

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI BÖLÜMÜ
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**POSTMODERN-MİNİMALİST ANLATI:
J.P. TOUSSAINT' IN “BANYO” ROMANI
ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Hilal ÜÇÜNCÜ

2501150212

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Nedret KILIÇERİ

İSTANBUL – 2019

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI BÖLÜMÜ
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**POSTMODERN-MİNİMALİST ANLATI:
J.P. TOUSSAINT' İN “BANYO” ROMANI
ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Hilal ÜÇÜNCÜ

2501150212

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Nedret KILIÇERİ

İSTANBUL – 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI



ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : HİLAL ÜÇÜNCÜ Numarası : 2501150212
Anabilim Dalı / EDEBİYATLARI ANABİLİM
Anasanat Dalı / Programı : DALI Danışmanı : PROF.DR.NEDRET KILIÇERİ
Tez Savunma Tarihi : 07.10.2019 Saati : 11.00
Tez Başlığı : "POSTMODERN-MİNİMALİST ANLATI: J.P.TOUSSAINT'IN "BANYO" ROMANI ÜZERİNE
BİR İNCELEME"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
PROF.DR.NEDRET KILIÇERİ		Kabulü
DOÇ.DR.FÜSUN SARAÇ		Kabulü
DR.ÖĞR.ÜYESİ SELİN GÜRSER ŞANBAY		Kabulü

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
DOÇ.DR.YAPRAK TÜRKAN YÜCELSİN TAŞ		
DR.ÖĞR.ÜYESİ H.NECMİ ÖZTÜRK		

ÖZ

POSTMODERN-MİNİMALİST ANLATI: J.P. TOUSSAINT’NIN

“BANYO” ROMANI ÜZERİNE BİR İNCELEME

HİLAL ÜÇÜNCÜ

Bu çalışmada Postmodern-Minimalist anlatı yazarlarından Jean-Philippe Toussaint’in ilk romanı “*Banyo*” (*La Salle de Bain*,1985) göstergebilimin sunduğu inceleme yöntemleri bağlamında ele alınıp araştırılmak istenmiştir. Çalışmamız “Postmodernizmin Genel Çizgileri”, “Yeni Roman ve Jean-Philippe Toussaint” ve “Göstergebilimsel Bir Okuma” başlıklarından oluşmaktadır.

“Postmodernizmin Genel Çizgileri” adlı birinci bölümde, postmodernizmi oluşturan koşullar ve postmodern dünya düzeni açıklanmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede, postmodern kuramın tarihsel gelişimi incelenerek, postmodern sanat anlayışının ilk olarak hangi sanat dallarında ortaya çıktığı araştırılmıştır. Birinci bölümün son başlığında, postmodernizmin edebiyat üzerine etkileri incelenerek, postmodern anlatıyı oluşturan; üstkurmaca tekniği, metinlerarasılık, çoğulcu yaklaşım ve öznenin konumu gibi postmodern anlatı özellikleri açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızın ikinci bölümünde, postmodern edebiyatta bir kırılma noktası olarak nitelendirebileceğimiz “Yeni Roman” hareketi, Nathalie Sarraute, Michel Butor ve Alain Robbe-Grillet gibi öncü yazarların düşünceleri doğrultusunda ele alınmıştır. Bu çerçevede bir “Yeni Yeni Romancı” olarak nitelendirilen Jean-Philippe Toussaint, yazar kimliği ve minimalist yazın anlayışı incelenmiştir.

Çalışmamızın analiz kısmını oluşturan “Göstergebilimsel Bir Okuma” başlıklı son bölümde, Ferdinand de Saussure öğretisinden hareketle, Paris Göstergebilim Çevresi kurucularından Algirdas Julien Greimas’ın sunduğu çerçevede göstergebilim kuramları ve göstergebilimsel çözümleme yöntemleri incelenmiştir. Bu doğrultuda Jean-Philippe Toussaint’in “Banyo” adlı postmodern-minimal anlatısı göstergebilimsel yöntemler doğrultusunda incelenmiştir. Bununla birlikte postmodern anlatıların özelliklerinden “Metinlerarasılık” yöntemi Julia Kristeva ve Mikhail Bakhtine gibi araştırmacıların görüşleri çerçevesinde incelenmiş ve çalışmamızın son bölümünde “Banyo” adlı metin, metinlerarası yöntem doğrultusunda çözümlenmiştir.

Jean-Philippe Toussaint, “Banyo” adlı yapıtında, minimalist yazını doğrultusunda, dünyayı az sözle açıklamaya çalışmıştır. Bu çerçevede, zamanın akışına direnen sıradan bir birey üzerinden, postmodern toplumsal yaşama eleştirel bir yaklaşım ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: postmodernizm, minimalizm, metinlerarasılık, minimal anlatı, göstergebilim



ABSTRACT

POSTMODERN-MINIMALIST NARRATIVE: A LITERARY EXAMINATION ABOUT J.P. TOUSSAINT’S “THE BATHROOM” HİLAL ÜÇÜNCÜ

In this study, in the context of analysis methods presented by semiotics, it is aimed at examining “The Bathroom” which is the first published (*La Salle de Bain*, 1985) book of Jean-Philippe Toussaint, one of the Postmodern-Minimalist narrative writers. The study consists of three main headings. The first part is “Main Lines of Postmodernism”, the second part is “Le Nouveau Roman and Jean-Philippe Toussaint” and the third part is “The Semiotic Analysis of Bathroom”.

In the first part, it is aimed at explaining in which conditions postmodernism exists and what postmodern world order is. Within this perspective, by approaching the historical development of postmodernism, it is examined in which branches of art postmodernism stands out first. In the last subheading of the first chapter, the effects of postmodernism on literature were examined and in the context of Postmodern literary methods, metafiction technics, intertextuality, pluralistic approach and position of subject which were observed in postmodern narratives were tried to be explained.

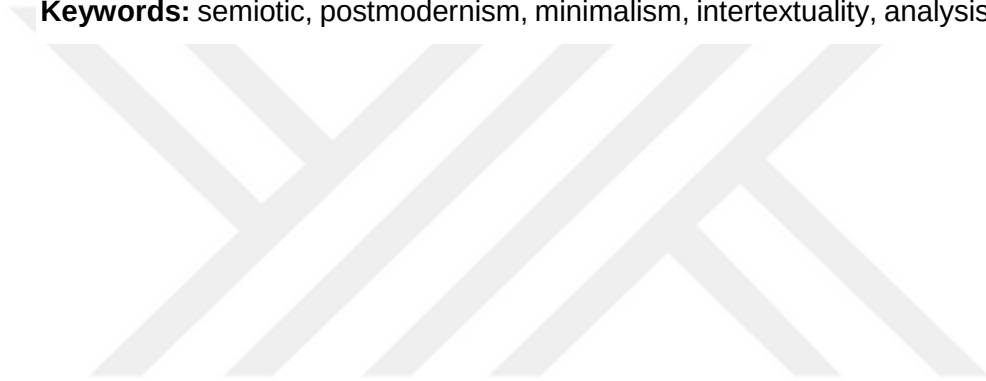
In the second part, Le Nouveau Roman, which emerged as a branch of Postmodernism, was examined. Jean-Philippe Toussaint who stands out between other minimal writers and his writings were mentioned by dwelling on minimal literature in this study.

In the third chapter, the narrative, “Bathroom”, which is the subject of our study, was examined in the light of the semiotic methods which is presented by Greimas by sectioning within the context of the Actantial Model. The narrative which consists of three different sections is examined in temporal and spatial dimensions and the characteristics of the characters in the narrative have been tried to be revealed. In consideration of obtained data, the loneliness, alienation, and inertia patterns in the text have been revealed and observed. In the last part of our study, the text,

“Bathroom” was examined in terms of intertextuality as it is an important feature of minimal narratives. As the effects of abstract painting are dominant, abstract paintings and pioneers are mentioned in terms of intertextuality.

Jean-Philippe Toussaint, in this text called, “The Bathroom”, tried explaining a lot with few words with his unique minimal style. He developed a critical way of approach to existence of society during postmodern life, in which an ordinary individual who is trying to resist the movement of time and who wants to feel the awareness of the flow.

Keywords: semiotic, postmodernism, minimalism, intertextuality, analysis of discours



RÉSUMÉ

**LE RÉCIT POSTMODERNE-MINIMAL: L'ANALYSE
LITTÉRAIRE SUR "LA SALLE DE BAIN" DE J.P. TOUSSAINT**

HİLAL ÜÇÜNCÜ

Dans cette étude, dans le cadre des méthodes d'analyse présentées par la sémiotique, il s'agit d'examiner « La Salle de Bain », le premier livre publié (*La Salle de Bain*, 1985) de Jean-Philippe Toussaint, l'un des auteurs minimalistes de la littérature française moderne. L'étude se compose de trois chapitres principaux. La première partie est intitulée « Les éléments fondamentaux du postmodernisme », la seconde partie, « Le Nouveau Roman et l'écriture de J.P. Toussaint », enfin, la troisième partie, « Analyse sémiotique d'un texte : La Salle de Bain ».

Dans la première partie, il s'agit d'expliquer dans quelles conditions le postmodernisme existe et ce qu'est l'ordre mondial postmoderne. Dans cette perspective, en abordant le développement historique du postmodernisme, on se propose d'examiner quelles branches de l'art postmodernisme se démarquent en premier. Dans la dernière partie du premier chapitre, les effets du postmodernisme sur la littérature ont été examinés et dans le contexte des méthodes littéraires postmodernes, les techniques de métafiction, l'intertextualité, l'approche pluraliste et la position du sujet que l'on rencontre dans les récits postmodernes ont été analysés.

Dans la deuxième partie, Le Nouveau Roman, qui peut être considéré comme une conception littéraire proche du postmodernisme, a été examiné. Jean-Philippe Toussaint qui se démarque entre autres minimalistes et ses écrits ont été mentionnés en nous appuyant sur la littérature minimale dans cette étude.

Dans la troisième partie, le récit « La Salle de Bain », qui est le sujet de notre étude, a été examiné à la lumière des méthodes sémiotiques présentées par l'un des fondateurs de la sémiotique française, A. Julien Greimas dans le contexte du Modèle Actantiel. Le récit qui se compose de trois sections est examiné dans les dimensions temporelles et spatiales ; nous avons également essayé de révéler les caractéristiques des personnages dans le récit. Compte tenu des données obtenues, les thèmes de solitude, d'aliénation et d'inertie dans le texte ont été observés dans notre corpus. Dans la dernière partie de notre étude, le texte « La Salle de Bain » a

été examiné en termes d'intertextualité, car il s'agit d'une caractéristique importante des récits minimaux. Comme les effets de la peinture abstraite sont dominants, les pionniers de la peinture abstraite ont été également mentionnés en termes d'intertextualité.

Jean-Philippe Toussaint, dans son ouvrage intitulé « La Salle de Bain », a essayé d'expliquer tout un monde avec peu de mots dans son style minimal et particulier. Il a développé une approche critique de la vie de la société dans la vie postmoderne, dans laquelle l'individu essaie de résister contre l'écoulement du temps, en se laissant à l'épreuve du flux temporel dans son existence banale et ordinaire.



ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında, Jean-Philippe Toussaint'in, postmodern dünya düzeninde, yaşamın hızına ayak uyduramayan, ölüme doğru uzanan zaman deviniminde kendi iç dünyasına yönelen bir anlatıcıyı konu alan eseri incelenmiştir. Bu konuyu seçmemde benim için bir esin kaynağı olan lisans eğitimi çerçevesinde gördüğüm derslerdir. Bu doğrultuda, benden hiçbir zaman desteğini esirgemeyen, çok uzaklardan bile güzel cümleleriyle daima moral veren değerli hocam Prof. Dr. Arzu Etensel İldem başta olmak üzere, Ankara Üniversitesi D.T.C.F Fransız Dili ve Edebiyatı kürsüsüne teşekkürlerimi sunmak isterim.

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesi sürecinde, değerli bilgilerini benimle paylaşan, sabırla ve ilgiyle bana yol gösteren, beni daima cesaretlendiren, samimiyetini ve güler yüzünü asla eksik etmeyen değerli tez danışmanım Prof. Dr. Nedret Öztokat Kılıçeri'ne sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bu yoğun süreçte, kendisinden çok fazla şey öğrendim, çalışmaları benim için daima yol gösterici olacaktır. Ayrıca, değerli tavsiyeleri ile bana yol gösteren Doç.Dr. Füsün Saraç'a ve Dr. Selin Gürses Şanbay'a teşekkürlerimi sunarım.

Bununla birlikte, benim için yoğun ve yorucu geçen bu süreçte daima yanımda olan, her türlü derdime koşan sevgili kardeşim Ahmet Üçüncü'ye, bulmaya çalıştığım her kaynak için benimle sahafları gezerek kitap arayan, değerli yorumlarıyla bana yol gösteren, beni cesaretlendiren Sercan Ersan'a, maddi ve manevi desteklerini asla esirgemeyen sevgili aileme ve bu yoğun süreçte yanımda olan tüm dostlarıma çok teşekkür ederim.

İSTANBUL, 2019

HİLAL ÜÇÜNCÜ

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ÖNSÖZ	ix
TABLolar LİSTESİ	xi
KISALTMALAR LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZMİN GENEL ÇİZGİLERİ

1.1. Kuramsal Açıdan Postmodernizm ve Oluşum Evresi	3
1.2. Postmodern Düşüncenin Temel Özellikleri	14
1.3. Postmodern Sanat Anlayışı	19
1.4. Postmodern Anlatının Temel Özellikleri	25

İKİNCİ BÖLÜM

“YENİ ROMAN” VE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT’IN ESERİ

2.1. Yeni Roman ve Sonrası	32
2.2. Bir “Yeni Yeni Romancı” Olarak Jean-Philippe Toussaint	40

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÖSTERGEBİLİMSEL BİR OKUMA

3.1. Edebiyat Açısından Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi	47
3.2. Göstergebilimsel Bir Çözümleme: Banyo	59
3.2.1. Paris/1.Kesit	60
3.2.2. Hipotenüs/2.Kesit	68
3.2.3. Paris/3.Kesit	81
3.3. Metinlerarası İlişkiler	85
3.3.1. Bir Yöntem Olarak Metinlerarasılık	85
3.3.2. Metinlerarası Bir Okuma: “Banyo”	89
SONUÇ	97
KAYNAKÇA	100

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Modernizm ve Postmodernizm İlişkisi	7
Tablo 2: Anlatım ve İçerik Düzlemi.....	50
Tablo 3: Üretici Süreç	51
Tablo 4: Eyleyensel Örnekçe	52
Tablo 5: Anlatının Evreleri.....	55
Tablo 6: Anlatı İzlenesi.....	56
Tablo 7: Göstergebilimsel Dörtgen.....	58
Tablo 8: Eyleyenler Şeması	62
Tablo 9: Uzun Karşıtlıkları.....	65
Tablo 10: Anlatının Çoğulcu Yapısı.....	65
Tablo 11: Anlatıcının Özellikleri.....	66
Tablo 12: Uzun İşlevleri	67
Tablo 13: Eyleyenlerin Dönüşümü	78
Tablo 14: Kapalı Uzunlar	79

KISALTMALAR LİSTESİ

Bkz :Bakınız

A.e : Aynı eser

A.g.e : Adı geçen eser

S. : Sayfa/ sayfalar

Haz. : Yayına Hazırlayan

Çev. : Çeviren

MÖ : Milattan Önce

GİRİŞ

18.yüzyıla damgasını vuran Aydınlanma Dönemi dünya görüşünü referans alan ve her durumda akılcılığı benimseyen bir yaklaşım olan Modernizm, yirminci yüzyıla gelindiğinde yerini Postmodernizme bırakmıştır. Modernizmin içinden filizlenen ve her şeye karşı bir duruş sergileyen bu yeni kavram, Modernizmin kabul ettiği değerleri sorgulayarak toplumsal düzende kendine yeni bir alan açmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında toplumda oluşan karmaşa ve kaos ortamında insanlar artık kendilerini eskisi gibi güvende hissetmemeye başlamış ve bir kimlik bunalımı kendini göstermiştir. Yirminci yüzyılda endüstriyel ve teknolojik gelişmelerle birlikte toplumsal ve sınıfsal eşitsizlikler artmış ve rekabetin hâkim olduğu, tüketimin odağında kapitalist bir dünya düzeni iyiden iyiye kendini göstermeye başlamıştır.

Ekonomik eşitsizliklerin bireylerin yaşamlarındaki kargaşa etkisi Postmodern durumun altyapısını oluşturur. Postmodernizm, tüm bu karmaşıklık içinde ortaya çıkarak, yerleşik her türlü düşünce ve ilkelere bir başkaldırı şeklinde tanımlanmıştır. Bilgi teknolojilerinin ilerlemesiyle birlikte, gerçeklik algısı sorgulanmaya başlamıştır. Postmodern dünya düzeninde insanlar neyin gerçek neyin sahte olduğunu anlayamaz hale gelerek özellikle kitle iletişim araçları tarafından sunulan bilgileri gerçek gibi algılama eğilimi göstermeye başlamışlardır. Öte yandan teknolojik gelişmelerle birlikte her şeyi hızlıca tüketme eğilimi baş göstermiş ve artık kitleler bir tüketim toplumuna dönüşmüştür.

Postmodernizm, karışıklığın hüküm sürdüğü bu dünya düzeninde her şeye karşı duran tavrını ve etkisini edebiyattan modaya çok çeşitli alanda göstermiştir. Sanat düzleminde ele aldığımızda Postmodern bakış açısının ilk olarak resim sanatında ortaya çıkmış olduğu görülmektedir. Soyut resmin öncüleri postmodern toplumsal yaşama olan eleştirilerini ortaya koydukları eserlerle ifade etmişlerdir.

Yaşamın estetiğini ifade etmenin en güzel hali olarak edebiyat sanatı da postmodernizmden etkilenmiştir. Yazın dünyasında daha önce ortaya çıkan her türlü kurala karşı çıkılarak yeni ifade şekilleri ortaya konmuştur. Modern dönemde gündemde olan içeriğin aksine, biçim öne çıkarılmıştır. Daha önce denenmemiş olan

şeyler denenmiş ve insanların hayal dünyası hedef alınmıştır. Postmodernizmin etkisiyle birlikte artık yazarların ne anlattığı değil, nasıl anlattığı önemli hale gelmiştir.

Postmodernizmde bir kırılım noktası olarak ortaya çıkan Minimalizm ise, kendi içinde sadeliği ve yalınlığı savunan bir yaklaşım ortaya koyar. Yabancılaşma, yalnızlık, aidiyetsizlik gibi izlekleri konu edinir. Genellikle durum anlatıları şeklinde ortaya çıkan minimal eserlerde metinlerarasılık ve üst anlatı tekniklerine başvurulur. Dilde sadeliği önemseyen minimal yazarlar, biçim özellikleriyle öne çıkarken, sıradan insanlar üzerinden toplumun geneline yönelik eleştirel yaklaşımlar da ortaya koyarlar.

Çalışmamıza konu olan “*Banyo*” adlı metin, Postmodern-Minimalist anlatı yazarlarından Jean-Philippe Toussaint’in 1985 Minuit Yayınevi tarafından basılan ilk eseridir. Adını bile metin boyunca öğrenemediğimiz sıradan bir anlatı kişinin banyoya yerleşmesini konu alan metinde zamanın akışı karşısında verilen içsel bir mücadeleye tanıklık ederiz. Toussaint bu anlatısında yalnızlık, yabancılaşma ve devinim izlekleri çerçevesinde bireyin yaşam karşısında çaresizliğine vurgu yapar, bireyler üzerinden de toplumun geneline eleştirel bir bakış açısı geliştirir. Soyut resme ve geometriye yapılan göndermelerle metin kurgusu yapısal bir özellik taşımaktadır; bu niteliğiyle metin, Minimalist anlatıların metinlerarasılık düzleminde ele alınması gerektiğinin bir kanıtı olarak karşımıza çıkar. Tüketim toplumunun kölesi olan birey, bu dönemde farkındalığını yitirmiş ve zamanın akışını hissetmemektedir, oradan oraya rastlantısal bir biçimde sürüklenmektedir. Bununla birlikte eylemlerinden de sorumlu tutulamaz haldedir. Jean-Philippe Toussaint, “*Banyo*” adlı bu metniyle, hızla akıp giden zaman içinde bireyin kendi kendini sorgulamasını dile getirirken, başı ve sonu aynı noktada buluşan metin yaşamın bir temsili olarak okunur.

Çalışmamız üç ana bölümden oluşmaktadır. İncelediğimiz yapıtı daha iyi kavramak için, birinci bölümde Postmodernizm kuramsal çerçevede ele alınmıştır, bu doğrultuda postmodern düşüncenin özellikleri, postmodern sanat anlayışı ve postmodern anlatıyı oluşturan temel özellikler açıklanmıştır. İkinci bölümde ise Yeni Roman akımı genel hatlarıyla incelenmiş ve bu doğrultuda bu akımın öncülerinin görüşlerine yer verilerek, bir “*Yeni Yeni Roman*” yazarı olarak Jean-Philippe Toussaint’in yazını ve edebiyat çerçevesinde minimal yaklaşım incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise çalışmamızın yöntemlerini oluşturan Göstergebilim ve Metinlerarasılık kuramları genel çizgileriyle sunularak Jean-Philippe Toussaint’in çalışmamıza konu olan “*Banyo*” adlı yapıtı hem göstergebilimsel açıdan hem de metinlerarası düzlemde incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZMİN GENEL ÇİZGİLERİ

1.1. Kuramsal Açıdan Postmodernizm ve Oluşum

Evresi

İnsanlığın varoluşundan beri toplumlar tarafından ortak bir dil çerçevesinde oluşturulan her türlü ifade biçimi edebiyatın gelişimine katkı sağlamıştır. İçinde bulunduğumuz sosyal ve ekonomik koşullar, kültürel değerler ve yaşadığımız coğrafya, edebiyatı farklı şekillerde etkileyerek onun dinamik ve çok katmanlı yapısında aktif rol oynamıştır. Bazı düşünce akımları vardır ki yalnızca edebiyat alanında değil, yaşamın ve yaşamın yansıması olan sanatın pek çok dalında etkilerini belirgin olarak görmemiz mümkündür. Postmodernizm akımı da etki alanının genişliği sayesinde bunların başında yer alır. *“Postmodernizmin Genel Çizgileri”* başlıklı ilk bölümün bu alt başlığında postmodernizm kuramsal açıdan ele alınacaktır ve postmodernizmin oluşum evresi açıklanmaya çalışılacaktır. Bu çerçevede postmodernizm kuramını ve postmodernizmin hangi koşullarda ortaya çıktığını daha iyi kavrayabilmek adına modernizm, modernite, modernleşme gibi kavramlar da incelenecektir.

Etimolojik açıdan incelendiğinde postmodernizmin, *“post”* ve *“modernizm”* sözcüklerinin birleşiminden oluştuğu görülür. Latin dillerinde *“post”* ön eki sözcüğün başına eklenerek kullanıldığında *“sonra, sonradan gelen”* anlamını taşımaktadır. Böylece *“postmodernizm”* sözcüğü ile *“modern sonrası”* dönem tanımlanmaktadır; ancak kavramsal olarak ele alındığında postmodernizm çok daha karmaşık bir durumu ve düşünce hareketini temsil eder. Postmodernizm kuramının daha iyi açıklanabilmesi için *modernizm*, *modernite* ve *modern* kavramlarını tanımlamak faydalı olacaktır.

Modern sözcüğü ilk olarak MS 5.yüzyılda paganizmi yıkan Hristiyanlık düşüncesini nitelemek amacıyla kullanılan Latince *“modernus”* sözcüğünden türetilmiştir. Anlamsal açıdan ele alındığında en son olanı, yeni olanı nitelemesi bakımından *“modernus”* kelimesi devinimli bir içeriğe de sahiptir. (Aktaran: Kızılar, 2006, s. 47)

Modern sözcüğü bizi “modo” yani “son zamanlarda” anlamına götürürken karşısına da antik dünyayı niteleyen “antiqius”u alır. Bu nedenle modern kelimesini anlamsal açıdan incelediğimizde bir düalite prensibine sahip olduğunu, pagan kültüründen yeni olanı ayırt etmek için kullanıldığını görürüz. Pagan kültürü etkisini kaybederken karşısında yeni ve modern Hristiyanlık düşüncesi yerini alır.

Modernitenin başlangıç tarihiyle ilgili birbirinden farklı pek çok görüş ortaya atılmış olsa da genel görüş bu tarihin 18.yüzyıl *Aydınlanma Dönemi* (*Le siècle des Lumières*) olduğu yönündedir. Aydınlanma Dönemi, bu yüzyılda akli öncül kabul eden felsefi ve edebi bir hareketi ifade eder. Bireysel özgürlüklerin öne çıktığı bu dönemde “aklın önderliğinde bilgi” savunulmuştur.

“18.yüzyıl modern felsefesinin birincil savı, bilginin ustan türediği, sonradan kazanılmayıp doğuştan geldiği doğrultusundaydı. Ancak bu görüş, İngiliz görgücülerin karşı savlarıyla karşılaştı. John Locke (1632-1704)’un İnsan Anlağı Üzerine Deneme (1690) adlı çalışmasında ortaya koyduğu görgücü bilgikuramı, 18.yüzyıl felsefesine egemen oldu. Anlığı bir tabula rasa (boş tablet) olarak ele alan bu kurama göre; hiçbir doğuştan düşünce yoktu, bilgi ancak sonradan kazanılabilirdi. Anglikan kilisesi rahibi George Berkeley’se (1685-1753) evrendeki olgusal şeylerin tümünün duyular üzerinde basılı olan, tanrı tarafından yaratılmış düşünceler olduğunu savundu. Tam bir kuşkucu olan David Hume (1711-1776), Locke’un ve Berkeley’in öğretilerini başka bir açıdan değerlendirdi. Tüm bilgilerimizin ansal durumlardan ya da deneyimlerden oluşan düşüncelere dayandığını ve bu düşüncelerin gerçekliğinin de kanıtlanamayacağını öne sürdü. Ayrıca bilimin temeli olan nedensellik ilkesini, salt alışkısıl ya da geleneksel sayılılar olarak tanımlayıp yadsıdı.” (Kızıler, 2006, s. 49)

Funda Kızıler’in “*Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk*” adlı çalışmasında da belirttiği üzere, Aydınlanma Dönemi olarak adlandırılan “akıl çağı”nın temel sorgusu aklın önderliğinde bilgi kuramı ve gerçekliği üzerine yoğunlaşmak olmuştur. Hiç şüphesiz bu sorgulama beraberinde eleştirel yaklaşımların ortaya çıkışı için de bir zemin oluşturmuştur.

“Fransız Aydınlanma felsefecilerinden Voltaire (1694-1778), ussal ve evrensel bir din kuran deistlere katılarak, Roma Katolik Kilisesi’ni baskı uygulamak ve boş inanç yaymakla suçladı. İnsanın doğuştan iyi olduğuna, ancak uygarlığın yıkıcı etkisinin onu kötü yaptığını inanan J. J. Rousseau (1712-1778) Emile’de (1762) çocuğun yapay eğitim yöntemleri yerine içten bir özgürlük atmosferi içinde yetiştirilirse, doğuştan gelen iyi gizilgücünün nasıl açılacağını gösterdi. Diğer bir önemli yapıtı olan Toplum Sözleşmesi’nde (1762) tüm insanların özgür doğduğunu ve kendi insanlık haklarından vazgeçmesinin insan doğasıyla uzlaşamayacağını ortaya koyarak, demokratik bir hükümet biçimini savundu.” (Kızıler, 2006, s. 50)

Bu dönemin en önemli tartışmaları eşitlik, özgürlük ve akıl yoluyla ulaşılan bilgi ekseninde yürütülmüştür. Aydınlanma Düşüncesi evrensel boyutta bir bilim ve kültür yaratma arzusu yönünde, akıl yoluyla duyuların yeniden keşfedildiği bir dönem olarak nitelendirilir. Aydınlanma dönemiyle filizlenen Modernizm kavramı pek çok değişime uğrayarak günümüze kadar ulaşmıştır. Modernizmle birlikte Aydınlanma Düşüncesi'nin bir ürünü olan Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimleri dünyanın gidişatını etkileyen önemli gelişmeler olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanlık tarihinde modernizm önderliğinde siyasal, ekonomik, sosyal ve teknolojik açıdan pek çok dönüşüm yaşanmıştır. Akılcılığı öncü olarak kabul eden Modernizm ilk başlarda insanları özgürleştiren bir düşünce akımı olarak ortaya çıkmış ve gelişmiş olsa da teknolojik gelişmelerle birlikte bu tutum insanları kısıtlayan bir kavrama dönüşmüştür. Postmodernizmin hangi koşullarda ortaya çıktığını kavrayabilmek adına Modernizm düşüncesinin içine düştüğü açmazları incelemek bu noktada faydalı olacaktır.

