

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Alman Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**Popüler Kültür Açısından Alman ve İtalyan
Edebiyatı Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma**

Nükhet Polat

2501040357

Tez Danışmanı: Yrd.Doç.Dr. Meral Oralış

İstanbul 2008

POPÜLER KÜLTÜR AÇISINDAN ALMAN VE İTALYAN EDEBİYATI ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR ARAŞTIRMA

Nükhet Polat

ÖZ

Çalışmada popüler kültürün edebiyattaki yansımalarının 1990'lı yıllarda üretilmiş Alman ve İtalyan metinleri üzerinden araştırılması hedeflenmiştir. Bunun için öncelikle 20. yüzyılda popüler kültüre ilişkin yapılmış temel bilimsel çalışmalardan yola çıkılarak popüler kültür ve onun uzantısı olan yüksek kültür, aşağı kültür, pop kültürü ve bu tür oluşumların tanımlanmasında önemli bir yer tutan kavramlar tartışılmıştır. Bu kavramlar ışığında popüler kültürün sanat ve edebiyat alanındaki ürünleri göz önünde bulundurularak sınırları araştırılmıştır. Bu çerçevede önce popüler kültürün hazırlamış olduğu zeminde Alman edebiyatında üretilmiş "Pop-Literatur" türü bağlamında Christian Kracht'ın ve Benjamin von Stuckrad-Barre'nin yapıtları incelenmiş, ardından İtalyan edebiyatında 1990'lı yıllarda benzer bir oluşum olarak "pulp" ve "cannibale" türleri bağlamında Aldo Nove, Niccolò Ammaniti ve Enrico Brizzi'nin yapıtları değerlendirilmiştir. Söz konusu yazarların yapıtları popüler kültür, pop kültürü gibi kavramlar ışığında çözümlenmiş ve popüler kültürün ürünleri sayılan yazınsal metnin kitle iletişim araçlarıyla olan ilişkisi ve bu araçların pop edebiyatı üzerindeki etkisi de tartışılmıştır.

A COMPARATIVE STUDY OF GERMAN AND ITALIAN LITERATURE IN RELATION TO POPULAR CULTURE

Nükhet Polat

ABSTRACT

In the study, the reflections of popular culture to the literature are aimed to be investigated in accordance with the German and Italian literature produced in 1990's. Furthermore, by starting from the basic theoretical studies, the popular culture and in relation with it, the concepts of high culture, low culture, the pop culture as a cultural formation and the types of concepts targeting these formations are discussed and the borders between the mentioned concepts and literature as well as art are investigated. In this framework, in accordance with the "Pop-Literatur" class that is considered as an extension of popular culture in German literature, the works of Christian Kracht and Benjamin von Stuckrad-Barre are analyzed; whereas, in Italian literature, in accordance with the genres of "pulp" and "cannibale" that are formed in 1990's, the works of Aldo Nove, Niccolò Ammaniti and Enrico Brizzi are investigated. The works of mentioned writers are analyzed in the light of concepts such as pop culture and popular culture and the relationship of the written text that is considered as the product of popular culture with the mass communication tools as well as the effects of the mentioned tools on the pop literature are discussed.

ÖNSÖZ

Alman Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı'nda yüksek lisans öğrenimim sırasında, günümüz edebiyatları üzerine yapılan çalışmalarda okuduğumuz metinler, daha önce lisans öğrenimimi tamamlamış olduğum İtalyan Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı'nda Araştırma Görevlisi olarak çalışmam, beni bu iki ülke edebiyatlarının 90'lı yıllarda kaleme alınmış metinleri üzerine bir araştırma yapmaya yöneltti.

İki ülkenin edebiyatlarını bu yıllarda hangi ortak tema açısından inceleyebileceğimi araştırırken, küresel bir yapılanmaya dayanan popüler kültürle Almanya ve İtalya'daki yazınsal ürünler arasındaki etkileşimin, zengin inceleme olanağı sunduğunu fark ettim. Ancak bu konu çok farklı bakış açılarından ve geniş bir tematik yelpazeden inceleme olanağı sunduğu ve farklı disiplinlere uzandığı için konuyu sınırlandırmam kaçınılmazdı. Bu nedenle inceleme alanımı 1990'lı yıllarda Almanya'da *pop*, İtalya'da *pulp* ve *cannibale* olarak tanımlanmış popüler yazın türleriyle sınırladım. Çünkü bu türler genelde yapılan edebiyat araştırmalarında “yüksek kültür” edebiyatı karşısında çok fazla tutunma şansı olmayan metinlerdi. Bu anlamda da üzerlerine yapılan bilimsel araştırmalar Batı'da olduğu gibi ülkemizde de oldukça sınırlı sayıda kalmıştır. Ancak gerek Almanya gerek İtalya için böylesi metinleri mercek altına aldığımızda hiç de göz ardı edilmeyecek ürünlerin verilmiş olduğunu gördük. Aslında bu metinler tıpkı diğer tüm yazınsal metinler gibi yerel ve küresel bağlamda toplumların tarihsel gelişim süreçlerinin ve kültürel yapılarının birer aynası olarak karşımıza çıktı.

Çalışmam boyunca bana yol göstermiş olan tez danışmanım Yrd.Doç.Dr. Meral Oralış'e ve yardımları için Doç.Dr. Esin Gören'e teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ/ ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİM LİSTESİ.....	vii
KISALTMALAR.....	ix
GİRİŞ.....	1
1. BİR KAVRAMIN İZİNDEN GİDERKEN: POPÜLER KÜLTÜR.....	3
1.1. Eleştirel Kuramın Işığında Kültür Endüstrisi Görüngüsü.....	6
1.2. “Güdümlü Toplum” Şemasından Direnişçi Popüler Kültüre: Demokratikleşme ve Melezleşme Evresi.....	14
1.3. <i>Pop, Pop-Art ve Pop Kültür</i>	19
1.4. Amerikalı <i>Beat Kuşağı</i> Yazarları	27
2. ALMANYA’NIN <i>POP</i> YAZINI.....	32
2.1. 1960’lardan 80’lere Almanya’da <i>Poproman</i> ’ın Panoramik Görüntüsü.....	32
2.2. Pop’un Bölünmesi ve Değişen Dinamiği.....	38
2.3. 1990’ların Almanya’ında Pop Yazınının Yeni Çehresi.....	43
2.4. Farklı bir ‘Zeitgeist’ Portresi: 90’ların “Literatur-Pop”u, Geriye Kalandan, Yüzeyden, Yansımalar.....	51
2.4.1. Faserland : Bir ‘Yüzey Çalışması’.....	56
2.4.1.1. ‘Dizi’leşen An’lar	63
2.4.1.2. Anlatıcının Konumu ve Bakış Açısı.....	66
2.4.1.3. Markalar ve Kişisel Tarzın İnşası.....	68
2.4.2. Soloalbum : Bir Gündelik Kültür “Arşiv”i.....	73
2.4.2.1. Müzikle Öykülemenin ‘Pop’ Sesi.....	76
2.4.2.2. Listeler ve “Arşiv”ler.....	79
2.4.2.3. Klişelerle İnşa Edilen ‘Yeni’ Dil.....	87
2.5. 90’lı Yılların ‘Postmodern Pop’u: ‘Karşı Olma’nın Değişen Çehresi.....	90

3. İTALYA’NIN <i>PULP</i> YAZINI.....	96
3.1. 90’lı Yıllarda İtalyan Yazınındaki Popüler Hareketlenmenin Panoraması.....	96
3.2. Cannibale Antolojisinin İzinden.....	103
3.3. <i>Pulp</i>	109
3.3.1. <i>Pulp Fiction</i> : İtalya’da Desibeli Yüksek Bir Tarantino Hareketi.....	109
3.3.2. <i>Pulp</i> ’ın İtalyan Yazınındaki Yansımaları.....	119
3.4. Popüler Kültür Nesneleri Edebiyata Giriyor	130
3.4.1. Superwoobinda : İletişimsizlik Ortamının Dili – Dil, Televizyonun Dili	130
3.4.1.2. Aldo Nove’de Tarantino Estetiği.....	133
3.4.2. Jack Frusciante è uscito dal gruppo : Dilsel Bir <i>Crossover</i> Dil, Müziğin Dili.....	139
3.4.2.1. Müzikal Yazın Olası mı?.....	147
3.4.2.2. Müziğin Öykülemdeki Sesi.....	149
3.4.2.3. “Hiçbir Şarkı Aidi’yi Betimlemeye Yetmez”.....	151
3.5. 90’lı Yıllarda Popüler Kültürün İtalyan Yüzü	156
SONUÇ.....	161
BİBLİYOGRAFYA.....	169

RESİM LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
RESİM 1: Andy Warhol, <i>Campbell's Soup</i> , 1968.....	23
RESİM 2: Andy Warhol, <i>Three Coke Bottles</i> ,1962.....	23
RESİM 3: Andy Warhol, <i>Turquoise Marilyn</i> , 1962.....	23
RESİM 4: Richard Hamilton, <i>Just what is it that makes today's home so different, so appealing?</i> , 1956.....	23
RESİM 5: Marcel Duchamp, <i>Fontaine (Çeşme)</i> ,1917.....	23
RESİM 6: Christian Kracht'ın Faserland kitabının 1995 basımı için Kiepenheuer & Witsch Yayınevi tarafından hazırlanan kapak resmi.....	57
RESİM 7: Benjamin von Stuckrad-Barre'nin Soloalbum kitabının 1998 basımı için Kiepenheuer & Witsch Yayınevi tarafından hazırlanan kapak resmi.....	76
RESİM 8: Daniele Brolli'nin derlediği Gioventù Cannibale. La prima antologia del orrore estremo adlı antolojinin 1996 yılı basımı için Einaudi Yayınevi tarafından hazırlanan kapak resmi.....	103
RESİM 9: Gioventù Cannibale. La prima antologia del orrore estremo adlı antolojinin 2006 yılı basımı için Einaudi Yayınevi tarafından hazırlanan kapak resmi.....	103
RESİM 10: İtalyan Cannibale çizgi dergisinin 1977 yılında çıkarmış olduğu ilk sayıya ait kapak resmi.....	105
RESİM 11: Andrea Pazienza, <i>Cannibale</i>	105
RESİM 12: Quentin Tarantino'nun <i>Pulp Fiction</i> (1994) filminin sinema afişi.....	110
RESİM 13: Aldo Nove'nin Woobinda. E altre storie senza lieta fine kitabının 1995 yılı basımı için Castelvechi Yayınevi tarafından hazırlanan kapak resmi.....	131

RESİM 14:	Aldo Nove'nin Superwoobinda kitabının 1998 yılı basımı için Einaudi Yayınevi tarafından hazırlanan kapak resmi.....	131
RESİM 15:	Aldo Nove'nin Superwoobinda kitabının 2006 yılı basımı için Einaudi Yayınevi tarafından hazırlanan kapak resmi.....	131
RESİM 16:	Enrico Brizzi'nin Jack Frusciante è uscito dal gruppo kitabının 2006 yılı basımı için Baldini Castoldi Yayınevi tarafından hazırlanan kapak resmi.....	141

KISALTMALAR

A.e.	:	Aynı eser/yer
A.g.e.	:	Adı geçen eser
Alm.	:	Almanca
Bkz.:	:	Bakınız
CCSS	:	Centre for Contemporary Cultural Studies
Çev.	:	Çeviren
Haz.	:	Yayına hazırlayan
İng.	:	İngilizce
İtl.	:	İtalyanca
JF	:	Jack Frusciante è uscito dal gruppo
Karş.	:	Karşılaştırınız
s.	:	Sayfa
vb.	:	ve benzeri

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, 1990'lı yıllarda popüler kültürün edebiyata olan yansımalarını Almanya ve İtalya örnekleri üzerinden araştırmaktır. Bu bağlamda iki ülke edebiyatında 1990'lı yıllarda Almanya'da *Pop* ve İtalya'da *pulp* ve *cannibale* olarak tanımlanmış metinler incelenmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde temel kuramsal metinlerden yola çıkılarak popüler kültür ve onun uzantısı olan yüksek kültür, aşağı kültür, pop kültürü, kitle iletişim araçları, kitlesel üretim gibi kavramlar araştırılmıştır. Bu çerçevede ilk aşamada popüler kültüre yönelik ilk kuramsal çalışmaların yürütüldüğü Frankfurt Okulu kuramcılarının Eleştirel Kuram'ı incelenmiştir. Ardından 20. yüzyılın ikinci yarısında yapılmış popüler kültür çalışmaları ele alınmıştır. Bu aşamada söz konusu kavramlara yönelik bilimsel bakışın nasıl bir hatta ilerlediği sorgulanmış ve kültürel oluşumlara işaret eden kavramların sanat ve edebiyat alanındaki sınırları irdelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde popüler kültürün Alman edebiyatına yansıması sonucunda meydana gelen *Pop-Literatur*, kültürel bir görüngü ve yazınsal bir kategori olarak ele alınmıştır. Bu çerçevede *Pop-Literatur*'un oluşum süreci ve bu süreçte beslendiği kaynaklar araştırılmıştır. Almanya'da 1960'lı yıllara dayanan bu yazınsal kategorinin popüler kültürle olan ilişkisinin araştırılmasının yanı sıra, yazın eleştirisinin bu metinlere olan yaklaşımı incelenmiştir. Ardından 1990'larda medya ve yazın eleştirisi tarafından *Pop-Literatur* kategorisinde değerlendirilen Christian Kracht'ın 1995 yılında yayımlanan **Faserland** ile Benjamin von Stuckrad-Barre'nin 1998 yılında yayımlanan **Soloalbum** isimli romanları popüler kültür, pop kültürü gibi kavramlar ışığında çözümlenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde popüler kültürün 90'lı yıllarda İtalyan edebiyatına yansıması olarak, özellikle büyük çaplı yayınevlerinin pazarlama stratejileri sonucunda yazınsal bir kategori biçiminde ortaya çıkan, şiddet ögesinin baskın olduğu *pulp* ve *cannibale* türleri incelenmiştir. Bu çerçevede iki kavramın 90'lı yılların İtalyan edebiyatındaki oluşum süreci ele alınmıştır. Bu bağlamda **Gioventù Cannibale: La prima antologia dell'orrore estremo** (1996) isimli öykü

derlemesi ve Aldo Nove'nin **Superwoobinda** (1998) isimli öykü kitabı incelenmiş ve son olarak Enrico Brizzi'nin **Jack Frusciante è uscito dal gruppo** (1994) isimli romanı çözümlenmiştir. Brizzi'nin ele aldığımız yapıtı şiddet ögesiyle ilintilendirilen *pulp* kategorisine girmemekle birlikte, popüler kültürün uzantısı olan pop (rock) müziğinin yazınsal düzlemde yeni bir bağlamda üretilişine bir örnek oluşturması nedeniyle çalışmaya dâhil edilmiştir.

Çalışma kapsamında, günümüz popüler kültürün önemli bir halkasını oluşturan kitle iletişim araçlarının bu metinler üzerindeki etkisi ve bu etkinin hangi süreçleri kapsadığı sorularına yanıt aranmıştır. Bunun yanı sıra incelenen metinlerin popüler kültürde ne yönde ilişki kurduğu ve bunun uzantısında yazın eleştirmenleri tarafından estetik niteliği olmadığı öne sürülen, tüketim edebiyatı olarak tanımlanan metinlerden ayrılıp ayrılmadıkları da araştırılmıştır. Ayrıca karşımıza sıkça çıkan şu sorular da araştırmamızda yanıtı aranmış sorular arasında yer almıştır: Pop yazın diye nitelendirdiğimiz böylesi metinleri, yazarları hangi pratiklerde üretmişlerdir; incelenen metinler popüler kültürün salt aynası olarak mı üretilmiştir yoksa dönüştürücü pratikler midir bunlar? Yazarlar, metinlerini hangi dinamik ekseninde oluşturmuşlardır? Bir diğer soru ise yazarların nasıl bir 'yazar kimliği'ne / imgesine sahip oldukları ve özgünlük iddiası taşıyıp taşımadıklarıdır.

Çalışmamızda bu sorular çerçevesinde iki ülke yazınından incelenecek metinlerin ortak özellikleri ve farklılıkları araştırılacaktır.

1. BİR KAVRAMIN İZİNDEN GİDERKEN: POPÜLER KÜLTÜR

Hiçbir kitap popüler kültür alanına hâkim olduğunu meşru bir şekilde iddia edemez. Alanın kapsamı ve değişebilme yeteneği o ölçüye varır ki, herhangi bir açıklama, bir plağı dinlemiş ya da televizyondan yayınlanmış herhangi bir spor olayını izlemiş olan herhangi bir kimsenin uzmanlık iddiasında bulunabileceği bir konuya ancak sınırlı baskınlar düzenleyebilirler.

David Rowe¹

Sosyal Bilimler bünyesinde yürütülen araştırmalar kapsamında toplumlarda filizlenen kültürel oluşumlara bir tanım koyma, onları adlandırma girişimine bir takım güçlükler eşlik eder. Bu güçlükler, kültürel oluşumların devingen bir mekanizmaya sahip olmasıyla yakından ilgilidir. Toplumlara oluşturan siyasi, sosyolojik, kültürel ve tarihsel dinamiklerin zaman içerisinde farklı evrelerden geçerek değişime uğramasının doğal bir uzantısı olarak o toplumlarda beliren kültürel görüngüler de farklılık göstermektedir. Bunun yanında toplumsal yaşantının tam ortasında (ya da kenarlarında) filizlenen hiçbir kültürel dokunun veya görüngünün tıpkı onu varlığa kavuşturan toplumsal gruplar/alanlar gibi homojen olmadığı da göz önünde bulundurulmalıdır.

Sözü edilen homojen olmama durumu, bu çalışmada yazınla ilişkisi bağlamında izi sürülen *popüler kültür* (Alm. Populärkultur, Popularkultur, İtl. cultura popolare) kavramı için de geçerliliğini korur niteliktedir. 20. yüzyıl sonu yazınının popüler kültürle kurmuş olduğu çok yönlü ilişkisini Almanya ve İtalya örnekleri üzerinden araştırırken popüler kültür kavramının yanı sıra *pop kültürü* (Alm. Popkultur), *kitle kültürü* (Alm. Massenkultur, İtl. cultura di massa), *halk kültürü* (Alm. Volkskultur, İtl. cultura popolare), *yüksek kültür* (Alm. hohe Kultur/Hochkultur, İtl. cultura alta), *pop*, *pulp* gibi kavramlar karşımıza çıktı. Bu kavramlara yönelik yapılabilecek ilk saptama, onlara atfedilen anlamların ve

¹ David Rowe, **Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikası**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996, s. 36. (Özgün adı: **Popular Cultures: Rock Music, Sport and the Politics of Pleasure**, Sage Publication, 1995)

tanımlamaların ülkeden ülkeye, dönemden döneme, ekolden ekole ve söylemden söyleme kimi zaman kutuplaşmaya kadar varabilen farklılıklar göstermiş olduğudur.

Örneğin popüler kültür kavramının İtalyancadaki kullanımına bakıldığında, *popolare* kavramının, Latince kökeni olan *populus* (halk) ile örtüşmekte olup “halkın”, “halka ait” anlamına geldiği görülür.² Bu doğrultuda *cultura popolare*, dilimizdeki halk kültürü kavramıyla koşutluk içererek bir halkın yerel kültürüne işaret etmektedir.

Almanya’da ise daha farklı kavram ve tanımlar karşımıza çıkar. Pop söylemlerine yönelik analiz çalışmasında Sascha Seiler popüler kültür kavramının eşlikçisi olan bu anlam çoğulluyla ilgili olarak şöyle bir saptamada bulunur:

[...] für jeden einzelnen dieser Termini gilt (Populäre Kultur, Popularkultur, Popkultur, Populärkultur, Massenkultur, ‘Produkte der Kulturindustrie’), dass eine klare Definition, bzw., eine deutliche Abgrenzung von den anderen Möglichkeiten, das Phänomen zu benennen, nicht möglich zu sein scheint. Zu viele Theoretiker bieten zu viele Lösungen an, und nahezu jeder von ihnen entscheidet sich für eine eigene Variante der Definition von populärer Kultur.³

Seiler’nın kayganlığına işaret ettiği kavramsal sınırlara pop kuramcısı Diedrich Diederichsen de değinir. Diederichsen, “Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch”⁴ başlıklı makalesinde pop kavramından hareketle aynı kavramların farklı kültürel uzamlarda farklı anlamsal çağrışımlar içerdiğine işaret eder.⁵ Onun ifadesiyle İngilizce *popular* kavramının Almanca karşılığı bulunmamaktadır:

² Nicola Zingarelli, **Vocabolario della lingua italiana: Dodicesima edizione minore**, Bologna, Zanichelli Editore, 1995.

³ Sascha Seiler, **Das einfache wahre Abschreiben der Welt: Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960**, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, s. 20 (Çevrimiçi) <http://books.google.de/books?id=dEVy8SBDXrMC&printsec=frontcover&dq=sascha+seiler&hl=t&r&sig=iHeLE0e7qzmpPJfyCMHYnf5-YSg#PPA327,M1>, 11.04.2008)

⁴ Diedrich Diederichsen, “Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch”, **Pop, Technik, Poesie. Die nächste Generation**, Haz. Marcel Hartges-Martin Lüdke vd., Hamburg, Rowohlt, 1996, s. 36.

⁵ Sözgelimi Türkiye’de popüler kültür veya onun eşanlamlıları olarak anlaşılan kitle kültürü ve yakın tarihlerde pop kültür kavramları dolaşımdadır. Ülkemizde gözlemlenilen genel eğilim, bu kavramların birbirinin yerine geçebilecek biçimde kullanıldığı yönündedir. Bu kavramlar, aralarında bir ayrım gözetilmeksizin kısaca tüketim kültürü veya “kitlelerin afyonu” gibi çağrışımlar uyandırmaktadır.

Das englische ‘popular’ – der Sage nach Ursprung von ‘pop’ – kann man schon mal nicht ins Deutsche übersetzen. Unser ‘populär’ steht einerseits im Gegensatz zu ‘elitär’, meint also inklusiv, andererseits im Gegensatz zu ‘anspruchsvoll’, meint also ‘niveaulos’, den Niveauverlust mithin, den man eingehen muß, wenn man über die Eliten hinauswirken will[.]⁶

Kavramların farklı tanımlamalarını ülkeler arasındaki sosyo-kültürel temelli farklılıklara bağlayan Diederichsen’e göre, İngilizce *popular* kavramında, halkın kendi üretme potansiyeli de dâhil edilirken, Almanca karşılığı *populär* kavramında “tepeden” yapılan, “aşağı”sı için ve “aşağı”ya doğru bir üretim nesnesinin varlığından söz edilir.⁷

Diederichsen aynı saptamayı İngilizce *mass culture* (kitle kültürü) kavramı için de yapar. Ona göre İngilizcedeki *mass culture* kavramı kitlenin/halkın içinde oluşan kültürel görüngü ve üretimleri imlemektedir. Buna karşın sosyolojik yapılanmasında burjuvazinin önemli bir yapı taşı olduğu Almanya’da *Massenkultur* dendiğinde kitlelerin tüketimine yönelik oluşturulan, fakat öncekinin aksine “tepeden” “aşağıya” dayatılan bir kültür biçiminin anlaşıldığını öne sürer Diederichsen. Bugün bu kavramın hâlâ birçok kuramcı ve eleştirmen tarafından bu yönde anlaşılması, bu bölümde ele alacağımız Frankfurt Okulu’nun geliştirdiği eleştirel kuramın mirası olarak da yorumlanabilir.

Kavramlara genel olarak bakıldığında, İngilizce *popular culture* kavramının, halk kültürünün, kitle kültürünün ve alt kültürün kesişen görüngülerini kapsadığı söylenebilir. Popüler kültür, Avrupa’da oluşan burjuvazinin ardından 19. yüzyıldan sonra “yüksek” kültürün karşısında konumlandırılmıştır. 20. yüzyılın ortalarında ise postmodern akımlarla birlikte sınırları aşılmış ve iki “karşıt” kültürün melezleşmesine gidilmiştir (Alm. Hybridisierung, İtl. ibridazione, İng. bastardisation).

⁶ Diederichsen, a.g.e.

⁷ Diederichsen, a.e.

Kitle kavramı ise kültür araştırmacısı Herbert J. Gans'ın ifadesiyle “yoksul ve eğitimsiz sınıfları tanımlamak için Avrupa’da kullanılan, eski bir sosyoloji ve siyaset bilim terimidir”.⁸

Yüksek kültür (Alm. Hohe Kultur/Hochkultur, İng. high brow, İtl. cultura alta) Avrupa burjuvazisinin seçkin kültürü ve onun içinden üretilen, klasik müziği, klasik yazın vb. gibi kültürel ürünleri kapsar. Söz konusu kültür kendini popüler kültürün, alt tabakalarda oluşan kültürün karşısında konumlayarak sınırlarını belirlemiştir. Yüksek kültür mensupları tarafından “bayağı” (Alm. ve İng. trivial) veya “aşağı kültür” (Alm. Niedere Kultur, İng. low brow) olarak betimlenen popüler kültür ise salt eğlendirmeye yönelik, bayağı ve kitsch olarak değerlendirdikleri kabare, tüketim yazını, popüler müzik gibi kültürel ürünleri kapsamaktadır.

1.1. Eleştirel Kuramın Işığında Kültür Endüstrisi Görüngüsü

Popüler kültüre ilişkin kuramsal nitelik taşıyan ilk araştırmalar, bugün çoğunlukla Frankfurt Okulu olarak anılagelen, 1923 yılında kurulan Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü (Institut für Sozialforschung) üyelerince yapılmıştır. Max Horkheimer, Theodor Wiesengrund Adorno, Leo Löwenthal, Walter Benjamin, Herbert Marcuse gibi düşünürlerin başını çektiği “Düşünce Okulu”nun geliştirdiği eleştirel kuramın odak noktasını, “toplumsal ilişkilerin kültürel görüngelerdeki ifadesinin ve söz konusu ilişkilerin yine bu görüngüler aracılığıyla yeniden üretiminin analizi”⁹ oluşturmaktaydı.

Bu doğrultuda Horkheimer’nın ifade ettiği gibi, Frankfurt Okulu kuramcıları toplumdaki ekonomik yaşantıyı, bireylerin psikik gelişimlerini ve bilimden başlayıp yaşam tarzına uzanan bir yelpazeyi kapsayan kültürel uzamlarda kendini göstermiş olan değişimler arasındaki ilişkinin derinlikli çözümlemesini hedeflemişlerdir.¹⁰

⁸ Herbert J. Gans, **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**, Çev. Emine Onaran İncirlioğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 21. (Özgün adı: **Popular Culture & High Culture, Revised and Updated Edition**, Basic Books, 1999).

⁹ Michael Kausch, **Kulturindustrie und Populärkultur: Kritische Theorie der Massenmedien**, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1988, s. 7.

¹⁰ Max Horkheimer’den aktaran: Kausch, a.e., s. 19.

Enstitü'nün Weimar Cumhuriyeti'nde nasyonal sosyalizmin tırmanışıyla kapatılarak 1935 yılında New York'ta yeniden kurulmasının ardından *kültür endüstrisi*, *kitle kültürü* gibi kavramlar, üyelerin geliştirdiği Eleştirel Kuram (Alm. Kritische Theorie) çerçevesinde konumlandırılmıştır. Avrupa'ya oranla daha ileri bir kapitalizmin yaşandığı A.B.D.'de 1920'li ve 30'lu yıllarda radyo ve sinema gibi kitle iletişim araçlarının hızla yaygınlaşması ve Hitler Almanya'sında radyonun kitleler üzerindeki güdümleyici kullanımına tanıklık etmiş olmaları Enstitü üyelerinin bu konuya gösterdikleri ilgiyi daha da anlaşılır kılmakta.

“Dar anlamda” radyo, televizyon, sinema gibi “kitle iletişim araçlarının içeriği” olarak tanımlanan popüler kültür¹¹, geniş anlamıyla ise Frankfurt Okulu kuramcıları tarafından geç kapitalist (fordist) dönemin bir görüngüsü olarak saptanan *kültür endüstrisi* kuramıyla tanımlanır. Bir görüngü olarak kültür endüstrisinin temelleri, teknik yeniden üretim imkânlarının radyo ve sinema alanında yoğun olarak kullanılmaya başlandığı 1920'li ve 30'lu yılların Amerika'sına dayanmaktadır.¹² Bu yanıyla teknolojik alanda gerçekleşen büyük bir sıçramayla ulaşılan teknik yeniden üretim imkânlarının bir sonucu olarak yorumlanan kültür endüstrisi, eleştirel kurama göre hüküm süren üretim ilişkileri tarafından belirlenerek dolaşıma sokulmaktadır. Bu doğrultuda tekellerin egemenliği altında üretimi sağlanıp piyasaya sürülen (kültürel) ürünler, kullanım değerinden ziyade değişim (mübadele) değerinin¹³ ve içerikten ziyade biçimin belirleyici olduğu, standardizasyon mantığıyla üretilmiş metalar olarak tanımlanmaktadır.

Horkheimer ve Adorno bu kavramı ilk kez Batı uygarlığının toplumsal ve kültürel çöküşüyle bir hesaplama olarak tanımlanabilecek, Amerikan sürgünü sırasında kaleme aldıkları **Aydınlanmanın Diyalektiği** adlı çalışmalarında

¹¹ Kausch, a.g.e., s. 34.

¹² Bkz.: a.e., s. 124: Sözü edilen yıllar, bugün küreselleşme olarak daha ileri bir evresini yaşadığımız kültür endüstrisinin ilk somut oluşumunu işaret ediyor olsa da, Frankfurt Okulu kuramcıları kültür endüstrisinin temellerinin atıldığı tarihleri farklı değerlendirir. Adorno 1700'lü yıllarda **Vulgärliteratur** olarak tanımlanan türe içkin formların kültür endüstrisinde üretilen ürünlerin sahip olduğu stereotiplerle koşutluk içerdiğini söyler. Buna karşın Walter Benjamin sanat yapısının metalaştığı ve izleyicinin kitleye dönüştüğü dönemi 19. yüzyıl olarak saptamıştır. Leo Löwenthal ise popüler kültür ile sanat arasındaki sorunların 18. yüzyıl ortalarında filizlendiğini öne sürer.

¹³ Theodor W. Adorno - Max Horkheimer, **Dialektik der Aufklärung**, GS Bd.3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, s. 181. (1.bs. Querido, Amsterdam, 1947.)

kullanmıştır.¹⁴ Adorno/Horkheimer, çalışma sırasında taslaklarında kullandıkları *kitle kültürü* (Massenkultur) kavramının yerine yayın aşamasında *kültür endüstrisi* (Kulturindustrie) kavramını tercih etmişlerdir. Yayın aşamasındaki bu değişikliğin öncelikli sebebi kitle kültürü kavramının, *halk sanatının* (Alm. Volkskunst) güncel tezahürü olarak anlaşılması yönünde oluşabilecek bir yanılgının önüne geçmektir.¹⁵ Adorno, halk sanatını halkın içinden dolayimsız biçimde oluşan ve halkın sahip olduğu beğenilerin ve gereksinimlerin bir temsili olma özelliğini barındıran bir olgu olarak anlamıştır.¹⁶ Onun ifadesiyle tüm halk sanatları gibi, söz gelimi halk müziği de, geçmiş dönemlerde burjuvaziyi taklit etmek ve onunla alay etmek için icra edilen, içinde direnişçi bir potansiyel barındıran ve halkın içinden doğan bir sanattır. Geç kapitalist dönem ile beliren oluşumlarda ise halkın kendiliğindenlik özelliğinin yitliğini ve bunun sonucunda artık aktör olmayıp, yalnızca tepeden güdümlenme sonucunda tabi konumunda bırakılmış bir halkın varlığına işaret eder Adorno/Horkheimer. Bu oluşumu *kültür endüstrisi* kavramıyla tanımladılar. Sanayi merkezlerini ve buradaki üretim mekanizmasını imleyen endüstri kavramı, Adorno/Horkheimer'nın kullanımında öncelikli olarak kültürel ürünlerin standardizasyonu (aynılaşmasında) ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleştirilmesiyle ilgili olarak kullanılmaktadır.¹⁷ Buna göre üretim süreci ikincil bir önem taşımaktadır. Bununla birlikte söz konusu ürünlerdeki standardizasyon, yine üretim koşullarının bir sonucu olarak görülür.¹⁸ Halk kültürünü/sanatını ve kitle kültürünü üretim koşul ve alanlarından hareketle birbirinden ayıran Adorno/Horkheimer'nın savına göre kitle kültürü, kültür endüstrisi tarafından oluşturulmuş ve önceki burjuva veya halk sanatlarının izleyici topluluğunun yerini almıştır.

Aydınlanmanın Diyalektiği'nde yer alan "Kulturindustrie: Aufklärung als Massenbetrug"¹⁹ başlıklı bölümde kapitalist ekonomiyle kültür arasında yeni şekillenen ilişki Adorno/Horkheimer tarafından sinema, magazin, radyo ve - Adorno'nun üzerinde ayrıntılı analizler yapmış olduğu- caz müziği üzerinden

¹⁴ A.e.

¹⁵ Adorno'dan aktaran: Kausch, a.g.e., s. 84.

¹⁶ A.e.

¹⁷ Bkz.: Roger Behrens, Adorno - ABC Leipzig; Reclam-Verlag, 2003, s. 133-134.

¹⁸ **Aydınlanmanın Diyalektiği**'nde söz konusu standardizasyona ilişkin en somut örnek olarak sinema filmlerini fabrika üretim bandı ve iş bölümüne dayalı fordist üretim tarzıyla piyasaya sunan Hollywood film stüdyoları gösterilmektedir.

¹⁹ Adorno – Horkheimer, a.g.e., s. 141-191.

okunmaktadır. Buna göre altyapı ve üstyapı, üretim ve yeniden üretim alanları iç içe geçmekte, sanat gündelik yaşama dâhil olmakta, gündelik yaşamsa kitle kültürünün bünyesinde estetize edilmektedir. Adorno ve Horkheimer'nın ifadesiyle Avrupa'nın aydınlanma düşüncesinin kendisi bir aldanmaya dönüşmüştür:

[...] weil gerade mit den technisch perfektionierten Mitteln der Aufklärung – der Informationstechnologie – die Masse um ihr Recht auf Aufklärung betrogen wird.²⁰

Bu döngü içerisinde kültür endüstrisi; statükonun sabit kalması, var olan üretim – tüketim dizgesinin sürdürülmesi adına bireylerin edilgenleştirilerek onlara yanlış bilincin aşılandığı ve dolayısıyla bilinen anlamıyla artık “kültür” olmayıp kültürün tamamıyla endüstrileştiği bir süreç olarak tanımlanmaktadır.

Adorno'nun bir diğer eleştirisi de “aşağı” ile “seçkin” sanatların (Alm. hohe und niedere Kunst), her ikisinin de zararına olacak şekilde iç içe geçmiş olmasına yöneliktir; buna göre kültür endüstrisi halk sanatının direnişçi potansiyelini yitirmesine sebep olurken yüksek sanat da kültürel üretimin yeni mekanizmasıyla anlamsal derinliğinden ve eleştirel bakışından olmaktadır. Kültür endüstrisinin yol açtığı öne sürülen bu melezleşme eleştirel kurama göre, toplum içerisindeki farklı tabakalara da yansımış ve bunun sonucunda “yüksek ve aşağı sınıfları” birbirinden ayıran nitelikler ortadan kalkmıştır. Bu durum ise tek tip, üniter bir toplumun oluşumuna yol açmıştır.²¹

Bu özelliğiyle enstitü üyelerinin hakiki sanat olarak konumlandıkları yapıtlarla temel bir ayrım kendini gösterir. Sanat ve kültür endüstrisi dizgesinde üretilen metaların ikili karşıtlık ekseninde konumlandırıldığı eleştirel kurama göre hakiki sanat yapıtı, içinde üretildiği zaman ve uzamla kendine özgü sanatsal kodlar doğrultusunda bir hesaplaşma olarak tanımlanır. Bu da bir yapıtın biricikliğini ve özgünlüğünü belirler. Oysa Adorno/Horkheimer'ya göre kültür endüstrisinde standardize edilerek birbirinin yerine geçebilecek bir aynılığa sahip olan kültürel ürünlerin sanatla ilgisi kalmamıştır:

²⁰ Behrens, a.g.e., s. 133.

²¹ Kausch, a.g.e., s. 84.

Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit. Film, Radio, Magazine machen ein System aus. [...] Lichtspiele und Rundfunk brauchen sich nicht mehr als Kunst auszugeben.²²

Eleştirel kurama göre, kültür endüstrisi bünyesinde sanatsal malzemenin anlamsal derinliğinden kopartılarak sığlaştırılması onun deformasyonuna yol açmıştır. Adorno'nun ifadesiyle kültür endüstrisinin yeniden üretim tekniğinin kusursuzlaşması sonucunda ulaşılan standardizasyon ve yineleme mantığının bir uzantısı olan bu yüzeyselleşme, sanatsal malzemenin hem içeriksel hem de biçimsel düzlemlerinde gerçekleşir.²³

Adorno, bunun yanı sıra kültür endüstrisinde üretilen kültürel ürünler ile “özerk” ve “hakiki” olarak tanımladığı sanat arasında temel bir ayrım görür. Metalaşma sorunsalıyla ilgili bu ayrımlandırmaya göre, “hakiki” sanat yapıtları, içinde bulunulan üretim ilişkileri gereğince zaman içerisinde birer metaya dönüşebilmekle birlikte, kültür endüstrisi dizgesinde pazara sürülen ürünler hiç bir zaman sanat eseri olarak üretilmezler. Adorno'nun ifadesiyle, söz konusu ürünlerin temel özelliği başından itibaren ticari birer meta olarak üretilmeleridir: “Der Unterschied zwischen Kunst und Kulturindustrie ist dann der, daß diese zwar immer **auch** Ware war, jene aber stets durch und durch Ware ist.”²⁴

Adorno'ya göre sanatın deformasyona uğraması aynı zamanda yineleme yoluyla da gerçekleşmektedir. Buna göre sözgelimi Beethoven'ın 9. Senfonisi'ndeki leitmotif'e ne kadar sıklıkla maruz kalınırsa, yapıta karşı aynı oranda bir aşinalık oluşur. Bu da belirli bir noktadan sonra alımlayıcının sanat yapıtı karşısındaki eleştirel tutumunun körelmesine yol açmaktadır. Kültür endüstrisinde üretilen kültürel ürünlerin yinelemeye dayalı mekanizmasının, alımlayıcının duyularını körelttiğini ileri süren Adorno, söz konusu yinelemenin aynı zamanda özgün sanat yapıtlarının içinin boşaltılarak tarihsel ve anlamsal bağlamdan kopartıldığını ifade eder.

²² Adorno-Horkheimer **a.g.e.**, s. 141.

²³ **A.e.**

²⁴ Aktaran: Kausch, **a.g.e.**, s. 84.

Adorno'nun ifadesiyle hep aynı olanın tekrarı ("die Wiederholung des Immergleichen"), sanatsal yapıtları "hit" yapma çabası, sanatsal ve popüler parçaların "plugging"²⁵ kültür endüstrisinin mekanizmasını oluşturan etmenlerdir. Söz konusu standardizasyon mekanizması sonucunda kültür endüstrisi "ne belirli bir zamana, ne de belirli bir dönemde ifadesini bulan zamanüstü bir moda" (zeitlose Mode) meydana getirir; "aynı olanın sürekli yinelenme mekanizması, tüketimin sürmesi dolayısıyla da sistemin idamesi adına sürekli yeni görünme zorunluluğu ile bir çelişki içindedir."²⁶ Adorno/Horkheimer'nın saptamasına göre, kültür endüstrisinin kendi idamesini tüketim üzerinden sağlaması, piyasaya sürdüğü ürünlerin hızlı tüketilebilir ve kalıcılıktan uzak nitelikler barındırma zorunluluğunu getirmektedir. Bu sebeple de aynı ürünler farklı pazarlama teknikleriyle, içeriğin aynı, paketinse kimi sözde farklılıklarla bezendiği bir üretim biçimiyle yeniden pazara sürülür.²⁷

Adorno/Horkheimer'nın bir diğer savı, tüketicilerin/alımlayıcıların kültür endüstrisinin standart kurgusal ve biçimsel kalıplarına güdümlendikleri yönündedir. Öyle ki klişelere koşullanmış izleyici bir filmin ilk karelerinde filmin nasıl sonuçlanacağını, kimin ödüllendirilip kimin cezalandırılacağını bilir hale gelir, bir "hit" parçanın ilk notalarını duyduğu anda da parçanın devamını tahmin edebilmekle kalmayıp, bundan haz alır hale gelir:

Die kurze Intervallfolge, die in einem Schlager als einprägsam sich bewährte, die vorübergehende Blamage des Helden, die er als good sport zu ertragen weiß, [...] sind wie alle Einzelheiten fertige Clichés,[...]. Durchweg ist dem Film sogleich anzusehen, wie er ausgeht, wer belohnt, bestraft, vergessen wird, und vollends in der leichten Musik kann das präparierte Ohr nach den ersten Takten des Schlagers die Fortsetzung raten und fühlt sich glücklich, wenn es wirklich so eintrifft.²⁸

Ancak söz konusu haz da, eğlence endüstrisinin mekanizması gereğince, derinlikten uzak ve anlık olup, tüketime dayalıdır. Bu noktada yukarıda da sözü

²⁵ Adorno *plugging* kavramını bir müzik parçasının bilinçli olarak sürekli yinelenmesi olarak tanımlar. Söz konusu tekrarda güdülen amaç, parçanın alımlayan tarafından kolayca tanınmasını sağlamaktır. Kausch, **a.g.e.**, s. 227.

²⁶ Aktaran: Kausch, **a.g.e.**, s. 87.

²⁷ **A.e.**

²⁸ Adorno-Horkheimer, **a.g.e.**, s. 146.

edilen teknik sıçrama Adorno'ya göre alımlayıcının özde hesaplaşması gereken yaşamsal çelişkilerden uzaklaşması adına büyük bir önem taşır: Buna göre kültür endüstrisinde üretilen her ürünün teknik detaylarla bezenmiş olması, tüketicinin dikkat odağını alımlama sürecinde bütünü yerine ayrıntıya yönelmesini sağlar. Bunun sonucunda neyin sunulduğundan ziyade, onun nasıl sunulduğu önem kazanır. Bu durum ise Adorno'ya göre bütünlüklü bir sanat alımlamasına engel olmaktadır.

Eleştirel kurama göre sanatın farklı alanları ve ürünleri bir arada aynı çıkarılara hizmet eden gediksiz bir sistem oluştururken, onun tüketicisi de bu sistemin edilgen nesnesine dönüşür. Bu da Adorno'ya göre bireysel farklılıkların giderek yok olduğu, tıpkı pazara sürülen ürünler gibi standardize edilmiş bir kitlenin oluşumuna yol açmıştır.²⁹

Adorno ve Horkheimer'nın çizmiş olduğu bu karamsar tabloya göre kültür ve eğlence endüstrisi, sinema ve televizyon gibi kitle iletişim araçları üzerinden sunduğu paralel gerçeklikle toplumsal deneyimlerin/davranış biçimlerinin alımlayanda daha da kalıplaşmasını sağlayan bir mekanizmayla işlemektedir. Sinema seyircisi, nesnel gerçekliğin yeniden üretiminden ibaret olan filmin ardından sokağa çıktığında, az önce izlemiş olduğu dünyanın bir uzantısına çıkar:

Die alte Erfahrung des Kinobesuchers, der die Straße draußen als Fortsetzung des gerade verlassenen Lichtspiels wahrnimmt, weil dieses selber streng die alltägliche Wahrnehmungswelt wiedergeben will, ist zur Richtschnur der Produktion geworden. Je dichter und lückenloser ihre Techniken die empirischen Gegenstände verdoppeln, um so leichter gelingt heute die Täuschung, daß die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man im Lichtspiel kennenlernt.³⁰

Gündelik hayatın bileşenleriyle kurgulanmış filmler ve televizyon dizileri, sundukları sözde çatışmalarla izleyicinin ekranda izledikleriyle özdeşlik kurmasını hedefler. İmajiner gerçeklik ile reel dünyanın birbiriyle bu denli örtüşmesi, gerçeklikle kurgunun ayırt edilemez, gediksiz, bütünlüklü ve totaliter bir duruma gelmesine yol açar. 1950'li yılların başında Amerikan televizyonlarında yayınlanan televizyon filmleri üzerine bir dizi içerik çözümlemesinde bulunmuş olan

²⁹ A.e., s. 147-148.

³⁰ A.e., s. 147.

Adorno'nun tespitlerine göre, televizyon bir yandan yanlış bilinç aşılarken, diğer taraftan da bu yanlış bilincin temsiline bir bağımlılık yaratır ve içeriği kadar biçimi de ideolojik nitelikler barındırır.³¹ Televizyon yoluyla yanlış bilincin aşılması Adorno'ya göre değerlerin eleştirileceği yerde dogmalaştırılmasıyla gerçekleşen bir süreçtir. Bu özelliğiyle özgün sanat icrası ile arasında temel bir karşıtlık oluşturur. Kültür endüstrisinin ürettiği ürünler kalıcılıktan uzak olup alımlayana herhangi bir fayda sağlamadığından, alımlayanı tatminsiz bırakırlar. Bilinçli olarak yaratılan bu tatminsizlik, alımlayanı sürekli yeni ürünlere/yeni tüketimlere itmektedir.

Burada Adorno/Horkheimer'nın "özerk" olarak tanımladıkları sanat kavramı (autonome Kunst) netleşir: Buna göre özerk (ve hakiki) sanat olumsuzlayıcıdır; var olan toplumsal çelişkileri kendi sanatsal kurgusuna ince ince dokur ve olası bir yarına aralanacak kapılar için olası anahtarları yapıtında barındırmasıyla her zaman ütöpik bir yana sahiptir. Böylesi bir yapıtın dinleyicisi/okuru ise ister istemez alımlama sürecinde bir yeniden üretim etkinliğine katılma durumundadır. Oysa geç kapitalist dönemin kültür ve eğlence endüstrisi bu yönde bir hesaplaşmaya olanak sağlamaksızın tüketime dayanır ve var olana alternatifler üretme yetisini uyuşturur Adorno'ya göre. Bu da Adorno/Horkheimer'ya göre öznenin yok oluşuyla eşdeğerdir: İçi boşaltılmış, biçimin içerik üzerine tahakküm kurmuş olduğu bir üretim biçiminin hüküm sürdüğü sistemde, "kitle kültürü" olarak şekillendirilmiş bu kültürün erek kitlesi, söz konusu ürünlerin tüketiminin kaçınılmaz bir uzantısı olarak, birey açısından içeriksizleşmiş bir yaşama/yaşam biçimine, kolektif düzlemde de içeriksizleşmiş bir topluma dönüşmektedir.³²

Adorno ve Horkheimer'nın çizdiği karamsar toplum tablosuna karşın Walter Benjamin, sanat yapıtlarının üretim koşullarının uğradığı değişime daha ılımlı yaklaşmıştır. Benjamin, 1936 yılında yayımlanan "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit"³³ başlıklı denemesinde, teknolojiye yaşanan sıçramayla teknik yeniden üretimin sağlandığı çağda, sanat yapıtının üretim koşullarında bir paradigma değişiminin gerçekleştiğini ifade eder. Sanat yapıtını,

³¹ Aktaran: Kausch, a.g.e., s. 226.

³² Kausch, a.e., s. 89-91.

³³ Walter Benjamin, **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie**, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968, 2. Bs., 1968, s. 9-63.

“eine einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag”³⁴ olarak tanımladığı *Aura* kavramından hareketle açıklayan Benjamin, ilkel çağlardan itibaren üretilen yapıtların, içinde üretildikleri zamanın ve mekânın belirlediği tarihsel moment bağlamında anlaşılabileceğini savunur. Bu tarihsel moment, sanat yapıtının *Aura*’sını ve dolayısıyla biricikliğini oluşturur ve aynı zamanda sanat yapıtına aşkınlık kazandırır. 1930’lu yıllarda teknik yeniden üretim imkânlarının gelişmesiyle sanat yapıtına içkin olan özelliklerin yanı sıra, sanatın işlevinin ve ona yönelik alımlama biçimlerinde temel değişimlerin gerçekleştiğini saptar Benjamin. Özellikle (resim sanatının yerine geçen) fotoğraf ve sinema alanlarının temellendiği teknik yeniden üretimle, sanat yapıtları tarihsel momentlerinden kopartılmış, bunun yerine alımlayana “burada ve şimdi”³⁵ duygusunu veren yapıtlar üretilmeye başlanmıştır. Sanat yapıtlarının üretim koşullarında gerçekleşen paradigma değişiminin kaçınılmaz olarak alımlama biçimlerine de yansıdığını ifade eden Benjamin, denemesinde fotoğraf ve sinema sanatları üzerine yürüttüğü düşüncelerde söz konusu ürünlerin/yapıtların eski burjuva değer ve ölçütleriyle artık açıklanamayacağını savunur.

1.2. “Güdümlü Toplum” Şemasından Direnişçi Popüler Kültüre – Demokratikleşme ve Melezleşme Evresi

Eleştirel kuram çerçevesinde kültür endüstrisinin üretim ve işleyiş mekanizmasına yönelik saptamalar kuşkusuz bugün de pek çok yönden geçerliliğini korur niteliktedir. Bunun ötesinde söz konusu mekanizma günümüz enformasyon/high tech/çoklu medya çağında küresel bir boyuta ulaşmıştır. Ancak Adorno/Horkheimer’nın bir “Kulturpessimismus”tan hareketle yaptıkları saptamalarda, popüler kültürün hedef kitlesine ilişkin çizdikleri tablonun geçerliliğini yitireli uzun zaman olmuştur. “Yüksek kültür”/“aşağı kültür” ikili karşıtlığı üzerine temellenen savları doğrultusunda Adorno/Horkheimer, kültür endüstrisine içkin olduğunu öne sürdükleri güdümleyici gücün, her türlü eleştirel düşünceye ket

³⁴ A.e., s. 18.

³⁵ A.e., s. 13-15.

vurulan, edilgen, güdümlü ve homojen bir toplum yapısını oluşturduğunu (kitle kültürü) ileri sürmüşlerdir.³⁶

Ancak sonraki yıllarda yürütülen popüler kültür çalışmalarında, Frankfurt Okulu'nun geliştirdiği kuramın bazı temel noktaları eleştirilmiştir. Bunlardan biri, “kültür” kavramının sosyal tabakalaşmaya dayalı ikili karşıtlık ekseninde kurularak “yüksek kültür” ile “aşağı kültür” olarak konumlandırılmasıdır. Katı bir yüksek kültür/aşağı kültür ayrımından hareketle oluşturulan eleştirel kuram çerçevesinde sanat anlayışı da söz konusu karşıtlık üzerine temellenir. Buna göre yüksek kültür, burjuvazinin kültürüdür ve “hakiki”, özerk sanat (Alm. autonome Kunst) da sadece bu kültür tarafından icra edilebilir. Bu bağlamda aşağı/popüler kültür ise kültür olmayıp, “tehlikeli bir kitlesel olgu”³⁷ olarak tanımlanmıştır. Adorno'nun kültür endüstrisi dizgesinde üretilen ürünlere ve onların alımlama biçimlerine bakışı, tepeden bir bakış olarak değerlendirilebilir. Başka bir ifadeyle yapmış olduğu saptamalar/analizler, kendisinin de dâhil olduğu yüksek, yani burjuva sanat estetiğinden hareketle şekillenmiştir. Bu yönde bir yaklaşım, bu bölümün devamında da göz önüne sermeyi hedeflediğimiz gibi, bir anlamda popüler kültürün eteklerinden doğan pop kültürünün ve bu ikisi arasındaki diyalektik ilişkinin, başka bir ifadeyle popüler kültürün doğasının reddi anlamına gelmektedir.

Almanya'daki pop yazınına yönelik eleştirileri değerlendirdiği makalesinde Jörgen Schäfer, Adorno ve Horkheimer'nın yüksek/aşağı kültür üzerine temellenen savlarının günümüzde de birçok kesim tarafından benimsendiğini dile getirir.³⁸ Ancak Schäfer, bu yönde bir yaklaşımın temel bir yanılgı barındırdığını ifade eder. Bu yanılgı ise, homojen bir ‘kitle kültürü’nün varlığına ilişkin yaygın kanıdır:

³⁶ Modernistlerin (veya burjuvazinin) son kaleleri olarak tanımlanabilecek Frankfurt Okulu düşünürlerinin ortaya koydukları eleştirel kuramda, kitle iletişim araçlarının Nazi Almanya'sında faşist ideolojilerin aracı haline gelmelerine tanıklık etmeleri söz konusu karamsarlığı anlaşılır kılmaktadır.

³⁷ Gans, **a.g.e.**, s. 11.

³⁸ Jörgen Schäfer, “‘Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit’ Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968”, **Pop-Literatur, Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur. Sonderband.** Haz. Heinz Ludwig Arnold - Jörgen Schäfer, München, Edition Text+Kritik, Richard Boorberg Verlag, 2003, s. 12.

Sie gehen davon aus, es gebe eine homogene Massenkultur, in der sich das Publikum nicht in unterschiedlichste Gruppen ausdifferenziert habe und überdies nicht dem historischen Wandel unterliege.³⁹

Geleneksel yüksek/aşağı değerleri üzerine kurulu ikili karşıtlığın sabit değil, aksine değişken olduğunu belirten Schäfer, kültür ve yazın olarak betimlenen görüngülerin değişmez kanonların değil, bunun yerine farklı söylemlerin ürünleri olduğunu ifade eder:

Was sich in einem solchen Diskurs als ‘hoch’, ‘elitär’, oder ‘legitim’ und was als ‘niedrig’, ‘trivial’ oder ‘populär’ herauskristalisiert, ist das Resultat von differenzierenden Wertzuschreibungen, die ununterbrochen von neuem gesellschaftlich ausgehandelt werden.⁴⁰

Schäfer’nın düşüncelerine koşut bir biçimde, çalışmasında kültürün Amerikan toplumunda gerçekleşen demokratikleşme sürecine ışık tutan Herbert J. Gans da söz konusu ikili karşıtlığın geçersiz olduğunu savunur. Popüler kültürün aynı yüksek kültür gibi bir beğeni kültürü olduğunu savunan Gans bu bağlamda “estetik bir çoğulculuktan” söz eder.⁴¹

Popüler Kültür araştırmalarının bir diğer önemli durağı, merkezi Birmingham’de bulunan “Centre for Contemporary Cultural Studies” (CCCS) - Çağdaş Kültürel Araştırmalar Merkezi’dir. 1964 yılında Richard Hoggart tarafından kurulan CCSS bünyesinde Stuart Hall ve John Fiske gibi kültürbilimciler, 1970’lerden itibaren yürüttükleri popüler kültür araştırmalarının odağına, işçi kültürüne ve alt kültürlerle ilişkin yaptıkları incelemeler üzerinden popüler kültür ürünlerine yönelik, ‘üretkenliğe’ dayalı alımlama biçimlerini yerleştirmişlerdir.

Bu bağlamda popüler kültür kuramında çağdaş Marksizm ile göstergebilimi birleştiren John Fiske’nin çalışmaları önemli bir konuma sahiptir.⁴² Fiske, **Popüler**

³⁹ A.e.

⁴⁰ A.e., s. 12-13.

⁴¹ Gans, a.g.e., s. 99.

⁴² CCSS bünyesinde John Fiske’nin yanı sıra Stuart Hall, Tony Jefferson, John Clarke, Dick Hebdige, Paul Willis, Angela McRobbie gibi araştırmacıların işçi kültürü, alt kültürler ve gençlik kültürlerine ilişkin yaptıkları çalışmalar ufuk açıcıdır.

Kültürü Anlamak⁴³ isimli çalışmasında tam da Adorno'nun yok saydığı alana, kültür endüstrinin ürettiği anlam ve metalara yönelik alımlama biçimlerine, odaklanır. Eleştirel kuramın oluşturduğu tabloda kültür endüstrisinin güdümleyici mekanizması doğrultusunda güdümlü, edilgen ve homojen bir kitle kültüründen söz edilmekteydi. Fiske'nin savına göre ise popüler kültürün (popular culture) inşası kültür endüstrisi tarafından değil, halk tarafından gerçekleştirilir:

[...] kitle kültürü varolamayacak denli çelişkilidir. Tektip, dışarıdan ithal edilme bir kültür kitlelere hazır giysi gibi satılamaz: Kültür asla bu şekilde işlemez. Ne de halk, kendine yabancılaşmış bir yığın gibi, sahip oldukları tek bilinç yanlış bilinç olan tek boyutlu kişiler toplamı gibi, sistemle ilişkileri kendilerini (istekli olmasalar bile) bihaber enayiler olarak köleleştirilmiş kitleler gibi davranıp yaşar. Popüler kültürü üreten halktır, kültür endüstrisi değil.⁴⁴

Fiske'nin bu savı çerçevesinde kültür endüstrisi, çeşitli halk oluşumlarının kendi popüler kültürlerini oluşturabilecekleri “bir metinler ya da kültürel kaynaklar dağarcığı” üretmektedir.⁴⁵ Bu doğrultuda popüler kültür, “tabilerin” kendilerine iktidar tarafından dayatılan/sunulan meta ve anlamlara ilişkin dönüştürücü alımlama biçimlerinden oluşmaktadır.

John Fiske, “tabilerin ve güçsüzlerin”⁴⁶ kültürü olarak tanımladığı popüler kültürü kapitalist toplumlardaki iktidar kültürlerle tabiler arasındaki diyalektik ilişki bağlamında ele alır. Bu çerçevede popüler kültür, kültür endüstrisinin sunduğu/dayattığı meta ve anlamların tabiler tarafından reddedilerek dönüştürülme sürecini kapsamaktadır. Bu ise gündelik yaşam pratiklerinde gerçekleşen ve kişinin kendi öznelliğine dayalı bir süreçtir Fiske'ye göre. Söz konusu anlam dönüştürme sürecini tabilerin iktidar kültüre karşı bir direniş eylemi olarak tanımlayan Fiske, onların bu şekilde kendi kültürlerini, -popüler kültürlerini- yarattığını ifade eder.

⁴³ John Fiske, **Popüler Kültürü Anlamak**, Çev. Süleyman İrvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999. (Özgün adı: **Understanding Popular Culture**, © Routledge, 1991.)

⁴⁴ A.e., s. 35-36.

⁴⁵ A.e., s. 36.

⁴⁶ A.e., s. 15.

Popüler kültür, gündelik yaşam ile kültür endüstrileri ürünlerinin arasındaki ortak kesimde halk tarafından oluşturulur. Onlara dayatılmaz, yukarıdan değil içeriden, aşağıdan doğar. Popüler kültür sistemin sağladıklarıyla idare etme sanatıdır.⁴⁷

Bu noktada popüler kültürün Fiske tarafından “kendi içinde çelişkili” olarak betimlediği yapısı da açığa çıkmaktadır: “Endüstri toplumunda tabilerin kendi kültürlerini oluşturabilecekleri kaynakların yalnızca onları tabi kılanlar tarafından sağlanma”⁴⁸ Fiske’nin ifadesiyle popüler kültürün kendi içindeki çelişki üzerine temellenmiş dinamizmin bir göstergesidir. Kaynağını iktidar güçlerden/kültürden aldığı için bir yandan toplumdaki “iktidar ilişkilerinin göstergelerini taşır”, diğer taraftan da “bu güçlere direnmenin ve onlardan sıyrılmanın belirtilerini”⁴⁹ gösterir.

Sunulanın dışında anlamların üretildiği popüler kültürü üretken bir gündelik yaşam praksişi olarak tanımlayan Fiske, onun tüketim anında gerçekleştiğini vurgular. Bundan dolayı kendi anlamlarını üreten popüler kültür edilgen değil etken, onu üreten tüketiciler de kültür endüstrisinin gücünün boyunduruğu altında bireyler değil, kendilerine sunulan malzemeleri kültürel anlamlara dönüştürmeleri açısından etken ve üretici olarak tanımlanır.

Tam da bu noktada bugün pop veya pop kültür olarak tanımlanan dinamikler devreye girer. Tüketicilerin televizyon, reklam, sinema, müzik, moda gibi gündelik kültür ve tüketim nesnelerinin kodlarını dönüştürerek onları - özelliğın ve “ait kılma”nın önemli bir paya sahip olduğu - farklı anlamlarla yeni bir bağlama oturtması, 1950’lerin Amerika ve İngiltere’inde gelişen *Pop-Art* akımının, *pop kültürünün/pop’un* ve *pop yazını* (Alm. Popliteratur) olarak adlandırılan yazın türünün de buluştuğu ortak bir payda olarak tanımlanabilir.

Fakat burada göz ardı edilmemesi gereken bir nokta vardır. Fiske’nin ve diğer CCCS üyelerinin çalışmalarında yapmış oldukları gibi popüler kültürü ‘farklılık yaratan’ bir metin olarak okuyarak onu göstergebilimsel bir zeminden hareketle açıklamak, böylesi kompleks bir kültürel oluşumu açıklamaya yetmeyecektir. Pop kültürünü bir metinler ve tarzlar kaynağı olarak okumak, bize pek çok kapı açabilmekle birlikte, geriye kalan sayısız kapı için anahtar işlevi göremeyecektir.

⁴⁷ A.e., s. 38.

⁴⁸ A.e., s. 27.

⁴⁹ A.e.

1.3. Pop, Pop-Art ve Pop Kùltür

Pops Glück ist, daß Pop kein Problem hat. Deshalb kann man Pop nicht denken, nicht kritisieren, nicht analytisch schreiben, sondern Pop ist Pop leben, fasziniert betrachten, besessen studieren, maximal materialreich erzählen, feiern. Es gibt keine andere vernünftige Weise über Pop zu reden, als hingerissen auf das Hinreißende zu zeigen, hey, super. Deshalb wirft Pop Probleme auf, für den denkenden Menschen, die aber Probleme des Denkens sind, nicht des Pop. So simpel diese Unterscheidung ist, so schwierig ist sie zu realisieren im Schreiben über Pop.

Rainald Goetz, **Irre**, 1983

Nur weil ein Begriff Wischiwaschi ist, heißt das noch lange nicht, daß man nichts mit ihm anfangen kann. POP ist zuallererst das Geräusch beim Öffnen einer Flasche, vorausgesetzt sie enthält reichlich Kohlensäure.

Gero Günther⁵⁰

In the future, everyone will be world-famous for 15 minutes.

Andy Warhol⁵¹

Pop kavramına, gerek kùltürel bir hareket/dinamik olarak (pop kùltür) gerekse onun sanatsal (pop, Pop-Art; pop müziği) ve yazınsal (pop yazını, Pop-Literatur) tezahürü olarak, ilk kez dillendirildiği 1950’lerden bu yana dolaşıma girdiği her alanda bir anlam bulanıklığı eşlik etmiştir.⁵² Pop, pek çok kez farklı, kimi zaman birbirine zıt anlamsal alanlar işaret edilerek tanımlanagelmiştir ve bu anlamsal

⁵⁰ Gero Günther, “Countdown to TXXX (Voulez-Vous-Version). 11 Wichtige Hinweise, die man beachten sollte, ehe man mit Pop-Literatur ins Bett steigt”, **Pop Technik Poesie. Die nächste Generation, Rowohlt Literatur Magazin 37**, Haz. Marcel Hatges, Martin Lüdge, Delf Schmidt. Hamburg, Rowohlt Verlag, 1996, s. 10.

⁵¹ Martin Büsser, **Pop-Art**, Hamburg: Rotbuch Verlag, Reihe Rotbuch 3000, 2001, s. 84.

⁵² Jörgen Schäfer, “‘Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit’ Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968”, s. 7.

sınırlar bir ülkeden diğerine, bir kültürel gruptan diğerine, bir kuramsal eğilimden diğerine geçerken iç içe geçmiş, farklılık göstermiştir.