Aydınlanma düşüncesi ile birlikte anılan modernizm hareketi beraberinde pek çok siyasi ve tarihi söylemi de getirmektedir. Toplumbilim üzerine çalışmalarıyla bilinen Anthony Giddens, "*Modernliğin Sonuçları*" (*The Consequences of Modernity*, 1990) adlı eserinde modernizmin evrensel boyutlara ulaşan etkilerinin kültürel ve toplumbilimsel sonuçları üzerine bir analiz ortaya koymaktadır. Giddens, bu eserinde *ulus-devlet* anlayışına ve *kapitalist üretim* kavramlarına dikkat çeker. Eleştirmen Semih Gümüş de bu analizlerin önemini postmodernizm açısından vurgular:

"Giddens, ulus-devletlerde, onlardan önceki devletlerde bulunandan çok daha yoğun bir yönetsel güç yoğunlaşması vardır' diyor; demek ki bu güç yoğunlaşması yeni bir ulus, dolayısıyla yeni bir kültür örgütlenmesi yaratırken, umulanın tam tersine, bireyin özgürlüğünü de zamanla gözden çıkarılacaklar arasında ilk sıralara sürmüştür. Giddens'ın saptaması, Tocqueville'in 'modernliğe özgü despot devlet' çözümlemesine doğrudan bağlanabilir." (Gümüş, 2010, s. 21-22)

Fransız Devrimi'yle birlikte hızla yayılmaya başlayan *milliyetçilik* akımı *ulus-devlet* anlayışını güçlendirirken 19.yüzyıl sonuna gelindiğinde tüm Avrupa'yı etkisi altına almıştır. Bununla birlikte yeni buluşların üretime olan etkisiyle birlikte endüstride makineleşme başlamış ve bu gelişim Sanayi Devrimleri'nin gerçekleşmesine zemin hazırlamıştır. Tüm bu gelişmeler toplumların sermaye üretimine yönelmesine neden olmuştur. Bu durumun bir sonucu olarak toplumlar "*kapitalist üretim*"e yönelmeye

eğilim göstermişlerdir. Bununla birlikte 20.yüzyıl iki büyük savaşa tanıklık etmiştir ve Hesse'nin söylemiyle “*savaşçıl bir yüzyıldır*” (Aktaran: Kızıler, 2006, s. 93)

Felsefeci Christian Destain “*Aydınlanma*” (*Les Lumières*, 2008) adlı çalışmasında Aydınlanma'nın, mutluluğun aracı haline gelişini ve toplumun kapitalist bir düzene evrilişini şu sözleriyle ifade eder:

“Aydınlanma yüzyılı kesinlikle bir akıl çağıdır. Artık gerçeklik iddiasında olmayan ama dünyanın ve toplumun görelî kavranabilirliğini üretme eğiliminde olan bir akıl-çoğu zaman gizlilik ve ezoterizmle taşan bir akıl. Dinsel-din adamları sınıfına özgü-zorlamalardan ya da bu zorlayıcılıkların manipüle edilmesinden kurtulma eğilimindedir. Amacı gerçek değildir, mutluluktur. Bu mutluluğun aracı olur. Ama bu mutluluk daha doğrusu refah, çok özel bir toplumsal sınıfa aittir: Bu refahın kaldıraçlarının nerede olduğunu anladığından siyasetin dizginlerini ele almaya hazırlanan burjuvaziye.” (Destain, 2010, s. 31)

Aydınlanmayı odağına yerleştiren modernite düşüncesi beraberinde modernlik kavramını da getirmiştir. Modernlik kavramı ise toplumsal yaşamda bireylerin *düzene ayak uydurması* olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanayi Devrimi sonrasında gelişen teknolojik ürünlerle toplum, tüketime odaklanan bir yöne doğru evrilmiş, burjuva sınıfı ise sermayeyi elinde tutan sınıf olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır. Kapitalist bir toplum düzeninde birey artık “*modernleşme*” çabası ile her şeyin en yeni, en güncel olanına sahip olma arzusunun pençesine düşmüştür.

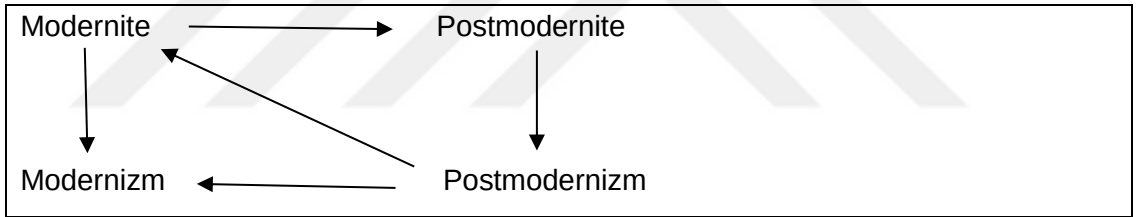
“*Modernite*” kavramını incelediğimizde bu kavramın, 13.yüzyıldan itibaren başlayan ve günümüze kadar devam eden tarihsel bir dönemi ifade ettiğini görürüz. Modernizm kavramı ise bu süreçte meydana gelen pek çok tarihsel olayın toplumsal yaşama getirileri olarak nitelenen ekinse bir hareket olarak nitelendirilebilir. Moderniteyi bir bakış açısı olarak nitelendirirsek, modernizmi de bu bakış açısı doğrultusunda ortaya koyduğumuz yaklaşımın yaşamımızdaki yansımaları olarak değerlendirmemiz mümkündür. Rönesans ve Reform hareketleri, Aydınlanma Dönemi, Fransız Devrimi, teknolojik gelişmeler ve Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan *sermaye üretimi* arzusu dünyanın küreselleşme yönünde ilerlemesi ve nihayetinde sekülerleşmesi yönünde zemin hazırlamıştır.

Steven Best ve Douglas Kellner “*Postmodern Teori*” (*Postmodern Theory*, 1991) adlı çalışmalarında modern kapitalist toplumlarda artık *bireyin sonunun* geldiğini öne sürer. Horkheimer, Adorno, Marcuse, Grossman, Pollock başta olmak üzere Frankfurt Okulu düşünürleri faşizm düşüncesine getirdikleri eleştirilerle öne

çıkarlar. Bu düşünörlere göre faşizm olgusu modern kapitalist düzene bağılı bir düzlemde yer almaktadır. (Kızıler, 2006, s. 103)

Şu saptamayla fark edebiliriz ki, dünya artık eskisi gibi değildir. Küreselleşmenin toplum düzenine hakimiyeti ile birlikte bireyler daha dünyevi olana yönelerek seküler bir düzene dahil olmaya başlamıştır. Pek çok konuda belirsizlik söz konusudur ve bu belirsizlikle birlikte dünya bir “kaos” un eşiğine gelmiş, parçalanmışlık yaşamları ele geçirmiştir. (Kızıler, 2006, s. 112)

Postmodernizm karmaşıklığın, belirsizliğin, parçalanmışlığın hüküm sürdüğü bu dönemde modernizmin içinden filizlenmiş bir hareketi temsil etmektedir. Nasıl ki klasizme tepki olarak modernite ilk tohumlarını verdiyse ve bir düşünce akımını, modernizmi oluşturduysa, modernizme tepki olarak da postmodernite kavramı ortaya çıkmış ve postmodernizm hareketi için zemin oluşturmuştur.



Tablo 1: Modernizm ve Postmodernizm İlişkisi

“*Postmodern*” sözcüğü 1870’lerde İngiliz ressam John Watkins Chapman tarafından, dönemin devrimci yeni sanat üslubu, empresyonizmin ötesine geçen sanat olarak “*postmodern resim*” şeklinde tanımlanmıştır. “*Postmodern*” kelimesi bazen olumlu bazen olumsuz anlamlarda kullanılmış olsa da kesin anlamını ve felsefesini 20.yüzyılın ikinci yarısında kazanmaya başlar. Tarihçi Arnold Joseph Toynbee ünlü eseri “*Tarih Bilinci*” (*A Study of History*, 1934-1961) adlı çalışmasında Avrupa’nın 1870’lerden sonraki dönemini “*Batı’nın Postmodern Çağı*” olarak nitelendirir ve iki dünya savaşının da gözler önüne serdiği üzere ekinse bir çöküşün belirlediği bir dönem olarak “*postmodern*” kelimesini olumsuz anlamda kullanır.

Funda Kızıler, modern evrenden farklı bir dünyaya, postmodernizm evrenine geçişi üç temel kategoride özetlemektedir:

- 1- Bilimsel ve teknolojik dönüşüm
- 2- Ekonomik ve ekinsel dönüşüm
- 3- Siyasal ve felsefi dönüşüm (Kızıler, 2006, s. 113-116)

Postmodernizm terimini kullanan ilk kişi olmamasına rağmen, postmodern felsefesinin bildirisi niteliğindeki eseriyle Jean-François Lyotard, postmodernizm denildiğinde ilk akla gelen isimlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Felsefeci Jean-François Lyotard “*Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor*” (*La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Minuit, 1979) adlı eserinde “*bilgisayarlaştırılmış toplumlarda bilgi*” kavramını inceler. Lyotard, bu eserinde ileri kapitalist toplumlarda yaşayan insanların 1960’ların başından itibaren postmodern bir dünyada yaşadıklarını, teknolojik gelişmelerle birlikte “*bilgisayarlaştırılmış toplum*”a dönüştüklerini öne sürer.

“Bizim çalışma hipotezimiz, toplumlar postendüstriyel, kültürler de postmodern olarak bilinen çağa girdikçe bilginin konumunun değiştiğidir. Bu geçiş, Avrupa için yeniden-inşanın tamamlanımını işaret eden 1950’lerin sonundan beri yürürlüktedir. Hızı, daha çabuk ya da yavaş ülkelere bağlı olup, bu ülkeler içerisinde etkinlik sektörüne göre değişmektedir. Genel durum, özetleyici bir bakış açısını güçleştiren geçici bir kopuş durumudur.” (Lyotard, 1990, s. 10)

Bununla birlikte, bu dönemde ekonomik ve ekinsel bir dönüşüm de yaşanmıştır. Marksist görüşleriyle bilinen Fredric Jameson, “*Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*” (*Postmodernism or The Cultural Logic of The Late Capitalism*, 1989) adlı yapıtında postmodernizmi, 1945’ten sonra belirginleşen geleneksel işgücünün krizi, yeniden örgütlenen uluslararası bir iş bölümü ve ilişkiler ağı, medyanın güçlenmesi, bilgisayar ve otomasyon gibi yeni teknolojik koşulların ortaya çıkması ve üretimin 3.dünya ülkelerine kaydırılması gibi olgulardan hareketle *geç kapitalizm* olarak nitelendirmektedir ve postmodernizmin ileri kapitalist toplumlarda kültürel bir mantığa dönüştüğünü ileri sürmektedir. Postmodern evren için zemin hazırlayan bir diğer unsur da siyasal ve felsefi alandaki dönüşümler olmuştur. 2.Dünya Savaşı dünyayı öyle derinden etkilemiştir ki sonuçları tüm dünyada birtakım değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Modern döneme özgü sömürgeci dünya düzeni etkisini yitirmeye başlamıştır ve dünyada artık bağımsızlık ülküsü yayılmaya başlamıştır. Feminist hareketlerin güçlenmesi ve 1968 öğrenci hareketleri yalnızca Avrupa’da değil dünyanın pek çok yerinde yankı uyandırmıştır. Tüm bunlar yeni bir

döneme girildiğinin habercisidir ve çok açıktır ki bu yeni dünya düzeni, eskisinden çok farklı bir yapıdadır. (Kızılar, 2006, s. 114-115)

Lyotard, “*bilgisayarlaştırılmış toplumlarda bilgi*” kavramını incelerken, *bilginin konumu* gereği bir “*meşrulaştırım*” sorunu olduğunu öne sürer. Ona göre enformasyon çağında bilgi artık ticarileşmiştir ve egemen güçlerin yönetimindedir. Lyotard, gelişen teknolojiyle birlikte artık bilimin bir hakimiyet kurma unsuru olduğunu ve dolayısıyla çatışma ortamı yaratacağını belirtir. Buna göre bilim artık bir amaç olmaktan ziyade güce sahip olma yolunda bir araca dönüşmüştür. “*Bilginin ne olacağına kim karar verecektir ve hangi ihtiyaçların karara bağlanacağını kim bilecektir?*” (Lyotard, 1990, s. 16) sorusuyla Lyotard, bilgi sorununun teknoloji çağında artık bir hükümet sorunu olduğu saptamasına ulaşır. Bununla birlikte Lyotard, bilginin meşrulaştırım sürecinde yöntem olarak ‘*dil oyunları*’nın kullanıldığını öne sürer.

“Dil oyunları, etrafında özdeşleştirdiği muhtelif türden söylenimleri ortaya koyar. Dil oyunları ile kastettiği, çeşitli söylenim kategorilerinin her birinin, bunların özelliklerini belirleyen kurallar ve konulabilecekleri yararlar çerçevesinde tanımlanabilir olmasıdır; tıpkı her parçanın özelliklerini belirleyen bir kurallar kümesiyle tanımlanan satranç oyununda olduğu gibi. Bunları hareket ettirmenin en kolay yoluyla.” (Lyotard, 1990, s. 18)

Lyotard’a göre bilginin meşrulaştırım sürecinde başvuru aracı olarak kullanılan “*meta-anlatı*” kavramı postmodern dönemde artık etkisini yitirmeye başlamıştır. Ona göre modern toplumları yönlendiren ideolojik ve kültürel değerler artık toplum için bir şey ifade etmemektedir. Modern dönemi yönlendiren “*meta-anlatı*”lar teknolojinin toplumsal yaşama hakim olduğu bu yeni dönemde adeta ölümünü ilan etmiştir ve işlevsiz hale gelmiştir. Bu yapıtında Lyotard, dil oyunlarında eş biçimcilik yerine ayrı biçimciliği, büyük anlatıların bütünleştirici etkisinin yerine küçük anlatıların çoğulculuğunu ve makro-politika yerine mikro-politikayı öne çıkarır. Bununla birlikte Steven Best ve Douglas Kellner “*insan dayanışmasını, topluluğu ve evrenselliği anlatan modern ‘biz’in karşı konulmazcasına çatırdayıp parçalandığını ileri sürer. Auschwitz’den sonra insanlığın bir ve tek olduğunu, evrenselliğin bir insanlık durumu olduğunu öne sürmenin sahtekarlık olacağını savunur.*” (Aktaran: Kızılar, 2006, s. 135-136)

Postmodernizm, modernizmin içinden ona bir tepki niteliğinde çıkmış bir düşünce hareketi olarak ölüm bildirilerinin öne çıktığı bir düşünce hareketidir. On dokuzuncu yüzyıl felsefesinin en önemli isimlerinden biri olan Alman filozof Friedrich

Wilhelm Nietzsche'nin "*Tanrı öldü*" söylemi pek çok kişi tarafından ateist bir bakış açısıyla yorumlanmış olsa da Nietzsche'nin bu söylemi Aydınlanma Dönemi sonrasında batı dünyasının içinde bulunduğu yozlaşmış ahlak anlayışına bir eleştiri niteliği taşır. Ona göre artık Hristiyanlık dünyasının inanacak bir tanrısı kalmamıştır çünkü değerler çöküntüye uğramıştır. Nietzsche'nin eleştirisi toplumun ahlak anlayışına ve insanın toplumsal yaşamdaki değersizliğine karşıdır çünkü Tanrı'nın ölümü aynı zamanda insanın da ölümü anlamını taşımaktadır. Marx'ın kapitalizm eleştirisinde ise en temel aldığı sorun insanın toplumsal yaşamdaki konumudur. Ona göre insan, kapitalist düzende artık para ve mal hırsı ile tüketim odaklı bir yaşam sürmektedir; bu da insanı edilgen bir yapıya sürükler. İnsan, modern kapitalist düzeni öylesine kanıksamıştır ki dahil olduğu sistem içinde özgür olmadığını bile fark edemez. Bir diğer taraftan Freud, insanın toplumsal ilişkilerini farkında bile olmadığı ilkel dürtüleriyle, bilinçdışı arzularıyla gerçekleştirdiğini ortaya koymuştur; böylece o da insanı "*edilgen*" bir konumda değerlendirmiştir. Bütün bunlar bize postmodern döneme gelindiğinde "*özne'nin artık 'yitik kişi' durumuna dönüşmüş*" olduğunu göstermektedir. (Kızıler, 2006, s. 130)

Postmodern kuramın gelişmesinde rol oynayan önemli isimlerden biri de Fransız felsefesinin önemli isimlerinden biri olan Jean Baudrillard'dır. Her ne kadar kendini postmodern bir düşünür olarak tanımlamasa da Baudrillard "*simulasyon kuramı*" ile postmodern düşüncenin gelişiminde rol oynamıştır. "*Simulakrlar ve Simulasyon*" (*Simulacres et Simulation*, 1982) adlı eserinde Baudrillard, '*gerçek*' olarak nitelendirilen şeyin sonsuz bir biçimde üretilerek ortadan yok olduğunu öne sürer. Ona göre "*gerçek ya da hakikate özgü perspektifkle bir ilişkimizin kalmadığını gösteren bu farklı bir uzama geçiş olayıyla birlikte, tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simulasyon çağına girilmiştir.*" (Baudrillard, 1982, s. 14) Baudrillard'a göre '*gerçek*' artık bir daha asla geri dönmeyecek bir kavram olarak nitelendirilmektedir. İçinde yaşadığımız dünya ise "*hiper-gerçek*" olarak nitelendirilen gerçeğin kopyalarından ibarettir. Bu kopyaları "*gerçeğin tüm göstergelerine sahip, gerçeğin tüm aşamalarına kısa devre yaptıran kusursuz, programlanabilen, göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğaltarak dört bir yana savuran bir makine*" olarak nitelendirir. (Baudrillard, 1982, s. 14)

Baudrillard çalışmasında "*gerçekliğin simulasyonu*" olarak Lascaux mağarası örneğini verir. Üst Paleolitik döneme ait olan ve bilinen mağara resimleri arasında en

eskisi olarak kabul edilen bu mağara, özgünlüğünü koruma bahanesiyle ziyarete kapatılmış ve bu mağaranın aynısı inşa edilerek ziyarete açılmıştır. Baudrillard'a göre bu kopya her ikisini de yapay hale getirmekten başka bir şey değildir. Böylece her iki mağara da birer simülasyona dönüşmüştür. (Baudrillard, 1982, s. 24)

Baudrillard'a göre "*hiper-gerçek*" kavramı yaşamın her alandadır. Bilimden sanata, tarihten yönetim biçimlerine her şeyin birer simülasyondan ibaret olduğunu ve özgün hiçbir şeyin olmadığını öne sürer. Baudrillard, hiper-gerçeklik üretimi bağlamında medyanın önemli bir işlevi olduğunu vurgular. Ona göre her şey yeniden ve yeniden, birbirlerinin benzersiz kopyaları şeklinde kitle iletişim araçları tarafından insanlara sunulmaktadır ve bu simülasyon dünyasının en önemli aracı da medyadır.

Baudrillard'ın "*simülasyon kuramı*" postmodern düşüncenin felsefi gelişimini ele aldığımızda çok önemli bir noktada değerlendirilmektedir. Gerçeklik kavramına ilişkin sorgulamalar toplumları, kültürleri ve edebiyatı eskiden beri ilgilendirmiştir ancak hiçbir şeyin gerçek olmadığı, "*hiper-gerçek*"lerden oluşan bir simülasyon dünyasında yaşadığımız görüşü postmodernizmin oluşumu açısından çok önemli bir yaklaşım olup, postmodernizmin gelişimine sağladığı katkı da çok açıktır. Tanrının ve onunla birlikte insanın ölümünün yanında "*gerçeklik*" kavramı da yitip gitmiştir.

Postmodern düşüncenin gelişimine katkı sağlayan bir diğer isimlerden biri de "*iktidar*" söylemleriyle tanıdığımız Fransız düşünür Michel Foucault'dur. Foucault, Kant'ın ondan iki yüz yıl önce yayınladığı "*Aydınlanma Nedir?*" (*Was ist Aufklärung*, Berlinische Monatschrift, 1784) başlıklı yazısıyla aynı başlığı taşıyan bir makale yayımlar. (*Qu'est-ce que les Lumières*, 1984) Bu makalesinde Foucault, "*Aydınlanma Nedir?*" sorusunun tam olarak cevaplanamadan, doğrudan veya dolaylı olarak sürekli sorulmaya devam ettiğini ileri sürer. Bununla birlikte aydınlanma düşüncesinin etkilerinin bugün davranışlarımızı şekillendiren bir yönü olduğunu öne sürer ancak ona göre Kant'ın metni bir bütün olarak incelendiğinde karmaşık bir durum ortaya koyar. Kant, bu yazısında aydınlanma düşüncesini insanın aklını kullanarak kendine konan sınırları sorgulama ve onları aşma olgusu olarak yorumlarken, Foucault ise bu yazısında Kant'ın sunmuş olduğu üzere kişisel olarak insanın aklını kullanarak değerlendirme yapması gerektiği halde yapmadığını gösteren üç örnek durumu dile getirir: bir dini liderin öğretileri, bir kitap ve bir tıp doktorunun önerileri. Foucault'ya göre aklın kullanım biçimleri arasında otoriteye bağlı olarak kurulan ilişkiler yeniden düzenlenmeli ve bugüne uygun olarak şekillenmelidir. Kant bu çalışmasında bilginin

sınırlarını sorgularken, Foucault ise bilginin kuramsal sınırlarının içinde kalmak yerine uygulama olarak bilginin sınırlarını aşmanın nasıl olduğunu bilmek ve bunu göstermek ister. (Doltaş, 1999, s. 50-59)

Bununla birlikte Foucault “söylem” üzerine çalışmalarıyla da bilinmektedir. Foucault söylemin ardında yatan düşünceye tarihsel, kültürel ve ideolojik bir tavır ortaya koyar. “*Bilginin Arkeolojisi*” (*L'archéologie du savoir*, 1969) adlı çalışmasında “bilgi” ve “tarih” kavramlarının tarihselleşen bir yapıya sahip olduğunu, var olanı araştırmak, gözlemek ve çözümlemek yerine; belli bir kalıp içinde sınıflandırmalara gidildiğini ifade eder. Ona göre bu yaklaşımla bilgi ve tarih artık tarihselleşmiş bir duruma düşmüştür ve dinamik bir yapıdan uzaklaşmıştır. Foucault tarihsel süreçleri birbirinden bağımsız olarak incelemek gerektiğini savunur; çünkü ona göre her tarihsel sürecin dinamikleri bir öncekinden farklıdır.

“Foucault’ ya göre özneyi, tarihi ve bilgiyi birleştiren kavram söylemdir. Çünkü söylem bir açıdan onları değişik diziler içine yerleştirip dağıtırken bir başka bakımdan da hem dizilerin oluşumuna ilişkin kuralları tanımlar hem de diziler arasında ilişkiyi kurarak gerek bu ilişkilerin özelliklerini gerekse sınırlarını oldukça açık çizgilerle belirler ve aktarır. Bir başka deyişle söylemin seçici, tanımlayıcı, belirleyici ve aktarıcı özellikleri vardır.” (Doltaş, 1999, s. 73-74)

Foucault, modernizm düşüncesini eleştirerek bilgi, toplum ve iktidar biçimlerine ilişkin postmodern yaklaşımlar öne sürerek postmodernizmi geliştiren isimlerden biri olmuştur. Nietzsche’nin nihilist bakış açısından hareketle “*tanrı’nın ölümü*”nden sonra Foucault da bir özne olarak insanın ölümünü bildirmiştir. Özne’nin ölümünü edebiyat kuramcısı, eleştirmen Terry Eagleton şu şekilde aktarır: “*Öznenin özgürlüğü kendisini doğayla trajik bir uyumsuzluğa iter; ama bu uyumsuzluk dünyayla bütünselleşmek anlamında temellendirilecek olursa, bu durumda özgürlüğü yalnızca başka bir açıdan zayıflatmak kaydıyla perçinler. Tarih özgür öznenin lehine işler ama yalnızca onu bağrına basıp, böylece özerkliğini kısıtlayarak yapar bunu.*” (Eagleton, 1999, s. 58)

Foucault ve Derrida bilinç, kültür ve dil çerçevesinde ayırım ve benzerlik konularını ele alırlar. Onlara göre postmodern dönemde bireysel özellik diye bir şey yoktur çünkü birey sürekli bir değişime tabii durumdadır. Postmodern düşüncenin bir diğer isimlerinden biri de “*Gramatoloji Üzerine*” (*De la Grammatologie*, 1979) adlı çalışmasıyla tanıdığımız Jacques Derrida’dır. Derrida, Foucault’dan farklı olarak bilginin ve insanlığın tarihçesiyle, tarihselleşme sorunuyla ilgilenmez, bunun yerine dil

ve anlama yönelir; çünkü bugün kullanılan dil Derrida'ya göre gerçeğe ulaşma konusunda yeterli düzeyde değildir.

Dolayısıyla felsefenin temel sorununun dil oyunları üzerine gitmek olduğunu öne sürer. Ona göre sese ve yazına anlam kazandıran kişinin bilincidir; bununla birlikte bilinç değişken bir yapıya sahiptir. Buradan hareketle Derrida “*différance*” kavramını öne sürer. Derrida'nın ortaya koymuş olduğu “*post-yapısalcılık*” veya “*yapı-bozum*” (*fr: déconstruction*), metin analizi tekniği olarak postmodern dönemde ortaya çıkmış bir inceleme tarzıdır. “*Yapı-bozumcular 'Metnin anlamı nedir?' sorusuna 'Hiçbir şey' karşılığını verirler.*” (Aktaran: Doltaş, 1999, s. 42)

Dilek Doltaş, Derrida'nın yapı-bozum yöntemini şu şekilde ifade eder:

“Onlara göre her sözcük, sözcükler dizgesi ve sözcükleri göstergeye dönüştüren her söylem antitezini de tezi ile birlikte okura aktarır. Bu nedenle anlam ancak tez-antitez arasındaki *différance* (devingenlik, alan, boşluk)'ta var olabilir. Başka bir deyişle hiçbir sözcük, dizge ya da söylemin bir anlamı bulunmaz. Anlam, değer ve ölçüler, metafiziğe dayalı gerçeklik geleneğinin ortaya çıkardığı logos'un ürünleridir. Bu gelenekler yapıları gereği bağnaz ve kurmaca olduğundan onların varsayımlarını yine onların yarattığı logos'u, yani usa dayanan bilgi ve anlam sistemini yok etmele mümkün olabilir.” (Doltaş, 1999, s. 42)

Derrida, öncülüğünü yapmış olduğu yapı-bozum yöntemiyle batı düşüncesinde hakim olan “*sözmerkezcilik*” (*fr: logocentrisme*) kavramını eleştiri odağına yerleştirir. Buna göre “*söz*”e (*fr: logos*) dayanan “*ikili*” (*fr: dichotomique*) yaklaşımda dilde hiyerarşik bir yapı oluşmaktadır ve Derrida yapı-bozum tekniğinde bu hakim hiyerarşik yapıların da analize dahil edilmesi gerektiğini, ancak böyle anlamlı bir hale geleceğini ileri sürer. Madan Sarup, Derrida'nın yapı-bozumcu bakış açısının önemini şu şekilde ifade eder: “*Derrida bu karşıtlıkları, ancak karşıt terimlerden birini yalnızca diğeri içinde varolabileceğini göstermek yoluyla altüst edebileceğimiz bir yöntem ortaya koymuştur.*” (Aktaran: Kızıler, 2006, s. 129)

Modern düşüncenin temelinde bilginin aklın bir ürünü olarak ortaya çıktığı ve dışsal etkenlerin de bu ürünü etkilemediği yönünde bir tutum vardır. Bununla birlikte aklın bir ürünü olarak bilginin evrensel niteliğe sahip olduğu varsayılır. Ancak postmodern düşünürlere göre bilgi ile iktidar arasında bir ilişki söz konusudur. Lyotard'dan Foucault'ya postmodern düşüncenin temelinde “*bilgi*” nin sorgulanmasının olduğunu söylemek mümkündür.

1.2. Postmodern Düşüncenin Temel Özellikleri

Postmodern düşüncenin gelişim sürecini ortaya koymaya çalıştığımız ilk bölümün ardından bu ikinci alt başlıkta postmodern düşüncenin temel özellikleri açıklanmaya çalışılacaktır. Funda Kızılar, “*Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk*” adlı kitabında, Ihab Hassan’ın modernizm ve postmodernizm ayrımları tablosundan hareketle Postmodern düşünceyi oluşturan temel özellikleri 13 başlıkta toplamıştır.

Belirsizlik ve Parçalanma: Modernizm düşüncesine göre, bilimsel bilginin evrenselliği ve dışsal etkenlere bağlı olarak değişmediği varsayımı postmodern dönemde tam tersi bir noktada konumlanmıştır. Aydınlanma döneminde rasyonalizmin odağında bir evrensel bilgi topluma vaat edilmiştir ancak sonrasında yaşanan savaşlar, faşist yaklaşımların öncülüğünde kısımları beraberinde getirmiştir. Bu durum toplumları inançsızlık ve güvensizlik ortamına sürükleyerek ‘kaos’ un hüküm sürdüğü bir evren ortaya çıkarmıştır. Öte yandan atom, kuantum ve görelilik gibi bilimsel alandaki gelişmeler ise evrenin ‘gerçeklik’ algısını temelinden sarsmıştır. (Kale, "Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru", 2002, s. 34) “*Organik birliğin reddi ve parçalılığın benimsenmesi, göreceliğin bir anlam kategorisi olarak görülmesi, tüm mutlak/doğruların da sonu*” haline gelmiştir. (Ecevit, 2001, s. 65)

Fragmanlaşma ve Şizofreni: ‘Gerçeklik’ kavramının sarsıntılara uğradığı, kapitalist egemenliğin bireyleri ‘*edilgen*’ bir duruma sürüklediği postmodern evrende kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle birlikte Baudrillard’ın öne sürdüğü üzere ‘*simulacrum*’ dünyası oluşmuştur. Bu belirsizlik odağında postmodern dünyada artık birey bilginin gerçekliğinden emin olamadığı, güvensiz bir dünyada yaşamaktadır. Postmodern düşüncenin parçalı ve belirsiz yapısı, ‘*simulasyon*’ ortamının bireyler üzerindeki etkisi şizofreni olgusunu da beraberinde getirmiştir.

Bellek Yitimi: Kitle iletişim araçlarının egemenlik kurduğu postmodern kapitalist toplum düzeninde bireyler yalnızca *bugüne* odaklı bir yaşam sürdürmektedir. Burada bahsi geçen bireye özgü bir bellek yitimi veyahut ‘*unutma*’ değildir. Savaşlar ve yaşanan zorluklar topluma öylesine zarar vermiştir ki bu durum da toplumun daha çok kitle iletişim araçlarına (televizyon, bilgisayar, medya) yönelmesine yol açmıştır. Foucault’ nun da öne sürdüğü gibi ‘*tarih*’ ‘*tarihselleşme*’ye başlamıştır ve postmodern

çağda bireyler her türlü gerçeklikten uzak kalmaya çalışmışlardır. Bu durum da sosyal belleğin zamanla kaybolmasına, yitip gitmesine neden olmuştur. Medyanın bu konudaki çarpıcı rolü de yadsınamaz noktadadır.

Derinlik yitimi: Modernizm düşüncesinde önemli bir noktada konumlandırılan ‘özne’, postmodern döneme gelindiğinde bir hiç durumundadır. ‘Özne’ye yüklenen anlamların içi boşaltılmıştır ve modern dönemde ‘insan’ a yüklenen derinlikler postmodern döneme gelindiğinde boşluktan başka bir şey ifade etmemektedir. Modern dönemde dünyanın merkezine yerleştiren ‘ben’ postmodern dönemde evrende bir noktadan ibarettir.

Yapıbozum ve metinselleşme: Jacques Derrida ile gelişmeye başlayan “yapıbozum” yöntemine göre postmodern dönemde artık her şeyin “metinsel” bir noktada değerlendirilmesi gerektiği görüşü savunulur. Derrida, felsefenin temel amacının *metinleri*, yani dil oyunlarını çözümlemek olduğunu ileri sürer çünkü her şey “*dil oyunları*” aracılığıyla yaşamda yer almaktadır. Jameson Fredric, bu durumu “*palimpsestus*” kavramı ile ifade eder.

“Gündelik yaşam, yürüyüşe, ya da alışverişe çıkılarak harekete geçirilen ve deşifre edilen bir ‘metin’ olur; tüketim metaları, diğer ‘düşünülebilir’ sistemler (yıldız sistemi, Hollywood filmlerinin ‘tarz’ sistemi, vb.) ile birlikte metinsel sistem olarak gerçek yüzünü gösterir; savaş, kent ve kentsel ile birlikte okunabilen bir metin olur, ve son olarak da, bedenin kendisi, daha derinde yatan güdüleri ve duyumsal malzemesi ile acı veren darbelerin ve belirtilerin herhangi bir diğer metin gibi eksiksiz bir biçimde okunabildiği bir palimpsest” (Aktaran: Kızılar, 2006, s. 143)

İroni: Postmodern düşüncede ironi, karşıtlıklar ilişkisi içinde belli zaman ve durumların öne çıkarılması olarak ifade edilmektedir. Güldürüyü merkeze almasına rağmen ironi kavramının temel odağı, karşıtlıklar üzerinden eksikliği gösterme ve olumsuzlama olarak karşımıza çıkmaktadır. Postmodern ironide ‘*söylenen*’ ile ‘*söylenmek istenen*’ arasında bir karşıtlık vardır. (Eliuz, 2017, s. 50) Baudrillard’ın öne sürdüğü gibi içinde bulunduğumuz bu simülakr evreninde gerçek artık yitip gitmiştir. Bu nedenle eksiklikleri karşıtlıkları üzerinden göstermek bir yöntem haline gelmiştir.

Eklektizm: Latince ‘*eligere*’ fiilinden türetilen ‘*eklektik*’ sözcüğü ‘*seçmek*’ anlamına gelmektedir. Felsefi olarak değerlendirildiğinde ‘*eklektik*’ sunulan sistemler arasından en iyi olanı seçmek anlamına gelmektedir. Postmodernizmin ‘*çoğulcu*’ yapısını da oluşturan eklektik yaklaşım, postmodern düşüncede önemli bir yere

sahiptir. Sunulan sistemler arasından tamamını benimsemeden aralarından iyi olanı seçmek; farklılıkların yaşamlarımızda, düşüncelerimizde ve sanatta bir araya gelerek konumlanması anlamına gelmektedir. Lyotard, eklektizmi çağdaş genel kültürün ‘sıfır derecesi’ olarak ifade ederek şu saptamada bulunur: *“Reggae dinlenilir, bir western seyredilir, yemek için McDonald’s ve yerel mutfaklar tercih edilir, Tokyo’da Paris parfümü sürülür ve Hong Kong’da ‘retro’ elbiseler giyilir. Bilgi tv oyunlarının konusudur. Eklektik çalışmalar için kitle bulmak kolaydır.”* (Lyotard, 1990, s. 91)

Olumsuzluk ve ontoloji: Postmodern düşüncüyü tanımlarken ‘gerçek’ kavramına karşı olan görüşler bu düşüncenin temelini oluşturur. Dilek Doltaş epistemolojik sorgunun yerini postmodern dönemde ontolojik sorgunun aldığını ifade eder ve klasik çağlardan günümüze batı dünyasının gerçek kavramına ilişkin yaklaşımlarını üç başlıkta toplar: (Doltaş, 1999, s. 21-22)

1. Tanrı’yı merkez alan ve gerçeği tanrısal kaynaklar yoluyla tanımlayan düşünce biçimi (klasik Yunan ve Roma dönemi anlayışı)
2. İnsan-merkezli olup gerçeği insan bağlamında ve onu norm kabul ederek tanımlayan düşünce biçimi (Rönesans ve Hümanizma anlayışı)
3. Merkezlessiz düşünce biçimi (Postmodern dönem anlayışı)

Herhangi bir düşüncüyü odağına almayan bu yaklaşımda gerçeğe ilişkin ontolojik bir kuşkuculuk hakimdir. Yani asıl sorunsallaştırılan, birçok ölümün ilan edilisinin gerçekleştiği bu dönemde varlığın kendisine karşı olan sorgudur.

Aporia: Postmodern düşüncenin bir diğer önemli özelliklerinden biri de ‘*aporia*’ kavramıdır. ‘*Aporia*’ sonuçsuzluk, çözümsüzlük gibi anlamlara gelmektedir. Postmodern düşünce, parçalılık gösteren karmaşık yapısıyla, ironik yaklaşımıyla topluma bir durumu gösteren bir tutum sergiler ancak çözüm yolu sunmaz. Modern düşüncede hâkim olan rasyonalist bakış açısı, özetle ‘*logos*’ odağı bu dönemde yerini ‘*aporia*’ ya bırakmıştır. Sarup Madan ‘*aporia*’ yaklaşımını şu şekilde tanımlar: *“Yorumcu her zaman Batı metafizik geleneğinin kavram ve tasarılarını kullanmak zorunda olacağından, sözmerkezci kapalı alanın dışına çıkmak olanaksızdır. Sözü edilen yorumlama kördüğümünü (çıkış yok) betimlemek için aporia terimi kullanılır.”* (Aktaran: Kızıler, 2006, s. 145)

Nihilizm ve kinizm: Postmodern düşüncenin özelliklerinden ‘*aporia*’ kavramı, bu içinden çıkılmaz karmaşık durum, Doltaş’ a göre şüpheciliği doğurmakta ve

bireyleri suskunluğa doğru itmektedir. Bunun sonucunda da postmodern dönemde birey, içinden çıkamadığı bir şüphecilığe ve nihilizme doğru itilmektedir. (Doltaş, 1999, s. 43-44) Postmodern düşünürlerden Baudrillard, her şeyin sonuna gelindiğini, her şeyin kendini imha ettiğini öne sürer. Ona göre elde kalan yalnızca gerçekliğe ilişkin kırıntılardır ve bu kırıntılarla yaşama devam etmek ise postmodern bir durumdur. Steven Best ve Douglas Kellner'a göre Baudrillard'ın nihilizm düşüncesi Nietzsche'nin nihilist anlayışından farklı olarak *"neşeden, enerjiden, daha iyi bir geleceğe duyulan umuttan yoksundur."* (Aktaran: Kızıler, 2006, s. 146)

Ötekilik: Postmodern dönem, '*dil oyunları*'nın çok katmanlı yapısı, çok biçimci tavrı ve modern dönemi yönlendiren '*meta-anlatı*' ların çöküşü, metafiziğin, derinliğin, öznenin ve tarihin ölümlerinin ilanıyla birlikte modernizmin kontrol altında tuttuğu sınıfsal, cinsel, politik ve ırksal ayrımların da kendini daha özgür bir biçimde ifade edebildiği bir toplum ortaya çıkarmıştır. Küçük anlatıların ön plana çıktığı ve çoğulculuğun savunulduğu bu dönemde "*ötekilik*" kavramı toplumsal yaşama hâkim olmuştur. Modern dönemde üst-anlatılar ve iktidar yoluyla baskı altında tutulan gruplar (eşcinseller, lezbiyenler, azınlıklar, siyahlar vb.) postmodern dönemde özgürleşerek kendilerini ifade edebilir duruma gelmişlerdir. Ancak bu durum zaman içinde toplumda bir '*ötekilik*' olgusu yaratmıştır. Edward Said bu gruplarla ilgili olarak '*ötekilik*' kavramının "*daha önce temsil edilmeyen ya da yanlış temsil edilen insan gruplarının, politik ya da entelektüel bakımdan normal olarak onları dışarıda bırakacak, anlamlandırma ve temsil etme işlevlerini gasp edecek, tarihsel gerçekliklerini ayaklar altına serecek şekilde tanımlanmış alanlarda kendi adına konuşma ve kendini temsil etme hakkına*" dayandığını belirtir. (Aktaran: Connor, 2001, s. 344)

Retorik ve hermeneutik: Retorik ve hermeneutik, tarihsel süreçte hep birbirine paralel bir yol izlemişlerdir. Her ikisi de '*anlamanın aktarımı*' ile ilişkili olduğundan bu çok normal bir şey olarak kabul edilmektedir. Retorik, anlamanın ikna edici bir ifadeyle aktarımı olarak tanımlanırken, hermeneutik ise ifadeden hareketle kastedilen anlama ulaşmaya çalışır. Platon'dan bu zamana kadar bu iki kavram hep birlikte anılmış ve bu şekilde tarihsel bir gelişim göstermişlerdir. Ancak Aydınlanma Dönemi ile birlikte retorik konusunda çalışan uzmanlar, hermeneutik'in retoriği aşarak metodolojik bakımdan daha ön plana çıktığını vurgulamaktadır. Ancak, Derrida ile başlayan yapı-bozumcu analiz yöntemiyle birlikte retorik ve hermeneutik eleştirilerin odağı olmuştur. (Grondin, 2017) "*Nietzsche'nin izinde modern bilgi kuramının temel*

arayıcılığına, nesnellik ve hakikat savlarına karşı açınan ve bilinç paradigmasından dil paradigmasına doğru kökten bir evrilmeye ırsallaşan postmodern düşüncede açıkça 'retoriğe ve hermeneutiğe dönüş' söz konusudur." (Kızıler, 2006, s. 148)

Çoğulculuk: Postmodern felsefenin öncülerinden kabul edile Jean-François Lyotard, "gelin bütünlüğe karşı bir savaş başlatalım, gelin sunulmayana tanıklık edelim, farklılıkları etkin kılıp, adın onurunu kurtaralım" cümleleriyle adeta bir çoğulculuk çağrısında bulunmuştur. (Lyotard, 1990, s. 98) Birçok postmodern düşünürü göre, çoğulculuk postmodern teorisinin en belirgin özelliklerinden biri kabul edilmektedir. Çünkü postmodernizm farklılıkların bir arada sunulduğu, çeşitliliğin yüceltildiği bir düşünce tarzını benimser. Öznenin ölümü, derinliğin yitirilmesi, eklektizmin egemenliği postmodern düşüncede çok katmanlı, heterojen bir anlayış ortaya koyar. Yıldız Ecevit postmodernizmin bu özelliğini şöyle tanımlar: "Çoğulculuk postmodernizmin yaşamda da sanatta da ana eğilimidir. Daha da ileri giderek ve postmodernizmin hiçbir ilkeye/kurala/kurama/ölçüte/felsefeye/dizgeye damgasını basmak istemeyen yapısıyla ters düşmeyi de göze alarak diyebiliriz ki, çoğulculuk postmodernizmin tek felsefesidir." (Ecevit, 2001, s. 66)

1.3. Postmodern Sanat Anlayışı

Postmodern düşüncenin gelişimini, postmodern felsefenin gelişiminde öne çıkan felsefecileri ve postmodern düşüncenin temel özelliklerini incelediğimiz ilk iki başlığın ardından bu üçüncü başlıkta postmodern edebiyat anlayışının hangi koşullarda ortaya çıktığını ve günümüzdeki haline hangi koşullarda dönüştüğünü inceleyeceğiz.

Edebiyat her dönemde toplumun içinde bulunduğu durumlara göre şekillenerek gelişim göstermiştir. Tam da bu yüzden bir toplumun bulunduğu dönemde sahip olduğu kültürel ve sosyolojik değerleri edebi metinler aracılığıyla gözlemleyebiliyoruz. Postmodernizmin ne olduğuyla ilgili pek çok görüş ileri sürülmüştür. Kimilerine göre “kaos”un bir temsili iken kimilerine göre “*modernizme karşı bir görüş*” olarak nitelendirilmektedir. Ancak postmodernizm kavramı öncelikle bir durum olarak ele alınırken, zaman içinde özellikleri dolayısıyla felsefi bir düşünce niteliğine dönüşmüştür. Toplumun içine düştüğü bu dönüşüm, resimden mimariye, müzikten edebiyata pek çok sanat dalını etkilemiştir. Öte yandan bu bir anda gerçekleşen bir duruma değil uzun bir döneme işaret etmektedir. Postmodern yaklaşımın edebiyata yansımaları da bir anda olmamıştır. Zaman içinde değişerek ve farklı biçimlere dönüşerek günümüzdeki son haline ulaşmıştır. Postmodern anlatıları ele alırken bu süreci ve dönüşümleri göz önünde bulundurmak, anlatıya hâkim olan postmodern yaklaşımları anlayabilmek açısından önem arz etmektedir. “*Ne modernizm ne de postmodernizm belirli ilkeler altında sistematize edilebilecek birer edebiyat akımıdır; onları başlangıç ve bitiş tarihleri parantezine almak da olanak dışıdır, çünkü özellikle estetik düzlemde modernizmin ne zaman bittiği, postmodernizmin ne zaman başladığı kesin değildir.*” (Ecevit, 2001, s. 70)

Modernizmin içinden modernizme bir tepki olarak ortaya çıkan postmodernizmin kökleri modernizme dayanmaktadır. Her ne kadar modernizmin karşıtı gibi bir yaklaşım hâkim de olsa postmodernizm ana özelliklerini modernizmden almıştır.

Sanatın amacının ne olduğu konusu her dönemde pek çok tartışmanın odağı olmuştur. 19.yüzyıl sonlarında ise *mimetik* estetik anlayışın kırılmasıyla bir değişim başlamıştır. Yunanca ‘*mimesis*’ sözcüğü Türkçeye ‘*temsil*’ olarak çevrilmiştir. Antik

dönemden Rönesans dönemine dek temsil '*taklit yoluyla üretmek*' anlamında kullanılmıştır. Aristoteles'e göre temsil doğadan geleni ifade etmektedir. Platon ise doğayı bir yansıma, gerçeğin gölgesi olarak tanımlarken sanatı ise taklit yoluyla yansımanın yansıması olarak tanımlar. Bu durumda '*gerçek*', sanat ile birlikte ilerleyemez. Oysa Aristoteles'in mimesis anlayışında ise şiirin gerçekliği '*olanı değil, olabilecek olanı, olması mümkün ve muhtemel olanı*' ifade etmektedir. Aristoteles döneminden 19.yüzyıla kadar ise batı dünyasına egemen sanat görüşü *mimesis* ilkesi üzerine konumlanarak gelişmiştir. (Parla, 2000, s. 328)

Aristoteles'in mimesis anlayışına göre, temsilde öncelikli olan '*olay*'dır ve bu olayın başı ve sonuyla bir bütün halinde ifadesi gerekir. Ancak yaşam bu şekilde bir '*bütünlük*' sunmazken, bir olayın bütünlük içinde ifadesi '*gerçeklik*' ile ne kadar ilişkili olabilir? Aristoteles, bu durumda ise soyut ve somut kavramlarını ayırarak, soyut temsilin somut olaylara tekabül etmesinden ziyade, temsil edilen olaydan çıkarılacak genellemesine yoğunlaşır. '*Sanatın temsil ettiği şeyle anlatının bütünü arasındaki uyum*' temsilin önemli bir özelliği olarak ifade edilir. Jale Parla, romantik sanat anlayışına kadar bu genelleme ile gerçeğin temsiline sadık kalındığını ifade eder. Romantik dönemle birlikte ise bütünden parçalanmaya doğru bir eğilim başlar ancak yaşamın parçalı yapısına karşın bütünlük arayışı/önerisi kendini sürdürmeye devam eder. (Parla, 2000, s. 343-344)

Bununla birlikte, Niall Lucy "*Postmodern Edebiyat Kuramı*" adlı çalışmasında da '*gerçeklik*' arayışı ile ilgili olarak Fransız felsefeci Jean-Jacques Rousseau'nun çalışmalarına dikkat çeker. Aydınlanma dönemi filozoflarından olan Rousseau'nun aynı zamanda Romantizm akımının da öncüsü olduğunu göz önünde bulundurursak, Rousseau'nun '*gerçek*' ile ilgili yaklaşımı önem arz etmektedir.

"Kitapların yanlış kullanımı sağlıklı öğrenimin ölümü demektir. İnsanlar okumuş oldukları şeyleri bildiklerini düşünüyor, öğrenmeye zahmet etmiyorlar. Çok fazla okuma sadece gösterişli bir cahil yaratır. Hiçbir çağda günümüzde olduğu kadar çok okuma olmadı ve yine de hiç bundan daha az öğrenme olmadı dünyada; Avrupa'nın hiçbir ülkesinde Fransa'da olduğu kadar tarih ve gezi kitabı basılmıyor, ama yine de diğer ulusların düşünceleri ve töreleri hakkında hiçbir yerde burada olduğu kadar az bilgi yok. Bunca kitap bizi dünyanın kitabını ihmal etmeye sevk ediyor; halbuki bunca kitabı okusak bile her birimiz sadece kendi sayfamıza bağlı kalıyoruz." (Aktaran: Lucy, 2003, s. 79)

En çok alıntılanan kitaplar arasında geçen "*Emile Ya Da Eğitim Üzerine*" (Émile ou De l'éducation, 1762) adlı eserinde Rousseau çok açık bir şekilde toplumun içinde

bulunduğu durumu hedef alır. Romantizmin bir başkaldırı özelliğine sahip olduğu açıktır. *‘Doğanın ihtişamı insanın yüreğinde yaşar; görülebilmesi için hissedilmesi gerekir’* sözüyle de doğaya özel bir önem atfeder. Ona göre doğa iyi olanı ifade ederken, kültür kötüdür. (Lucy, 2003, s. 79)

Klasik edebiyatın kuralcılığına bir başkaldırı olarak nitelendirilen Romantizm anlayışına göre sanatçı sınır tanımamalı ve kendini aşmaya çalışmalıdır. Karşıtlıkların ele alınışı, evrenselliğin reddedilmesi gibi özellikleri bakımından Romantizm, özgürlükçü bir akım olarak tanımlanmaktadır. Romantik dönemde bütünden parçaya doğru bir yönelişin başlamış olduğunu ifade edebiliriz. Bu bağlamda değerlendirdiğimizde postmodern düşüncenin temellerinin romantik dönemde ilk meyvelerini vermeye başladığını ifade etmek mümkündür.

20.yüzyıldan itibaren kübizm, dadaizm, sürrealizm, soyut dışavurumculuk, kavramsal sanat, pop-art ve minimal sanat gibi pek çok avangard sanat akımı geliştirilmiştir. Öte yandan bu sanat eğilimleri ileri modernizme ait olarak nitelendirilir. Avangard olarak tanımlanan bu akımların ortak özelliği sanata dair özgürlükçü tutumlarıdır. Sanatın belirlenmiş gelenekçi yaklaşımdan kurtularak klişeleri yıkarak kendini aşmasının gerekliliğine vurgu yaparlar. Bu avangard akımların modernizmin son dönemlerinde yeşerdiğini de özellikle belirtmek gerekir. Dadaizm ve Sürrealizm ileri modernizmin geldiği doruk noktası olarak nitelendirilirler. Bununla birlikte bu akımlar geleceğe yönelik bilinmeyene doğru bir devinimi ifade ederken, akla dayalı bir dünyayı akıldışı bir yolla ifade etmenin yollarını ararlar ve mantığın yerine mantık dışını -absürdü- koymak isterler. (Kale, 2002, s. 38)

Sanat tarihini incelediğimizde postmodern sanatın ilk önce görsel sanatlarda ifade edildiğini görürüz. Mimari ve özellikle resim sanatı bu anlamda çok önemli bir noktada değerlendirilmektedir.

20.yüzyılın başında temsile dayalı sanat anlayışından saparak devrimci bir yaklaşım olarak nitelendirilen Kübizm, nesnelerin ardında yatan anlamların farklı açılardan vurgulandığı geometrik şekilleri ön plana çıkarmayı hedeflemiştir. Kübizm akımı Pablo Picasso ve Georges Braque tarafından geliştirilmiştir. *“Basit geometrik cisim ve düzlemler”, “çoğul eşzamanlı görüş açıları”, “iç içe kenetlenmiş hareketler”* ve *“uzamla figürün sentezi”* gibi özellikleriyle Kübizm Picasso’nun *Avignonlu Kadınlar*

(1907) ve *Mandolinli Kız* (1910) tablolarıyla üst seviyeye ulaşmıştır. (Kızılar, 2006, s. 151)

Öte yandan bir diğer ifade biçimi olarak ekspresyonizm akımı 20.yüzyılda geliştirilen avangard yaklaşımlardan biridir. Ekspresyonist bakış açısına göre içsel dünya yitip gitmiştir. Bu nedenle dönemin sanatçıları, somut insanı değil, sahip olduğu duru tinselliğiyle '*insan*'ın iç dünyasını göstermeyi amaçlarlar. (Kızılar, 2006, s. 152)

Picasso'nun Kübizm akımıyla geliştirmiş olduğu sanat anlayışından etkilenen Rus ressam Kazimir Maleviç sadeliğin ardındaki derinliği ifade etmek amacıyla *Siyah Kare* (1915) adlı çalışmasıyla süprematist sanat anlayışının öncüsü olmuştur. Hem çalışmanın kendisi hem de sunulma biçimi ele alındığında o dönemdeki sanat anlayışında bu kompozisyon bir devrim niteliğindedir. "*Sanat Mondrian'ın bir ağacın modernizme evrilmesini gösteren tablolarıyla, Maleviç' in beyaz bir yüzeye siyah bir kare çizdiği tablosuyla ve diğer avangard soyutlamacılarla, sunulamayanı sunmaya, katıksız bir soyutlamaya doğru açılıyordu. Bu akım da soyut sanat ya da yücecilik olarak adlandırıldı.*" (Kızılar, 2006, s. 152)

Romantizmin içinden yükselen başkaldırı, avangard sanat akımlarıyla postmodernizme giden yolda doruk noktasına ulaşmıştır. Semih Gümüş bu geçiş sürecini "*modernizmin olgunluk dönemleri onun aynı zamanda yorgunluk dönemleridir ki kendinden sonraki bir kültüre yerini bırakma sürecinde gitgide daha sert bir biçimde aşındırılmıştır*" şeklinde yorumlar. (Gümüş, 2010, s. 28)

Paul Eluard, Arthur Rimbaud ve Guillaume Apollinaire gibi şairlerin kurumsallaşmış sanat anlayışlarına karşı tutumlarından hareketle Tristan Tzara '*Dadaizm*' hareketinin öncüsü olmuştur. Tzara kendisinin bulduğu '*dada*' sözcüğünün hiçbir anlamı olmadığını ve dada'nın öncelikle savaşa ve savaşın yol açtığı kısımlara, burjuva toplumuna, burjuva toplumunda egemen olan entelektüel katılık anlayışına karşı bir hareket olduğunu ifade eder. Klişe haline gelmiş olan sanat anlayışının reddedilmesi ve mantıksızlık dadaizmin temel özelliklerini oluşturur.

Dadaizmin sanat karşı duruşundan ve nihilist özelliklerinden hareketle sürrealizm sanat dünyasına kapılarını açmıştır. André Breton tarafından kaleme alınan *La Révolution surréaliste* (1 Aralık 1924) adlı dergide geleneksel akılcığın hayal dünyasıyla, imgeleme ve bilinçdışıyla buluşması gerektiği savunulmuştur. André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon gibi şairler şiirleriyle, Salvador Dali, Max Ernst ve

René Magritte gibi ressamalar resimleriyle bilinçdışının kaotik dünyasına dalan ve imgelemin sınırlarını zorlayan çalışmalar ortaya koymuşlardır. Dadaistler gibi sürrealistler de sanatın dünyayı değiştirecek bir devrim olması gerektiğini savunmuşlardır. Modernizmden postmodernizme uzanan yol çok uzun ve sancılı süreçlerin ardından değişerek, gelişerek ve parçalara ayrılarak kendini oluşturmuştur. Bu sürecin gelişiminde postmodernizmin modernizme dayanan köklerini görmekle birlikte, romantizmin ve avangard akımların etkilerini de incelemek gerekir. Çünkü birini bilmeden diğeri anlamamız zorlaşır, her biri birbiriyle yakından ilişkili bir durumdadır.

Fransız soyut ressam ve sanat teorisyeni olan Georges Mathieu sanat ve yazın alanındaki bu değerler dönüşümünün *“idealden gerçeğe, gerçekten soyuta, soyuttan arı bir olasılığa doğru”* değişen bir yapıda olduğunu ifade eder. Aristoteles’ten beri süregelen *mimesis* ilkesinin sanata olan egemenliğinin kırılmasıyla birlikte birbirini izleyen avangard akımlar sanat ve edebiyat alanında bir olasılıklar evreni sunar. (Kızılar, 2006, s. 155)

Aristoteles’ten 20.yüzyıla kadar metinler *mimesis* ilkesi üzerinden ifade edilmiştir. Yıldız Ecevit mimetik/yansıtmacı estetiğin egemen olduğu bu dönemde başat rolün görsellik/duyusalılık/determinizm olduğunu ifade eder. Bununla birlikte mimetik estetiğin doğrudan içerik öykülemek yani içeriğin estetiği olduğunu belirtir. 20.yüzyıla doğru hızla gelişen olaylarla birlikte realist/mimetik estetik anlayışı ciddi bir sarsıntıya uğramıştır. Maddenin egemenliği yaşamın temel amacı haline gelerek kazanma/para/prestij/çıkar gibi yeni değerler dizisi toplum düzenine egemen olmaya başlamıştır. Daha önceki bölümde bahsettiğimiz üzere Jean Baudrillard’ın öne sürdüğü simülasyon kuramı yani *‘hiper-gerçek’* evreni, teknolojik gelişmelerle birlikte, bilhassa medyanın başat katkısıyla, gerçeğe yabancı bireylerden oluşan bir toplumu ifade eder. (Ecevit, 2001, s. 34-36) 20.yüzyılın modernist sanatçıları da bu yabancılaşma izleği etrafında eserler ortaya koymuşlardır.