1950’li yılların Amerika’sında ortaya çıktığı dönemde de sabit sınırları olmayan *pop* kavramının, Diedrich Diederichsen’in ifadesiyle 1990’lı yılların Almanya’sında anlamsal sınırları giderek kayganlaşmış ve pop; medya, reklam, kültür, sanat, kamu ve siyaset gibi tüm toplumsal alanlarda kullanılabilen bir joker kavramı olarak işlevselleştirilmiştir. Çoğu zaman kültürün ve siyasetin yanı sıra, pazarlama stratejilerinde de sevilen bir etiket olmuştur. “[...]vom Theatertreffen bis zur Theorie, von der sozialdemokratischen Kandidatenkür bis zur Kulturkatastrophe”⁵³, istisnasız tüm alanlara sızan bu kavramın, Diederichsen’in ifadesiyle içi boşaltılmış ve bunun sonucunda bir “dummy terme”⁵⁴ dönüşmüştür; “[...]der Pop-Begriff scheint nicht nur endlos zständig, sondern auch endlos dehnbar zu sein.”⁵⁵

İngilizce kökenli olan *pop*, **Oxford Advanced Learner’s Dictionary**’de⁵⁶ sırasıyla şu tanımlara sahiptir: Kısa, keskin patlama sesi (fiil olarak da kısa keskin patlama sesini çıkarmak ve patlatmak anlamlarında kullanılmaktadır); gazlı içecek; özellikle müzik alanında modern popüler tarz anlamına (modern popular style) gelmektedir. Pop müzik (İng. pop music) kavramı buna örnektir; Pop sözcüğünden türeyen *pop up* fiili, “aniden çıkagelmek”⁵⁷ anlamında kullanılmaktadır. Buradan anlaşılacağı üzere, gündelik dil kullanımında pop sözcüğü genellikle hızlı, ani eylemleri belirtmek için de kullanılmaktadır.

Pop, bunun yanı sıra dilimizde karşılığını popüler sözcüğünde bulmuş olan “popular”ın kısaltması olarak da kullanılmaktadır. Buna göre pop, çok kişi tarafından sevilen, beğenilen, takdir edilen, vb.; tüm kitlenin beğenisine veya eğitim seviyesine göre uydurulmuş (suited to the taste or the education level of the general public)

⁵³ Diedrich Diederichsen, **Der lange Weg nach Mitte: Der Sound und die Stadt**, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1999, s. 273.

⁵⁴ Türkçede de kullanılan İngilizce kökenli *dummy* sözcüğü kukla anlamına gelip, genellikle araba çarpışma testlerinde kullanılan kuklalar için kullanılmaktadır. Diederichsen bu metaforu pop kavramının 90’lı yıllarda bir deneme tahtasına dönüştüğünü vurgulamak için öne sürmüştür.

⁵⁵ Diedrich Diederichsen, “Alles ist Pop. Was bleibt von der Gegenkultur?” 1998, (Çevrimiçi) <http://www.nightsounds.de/pop.htm>, 23.03.2008)

⁵⁶ **Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English**, Haz. A S Hornby - A.P. Cowie, Fourth Edition Oxford University Press, 1994.

⁵⁷ **Langenscheidts Taschenwörterbuch Englisch**, Haz. Helmut Willmann, Langenscheidt KG, Berlin, München, 1990.

anlamalarına gelmektedir. Ancak Diederichsen gibi pek çok pop kuramcısı kültürel bir hareket ve form olarak pop'un, kitlenin/ana akımın zevkine uygun olarak biçimlendirilmiş popüler formların (popular, populär) kısaltması olarak anlaşılmasını hatalı bulmaktadır. Bunun sebebini, bir kültürel görüngü olarak ana akımın zevkine uyumlanmayı reddederek direnişçi bir potansiyel barındırdığı söylenen ve bu çerçevede bu bölümde tartışılacak konular arasında bulunan pop'un içsel dinamiği ile popüler olanla arasındaki ayrım bulabiliriz.⁵⁸

Pop'un birincil sözcük anlamının dışına taşarak sanatsal ve kültürel eğilimleri de imleyen bir kavrama dönüşmesi, 1950'li yıllarda resimde filizlenen ve *Pop-Art* olarak bilinen sanat akımıyla başlar. Pop-Art'a, bir kavram olarak ilk kez 1954 yılında sanat eleştirmeni Lawrence Alloway'ın bir metninde rastlanır. Bundan kısa süre sonra, 1957 yılında Richard Hamilton ilk sanatçı olarak bir Pop-Art manifestosu yayımlar.⁵⁹

O dönemde Amerika'da ve İngiltere'de birbirinden bağımsız olarak eşzamanlı 'patlayan' (pop) Pop-Art, sanatsal malzemesini reklamlardan, çizgi romanlardan, dönemin pop-ikonlarından⁶⁰ ve gündelik tüketim nesnelerinden sağlamıştır. Malzemesini gündelik tüketim nesnelerinden – ve ikonlarından- alması, aynı zamanda soyut dışavurumculuğa bir tepki niteliğindedir. Buna ilişkin Pop-Art akımının önemli sanatçılarından Andy Warhol (1923-1987) şöyle der:

The Pop artists did images that anybody walking down the Broadway could recognize in a split second – comics, picnic tables, men's trousers, celebrities, shower curtains, refrigerators, Coke bottles, - all the great modern things that the Abstract Expressionists tried so hard not to notice at all.⁶¹

⁵⁸ John Fiske'nin "popüler kültür" (popular culture) olarak tanımladığı kültürel oluşum, bu çalışmada pop ve pop kültürü olarak tanımlanan kültürel oluşum ve onun uzantısı olan görüngüler ve sanat yapıtlarıyla koşutluk içermektedir. Bu bağlamda popüler kültür, Adorno'nun Kültür Endüstrisi olarak tanımladığı ana akım (İng. mainstream) kültürüne daha yakın olarak görülebilir. Biz de bu çalışmada Almandaki kuramsal çalışmaları referans alarak, popüler kültürü ana akım kültürü olarak anlıyoruz.

⁵⁹ Büsser, **Pop-Art**, s. 10.

⁶⁰ Akımın önemli temsilcilerinden Andy Warhol resimlerinde Marilyn Monroe gibi bir Hollywood yıldızını veya Elvis Presley gibi bir rock ikonunu kullanabiliyordu. Bunun yanında Ludwig van Beethoven'ı veya Rönesans ressamı Sandro Botticelli'nin ünlü *Venus'ün Doğuşu* tablosunu sanat malzemesi olarak seçerek 'yüksek' kültürden sayılan 'dokunulmazları' da malzemeleştirebiliyordu.

⁶¹ Andy Warhol, Pat Hackett, **Popism**, England, Penguin Books, 2007, s. 3, (1. bs. 1980).

Warhol'un da sözlerinden anlaşılacağı gibi, sanatsal üretimin yeniden tanımlandığı Pop-Art (ya da kısaca *pop*) hareketinde, “soyut sanat yapıtında sanatçının öznel ‘gestus’unun ifade bulduğu”⁶² yönündeki düşünceye bir karşı çıkış vardır. Pop-Art hareketiyle birlikte sanat, dönemin popüler kültüründen hareketle nesneselliğe (Gegenständlichkeit) geri dönmüştür.⁶³

Pop-Art sanatçıları gündelik kültür ve tüketim nesneleri arasında bir ayrım yapmadılar; çizgi romandan bilim kurguya, reklam afişlerinden dönemin popüler yıldızlarının yanı sıra konserve kutuları, koka kola şişeleri veya banknotlar Pop-Art’çıların yapıtlarında kolajlarla, cafcaflı (pop) renk ve çizimlerle estetize edilmiştir. Bu yönüyle pop Martin Büsser’nın ifadesiyle görsel bir devrim niteliği taşımaktaydı.⁶⁴ Büsser bu bağlamda pop sanatçısı Richard Hamilton’ın 1957’de yapmış olduğu “ironik” tanımı alıntılar: ‘Sie ist jung, sexy, glamourös, kurz – big business’.⁶⁵

Pop-Art’çıların yapıtları bir yandan ileri endüstri toplumlarının metropollerinde yaşanan, reklam ve medya endüstrisi tarafından parlak renklerle pazarlanan, herkesin bir gün “on beş dakikalığına” da olsa, star olabileceği vaat edilen *American Way of Life*’ın tüm mitlerini, klişelerini, ‘modern’ yaşamın nesnelerini yapıtlarında kullanırken, diğer taraftan aynı Amerikan rüyasını, onun sunduğu malzemeler üzerinden ironize ederek eleştirmişlerdir. Bu bağlamda Pop-Art sanatçılarının malzemeleri arasında anlamsal bir fark bulunmadığı söylenilebilir; sözgelimi Hollywood starı Marilyn Monroe da böylesi bir tabloda bir koka kola şişesi gibi bir tüketim malzemesi olarak karşımıza çıkabilmektedir.

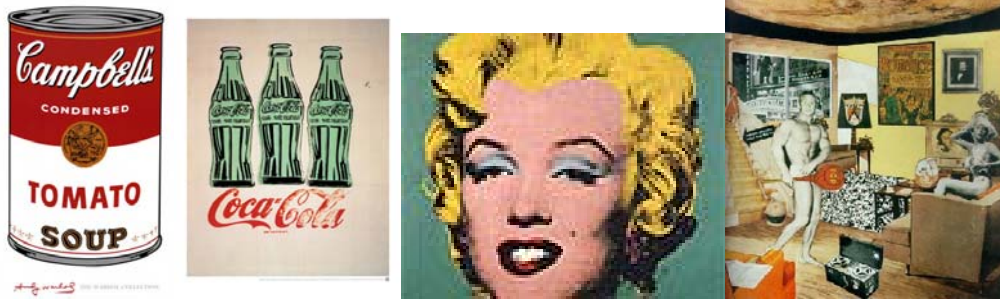
Reklam ve kitle medyası üzerine temellendiğini söyleyebileceğimiz Pop-Art, tüketim toplumunun estetize edildiği bir sanatsal form olarak tanımlanabilir. Pop-Art sanatçılarının gündelik yaşamın ve kitle toplumunun tüketim nesnelerine yönelerek onları estetize etmeleri, sanat ve gündelik yaşam arasında bir bağın kurulmasına da yol açarak “yüksek sanat” ile “trivial” arasındaki sınırları kaldırdı.

⁶² **Mexler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945**, Haz. Ralf Schnell, Stuttgart, Verlag Metzler, 2000, s. 418.

⁶³ **A.e.**, s. 418-419.

⁶⁴ Büsser, **Pop-Art**, s. 7.

⁶⁵ **A.e.**



Resim 1. Andy Warhol, *Campbell's Soup*, 1968.

Resim 2. Andy Warhol, *Three Coke Bottles*, 1962.

Resim 3. Andy Warhol, *Turquoise Marilyn*, 1962.

Resim 4. Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing*, 1956.

Ancak Diederichsen'in de belirttiği gibi, gündelik kültür nesnelerinin sanat yapıtlarına girmesi, başlangıcını 1950'li ve 60'lı yılların Pop-Art akımında bulmaz.⁶⁶ Gündelik hayata ilişkin nesnelerin modernist sanatta da başat malzeme konumunda olduklarını hatırlatan Diederichsen, o dönemlerde ve daha öncesinde de “yüksek” ve “aşağı” arasındaki sınırları kırma eğiliminin bulunduğunu ifade eder. Sözgelimi Edouard Manet, yapıtlarında demir trenler resimlemiştir, Pablo Picasso ve Georges Bracque gibi kübistler de günlük gazeteleri sanatsal malzeme olarak kullanmıştır. Hatırlanması gereken bir diğer örnek, 20. yüzyıl başında filizlenen Dada akımı sanatçısı Marcel Duchamp'ın kütleleşmiş pisuarıdır.



Resim 5. Marcel Duchamp, *Fontaine (Çeşme)*, 1917. Fotoğraf: Alfred Stieglitz.

Pop-Art'ı, ondan türeyen diğer sanatsal tarzları (pop yazını, pop müziği) önceki dönem yapıtlarından ayıran belki de ilk belirleyici özellik, kitlesel üretimle ilgilidir. Modernist sanatçılardan farklı olarak Pop-Art sanatçıları ile birlikte ilk kez

⁶⁶ Diedrich Diederichsen, “Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch”, s. 38-39.

olarak kitle üretimi üzerine çalışılmış, Duchamp yapıtında kışkırtıcı bir şekilde bir pisuar gibi sıradan bir gündelik kullanım nesnesini içindeki su gider deliğini kaldırarak işlevsizleştirip sergilerken, Pop-Art'ta boyutlar aşıl原因 kitle üretimi estetize edilmiştir. Duchamp'ın fabrika yapımı bir pisuarı sergilemesi, sanata “hazır yapım” (İng. ready-made) kavramını da kazandırmıştır. Hazır yapım nesnelerinin sanatsal birer yapıt olarak sergilenmesi, sanatçının ‘yaratım’ sürecinin de sorgulanmasına yol açmıştır.

Avangart sanatla arasında bir diğer fark pop'un popüler kültüre yönelik olumlayıcı tutumudur. Pop, kendisini çevreleyen ve kendisini içinden var ettiği tüketim kültürünün ürünlerine mesafeli bakmasını sağlayan bir ironiyle ve kimi zaman da muhalif bir tavırla yaklaşıyor olsa da, bu dünyayla barışçıl bir ilişki kurmuştur. Andy Warhol bunu “liking thinks” sözleriyle özetlemiştir.⁶⁷ “Yüksek” ve “aşağı” arasında bir yerlerde kendini üreten Pop-Art, Jörgen Schäfer'nın ifadesiyle kışkırtıcı etkisini olumlama ve ironi arasındaki gelgitlerle sağlamıştır:

Denn die Pop-Kunstwerke haben sich zunächst sowohl gegen die gewohnte Rezeption als Werke der ‘hohen’ Kunst als auch gegen die Bewertung als Phänomene der ‘Massenkultur’ gesperrt.⁶⁸

Diederichsen'e göre pop'u genelleyici bir şekilde gündelik tüketim ve kültür nesnelerinin sanatsallaştırması olarak tanımlamak bu nedenle eksik bir tanımlama olacaktır. Kendini ilk kez üretmeye başladığı yıllarda pop'u öncelikli olarak bir “dönüşüm” olarak gören Diederichsen, bu dönüşümü; kültürel malzemeyle bağlı bulunduğu sosyal çevrenin birbirini karşılıklı olarak sürekli yeniden şekillendirdiği ve bununla birlikte yerleşik sınıfsal, etnik veya kültürel sınırların ötesine geçildiği dinamik bir hareket olarak açıklar.⁶⁹ Bu çerçevede hem kültürel bir form, hem de sanatsal bir eğilim (Pop-Art, pop yazını, pop müziği vb.) olarak pop için belirleyici olan Diederichsen'e göre şöyledir:

⁶⁷ Thomas Hecken, “Pop-Literatur um 1968”, **Pop-Literatur, Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur. Sonderband**, Haz. Heinz Ludwig Arnold, Jörgen Schäfer, München, Edition Text+Kritik, Richard Boorberg Verlag, 2003, s. 43.

⁶⁸ Jörgen Schäfer, “ ‘Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit’. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968”, s. 13.

⁶⁹ Diederichsen, “Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch”, s. 38-39.

[...]daß [...] bestehendes Material Grenzen überschreitet oder von jenseits bestehender Grenzen neue Bedeutung bekommt, neu codiert wird. Es finden – wie auch bei Elvis, wenn er schwarze Arbetismigranten und Bauern-Musik für weiße Stadtjugendliche aufbereitet, oder bei Ice-T, wenn er auf dem Cover von “Home Invasion” den weißen Teenager zeigt, der sich “schwarze Kultur” in allen Dareichungsformen reinzieht- Transformationen statt, Crossover ist nicht der Name eines Genres, das Grundprinzip [...].⁷⁰

Pop, 1960’lı yıllarda öncelikli olarak Pop-Art akımıyla ilgili olarak kullanılırken, sonrasında “genç bir kuşağın değişime uğramış yaşam tarzını imleyen, henüz neyi içerdiği tam olarak belirlenmemiş bir koda dönüştü.”⁷¹ Bu kod farklı sanatsal formlara/pratiklere de yansımış ve bu süreç sonucunda yazın alanında da pop yazını (*Pop-Literatur*) olarak tanımlanan türün oluşumuna da zemin hazırlamıştır.

Almanya’da gözlemlenen pop görüngülerinin ilk olarak Amerika ve İngiltere’den ithal edilen kültürel formlar olarak tanımlayan Jörgen Schäfer’nin ifadesiyle, söz konusu görüngüler İkinci Dünya Savaşı sonrasında Alman kültürünün ‘Amerikanlaşma’ süreci bağlamında ortaya çıkmıştır.⁷² Bu noktada kültürel ve sanatsal bir form olarak pop’un asıl dinamiğini oluşturan ve ana akımın popüler kültüründen ayıran özelliğini vurgular Schäfer:

Pop grenzt sich genauso gegen die ‘Hochkultur’ ab wie gegen die traditionelle ‘Unterhaltungskultur’ der Schlagermusik, der Heimatfilme und Landserromane. Ebenso steht Pop im Spannungsfeld von ‘Globalisierung’, -das heisst der ‘Amerikanisierung’ oder besser: Ausbreitung einer englischsprachigen Internationalität zur Abgrenzung von deutschen Traditionen – und ‘Lokalisierung’ – der Einbettung in lokale Eiheiten.⁷³

Pop, sınırlarını belirlerken kendini yüksek kültürden ayırdığı gibi geleneksel eğlence kültüründen veya popüler kültürden de ayırır. Bununla birlikte pop, kendini

⁷⁰ A.e.

⁷¹ Jörgen Schäfer, “‘Mit dem Vorhandenen etwas anderes als das Intendierte machen.’ Brinkmanns poetologische Überlegungen zur Pop-Literatur”, **Pop-Literatur, Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur. Sonderband**, Haz. Heinz Ludwig Arnold, Jörgen Schäfer, München, Edition Text+Kritik, Richard Boorberg Verlag, 2003, s. 71.

⁷² Bkz.: Jörgen Schäfer, “‘Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit’ Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968”, s. 17.

⁷³ A.e.,s. 14.

küresel ve yerel arasındaki gerilimli ilişki üzerinden üreten bir kültürel formdur. Bugün artık küresel boyutu tartışmasız olan popüler kültürün veya pop kültürünün kaynağı Amerika ve İngiltere'ye dayanmaktadır. Ancak bunun yanında bulunduğu kültürlerle bir yerelleşme evresinden geçer. Yerelleşme evresinden geçmiş bu küresel form bunun yanında kendini halk kültüründen de ayırır. Schäfer'nın sözünü ettiği "englischsprachige Internationalität" bu süreçte önem taşımaktadır. Kendini küreselden ayırıştırarak var eden pop, yine de küresel olan İngilizceden izler taşır her zaman.

Farklı coğrafyalarda kültürel pratiklerin ve bununla birlikte onlara olan bakış ve değerlendirmelerin farklılık göstermesi, küresel-yerel arasındaki dinamiğin doğal bir sonucudur. Bunun yanında popüler kültür, pop kültürü, pop gibi kavramlara ilişkin tanım çabalarının farklılık göstermesinin sebebi söz konusu küresel ve yerel arasındaki gerilimli ilişkidir. Bu bağlamda Schäfer, pop'un esnek bir kültürel formasyon olarak tanımlanması gerektiğini ifade eder:

“[...]die sich als ein variierendes Verbund aus jeweils ganz spezifischen Pop-Songs, Kleidungsmoden, Filmen, (Selbst-)Inszenierungspraktiken und bisweilen auch subkulturellen Ideologien in wechselnden Filiationen immer wieder von neuem konstruiert.”⁷⁴

Schäfer'ya göre, kapitalist temelli popüler kültürün içinde kendini üreterek toplumsal özgülleşmenin bir sesi olarak varlık bulan pop'un aslında uzlaşmaz gibi görünen bu iki zıt alan üzerine temellenmesi, pop çevrelerinde 1960'lı yıllardan bu yana rahatsızlık verici bir unsur olarak görülmez. Aksine, pop'un bu çifte mekanizması onun kültürel önemine (Relevanz) ilişkin bir ölçüt oluşturmaları açısından gerekli bir unsur olarak görülür. Schäfer'nın ifadesiyle pop, gelenekle olan kopuşunu (Pop-Art'ta da gördüğümüz gibi) gündelik malzemeye kurmuş olduğu olumlayıcı ilişkiyle gerçekleştirir. Bu çerçevede pop, Diederichsen'in de ifade ettiği gibi kendisini çevreleyen dünyayla, onun sesleri ve imgeleriyle olumlu bir ilişki kurar.⁷⁵ Pop'un bu özelliği, onun tüm direnişçi dışavurumlarına karşın,

⁷⁴ A.e.

⁷⁵ Diederichsen, “Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch”, s. 40.

kendini her seferinde sorunsuzca kapitalist topluma yeniden eklemlenmesini sağlamıştır.⁷⁶

Bu ise pop'un çifte mekanizmasını gösterir: Pop, ana akım kültürünün sunduğu malzemeleri alır, onların kodlarını dönüştürerek farklı bir bağlamda yeniden oluşturarak kendini üretir. Böylelikle kendisine dayatılan/sunulan tüketim kültürünün malzemelerini kullanarak kendisini ondan sıyırmayı başarır. Bu, Fiske'nin işaret ettiği anlamda aynı anda direniş ve olumlama gibi iki zıt eğilimi barındıran bir eylemdir. Fakat pop, kendini popüler kültürden sıyrarak var ederken, kısa süre içerisinde popülerleştirilerek yine ana akıma dâhil edilir. Bu süreçte ise kendisini üretmesini sağlayan direniş (Subversion) veya yenilik (Innovation) potansiyeli zayıflar ve pop ehlileştirilerek daha geniş kültürel ve ticari kalıplarda yeniden popüler kültürün bünyesine girer. Bununla ilgili sayısız örnek arasında rock müziğinin geçirdiği dönüşüm verilebilir. İlk ortaya çıktığı dönemlerde kendini muhalif bir ses olarak ifade eden rock müziği, bugün ticari olmuştur.⁷⁷

1.4. Amerikalı *Beat Kuşağı* Yazarları

1950'lerde Pop-Art sanatçıları, yapıtlarının merkezine tüketim kültürünün gündelik nesnelerini alarak “yüksek” ve “aşağı”yı, “trivial”ı ayıran geleneksel sınırların yeniden gözden geçirilmesini zorunlu kıldı. Aynı yıllarda Amerika’da bir grup şair ve yazar, metinlerinde farklı boyutlarda gerçekleştirdikleri sınır ihlalleriyle yazın alanındaki paradigma değişimine öncülük etti. *Beat Generation*⁷⁸ yazarları olarak anılan Jack Kerouac (1922 - 1969) , Allen Ginsberg, J(erome) D(avid) Salinger (1919-), William S(eward) Borroughs (1914 - 1997) gibi yazarlar, o yıllarda Amerikan toplumunun yerleşik, konformist yaşam değerlerine bir karşı yazın olarak nitelendirilebilecek metinler üretti.

⁷⁶ Schäfer, “‘Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit’ Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968”, s. 15.

⁷⁷ Rock müziğinin endüstrileşme süreciyle ilgili olarak bkz.: David Rowe, **Popüler Kültürler. Rock ve Sporda Haz Politikası**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996.

⁷⁸ İngilizce “beat” sözcüğü, müzikte vuruş ve ritim anlamlarına gelmektedir. Bunun yanında 1950’li ve 60’lı yılların İngiliz (Brit) Rock- ve pop müziğini tanımlayan bir terimdir. Ayrıca gündelik dilde “bitik”, “tükenmiş” anlamlarında da kullanılmaktadır.

Beat Kuşağı yazarlarıyla birlikte, kültürel ve sanatsal kavramlar dağarcığına bir yenisi eklenmiş oldu. *Beat Generation* ismi ilk kez 1948 yılında Kerouac tarafından dile getirilmiştir. Kerouac, bu kavramı kendi kuşağını betimlemek amacıyla “yıpranmış”, “bezgin”, “tükenmiş” (beaten up) anlamlarında kullanmanın yanı sıra müzikal *beat* ritmine de gönderme yapmıştır. Kathrin Ackermann ve Stefan Greif’in ifadesiyle yazın dünyasında *beat*:

[...]kennzeichnet [...] die Literatur amerikanischer Autoren, die mit einer teils hermetischen, teils offen aggressiven Ästhetik gegen die Wohlstandskultur der fünfziger Jahre opponieren.⁷⁹

Bu karşı yazın hem yapıtlarda ele alınan izlekler hem de onların anlatılış biçiminde kendini göstermektedir. O dönemdeki seçkin yazın dilinin çağın dünyasını ve yaşam deneyimini (Lebensgefühl) açıklamaya yetersiz kalışının farkındalığını yaşayan *Beat Kuşağı* yazarların sanatsal üretimlerinin temelinde yaşam ve sanat arasındaki ayrımın reddi yatmaktadır. *Beat*’lerin metinlerinde dillendirdikleri yaşantılar ise, 1950’lerin Amerika’ındaki yerleşik kültürün ve onun uzantısı olan değerlerin ötesindeki yaşantılarla ilgilidir. Yolculuk izleğinin başat olduğu ‘yersizyurtsuz’ *Beat Kuşağı* yazarlarının romanlarında, genç bir kuşak ve onların alt kültürel patikalardaki yaşam deneyimleri anlatılır. *Beat* romanlarındaki öykü kişileri, hayatı “yolda”⁸⁰ ve ‘merkezin dışında’ yaşayan bir kuşağın yaşam ritmini dillendirmişlerdir. Metinlerini toplumsal normların ve yazınsal kanonun dışındaki coğrafyalarda inşa eden *Beat Kuşağı* yazarlarında, yerleşik tabuları aşındıran uyuşturucu, alkol ve cinsellik deneyimlerine ilişkin sansürsüz betimlemeler ve bunun yanında bir toplum eleştirisi başat izlekler arasındadır. Yazının kapılarını gündelik ve altkültürel yaşantılarla ilgili izleklere açan *Beat Kuşağı* yazarları, metinlerini kurguladıkları dille de estetik değerlerde bir paradigma değişimine yol açmıştır. Caz müziğinin emprovizeye dayalı ritmiyle modern yaşamın hızını yazınsal düzlemde yeniden yaratma isteği, *Beat* yazarlarını kurgu ve dilde deneysel biçimlere yöneltmiştir. Bu bağlamda gündelik konuşma/anlatma dili, “caz müziğinden ve

⁷⁹ Kathrin Ackermann - Stefan Greif, “Pop im Literaturbetrieb. Von den sechziger Jahren bis heute, **Pop-Literatur, Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur. Sonderband**, Haz. Heinz Ludwig Arnold - Jörgen Schäfer, München, Edition Text+Kritik im Richard Boorberg Verlag, 2003, s. 56.

⁸⁰ Jack Kerouac’ın **On the Road** (Yolda) romanı, *Beat Kuşağı*’nın başyapıtlarından sayılmaktadır. 1951 yılında yazdığı roman, çeşitli sansür ve kısaltmaların ardından 1957 yılında basılabilmektedir.

Times Meydanı'ndaki yer altı hayatından beslenen bir argo"⁸¹ kullanımı, duygu ve düşüncelerinin aktarımında "halüsinajen" bir bilinç akışı tekniği ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Bunun yanında "rastlantısal montaj" olarak da bilinen *cut-up* tekniğinden faydalanmışlardır. Yazında *cut-up* tekniği, hazır metinlerin kesilerek, yırtılarak veya katlanılarak yeni bir bağlamda düzenlenmesi anlamına gelmektedir. İlk olarak avangart sanatçıları tarafından resimde kullanılan bu tekniğin yazında kullanılmasına öncülük eden yazar *Beat Kuşağı*'ndan William S. Burroughs'dur.

Kendilerinden sonraki birçok alt kültürel oluşuma/harekete (punk, hippie) yön vermiş olan *Beat*'ler, aynı zamanda Alman yazın dünyasında daha sonra *pop yazını* olarak tanımlanacak türün de öncüleri konumundadır. J.D. Salinger'in ergenlikle yetişkinlik arasındaki arafta (Alm. Adoleszens) yaşadıklarına ayna tutan **Catcher in the Rye** (1951) romanındaki Holden Caulfield kişisi, bugün tüm dünyada hâlâ birçok romana esin kaynağı olmaktadır.

1950'li ve 60'lı yıllarda kültürel ve sanatsal uzamlarda gözlemlenen sınır ihlalleri, o dönemde filizlenen postmodern eğilimlerin yansımasıdır aynı zamanda. 20. yüzyılın ikinci yarısında Batı Uygarlığı'nın modernizmine bir tepki (veya modernizmden bir kopuş) olarak değerlendirilen postmodernizm, bilim, düşün, kültür ve sanat; başka bir ifadeyle insan yaşamını ilgilendiren her alanda köklü değişimlerin gerçekleştiği bir dönem - ya da bu değişimleri kuramsal bir çerçeveye oturtma girişimi - olarak tanımlanabilir.

Postmodernizm kavramı, Jean François Lyotard'ın "büyük anlatılar/meta anlatılar"⁸² olarak tanımladığı, Batı düşüncesini şekillendiren ideolojilerin geçerliliklerini yitirmesiyle gerçekleşen bir paradigma değişimine işaret eder. Bununla birlikte iyi/kötü, yüksek/aşağı gibi ikili karşıtlıklar üzerine kurulu (Batılı) dünya görüşünün yerini tüm karşıt değerlerin *melezleşmesine* bıraktığı bir evredir.

Karşıt kutuplarda konumlandırılmış değerlerin iç içe geçtiği postmodern düşünce yazına da yansımıştır. Sanatta yeni ve özgün bir üretim fikrinin geride bırakıldığı postmodern durumda, modernist sanattan devralınan teknik, tür ve

⁸¹ "Yayıncının Yolculuğu", **On the Road** romanının Ayrıntı Yayınları tarafından hazırlanan Türkçe çevirisi **Yolda** için hazırlanan sonsözden. **Yolda**, Çev. Güzin Özkan - Ferruh Armutçuoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2008, s. 350.

⁸² Bkz.: Steven Connor, **Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2. Bs., 2005, s. 42-66. (Özgün Adı: **Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary**).

malzemelerle ‘oynanır’. Özgün ve biricik üretimlerin reddi veya olanaksızlığının kabullenilişi, kendini aynı zamanda metinsellik düzleminde göstermektedir. Postmodern olarak tanımlanan yazın, farklı yazınsal türlerin, kurguların, dillerin ve biçemlerin herhangi bir hiyerarşik düzenden bağımsız olarak yan yana var olduğu, iç içe geçtiği çoğulcu ve melez metinlerin üretildiği bir alandır. Bu çoğulculuk, Michail Bakhtin’in ifadesiyle metinlerin birbiriyle “diyaloga girdiği” ve farklı dünya görüşlerinin, değerlerin, sınıfların yazınsal düzlemde buluşarak çoksesli bir “karnaval” yaratmasıyla eşdeğerdir.⁸³ Ancak karşıt değerlerin/görüşlerin bu yan yanılığında modernist olarak tanımlanan yazında olduğu gibi bir senteze veya uzlaşmaya yönelik bir çaba gözlemlenmez. Farklılıkların ve karşıtlıkların uzlaştırılmasının olanaksızlığını bir anlamda kabullenmiş bir güdümlle, hepsinin “demokratik” bir ortamda bir arada/yan yana var olduğu bir yazın alanıdır burası.

Postmodern yazında sözü edilen demokratikleşme, özellikle yüksek/aşağı karşıtlığı üzerinden kendi kanonunu oluşturmuş seçkinci yazının sorgulanmasıyla başlamıştır. Yazın alanında bu eğilimin öncüsü ve sözcüsü olarak anılan kişi Amerikalı yazar, yazınbilimci ve kültür antropoloğu Leslie Aaron Fiedler’dir. Postmodern kavramının yazınbilimine girmesini sağlayan Fiedler’in 1969 yılında **Playboy** dergisinin Aralık sayısında yayımlanan “Cross the Border – Close the Gap” başlıklı denemesi, postmodern yazının ilk manifestolarından sayılmaktadır.⁸⁴ Kendini akademik zihniyetin karşısında konumlandıran Fiedler, denemesinde popüler kültürün dışavurumları ile onların seçkinci olarak tanımlanan modern yüksek kültürle olan ilişkisini sorgulamıştır.⁸⁵

Denemesini **Playboy** gibi erotik kadın fotoğraflarının sergilendiği bir dergide yayımlatması, Fiedler’in anti-akademik duruşunun bir yansıması olarak yorumlanabilir. Bununla birlikte erotik erkek dergisi olarak bilinen **Playboy**, 1960’lı

⁸³ Mikhail Bakhtin, **Karnaval**dan Romana, Çev. Cem Soydemir, Derl. Sibel Irzık, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 20-25.

⁸⁴ Metzler- Lexikon Kultur der Gegenwart Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945, Haz. Ralf Schnell, Stuttgart, Verlag J.B. Metzler, 2000, s. 424.

⁸⁵ Danny Walther, “Die ‘Fiedler-Debatte’ oder der Versuch, die ‘Chifre 1968’ von links ein wenig auf-zuschreiben”, Magisterarbeit, Institut für Kulturwissenschaften der Universität Leipzig, 2007, s. 22. (Çevrimiçi) <http://www.cultiv.net/cultiv/index.php?id=633&docid=109>, 27.04.2008)

yıllarda ‘imajını’ yenileme amacıyla, yayınlarında bilim insanların, siyasetçilerin, entelektüellerin ve sanatçıların yazılarına yer vermiştir.⁸⁶

Sözü edilen denemesinde yüksek kültürle popüler kültür arasındaki sınırların aşılması yönünde bir çağrıda bulunan Fiedler, western, polisiye, bilim kurgu, çizgi roman ve pornografi gibi popüler kültür ürünlerini dışarıda tutan seçkinci kültürün yerine, gündelik kültür/popüler kültür nesnelerinin sanat yapıtlarına içkin olduğu bir yazının gerekliliğini dile getirmiştir. Steven Connor, Fiedler’in denemesini “bir yaklaşma hareketi olarak, türsel bütünlük fikrinin kasıtlı bir şekilde karmaşılaştırılması olarak postmodernizmin ilk tariflerinden biri” olarak tanımlamıştır.⁸⁷

20. yüzyılın ikinci yarısında Amerika ve İngiltere’nin kültürel yaşantısında gerçekleşen söz konusu değişimler, zamanla Avrupa’nın diğer ülkelerine de yansımıştır. Küresel bir yapılanmaya sahip olduğunu saptadığımız popüler kültürün formları, özellikle kitle iletişim araçlarının da katkısıyla farklı ülkelere ulaşarak onların yerel kültürleriyle etkileşime girmiştir. Bunun sonucunda her ülke, küresel ve yerel arasındaki dinamik hat üzerinde kendi popüler kültürünü ve pop kültürünü yaratmıştır. Sözü edilen küresel ve yerel arasındaki ilişki, yazınsal düzlemde Almanya’da *Pop-Literatur* veya *Poproman*, İtalya’da ise, yine kökeni İngilizce olan *pulp*’ın yanı sıra İtalyanca *cannibale* (yamyam) olarak tanımlanmış yazınsal üretilere zemin hazırlamıştır. Çalışmamızın sonraki bölümlerinde, iki ülkedeki oluşumların izi sürülecektir.

⁸⁶ Bkz.: Walther, **a.g.e.**, s. 22.

⁸⁷ Connor, **a.g.e.**, s. 158.

2. ALMANYA'NIN *POP* YAZINI

2.1. 1960'lerden 80'lere Almanya'da *Poproman*'ın Panoramik Görüntüsü

Pop-Art'çılarının sanatsal pratikleri, Leslie Fiedler'in yerleşik estetik değerleri sorgulayan savları ve Amerikalı *Beat* Kuşağı yazarlarının yapıtları¹, 1960'ların Almanya'sında da yansımaları buldu ve o yıllarda Rolf Dieter Brinkmann, Hubert Fichte, Rainer Rygulla, Dieter Wellershof, Wolf Wondratschek gibi yazarlarla, daha sonra *Pop-Literatur* olarak adlandırılacak yazın türünün temelleri atılmış oldu. Yazarların üretimlerine yönelik böylesi bir tanımlama ilk olarak gazetelerdeki makalelerde yapıldı. Brinkmann ve diğer yazarlar bu tanımlamaya başlangıçta mesafeli durmuş olsalar da daha sonra bu kavramı benimsediler ve böylelikle *Pop-Literatur* Alman yazınında bir kategori olarak yerini bulmaya başladı.²

Alman pop yazınının doğumu 1968 yılı olarak bilinir.³ Ackermann/Greif'in da işaret ettiği gibi, o yılda Rolf Dieter Brinkmann'ın **Keiner weiß mehr**, Hubert Fichte'nin **Die Palette** isimli yapıtları ve Peter O. Chotjewitz'in **Die Insel. Erzählungen auf dem Bärenaue** başlıklı anlatı derlemesi yayımlanır.⁴ Aynı yıl Alman yazın çevresinde “Fiedler-Tartışması” (Fiedler-Debatte) başlar. Leslie Fiedler, “Cross the border – close the gap” makalesinde ele aldığı konuları⁵, bir sene öncesinde, 1968 yazında Almanya Freiburg Üniversitesi'nde konuk bilim adamı olarak yapmış olduğu konuşmasında dile getirmişti. Fiedler, yüksek kültürle popüler kültür arasındaki uçurumun kapatılmasına yönelik bir çağrı niteliği taşıyan

¹ *Beat Kuşağı* metinleri, Alman yazın çevresinde çoğunlukla pop yazını olarak tanımlanmaktadır. Kathrin Ackermann – Stefan Greif, 1960'lardaki bu kavram bulanıklığına işaret ederek aradaki ayrımı hatırlatır: “Pop bezeichnet in den sechziger Jahren zunächst einmal alles Neue, Unkonventionelle, und Szenenverdächtige. Beat kennzeichnet demgegenüber die Literatur amerikanischer Autoren, die mit einer teils hermetischen, teils offen aggressiven Ästhetik gegen die Wohlstandskultur der fünfziger Jahre opponieren.”, Ackermann– Greif, **a.g.e.**, s. 56.

² Bkz.: Jörgen Schäfer ile yapılan röportaj, Enno Stahl, “Pop als Blase: Neue Veröffentlichungen zur Pop-Literatur”, Ocak 2005. (çevrimiçi: http://www.satt.org/literatur/05_01_pop.html 22.05.2008)

³ Ackermann/Greif, **a.g.e.**, s. 55.

⁴ Söz konusu yapıtlarla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Ackermann/Greif, **a.e.**

⁵ Bkz.: Bu çalışma, Bölüm 1.4.

konusmasında, kendi sınırlarını pornografiyi, bilim kurguyu polisiyeyi ve western'i dışarıda tutarak oluşturmuş yüksek kültürün "türsel bütünlüğünü"⁶ sorgulamıştır.

Bu konuşma aynı sene Almanya'nın haftalık dergisi **Christ und Welt**'te iki bölüm olarak yayımlanmış (13 ve 20.09.1968) ve Rolf Dieter Brinkmann'ın da sözcülük ettiği, "Fiedler-Tartışması" olarak anılan sanat/yazın tartışması gerçekleşmiştir.⁷

İlk ortaya çıktıklarında yüksek yazın eleştirisi ve ona bağlı yazarlar tarafından tepkiyle karşılanan birinci kuşak pop yazarları, kısa zaman içerisinde yazın estetiğinde bir paradigma değişiminin gerçekleşmesini sağladılar.

68 kuşağıyla birlikte gelen muhalif eğilimden izler taşıyan birinci kuşak pop yazını Brinkmann gibi yazarların etkisiyle çoğu zaman *yeraltı* yazınıyla (underground) eş tutulmaktaydı.⁸ Bir karşı yazın olarak ortaya çıkan pop yazınının oluşumunda, 68 kuşağı ve onun getirdiği muhalif fikirler ve geleneksel olanla kopuşun ifade bulduğu postmodern eğilimler etkili oldu. Pop, Almanya'da ilk ortaya çıktığında kendini ana akımın karşısında konumlandırmakla birlikte seçkin yüksek kültürün yerleşik değerlerini de sorgulamıştır.

Bunun yanında 1961'de Almanya'nın bölünmesi, 1966-67'de yaşanan ekonomik kriz, Almanya'yı çalkalayan sol eğilimli terör fraksiyonu **RAF** (Rote Armee Fraktion), öğrenci hareketleri gibi sosyo-kültürel oluşumlar pop yazınının bir kanadıyla siyasileşmesine zemin hazırladı. Bu oluşumlar çerçevesinde pop yazını ilk dönemlerde estetik ve toplumsal düzlemde bir devrim hedeflemekteydi.

Alman pop metinleri yazınsal teknikler ve ele aldıkları izlekler açısından Amerikan *Beat* yazınından ve İngiliz pop'undan izler taşır.⁹ Metinler çoğunlukla *cut-up* ve *crossover* gibi deneyselliğe dayanan tekniklerle üretildi. *Cut-up* tekniği, bir önceki bölümde değinmiş olduğumuz gibi, hazır metinlerin kesilerek, yırtılarak veya katlanılarak yeni bir bağlamda düzenlenmesi anlamına gelmektedir. Sözcük karşılığı kesişme, çaprazlama olan *crossover*'in kökeni ise müzikal terminolojiye dayanır ve farklı kurgu, tür, biçem ve tarzların kesişme noktasını imlemektedir.¹⁰

⁶ Connor, **a.g.e.**, s. 158.

⁷ Almanya'daki Fiedler-tartışmasına ilişkin ayrıntılı bir inceleme için bkz.: Danny Walther, **a.g.e.**

⁸ Schäfer, **a.g.e.**, s. 18.

⁹ Ackermann - Greif, **a.g.e.**, s. 55.

¹⁰ Irina O. Rajewsky, **Intermedialität**, A. Francke Verlag Tübingen und Basel, 2002, s. 196.

“Anti-akademik” bir tarzın tercih edildiği yapıtlarda pornografik imgeler, gazete kupürleri,¹¹ argolu bir dil kullanımı tercih edilmiştir. Brinkmann çevresinde toplanan Alman yazarları, Amerikalı *Beat*’lerin anlatı tekniklerini devralarak onları çağdaş medya toplumuna uyumlanmış bir sanatsal forma ulaştırmak adına geliştirmişlerdir.¹² Bu biçim aynı zamanda o yıllarda beliren postmodern düşüncenin de uzantısıdır. Almanya’daki ilk pop metinleri, dil ile gerçeklik arasındaki yapay bağları kopartmaya ve toplumsal bir kontrol mekanizması olarak işlev gören dili parçalamaya yönelik bir eğilimin dışavurumuydu.

1970’li yıllarda Almanya apolitikleşme sürecine girmiş ve bunun uzantısı olarak pop yazını daha durgun bir dönem yaşamıştır. Devrim heyecanı sönmüş, devlet muhalif hareketlere/eylemlere kendi otoritesiyle yanıt vermiştir.¹³ Böylelikle 70’lerde *Yeni Öznellik* (Die neue Subjektivität) olarak anılan yazınsal eğilimin bünyesinde kalemler iç dünyaya yönelir.

1980’lerden 90’ların ortasına kadar büyük bir oranda altkültürler tarafından üretilen farklı eğilimler belirir yazın alanında. 80’lerde ilk metinlerini yayımlayan Rainald Goetz, Andreas Neumeister ve Thomas Meinecke Alman pop yazınının ve çağdaş yazının en önemli temsilcileri olarak sayılmaktadır.¹⁴ Bu yıllarda ağırlıklı olarak kitle iletişim araçları ve onların insanlar üzerindeki etkileriyle hesaplaşan yazınsal metinler üretilmiştir.

Bu yıllarda yaygınlık kazanan pop kültürü kendini Almanya’da ağırlıklı olarak üç alanda gerçekleştirmiştir. Bunlardan biri müzik; diğeri pop kültürünün ve müziğin birincil yayın ve dağıtım organı olan dergiler; üçüncüsü ise diğer ikisiyle yakından ilgili olan ve çalışmamızın konusunu oluşturan yazındır.

Almanya’da müzikal eğilimlerin değişimi açısından 1970’lerin ortasında ilk olarak yeraltında filizlenip daha sonra popülerleşen ve *Die Neue Deutsche Welle* diye bilinen müzikal akım belirleyici niteliktedir. 1980’lerin ortalarına kadar Almanya’nın müzikal üretimine yön vermiş olan bu yeni dalga, İngiliz *punk* ve *new wave* akımlarının Alman tezahürü olarak tanımlanabilir. Bu akımın önemi, İngilizce yerine

¹¹ Rolf Dieter Brinkmann’ın 1973’te hazırladığı **Schnitte** projesi (Hamburg, Rowohlt, 1988) bu tarz bir çalışmaya örnektir.

¹² Ackermann - Greif, **a.g.e.**, s. 57.

¹³ **A.e.**, s. 55-68.

¹⁴ Schäfer, **a.g.e.**, s. 21.

ilk kez Almanca sözlü pop şarkılarının üretilmesindedir. Bunun öncesinde *Schlager* olarak bilinen, genellikle aranjmanlardan oluşan şarkılar yaygındı. Mark Terkessidis, popüler bir müzikal form olarak *Schlager*'in kökenlerinin 18. yüzyılın ikinci yarısına dayandığını öne sürer: "Die Liedtradition, auf der die Schlagerform beruht, beginnt mit der emphatischen 'Entdeckung' des sogenannten 'Volksliedes'".¹⁵ Alman ulusçuluk ideolojisiyle meydana gelmiş halk türkülerine dayanan *Schlager*, Terkessidis'e göre aynı zamanda ileri düzeydeki endüstrileşmeyle ve bunun bir uzantısı olan "kitle" oluşumuyla meydana gelen müzikal bir formdur.

Minimalist olarak tanımlanabilecek *Die Neue Deutsche Welle* şarkılarının belirleyici özellikleri arasında, kimi zaman elektronik seslerin eşlik ettiği, olabildiğince sınırlı akorlarla ve tekdüze bir vokal ve müzikal ritimle parça yapmak sayılabilir. Elektronik müzik olarak tanımlanan ve bugün pop müzik alanında *techno*, *electro* olarak bilinen müzik türlerinin öncüleri olarak 1970 yılında kurulan Alman *Kraftwerk* grubu bilinir. Bilgisayar teknolojisinin önemli bir yapıtaşı olduğu ve "makine-insan" karışımının sonucu olarak tanımlanan *Kraftwerk* besteleri elektronik efekt kullanımına temellenen deneysel çalışmalardan oluşmuştur. *Kraftwerk*'in uluslararası platformda tanınması, dördüncü albümünde bulunan ve albümle aynı ismi taşıyan "Autobahn" (1974) parçasıyla gerçekleşmiştir. Sonraki yıllarda *Depeche Mode* ve *Ultravox* gibi popüler gruplar da *Kraftwerk*'in deneysel elektronik tarzından esinlenmiştir.

Şarkı sözlerinde ise genelde bilinçli olarak (punk'ın anlam yadsıyıcı tavrının bir uzantısı olarak düşünülebilecek) derin ifadelerden kaçınılmış ve kimi zaman tekerlemeleri andıran formlar üretilmiştir. Örneğin Stefan Remmler'in başını çektiği *Trio* topluluğu 80'lerin başında "Da Da Da, ich lieb dich nicht, du liebst mich nicht aha aha aha" şarkısıyla pop müzik listelerinde ilk sıraya yerleşti. Parça, basit bir Casio marka orgla meydana getirilmiştir.

Die Neue Deutsche Welle bünyesinde minimalist bir kalıpla başlayan Almanca sözlü şarkılar, bu dalga kısa sürmüş olsa da, sonraki yıllarda Alman pop müziğinde gerçekleşecek gelişimler için bir başlangıç noktası sayılmaktadır. İzleyen

¹⁵ Mark Terkessidis, Die Eingeborenen von Schizonesien. Der Schlager als deutscher aller Popkulturen", **Mainstream der Minderheiten: Pop in der Kontrollgesellschaft**, Haz. Tom Holert-Mark Terkessidis, Berlin, Edition ID-Archiv, 1996, s. 121-123. (Çevrimiçi) www.nadir.org/nadir/archiv/Diverses/pdfs/holert_mainstream.pdf -, 10.03.2008.

yıllarda *pop*, *punk*, *rock*, *hip-hop* gibi tarzlar bünyesinde *Freundeskreis*, *Blumfeld*, *Tocotronic*, *Sportfreunde Stiller* gibi gruplar ve Nina Hagen, Herbert Grönemeyer, Udo Lindenberg gibi müzisyenlerle Alman pop müziği çok yönlü bir gelişim göstermiştir.

Klişe kalıplardan oluşan *Schlager*'lardan sonra ilk kez *Die Neue Deutsche Welle* şarkılarıyla Almanca sözlü şarkılar üretilmiş ve bu gelişmenin bir uzantısı olarak da bazı müzisyenler daha sonra yazın alanına yönelmiştir. Bu çerçevede Max Goldt, Thomas Meinecke ve Andreas Neumeister gibi yazarlar, 1970'lerin Almanya'sında müzik alanında gerçekleşen paradigma değişimini yazına yansıtanlardır.¹⁶ Max Goldt, *Die Neue Deutsche Welle* akımı doğrultusunda müzik icra eden *Pop-Duo Foyer* grubunun üyesi olmuştur. Thomas Meinecke ise *FSK (Freiwillige Selbstkontrolle)* grubunun üyesidir. İki yazar da yazınsal üretimlerinde pop müziğini temel referans noktası olarak, şarkı sözlerine ve grup isimlerine anıştırma ve alıntılarının ağırlıklı olduğu yazınsal metinler üretmiştir.

Bu noktada yazınsal üretimleri pop olarak adlandırılan yazarların ortak bir özelliği göze çarpar. Almanya'daki pop kültür yazını incelendiğinde, yazarların genellikle yazarlık dışında farklı meslek alanlarında deneyim edindikten sonra yazın alanına yöneldikleri veya yazarlığın yanı sıra başka alanlarda da çalıştıkları gözlemlenir. Örneğin Andreas Neumeister, Goldt ve Meinecke gibi müzisyen olmamakla birlikte Almanya'da bir techno kulübünün işletmeciliğini yapmıştır. Yazın dünyasında ismini ilk olarak 1980'lerde duyuran Neumeister'nın romanları, Almanya'da pop kültürün önemli bir yapıtaşı olarak sayılan "toplumsallaşmanın resmedilme projesi"¹⁷ olarak tanımlanır. Neumeister, techno müzik piyasasına ilişkin deneyimini **Gut Laut** (1998)¹⁸ isimli romanıyla yazınsal düzleme yansıtmış ve techno müziğinin ritmini metin düzleminde yeniden üretmiştir.

Özellikle 1980'li yıllarda Almanya'da dergicilik/magazincilik, altın çağını yaşamış ve pop kültürün gelişimi ve ona ilişkin düşüncelerin yürütüldüğü bir

¹⁶ Bkz.: Moritz Baßler, **Der deutsche Pop-Roman: Die neuen Archivisten**, München, Verlag C.H. Beck, 2002., s. 15.

¹⁷ Charis Goer, "Cross the Border – Face the Gap. Ästhetik der Grenzerfahrung bei Thomas Meinecke und Andreas Neumeister", **Pop-Literatur, Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur. Sonderband**, Haz. Heinz Ludwig Arnold - Jörgen Schäfer, München, Edition Text+Kritik imRichard Boorberg Verlag, 2003, s. 175.

¹⁸ Andreas Neumeister'in bu yapıtı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Goer, **a.g.e.**

platformu oluşturması açısından büyük önem taşımıştır. Dönemin pop yazarları metinleriyle popüler kültürü estetik düzlemde alımlamanın yanı sıra, onun üretimine de katkıda bulunmuş ve pop’la olan hesaplaşmalarını düşünsel boyuta taşımıştır.¹⁹ Birçok pop yazarı **Sounds**, **Spex**, **Tempo** gibi dergilerde pop kültürü ve pop müziğiyle ilgili makaleler/denemeler yazmış, dergiler yazarların kendi tarzlarını oluşturmalarını sağlayan bir alan haline gelmiştir. Böylelikle Almanya’da pop kültüre ilişkin yazılarla yarı-akademik bir tartışma ortamı doğmaya başladı. Bunun yanında dergiler bugün olduğu gibi, pop kültürünün ve tarzlarının referans noktasını oluşturan ve onların geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan önemli yayın organları konumundadır.

1966’da ilk sayısını çıkaran **Sounds**’ta caz, pop, rock, punk ve new wave müzikleriyle ilgili haberlerin yanı sıra pop kltrle ilgili makaleler de yer almaktaydı. Pek çok pop kuramcısı ilk denemelerini bu dergide yazmıştır. **Sounds** 1983’te el değiştirince, Diedrich Diederichsen, Andreas Banaski gibi yazarlar ilk sayısını 1980’de çıkaran **Spex** (İng. argo, “gzlk”) dergisine geçer. Pop kültürü ve çeşitli görüngülerine ilişkin deneme, makale, öznel gözlem ve düşüncelerin yer verildiği dergide daha sonra “sol-pop” (Pop-Linke) olarak adlandırılacak Diedrich Diederichsen, Mark Terkessidis gibi pop eleştirmenleri ve Rainald Goetz, Joachim Lottmann gibi yazarlar yazım tarzlarını bu dergide geliştirmiştir.

Sounds ve **Spex**’in yanında Alman pop kültürü açısından önem taşıyan diğer dergiler arasında gençlik magazini **Bravo** (ilk sayısı 1956) ve “Life-Style” dergisi **Tempo** (1986-96) yer almaktadır. Metropolde yaşayan genç kuşağın dergisi olarak tanımlanabilecek **Tempo** dergisiyle birlikte Almanya’ya “New Journalism” olarak tanımlanan gazetecilik anlayışı gelmiştir. Başlangıcını 1960’ların Amerika’ında bulan bu eğilim, haber aktarımında kurmaca ve gerçeklik arasındaki sınırların kayganlaştığı ve haberlerin yazınsal tekniklerle süslenerek yazıya dökülmesi anlamına gelmektedir.

Pop olarak tanımlanan yazın türünün oluşumu açısından pop müziği ve onun uzantısı olan müzik dergileri önemli bir konuma sahiptir. Pop kültürünün çıkış noktası sayılan pop müziği, güncel pop müziğine ilişkin haberlerin yer aldığı dergiler

¹⁹ Sascha Seiler, **a.g.e.**, s. 235, 236.

aracılığıyla yaygınlaşmıştır. Dergiler bunun yanında pop müziğine ve kültürüne ilişkin yazıların üretilip yayımlanması için bir alan sağlamıştır. Böylelikle dergiler bir yandan müziği beslemiş, diğer yandan pop kültür ve pop müziğine ilişkin bir dilin üretildiği bir alan haline gelmiştir. Dergicilikte oluşturulan bu dil daha sonra geliştirilmiş ve pop yazınına yansımıştır. Pop müziğinden pop yazınına uzanan yol göz önünde bulundurulduğunda, bu yazın türünde pop müziğinin hemen hemen vazgeçilmez bir unsur olması ikisi arasındaki ilişkinin doğal bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Pop müziği birçok metinde hem kurgu, hem de anlatı düzleminde kurucu bir öge olarak yer alır.

2.2. Pop'un Bölünmesi ve Değişen Dinamiği

Leslie Fiedler'in ünlü çağrısından 30 sene sonra, 1990'larda neler oldu, 1960'lardan bugüne neler değişti diye sorulacak olursa ilginç ve aynı zamanda pop kültür dinamiğine içkin bir özellik kendini gösterir. Pop, kendini ürettikten sonra, ya yüksek kültürün kanonuna, ya da popüler kültürün varlık alanı olan ana akıma dâhil olmaktadır. İlk ürünlerini verdiği yıllarda kültür otoriteleri tarafından eleştirilen pop kültürü, zaman içerisinde seçkin kültürün kanonuna girmiştir. Bugün Rolf Dieter Brinkmann, Hubert Fichte, Wolf Wondratschek gibi yazarlar 'yüksek otoriteler' tarafından kabul görmüş; ilk ortaya çıktıklarında pek çok eleştiriyle karşı karşıya kalan yazarlar, bugün Almanya'da "yüksek" kültürün ürünleri arasında sayılmaktadır. Aynı durum başlangıçta büyük tepkiler uyandıran Beat Kuşağı yazarları için de geçerlidir. Beat Kuşağı yazarları bugün üniversitelerin, yani merkez kültürün başat kurumlarında, filoloji bölümlerinin müfredatında yer almaktadır; yapıtlarında yansımaları bulunan caz müziğinin ise bugün "yüksek" kültür bünyesinde konumlandırılması da uzun yıllar önce gerçekleşmiştir.

Almanya'da 1980'lerde temeli atılan, 90'larda giderek sivrilen ve bugün hâlâ süren önemli bir oluşum, pop'un kendi içinde gerçekleşen bölünmesidir. Birinci kuşak pop'un yüksek kültüre girmesinin sonucunda bir gelişme daha yaşanmış ve ilk ortaya çıktığı dönemde de heterojen olan pop kültüründe bir bölünme

gerçekleşmiştir. Pop kendi içinde bölünmüş ve eskiden yüksek kültür/ popüler kültür üzerine temellenen ikili karşıtlık bu kez pop söyleminin içinde gerçekleşmiştir. Jack Kerouac ve Rolf Dieter Brinkmann gibi yazarlar önceki dönemlerinin kuyusunda kalmış ‘ötekiler’ken, zamanla pop’un seçkin tabakasına girmiş ve o kuşağın temsilcileri, ardılları veya ‘fanları’ sonraki kuşaklara seçkin bir pencereden bakmaya başlamışlardır.

Bu çalışmanın araştırma nesnesini oluşturan Almanya ve İtalya örneklerine baktığımızda bir nokta ilgi çekmektedir: 90’lı yılların İtalya’sında, medyanın da katkılarıyla *pulp* ve *cannibale* (yamyam) olarak tanımlanan, pop kültürle haşır neşir olmasının yanı sıra şiddet unsurunun ağır bastığı yazınsal metinler üretilmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde yakından inceleyeceğimiz İtalyan yazın eleştirisinin odaklandığı tartışmalar o yıllarda “*pulp* metinleri yazınsal nitelik taşır mı taşımaz mı?” sorusu ekseninde yürütülürken, Almanya’da aynı dönemde farklı bir kırılma gerçekleşir ve o yıllarda yayımlanan romanlardan hareketle “bu metinler pop mu değil mi?”, “pop öldü mü?”, gibi sorular tartışılmıştır. Bu bakış, özellikle 1990’lı yıllarda – medyanın da katkısıyla- büyük satış rekorları yakalayan Christian Kracht ve Benjamin von Stuckrad-Barre gibi yazarlara yönelmiştir. Burada dikkat çeken bir nokta, Kracht veya Stuckrad-Barre’nin karşılaştığı tepkilerin, 1950 ve 60’larda ilk ortaya çıktıkları zaman Beat ve pop yazarlarının yüksek yazın eleştirisi tarafından gördüğü tepkilerden pek farklı olmadığıdır. Tek fark, 1960’lardaki eleştirilerin dönemin seçkin yazın eleştirisi tarafından, 1990’larda ise buna ek olarak yüksek kültüre gireli uzun yıllar olmuş pop’un o dönemki sözcüleri tarafından yapılmış olmasıdır.

Gündelik kültürün zaman içerisinde yüksek kültüre dâhil edilme süreciyle ilgili olarak Boris Groys’un savı aydınlatıcıdır.²⁰ Avangart ve post avangart sanatlarda devamlı olarak yeniliklerin ortaya çıkış sebebini araştıran Groys, kuramında elit bir *yüksek kültür* ile *gündelik/dünyevi* (profan) *kültür* arasındaki ayrımdan hareket eder. Yüksek kültürü, üretilen sanat ürünlerinin seçkin niteliklere sahip olup olmadığına ve kendi bünyesine kabul edilerek korunup korunmayacağı

²⁰ Boris Groys’un alıntılı olduğu kaynak: Martin Büsser, “Die Sprechweisen der Popkultur. Zum Problem der Vermittelbarkeit”, *Kritische Ausgabe*, 1/00: Popliteratur, (Çevrimiçi: <http://www.kritische-ausgabe.de/hefte/pop/buesser.pdf>, 15.03.2008).

yönünde kararları veren kültürel bir *arşiv* olarak tanımlayan Groys, gündelik kültürü de sokağın, halkın, trivial olanın kültürü olarak tanımlar. Groys'un tanımına göre yenilik, gündelik olanın kültürel anlamda değeri yüksek olana dönüştürülmesi anlamına gelmektedir.²¹ Arşiv kavramını ise bir kültürün dökümlerinin toplamı olarak tanımlar.²² Buna ilişkin örneklerin en ünlüsü olarak da avangart sanatçı Marcel Duchamp'ın çalışmalarını verir. Duchamp'ın 1917 yılında *Çeşme* ismiyle sergilediği yapıtı, su gider deliği kaldırarak işlevsizleştirilmiş, fabrika yapımı sıradan bir pisuardır.

Duchamp'ın yapıtlarıyla birlikte gündelik nesnelerin kültürel arşivin bir bileşeni haline geldiğini ifade eden Groys, bununla birlikte Duchamp'tan sonra bir başka sanatçının bir pisuarı sanat nesnesi haline getirmesinin olanaksız olduğunu öne sürer. Bunun sebebini ise, bu tarzda yeniliklerin sadece bir kez gerçekleşebilmesinde görür. Ona göre bu durumda geriye kalan tek alternatif Duchamp'ın pisuarına göndermede bulunan ikinci bir pisuar sergilemektir. Duchamp'ın bu çalışmasıyla gündelik yaşama ait bir nesne olan pisuar yüksek kültürün sanat arşivine girdi. Groys'un ifadesiyle, Duchamp'tan sonra her yeni ve yenilikçi olan aynı mantıkla meydana gelir: Giderek artan bir oranla, gündelik olan kendi yaşam/anlam alanından çekilerek müzeleştirilmiş ve/veya yazınsallaştırılmıştır. Ancak Groys, bu sürecin sonucunda şöyle bir kaybın gerçekleştiğini öne sürer:

[...]daß die ständige Musealisierung und Kulturalisierung des Profanen dazu führt, daß Alltagskultur im Sinne von Subkultur seiner Zeichen und Kommunikationsmuster immer mehr beraubt wird und schließlich verarmt.²³

Gündelik yaşam alanına ait sıradan nesnelerin sanat yapıtlarına dâhil edilme süreciyle bir anlamda müzeleştirilmesi, bir alt kültür niteliği de taşıyan gündelik kültürün sahip olduğu imge ve göstergelerini giderek yitirmesine yol açtığını savunur.

Groys'un bu son saptaması ise pop kültürünün diğer kanadına götürür bizi. 1990'lı yılların Almanya'sında pop yazınına ve onu üreten yazarlara yönelik en

²¹ A.e.

²² A.e.