İçerik ve biçim açısından çerçevesinde ele alındığında Samuel Beckett eserleriyle postmodern edebiyatın öncüsü rolündedir. Dünya savaşları dolayısıyla pek çok kıyımın yaşandığı bu dönemde Beckett ve bu dönemin pek çok sanatçısı tanrıya ve bilime karşı inançsız bir hale gelmiştir. Bireyin değersizleştirildiği bu süreçte, insanın var oluşuna ve gerçekliğine ilişkin eserler ortaya koyulmuştur. *Godot’yu Beklerken* (En Attendant Godot, 1954) adlı oyunuyla Beckett, yaratmış olduğu absürt

kurgu ile öznenin çaresiz bekleyişini gözler önüne serer. İkinci Dünya Savaşı sonrasında toplumda birey artık yapayalnız ve çaresiz bir konumdadır. ‘Godot’ hiç gelmeyecek tanrının bir metaforudur ve metin onun gelip gelmemesinden ziyade ‘bekleyiş’ izleği üzerine kurulmuştur. Metinde bu bekleyiş hiç sonlanmazken, bir yandan zamanın ve belleğin yitimi ön plana çıkmaktadır. Bununla birlikte Beckett dilde sadelik anlayışını benimsemiş, oyunlarında abartılı jest ve mimiklerden kaçınmıştır. Postmodern düşüncenin özelliklerini göz önünde bulundurduğumuzda Beckett’in eserlerini modernizmden postmodernizme doğru ilerleyen yolda bir geçiş, bir köprü olarak değerlendirmemiz mümkündür.

Bununla birlikte varoluşçuluk akımının önemli temsilcilerinden Albert Camus’nün *Yabancı (L’Étranger)*, 1942) romanı da 20. yüzyılda insanın içinde bulunduğu topluma yabancılaşmasına önemli bir örnektir. Camus’nün Meursault karakteri yaşamın acımasızlığı ve anlamsızlığı karşısında kayıtsız kalmayı tercih eder. Bu da öznenin edilgen bir noktaya dönüşümünü ifade eder. Öte yandan Albert Camus postmodern bir yazar olarak nitelendirilemez. Biçimsel açıdan modernist eserler ortaya koyan Camus’nün romanı, içerik bakımından postmodernizme giden yolda aynı Beckett gibi bir kırılma noktası olmuştur. Modernizmden postmodernizme geçiş sürecinde Camus’nün ele aldığı yabancılaşma, yalnızlık, bireyin kimlik yitimi gibi izlekler ilerleyen dönemlerde postmodern edebiyatın temel izlekleri haline gelecektir.

Bununla birlikte Marcel Proust’un eserlerinde de modernizmin kalıplarının kırıldığı ifade edilmektedir. Jean-François Lyotard’ın söylemiyle “*Proust içerisinde birçok işleyicisinin hala romansı anlatılama tarzına dahil olduğu bir yazı ve sentaks ve sözlüğünde değişmemiş bir dil aracılığıyla sunulamayanı daha da ileri çağırmaktadır. Proust’un Balzac ve Flaubert’ten devraldığı kurum, kabul edilen bir şekilde altüst olmuştur.*” (Lyotard, 1990, s. 96)

Samuel Beckett, Albert Camus ve Marcel Proust ile birlikte James Joyce, Franz Kafka, Robert Musil, Virginia Woolf gibi yazarların eserleri de postmodernizmden izler taşımaktadır. “*Modernist metinlerde anlamın çözümsüzleşmesi, açmaza girmesi, yazarın bilinçli olarak gerçekleştirdiği bir kurgu tekniğidir.*” (Ecevit, 2001, s. 48)

1.4. Postmodern Anlatının Temel Özellikleri

Dilek Doltaş, bir anlatıyı postmodern olarak tanımlamanın postmodern düşüncenin kendisine ters bir yaklaşım olduğunu ileri sürer. “*Anlatı özellikleri ancak ürünü oldukları gelenekleri, düşünceleri ve kuramları sorunsallaştırdıklarında kullanıldıkları metinleri postmodern yaparlar.*” (Doltaş, 1999, s. 149) Postmodern anlatının özelliklerini belirlemek postmodernizmin felsefesine aykırı bir durum olarak değerlendirilse de postmodern anlatıları anlayabilmek açısından bu eserlerde sık rastlanan özellikleri ele almak anlatının analizi bakımından değerlidir. Funda Kızıler, bu özelliklerin çelişik ve de eksik, tamamlanmaya açık olduğunu belirterek postmodern özellikleri 9 başlıkta ifade etmiştir. (Kızıler, 2006, s. 174-192)

Çoğulculuk: Postmodern düşüncenin temel özelliklerinden biri olan “çoğulculuk” aynı zamanda postmodern anlatının niteliğini de oluşturur. “*Postmodern edebiyat, yaşam denen karşıtlıklar/çelişkiler yumağını, taraf tutmaksızın, olduğu gibi sergilemekten yanadır; deskriptiftir. Postmodern sanatçı, yaşamın sürekli bir devinim içinde çelişen bileşenlerini alır ve onlardan yeni dünyalar kurar.*” (Ecevit, 2001, s. 131) Postmodernizmin karşıtlıkları, farklılıkları ele alması onun çoğulcu yapısı için bir zemin hazırlar. Her türlü estetik yargının dışına çıkılan bu dönemde postmodernizmin çoğulculuk anlayışı yazarlar için sonsuz seçenekler ortaya koyar ve bu da postmodern yazının çok katmanlı yapısını oluşturur. Postmodern anlatılarda tek bir doğru olmadığı gibi, doğru ve yanlış gibi bir bakış açısı da yoktur. Postmodern yazının önemli temsilcilerinden İtalo Calvino “*Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*” (Se una notte d’inverno un viaggiatore, 1979) adlı romanını örnek göstererek çoğulculuğun önemini “*edebiyatın önündeki en büyük fırsat, çeşitli bilgi dallarını ve çeşitli ‘kodlar’ı, çoğulcu, çok yönlü bir dünya kavrayışı içinde dokumasını bilmektir.*” söylemiyle ifade eder. (Aktaran: Kızıler, 2006, s. 176)

Postmodern anlatının bu çoğulculuk anlayışı, yaşamda yer alan her türlü karşıtlığı, farklılıkları içine alması bakımından herkesin bir şekilde kendinden bir şeyler bulabileceği bir özelliği olarak da nitelenebilir.

Ontoloji/kurmaca: Bir önceki bölümde de bahsettiğimiz üzere yazın, 20.yüzyılın sonlarına gelindiğinde soyut bir biçim arayışına girmiştir ancak okuyucunun içinde yaşadığı dünyayla ilişki kurabileceği anlamları, her ne kadar öznel

ve eleştirel bir tarafı olsa da bir bakımdan hala gösterme amacı taşıyordu. Postmodernizm teorisyeni Brian Mchale'e göre, 20.yüzyılın başlarındaki epistemolojik eğilimin yerini, bu yüzyılın ikinci yarısında varlık ve varoluş felsefesi, yani ontoloji almıştır. Ancak bunun kökten bir değişimden ziyade, öncül bir duruma geçme olduğunu belirtir. (Connor, 2001, s. 176-177) Postmodern düşüncenin oluşum sürecinde öznenin ve gerçeklik algısının yitimi ile birlikte her şeyin bir yanılsamadan ibaret olduğu fikri önem kazanmıştır. Dolayısıyla postmodern anlatılarda da bunun yansıması olarak varlık felsefesine yönelim ortaya çıkmıştır. Varlığın araştırılmasına yönelik bu yönelim epistemolojik bir felsefede ilerleyen modernizmden, ontolojik bir düzlemde varlığın sorunsallaştırıldığı postmodernizme geçişin bir özelliğidir.

Bununla birlikte kaynağını modernizmden alan kurmaca (*oyunsuluk*) postmodern kurgunun da belirgin bir özelliği olarak nitelendirilir. Ancak modernizmden farklı olarak postmodern anlatılarda görülen kurmaca eğilimi çoğunlukla sanatın özüne yöneliktir ve içerdiği ontolojik sorgulamalarla dikkat çeken bir yapıdadır; metnin kendisi bir amaç durumuna dönüşmüştür. *“Edebiyat, artık somut yaşamı kurgulamıyor, kendini, nasıl oluştuğunu, nasıl kurgulandığını anlatıyordur.”* (Ecevit, 2001, s. 71)

Üstkurmaca: Postmodern anlatılarda en sık rastlanan özelliklerden biri de üstkurmaca tekniğidir. Yıldız Ecevit, üstkurmaca kavramını *‘kurmacanın kurmacası’* şeklinde ifade eder. (Ecevit, 2001, s. 98) Üstkurmaca genel tanımıyla *‘anlatının nasıl kurgulandığının anlatısı’*dir. (Ecevit, 2001, s. 234) Postmodernizmin ontolojik yaklaşımı odak noktasına alması onun somut dünya ve düş dünyası arasındaki sınırlarının yok oluşunu ifade eder. Bu da metinlere üstkurmaca tekniği olarak yansımaktadır. Bu anlatılarda yazar-anlatıcı kendini de metne dahil ederek yeni bir kurgu düzlemi oluşturur. Böylece yaşam ve gerçeklik birbirine geçerek çok katmanlı bir yapı meydana getirir. Yazarın sorgulamalar yaptığı, okuyucu ile sohbet eder gibi konuştuğu bir anlatı ortaya çıkmaktadır. *“Yaşamla kurmacanın birbirine karıştığı bu çok katmanlı postmodern metinlerde, üstkurmaca, yaratılan imge ortamının metaforik yapısına göre, ya belirgindir, açık olarak yapılır ya da satır arasında örtük olarak kendini gösterir.”* (Ecevit, 2001, s. 100)

Bununla birlikte üstkurmaca tekniği yalnızca postmodernist anlatılara özgü değildir. Kökeninin antik döneme kadar uzandığı ifade edilmektedir. *“En çok da tüm sınırları yok edip, sonsuzluğun kanatlarının altında var olmayı amaçlayan*

romantiklerin kullandığı bir yöntemdir bu, edebiyat terimleri dizgesinde romantik ironi adıyla anılır.” (Ecevit, 2001, s. 124) Ancak romantik dönem yazarları bu kurguyu gerçekliğin sınırlarını aşmak, sonsuzluğa ulaşmak ve bütünlüğü öne çıkarmak için yaparken, postmodern anlatı yazarları metnin *‘kurmaca bir oyun’* olduğunu göstermeyi ve metni *‘yabancılaştırmayı’* amaçlarlar. (Aktaran: Kızılar, 2006, s. 180)

Ecevit, üstkurmaca tekniğinin dünya genelinde çok fazla yazar tarafından sergilendiğini ifade eder. Samuel Beckett, William Faulkner, John Barth, Jorge Luis Borges, Walter Abish, Donald Barthelme, John Fowles, John Gass, Robert Coover, E.L. Doctorow, Alain Robbe-Grillet, Raymond Federmann, Uwe Johnson, Max Frisch, Peter Handke, Christa Wolf, Günter Grass, Michel Tournier, Milan Kundera, Gabriel Garcia Marquez, Julia Cortazar, Vladimir Nabokov, Italo Calvino ve Umberto Eco, üstkurmaca düzleminde öyküleyen yazarlar arasında yer alır. (Ecevit, 2001, s. 100)

Oyun: Postmodern anlatıların temelinde yer alan bir diğer özellik de anlatılarda yer alan oyun kavramıdır. Kurmacanın, kurmaca gerçekliğin ve yaşamdan alıntılanan kesitler aracılığıyla *‘oyun’* kurgunun temel yapısı haline gelir. Akşit Göktürk, oyun ve metin ilişkisini şu şekilde ifade eder: *“Sanat yapıtıyla ilişkisinde ‘oyun’ kavramı, insan özneliliğinin, canının istediğinde bir özgürlük sürdürmesi anlamına gelmez. Oyun olma niteliği, doğrudan doğruya, sanat yapıtının öz varlığını belirleyen bir niteliktir.”* (Göktürk, 2001, s. 64) Ecevit ise, postmodern anlatıların temelinde yer alan oyun olgusunu şu şekilde açıklar: *“Gerçeğin belirsizleştiği, klişe kalıplarla üretilip tüketime sunulduğu bir çağın sanatçısı, kendisine sürekli yabancılaşan bir dünyayı üretmek yerine, rotayı farklı bir estetik doğrultuya kaydırmıştır; salt sanatsal yaratıcılığı, hem biçim hem de içerik/motif düzleminde odağa almış, onunla oynamaktadır.”* (Ecevit, 2001, s. 99) Buna paralel olarak bahsi geçen *‘oyun’* kavramı geleneksel estetiğin oyun kuramından farklı bir noktada konumlanmıştır. Oyun postmodern anlatılarda özneye odaklanmaz, bir *‘oyun’* olarak kendisi öne çıkmaktadır. Postmodernist düşünür ve yazarlardan Maurice Blanchot, anlatıların ortaya çıkışında *‘oyun’* kavramını şu şekilde ifade eder:

“Benliğimin donup kalacağı bir ilişkide, uydurma ya da iş olsun gibi görünen bir kimlikte, yazma oyunu sürüyor, o da bu arada beni tamamlıyor, (aynı zamanda da) bu yazının ürününe, verisine dönüşüyor; asıl oyuncu, yazı, oyunun kuralını yerleştirir yerleştirmez, değişecek, oynayacak, yer değiştirip değişmenin yerine kendini koyacak, her türlü yerleşimin dışında, eksiğinde, yersizliğinde bulunacak.” (Aktaran: Kızılar, 2006, s. 182)

Bununla birlikte Madan Sarup, bu yüzyılda insanın ölümünün ilan edilmesinin ardından post-yapısalcı kuramın *“bütüncül ve durağan bir varlık ya da bilinç yerine, benlikler arasında geçen çok çeşitli ve bütüncül olmayan bir oyun anlayışı getirmeye çabaladığını”* ifade eder. (Sarup, 1997, s. 86)

Türlerin karnavallaşması: Geleneksel yazın tarihçiliğine bakıldığında bir metnin hangi yazınsal türe ait olduğunun saptanması için öncelikle biçimsel kuralları incelenir ve metin bu kurallar çerçevesinde ele alınır. Buna paralel olarak bir metnin hem tarihsel açıdan hem de dilsel açıdan bir kategoride ele almadan da kavranamayacağı yaygın bir görüş olarak kabul edilir. Yazınbilimi çerçevesinde değerlendirildiğinde yazınsal türlerin kökeni ise 16.yüzyıla kadar uzanır. Bu çerçevede Aristoteles’in Poetika’sı, Homeros’un destanları, Pindaros’un odları, Sophokles’in oyunları ise yazın dünyasının ölçüt olarak kabul edilebilecek ana örnekleri olarak gösterilir. 18.yüzyıla gelindiğinde ise klasik olarak benimsenen türlerin etkisi hiç tartışma götürmez bir boyuttadır. 19.yüzyılda Goethe klasik epik, şiir, dram türlerinin her çağda bir ölçüt olarak kabul edilmesi gerektiğini belirterek, bu türleri yazınsal yaratının doğal biçimleri olarak tanımlar. Bununla birlikte bu yazınsal türlerin birbirinden çok kesin çizgilerle ayrılmadığı da sık sık ifade edilir. Fakat yazınsal tür kavramı, soyut genel kurallar zeminine dayandırıldığından yeni metin biçimlerini tanımlarken her zaman yeterince açıklayıcı olamamıştır. Bundan hareketle James Joyce, Alain Robe-Grillet, Samuel Beckett veya Michel Butor anlatıları, bilinen yazınsal türlerin ötesinde bir noktada konumlandırılırlar. Geleneksel yazın türleriyle bu anlatıları belli bir kategoriye ait olarak ifade etmek ise mümkün değildir. Öte yandan geleneksel yazın türleri, toplumda gündelik amaçlı kullanılan dilin metinlere olan yansımaları, gündelik dilin yazınsallaşmasını da yadsır; fakat gelişen iletişim araçları ile birlikte günümüzde reklam metinleri, televizyon programları, film replikleri gibi doğal dilin gündelik hayatta karşılaştığımız hali ise giderek anlatılarda daha çok yer edinmiş ve yazınsal hale gelmeye başlamıştır. (Göktürk, 2001, s. 39-40) Jale Parla ‘yazın türleri’ne ilişkin durumu şu şekilde değerlendirir: *“Yazın türlerini ideal bir biçime göre tanımlayıp yazın reçeteleri sunmak her zaman istenen sonucu vermemiştir. Yazın türleri, edebiyat tarihinin en dinamik göstergeleridir ve reçeteye gelmez; çünkü her edebi yapıt, ait olduğu türle tam bir uyumdan çok, farklılık, yenilik, melezlik ya da başkaldırı ilişkisi sergiler. Türü aşma çabalarıyla ait olduğu türün sınırlarını zorlar.”* (Parla, 2000, s. 29)

Türlerin karnavallaşması kavramını ilk ortaya atan edebiyat teorisyeni Mikhail Bakhtin, yazınsal tür kavramına ilişkin düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

“Ebedi bir tür tam da doğası gereği, edebiyatın gelişiminde en kalıcı ‘ebedi’ eğilimleri yansıtır. Bir türde daima muhafaza edilenler arkaik’in ölümsüz öğeleridir. Bu arkaik öğelerin türde ancak ve ancak sürekli yenilenmeleri, yani zamandaş kılınmaları sayesinde korundukları doğrudur. Bir tür daima aynıdır ama yine de aynı değildir, daima eski ve aynı zamanda yenidir. Tür, edebiyatın gelişiminin her aşamasında ve belli bir türe ait her tekil yapıtta yeniden doğar ve yenilenir. Bu, türün yaşamını oluşturur. Bu nedenle, bir türde korunan arkaik öğeler bile, ölü değil, ebediyen canlıdır; yani arkaik öğeler kendilerini yenileme yeteneğine sahiptir. Bir tür şimdide yaşar, ama geçmişini, başlangıcını daima hatırlar. Tür, edebi gelişim sürecinde yaratıcı belleğin temsilcisidir. Tam da bu gerekçeyle, tür bu gelişimin bütünlüğü ve kesintisiz sürekliliğini garantileyebilmektedir.” (Bakhtin, 2001, s. 216)

Bakhtin çalışmasında Rabelais’in *Gargantua*’sını, Cervantes’in *Don Kişot*’unu ve Dostoyevski’nin *Karamazov Kardeşler*’ini inceleyerek, bu anlatıları ‘*karnavalesk*’ yazın türünün en önemli örnekleri olarak nitelendirir. Ona göre romanın sürekli olarak kendini arayan devinimsel bir tarafı vardır ve bu niteliğiyle zaman içinde roman gelenekselleşmiş tür kavramını altüst etmiştir. Çok sesli bir niteliğe sahiptir. “*Ihab Hassan’a göre ‘belirlenmemişliği, parçalanmayı, kuralların bozulmasını, benliksizliği, ironiyi, melezleştirmeyi’ öngören karnavallaşma postmodernizmin temel özelliklerini ayaklanmacı bir şekilde kucaklar. Ama terim aynı zamanda postmodernizmin komik ya da absürdücü ethos’unu da taşır*” (Kızıler, 2006, s. 188)

İroni: Postmodern anlatılarda ironinin var oluşu onun çoğulcu yapısının bir özelliğidir de aynı zamanda. Buna paralel olarak anti-mimetik bir düzlemde ortaya çıkan postmodern anlatı için ironi kaçınılmaz bir durumdur çünkü mimesis ilkesi doğanın temsili olarak gerçeği ortaya koymaya çalışırken, anti-mimetik düzlemde bu bir yanılsamadır. Derrida’ ya göre postmodern yazında “*gönderge ortadan kaldırılır, ama gönderme kalır; geriye kalan sadece düşlerin yazılmasıdır; hayali olmayan bir kurmaca, taklit etmeyen, benzerlik, doğruluk ya da yanlışlık kaygısı olmayan bir öykünmedir.*” Bu söylemden hareketle Allan Megill, mimetik estetiğe tümüyle yabancılaşan dünyada “*bir edebiyatın son derece ironik-hem de yalnızca bir şey söyleyip başka bir şeyi kastetme anlamında değil, daha da ötesi bir şey söyleyip hiçbir şey kastetmeme ya da hiçbir şey söylemeyi istememe anlamında ironik olacağı açıktır*” der. (Aktaran: Kızıler, 2006, s. 190)

Susku: Fransız düşünür ve eleştirmenler, dilin ve anlamın temelini oluşturan ayırım, benzerlik ve değişim konularını farklı bir çerçevede değerlendirirler. Dilin bu özelliklerini öznellik, kültür, politik etkinlik, dil-kavram ilişkisi üzerinden yorumlarlar. Öncelikle, öznellik diye bir şeyin olamayacağını belirtirler çünkü öznenin dinamik bir yapısı vardır; sürekli bir değişim halindedir ve bu düşünceye paralel olarak da böyle bir değişim düzleminde bireysel özellik diye bir olgunun olamayacağından söz ederler. Kültür ve dil kavramı ise toplumların ideolojik yaklaşımını kendi içinde yansıtan bir yapıdadır. Foucault, insanlığın bugünkü tarihinin gerçekliği yansıtmadığını çünkü sınıflandırma ve tanımlama aracılığıyla onun oluşturulduğunu öne sürer. Buna paralel olarak Foucault, dilin politik bir tarafı olduğunu öne sürerek, otoritenin ve baskının kaynağının dilde aranması gerektiğini savunur. Dilin baskılayan, şartlandıran, yönlendiren bu özelliğinden sıyrılmayı amaçlayan postmodern yazarlar dilde suskunluğun ve boşluğun önemine vurgu yaparlar. Dildeki suskunluk ise okuyucunun toplumsal baskıdan, sınıflandırılmış tarihten uzaklaşması için bir olanak sunar. Samuel Beckett ise bu yöntemi en iyi kullanan yazarlardan biri olarak nitelendirilir. Dilde yaratılan bu anlam boşlukları sınıflandırmayı ve dilin otorite tarafından oluşturulan baskıcı tarafını yok eder. (Doltaş, 1999, s. 107-108)

Parodi ve Pastiş: Parodi ve pastiş postmodern yazının yaratım sürecinde kullanılan tekniklerdendir. Parodi; *“dışsal formuna bağlı kalıp farklı bir içerik yükleyerek, ciddi sayılan bir yapının bir bölümüne veya tümüne alaylı ve abartılı bir şekilde öykünerek kaleme alınmış komik, karikatürümsü bir yapıt”* olarak tanımlanırken, pastiş ise; *“farklı sanat akımlarını ve biçimlerini, aynı yapıtta birlikte kullanma tekniği olarak tanımlanır.”* (Rosenau, 2004, s. 16) Dilek Doltaş, postmodern anlatılarda dildeki suskunluğun ve anlam boşluklarının okuyucuya aktarılması açısından parodi ve pastişin önemine vurgu yapar. (Doltaş, 1999, s. 109) Postmodern yazarlar anlatılarında çoğu kez önceki metinlere el atarak pastiş ve parodi aracılığıyla bu metinleri kendi anlatılarına taşırlar. Öte yandan bu modernistlerin pastiş/parodi anlayışından çok farklı bir düzlemde ifade edilir. (Ecevit, 2001, s. 75) Postmodernist yazarlara göre öznenin ölümünün ilan edildiği, insanın edilgen bir duruma dönüştüğü bu dönemde zaten yaşam onlara göre bir *simulacrum* evrenidir. Dolayısıyla klasik anlayışa egemen olan mimesis ilkesini bozmak öncelikli bir durumdur. Metinlerarasılık yönteminde en çok karşılaştığımız özelliklerden biri de parodi ve pastiş kullanımıdır.

Postmodern anlatının bir diğ er özelliklerinden biri de **metinlerarasılıktır**. Ancak çalışmamızın yöntemlerinden biri olması dolayısıyla metinlerarasılık ilerleyen bölümlerde geniş kapsamlı olarak ele alınacaktır.

Bu ilk bölümümüzde postmodern düşüncenin gelişim süreci ve postmodern felsefecilerin görüşlerine yer verilmiştir. Buna paralel olarak postmodern sanat ve edebiyatın özellikleri açıklanmaya çalışılmıştır. Modernizmden postmodernizme uzanan bu yolculukta romantizmden avangard sanatlara kadar pek çok sanat anlayışı bu gelişimin bir parçası olarak, yazında farklı açılımların ortaya çıkışı için zemin oluşturmuştur. Çalışmamızın bir sonraki bölümünde ise postmodern anlatıların oluşumunda bir kırılım noktası olarak '*Yeni Roman*' akımı incelenecektir. Bir '*Yeni Yeni Romancı*' niteliğiyle Jean-Philippe Toussaint ve yazını ele alınacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

“YENİ ROMAN” VE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT’İN ESERİ

2.1. Yeni Roman ve Sonrası

‘Gerçeklik’ algısının edebiyat dünyasının gelişimindeki etkisi çok açıktır. Edebiyat tarihi klasik dönemden bu yana gerçeği anlamlandırma ve aktarma konusunda pek çok tartışmalara sahne olmuştur. 19.yüzyılın sonlarına gelindiğinde, Marcel Proust’tan Jean-Paul Sartre’ a, James Joyce’dan Virginia Woolf’a, Franz Kafka’dan William Faulkner’a kadar pek çok yazar gerçekliğin anlamlandırılması yolunda farklı biçimler ortaya koyarak yeni arayışlara yönelmişlerdir. Bu yazarların yeni roman akımını besleyen kaynaklara öncülük ettiği belirtilmektedir.

20.yüzyıla gelindiğinde ise postmodern düşüncenin etkileri yazın dünyasında çok daha fazla fark edilmeye başlamıştır. Yaşanan teknolojik gelişmeler, toplumsal yaşamdaki değişimler sanatın seçkin çevrelere özgü yapısını kırarak farklı toplumsal sınıfları da etkilemeye başlamıştır.

1950 yıllarında, klasik anlatı biçimlerine özgü ilkelere karşı bir tutum sergileyen ve bunlardan kurtulmak isteyen bazı Fransız yazarlar romanlarını başta Minuit olmak üzere Gallimard, Calmann-Lévy, Laffont, Marin ve Tour de Feu gibi yayınevleri aracılığıyla peş peşe yayımlarlar. Başlangıçta ortak bir özelliği bulunmayan bu yazarlar, sonradan ‘Yeni Roman’ (*Le Nouveau Roman*) olarak adlandırılacak bir ekolün öncüleri olurlar. Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget, Claude Ollier ve Nathalie Sarraute yeni roman olarak adlandırılan bu ekolün ilk temsilcileri olarak nitelendirilirler. Buna paralel olarak Mehmet Rifat, yeni romanın gelişim sürecinde Nathalie Sarraute ve Samuel Beckett’ in yeni roman ekolünün zeminini oluşturduklarını ifade eder. 1940’lı yıllarda Beckett yazınında yeni bir dil oluştururken, Sarraute, modern romanın sorunlarına yönelmiştir. Buna paralel olarak yeni romana özgü yazınsal özelliklere belli bir zamanda katılan Jean Ricardou ve Claude Mauriac’ı da belirtirken, bazı açılardan Marguerite Duras yazınına yeni roman çizgileri içinde değerlendirir. Bunun yanı sıra, yeni romanın gelişim sürecinde Minuit yayınevinin kurucusu olan Jérôme Lindon önem taşımaktadır. Lindon, yeni romancıların eserlerini peş peşe basmasıyla bilinir ve bazı yazın tarihçilerine göre yeni romanın gelişiminde özel bir rolü vardır.

Postmodern düşüncenin egemen olmaya başladığı 20.yüzyılda, yeni roman postmodern sanatın gelişiminde bir kırılma noktasıdır. “*Yeni roman biçimci estetiğin uç noktasında filizlenir; 20.yüzyıl edebiyatı, sanat düzleminde kurguyla/teknikle/yapıyla oynanan bir oyuna dönüşür.*” (Ecevit, 2001, s. 38)

Klasik veya modern dönem anlatıları incelendiğinde, sanatçının sınırlarını belli bir noktada sınırlayan, biçimsel açıdan kuralları belirlenmiş bir anlayışın anlatılara egemen olduğunu görülmektedir. Ars Poetica'lardan bu yana edebiyatın kanonu oluşmuş ve bir romanın nasıl yazılacağı, hangi kurallara uyulması gerektiği, romanı oluşturan olmazsa olmaz öğeler belirlenmiştir. Ancak postmodern düşünceyle birlikte yazınsal alanda oluşturulmuş olan bu yargılar kırılarak yeni arayışlar ortaya çıkmıştır. Yeni roman akımını da bu arayışlar neticesinde ortaya çıkan bir ekol olarak nitelendirebiliriz. Yeni romancılar ‘eski roman’ın yapısını sarsarak edebiyat alanında ‘kopuş’ ortaya koymuşlardır.

Nathalie Sarraute’un “*Kuşku Çağı*” (L’ère du soupçon,1956), Alain Robbe-Grillet’in “*Yeni Roman*” (Pour un nouveau roman, 1963), Michel Butor’un “*Roman Üstüne Denemeler*” (Essais sur le roman, 1969) adlı eserleri yeni roman ekolünün düşünsel yapısının oluşma sürecinde önemli bir noktada değerlendirilir.

“*Kuşku Çağı*” adlı denemesinde Sarraute, 19.yüzyılda romandaki geleneksel anlatı yöntemlerinin giderek çürümeye başladığını belirtir. “*Bir zamanlar, primitif resimlerdeki bağışçıların kuşattığı azizler gibi yazarla okuyucu arasında taht kuran, yazarla okuyucunun ortak coşkularına nesne olan roman kişisi, gücünün doruğuna vardığı o mutlu günlerinden-Eugénie Grandet’lerinden- bu yana özel nitelik ve ayrıcalıklarını her gün biraz daha yitiriyor.*” (Sarraute, Kuşku Çağı, 1985, s. 38) Zamanla geleneksel anlatıya dair her şeyin yitip gittiğini ileri süren Sarraute, ‘*kuşku çağı*’ olarak nitelendirdiği bir döneme girdiğimizi ifade eder. Geleneksel anlatılara egemen olan kurmacanın zaman ve uzam bütünlüğü, roman kişilerinin gerçekliği bu kuşku çağında artık sağlam bir zemine oturtulamaz durumdadır ve gerçeklikten uzaktır. Buna paralel olarak Sarraute bu eserinde geleneksel anlatılara özgü nitelikleri, bilhassa roman kişilerine yüklenmiş rolleri şu ifadesiyle eleştirir: “*Okuyucunun keskin gözüyle yakaladığı şey, roman kişileri koleksiyonunun hayali müzesine kaldıracağı -kiralık bir kadına âşık olan zengin sosyete adamı; ikbal avcısı, hödük, saf bir doktor; sonradan görme burjuva sınıfı; ‘snob’ bir hanımefendi gibi- roman kişileridir*” (Sarraute, 1985, s. 53) Sarraute, ilk kitabı “*Yönelişler*”

(*Tropismes*, 1939) adlı eseri 1932 yılında yazmaya başladığını ve bu eseri oluşturan metinlerin “*canlı izlenimlerin-spontane- anlatımları*” olduğunu dile getirir: “*Bunlar, büyük bir hızla bilincimizin sınırlarına kayan, tanımlanamayan hareketlerdir; jestlerimizin, sözlerimizin; hissettiğimizi sandığımız, gösterdiğimiz tanımlı mümkün duyguların özünü oluşturlar.*” (Sarraute, 1985, s. 7) Yazar bu duyguları insanın iç refleksleri olarak tanımlarken, gerçekliğin de bu iç reflekslerde var olduğunu, insanın özünün en derinliklerini bu iç reflekslerin oluşturduğunu ifade eder. Sarraute, okuyucuya aktarılması gerekenin insanın özünü oluşturan bu iç reflekslerin oluşturduğu gerçeklik olduğunu, bu nedenle de roman kişilerinin, karakterlerinin, olay örgüsünün bunun önüne geçmemesi gerektiğini düşünür. Ona göre anlatı “*herkeste var olan ve her an, herhangi birinde ortaya çıkabilen bu iç hareketlerin dayanakları, adsız, belli belirsiz kişiler*” den oluşmalıdır. (Sarraute, 1985, s. 8) Sarraute, romanların Balzac’tan beri hiç değişmemiş olması gerektiği görüşünü sert bir dille eleştirir ve edebiyat eleştirmenlerinin yüzyılın başından bu yana ortaya çıkan değişiklikleri ya unuttuğunu ya da görmezden geldiğini belirtir. Çünkü artık bu çağda insan yaşamı aynı durumda değildir, pek çok gelişme olmuştur ve artık birey bu düzende daha edilgen bir duruma dönüşmüştür.

Yeni Roman’ın öncülerinden kabul edilen önemli bir diğer yazar Alain Robbe-Grillet’dir. Robbe-Grillet “*Pour un Nouveau Roman*” adlı eserinde yeni romanın çizgilerini düşünsel bir çerçevede ele alır. Yeni roman ona göre bir kuram değil, bir ekoldür ve bu terimin “*insanla dünya arasındaki yeni ilişkileri ifade edebilecek (ya da yaratabilecek), yeni roman biçimlerini arayan, romanı icat etmeye, insanı icat etmeye kararlı herkesi içine alan*” bir nitelik taşıdığını belirtir. (Robbe-Grillet, 2015, s. 9) Ona göre, edebiyatın canlı bir tarafı vardır, dinamiktir ve değişmektedir ve “*her romancı, her roman kendi biçimini bulmalı*”dır. Robbe-Grillet’ye göre her yazar kendi döneminin yeni romanını yazmaktadır. “*Flaubert 1860’ın yeni romanını yazıyordu, Proust 1910’un yeni romanını*” söylemiyle de bu ifadesini örnekler. (Robbe-Grillet, 2015, s. 10-11) Alain Robbe-Grillet sanatın işlevinin, bilinen bir gerçeği sunmak, bunu açıklamak olmaması gerektiğini, bunun yerine hiç bilinmeyen peşine düşülmesi gerektiğini savunur. Bu yönleriyle yeni roman yazarları eleştirilerin odak noktası haline gelmiştir. Çünkü geleneksel anlatılara göre belirlenmiş ilkelerin dışına çıkmak kabul edilemez bir durumdur. Robbe-Grillet bu eleştirilerin çıkış noktasını “*iyi hikâye anlatmak, yazdığı şeyi insanların alışık oldukları hazır şemalara, yani gerçek hakkında sahip oldukları kalıplaşmış düşünceye benzetmek*” saptamasıyla dile

getirir. (Robbe-Grillet, 2015, s. 35) Balzac'ın romanı her zaman kusursuz olarak değerlendirilirken, yeni romancıların edebiyattaki yenilik arayışları ise edebiyat eleştirmenleri tarafından küçümsenir. Ancak şu da çok açıktır ki çoktandır geleneksel anlatı kişileri, olay örgüsü bu yüzyılda giderek parçalanmaya başlamıştır.

Eleştirmenler tarafından, geleceğin romanının yasalarını derlediği düşünülen, geçmişin izlerinden kurtulmayı hedefleyen, insanı dünyadan kovmayı amaçlayan, kesin bir nesnellik kaygısı olan ve uzmanlara hitap ettiği ifade edilen yeni romanla ilgili olarak Robbe-Grillet ise tam tersi söylemlerde bulunmaktadır. Ona göre **“yeni roman bir kuram değil, bir araştırmadır.”** (Robbe-Grillet, 2015, s. 114) Yeni romancıların hiçbir yasayı derlemek, düzenlemek ve kurallar bütünü ortaya koymak gibi bir gayeleri yoktur. Yalnızca kendilerine zorla benimsetilmeye çalışılan, zamanı geçmiş öğretilerden kurtulmak gibi ortak bir amaç içindelerdir. Kuramcı olmakla itham edilen yeni romancılar tam tersine, bir romanın nasıl yazılması gerektiğini bilmediklerini ve bunun onlar için yazım ediminde bir keşif olduğunu ifade ederler. Buna paralel olarak Robbe-Grillet'ye göre **“yeni roman'ın tek yaptığı şey, roman türünün daima gelişimini izlemektir.”**¹ Yeni romancılar, eskiyi yadsımazlar. Tam tersine roman türünün bir gelişim içinde olduğunu ve bu gelişimi izlediklerini ifade ederler. Yanılgı ise, **“gerçek bir roman'ın Balzac döneminde sıkı ve kesin kurallarla sonsuza dek sabitlendiğine inanmaktadır.”** Yeni romancılar, romanın bir evrim içinde olduğunu ve bu evrimin Balzac döneminde başladığı görüşünü savunurlar. **“Flaubert, Dostoyevski, Proust, Kafka, Faulkner, Beckett...”** yeni romancılar için bu evrimin en değerli yazarlarıdır. Buna paralel olarak yeni romancıların romanda daha iyisini gerçekleştirmek gibi bir amaçları da yoktur, bu değerli romancıların izinden giderek kendi zamanlarının anlatılarını ortaya koymak isterler. Her şeyin hızlı bir değişime tabii olduğu bir çağda insan da roman da bu değişimin en önemli parçasıdır: **“Yeni roman sadece insan ve onun durumuyla ilgilenir.”**² Yeni romancıların geleneksel anlatılarda yer aldığı haliyle eserlerinde bir **‘kişi’** yaratmamaları, eleştirmenler tarafından insanın romandan çıkarılması olarak nitelendirilmişse de Robbe-Grillet tam tersi bir yaklaşımın yeni roman anlatılarına hâkim olduğunu ifade eder. Robbe-Grillet nesnelerin bu anlatılardaki rolü ne kadar dile getirilirse getirilsin, onları gören bir bakış, bir düşünce ve bir tutkunun varlığından söz eder. **“Bunlar hayatımda yer alan odamın eşyaları, duyduğum sözler veya**

¹ A.e., s.115

² A.e., s.116

sevdiğim kadın, bu kadının hareketi vb.dir.” Bu düşünceye paralel olarak, nesneler yeni romanlarda çok olduğu içi eleştirmenler tarafından ‘nesnellik’, ‘nesneye dönük olma’ gibi kavramlarla nitelendirilmişlerdir. Robbe-Grillet’ye göre ise, “**yeni roman yalnızca tam bir öznelliği hedefler.**”³ O, yeni romancıların eserlerinin Balzac’ın eserlerinden çok daha öznel olduğunu ifade eder. Balzac’ın romanlarında her şeyi bilen, her şeyi gören, her şeyi betimleyen anlatıcının Tanrı rolü üstlendiğini, oysa yeni romanda, anlatıcının “*gören, hisseden, hayal eden bir insan, tutkularının yönlendirdiği, uzamda ve zamanda yer alan, sizin, benim gibi bir insan*” olduğunu ifade eder.

Alain Robbe-Grillet’ye göre “**yeni roman tüm iyi niyetli insanlara seslenir**”⁴ çünkü bu anlatılar yaşanmış deneyimlerden oluşan anlatılardır. İnsanların yaşamlarına güven veren ve aynı zamanda umut kıran bir yapı sunmaz, yalnızca bir deneyim sunar. Buna paralel olarak Robbe-Grillet her gün hiç tanımadığımız yabancı insanlarla karşılaştığımızı ve bazen bir yabancı ile saatler süren bir sohbet sürdürebileceğimizi dile getirir. Bu saptamayla, bireyin adının verilmediği bir romanda neden bir ad bulunmaya çalışılır? Buna paralel olarak Alain Robbe-Grillet şu söylemde bulunur: “*Belki Kafka’yı tanımayan, ama Balzac biçimleriyle de kafası bulanmamış çok sade insanlar, içinde yaşadıkları dünyayı ve kendi düşüncelerini bulabildikleri, varlıklarının sözde anlamı konusunda onları yanıltmak yerine, bunu daha iyi kavramalarına yardımcı olacak kitaplarla daha rahat bir ilişki kurarlar.*”

Hayatımızın bir anlamı olup olmadığı, varsa ne olduğu sorgusundan hareketle Alain Robbe-Grillet ‘**yeni roman hazır bir anlam önermez**’⁵ der. Geleneksel anlatılara özgü olarak Balzac betimlemelerinin, nesnelerinin neden bu kadar önemsendiğini ifade eder. Robbe-Grillet’ye göre bu nesneler, insanın dünyanın efendisi olduğunu gösteren mal, mülktür. Bunlar burjuva sınıfının sahip olması, edinmesi ve koruması gereken nesnelerdir. Bu sınıfa ait bir evrenin simgeleridir. Fakat zaman içinde burjuva sınıfı da ayrıcalıklarını yitirerek, silinmiştir. “*Artık çevremizdeki dünyanın anlamları sadece kısmi, geçici, hatta çelişkilidir ve hep yadsınmaktadır. Böyleyken, sanat eseri önceden bilinen herhangi bir anlamı aydınlattığını nasıl ileri sürebilir.*” Yeni Roman 19.yüzyılın rasyonalist tutumunun insanlığa sunduğu kalıplaşmış düşüncelere inanmayı ve bunların izinden gitmeyi

³ A.e., s. 117

⁴ A.e., s. 118

⁵ A.e., s. 119

reddeder; bu noktada odağını insana çevirir. “*Dünyaya anlamlar yükleyebilen şey, insanın yarattığı biçimlerdir.*”

Bunun yanı sıra Alain Robbe-Grillet, “*bir yazar için tek olası angajman edebiyattır*”⁶ der ve politika ile edebiyatın ayrı tutulması gerektiğini savunur. Alain Robbe-Grillet “*Politikanın Kovaladığı Edebiyat*” başlıklı makalesinde bu konuyla ilgili görüşünü şu şekilde ifade eder: “*Yazar, herkes gibi, kişioğlunun acıları ile dertlenir. Ama bu acılara em bulmak için yazdığını ileri sürmek namusluca bir iş olmayacaktır. Leningrad toplantısında, faşizme karşı savaşmak için roman yazdığını söyleyen Doğu Almanyalı beni ancak güldürür.*” (Robbe-Grillet, 1964, s. 746) Yazara göre edebiyat, bir davaya hizmet etmek için kullanılacak bir araç haline getirilemez. Bahsi geçen makalenin çevirisini sunan Bilge Karasu, Alain Robbe-Grillet hakkında şu satırları kaleme alır:

“Alain Robbe-Grillet, Fransa’daki ‘Yeni Roman’ akımının en belli başlı kişisidir. Robbe-Grillet dünyaya gözlerden daha başka bir araçla, bir güçle bakmaz. Bu gözlerin gözlemci bir bilincin gözleri olduğu kabul edilirse, doğrudan doğruya varoluşçu düşünce akımına bağlanabilir. Bunun için Sartre’ın “L’Etre et le Néant (Varlık ve Hiçlik)” yapıtıyla Bulantı adlı romanındaki terimleri karşılaştırmak yeter. Robbe-Grillet’nin romanları iki parçaya ayrılabilir. Bunların birincisinde entrika, ikincisinde ise nesneler vardır. Nesneler Einstein’ın boyut anlayışına göre ele alınmış ve bunlar roman kişileriyle birlikte zamanla uzamın yeni bir karması içine oturtulmuştur. Robbe-Grillet’nin romanındaki entrika ise dönüp dolaşıp aynı noktaya gelen bir entrikadır.”⁷ (Robbe-Grillet, 1964, s. 744)

Alain Robbe-Grillet dünyayı saçma olarak tanımlayan Camus ve Sartre’dan farklı olarak “*dünya ne anlamlıdır ne de Sartre’ın deyişiyle ‘absurde’dür; sadece vardır ve gözümüzün önünde durmaktadır*” söylemiyle absurd felsefesinden farklılaşmaktadır. Yeni romancılar, “*varolanı, insanın ona verdiği herhangi bir anlamdan sıyrarak kendi anlamıyla kavramak ve anlatmak*” isterler. (Akdeniz, 1967, s. 6-7) Alain Robbe-Grillet, zihinsel uygarlığımızın bize trajediye koşullanma ilkesi dayattığını ve bundan kurtulmanın da zor olduğunu ifade eder. Buna paralel olarak ise ‘doğa’ ve alinyazısı düşüncelerinin ise ‘trajik’ bir tarafı vardır ona göre. Bunu ise ‘saçma ve bulantı’ ile örnekler: “*Albert Camus insanla dünya, insan ruhunun özelemleriyle dünyanın bunları karşılamadaki yetersizliği arasındaki aşılmaz uçurumu saçmalık olarak adlandırdı. Saçma ne insanın içinde ne de şeylerdedir,*

⁶ A.e., s.120

⁷ Çevirmen önsözü.

bunlar arasında yabancılıktan başka bir ilişki kurmanın olanaksızlığındadır.” (Robbe-Grillet, 2015, s. 57) Robbe-Grillet, Camus’nün anlatısında bir adamı cinayete götüren şeylerin (güneş, deniz, gözü kamaştıran kum, parlayan bıçak...) olduğunu ve bu nesnelerin de ‘doğa’ ile bütünleştiğini iddia eder. Bunun yanı sıra Sartre’ın “Bulantı” (*La Nausée*, 1938) adlı anlatısında da Roquentin’in dünyasını “*trajikleşmiş*” olarak nitelendirir:

“Sartre-özcülükle suçlanamazsa da- en azından bu kitapta doğa ve trajedi düşüncelerini en üst düzeye çıkarmış gibidir. Bu düşüncelerle mücadele etmek, bir kez daha bunlara sadece yeni güçler vermiştir. Şeylerin derinliğinde boğulmuş insan, sonunda bunları fark etmez olur: çok geçmeden, insanın rolü şeyler adına-bütünüyle insanlaşmış- duygu ve arzularını hissetmekle sınırlı kalır.” (Robbe-Grillet, 2015, s. 62)

Yeni roman ekolünün düşünsel temellerini oluşturan eserlerden biri de Michel Butor’un “*Roman Üstüne Denemeler*” (*Essais sur le roman*, 1969) adlı eseridir. Hem bir roman yazarı olarak hem de roman üstüne düşüncelerini kuramsal bir çizgide kaleme almasıyla Butor’un yeni roman ekolünün yaygınlaşmasında önemli bir rolü vardır. Butor’a göre roman, batı dünyasındaki haliyle, destana karşıt bir biçimde ifade edilir. Destanlar bir topluluğun serüvenlerini anlatırken, roman ise bireyleri anlatır. “*Ama, romanın en azından Balzac’tan bu yana, ulaştığı en yetkin biçimler içinde bu karşıtlığı aşma ve bireysel serüvenler aracılığıyla bütün bir toplumun devinimini anlatma savında olduğu apaçık ortadadır. Sonuç olarak, roman, toplumun bir ayrıntısı, ilginç bir parçasıdır.*” (Butor, 1991, s. 108) Butor, romanı ve bireyi birbirinden ayrı tutmaz, ona göre yapının olduğu ortam da bu roman yazma ediminin bir parçasıdır.

Romanı anlatının özel bir biçimi olarak tanımlayan Butor, bir sanatçı ve felsefeci olarak, gerçekte ilgilenmekten ziyade, insanın bu gerçeği algılayış ve yorumlayış biçimine yönelir. “*Ona göre, gerçeği kavramanın temel oluşturucularından biri olan anlatının özel bir biçimi durumundaki roman, anlatının laboratuvarıdır; gerçeğin bize nasıl görüldüğünün ya da nasıl görünebileceğinin inceleneyeceği en iyi fenomenolojik alandır.*” (Rifat, 1991, s. 13)

İçinde yaşadığımız dünya büyük bir hızla değişmektedir. Toplum da insan da bu değişimin bir parçasıdır. Hızla bir değişime tabi olan bu yeni dünya düzleminde Butor, “*değişik gerçeklere değişik anlatı biçimlerinin denk düştüğünü*” ifade eder. (Butor, 1991, s. 20) Geleneksel anlatı biçimlerinin bu değişik gerçekleri yansıtmada

yetersiz kaldığını, bu nedenle yeni roman biçimlerinin araştırılması gerektiği fikrini öne sürer. Ona göre romanın gerçeğe uygulanış biçimi karmaşık bir yapıdadır ve “romanın gerçekçiliğinin gündelik yaşantının yanıltıcı bir parçası olarak sunulması” romanı yazınsal türler arasında farklılaştıran bir durumdur. (Butor, 1991, s. 22)

Mehmet Rifat, geleneksel anlatı biçimlerinin öyküleme tekniğindeki bütünlüğüne, anlatı kişilerinin yaratılmasına karşı çıkan yeni romancılarla ilgili olarak şu saptamada bulunur:

“Boş, anlamsız ve hatta bir ölçüde olanaksız gibi gördükleri ruhsal çözümleme yerine dünyanın yöntemli betimlemesine yönelen ve kişiyi anlatının merkezi olmaktan çıkarıp ona adeta kameranın objektifi işlevini veren yeni romancılar, geleneksel öyküleme tekniğini kırma isteğinde kendilerine örnek olarak da bazı eskimeyen eski değerleri aldılar: Proust, Joyce, Woolf, Kafka’dan kaynaklandıklarını hem söylediler hem de kanıtladılar.” (Rifat, 1991, s. 9)

Pek çok yeni romancı gibi Butor’un yapıtları da ilk başlarda ilgi çekmemesine karşın zaman içinde farklı bir nitelik kazanmıştır. Butor’un yapıtlarında ayrıntıların ön planda olduğunu ifade eden Salah Birsell, Butor’un “*La Modification*” eseriyle ilgili olarak şu saptamada bulunur: “*Söz gelimi, Değişiklik adlı romanın kişisi, Paris’ten Roma’ya giderken sayım defterinin arasında kalmış bir ekmek kırıntısının farkına varır ve her fırsatta bu ekmek kırıntısını düşünür. Burada “Yeni Roman” akımının bir yanı ve dünya görüşü kıpırdamaktadır. Hep aynı önemi taşıyan anlamsız nesnelerin kaynaştığı evrenin estetiği işte budur: Ekmek kırıntısı estetiği.*”⁸ (Butor, 1964, s. 755)

Aynı makalede Birsell, Michel Butor’un, ikinci çoğul kişi adıyla kaleme aldığı *La Modification* adlı eserine ilişkin Butor’un kendi değerlendirmesini aktarır:

“Hikâyenin yüzde yüz bir kişinin açısına göre anlatılması gerekiyordu. Bir insanın düşüncelerini öğrenmek zorunda olduğu için, o kişinin ben dememesi gerekti. Öte yandan, o kişinin kendi kendisini anlatmasına sessiz bir iç monolog bulmak istiyordum. Bu iç monoloğun, birinci kişiyle üçüncü kişi arasındaki bir biçimde olması da gerekti. Bu ‘siz’ bana kişinin durumunu ve konuşmasının ve sözlerinin nasıl biçim kazandığını anlatmaya destek oldu.” (Figaro Littéraire, no.607, Aralık 1957)

Genel hatlarıyla toparlamak gerekirse, postmodern düşüncenin egemenliğini ilan etmiş olduğu 1950 yıllarında “Yeni Roman”, giderek yaygınlaşmaya başlayan bir ekol olarak, edebiyat alanında her şeyden önce bir *arayış* olarak nitelendirilir.

Bazı konularda birbirinden farklı noktalarda değerlendirilen bu yazarların en önemli ortak noktası, edebiyat alanında yıllarca süregelmış olan ve bir başvuru aracı

⁸ Çevirmen yazısı.

olarak kullanılan belli biçimsel formlardan, kalıplaşmış yaklaşımlardan sıyrılmaktır. Yeni romancıları bir araya getiren durum da aslında budur. Geleneksel anlatılardan farklı bir biçim anlayışını benimseyerek, yaşamın devingen ve çoğulcu yapısına vurgu yapmak istemişlerdir. Çoksesli bir yazın tekniği belirleyerek, gerçeklik algısı yerine insanın gerçekliği algılama durumlarına, nesnelere, ayrıntılara, insanın iç dünyasına yönelmişlerdir. Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet ve Michel Butor ile düşünsel temelleri atılan bu ekol yazın alanında giderek daha çok dikkat çekmeye başlamıştır ve her dönem eleştirilerin odak noktası olmuştur. Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget, Claude Ollier, Nathalie Sarraute gibi yazarlar bu ekolün ilk temsilcileri olarak nitelendirilirlerken, *canlı* bir yapısı olduğunu savundukları yazın dünyasında roman hala bir arayıştır. Her dönemin romanı yeni bir biçim arayışındadır. Bu isimlerin öncülüğünde başlayan 'Yeni Roman' ekolü 1980'li yıllara gelindiğinde ise, Jérôme Lindon tarafından eserleri "impassible" (soğukkanlı,sakin) sözcüğü ile tanımlanan ve 'Yeni Yeni Romancılar' olarak nitelendirilen yazarlar sayesinde arayışını sürdürmüştür: Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Patrick Deville, François Bon, Christian Oster gibi yazarlar, Minuit Yayınevinin önderliğinde, Yeni Roman'ın bu dönemdeki temsilcileri olmuşlardır. (Bertho, 1991, s. 738)

2.2. Bir "Yeni Yeni Romancı" Olarak Jean-Philippe Toussaint

Jean-Philippe Toussaint, 'Yeni Yeni Roman' olarak tanımlanan bu dönemin önemli temsilcilerinden biri olarak gösterilmektedir. Çalışmamıza konu olan ilk eseri Banyo (*La Salle de Bain*,1985) adlı metnin incelemesine geçmeden önce bu bölümde Jean-Philippe Toussaint' den, yazar kimliğinden ve çalışmalarından söz edilecektir.

Jean-Philippe Toussaint, 29 Kasım 1957 tarihinde Brüksel'de dünyaya gelmiştir. Babası Yvon Toussaint bir gazeteci ve yazar, annesi Monique Lanskoronskis ise bir kütüphanecidir. 1971 yılında ailesiyle birlikte Paris'e taşındıktan sonra Jean-Philippe Toussaint eğitim hayatına bu şehirde devam etmiştir ve 1978 yılında Paris Siyasal Bilimler Akademisi'nden mezun olmuştur.

Toussaint, edebiyata olan ilgisinin yanı sıra sinemaya da yoğun bir ilgi duymaktadır. Bu vesileyle Toussaint' in yazar kimliğinin yanı sıra yönetmen kimliğinden de söz etmek uygun olacaktır. “*Le jour où j'ai commencé à écrire*” (Toussaint, 2001) başlıklı çevrimiçi yazısında Toussaint yazmaya başlamasına ortam hazırlayan koşullardan ve etkilendiği eserlerden bahseder. 1979 yılında, Eylül veya Ekim aylarından bir gün otobüste giderken bu kararı aldığı anı tam olarak anımsadığını belirtir. Buna paralel olarak yazmaya karar verişini kendisi için de oldukça beklenmedik bir durum değerlendirmektedir. Toussaint, yazmaya ilk başladığında yirmili yaşlarının başında olduğunu ve daha önce hiç yazmayı düşünmemiş olduğunu ifade eder; öte yandan kendini iyi bir okuyucu olarak da tanımlamamaktadır. Yalnızca tarihi ve siyasal yazıları okuduğunu, bazı gazeteleri ise takip ettiğini belirtir.

İlgi alanları arasında da biraz sinema, biraz da futbol yer almaktadır. Çok büyük bir keyifle resim yaptığını da ekler, öte yandan siyaset bilimi okumuş olmasına rağmen kendini asla siyasetçi olarak görmediğini ama bir yönetmen olarak hayal edebildiğini, bu süreçte de aslında ilgi alanlarının odağı haline gelen şeyin en temelinde sinema olduğunu belirtir. Aynı dönemde ilgisini çeken temel konulardan birinin de “ölüm” olduğunu, bütün anlatı kişilerinin öldüğü bir son oluşturduğu kısa filmler yazdığını belirtir.

Bununla birlikte Toussaint yazmaya başlamasına vesile olan iki eserden söz eder: Biri François Truffaut'nun “*Hayatımın Filmleri*” (*Les Films de ma vie*, 1975) adlı eseri, bir diğeri de Dostoyevski'nin “*Suç ve Ceza*” (*Crime et Châtiment*, 1866) adlı eseridir.

Fransız Yeni Dalga sinemasının öncülerinden kabul edilen Truffaut, “*Hayatımın Filmleri*” adlı eserinde bir film çekmek isteyen genç yönetmenlere ortaya çıkardıkları ürünleri bir kitaba dönüştürmelerini tavsiye eder. Sinemaya olan ilgisi ele alındığında Toussaint' in bu tavsiyeyi dikkate almış olması çok açıklayıcı bir nitelik taşımaktadır. Genel olarak değerlendirildiğinde sinema sektörü hem yüksek bütçeler gerektiren bir özelliğe sahiptir hem de sorumlulukları bakımından zorlayıcı özellikler taşımaktadır. Öte yandan sinema ile maddi açıdan karşılaştırıldığında edebiyat çok daha olanaklı, çok daha uygun bir noktada değerlendirilmektedir.

Toussaint için, yazma edimine ortam oluşturan bir diğer önemli eser de Dostoyevski'nin “Suç ve Ceza” adlı romanıdır. Nasıl yazmaya başladığını açıkladığı yazısında Toussaint kardeşinin tavsiyesi üzerine bir gün bu kitabı okumaya başladığını, kitabın ana karakteri Raskolnikov'un karmaşık karakter özelliklerinden etkilendiğini açıkça ifade eder. Bu kitabı okuduktan tam bir ay sonra da yazmaya başladığını belirtir ve hala yazmaya devam etmektedir.