²³ A.e.

büyük eleştiri, pop'un ilk ortaya çıktığı dönemlerde, çıkış noktasını oluşturan muhalif tavrı ve direnişçi potansiyeli yitirmiş olmasıyla ilgilidir. Bu sav özellikle aralarında Diedrich Diederichsen'in de bulunduğu ve Almanya'da "Pop-Linke" olarak anılan sol eğilimli pop eleştirmenleri tarafından savunulmaktadır.²⁴ 1960'lardan günümüze kadar pop kültürünün değişen içsel dinamiklerini inceleyen Diederichsen bu bağlamda pop yazınına *Pop 1* ve *Pop 2* olarak iki evrede değerlendirir. Buna göre *Pop 1*, ilk ortaya çıktığı 1960'lar ile 1980'leri kapsayan bir zaman dilimindeki pop kültüründen doğan yazınsal pratikleri, *Pop 2* ise 1990'lı yılları kapsamaktadır. Buna göre pop, ilk ortaya çıktığı yıllarda Leslie Fiedler'in de savunduğu gibi yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki sınırları kırma eğiliminin tezahürüydü ve kendini yüksek kültürün yerleşik değerlerinden olduğu kadar ana akımın da karşısında konumlandıran muhalif bir sestti. Bunun yanında *Pop 1*'i "kültürel malzemeye bağlı bulunduğu sosyal çevrenin birbirini karşılıklı olarak sürekli yeniden şekillendirdiği ve bununla birlikte yerleşik sınıfsal, etnik veya kültürel sınırların ötesine geçildiği dinamik bir dönüşüm"²⁵ olarak tanımlar Diederichsen. Fakat pop 1990'larda bu özelliğini yitirmiştir ona göre:

Pop als ein spezifisches Modell von Zuspitzung, Dynamisierung, Transformation und Transaggression hat abgedankt, seine Bestandteile können für andere Formeln Anwendung finden und finden es längst.²⁶

Buna göre kendini ilk ürettiği dönemlerde devingen bir yapıya sahip olan pop, 1990'larda bu özelliğini yitirerek durağan bir yapıya bürünmüştür. İlk dönem pop yapıtlarında üretildikten sonra zamanla yüksek kültüre ya da ana akıma girerek popülerleşen pop, Diederichsen'e göre 90'larda üretim anında da popülerdir. Bu bağlamda Dick Hebdige'in altkültürlerin zaman içerisinde merkez kültür mekanizmaları tarafından ehlileştirilmesine yönelik yaptığı tanımlama, ilk ortaya çıktığı dönemlerde kendini bir karşı ses olarak üreten pop için de geçerli sayılabilir:

Her bir altkültür, bir direniş ve yatışma döngüsü içerisinde hareket eder; ve bu döngünün daha geniş kültürel ve ticari kalıplara"

²⁴ Diederichsen, **Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt**, s. 275.

²⁵ Diederichsen, "Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch", s. 38-39.

²⁶ A.e., s. 44.

yerleştirilir. “Altkültürel ‘sapkınlık’, altkültürel tarzın ‘gizli’ nesnelerinin popüler müzik marketlerinde ve mağaza zincirlerinde sergilenmesiyle aynı zamanda, sınıflarlarda, mahkemelerde ve medyada, eşzamanlı olarak, hem ‘açıklanabilir’ hem de anlamsız hale getirilir. Zararlı çağrışımlardan arınan tarz, artık halkın tüketimine uygun bir hale gelir.”²⁷

Hebdige’in altkültürlere ilişkin bu saptaması, pop kuramcılarının pop’un dinamiğine ilişkin yaptıkları saptamayla koşutluklar içerir. Buna göre ilk olarak bir direniş veya yenilik olarak ortaya çıktığı söylenen pop kültürün farklı kodları çok kısa süre içerisinde merkez kültür ve ana akım kültürü tarafından aynılaştırılır.

Benzer şekilde Martin Büsser da, pop’un kendi dışında bir şeyi referans noktası alamaz hale geldiğini ve bu sebeple de dilsizleştiğini öne sürer.²⁸ Büsser’ya göre pop kültür, merkezin dışında ve ona karşı yöneltilen farklı ifade biçimleridir (Alm. Sprechweise). Ancak bu ifade biçimleri ve tarzlar hızlı bir şekilde ehlileştirilerek merkez kültürün bünyesine alındığı için, pop kültürün hareket ve üretkenlik alanı giderek daralır. Pop da başka köşelere kaçıp orada yeniden üretir kendini. Ama Büsser’ya göre artık bu da son yıllarda giderek olanaksızlaşmıştır ve pop, artık sadece her şeyi aynılaştıran ana akımın içinde üretilen bir ses olarak ortaya çıktığı için kendi muhalif ve üretken dilinden olmuştur.

Kimilerine göre pop, ana akıma dâhil olduktan sonra kendini oradan sıyrıp yeni bir şeyler üretme dinamizmine hâlâ sahiptir, dolayısıyla pop’a içkin bu dinamik onun devamlılığını sağlamaktadır. Bunun yanında kitle iletişimde gerçekleşen hızlanma pop’un sürecine de yansımış, pop ürünleri radyo, televizyon, sinema, internet kitle iletişim araçlarıyla giderek artan bir hızla yayıldıkça onun ana akıma girme süreci de hızlanmıştır. Belki de pop’un hayatta kalma şansı bu sürece tepki verme yetisine ve hızına bağlıdır. Sözü edilen sürece hızlı tepki vererek kendini oradan sıyrabilecek içsel dinamiğe sahip olduğu sürece pop’un hayatta kalma şansı vardır.

²⁷ Dick Hebdige, **Altkültür: Tarzın Anlamı**, Çev. Sinan Nişancı, Babil Yayınları, 2004, s. 123.

²⁸ Büsser, “Die Sprechweisen der Popkultur. Zum Problem der Vermittelbarkeit”.

2.3. 1990'ların Almanya'sında Pop Yazınının Yeni Çehresi

Allzu offensichtlich ist, daß mit dem Beginn der 1990er Jahre mehr zu Ende ging als bloß die Achtziger.

Moritz Baßler²⁹

1990'lı yılların başı Alman yazın piyasası açısından durgun olarak nitelendirilir.³⁰ O yıllarda Alman yazınında metin üreten yazarların çoğu altmışlı yaşlarına girmiş bir kuşağa dâhildi. 90'lar, Almanya'nın savaş sonrası yazınına damgalarını vurmuş olan Heinrich Böll, Thomas Bernhard, Peter Weiss, Uwe Johnson gibi büyük yazarların dönemlerinin geride kaldığı, Peter Handke, Botho Strauß gibi az sayıda yazarın metin ürettiği bir dönem olarak tanımlanır.³¹ İsmi geçen yazarlar yazınsal niteliği tartışılmaz yapıtlar üretiyor olsa da, Stephan Borompka'nın ifadesiyle içinde bulundukları yılların parametrelerine karşılık gelecek bir yazın üretmekten yine de uzaktılar.³² Borompka'ya göre eski kuşak yazarların hayatlarında, kolektif imgelemlerinde oluşmuş yazınsal ölçütler, 80'li veya 90'lı yılların koordinatlarıyla bir koşutluk içermemektedir. Bunun öncelikli sebebi, İkinci Dünya Savaşı'nın ve ardından Almanya'nın bölünmesi gibi tarihsel yaraların önceki kuşak Alman yazarların kültürel ve tarihsel belleklerinde derin izler bırakmış olmasında aranabilir. Almanya'nın geçmişi pek çok yazarın metinleri üzerinden hesaplaştığı bir alan olmuştur.

Bunun yanında ilk üretimleri 60'lı yıllar olarak kabul edilen *pop yazını* da bir değişim geçirmiştir. Sascha Seiler, pop yazınının çehresinin bir bileşenini oluşturan estetik ve kültürel oluşumların otuz senede geçirdiği değişimleri şu şekilde değerlendirir:

²⁹ Moritz Baßler, **a.g.e.**, s. 9.

³⁰ Bkz.: Baßler, **a.e.**; Thomas Kraft, "The show must go on. Zur literarischen Situation der neunziger Jahre", **Aufgerissen: Zur Literatur der 90er**, Haz. Thomas Kraft, München, Piper Verlag, 2000, s.10; Stephan Porompka, "Slam, Pop und Posse: Literatur in der Eventkultur", **Bestandaufnahmen: Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht**, Haz. Matthias Harder, Würzburg 2001, s. 177-194, s. 33.

³¹ Bkz.: Baßler, **a.g.e.**, Kraft, **a.g.e.**, Porompka, **a.g.e.**

³² Borompka, **a.g.e.**

Während die Autoren der Pop-Literatur in den 60er Jahren um Rolf Dieter Brinkmann die deutsche Literatur von ihren verkrusteten Strukturen befreien und gleichzeitig im Kontext der allgemeinen Literalisierungsbewegungen der späten 60er Jahre auch in der Literatur sexuelle und vor allem kulturelle Tabus brechen wollten, sehen sich die Autoren der 90er Jahre einer liberalisierten und für alles offenen Medienkultur gegenüber gestellt, die es zu thematisieren und instrumentalisieren gilt.³³

1960'lı yılların pop yazını, merkez kültürün ve yüksek kültürün yerleşik değer ve tabularını sorgulamışken 90'lı yıllarda kültürel alanlar değişime uğramış ve otuz yıl öncesinde yıkılması uğruna savaş verilen sınırlar ortadan kalkmıştır. Dolayısıyla 90'lı yılların çoklu medya ortamında soluk alan yirmili ve otuzlu yaşlarını yaşayan kuşağın, kendisini çevreleyen dünyayı algılama ve kendini ifade etme biçimleri farklı olacaktır. Gençliğini 90'lı yıllarda yaşayan bir kuşak, öncekilerden çok daha yoğun olarak çoklu medya ve reklam endüstrisinin şekillendirdiği yaşam biçimleriyle yetişmiştir. Böylesi bir değişimin, estetik ölçütlere olduğu kadar metinselleştirilmek istenen malzeme ve izleklere yansımaları doğal bir sonuç olarak kabul edilebilir.

Pek çok kesim tarafından durgun olarak nitelendirilen Alman yazını, 90'ların ortalarında genç isimlerin ilk yapıtlarının yayımlanmasıyla birlikte hareketlenmiş ve bu hareketlenme yayınevlerine de büyük ivme kazandırmıştır. Piyasaya sürülen romanlar kamuda olumlu/olumsuz büyük ilgi görmüş ve ağırlıklı olarak **pop** kavramı ekseninde tartışılmıştır:

Um die Jahrtausendwende kursierte allerorten –in Feuilletons des Tages- und Wochenzeitungen und in Literaturzeitschriften ebenso wie in Verlagsprospekten, in Kneipengesprächen oder sogar in literaturwissenschaftlichen Seminaren – die Rede von der Popliteratur.³⁴

90'larda gazetelerden yazınbilim seminerlerine kadar uzanan tüm kültürel alanlarda pop yazını tartışılmıştır. Carsten Gansel'in ifadesiyle, 90'lı yıllarda Christian Kracht ve Benjamin von Stuckrad-Barre gibi yazarlarla, 60'lı yıllarda Rolf Dieter Brinkmann ve Hubert Fichte gibi yazarlar ekseninde yürütülen

³³ Seiler, **a.g.e.**, s. 274-275.

³⁴ Schäfer, " 'Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit'. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968", s. 7.

gelenekselleşmiş “eğlencelik” ve “ciddi” ikili karşıtlığı üzerine kurulu sanat tartışmaları yeniden gündeme gelmiştir.³⁵ 60’larda da pop ve popüler kültürle “yüksek” yazın arasındaki ilişkinin sorgulandığını anımsatan Gansel’e göre dikkat çekici olan nokta, pop yazınının kökenlerinin 60’lara dayanmasına rağmen ancak 90’lı yılların son çeyreğinde yazınsal bir kategori olarak kabul görmüş olmasıdır.³⁶ Ancak Gansel’in daha da “şaşırtıcı” bulduğu, 90’larda pop yazını tartışmalarının odağında bulunan Kracht ve Stuckrad-Barre gibi yazarların “yüksek” yazın eleştirisi tarafından olduğu kadar pop’un entelektüel kesimi tarafından da olumsuz karşılanmış olmasıdır. Bu durum, daha önce sözü edilen pop’un bölünmesinin bir uzantısı olarak değerlendirilebilir.

Pop yazını 90’lı yıllarda aynı zamanda kitapların satış rakamlarını arttıracak bir etiket olma özelliğini de taşımıştır.³⁷ Almanya’da o yıllarda pop yazarı olarak nitelendirilenler arasında; ilk yapıtlarını 80’lerde yazan Rainald Goetz ve Andreas Neumeister gibi yazarların yanı sıra çıkışları 90’larda gerçekleşen ve Thomas Meinecke dışında genelde yirmili ve otuzlu yaşlarda olan Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Elke Naters, Thorsten Krämer, Benjamin Lebert, Alexa Henning von Lange gibi yazarlar bulunmaktadır.

Bu ‘pop fırtınası’ kapsamında eşzamanlı olarak pop yazını antolojileri piyasaya sürülmüştür. Bunlar arasında belleklerde iz bırakanlar Rowohlt Yayınevinin 1996 yılında yayımladığı iki antolojidir. Biri Andreas Neumeister ve Marcel Hartges tarafından derlenen **Poetry Slam: Texte der Pop- Fraktion**, diğeri Rowohlt Yazın dergisinin **Pop, Technik, Poesie: Die nächste Generation** başlığıyla çıkardığı 37. sayıdır. O yıllara ait bir diğer önemli antoloji Christian Kracht’ın derlediği, çağdaş yazarların öykülerinden oluşan ve 1999 yılında Deutsche Verlags-Anstalt tarafından piyasaya sürülen **Mesopotamia: Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends**’tır.

³⁵ Carsten Gansel, “Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur”, **Pop-Literatur, Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur. Sonderband**, Haz. Heinz Ludwig Arnold - Jörgen Schäfer, München, Edition Text+Kritik, Richard Boorberg Verlag, 2003, s. 234-236.

³⁶ A.e.

³⁷ Bkz.: Schäfer, “ ‘Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit’. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968”, s. 7.

90'lı yıllarda – kimi zaman derinlikli metin analizleri yapılmaksızın – epeyce genişlemiş olan³⁸ pop kategorisi altında değerlendirilen yazarların bir özelliği dikkat çekmektedir: O yılların yazarları reklam stratejileri sonucunda kamuoyunda kimi zaman yapıtlarının da önüne geçerek birer markaya dönüşmüştür.

90'lı yılların pop yazını, çoklu medyayla önceki yıllara oranla daha yakın bir ilişkiye girmiş ve bu çerçevede kitle medyası, yazarların tanıtımları açısından önemli bir işlev görmüştür. Hızla gelişen teknolojiyle birlikte çoklu medyanın da giderek dallanıp budaklanması sonucunda medya, pop yazını pratiğinin ayrılmaz bir bileşeni haline gelmiş, çoğu zaman yazarların yapıtlarıyla eşzamanlı olarak okuma CD'leri ve sinema uyarlanmaları da piyasaya sürülmüştür. Televizyon ekranlarında sıkça görülen yazarlar *Viva*, *MTV* gibi genç kesimlere yönelik eğlence ve müzik kanallarının yanı sıra talkşovlara da konuk olmuştur.

'Pop starları' gibi kendilerini kamuya sunan yazarlarla ilgili olarak Jörgen Schäfer, iş deneyimini ağırlıklı olarak medya sektöründe edinmiş olan Benjamin von Stuckrad-Barre'yi gösterir. Yazarlığa adım atmadan önce **Rolling Stone** müzik dergisinde ve bir plak firmasında çalışmış olan Benjamin von Stuckrad-Barre, ilk romanı **Soloalbum** yayımlandıktan sonra sıkça medyada görünerek kendinden söz ettirmiştir. Stuckrad-Barre kitap tanıtımlarını, dinleyicilerine okuduğu pasajlara uygun müzik parçaları eşliğinde gerçekleştirerek onları birer performans gösterisine dönüştürmüştür. Medyanın çeşitli kollarında çalışmaya devam eden yazar, MTV müzik kanalının da aralarında bulunduğu çeşitli televizyon kanalları için program yapmış ve Alman televizyonunda talkşovu ile ünlü Harald Schmidt'in programı (*Die Harald Schmidt Show*) için de metin yazarlığı yapmıştır. Stuckrad-Barre'nin Christian Kracht ile birlikte 1999 yılında bir giyim markasının tanıtım kampanyası için fotoğraf çekirtmesi, büyük tepkiyle karşılanmıştı:

Benjamin v. Stuckrad-Barre, der sich versiert der Mechanismen der Unterhaltungsindustrie zu bedienen weiß, wurde geradezu zu einer 'Marke', die sich in eine geschlossene Verwertungskette einbinden ließ. Er ist somit gleichsam das 'Role-Model' für einen Autorentypus, der sich 'schon bewußt überlegt, mit welchen Mitteln ich die Öffentlichkeit erreichen kann' und offen bekennt,

³⁸ Diederichsen, **Der lange Weg nach Mitte: Der Sound und die Stadt**, s. 273.

ein Autor müsse 'heute (...) zu den Büchern ein Image mitliefern.'³⁹

Jürgen Schäfer'nın ifadesiyle Stuckrad Barre, çoklu medya üzerine temellenen günümüz eğlence endüstrisinden faydalanmasını bilmiş ve kendini bir marka olarak bu endüstride sergilemiştir. Stuckrad-Barre böylelikle 90'lı yıllarda kendine bir sahne kimliği yaratarak bu kimliği kamuoyunda sergileyen bir yazar imajının simgesi haline gelmiştir.

Yazarların kamuya bu denli açılmaları, o güne kadar böyle etkinliklerle karşılaşmamış olan kesimler tarafından olumsuz karşılanmıştır. Bu doğrultuda yazın eleştirmenleri yazarların pazarlama stratejilerinden faydalandıklarını, ancak yapıtlarının yazınsal nitelik taşımadığını öne sürmüştür. Lüks ve meta tüketimiyle barışık görünen ve kendi bedenlerini ve ürettiklerini birer marka gibi pazarlayan genç yazarların bu tutumlarına yönelik eleştiriler 90'larda süregelmiştir.

Bu noktada Schäfer bir hatırlatmada bulunur: 90'lardaki yazarların medyatik pazarlama stratejilerini eleştiren eleştirmenlerin kendi idolleri arasında bulunan Elfride Jelinek, Peter Handke (60'ların sonu) ve Rainald Goetz (80'ler) gibi yazarlar da ilk ortaya çıktıkları zaman kitle medyasında bilinçli olarak yankı uyandırmak için benzer yöntemlere başvurmuştur.⁴⁰ Örneğin Rainald Goetz, 1983 yılında Klagenfurt'ta yarışmacı olarak katıldığı "Ingeborg Bachmann Edebiyat Günleri" sırasında, yarışmaya katıldığı metnini okumaya başlamadan önce alnını bir jiletle yarmış ve alnından dökülen kanlar elindeki metne akarken okumasını sürdürmüştür. O güne kadar pek tanınmayan Goetz, Ingeborg Bachmann Ödülü'nü kazanmamış olsa da bu kışkırtıcı eylemiyle kamuda yankı uyandırmıştır. Goetz bugün Alman pop yazınının nitelikli olarak değerlendirilen yazarları arasında bulunur.

Schäfer, 90'lı yıllardaki yazarlara ve onların pop olarak tanımlanan metinlerine yöneltilen olumsuz eleştirilerin olası kaynağını, yazın eleştirmenlerinin bu metinlerin yakın bir ilişki kurduğu dönemin medya ve gündelik kültüründen uzak kalmış olmalarında görür:

³⁹ Schäfer, " 'Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit'. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968.", s. 8.

⁴⁰ A.e., s.24, dipnot 6.

[...] die Kritik an der Pop-Literatur (zielt) weniger auf die Texte selbst (...) als vielmehr auf eine Medien- und Alltagskultur, zu denen die Kritiker keinen Zugang mehr finden – oder auch nur suchen- und die ihnen deshalb als trivial oder gar als regressiv erscheint.⁴¹

Pop yazınına yönelik eleştirilerde, asıl eleştiri hedefinin gündelik kültür ve onun bileşeni olan medya kültürünün olduğunu öne süren Schäfer'ya göre 90'larda yazın piyasasıyla birlikte medya sektörünü hareketlendiren oluşumları salt bir pazarlama stratejisi olarak değerlendirmek indirgemecilik olacaktır. Ona göre, söz konusu metinler eğlencelik yazın bünyesinde beliren geçici bir moda olmuş olsaydı, köşe yazılarında çok sayıdaki karşıt görüşlü tartışmaları alevlendiremezdi.⁴²

90'lı yıllarda en çok tartışılan yazarlar, medyadaki görüntüleri ve yazdıklarıyla Christian Kracht ve Benjamin von Stuckrad-Barre'ydi. 1995 yılında, aslen dergi yazarı (**Tempo**, **Spiegel**) ve muhabir olan İsviçre doğumlu Christian Kracht (1966 -), yazın eleştirisi tarafından başta kabul görmese de genç okur kesimi tarafından kısa sürede "kült"⁴³ kategorisine yerleştirilen **Faserland**⁴⁴ isimli romanını yayımlar. Tüketim toplumunda soluk almaya çalışan bir gencin sonuçsuz anlam arayışı üzerine temellenen roman, yazın eleştirisinde ve medya organları başta olmak üzere tüm kültürel alanlarda yürütülen sayısız tartışmalara yol açmıştır. Çok tartışılan bir diğer yazar, 1998'de yayımlanan ilk romanı **Soloalbum**'da⁴⁵ gündelik kültürün içinden yazan ve onun bir kanadını oluşturan medya ve reklam dünyasını sivri dilli bir ironiyle eleştiren Benjamin von Stuckrad-Barre'dir (1975 -).

Yazarların medyada kendilerinden sıkça söz ettirmeleri, eleştirmenler arasında belirli bir önyargının oluşmasına neden olduğundan, romanlarına yönelik alımlamalara da yansımış ve genellikle olumsuz değerlendirmeler yapılmıştır. Hararetili yazın tartışmalarını harekete geçiren yazarlar için: "‘Talentschwäche der nachwachsenden Schriftsteller’ (Frank Schirmacher), ‘Neigung zum Unsinnlichen’

⁴¹ A..e., s. 12.

⁴² A..e., s. 9.

⁴³ "Kultbuch: Buch, in dessen Inhalt oder Protagonisten eine meist jugendliche gesellschaftliche Gruppe ihr Lebensgefühl und ihre Lebensziele formuliert und bestätigt sieht und das seinerseits Lebenshaltung und Lebensstil (bis hin zur Kleidung, Frisur, Gestik, Sprechweise, Vorlieben usw.) solcher Gruppen bestimmt." Kaynak: **Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart: Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945**, Haz. Ralf Schnell, Stuttgart, Verlag Metzler, 2000, s. 266.

⁴⁴ Christian Kracht, **Faserland**, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1995.

⁴⁵ Benjamin von Stuckrad-Barre, **Soloalbum**, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1998.

(Uwe Wittstock), ‘Schlappschwanzliteratur’(Maxim Biller)” gibi ifadeler kullanılmıştır.⁴⁶ Matthias Harder, uçlarda seyreden bu eleştirileri, bir parametre yitiminin sonucunda oluşan bir kutuplaşma olarak yorumlar.⁴⁷ Fakat yapılan eleştirilerde dikkat çeken bir nokta, onların genellikle romanlardan çok yazarların kendilerine, kamuoyundaki sunumlarına yönelik olduğudur. Yazarların medyaya kendilerini ilişkin sahneledikleri imajın baskın gelmesinin yanı sıra bazı metinlerde roman kişilerinin meslekleri gibi otobiyografik özelliklerin bulunması sonucunda yazarın ve anlatıcının birbirine karıştığı gözlemlenmiştir.⁴⁸ Örneğin Benjamin von Stuckrad-Barre, **Soloalbum** romanındaki ben-anlatıcı gibi bir süreliğine müzik endüstrisinde çalışmıştır.

Bunun yanında yazınsal malzemesini “yüzey”den oluşturan yazarların yapıtları bu sebeple çoğu zaman “yüzeysel” olarak nitelendirilmiştir.⁴⁹ Bu yüzey, postmodern durumun ve onun uzantısı olan postmodern sanatın mirasıdır aynı zamanda. Dünyayı açıklamaya yönelik büyük anlatıların geçersizleştiği evrede, bütün, yerini parçaya, tarihsellik yerini ‘şimdi’ye, içerikse yerini biçime bırakmıştır. Bugün ağırlıklı olarak kitle iletişim araçlarıyla oluşturulmuş imge veya şablonlardan meydana gelen bir dünya imgesi, birçok postmodern ve onun uzantısı pop metinlerde karşımıza çıkar. Bu yüzey estetiği örneğin Andy Warhol’un yaptığı gibi çizgi roman karakteri Mickey Mouse ile Çin Devriminin lideri Mao Zedong’un aynı resimde yer almasını olanaklı kılar. İçeriksizleşme süreci ilk olarak Pop-Art gibi postmodern sanatlarda sanat malzemesi ve nesnesi olmuştur. Özgün bir kimlik arayışının sonuçsuz olduğunu kabullenmiş postmodern sanatlarda, kimlik sahibi bireyin yerini figür almıştır. İmaj enflasyonunun yaşandığı çağımızda, imajlara sadece çoklu medyada değil, toplumsal yaşantıda da tanık olunmaktadır. Bunun bir sonucu olarak Pop-Art’ın sergilediği ve sanatının nesnesi haline getirdiği imgeler, tarzlar, görünüşler, başka bir ifadeyle yüzey estetiği, daha sonra postmodern yazında da karşımıza çıkar. Lyotard, meta anlatıların sona erdiğini söylerken, Jean Baudrillard

⁴⁶ Matthias Harder, “Vom verlorenen Grundkonsens zur neuen Vielfalt. Zu einigen Aspekten und Tendenzen der Literaturdiskussion in den neunziger Jahren”, **Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht**, Haz. Matthias Harder, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, s. 9.

⁴⁷ A.e., s. 10.

⁴⁸ Schäfer, “ ‘Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit’. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968.”, s. 10.

⁴⁹ Schäfer, a.e. ve Baßler, a.g.e., s. 15.

da içinde yaşadığımız çağın simülasyon ve hipergerçeklik çağı olduğunu söyler. Gösteri ve gösterişin sanatsallaştırılmasında Pop-Art bir öncü akım olarak tanımlanabilir. Pop olarak tanımlanan yazın türü ise bu gösteri ve göstergeler dünyasıyla, yüzeyle, çeşitli yollarla hesaplaşmıştır.

Kracht ve Stuckrad-Barre başta olmak üzere, 90'lı yıllarda pek çok genç yazar yapıtlarında bu yüzeyi farklı şekillerde izlekselleştirmiştir. Kracht ve Stuckrad-Barre'nin yapıtlarında bu yüzey, roman kişilerinin dünyayı algılama biçimleri ve aynı zamanda dünyanın kendini onlara sunuş şekli üzerinden yazınsal düzlemde estetize edilmiştir. Ancak Schäfer'nın ifade ettiği gibi çoğu eleştirmen yüzeyi izlekselleştiren metinleri doğrudan yüzeysel olarak kategorize etmiştir. Bunun sonucunda bu sözde yüzeysellik, yapıtların olumsuz bir değer olarak pop kategorisine yerleştirilmesine sebep olmuştur:

Immerhin: Um die vermeintliche Trivialität der als 'Pop-Literatur' klassifizierten Texte zu belegen, werden in solchen Kritiken neben den äußerlichen ökonomischen Kriterien auch inhaltliche und formale Aspekte in Anschlag gebracht: [...] Pop ist dann ein Text, in dem die Figuren über Popmusik sprechen, vielleicht gar in einer Band spielen, auf jeden Fall gerne in Clubs herumhängen, womöglich Drogen nehmen und ausgiebig Sex haben, [...]. Wenn [...] – wie in einem germanistischen Proseminar- der Unterschied zwischen Autor und Erzähler außer Acht gelassen wird, ist es in der Tat leicht, Texte, die von 'Oberflächen' handeln, als oberflächlich abzuwerten.⁵⁰

90'lı yıllarda yazın eleştirmenleri tarafından pop çatısı altında birleştirilen yazarların yapıtlarına bakıldığında ortaklıklardan çok farklılıklar göze çarpar. Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Thomas Meinecke, Rainald Goetz gibi yazarların beslendikleri yazınsal malzemeler ve oluşturdukları tarzlar birbirinden farklıdır.

90'lı yılların yazınsal hareketlerini çoğulcu olarak nitelendiren Matthias Harder, yeni oluşumları eski ölçütlerle değerlendirme çabasının, yukarıda da değinilmiş olan uç eleştirilerden öteye gidemeyeceğini ve böylesi bir yaklaşımla

⁵⁰ Schäfer, “ ‘Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit’. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968”, s. 10.

‘yeni’nin anlaşılamayacağını ifade eder.⁵¹ Ona göre 90’lı yılların yazınında gerçekleşen eğilim ve tarzlara ilişkin kesin ayrımlar, çerçeveler ve kategoriler oluşturmak mümkün değildir. Bunun bir sebebi olarak, 90’ların heterojen kültürel yaşantının yansıması olarak yazınsal üretimlerin de çoksesli olması gösterilebilir. ‘Yeni’ olanı ‘eski’ ölçütlerle açıklama çabasının yetersiz kalacağını öne süren Harder’e göre bu sebeple yapıtlara ilişkin herhangi bir “etiketleme” yapmak doğru olmayacaktır. 90’lara ilişkin sözü edilen ‘yeni’yi açıklamak için, o dönemde üretilen metinleri konuşturmak atılacak bir ilk adım olabilir belki de. Çalışmanın sonraki bölümünde, 90’lı yılların pop yazınındaki ‘yeni’nin izi sürülecektir.

2.4. Farklı bir ‘Zeitgeist’ Portresi: 90’ların “Literatur-Pop”u, Geriye Kalandan, Yüzeyden, Yansımalar

Almanya’da 60’lı yılların sonunda Rolf Dieter Brinkmann, Hubert Fichte gibi yazarların yapıtlarıyla yazınsal bir kategori olarak *Pop-Literatur* kavramı ortaya çıkmış ve zamanla kemikleşmiştir. Jörgen Schäfer’nın de saptadığı gibi, Almanya’da görünen tüm pop görüngüler aslında Amerika ve İngiltere’den “ithal edilmiş” kültürel ürünlerdi. Bu durum ise Alman kültürünün İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra hızla ‘Amerikanlaşma’ sürecine girmiş olmasının bir uzantısı olarak karşımıza çıkar.

Alle Pop-phänomene waren in Deutschland zunächst kulturelle Importe aus den USA und Grossbritannien.[...]Sie stehen damit im Kontext der ‘Amerikanisierung’ der deutschen Kultur nach dem zweiten Weltkrieg.⁵²

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerika’nın bir dev güç olarak hızlı yükselişi, Almanya başta olmak üzere Batı Avrupa Kıtası’nda etkisini göstermiştir. Okyanus aşırı ülke, savaştan kayıplarla çıkmış olan ülkelerle ticari bağlarını güçlendirip küreselleşirken bu ilişkilerin uzantısı olarak Anglo-Amerikan popüler

⁵¹ Matthias Harder, “Vorwort”, **Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht**, Haz. Matthias Harder, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, s. 7.

⁵² Schäfer, “ ‘Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit’. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968”, s. 17.

kültür formları, özellikle televizyon gibi kitle iletişim araçlarının da katkısıyla Avrupa'ya sıçramıştır.

Alman pop sanatçıları (pratisyenleri) Anglo-Amerikan stilleri ithal ederek onları yerel olanla harmanlamış, farklı biçimlerde bir araya getirmiş ve böylelikle küresel olanın yerel olanla etkileşiminden yeni estetik formlar meydana getirmişlerdir. Bu, pop'un estetik düzlemdeki en belirgin özellikleri arasında sayılabilir. Jörgen Schäfer, pop yazını olarak tanımlanan yazın türünde ilk verilen ürünlerin temel bir özelliği olarak, Pop-Art'ta olduğu gibi Amerikan popüler kültürünün ikonografisiyle bir hesaplşmayı saymaktadır.⁵³ Schäfer'ya göre, Pop-Art ve pop yazını, önceki dönem sanat akımlarından farklı olarak, bu sanatsal pratiklerde yer alan imgeler (Bilder) nesne veya kişileri işaret etmez. Tam tersine, halen teknolojinin ürünü olan medya aracılığıyla yaygınlaşmış ve anonimleşmiş imgeler sürekli olarak yeniden üretilir.⁵⁴ Pop yazını tanımlarken Lawrence Alloway'ın Pop-Art için yapmış olduğu tanımı referans alan Schäfer, onu göstergeler ve gösterge dizgeleri üzerine inşa edilen bir sanatsal pratik olarak tanımlar ve bunu da Pop-Art ve pop yazınının ortak bir özelliği olarak altını çizer. Bu ise "ikincil gerçekliğin"⁵⁵ gösterge karakterini yansıtarak gerçekleşir. Schäfer'nın ifadesiyle pop yazını (ve Pop-Art) bu özelliğiyle, orijinali değil de onun "yeniden üretilebilirliğini" (Alm. Reproduzierbarkeit) 'yeniden' üreten bir sanattır.⁵⁶ Buna göre pop yazını, pop ve pop kültür görüngülerini salt betimlemenin veya 'resmetmenin' ötesine geçerek, onları bir meta düzlemde yeniden kodlar:

[...] schlage ich vor, von Pop-Literatur in einem engeren Sinne dann zu sprechen, wenn Autoren sich, wie in der Pop-Art auf einer Meta-Ebene mit den Signifikanten der populären Kultur auseinander setzen. Für Pop-Autoren werden die Signifikanten aus Popmusik, Fernsehen, und den vielschichtigen, um diese herum organisierten ästhetischen Ausdrucksformen zum Ausgangsmaterial eines strikt gegenwartsorientierten literarischen Schreibens. In diesem Sinne entsteht Pop-Literatur, wenn die Pop-Signifikanten im literarischen Text neu kodiert werden.⁵⁷

⁵³ A.e.

⁵⁴ A.e.

⁵⁵ A.e.

⁵⁶ A.e.

⁵⁷ Jörgen Schäfer, " 'Mit dem Vorhandenem etwas anderes als das Intendierte machen'. Rolf Dieter Brinkmann poetologische Überlegungen zur Pop-Literatur", s. 78.

Buna göre pop yazını, yazarların bir meta düzlemde popüler kültürün ürettiği anlamlarıyla girdikleri hesaplaşmalar sonucu ortaya çıkar. Bu çerçevede örneğin pop müziğinin ve televizyonun ürettiği gösterge ve anlamlar, ‘şimdi’ye odaklı bir yazma ve üretme eyleminin malzemesini oluştururlar. Pop yazını, var olan malzemelerin sabit sınırların ötesine geçilerek birincil anlamlarından çıkarıldığı ve yeniden kodlandığı bir sanatsal pratik olarak tanımlayan Schäfer’den hareketle söz konusu yazın türünü dönemin popüler kültürünü alımlama biçimleri olarak görmek olasıdır. Bu aynı zamanda Fiske’nin *popular culture* tanımıyla da koşutluk içermektedir. Bu doğrultuda Schäfer da, Michail Bachtin, Michel de Certeau ve John Fiske gibi kültür kuramcılarının popüler kültüre ilişkin saptamalarının, pop yazını konumlandırmak için yön verici olduğunu ifade eder. Buna göre, pop yazınında da popüler kültürün üretimlerinin estetik niteliği ikincil plandadır. Asıl belirleyici olan, popüler kültüre yönelik “üretken alımlama biçimleri”dir.

Es geht vor allem darum zu zeigen, dass die Rezipienten von populärer Kultur die von der Kulturindustrie bereitgestellten Signifikanten auf höchst subjektive Weise dekodieren und umfunktionieren können.⁵⁸

Bu anlamda pop yazını, malzemesini çoğunlukla popüler kültürün “yüzeyinden” alan ve bu malzemeyi meta düzleminde - yazınsal düzlemde- yeniden kodlayan bir yazınsal pratik olarak tanımlanabilir.

Daha önce de belirtildiği gibi, pop yazınının bu temel özellikleri, 90’lı yıllarda Christian Kracht ve Benjamin von Stuckrad-Barre gibi yazarlarla yeniden karşımıza çıkar. İki yazar da yapıtlarında hem kurgusal hem de tematik düzlemde medya ve reklam dünyasının büyük bir halkasını oluşturduğu 90’ların popüler kültürünü metinlerinde kurucu öge olarak kullanmıştır. Genç yazarlarla “Pop-Literatur” kavramı yeniden yazın eleştirisinin ve medyanın ilgi odağı haline gelmiş ve ismi anılan yazarlar pop yazını ekseninde – olumlu veya olumsuz anlamda - değerlendirilmiş, eleştirilmiştir. Ancak ürettikleri metinlerin genelde olumsuz anlamlar içerecek şekilde ‘Pop-Literatur’ kategorisine yerleştirilmesine Kracht ve

⁵⁸ Schäfer, “ ‘Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit’. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968”, s. 15.

Stuckrad-Barre karşı çıkmıştır. **Die Zeit** gazetesinde yayımlanan röportajlarında Kracht, “pop yazını” kavramının ne anlama geldiğini bilmediğini öne sürerek böylesi bir kategorileştirmeyi reddeder:

Sie werden als Popliteraten bezeichnet.

Kracht: Ich hab keine Ahnung, was das sein soll: Popliteratur.⁵⁹

Stuckrad-Barre, seçkinci olarak nitelendirdiği yazın eleştirmenlerinin bu kavramı genellikle “hakiki” yazının sınırlarını korumak adına kullandıklarını öne sürer. Genç yazara göre pop yazını kavramı, olumsuz değerlerin yüklendiği bir etiket işlev görmektedir:

Stuckrad-Barre: Dieses Etikett wird ja stets abwertend verwandt, als Abgrenzung gegen die vermeintlich richtige, echte, tiefe Literatur. Popliteratur als Behindertenparkplatz der Literatur. Das ist diese panische Besitzstandswahrung des Feuilletons. Die merken, dass wir offenbar ohne ihr Zutun Menschen erreichen, dass die Leser die Frechheit besitzen, trotz brutalster Verrisse unsere Bücher zu kaufen. Folglich nennen sie es verächtlich Popliteratur, weil sie auch Pop nicht begreifen, das passt also. Niemand, der ein ernstzunehmendes Verhältnis zu Pop hat, würde dieses nichtssagende Wort gebrauchen.⁶⁰

Kracht ve kendisi gibi genç kuşak yazarların yapıtlarının yazın eleştirisinin desteği olmaksızın geniş kitleler tarafından okunması, Stuckrad-Barre’ye göre yazın eleştirmenlerinde bir rahatsızlık yaratmaktadır. Ona göre pop yazını kavramı, okur üzerindeki ‘otoritelerinin’ azaldığı yönündeki kaygıyla yazın eleştirmenleri tarafından bir karalama işlevi görmektedir. Stuckrad-Barre’nin bu sözlerinden hareketle, yazın eleştirisinde kemikleşmiş yüksek yazın/popüler yazın ikili karşıtlığı üzerine temellenmiş değerlendirme ölçütünün 90’lı yıllarda da sürdüğü söylenebilir.

Stuckrad-Barre, yazdıklarıyla ilgili olarak “Pop-Literatur” yerine *Literatur-Pop* kavramını önerir:

⁵⁹ “Wir tragen Größe 46”, **Die Zeit**, 09.09.1999, Sayı 37. Anne Philippi ve Rainer Schmidt’in Christian Kracht ve Benjamin von Stuckrad-Barre ile yaptığı röportajdan.(Çevrimiçi)
http://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml, 15.05.2008.

⁶⁰ A.e.

Wie würden Sie es denn nennen?

Stuckrad-Barre: Nicht Popliteratur, sondern allenfalls Literatur-Pop. Ich benutze die ästhetischen Mittel des Pop, Pop ist Referenzrahmen und stilbildendes Subthema, und das wiederum ist ein Abbild der Realität von Kultur hierzulande. Von Politik, von Fernsehen, Werbung, Sprache. Also muss es sich niederschlagen in zeitgenössischer Literatur.⁶¹

Genç yazar, “ ‘olsa olsa’ *Literatur-Pop* olarak tanımlayacağı ” metinlerini üretirken, pop’un estetik araçlarından faydalandığını söyler. Stuckrad-Barre’nin tanımıyla pop, günümüz kültürel yaşantının bileşenlerini oluşturan siyasetin, televizyonun, reklamın ve dilin bir yansımasıdır. Yazara göre, böylesi bir oluşumun yazına da yansıması kaçınılmazdır. Stuckrad-Barre’nin metinlerinde pop, referans aldığı alanı oluşturmanın yanı sıra biçime yön veren alt-izlek olarak işlev görür.

Çağdaş kültürel yaşantının geniş bir kanadını oluşturan popüler kültür ve pop, Kracht’ın ve Stuckrad Barre’nin metinlerinde estetik ve tematik düzlemde baskın bir öğedir. Bu ise, yukarıda da değinildiği gibi, “yüzeyle” kurulan bir ilişki üzerinden gerçekleşir. Christian Kracht bu bağlamda yüzeyi mercek altına almaktan söz eder: “[...] das sind Klischees, das ist die Oberfläche. Und die auszuloten, darum geht es.”⁶²

Yüksek sanat anlayışına göre, sanat özgün olmalıdır. Bu anlamda her sanat yapıtı kişisel bir yaratıdır. Oysa Kracht ve Stuckrad Barre gibi yazarlar için, yaşam alanlarının medya ve reklam endüstrisi tarafından önceden biçimlendirildiği dünyada yüzeyin dışında pek fazla şey kalmamıştır. Bu bağlamda Schäfer, pop yazını “aslin veya söylemselleşmemiş bir gerçekliğin peşinde olmayıp popüler kültürün yoğun gösterge üretimini yazınsal metinde yeniden çerçevelendiren bir sanatsal pratik” olarak tanımlar.⁶³

Jörgen Schäfer Pop-Art ve onun uzantısı olan pop yazını bağlamında “özgün olanın değil de onun yeniden üretilebilirliğinin bir meta düzlemde gerçekleşen reproduksiyonundan”⁶⁴ söz ederken, Moritz Baßler 90’lı yıllardaki pop metinleriyle ilgili olarak benzer bir yaklaşımdan hareketle “ikinci el malzemedan oluşan” yazınsal

⁶¹ A.e.

⁶² A.e.

⁶³ Schäfer, “ ‘Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit’. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968.”, s. 15.

⁶⁴ A.e., s. 17.

bir üretime (Literatur der zweiten Worte) işaret eder.⁶⁵ Baßler’ya göre özgünlüğünü yitiren – veya hiçbir zaman özgün olmamış olan - bir diğer unsur ‘dil’dir.

Im Gegensatz zu einer Literatur der ersten Worte, die ihre eigene Sprache als vom Zeitgeist unkorruptiertes Werkzeug primärer, authentischer Kunst und Welterfahrung ins Feld führt (und deren Vertreter folglich beinahe zwangsläufig einen dringenden Genieverdacht gegen sich selbst hegen), operiert der neue Archivist [...] mit der Prämisse, daß die Kultur der Gegenwart und somit unsere Sprache – und damit die Sprache jeder möglichen Literatur – immer schon medial und diskursiv vorgeformt ist.⁶⁶

Baßler’nın ifadesiyle, “birinci el malzemen” oluşan yazın, kendi dilini çağın iklimi tarafından “bozulmamış” olarak kabul eder ve onu özgün sanatsal yaratının ve yaşam deneyiminin dışavurum aracı olarak görür. 90’lı yılların pop yazarları ise, içinde hareket ettikleri kültürel yaşam alanlarında dilselleşmemiş hiçbir sözcüğün bulunmadığının farkındalığını yaşayan bir kuşaktır.⁶⁷ Bugünün kültürü ve bunun bir uzantısı olarak bugünün dili, medya tarafından veya yerleşmiş söylemler tarafından biçimlendirilmiştir. Böylesi bir durum, eldeki tek malzeme daha önce söylenmiş ve şekillenmiş olandan oluştuğu için “ikinci sözlerin yazını” gerekli kılar Baßler’ya göre. Postmodern çağın düşünürü Jean-François Lyotard’ın⁶⁸ ifade ettiği gibi büyük söylemlerden, fikirlerden ve bunların ifade bulduğu ‘dil’den geriye bir tek ‘yüzey’ kalmıştır. 90’lı yılların yazarları da metinlerini bu bilinçle dokumuşlardır. Çalışmanın sonraki bölümlerinde Kracht’ın **Faserland** ve Stuckrad-Barre’nin **Soloalbum** isimli romanları, söz konusu ‘yüzey bilinci’ üzerinden okunacaktır.

2.4.1. Faserland: Bir ‘Yüzey Çalışması’

Christian Kracht’ın 1995 yılında yayımlanan romanı **Faserland**⁶⁹, 90’lı yıllarda “yazınsal bir hareketin kurucu belgesi” olarak tanımlanır.⁷⁰ Romanın en

⁶⁵ Baßler, **a.g.e.**, s. 184

⁶⁶ **A.e.**

⁶⁷ **A.e.**

⁶⁸ Bkz.: Wilfried Barner, “Postmoderne und Spätmoderne: Erzählerische Tendenzen Der Achtziger Jahre. Der Postmoderne Kontext.”, **Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart**, Haz. Wilfried Barner, München, Verlag C.H. Beck, 1994, s. 816.

⁶⁹ Christian Kracht, **Faserland**, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1995.

belirgin özelliği, pop yazınının bileşeni olduğu söylenilen *yüzey estetiği* üzerine temellenmiş olmasıdır. **Faserland**, ‘yüzeysel’ bir çalışmaya değil, yazarın ifade ettiği “yüzeyi mercek altına alma” girişimi için bir örnek oluşturmaktadır. ‘İsimsiz’ bir ben anlatıcının alaycı ve nihilist bakışıyla gündelik hayata ilişkin sıradan denilebilecek gözlemlerin yan yana dizildiği romanın yüzey estetiği tematik ve kurgusal öğelerin biraradalığıyla meydana gelmiştir.



Resim 6. Romanın 1995 yılı basımı için Kiepenheuer & Witsch Yayınevi tarafından hazırlanan kapak resmi.⁷¹

Tüketim ve lüks yaşantı üzerine inşa edilmiş yaşantıların imgesi olarak okuyabileceğimiz **Faserland**, bu tüketim dünyasında yön duygusunu yitirmiş, dilsizleşmiş ya da belki de hiçbir zaman dillenememiş bir yersizyurtsuzun romanıdır. Pop yazınında sevilen bir motif olan yolculuk, **Faserland**’ta da karşımıza çıkar.⁷² Yazın dünyasında giderek daha çok roman kahramanının yollara düşmesi, postmodern çağla birlikte bir mekân olarak evin “yuva” olma özelliğini yitirmesinin sonucu olarak görülür. Gaston Bachelard’a göre insanın doğup büyüdüğü ev, kişiye bir tür barınak olmasının yanı sıra kendi kimliğinin ve varlığının oluşmasını sağlayan en temel mekândır.⁷³ Kimlik ve varlık oluşumunun zaman içerisinde biriken anılarla, yani oluşan bellekle olası olduğunu ifade eden Bachelard, böylelikle mekâmı zamanla da ilişkilendirir. Ancak küreselleşmiş dünya ve gelişen yüksek teknolojilerle içinde

⁷⁰ Baßler, a.g.e., s. 111.

⁷¹ (Çevrimiçi) <http://www.kiwi-verlag.de/>, 10.04.2008.

⁷² Bu yazın türünde yol izlegi ilk olarak pop yazınının kurucu metinleri arasında sayılan Amerikalı *Beat Kuşağı* yazarı Jack Kerouac’ın 1951 yılında kaleme aldığı **Yolda** romanıdır. Jack Kerouac, **Yolda**, Çev. Güzin Özkan - Ferruh Armutçuoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2008. (Özgün adı: **On the Road**)

⁷³ Aktaran: David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, İstanbul, Metis Yayınları, 1996, s. 245-246. (Özgün adı: **The Condition of Postmodernism**, 1990)

yaşadığımız çağda zaman ve mekân algısı değişmiş, ev bir yuva olarak kavramını yitirmiş ve roman kahramanları yollara düşmüştür.

Faserland'ın roman kişisi de yollara düşenlerdendir. Roman, okurunu yirmili yaşlardaki isimsiz bir ben-anlatıcının peşinden Almanya'nın kuzey ucundaki Sylt Adası'ndan başlayarak güneyine uzanan ve İsviçre'de sonlanan bir yolculuğa çıkartır. Bu bağlamda romanın başlığı olan "Faserland" bir dil oyunu olarak anlaşılabilir. "Faserland", Almancada *ana vatan* için kullanılan "Vaterland" sözcüğünün İngilizceye çevrimi "fatherland"ın (aslında İngilizcede "motherland" kullanılır) güçlü bir Alman aksanıyla telaffuz edilmesini çağrıştırır. "Faserland" başlığı bu anlamda küreselliğin ifade ettiği "Amerikanlaşmayı", fakat bununla birlikte yerelliğini üzerinden tam olarak atamamışlığı imler.⁷⁴ Roman başlığına katılmış bu ironik gönderme, metin boyunca bir Almanya eleştirisi olarak karşımıza çıkar. Günümüz Almanya toplumunu küreselleşme 'özentisi' olarak gören roman kişinin bu tavrına bir örnek, Lufthansa havayollarının uçağıyla Frankfurt'a gittiği bölümdür. Roman kişisi oyalanmak için Alman havayolu şirketinin yolcuları için hazırladığı seyahat dergisini karıştırır:

Das Heft ist nicht nur vollkommen überflüssig, sondern auch gnadenlos schlecht gemacht. Da stehen immer so Artikel über Uhrmachermeister aus Bayern drin oder über den letzten Kürschner in der Lüneburger Heide. Und das Ganze wird dann erbärmlich schlecht ins Englische übersetzt, und so stellt die Lufthansa der Welt Deutschland vor.⁷⁵

Roman kişinin "baba vatan"a yönelik sivri dilli alaycılığı, romanın temel motifleri arasında bulunur. Son durağı İsviçre'de "baba vatan"ına ilişkin bir portre çizer roman kişisi ve Almanya'yı "kendi kendini inşa eden dev bir makine", bu makinenin içinde yaşayan insanları da alaycı bir şekilde "seçilmişler" olarak tanımlar.⁷⁶

Roman kişinin Almanya'ya ve Almanlara yönelik bu aşağılayıcı tavrı, özellikle ülkenin Nazi geçmişine yöneliktir. Roman kişisi yol boyunca karşılaştığı sıradan Almanları, herhangi mantıklı bir neden-sonuç ilişkisi kurmadan "Nazi"

⁷⁴ Sascha Seiler, **a.g.e.**, s. 281.

⁷⁵ Kracht, **Faserland**, s. 56.

⁷⁶ **A.e.**, s. 149.

olarak etiketler. Emekliler, taksi şoförleri veya iş adamları, tüm Almanlar “belirli bir yaştan sonra” Naziler gibi görünür ona göre:

Ich weiß, das klingt jetzt komisch, aber ich sage das trotzdem mal:
Ab einem bestimmten Alter sehen alle Deutschen aus wie
komplette Nazis.⁷⁷

Alıntılanan pasajdan da görüldüğü gibi, roman kişisi çok boyutlu bu sorunsalı, herhangi bir düşünsel süreçten geçirmez ve böylelikle tek boyuta indirger. Ona göre, birinin Nazi olup olmadığı dış görünüşünden belli olur. Bunun için de anlatıcının herhangi bir neden göstermesi söz konusu değildir. Almanya’nın Nazi geçmişine yönelik bu tutum, geçmişe yönelik bir eleştiriden çok roman kişinin yaşadığı bugüne yansıtılmış olarak karşımıza çıkar. Geçmiş zamandan bir imge bugüne yansıtılır ve eleştirel tavır bugünün insanlarına yöneliktir. Böylelikle geçmiş zamana ait olan Nazi Almanya’sı ‘şimdi’nin anlatı düzlemine salt bir yansıtmayla çekilir. Geçmişin imgeler üzerinden bugüne çekilmesiyle, tarihin derinlik boyutu da yitmiş olur.

Roman kişinin Almanya’nın tarihini derinden etkileyen ve tartışmaları süren böylesi bir sorunsalı yüzeye çekerek yansıtması, aynı zamanda apolitik yetişen bir kuşağa işaret eder. Bu yönüyle **Faserland** savaşa, savaşın getirdiklerine ve kendinden önceki 68 kuşağının ideolojik kavgalarına tanıklık etmemiş apolitik bir gençliğin, Almanya’nın Nazi geçmişiyle kurduğu ilişkinin bir yansıması olarak da okunabilir. Romanın bu özelliği, Alman yazınında yeni bir döneme de işaret etmektedir. İkinci Dünya Savaşı’ndan bu yana, Alman yazarlarının karanlık geçmişleriyle hesaplaştıkları ve “Savaş Sonrası Yazını” (Nachkriegsliteratur) olarak anılan yazın türü Alman yazınında büyük önem taşımaktadır. Gençliğini 90’larda yaşayan yazarların kaleminden çıkan metinlerde ise bu sorunsal daha farklı ele alınmaktadır. Kracht’ın **Faserland**’ta grotesk hatlarla çizdiği anti kahraman, savaşın kendisiyle değil de onunla yapılan hesaplaşmalarla yetişen bir kuşağın yansıması olarak okunabilir.

⁷⁷ A.e., s. 89.

Sekiz bölümden oluşan romanın bölüm başlıkları da roman kişisi gibi isimsizdir, her bölüm (“Eins”, “Zwei”, ...) numaralandırılmıştır. Romanın Sylt, Hamburg, Frankfurt, Heidelberg, Münih, Meersburg ve Zürih olarak çizildiği bu yol romanında, roman kişinin “yolda” yaşadıklarından daha ilgi çekici olan, onları algılayış biçimidir. Başka bir ifadeyle, roman kişinin kendisini bu “baba vatan”da konumlandır(amay)ışı, kendisiyle ve kendisini çevreleyen dünyayla kurduğu ilişkidir. Bu özelliğiyle **Faserland** klasik “yol” romanlarında olduğu gibi çift katmanlı bir yolculuk olarak tanımlanabilir. Okur, roman kişinin perspektifinden onun içsel yolculuğuna da tanık olur. Bu bağlamda Carsten Gansel, Kracht’ın yapıtını klasik yazın geleneğinin başlıca türlerinden sayılan gelişim romanının (Bildungsroman) çağdaş ve tersyüz edilmiş bir yansıması olarak değerlendirir.⁷⁸ Bunun sebebi **Faserland**’taki roman kişisinde, klasik gelişim romanlarının aksine, içsel veya somut bir gelişimin gerçekleşmemesidir. Anlatı düzleminde farklı mekânlara sürüklenmesi ve hiçbir yerde huzur bulamayarak uzun süre kalmamasıyla gözlemlenen yersizyurtsuzluğu, onun içsel yersizyurtsuzluğunun yansıması olarak yorumlanabilecek “ben”in durumu, romanın sonunda başlangıç noktasında olduğundan çok farklı değildir.

Romanın başlangıç tümcesinde okur kendisini isimsiz bir “ben”le birlikte Almanya’nın kuzeyindeki Sylt adasında bulur:

Also, es fängt damit an daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke.⁷⁹

“Ben”in kim olduğu, neden Sylt’te bulunduğu metinde açıklanmaz. Başlangıç tümcesindeki “es fängt damit an” ifadesi, okuru bir şeylerin başlayacağına dair bir beklentiye sokar. Roman kişinin başlangıcını vaat ettiği şey büyük olasılıkla yolculuğun kendisidir. Fakat yolculuğun doğası gereğince ancak fiziksel bir hareketlenmeyle gerçekleşebilmesine karşın **Faserland**’ın eylemsizlik üzerine kurulduğu söylenebilir. Roman kişisi Almanya’nın çeşitli kentlerine belirli bir yol planına göre hareket etmeyip daha çok oradan oraya – ya arkadaşları tarafından ya da rastlantılar sonucunda - sürüklenir. Bu sebeple bilinçli bir eylemden söz edilemez.

⁷⁸ Gansel, “Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur”, s. 236.

⁷⁹ Kracht, **Faserland**, s. 9.

Bunun yanında tam farkındalığını yaşamadığı bir anlam arayışında olması, fakat bunu sorunsallaştır(a)maması, söz konusu eylemsizliğin diğer kanadını oluşturmaktadır.

Romanın sonunda “ben” sandalla bir göle açılır: “Bald sind wir in der Mitte des Sees. Schon bald.”⁸⁰ Böylelikle “ben”i yollara düşürenin ne olduğunu somut olarak öğrenemediğimiz gibi yolculuğun sona erip ermediği de havada bırakılır. Ucu açık olarak tanımlayabileceğimiz bitiş tümcesi, roman kişinin anlatı düzleminde baskın bir öge olarak karşımıza çıkan içsel bunalımı göz önünde bulundurulduğunda bir intihar eylemine hazırlık olarak yorumlanabilmekle birlikte, **Faserland**’ta somut bir bitiş ve sondan söz edilemez. Somut anlamda başlangıcı ve bitişi olmayan **Faserland**’ta bunun yerine sabit bir durumdan söz edilebilir. Romanda değişmez nitelikte olan unsurlar, roman kişisine yol boyunca eşlik eden, giderek artan ve dilselleştirmekte zorlandığı iç sıkıntısı ve amaçsızca Alman gençliğinin eğlence mekânlarından geçerken kendisini çevreleyen dünyaya karşı hissettiği hoşnutsuzlukla bunu dışavurduğu alaycı tavrıdır.

Romanın okunabilir somut bir başlangıca ve sona sahip olmaması, postmodern yazında sıkça karşımıza çıkan parçalılığın yansımasıdır aynı zamanda. Bizi çevreleyen dünyaya ilişkin bütüncül tabloların çiziminin olanaksızlaştığı postmodern durumda, her şeyi kapsayacak bütünün yerine parça ile yetinilir. Bu parçalılık, incelediğimiz romanın kurgusuna ve anlatı diline de işlenmiştir.

Faserland’ta yüzey, anlatı düzleminde alışıldık/bildik olanın aksine çok katmanlı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan biri roman kişinin amaçsızca Almanya haritasını dolaşırken uğradığı ortamlarda göz önüne serilen yaşam tarz(lar)ıdır.

Almanya haritasının kuzeyinden güneyine inilirken roman kişinin bireysel haritasını oluşturmaya da tanık oluruz. Roman kişisi, gittiği kentlerde müze gibi kültürel arşivlerin bulunduğu mekânlarla ilgilenmez. Bunun yerine gençlerin kent yaşamının bir parçası olarak kabul edilebilecek eğlence ve parti kültürünün yaşatıldığı mekânlara gider. İsimsiz “ben”, gittiği kentlerde genellikle gençlerin

⁸⁰ A.e., s. 154.

uğrak yeri olan barlara, diskolara, partilere, hatta München’de de bir Rave’e⁸¹ uğrar. Roman kişinin – genellikle alkollü- bakış açısından aktarılan bu ortamlar, bol miktarda para, alkol ve uyuşturucunun tüketildiği, kimi yerde de kendi hayatına edilgen bir izleyici konumundaki roman kişisine rahatsızlık verecek (eş)cinsel deneyimlerin yaşandığı yüzeysel yaşam alanları olarak karşımıza çıkar. **Faserland**’ta çizilen portre bu anlamda lüks yaşam ve/veya tüketimle şişirilen yaşam biçimlerini gösterir.

Bu noktada *Beat Kuşağı* metinleri ve Almanya’daki ilk dönem pop romanlarıyla **Faserland** arasında bir ayrım belirir. İlk üretildiği yıllarda pop metinleri genellikle sosyal statüsü düşük, maddi gücü olmayan ve altkültürden gelen roman kişileri ekseninde kurgulanmıştır. Fakat Kracht’ın romanında maddi sıkıntı çekmeyen, sosyal statüsü yüksek bir aileden gelen bir roman kişisiyle karşı karşıya kalırız. Salem’de seçkin bir paralı yatılı okulda okuduğunu öğrendiğimiz “ben”⁸², kentleri ve eğlence mekânlarını arşınlarken her yere lüks tren, (birinci sınıf yolcu olarak) uçak veya taksiyle gidebilmekte ve gittiği yerlerde arkadaşlarında veya otellerde konaklamaktadır. Ancak isimsiz “ben” açısından hazza dayalı bir yaşamdan söz edilemez. Roman kişisi sosyal statüsü yüksek olduğu için başat kültürün “ötekileştirilmiş” öznesi olmamakla birlikte farklı bir “öteki” olma durumunu deneyimler. **Faserland**’ın roman kişisi tüketim dünyasının içinden geçer, fakat karşılaştığı birçok şeyi kayıtsızlık ile tiksinti arasındaki bir gelgitte karşılar. Romanda başat bir motif olarak karşımıza çıkan bu reddedici tavırla roman kişisi kendini her türlü kolektif sosyal gruptan ayırır. Bir yüzeyden diğerine savrulan “ben”, kendine ve kendisini çevreleyen hayata karşı hoşnutsuzluk hisseder.

⁸¹ İngilizce kökenli *rave* sözcüğünün Türkçe karşılığı, “cümbüş, âlem, çılgınca bağırıp çağırmak, çıldırmak, samimi övgü” dür. Pop kültürde ise Rave, farklı DJ’ler tarafından elektronik müziğin çalındığı büyük partilerdir. Genellikle fabrika binalarında, büyük konser salonlarında, birkaç katlı büyük kulüplerde veya açık havada yapılan Rave’ler başlangıcını 1989’da bulur. Rave’ler, 90’lı yılların pop kültürü için en belirleyici kolektif eğlence etkinliklerinden sayılır. Almanya’da en ünlü Rave’lerden biri uzun yıllar Berlin’in evsahipliği yaptığı Love Parade’dır.

⁸² “Schule Schloß Salem” aynı zamanda romanın yazarı Kracht’ında lise eğitimini aldığı lüks bir özel yatılı okuldur. Romanda otobiyografik bir öge olarak bu ayrıntı, **Faserland**’ın ağırlıklı olarak otobiyografik bir metin olarak okunmasına ve metindeki kurmaca karakterin yazarla bir tutulmasına sebep olmuştur.

2.4.1.1. ‘Dizi’leşen An’lar

Uzak mesafeler arasındaki hızlı ulaşım imkânı, roman kahramanının maddi gücüyle de desteklenince, kısa sürede farklı mekânlarda bulunup mekân zaman farklılıkları neredeyse yok edilince mekân ve zaman algısı tek bir katmana, yüzeye indirgenir. Bu yüzeysellik, anlatı düzleminde roman kişisiyle gittiği farklı kent ve eğlence mekânlarıyla duygusal bir bağın bulunmamasıyla katlanır. Her yer aynıdır isimsiz “ben” için.

Anlatı nesnesini oluşturan meta tüketimine odaklı yaşantılarla birlikte tüm metne dokunmuş gündelik hayata ilişkin ‘anlık görüntüler’, yüzey estetiğinin bir kanadını oluşturur. İyi bir dış gözlemci olarak tanımlanabilecek anlatıcının gözlemlerine bakıldığında, *ayrıntı* üzerine temellenmiş bir yazınsal metinden söz etmek olasıdır. Fakat bu ayrıntı, çoğunlukla anlık durumların betimlenmesi veya roman kişinin sigara içmek, alkol tüketmek, giyinmek, banyo yapmak gibi sıradan eylemlerinden oluşmaktadır. Bunun yanında içinden geçtiği parti ve bar ortamlarını da ayrıntılarıyla betimler, fakat gördükleriyle derinlikli bir hesaplaşmaya girmez.

Metnin kurgusuna baktığımızda, art arda sıralanmış momentlerden oluştuğunu görürüz. Metnin ritmini ağırlıklı olarak gündelik hayata ilişkin sıradan olayların ayrıntılı aktarımı oluşturur. Buna bir örnek roman kişinin Frankfurt’ta bir otel odasındaiken aktardıklarıdır:

Also, ich liege da im Hotelzimmer in Frankfurt auf dem Bett, und von draußen scheint die Sonne durch das Fenster, und ich will ein bißchen schlafen, kann aber nicht schlafen, weil in meinem Kopf die Gedanken so hin- und herrasen. [...] Ich drehe mich auf die Seite und rieche an dem Frisch Laken, und dann zünde ich mir eine Zigarette an, und dann denke ich, daß ich gerne eine Cola hätte, nehme den Hörer ab, um den Zimmerservice anzurufen wähle aus Versehen Alexanders Nummer.⁸³

Bir nedensellik zinciri olmaksızın ardı ardına sıralanan eylemleri birbirine bağlayan tek unsur “und” bağlacıdır. Ardı sıra dizili temel tümceler, tüm metne hâkimdir.

⁸³ Kracht, *Faserland*, s.70.