Bütün eserleri Minuit Yayınevi'nden çıkan Jean-Philippe Toussaint' in eserleri sırasıyla şu şekildedir (Minuit, 2019):

- La Salle de bain, roman (Minuit, 1985)
- Monsieur, roman (Minuit, 1986)
- L'Appareil-photo, roman (Minuit, 1989)
- La Réticence, roman (Minuit, 1991)
- La Télévision (Minuit, 1997)
- Autoportrait (à l'étranger), roman (Minuit, 2000)
- Faire l'amour, roman (Minuit, 2002)
- Fuir, roman (Minuit, 2005)
- La Mélancolie de Zidane (Minuit, 2006)
- La Vérité sur Marie, roman (Minuit, 2009)
- L'Urgence et la Patience, essai (Minuit, 2012)
- Nue, roman (Minuit, 2013)
- Football (Minuit, 2015)
- Made in China (Minuit, 2017)
- M.M.M.M., roman (Minuit, 2017)
- La Patinoire, ciné-roman (Les Impressions nouvelles, 2019)

Toussaint'in kitaplarından dilimize çevirisi yapılmış olanlar ise şu şekildedir:

- Banyo (*La Salle de Bain*, Ayrıntı Yayınları, 1990, çev. Mustafa Balel)
- Fotoğraf Makinası (*L'appareil-Photo*, Ayrıntı Yayınları, 1992, çev. Uğur Ün)
- Mösyö (*Monsieur*, Ayrıntı Yayınları, 2016, çev. Mustafa Balel)
- Zidane'in Melankolisi (*La Mélancolie de Zidane*, Everest Yayınları, 2019, çev. Orçun Türkay)

Bunun yanı sıra Toussaint' in “*La clé USB*” başlıklı son eseri ise Minuit Yayınevi'nden Eylül 2019 tarihinde yayımlanacaktır.

Yönetmen kimliğiyle de dikkat çeken Toussaint' in filmografisi ise şu şekildedir:

- Monsieur (1989)
- La Sévillane, d'après L'Appareil-photo (1992)
- Berlin 10.46, en collaboration avec Torsten Fischer (1994)
- La Patinoire (1999)

Jean-Philippe Toussaint 2005 yılında *Fuir* adlı eseriyle Prix Médicis, 2009 yılında *La Vérité sur Marie* adlı eseriyle de Prix Décembre edebiyat ödüllerine layık görülmüştür.

Toussaint, ailesi dolayısıyla daima kitapların arasında bir çocukluk geçirmiş olmasına karşın gerçek anlamda okuma alışkanlığının, yazmaya başladığı dönemde geliştiğini ifade eder. “*Evi kitaplar ile dolu bir aileden geliyorum, ancak ergenlikte biraz savunma tepkisine sahiptim ve kitaplarla özellikle ilgilenmedim. Aslında, yazmaya başladığım andan itibaren gerçekten okumaya da başladım*” (Aktaran: Hannay, 2006)

Jean-Philippe Toussaint, Truffaut ve Dostoyevski'nin etkisiyle yazmaya karar veriyse de yazınsal anlamda başta Samuel Beckett olmak üzere, Franz Kafka, Marcel Proust gibi yazarlara hayranlık duymuştur. Buna paralel olarak anlatılarında bu yazarlardan izler de görmek mümkündür; ancak Beckett' in yazını Toussaint için adeta bir model özelliği taşımaktadır.

“Hayranlık duyduğum diğer yazarlar, Proust, Kafka, Dostoyevski, onlar gibi yazma ihtiyacı hissetmeden onlara hayranlık duyabiliyordum, fakat Beckett ile, kendimi ilk defa bilinçsizce boy ölçüştüğüm, kendimi karşılaştırdığım, etkisinden kendimi kurtarmak zorunda olduğum bir yazarın huzurunda buluyordum. Bunun gerçekten farkında olmadan, Beckett gibi yazmaya başladım (yazmaya çalışırken çözüm olmayan bir şey-çünkü kim olursan ol, olduğun gibi yazmak en iyisidir.)” (Aktaran: Hanne, 2017, p. 5)

Toussaint, yazmaya başlayan herkesin kendi yazın stilini bulması gerektiğini düşünür ve Proust, Kafka, Dostoyevski gibi değerli yazarlara olan hayranlığını açıkça dile getirir. Bununla birlikte Beckett'in yazınına duyduğu hayranlık ise onun için farklı bir nitelik taşımaktadır. Onun gibi yazmaya çalışmaktan kendini

alıkoyamaz. Bu noktada Beckett'in yazını Toussaint nezdinde adeta bir model olmuştur. Farkında olmadan bu hayranlığının Toussaint' in yazını yönlendirdiğini ifade edebiliriz. Toussaint' e göre yazın her defasında yeni bir form arayışı niteliğindedir. (Toussaint, 2017) Ona göre dünya dinamiktir ve çağdaş yaşama ayak uydurabilmek için ise özellikle insana, bugünün, bu yüzyılın insanına odaklanmak gerektiği görüşünü savunur. (Toussaint, 2017) Toussaint, eserlerinde sosyal, politik ve ekonomik sorulara cevap aramadığını, ilgi alanlarının bu konular olmadığını ifade ederken, anlatılarında çoğunlukla daha içsel ve daha felsefi sorulara yöneldiğini, metafiziğin ilgi alanında yer aldığını, kendi tabiriyle '*pascalienne*' sorulara cevaplar aradığını ifade eder.

Bununla birlikte, pek çoğuna göre hiçbir şey ifade etmeyen '*modası geçmiş*' şeylerin ön plana çıkarılması, baştan sona devam eden bir kurgunun en aza indirgenmiş olması veya olmaması, içerikten ziyade biçimsel farklılıkların göze çarpması Toussaint' in bir anlatıda dikkatini çeken unsurlardır.

Yeni Roman (*Le Nouveau Roman*) akımından hemen sonra '*Yeni Yeni Roman*' (*Le Nouveau Nouveau Roman*) olarak tanımlanan hareketin temsilcileri arasında yer alan Jean-Philippe Toussaint anlatılarındaki minimalist yaklaşımla edebiyat çevresinde farklı bir noktada konumlanmıştır.

Her şeyden önce '*Yeni Yeni Roman*' köklerini '*Yeni Roman*'dan alır. Yeni Roman'ı açıklamaya çalıştığımız ilk bölümde belirtildiği üzere her roman, kendi döneminin bir yansımasıdır ve kendi döneminin yeni romanıdır da aynı zamanda.

Toussaint' in anlatılarının konusunu çok büyük olaylar kurgusu oluşturmaz. En azından okuyucunun ilk okuyuşta edindiği genel izlenim '*hiçbir şeyin anlatılmadığı*'dır. Ancak bu değerlendirme beraberinde, anlatının yapısını oluşturan iyi kurgulanmış zeminini ve bu zemin üzerinde anlatının yapısını oluşturan yöntemleri daha iyi tanımlama gerekliliğini de getirir. Klasik romanlarda karşımıza çıkan kurgu yapısı, Toussaint anlatılarında karşımıza çıkmaz. Ne bir aşk hikayesi ne tutkulu ilişkiler ne de kişisel bir hikâye örgüsü söz konusudur. Bu anlamsal ve biçimsel yoksunluk Toussaint anlatılarında bir kurgu olmadığı veya olayların gerçekleşmediği anlamına da gelmez. Bu anlatılarda olaylar ardışık bir biçimde uzanır ve sonunda birleşir. Anlatı kahramanları bir şeyler yaparlar, gündelik yaşamlarına devam ederler. Çoğunlukla '*temel*' olarak nitelendirilen eylemler '*ikincil*'

olarak karşımıza çıkan eylemler aracılığıyla anlam bakımından belli bir konuma yerleştirilebilir. Toussaint anlatılarında '*romanesk*' olarak tanımlanabilecek bir yaklaşım söz konusu değildir, dolayısıyla bu durum sekanslar arasında anlatıda yer yer kopukluklara ve anlam boşluklarının oluşumuna zemin hazırlar. Bununla birlikte minimalist tutum doğası gereği yavan bir yapıya sahiptir. Anti-romanesk tavır, anlam boşlukları, geçişlerin hiyerarşik bir düzende olmaması ve kurgusal açıdan birbirine bağlanamaması okuyucunun hayal gücünü besleyen bir teknik olarak karşımıza çıkarken bir yandan da anlatıya özgü teknikleri karşımıza çıkarır. (Rubino, 2012, s. 71-80)

Bir şeyin '*küçük*', '*az*', '*indirgenmiş*' olarak tanımlanması pek çok farklı algı çerçevesine bağlı olarak değişkenlik gösterir. Fiziksel boyutu, süresi, yoğunluğu, uzaklığı, göstergeleri ve içeriği, yapısının basitliği bu tanımlamalarda ölçüt olarak kabul edilebilir. Her ne kadar bu tanımlamalar ilkel ve basit düzeyde de olsa ortak olan kavram bazı az veya çok olarak tanımlanan şeylerle kurulan ilişkideki azalmadır. Bu azaltmaya bağlı olarak gelişen sanat anlayışı ise '*minimalist*' olarak tanımlanmaktadır. Minimalist sanat anlayışı ilk defa plastik sanatlarda kendini gösterirken daha sonraları bazı genç besteciler eksiltme ve analog tekrarı gibi plastik sanatlarda kullanılan minimal teknikleri keşfederek müzikte minimalist tutumun gelişmesine katkı sağlamışlardır. Edebiyata gelindiğindeyse 'anlatımın ekonomisi' şeklinde tanımlanan bu tutum Democritus'tan Beckett'e kadar uzanan bir fenomen olarak ifade edilir. (Motte, 1999, s. 1)

Son dönemlerde Amerikan edebiyatında da görülmeye başlayan minimalist estetik algısı çağdaş Fransız edebiyatında dikkate değer bir biçimde ön plana çıkmaya başlamıştır. Öte yandan edebiyat araştırmacısı Warren Motte, minimalist yazın estetiğinin Fransa'da daha soylu, daha eski bir geçmişe sahip olduğunu ifade eder. Pascal, La Rochefoucauld, La Fontaine ve La Bruyère gibi yazarların üslubundaki kesinlik, Albert Camus, Maurice Blanchot, Nathalie Sarraute ve Samuel Beckett gibi bazı öncü yazarların anlatılarında ortaya koyduğu biçim farklılıkları ve yaratmış oldukları anlam boşluğu bugün minimalist yazının temellerini oluşturur. Tamamı olmasa da pek çoğunun eseri Minuit Yayınevi aracılığıyla okuyucuya ulaşan, minimalist anlatılarıyla öne çıkan bazı isimler ise şöyledir: Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet, Annie Ernaux, Christian Oster, Bernard-Marie Koltès, Patrick Deville, Eric Chevillard. (Motte, 1999, s. 2)

Bu yazarların çalışmaları kendi aralarında çeşitlilik göstermiş olsa da her biri farklı teknikler aracılığıyla minimalist anlayışı anlatılarına taşımışlardır. Bazılarında bu çok yoğun bir biçimde fark edilirken bazılarında daha az görülmektedir. Ancak ortak olan bir nokta var ise bu da minimalist estetiği oluşturan ‘azlık’ kavramıdır ve bu da metnin tamamen kendisiyle ilişkili bir yapıdır. Minimalizmin prensiplerinden biri de basitlik anlayışıdır. Basit şeyler, karmaşıklıktan ve anlaşılmazlıktan uzak bir yapıdır; dolayısıyla yapmacıksız, sade ve yalındır. Buna paralel olarak bir şeyin yapısı basitleştike doğala daha yakın olduğu izlenimine kapılırız. Basit şeyler ise görünüşte sanat yoksunu olarak nitelendirilir. Minimalist estetik anlayışının karşılaşmış olduğu olumsuzluklardan biri de sanat yoksunluğu ithamıdır ancak minimalist estetiğin böyle bir kaygısı da yoktur; buna değer vermez ve sanatsal olma amacı da taşımaz. Azlık ve basitlik, minimal estetiğin kilit özelliklerini oluştururken tam da bu noktada minimalizmin temel paradoksu ortaya çıkar. Motte, anlamda azalmaya gitmelerine rağmen minimalistlerin etki bakımından büyük beklenti içine girdiklerini ifade eder. (Motte, 1999, s. 4)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÖSTERGEBİLİMSEL BİR OKUMA

3.1. Edebiyat Açısından Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi

Bu bölümde çalışmamıza konu olan Jean-Philippe Toussaint'in "*Banyo*" (*La Salle de Bain*, 1985) adlı eseri göstergebilimin sunduğu yöntemler aracılığıyla incelenmeye çalışılacaktır. Anlatının incelenmesine geçmeden önce, üçüncü bölümün bu ilk alt başlığında çalışmamızın yöntemini oluşturan yazınsal göstergebilim açıklanmaya çalışılacaktır.

Yazınsal metin incelemelerinin gelişim süreci ele alındığında bu çalışmaların temelinin yapısalcılık yöntemine dayandığını görürüz. Bununla birlikte 1970'lerden itibaren yapısalcılık üzerine gerçekleşen tartışmalar bizi yeni bir bilim dalına, göstergebilim çalışmalarına götürür. (Yücel, 1999, s. 89) İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün 20.yüzyılın devrim yaratan çalışmalarından biri olarak kabul edilen "Genel Dilbilim Dersleri" (*Cours de Linguistique Générale*, 1916) adlı eseri yalnızca dilbilimin değil, göstergebilim çalışmalarının da temelini oluşturur. Saussure dili "*toplumsal bir kurum*" olarak nitelendirirken, diğer toplumsal kurumlardan farklı olarak dili "*kavramları belirten bir göstergeler dizgesi*" olarak tanımlar ve "*göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim*" olarak göstergebilimin gerekliliğini vurgular. Ona göre dilbilim, göstergebilimin içinde değerlendirilebilecek bir bilim dalıdır. Göstergeleri inceleyen bir bilim dalı olarak göstergebilim Fransızcada '*sémiologie*' olarak adlandırılırken, '*gösterge*' anlamına gelen '*sêmeïon*' ve '*bilim*' anlamında '*logos*' kelimelerinin birleşiminden oluşmuştur. (Saussure, 1978, s. 36-37) Dilbilimi, göstergebilimin içinde konumlandıran Saussure öğretisine göre, ele alınan nesne "*kendisi için ve kendi başına*" incelenmelidir. Bunun yanı sıra Saussure, nesneyi kendi öğeleri arasında bir bağlantı oluşturan '*dizge*' olarak tanımlarken, bu değerlendirmesinin bir sonucu olarak dilin eşsüremlilik içinde ele alınması gerektiği görüşündedir. (Yücel, 1999, s. 13)

Saussure'e göre, dil göstergesi '*gösteren*' ve '*gösterilen*' olarak tanımlanan iki öğenin ilişkisinden oluşur ve bunlar "*beynimizde çağrışım yoluyla*" meydana

gelmektedir. Saussure “*dil göstergesinin bir nesneyle bir adı birleştirmediğini ancak bir kavramla bir işitim imgesini birleştirdiğini*” ifade eder. (Saussure, 1978, s. 60)

Dili toplumsal açıdan değerlendiren Saussure ‘*dil/söz*’ ayrımının gerekliliğinden söz eder. “*Dili sözden ayırmak demek: 1. Toplumsal olguyu bireysel olgudan; 2. Önemli olguyu önemsiz, belli oranda rastlantısal nitelik taşıyan olgulardan ayırmak demektir.*” (Saussure, 1978, s. 34) “*Saussure dizge/öge, dil/söz, ses/anlam, özdeşlik/karşıtlık, eşsüremlilik/artsüremlilik, vb. gibi karşıtlıkları değerlendirerek dile ilişkin bilgilerimizi de, dilsel olgulara bakış açımızı da baştan sona yeniler.*” (Yücel, 1999, s. 26) Saussure’ün dilbilim çalışmaları üzerinden ortaya koyduğu bu tanımlamalar ve araştırmalar göstergebilimciler için yol gösterici bir temel kaynak niteliğindedir. Saussure öğretisinden hareketle pek çok dilbilimci, yazın araştırmacısı göstergebilimin gelişimine katkı sağlamıştır.

Saussure’ün sunduğu dilbilimsel ilkeler ve tasarlamış olduğu göstergebilimi geliştirerek kuramın gelişimine katkı sağlayan bilim adamlarından biri de Kopenhag Dilbilim Çevresi’nin kurucularından Danimarkalı dilbilimci Louis Hjelmslev’dir. Hjelmslev, düzanlam ve yananlam konularını göstergenin iki değişik değeri olarak değerlendirir. Buna paralel olarak Saussure öğretisinden hareketle Hjelmslev, anlatım ve içerik saptamasında bulunarak göstergebilimin gelişimine katkı sağlamıştır. Hjelmslev gösterge dizgelerini ikiye ayırır: *anlatımın tözü/anlatımın biçimi; içeriğin tözü/içeriğin biçimi*. (Rifat, 2005, s. 125)

“Tözün ancak dil dışı bir çözümlemeye konu olabileceğini ileri süren Hjelmslev dilsel dizgelerle dil dışı dizgeler arasındaki ilişkileri ele alır; dili daha geniş bir alanın, gösterge dizgeleri alanının yalnızca bir bölümü sayar; dilin gösterge dizgeleri yapılarının bütünü içindeki yerini ve göstergebilim ile göstergebilim dışında kalan çalışmalar arasındaki ilişkileri inceler.” (Işık, 1999, s. 169)

1960’lı yıllarda parlayan bir yöntem olarak yapısalcılık akımı en etkili çalışma alanını göstergebilimde bulmuştur. Dilbilimden beslenen Saussure öğretisinde ele alınan gösterge kuramı, bir yandan Hjelmslev’in saptamalarıyla bir yandan da Rus Biçimcilerin ve bilhassa Vladimir Propp’un biçimbilimsel yaklaşımlarıyla zenginleşmiştir. Bunun neticesinde, Fransız Göstergebiliminin en önemli ekollerinden Paris Göstergebilim Okulu, Litvanya kökenli Algirdas Julien Greimas öncülüğünde kurulmuştur.

Algirdas Julien Greimas ve Eric Landowski, ortak çalışmaları olan *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales* başlıklı yapıtta, göstergebilimin dilbilim, halkbilim ve sylenbilim araştırmalarından oluştuğunu belirtir ve göstergebilimi “*hem anlamlayımın oluşum ve kavranım koşulları üzerinde bir genel düşünce, hem de anlamlı nesnelerin somut zmlmelerinde uygulanacak bir yöntemler bütünü*” olarak tanımlarlar. (Aktaran: Yücel, 1999, s. 102)

Göstergebilimin kurucusu olarak nitelendirilen bir bilim insanı olarak Greimas, *Smantique structurale* (1966), *Du Sens* (1970) ve *Maupassant. La smiotique du texte* (1976) adlı çalışmalarıyla bu bilimin genel çizgilerini oluşturmuştur. Bununla birlikte Tahsin Yücel, belirtilmiş eserler üzerinden yapısal dilbilim bağlamında Saussure, Hjelmslev ve Lucien Tesnière, halkbilim bağlamında Vladimir Propp, sylenbilim bağlamında Georges Dumézil ve Claude Lvi-Strauss'un çalışmalarına da özel bir önem atfeder. (Yücel, 1999, s. 103)

Greimas, *Smantique structurale* adlı temel yapıtında, “*dilsel göstergeleri söylem boyutunda anlamlama süreci içinde incelerken, yapısal dilbilim yaklaşımına bağlı kalarak dilsel birimlerin dil dizgesi içinde diğer birimlerle benzerlik ve farklılıklarına göre değerler üstlendiğini ve bir bütüne ilişkin temel anlam yapısının ancak ilişkiler ağı içinde betimleneceğini belirtir.*” (Greimas, 1966, s. 21) Greimas ile birlikte ‘*anlamsal eksen*’ düzleminde ele alınmaya başlanan göstergebilim sorununun “*insan için dünyanın ve insanın anlamı sorunu*” olduğu ifade edilmektedir. (Aktaran: Yücel, 1999, s. 103)

Greimas göstergebiliminin özümleme sürecini oluşturan ögeler aşamalı bir biçimde şu şekildedir:

Anlatım ve İçerik Düzlemleri: Saussure öğretisinden hareketle Greimas’a göre göstergebilim anlatıyı anlamlı bir bütün olarak kabul eder ve bu anlamlı bütünün zmlenmesinde ise ögeler arasındaki bağlantılardan faydalanır. Bağlantıları oluşturan ise nesneler arasındaki *benzerlik* ve *farklılık* kavramlarıdır. Göstergebilimsel zmlemenin bir anlam ekseni üzerinden yapıldığını göz önünde bulundurursak her şeyden önce ‘*anlam*’ın ne olduğunu belirlemek gerekir. Greimas dünyayı farklılıklar üzerinden algıladığımızı ve bu farklılıklar sayesinde dünyanın bizim için bir biçim halini aldığını ifade eder. (Greimas, 1966, s. 19)

Anlamı algılamamızı sağlayan ‘farklılık’ları kavrayabilmek, “en azından iki nesne-terimi aynı anda varolan olarak kavramak” ve “terimler arasındaki ilişkiyi kavrayarak bunları birbirine bağlamak” anlamına gelmektedir. Bunun neticesinde oluşan ‘yapı’ kavramı ise “tek bir nesne-terimin bir anlam ifade etmediği” ve “anlamın bir bağıntıyı önceden varsaydığını; terimler arasındaki bağıntının anlamın zorunlu bir şartı olduğu” sonucunu ortaya koyar. Bu gözlemler bizi “iki nesne-terimin birlikte anlaşılabilmesi için ortak özelliklerinin bulunması” ve “iki nesne-terimin birbirinden ayrılabilmesi için bir biçimde birbirinden farklı olması” sonucuna götürür. (Greimas, 1966, s. 19) Özetle yapının oluşumunu sağlayan bağıntı, farklılıklar ve benzerlikler arasındaki ilişkiden ortaya çıkar. Bu durumda gösteren ve gösterilen daima karşılıklı bir ilişki içindedir. “Gösterenin varlığı bir gösterilen, gösterilenin varlığı bir gösteren içerir.” (Yücel, 1999, s. 105)

Tahsin Yücel, anlamın oluşumunun gösterenin türüne veya niteliğine bağlı olmadığını belirterek düzlem eksenini şu şekilde açıklar:

“Kendi dilimizde oluşturulmuş bir öyküyü, bir olguyu sözle de, devinimlerle de, resimle de anlatabiliyorsak, anlam kendisini ortaya çıkaran ‘sözce’yle özdeşleşmediği, ondan önce var olduğu içindir. Bu bakımdan anlama ulaşabilmek için onun belirim düzlemini, örneğin kendisini biçimlendiren söylemi aşmak, bu düzlemi en son çözümleme nesnesi olarak değil, Hjelmslev’in kuramı uyarınca, herbiri bir biçim ve töz içeren iki düzlem: anlatım ve içerik düzlemleri biçiminde ele almak gerekir.” (Yücel, 1999, s. 106)

Özetle dil göstergesinin iki yüzlü bir yapısı vardır ve her yüzü kendine has ‘töz’ ve ‘biçim’e sahip bir yapıdadır; içerik (gösterilen) ise biçim yönünü ‘anlambirimcik’ler aracılığıyla oluşturur. (Kıran & Eziler Kıran, 2013, s. 383)

Anlatım Düzlemi	Biçim: renklerin,biçimlerin, uzamın, seslerin düzeni
Gerçekleşme Düzlemi	Töz: teknikler, sanatlar, kitle iletişim araçları, iletiyi oluşturan değişik öğeler (sözcükler, imgeler,göstergeler vb.) Biçim: kavramlar,izlekler düzeni (anlatısal yapılar, değerler dizgesi)
İçerik Düzlemi	Töz: işlenen göndergeler evreni (yer, durumlar, kültürler vb.)

Tablo 2: Anlatım ve İçerik Düzlemi

Göstergebilimsel çözümleme yönteminin önemli kavramlarından biri olan düzey “*yatay bir düzlemdir ve kendisine koşut bir başka düzlemin varlığını gerektirir.*” Buna ek olarak düzeyler “*derin yapıları ve yüzeysel yapıları kapsayıcı*” (Courtés & Greimas, 1986, s. 252) bir özelliktedir.

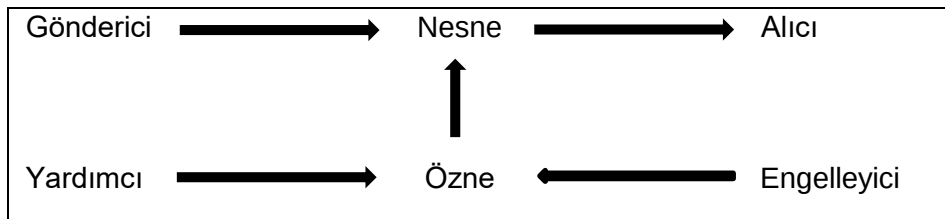
“Yapısalcı dilbilimde olduğu gibi, düzey kavramı açıklıkla tanımlanmıştır: doğal diller göstergesel olduklarından her göstergesellik bir aşamalanmaya göre tanımlanabilir, düzey (Benveniste’e göre) ya da sıra (Hjelmslev’e göre) aynı basamakta yer alan ve kendi aralarında kurdukları ilişkilere göre tanımlanabilen birimlerden oluşur.” (Aktaran: Öztokat, 2005, s. 74) A.J. Greimas’a göre bir söylem temelden yüzeye doğru aşamalı üç ana katmanda gerçekleşen bir yapıdan oluşur ve dolayısıyla anlam söylemin değişik öğeleriyle birleşerek derin yapıdan başlayıp yüzey yapılara doğru birleşen bir çizgide konumlanır. (Kıran & Eziler Kıran, 2011, s. 183) Greimas tarafından “Üretici Süreç” olarak tanımlanan, söylemin ve anlamın oluşma sürecini belirten tablo şu şekildedir:

	Dizimsel Bileşke	Anlamsal Bileşke
Anlatısal yapılar	Derin Yapı: Temel Sözdizim Göstergebilimsel Dörtgen	Temel anlam
	Yüzeysel Yapı: Anlatısal sözdizim; eyleyenler şeması ve işleyişi	Anlatısal anlam
Söylemsel yapılar	Sözdizimsel Söylem Söylemselleşme Oyunculaşma Zamansallaşma Uzamsallaşma	Söylemsel anlam İzlekselleşme Betiselleşme

Tablo 3: Üretici Süreç

Göstergebilimsel çözümleme yöntemi aşamalı bir çizgide ilerler. Okuma ekseninde gözlemlenebilen bütün metnin *yüzeysel yapısını* oluştururken, yüzeysel yapının içerdiği anlamlar ve bu anlamlar arasındaki bağıntılar metnin *derin yapısını* içerir. Yüzeysel yapı; *anlatısal düzey* ve *söylemsel düzey* olmak üzere iki bileşenden meydana gelir. Anlatısal düzey'in temel ögesi ise 'eyleyen'lerdir. (Öztokat, 2005, s. 74)

Eyleyensel Örnekçe: Anlatısal düzeyin bir parçası olarak nitelendirilen 'eyleyen' terimi, ilk kez Fransız dilbilimcisi Lucien Tesnière tarafından "*eylemin belirttiği oluşa etken ya da edilgen biçimde katılan varlık ya da nesne*" olarak tanımlanmıştır. (Aktaran: Yücel, 1999, s. 119) Greimas göstergebiliminde eyleyen kavramı bu tanıma yakın bir şekilde '*varlık ya da nesne*'yi de kapsayan daha geniş bir anlamda kullanılır. Rus biçimbilimci Vladimir Propp, Rus halk masallarını incelediği çalışma neticesinde otuz bir işlevden oluşan bir eyleyenler listesi çıkarır. Kahramanların işlevlerine göre yapılan bu saptamadan hareketle Propp, masalların yedi tür kişi içeren bir anlatı olduğunu ifade eder. Fransız yazar Etienne Souriau da *Les 200 000 situations dramatiques* adlı eserinde Propp ile aynı doğrultudan giderek tüm oyunların altı '*oyunsal işlev*'le tanımlandığı sonucuna varır. (Yücel, 1999, s. 119) Bu doğrultuda Greimas Propp'un çalışmalarından esinlenerek, Souriau'nun elde ettiği sonuçları da geliştirerek '*eyleyensel örnekçe*' yi oluşturur.