Bunun yanında metnin şimdiki zamanda öyküleniyor olması, roman kişisini ve okuru geçmiş ve gelecek zamana kapatarak öykülenen ana odaklanmayı sağlar. Bu özellikleriyle **Faserland**, pop yazınında temel bir öge olan ‘burada ve şimdi’ye odaklanmayı içerir. Romanda karşılaştığımız ‘burada ve şimdi’, roman kişisi tarafından sorunsallaştırılmaz; bunun yerine dış görünürlere ve eylemlere odaklanılır ve bunlar ayrıntılı bir şekilde betimlenir. Aktarılan durum ve eylemlerin bir derinlik perspektifine sahip olmaması, metindeki yüzey estetiğini oluşturan unsurlar arasında yer alır. Şimdi’den anlık görüntüler aktarılır, fakat aktarılanları açıklamaya yönelik bir amaç bulunmaz. Bunun yerine şimdi’den kesitler biriktirilir, toplanır ve arşivlenir. Bu “an”ların yazınsal düzlemdeki art ardalığı aynı zamanda bir ‘dizi’ oluşturur.

Roman kişisi, şimdiki zamanda hareket ederken, duyduğu bir koku, işittiği bir ses veya gördüğü bir görüntü onu sıkça karanlık çocukluk ve ergenlik anılarına götürür. Metin, anlatı düzlemindeki şimdiyle roman kişinin geçmişi arasındaki gelgitler üzerine kuruludur. Naif bir dille aktarılan anılar travmatik bir çocukluk ve ergenlik dönemine işaret eder. Bu anılara bir örnek roman kişinin on bir yaşındayken babasının iş seyahati nedeniyle bulunduğu Madeira’da lüks bir oteldeyken otel çalışanlarının tek başına bir dergiyle oyalanan (**Bravo** dergisi) çocuk “ben”le oynadıkları “oyundur”. Anlatı düzlemindeki “ben”, Heidelberg’de bir otele girerken bir sabun kokusu duyar ve bu koku onu çocukluğundaki anıya götürür. Burada naif bir dille anlatılan, travmatik etkiler bırakması muhtemel bir olaydır. Bacakları birbirine birer kemerle bağlanan bir grup kişi bu haldeyken bir varış çizgisine kadar yarışmaları üzerine kurulu bir “oyun”dur roman kişinin anımsadığı:

Es wurden einem die Augen verbunden, und dann wurde man am Bein mit einem Gürtel an das Bein eines anderen Menschen gefesselt. Das klingt jetzt alles reichlich merkwürdig, aber das war es gar nicht. Ich meine, bitte, ich war da vielleicht gerade mal elf. [...] Alle sind umgefallen, nur ich nicht, [...] und der Gürtel, mit dem ich an die andere Person gefesselt war, der hat so stark an meinem Bein gescheuert, daß ich angefangen habe zu bluten.⁸⁴

⁸⁴ A.e., s. 85-86.

Çocukluk dönemine ait bu anıya sadece değinilir, roman kişisi geçmişten bir fotoğrafı sunar okura. Fakat bu tür anılar, anlatıcının ‘şimdi’de yaşadığı bunalım ve iletişim sorunlarının olası kaynağını oluşturmakla birlikte, onlarla gerçek anlamda bir yüzleşme, bir hesaplaşma yaşanmaz. Roman kişinin bir yüzleşmeden kaçınması, pasajdaki “[...] bitte, ich war da gerade mal elf.” sözlerinden de anlaşılır. Yetişkin “ben”, deneyimlediği olayı orada, on bir yaşına bırakmış, “şimdi”ye yorumsuz bıraktığı bir görüntü taşımıştır. Romanda okura sadece olay ve anlar, tıpkı dilsiz fotoğraflar gibi gösterilir, derinlikli bir yorum yapılmaz. Geçmişte yaşantılanan bu olayın “şimdi”de yer almasının tek sebebi olarak, “şimdi”de duyduğu sabun kokusu gösterilir. Anıyla ilişkin tek yorumsa, “blöd” sıfatıyla sınırlıdır.

Ich hab das mal erzählt, weil es irgend etwas mit dem Geruch der Seife zu tun hat. Ich hatte die Seife, wie gesagt, in meinen Shorts drin, und sie roch damals wie heute gleich, so ein leichter Altherrengeruch. Sauber, aber irgendwie auch ungewaschen. Na, jedenfalls mache ich mit dem Schlüssel die Hoteltür auf, ich bin ja immer noch im Hotel Heidelberg, während ich mich an das blöde Spiel auf Madeira erinnere, und dann gehe ich ins Zimmer und mache erst mal das Licht an, weil es ziemlich düster ist da drinnen.⁸⁵

Romanda, yukarıda alıntılanan anıdaki gibi ağır olayların hafif bir dille aktarılması, iki zıt kutbun biraradalığı bir karşıtlık yaratır ve bu durum okurda etki bırakır. Bunun yanında geçmiş ve şimdinin yazınsal düzlemde birleştirilmesi, postmodern yazının bir özelliği olarak zamansal derinliğin yitişini sağlar.

Farklı zaman ve mekânların aynı yüzeye çekilmesine bir diğer ilgi çekici örnek, roman kişinin arkadaşı Alexander’ın kendisine daha önce anlattığı bir tatil anısını, Alexander orada bulunmadığı halde, şimdiki zamanda anlatmasıdır: “Also, er sitzt da in der Bar, und irgendein Inder plänkelt in der Ecke auf einer Wandergitarre herum, [...]”⁸⁶ Burada roman kişisi, arkadaşının Hindistan anısını şimdiki zaman kipiyle anlatarak öykülenen zamana taşır. Böylelikle roman kişinin kendisine ait olmayan bir anı veya moment, anlatı düzleminin ‘şimdi’ sine çekilir.

⁸⁵ A.e., s. 86-87

⁸⁶ A.e., s. 65.

2.4.1.2. Anlatıcının Konumu ve Bakış Açısı

Faserland romanındaki yüzey estetiğinin bir diğer kanadını ise anlatı biçemi oluşturur. Okura sunulan Almanya izlenimleri, gördüklerini sürekli kaydeden bir “ben” anlatıcı tarafından aktarılır. Bilinç akışı olarak da tanımlanabilecek bu yazım tarzı, romanın öykülendiği çizgisel zamanla birlikte okurun roman kişinin tüm yolculuğuna yakından tanık olmasını sağlar. Yol boyunca yaptığı gözlemleri, yaşadıklarını ve gördüklerinin kendisine anımsattıklarını aktaran roman kişisi gündelik konuşma diliyle, sohbet edercesine öyküler. Bu özelliğiyle günce türüne de bir yakınlık bulunmaktadır. Bu biçim, ilk tümceden itibaren tüm metne hâkimdir:

Ja und jetzt, wenn ich so dran denke, fällt mir ein [...].
[...] Ich setze mich also auf eine der Bänke, [...] ⁸⁷

[...] Dabei fällt mir ein, daß ich noch nicht erzählt habe, [...]. ⁸⁸

Faserland okurunun yol boyunca kaydedilenleri, aktarılanları, gözlem ve duygulanımları sadece roman kişinin bakış açısından ve dolayısıyla onun *dil*inden okuyabildiği için çetrefilli bir durum ortaya çıkar. Roman kişinin diğer kişilerle olan diyaloglarının yine kendisi tarafından aktarılması, okurun metin boyunca “ben”in ‘konuşmasıyla’ baş başa kalmasını sağlar. Böylelikle dış dünyaya ilişkin tüm olay ve gözlemler anlatıcının gözüyle (diliyle) aktarılır.

Fakat anlatıyı öyküleyen “ben”, gündelik hayata ilişkin gözlemlerini veya kişisel tarzını oluşturan tercihlerini yetkin bir dille aktarırken, tek boyutun ötesine geçmeyi gerektirebilecek sorunsallarda ifade güçlüğü çeken bir kişidir. Bu anlamda **Faserland**’ta iletişim sorunu olan ve hayata bakışı, dolayısıyla da kendini ifade edişi tek yönlü ve eksilti olarak tanımlayabileceğimiz bir roman kişisiyle karşı karşıya kalırız. Anlatıcı sorunlarını, korkularını ve eleştirilerini dilselleştiremediği için ifadeleri, yani düşüncelerinin yansıması olarak dili hep yüzeyde gezinir. Sorunsallaştıramadığı şeyler arasında - yukarıda da değinilen - sürekli geriye dönerek anımsadığı karanlık çocukluk ve ergenlik anıları, bir türlü betimleyemediği

⁸⁷ A.e., s. 57

⁸⁸ A.e., s. 69.

ve kendisine yol boyunca eşlik eden iç sıkıntısı, Alman toplumuna ve onun Nazi geçmişine yönelik eleştirel tutum bulunmaktadır.

Bunun yanında “eigentlich”, “nicht wirklich” gibi ifadelerle anlatıcının söylediği şeyler aynı tümcede geri alınmaktadır:

Eigentlich albern, das Ganze. Aber dann auch wieder nicht.⁸⁹

Ausserdem interessiert Karlsruhe mich nicht wirklich, das habe ich vorhin nur so gesagt.⁹⁰

Tüm metnin bunun gibi ifadelerle kurgulanmış olması, aslında hiçbir şey söylemeyen, belli bir bağlamda kimliği de olmayan bir öykü kişinin varlığına işaret eder. Kesin bir dille ifade ettiği tek şey giyim kuşam ve tarzla ilgili yorumlarıdır.

İsimsiz roman kişisi kendisiyle ilgili –sevdiği markalar ve eğlence mekânları dışında- bilgi vermez. Sadece çocukluğuyla ve “yolda” karşılaştığı eski dostlarıyla ilgili anılarını aktarır. **Faserland** okurunun “ben”in ismini öğrenememesi, roman kişisine bir anonimlik kazandırır. Romanlarda alışıldık başlıkların **Faserland**’ta bulunmaması ve roman kişinin ismini öğrenemememiz, bu anonimliği katmanlandıran unsurlar arasında yer alır. “Ben”in aynaya bakmaktan hoşlanmaması, bedeniyle barışık olmayan bir kişi profili çizer:

[...] sehe dabei in mein Gesicht in den Spiegel. Ich sehe nicht wirklich hin, nur so an die Ränder, [...]. Wenn ich sage, ich würde an die Ränder sehen, dann meine ich das wirklich so. Die Mitte von meinem Gesicht, die will ich gar nicht mehr sehen, nur noch die Umrisse. Das geht natürlich nur, wenn man dabei die Augen zukneift, dann wird es so, daß die Mitte verschwindet.⁹¹

Bedenin yerine sadece onu gizleyen giysilerin betimlenmesinin yanı sıra metinde sıkça bedensel atıklardan (idrar, kusmuk, dışkı) söz edilir.

⁸⁹ A.e., s. 119.

⁹⁰ A.e., s. 83.

⁹¹ A.e., s. 124

2.4.1.3. Markalar ve Kişisel Tarzın İnşası

Romandaki yüzey estetiğinin bir diğer kanadını, roman kişisindeki içsel boşluğun yüzey aracılığıyla anlatılması oluşturur. Yüzeyin kullanılarak roman kişisinin içsel boşluğunun açığa çıktığı romanda bu bağlamda markaların da başat bir işlevi vardır.

Faserland'ta panoramik görüntüsünün çizildiği yaşam tarzlarının betimlenme sürecinde, marka ve markalaşmış eğlence mekânları, dergi vb. isimleri önemli bir işlev görmektedir. Romanın yukarıda alıntılanan giriş cümlesinde, **Faserland**'ta kurucu öge olarak tanımlayabileceğimiz marka ve markalaşmış mekân isimlerine yönelik ilk ipuçları karşımıza çıkar. İsimsiz ben, Sylt adasında Fisch-Gosch'ta bulunduğunu ve şişeden bir Jever içtiğini aktarır. Fisch-Gosch, Sylt adasının ünlü bir mekânıdır, Jever ise Alman bir bira markasıdır.

Tüm metnin içine dokunmuş marka isimleri, roman kişisinin ve karşılaştığı insanların sosyal statüleri ve kişisel zevk ve tarzlarına ilişkin yapılabilecek betimleyici açıklamalar yerine geçer. Moritz Baßler, pop yazınında yer alan marka isimlerinin roman kişilerinin sosyal kimlik ve statülerine ilişkin referans noktası oluşturduklarını ve bunun yanında alımlayıcı için bir özdeşleştirme işlevi görebildiklerini öne sürer:

Ein Markenname dient [...] dazu, ein Ding für den Rezipienten problemlos wiedererkennbar zu machen und es dabei mit einem intendierten Set von [...] Assoziationen fest zu verknüpfeln [...].⁹²

Jever, Fisch-Gosch, Barbour, Mercedes, Golf, Porsche, Lufthansa, Ralph Lauren, Rolex, Cartier, Visa, Siemens, Testarossa, Jack-Daniels metinde karşılaşılan markalardan sadece birkaç tanesidir. Ağırlıklı olarak giyim, magazin, alkol ve ulaşım araçlarıyla ilgili olan bu marka ve isimler, aynı zamanda 90'lı yılların Almanya'sının lüks tüketim alışkanlıklarının bir resmini çizer. Çoğunlukla tüketim nesneleri sadece marka isimleriyle anılır. Sözelimi otomobiller Mercedes, Land Cruiser veya Porsche olarak yer alır metinde.

⁹² Baßler, **a.g.e.**, s. 168.

Tüketim nesnelerinin veya eğlence mekânlarının sadece marka isimleriyle anılması, metaların değişim değerinden önce simgesel değere sahip olduğu tüketim toplumunun bir yansımasıdır. Kimliğin farklı söylemlerin ve ideolojilerin inşası olduğu ve dolayısıyla özgün bir kimlik arayışının sonuç vermeyeceğini kabullenmiş postmodern toplum insanı, kimlik yerine *tarz*la yetinir. Tarz ise, özellikle genç kuşaklarda tüketim toplumunun sunduğu sonsuz sayıdaki – fakat standart kalıplardaki – ürünler arasında yapılan tercihlerle oluşur. Bunlar giyim, moda aksesuarları, saç stilleri, müzik türü gibi gündelik hayatın bileşenlerini oluşturan ürünlerdir. **Faserland**'taki roman kişisi için bunların arasında en 'hayati' olanı giyimdir. Kıyafetler, salt bedeni örten nesneler değil, kişiyi giydiren ve ona bir tarz kazandıran, sunulu olan kimlikle özdeşleşme araçlarıdır. Markalar ise bu tarzı simgeler. Bu sebeple **Faserland**'ta Barbour marka bir ceket roman boyunca karşımıza bir leitmotif olarak çıkabilmektedir veya "ben", ne sebeple belirli bir gömlek markasını tercih ettiğini tartışabilmektedir:

Weil es ein bißchen kalt ist und Westwind weht, trage ich eine Barbourjacke mit Innenfutter. [...] Sie trägt auch eine Barbourjacke, allerdings eine blaue. Eben, als wir Über Barbourjacken sprachen, hat sie gesagt, sie wolle sich keine grüne kaufen, weil die blaue schöner aussehen, wenn sie abgewetzt sind. Das glaube ich aber gar nicht. Meine grüne Barbour gefällt mir besser. Abgewetzte Barbourjacken, das führt zu nichts. Das erkläre ich später.⁹³

Ich ziehe mir auch die Barbourjacke aus und das Jackett und kreppele mir dabei die Hemdsärmel hoch. Gut, daß ich die Sonnenbrille dabei hab, denke ich. Der Seewind wirbelt meine zurückgegelten Haare nach vorne. [...] In dem Moment fällt mir ein, daß ich in der Innentasche der Barbourjacke noch ein bißchen Haargel haben muß, und überlege, wann ich das Zeug benutzen könnte, ohne daß es gleich peinlich aussieht.⁹⁴

Ich ziehe mir also ein frisches Hemd an, das noch ganz hübsch gefaltet und gebügelt ist. [...] Meine Hemden sind alle von Brooks Brothers. Kein Hemdenmacher schafft es, so einen wunderbaren Stoff herzustellen. Der Kragen bei diesen Hemden rollt sich ein bißchen, und das Hellblau sieht immer frisch aus, und deswegen kann man sie wirklich jederzeit tragen. Der Unterschied zwischen Brooks-Brother-Hemden und Ralph-Lauren Hemden ist natürlich der, daß Ralph Lauren viel teurer ist, viel schlechter in der Verarbeitung, im Grunde scheiße aussieht und man dann noch

⁹³ Kracht, **Faserland**, s. 9-10.

⁹⁴ **A.e.**, s. 13.

meistens so ein blödes Polo-Emblem auf der linken Brust vor sich herum tragen muß.⁹⁵

Metinde yer alan lüks tüketim markaları bir taraftan, züppe tavrılı roman kişinin veya karşılaştığı insanların sosyal statüsünü okura gösterirken, diğer yandan roman kişinin dünyayı algılama biçimine yönelik ipucu da verirler. Roman kişisi kendisini çevreleyen dünyayı markalar ve tarzlar üzerinden ‘okur’. Kimi zaman kendini ifade etmekte zorlanan roman kişinin kendinden emin bir şekilde konuştuğu tek alan markaların ve tarzların oluşturduğu alanlardır. Yol boyunca karşılaştığı arkadaşlarını veya yabancıları betimlerken kişisel özellikler yerine dış görünüşleri ve giyim tarzlarını ayrıntılı olarak betimler.

Hamburg’da uzun yıllardır tanıdığı arkadaşı Nigel’ı ziyaret ettiği bölüm, roman kişinin ‘yüzey okuması’na bir örnektir. Nigel’ı uzun yıllardan beri tanımasına karşın onun hayatıyla, kişiliğiyle ilgili bir şey bilmemektedir:

Ich kenne Nigel schon ziemlich lange, weiß aber immer noch nicht, was er genau macht. [...] Es interessiert mich auch nicht, aber eigentlich interessiert es mich doch.⁹⁶

Nigel’ın hayatıyla ilgili net bilgiler aktaramayan roman kişisi, bunun yerine Nigel’ın kazağındaki deliklerden ve genel giyim tarzından söz edebilmektedir:

Jedenfalls sehe ich mal wieder, während Nigel sich den Pulli über den Kopf zieht [...], daß Nigels Pulli unten am Rand oder am Saum, oder wie das heißt, zwei fette Mottenlöcher hat, und deswegen muß ich grinsen, aber das sieht er zum Glück nicht. Ich glaube, dem Nigel ist das völlig egal, ob er Löcher hat in der Kleidung oder nicht, meine ich. Er hat ja auch keinen Sinn für klassische Kleidung.⁹⁷

Faserland romanında marka isimleri yazınsal metinde yeniden kodlanarak ve roman kişinin değerler sisteminin temel malzemesini oluşturur. Böylelikle roman kişisi kendisine markalardan yeni bir kod, yani bir dil oluşturur.

Bu kodlama aynı zamanda roman kişinin tek dayanağı olan değerler dizgesini oluşturur. Kendini dünyada konumlandırabilmek için gereksinim duyacağı

⁹⁵ A.e., s. 88.

⁹⁶ A.e., s. 25

⁹⁷ A.e., s. 31-32.

entelektüel, düşünsel veya etik değerlerden yoksun roman kişisi, bunların yerine yüzey üzerinden oluşturur kendi değerler dizgesini. Dış görünüş, giyim, moda ve tarzlar isimsiz ben'in kendisini karşısına çıkan insanlardan ve kolektif tarz ve kimliklerden ayırması için tek ölçüt olarak karşımıza çıkar. Buna bir örnek Münih'te arkadaşı Rollo ile gittiği Rave partisidir.

Weil wir ordentliche Kleidung tragen, also keine Techno-Stiefel und orangefarbenen T-Shirts und Bundeswehr-Hosen, und weil wir keine rasierten Schädel haben und keinen Ring in der Nase und irgendwelche Tätowierte Drachen auf dem Nacken, werden wir pausenlos gemustert und prüfend von der Seite angesehen. Das ist aber eigentlich ganz lustig, daß man so durch Erscheinen provozieren kann, [...].⁹⁸

Roman kişisinde yoğun olarak gözlemlenen bu tarz veya stil paradigması, postmodern toplumlarda genç kuşakların kolektif kimlik inşasında ortak kod olarak tarzların işlev gördüğünü de gösterir. Roman kişisi yol boyunca aidiyet hissetmediği kolektif eğlence mekânlarına giderek, ortamları yukarıdaki örnekte olduğu gibi betimler. Böylelikle **Faserland**'ta gençliğini 90'lı yıllarda yaşayan bir kuşağın çeşitli kolektif kodlar okura sunulmuş olur.

Bu stil paradigması, roman kişinin kendini tüm kolektif ve sosyal gruplardan ayırmasını da sağlar. Almanya'nın çeşitli sosyal gruplarını temsil eden kişilere yönelik reddedici ve alaycı bir tavır sergiler. Bunlar arasında iş adamları, entelektüeller, taksi şoförleri ve çeşitli gençlik grupları bulunmaktadır. Romanda reddedilen bir diğer kolektif grup 68 kuşağına ait, yani ideolojik savunuları olan kişilerdir.

Daha önce de değindiğimiz gibi, apolitik olarak tanımlanabilecek bu tutum, 90'lı yıllarda pop olarak adlandırılan metinleri birleştiren bir özelliktir. Kısıktıcı bir tavırla reddedilen düşünsel ve ideolojik değerlerin karşısına bir alternatif olarak dış görünüş, tarzlar ve imajlardan oluşturulmuş, tek boyutlu bir yüzey estetiği konmuştur.

Faserland'ta sergilenen meta fetişizmi, yazın eleştirmenlerinin Kracht'ın yapıtını Amerikalı kült yazar Bret Easton Ellis'in büyük yankı uyandıran **Amerikan Sapiğı** (**American Psycho**, 1991) romanıyla bağdaştırmasına sebep oldu. 2000

⁹⁸ A.e., s. 104.

yılında sinemaya uyarlanan **Amerikan Sapiğı**, 2001 yılında ülkemizde de gösterime girmiştir. Roman, genç ve bakımlı bir züppe olan Patrick Bateman kişinin bakış açısından öykülenmiştir. Patrick Bateman, gündüzleri New York kentinin Wallstreet bölgesinde çalışan, aşırı uçlarda gezinen bir marka takıntısına sahip, “yuppie” olarak tabir edilen bir iş adamıdır. İlk sayfasından itibaren lüks Amerikan marka isimlerinin art arda sıralandığı romanda Bateman, çevresini salt dış görünüş ve giyim markaları üzerine algılayan hastalıklı bir kişidir. Bu yüzeysel yaşam tarzının ardında Patrick Bateman’ın ürkütücü bir ikinci kimliği vardır. O, ‘Amerikan sapiğı’dır; en sevdiği boş zaman ‘eğlencesi’, hayat kadınlarına tecavüz edip onları öldürmektir. Şiddet ve cinsellik öğelerinin ayrıntılı olarak betimlendiği roman, yayımlandığı dönemde medyada büyük yankılara sebep olmuştur. Almanya’da gençlerin ruhsal sağlığına zarar verecek bir içeriğe sahip olduğu gerekçesiyle 1995 yılında yasaklı kitaplar listesine giren **Amerikan Sapiğı**, Kiepenheuer & Witsch Yayınevinin itirazı üzerine 2001 yılında yeniden yayımlanmaya başlamıştır. Bret Easton Ellis, **Amerikan Sapiğı** ve **Sıfırın Altında (Less Than Zero, 1985)** gibi yapıtlarla içinde bulunduğumuz tüketim çağının ürkütücü sonuçlarını yazınsal düzleme yansıtmıştır.

İnceleme konumuzu oluşturan **Faserland**’taki isimsiz “ben”in dış görünüşün oluşturduğu tarza yönelik takıntı derecesindeki ilgisi aynı zamanda ayrıntılarla mercek altına alınan yüzeyin ardındaki boşluğun üstünü örter gibidir. Roman kişisi sosyal ilişkileri yok denecek kadar zayıf, hayatında bir amacı olmayan, içindeki boşluğu tanımlayamayan ve dolayısıyla da o boşluğu dolduramayan bir kişilik sergiler. Bu anlamda kendi dış görünüşüne gösterdiği aşırı ilgi, içsel boşluğuyla bir karşıtlık oluşturur. Bu özelliğiyle **Faserland** yüzeyin ardında anlamsal bir derinliğe de açılır. Metinde dilselleşmeyen fakat tam da yokluğuyla daha da çarpıcı olan satır aralarıyla birlikte, yüzey üzerinden roman kişinin içsel boşluğunun ve bunalımının göz önüne serilmesi, metindeki yüzey dokusuna çokanlamlılık kazandırır.

Markalar coğrafyası **Faserland**’ta dikkat çekici bir nokta, roman kişinin son durağı olan İsviçre’de (Zürich) sadece tek bir markadan (Lindt çikolata markası) söz edilmesidir. **Faserland**’ta İsviçre, karanlık olarak çizilen bir Almanya portresinin karşısında daha dingin ve olası bir huzur mekânı olarak tasvir edilir. Tüketim eyleminin özdeşleştiği markaların İsviçre’de (Lindt dışında) anılmaması bu açıdan anlamlıdır. Kendisinin de bir parçası olduğu tüketim toplumunda huzur bulamayan

roman kişisi, İsviçre’yi olumlu bir imge olarak tasvir eder. Tüketime salt metallerle sınırlı olmayıp bedene de yansıdığı romanda anlatıcı kendi bedenini sigara, alkol ve uyuşturucu maddelerle ‘besler’. İlk kez İsviçre’de farklı bir besin olarak portakal suyu içer ve –bir anlığına- sigarayı bırakmayı düşünür.

Almanya’nın kent ve mekânlarında huzursuz ve hayal kırıklığıyla dolu bir yolculuk geçiren “ben”, Zürich’e geldiğinde ilk kez huzur bulur gibi olur:

Zürich ist schön. Hier gab es nie einen Krieg, das sieht man der Stadt sofort an. [...] Hier in Zürich ist vieles weiß: die Schwäne, die am Ufer des Zürichsees auf die Großmütter warten, mit ihren Plastiktüten voller Sontagsbrot, [...] und die hohen Wölkchen am blauen Himmel über den See.⁹⁹

Almanya’nın Nazi geçmişini sık sık gündeme getiren ve şimdiye yansıtan roman kişisi için, İkinci Dünya Savaşı’nda tarafsız kalmış İsviçre, Zürich’te her şeyin beyaz olmasıyla da simgeselleşen masumiyetini yitirmemiş bir mekânı imler gibidir. Yine de, intihar çağrışımlarıyla biten romanın sonu aydınlığı vaat etmez.

Bu bölümde incelediğimiz **Faserland** romanı, 90’lı yılların Alman pop yazınındaki ‘yüzey çalışmaları’na bir örnektir. Bir sonraki bölümde ‘yüzey’in bir başka kanadını oluşturan klişelerin yazınsal bir metinde ne şekilde yeniden kodlanabileceğini, Benjamin von Stuckrad-Barre’nin **Soloalbum** isimli romanında ele alacağız.

2.4.2. Soloalbum: Bir Gündelik Kültür “Arşiv”i

Başlangıcını 1960’lı yılların sonunda bulan Almanya’daki pop yazınına baktığımızda, ortak bir özellik göze çarpar. Bu özellik, gündelik kültüre ait nesne ve imgelerin pop metinlerinde başat kurgusal ve tematik öğeler arasında yer almasıdır. Bu bağlamda pop yazarlarının anlatı nesneleri ve referans noktaları geniş bir yelpazeyi kapsayabilmektedir. Herkesin kendi gündelik hayatından

⁹⁹ A.e., s. 143.

deneyimleyebileceği sıradan karşılaşmalar, her gün tanık olunabilecek diyaloglar bu yelpazede bulunur. Bunun yanında gündelik hayatımıza şekil veren reklam ve medya endüstrisinin üretimleri de pop metinlerinde karşımıza çıkar. Bu çerçevede söz konusu pop metinleri olduğunda, popüler ve gündelik yaşam kültürüyle -birbirinden farklı yollarla da olsa- kurulan bir ilişkiden söz edilebilir.

90'lı yılların popüler ve gündelik yaşam kültürüne bakıldığında, onun ağırlıklı olarak çoklu medya ve reklam endüstrisi tarafından şekillenmiş olduğu görülür. 1998 yılında yayımlanan **Soloalbum**¹⁰⁰, mesleğini tam da bu reklam ve medya endüstrisinde icra eden Benjamin von Stuckrad-Barre'nin yazarlığa adım attığı romanıdır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Stuckrad-Barre, yazın alanına adım atmadan önce çeşitli televizyon şirketlerinde ve gazetelerde staj yapmanın yanı sıra **Rolling Stone** müzik dergisinde ve Alman *ARD* televizyon kanalı için hazırlanan bir programda redaktör olarak çalışmıştır. Bunun yanında 1998 yılında özel *SAT 1* televizyon kanalında *Die Harald Schmidt Show* ismiyle yayınlanan eğlencelik talkşov için metin yazarlığı yapmıştır.

Soloalbum, 90'lı yılların Almanya'sındaki müzik, televizyon ve reklam dünyasının yanı sıra gündelik yaşantıya ait ve klişe olarak tanımlanabilecek durumlar, konuşmalar ve davranışlara ilişkin yan yana dizilmiş ironik gözlemlerden oluşmaktadır. Yirmili yaşlarında, dili oldukça sivri bir ben anlatıcı tarafından yapılan bu gözlemler ve onları izleyen kara mizah yüklü yorumlar, romanın anlatı - ve eleştiri - nesnesini oluşturmaktadır.

Romanın ilk bölümünde isimsiz roman kişinin dört yıllık bir birliktelik yaşadığı kız arkadaşı Katharina tarafından, bir faks iletisi aracılığıyla ("Per Fax ist natürlich gemein."¹⁰¹), terk edildiğini öğreniriz. Roman, terk edilen gencin aşk acısını unutmak için başvurduğu - çoğu zaman güldürücü nitelikler taşıyan - çeşitli 'yöntemler' üzerine kurgulanmıştır. İlişkileri sırasında kız arkadaşını pek önemsememiş olan genç, terk edildiği andan itibaren eski sevgilisine âşık olduğunun ayrımına varır. Umutsuz âşık, kız arkadaşını geri kazanmak için her türlü yola başvurur. Katharina'yı olur olmaz saatlerde telefonla arayarak rahatsız eder, kız

¹⁰⁰ Benjamin von Stuckrad-Barre, **Soloalbum**, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1998. Roman, aynı isimle Gregor Schnitzler yönetmeliğinde sinemaya uyarlanmış ve 2003 yılında gösterime girmiştir.

¹⁰¹ v. Stuckrad-Barre, **Soloalbum**, s. 18.

telefona yanıt vermediğinde telesekreterine uzun soluklu sesli mesajlar bırakır, ona mektuplar yazar, dahası dayanamayıp evine giderek kapısına dayanır. Katharina'yı geri kazanmak için eylemde bulunmadığı anlarda da onu unutmak için çeşitli çarelere başvurur. Büyük bir hayranı olduğu İngiliz pop müzik topluluğu *Oasis*'in albümlerini dinler, partilere gider, bol miktarda alkollü içki ve keyif verici madde kullanır veya başka kadınlarla kısa süreli ilişkilere girer. Ancak ne eski kız arkadaşını geri kazanma çabaları, ne de onu unutmak için başvurduğu yollar sonuç vermez.

Sololabum'daki klişe olarak tanımlayabileceğimiz umutsuz aşk öyküsü aslında bir çerçeve anlatı olarak işlev görmektedir. Terk edildiği için dış dünyasına oldukça karamsar ve hoşgörüden uzak bir ironik yaklaşımla bakan roman kişisi, gündelik yaşantısında karşısına çıkan her şeyi ve herkesi alaycı bir dille eleştirir. Roman kişisi okuruna Hamburg metropolünden kesitler sunar. Bu kesitlerin belirli bir düzeni yoktur. Bu bağlamda anlatıcının gözlem ve yorumlarından oluşan kesitlerin bir araya getirildiği bir metin olarak tanımlanabilir **Soloalbum**. Okur, öznel olduğu kadar keskin bir bakışın rehberliğinde Hamburg kentinin çeşitli mekân ve ortamlarına götürülür. Bunların arasında tren istasyonları, partiler, kulüpler, kafeteryalar, barlar, rock konserleri ve üniversite öğrencilerinin ortamları bulunmaktadır.

Bunalımlı roman kişisi iş, ev, partiler, konserler arasında mekik dokurken, gündelik yaşantılara ilişkin klişeleri ironize eder. Bu klişelerin bir kanadı gündelik konuşmalar, davranışlar, tarzlar, insanların kendilerini sunuş biçimlerinden, diğer kanadı ise, televizyon ve reklam dünyasının stereotipleşmiş dilsel ve kurgusal kalıplarından oluşmaktadır.

Ağırlıklı olarak klişelerin ironize edilmesi üzerine kurulu olan **Soloalbum**, bu özelliğiyle pop olarak tanımlanan 'pratikler' arasına girmektedir. Postmodernist durum içinde yer alan pop'ta, daha önceden söylenmiş, yazılmış, çizilmiş veya yapılmış hiçbir şeyin olmadığı bilincinden yola çıkan pop pratisyenleri var olanı olarak, onu farklı bir bağlamda yeniden oluşturur. Bu yeniden oluşturma veya dönüştürme süreci her yapıtta farklı şekilde karşımıza çıkabilmektedir.

Bu bağlamda 90'lı yılların yazarı Stuckrad-Barre'nin pop pratiği, klişe ve stereotiplerin metin düzleminde ardı ardına sıralandığı, farklı bağlamlarda yeniden oluşturulduğu bir yazınsal eylem alanı olarak tanımlanabilir. Stuckrad-Barre bir

gündelik kültür koleksiyoncusu gibi gündelik kültüre ait dilsel, davranışsal ve kalıpsal klişe ve stereotipleri metin düzleminde biriktirir, listeler, yeniden kategorileştirir ve böylelikle onları anlatı malzemesi ve nesnesine dönüştürür.

2.4.2.1. Müzikle Öykülemenin ‘Pop’ Sesi

Soloalbum’un bir pop metni olarak en belirleyici özelliği, romanın başlığından da anlaşıldığı gibi, pop müziğiyle kurduğu ilişkidir. Müzik, hem kurgu hem de anlatı düzleminde kurucu bir öge olarak karşımıza çıkar. Romanın başlığı “Soloalbum”, müzikal bir göndermedir ve sevgilisi tarafından terk edilerek yalnız kalmış (“solo”) öykü kişinin durumunu imlemek için tercih edilmiştir. Bu anlamda **Soloalbum**, bir ‘solo kariyerin’ arayış dolu yolculuğudur aynı zamanda.

Soloalbum’un anlatıcısıyla yazarının aynı müzik zevkini paylaşması otobiyografik bir özellik olarak karşımıza çıkar. İngiliz pop müzik topluluğu *Oasis*’in bir hayranı olan yazar Stuckrad Barre’nin kitabının dış kapağında bir uzunçalar resmi görülmektedir. Roman bir uzunçalarda olduğu gibi “A” yüzü ve “B” yüzü olmak üzere iki ana bölüme ayrılmıştır. Ara başlıklar ise *Oasis* grubunun şarkı isimlerinden oluşmaktadır. Ortalama altı – yedi sayfayı geçmeyen bu bölümlerde anlatılanlar, başlıklarla uyum içindedir. Genellikle roman kişinin ruh halini yansıtan şarkı isimleridir bunlar.



Resim 7: 1998 yılı basımı için Kiepenheuer & Witsch Yayınevi tarafından hazırlanan kapak resmi.¹⁰²

¹⁰² (Çevrimiçi) <http://www.kiwi-verlag.de/>, 15.05.2008.

Soloalbum'da müzik, bölüm başlıklarının yanısıra metin içinde de roman kişinin ruh halini betimlemek için kullanılmıştır:

Unsere Hymne 'Live Forever' kommt mir gerade recht. So simpel denkt man nun mal, wenn man alleingelassen ist. Ich höre sie immer wieder. Wahrscheinlich bin ich bald bei The Police angelangt – so lonely & so unaufregend ist alles.¹⁰³

“Live Forever”, *Oasis* topluluğuna ait bir parçadır. Ancak pasajda parçanın *Oasis*'e ait olduğu belirtilmez. Hemen sonra bir diğer pop müzik topluluğu olan *The Police* açık olarak belirtilir ve topluluğun “so lonely” isimli parçasına özgün dilinde gönderme yapılır. **Soloalbum** örneğinde, pop kültür dünyasının can damarını oluşturan pop müziği yeni bir çerçevede yeniden kodlanır. Birçok pop romanda olduğu gibi **Soloalbum**'da da müzik ögesi duygu, tarz ve çoğu zaman da kişilere ilişkin betimlemelerde kullanılan bir kod olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda müzik, söz konusu betimlemeler için yeniden kodlanan bir dil işlevi görmektedir. Müzik, anlatımı böylesine destekleyen bir unsur olarak işlevselleştirince, müzikal evrene ait kodları bilen bir okura gereksinim duyulmaktadır. Bu kodlamanın anahtarı ise, hem kurgu hem de anlatı düzleminde, roman kişinin fanatik bir hayranı olduğu *Oasis* topluluğudur.

Soloalbum'da çeşitli müzik gruplarına ve şarkı sözlerine yönelik çok sayıda açık ve örtük göndermeler yapılmaktadır. Buna bir örnek, romanın “Whatever” başlıklı bölümünde yapılan dil oyunudur. Bu bölümde, ilk okunuşta bir tekerlemeyi andıran bir sözdizimle karşı karşıya kalırız:

Sie ist weg. Wegwegweg.¹⁰⁴

Die Mädchen sind weg, wo sind die Mädchen, die Mädchen sind egal.¹⁰⁵

Tekerlemeyi andıran bu sözdizimin müzik diline bir öykünme olduğunu öğreniriz hemen:

¹⁰³ A.e., s. 17.

¹⁰⁴ v. Stuckrad-Barre, **Soloalbum**, s. 136.

¹⁰⁵ A.e., s. 137.

Sie ist weg. Wegwegweg. Wenn ich blöd wäre, würde ich jetzt ein deutsches HipHop-Lied schreiben. Aber ich bin klug und gehe mich betrinken.¹⁰⁶

“Sie ist weg”, Almanya’da ünlü bir *hip hop* topluluğu olan *Die Fantastischen Vier*’in popüler bir parçasıdır. Yazar burada müzik diline öykünerek *hip hop* ritmini yazınsal düzlemde yeniden kurmuştur. Roman kişisi bunun yanında “Wenn ich blöd wäre” ifadesiyle kendini *hip hop* müzisyenlerinden ve onların simgelediği tarzdan ayırmıştır. Kendini ‘öteki’ kolektif gruplardan ayıran roman kişisi için müzik ögesi birincil önem taşımaktadır. Bu, müziğin romandaki kurgu ve anlatı düzleminde gördüğü işlevlerden bir tanesidir.

Soloalbum’da yazınsal düzlemde pop (rock) müziğiyle kurulan ilişki, çalışmamızın üçüncü bölümünde ele alacağımız İtalyan yazar Enrico Brizzi’nin yapıtlarında da bulunmaktadır. Brizzi’nin inceleyeceğimiz gençlik romanı **Jack Frusciante è uscito dal gruppo**’da¹⁰⁷ (Jack Frusciante grubu terk etti) müzik, **Soloalbum**’da olduğu gibi anlatımı destekleyen ve tematiği yönlendiren temel bir öğedir. Müzikal ritmin yazınsal düzlemde ne gibi tekniklerle yeniden üretilebileceği, daha sonra **Jack Frusciante è uscito dal gruppo** örneği üzerinden daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde **Soloalbum** romanında müzik ögesine anlatı düzleminde atfedilmiş bir diğer işleve değinilecektir.

Sözü edilen işlev, **Soloalbum**’da müziğe anlatı düzleminde atfedilen sembolik anlamdır. Kendini ağırlıklı olarak müzik üzerinden tanımlayan anlatıcı dış dünyayı da, yüzeysel şekilde, genelde müzik ögesi üzerinden okur. Karşılaştığı herkesi kategorize eden ve kendini ötekilerden ayıran roman kişisi, bunu müzik üzerinden gerçekleştirir.

Yukarıda *hip hop* müziğiyle ilgili alıntı da buna bir örnek oluşturmaktadır. Anlatıcı, karşısına çıkan kişileri dinledikleri müzik türü üzerinden değerlendirir. Dünyanın müzik üzerinden okunduğu **Soloalbum**’da roman kişinin insanlara duyacağı sempati veya antipati gibi duygular müzik ölçütü üzerinden belirlenir. Burada pop müziği hem bir kod, ama bundan öte, roman kişisi tarafından

¹⁰⁶ A.e., s. 136.

¹⁰⁷ **Jack Frusciante è uscito dal gruppo. Una maestosa storia d’amore e di ‘rock parocchiale’**, Milano, Baldini & Castoldi, 1999; 1. bs. Ancona, Transeuropa, 1994. Çev. Dilek Şendil, **Dikbaşlılar**, İstanbul, Can Yayınları, 1999.

oluşturulmuş bir değerler sistemi olarak karşımıza çıkar. Böylelikle **Faserland**'ta roman kişisi tarafından markalara atfedilen işlev, **Soloalbum**'da müzik ögesine yüklenir ve bu kez dünya müzik aracılığıyla yine yüzeyden okunur. Bunun yanında *Oasis* topluluğunu postmodern 90'ların sembolik bir örneği olarak okumak da mümkündür.¹⁰⁸ *Oasis* topluluğu, Ralf von Appen'in de ifade ettiği gibi, rock müziğinin postmodern bir örneğidir. Rock müziği ilk üretildiği yıllarda özgün muhalif bir ses olarak ortaya çıkmıştı. 90'lı yılların topluluğu *Oasis* ise "özgün" bir rock müziği icra etmek gibi bir kaygı gütmeyen, müzikal üretimini eski kuşak rock parçalarına anıştırmalar ve göndermeler yaparak inşa eder. Bu anlamda postmodernin parçalanma ve pastiş üzerine kurulu estetiğini *Oasis*'in müziğinde gözlemlemek mümkün. *Oasis* topluluğu, muhalif olmak veya mesaj vermek gibi bir niyeti olmadan, sadece "eğlenmek ve para kazanmak" için müzik yaptığını dürüstçe gösteren bir gruptur.¹⁰⁹ Stuckrad-Barre'nin **Soloalbum** romanında *Oasis*'i bir stil paradigmasının temel taşı olarak işlevselleştirmesi, topluluğun bu duruşuyla da ilintilidir.

2.4.2.2. Listeler ve "Arşiv"ler

Soloalbum'da karşımıza çıkan aşk izleği, roman kişinin hayatındaki hemen her şeyi listelemesi ve karşısına çıkan insanları müzik zevklerinden yola çıkarak kategorilere yerleştirmesi, romanın İngiliz yazar Nick Hornby'nin 1995 yılında yayımlanan **High Fidelity** isimli yapıtıyla karşılaştırılmasına sebep olmuştur.¹¹⁰ **High Fidelity**, **Soloalbum**'da olduğu gibi roman kişisi Rob'un kız arkadaşı tarafından terk edilmesiyle başlar. Rob, bir plak dükkânı sahibiyken **Soloalbum**'daki roman kişisi bir plak şirketinde çalışmaktadır. Her iki romanın başkışisi, terk

¹⁰⁸ Bkz.: Ralf von Appen, "Kein Weg aus dem Dilemma von Rock und Ironie. Die Musik in den Schriften Benjamin v. Stuckrad-Barres", **Pop Pop Populär. Popliteratur und Jugendkultur**, Haz. v. Johannes G. Pankau vd., y.y., 2004, s. 153-166. (Çevrimiçi) http://www.unigiessen.de/~g51093/Rock_und_Ironie.pdf

¹⁰⁹ A.e.

¹¹⁰ Bkz.: Baßler, a.g.e., s. 108. Dilimize Defne Orhun tarafından Ölümüne Sadakat ismiyle çevrilen roman (Sel Yayıncılık, 2005), 2000 yılında Amerikalı yönetmen Stephen Frears tarafından özgün ismiyle sinemaya uyarlanmış ve ülkemizde de aynı sene *Sensiz Olmaz* ismiyle gösterime girmiştir.

edildikten sonra kız arkadaşının değerini anlar. Roman kişilerinin paylaştığı bir diğer özellik, müzik tutkularının bir değerler ölçütünü oluşturacak kadar büyük olmasıdır. İki romanda ele alınan izlek ve motifler örtüştüğü için Benjamin von Stuckrad-Barre'nin Nick Hornby'yi taklit ettiği yönünde eleştiriler yapılmıştır.¹¹¹ Ancak Moritz Baßler'nın da ifade ettiği gibi, iki roman arasında temel farklar bulunmaktadır. Bunlardan biri, terk edilme motifinin yapıtlardaki farklı işlevidir. Baßler'nın ifadesiyle Hornby'nin romanındaki aşk öyküsü anlatının merkezini oluştururken, aynı motif incelediğimiz romanda bir “anlatı hilesi”¹¹² olarak işlev görür. Terk edilme motifi, **Soloalbum**'da roman kişisini listeler hazırlaması ve çevresini kimi zaman acımasız bir ironiyle mercek altına almasının anlatı düzleminde bir gerekçe olma işlevini sağlar:

High Fidelity lebt [...] ebenfalls vom Liebeskummer seines Ich-Erzählers, im Unterschied zu *Soloalbum* ist das aber nicht bloß ein erzähltechnischer Trick, sondern die Liebesgeschichte wird hier tatsächlich zum handlungsbestimmenden Element, mit Happy-End und allem. Bei Stuckrad-Barre ist die Frau die Lizenz zur idiosynkratischen Routine, er schlägt die Dramaturgie von Anfang an in den Wind und macht seine Prosa aus den Listen, während Hornby umgekehrt von den Listen ('My desert-island, all-time, top five most memorable split-ups, in chronological order') zur Story gelangt [...].¹¹³

Yazarın koleksiyonuna kattığı ilk malzeme terk edilme üzerine kurulu anlatısal çerçevenin kendisidir. Roman kişisi, bu durumu ironize ederek göz önüne serer:

Ich bin nun also allein. Diese Liebe war natürlich schon lange nicht mehr diese Liebe. Aber es war noch was. Plötzlich nun denke ich, es war das einzige überhaupt, das hatte ich vorher gar nicht gemerkt. Ich habe zwar einen neuen Job. Das Klischee wäre ja: Ich habe gerade meinen Job verloren. Und durch die Decke tropft es, und ich habe einen Kater, und der Kühlschrank ist leer, und im Briefkasten nur Mahnungen und Pizza- Prospekte. Stimmt auch alles, bis auf den Job.¹¹⁴

Okura reel yaşantıdan da tanıdık gelebilecek bu durum, aynı zamanda birçok kurmaca yapıtta da kullanılan bir motiftir. Alıntıda sıralananlar aynı zamanda

¹¹¹ Bkz.: Baßler, a.g.e.

¹¹² A.e., s. 103.

¹¹³ A.e., s. 108-109.

¹¹⁴ v. Stuckrad-Barre, **Soloalbum**, s.19.

sinemada romantik komedi olarak tanımlanan film türünde de sıkça karşımıza çıkan bir durumun betimlenmesini andırır. Eşi veya sevgilisi tarafından terk edildikten sonra aksiliklerin üst üste gelmesi durumu burada “Das Klischee wäre ja[...]” sözleriyle açıkça bir klişe olarak adlandırılır.

Yazar, tavandan suyun sızması, buzdolabının boş olması gibi durumları bir eşdeğerlik ekseninde yan yana dizmiştir. Söz konusu eşdeğerlik burada betimlendiği haliyle aksiliklerdir. Yazar, okurun reel dünyadan veya onun yansıması olan kurmaca yapıtlardan bildiği unsurları sıralar. Tüm metnin ritmi, pasajdaki örnekte gördüğümüz sıralama eylemi üzerine kuruludur. Hemen her şey roman kişisi tarafından sıralanır ve dolayısıyla yazar tarafından metin düzleminde biriktirilir.

Örneğin aşk acısını unutmak için kendine listeler hazırlar roman kişisi. Katharina’yla birlikteyken onu aldattığı kızlar (“Während der Zeit mit Katharina habe ich verschiedentlich an Soloprojekten gearbeitet.”),¹¹⁵ en sevdiği on müzik parçası (“Hier *meine* zehn Singles zum Verlieben,[...]”)¹¹⁶, sahip olduğu arkadaşlar (“Tja, genauso sah es aus. 3 hatte ich noch.”)¹¹⁷, insan ‘çeşitleri’ (“Es gibt drei Sorten Mensch.”)¹¹⁸, veya Alman **Bild** gazetesindeki çıplak kadın resimleri gibi, hemen her şey aşk acısını unutmak için listelenebilmektedir roman kişisi tarafından.

Neuer Trick zur Ablenkung (und Vergnügen): Ich sammel die nackten Girls aus der Bild-Zeitung. Die grotesken Textpassagen trage ich in Tabellen ein.”¹¹⁹

Metinde, somut anlamda hazırlanan listeler dışında roman kişinin karşısına çıkan insanlar da bir listeye tabi tutulur. Bunalımlı roman kişisi, yakından tanımadığı insanları, çoğunlukla ilk bakışta belirli bir kategoriye sokar. Onları yakından tanınamaması, bu kategorileştirme eylemini kolaylaştırır. Bu anlamda roman kişisi başta olmak üzere, hiçbir kişi psikolojik derinliğiyle sunulmaz okura. Karşımıza çıkan sadece stillerden, zevklerden, basmakalıp diyaloglardan oluşan bir *yüzey* katalogudur. Eşdeğer ifadelerin ve imgelerin yan yana getirilmesi ve böylelikle kişi,

¹¹⁵ A.e., s. 25.

¹¹⁶ A.e., s. 216.

¹¹⁷ A.e., s. 38.

¹¹⁸ A.e., s. 75.

¹¹⁹ A.e., s. 41.

durum veya söylemlere ilişkin klişelerin oluşturulması aynı zamanda *yatay* bir biriktirme pratiğinin sonucudur. Kişilerin psikolojik derinlikleri olmaksızın sunulması ve klişeler aracılığıyla figürleştirilmeleri, postmodern düşüncenin/yaşantının bir uzantısıdır aynı zamanda. Tarihselliğin yitimiyle bağlantılı olarak derinlik perspektifinin de ortadan kalktığı yönündeki sav üzerine temellenmiş postmodernist durumda, özgün bir kimlik inşasının da olanaklı olmadığı kabullenilmiştir. Böylelikle önceki bölümde incelenen **Faserland** romanında da görüldüğü gibi kimlik inşası yüzey aracılığıyla, yani yaşam tarzına ve bu tarzın ‘öngördüğü’ giyim, eğlence anlayışı, siyasi görüş, meslek, müzik zevki, bedeni giydiren giysiler ya da kolektif bir grubun jargonunu oluşturan dilsel kalıplar ve söylemler aracılığıyla gerçekleşir.

Moritz Baßler, 90’lı yıllardaki pop metinlerinin Boris Groys’un kültürel arşiv kavramıyla tanımladığı mekanizmayla işlediklerini söyler.¹²⁰ Bu mekanizma, gündelik/dünyevi alanda bulunan ve genelde yüksek kültürün arşivlerine girmeyi hak kazanmayan, yani gündelik ve popüler kültürün malzemelerinin sanatsal bir pratik sonucunda, kültürel arşive girmesine dayalıdır.¹²¹

Pop olarak tanımlanan metinlerin arşivinde Alman kültürünün içinde yaşayan okura yabancı gelecek bir unsur yoktur. Her bir ayrıntı onun gündelik yaşamından, reklamlardan, televizyondan veya sokaktan bileceği/tanıyacağı unsurlardır. Tam da bu ayrıntı, yani okurun metinde sivri dilli bir ironiyle aktarılan durumları, klişeleri, prototipleri biliyor olması, metnin belkemiğini oluşturmaktadır. **Soloalbum**, aktarılanlara aşına, belki de bunları daha önce benzer şekilde düşünmüş bir okurun okumasıyla anlam kazanıyordur belki de. Roman, ironize ettiği kolektif kodlara ilişkin bir arşiv gibidir bu anlamda. Ancak bunlar gizli kodlar değildir, gündelik hayatın çeşitli alanlarından derlenmiştir.

Soloalbum’da, insanlara ve durumlara ilişkin stereotip oluşturma işlemi, Baßler’nın ifadesiyle “biriktirme ve oluşturma”¹²² (Sammeln und Generieren) eylemleri aracılığıyla gerçekleşmektedir. Romanda bir durumu veya kişiyi betimlemek için eşdeğer anlam taşıyan veya okurun kolektif imgeleminde eşdeğer

¹²⁰ Baßler, **a.g.e.**, s. 102-104.

¹²¹ **A.e.**

¹²² **A.e.**

olarak anlaşılabilecek imgeler ve dilsel kalıplar, yan yana dizilmektedir. Bu yan yana dizmeler sonucu meydana gelen “biriktirme ve oluşturma” romanın anlatı mekanizmasıdır. Bu birikim çoğaldıkça, metnin temel anlatı nesnesini oluşturan klişeler ve stereotipler ortaya çıkmaktadır.

Böylelikle Baßler’nın deyişiyile gündelik kültüre ait bir “arşiv” oluşmaktadır.¹²³ Postmodern bir estetikle oluşturulmuş **Soloalbum**, medyada, şarkı sözlerinde ve (dilsel ifadelerin de birer metin olduğunu düşünürsek) toplumsal yaşantının çeşitli söylemlerinden oluşan metinleri farklı biçimde bir araya getirerek yeni bir kültürel arşiv oluşturmuştur. **Soloalbum**’un isimsiz ‘kahramanı’, markaları, popüler müzik şarkılarını, insanlararası ‘absürd’ fakat bir o kadar da olağanlaşmış diyalogları saldırgan bir ironiyle elekten geçirir.

“Sammlung” kavramının anlamına bakıldığında, **Soloalbum** romanıyla Baßler’nın ifade ettiği gibi popüler kültüre ve gündelik kültüre ilişkin bir arşiv oluşturulduğu söylenebilir:

Zusammenstellung von Einzelobjekten, die einem heterogenen externen Kontext entnommen sind, zu einem gegliederten Zusammenhang, dessen interne Organisationsprinzipien der Sammler nach einem von ihm selbst bestimmten, Einheit stiftenden Maßstab festlegt. Die Tätigkeit des Sammelns [...] besitzt ihren Zweck im Wesentlichen in sich selbst: als Gestus des Fixierens, des Eingedenkens, und des Revitalisierens ausgewählter Objekte. [...] Das Sammeln hat [...] mit der Lust am Besitz von individueller Identität, die Möglichkeit zur Selbstinszenierung [...]. Nicht selten spielt in die Sammeleidenschaft ein Moment der Fetischisierung der jeweiligen Objekte hinein, [...]. Die Entscheidung darüber, welche Objekte für Sammler jeweils von Wert sind oder waren, unterliegt freilich dem historischen Wandel.¹²⁴

Arşiv oluşturmak, aynı zamanda kültürel bir bellek oluşturmak anlamına gelir. “Dünyevi alana” ait nesnelerin bir koleksiyoncu edasıyla biriktirilmesi, *başka türlü* bir kültürel arşivin oluşumunu sağlar. Biz de **Faserland** ve **Soloalbum** gibi romanlarla, 90lara ait başka türlü yeniden kodlanmış bir dil aracılığıyla aktarılan kültürel yaşantıları okumuş oluruz.

¹²³ A.e., s. 21.

¹²⁴ **Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart: Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945**, haz. Ralf Schnell, Stuttgart, Verlag Metzler, 2000, s. 452-454.

Baßler, 90’larda üretilen pop metinlerdeki arşivlerin, çoğunlukla anlatısal ve kurgusal düzlemde katalog ve listeler aracılığıyla oluşturulduklarını ifade eder:

Den narrativen Mustern [...] stehen bei den [...] Autoren vielfältige Verfahren der Katalogisierung und Listenbildung gegenüber, die sich ideal als Werkzeuge zur ersten Archivierung eignen. [...] Chiffre des neuen Prinzips ist der archivierte Markenname: Es geht nicht um erste Worte, sondern um den Import und die Verarbeitung bereits existierender längst enzyklopedisch aufgeladener Worte, Redeweisen, diskursiver Zusammenhänge und Vortellungskomplexe in der Literatur.¹²⁵

Baßler’nın saydığı özellikler, **Faserland** romanında da **Soloalbum**’da da bulunmaktadır. **Faserland**’ın roman kişisi gezgin bir marka katalogu olarak karşımıza çıkarak o yıllardaki meta tüketiminin yaşam alanlarındaki anlık portrelerin dökümünü sunmaktadır. Aynı zamanda bir gençlik romanı olan **Soloalbum**’da ise ağırlıklı olarak, ayrıntıda farklı, fakat temelde aynı olan pozların, stillerin, gündelik kültür klişelerinin dökümü sunulmuştur. Bu anlamda tıpkı **Faserland**’ta olduğu gibi, **Soloalbum**’da da bir yüzey çalışmasıyla karşılaşılır.

Roman kişinin karşısına çıkan her şeyi ve herkesi kategorileştirme eğilimine örnek, bir partide tanıştığı “oldukça korkunç bir kadın” olarak betimlediği kişidir:

Mit einer ziemlich schrecklichen Frau komme ich dann ins Gespräch über den Film. Ich schätze mal, über ihrem Bett hängt in DIN-AO der sterbende Soldat, auf dem Boden steht eine Lavalampe. Sie hört gerne Reggae. Scheiß Pearl Jam findet sie "superintensiv", auf ihre CDs von Tori Amos und PJ Harvey hat sie mit Edding geschrieben "\$-Power rules", selbst einem Comeback von Ina Deter stünde sie aufgeschlossen gegenüber. [...]
Sie will über Sexismus und Gewaltverherrlichung in der neuen deutschen Komödie reden, wenn ich das jetzt richtig verstanden habe.¹²⁶

Bu pasajda roman kişinin bir stereotip oluşturmaya tanık oluruz. Parti ortamında ilk kez rastladığı kadını, salt dış görünüşünden yola çıkarak evini döşeyiş tarzından dinlediği müzik tarzına kadar kategorize eder. Kısaltılarak alıntılanan pasaj, kadının yemek alışkanlıkları veya tatil için tercih ettiği mekânlar gibi, bir

¹²⁵ Baßler, **a.g.e.**, s. 186.

¹²⁶ v. Stuckrad-Barre, **Soloalbum**, s. 32.

yaşam tarzını betimlemeye yarayacak her türlü ayrıntıya ilişkin varsayımlarla sürdürülür. Burada dikkat çeken nokta, tüm bu kategorize etme eyleminin “ich schätze mal” sözleriyle başlaması ve böylelikle kurmaca düzlemindeki eylem alanından uzaklaşılmasıdır. Uzun bir ‘tiran’ın ardından “Sie will über Sexismus und Gewaltverherrlichung in der neuen deutschen Komödie reden, wenn ich das jetzt richtig verstanden habe,” sözleriyle yeniden kurmaca düzlemine, partiye geri götürülür okur.

Roman kişisi, kendi ve okurun imgeleminde oluşturduğu stereotipi hangi verilere dayandığını söylemeden, uzun bir pasaj boyunca hayal gücüyle bir tablo oluşturur. Bununla birlikte saydıkları gerçek dünyadan alınma ve genç bir okurun özdeşlik kurabileceği unsurlar olduğu için, aktarılanlar, okurun imgeleminde bir ‘tip’in oluşmasını sağlamaktadır. Söz gelimi lava lambaları, 90’lı yıllarda dekoratif ev eşyası olarak oldukça yaygındı. Bunun yanında roman kişinin saydığı müzisyenler, pop müzik alanında ün yapmış kişilerdir. Reel dünyadan aldığı referanslar, okurun aktarılanlarla özdeşlik kurmasını güçlendiren unsurlar arasında yer almaktadır. Anlatıcının uçlara taşıdığı bu sıralamalar ironik ifadelerle harmanlanınca gülünç bir etki de yaratır.

Bir diğer örnekte, kategorize eylemi için gerekli ‘veriler’ metin içinde vardır. “Hippie-Klaus”, roman kişinin insanları kategorileştirmesine ilişkin sayısız örneklerden bir tanesidir. Roman kişinin arada bir görüştüğü Isabell’in ev arkadaşı olan “Hippie-Klaus” figürü, devrimci 68 kuşağına yönelik ironik bir taşlama niteliği taşır:

Da wohnt außer Isabell noch ein Hippie, der IMMER in der Küche sitzt und schielend Zigaretten dreht. Vielleicht kommt das Schielen auch vom Zigaretzendrehen? Könnte sein. Der Hippie redet sehr langsam, wahrscheinlich hört er irgendwann ganz auf mit Sätzen und Wörtern, dann kommt einfach nur noch ein langezogener Ton aus ihm raus. [...]

[...] Vorruhestand ist auch beim Hippie ein gutes Stichwort, es ist bei ihm aber eher der Nachruhestand. Da war nie was los bei ihm, doch, als er neunzehn war, da hat er mal für ein halbes Jahr in einem besetzten Haus in Hannover gewohnt, und das erzählt er mir immer wieder, immer ein bißchen anders. Die einzige Möglichkeit, in der Küche zu sitzen [...] und nicht zu hören, wie DIE BULLEN damals immer wieder versucht hätten, die ganze Bande PLATTZUMACHEN, und zwar ganz bestimmt VOLL

FASCHOMÄSSIG, ist, mit Hippie-Klaus (der natürlich eine Schreinerlehre abgebrochen hat) Backgammon zu spielen. [...]

[...] Mit dem Kiffen beginnt er selten nach 16 Uhr. Leider kann man nicht mitkiffen, obschon er es einem fortwährend anbietet: Seine Lippe ist so verknorpelt, daß man üble Krankheiten fürchtet.¹²⁷

Büyük harflerle yazılmış “DIE BULLEN” “PLATTZUMACHEN” “FASCHOMÄSSIG” metin içinde Klaus figürünün söyleminin aktarımıdır. Yazar, bu sözcük seçimiyle aynı zamanda dönemin bir jargonunu yansıtır metnine. Bu, roman kişisinden ve aynı zamanda yazardan önceki kuşak olan sol eğilimli, gösterilere katılan 68’lilerin jargonu olarak aktarılır. Roman kişinin Klaus’u betimleyiş şeklini, kendisini ondan ayırdığını ve böylelikle 68 kuşağından da ayırdığı ortaya çıkar. Klaus figürü, bir stereotip olarak sergilenir. Elleriyle sigara sarması, esrar içmesi, belirli sözcükleri seçerek bir söylemin içerisinden konuşması gibi özellikler, “hippi” veya 68’li olarak tanımlanan kolektif gruba ait stereotipler olarak karşımıza çıkar.

Bununla birlikte roman kişisi kendini de ironize eder. Arkadaşı Alf’ın evindeki bir partiye davetli olan roman kişisi, ayrıntılarla Alf’ın evini tasvir eder. Alf’ın evi, roman kişinin ifadesiyle, ışıktandırmalarla, oraya buraya serpiştirilmiş kadın dergileriyle, her an bir parti dönüşü eve bir kız arkadaşla dönecekmişçesine dekore edilmiştir:

Im natürlich schwarz-weiß (die 80er!) gekachelten Flur steht ein Mountainbike und ein Skateboard. Ich kann mir beide im Zusammenhang mit Alf nicht erklären, aber sonst wohnt hier keiner, ist also nur wieder für Besuch zum oha Denken. Unfaßbar, was die Leute so alles auftürmen, um ein aufregendes Leben zu simulieren. Ich gucke an mir runter und merke, daß ich – wenn ich allein wäre- auch ganz anders angezogen wäre.¹²⁸

Roman kişisi yirmili yaşlarının başındadır. Bu bağlamda **Soloalbum** aynı zamanda ergenlik dönemini geride bırakmış, fakat ‘yetişkinliğin’ gerektirdiği toplumsallaşma sürecine girmemiş bir gencin öyküsünü anlatır. Belki de tam da bu

¹²⁷ A.e., s. 26-27.

¹²⁸ A.e., s. 74.

ara evrede sıkışıp kaldığı için, ‘toplumsallaşma’ süreçlerini tamamlayarak kolektif bir kimliğe bürünmüş insanları daha da keskin bir bakışla ele alabilmektedir. Bununla birlikte çoğu zaman tepeden bir tavır ve sivri dilli bir ironiyle kendisini çevreleyen dünyayı eleştiren roman kişisi, kendisinin de bu yüzeyler dünyasında yerini aldığı ayrımındadır:

Ich finde es weiterhin chic zu behaupten: Ich habe eine Freundin in London. Die Freuden des dicken Mannes. [...] Ich benehme mich wie ein 12jähriger. Nur nicht ganz so cool.¹²⁹

2.4.2.3. Klişelerle İnşa Edilen ‘Yeni Dil’

Soloalbum, ilk bakışta roman kişinin konuştuğu gündelik dil ile kurgulanmış gibi görünür. Günce türünün anlatımına da yakın olan metnin dilinde gençlik jargonundan ve onun içerdiği argo sözcüklere sıkça rastlanır:

Außerdem hatte sie zu kleine Titten, hallo, wo guckst du zuerst hin, wenn du (nackte) Frauen siehst, was törnt dich an: Sind das breite Ärsche und kleine Titten, fette Väter und strotzdumme Mütter, Töchter, die "brauchen" ohne "zu" verwenden?¹³⁰

Alıntılanan pasajda dikkat çeken bir nokta, bilinç akışı tekniğiyle kurgulanmış olmasıdır. Yazar, anlatıcısını bilinç akışıyla kendi kendisiyle konuşturur ve böylelikle metinde birden fazla sesin varlığı hissedilir. Postmodern romanın da temel özelliklerinden sayılan bu çokseslilik, **Soloalbum**’da çeşitli şekillerde karşımıza çıkar. Alman televizyonundan alıntılar, müzik dergilerinde kullanılan dilsel kalıplar, reklam jargonu gibi çeşitli dilsel kodlarla kurulmuş olan **Soloalbum** bu özelliğiyle 90’lı yılların medya ve gündelik kültürünün çeşitli söylemlerini yazınsal düzlemde birleştirir. Çoğu zaman bilinen dilsel kalıpları alarak onları dönüştürür. Böylelikle örneğin “die Bedeutung zahlt der Empfänger”¹³¹ gibi bir parodi metinde karşımıza çıkabilmektedir. Roman kişinin bu sözleri, kendisini bir

¹²⁹ A.e., s. 62.

¹³⁰ A.e., s. 18.

¹³¹ A.e.

faks iletisi aracılığıyla terk eden Katharina'nın “anlaşılmaz” veda sözlerine yöneliktir:

So aber nur ein Fax, und auf 2 Seiten wurden einfach mal so in völlig nebensächlicher mirdochegal-Schrift vier Jahre letztgültig verhandelt und verurteilt, weg damit. Da fehlt der theoretische Unterbau, wird auch sie sich zum Schluß gedacht haben, das Fundament, die Legitimation. Und als könne das nun irgendwas nützen, hat sie einfach mal, völlig zusammenhanglos, ein Zitat von den Smashing Pumpkins dazugeschrieben. Ein Satz, der uns erfreut hat, von einer Platte, die uns viel bedeutet hat, DAMALS. Aber jetzt einfach so isoliert, die Bedeutung zahlt der Empfänger: "The killer in me is the killer in you".¹³²

Roman kişisi, Katharina'nın “baştan savma” bir şekilde yazdığı mektubu anlamlandıramaz. Bir yandan terk edilmiş olmayı henüz sindiremeyip “anlamaya” çalışırken, Katharina'nın iletinin sonunda alıntılacağı şarkı sözleri roman kişisine büsbütün bağlam dışı ve anlamsız gelmektedir. “İçimdeki katil (senin) içindeki katildir” sözleri, roman kişisiyle eski kız arkadaşının ‘mutlu günlerinde’ (“DAMALS”) severek dinledikleri bir şarkıya aittir. Burada yazar, Almancada “Die Gebühren zahlt der Empfänger” olarak bilinen, dilimize de “bedeli alıcı öder” (masrafı alıcıya aittir) olarak lojistikte kullanılan dilsel bir kalıptan “anlamı(n) bedelini) alıcı öder” olarak çevirebileceğimiz bir ifadeye dönüştürmüştür. Bu dil oyunu iki anlamda yorumlanabilir. Anlamını alıcı, bu durumda roman kişisi üretmelidir. Bu bağlamda “yersiz yere” alıntılanan şarkı da, veda mektubunun tamamı da anlamsızdır. Ya da ayrılığın ifade ettiği anlam, yani ayrılığın bedelini yalnız kalan roman kişisi öder.

Alıntılanan pasajda bunun yanı sıra “der theoretische Unterbau”, “das Fundament”, “die Legitimation” kavramlarıyla akademik jargona anıştırma yapılmıştır. Aslen bilimsel yazılar bağlamında kullanılan bu kavramlar anlatısal bağlamda yeniden kodlanmıştır. Terk edilmesini sindiremeyen roman kişisi, Katharina'nın mektubunu “alt yapısız” ve “temelsiz” olarak nitelendirir.

Soloabum'daki bu dönüştürmeler, pop olarak tanımlanan pratiklerin temel özelliklerindendir. Gündelik hayattan dilsel bir kod burada çözülmüş ve yazınsal

¹³² A.e.

düzlemde yeniden kodlanmıştır. Bu noktada okurun bu kod dönüştürme pratiğinin ayırımına varması, metni anlamlı kılmaktadır.

Bir diğer örnekte medya dili ironize edilir. Roman kişisi bir müzik şirketinde çalışmaktadır ve işi gereğince piyasaya sürülen albümlerle ilgili basına tanıtım metinleri hazırlama durumundadır. Alıntılanan pasajda bu kez reklam endüstrisinin yüzeysel ve klişe dili ironize edilir:

Zwar hatte ich überhaupt keine Lust mehr, Leuten, [...]regelmäßig mitteilen zu müssen, daß es nicht nur unnötig, sondern auch verboten ist, über neue Platten Sätze zu schreiben wie: Der Titel ist Programm, die pumpernden, durchaus zeitgemäßen Clubsounds gemahnen an das und das, die zuckersüßen, schwärmerischen Beatlesmelodien verzaubern, die Texte sind kantiger geworden, man darf gespannt sein auf die Tournee, doch klingt das Ganze inzwischen runder und somit auch poppiger, weniger gewagt als zuvor, die Mannen um die charismatische Frontfrau haben eine magische Bühnenpräsenz. Diese Art Text kam jeden Tag aus dem Fax geschnurrt, egal von wem, egal worüber, das konnte einen schon runterziehen.¹³³

Pasajda yine biriktirme eylemiyle, dilsel kalıplar yan yana getirilerek onlara eşdeğerlik atfedilir. Bu yan yana getirme, klişe kalıpları büyüteçle göstererek onların birbirlerinin yerine geçebilecek, yani yüzeysel kalıplar olduklarının altını çizer.

Bunun yanında reklam jargonu, okurun gündelik hayatından tanıdığı bir kodlar sistemidir. Yazarın metnini oluştururken reel dünyayla ilişki kurması, okurun imgeleminde daha somut bir imge veya şablonun oluşmasını sağlar.

Dil oyunları metinde sıkça karşımıza çıkar. Bu bağlamda yinelemeler ve tekerlemeleri andıran sözdizimleri bulunur. Bunlara örnek, roman kişinin Katharina'nın yokluğundan bunaldığı anlardan biridir. Katharina'yı düşünmemek için kendini işine ve partilere adanmış olan roman kişinin dilsel 'sayıklamaları' onun karmaşık ruh halini de yansıtır:

Am Freitag gehen wir aus, wir gehen sowas von raus, aus, es knallt richtig[...].¹³⁴

¹³³ A.e., s.19.

¹³⁴ A.e., s. 136

[...] wir haben zwar nichts genommen, uns bloß ,ne Menge vorgenommen [...].¹³⁵

Weihnachten fahre ich natürlich zu meinen Eltern. Ich habe ziemliche Angst, all die Wieders, die dort dräuen (Wiedersehen, Wiedertreffen, Wiederkäuen, Wiederhören, Wiederträumen, Wiederriechen usf.) könnten mich in meiner Genesung von den Liebesschmerzen weit zurückwerfen.¹³⁶

Burada aynı zamanda dilin kendisine yönelik bir bilinç hâkimdir. Dil, en küçük parçacığına kadar ayrıştırılır ve böylelikle sürekli kullanımın sonucunda olağanlaşmış, sıradanlaşmış sözcük ve ifadelerle ironik bir hesaplaşma gerçekleşir. Bu ironik oyun, olağanlaşmış olanın aslında olağan olmadığını da söyler gizliden gizliye.

2.5. 90'lı yılların 'Postmodern Pop'u: 'Karşı' Olmanın Değişen Çehresi

Sözünü ettiğimiz gibi, pop yazını, Almanya'da 1960'lı yıllardan bu yana, anlamı hep aynı kalmasa da dolaşımda olan bir kavramdır. Pop olarak adlandırılan yazınsal pratiklerin bir çatı altında toplanmasını sağlayan ortak öge, seçkinci yüksek kültürün yerleşik estetik değerlerinin sorgulanmış olmasıdır. Pop yazarlarının bu sorgulaması, seçkinci yazının kanonuna almayı reddettiği popüler kültürün sunduğu göstergeler evrenini, metinsel düzlemde yeniden kodlayarak ürettikleri yeni bir yazın türüyle gerçekleşmiştir. Bu yazın, John Fiske'nin de ifade ettiği anlamda, popüler kültürün sunduğu anlamların dönüştürülmesi pratiği üzerine temellenmiştir. Böylelikle pop yazını kendini seçkinci kültürün karşısında konumlandığı kadar, kitlesel üretim ve tüketim döngüsü üzerine temellenmiş ana akımın karşısında da yer almıştır.

Kitle iletişim çağında, medyalar aracılığıyla baş döndürücü bir hızla dolaşıma giren imgeler, göstergeler ve bunların oluşturdukları moda tarzlar, pop yazarları

¹³⁵ A.e., s. 137.

¹³⁶ A.e., s. 169.

tarafından ‘yakalanmış’ ve yazılı metin aracılığıyla sabitleştirilmiştir. Christian Kracht ve Benjamin von Stuckrad-Barre de yapıtlarında, 90’lı yılların popüler kültürünün ve onun bileşenini oluşturan tüketim, eğlence, reklam ve medya evreninin göstergelerini yazınsal düzleme taşıyarak öyküleme sürecinde farklı bir dille yeniden kodlamıştır. Kracht’ın romanı **Faserland**’ta tüketim toplumunun birincil göstergeleri olan marka isimleri öykülemde anlamsal olarak yeniden kodlanırken, Stuckrad-Barre’nin **Soloalbum**’unda da genç kuşağın iletişim araçlarından biri olan pop müziği metinsel düzlemde yeniden kodlanır. Marka isimleri ve müzik, romanlardaki başkişilerin dünyayı algılama ve anlamlandırma sürecinde bir referans noktası oluşturur. Bunun yanında bu öğeler, gündelik kültürün bileşenlerinden oldukları için özellikle genç okur kesiminin yakından tanıdığı, ‘bugüne’ ait evrenden kesitler sunmuş olur.

Popüler kültür, ‘şimdi’ye ait kültürel bir görüngü olduğu için, onun anlamlarının dönüştürüldüğü pop yazını da genel olarak ‘şimdi’nin sözcüsü, ‘şimdi’nin yazını olarak tanımlanır. ‘Burada ve şimdi’ye odaklanan pop yazarları, bunu farklı şekillerde kurgu ve izlek üzerinden yaratmıştır. Metinlerde güncel marka isimlerinin, pop müzik toplulukların ve şarkılarının yanı sıra reel dünyadan ünlü isimlere (yazarlar, televizyon yıldızları, eleştirmenler vb.) gönderme yapılması, metinlerdeki ‘burada ve şimdi’ izlenimini yaratan unsurlardan biridir. Bunun yanında **Faserland**’ın ve **Soloalbum**’un da şimdiki zamanda öykülenmiş olması, an’a odaklı yazının en temel özelliğidir. Parçalılığın temel bir motif olduğu postmodern sanatın bir uzantısı olarak değerlendirebileceğimiz bu iki romanda, anlatının kurgusu, klasik yapıtların aksine giriş, gelişme, son üzerine inşa edilmemiştir. **Faserland**, Almanya’nın çeşitli mekânlarını gezen roman kişinin anlık durum betimlemelerinin ardı ardına dizilmesinden oluşur. Romanda en ince ayrıntısına kadar betimlenen anlık görüntüler, yan yana dizilir. Benzer şekilde **Soloalbum** romanı, anlatıcının gözlem ve yorumlarından oluşan kesitlerden meydana getirilmiştir. **Soloalbum**’da ağırlıklı olarak medya ve popüler kültürün yaratıları olan tarzlardan oluşmuş insan ve söylem manzaraları yan yana dizilmiştir. Böylelikle iki romanda da ‘şimdi’nin ‘dizi’leşmesine tanık oluruz.

Moritz Baßler, pop yazını tanımlarken “ikinci el” malzemeden oluşan bir yazınsal üretimden söz eder.¹³⁷ Pop yazarları, ‘yoktan’ var eden yaratıcı yazar imgesinin geride bırakıldığı postmodern çağda yeryüzünde söylenmemiş sözün kalmadığı bilinciyle metinlerini üretirler. Bu çerçevede Kracht, roman kişisini, sözlerin ve söylemlerin içinin boşaldığı bir dünyaya işaret etmek istercesine ‘dilsizleştirmiştir’. Stuckrad-Barre ise metnini medya ve reklam dünyasının dilsel kalıplarının yanı sıra gündelik konuşmalara yerleşmiş, yerleştikçe sıradanlaşmış, sıradanlaştıkça anlamını yitirmiş klişe söylemleri yan yana getirerek inşa etmiştir. Bu anlamda Baßler’nın da ifade ettiği gibi bir “geri dönüşüm”¹³⁸ pratiği gerçekleşmiş, gündelik kültürün ve medyanın sunduğu ‘çerçöp’ yeniden kodlanarak yazına alınmıştır.

Yirmili yaşlardaki roman kişilerinin bakış açılarından kurgulanmış **Faserland** ve **Soloalbum** romanlarını birleştiren bir diğer özellik, genç bir kuşağın, kendisini çevreleyen dünyayla kurduğu ilişkinin konu edilmesidir. Bu aynı zamanda ‘genç’ bir yazın türü olarak ‘pop’un da temel özellikleri arasında yer alır. İki roman da, ergenliğini geride bırakmış, fakat yetişkinliğe adım at(a)mamış, toplumsallaşma sürecini tamamlayamamış gençlerin dünyayla başa çık(ama)ma yollarını öyküler. Toplumun sunduğu normlar ekseninde bireysel ve kolektif kimlik inşalarının gerçekleştiği evre olarak tanımlayabileceğimiz toplumsallaşma süreci, Carsten Gansel’in ifadesiyle, postmodern bir toplumda modern toplumlara göre daha karmaşık evreler barındırmaktadır.¹³⁹ **Faserland** ve **Soloalbum** romanlarındaki ‘geç ergen’ler, tarz çoğulluğunun hâkim olduğu, reklam ve medya endüstrisinin sunduğu meta ve göstergelerle kuşatılmış postmodern bir tüketim toplumunun çocuklarıdır.

Sözü edilen yetişkinliğe adım atamama durumu, kendini iki romanda da züppe tavırlar üzerine temellenmiş bir reddediş olarak gösterir. **Faserland**’ın ve **Soloalbum**’un anti-kahramanları, içinde yaşadıkları toplumun hiçbir temsili grubuyla örtüşmek istemez ve kendilerini her türlü kolektif gruptan ayırır. Bu kendini ayırma eğilimi, iki romanda da karşımıza temel motif olarak çıkar. Ancak romanlarda gerek ‘ötekileştirilen’, çoğunlukla ‘yüksek’ kültürün mensupları olan gruplar (68 kuşağı,

¹³⁷ Baßler, **a.g.e.**, s. 184.

¹³⁸ **A.e.**, s. 46.

¹³⁹ Gansel, “Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur”, s. 239.

emekliler, iş adamları, işçiler, entelektüeller, ...) gerekse roman kişileri yüzey üzerinden betimlenir. Roman kişilerinin evreninde tek ölçüt stil estetiğidir. Bu stil estetiğinde, dış görünüş, tarz, giyim, davranış, müzik zevki gibi özellikler temel alınmıştır. Böylelikle iki romanın anlatıcısı da dış dünyalarından hoşnutsuz olsalar da, bu hoşnutsuzluğa ilişkin, mantıksal çerçevede bir hesaplama veya eleştiri gerçekleştirmeyen tek boyutlu figürler olarak kurgulanmıştır. Bir başka deyişle bu romanlar var olana, işaret ettikleri duruma bir çözüm önerisi sunmazlar. Roman kişilerinin bu özelliği, yazın eleştirmenleri tarafından eleştirilmiştir. Romanlar da, kendilerini kamuda benzer bir stil estetiğiyle sergileyen yazarları gibi, birçok yazın eleştirmeni tarafından yüzeysel olarak nitelendirilmiştir. Bu eleştirinin odağında etik veya akılcı bir temel olmaksızın roman kişilerinin tepeden bir alayla gerçekleştirdikleri olumsuzlama bulunmaktadır. Kendilerini diğerlerinden ayırırken, üzerinde temellendikleri bir stil estetiğinden ibaret olduğu için, alışıldık anlamda bir duruşları, yani bir söylemleri yoktur. **Faserland** anlatıcısı kendini dünyada konumlandırmak ve diğer insanlardan ayırmak için tüketim toplumunun birincil göstergesi olan marka isimlerinden bir değerler dizgesi oluşturur. **Soloalbum**'daki anlatıcının ölçütü ise müziktir. Barbour marka ceket ve *Oasis* müzik topluluğunun temel taş olduğu bu yeni yapıtlar, söylemlerini sadece 'yüzey'de kurdukları için bir paradigma oluşturmaya yetmezler. Bu özellik, metinlerdeki yüzey estetiğinin bir uzantısıdır.

Dogmatik olarak tanımlanabilecek bir tavrıla sözü edilen stil paradigmalarına sarılmış roman kişilerinin, özellikle kendilerinden önceki kuşak olan 68'lilere yönelik alaycı bir tavrı vardır. Kolektif bellekte idealleri uğruna savaş vermiş, devrimci ruha sahip bir kuşak olarak yer edinmiş 68'lilerin, 90'lı yılların metinlerinde kışkırtıcı ve sivri dilli bir alayın odağı olması bir kuşak çatışması olarak da okunabilir.

Kışkırtıcı bir alayla reddedilen düşünsel ve ideolojik değerlerin karşısına bir alternatif olarak dış görünüş, tarzlar ve imajlardan oluşturulmuş, tek boyutlu bir yüzey estetiğinin konması, Dirk Frank'ın görüşüyle, 80 öncesi kuşaklara, yani "eleştirel düşüncüyü ve aydınlanmayı bizzat kurumsallaştırmış" olanlara yönelik bir

tepki niteliği de taşır.¹⁴⁰ Dirk Frank’a göre 90’lardaki yazarlar, gerek kendilerini kamuoyundaki sahnelemeleri, gerekse metinleriyle oluşturdukları temel tutumlarıyla, 80’li yıllarda Avrupa’da beliren nihilist protest hareketlerden izler taşımaktadır.¹⁴¹ Bu bağlamda Frank, 90’lardaki Alman yazarlar ile 80’lerin başındaki ekonomik krizin ve işsizliğin yaşandığı İngiltere’de “işsiz ve anti-burjuva”¹⁴² gençler tarafından başlatılan **punk** (İng. argo, “değersiz, işe yaramayan”) hareketin arasında birtakım koşutluklar saptamıştır. Bu hareket, geleceği olmayan bir neslin nihilist protest tavrı olarak tanımlanır. Punk hareketi, idealleri olan 68 kuşağına bir tepki olarak değerlendirilir.¹⁴³ Dirk Frank’ın ifadesiyle 80’lerdeki bu nihilist hareket, “gelenekselleşmiş protest kültürünü olumsuzlaması ve karşısına bilinçli olarak bir alternatif koymamasıyla, söz konusu protest kültürünü aşarak bir tür meta protest”¹⁴⁴ oluşturmuştur.

Pop, ilk ortaya çıktığı dönemden beri, kendini olumlama ve ironi, olumlama ve direniş arasındaki hatlarda üretmiştir. Kendini seçkinci kültürün karşısında konumlandırırmış ve yazınsal kanona girmeyi hak görmeyen pornografiyi, çizgi romanı, bilim kurguyu ve medyanın sunduğu ‘çerçöp’ü sanatına dâhil etmiştir. Popüler kültüre ve tüketim kültürüne yönelik bu olumlaması, içinde bir ironiyi de barındırmıştır her zaman. Aynı zamanda pop, bir kafa tutmanın dışavurumu ve bunun uzantısı olarak toplumsal bir kuşak çatışması da olmuştur çoğu zaman. Pop, çatışmasını çoğu zaman ironi barındıran olumlayıcı tavrıyla gerçekleştirmiştir. Pop-Art seçkinci kültüre kafa tutmuş, kitle kültürünü estetize ederek, olumlayarak gerçekleştirmiştir amacını. Amerika’nın yeraltının sözcülerinden *Beat Kuşağı* yazarları toplumsal normlara ve onu oluşturan konformist Amerikan toplumuna kafa tutmuş, cinselliği, alkol ve uyuşturucuyu, “aşağı” *Beat* müziğini, argoyu almıştır yazınına.

¹⁴⁰ Dirk Frank, “Die Nachfahren der ‘Gegengenkultur’. Die Geburt der ‘Tristesse Royale’ aus dem Geiste der Achtziger Jahre, **Pop-Literatur, Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur. Sonderband**, Haz. Heinz Ludwig Arnold - Jörgen Schäfer, München, Edition Text+Kritik, Richard Boorberg Verlag, 2003, s. 219.

¹⁴¹ **A.e.**, s. 231.

¹⁴² Yaşar Çabuklu, “Punk: Artık Sınıfın Nihilizmi”, **Kovulanın İzi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2001, s. 66.

¹⁴³ Frank, **a.g.e.**, s. 219.

¹⁴⁴ **A.e.**

1960'lı yılların sonunda ilk metinlerini üreten Alman pop yazarları da benzer şekilde muhalif bir ses olarak yüksek kültürün karşısında konumlanmış, medya ve kitle kültürünün sunduğu sanal gerçeklikleri estetize ederek onları kendi göstergeleri aracılığıyla eleştirmiştir. Bunun yanında çağın ideolojik kavgalarının sözcüleri olan bu yazarlar, toplumsal bir kontrol mekanizması olarak işlev gördüğünü öne sürdükleri dili yapısökümüne uğratmışlardır.

Bu bağlamda pop pratikleri toplumsal bir kuşak çatışması olarak da değerlendirilebilir. 90'lı yılların pop pratiklerine bakıldığında, önceki kuşak olan 68'liler ve onların ideolojik düşüncelerine, protest hareketlerine yönelik bir olumsuzlama gözlemlenir. Önceki kuşaklardan farklı olarak 90'ların pop yazını iddiacıdır; anlamaya veya mantıksal neden sonuç ilişkileri bağlamında bir açıklamaya gereksinim duymaz. Bu tavrıyla bir yandan pop'un 'anti-entelektüel' tavrıyla bağdaşır. Ancak bu 'anti-entelektüel' duruşun hedef tahtası, bu kez salt yüksek kültürle sınırlı kalmayarak ilk kuşak pop yazarların da aralarında bulunduğu 68 kuşağına ve ondan geriye kalan söylemleri de kapsamıştır. 90'ların pop yazını bu pencereden incelendiğinde, olumlama ve ironi, olumlama ve direniş üzerine temellenmiş dinamiklerin – 90'ların iklimi yansıtılarak – sürdüğü söylenebilir.

3. İTALYA’NIN *PULP* YAZINI

3.1. 90’lı Yıllarda İtalyan Yazınındaki Popüler Hareketlenmenin Panoraması

*Geldiler. Sonunda geldiler. Şimdi aramızdalar. İlk şokun ardından onları tanımayı, izlemeyi, sevmeyi öğrendik.*¹

Nanni Balestrini

Küresel olarak nitelendirilebilecek popüler kültürün bir toplumun yazınsal etkinliklerine hangi şekillerde yansıyabileceğini, küresel olanla yerel olanın nasıl bir harman oluşturabileceğini çalışmamızın önceki bölümünde Almanya’da *pop* olarak adlandırılan yazınsal pratiklerde gördük. Yapmış olduğumuz incelemelerde, İngilizce kökenli *pop* kavramının, Almanya’da salt bir yazın türünü tanımlamak için kullanılmakla kalmayıp aynı zamanda popüler kültürün ürünlerine yönelik üretken alımlama biçimlerine işaret ettiğini gördük.

Popüler kültüre ve onun önemli bir halkasını oluşturan kitle iletişim araçlarının sunduğu formlara yönelik, sözü edilen üretkenliğe dayalı alımlama biçimlerine 90’lı yılların İtalya’sında da rastladık. Bununla birlikte, küresel ve yerel arasındaki etkileşimler sonucunda her ülke kendi popüler kültürünü ve pop kültürünü ürettiğinden, İtalya’da *pop* yerine *pulp* ve *cannibale* gibi farklı kavramlarla karşılaştık.

Çalışmamızın İtalya ayağını oluşturan bu bölümde, söz konusu kavramlar ve bu kavramların işaret ettiği metinler incelenecektir. Bu doğrultuda çalışmamızın ilk durağında, 90’lı yıllarda *pulp* ve *cannibale* gibi kavramların yazınsal üretimlerle ilişkilendirilmesine zemin hazırlayan İtalyan yazınındaki popüler hareketlenmenin genel çerçevesi incelenecektir.

1990’lı yılların İtalya’sının yayın dünyasına genel olarak baktığımızda, bir ‘üretim zenginliği’ göze çarpar. O yıllarda durgun sayılan İtalyan yayın piyasasında adeta bir ‘patlama’ (boom) yaşanmış ve Einaudi, Mondadori, Castelvechi gibi İtalya’nın önde gelen yayınevleri ardı ardına çoğunlukla ismi duyulmamış genç

¹ Nanni Balestrini, *La Bestia*, Sayı 1, 1997, s. 6. Aktaran: Elisabetta Mondello, *In Principio fu Tondelli – letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Saggiatore, 2007, s. 49.

yazarların yapıtlarını piyasaya sürmüştür. Bu yapıtlar çok kısa bir süre içerisinde çoksatarlar arasına girmiş ve yayınevlerinin pazarlama stratejilerinin de etkisiyle medyanın tüm kollarında tartışılmaya başlanmıştır. Özellikle 1996 yılında yayın piyasası açısından bir dönüm noktasını imleyen kimi yapıtlar şöyle sıralanabilir: Mart ayında büyük bir yayınevi olan Mondadori, Niccolò Ammaniti'nin **Fango** isimli öykü kitabını yayımlar. Nisan ayında Aldo Nove'nin **Woobinda** isimli öykü kitabı Castelvechi Yayınevi tarafından piyasaya sürülür. Einaudi Yayınevi, Eylül ayında Isabella Santacroce'nin **Destroy** adlı romanını piyasaya sürer. 1996'nın Kasım ayında, 'çıkışını' 1994'te **Jack Frusciante è uscito dal gruppo** ile gerçekleştirmiş olan Enrico Brizzi'nin **Bastogne**'si Baldini & Castoldi Yayınevi tarafından yayımlanır. Yine 1996 yılında, Einaudi Yayınevi'nin "Stile Libero" yayın dizisinde çok ses getiren bir antoloji yayımlanır: **Gioventù cannibale. La prima antologia dell'orrore estremo** (Yamyam Gençliği. Aşırı Uçlardaki Dehşetin Antolojisi).

İtalyan yazın piyasasına böylesi bir ivme kazandıran yazarlar ve yapıtlarının özellikleri merak uyandıracak niteliktedir. Metinlerini polifonik 90'larda üreten Aldo Nove, Niccolò Ammaniti, Enrico Brizzi gibi genç yazarların izlediği yollar kimi zaman kesişse, kimi zaman farklı uçlara uzansa da, bazı ortak özellikleri bulunmaktadır. 90'lı yılların İtalyan yazını ticari/kültürel metalar ve medya ekseninde inceleyen Elisabetta Mondello'nun saptamasına göre, 90 kuşağı yazarlarında ortak olan başat özellik, her türlü yazın geleneğinden bir kopuşa yol açmış olmalarıdır.² Söz konusu kopuşun temellendiği dinamik ise, metinlerin hızla değişim gösteren popüler kültür nesnelerinden ve bununla yakından ilişkili olan çoklu medyadan ve simülasyonlarından³ beslenmesidir. Mondello'ya göre 90'lı yıllarda ismini duyuran genç yazarlar, otuz yaş altındaki bir kuşağın bilişsel evrenini, farklı yaşam biçimlerini, çatışmalarını yansıtmış ve anlatının kapılarını tüm kültürel tüketim nesnelerine açmıştır: "[...]

² Elisabetta Mondello, **In Principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta**, Milano, Saggiatore, 2007, s. 10-11.

³ "Simülasyon" kavramı için bkz.: Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Doğu Batı Yayınları, 2005, 3.bs.: "Simülasyon: Bir araç, makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterme ya da açıklanma amacıyla maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi."

müzikler, markalar, logolar, televizyon yayınları, medya ve dvd kültüründen internet ağına uzanan yeni medya”.⁴

“Anlatının bağlamını/çerçevesini değiştiren ve okurun beğenisini dönüşüme uğratan” bu yılların yazını ‘aşağı’ kültürün malzemelerinden, *trash* ve *junk*’tan⁵, çizgi roman kültüründen, ucuz romandan beslenir”.⁶ İtalya’da 90 kuşağı yazarlarının metinlerinde baskın olan bir özellik, cinselliğin ve şiddetin groteske varacak denli aşırı uçlara taşınmasıdır. Metinlerde her türlü sınırın ötesine taşınan bu şiddet, çoğunlukla kentsel bir şiddettir.

Bu metinleri kuran dil ise, kimi yerde sınırları ihlal ederek, dilbilgisi kurallarını hiçe sayarak kendini yeniden oluşturmuştur. Kimi yerlerde ‘arı’ İtalyancadan saparak yerel lehçeye, *dialetto*’ya dönmüştür. Ya da yazının sınırlarını aşarak, metin düzleminde bir sinema dili, bir televizyon dili, bir reklam dili, bir müzik dili, bir çizgi roman dilini kurmuştur kendine.

Bu bağlamda sanat ve yazın eleştirmeni Renato Barilli söz konusu yazarların yapıtlarına ilişkin, çoklu medyanın sunduğu gösterge ve anlamlarıyla kurulmuş üretken dönüştürme pratiklerinden söz etmektedir:

[...]Bugün öykücülükte de etkileyici bir üçüncü dalga vardır, medya denilen dipsiz okyanusu korkusuzca göğüsleyen, bu okyanusun içinde dümeni kullanmak zorunda olduğunun ve dışarısına çıkamayacağının bilincinde olan bir gençlik. Kendini bu okyanusun dışına attığı andan itibaren seçkinci ve aristokratik iklimlerin steril ortamlarında ancak güçlükle soluk alabileceği ve can çekişeceği riskinin bilincinde olan bir gençliktir bu.⁷

İçinde yaşadığımız çağda, çoklu medya ile kurulacak bir ilişkinin kaçınılmaz olduğunu vurgulayan Barilli, söz konusu ilişkiyi üretici dinamiklerle kurmuş olan genç yazarları avangartların izinden yürüyen bir kuşak olarak görmüştür. İtalya’da 60

⁴ A.e., s. 11.

⁵ Her ikisi de İngilizce kökenli olan bu sözcüklerden *trash*, “çöp, değersiz artık”, *junk* ise “hurda” anlamına gelip gündelik dilde “değersiz” anlamında kullanılmaktadır.

⁶ Elisabetta Mondello, “Introduzione”, **La narrativa italiana degli anni Novanta**, Haz. Elisabetta Mondello, Roma, Meltemi Editore, 2004, s. 8.

⁷ Renato Barilli, **È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia**, Torino, Testo & Immagine, 2000, s. XIX.

kuşağı avangartların sanat topluluğu *gruppo 63*⁸ üyesi olan Barilli, 90'lı yılların yazarlarını “üçüncü dalga avangartlar” olarak tanımlamıştır.⁹

Einaudi Yayınevinin editörü Severino Cesari, farklı medya ürünlerinin kodlarını yazınsal düzlemde yeniden kodlayan genç yazarların bir çeşit “üst dil” oluşturduklarını ifade etmiştir.¹⁰ 90 kuşağı yazarlarının, metinlerini üretme aşamasında genç bir kuşağın iletişim kodlarından beslenmeleri, aynı zamanda onların geniş bir okur kitlesine ulaşmalarını da sağlamıştır. Cesari, bu çerçevede okuruyla aynı dalga boyunda ilerleyen yazarlardan söz etmektedir:

Bir yoksunluk ve yalnızlık döneminin ardından yazarlar yeniden, yazmanın ve -minör ama hakiki/gerçek- bir okur kitlesine sahip olmanın gururunu (ve tabii ki umutsuzluğunu) yaşamaktadır. Ve yeniden okurla senkronize olmuşlardır, onunla aynı dalga boyunda olup aynı dili konuşmaktadırlar. Daha doğrusu aynı *dilleri*.¹¹

Geleneksel yazının kanonu çerçevesinde konumlandırılmayan böylesi bir gençlik yazınının oluşması, farklılığı nedeniyle beraberinde bir adlandırma sorunsalını getirmiştir. Kısa süre içerisinde medyanın tüm kollarında ve yazın platformlarında tartışılan metinlere ve onları üreten yazarlara ilişkin, gerek medya sözcüleri gerekse yazın eleştirmenleri tarafından çok sayıda ‘etiket’ dolaşıma sokulmuştur. Bunlar arasında *scrittori dell'eccesso* (aşırılığın yazarları), *neo-neoavanguardisti* (neo-neo avangartlar), *tondelliani*, *pulp*, *cannibali*, *cattivisti*

⁸ 1963 yılında Palermo’da bir grup genç entelektüelin bir araya gelmesiyle oluşan *gruppo 63*, İtalya’da 50’li yılların geleneksel yazınına bir tepki hareketidir. Aralarında şairlerin (Nanni Balestrini, Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani), yazarların (Alberto Arbasino, Gianni Celati, Alice Ceresa, Furio Colombo, Luigi Malerba, Giuseppe Pontiggia, Giorgio Manganelli, Sebastiano Vassalli) eleştirmenlerin ve akademisyenlerin (Luciano Anceschi, Renato Barilli, Umberto Eco, Angelo Guglielmi) bulunduğu *gruppo 63*, temel olarak değişen dünyayı dillendirmeye yetersiz kaldığını öne sürdükleri geleneksel kurguların yıkılmasını savunmuş, deneysel biçim denemeleriyle sanat estetiğine yenilik getirmeyi amaçlamıştır. 1969’da dağılmıştır.

⁹ Renato Barilli, “Birinci dalga” olarak 1920’li ve 30’lu yıllarda beliren dışavurumculuk, fütürizm, dadaizm, sürrealizm ekseninde oluşmuş “tarihsel” avangardı, “ikinci dalga” olarak 1950’lerin sonlarında ve 1960’ların ilk yarısında beliren “yeni avangardı” (neo-avanguardia) , “üçüncü dalga” olarak ise “neo-neoavanguardia” kavramıyla 90’lı yılların İtalya’sında şiir ve öyküde beliren oluşumları da tanımlar.

¹⁰ Severino Cesari, “Dopo i cannibali”, *Magazine Littéraire*, Mart 2002.

(Çevrimiçi) <http://www.carmillaonline.com/archives/2003/06/000283.html>, 10.01.2008.

¹¹ A.e.

(kötücüller) gibi kavramlar bulunmaktadır.¹² Bu ‘etiketler’ arasında, özellikle Einaudi Yayınevi’nin girişimleriyle *scrittori cannibali / gioventù cannibale* (yamyam yazarlar / yamyam gençliği) ve Quentin Tarantino’nun 1994 yapımı filmi *Pulp Fiction* referans alınarak *scrittori pulp* (pulp yazarlar) kavramları kemikleşmiş ve yazın piyasasında birer ‘marka’ olarak yerlerini almıştır.¹³

Geleneksel yazın estetiğinden farklı tekniklerle metinlerini üreten yazarlara yönelik bu ‘adlandırma’ kargaşası, yayınevlerinin piyasayı canlandırma ve ortaya ‘markalar’ sürerek kitap endüstrisinden kâr elde etme amacıyla da ilintilendirilmiştir.¹⁴ Bu çerçeveden bakıldığında, kitap veya kültür endüstrisinin temellendiği satış ve pazarlama mekanizmasının salt genç yazarların etiketlerini üretmekle kalmayıp, aslen kolektif bir grup olarak yazarları da üretmiş olduğunu görülmektedir. Söz konusu satış ve pazarlama mekanizması yayınevi piyasasının girişimleriyle başlamış ve medya aracılığıyla ilgiyle takip edilen edebiyat kongreleri ve yazma atölyeleriyle sürmüştür.

Söz konusu etiketlerle mimlenen yazarlar, kimi zaman bu durumdan rahatsızlık duymuştur. Örneğin 1996’da yayımlanan ikinci romanı **Bastogne** ile medya tarafından kendisine *pulp/cannibale* etiketleri yakıştırılan Enrico Brizzi, *Unità* 2 gazetesine verdiği bir röportajda, tepkisini “Benim adım Brizzi. Ve bana cannibale demeyin!”, sözleriyle ortaya koymuş ve *cannibale* olarak adlandırılan yazarlardan farklı bir yolda ilerlediğini ifade etmiştir.¹⁵ Benzer şekilde Tiziano Scarpa, romanlarının söz konusu etiketler ekseninde değerlendirilmesine tepki göstermiştir:

[...]4 sene önce (1996) ilk romanım sözde bir edebiyat akımına dâhil edildi. Bunun sonucunda ise artık tüm yazdıklarım ‘İyi mi? Kötü mü?’ ölçütleriyle değerlendirileceği yerde “cannibale mi? Artık cannibale değil mi?” ölçütüyle değerlendirildi.¹⁶

¹² Mondello, **In Principio fu Tondelli**, s. 49.

¹³ **A.e.**

¹⁴ Elisabetta Mondello, “La giovane narrativa degli anni Novanta”, **La narrativa degli anni novanta**, 2004, Haz. Elisabetta Mondello, Roma, 2004, s. 11, 33 ve Mondello, **In Principio fu Tondelli**, s. 49-64.

¹⁵ Andrea Carraro, “Sono Brizzi. E non chiamatemi cannibale!” **‘l’Unità’ 2** dergisinde Enrico Brizzi ile yapılmış röportaj. 19.01.1997 (Çevrimiçi) <http://brizzi.oasi.asti.it/un170197.htm> 10.11.2007.

¹⁶ Tiziano Scarpa, “Lettera a Pulp”, (Çevrimiçi) <http://www.sparajurij.com/tapes/deviazioni/TizianoScarpa/HASCRITTOSUletteraapulp.htm>, 10.11.2007.

Cannibale etiketi sadece yayınevlerine ivme kazandırmakla kalmadı; öte yandan bu pazarlama stratejisiyle yazarlar da kısa süre içerisinde geniş kitlelere ulaştı. Genç yazarlar çok sayıda medya organizasyonlarına, okuma günlerine ve televizyon programlarına konuk oldular. Aldo Nove daha sonra bu durumu, kendine özgü ironik diliyle 1998’te yayımlanan, mikro öykülerden oluşan **Superwoobinda** adlı yapıtında konu alarak işleyecektir. Yazarların medyadaki varlıkları, yapıtların çoksatarlar arasına girmesinde belirleyici bir etken olmuştur. Aldo Nove rumuzunu almadan önce gerçek adı Antonello Satta Centanin ile şiir kitapları yayımlayan *cannibale* yazarı, durumu dürüstçe “aslında bizim için faydalı oldu”¹⁷ sözleriyle özetler.

90’lı yılların İtalya’sında popüler kültürün, seçkin İtalyan yazınına yarararak kendine bu alanda yer açması, Mondello’nun saptamasına göre 80’li yıllara ve o dönemin kült yazarı Pier Vittorio Tondelli’ye dayanmaktadır. **Altri Libertini** (1980), **Rimini** (1985), **Pao Pao** (1989), **Camere Separate** (1989) gibi yapıtlarla kendi döneminin yaşam ritmini yazınına yansıtan Tondelli, kendine özgü tarzıyla birçok 90 kuşağı yazarı için bir öncü olmuştur. Tondelli, dönemdaşlarından farklı olarak, yapıtlarında bireysel deneyimlerin ötesinde, bir kuşağın kolektif duygulanımını ve yaşam tarzını dillendirmiştir. Sözü edilen, 77 kuşağı gençliğidir. İtalyan kültür ve siyaset tarihine *anni di piombo* (çalkantılı yıllar) olarak giren, 68-77 yıllarını kapsayan bu dönemde, ülke büyük çalkantılar ve çatışmalar yaşamıştır. O dönemin bir tanığı olarak Tondelli, bir kuşağın sorunlarını, çatışmalarını, çelişkilerini yine o kuşağın malzemeleriyle, diliyle, müzikleriyle ve kodlarıyla anlatmış, kendi kalemi üzerinden “elit sınırlar içerisinde hapsolmuş İtalyan yazınının kapılarını”¹⁸ kendi kuşağına, kendisinin de bir anlamda ait olduğu alt kültüre, başat kültür dışındaki çatlak seslere aralamıştır.

Tondelli, bunun yanında kurduğu bir yazı atölyesiyle gençleri yazmaya teşvik etmiştir. 1985’te otuz yaşına geldiğinde, gençliğin ancak yine gençlerin ağzından anlatılabileceğine inandığından, kalemi onlara bırakmaya karar vermiştir. Bunun uzantısı olarak, bir çeşit yazma atölyesi olan “Il Laboratorio

¹⁷ Valerio Cuccaroni, “Lo scrittore e il mondo. Intervista a R. Montanari, A. Nove, T. Scarpa” (Çevrimiçi) www.sparajuij.com/AldoNove, 10.11.2007.

¹⁸ Mondello, **In Principio fu Tondelli**, s. 37.

under 25 ” projesini yürütmüştür.¹⁹ Bu proje kapsamında gençler yazı yazmaya teşvik edilmiş ve yirmi beş yaş altındaki gençlerin metinleri toplanmıştır. 80’lerin gençliğine içeriden bir ayna tutmayı amaçlamış bu çalışmalarda üç derleme çıkmıştır: **Giovani blues** (1986), **Belli & perversi** (1987) ve **Papergang** (1990). Bu derlemelerde, farklı izleklerden hareketle kendi dilleriyle, jargonlarıyla ve iletişim kodlarıyla kendi dünyalarından kesitler sunan genç yazar adaylarının metinleri yer almıştır.

Tondelli’nin projesi sosyolojik bir yan da barındırmaktadır. Il Laboratorio under 25”, genç kuşağın genelde o kuşağa dâhil olmayanların – sosyologların, eleştirmenlerin, akademisyenlerin - üstten bakışıyla tanımlanmasına bir tepki olarak, gençlerin kendi hayat görüşlerini, çatışmalarını, çelişkilerini, zevklerini, gündelik hayatlarını, kısacası kendilerini anlatmaları için bir platform oluşturma amacını da taşımaktaydı.

Tondelli’nin 1985 yılında başlattığı bu çalışmanın ardından İtalya’da buna benzer pek çok yazma atölyesi açılmıştır. Ancak 80’lerden 90’lara geçişte böylesi yazma atölyelerinin niteliği değişmiş ve giderek ticari yönü ağır basmıştır.

90’lı yıllarda faaliyetlerde bulunan önemli bir yazma atölyesi, *gruppo 63*’ün eski üyeleri Renato Barilli ve Nanni Balestrini tarafından düzenlenen “Ricerca – Laboratorio di nuove scritture”dir (Ricerca – Yeni Yazılar Laboratuvarı). İlki 1993 yılında Reggio Emilia Belediyesi’nin desteğiyle gerçekleşen atölye kapsamında, İtalyan yazınına yeni yazarların kazandırılması hedeflenmiştir.

“Ricerca”, 90’lı yılların çok sesli, çoğulcu öykücülüğüne ayna tutması açısından temel bir önem taşımıştır. Yazma atölyesi, her sene yeni bir konu başlığı altında ismi duyulmamış yazarların yayımlanmamış öykülerinden parçalarını jüriye ve dinleyicilere okuması, metinlerin açık platformda tartışılması ve edebiyat panellerinin gerçekleştirilmesi gibi etkinlikleri kapsamaktadır. Medyanın ve yayınevlerinin ilgiyle takip ettiği bu yazma atölyesinde Niccolò Ammaniti, Enrico Brizzi, Aldo Nove, Isabella Santacroce, Tiziano Scarpa gibi sonradan kitap piyasasının çok satanlar arasına girecek olan pek çok genç yazar ilk olarak bu platformda kamuya açılmıştır.

¹⁹ Bkz.: A.e., s. 36-64.

3.2. Cannibale Antolojisinin İzinden

İtalyan edebiyatı 'bir fıslıtyla değil, bir patlamayla' sona erdi.

Severino Cesari²⁰

Genç yazarların 1996'dan itibaren *scrittori cannibali* (yamyam yazarlar) olarak anılmasını sağlayan durum kuşkusuz Einaudi Yayınevinin Stile Libero yayın dizisinde yayımladığı **Gioventù cannibale, la prima antologia dell'orrore estremo**²¹ adlı antolojidir. Bu antolojide, üç ayrı konu başlığı altında on bir yazarın on öyküsüne yer verilmiştir: “Atrocità quotidiane” – “Gündelik Korkunçluk” (Niccolò Ammaniti ve Luisa Brancaccio, Alda Teodorani, Aldo Nove, Daniele Lutazzi, Andrea G. Pinketts, “Adolescenza feroce” - “Vahşi Ergenlik” (Massimiliano Governi, Matteo Curtoni, Matteo Gializzo) ve “Malinconie di Sangue” – “Kan Melankolileri” (Stefano Massaron, Paolo Carreda).



Resim 8. Antolojinin 1996 yılı basımı için Einaudi Yayınevi tarafından hazırlanan kapak resmi.²²

Resim 9. Antolojinin 2006 yılı basımı için Einaudi Yayınevi tarafından hazırlanan kapak resmi.

İtalya'da çok ses getiren bu derlemede, genelde kentsel uzamların ara sokaklarında, arka mahallelerinde, kimi zaman okurun tahammül sınırını zorlayacak

²⁰ Severino Cesari, “Dopo i cannibali”, *Magazine Littéraire*, Mart 2002.

(Çevrimiçi) <http://www.carmillaonline.com/archives/2003/06/000283.html>, 10.01.2008.

²¹ Haz. Daniele Brolli, **Gioventù cannibale, la prima antologia dell'orrore estremo**, Torino, Einaudi, 1996.

²² (Çevrimiçi) <http://www.einaudi.it>, 15.01.2008.

ölçüde şiddetin, kanın, uyuşturucunun ve bayağı bir cinselliğin ekseninde kurgulanmış öykülere yer verilmiştir. Bunlardan bazıları 90'ların İtalya'sında oldukça yaygın olan *noir* veya *nenoir* kategorisi altında incelenebilecek öykülerdir (Pinketts, Teodorani). Antolojiyi derleyen ve önsözü yazan Daniele Brolli, editörler ise Einaudi yayınevinin Roma sorumluları Paolo Repetto ve Severino Cesari'dir.

Antolojiye ismini veren *cannibale*'nin izinden gidildiğinde, bu kavramın İtalyan kültüründe 90'lı yıllardan önce dolaşıma girdiği görülür. Daha öncesinde, 1976(77) yılında Stefano Tamburini, Marco d'Alessandro ve Massimo Mattioli tarafından oluşturularak dolaşıma sokulan bir yer altı çizgi roman dergisinin (İtl. fumetti)²³ adıdır **Cannibale**.²⁴ Daha sonra dergiye çizgi romanın efsanesi, genç kuşakların idolü Andrea Pazienza katılacaktır. **Cannibale**, İtalya'daki işçi ve öğrenci hareketlerinin, terör saldırılarının en çalkantılı dönemi olarak adlandırılan *anni di piombo* (çalkantılı yıllar) 68-77 döneminde doğar. 1979 Temmuz'una kadar yayımlanan **Cannibale** bağımsız bir dergiydi. Böylelikle yayımcıları kendilerini ifade etmekte ve deneysel çalışmakta serbest kalmıştı. Derginin isim seçimine ilişkin iki varsayım öne sürülmektedir. Kimilerine göre *cannibale* sözcüğü *canna* (İtl. argo, esrarlı sigara) ile benzeştiği için bu isim seçilmiştir. Bir diğer ve daha çok kabul gören tahmin ise, avangart Dada akımı bünyesinde aynı isimle çıkartılan Fransız dergiden esinlenmiş olmalarıdır. 1920'de Francis Picabia tarafından çıkartılan dadaist dergi sadece 2 sayı çıkartmıştı. İtalyan çizgi romancılar da ilk sayıyı "Sayı 3" başlığıyla yayımlamıştır. 90'larda metin üreten genç yazarlar açısından 70'li yılların İtalyan çizgi roman geleneği başta olmak üzere, çizgi roman kültürü tartışılmaz bir konuma sahiptir.

²³ İtalyancada çizgi romanlar için kullanılan *fumetti* sözcüğü, *fumetto* 'nun çoğul takısı almış halidir. *Fumetto*, İtalyanca duman anlamına gelen *fumo* sözcüğünden türetilmiş olup "baloncuk" anlamında kullanılmaktadır. "Baloncuk", çizgi romanlardaki konuşma balonlarına işaret eder.

²⁴ (Çevrimiçi)
<http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/index.php?url=redir.php?articleid=82>,
10.10.2007.



Resim 10. **Cannibale** çizgi dergisinin 1977 yılında çıkarmış olduğu ilk sayıya ait kapak resmi.²⁵
Resim 11. İtalyan çizgi romancı Andrea Pazienza'nın bir çizimi. ("Cannibale Öldü! R.I.P. Ve her neredeyse, bizden daha iyi durumdadır!")²⁶

90'lı yılların *cannibale* yazarları, unutulmaya yüz tutmuş Carlo Emilio Gadda ve Giovanni Testori gibi yazarlar dışında kent yazın geleneği pek gelişmemiş olan İtalyan yazınının "babasız"²⁷ yazarları olarak tanımlanır. Hemen hiç biri edebiyat eğitimi görmemiştir. Einaudi Yayınevinin "Stile Libero" yayın dizisinden sorumlu Fabio Repetto'nun ifadesiyle, onlar:

[...]çok tanrılıdırlar; ustalarını kendileri her türlü değerler hiyerarşisinden bağımsız bir şekilde seçerler, tıpkı süpermarketten ürün seçer gibi. Onlar için Andrea Pazienza'nın çizgi romanları Pavese'nin romanlarından daha değerli olabilir. Aslında yazın tarihini katı şablonlardan kurtararak yeniden yazmak gerekir. Modeller arasında Dylan Dog, müzik, televizyon bulunur. Ancak bu referanslar bağlayıcı değildir, çünkü bu yazarlar hiçbir şekilde homojen ve aynı değildir. Her birinin kendine has ve biricik bir tarzı vardır.²⁸

Antolojiye seçilen isim olarak *cannibale* fikri, antolojiyi derleyen yazar, illüstratör ve çizgi roman senaristi Daniele Brolli'den çıkar. Aslında kitap "Spaghetti

²⁵ (Çevrimiçi) <http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/index.php?url=redir.php?articleid=82>, 10.10.2007.

²⁶ (Çevrimiçi) http://www.flashfumetto.it/approfondimenti/ingrandimentoimmagine/id-22/ptpl-grandiartisti_pagina/pid-ppg-12/pspg-, 10.10.2007.

²⁷ Monico Mondo'nun Fabio Repetto ile yapmış olduğu bir röportajdan. "Cannibale è la Fiction", **Letture** dergisi, Şubat 1997, Sayı 534. Fabio Repetto ile röportaj. (Çevrimiçi) <http://www.stpauls.it/letture00/0297let/0297le8.htm> 20.10.2007.

²⁸ A.e.

Splatter" başlığıyla piyasaya sürülecektir, ancak bu editörleri tatmin eden bir isim olmaktan uzaktır.²⁹ Brolli aralarında "Gioventù cannibale" (yamyam gençliği) ve "Giovani cannibali"nin (genç yamyamlar) de bulunduğu olası isimler listesini editörlere gönderdiğinde, karar verilir. Her ne kadar öykülerde şiddetin ve kanın varlığı uçlarda gezinse de, *cannibale* kavramı burada sözcük anlamından, insan eti yiyen yamyamlardan daha farklı bir anlamsal alana işaret etmek ister. Severino ve Repetto'nun tercihlerini bu kavramdan yana yapmalarının sebebi, "bugünün gerçekliğinde varlık bulan basit, gündelik, en aşağı ne varsa, onlardan beslenmek için duyulan yamyamsı bir açlığı ve tüm bunların öğütülerek milenyum sonu yazınına veya kurmacasına ait olan bir şeye dönüştürülmesini"³⁰ imlemek içindir.

Daniele Brolli, antolojinin önsözünde şiddet öğesinin İtalyan toplumundaki ve yazın geleneğindeki konumunu tartışır.³¹ Ağır suçların ve cinayetlerin hala belirli sebep veya gerekçelerden hareketle gerçekleştirildiği dönemlerde, bunlara ilişkin yazılı belgelerin ancak bulvar gazetelerinin, polisiye romanlarının ve bunların sinemadaki muadillerinde mekân bulabildiğini ifade eden Brolli, bu durumu ikiyüzlü bir toplumsal ahlâkın sonucu olarak değerlendirir.

Brolli bununla birlikte, kolektif imgeleme yerleşen kan unsurunun boyutları arttıkça, söz konusu kanı temsil edebilmek adına yeni öyküleme tekniklerine gereksinim duyulduğunu saptar. İtalya'da hayatın karşıt kutupları arasında gerçekleşen karmaşık ve ölümcül çatışmalarını betimleyen bir roman geleneğinin bulunmadığını öne süren Brolli'ye göre, Federico Tozzi, Enrico Morovich, Beppe Fenogli gibi yazarlar bu konuları yapıtlarına dahil etmiş olsalar da, kan unsurunu ve onunla ilgili olan her şeyi yazılarının dışında tutmuştur: "Kanın imgelemine öncülük eden kimse olmamıştır ve İtalyan ahlakçılığı büyük bir kararlılıkla bu ilkel/ilksel dürtünün tahrip edici etkilerini yazına taşıyacak her türlü olasılığı sansürlemiştir."³²

Sonuç olarak gerçekliğin ta kendisi olmasına rağmen, kan unsuru hep sansüre takılmış, romana ulaşamayarak gazete kupürlerinde kalmıştır. İtalyan yazın geleneği kanı ve cinayeti, ahlaki ve ideolojik bir mesaj barındırmadığı sürece kendi

²⁹ Armando Adolgo'sunun **Gioventù Cannibale** editörü Severino Cesari'yle yapmış olduğu bir röportajdan. (Çevrimiçi) http://www.adolgo.it/enterprise/severino_cesari.asp 20.10.2007.

³⁰ Mondo, **a.g.e.**

³¹ Daniele Brolli, "Le Favole Cambiano", Haz. Daniele Brolli, **Gioventù cannibale. La prima antologia dell'orrore estremo**, Torino, Einaudi, 1996, s. V.-X.

³² Brolli, **a.e.**, s. VI.

uzamına kabul etmemiştir. Böylelikle, aslında toplumsal gerçekliğin önemli izleri sayılabilecek vahşi “kara” cinayetler, dedikodu/bulvar gazetelerinde bir anlamda hasıraltı edilmiştir. Brolli’nin ifadesiyle tüm bunlar her türlü deneyime ilişkin anlatıyı sansürleyerek kötülüğü önlemek isteyen “cani bir eğitimcilik” anlayışının sonucudur.

Brolli, buna rağmen 1960’lı yıllarda, ekonomik gelişmelerin oluşturduğu yeni tüketim biçimlerine bağlı olarak filizlenen yeni eğilimlerin ayırımına varan sinema yönetmenleriyle gerilim ve korku sinemasının (janr sineması) geliştiğini kaydeder. Mario Brava, Lucio Fulci, Dario Argento gibi yönetmenlerin yapıtlarının yanı sıra **Diabolik**, **Kriminal** ve **Satanik** gibi çizgi romanlarla birlikte İtalyan imgelemine, aslında her şeyin iki yüz barındırdığını, her refah vaadinin ardında pusuda bekleyen bir sapkınlığın bulunduğu düşüncesi yerleşmiştir Brolli’ye göre.

Brolli, söz konusu sapkınlığın ve şiddetin günümüzde ise artık farklı bir boyuta ulaştığını ifade eder. Sapkınlığın günümüzde “soğuk dönemini” yaşadığını söyleyen Brolli bunu şiddetin değişen dinamiklerine bağlar. Bugün artık para için ebeveynler öldürülebilmekte, cinayetler bir neden gereksinim duyulmadan gerçekleştirilebilmekte, her yerde her tür azınlığa karşı şiddet patlamalarına tanık olunabilmektedir.

Brolli tüm bunları herhangi bir tutkudan veya anlamdan yoksun suç eylemleri olarak tanımlar. Artık bu denli içimizde, aramızda olan bu şiddet eylemlerinin akademik kültürün toplumsal ahlakçılığı tarafından – ki onun ifadesiyle ahlakçılık, toplum tarafından meşru kılınmış tek sapkınlık biçimidir- sansüre uğrayarak toplumsal bir gerçeklik olan şiddetin, yazının sınırlarına girişini engellendiğini öne sürer:

Oysa bu sansürler toplumsal belleğe indirilmiş ağır bir darbedir, çünkü onların anlatılmayarak yok sayılmaları, onlarla herhangi bir hesaplaşma olasılığını yok etmiştir ve dolayısıyla da anlaşılmalrı için gereksinim duyulan araçlardan da mahrum kalmıştır.³³

Tam da bu noktada devreye tekinsiz ve sansürsüz şiddetiyle *cannibale* kuşağı girer. Tıpkı Brolli’nin günümüz toplumlarında tanık olunan/tanık edinilen şiddete

³³ Brolli, a.e., s. VIII.

ilişkin saptamasında olduğu gibi, *cannibale* öykülerinde karşılaşılan şiddet eylemlerinin genelde belirli bir nedene bağlı olmadığı görülür. Yani şiddetin bir ‘motifi’ yoktur. Emmanuele Trevi’nin ifadesiyle, **Gioventù Cannibale**’de psikolojik arka planı bulunmayan ve suç ile ceza arasındaki diyalektikten izler taşımayan bir şiddet yer almaktadır.³⁴ Öykülerdeki şiddet, okurda tedirginlik yaratacak şekilde nedensiz olarak ‘patlar’ ve öykü kişilerinin hayatlarının doğal bir eylem alanı olarak yansıtılır. Bu ‘doğal eylem alanları’, aynı zamanda toplumsal değer yargıların ve ahlaki normların kışkırtıcı bir şekilde alaşağı edilerek her türlü sınırın ötesinde konumlanmıştır. “Yamyam” metinlerinin ortak özelliği, Trevi’nin de ifade ettiği gibi, şiddetin herhangi bir sebebe gereksinim duyulmadan hayatın doğal bir uzantısı gibi sergilenmesidir. Bu anlamda öykülerdeki şiddet eylemlerinin bir gerekçesi yoktur. Ya da hastalıklı olarak nitelendirilebilecek öykü kişilerinin toplumsal uzlaşımların ötesinde yer alan bir mantık mekanizmasıyla üretilen gerekçelerle karşı karşıya kalır okur.

Yazarlar, metinlerinde şiddet ögesini kurarken, hayal güçlerinin sınırlarını zorlayarak tek sözcükle “aşırı” olarak tanımlanabilecek şiddet eylemleriyle karşı karşıya bırakır okuru. Bu aşırılık, aynı zamanda şiddet eylemlerini gerçeklikten kopararak sanal bir boyuta taşır.

1970 Padova doğumlu Matteo Galianzo’nun antolojide yer alan “Cose che io non so”³⁵ (Benim bilmediğim şeyler) başlıklı öyküsü, *cannibale* yazarlarının sınırların ötesine geçme eğilimine çarpıcı bir örnek oluşturur. Öykü, ismi ve yaşı belirtilmeyen bir kızın Josè isimli birine yazdığı mektup üzerine kurgulanmıştır. Mektubun ilerleyen satırlarında okur, Josè’nin anne babasının gözleri önünde kız kardeşlerine tecavüz edip onları boğazlayarak öldüren ve ardından cesetlerin farklı bölgelerine yarıklar açarak tecavüzü sürdüren ensest bir katil olduğunu öğrenir. Bu dehşet anlarına tanık olmak zorunda kalan ebeveynler de kalp krizinden ölür. Öyküde aşırı uçlarda seyreden ve her türlü ahlaki normu aşan bu betimlemelerin yarattığı dehşeti katmanlandıran ve bir anlamda groteskleştiren unsur, ensest katilini televizyonda yayınlanan duruşmalardan “taniyan” mektup yazarının Josè’yi yeni bir

³⁴ Emanuele Trevi, “Spazzatura e violenza: sull’estetica cannibale”, **Gioventù cannibale. La prima antologia dell’orrore estremo**, s. 205.

³⁵ Matteo Galianzo, “Cose che io non so”, **Gioventù cannibale. La prima antologia dell’orrore estremo**, s. 103-121.

dinin mesihi olarak görmesi ve ona hayranlığını ve derin bağlılığını ifade etmesidir. Bu anlamda “Cose che io non so”, toplumsal ve dinsel tabulara saldıran ve şiddetin ‘naif’ bir öykü kişisi tarafından tersyüz edilmiş normlarda yeniden konumlandırıldığı bir öyküdür. Toplumsal ahlakta en büyük suç sayılan ensest cinayetinin, mektup yazarı tarafından kutsallaştırılması ve katilin bir Mesih olarak tanımlanması, iki uç ögeyi grotesk bir anlatıma dönüştürür. En ‘ağır’ şiddet eylemlerinin, içerikle zıt ve uyumsuz olacak şekilde çok ‘hafif’ bir dille anlatılması, *cannibale* metinlerinin bir diğer özelliğidir. Söz konusu ‘ağırlığın’ ve ‘hafifliğin’ biraradalığı, Galianzo’nun öyküsünde de karşımıza çıkar. “Cose che io non so”daki anlatıcısı olan kızın doğal ve naif tavrı, anlatılanın etkisini arttırarak okurun tedirginliğini tırmandırarak bir tür şok etkisi yaratır.