Tablo 4: Eyleyensel Örnekçe

Eyleyensel örnekçe altı eyleyenin birbirleriyle olan ilişkilerinden oluşmuştur. Yazılı, sözlü veya görsel, her türlü anlatının, söylemin ortaya koyduğu bir olay örgüsü vardır. Bu olay örgüsü öznenin bir nesnenin ardında gerçekleştirdiği eylem veya eylemler dizisinden meydana gelir. Bu durumda özne '*olma*', '*eyleme geçme*' ve '*eylemde bulunma*' gibi koşulları barındıran bir yapıdadır. Eyleyenler genellikle insan olsa da bazı anlatılarda soyut kavramlar olarak da karşımıza çıkabilirler. Bu

durumda 'eyleyen' kavramını, çevresindekilerle ilişkiler açısından kazandığı konum neticesinde incelemek gerekir. Nesne olarak ifade edilen öge ise, öznenin gözünde bir değeri olan somut bir şey olabileceği gibi soyut bir kavram, bir değer, bir amaç olarak karşımıza çıkabilir. Anlatı, öznenin nesneye sahip olma sürecindeki koşullar üzerinden meydana gelir, bununla birlikte öznenin nesnenin peşinde olmasını gerektiren bir yoksunluk durumu içinde olma koşulu da anlatının oluşumu için gereklidir. Somut bir eylem ekseninde oluşan özne-nesne ilişkisi soyut düzlemde 'gönderici' ve 'alıcı' eksenini olarak ifade edilir. Yan eyleyenler olarak tanımlanan 'yardımcı' ve 'engelleyici', öznenin nesneye kavuşmasındaki bağıntıları üzerinden ifade edilirler. (Öztokat, 2005, s. 72-73)

Bu eyleyenler üzerinden Greimas eyleyen sınıfını kendi aralarında şu şekilde birleştirir:

1- İsteyim Ekseni (Özne- Nesne): Anlatı izlencesi, başlangıç durumundan bitiş durumuna dek öznenin yoksunluğunu yaşadığı nesnenin ardına düşmesi biçiminde oluşur. İstekten kaynaklanan edimlerin eksenini olarak ifade edilen isteyim eksenini özne-nesne arasındaki bağıntıdan meydana gelir. “ *Roller hep insanlar tarafından üstlenilmez. Örneğin nesne rolünü bir insan (polisye romanda özne-dedektif nesne-suçluyu arar), bazen somut bir öge (macera romanlarında, özne-kahraman bir nesne-definiyi arar), bazen ahlaki bir değer (dürüstlük; psikolojik bir romanda, özne nesne kişiliğini arayabilir; türlü deneyimlerden sonra olgunluğa erişebilir) üstlenebilir.*” (Kıran & Eziler Kıran, 2011, s. 273)

Öznenin nesnenin ardına düşmesini sağlayan eksiklik koşulu anlatısal çözümlemenin *temel* sözcüğünü oluşturur. Öznenin nesnenin eksikliği içinde olduğu anlatının başındaki konumu ise onun *durum öznesi* olarak tanımlanmasına neden olur. (Öztokat, 2005, s. 75)

Özne ve nesne arasındaki beraberlik ve ayrı olma durumu ise şu belirtkeler ile gösterilir:

Ö: Özne N: Nesne $\cap$: sahip olma $\cup$: ayrı olma
($\cup$ N): Özne nesnesiyle beraber durumdadır.
($\cap$ N): Özne nesnesinden ayrı durumdadır.

2- İletişim Eksenı (Gönderici-Nesne-Alıcı): İletişim eksenı tüm aktarımın gerçekleştiğı düzlem olarak tanımlanır. Bu eksende gönderici (G),özneyi bir şey yapması için görevlendirir, alıcı (A) ise bu eylemden bir yarar sağlar. Göndericinin bu eksende işlevi alıcıya bir şey iletmek olarak belirlenir. Buna paralel olarak nesne ise iletilen veya alıcının '*yoksun bulunduğı şey*' olarak tanımlanır. (Yücel, 1999, s. 120)

3-Edim Eksenı(Yardımcı-Özne-Engelleyici): Yan eyleyenler olarak ifade edilen yardımcı ve engelleyicinin de eyleme dahil olduğı düzlem edim eksenidir. Bu eksende isteyim eksenı doğrultusunda özne eylemini gerçekleştirmek üzere harekete geçer ve bu doğrultuda gerekli güçle donanır. Yardımcı eyleyen, öznenin nesnesine ulaşması yolunda onu destekleyici bir rolde yer alırken, engelleyici eyleyen ise öznenin işini güçleştiren bir yapıdadır. Bu yan eyleyenler bir kişi, bir nesne veya bir bilgi de olabilir. (Greimas, 1966, s. 176-180)

Yalnızca anlatsal yapılarda değı her türlü anlamsal bütüne uygulanabilecek bir işlev olarak ifade edilen eyleyenler örnekçesini Greimas marksist ideoloji örneğı üzerinden şu şekilde çözümler (Greimas, 1966, s. 181):

Özne:İnsan

Nesne:Sınıfsız toplum

Gönderici:Tarih

Alıcı:İnsanlık

Engelleyici:Burjuva sınıfı

Yardımcı:İşçi sınıfı

Öznenin yoksunluğunda olduğı nesneye ulaşma isteyimi ve bu durumda geçirdiğı süreç anlatı izlencesini oluştururken bu aynı zamanda öznenin değışimi anlamına da gelmektedir. Başlangıç durumunda özne nesneye sahip değıldir ve nesnesine kavuşmak için onu harekete geçirecek birtakım koşullar onun dönüşümünü de sağlayacaktır. Edim öznesine geçip bir izlencenin oluşabilmesi için öznenin bu koşulları sağlaması gerekir. Bunlara ise *koşullandırım* adı verilir. Bu koşullar gönderici tarafından bir tür yönlendirme ile gerçekleşir.

Greimas, Fransız dilinin yapısından esinlenerek *'istemek, güç, zorunluluk, bilgi'* yeteneklerini kiplik kavramına bağlayarak temel eylemin anlamına vurgu yapan dört temel koşullandırım biçimi sunar:

- Yapmak +/istemek/
- Yapmayı +/bilmek/
- Yapa+/bilmek/
- Yapmak+ /zorunda olmak/

Gönderici tarafından bu dört koşullandırmadan biriyle donanımlı hale gelen özne eyleme geçmeye hazır hale gelir. Ancak belirtmek gerekir ki bir anlatıda bu dört koşullandırım açık bir şekilde karşımıza çıkmayabilir. Öznenin bu koşullara sahip olma süreci göstergebilimde *'edinç'* aşaması olarak tanımlanırken, edincin sağlanmasından sonra öznenin nesneye ulaşmak için harekete geçmesi, bir eylemde bulunması süreci ise *'edim'* olarak tanımlanır. (Öztokat, 2005, s. 75-76)

Özetle, anlatı izlencesi, anlatının sözdizimsel boyutta özne/nesne bağıntısını ortaya koyan durum sözcüğüyle, bu sözcüğü edim sözcüğüne dönüştüren eylemlerin mantıksal sıralanışından oluşan temel bir dizimdir.

Greimas anlatının gelişimini ve eyleyenler arasındaki ilişkiden oluşan edim çerçevesini dört aşamada ele alır:

Başlangıç Durumu  Bitiş Durumu

Yönlendirme	Edinç	Edim	Değerlendirme
Gönderici-Alıcı (Sözleşme)	Özne-Nesne (Koşullandırım)	Özne-Nesne (Değer)	Gönderici-Özne

Tablo 5: Anlatının Evreleri

Bu çerçevede her anlatının aynı temel çizgi üzerinde olduğu ifade edilebilir. Başlangıç durumundan bitiş durumuna uzanan bu süreçte oluşan aşamalar Anlatı İzlenesi'nin evrelerini ortaya çıkarır. Anlatı izlenesi'nin evreleri ise üç aşamada belirtilir:

Yetilendirici deneyim (Yönlendirme+ Edinç)	Gönderici alıcıyı edimle ilgili bilgilendirir, öznenin koşullandırılmasını sağlar.
Sonuçlandırıcı deneyim (Edim)	Özne değer nesnesine ulaşmak üzere eylem(ler)de bulunur.
Onurlandırıcı deneyim (Değerlendirme)	Gönderici öznenin başarısını onaylar; ödüllendirir (ya da başarılı bulmaz;cezalandırır; görmezden gelir)

Tablo 6: Anlatı İzlenesi

Bir bütünün göstergebilimsel çözümlemesindeki ilk aşama anlatısal bütünün çözümlemesidir. İkinci aşamada ise çözümleme '*söylemsel düzey*' boyutunda gerçekleşir. Bu düzeyde ise çözümleme 'betisel' öğeler üzerinden gerçekleştirilir. Betisel düzeyde ön planda olan ise betilerdir. Betisel düzeyde nesnelerin somut özellikleri değerlendirilir. Bir anlatının çözümlemesinde elde edilen betiler aracılığıyla anlatının anlam çözümlemesine varılır. "*Söylemin içerdiği anlamın üreme süreci içinde söylemsel anlambilim betisel ve izleksel bileşenleri kapsar*" (Courtés & Greimas, 1986, s. 146) Böylece, söylemsel katman iki bileşenden oluşur: betisel boyut ve izleksel boyut. Anlatı kişileri üzerinden saptanan betisel işlevler ve bu betilerin bağlı olduğu izlek alanları saptanarak aynı kişilere özgü izlek alanları ortaya konur. (Öztokat, 2005, s. 79)

Göstergebilimsel Dörtgen: Anlatısal ve söylemsel düzeylerin incelenmesinin ardından incelemenin son aşamasını oluşturan 'derin yapı' çözümlemesine geçilir. Bir anlatının derin yapısı, anlamlama sürecinin düzenlendiği katman olarak tanımlanır. Bu nedenle derin yapının çözümlemesi aşamasında her şeyden '*anlam eksenleri*'nin tanımlanmasına ihtiyaç vardır. Saussure'ün "*anlam karşıtlıklardan doğar*" savıyla L. Hjelmslev'in "*dil bir göstergeler dizgesinden çok bir ilişkiler dizgesidir*" görüşü doğrultusunda anlamı oluşturan özelliklerin '*karşıtlık*'lar doğrultusunda meydana geldiği görüşü göstergebilimciler tarafından kabul görmüş bir görüştür. Bu doğrultuda anlamı meydana getiren karşıtlıkların saptanmasından

hareketle ilişkilerin tanımlanmasının yeniden sunumu göstergebilimsel dörtgeni meydana getirir. (Kıran & Eziler Kıran, 2011, s. 328)

Greimas'ın çalışmaları doğrultusunda göstergebilimsel dizgeyi şu şekilde açıklayabiliriz: *A* anlamı bir anlambilimsel eksen (yani iki terim arasında kurulan, ama mantıksal özelliği belirsiz kalan bir bağıntı) olarak ele alınırsa, bu terim kesin bir biçimde anlam yokluğu olarak nitelenen $\bar{A}$ teriminin karşıtı olarak belirir; öte yandan *içeriğin tözü* de diyebileceğimiz bu eksen *içeriğin biçimi* düzeyinde şu şekilde ifade edilir (Yücel, 1999, s. 110):

$$a1 < \dots \dots \dots > a2$$

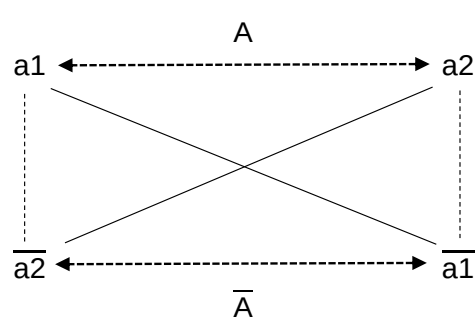
İki karşıt göstergebirimcik olarak birbirine eklendiğini düşünürsek, bu iki göstergebirimcik kendileriyle çelişkili durum olan iki terimin varlığını da beraberinde getirir:

$$\bar{a1} < \dots \dots \dots > \bar{a2}$$

Göstergebilimsel dörtgenin ortaya çıkma durumları göz önünde bulundurulduğunda şu iki özelliği belirtmek gerekir: dörtgen birçok anlam izlenimi yaratan durağan ilişkilerin bağıntısı ile ortaya çıkar, bununla birlikte bu göstergebirimciklerin değerleri onların aralarındaki ilişkilerden oluşan bir dizge ile ifade edilir. Bu ilişkiler ise şu belirtkeler ile gösterilir:

- ◄.....► : karşıtlık
- ◄=====► : çelişkinlik
- ◄-----► : içerim/bütünleyim

Böylece anlamsal boyutta bir bağıntılar bütünü olarak göstergebilimsel dörtgen; karşıtlık bağıntısı, çelişkinlik bağıntısı ve içerim/bütünleyim bağıntısı üzerinden şu şekilde konumlanır:



Tablo 7: Göstergebilimsel Dörtgen

Böylece göstergebilimsel çözümleme '*yüzeysel yapı*'yı oluşturan anlamsal ve söylemsel düzeyin çözümlemesinin ardından '*derin yapı*' katmanına doğru ilerleyen bir yöntem sunar. Soyut düzlemde *izleksel* ve *anlatısal* işlevler çözümlenirken, somut düzlemde *betisel* öğeler çözümlenir.

3.2. Göstergebilimsel Bir Çözümleme: Banyo

Jean-Philippe Toussaint'in 1985 yılında Minuit Yayınevi tarafından yayımlanmış olan *Banyo (La Salle de Bain, 1985)* adlı eseri, yazarın ilk eseri olarak karşımıza çıkar.

Pisagor'un "*Hipotenüsün karesi öteki iki kenarların karelerinin toplamına eşittir*" alıntısıyla başlayan *Banyo* adlı bu eserde Toussaint, bize bilinmeyen bir adamın portresini çizer. Üç ayrı kesitten oluşan eserin bölüm başlıkları şu şekildedir: Paris, Hipotenüs, Paris.

40 ayrı paragraftan oluşan Paris başlıklı birinci kesitte, anlatı kişisi-anlatıcı banyoya yerleşmeye karar verir ve bunu neden istediğini açıklar. Bir sanat galerisinde yarı zamanlı olarak çalışan sevgilisi Edmondsson ile aynı evde yaşamaktadır. Edmondsson mutfağı boyatmak amacıyla, anlatı kişinin dediğine göre yavaş yavaş eve yerleşen iki Polonyalı sanatçıyı davet eder. Bölümün sonunda, bir tarihçi olduğunu anladığımız anlatı kişisi, Avusturya Büyükelçiliği'nden bir davet mektubu alır. Bu daveti neden aldığını kendisi anlamış olsa da okuyucuya bu konuda bir bilgi verilmez.

80 ayrı paragraftan oluşan Hipotenüs başlıklı ikinci kesitte ise, anlatı kişisi banyodan çıkarak Paris sokaklarında dolaşır. Sonrasında ise Venedik'e seyahat eder. Bununla birlikte, anlatı kişinin zamanını nasıl geçirdiğine ilişkin bir durum anlatısı olması nedeniyle, bu seyahati ne amaçla gerçekleştirdiği ifade edilmez. Sonrasında Edmondsson da anlatı kişinin yanına Venedik'e gider. Çoğunlukla birbirlerinden ayrı zaman geçirirler. Bununla birlikte anlatı kişisi odasında dart oynarken Edmondsson, bırakması konusunda ısrar eder ve anlatı kişisi, Edmondsson'un alnına bir ok fırlatır. Hipotenüs başlıklı bu ikinci bölüm bu kaza ile sona erer.

50 ayrı paragraftan oluşan Paris başlıklı üçüncü ve son kesitte ise anlatı kişisi hala İtalya'dadır. Edmondsson Paris'e döner. Bu bölümde anlatı kişinin bir sağlık

sorunu ortaya çıkar, sinüzit nedeniyle hastaneye gider. Orada bir doktorla tanışır ve bu doktor kendisini önce yemeğe, sonra da tenise davet eder. Sonrasında anlatı kişisi birden Paris'e ve kendi dairesindeki banyosuna geri döner. Banyodan çıkışı ile anlatı sona erer.

“Göstergebilimsel çözümlemenin ilk işlemi inceleme nesnesinin kesitlenmesidir. Uzun bir sözce olan öykünün, zaman, uzam, kişi ve olay kategorilerine göre değişiklik göstermesi bize öykünün kesitlerini gösterir.” (Öztoğat, 2005, s. 138) Kesitlerine ayrılan anlatının çözümlemesi bize bu açıdan daha dizgeli bir yapı sunar. Uzam kategorilerine göre yazar tarafından bölümlendirilerek sunulan anlatıyı bu doğrultuda üç kesite ayırarak inceleyeceğiz.

3.2.1.Paris/1.Kesit

Anlatının ilk bölümü olan Paris başlıklı 1.kesit (s.7-29) numaralandırılmış olarak 40 ayrı paragraftan meydana gelir ve anlatıcının banyoya yerleşmesiyle başlar. Anlatının başlangıç durumunu göz önünde bulundurduğumuzda okura çok fazla bilgi verilmediğini görürüz. Anlatı okuyucuya adını bile bilmediğimiz bir anlatı kişisi tarafından aktarılır ve çoğunlukla bir günlük havasında yazılmıştır.

“Öğleden sonralarını banyoda geçirmeye başladığımda, oraya yerleşeceğimi hiç aklıma getirmemiştım; hayır, orada, küvetin içerisinde kimi zaman giyinik, kimi zaman çıplak uzun uzun düşünerek çok hoş saatler geçiriyordum. Yanı başımda olmaktan zevk duyan Edmondsson beni daha sakin buluyordu; zaman zaman takıldığım oluyordu, kahkahayı basıyorduk. En kullanışlı banyo küvetlerinin böyle koşut kenarlı, sırtın geleceği kesim verev, öbür taraf dik, tabanının düzlüğü nedeniyle ayaklık kullanmaya gerek kalmayan küvetler olduğuna bir kez daha tanık olarak elimi kolumu sallayarak konuşuyordum.” (Toussaint, 1990, s. 7)

Anlatının ‘Paris’ olarak adlandırılan bu ilk kesitinde anlatıcı ‘banyo’ya yerleşmeye ve yaşamını burada geçirmeye karar verir. Kapalı bir uzam olarak ‘banyo’ anlatıcının kendini özel hissettiği ve huzur bulduğu bir yaşam alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatıcı ile beraber yaşadığını anladığımız ancak anlatıcının eşi olduğunu ilerleyen satırlarda öğrendiğimiz Edmondsson, anlatıcının banyoya yerleşmesinden ilk zamanlarda bir rahatsızlık duymamış olsa da sonradan bu durumu anlamsız bularak kendine göre çözümler aramaya başlar: *“Edmondsson durumu annemlere bildirmek zorunda kaldı.”* (Toussaint, 1990, s. 8) Annesini

banyoda ağırlayan anlatıcı, banyoda bulduğu huzuru kaybetmek istemediğinden annesinin çabalarına karşılık vermez.

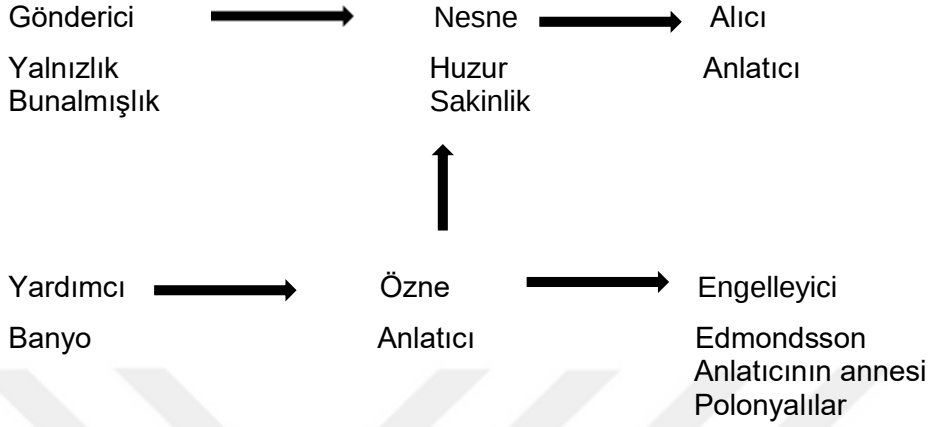
Anlatının geneline baktığımızda anlatıya bir '*devinimsizlik*' hâkim durumdadır. Anlatı kişisi '*ben*'ine yönelerek, içinde bulunduğu uzamda, yani '*banyo*'da her şeyden uzak kalarak huzur bulur ve bunun keyfini çıkarır. Bununla birlikte banyoya yerleşen anlatıcı, gündelik hayattan tamamen kopmuş bir durumda da değildir. Haftada iki kez Fransa futbol şampiyonasının özetini dinler ve bu durumdan da memnundur. Avusturya Büyükelçiliği'nden gelen bir davet mektubu da anlatı kişisine toplumsal yaşamın varlığını hatırlatır. Anlatı kişisi zaman zaman banyo uzamından çıkarak evde gezinir. Edmondsson, mutfak badanası için Polonyalı iki kişi çağırmıştır, anlatıcı bu kişilerle sohbet eder ve arada bir de Paris sokaklarını, yağmurun yağışını seyre dalar.

Yağmurun yağması anlatıcıyı dış dünyaya bağlayan bir unsur olarak karşımıza çıkarak zamanın akışına ve devinime vurgu yapar. Anlatıcı dış dünyanın açmazları, zamanın akışı ve yaşamın sonsuz devinimi karşısında korkuya kapılır.

Anlatısal düzlemde ele alındığında, içinde bulunduğu toplumsal koşullar, zamanın yok ediciliği, yaşamın hızlı akışı ve iç huzur arayışı anlatıcıyı banyoya yerleşmeye yönlendiren öğeler olarak karşımıza çıkar.

Anlatıda kopuk ve sürekli bir biçimde ifade edilmiş pek çok kurmaca vardır. Bunların bazıları somut eylemlerden oluşurken bazıları ise yalnızca anlatıcının zihninde canlandırdığı düş durumlarını ifade eder. Postmodern anlatıların önemli özelliklerinden biri olarak öne çıkan kurmacanın kurmacası, yani üstkurmaca anlatının ilk bölümünde somut olan ile hayali olanın iç içe geçmiş olduğu, çok katmanlı, çoğulcu bir yapı oluşturur. Üstkurmacayı oluşturan kurguları incelemenden önce, birinci bölümde anlatı izlencesinin oluşması için gerekli durumları sağlayan eyleyenleri belirteceğiz.

Greimas'ın eyleyenler modeline göre anlatının birinci kesitini şu şekilde gösterebiliriz:



Tablo 8: Eyleyenler Şeması

Birinci kesitin anlatı izlencesini oluşturan, anlatıcının uzam değişikliğidir. Ancak bu uzam değişikliği sıradan bir yer değiştirmeden farklı olarak anlatıcının seçmiş olduğu uzama yerleşme arzusundan kaynaklanır. Anlatıcıyı, yani 'özne'yi harekete geçiren şey ise yoksunluk durumunda olduğu huzur, sakinlik, dinginlik arayışıdır. Bu durumda 'gönderici' bir kişi değil bir durum olarak karşımıza çıkar. Özne, aradığı şey olan huzura, yani nesnesine kavuşma arzusundadır ve nesnesine kavuşmak için gerekli olan eylemi gerçekleştirerek 'banyo'ya yerleşir. Bu durumda banyo 'yardımcı' eyleyen konumundadır. Öznenin nesnesine kavuşması için bir araçtır, onun bu eylemi gerçekleştirmesinde destekleyici bir roledir. 'Engelleyici' eyleyen konumunda ise anlatıcının banyo uzamına yerleşme kararını tuhaf karşılayan Edmondsson ve anlatıcının annesi yer almaktadır. Evinde olmalarından hoşlanmadığını düşünürsek anlatıcı için Polonyalı çalışanlar da engelleyici eyleyen konumunda değerlendirilebilir.

Özne konumunda yer alan anlatıcının nesnesine kavuşmak amacıyla gerçekleştirdiği eylem anlatı izlencesini oluşturur, başka bir deyişle anlatıyı göz önünde bulundurduğumuzda anlatıcının huzuru bulma arzusu 'yapabilmek', 'yapmayı istemek' ve hatta 'yapmak zorunda olmak' koşullarını sağlaması doğrultusunda 'edinç' aşaması gerçekleşir. Özne, huzuru bulma arzusu ile banyoya yerleşir ve banyoda geçirdiği zamanda bu sakinliğin ve dinginliğin sürekliliğini

sağlaması için yaptığı eylemler (kitap okumak, maç özeti dinlemek, uzun uzun etrafı seyre dalmak vb.) anlatının 'edim' aşamasını oluşturur.

Anlatıyı oluşturan en önemli unsurlardan biri de uzam olarak tanımlanır. Toussaint, anlatıyı gerçek uzam olarak nitelendirebileceğimiz üç başlıkla okura sunar. Birinci kesitin başlığının '*Paris*' olduğunu göz önünde bulundurursak, Paris burada gerçek uzam olarak tanımlanabilir. Öte yandan anlatının temel uzamı olarak nitelendirebileceğimiz '*banyo*'ya göre de kapsayıcı bir tarafı da vardır. Anlatıcı Paris sokaklarını izler ve Paris'in havasının değişmemiş olduğunu düşünür ve hiçbir şekilde dışarı çıkma arzusu duymaz.

Anlatının temel uzamı ise '*banyo*'dur. Metnin adını da taşıyan '*banyo*', anlatıcı için her şeyden önce huzur bulduğu bir uzamdır. Anlatıcı birdenbire banyoya yerleşme kararı alır ve bu doğrultuda kitaplarını banyoya taşır, orada kendine bir yaşam alanı oluşturur ve oluşturmuş olduğu bu huzurlu uzamdan ayrılmak istemez. Kendisini görmeye gelen annesini ve bir aile dostunu da yine bu uzamda ağırlar.

Kapalı bir uzam olarak '*banyo*', aynı zamanda '*özel*' bir uzam olarak da nitelendirilir. Banyo, kişiye özel bir alanı ifade eder; çünkü aynı zamanda yalnız kaldığımız ve başkaları tarafından rahatsız edilmediğimiz bir uzamdır. Fakat anlatıcı için banyo bundan daha fazlası, bir yaşam alanına dönüşür aynı zamanda. Ayrıca bu uzamın esenlikli bir tarafı da vardır. Buna paralel olarak banyo '*su ile temas*'ı da ifade eder. Bu durumda anlatıcının su ile temas halinde olabileceği, yalnız kalabileceği, insanlardan uzak olabileceği bir uzamda olma arzusu olduğunu ifade edebiliriz. Bunu bir bebeğin anne karnında sıvı ile çevrelenen kapalı bir uzamda dünyaya geliş anını beklemesine benzetmemiz de mümkündür. Anne karnındaki bebek, dünyadaki tüm tehlikelerden uzakta ve güvendedir, annesi için oluşacak tehlikeler olsa bile bebek bunların farkında değildir, içinde bulunduğu ortamda dünyanın karmaşasından uzaktır ve gelişim sürecini tamamlayana kadar da bu karmaşık ortamla karşı karşıya kalmaz. Bu doğrultuda, anlatıcının banyoya yerleşme arzusunu farkında olmadan anne karnındaki güvenli ortama dönme arzusu olarak da nitelendirebiliriz. Anlatıcı, dış dünyada hızla akıp giden yaşamdan uzaklaşmak istemektedir; çünkü içinde bulunduğu bu ortam onu yalnızlaştırarak, kendine yabancı bir hale getirmektedir. Bununla birlikte evin farklı bölümlerinde

bulunduğu zamanlarda bile bu yabancılaşma duygusunu hisseder. Anlamlandıramadığı dış dünyada ise kendini güvende hissetmez. Ek olarak, suyun insanlar üzerindeki dinginleştirici etkisi çok bilinen bir durumdur. Anlatı kişisi de içinde bulunduğu varoluşsal açmazlardan kurtulmak amacıyla suyun dinginleştirici ve sakinleştirici etkisini hissedebildiği banyosuna sığınmayı tercih eder. Bir diğer ihtimal olarak da su, anlatı kişisine embriyo sıvısının güvenli ortamını da çağrıştırır.

Betisel boyutta ele aldığımızda dış dünyadan farklı olarak '*banyo*' anlatıcı için '*esenlikli*' bir uzam iken Paris, gerçek bir uzam olarak ona kalabalığıyla korku vermektedir ve anlatıcı dışarı çıkma isteği duymamaktadır. Öte yandan banyo, anlatıcı için kendini bulduğu ve kendine yöneldiği bir uzamdır. Anlatıcı banyosunda uzun uzun düşüncelere dalarak zaman geçirir, bu durumu kendi için de bir ihtiyaç olarak görür. Şu satırlardan, anlatıcı için bunun aynı zamanda bir ihtiyaç olduğunu, banyoda geçirdiği zamanı '*soyut yaşam*' şeklinde nitelendirme biçiminden de çıkarmamız mümkündür:

"Küvetin kenarına oturmuş, Edmondsson'a, yirmi yedi yaşında, nerdeyse yirmi dokuzuna basacak bir insanın dünyadan el etek çekerek bir banyo küvetinde yaşamasının belki de pek sağlıklı bir şey olmadığını anlatıyordum. "Riski göze almalıyım," diyordum, başım önüme eğik, küvetin emayesini okşayarak, "soyut yaşamımın huzurunu tehlikeye atma riskini göze almak zorundayım, buna şunun için" ... Cümlemi tamamlamadım" (Toussaint, 1990, s. 10)

Banyoya yerleşme kararının sağlıklı bir şey olmadığını farkında olan anlatıcı, eşi Edmondsson' a yaptığı açıklamada banyoda bulunma zamanını '*soyut yaşamının huzuru*' olarak nitelendirir. Buradan da anlaşılacağı üzere, anlatıcının banyoya yerleşmesi her şeyden önce onun için gerekli bir niteliktedir. Bunu aynı zamanda insanın '*hayatta kalma*' içgüdüğü olarak tanımlamamız mümkündür.