3.3. *Pulp*

3.3.1. *Pulp Fiction*– İtalya’da Desibeli Yüksek Bir Tarantino Hareketi

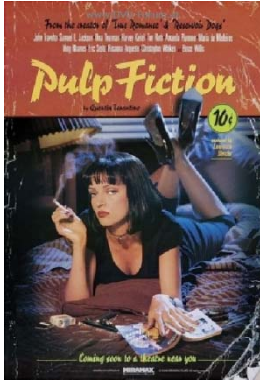
Pulp:

1. *A soft, moist, shapeless mass of matter.*
2. *A magazine or book containing lurid subject matter and being characteristically printed on rough, unfinished paper.*

*American Heritage Dictionary
New College Edition**

Pulp kavramının İtalya’da kısa süre içerisinde reklamlardan televizyon programlarına uzanan gündelik kültür hayatına yerleşmesi ve nihayet yazının sınırlarına girmesi, Quentin Tarantino’nun senaryosunu yazıp yönettiği kült filmi *Pulp Fiction*’a (1994) uzanır. İngilizce kökenli bir sözcük olan *pulp*’ın birincil sözcük anlamı, **American Heritage** sözlüğünde belirtildiği gibi “yumuşak, nemli şekilsiz bir kütle/madde yığını”dır. İkinci anlamı ise, bizi öncelikle Amerikan popüler kültür tarihinde karşılığını bulan *pulp crime fiction* türüne götürür. Sözlükte “Kötü kâğıt üzerine basılmış, dehşet verici konulu dergi veya kitap”, benzer şekilde de Rajewsky’nin çalışmasında “edebi değeri olmayan ve son halini almadan baskıya

verilmiş dergi veya kitap türü yayınlar”³⁶ olarak tanımlanan *pulp*, Amerika’da 20. yüzyılın başında *wood-pulp-paper* olarak bilinen düşük kaliteli saman kâğıdıyla basılan, *pulp magazines* olarak da bilinen, kitlelere yönelik üretilen haftalık magazin dergilerine verilen isimdir. Bu magazinlerin bir diğer özelliği, her kesimin satın alabileceği kadar düşük fiyatlarla piyasaya sürülmeleridir. *Pulp*, gündelik dilde “ucuz” anlamını da taşır. 1920’li ve 30’lu yılların Amerika’sında *pulp*; korku, western, polisiye gibi kan ve gerilim unsuru ağır, tüketimi ise ‘kolay’ olan romanları kapsamaktadır. Bugün ise bilim kurgu ve *mystery* türleri daha yaygındır.³⁷ Özellikle 20’li yılların başında Dashiell Hammet ve Raymond Chandler gibi yazarların başını çektiği “Hard boiled school of Fiction” olarak bilinen grubun dedektif öyküleriyle *pulp*’ların geniş kitlelere ulaşması sonucunda sinemada da sayısız uyarlamalar gerçekleştirilmiştir. Sinema tarihinde bu tür filmlere ilişkin başlıca örnekler 1940’ların Amerika’sında çekilen kara filmler (noir) ve 1950’lerin Fransa’sında bir anlamda klasik Fransız sinemasına bir tepki, Amerikan sinemasına da rakip olarak doğan Yeni Dalga Sineması’nda (Nouvelle Vague) çekilen filmlerdir.³⁸



Resim 12. *Pulp Fiction* filminin sinema afişi.³⁹

Pulp kavramı, ülkemizde *Ucuz Roman* olarak gösterime giren Quentin Tarantino’nun *Pulp Fiction* filminden sonra popüler kültür tarihinde “Tarantino Pulp”ı olarak yeni bir anlam kazanır. 90’lı yılların “postmodern sinemasının kilit

* *Pulp Fiction* filmininden. Filmin ilk sekansıdır.

³⁶ Irina O. Rajewsky, *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*, Tübingen, Narr, 2003, s. 269.

³⁷ (Çevrimiçi) <http://www.bender-verlag.de/lexikon/index2.php?selectname=Pulp-Literatur&ok=ok> 12.11.2007.

³⁸ Aktaran: Rajewsky, *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*, s. 269.

³⁹ (Çevrimiçi) <http://www.pulpfiction.com/>, 10.11.2007.

filmi ve sinemasal anlatının yeni döneminin bir simgesi” olarak tanımlanan *Pulp Fiction*’dan sonra “Tarantino tarzı anlatım, bir kategori haline gelir”.⁴⁰ *Pulp Fiction*, gelmiş geçmiş tüm gangster filmlerine, polisiyelere ve Amerikan popüler kültürüne ‘pop’ bir saygı duruşu olarak da değerlendirilebilir.⁴¹ Senaryosunu Roger Avary ile birlikte yazdığı filmde Tarantino, *hardboiled* türünün bilinen kurgularını, klişelerini devralarak onlarla yeni bir oyun kurar, onları ters yüz eder ve şiddet ile ironi arasında gezinen bir dans eşliğinde yeniden kurgular. Tarantino, *Pulp Fiction*’ı “geleneksel sinemanın anlatım teknikleri ve klişeleriyle, kâh onları tekrarlayarak, hatta tekrarladığını gözümüze sokarak, kâh onlardan uzaklaşarak[...]”⁴², kurarken bir anlamda alışıldık olanı alarak onu alışılmadık bir şeye dönüştürür. Bu ‘alışılmadık’ olan hem sinemasal kurgu hem de olay(lar) örgüsü üzerinden elde edilir. Filmde birbiriyle yer yer kesişen, iç içe geçen, kimi sekansların bu kez farklı öykü kişilerinin perspektiflerinden izleyiciye sunulduğu 3 ayrı öykü anlatılır: "The Bonnie Situation", "Vincent Vega and Marsellus Wallace's Wife" ve "The Gold Watch".⁴³

“The Bonnie Situation” isimli öykünün başkışileri iki tetikçi Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) ve Vincent Vega’dır (John Travolta). İki tetikçi, gangster şefi Marcellus Wallace’ın (Ving Rhames) emri üzerine patronlarını bir “iş meselesinde” aldatmaya çalışmış bir grup üçkâğıtçıyı cezalandırmak ve Wallace’a ait gizemli bir çantayı onlardan geri almak üzere göreve giderler. Jules ve Vincent, görevlerini yerine getirdikten sonra olay yerinde bulunan köstebekleri Marvin’i (Phil LaMarr) de yanlarına alarak arabalarına binerler. Derken Vincent elindeki silahla yanlışlıkla Marvin’i başından vurarak onun ölümüne sebep olur. Bunun üzerine tetikçiler arabadaki cesedi ve kan lekelerini temizlemek için arkadaşları Jimmy’nin evine gider. Jimmy’nin eşi hemşire Bonnie işinden eve dönmeden önce tüm izleri

⁴⁰ Rajewsky, *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*, s. 266.

⁴¹ *Pulp Fiction*’un kazanmış olduğu ve aday olarak gösterildiği sinema ödülleri, uluslararası sinema platformunda kabul görmüş olduğuna ilişkin bir gösterge olarak kabul edilebilir. Bunlar arasında 47.Cannes Film Festivali, 1994 – En iyi film dalında Altın Palmiye, 1995 - 67.Oscar Ödülleri, En iyi Özgün Senaryo Quentin Tarantino, MTV Ödülleri En İyi Film, En İyi Dans Sahnesi, gibi ödüller ve adaylıklar başta olmak üzere, filmin toplam 43 ödülü ve 39 adaylığı bulunmaktadır.

⁴² Veysel Atayman, *Şiddetin Mitolojisi*, Donkişot Güncel Yayınlar, İstanbul, 2006, s. 269.

⁴³ Senaryoda filmin bölümleri şu şekilde verilmiştir: 1.Prologue—*The Diner* (i) 2.*Prelude to "Vincent Vega and Marsellus Wallace's Wife"* 3."*Vincent Vega and Marsellus Wallace's Wife*" 4.*Prelude to "The Gold Watch"* (a—flashback, b—present) 5."*The Gold Watch*" 6."*The Bonnie Situation*" 7.*Epilogue—The Diner* (ii). (Çevrimiç): <http://www.imsdb.com/scripts/Pulp-Fiction.html>, 10.11.2007.

temizlemek zorunda olan tetikçilere gangster şefi Wallace yardım gönderir: Mr. Wolf (Harvey Keitel). Gangsterlik camiasında cesetleri ve geriye kalan ipuçlarını ortadan kaldırmakta uzman olan Mr. Wolf'un talimatlarıyla ortalığı temizleyen Vincent ve Jules, daha sonra kahvaltılık etmek için bir kafeteryaya gider. Tam da iki tetikçinin kahvaltılık ettiği kafeteryada tuhaf bir çift olan "Pumpkin" (Amanda Plummer) ve "Honey Bunny" (Tim Roth) silahlı bir soyguna kalkışır.

"Vincent Vega and Marsellus Wallace's Wife" öyküsünde Vincent Vega, şehir dışına giden patronu Marsellus Wallace'ın isteği üzerine gangster şefinin genç ve güzel eşi Mia'yı (Uma Thurman) akşam yemeğine çıkarır. Vincent, "nezih" bir akşam yemeğinin ardından çekici Mia'yı evine bırakır, ancak hemen kendi evine dönmez ve patronun evinde tuvalete gider. Vincent tuvalette geceyi "efendice" sonlandırıp evine dönmek için kendini cesaretlendirdiği sırada Mia Vincent'ın cebinde bulduğu eroini kokain sanarak burnuna çeker ve uyuşturucu komasına girer. Sekans, grotesk bir anlatımla Vincent'ın Mia'nın kalbine bir adrenalin iğnesi saplayarak kadını hayata döndürmesiyle sürer.

"The Gold Watch" öyküsünün başkişisi boks şampiyonu Butch Coolidge'dır (Bruce Willis). Butch, gangster şefi Marsellus Wallace'tan aldığı yüklü bir para karşılığında önemli bir boks maçını kaybetmeyi kabul etmiştir. Ancak Butch sözünde durmayarak maçı kazanır – hatta rakibi ölür- ve yüklü banka hesabı ve sevgilisi Fabienne'le (Maria de Medeiros) birlikte şehri terk etmeyi planlar. Ancak Butch'ın planı aksar çünkü Fabienne, Butch'ın savaşta ölen babasından kalan tek anı olan altın saati valize koymayı unutmuştur. Babasının saati olmaksızın kenti terk etmek istemeyen Butch onu almak için boşaltılmış dairesine geri döner ve orada kendisini öldürmek için bekleyen Vincent Vega ile karşılaşır. Butch Vincent'ı öldürür, saatini alarak Fabienne'in kendisini beklediği motele geri dönmek için yola koyulur ve yolda Marsellus Wallace'la karşılaşır. Sekansın devamında Butch ve Wallace'ın grotesk rastlantılar sonucunda sapkın zevkleri olan bir polisle onun işbirlikçisinin ellerine düşmesi ve oradan nasıl kurtuldukları anlatılır.

Pulp Fiction'ın uluslararası platformda büyük başarı elde etmesinin en temel sebeplerinden biri, bildik kurgularla yepyeni formlar deneyerek değişmekte olan toplumsal yapıyı yansıtmaları ve gelenekselleşmiş olana yeni yorumlar getirmesi konusundaki özgünlüğüdür. Buna ilişkin biçimsel ve içeriksel birçok örnek bulmak

olası. Sözelimi aynı kişilere üç öyküde de rastlanır, ancak birinde başkışı konumundayken, bir diğerinde yardımcı kişi konumunda olabilmektedirler. Çizgiselliğin bozulmasının, filmin kronolojisiyle yapılan bu oyunun filmde anlatılan öyküler açısından alışagelmış bir mantığı yoktur. Atayman söz konusu sıçramaların uyduğu tek ilkeyi: “Önce cevabı ver, sonra ‘Ne olmuştu?’ diye sor,”⁴⁴ sözleriyle ifade eder. Kronolojik zamanın olabildiğince alt üst edildiği filmin ilk sekansı “Prolog – The Diner”da, bir kafeteryada kahvaltı eden tuhaf soyguncu çift Honey Bunny ile Pumpkin planladıkları kafeterya soygunu üzerine konuşur. Soygunun başlama anında ise sekans kesilir, filmin jeneriği başlar ve ardından farklı bir öykünün anlatıldığı iki tetikçi Vincent ve Jules’un sekansına geçilir. Yarıda kesilen soygun ise filmin son sekansında (“Epilogue – The Diner”), bu kez Vincent ve Jules’un da öyküye dâhil edilmesiyle (kameranın perspektif değiştirmesiyle Vincent ve Jules’un da müşteri olduğu izleyiciye bu son sekansta gösterilir) anlatılarak sonlandırılır ve izleyicinin zaman dizimi, öyküler ve öykü kişiler arasındaki bağlantıları kurma çabaları ancak bu son sekansta tamamlanarak parçalar yerine oturur.

Yönetmen, zamansal düzlemde ileriye ve geriye doğru sıçramalar üzerinden izleyicisiyle oynadığı oyunu türsel kalıplardan çıkararak yaptığı sıçramalarla sürdürür. *Hardboiled* türü, olayların tırmandırılıp çözüme uğratılması üzerine kuruluyken Tarantino burada türsel sınırları büyük bir keyifle ihlal ederek, trivial kültüre ve suç filmlerine dair tanınmış izlekleri ve anlatım şemalarını, öyküleri diğer filmlerde kesildiği yerden devam ettirmek için kullanır⁴⁵: “Where most movies cut, is where Quentin’s scenes start getting interesting”⁴⁶. Anlatılan üç öykü de *hardboiled* ve *noir* türleri için oldukça sıradan, hatta klişe olmakla birlikte⁴⁷, Tarantino burada *pulp* öykülerine aşina izleyicinin beklentisini kısa sürede boşa çıkartır. Yönetmen, yöntemini şu sözlerle ifade eder:

⁴⁴ Atayman, **a.g.e.**, s. 276.

⁴⁵ Rajewsky, **Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre**, s. 271.

⁴⁶ Film prodüktörü Lawrence Bender’den aktaran: Rajewsky, **a.e.**

⁴⁷ Tetikçi Vincent Vega (John Travolta) patronu olan gangster şefi Marsellus Wallace’ın (Ving Rhames) çekici eşi Mia Wallace (Uma Thurman) ile yemeğe çıkar ve ona “dokunmaz”, boks şampiyonu Butch Coolidge (Bruce Willis) boks maçını kaybetmek için Marsellus’dan yüklü miktarda rüşvet almasına rağmen maçı kazanır, kiralık katiller Vincent Vega (John Travolta) ve Jules Winnfield’in (Samuel L. Jackson) görev icabı “ortalığa ateş eder”.

I'm using old forms of storytelling and then purposely having them run awry [...]. Part of the trick is to take these movie characters, these genre characters and these genre situations and actually apply them to some of real life's rules and see how they unravel.⁴⁸

Yukarıda da değinilen, “Vincent Vega and Marsellus Wallace’s Wife” öyküsünde Vincent’in patronun eşiyle geçirdiği ‘nezih’ bir akşamın, rastlantılar sonucunda uyuşturucu komasına giren Mia’yı kurtarma girişimiyle sonlanması, buna ilginç bir örnektir.

Pulp Fiction’da klasik *hardboiled* ve *noir* kurguları beklenmedik yönlere tırmandırılır, eylem örgüleri ise tamamen rastlantısallık ögesine bağlı bir şekilde absürd yönlere sapar. Tarantino’nun türe özgü olay örgülerini alıp onların yönünü tür dışı, rastlantısal, beklenmedik ve çoğunlukla absürd baht dönüşümleriyle harmanlaması beraberinde figürlerin arketiplikten çıkarak “ete kemiğe bürünmelerini” getirir.⁴⁹ Bunu türe özgü ve tür dışı kurgular arasındaki gelgitlerle sağlar. Karakterler meslekleri, görünümleri, giyim kuşamları ve davranış biçimleriyle bir yandan klişe sanat figürleri olarak dikkat çekerken, öte yandan söz konusu yapaylık yer yer kendine yönelen bir ironiyle de desteklenerek sergilenmektedir. Tarantino böylelikle klişeleri kurgusunun malzemesi ve çıkış noktası olarak kullanır ve diğer taraftan filminde bu klişeleri yıkar.

Yer altı dünyasının standart tiplerinin arketiplikten çıkarak izleyicinin gözünde bir anlamda “ete kemiğe bürünmelerini” sağlayan önemli bir unsur filmdeki diyalog yoğunluğudur.⁵⁰ Tarantino’nun yer altı dünyasından seçilmiş öykü kişileri, bu türün serinkanlı ve suskun stereotiplerinin aksine son derece gevezedirler. Ayak masajından İncil’e, *piercing*’den kadınlara kadar, her türlü gündelik konuyla bezenmiş, kara mizah yüklü konuşmalar “90’lı yılların Amerika’sının pop ve *junk* kültürüne” ilişkin geniş bir yelpazeyi de sunar.⁵¹ Sözgelimi Burger King ve

⁴⁸ "Pulp Fiction: The Facts" (1994 promotional interview), **Pulp Fiction DVD** (Buena Vista Home Entertainment).

⁴⁹ Rajewsky, **Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre**, s. 271. Ancak buradaki “ete kemiğe bürünme”, birçok noir uyarlamasında standart yer altı kahraman tiplerinin “insansı duygular”la harmanlanarak bir çeşit çağdaş trajik kahraman konumuna getirilmelerinden farklıdır.

⁵⁰ **A.e.**, s. 272.

⁵¹ **A.e.**

MacDonald's gibi Amerikan 'kültürünün' başlıca sembolleri referans alınarak, hamburgerlere verilen isimlerin iki kıtada farklı olmasından hareketle kültürlerarası ayrımların 'saptanması' filmdeki absürd-grotesk diyaloglardan bir tanesidir. Bunun yanı sıra yönetmen bir adım ileriye giderek karakterlerin konuşma eylemi üzerine de fikir yürütmelerini sağlar: Konuşmak, boş konuşmak üzerine çok sayıda diyaloglar yer alır *Pulp Fiction*'da. Tarantino'nun olur olmadık yerde konuşan 'sert' kahramanları, en kritik anlarda bile çenelerini tutamaz: Mia aşırı doz eroininden dolayı baygın bir şekilde yerde yatarken, Vincent ile satıcı Lance (Eric Stoltz) acil müdahalede bulunacakları yerde absürd bir tartışmaya koyulurlar.⁵² Tarantino kahramanlarını geveze yaparak geleneksel *hardboiled* filmlerindeki 'sert erkek' ile 'geveze kadın' imgelerini birleştirir. Bu zıt iki öğeyi birleştirerek yeni bir imge yaratır ve böylelikle suç filmlerindeki stereotipleri/klişelerin yıkımını gerçekleştirir.

Zıt öğelerin bir araya getirildiği *Pulp Fiction*'ın kurgusunu yönlendiren temel unsur ise *şiddet* ve *ironinin* biraradalığıdır. Yukarıda verdiğimiz örneklerden de anlaşıldığı üzere, kurgunun dinamiği şiddet ve ironi arasındaki hızlı oyun üzerine temellenmiştir; bu iki unsur film boyunca birbirini tetikleyerek zirvede 'çarptırılır'. Şiddetin ironiyle harmanlanması geleneksel *pulp crime fiction*'ların ve gangster filmlerin stereotiplerini yıkan bir unsurdur aynı zamanda. Klasik suç ve gangster filmlerinde şiddet sahneleri gerilimin zirvesini oluşturur ve son derece 'ciddi'dirler.

Filmde tanık olduğumuz metropol şiddeti ve öykü kişileri geleneksel *pulp*'tan tanıdıktır.⁵³ Ancak Rajewsky'nin de saptadığı gibi, *Pulp Fiction*'da odak noktası şiddet eylemi ya da yasadışı suç değildir:

⁵² LANCE Look, just keep talkin' to her, okay? While she's gettin' the shot, I gotta get a medical book.

VINCENT What do you need a medical book for?

LANCE To tell me how to do it. I've never given an adrenalin shot before.

VINCENT You've had that thing for six years and you never used it?

LANCE I never had to use it. I don't go joy-poppin' with bubble-gummers, all of my friends can handle their highs!

VINCENT Well then get it.

LANCE I am, if you'll let me.

VINCENT I'm not fuckin' stoppin' you.

LANCE Stop talkin' to me, and start talkin' to her. "Pulp Fiction Script", (Çevrimiçi) <http://www.godamongdirectors.com/scripts/pulp.shtml>, 12.12.2007.

⁵³ İki tetikçi Vincent Vega (John Travolta) ve Jules Winnfield (Samuel L. Jackson), gangster şefi Marsellus Wallace (Ving Rhames), şefin *femme fatale* eşi Mia Wallace (Uma Thurman), profesyonel boksör Butch Coolidge'in (Bruce Willis) yanı sıra uyuşturucu satıcısı Lance (Eric Stoltz) ve tuhaf soyguncu çift Honey Bunny (Amanda Plummer) ile Pumpkin (Tim Roth).

Nicht der Gewaltakt, die kriminelle Tat oder etwa der entscheidende Boxkampf des Preisboxers stehen im Mittelpunkt des Interesses. Vorrangig ist das, was danach folgt, was die Protagonisten sagen und denken, wenn sie nicht mit ihren kriminellen Handlungen beschäftigt sind; das, was ihnen im ‘ganz normalen’ Leben zustößt, die Schwierigkeiten, in die sie, für sie selbst ebenso unberechenbar und überraschend wie für den Zuschauer, ‘einfach so’ geraten und wie sie mit ihnen umgehen.⁵⁴

Filmin asıl odağı, suçluların ve gangsterlerin suç eyleminde bulunmadıkları zamanlarda, gündelik hayatlarında yaşadıkları, konuştukları ve düşündükleridir. Bunun yanında ‘sıradan’ yaşantılarında başlarına gelen aksilikler ve bunlarla başa çıkma yolları anlatılır *Pulp Fiction*’da. Böylelikle türe özgü olan ve olay örgüsünü yönlendiren izlekler yönetmen tarafından marjinalleştirilir.⁵⁵ Buna bir başka örnek Jules ve Vincent’in öyküsünün anlatıldığı "Jules, Vincent, Jimmie ve The Wolf" bölümüdür. İki tetikçi Jules ve Vincent, patronları Marcellus Wallace tarafından gangster şefini kandırmaya çalışmış üçkâğıtçıları ‘temizleyip’ Marcellus’a ait gizemli bir çantayı onlardan geri almak üzere görevlendirilmiştir. Standart *harboiled plot*’u, söz konusu görev yerine getirilene kadar öykü kişilerinin karşılaştıkları zorluklarla ve aksiliklerle tırmandırılan gerilim üzerine odaklanırken, *Pulp Fiction*’da asıl ilgi çekici olan sürecin kendisidir: Vincent ve Jules’un ‘göreve’ giderken, görev esnasında ve sonrasında yaşadıkları absürd olaylardır.⁵⁶ Görevden dönerken arabada Vincent’in elinde yanlışlıkla patlayan silah arka koltuktaki iş arkadaşları Marvin’in başına isabet eder ve parçalanan kafatası arabayı kan revan içinde bırakır. Marvin’in ‘başına’ gelenler oldukça dehşet verici olmakla birlikte, filmde bu olay öykü kişileri tarafından sıradan bir durum gibi algılanır. Jules’u asıl dehşete düşüren arabasının kana bulanmasıdır; cesedin ortadan kaldırılması grotesk bir şekilde öykü kişileri tarafından büyük bir sorunsal haline getirilir. Sekansın devamında grotesk ironik bir üslupla Vincent’in neden olduğu “pisliğin”, yer altı dünyasının “temizleyicisi” Bay Wolf’un talimatları doğrultusunda nasıl ortadan kaldırıldığı aktarılır.

⁵⁴ Rajewsky, *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*, s. 271.

⁵⁵ A.e.

⁵⁶ A.e.

Pulp Fiction'da karşımıza çıkan şiddet, rastlantısallık ögesiyle groteske, ironiye taşınır. Şiddetin tam zirvedeyken komik unsurlarla çarpıştırılması sonucunda izleyicide yaratılan yabancılaşma/şaşkınlık, çoğu zaman şiddet sahnesinin ortasında kişilerin 'geyik muhabbeti' etmesiyle ya da fonda şiddetin ağırlığıyla bir o kadar zıt olan eğlenceli ve hareketli müzik parçalarının çalınmasıyla arttırılır.⁵⁷

Gösterime girdiği dönemde birçok kesim tarafından aşırı şiddet yüklü olmasıyla eleştirilen *Pulp Fiction*, İtalyan yazınında 90'ların ortasında *pulp* olarak adlandırılan metinlerle ilişkilendirilirken, söz konusu şiddet unsuru genellikle tek ölçüt olarak alınmıştır. Ancak Rajewsky'nin ifadesiyle bu gibi yorumlarda göz ardı edilen nokta, *Pulp Fiction*'da yer alan şiddet sahnelerinin, salt çıplak bir şiddetin sergilenmesi adına kurgulanmamış olmalarıdır.⁵⁸ Ayrıca *Pulp Fiction*'daki şiddet ve kan, aşırı boyutlara taşınarak yapay bir boyuta ulaşır; ne filmdeki şiddet ne de kanın ölçüsü gerçek hayatın mimesisi olabilecek kadar reeldir. Bu yapaylık salt filmdeki şiddet ögesine ilişkin bir özellik değildir. *Pulp Fiction* referanslarını gerçek dünyadan almaz:

[...]zum entscheidenden Bezugssystem wird stattdessen die bereits dargestellte, mediale 'Wirklichkeit' des Kinos und des Fernsehens, das vorfindliche (und durchaus 'reale') Material, das 50 Jahre Film und Geschichte der Popkultur' hervorgebracht haben.⁵⁹

Bütünüyle B-tipi sinemasının (düşük bütçeyle çekilen ticari filmler), gangster filmlerinin ve pulp magazinlerinin 'ruhundan' doğan bu filmin göndermede bulunduğu reel bir dünya yoktur.⁶⁰ *Pulp Fiction*'ın tek referans noktası suç ve aksiyon filmlerinin kurmaca dünyasıdır. Salt sinemasal gerçekliğe göndermede bulunan filmin kurmaca özelliği, filmin kurgusuyla da desteklenir. Aynı sahnenin farklı perspektiflerden birkaç kez çekilmesi, kronolojinin olabildiğince alt üst edilerek mantık sırasının bozulması bunlara örnektir. Zamansal sıranın bozularak

⁵⁷ Örneğin kafeterya soygunu sırasında soyguncular ellerindeki silahlarla Meksikalı aşçıları mutfaktan kovalar. O sırada, kaçışan aşçıların hareket hızıyla uyumlu bir şekilde hareketli bir Meksika müziği işitilir. Ancak bu sadece birkaç saniye sürer. Bu, uzatılacak olsa belki güldürücü olmaktan çıkarak sıradanlaşacak bir sahnedir.

⁵⁸ Rajewsky, *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*, s. 278.

⁵⁹ *A.e.*, s. 281.

⁶⁰ *Pulp Fiction* ile ilgili bir diğer ayrıntı, oldukça düşük bütçeyle çekilmiş olmasıdır.

ardı ardına eklemlenmiş sekanslar, örneğin filmin ortasında Butch tarafından öldürülen Vincent'in bir sonraki seansta 'dirilmesi'ni olanaklı kılar. Bu, hem filmin kurmaca karakterini zirveye taşır hem de izleyiciyi şaşırtarak izlenilen olaylarla olası bir özdeşleşme kurulmasını engeller. Böylelikle bir tür yabancılaşma efekti yaratılarak dikkatler olay örgüsünün kurmacılığına yönlendirilir.⁶¹ Tüm bu özellikler dolaylı olarak bu oyunu kuran kişiye, yani yönetmene götürür izleyiciyi. İzleyici film boyunca kurgularla oynayan yönetmenin varlığını hisseder. Eski kodlarla kurulan yeni oyunlar; kendisinin değil, temsilin var olması ve sinemasal bir üst dilin yaratılması gibi unsurlar postmodern sanatın yansıması olarak *Pulp Fiction*'da karşımıza çıkar. Yine de Tarantino, filminin malzemesini tamamen klişelerden ve stereotiplerden almasına rağmen "ucuz" olmamayı başarır. Tarantino'nun "ucuz romandan" beslenen 'kalitesi', bilinen malzemelerle oynarken, tüm öğeleri titiz ve ölçülü bir oranda kullanmasından ileri gelmektedir.⁶²

Son olarak yönetmenle ilgili bir ayrıntının dillendirilmesinde fayda var. Akademik anlamda herhangi bir sinema eğitimi almamış olan Tarantino'nun bu konuda aldığı tek eğitim bir süreliğine izlediği oyunculuk derslerinden ibarettir. Bir sinema fanatığı olarak bilinen Tarantino'nun sinema bilgisi bir video dükkânında çalıştığı yıllarda büyük bir tutkuyla izlediği 1950'li yılların B-Tipi filmlerini izlemekle gelişmiştir. Dolayısıyla, *Pulp Fiction* tüm bu özellikleriyle postmodern sinemanın bir örneğini oluşturuyor olsa da, postmodern oyunun kurallarını harfiyen yerine getirme kaygısıyla üretimde bulunan birçok 'okullu' sanatçıdan farklıdır. Tarantino, gündelik hayatın postmodernitesine kendini o yaşam biçiminin dışında tutarak değil, onun içinde gelişen ve büyüyen bir aktör olarak bakar.

⁶¹ Filmin kurmaca özelliği film kişileri için de geçerlidir. Tarantino bir yandan stereotipleri devralarak onları örneğin canlı diyaloglarla ete kemiğe büründürürken, diğer taraftan bu kişilerin de kurmaca karakterler olduğunu gösterir. Tıpkı filmin kendisi gibi, kişilerin de tek referans noktası reel dünyanın dışındaki sinema dünyasıdır. Buna çarpıcı bir örnek Vincent Vega'nın Mia'yla gittiği restoranda twist dansı yaptığı sahnedir. Vincent kişisini canlandıran oyuncu *Saturday Night Fever* (1977) ve *Grease* (1978) filmleriyle bir pop-ikonu haline gelen John Travolta'dır. Travolta özellikle bu filmlerde sergilediği dans performansıyla ünlenmiştir. *Pulp Fiction*'daki twist sahnesiyle hem Vincent kişisiyle *Saturday Night Fever*'in unutulmaya yüz tutmuş eski yıldızı tek bir figüre dönüşür hem de oyuncu John Travolta'nın kendisi figürleşir.

⁶² Rayewsky, *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*, s. 292.

3.3.2. *Pulp*'ın İtalyan Yazınındaki Yansımaları

Bir süre önce, büyük bir kitap salonunda alevlenen hararetle bir tartışma sırasında genç bir yazar şöyle bir soru sordu: 'Fakat bizler Pulp Fiction'dan sonra nasıl yazacağız?' Genç yazarın bu sorusunu, aynı salonda bulunan yaşlıca bir yazar, biraz isteksizce, biraz kabaca şöyle yanıtladı: "Peki ya bizler? Bizler Bisiklet Hırsızları'ndan sonra ne yazmak zorunda kaldık?"

Marino Sinibaldi⁶³

Quentin Tarantino'nun filmini bu çalışmamızda öne çıkarmamızın sebebi, 90'lı yılların ortasında *Pulp Fiction*'un İtalya'da yaratmış olduğu güçlü etkidir. *Pulp Fiction*'un uluslararası boyutlara ulaşan yankısının İtalya'ya sıçraması öncelikle medyatik uzamda gerçekleşti. Tarantino'nun filmi, 90'lı yılların ortasında İtalyan medyasının hemen hemen tüm dallarında yankı buldu ve bunun sonucunda *pulp* kavramı, bir moda sözcüğüne dönüştü.⁶⁴ İngilizce konuşulan ülkelerde *pulp crime fiction* türüyle ilintili olarak kullanılan *pulp* kavramı, Barengi'nin ifadesiyle İtalya'da Tarantino'nun filmiyle dolaşıma girmiştir.⁶⁵

Bu '*pulp* modası' döneminde çok sayıda müzisyen, yazar, yönetmen ve ürettikleri yapıtlar *pulp* olarak etiketlendirildi; kavram, dönemin gündelik diline ve gazete jargonunda bir sıfat olarak kendine yer açtı ve İtalyan diline bir neologizm olarak yerleşti.⁶⁶

Burada merak uyandıran nokta, kuşkusuz gösterime girdiği tüm ülkelerde büyük yankı uyandıran bu filmin nasıl olur da İtalya'da, kavramsal bir yerleşmeye gereksinim duymadan bir yazın türünün oluşmasına sebep olmasıdır. Bunun birçok açıklaması olabilir. Popüler kültürün küresel doğasından mı? İtalya'nın ezelden beri Amerikan kültürünün etkisi altında kalması mı? Şiddet unsurunun izinden gittiğimizdeyse farklı bir soruyla yüzleşiriz: İtalya'nın tarihinde derin izler bırakan Mafía olgusu mu? Köklü bir polisiye geleneği mi? Yoksa **Gioventù Cannibale** antolojisini derleyen Daniele Brolli'nin öne sürdüğü gibi, kuşaklar boyu yazından

⁶³ Marino Sinibaldi, *Pulp – la letteratura della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997, s. 7-10.

⁶⁴ Irina O. Rajewsky, *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*, s. 269.

⁶⁵ A.e., s. 270.

⁶⁶ A.e.

dışlanan toplumsal gerçeğin kendine o uzamda bir yer edinme arzusundan mı? Bununla birlikte bu soruları sorarken *pulp* etiketinin ortaya çıkışında, tıpkı *cannibale* gibi büyük yayınevlerinin pazarlama stratejilerinin katkılarının azımsanacak nitelikte olmadığı göz ardı edilmemelidir. Bununla birlikte, böylesi bir yazınsal hareketin ortaya çıkmasını salt söz konusu pazarlama stratejilerine bağlamak indirgemecilik olacaktır.

Medyanın günümüzün en popüler yayın organı olarak tanımlayabileceğimiz televizyonda, '*pulp* fenomeninin' etkileri *Le Iene* ve *Mai dire gol* gibi eğlence programlarında ve reklamlarda görülmüştür. Tarantino'nun ilk filmi olan *Rezervuar Köpekleri*'ne (*Reservoir Dogs*, 1992) doğrudan göndermede bulunan *Le Iene* programı, (film İtalya'da *Le Iene* ismiyle gösterime girmiştir) sunucuların kıyafetlerinden de anlaşıldığı üzere, Tarantino'nun filmlerinden esinlenmiştir. Bunun yanında İtalya'da geniş bir seyirci kitlesine sahip olan ve haftalık yayın yapan *Mai dire Gol* isimli eğlence programında, 1996 yılında komedyen Bepo Storti "Thomas Prostata" isimli bir pulp yazarı rolünde birçok kez program skeçlerinde oynamıştır. 90'ların *pulp* modası, o yılların reklam stratejilerine de hizmet etti. 1999 yılında İtalya'da kablolu bir yayın kanalı olan *Stream*'de yayınlanan bir reklam filminde, üzerinde "PULP" yazılı formalarla bir futbol takımı görünür; "PULP" burada takımın maddi destekleyicisi olarak gösterilir. *Pulp*'ın reklam sektöründe tercih edilen bir araç haline gelmesine bir diğer örnek Fransa'dır: 1997 yılında kozmetik firması L'Oreal Paris, kan kırmızısı gibi yoğun ve "çığırtkan" renklere sahip bir ruj serisi piyasaya sürer ve bunun sonucu olarak *pulp*, kozmetik sektöründe "Rouge Pulp" olarak bir markaya dönüşür.

Pulp Fiction filminin İtalyan medyasında yaratmış olduğu bu yankılar, eşzamanlı olarak 90'lı yılların yazınına ve bunun sonucu olarak da yazın eleştirilerine yansdı. Tarantino'nun filminin getirmiş olduğu anlatısal ve kurgusal yeniliklerden hareketle *pulp*, sinemasal anlatımın ötesinde, anlatı metinlerini de kapsayan bir ölçüte, bir kategoriye dönüştü ve yeniden tanımlanmaya çalışıldı:

Uluslararası sinema platformlarında '*Pulp Fiction* Style'dan, 'tarantinesk'ten, 'à la mode de *Pulp Fiction*'den ve Tarantino öncesi- ve sonrası- bir sinemadan söz edilirken, eşzamanlı olarak İtalya'da tam da bu anlamda '*pulp*'tan, ('tarantinesk'),

'pulpisti'lerden (yani 'à la mode de *Pulp Fiction*' yazar yazarlardan) ve '*Pulp Fiction* öncesi ve sonrası' ['dopo *Pulp Fiction*'] bir yazından söz edilmeye başlandı.⁶⁷

Bu bağlamda, o dönemde pek çok genç yazar yapıtlarıyla, yenilikçi bir anlatımın ve yeni bir estetiğin kıstası olarak değerlendirilen *Pulp Fiction* filmiyle ilintilendirildi ve metinleri de çoğunlukla filminden hareketle tartışıldı. Özellikle 90'lı yılların ikinci yarısında sıra dışı metinleriyle çok tartışılan Aldo Nove, Niccolò Ammaniti, Enrico Brizzi, Isabella Santacroce gibi pek çok genç yazar bu kavram ekseninde konumlandırılmaya çalışıldı. Bu yazarlar, daha önce sözünü ettiğimiz *cannibale*'nin yanı sıra *pulp* olarak etiketlendirildi ve yapıtları *letteratura pulp* kategorisine yerleştirildi. Aynı yıl **Pulp** isminde bir yazın dergisi dolaşıma girdi. İtalyan yazınındaki bu hareketliliğin sonucunda 1996 yılı "pulp yılı" (l'anno del pulp) ilan edilmiştir.⁶⁸

Yine 1996 yılında, yazar Alessandro Baricco başkanlığında Torino kentindeki "Holden Okulu" üç günlük bir sempozyum gerçekleştirir.⁶⁹ Yazın, sinema, tiyatro, çizgi roman gibi farklı sanat alanlarında öyküleme teknikleri üzerine eğitim veren okulun gerçekleştirdiği sempozyumda, "Dopo *Pulp Fiction* – nuove frontiere della narrazione" (*Pulp Fiction*'dan Sonra – Anlatının Yeni Sınırları) konusu ekseninde eleştirmen, yazar, yönetmen ve senaristlerin katılımıyla elliye yakın bildiri sunuldu. Sempozyumun başkanlığını yürüten yazar Alessandro Baricco'ya göre *Pulp Fiction*, sadece sinema için değil, aynı zamanda tüm anlatı türleri için yeni bir model konumuna gelmiştir.⁷⁰ "*Pulp Fiction* tarzı anlatmak", ('raccontare alla *Pulp Fiction*') Baricco'ya göre bir kategoriye dönüşmüştür ve bu sebeple de, anlatının ulaştığı yeni sınırlar tartışılırken, bu yeni kategori göz önünde bulundurulmalıdır.⁷¹

⁶⁷ Rajewsky, a.e., s. 275.

⁶⁸ Bkz.: Rajewsky, a.e., s. 276 ve Filippo La Porta, **La Nuova Narrativa Italiana, Travestimenti e stili di fine secolo**, Nuova edizione ampliata, Torino: Bollati Boringheri, 2003. (1.bs.1999), s.260.

⁶⁹ Bkz.: La Porta, a.g.e., s. 261 ve Rajewsky, a.g.e., s. 275.

⁷⁰ Alessandro Baricco için karşı. Rajewsky, a.e., s. 275 ve Luca Gervasutti, **Dannati & Sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana**, Udine, 1998, Campanotto, s. 37.

⁷¹ Rajewsky, **Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre**, s. 275.

Pulp etiketli yazar Tiziano Scarpa, bu kavramın genç yazarlar bağlamında ilk kez 1996 baharında **Panorama** gazetesinde kullanıldığını belirtir.⁷² Scarpa'nın ifadesiyle, **Panorama** gazetesindeki makaleden kısa bir süre sonra bu kavram medya tarafından benimsendi ve bundan böyle yazarlardan biri yeni bir metin yayımladığında, *pulp* olarak lanse edildi ve aynı solukta diğer yazarlar da anılageldi.⁷³ Oysa Scarpa, o dönemde üretilen metinleri, *pulp* veya diğer tutulan etiket *cannibale*'den ziyade 'İtalyan avantpop' olarak tanımlar:

Ben, 1996 yılında gerçekleşen olayı *pulp* ve *cannibale*'den öte *İtalyan avantpop* olarak tanımlıyorum. İlk kez olarak biz İtalyanlar, Amerika'da gerçekleşen olayların aynısını, üstelik onları birkaç senelik rötarla taklit etmeden eşzamanlı olarak yaptık.⁷⁴

Scarpa, sıra dışı yazarlara *pulp* ve *cannibale* gibi etiketlerin "ruhsuz" bir şekilde, "tembellikten" yakıştırıldığını ifade eder. Gerçekten de *pulp* kavramının - özellikle yazın bağlamında - İtalya'ya yerleşmesinin medya kaynaklı olmasından dolayı, bu tanımlama çetrefilli bir yan barındırmaktadır. *Pulp* kavramıyla hesaplaşılmadan, onun hangi anlamları barındırdığı tam olarak bilinmeden onun kullanılmasına sıklıkla tanıklık edilmiştir. Bunun bir uzantısı olarak da genç kuşak yazarların metinlerini, salt içerdikleri şiddet ve kan ölçütünden hareketle, *pulp* veya *cannibale* olarak tanımlama ve satışa sürme yönünde bir eğilim hâkim olduğu gözlemlenmektedir.

Pulp tartışmalarının etkileri sözlüklere ve edebiyat ansiklopedilerine de yansımış ve 1997 yılında Garzanti Yayınevinin **Edebiyat Ansiklopedisi**'nde *pulp* bir yazın türü olarak ansiklopedinin maddeleri arasında yer almıştır. Ansiklopedide *pulp* yazının belirleyen özellikler, "şiddet yüklü sahnelerin, acımasızlığın ve sadizmin sergilenmesi" olarak tanımlanır. Ayrıca bu yazın türünde "ne etik ne de eleştirel bir

⁷² Martina Testa, "Dove sono andate le cose (parte settima)", **Minimum Fax Magazine**, Sayı 19, Temmuz/Ağustos 2003. Tiziano Scarpa ile röportaj. (Çevrimiçi) <http://www.minimumfax.com/newsletterStampa.asp?newsletterID=23&nl=2>, 02.12.2007.

⁷³ Scarpa, a.e.

⁷⁴ A.e.,

bakış açısının” bulunmadığı belirtilir.⁷⁵ Rajewsky’ye göre, *pulp*’ın ansiklopedideki tanımlanma şekli, metinlerin İtalya’daki alımlanmasında genel bir eğilimi yansıtmaktadır. Bu eğilim, *pulp*’ı aşırılık unsuruyla özdeşleştirir. Ancak bu özdeşleştirme, *pulp*’ın en temel unsurlarından biri sayılan, şiddet ile komik/ironik olanın harmanlanmasını göz ardı etmektedir.⁷⁶ Ansiklopedinin 1999 yılındaki yeni basımında ise *pulp* maddesi şu şekilde açıklanır: “Yönetmen Quentin Tarantino’nun *Pulp Fiction* (1994) filmi veya *splatter*⁷⁷ filmleriyle şekillenen yeni Amerikan sinemasının izlek ve anlatı tekniklerinden esinlenen yazın türü.”⁷⁸ 2002 yılında ise *pulp* maddesi genişler: Zanichelli Yayınevinin **Sanat ve Edebiyat Sözlüğü**’nde, *pulp* maddesinde 90’lı yılların yazarlarına da değinilir:

Pulp [...] İtalya’da pulp yazını en genç kuşağa ait olan yazarlar (N. Ammaniti, L. Brancaccio, A. Nove, M. Gializzo ...) tarafından kaleme alındı. Bu yazarlara ait anlatılar 1996 yılında *Gioventù Cannibale* isimli antolojide yer aldı. “Yamyam Gençliği” ismi, salt aşırı uçlardaki dehşete işaret etmekle kalmayıp aynı zamanda yüksek yazın geleneğine ait parçaları hızla “koparıp yiyen”, içine alan bir anlatı macerasını da çağrıştırmak ister. Bu anlatılar, grotesk ve oyunsu özellikler de taşır [...].⁷⁹

⁷⁵ Rajewsky, **Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre**, s. 276 ve 278.

⁷⁶ A.e., s. 278.

⁷⁷ Aslen korku sinemasına ait bir kavram olan *splatter*, İngilizce *splash* ve *to splitter* sözcüklerinden oluşmuştur. Her iki sözcük de “sıçramak”, “fişkırmak” anlamına gelmektedir. Korku sinemasında ve edebiyatında, şiddet ve kan unsurunun yoğun bir şekilde sergilendiği bir tür (eine Art) anlamına gelmektedir. Bu gibi kurgularda şiddet sahneleri en ince ayrıntılarıyla izleyiciye/okura sergilenir. (Örneğin İtalyan sinemasında yönetmen Dario Argento’nun filmleri *splatter* filmler olarak tanımlanır.) *Splatter* kurgularında bedenin yaralanması ve parçalanmasını içeren şiddet eylemleri ince detaylara kadar sergilenmesiyle, *Gore* olarak adlandırılan bir başka *horror* alt türünden ayrılır. İngilizcede “akan kan”, “delip geçmek”, “şişlemek” anlamında kullanılan *gore* kurgularında daha çok şiddet eylemlerinin sonucu sergilenir. Ancak genelde bu öğeler içi içe geçtiği için, *splatter* ve *gore* yapıtları arasında kesin bir ayrım yapmak zordur. Ayrıca *splatter* ve *gore* salt *horror* türünün alt türleri olarak da karşımıza çıkmaz, çünkü tanımladığımız unsurlar pek çok farklı türün yapıtlarında da kullanılır. Bu sebeple *splatter* film veya romanları tam olarak bir tür olarak değil, daha çok bir teknik olarak da tanımlanır. Latince kökenli bir sözcük olan *horror* (lat. hōrror), ürperme, donup kalma, dehşete kapılma anlamına gelmektedir. Aynı zamanda yazında ve sinemda dehşet verici, tüyler ürpertici olayların anlatıldığı tür olarak bilinmektedir. Bu türler dilimizde “gerilim” olarak (gerilim filmi, gerilim romanı) bilinse de, *horror*’un asıl anlamını karşılamamaktadır.

Kaynak: Giulio Mozzi, “Attento lettore, che ti mangio” (Çevrimiçi)

<http://www.nautilus.tv/9610it/letture/canniballe.htm>, 10.11.2007.

⁷⁸ Aktaran: Rajewsky: **Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre**, s. 276.

⁷⁹ Gerardo Milani - Maria Peper, **Dizionario di Arte e Letteratura**, Bologna, Zanichelli, 2002, s. 500.

İtalyan gençliğinin gündelik diline de yerleşen *pulp*, 2004 yılında yayımlanan gençlik deyişleri (önsözde özellikle jargon kavramının tercih edilmediği belirtilir) sözlüğü **Scrostati Gaggio! Dizionario Storico dei Linguaggi Giovanili**'de yer alır. Burada *pulp*, isim olarak (eşadlı yazın ve sinema türüne atıfta bulunarak) “karanlık, kanlı ve tüyler ürpertici bir imgeyi” adlandırmak için, benzer şekilde betimleyici sıfat olarak “karanlık, kanlı ve tüyler ürpertici” ve “coşku verici” olarak tanımlanmaktadır.⁸⁰

90’lı yılların İtalya’sında çok tartışılan bu kavram her ne kadar İtalyan diline bir neologizm olarak yerleşmiş ve sözlüklerde kendisini tanımlayan maddeler her ne kadar genişlemiş olsa da, o yıllara ilişkin en çok akılda kalan şeylerden birisi, *pulp*’ın bir kavram bulanıklığı yaratmış olmasıdır. Rajewsky’nin ifadesiyle, 90’lı yıllarda İtalya’da tartışılan *pulp* kavramı genellikle doğrudan Tarantino’nun filmiyle ilintili olsa da, *Pulp Fiction*’a ilişkin yapılan yorumlarda filmin çok boyutlu yapısının hakkı verilememiştir. Bunun uzantısı olarak da 90’lı yılların ortasında genç yazarlar bağlamında kullanılan *pulp*’ın, çoğu kez birbirine zıt anlamlar içerecek şekilde tanımlandığı ve kullanıldığı görülmüştür.⁸¹ Rajewsky, böylesi bir anlam bulanıklığının sebebini, kavrama ilişkin tartışmaların öncelikle kamusal ve medyatik ortamda gerçekleşmiş olmasında görmektedir:

[...] zudem wurde das Verständnis des Begriffs in Italien nicht nur durch *Pulp Fiction* selbst, sondern ebenso durch die öffentlichen Debatten um diesen Film und damit zugleich eine Pluralität der Meinungen, Wertungen, und Erklärungsversuche geprägt. Angereichert mit der individuellen Seherfahrung jedes einzelnen Zuschauers ergibt sich so ein relativ breites Anwendungsspektrum des Terminus.⁸²

Benzer şekilde yazın eleştirmeni Filippo La Porta, İtalya’da bir kavram bulanıklığının yaşandığını ve *pulp*’ın sayısız tartışmalara yol açtığını belirtir.⁸³ Eleştirmenin tanımlamasıyla *pulp*, “dönemin popüler ve aşağı kültürüne ait

⁸⁰ Renzo Ambrogio, Giovanni Casalegno, **Scrostati Gaggio! Dizionario Storico dei Linguaggi Giovanili**, Torino: UTET Diffusione Srl, 2004, s. 348.

⁸¹ Rajewsky, **a.g.e.**, s. 275 ve La Porta, **a.g.e.**, s. 261.

⁸² Rajewsky, **a.g.e.**, s. 277.

⁸³ La Porta, **a.g.e.**, s. 261.

malzemelerden faydalanan ve onları dolaşıma sokan janr'lara⁸⁴ (veya çizgi romanlara, kitaplara, dergi veya gazete eklerine) bağlı yazınsal, görsel vb. ürünlerdir".⁸⁵ Bu janrların⁸⁶ en belirgin özellikleri, şiddet yüklü olay örgüleri, tek boyutlu psikolojik yapılar, aşırı kan gibi unsurlarla inşa edilmiş olmalarıdır. La Porta'nın tanımına göre *pulp* tarzı yapıtlarını meydana getiren asıl dinamik ise, türün dışına çıkmasını olanaklı kılan bir bilinç ve ironiyle meydana getirilmiş olmalarıdır. Bu tür ürünlerin özellikleri La Porta'ya göre avangart ve tüketim, standardizasyon ve sınırların dışına taşma, reklam dili ve "ciddiyet" arayışı gibi karşıtlıklar üzerinde temellenir.

90'lardaki kavram karmaşası salt *pulp*'la sınırlı kalmamıştır. Yazar ve eleştirmen Giulio Mozzi, 90'larda çok tartışılan genç yazarların *pulp*'ın yanı sıra, özellikle de **Cannibale** Antolojisi'nden hareketle, farklı yerlerde *horror*, *splatter*, *punk*, *splatterpunk*⁸⁷ olarak da tanımlandıklarına işaret eder.⁸⁸ Söz konusu (alt)türlerin birbirlerinden farklı özellikler taşıdığını belirten Mozzi, *pulp*'ı "düşük kaliteli popüler anlatıların parodik ve ironik öğeler aracılığıyla yeniden kurulduğu, basit ve yapay anlatı kurgularıyla hipergerçek temsillerin oluşturulduğu bir anlatı türü"⁸⁹ olarak tanımlar. Mozzi'nin ifadesiyle *pulp*'ın tipik özelliği olan hipergerçekçilik *splatter*'daki yakın gerçekçilikten oldukça farklıdır, *pulp* eğlenceli

⁸⁴ *Janr* (ing. Genre) kavramı için karşı: John Hartley, **Communication, Cultural And Media Studies: The Key Concepts**, Third Edition, London, Routledge 2002, s. 96-97 GENRE: "Arising from film studies (and before that literary and art criticism), the term can also be applied to Fiction, popular music and television as well as media not usually thought of in generic terms, such as magazines or even news reporting. [...] In film theory, genres are recognisable largely for recurring iconography refers to those elements which make up the visual aspects of a text – for instance, in Western a certain style of clothing and familiar setting for the action such as a desert or a mid-Western American town – with horses- is expected. Codes and conventions can best be explained as the technical elements that contribute to generic meaning. They include the song and dance numbers in a musical, or the darkend point of view shots and meaning soundtrack in a horror film. While these features can readily be uncovered in genre analysis, they are also subject to variation – an extremely important feature of the generic text – and one that is most revealing in the narrative." Janr kavramı dilimizde sinema alanında kullanılıyor olsa da, bu kavram edebiyat terminolojimize girmemiştir.

⁸⁵ La Porta, **a.g.e.**, s. 261.

⁸⁶ Janr kavramı dilimizde sinema alanında kullanılıyor olsa da, bu kavram edebiyat terminolojimize girmemiştir.

⁸⁷ Giulio Mozzi, "Attento lettore, che ti mangio". *Punk*, Giulio Mozzi'nin tanımına göre diğer türler arasında en fazla siyasi anlam barındırandır. Bir karşı-tür, karşı-yazın olarak tanımlanan *punk*, gerek düşünsel gerek biçimsel açıdan anarşik ve antagonist öğeler barındırmaktadır. *Splatterpunk* ise *splatter* ve *punk* öğelerinin harmanı olarak tanımlanır. (Çevrimiçi), <http://www.nautilus.tv/9610it/lettere/cannibale.htm>, 10.11.2007.

⁸⁸ **A.e.**

⁸⁹ **A.e.**

olup güldürürken *horror* korkutur, *punk* tedirgin eder ve *splatter* da tiksindirir. Türler arasındaki ayrımları bu şekilde konumlandıran Mozzi, genç yazına ilişkin yorumlarda bir uzlaşma gidilmesi gerektiğini ifade eder.

İtalya’da *pulp*’a ilişkin yaşanan kavram bulanıklığı salt yazın eleştirmenleri için değil, aynı zamanda janr yazarlarından, yani ‘geleneksel’ *pulp* veya *noir* türünde metin üreten yazarlar için de tartışma konusu olmuştur. Örneğin ‘geleneksel’ *pulp* türü ile Tarantino sinemasıyla yeni bir anlam kazanan *pulp* arasındaki ayrımı korumak isteyen *noir* yazarı Andrea Pinketts bir *letteratura neopulp*’tan söz eder.

Bir başka örnek ise Romalı *Nenoir* grubu tarafından 1997’de yayımlanan **Cuore di pulp** (*Pulp*’tan Kalp)⁹⁰ isimli antolojinin önsözünde yer alan “hakiki *pulp*” tartışmasıdır. Antolojiyi derleyenler iki “tarihsel *pulp*” yazarı, yani ilk anlamıyla *pulp* türünde ürün veren yazarlar Fabio Giovannini ve Antonio Tentari’dir. **Cuore di pulp**, medyatik *pulp*’çılara ve onları böyle tanımlayanlara bir tepki niteliğindedir. Giovannini ve Tentari, antolojiye “Il vero *pulp* italiano” (Hakiki İtalyan *pulp*’ı) başlıklı bir önsöz yazarlar. Giovannini ve Tentari’ye göre, İtalya’da 90’lı yıllarda *pulp*’çı olarak adlandırılan medyatik yazarlardan çok daha öncesinde bir *pulp* yazın geleneği bulunmaktadır. Bu yazın geleneği bünyesinde metin üreten yazarlar, *pulp*’ın Tarantino öncesindeki “özgün” anlamına sadık kalanlardandır. Giovannini ve Tentari, önsözde “pek çok kişi tarafından kullanılan, ama pek az kişi tarafından bilinen” *pulp* kavramını bir kez daha konumlandırır. Onların ifadesiyle İtalya’da *pulp*, Tarantino’nun filmi *Pulp Fiction* gösterime girmeden önce sadece *pulp* tutkunları ve akademisyenler tarafından kullanılan bir kavramdı. “Hakiki İtalyan *pulp*’ı” aslında, temeli 60’lı yılların “tüketim yazını ve noir çizgi romanlarıyla (kara film tarzındaki çizgi romanlar) başlayıp sonraki yıllarda birçok çağdaş yazarın yapıtlarıyla süren bir yazın geleneğine dayanmaktadır. Giovannini ve Tentari, 90’lı yıllarda öncelikli olarak medya tarafından *pulp*’çı olarak lanse edilen yazarları, “sahte kötücüller” olarak tanımlar. Yazarların, B sınıfı olarak görülen ‘janr yazınıyla’ yüzleşmekten çekindiklerini ve bu sebeple de “yüksek” yazının eleştirmenleri tarafından kabul görmek adına, tarzıyla başarı elde etmiş Tarantino’yu taklit etmeye

⁹⁰ Haz. Fabio Giovannini - Antonio Tentari, **Cuore di pulp – antologia di racconti italiani**, Stampa Alternativa, 1997 s. 3-10.

yönelerek (bol miktarda yapay kan, yapaylığa uzanan aşırılıklar), *horror*, *noir* ve *splatter* gibi türleri metinlerinde alaya aldıklarını ileri sürerler.⁹¹

Giovannini ve Tentari'nin bu yorumu tartışmaya açıktır, çünkü yeni *pulp*'çılar "yüksek" yazın eleştirisi tarafından onaylandığını söylemek pek kolay değildir. 90'larda üretilen bu kışkırtıcı ve bol şiddet içeren yapıtlar medya tarafından olduğu kadar yazın eleştirmenleri tarafından da çok tartışılmıştır. İtalyan *Pulp* metinleri yenilikçi bulanların yanı sıra, metinlerde hiçbir yazınsal nitelik görmeyip Filippo La Porta gibi *pulp*'çılar "kendi dışavurdukları acımasız rastlantısallık tarafından yenilgiye uğrayıp aşılmış olmalarını" dileyenler de olmuştur.⁹²

Yazın eleştirmeni La Porta, Tarantino'nun *Pulp Fiction*'i ile yerel *pulp*'çılar arasındaki benzerliğe kuşkuyla yaklaşanlardandır. Tarantino'nun yapıtında, Amerikan gotiğinden ve J.D. Salinger'in öykülerinden izler bulunabileceğini ifade eden yazın eleştirmeni, Amerikalı yönetmenin kendine özgü bir tarza sahip olduğunu vurgular. Bu tarz, "dehşet ve hafiflik, trajik ve mizah, *splatter* ve canlılık (*vitalità*)"⁹³ gibi zıt öğelerin harmanlanmasından meydana gelmiştir. Oysa La Porta'ya göre, İtalyan yazınında olsa olsa Niccolò Ammaniti Tarantino'nun tarzına yakın sayılabilmektedir. Ammaniti'nin **Fango**⁹⁴ isimli öykü derlemesinin İtalyan *pulp*'ının manifestosu olarak değerlendirilebileceğini ifade eden La Porta, genç yazarın yapıtını; yazınsal ve sinemasal *horror*, B-tipi İtalyan komedileri, Amerikan yapımı televizyon filmleri, reklam imgeleri ve edebiyat klasiklerinden oluşan özgün bir karışım olarak tanımlar. La Porta'ya göre, Ammaniti'nin özgünlüğü, aslında uyumsuz gibi görünen öğeleri başarılı bir şekilde bir araya getirerek yapıtlarında güçlü bir görselliğe sahip gerçeküstü ve çizgiromansı bir atmosfer yaratmasından ileri gelmektedir.

Niccolò Ammaniti'nin 1996 yılında Mondadori yayınevi tarafından yayımlanan **Fango** (Çamur) adlı yapıtında, sekiz öykü yer almaktadır. Bu öyküler arasında en çok ses getireni "L'ultimo capodanno dell'umanità" (İnsanoğlunun Son Yılbaşı Eğlencesi), görselliğe yönelik betimlemeleri ve fragmanlı kurgusuyla

⁹¹ A.e., s. 9.

⁹² La Porta, a.g.e., s. 261.

⁹³ A.e., s. 262

⁹⁴ Niccolò Ammaniti, **Fango**, Milano, Mondadori, 1996; Niccolò Ammaniti, **Çamur**, Çev. Nihal Önal, İstanbul, Doğan Kitapçılık, 2006; Ammaniti'nin bu öyküsü, 1998 yılında Marco Risi'nin yönetmenliğinde *L'ultimo Capodanno* ismiyle sinemaya uyarlanmıştır.

sinemasal bir anlatıma yakındır. Öyküde, Roma'nın nezih bir konut sitesinde sıradan gibi başlayıp ilerleyen saatlerde giderek çığırından çıkan ve büyük bir patlamayla son bulan bir yılbaşı gecesi ("31 aralık 199.. salı") anlatılır. Farklı site sakinlerinin bakış açılarından aktarılan öykü, kronolojik sırayla ardı ardına eklenmiş, uzunlukları üç satır ile beş sayfa arasında değişen toplam 88 fragmandan oluşur. Fragmanların bu kısalığı anlatının ritmini hızlandıran bir unsurdur. Her fragmanla birlikte, yılbaşı akşamı için hazırlık yapan farklı bir öykü kişinin bakış açısına geçilir. Tuhaf öykü kişileri arasında kapıcının esrarkeş oğlu ve arkadaşı, alkolik bir arp çalgıcısı, depresyonda olan bir ev kadını, bir jigolo, sapkın zevkleri olan bir avukat, üç 'küçük' hırsız, cinsel sapkınlıkları olan bir "new age cadısı" bulunur. Ritmin giderek hızlandığı öyküde grotesk rastlantılar sonucu bu kişilerin yazgıları 'çarparır'.

Quentin Tarantino'nun sinema diliyle karşılaştırıldığında, Ammaniti'nin "L'ultimo capodanno dell'umanità" öyküsü yerel bir Tarantino *pulp*'ı olarak tanımlanabilir. Ammaniti, bu öyküsünde *Pulp Fiction*'da da gördüğümüz gibi tanınmış kurgulardan yola çıkarak farklı bir oyun kurar. Anlatı malzemesini daha önce defalarca izlenmiş ve okunmuş stereotip figürler, izlekler ve olay örgülerinden alan Ammaniti, onları grotesk rastlantılarla beklenmedik yönler saptırır.

Pulp Fiction kurgusuna koşut bir şekilde, Ammaniti de öyküsünde okurun beklentisiyle oynar. Öykünün başından itibaren verilen ipuçlarından okur işlerin kötüye gideceğini bilir. Sözgelimi "Kılçık" kişinin kaçak yolla edindiği tehlikeli patlayıcı maddelerle 'ihtişamlı' bir havai fişek gösterisi planladığını, okur öykünün başında öğrenir. Bir başka örnek Giulia Giovannini kişinin bakış açısına geçildiği ilk fragmandır. Burada Giulia'nın evinde vereceği yılbaşı eğlencesi için hazırlıklara koyulurken bir rastlantı sonucu sevgilisiyle en yakın arkadaşının ihanetine uğradığını öğreniriz. Okurun beklediği gibi 'kötü bir şeyler' olur gerçekten de. Fakat bu gerçekleştiğinde, olaylar beklenmedik şekilde daha da kötüye giderek, okurun beklentisini aşacak ve hayal gücünü zorlayacak bir şekilde gerçekleşir. Giulia, öykü başındaki anlatımdan hiç tahmin edilemeyecek denli ağır bir intikam alır. Yılbaşı 'eğlencesinde' halüsinajen maddeleri fazla kaçıran "Kılçık"ın patlayıcı maddeleri, bir unutkanlık anının sonucu olarak bütün mahalleyi –mahalle sakinleriyle birlikte- yerle bir eder.

Ammaniti, olay örgülerini en aşırı uçlara taşıyarak abartılmış ve grotesk sonlara vardırır. Bu son, sanallığa varan uçlardaki şiddetle ironinin çarpışmasıdır aynı zamanda. Olayların gidişatını yönlendiren baskın öge ise rastlantısallıktır.

“L’ultimo capodanno dell’umanità”, stereotiplerle oynanan bu oyunla ve şiddet ögesinin komik ögeler eşliğinde en uçlara taşınarak groteske dönüşmesiyle *Pulp Fiction*’la koşutluklar barındırır. Bunun yanında öykünün aksiyon filmlerini andıran hızlı ritmi de *pulp* bir öge adlandırılabilir. Ancak bu hızlı ritm aynı zamanda İtalyan komedilerinden de izler taşır.

Ammaniti’nin şiddetinde göze çarpan bir diğer özellik, bu şiddetin bedenle olan ilişkisidir. Bu, bir kolu cinselliğe ve sapkınlığa, diğer kolu ise parçalanmaya uzanan bir ilişkidir. Bu aynı zamanda Ammaniti’nin diğer *pulp* ve *cannibale* yazarlarıyla paylaştığı bir özelliktir. 90’lı yılların metinlerinde çoğu zaman cinsellik ve şiddet gibi iki uçta bulunan unsur bir arada bulunur. “L’ultimo capodanno dell’umanità”daki öykü kişisi Avukat Rinaldi bedensel acıyla cinsel hazzın tek bir figürde toplanmasına şablon sayılabilecek kadar net bir örnektir. Sapkın zevkleri olan Rinaldi figürü, aşağılanmaktan ve dövülmekten hoşlanmaktadır: “[...] avukat Rinaldi de bir yandan ağlarken bir yandan da gülüyordu.”⁹⁵

Bir diğer öykü kişisi, ezoterikle yakından ilgilenen Roberta Palmieri, yılbaşı gecesinde evine çağırdığı bir tanıdığını hipnotize eder ve “kozmik orgazm” yaşamak için hazırlıklarını yapar. Arzuladığı şey gerçekleştiğinde ise karşı apartmandan fırlatılan bir patlayıcı tesadüfen pencereden kadının evine düşer ve Roberta, hazzının doruklarındayken bacaklarından olur.

Roberta’nın bacaklarına olan şey, Ammaniti’nin yanı sıra pek çok *pulp* ve *cannibale* metinlerinde rastlanılan bir durumdur. **Branchie**⁹⁶ romanı buna ilginç bir örnektir. Öykü kişisi Marco Donati’nin Yeni Delhi yolculuğunda yaşadığı gerçeküstü ve fantastik maceralar üzerine kurgulanmış romanda, “Korkunç Subotnik” karakteriyle savaşıp onu alt etmesi gerekmektedir. Estetik cerrahinin varabileceği sınırlar üzerine düşünölmeye başlanırsa, “Korkunç Subotnik” karakteri hayal gücünün verebileceği uç ve grotesk bir yanıt gibidir. Subotnik, Hindistan’ın fakir yerlilerini şatosuna kaçırıp kol, bacak, kalça, yüz, gibi her türlü organ ve uzvu zorla

⁹⁵ Ammaniti, **Çamur**, s. 110.

⁹⁶ Niccolò Ammaniti, **Branchie**, 1994, Roma, Ediesse, yeniden basım Torino, Einaudi, 1997.

alır ve bu beden parçalarını gençleşmek ve güzelleşmek isteyen paralı ‘Batılı’ müşterilere eklemler.

Öykülerde bedene yönelik şiddet, **Branchie** örneğinde de gördüğümüz gibi, beden parçalara ayrılana kadar sürer çoğu zaman. Şiddetin sanallığa uzanarak bedenin parçalara ayrıldığı bu öyküler, tüketim toplumunun grotesk ve abartılı bir yansıması gibidir sanki. Bu durum aynı zamanda postmodern durumun daha ileri bir evresi olarak da okunabilir. Postmodern düşünce, kimliğin yitimi üzerine tartışırken, 90’lı yılların *pulp*’çılarını veya nam-ı diğer *yamyamları*, geriye kalan tek şeyi, bedeni de parçalarına ayırarak tüketir veya **Branchie**’deki “korkunç Subotnik”ın yaptığı gibi bir yapboz tahtası gibi geriye kalan uzuvlarla oynar.

3.4. Popüler Kültür Nesneleri Edebiyata Giriyor

3.4.1. Superwoobinda: İletişimsizlik Ortamının Dili – Dil, Televizyonun Dili

Cannibale antolojisini derleyen Daniele Brolli, 90’lı yıllarda genç kuşak metinlerini kuran dili, bir ‘sürekli öteye gitme’ dinamiği olarak betimler. Brolli’nin ifadesiyle bu öteye gitme eğilimiyle dil, “kendini geçmişten özgür kılarak yeni coğrafyalar keşfeder ve böylelikle ‘yazının’ son kalıntılarını süpürür.”⁹⁷ Aldo Nove’nin yazını buna örnektir.⁹⁸ 1967 doğumlu yazarın ismini geniş kitlelere duyurması ve onun *pulp* ve *cannibale* kategorilerine dâhil edilmesi 1996 yılında Castelveccchi Yayınevi tarafından piyasaya sürülen **Woobinda. E altre storie senza lieto fine** isimli, mikro öykülerden oluşan kitabıyla gerçekleşmiştir.⁹⁹ Nove, yapıtına daha sonra yeni öyküler ekler ve böylelikle 1998 yılında **Superwoobinda** yayımlanır.¹⁰⁰

⁹⁷ Daniele Brolli, “Le favole cambiano”, s. IX.

⁹⁸ “Aldo Nove” (“Aldo 9” olarak da yazılmaktadır) takma adını, 1945 yılında faşizm karşıtı Torino’lu bir gruba saldırı emri olarak radyo aracılığıyla iletilen “Aldo dice 26x1” parolasından almıştır. 2+6+1, dokuz, yani İtalyanca “nove” eder. Aldo Nove bu rumuzunu ilk olarak **Woobinda** kitabında kullanmıştır. Kaynak: Fulvio Senardi, **Aldo Nove**, Firenze, Edizione Cadmo, 2005, s. 13.

⁹⁹ *Woobinda*, 1960’lı yıllarda geniş bir izleyici kitlesi olan Avustralya yapımı bir televizyon dizisinin ismidir.

¹⁰⁰ Aldo Nove, **Superwoobinda**, Torino, Einaudi, 1998. Çalışmamızdaki analizler *Woobinda*’nın genişletilmiş baskısı olan **Superwoobinda**’dan hareketle yapılacaktır.



Resim 13. Aldo Nove, **Woobinda. E altre storie senza lieta fine**, 1995 yılı basımı için Castelvècchi Yayınevi tarafından hazırlanan kapak resmi.¹⁰¹

Resim 14. Aldo Nove, **Superwoobinda**, 1998 yılı basımı için Einaudi Yayınevi tarafından hazırlanan kapak resmi.

Resim 15. Aldo Nove, **Superwoobinda**, 2006 yılı basımı için Einaudi Yayınevi tarafından hazırlanan kapak resmi.

Superwoobinda, televizyon programları, reklam sloganları, markalar, logolar, moda, pop ikonlarından oluşan sanal bir dünyada sanallaşmış kimlikler tarafından sanal şiddet eylemlerinin uygulandığı, sanal cinselliklerin yaşandığı ve bunların sonucunda bedene kadar ulaşan gerçek bir tüketimin kitabıdır.

Nove, on ana başlık altında toplanmış 52 gerçeküstü, grotesk ve trajikomik mikro öyküden oluşan bu yapıtında¹⁰² birçok dönemdaşı gibi sanallığa varacak derecede uçlarda gezinen, hastalıklı ve pornografik bir cinsellikle harmanladığı bir şiddeti göz önüne sermektedir. Ancak **Superwoobinda**’nın asıl özelliği, bu şiddeti dilsel gelenekleri kırarak ‘bilişim’, ‘çoklu medya’ ve ‘tüketim çağı’ olarak adlandırılan günümüz dünyasının ‘tüketim kurbanlarına’ uyumlanmış bir dili, yazınsal düzlemde yeniden üreterek vermesidir. Kimliklerin tüketim nesneleri üzerinden inşa edildiği ve metaların ‘biricik’ arzu ve haz nesnelere dönüştüğü bir çağa grotesk bir ayna tutan Nove, bu yeni dili oluşturmak için çağımızın en yaygın medya aygıtı olan televizyonla hesaplaşır.

¹⁰¹ (Çevrimiçi) <http://www.ibs.it>, 12.12.2007.

¹⁰² Nove ilk sekiz bölümde oluşturduğu ana başlıklarla (‘Lotto numero uno’, ‘Lotto numero due’, ‘Lotto numero tre’...) mallar, ürünler, metalar üzerine kurulu bir dünyaya doğrudan göndermede bulunur. Sekiz “parti mal” ile birlikte toplam 40 tane, genelde üç sayfayı geçmeyen öykü bulunmaktadır. Sekiz “parti mal” dışında ‘Il fantasma della f*** azzurra e altre storie moderne’ ve ‘Il mondo bello come le Spice che ballano e altre storie mitomoderniste’ ana başlıkları altında on iki öykü bulunmaktadır.

Televizyonun İtalyanlar için ortak bir kullanım dili oluşturduğunu söyleyen yazar bu hesaplaşmayı hem izlek hem de kurgu üzerinden gerçekleştirir.¹⁰³ Her iki düzlemin malzemesi o dönem İtalya'sının televizyon ve reklam dünyasının şablon ve şemalarından oluşur. 90'lı yıllarda İtalyan televizyonunda yayınlanan ve Batı'nın jargonuna *trash tv* olarak giren sabah kuşağı programları, eğlence programları, yarışma programları, canlı yayınlar, talkşovların yanı sıra tüketim ürünlerinin markaları ve onları tanıtan reklam sloganları **Superwoobinda** öykülerinde kurucu öge konumundadır.¹⁰⁴

Bu bağlamda Mondello, **Superwoobinda**'yı *neotelevisione* izleğinin işlendiği en çarpıcı örnek olarak tanımlar. İtalyanca *neotelevisione* kavramı, 1980'lerde Umberto Eco tarafından dolaşıma sokulmuş bir neologizmdir. 70'li ve 80'li yılların İtalya'sında özel televizyon kanallarının sayısında büyük bir artış gerçekleşmiş ve bunun sonucunda oluşan rekabet ortamıyla devlet yayın kuruluşu *RAI*'ın izleyici kitlesinde bir azalma olmuştur. Bunun üzerine *RAI*, yitirdiği kitleyi geri kazanmak için pedagojik çizgisinden saparak izleyiciyi daha çok eğlendirmeye yönelik, hafif eğlence programları yayınlamaya başlamıştır. *Neotelevisione* olarak adlandırılan bu yayın döneminin en çok izlenen programları arasında *Fantastico*, *Pronto*, *Raffaella?*, *Quelli della notte*, ve *Indietro* bulunur.

Superwoobinda'da, söz konusu televizyon programcılığı ve metalar sistemi grotesk, ironik, şiddet yüklü, sürreal ve bununla birlikte “trajik bir biçimde gerçekliğin sınırlarında” temsil edilir; öykü kişileri de “kitle iletişimsel imgelemenin sonuçlarını en aşırı uçlara taşıyan”, “sıfır noktasındaki bir kültürün ucubeleştirdiği figürlerdir”.¹⁰⁵

¹⁰³ Patrizia Bologna, “Bulimia linguistica e necessità di spurgamento. Intervista con Aldo Nove”, **Teatro Pubblico**, Ocak/Şubat, 2006, (Çevrimiçi) 20.01.2008.
<http://www.italingua.ru/Biblioteca/Articoli/articoli.php?tema=bulimialinguistica>

¹⁰⁴ **Superwoobinda**'da *Non e' la Rai* (eğlence programı), *I fatti vostri* (halktan insanların konuk olup kendi sorunlarını dile getirdikleri bir sabah kuşağı tartışma programı), *Woobinda* (dizi), *Complotto di famiglia* gibi programlara karşımıza çıkar. Örneğin “Complotto di famiglia” başlıklı öykü, 90'lı yıllarda İtalyan televizyonunda yayımlanan bir televizyon programına yönelik uç bir taşlamadır. Bu program, izleyicilerin yakınlarına kamera şakası yapması ve bu şakaların canlı yayında yayınlanması üzerine kuruludur. Nove'nin mikro öyküsü, bu programa ve genel olarak televizyona grotesk ve ‘kanlı’ bir taşlamadır.

¹⁰⁵ Mondello, **In Principio fu Tondelli**, s. 84-85.

3.4.1.2. Aldo Nove'de Tarantino Estetiği

Öykülerde *pulp* estetiğine koşut bir şekilde, (medya dünyasından) bilinen stereotip kurgu ve şemalar alınarak sınırlarının ötesine, grotesk uçlara taşınarak dönüştürülür. Aldo Nove **Superwoobinda**'da herkesin bildiği stereotipleri sivri bir ironiyle en uçlara taşıyarak ağızda acı tatlar bırakan, pornografiye ve kana bulanmış bir parodiye dönüştür.

Gündelik hayatla uçlarda gezinen bir şiddetin aynı yüzeye çekildiği **Superwoobinda** öykülerinde öykü kişileri, bu iki alan arasındaki mekanik bir “zapping” halindedir. Nove'deki şiddetin yarattığı ‘şok etkisi’ tam da buradan kaynaklanır. Okurun ‘hazırlıksız yakalandığı’ şiddetin, ‘failler’ tarafından gündelik bir olayı anlatırcasına monoton bir anlatımla aktarılmalrı, bir şaşkınlık veya şok etkisi yaratmaktadır.¹⁰⁶ Bu şiddet aynı zamanda absürd bir bağlamda aktarıldığı için ironi de içerir. Nove'nin bu anlatımı, öykülerinin Quentin Tarantino'nun ‘pulp’ estetiğiyle ilintilendirilmesini sağlamıştır. *Pulp* estetiğinin belkemiğini oluşturan şiddet ve komik olanın zirvede çarpıştırılması, **Superwoobinda** öykülerinde baskın bir unsurdur. Bu zıt öğelerin iç içe geçmesi, okurun aynı anda dehşet duyma ve gülme gibi iki zıt duygu arasında kalmasına neden olur.

Nove'nin çağının televizyon ve reklam diline öykünerek yazınına yansıttığı dil, bir anlamda iletişimsizliğin, *la non comunicazione*'nin dilidir. Nove, metni üzerinde çalışırken kimi zaman televizyonun karşısına geçerek beyaz camın “tipik” “ve boş” konuşma biçimlerini saptadığını ifade eder: “Boş, ancak birçok anlam barındıran, dehşet verici bir etki gücüne sahip olan konuşmalardır bunlar.”¹⁰⁷ İletişim/bilişim çağı olarak adlandırılan dünyamızda iletişim teknolojilerinin zirveye ulaşmasıyla, ironik bir ters orantıyla bireyin giderek iletişimsizleşmesini ‘şiddetli bir ironiyle’ anlatır **Superwoobinda**. Mikro öykülerde karşımıza çıkan ucube öykü kişilerinin konuştuğu dil, iletişim işlevini yitireli uzun zaman olmuştur.

¹⁰⁶ Rajewsky, *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*, s. 235.

¹⁰⁷ Aktaran: Luca Gervasutti, *Dannati & Sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*, Udine, 1998, Campanotto, s. 43.

Superwoobinda'nın öykü figürlerinden olan anne baba katili bir ergenin sözleri durumu özetler gibidir: "Her şey iletişim denen şeyin kurulmasıyla olmuyor işte."¹⁰⁸

Mikro öykülerde televizyon ve reklam evreniyle kurulan ilişkiyi yabancılaşmış bir dünyanın yansıması olarak değerlendiren Aldo Grasso'ya göre:

Woobinda televizyon kamerasına yapılmış itirafların bir dökümüdür. Bunlar o dönemdeki acı ve dehşet televizyonunun dilinde yazılmıştır. Aldo Nove'nin yazını acımasız ve yabancılaşmış bir dünyayı yansıtır. Onun yansıttığı, televizyon ve metalar tarafından yönetilen bir değerler evreninin acımasız ve yabancılaşmış dünyasıdır.¹⁰⁹

Grasso'nun içeriği ve bütünsel kurgusu açısından "televizyon kamerasına yapılan itiraflar" olarak tanımladığı mikro öykülerde marka, slogan ve televizyon evreniyle takıntılı bir ilişki kurmuş hastalıklı ve psikopat öykü kişilerinin, dehşetengiz şiddet eylemleri ve sapkın cinselliklerine ilişkin 'itirafları' söz konusudur.

Nove'nin öykülerinde gündelik olaylarla sınırları zorlayan şiddet arasında bir ayırım veya birini ötekine bağlayacak bir geçit bulunmaz. **Superwoobinda**'daki şiddet beklenmedik anda ortaya çıkar. Öykülerde aşırı yalın bir dille, herhangi bir gerilim unsuru eklemlenmeksizin tedirginlik yaratacak kadar "mantıklı" görünen neden sonuç ilişkileri kurularak grotesk uçlara taşınır. **Superwoobinda**'nın "Il Bagnoschiuma" (Banyo köpüğü) başlıklı öyküsünün giriş cümlesi okuru hazırlıksız yakalar: "Annemle babamı öldürdüm çünkü saçma sapan bir banyo köpüğü kullanıyorlardı, Pure & Vegetal."¹¹⁰ Bu itirafla başlayan öykünün anlatıcısı cinayet gerekçesini naif bir dille aktarır okura. Öykü kişisi, televizyonda izlediği reklamından dolayı (koşan bir at) 'özgürlük'le bağdaştırdığı başka bir banyo köpüğü markasına karşı bir saplantı besler. Eve ucuzluk kampanyasından dolayı farklı bir markanın alınması ise, katil ergen için 'ideallerinde aldatıldığı' anlamına gelmektedir ve bu sebeple ailesinden 'haklı' bir gerekçeyle intikam alır.

¹⁰⁸ Aldo Nove, "Il Bagnoschiuma", **Superwoobinda**, s. 7. Öykünün Türkçe çevirisi için bkz.: "Banyo Köpüğü", Çev. Nükhet Polat, **Eşik Cini: İki Aylık Öykü Kültürü Dergisi**, Mart/Nisan 2008, Sayı 14, s. 73-75.

¹⁰⁹ Aldo Grasso, "Il televisione e 'giovani narratori'", **Il Novecento III, Scenario di fine secolo 1**, Haz. Emilio Cecchi - Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 2001, s. 711.

¹¹⁰ Nove, **Superwoobinda**, s. 7.

Yatağında yatar, o atın koşuşunu izlerdim.
At, ‘Özgürlük’tü. Herkesin özgür olmasını istiyordum.
Herkesin Vidal almasını istiyordum.¹¹¹

Marka fetişizmin grotesk bir şekilde zirveye tırmandırıldığı bir diğer öykü olan “Vibravoll”de, öykü kişisi tüm öykü boyunca takıntılı bir şekilde reklam dilinin kalıplarında kendinin ve eşinin cep telefonlarının teknik donanımlarını sıralar¹¹². Öykü, cep telefonunun cinsel haz nesnesi olarak işlev görmesiyle sonlandırılır. Nove bu finallerle metaların, ikonların ve markaların arzu nesnesi olduğu tüketim toplumuna son noktayı koyar gibidir. Mondello’nun ifadesiyle, metinlerdeki markalar, logolar, reklamlar, televizyonun yayın akışı, salt öyküyü çerçevelemek için kullanılan öğeler olmayıp anlatı nesnesini oluşturmaktadır¹¹³. Nove, yapıtıyla okuruna tüketimlerin ruhsal ve nesnel bir “hipermarketin” kapılarını açar¹¹⁴. Bu hipermarket, kimliğin karşımıza çıkan sayısız markaların ve sembollerin üzerinden tesis edildiği bir alandır.

“Televizyon kamerasına yapılan itiraf” ortamı, Aldo Nove’nin öykü kişilerine anlattırdıklarının yanı sıra, onlara konuşturduğu dil üzerinden sağlanır. **Superwoobinda**’da yer alan 52 mikro öykü, farklı öykü kişilerinin kendileriyle ilgili fragmanvari olaylar anlatmasından oluşur.

Öykü kişileri kendilerini genellikle isim, yaş, burç, yükselen burç, medeni durum, meslek ve sahip oldukları son model ürünlerle tanımlar:

İsmim Andrea Grano. Yirmi üç yaşındayım ve bir stereo sahibiyim.¹¹⁵

Biz bir grup erkeğiz. Marco, yaş 17, yengeç, sevgilisi yok. Enrico, yaş 17, ikizler, sevgilisi yok. Salvatore, yaş 17, boğa, sevgilisi yok.¹¹⁶

Superwoobinda’da öykü kişileri ile okur arasında bir köprü kuracak bir anlatıcı yoktur ve okur doğrudan öykü kişilerinin konuşmalarıyla baş başa kalır. Hemen her öyküde kişilerin kendilerini yaş, isim, meslek gibi şablonlar üzerinden

¹¹¹ A.e.

¹¹² A.e., s. 17-18

¹¹³ Mondello, *In principio fu Tondelli*, s. 87.

¹¹⁴ A.e.

¹¹⁵ Nove, **Superwoobinda**, s. 42.

¹¹⁶ A.e., s. 55.

tanıtımları, televizyondaki talkşov programlarındaki yapıyı metin düzleminde yeniden oluşturmaya yönelik bir işlev taşır. Böylelikle öykü kişilerinin örtük bir izleyiciye veya izleyici kitlesine hitaben konuştuğu yönünde bir etki yaratılır.

Bunun yanı sıra kişilerin kendilerini burçlar veya sahip oldukları tüketim nesneleri üzerinden tanıtımları, kimliklerini yüzeye çeker ve böylelikle psikolojik derinlikleri olmayan figürler olarak konumlandırılmalarına yönelik bir işlev gerçekleştirir. Bu aynı zamanda, yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi etiketler üzerine kurulu bir düzene grotesk bir taşlama niteliğini taşır.

“Ditta” (Şirket) başlıklı mikro öykünün girişinde, öykü kişisi kendini ismi ve yaşıyla tanıttıktan hemen sonra cinsel organının uzunluğunu paylaşır okurla:

İsmim Agni Salvatore (Varese) ve otuz iki yaşındayım. Cinsel organımın uzunluğu on üç santimdir.¹¹⁷

Önceki ifadelerle anlamsal bir bağlamı bulunmayan bu bilgi metne grotesk bir anlam katarken, öykü kişinin sonraki tümcelerde ölüm korkusundan söz etmesi grotesk durumu güçlendirir:

Yaşamak hoşuma gidiyor. Her gün bir şeyler yapıyorum, her gün bir şeyler oluyor. Ancak duyduğum bir korku tüm bunlara pürüz vermekte. Bu korku ölümdür.¹¹⁸

Alıntılanan pasaj, Superwoobinda’da yer alan mikro öykülerin temel bir özelliğini göstermektedir. Cinsellik/sapkınlık ve şiddet/ölüm gibi duygular hem sözdizimsel bir art ardalıkla hem de anlamsal açıdan bir arada verilerek, aynı yüzeye çekilmektedir.

Bununla birlikte **Superwoobinda**’nın televizyon diline dayalı yazın olarak tanımlanmasını sağlayan asıl unsur, yukarıda aktarılan izleklerin yapının kurgusuyla bir bütünlük taşımasından kaynaklanır. Bu kurgu, bir yandan Nove’nin öykü kişilerine/figürlerine konuşturduğu dil, diğer taraftan tüm mikro öykülerin bir arada oluşturduğu yapıyla elde edilmiştir. **Superwoobinda**’daki televizyon diline dayalı yazın, televizyonun eksilteli dilinin ve bu medya aygıtının kullanımıyla birlikte gündelik hayatımızda yer edinen *zapping* eyleminin yazınsal düzlemde biçimsel

¹¹⁷ A.e., s. 136.

¹¹⁸ A.e.

anlamda yeniden kurulmasıyla sağlanmıştır. Aldo Nove, yazın tekniğine ilişkin, televizyondaki *zapping* ritmini yazına taşıyarak televizyon ritmine dayalı bir yazın oluşturmayı amaçladığını ifade eder; “yani kısa, hızlı ve parçalı”.¹¹⁹ Metin türü olarak da televizyon dilinin ritmini karşılaması açısından mikro öyküyü tercih etmiştir.¹²⁰

Uzunlukları çoğunlukla üç sayfayı geçmeyen öykülerde, anlatılarda alışlagelmiş giriş, gelişme, son gibi biçimsel öğeler bulunmamaktadır. Uzun betimlemeler ve olay aktarımları yerine fragmanlardan oluşan öyküler bazen tümcenin yarısında kesilir: “İçlerine Pure & Vegetal boca ettim, şunu anlamalıydılar ki t.”¹²¹

Öykü kişilerinin hayatla kurdukları ilişki beyaz cam üzerinden sağlandığı için, sözcük dağarcıkları kısıtlıdır. “Standardize edilmiş” ve “sakatlanmış” bir İtalyanca konuşan **Superwoobinda** “figüranları” çoğu yerde virgülsüz ve noktasız, takıntılı yinelemelerin bulunduğu bir konuşma seline kapılır.¹²² Es verilmeyen bu konuşmalar, genellikle paratakslardan oluşmuştur. Kimi yerde sadece virgülle birbirine eklenmiş anlam öbekleri sıralanmıştır. Birbiri ardına sıralanan anlam öbekleri arasındaki geçişlerde noktalama işaretlerinin seyrek kullanılması bir konuşma seli ve aynı zamanda anlam düzleminde kopukluklar meydana getirir:

Karım Vincenza yaş 32 Balık bana dedi ki hadi başka bir çiftle bir macera yaşayalım şunlarla yeni bir cinsel macera deneyelim dedi bana hep aynı yemekten tatmayalım neden sana artık yetmiyorum dedim ben de. Bana dedi ki hadi Eugenio yaş 50 Yay ne fark edecek farklı bir heyecan yaşamak için deneyelim sen başka bir kadınla ben başka bir erkekle eşleri değiştirelim dedi bana.¹²³

Hastalıklı ve takıntılı bir dille konuşturulan öykü kişilerinin konuşma sellerinde olur olmadık yerde reklam sloganlarına ait konuşma kalıpları kullanılır:

¹¹⁹ Aldo Nove'den aktaran: Luca Gervasutti, **Dannati & Sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana**, Udine, Campanotto, 1998, s. 43.

¹²⁰ Mikro öykü tanımı için ayrıca bkz.: Rajewsky, **a.g.e.**, s. 334 ve La Porta **a.g.e.**, s. 283

¹²¹ Nove, **Superwoobinda**, s. 9.

¹²² Fulvio Senardi, **Aldo Nove**, Firenze, Cadmo, 2005, s. 36 – 37.

¹²³ Nove, **Superwoobinda**, s. 10.

[...] kimse Gianni'min cep telefonunda söylediklerini fark etmedi,
1 583 000 liralık bir Ericsson EH237.
Kocanın cep telefonunun 199 hafızası ve altı otomatik tekrar
arama fonksiyonu var.¹²⁴

Böylesi bir anlatım, televizyon yayınında araya giren reklamları ve “zapping” olarak adlandırılan kanaldan kanala geçme eylemini çağırıştırır. Aldo Grasso bu konuşma selinin beyaz camdaki akışı, yani hem medyanın hem de televizyon dilini yansıttığı için öykülerdeki dili “flusso neotelevisivo” olarak tanımlar.¹²⁵ Noktalama kurallarının ihlal edilmesinin yanı sıra kullanılan bir diğer teknik, örneklerde gördüğümüz gibi, anlamsal açıdan bir nedensellik ilişkisi taşımayan tümcelerın yan yana dizilmesidir.

Rajewsky'nin de saptadığı gibi **Superwoobinda**'da, salt tek bir metin değil, tüm metin parçaları bir arada televizyon ritmine dayalı yazının oluşturulması için bir bütünselliğe hizmet eder. Bu bütünselliği oluşturan öğeler tüm metinlerde yinelenen kurgular ve onların birbirlerine eklemlenme şekilleridir.¹²⁶ Burada öne çıkarılması gereken özellik, metinlerin kısalıkları ve bu kısalığın oluşturduğu hızlı ritmdir. Bu hızlı ritim, öykü kişilerinin şimdiki zaman kipinde konuşarak yarattıkları ‘burada ve şimdi’ duygusunun yanı sıra öykülerin sonlandırılmayarak çoğu zaman tümcenin ortasında kesilmeleriyle desteklenir. Böylelikle okur, kitap boyunca, bir anda başlayan ve bir anda –sonlandırılmadan- biten konuşma sellerine tutulur. Ancak tümcenin yarısında kesilmeyip sözde bir sonu olan öykülerde de, semantik açıdan bir final söz konusu olmadığı için, tüm öykülerin bir anda kesiliverdiği duygusunun yaratıldığı söylenebilmektedir.

Superwoobinda'daki mikro öykü türü ve parçalı yazın aynı zamanda postmodern durumun uzantısı olarak da okunabilir. Postmodern düşünce, büyük anlatıların sona ermesiyle (Lyotard) geriye sadece bireysel deneyimlerin, başka bir ifadeyle *mikro* ölçekteki anlatıların aktarılabilirliğine temellenir. Bu mikro ölçek Aldo Nove'nin yapıtında aynı zamanda çağımızda kolektif bir durumu da imleyen televizyon galaksisinin ve metalar dünyasının yaşattığı bireysel deneyimlerin

¹²⁴ A.e., s. 18.

¹²⁵ Aldo Grasso, “Il televisione e ‘giovani narratori’”, **Il Novecento III, Scenario di fine secolo 1**, Haz. Emilio Cecchi - Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 2001, s. 711-713.

¹²⁶ Rajewsky, **Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre**, s. 344.

bireşimidir. **Superwoobinda**'da bu kolektif durum atomize edilerek bireysel deneyimler üzerinden aktarılır. Yapıtı oluşturan mikro parçaçıklar, parçalı bir gerçekliği, medyanın gerçekliğini, yansıtır. Öykülerdeki ben anlatıcıları, psikolojik derinlikleri yüzeye çekilerek figürleştirilmiştir, ancak hepsi bir arada kolektif bir kimlik, tek bir sesi oluştururlar.

3.4.2 Jack Frusciante è uscito dal gruppo: Dilsel Bir *Crossover* – Dil, Müziğin Dili

1974 Bologna doğumlu Enrico Brizzi'nin bu bölümde incelenmesi hedeflenen **Jack Frusciante è uscito dal gruppo**¹²⁷ (Jack Frusciante grubu terk etti) isimli romanı, gerek yayım yılı (1994), gerekse ele aldığı izlekler açısından 1996'dan sonra İtalyan yazınında *pulp* ekseninde yürütülen tartışmaların dışında kalmaktadır. Daha sonra Brizzi, 1996 yılında yayımlanan ve 'sert' bir roman sayılan **Bastogne**'yle medya ve yazın eleştirisi tarafından söz konusu *pulp* tartışmasına dâhil edilmiştir. Ancak, daha önce de belirtildiği gibi, o dönemde Brizzi ve bu çalışmada incelenen diğer yazarlar, yapıtlarını bu kavramdan bağımsız olarak üretmiştir. Kuşkusuz 90'lı yılların İtalya'sında *pulp* yazınının izini sürmek, bu çalışmanın bir kanadını oluşturmaktadır. Ancak birincil hedefimiz 90'lı yıllardaki yazınsal oluşumları popüler kültür ışığında incelemek olduğundan, *pulp*'ın dışında sayılan **Jack Frusciante è uscito dal gruppo**, tematik ve biçimsel özelliklerinden dolayı bu çalışmada yer almaktadır. Bir gençlik romanı olan **Jack Frusciante è uscito dal gruppo**, popüler kültürün bir uzantısı olan pop (rock) müziğinin yazınsal düzlemde yeniden üretilişine ilgi çekici bir örnek oluşturmaktadır.

90'lı yılların yazını, genç yazarların kaleminden çıktığı için, genç bir kuşağın varlık alanını oluşturan tüm öğeler metinlerin izleklerinde ve kurgularında önemli

¹²⁷ Enrico Brizzi, **Jack Frusciante è uscito dal gruppo. Una maestosa storia d'amore e di 'rock parocchiale'**. Roman ilk olarak 1994 yılında Transeuropa (Ancona) yayınevi tarafından piyasaya sürülmüştür. Kısa sürede *kulte* dönüşen romanın yayın haklarını 1995 yılında daha büyük bir yayınevi olan Baldini & Castoldi (Milano) alarak yeniden basmıştır. Aynı sene Enza Negroni'nin yönetmenliğinde film sinemaya uyarlanmıştır.
Çev. Dilek Şendil, **Dikbaşlılar**, İstanbul, Can Yayınları, 1999.

yapıtaşlarıdır. Bu yapıtaşları arasında, Goffredo Fofi'nin "günümüzde genç kuşaklara kalan tek kolektif iletişim biçimi" olarak tanımladığı *müzik* önemli bir konuma sahiptir.¹²⁸

Müzik ögesi, özellikle Brizzi'nin metinlerinde önemli bir yapıtaşdır. Brizzi'nin metinlerinde rock müziğiyle kurduğu bağlantılar, genç yazarın eleştirmenler tarafından önceki kuşak yazarlardan Pier Vittorio Tondelli'nin yazınıyla ilişkilendirilmesini sağlamıştır. Bunun yanı sıra Brizzi'nin kendisi de, 90'lardaki pek çok genç kuşak yazarı gibi, Tondelli'nin izinden gittiğini belirtmiştir. **Jack Frusciante è uscito dal gruppo**, İtalya'nın efsanevi çizgi roman çizeri Andrea Pazienza'nın yanısıra Pier Vittorio Tondelli'ye ithaf etmiştir.

Tondelli, **Altri Libertini** (1980), **Rimini** (1985), **Pao Pao** (1989), **Camere Separate** (1989) gibi yapıtlarla kendi döneminin yaşam ritmini (rock) müzikal bir ritmle yazında birleştirerek, kendine özgü tarzıyla pek çok 90 kuşağı yazarı için bir öncü olmuştur. Tondelli'nin yapıtlarında müzik ögesi bir yandan metni seslendirmek (la sonorizzazione del testo narrativo) gibi bir işlev taşıırken diğer taraftan anlatıyı çerçevelendirmek ve öykü kişilerinin, yani bir kuşağın yaşam alanlarını metinsel düzlemde yeniden kurmak için kullanılmıştır.¹²⁹ Tondelli'nin yapıtı başta olmak üzere 80'li yılların romanlarında müzik, genellikle bir öyküyü bağlamına oturtmak ya da bir kuşağın kültürünü, yaşam ritmini aktarmak adına kullanılan araçlardan biri konumundaydı. Buna koşut biçimde, öykü kişilerinin psikolojik dünyalarının ve anlık ruh hallerinin betimlenmesinde anlatısal çerçeveyi oluşturan birincil öge yine müzikti.

Tondelli'nin yazınıyla koşut bir şekilde, 90'lı yılların metinlerinde de müzik, dilin tınısına uyumlanmış bir *sound* olarak "sürüp giden bir fon müziğini" andırır.¹³⁰ Bununla birlikte 90'lı yılların yazarları müzik ögesine bir işlev daha yükler. Müzik, birçok yapıtta "birincil bir dilsel koda dönüşür"¹³¹ ve bu kodları bilmeyen bir okurun metne girmesi zorlaşır. Bu kodlama bazen kitap isimleriyle başlar: Buna örnek Brizzi'nin bu bölümde incelenecek **Jack Frusciante è uscito dal gruppo** adlı

¹²⁸ Goffredo Fofi, *My Generation* içinde, s.15, Nuova Eri,1994. Aktaran: Luca Gervasutti, **Dannati & Sognatori, Guida della nuova narrativa italiana**, Campanetto Editore, 1998, s. 26.

¹²⁹ Mondello, "Introduzione: La giovane narrativa degli anni novanta: 'cannibali' e dintorni", s. 26-28.

¹³⁰ Mondello, **In principio fu Tondelli**, s. 24.

¹³¹ **A.e.**, s. 26.

romanının yanı sıra **Tre ragazzi immaginari** (1998) romanıdır. Jack Frusciante'nin 90'ların ünlü funk grubu *Red Hot Chili Peppers*'in gitaristi olduğunu bilmeyen veya *The Cure* topluluğunun "Three Imaginary Boys" isimli bir albümü olduğunu bilmeyen, başka bir ifadeyle yazarların metinlerde yeniden kurduğu müzikal evrene yabancı olan, o evrene senkronize olmamış bir okur, bu kodları çözemez. Veya Fender'in efsanevi bir elektrogitar markası olduğunu ve Jaguar'ın, "strato"nun (Stratocaster) Fender modelleri olduğunu bilmeyen bir okur bir anlamlandırma sorunsalıyla karşı karşıya kalacaktır; metinlerde bunların gitar olduğu yazmaz, onlar sadece Fender, Jaguar veya "strato"dur.

Müzikle yakından ilgili olan Brizzi'nin rock müziğine adadığı iki yapıtı bulunmaktadır: 1999'da Baldini & Castoldi Yayınevi tarafından yayımlanan **Elegio di Oscar Firmian e del suo impeccabile stile** ve 2001'de Mondadori Yayınevi tarafından yayımlanan, Lorenzo Marzaduri ile birlikte hazırladığı **L'altro nome del rock**. Bunun yanı sıra 2005'te Mondadori Yayınevi tarafından yayımlanan **Nessuno lo saprà. Viaggio a piedi dall'Argentario al Conero** adlı romanı için yaptığı tanıtım gezisinde, okumalarını Bolognalı rock grubu *Frida X*'in canlı performansı eşliğinde yapmıştır. Kitap tanıtım gezisinin ardından, yazarın roman metnini *Frida X*'in müziği eşliğinde okuduğu "Nessuno lo saprà. Reading per voce e rock'n'roll band" adlı albüm, 2006 yılında Black Candy adlı müzik şirketi tarafından piyasaya sürülmüştür.



Resim 16. Romanın 2006 yılı baskısı için Baldini Castoldi Yayınevi tarafından hazırlanan kapak resmi.¹³²

Brizzi, ilk romanı **Jack Frusciante è uscito dal gruppo**'yu¹³³, yirmi yaşındayken yazmıştır. Başat tınının rock, funk ve punk olduğu bu roman, 17

¹³² (Çevrimiçi) <http://www.bcdeditore.it>, 23.12.2007.

¹³³ Bu bölümde roman başlığının kısaltması olarak **JF** kullanılacaktır.

yaşındaki Alex'in lise arkadaşı Aidi'yle (Adelaide) yaşadığı platonik aşk ekseninde kurgulanmıştır. **JF**, aynı zamanda çocukluktan çıkıldığı, fakat yetişkin olunabilmesi için kat edilmesi gereken o yer yer sancılı ara evreyi, ergenliği, gençlerin bakış açısından samimi ve mizahi bir dille anlatır. Öykü kişisi Alex, ergenliğin tüm çalkantılarını ve heyecanlarını deneyimler; ilk aşkın ve ilk büyük hayal kırıklığının duygulanımlarını, okulu asmanın ve arkadaşlarla içip sarhoş olmanın keyfini, uyuşturucudan dolayı yitirilen bir dostun ardında bıraktığı acı yası. Çocuklukla yetişkinlik arasındaki o sancılı ve bir o kadar da keyifli yolculuğunda Alex, kendine ve mutluluğa giden yolu aramaktan vazgeçmez. Yetişkinliğe uzanan bu zorlu yolun kendisine duyumsattıklarını ve düşündürdüklerini günlük yerine tuttuğu “manyetik arşivine” (teyp) kaydeder.

“Postmodern bir gelişim romanı”¹³⁴ ve çağdaş bir “educazione sentimentale”¹³⁵ olarak tanımlanan **JF**'nin mekânı 90'lı yılların Bologna'sıdır. Roman, öykü kişisi Alex'in ergen dünyası üzerine kurulu olduğundan müzikle, jargonla, sinemayla, yazınla, çizgi romanla, modalarla ve markalara beslenen gençlik kültürünün yansımasıdır aynı zamanda:

Ironisierend und gleichzeitig liebevoll-komplizenhaft werden Mythen, Rhythmen, Allgemeinplätze und das Lebensgefühl einer multimedial geprägten Jugendkultur aufgegriffen, rekurrierend auf die Moden und Marken, die Geschmacks- und Konsumwelt der jungen Bologneser Bevölkerung.¹³⁶

Ancak tüm bunların yanında **JF**'de dikkat çeken, romanın kurgusu ve biçimidir. Birçok dönemdaşı gibi, Enrico Brizzi de metnini gençliğin gündelik konuşma diliyle kurgulamıştır. Bu dil, genç kuşağın gündelik hayatını yansıtan deyimlerin, küfürlerin, farklı jargonların kullanımından oluşur. Ancak ilk bakışta yalın bir konuşma dili olarak betimlenebilecek romanın dili, Rajewsky'nin de ifade ettiği gibi Brizzi'nin özel olarak kurguladığı “sanat dili”dir.¹³⁷ Romanda karşılaşılan gençlere özgü konuşma dili Pezzarossa'nın tanımıyla “süzgeçten geçirilmiş, rafine

¹³⁴ Rajewsky, *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*, s. 203.

¹³⁵ Barilli, *a.g.e.*, s. 96.

¹³⁶ Rajewsky, *a.g.e.*, s. 203.

¹³⁷ *A.e.*, s. 204-205.

edilmiş bir gençlik jargonudur”.¹³⁸ Burada, Brizzi’nin diğer 90’kuşağı yazarlarıyla paylaştığı bir özellik öne çıkmaktadır: Brizzi de, çalışmamızda incelediğimiz diğer yazarlar gibi, metin üretme sürecinde gündelik dilden yola çıkarak onu farklı bir şeye dönüştürmüştür.

Bu farklı şeyi Brizzi *crossover* kavramıyla tanımlar. Kökeni müzikal terminolojiye dayanan bu kavram, müzikte farklı tür ve tarzların karışımını imlemektedir.¹³⁹

Crossover (engl.: Kreuzung, Vermischung): Terminus, der im Bereich der Populärmusik geprägt wurde, um die Verbindung und Vermischung verschiedener Genres und Stile, insbesondere Elemente ‘schwarzer’ und ‘weißer’ Musik zu bezeichnen. ‘Crossover’ entwickelte sich in den 80er Jahren zu einem eigenen Musikstil und wurde ab Anfang der 90’er Jahren zu einem der wichtigsten musikalischen Trends des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Aufgegriffen wurde der Terminus in den 90er Jahren auch in anderen Bereichen des kulturellen Lebens, in denen die Vermischung unterschiedlicher Strukturen und Elemente, Stile und Genres eine besondere Rolle spielt.¹⁴⁰

80’li ve 90’lı yıllarda icra edilen müziğin temel özelliği olan *crossover*, aynı zamanda Brizzi’nin roman başlığıyla gitaristine (Jack, aslında John- Frusciante) göndermede bulunduğu *Red Hot Chili Peppers* grubunun başat müzikal tekniğidir. 1983 yılında kurulan Kaliforniyalı grup, müziğinde *funk*, *rock*, *heavy metal*, *punk rock*, *hip hop* ve *psychodelic* gibi farklı tarzları müziğinde harmanlar (İng. fusion).

90’lı yılların müziğini algılayabilmek ve özellikle *Red Hot Chili Peppers*’in *sound*’unu kavrayabilmek için gerekli “büyülü sözcüğün” *crossover* olduğunu ifade eden Brizzi, aynı zamanda kendi kuşağının ve dolayısıyla bu kuşağa dâhil olan yazarların imgeleminin bu kavram tarafından kuşatıldığını söyler.¹⁴¹ Brizzi bu saptamasıyla çoklu medya/bilişim çağı olarak tanımlanan çağıma gerçekçi bir ayna tutar gibidir. Dinamikleri *crossover* tarafından belirlenmiş çoklu medya çağında, bireyi çevreleyen dünyadan – mimetik, trajik, ironik veya grotesk olsun- izler taşıyan yazının da dönüşüme uğraması kaçınılmazdır.

¹³⁸ Fulvio Pezzarossa, **C’era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana**. Bologna, Clueb, 1999, s. 60.

¹³⁹ Bu terim, müziğin yanı sıra basketbolda ve bilgisayar teknolojinde de kullanılmaktadır.

¹⁴⁰ Rajewsky, **Intermedialität**, A. Francke Verlag Tübingen und Basel, 2002, s. 196.

¹⁴¹ Brizzi’den aktaran: Luca Gervasutti, **Dannati & Sognatori**, s. 25.

Brizzi'nin *crossover*'ı çok yönlüdür. Yukarıda da belirtildiği gibi, dilsel düzlemde farklı iletişim dillerin 'çaprazlanma' kullanımı dikkat çekmektedir. **JF**, gençlik jargonu, argo sözcükler, Bologna lehçesi, resmi (kamu) dil, anglisizmler, marka isimleri, yansıma sesler ve çizgi roman karakterlerinin ses efektleri gibi farklı dil adacıklarının ustaca bir araya getirildiği bir metindir.

Ancak **JF** romanında vurguyu hak eden bir diğer başat özellik, daha önce de değinildiği gibi metnin *müzik* ögesiyle kurduğu ilişkidir. Çalışmamızda, müzik ögesinin yazınsal düzlemde ne şekillerde yeniden kodlanabileceği, Benjamin von Stuckrad-Barre'nin **Soloalbum** romanında ele alınmıştı. **Soloalbum**'daki müzikal göndermeler, roman isminden başlayarak anlatıcının çalkantılı iç dünyasının betimlenmesinde temel bir işleve sahiptir. **JF** romanında da saptanan bu özellik, ayrıntılarıyla ele alınacaktır.

JF'de örtük ve açık şekilde *punk*, *rock*, *funk*, *ska* gibi müzik akımlarının efsanevi isimlerinin yanı sıra daha küçük çapta tanınan isimlere ve şarkılarına sayısız göndermeler yapılmaktadır: *Jimmi Hendrix*, *Led Zeppelin*, *The Doors*, *Pink Floyd*, *Sex Pistols*, *The Clash*, *The Cure*, *The Beatles*, *Blues Brothers*, *Madness*, *Red Hot Chili Peppers*, *Eddie Brickell*, *The Smiths*, *Diaframma*, *Vasco Rossi*, romanda karşılaşılan isimlerden sadece birkaçıdır. Böylelikle Brizzi, 60'lardan 90'ların başına kadar uzanan zaman diliminde müzik piyasasının ve (rock) müzik severlerin belleklerine kazınmış birçok ismi anıştırarak, birden fazla kuşağın 'kült'lerini tek bir romanda toplar.

Brizzi, **JF** romanında bir gençliğin yaşam ritmini aktarırken, gençlerin evreninde önemli bir konuma sahip olan müziği de metnine ustaca dokur ve romanın kurucu öğelerinden biri haline getirir. Bu noktada Brizzi'nin *crossover*'ının bir başka yönüne uzanmış oluyoruz. **JF** romanında müzik başta olmak üzere sinema, edebiyat metinleri, çizgi roman gibi farklı görsel-işitsel medya ürünlerini biraradalığı gözlemlenir.

Gençlerin evreninde kimi zaman kolektif bir kimliğin, (*punkçılar* / *technocular* gibi), bir tarzın, bir yaşam biçiminin, bir tercihin tezahürü ya da bir özdeşleşme aracı olabilen müzik, kendisine atfedilen bu özellikleriyle **JF** romanında varlığını gösterir. Bunun yanında, Alex'in iç dünyasının, duygusal çalkantılarının,

heyecanlarının aktarılmasında yine müzik devreye girer, romandaki anlatıcının¹⁴² veya roman kişinin sözleri yetmediğinde, şarkıların sözleri imdada yetişir. Bu özelliğiyle **JF**, Mondello'nun 90'lı yıllarda üretilen metinlerin müzikle kurdukları ilişkiye yönelik yapmış olduğu saptamasına götürür bizi. Müzik, **JF** romanında “metaforik ve metonimik”¹⁴³ (eğretilemeli ve düzdeğişmeceli) birincil bir dilsel kod olarak işlev görür. Duygular, kişiler, yaşam tarzları uzun uzun betimlenmez. Bunun yerine müziğin yanı sıra sinema ve yazın dünyasından ‘bilinen’ gösterenler aracılığıyla aktarılırlar. Romandaki hemen hemen tüm betimlemeler bu tarz gösterenler aracılığıyla kodlandığından, (müzik grupları, müzisyenler, şarkı ve albüm isimleri, sinema veya roman karakterleri, metne yedirilmiş şarkı sözleri, ...) söz konusu ‘gösterenler evrenini’ iyi tanıyan bir okur gerekmektedir. Çünkü **JF** romanı, çoklu medyanın ürettiği kodları bilen bir okurun işbirliğini talep eden bir mekanizmayla inşa edilmiştir. Metnin kurucu öğeleri arasında bulunan bu kodların hedeflediği bir çağrışım alanı bulunmaktadır. Bu kodlar, okurda belirli bir imgelem yaratmak (sinema) ve onu belirli bir duyguya yönlendirme işlevini taşır. Bu sebeple, her ne kadar “popüler” de olsa, belirli kültürel birikime ve deneyime sahip bir erek kitleye yönelik bir metindir **JF**.

JF'de müzikle sıkı bir bağ kurulduğuna ilişkin ilk ipucunu romanın başlığı verir: **Jack Frusciante Grubu Terk Etti**.¹⁴⁴ Brizzi, daha önce de belirtildiği gibi, bu başlıkla çıkışını 90'larda gerçekleştirmiş *Red Hot Chili Peppers* topluluğunun gitaristi John Frusciante'ye gönderme yapmaktadır. Frusciante, 1992 yılında, *Red Hot Chili Peppers* tam zirvedeyken, topluluktan ayrılmıştır. Ancak başlıktan beklenilebileceği gibi roman doğrudan Frusciante'nin yaşam öyküsüyle ilgili

¹⁴² **JF** romanında anlatıcının konumu dikkat çekicidir. 1992 yılında geçen romandaki anlatıcı, Alex'in yaşadıklarını yakından bilen ve yer yer sonradan yaşanacaklara da göndermede bulunun tanrısal bir anlatıcıdır. Romanı üçüncü tekil şahısta öyküleyen anlatıcı, ifadeleriyle ilk başta “bizim Alex” diye söz ettiği Alex'in arkadaş çevresinden olduğuna ilişkin bir izlenim yaratır. Ancak romanın sonunda, öyküleyen kişinin Alex'in gelecekteki ve olgunlaşmış hali olduğuna ilişkin bir izlenim edinilir. Bunun yanında anlatıcının aradan çekilerek sözü Alex'e bıraktığı bölümler vardır. Bunlar, Alex'in kendi duygu ve düşüncelerini (bir günlük tutmak yerine) bir teybe, yani “manyetik arşivine” kaydettiği bölümlerdir. Alex kişinin **JF** romanında anlatıcının konumuyla ilgili olarak bkz.: Rajewsky, *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*, s. 204.

¹⁴³ Mondello, *In principio fu Tondelli*, s. 26-27.

¹⁴⁴ **JF** Romanının Can Yayınları'ndan çıkan Türkçe çevirisi, özgün dili olan İtalyanca'nın yerine İngilizce'den çevrildiği için, bazı yerlerde metnin özgün yapısı korunamamıştır. Metinden yapacağımız alıntılarda Can Yayınları'nda basılan çeviriyi temel almakla birlikte, bazı ifadelere müdahale etme durumunda kaldık.

değildir. Sadece romanın bir bölümünde, öykü kişisi Alex okuduğu bir müzik dergisinde Frusciante'nin gruptan ayrılışıyla ilgili bir makale okur ve topluluğun zirvede olduğu günlerde gitaristin ayrılma kararı üzerine akıl yürütür.¹⁴⁵

“Gruptan ayrılmak” düşüncesi/eylemi, ergen Alex'in bireysel kimliğini konumlandırma yolunda ona roman boyunca bir motif olarak eşlik etmektedir.¹⁴⁶ Bunun yanı sıra, daha önce de değindiğimiz gibi, romanını dilsel bir *crossover* olarak tanımlayan Brizzi'nin, müziğini söz konusu teknik üzerine temellendirmiş *Red Hot Chili Peppers* topluluğunu bu şekilde de metafor olarak kullanmış olduğu da düşünülebilir.

Romanın ilk baskısında alt başlık **Una maestosa storia d'amore e di rock parrocchiale**'dir (Görkemli Bir Aşka ve Katolik–Rock'a Dair Bir Öykü). Buradaki “maestosa” sözcüğü, Klasik Batı müziğinde kullanılan bir kavram olup “görkemli” anlamına gelmektedir. “Rock parrocchiale” ise müzikal bir gönderme olmanın yanı sıra, Brizzi'nin sözcükler ve anlamlarıyla oynadığına ilişkin ilk ipucudur. “Parrocchiale” sözcüğünün kökeni “rahip” sözcüğüdür. “Katolik rock” olarak çevrilebilecek bu tamlama, bir oksimorondur. Rock müziği ve “rock” bir yaşam tarzı (henüz ticarileşmediği dönemlerde) başkaldırıcı, toplumsal normların dışına çıkmayı ve sınırların ötesine geçmeyi çağırıştırır. Dolayısıyla ardında bu tür anlam öbekleri taşıyan bir kavramın *itaati* çağrıştıran Katolik/dindar gibi bir kavramla tamlanması ilgi çekicidir. Bu çelişki, ergen Alex'in durumunu imlemek adına kullanılmış olabilir. 16 buçuk yaşına kadar uysal ve çalışkan bir çocuk olan Alex artık sürüden ayrılmak ister. Başka bir ifadeyle Alex, kendisi için toplumsal düzeni temsil eden kurumlar olan aile ve okul kurumlarına başkaldırır. Bu başkaldırı ise, yaşı gereğince, okulu asmak, ders saatlerinde arkadaşlarla içki içip eğlenmek, evde ailesini çileden çıkartacak şekilde bangır bangır rock ve punk müziği dinlemek gibi masum eylemlerden oluşur. Tüm bu ‘asiliğin’ içinde yine de efendiliğini bozmaz Alex, ‘grubun’ ve normların daha sınırlarında gezinen arkadaşı Martino esrarlı sigara içerken o, içmemeyi tercih eder:

¹⁴⁵ Brizzi, **Dikbaşlılar**, s. 134-136.

¹⁴⁶ Romana eşlik eden “fuori dal gruppo” motifine ilişkin ayrıntılı bir çözümleme için: Rajewsky, **Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre**, s. 222-227.

[...] ona kalırsa, bu zamazingoyu üflemek ... ya da üflememek... Yani, üflemese daha iyi olacaktı. [...] Alex'in ne düşündüğü düpedüz ortadaydı, yabancı biriyle birlikte çıgaralık tüttürmek ona doğru gelmiyordu, brrr! tıpkı yalnızca O İşi Yapmak için kızın tekiyle yatmak gibi bu da yanlıştı. [...] Alex de içki içmeyi, kapıyı çarpıp çıkmayı, sağda solda sürtmeyi, en az herkes kadar çılgınlık etmeyi severdi. Ancak sırtına bir iskemle ya da yüzüne bir şişe yemeyi kaldıramazdı. Neyse, öyle olaylı ortamlardan uzak durmak işine gelirdi.¹⁴⁷

Böylelikle “sex, drugs & rock’n roll” olarak bilinen bir yaşam düsturu Alex’in hayatında “katolik rock” a dönüşür; herkesin bildiği, bir nebze sözde kalan, başka bir ifadeyle ‘ergen’ bir başkaldırıdır onunkisi.

3.4.2.1. Müzikal Yazın Olası Mı?

Müzik ögesinin yazınla ilişkisi bağlamında Werner Wolf *word music* kavramından söz eder:

Word music ‘aims at poetic imitation of musical sound’ [...] and gives the impression of a presence of music by foregrounding the (original) acoustic dimension of the verbal signifiers. Of course, these signifiers remain *verbal* signifiers; they do not become but only imitate music. Such imitation may be achieved by making use of pitch, timbre and rhythm, by introducing ‘harmonies’ (or ‘dissonances’) through various forms of acoustic recurrences, or by ‘onomatopoeia – broadly defined’ [...] a special effort in Fiction, which is not normally read aloud.¹⁴⁸

Bu durumda müzikal yapının belirli bileşenleri, çağrışım (örn. şarkı isimleri veya sözleri), simülasyon veya yeniden üretim teknikleri aracılığıyla bir metinden yeniden yer alabilmektedir.¹⁴⁹ **JF** romanında da müzik, anlatımı destekleyip tematiği yönlendiren kurucu bir öge konumundadır. Bunun yanında müzik ögesinin romanın biçeminde de etkin olduğunu, dolayısıyla **JF**’nin müzik ritmine dayalı yazına bir örnek oluşturduğunu söyleyebiliriz. Müzik ve yazın, dilleri ve kodları farklı olan iki alan olsa da, ikisinin bir ortak özelliğinin bulunduğu söylenebilir. Müzik notalardan,

¹⁴⁷ Brizzi, **Dikbaşlılar**, s. 33-34.

¹⁴⁸ Werner Wolf’tan aktaran: Rajewsky, **Intermedialität**, 2002, s. 96.

¹⁴⁹ Rajewsky, **Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre**, s. 95-96.

yazı harflerden oluşsa da, ikisini birleştiren özellik ritm olgusunda aranabilir. Alex ve Aidi'nin "müzikalinde"¹⁵⁰ ritmin bir göstergesi, bazı pasajların sözdiziminde bulunur:

Tuhaf düşlerini yaşıyorlardı ve tıpkı uzun bir düşteki gibi birbirlerine o güne dek yaşadıkları her şeyi anlatıyorlardı ve yürüyorlardı ve gülüyorlardı ve konuşuyorlardı, şu bizim çılgınlar. Ama, ama...
ama sonra uğursuz bir gün, sözcükler, aralarında, yanlış anlaşılma kaynağı oluverdi. Öyle ki tek bir yanlış anlaşılma nedeni, bir teki bile Alex'in o âna dek yaşamış olduğu en üzücü deneyim olmaya yetti. Soğuk ve buzlu bir cumartesi akşamı, Maggiore meydanında, Alex kıza hep birlikte olmalarını önerdi. Böyle bir durumda en doğal olan şey buydu, değil mi?
Oysa.
Oysa kız onun eline sıkıca sarılıp bu konuyu düşünmesi gerektiğini söyledi, ama pırıldayan gözlerine sanki bir perde inmişti.¹⁵¹

Alıntılanan pasajdaki devrik tümce yapısı, belirli sözcüklerin yinelenmesi ve metnin okuma ritmini yönlendiren noktalama işaretlerinin kullanılış biçimiyle, şiirsel bir yapı elde edilmiştir.

Yazının ritmi açısından romanın giriş bölümü dikkat çeker. Giriş kısmı, müzikal bir terim olan "Intro" (aynı zamanda İtalyanca "introduzione" sözcüğünün, yani "giriş" in kısaltmasıdır) başlığını almıştır. Bu bölümde, noktalama işaretlerinin farklı kullanımı hızlı bir okuma ritmi yaratır:

ve bizim Alex dişlerini günde üç kez fırçalar ve sırasını soğutmamak ve tuvaletlerin kapılarına mankafa müdür ve pislik mason ibneler yazmak için okula giderdi ve sonra evine dönüp aceleyle spagettisini pirzolasını elmasını yedi, tetris skorunu yükseltirdi ve kendini hemen sokağa atıp bisikletine binerdi yeniden Ve Saragozza caddesi boyunca pedal sallayarak günbatımına dek dışarıda kalırdı çünkü mutter onun ne işe yaramaz bir çocuk olduğunu yüzüne vurmaktan bıkmış ve sevgili oğluna defolup gitmesini söylemiş olurdu
alex İspanya Koleji yolundaki kaldırım taşlarına asfalt kaplama dar sokaklara Rizzoli yolu boyunca uzanan döşemeye ve diğer bütün şeylere bayılırdı, San Luco'nun arkasında batan güneşin kızılığına yeni bir penye gömlek giymeye babaanesi Pina'nın evine gidip

¹⁵⁰ "Bizim Alex işte. Eğer nasıl bir müzikal oyuna girmek üzere olduğunu bilseydi, bisikletinden atladığında yüzünde güller açarak caka satar bir havada yürür müydü hiç. [...] Yok, eğer nasıl bir müzikal oyuna adım atmakta olduğunu bilseydi, her zamanki gül yüzünü gösterir miydi hiç." (JF, s. 18.)

¹⁵¹ Brizzi, a.g.e., s. 25.

orada ikinci kahvaltısı etmeye siyaset ya da televizyon programları üstüne konuşmaya bayılırdı.¹⁵²

Beş sayfadan oluşan “Intro” kısmında nokta işaretinin kullanılmaması, virgül işaretinin seyrek kullanılması, sık kullanımıyla dikkat çeken parataksların “ve” bağlacıyla ardı ardına eklemelenmesi, paragraf başlarındaki küçük harf kullanımı hızlı bir okuma ritmi yaratır.

Müzikte belli bir düzeneyle ardı ardına dizilen notalarla bir tını, bir *sound* oluşturulur. Şarkılarda söz konusu *sound* şarkının sözleriyle tamamlanır. Şarkı sözlerinin birer şiir olduğunu düşünürsek, her şarkının müzikal bir şiir olduğunu söyleyebiliriz. Enrico Brizzi de bu müzikal şiirleri metnine harmanlayarak, biçimsel ve anlamsal bağlamda onları kısmen yeniden üretir. Bu kısmi yeniden üretim, “metin ve müzik arasında bir benzerlik ilişkisi kurularak ulaşılan “acoustic phenomena” yoluyla gerçekleşir.¹⁵³

3.4.2.2. Müziğin Öyküleme Sesi

Daha önce de değinildiği gibi, **JF** romanında müzik, kendisine atfedilen birçok işlevin yanında, belli bir tarzı, bir grup kimliğini betimlemek amacıyla da kullanılmaktadır. Kimi zaman da roman kişinin özdeşleştirme unsuru olur. Buna bir örnek, Aidi’yle kūs olduğu bir dönemde umursamaz tavırlar takınan Alex’le John Frusciante arasında kurulan özdeşliktir:

Fakat Alex sıkı herif, öyle kolay kolay gönlünü kaptırmazdı, asla ilk adımı atan o olmazdı, yüzüne Blood Sugar Sex Magic kitapçığındaki J. Frusciante pozunu takınır ve ortadan toz olurdu.¹⁵⁴

Bu alıntıda Jack Frusciante ile kurulan özdeşliğin yanı sıra, yine kod meselesi karşımıza çıkmaktadır. Roman boyunca genellikle müzik grupları, albüm isimleri,

¹⁵² A.e., s. 9.

¹⁵³ Rajewsky, *Intermedialität*, s. 96-97.

¹⁵⁴ Brizzi, a.g.e., s. 29.

şarkı isimleri ve sözleri tipografik olarak öne çıkartılmayarak doğruca metne eklenir. Şarkı isimleri italik olarak ortaya çıkarılmaz, sadece sözcükler büyük harfle başlatılır. Yukarıdaki alıntıda sözü edilen, *Red Hot Chili Peppers* topluluğunun 1991 yılında piyasaya sürdüğü “Blood Sugar Sex Magic” isimli albümüdür. Alıntıda benzetme, okurun görsel belleğinde bir imgelem yaratmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda söz konusu albüm kapağını ya da kitapçığını daha önce eline alacak kadar *Red Hot Chili Peppers* grubuyla ilgilenen bir okurun imgelemine gereksinim vardır.

Müziğin bir tarz, bir duruş olarak işlevselleştirildiğine bir diğer örnek, Alex’in çakırkeyif bir halde otobüste giderken diğer yolcularla tartıştığı bölümdür. Bol mizahla aktarılan bu bölümde, İngiliz punk grubu *Sex Pistols*’un “Anarchy in the U.K.”¹⁵⁵ (Birleşik Krallık’ta Anarşi) şarkısına örtük bir gönderme yapılmaktadır:

“Dinleyin,” diye kükredi, “Bana şu şarkıyı anımsattınız...” Ohh.
“...Ne istediğimi bilmem, ama onu nasıl yapacağımı bilirim. Eğer elimden gelse, her şeyi kırıp dökmek isterim... Eski bir şarkıdır bu. Bir dans parçası.¹⁵⁶ Adı da İtalya’da Anarşi. Duymuş muydunuz?¹⁵⁷

Punk hareketinin ‘marşı’ sayılabilecek bu parça “İtalya’da Anarşi”ye ve ironik şekilde bir “ballabile”ye dönüşür. “Ballabile”, dans müziğine elverişli anlamına gelip romantik dönem operalarındaki danslı sahneleri içeren bölümler için kullanılan bir terimdir. Bu pasajda, öykü kişinin kendi ‘asi’ tarzını başkaldırı ruhuyla yakından ilgili olan punk akımıyla özdeşleştirdiğini görürüz. Alıntılanan pasajda romana ilişkin bir özellik daha göze çarpar: İngilizce şarkı sözleri bazen metinde özgün dilde bırakılır, bazen de bu alıntıda olduğu gibi yerelleştirilerek metne yedirilir.

¹⁵⁵ Parça şu sözlerle başlar: “I am an antichrist / I am an anarchist / Don't know what I want / But I know how to get it / I wanna destroy the passerby /'Cause I wanna be Anarchy”

¹⁵⁶ Özgün metinde “dans parçası”, “ballabile” olarak geçmektedir.

¹⁵⁷ Brizzi, a.g.e., s. 72.

3.4.2.3. “Hiçbir Şarkı Aidi’yi Betimlemeye Yetmez”

JF romanında öykü kişisi Alex’in duygulanımlarına ve iç dünyasına ilişkin betimlemeler genellikle müzik üzerinden aktarılır. Müzik ögesinin en yoğun kullanıldığı yerlerden biri, Alex ile Aidi’nin platonik aşklarıyla ilgili olan pasajlardır. Müzik, kimi yerde Alex’in duygularının betimlenmesinde tamamlayıcı öge olarak işlev görür. Alex, Aidi’yi düşünüp, onu betimlerken, müzikal göndermeler ön plandadır:

Yanında başı iyice göğse ermişti ve de “Bu bir kız değil, Battisti albümünün tamamı,” diye düşündü. [...].¹⁵⁸

[...] Bağıra çağıra Cure’un Friday I’m in love adlı haziran ayının müzik listelerinden inmeyen şarkısını söylüyordu, bu şarkının sözleri Aidi’yle arkadaşlıklarını anlatıyordu. [...].¹⁵⁹

[...]Bir de Aidi vardı, onu anlatmaya ne şarkılar yeter ne de öyküler, dilerim tanrı onu kötülüklerden korur. [...].¹⁶⁰

Müzik, kimi yerde de çiftin birlikte geçirdiği romantik anlarına duygu yüklü bir fon müziği gibi metne dokunur. Çoğu zaman da Alex kişinin gerçek deneyimleriyle müzikal deneyimin (dinlemenin) sunduğu gerçeklikle iç içe geçişine tanık oluruz. Müzikal deneyimin sunduğu gerçeklik, bir parçanın ‘sound’u (romantik, karamsar, neşeli...) ve şarkı sözlerinin içerdiği anlamlardan oluşur. Romanda Alex’in Aidi’ye olan duygularının müzik aracılığıyla aktarıldığı pasajlardan birinde İtalya’da ünlü rock şarkıcısı Vasco Rossi’nin şarkı isimleri konuşturulur:

(O günlerin ergenlik acımasızlığına kapılmış biri olarak yatağının altında unutulmuş bir Vasco albümü buldu: Çılgın pazar, Bir tek biz, Ciğer ezmesi ve seni seviyorum, Sen bunu anlamadın ki).¹⁶¹

Akan metne eklemlenen şarkı isimleri metni ikinci bir anlam katmanına taşır. Anlatı düzleminde yatağın altında unutulmuş bir albümün bulunuşu açık bir şekilde belirtilirken (şarkı isimlerinin baş harflerinin büyük harfle yazılmasıyla da açık olan

¹⁵⁸ A.e., s. 19. Lucio Battisti, İtalya’da ünlü bir müzisyendir.

¹⁵⁹ A.e., s. 163.

¹⁶⁰ A.e., s. 143.

¹⁶¹ A.e., s. 29.

bu gönderme biçimi desteklenir), semantik düzlemde şarkı isimleriyle Alex'in duygu dünyası betimlenir.

İşitsel medya ürünleri olan müzik parçaları, **JF** romanında parçalı olarak yeniden üretilir.¹⁶² Bu parçalı yeniden üretim, Vasco Rossi örneğinde olduğu gibi bir parça isminin anıştırılması veya daha sonraki örneklerde göreceğimiz gibi şarkı sözlerinin metne eklemelenmesi yoluyla gerçekleştirilir. Bir diğer pasajda, Alex'in karanlık ruh halinin betimlenmesi için *Led Zeppelin* topluluğunun “dazed and confused” adlı parçası devreye girer:

(derken bir gün öğleden sonra herkesten daha dazed and confused olan delikanlımız efendilerinin ayağına gazetelerini getiren köpek öykülerinin nasıl da düpedüz yalan olduğunu, aslında köpeklerin böyle bir becerisi olmadığını, gazetenin tepeden tırnağa salyayla sıvanacağını düşündü.¹⁶³

Burada örtük bir gönderme söz konusudur. Alıntılanan pasajda *Led Zeppelin* topluluğunun ismi geçmez. Şarkının “dazed and confused” sözleri metne İngilizce olarak eklenir. *Led Zeppelin* topluluğunu ve bu parçayı bilmeyen bir okur, Alex kişinin ruh halini yine eksiksiz şekilde alımlayacaktır. Ancak yine de böyle bir durumda yarım kalmış bir alımlamadan söz edilebilir. Çünkü metinde saptadığımız böylesi bir gönderme, okuru ikinci bir düzleme taşıyacak niteliktedir. Pasajda öykü kişinin ruh haline ilişkin betimleme, örtük müzikal bir göndermeyle desteklenmektedir (“Dazed and confused” parçası, şarkı sözlerinin yanı sıra ‘sound’uyla da oldukça karanlık bir parçadır). Söz konusu parçayı tanıyan okurun belleğinde şarkı yeniden canlanarak bir tür fon müziği etkisi yaratabilecektir.

Bu saptamaya bir diğer örnek, Alex ile Aidi'nin motorsiklette gezerken Alex'in aklından geçenlerinin aktarıldığı pasajdır. Burada *The Smiths* Topluluğunun “There's a Light That Never Goes Out” isimli parçası ve onun video klibi anıştırılır.

Derken 16 no.lu yolun sonuna geldiklerinde Aidi öne doğru kaykılarak tepeyi tırmandı, Alex'e sanki tek vücut olmuşlar gibi geldi, göğsü kızın sırtında, elleri kalçalarında. Kızın saçları başlığından dışarı çıkmış uçuşurken, Alex'in aklına Smiths'in bir

¹⁶² Müzik ögesinin metinlerde yeniden üretimi için bkz.: Rajewsky, **Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre**, s. 122.

¹⁶³ Brizzi, **a.g.e.**, s. 11.

parçası geldi: Queen is Dead albümünden There's a Light That Never Goes Out adlı parçadaki Bu gece beni eve bırakma çünkü orası benim evim değil, onların evi, bak artık beni istemiyorlar. Şimdi olur da iki katlı bir otobüs bize çarparsa, senin yanı başında ölmek, beni mutlu eder, yüceltir, diye sürüp giden sözleri.¹⁶⁴

Alıntılanan pasajda Alex'in duygularına ilişkin anlatım, *The Smiths* topluluğunun şarkı sözleriyle desteklenmektedir. Öykünün anlamsal bağlamı açısından bakıldığında, Alex'in aklına gelen parçanın, aynı zamanda onun duygularını da yansıttığı saptanmaktadır. Ancak burada devreye giren müzik öğesi bir başka halkaya da açılmaktadır: Şarkı sözlerinin, özgün dili İngilizcenin yerine yerleştirilerek metni kesintiye uğratmayacak şekilde eklemlenmesi, Rajewsky'nin de saptadığı gibi, roman kişinin bireysel deneyimiyle/gerçekliğiyle (Aidi'yle motorda gezerken duyumsadıkları) şarkıda anlatılan gerçekliğin iç içe geçtiğini göz önüne serer:

“[...]wird das Musikstück nicht im Sinne eines expliziten Vergleichs eingesetzt. Die dargestellte Realität von Alex scheint vielmehr mit derjenigen des Medienzitats zu verschmelzen; Alex kommt das Lied in den Sinn, aber gleichzeitig denkt und empfindet er auch diesem Lied entsprechend.¹⁶⁵

Müziğin **JF** romanındaki çok yönlü işlevlerine bir diğer örnek, yakın dostu Martino'nun intihar mektubunu okuduğu zaman Alex'in tepki verme biçimidir:

Mektup pamuklu bir zarfa konmuştu. İçinde halkalı bir defterden koparılmış sayfadan başka bir de kaset vardı; kasetin kapağında doors'un şarkılarından alınma sözler vardı: It's the strangest life I've ever known. Alex bu kaseti çok iyi biliyordu, içinde Alex'in bir-iki ay önce Martino'ya ödünç verdiği Diaframma'nın parçalarından derlemeler yer alıyordu. Etiketle Terazi Burcu – B Yüzü yazıyordu.

Bu kaseti çoktan unutmuştu, yazın kaydettiği diğer derleme şarkılar ve aptal disko parçalarıyla birlikte aklından uçup gitmişti, oysa Martino onu dinliyordu ve Terazi'den çok etkilenmişti, kasetteki en öfkeli ve en sert şarkıydı o.

Alex Pazar öğleden sonra annesiyle babası evden gidene kadar bekledi, sonra müzik setinin ses düğmesini sonuna dek açarak kaseti dinledi, yüksek bas tonu hoparlörleri patlatmaya yetecek güçteydi; Federico Fiumani uyumsuz sesiyle “Kendimi adanışım... punk'a ve... rock'a,” diye söylerken, arka fonda

¹⁶⁴ A.e., s. 125-126.

¹⁶⁵ Rajewsky, a.g.e., s. 209.

konser kaydının fısıltısı duyuluyordu. Alkışlar hiç gecikmedi, ardından bütün çalgılar ona eşlik etti, sanki o giriş sözlerini mikrofona okuyan Martino'nun kendisiydi. Derken Anarchy in the Uk'in sert akorlarının tınısındaki parça başladı, sözlerin her biri birer tokat gibi çarpıyordu, topluluk üyeleri ölesiye çalmaya koyuldular, bizim sıkı delikanlı az sonra gözlerine yaşlar dolduğunu duyumsadı ve...
“... Hepinize teşekkürler, iyi geceler, çau.” Frederico Fiumani parçanın sonunda böyle haykırdı. Derken Alex bile ağzını açmadan çığlık attı: Geçmiş yüreğine göm!... Geleceği yık!¹⁶⁶

Bu pasajda **JF** romanında müzik ögesinin taşıdığı çok yönlü işlevler görülmektedir. Pasajdaki müzikal göndermeler kurgusal açıdan – metinde örtük veya açık biçimde sunulan müzikal evreni tanıyan bir okurun işbirliğiyle – anlatımı desteklemektedir. Martino'nun gönderdiği kasetin kapağında alıntılanmış olan şarkı sözleri *The Doors* topluluğunun “Waiting for the Sun” adlı parçasına aittir. *The Doors* topluluğuna anıştırma yapılması, sınırlarda gezinen Martino kişisiyle sınır ötesi hazlarla beslenen ve 27 yaşında intihar eden *The Doors*'un vokalisti, söz yazarı ve şair Jim Morrison arasında bir köprü kurulması yönünde okunabilir.¹⁶⁷ Bunun yanında Martino'nun kasetteki “en öfkeli ve en sert” şarkıyı beğenmesi, anlatısal bağlamdan bakıldığında onun hayata karşı duyduğu öfkenin dillendirilmesidir. *Diaframma* topluluğunun vokalisti Frederico Fiumani'nin konser kaydındaki sözleriyle Martino arasında bir bağlantı kurulması, “sanki o giriş sözlerini okuyanın Martino'nun ta kendisi olması”, metnin bağlamıyla uyum içerisindedir. Vokalistin konser sonundaki veda sözleri de Martino'nun veda sözleri gibi algılanır Alex tarafından. Böylelikle Alex, dostuyla kendince vedalaşmış olur. Bu pasaj aynı zamanda Alex kişinin hayatı müzik üzerinden deneyimlediğine ilişkin açık bir örnek oluşturur. Alex dostunun intiharı karşısında duyduğu acıyı müzikle dışavurur, yasını müzikle tutar.

JF romanında, özellikle Alex'in Aidi'yle yaşadığı romantik, duygusal anlar, gencin iç dünyasına ilişkin tüm duygulanımlar müzik başta olmak üzere, okur tarafından bilinen ya da bağlamı kavrayabilmesi açısından bilmesi beklenen, medya ürünleriyle (şarkılar, müzik klipleri, sinema filmleri...) kurulan bağlar

¹⁶⁶ A.e., s. 109.

¹⁶⁷ Jim Morrison'un gerçekten intihar edip etmediği hala tartışma konusudur. Söylentiler arasında Morrison'un aşırı doz uyuşturucudan öldüğü, kalp krizi geçirdiği, ya da aksine kendine ölüm süsü vererek ortadan kaybolduğu bulunmaktadır.

üzerinden aktarılır. Bu şarkı sözleri, romanda ele alınan izlekle bir uyum oluşturacak şekilde, genellikle aşkla ilgilidir.

Örneklerden de görüldüğü gibi Enrico Brizzi daha önce üretilmiş olan yapıtları/medya ürünlerini metninde yeniden üretir, dahası bunu anlatımının başat tekniği haline getirir. “Yeniden üretilebilir olanın yeniden üretilmesi”¹⁶⁸ aynı zamanda pop yazının en belirgin özelliklerindendir. Daha önceden üretilmiş malzemeleri metnin tematiğinde ve kurgusunda böylesi önemli bir konuma sahip olması, **JF** romanında özgün olan nedir sorusunu sordurabilir.

JF, aynı zamanda yazında özellikle aşk gibi ilksel sayılabilecek bir izlek hakkında söylenebilecek yeni, özgün bir şeyin kalmadığının bilincini yaşayan bir romandır.¹⁶⁹ Aynı zamanda çoklu medya çağında gerçeklik algısının dönüşüme uğradığının bilincini taşıyan bir romandır: Duygular, aşklar, henüz bireysel olarak yaşanmadan önce, çoktan şarkılarda dinlenmiş, filmlerde izlenmiş, şiirlerde romanlarda okunmuştur. Söz konusu çoklu medya çağının çocuğu olan Alex kişisinde bireysel/hakiki aşk deneyimiyle ‘medya üzerinden’ tanıyıp öğrendiği duyguların, biri içsel diğeri kısmen dışsal iki farklı deneyim alanının iç içe geçtiğini görüyoruz. Ama Brizzi’nin özgünlüğü tam da burada yatmaktadır. Brizzi, **JF** romanında klişe sayılacak bir izleği, platonik bir lise aşkını, klişeden çıkarmak için sayısız medya ürünlerini, farklı bir biçimde harmanlayarak biricik olanı, tek bir duyguyu yaratır.

Brizzi’nin romanını oluştururken klişelerden veya “daha önce üretilmiş olanlardan” yola çıkması, Benjamin von Stuckrad-Barre’nin **Soloalbum** romanında da göze çarpan bir özelliktir. İki farklı ülkede üretilmiş romanları yan yana getirdiğimizde, her ikisinin de benzer bir bilinçle üretildiği söylenebilir. Çoklu medya çağında bireysel deneyimlerin, çoğu zaman önceden üretilmiş olanla iç içe geçebileceğini, kimi zaman da söz konusu üretimlerin bireysel deneyimin önüne geçebileceğini, Alex örneğinde gördük. **Soloalbum**’da ise gündelik hayatta karşılaşabileceğimiz tüm klişeler, davranış kalıpları, basmakalıp sözler, karamsar olduğu kadar ironik bir anlatıcının bakışıyla sunulmuştu okura. Bununla birlikte

¹⁶⁸ Bkz.: Jörgen Schäfer, “‘Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit’, **Pop-Literatur**, 2003, s. 17 ve bu çalışma, Bölüm 2.4.

¹⁶⁹ Rajewsky, **Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre**, Bölüm V.2.

roman kişilerinin söz konusu ‘ikincil gerçekliklere’ olan bakışı farklıdır. Okur, **JF** romanında ergenlik döneminde yaşanan naif bir aşka tanık edilir. **Soloalbum** romanı ise yaşı Alex’ten daha büyük, ergenliğini geride bırakmış fakat yetişkinlerin dünyasına uyum sağlayamamış bir anlatıcının bakışından aktarılır. **Soloalbum**’daki anlatıcı, belki de, hem yaşça Alex’ten daha büyük olduğu, hem de kız arkadaşı tarafından terk edildiği için, dünyaya daha karamsar bakar. Bu yüzden kendisini çevreleyen dünyada ‘özgün’ bir sözün, kimliğin, olmadığı bilinciyle tüm klişeleri, dilsel kalıpları, stereotipleri ironinin gözlüğünden mercek altına almıştır.

3.5. 90’lı Yıllarda Popüler Kültürün İtalyan Yüzü

- *Senin sorunun ne biliyor musun? Sen cahilin ve kendini beğenmişin tekisin. Asterix Amerikada’yı okumadın mı sen? Asterix Amerika’ya kiminle gitti sanıyorsun? Vikinglerle!*

Fango’dan¹⁷⁰

90’lı yılların İtalya’sında Aldo Nove, Niccolò Ammaniti, Enrico Brizzi gibi genç yazarların, her ne kadar birbirinden farklı yazınsal tarzlara sahip olsalar da, ortak bir özellikleri bulunmaktadır. Söz konusu yazarları birleştiren özellik, metinlerini üretme aşamasında popüler kültürün nesne ve imgeleriyle kurdukları ilişkiye dayanmaktadır. Bu ilişki, metinlerde gündelik hayata ilişkin, özünde yazınsal olmayan nesnelerin birincil işlevlerinin dışına taşınarak yazınsal bağlamda yeniden kodlanması üzerine temellenmiştir.

Genç kuşağın bilişsel evrenini oluşturan popüler nesne ve imgelerinin yazınsal düzlemde estetize edilmesi, Daniele Brolli’ye göre aynı zamanda genç olmakla genç yazar olmak arasındaki farkı da göstermektedir.¹⁷¹ 90 kuşağı yazarları, Brolli’nin ifadesiyle, metinlerini üretirken:

¹⁷⁰ Niccolò Ammaniti, **Fango**, Milano, Mondadori, 1996. Çev. Nihal Önal, **Çamur**, Doğan Kitapçılık, 2006, s. 114-115.

¹⁷¹ Brolli, “Le favole cambiano”, s. IX.

[...]sözcüklerini yapmacık bir utanç duymaksızın televizyonun yayın akışından, sokak kültüründen, janr sinemasından ve pop müziğinden derlemektedir. [...] Ortaya çıkan sonuç ise bu farklı maddeleri karıştıran bir yazı laboratuvarıdır. Bunu da sanki ‘olabilir edebiyatın’ ters yönüne giderek yaparlar: üniversiteli ruhu, reklam sloganları, popüler melodiler, tüketim nesneleri... ve bütün bunlar genelde bol miktarda kanla karıştırılır.¹⁷²

Benzer şekilde Elisabetta Mondello, büyük tutkuları öyküler anlatmak olan 90 kuşağı yazarlarının bu öykülere uygun bir de ‘dil’ üretmiş olduklarını ifade eder.¹⁷³ Bu dili üretirken de ne “yüksek yazının öncelediği estetik normlara, ne de yazın eleştirisinin damak tadına ilişkin kaygılar taşımadan ilerlemişlerdir.”¹⁷⁴

Gençlerin iletişim kodlarını oluşturan farklı jargonların yanı sıra “iletişimin, müziğin, radyonun, sinemanın uzamlarından beslenen yeni bir metinsellik meydana çıkan”¹⁷⁵ yazarlar, Mondello’nun ifadesiyle aynı zamanda yalın sözdizimlerine ve konuşma diline dayanan ‘tüketim’ yazınının kısıtlayıcılığından da uzak durmayı başarmışlardır. Dolayısıyla onları ‘tüketim’ yazınından ayıran en belirleyici özellik yine dil ile kurulmuştur. 90 kuşağı yazarlarında vurguyu hak eden ve onlara birer yazar kimliğini kazandıran özellik, söz konusu dilleri metinlerinde estetize edip yeni biçimsel tarzları yaratmak için gerekli mesafeyi de koruyabilmiş olmalarıdır. Böylelikle metinlerarası ve medyalararası bir dil üzerinden yeni kurgulara ulaşmışlardır. Bunu yaparken de dili deforme etmiş, ona ironik ve grotesk işlevler yüklemişlerdir.¹⁷⁶

Popüler kültüre ve tüketim kültürüne ait nesneler, metinlerin kurgusunda da işlevselleştirilmiştir. Sözgelimi Aldo Nove’nin **Superwoobinda** öykülerinde görmüş olduğumuz gibi, ‘çer-çöp televizyonu’ (*trash-tv*) ve reklamlar evreni, metin kurgusunda temel mekanizmayı oluşturarak kurucu öge olmuştur. Ya da Enrico Brizzi’nin **Jack Frusciante è uscito dal gruppo** romanında olduğu gibi *rock* müziği, metnin ritmine yön veren bir unsur olmuştur. Bir diğer örnek, **Fango** isimli yapıtının kurgusunu oluştururken çizgi filmlerin ve aksiyon sinemasının hızlı ve abartılı öğelerini devralıp parodileştiren Niccolò Ammaniti’dır.

¹⁷² A.e.

¹⁷³ Mondello, **In principio fu Tondelli**, s. 24.

¹⁷⁴ A.e.

¹⁷⁵ A.e.

¹⁷⁶ A.e., s. 51.

İtalyan anlatı metinleri bu özellikleriyle aynı zamanda görsel, işitsel ve yazılı popüler kültür ürünleri arasında metinler ve medyalararası bir yolculuktur. Bu, hiyerarşik düzeneklerden bağımsız, “seçkin” ve “trivial” arasında herhangi bir ayrım gözetmeyen bir metinlerarasılıktır.

Tüm bu ürünlerin farklı bir bağlamda yeniden kodlandığı bu metinlerin, aynı zamanda söz konusu kodları çözebilecek bir okura gereksinimleri vardır. Okur, örneğin Brizzi’nin **Jack Frusciante è uscito dal gruppo** romanında anlatısal bağlamın yapı taşlarını oluşturan müzikal evrenin yanı sıra dünya yazınının çeşitli yazarlarına ve roman kişilerine yapılan yer yer örtük göndermeleri anlayabilmelidir.¹⁷⁷ Veya Ammaniti’nin **Fango** öykülerini okurken, *Pithecantropus*’un soyu tükenmiş insangillerden *Cava insani* ve *Pekin insani* için eskiden kullanılan bir cins ad olduğunu bilmeli. Aksi halde bağlamdan, dolayısıyla güldürücü öğeden uzak kalmış olacaktır.¹⁷⁸ 90’lı yıllarda üretilen bu metinlerin yüksek yazın eleştirisi tarafından çoğu zaman adlandırıldıkları gibi trivial olmamalarının sebebi de yine burada yatar. Metinlerde her ne kadar kurucu öğeler, referans noktaları, kodlama araçları popüler kültür nesnelerinden oluşsalar da, söz konusu yazın, kitle tüketimi için üretilmemiştir. 90 kuşağı metinleri, kodları çözebilecek okurlar için yazılmıştır.

Popüler kültürün sunduğu anlamların 90’lı yılların İtalyan metinlerinde dönüştürülerek yeni bir bağlamda kodlanması, incelediğimiz Alman pop metinlerinin de ortak özelliği olarak karşımıza çıkmıştır. Christian Kracht, **Faserland** romanında tüketim kültürünün birincil göstergelerini oluşturan marka isimlerini anlatı bağlamında yeniden kodlamıştır. Söz konusu romanda markalar evreni, anlatıcının dünyayı algılama ve anlamlandırma sürecindeki referans noktasını oluşturmuştur. Benjamin von Stuckrad-Barre’nin **Soloalbum** romanında ise benzer bir işlev pop müziğine yüklenmiştir.

Küresel bir olgu olan popüler kültüre yönelik, olumlama ve ironi arasındaki gelgitler üzerine temellenen yazarların bu dönüştürücü pratikleri, iki ülke yazınında

¹⁷⁷ Bu romanda dünya edebiyatından birçok yazara, romana ve öykü kişisine yapılan göndermelerin yanında Beat kuşağı yazarlarından J.D. Salinger’in **Catcher in the Rye** (1951) romanındaki başkışı Holden Caulfield’e pek çok kez açık ve örtük göndermeler yapılır.

¹⁷⁸ **Fango**’nun İtalyanca baskısında bu Latince kavrama yönelik bir açıklama bulunmamaktadır, Türkçe çevirisinde ise çevirmen dipnotta açıklama yapmıştır.

da temel bir özelliktir. Bununla birlikte Alman pop metinlerinden farklı olarak, İtalyan *pulp* metinlerinde, ironinin eşlikçisi çoğu zaman şiddet ögesi olmuştur. “Saldırgan ve sınırları zorlayan”¹⁷⁹ bir metinsellikle ortaya çıkan yazarlar, gerek medya aracılığıyla, gerekse bireysel deneyimlerimizle olsun, gündelik hayatımızda tanıklık ettiğimiz şiddeti metinlerine taşımıştır. Ancak şiddet ögesi metinlerde salt bir izlek olarak kalmamıştır. Yazarlar, sınırlarını zorladıkları şiddeti, aşırı uçlara götürerek onu sanal bir boyuta taşımıştır.

90’lı yılların İtalyan metinlerinde okuru çarpan tekinsiz şiddet, aynı zamanda teknolojik ilerlemeyle birlikte insanın bedenle olan ilişkisinin dönüşüme uğrayarak gerilemesinin farklı bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Özellikle internet teknolojisinin gelişmesi bugün insanların neredeyse evlerinden hiç çıkmadan, sosyal ortamlara girmeden hayatlarını idame etmelerini olanaklı kılmıştır. Sözgelimi artık markete gitmek yerine internet üzerinden alışveriş yapmak veya çevirmenlik gibi kimi meslekleri evden yürütmek olasıdır. Hatta internet teknolojisiyle artık cinsellik de ikinci bir bedene gereksinim duyulmadan sanal ortamlar aracılığıyla yaşanabilmektedir. Çağımızda bireyin bedeniyle olan ilişkisinin bu şekilde dönüşüme uğramasının izleri *pulp* ve *cannibale* yazınında okunabilir. Bu yazarlar, tensel aşkın da yok olmaya doğru yol aldığı tüketim toplumunun içinden yazar gibidir. ‘Yamyam’ların tüketimi her şeyi kapsar. Tüketim nesnelere, bedeni tüketen tüketim nesnelere ve en sonunda bedenin kendisine yönelen yamyamsı bir tüketimin yansıması gibidir onların yazını.

‘Yamyam’ların bedenden geriye kalan parçalarla oynadıkları yer yer depresif oyun, okuru dehşete düşürecek, kimi zaman da tiksinti uyandırabilecek türdendir. Fakat 90’ların bu ‘kurmaca’ları, tüm sanallıklarına karşın, çağımız okuruna tanıdık geldiği için de mi tedirginlik yaratır acaba? Filippo La Porta, 90 kuşağının ‘sanal şiddet üreticilerinin’ kaleminden çıkan *pulp* yazını, “var olmayan bir şiddeti parodileştirirken kendini fazlasıyla ciddiye aldığı” için eleştirmiştir.¹⁸⁰

La Porta’nın eleştirisi, şiddetin sanal olma özelliğine yöneliktir. Ancak La Porta’nın sanallığa ilişkin bu saptaması, bugün içinde yaşadığımız dünya için de kısmen söylenemez mi? Bu noktada belki bugün içinde yaşadığımız dünyada

¹⁷⁹ A.e., s. 23.

¹⁸⁰ La Porta, a.g.e., s. 264.

yaşatılan, yaşanan ve teknolojinin ulaştığı boyutlar sonucunda uzaktan da tanıklık edilebilen şiddetin türüne bakmak gerekebilir. Bilgi teknolojisi, bugün bize ‘hakiki’ bir şiddete ‘sanal’ olarak tanıklık etmemizi olanaklı kılmaktadır. Bugün ‘hakiki’ şiddet, ‘hakiki’ savaşlar, beyaz camın sunduğu canlı yayınlardan izlenebilmektedir. Böylelikle dünyada yaşanan ve yaşatılan şiddet, izleyiciye, güvenli evinden, kendisine fiziksel zarar vermeden gösterilebilmektedir. Her gün kitle iletişim araçlarıyla yinelenen bu şiddet gösteri(m)leri sonucunda, izleyicinin gözünde bu şiddetin olağanlaşması ve her gün beyaz camdan tanıklık ettiği şiddete alışması söz konusu olabilmekte. Günümüzde sanal olarak tanıklık edilebilen ‘hakiki’ şiddete alışma olasılığı, ‘yamyam’ların şiddetinden daha tedirgin edicidir belki de.

SONUÇ

Edebiyatın, popüler kültürle kurmuş olduğu çok yönlü ilişkilerini Almanya ve İtalya örnekleri üzerinden araştırmaya yönelik bu çalışmanın ilk durağı, bir kavram ve kültürel görüngü olarak popüler kültürün izini sürmek oldu.

Çalışmamız kapsamında popüler kültüre ilişkin yapılmış temel kuramsal çalışmaları ve kavram tanımlamalarını inceledik. Bu incelemenin sonucunda, toplumları oluşturan siyasi, sosyolojik, kültürel ve tarihsel dinamiklerin zaman içerisinde dönüşüme uğramasının uzantısı olarak, kültürel görüngülerin ve onlara yönelik yaklaşımların da dönüşüme uğradığını gördük. Bunun yanında benzer kavramların farklı ülkelerde farklı anlamsal/kültürel alanlara işaret ettiğini ve bunun yanında kimi zaman başka bir dilde o kavramın karşılığının bulunmadığını, dahası farklı coğrafyalarda benzer özellikler taşısa da farklı kavramlarla ortaya çıkan kültürel oluşumlar saptadık.

Çalışmamızda incelediğimiz Alman popüler kültürünü ve onun uzantısı olan yazınsal ürünleri incelerken, farklı anlamlara ve kültürel alanlara işaret eden *Populärkultur* ile *Popkultur* ve onun uzantısı olan *Popliteratur* kavramları karşımıza çıktı.

Bu çerçevede, Almanya’da *Populärkultur* kavramının, genellikle kitlelere yönelik kültürel ürünlerin üretim ve tüketim döngüsüne işaret ettiğini gördük. *Popkultur* kavramının ise sözü edilen kitlesel üretim nesnelere yönelik, sunulan anlamları dönüştüren bir gündelik kültür praksisi olarak tanımlandığı anlaşıldı.

Populärkultur kavramı, dilimizde yer alan popüler kültür kavramına karşılık gelirken, *Popkultur* kavramının Türkiye’de çok da yaygın olmadığını saptadık. Ancak seyrek de olsa bazı kuramsal çalışmalarda *pop kültür* olarak karşımıza çıkar. Türkiye’de pop kültür kavramı, genellikle Batı kültürünün ürünlerini işaret etmek için kullanılmaktadır. Türkiye’de genel olarak salt popüler kültür kavramının kullanılıyor olması, bu alanda yapılmış bilimsel çalışmaların sayısının az olduğuna işaret ediyor olabilir. Popüler kültür kavramının İtalyancadaki kullanımına baktığımızda ise, dilimizdeki halk kültürü kavramıyla koşutluk içerdiğini saptadık.

Söz konusu kavramların farklı ülkelerde farklı kültürel alanlara işaret etmesine ilişkin saptamalarımız, aynı zamanda çalışmamızda karşılaştığımız güçlüklerden birisini oluşturmuştur. Batı ülkelerinin kültürel yaşam alanlarına ait bu kavramların birçoğunun birebir Türkçe karşılığını bulmak olası değildir. Bu sebeple çalışma metnini oluştururken *pop*, *pulp*, *horror*, *splatter* gibi kavramları özgün dillerinde bıraktık. Ancak bu kavramları değiştirmeden bırakış nedenlerimizin bir diğeriye araştırma nesnemizi ve onun uzantılarını yerelleştirmeden, oldukları gibi tanıtmaya hedefimiz doğrultusundaki tercihimizdir.

Ülkeden ülkeye farklılık gösteren kavramsal sınırlar ve tanımlar, dönemden döneme de farklılık göstermiştir. 20. yüzyılın başında teknolojik alanda gerçekleşen sıçramanın bir uzantısı olarak Amerika’da filizlenen popüler kültüre yönelik yapmış olduğumuz ilk saptama, bir kültürel görüngü olarak ortaya çıktığı ilk dönemden bu yana, düşünürler ve bilim insanları tarafından farklı şekillerde konumlandırılmış olmasıdır. Kavramsal bir kategori olarak popüler kültür ve onunla bağlantılı olarak araştırdığımız yüksek kültür, aşağı kültür, yüksek yazın ve trivial yazın gibi, toplumlardaki kültürel yaşantılarla ilintili olan bu kavramların farklı dönem ve kültürel uzamlarda farklı şekilde tanımlandıklarını saptadık. Bunun sonucunda kültürel kategorilerin sabit değil, değişken olduğunu ve bunun bir sonucu olarak yazınsal kanonun da aynı değişkenliğe sahip olduğunu gördük.

Popüler kültüre ilişkin ilk kuramsal çalışmalar, 20. yüzyılın ilk yarısında Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer gibi düşünürlerin başını çektiği Frankfurt Okulu kuramcıları tarafından yürütülmüştür. Popüler kültür, Adorno ve Horkheimer tarafından *kültür endüstrisi* kavramı çerçevesinde tartışılmış ve Avrupa burjuvazisinin temellendiği “yüksek” ve “aşağı” kültür anlayışı ekseninde konumlandırılmıştır. Kültür endüstrisi, yüzyıl başında gerçekleşen teknolojik sıçramalar sonucunda Amerika’da, sinema ve radyo gibi kitle iletişim araçlarının bir uzantısı olarak ortaya çıkmış, tektipleştirici ve güdümleyici gücü yüksek bir görüngü olarak görülmekteydi. Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisine içkin olduğunu öne sürdükleri güdümleyici gücün, her türlü eleştirel düşünceye ket vurulan, edilgen, güdümlü ve homojen bir kitle kültürünün oluşumuna yol açtığı görüşündeydi. Frankfurt Okulu düşünürlerinin kültür endüstrisinin işleyiş mekanizmasına ilişkin saptadıkları, bugün de geçerliliğini korur niteliktedir. Bununla birlikte Adorno ve

Horkheimer'nın, kültür endüstrisinin ürünlerinin alımlanma biçimlerine yönelik saptamaları, kendilerinin de dâhil olduğu burjuva sanat estetiğinden hareketle şekillendiği için, sonraki yıllarda pek çok kuramcı tarafından 'tepeden' bir bakış olarak nitelendirilmiştir. Bu bağlamda Adorno ve Horkheimer, savlarını, kültür endüstrisine tabi bırakılmış homojen bir kitle varsayımından hareketle oluşturdukları için eleştirilmiştir.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra John Fiske gibi kültürbilimcilerinin çalışmaları sonucunda popüler kültüre yönelik bu 'tepeden' bakış geride bırakılmış ve incelemelerin odağına kültür endüstrisinin ürettiği anlam ve metalara yönelik alımlama biçimleri yerleşmiştir. Bunun yanında kitle kültürü, yüksek kültür ve aşağı kültür gibi tektipleştirici kategorilerin işaret ettiği gibi, halk topluluklarının homojen bir yapıya sahip olmadığı da kabul edilmiştir.

John Fiske, popüler kültürü, kapitalist toplumlardaki iktidar kültürlerle tabiler arasındaki diyalektik ilişki bağlamında ele alarak onu, kültür endüstrisinin sunduğu/dayattığı meta ve anlamların tabiler tarafından reddedilerek dönüştürülme süreci olarak tanımlamıştır. Fiske'nin popüler kültürü, kültür endüstrisinin sunduğu gösterge ve anlamları üretici bir şekilde "dönüştürme pratiği" yönündeki tanımlaması, çalışmamızda popüler kültürle kurdukları ilişki sonucunda üretilen yazınsal eğilimlerin de temel mekanizması olarak karşımıza çıktı.

Tüm bu gelişimler, kültür kavramının ve bunun uzantısında yüksek/aşağı ikili karşıtlığı üzerinde temellenmiş kültür ve sanat ürünlerine ilişkin yerleşik estetik değerlerin sorgulanmasını gerektiren oluşumlardır. Özellikle 1950'li yıllardan sonra kitlesel ürünlerin estetize edilerek sanat nesnesine dönüştürüldüğü Amerika ve İngiltere'de filizlenen Pop-Art akımıyla başlayan postmodern eğilimler, yüksek ve aşağı, hakiki sanat ve değersiz ürün arasına konulmuş sınırların ve bu sınırların bir arada oluşturduğu paradigmların sorgulanmasına neden olmuştur.

Bir tür kültürel kuşak çatışması olarak da değerlendirebileceğimiz bu oluşumlar, 50'li yıllarda yazına yansımış ve Amerikalı *Beat Kuşağı* yazarlarının metinleriyle, 'kanon ihlalleri' olarak sürmüştür. Amerika'da gerçekleşen bu oluşumlar, Avrupa'ya da yansımış ve böylelikle küresel bir olgu olan popüler kültür, diğer ülkelerde farklı yerelleşme evrelerinden geçerek kendini yeniden oluşturmuştur.

Çalışmamızda söz konusu kültürel oluşumlara ilişkin kavramları inceleme sürecimizde, popüler kültürle pop kültürün aynı anlama gelmediğini gördük. Pop kültür ve pop kavramları, Amerika’da kitle üretimini sanatsallaştıran Pop-Art akımıyla birlikte, bu tarzdaki sanatsal ve kültürel dönüşüm pratiklerine işaret etmek için kullanılmıştır. Bu anlamıyla pop kültür, Fiske’nin popüler kültür kavramına ilişkin yukarıda sözü edilen tanımıyla koşutluk içermektedir.

Küresel kültüre verilen yerel yanıtlar olarak da tanımlayabileceğimiz pop kültürü, 90’lı yılların Alman yazınında, başlangıcını 60’lı yıllarda bulan bir *Pop-Literatur* veya *Literatur-Pop*’un, İtalya’da ise doğum yılı 1996 sayılan bir *pulp* ve *cannibale* yazınının üretimini sağlamıştır. *Pulp* ve *cannibale* kavramları İtalya’da, belirli bir metin türünü ve onların yazarlarına işaret ederken, Almanya’da pop kavramı, bir metin türüne işaret etmekle birlikte, metinlerin üretilme sürecinde etken olan, popüler kültürün sunduğu anlamların dönüştürüldüğü pratikleri de kapsayacak şekilde kullanılmaktadır. Bununla birlikte, incelediğimiz iki ülkedeki metinlerin de, aynı dönüştürücü pop pratikleriyle üretildiğini gördük.

İki ülkedeki yazınsal üretimleri incelediğimiz çalışmanın araştırma nesnesini 1990’lı yılların metinleriyle sınırladık. Yapmış olduğumuz inceleme sonucunda iki ülkedeki yazınsal ürünlerin üretilme, kamuya sunulma ve yazın eleştirisi tarafından alımlanma biçimlerine ilişkin benzerlikler gösterdiğini gördük. Bunun yanında iki ülkedeki metinlerin öyküleme teknikleri ve izlekleri arasında benzerlikler ve farklılıklar saptadık.

1990’lı yıllarda, kitle iletişim medyasının önemli bir halkasını oluşturduğu popüler kültürün Alman ve İtalyan edebiyatlarına yansımalarını incelerken, araştırmanın salt yazılı metinlerle sınırlı kalamayacağını gördük. Popüler kültürün yazınsal düzleme yansımada, bu kültürel formun metin düzlemini aşarak üreticilerinin kamusal alanda farklı biçimlerde varlık gösterdiklerine de tanık olduk. Kitle iletişim araçlarının, yazınsal üretim sürecinin yanı sıra yapıtların üretim, tanıtım ve dağıtım mekanizmasına yansıdığını saptadık. Medyatik pazarlama stratejilerinin tüm diğer popüler ürünlerde olduğu gibi popüler romanlarda da önemli bir işleve sahip olduğunu ve yazarların kamuoyuna birer marka gibi sürüldüğünü gördük.

Her iki ülkede de, yazarlar öncelikli olarak medyadaki varlıklarıyla dikkat çekmiştir. Hatta varlıklarını bir anlamda medyaya borçlu oldukları bile söylenebilir. Bu anlamda bir pazarlama stratejisinden söz edilebilmekte. Bu pazarlama stratejisinin İtalya'daki görünümü, ağırlıklı olarak yayınevlerinin girişimlerine bağlı olarak karşımıza çıktı. İtalya'da 1996 yılında Einaudi Yayınevinin, **Gioventù Cannibale** antolojisini piyasaya sürmesinin ardından, antolojinin şiddet içeren öyküleri ve onları üretenler, medyada ve yazın eleştirisi çevresinde *cannibale* (yamyam) yazarları olarak tartışıldı. Benzer şekilde *pulp* kavramı da, Amerikalı yönetmen Quentin Tarantino'nun 1994 yapımı filmi *Pulp Fiction* referans alınarak bir marka olarak piyasaya sürüldü.

90'ların Almanya'sında ise Benjamin von Stuckrad-Barre örneğinde gördüğümüz gibi kendini iyi pazarlayan yazarlardan söz edilebilmekte. Yazarların kendilerini medyada, kamuoyunu şaşırtacak veya sansasyon yaratacak şekilde sergiledikleri olmuştur. Bununla birlikte kendini ve kendi bedenini sergileme eğiliminin ilk kez 90'lı yıllarda beliren bir durum olmadığını da gördük. Alman pop yazını tarihine baktığımızda, Rainald Goetz örneğinde olduğu gibi, yazarların, kamuoyunu şaşırtmak ya da sadece dikkat çekmek için medyadan faydalandıklarını gördük. Kitle iletişim araçları, yazar kesiminde olsun, okur kitlesinde olsun bazı değişimlere yol açmıştır. Yazarlar artık medya araçlarını kullanarak daha geniş kitlelere ulaşabilmekte.

Bunun yanında çoklu medya çağında yazılı ürün olan romanla birlikte, kimi zaman uygun fon müziği eşliğinde okuma cd'leri de eşzamanlı olarak piyasaya sürülmekte, çoğu roman da sinemaya uyarlanmaktadır. Yazarların kendilerini medyada birer 'pop yıldızı' gibi sergilemeleri, okuma günlerinin birer şova dönüşmesi gibi unsurları göz önünde bulundurarak, popüler yazının, çehresinin oldukça değişen bir 'Gesamtkunstwerk' gibi üretilip sergilendiğini söyleyebiliriz.

Moritz Baßler'nın da saptadığı gibi, iki ülke yazınında da "ikinci el" malzemeden oluşan bir yazınsal üretim söz konusudur. Bu malzemelerin gündelik kültür ve tüketim nesnelerinden, çoklu medyanın üretimi olan stereotip kurgulara uzanan geniş bir yelpazeye sahip olduğunu gördük. İncelediğimiz metinlerin tümünde, popüler kültürün ve onun halkasını oluşturan medya, reklam ve tüketim

kültürünün göstergeleri, birincil anlamlarından çekilerek yazınsal düzlemde yeniden kodlanmıştır.

Malzemelerini yazınsal kanonun sınırlarının dışında tuttuğu “dünyevi” alandan almış olmaları ve kısa sürede çoksatarlar arasına girmiş olmaları, yazarların, yazın eleştirmenleri tarafından olumsuz eleştiriler almasına sebep olmuştur. Ancak yapmış olduğumuz saptamaya göre, bu eleştirinin hedefi, kimi zaman metinlerin içeriklerinden öte, onları üreten kişilerin medyada sergilenen veya sergiledikleri varlıklarına yönelik olmuştur. Eleştirilerin bir diğer hedefi, metinlerdeki kurucu öğelerin seçkin yazının kanonuna genelde girmeyen unsurlardan meydana gelmiş olmasıdır.

90’lı yılların İtalyan metinlerinde, “üretilmiş olanın yeniden üretilme süreci” ağırlıklı olarak kurgu düzleminde gözlemlenir. *Pulp* yazar Aldo Nove, çağımızın en yaygın kitle iletişim araçlarından sayılan televizyondaki ‘zapping’ ritmini devralmış, böylelikle başka bir medya aygıtının işleyiş mekanizmasını yazınsal düzlemde yeniden üretmiştir.

Bir diğer *pulp* yazarı olan Niccolò Ammaniti, yazınsal bir tür olan *pulp crime fiction*’dan, İtalyan komedisinden, çizgi romanlardan, B-tipi sinemasından, bilinen kurguları alarak yazınsal düzlemde farklı biçimde birleştirmiştir. İtalya’da 90’larda ismini duyuran genç kuşak yazarların metinleri, yukarıda da değinildiği gibi, Tarantino’nun *Pulp Fiction* filmiyle ilintilendirilmiştir. Tarantino’nun belirleyici özelliği, B-tipi sinemasının değişmez kurgularını ve klişe olay örgülerini devralarak, onları bu sinema türünü tanıyan izleyicinin alışık olmadığı şekilde harmanlamasıdır. Bu anlamda Tarantino, önceden var olanı alıp, zıt öğeleri çarpıştırarak, eski ve bildik olanı yeni bir şeye dönüştürmüştür. 90’ların *pulp* yazarları da benzer yoldan gitmiştir. *Pulp* yazarları şiddet öğesini metinlerine alırken, onu uçlara taşımışlar ve ironik öğelerle bir araya getirmişlerdir.

İtalya’da yazınsal düzlemde gerçekleştirilen “geri dönüşüm” pratikleri daha çok kurguda belirirken, Almanya’nın genç yazarları gündelik hayatın klişe kalıplarını anlatı nesnesi olarak alma riskine girmişlerdir. Kracht ve Stuckrad-Barre’nin metinlerinin belkemiği, gündelik hayata ilişkin sıradan olayların, diyalogların, durumların yan yana dizilmesinden oluşmuştur.

Moritz Baßler'ya göre, popüler kültürü ve gündelik kültürü öykülemeye kullanan yazarlar metinlerinde yeni bir şeyden söz etmezler. Metinlerin özelliği anlatılanların/sunulanların daha önceden bilinmiyor oluşu da değildir. Asıl yenilik veya alışılmadık olan herkes tarafından bilinen, tanınan gündelik olayların, nesnelerin yazınsallaştırılmasıdır. Baßler'nın bu saptaması, çalışmamızda incelediğimiz metinlerin ortak bir özelliğidir. Sanat ve yazın tarihine göz attığımızda gündelik yaşama ait olan ve dönemin “kanonuna” giremeyecek pek çok şeyin estetize edilerek sanatsallaştırıldığını ve zamanla kanona da girdiğini gördük. Söz gelimi Marcel Duchamp, bugün efsaneleşmiş olan pisuarını “Çeşme” ismiyle sergilediğinde yıl 1917'ydı.

İster *pop* kavramı altında, ister *pulp* kavramı altında olsun, popüler kültüre yönelik ironi ve olumlama arasındaki gelgite dayalı bu sanatsal pratikler, 1950'li yıllarda ortaya çıkmakla birlikte günümüze kadar etkilerini hala hissettirmektedir. Gündelik ve kanona göre trivial sayılan ürünlerin yazına/sanata girişi uzun yıllar önce gerçekleşmiştir. Ancak pop'un (veya pop pratiklerinin) hiçbir zaman 'demode' olmayacağı görüşündeyiz. Her devrin, her kuşağın bilişsel evrenini oluşturan (mekanizma aynı olsa bile) kültürel yaşam alanları ve bunların bileşenleri olan mitler, idoller, kültler, nesneler ve gündemler değiştiğinden 'şimdi'nin sözcüsü, ya da Baßler'nın ifadesiyle arşivcisi olan yazarların, pop olarak adlandırılan, 'bugün'e ait anlamları ve göstergeleri dönüştürme ve yeniden kodlama pratiği süreci gibi görünmektedir. Metinlerdeki bu 'şimdi' durumu, an'ın ironik, kimi zaman grotesk aynası olması, bazı kuşak yazarların belirli dönemlerde 'hip' kalmasını sağlıyor. Yarın mutlaka başkaları da yazacaktır ve onların okurları da olacaktır.

Popüler kültür, toplumla ilintili, dinamik bir kültürel görüngü olduğu için bu çalışma, bu alanla ilgili sadece bir zaman dilimini, sürekli devinimleşen görüngünün uzantısı olan yazının sadece bir 'moment'ini incelemiştir. İleriki yıllarda bu konuyla ilgili çalışmalar, tıpkı popüler kültürün varlığı, alımlanması, dönüşüm süreci gibi, farklı olacaktır.

Kültür tarihine baktığımızda, bir zamanların alt kültür ya da popüler kültür yapıtlarının sonraki dönemlerde merkez kültür tarafından da kabul görerek eski 'alt kültür' ya da pop olma özelliğini yitirdiğini ve tüm diğer sanatların arasına katıldığını görürüz. Burada merak uyandırabilecek sorulardan biri, 90'lı yılların pop

ve *pulp* yazınının gelecekte de pop kültür niteliği taşıyıp taşımayacağıdır. İtalyan ve Alman yazınındaki bu oluşumların saptandığı 90'lı yıllar yakın bir tarihe işaret ettiğinden ve söz konusu süreç henüz tamamlanmadığından, bu soruya kesin yanıtlar vermek ancak zamanla mümkün olabilecektir.

BİBLİYOGRAFYA

- Ackermann, Karin-Greif, Stefan: “Pop im Literaturbetrieb. Von den sechziger Jahren bis heute”, **Pop-Literatur, Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur. Sonderband**. Haz. Heinz Ludwig Arnold - Jürgen Schäfer, München, Edition Text+Kritik im Richard Boorberg Verlag, 2003, s.55-68.
- Adolghiso, Armando: “Enterprise. Voci e pensieri dallo spazio” (Severino Cesari ile röportaj) (Çevrimiçi) http://www.adolghiso.it/enterprise/severino_cesari.asp 20.10.2007.
- Adorno, Theodor, W.-Horkheimer, Max: **Dialektik der Aufklärung**, GS Bd.3, Frankfurt Am Main, Suhrkamp, 1997, 1.bs. Querido, Amsterdam, 1947.
- Ammaniti, Niccolò: **Fango**, Milano, Mondadori, 1996.
- Ammaniti, Niccolò: **Çamur**, Çev. Nihal Önal, İstanbul, Doğan Kitapçılık, 2006.
- Ammaniti, Niccolò: **Branchie**, Torino, Einaudi, 1997, 1.bs. **branchie!**, Roma, Ediesse, 1994.
- Appen, Ralf v.: “Kein Weg aus dem Dilemma von Rock und Ironie. Die Musik in den Schriften Benjamin v. Stuckrad-Barres”, **Pop Pop Populär. Popliteratur und Jugendkultur**, (Haz.) v. Johannes G. Pankau vd., y.y., 2004, s.153-166.(Çevrimiçi) http://www.unigiessen.de/~g51093/Rock_und_Ironie.pdf, 01.06.2008.
- Atayman, Veysel: **Şiddetin Mitolojisi**, Donkişot Güncel Yayınlar, İstanbul, 2006.
- Bakhtin, Mikhail: **Karnaval dan Romana**, Çev. Cem Soydemir, Derl. Sibel Irzik, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Barilli, Renato: **È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-avanguardia**, Torino: Testo e Immagine, 2000.
- Barner, Wilfried: “Postmoderne und Spätmoderne: Erzählerische Tendenzen Der Achtziger Jahre. Der Postmoderne Kontext.”, **Geschichte der deutschen Literatur von**

- 1945 bis zur Gegenwart**, Haz. Wilfried Barner, München, Verlag C.H. Beck, 1994.
- Baudrillard, Jean: **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Doğu Batı Yayınları, 2005.
- Baßler, Moritz: **Der deutsche Pop-Roman: Die neuen Archivisten**, München, Verlag C.H. Beck, 2002.
- Behrens, Roger: **Adorno – ABC**, Leipzig, Reclam Verlag, 2003.
- Benjamin, Walter: **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie**, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968.
- Bologna, Patrizia: “Bulimia linguistica e necessità di spurgamento. Intervista con Aldo Nove”, **Teatro Pubblico**, Ocak/Şubat 2006, (Çevrimiçi) <http://www.italingua.ru/Biblioteca/Articoli/articoli.php?tema=bulimialinguistica>, 20.01.2008.
- Borompka, Stephan: “Slam, Pop und Posse: Literatur in der Eventkultur”, **Bestandaufnahmen: Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht**, Haz. Matthias Harder, Würzburg 2001, S. 177-194.
- Brizzi, Enrico: **Jack Frusciante è uscito dal gruppo**, Ancona, Transeuropa 1994.
- Brizzi, Enrico: **Dikbaşlılar**, Çev. Dilek Şendil, İstanbul, Can Yayınları, 1999.
- Brolli, Daniele: **Gioventù cannibale, la prima antologia dell’orrore estremo**, Haz. Daniele Brolli, Torino, Einaudi, 1996.
- Brolli, Daniele: “Le favole cambiano”, **Gioventù cannibale, la prima antologia dell’orrore estremo**, Haz. Daniele Brolli, Torino, Einaudi, 1996, s. V-X.
- Büsser, Martin: **Pop-Art**, Hamburg: Rotbuch Verlag, Reihe Rotbuch 3000, 2001.
- Büsser, Martin: “Die Sprechweisen der Popkultur. Zum Problem der Vermittelbarkeit”, Kritische Ausgabe, 1/00: Popliteratur, (Çevrimiçi) <http://www.kritischeausgabe.de/hefte/pop/buesser.pdf>, 15.03.2008.

- Carraro, Andrea: "Sono Brizzi. E non chiamatemi cannibale!", **I'Unita' 2** 19.01.1997, (Çevrimiçi) <http://brizzi.oasi.asti.it/un170197.htm>, 10.11.2007.
- Cesari, Severino: "Dopo i cannibali", **Magazine Littéraire**, Mart 2002. (Çevrimiçi) <http://www.carmillaonline.com/archives/2003/06/000283.html>, 10.01.2008.
- Connor, Steven: **Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2. Bs., 2005. (Özgün Adı: **Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary**).
- Cowie, A.P. - Hornby, A.S. : **Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English**, Fourth Edition, Oxford University Press, 1994.
- Cuccaroni, Valerio: "Lo scrittore e il mondo. Intervista a R. Montanari, A. Nove, T. Scarpa", (Çevrimiçi) www.sparajuij.com/AldoNove, 10.11.2007.
- Çabuklu, Yaşar: "Punk: Artık Sınıfın Nihilizmi", **Kovulanın İzi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2001, s.66-71.
- Diederichsen, Diedrich: "Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch", **Pop, Technik, Poesie. Die nächste Generation, Rowohlt Literatur Magazin 37**, Haz. Marcel Hartges-Martin Lüdke vd., Hamburg, Rowohlt, 1996, s. 36-44.
- Diederichsen, Diedrich: **Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt**, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1999.
- Diederichsen, Diedrich: "Alles ist Pop. Was bleibt von der Gegenkultur?", (Çevrimiçi) <http://www.nightsounds.de/pop.htm>, 23.03.2008.
- Fiske, John: **Popüler Kültürü Anlamak**, Çev. Süleyman İrvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999. (Özgün adı: **Understanding Popular Culture**, © Routledge, 1991.)
- Frank, Dirk: "Die Nachfahren der 'Gegengenkultur'. Die Geburt der 'Tristesse Royale' aus dem Geiste der Achtziger Jahre, **Pop-Literatur, Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur, Sonderband**, Haz. Heinz Ludwig Arnold -

- Jürgen Schäfer, München, Edition Text+Kritik imRichard Boorberg Verlag, 2003, s.218-233.
- Galiazzo, Matteo: “Cose che io non so”, **Gioventù cannibale. La prima antologia dell’orrore estremo**, Haz. Daniele Brolli, Torino, Einaudi, 1996, s. 103-121.
- Gans, Herbert, J.: **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**, Çev. Emine Onaran İncirlioğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005. (Özgün adı: **Popular Culture & High Culture, Revised and Updated Edition**, Basic Books, 1999).
- Gansel, Carsten: “Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur”, **Pop-Literatur, Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur. Sonderband**, Haz. Heinz Ludwig Arnold - Jürgen Schäfer, München, Edition Text+Kritik imRichard Boorberg Verlag, 2003, s.234-257.
- Gervasutti, Luca: **Dannati e Sognatori – Guida alla nuova narrativa italiana**, Udine, Campanetto Editore, 1998.
- Giovannini, Fabio - Tentori, Antonio: **Cuore di pulp: Antologia di racconti italiani**, Stampa Alternativa, 1997.
- Goer, Charis: “Cross the Border – Face the Gap. Ästhetik der Grenzerfahrung bei Thomas Meinecke und Andreas Neumeister”, **Pop-Literatur, Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur. Sonderband**, Haz. Heinz Ludwig Arnold - Jürgen Schäfer, München, Edition Text+Kritik imRichard Boorberg Verlag, 2003, s.172-182.
- Grasso, Aldo: “Il televisione e ‘giovani narratori’”, **Il Novecento III, Scenari di fine secolo 1**, Haz. Emilio Cecchi - Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 2001, s. 709-725.
- Günther, Gero: “Countdown to TXX (Voulez-Vous-Version). 11 Wichtige Hinweise, die man beachten sollte, ehe man mit Pop-Literatur ins Bett steigt”, **Rowohlt Literatur Magazin 37, Pop Technik Poesie: Die nächste Generation**, Haz. Marcel Hatges, Martin Lüdge, Delf Schmidt. Hamburg, Rowohlt Verlag, 1996, s. 10-13.
- Harder, Matthias: “Vom verlorenen Grundkonsens zur neuen Vielfalt. Zu einigen Aspekten und Tendenzen der Literaturdiskussion in den neunziger Jahren”, **Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht**, Haz.

- Matthias Harder, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, s.9-26.
- Hartley, John: **Communication, Cultural And Media Studies: The Key Concepts**, Third Edition, London, Routledge 2002.
- Hecken, Thomas: “Pop-Literatur um 1968”, **Pop-Literatur, Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur. Sonderband**, Haz. Heinz Ludwig Arnold, Jörgen Schäfer, München, Edition Text+Kritik, Richard Boorberg Verlag, 2003, s.41-54.
- Hebdige, Dick: **Altkültür: Tarzın Anlamı**, çev. Sinan Nişancı, Babil Yayınları, 2004.
- Kausch, Michael: **Kulturindustrie und Populärkultur: Kritische Theorie der Massenmedien**, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1988.
- Kerouac, Jack: **Yolda**, Çev. Güzin Özkan - Ferruh Armutçuoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2008.
- Kracht, Christian: **Faserland**, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1995.
- Kraft, Thomas: “The show must go on. Zur literarischen Situation der neunziger Jahre”, **Aufgerissen: Zur Literatur der 90er**, Haz. Thomas Kraft, München, Piper Verlag, 2000, s.9-22.
- La Porta, Filippo: **La Nuova Narrativa Italiana: Travestimenti e stili di fine secolo**, Nuova edizione ampliata, Torino, Bollati Boringheri, 2003. (1.bs.1999).
- Milani, Gerardo – Peper, Maria: **Dizionario di Arte e Letteratura**, Bologna, Zannichelli, 2002.
- Mondello, Elisabetta : Haz. **La narrativa italiana degli anni Novanta**, Roma, Meltemi Editore, 2004.
- Mondello, Elisabetta : “Introduzione”, **La narrativa italiana degli anni Novanta**, Haz. Elisabetta Mondello, Roma, Meltemi Editore, 2004, s.7-10.
- Mondello, Elisabetta : “La giovane narrativa degli anni Novanta”, **La narrativa italiana degli anni Novanta**, Haz. Elisabetta Mondello, Roma, Meltemi Editore, 2004, s.11-37.

- Mondello, Elisabetta: **In Principio fu Tondelli: Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta**, Milano, Saggiatore, 2007.
- Mondo, Monica: “Cannibale è la Fiction”, **Lettture**, Şubat 1997, Sayı 534. (Fabio Repetto ile röportaj), (Çevrimiçi) <http://www.stpauls.it/letture00/0297let/0297le8.htm> 20.10.2007.
- Mozzi, Giulio: “Attento lettore, che ti mangio”, (Çevrimiçi), <http://www.nautilus.tv/9610it/letture/cannibale.htm>, 10.11.2007.
- Nove, Aldo: **Superwoobinda**, Torino, Einaudi, 1998.
- Nove, Aldo: “Banyo Köpüğü”, Çev. Nükhet Polat, **Eşik Cini: İki Aylık Öykü Kültürü Dergisi.**, Mart/Nisan 2008, Sayı 14, s.73-75.
- Pezzarossa, Fulvio: **C’era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana**, Bologna, 1999, Clueb.
- Porompka, Stephan: “Slam, Pop und Posse. Literatur in der Eventkultur”, **Bestandaufnahmen: Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht**, Haz. Matthias Harder, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, s. 27-42.
- Rajewsky, Irina O.: **Intermedialität**, A. Francke Verlag Tübingen und Basel, 2002.
- Rajewsky, Irina O.: **Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre**, Tübingen, Narr, 2003.
- Renzo Ambrogio-Casalegno Giovanni: **Scrostati Gaggio! – Dizionario storico dei linguaggi giovanili**, Torino, Utet, 2004.
- Rowe, David: **Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikası**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996.(Özgün adı: **Popular Cultures: Rock Music, Sport and the Politics of Pleasure**, Sage Publication, 1995).
- Scarpa, Tiziano: “Lettera a pulp”, (Çevrimiçi)

<http://www.sparajurij.com/tapes/deviazioni/TizianoScarpa/HASCRIITOSUletteraapulp.htm>, 10.11.2007.

- Schäfer, Jörgen: “ ‘Mit dem Vorhandenen etwas anderes als das Intendierte machen’. Rolf Dieter Brinkmanns poetologische Überlegungen zur Pop-Literatur”, **Pop-Literatur, Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur. Sonderband**. Haz. Heinz Ludwig Arnold, Jörgen Schäfer, München, Edition Text+Kritik, Richard Boorberg Verlag, 2003, s.69-80.
- Schäfer, Jörgen: “ ‘Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit’. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968”, **Pop-Literatur, Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur. Sonderband**, Haz. Heinz Ludwig Arnold, Jörgen Schäfer, München: Edition Text+Kritik, Richard Boorberg Verlag, 2003, s.7-25.
- Schmidt, Rainer - Anne Philippi, Anne: “Wir tragen Größe 46”, **Die Zeit**, 09.09.1999, Sayı 37. (Çevrimiçi) http://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml, 15.05.2008.
- Seiler, Sascha: **Das einfache wahre Abschreiben der Welt: Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960**, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, (Çevrimiçi) <http://books.google.de/books?id=dEVy8SBDXrMC&printsec=frontcover&dq=sascha+seiler&hl=tr&sig=iHeLE0e7qzmpJfyCMHYnf5-YSg#PPA327,M1>, 11.04.2008)
- Senardi, Fulvio: **Aldo Nove**, Firenze, Edizione Cadma, 2005.
- Sinibaldi, Marino: **Pulp: La letteratura della simultaneità**, Roma, Donzelli, 1997.
- Stahl, Enno: “Pop als Blase: Neue Veröffentlichungen zur Pop-Literatur, Ocak 2005, (Çevrimiçi) http://www.satt.org/literatur/05_01_pop.html, 22.05.2008.
- Stuckrad-Barre v., Benjamin: **Soloalbum**, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1998.
- Tarantino, Quentin: "Pulp Fiction: The Facts" (1994 promotional interview), Pulp Fiction DVD (Buena Vista Home Entertainment).

- Tarantino, Quentin-Avary, Roger A. : “Pulp Fiction Script”, 1993, (Çevrimiçi)
<http://www.godamongdirectors.com/scripts/pulp.shtml>, 10.11.2007.
- Terkessidis, Mark: “Die Eingeborenen von Schizonesien. Der Schlager als deutscher aller Popkulturen”, **Mainstream der Minderheiten: Pop in der Kontrollgesellschaft**, Haz. Tom Holert, Mark Terkessidis, Berlin, Edition ID-Archiv, 1996, s.115-138.(Çevrimiçi)
www.nadir.org/nadir/archiv/Diverses/pdfs/holert_mainstream.pdf - 10.04.2008.
- Testa, Martina: “Dove sono andate le cose (parte settima)” (Tiziano Scarpa ile röportaj), **Magazine**, Sayı 19, Temmuz/Ağustos, 2003, (Çevrimiçi)
<http://www.minimumfax.com/newsletterStampa.asp?newsletterID=23&nl=2>, 02.12.2007.
- Trevi, Emanuele: “Spazzatura e violenza: sull’estetica cannibale”, **Gioventù cannibale. La prima antologia dell’orrore estremo**, Haz. Daniele Brolli, Torino, Einaudi, 1996, s. 201-209.
- Walther, Danny: “Die ‘Fiedler-Debatte’ oder der Versuch, die ‘Chiffre 1968’ von links ein wenig auf-zuschreiben”, Magisterarbeit, Institut für Kulturwissenschaften der Universität Leipzig, 2007. (Çevrimiçi)
<http://www.cultiv.net/cultiv/index.php?id=633&docid=109>, 27.04.2008.
- Warhol, Andy-Hackett, Pat: **Popism**, England, Penguin Books, 2007. (1. bs., 1980)
- Willmann, Helmut: Haz. **Langenscheidts Taschenwörterbuch Englisch**, Langenscheidt KG, Berlin, München, 1990.
- Zanichelli, Nicola: Haz. **Vocabolario della lingua italiana: Dodicesima edizione minore**, Bologna, Zanichelli Editore, 1995.