Anlatıcının ihtiyaç duyduğu şey kendini düşünsel anlamda beslemek ve huzurlu olma arzusudur. Gündelik hayatın açmazlarından, anlam veremediği sohbetlerden ve içinde bulunduğu tüm karmaşık ortamlardan ancak bu sayede kurtulabilmekte ve kendiyle kalabilmektedir.

Karşıtlıklar boyutunda incelediğimizde anlatıcı için '*banyo*' ve '*dış dünya*' olarak nitelendirdiğimiz diğer uzamları şu şekilde gösterebiliriz:

Banyo	kt	Dış dünya
Esenlikli		Esenliksiz
Huzurlu		Karmaşık
Sakin		Hızlı
Yalnız		Kalabalık

Tablo 9: Uzam Karşıtlıkları

Bununla birlikte daha önce de belirtildiği üzere metin postmodern anlatıların en temel özelliklerinden biri olan üstkurmaca tekniği aracılığıyla parçalı ve kopuk bir yapıya sahiptir. Birbiriyle bağıntısı olmayan olay akışları farklı biçimlerde bölünerek anlatının çoğulcu yapısını oluşturur. Gerçek ve düş birbirine karışarak anlatının parçalı yapısı daha da bulanık bir hale dönüşür.

Gerçek düzlem	- Banyoya yerleşme - Annesinin ve bir aile dostunun ziyareti - Polonyalıların boya için gelmesi - Polonyalıların ahtapot yemeği hazırlaması - Kitap okuma - Sevişme - Kazak arayışı
Düşsel düzlem	- Hayali büyükelçi konuşması - Eski kiracılarla olan görüşme - Eve taşınma süreci

Tablo 10: Anlatının Çoğulcu Yapısı

Gerçek düzlemde ifade edilen sözce durumları hem kendi aralarında hem de düşsel düzlemde olanlar tarafından kesintiye uğrar. Bu eksilteli anlatım biçimi ise anlatının öyküleme zamanını belirsizliğe uğratar ve bulanık bir hale dönüştürür. Böylece kurmaca zamanı ile öyküleme zamanı birbiriyle çakışır.

Gerçeğin, düş gücüyle birbirine karıştığı anlatının ilk kesitinde anlatıcıya ilişkin olarak çok az şey ifade edilmiştir. Anlatıcıya ilişkin olarak ilk kesitte genel olarak öğrendiğimiz şeyler şu şekilde sıralayabiliriz.

Anlatıcı	- Düş gücüne dayalı olduğunu düşündüğü için futbol seviyor - Basit giysiler giymeyi tercih ediyor - 27, neredeyse 29 yaşında - Soyut yaşamının huzurunu bulmak için banyoya yerleşiyor - Araştırmacı, T'nin asistanı, tarihçi ve toplumbilimcilerle bağlantılı - Öğrencileri var - Tenis oynuyor - Kitap okumayı ve radyo dinlemeyi seviyor
----------	---

Tablo 11: Anlatıcının Özellikleri

Bununla birlikte anlatıcının, eşi Edmondsson ile çatışmalı bir yapı içinde olduğunu ifade edebiliriz. Anlatıcının banyoya yerleşme kararına ilk etapta aldırmayan, sonradan bu durumu tuhaf bulmaya başlayan ancak bir sanat galerisinde yarım gün çalışarak evin gereksinimlerini karşılamaya devam eden Edmondsson, anlatıda evin pek çok sorumluluğunu da üstlenen kişi olarak yer alır. Anlatıcının ona karşı ilgisinin çok az olduğunu çoğunlukla kendi iç dünyasında yaşadığı ifade edilebilir.

Postmodern edebiyatın bir parçası olan Yeni Roman izleri anlatının ilk sayfasında bile saptanabilir seviyededir. Nathalie Sarraute'un da öne sürdüğü gibi gerçeklik algısının zaman ve uzam bağlamında iç refleksler üzerinden ifade edilmesi durumunu *Banyo* anlatısında şu şekilde gösterebiliriz: *"Bir çatlak yayılıyor gibiydi. Boşu boşuna bir yayılma izi yakalamaya çalışarak saatlerce uç noktaları gözetliyordum. Bazen başka deneylere kalkışıyordum. Bir cep aynasında yüzümün yüzeyini ve aynı anda saatimin yelkovanının sıçrayışlarını inceliyordum. Ama yüzüm hiçbir şey ele vermiyordu. Asla."* (Toussaint, 1990, s. 7)

İlk kesitte anlatının iç dünyasını yansıtan ve aslında kendi kendinden bile korkan bir ruhsal durum içinde olduğu da çok açıktır. Anlatının tamamında anlatıcının içsel bir sorunu olarak gözlemlenebilecek olan durum ‘devinim’ algısıdır.

“Dışarıda yağmur yağıyordu. Yol ıslaktı, kaldırımlar loştu. Arabalar garaja çekilmişti. Yollarda bekleyenlerin ise üzerlerine şakır şakır yağmur yağıyordu. İnsanlar koşar adım sokağı geçip tam karşımda duran modern binalı postaneye girip çıkıyorlardı. Önünde durduğum camda yüzümün hizası buğulanmaya başlamıştı. İnce buğu katmanının gerisinden mektuplarını atan insanları izliyordum. Yağmur suç ortaklığı yapıyorlarmış gibi hava veriyordu onlara: Posta kutusunun önünde dikilip paltolarının cebinden bir zarf çıkarıyor ve yağmura meydan okumak için yakalarını itiyorlardı. Yüzümü pencereye yaklaştırdım ve gözlerim cama yapışık, tüm bu insanların bir akvaryumun içinde olduğu izlenimine kapıldım. Yoksa korkuyorlar mıydı? Akvaryum yavaş yavaş doluyordu.” (Toussaint, 1990, s. 19-20)

İçinde bulunduğu kapalı uzamdan, evinin penceresinden dışarıyı izleyen anlatıcı için, dış uzam korkutucu bir yapıdadır. O ise evinde, banyosunda kendini huzurlu ve güvende hissetmektedir. Anlatıcının iç dünyasında yağmurun yağışı zamanın akışının bir ifadesiyken, yani bir ‘devinim’i ifade ederken, bu akışa dahil olan insanların içinde bulunduğu uzam, yani dış dünya ise bir akvaryumu anımsatır. “Yavaş yavaş dolan akvaryum” ise her geçen gün daha da kalabalıklaşan, ekinse boyutta özünden, doğadan daha çok uzaklaşan insanların bulunduğu dış uzam, içinde bulunduğu toplumsal koşulları ifade eder. Bu doğrultuda uzamın anlatsal bir işlevi bulunmaktadır. Uzamlar arasındaki ilişkileri ise şu şekilde gösterebiliriz:

Açık uzam	Kapalı uzam
Paris, Venedik “müze”, “kafe” “tenis kortu”, “sokaklar”	“banyo” “otel odası” “hastane odası”
/güvensiz/ /esensiz/ /kalabalık/	/güvenli/ /esenkli/ /sakin/

Tablo 12: Uzam İşlevleri

Yağmur damlalarının düşüşü anlatıcı için imgelemine besleyen bir kaynak olan zamanın akışı anlamına gelmektedir. Dolmakta olan bir akvaryuma benzettiği dış dünyadan uzak, kapalı bir uzamda kendini huzurlu ve daha güvende hisseder.

“Yatağımın üzerine oturmuş, başım ellerimin arasında (hep şu aşırı duruşlar), kendi kendime insanların yağmurdan korkmadıklarını söylüyordum; bazıları, kuaförden çıkarlar, ondan çekiniyordu ama kimse bu sürekli akıntının her şeyi ortadan kaldırarak, her şeyi altüst ederek sonsuza kadar süreceği korkusuna kapılmıyordu. Zamanın akışının bile beni bir kez daha ürküttüğü bir anda, pencereimde gözlerimin önünde olup biten çeşitli hareketlerin, yağmurun, gidip gelen insanların, yoldan geçen arabaların bende korku yaratışının da kanıtladığı bir anlaşmazlıkla kötü havadan birdenbire korkuya kapılan bendim asıl.” (Toussaint, 1990, s. 20)

Anlatıcı için, yalnızlık ne kadar huzur verici olsa da, soyut içsel dünyasında aslında korkularının farkındadır.

3.2.2. Hipotenüs/2.Kesit

Hipotenüs başlıklı ikinci kesit (s.33-62) numaralandırılmış 80 ayrı paragraftan oluşur ve anlatıcının aniden yola çıkışıyla başlar. Anlatının en uzun bölümü olan bu bölümün başlığı geometride bir dik üçgende dik açının karşısında bulunan ve üç kenardan en uzun olanı ifade eden “*Hipotenüs*”ten gelir. Bu kesitte birbirine geçmiş pek çok olay anlatının çoğulcu yapısını gözler önüne serer.

2.Kesit anlatıcının hiç kimseye haber vermeden, birden yola çıkışıyla başlar.

“Aniden ve kimseye haber vermeden yola çıktım. Yanıma hiçbir şey almamıştım. Koyu renk bir elbise ile mavi bir pardösü giymiştim. Sokakta yürüyordum. Ağaçlar, kaldırım, birkaç yay, Meydana çıkarken otobüsü fark ettim. Adımlarımı hızlandırdım, caddeyi koşarak geçip öteki yolcuların peşinden bindim. Otobüs yola koyuldu. Dipteki yuvarlak sandalyeye oturdum. Camlara şakır şakır yağmur suları iniyordu. Karşımda biri kadın, diğeri gazete okuyan bir erkek olmak üzere iki kişi vardı. Karşımdakinin ayakkabıları ıslaktı, tabanlarının çevresinde ince bir su biri su birikintisi vardı. Seine ırmağını geçtik, Austerlitz köprüsünden yeni baştan Seine’i katettik. Her durakta otobüse binenleri gözlemliyorum, yüzleri inceliyordum. Biriyle karşılaşmaktan korkuyordum. Bazen gözüme ilişen bir profil beni korkutuyordu ve başımı önüme eğiyordum. Zira bu insanı gözüm ısıtır gibi oluyordu, ama karşıma gelir gelmez yabancı yüzünü görünce rahatlıyordum ve yerine oturuncaya kadar teveccühle izliyordum onu.” (Toussaint, 1990, s. 33)

Bu kesitin ilk satırlarında anlatıcı betisel boyutta karşımıza yalnız, yalnız kalmayı bilhassa isteyen biri olarak çıkar. Bununla birlikte tanıdığı biriyle karşılaşma

korkusu da yaşamaktadır. Öte yandan, sosyal bir gözlemci olarak nitelendirebileceğimiz anlatıcı, yabancı insanları izlemekten hoşlanır.

Anlatıcının oradan oraya sürüklenen bir akış içinde olduğunu belirtebiliriz. Adını bile bilmediğimiz anlatıcının ikinci kesitin ilk satırlarında nereye gittiği ve nerede olduğu da anlaşılmaz durumdadır. Bu kesitte karşımıza ilk çıkan uzam ise bir tren garıdır. *“Ertesi gün, tren gideceği yere ulaştı. Peronda indim, ellerim şık paltomun ceplerinde garda sürttüm durdum.”* (Toussaint, 1990, s. 33)

Turizm danışma bürosundaki görevli ile olan iletişiminden İtalya’da olduğunu anladığımız anlatıcı tren kompartımanında bir kişilik yer ayırtır ve buradaki satırlarla birlikte okuyucu İtalya’da olduğunu kesinler. Yeni Roman akımının özelliklerinden biri olarak çoğunlukla durumlara ve nesnelere yönelim, anlatıcının iç dünyası ve düşünceleri anlatının temelini oluşturur.

Bir tren garından sonraki diğer uzam ise anlatıcının ne kadar kaldığını bilemediğimiz tren kompartımanıdır.

“Geceyi bir tren kompartımanında yalnız, ışısız geçirmiştım. Hareketsiz. Harekete, yalnızca harekete, dış harekete, hareketsizliğime rağmen beni hareket ettiren dış harekete duyarlıyım, ama aynı zamanda tüm gücümle sabitleştirmek istediğim vücudumun kendi kendini yok eden iç hareketine, istisnai bir kuvvet göstermeye başladığım anlaşılmaz harekete de duyarlıyım. Ama onu nasıl ele geçirmeli? Nerede gözlemlemeli? En basit jestler insanın dikkatini başka yöne çekiyor. Yeşil pasaportumu bir İtalyan polisine uzattım.” (Toussaint, 1990, s. 34)

Tren kompartımanı ışısız, hareketsiz bir uzam olarak tanımlanır. Burada anlatıcının ise yalnızlığı ve ‘devinim’ konusunda iç sorgusu devam etmektedir. Diğer kapalı uzamlardan farklı olarak hareket halinde olan bu uzam içinde anlatıcı kendi iç reflekslerini gözlemlemeye çalışır.

2.kesitin bir diğer uzamı ise otel ve otel odasıdır. Bir otel odasına yerleşen anlatıcı günlerini bu kapalı uzamda tek başına geçirmeye başlar. Kendine transistörlü bir radyo, bir pijama, iki çift çorap, bir külot, dış fırçası, tıraş makinesi ve tıraş sabunu gibi ihtiyaç duyduğu şeyleri almak için dışarı çıkmak durumunda kalır.

Kapalı bir uzam olarak otel odası bu kesitte anlatıcının kendi iç dünyasında yalnızlığını yaşadığı ona özel bir uzam olarak konumlanır. İssiz ve bir labirent gibi olduğunu düşündüğü otelde anlatıcı katlarda yollarını kaybeder. Banyo ise onun

odasından uzak bir konumdadır. Betisel boyutta “labirent” burada anlatıcının çıkışı bulmaya çalıştığı bir uzamdır. Açıklamanın olmayışı ise anlatıcının bu labirentte ne yapacağını bilmeyişi, çaresizliği ve arayışı olarak yorumlanabilir.

“Otele dönüşte, katlarda yolumu kaybettim. Koridorları izliyor, merdivenleri çıkıyordum. Otel ıssızdı; adeta bir labirentti burası, hiçbir açıklama yoktu.” (Toussaint, 1990, s. 35)

Banyo ise onun odasından uzak bir konumdadır. Anlatının bu kesitinde anlatıcı için banyo bir önceki kesitten farklı bir uzam olarak belirir. İlk kesitte “huzurlu” bir uzam olarak karşılaştığımız bu kesitte banyo anlatıcı için “uzun bir koridoru geçme” koşuluyla zahmet veren bir biçime dönüşmüştür.

“Banyo alt katta bulunuyordu. Oraya gitmem için uzun bir koridoru geçmem, sarmal bir merdivenden inmem ve sahanlıkta soldan ilk kapıya girmem gerekiyordu” (Toussaint, 1990, s. 35-36)

“Banyonun duvarları açık yeşildi, badanası yer yer kabarmıştı” (Toussaint, 1990, s. 36)

“Küvette duş yaptım, havlumu omuzlarımda titreyerek odama döndüm.” (Toussaint, 1990, s. 36)

Çok açık bir şekilde görürüz ki ilk kesitteki “banyo” uzamı dingin, sabit, hareketsiz ve steril bir uzamı nitelerken, ikinci kesitteki “banyo” uzamı ise anlatıcı için *geçici* bir biçime dönüşmüştür. (Özcan, 2001)

Postmodern anlatıların bir özelliği olan zamanda kopukluk ve parçalılık durumu anlatının tamamında hissedilir. Bundan dolayı günlerin akışı ile bağıntılı olarak okuyucuya bilgi verilmez. Zaman kavramı *devinim* ve *akış* ile birlikte biçimlenerek anlatıcının iç dünyasından yansımalar taşır.

“Öğle sonrası bitmek bilmiyordu, hani insan yurtdışında bulunduğunda ilk gün saatler ağırlaşmış, daha bir hantallaşmış, uzadıkça uzamış görünür ya, öyle olmuştu işte. Yatağımın üzerine uzanmış, pencereden giren ölgün güneş ışığına bakıyordum. Oda kararmaya başlıyordu. Alacakaranlıkta mobilyalar gölgeleniyor, inceliyorlardı.” (Toussaint, 1990, s. 37)

Anlatıcı günlerini otel odasında geçirmeye devam eder. Kahvaltı ve akşam yemeği için insanların daha az yoğunlukta olduğu zaman dilimlerini tercih eder ve

arada bir gezintiye çıkar ancak otelden çok uzaklaşmaz. Barmenle bir arkadaşlık kurar. Günlerini gazete okuyarak ve futbol karşılaşması izleyerek geçirir. Bir gün kendine bir ok ve nişan tahtası alır ve otelin odasında günlerini dart oynayarak geçirmeye başlar.

“Odama döndüğümde torbayı boşalttım, oyun paketini saran plastik ambalajı yırttım. Merkezi daireler çizilmiş son derece yalın bir nişan tahtası ile yuvarlak ucu tüylerle süslü altı küçük ok vardı içinde. Nişan tahtasını dolabın kanatlarından birine astım, geri geri gidip biraz uzaklaştım, keyifle ona baktım.” (Toussaint, 1990, s. 40)

İlerleyen satırlarda ise anlatıcının içinde bulunduğu uzama ve nesnelere yabancılaşarak bir korkuya kapıldığı görülmektedir. Kesitin başında tanıdığı insanlarla karşılaşma korkusu yaşayan özne kesitin devamında nesneler karşısında da çaresiz bir duruma dönüşmüştür.

“Gece yarısı uyandım. Yapayalnız. Bir süre pijamayla odamda dolaşıp durduktan sonra pardösümü giyinip çıplak ayakla, kollarım öne doğru uzatılmış olarak koridora çıktım. Otel loştu. Merdivenleri, etrafıma bakınarak indim. Mobilyalar insan şeklini almıştı, bir sürü sandalye beni süzüyordu. Şurda burda karşılaştığım kara, gri, alacalı gölgeler beni korkutuyordu. Başım omuzlarıma gömülü geri dönüyordum, paltomun yakasına sarılıyordum. Zemin katta her taraf sessizdi.” (Toussaint, 1990, s. 42)

Anlatıcı, betisel boyutta “sığınan”, “korkan”, “kaçan” ve “yalnız” bir özne olarak karşımıza çıkmaktadır. Postmodern bir özne olarak anlatıcı içinde bulunduğu uzamdaki nesnelerin varlığından bile huzursuz bir durumdadır.

Bu durum dolayısıyla Edmondsson’u arayan anlatıcı sonrasında ona bir telgraf göndererek otelin adresini ve numarasını iletir. Onu görme arzusu duymaya başlamıştır. Anlatıcı, ilerleyen günlerini Edmondsson ile telefonla görüşerek veya onun telefonlarını bekleyerek geçirmeye başlamıştır. Böylece anlatıcının bir arzu öznesine dönüştüğünü ifade edebiliriz.

“Duvarın dibine çömelip alçak sesle Edmondsson ile uzun uzun konuştum.” (Toussaint, 1990, s. 44)

“Daha sonraki günler yine sık sık telefonlaştık. Her defasında birbirimizin sesini duymaktan hoşlanıyorduk. Seslerimiz heyecandan kırılgan, dengesini yitirmiş oluyordu (ben çok sinmiş oluyordum).” (Toussaint, 1990, s. 44)

“Günlerim, şimdi Edmondsson’un telefonlarıyla ahenklenmişti.” (Toussaint, 1990, s. 44)

Günlerini yalnızca Edmondsson ile konuşarak ve ondan telefon bekleyerek geçiren anlatıcının bu süreçte başka hiçbir şey yapmadığını söyleyebiliriz. Gündelik hayatının akışı içinde anlatıcı için tek odak bu telefon konuşmaları olmuştur.

“Çok uzun görüşmelerimiz sırasında, telefonun dibinde çömelip durmaktan yorgun düşmüş bir halde, antredeki halıya otuyordum. Edmondsson konuşuyordu ve kendimi iyi hissediyordum; duvarın dibine oturmuş bacaklarımı çaprazlamış bir halde bir sigara tellendirerek onu dinliyordum.” (Toussaint, 1990, s. 44)

“Hiçbir şey yapmıyordum. Hararetle Edmondsson’un telefonlarını bekliyordum. Telefon gelir de kaçırırım korkusuyla artık otelden dışarı adımımı atmıyordum. Alışkanlık haline getirdiğim öğle sonu uykularından vazgeçiyor, banyoda fazla oyalanmıyordum. Çoğu kez antrede bir sandalyeye oturup resepsiyon görevlisinin karşısında bekliyordum (kendimi Edmondsson’a yakın hissetmeye ihtiyacım vardı)” (Toussaint, 1990, s. 45)

Her ne kadar Edmondsson ile konuşma arzusu bu kadar çok olsa da anlatıcının Paris’e neden geri dönmediği de bilinmez. Bunun yanı sıra okuyucu hala anlatıcının genel olarak bulunduğu şehrin neresi olduğunu da bilmez, yalnızca İtalya’da olduğu tahmin edilmektedir.

“Edmondsson’un telefonları giderek sıklaştı. Kimi zaman hattın iki ucunda karşılıklı olarak uzun süre susuyorduk. Bu anları seviyordum. Ahizeyi kulağıma adamakıllı yaklaştırarak soluğunu, nefes alışını duymak için büyük çabalar gösteriyordum. Sessizliğe son verdiğinde sesi değer kazanıyordu” (Toussaint, 1990, s. 45)

İlk kesitte Edmondsson ile ilişkilerini “*çatışmalı*” olarak tanımladığımız anlatıcı, bu kesitte ondan uzak kaldığı zamanlarda onun eksikliğini hissederek, ona kavuşma arzusu duymaktadır. Fakat bu durumda anlatıcı için değerli olarak niteleyebileceğimiz şey Edmondsson’ un varlığı değil, onun yokluğu sonrasında oluşan varlığıdır. Bu durumda anlatıcı için bir şeyin değer kazanmasını onun yokluğu koşuluyla bir varlık durumuna dönüşümü olarak ifade edebiliriz. “*Sessizlik sonrasında değer kazanan ses*” söylemi bir şeyin varlığına duyulan özlemi değil onun yokluğu ile değerlendirilen varlığın sunumudur. Bu doğrultuda bir arzu öznesine dönüşen anlatıcı için Edmondsson’un yokluğu sonrasında oluşan varlığı bir değer nesnesi olmuştur. Bu netice de özne değer nesnesinden ayrı durumdadır. Anlatının “isteyim eksenini”ni oluşturan özne-nesne arasındaki bu bağıntı yardımcı anlatı izlencesini oluşturan “Anlatıcı ve Edmondsson arasındaki telefon konuşmaları”dır. Koşullandırım nesnesi ise “*yapmak+istemek*” ekseninde oluşmuştur.

Ö n N= Özne (Anlatıcı) n Edmondsson

“Telefonda Edmondsson bana karşı çok yumuşak davranıyordu; istersem beni avutuyordu. Ama Paris’e neden dönmediğimi bir türlü anlamıyordu.” (Toussaint, 1990, s. 46)

Alıntılanan cümlede “avutmak” sözcüğünün kullanımından, anlatıcının Edmondsson ile olan iletişiminden, telefon konuşmalarından “memnun” olduğunu ifade edebiliriz. Tüm bu telefon konuşmaları neticesinde Edmondsson anlatıcının yanına gitmeye karar verir. Anlatıcının memnuniyeti Edmondsson’un gelişi ile devam eder. Onu almak için tren garına gider ve akşam yemeği için bir masa ayırtır ve onun için almış olduğu armağanı verir.

“Yemeğin sonunda sıra tatlıya gelince kanepenin kenarına koyduğum pardösümü gizlice aldım. Edmondsson gitmek istediğimi sandı, ama hayır. Elini tutup okşadım. Öteki elimi bir gözbağcı çabukluğuyla gayriihtiyari pardösümün cebine sokup küçük bir kutu çıkardım ve bileğinin üzerine yerleştirdim. Bu bir armağandı. Edmondsson şaşırmıştı, elini oynattı ve kutu masa örtüsünün üzerine düştü. Gözlerinin içi gülüyordu” (Toussaint, 1990, s. 48)

Anlatıcı telefon konuşmaları sırasında yoksunluğunu hissettiği nesnesine, Edmondsson’un varlığına kavuşmuştur. “Yapmak+ istemek” ve “yapa+bilmek” ekseninde özne nesnesine kavuşmuştur ve yardımcı anlatı izlencesinin “edim aşaması” gerçekleşmiştir.

Ö u N= Özne (Anlatıcı) u Edmondsson

Anlatıcının kendini “mutlu” olarak tanımladığı bu aşamada içinde bulundukları uzam olan otel odasıyla bağıntılı olan betimlemeler de daha farklı bir biçime dönüşür.

“Ertesi sabah uyandığımda odaya güneş ışığı doluyordu” (Toussaint, 1990, s. 49)

“Güneş koridoru yer yer katediyordu, tüm camlar parlıyordu, yeşil bitkiler ışıltı ışıltıydı. Ortalık aydınlıktı, hızlı yürüyordum, mutluydum. Merdivende basamakları çıkmaya koyuldum, hole vardığımda neredeyse koşuyordum.” (Toussaint, 1990, s. 49)

Bu kesitte anlatıcı için bir sonraki değer nesnesi “tenis oynamak”tır. Edmondsson’un beraberinde tenis racketlerini getirmesiyle birlikte anlatıcı bu

amacını gerçekleştirmek için tenis topları satın almaya gider. Bununla birlikte ikinci kesitin başında anlatıcının tenis oynamaya niyetlenmiş olduğunu belirtebiliriz.

“Otele döndüğümde, anahtarımı almak için durdum, tezgâhın önünde ayak sürüyüp resepsiyon görevlisine tenis oynayabileceğim bir yer bilip bilmediğini sordum. Kararsız kaldı, bazı büyük otellerin tenis kortları olabileceğini söyledi, ama fikrini soracak olursam, kışın kapalı olmaları gerekmişti.” (Toussaint, 1990, s. 43)

Anlatıcı bu niyetinin başarısızlıkla sonuçlanmasından sonra dart oyunu alıp zamanını odasında geçirir. Edmondsson’un tenis racketlerini beraberinde getirmesi neticesinde ise “tenis oynama” amacı yeniden belirir.

“Otelin yemek salonunda yalnızdık. Baş başa vermiş pencere kenarında oturuyorduk. Güneşin incelttiği tül perdelerin gerisinde sokakta olup bitenler görünüyordu. Kahvaltıyı bitirmiştik. Kollarımı çaprazlamış, boş kahve fincanının önünde bir sigara tellendirerek Benetton’dan, biri uçuk sarı, biri mavi iki gömlek aldığımı, ama şortumun olmadığını söylüyordum. Edmondsson dinlemiyordu. Pekâlâ. Tenis kulübü olayının peşini kovalıyordum. Önceki gün telefonla bilgi almıştım, tüm gün açıktı, sorun çıkmadan kort kiralanabilirdi. Benim önerim, -ki en kolayı buymuş gibi geliyordu bana,- oraya öğle yemeğinden önce gitmekti. “Olasılıkla,” diye ekledim, “orada ayaküstü bir şeyler atıştırabiliriz. Fakat sen beni dinliyor musun?” dedim. Hayır, dinlemiyordu. Çantasından bir İtalyan resim kitabı çıkarmış, okumaya dalmıştı ve burnunu oynatarak sayfaları çevirip duruyordu.” (Toussaint, 1990, s. 51-52)

Anlatıcı ve Edmondsson bu noktada “*çatışmalı*” bir iletişim kurarlar. Anlatıcı tenis oynamak isterken Edmondsson ise güneşli havanın tadını çıkarmak ve müzelere gitmek ister. “*Kilise -San Marco- karanlıktı. Ellerimi pardösümün ceplerine sokmuş, tabanlarını mermer karoların üzerinde kaydırarak suratım bir karış, Edmondsson’un peşi sıra yürüyordum.*” (Toussaint, 1990, s. 52)

Edmondsson ile beraber gezmeye çıkan anlatıcının bundan sonraki süreçte yaşanan bu “*çatışma*” dolayısıyla “*mutсу*” bir ruh halinde olduğunu belirtebiliriz. Edmondsson için heyecan verici olan yerler onun için “*karanlık*” ve “*kasvetli*” betimlemelerle ifade edilir. Buraya kadar İtalya’nın hangi şehrine gittiği anlaşılmayan anlatıcının “*San Marco Kilisesi*” nin anlatıda yer almasıyla Venedik şehrinde olduğunu da anlamış oluruz. Edmondsson kişisi anlatıda “*turist*” özellikleri gösterirken anlatıcı ise gündelik yaşamına devam etme arzusu duyan, gündelik alışkanlıklarını gerçekleştirmeye çalışan bir özne olarak ifade edilebilir: “*İtalyan resim kitabının sayfalarını çeviren Edmondsson, ziyaretlere devam etmek istiyordu. Bense onu bundan caydırmaya çalışıyordum. Serinkanlı azmi karşısında (beni*

dinlemiyordu) inadından vazgeçmeyeceğini anladım. Tek başıma otele döndüm.”
(Toussaint, 1990, s. 53)

Edmondsson ile çatışmaktan vazgeçen anlatıcı bu gezi sonrasında otele geri döner. Edmondsson ise akşam üzeri gelir ve tenis oynamak için hazırlanırken anlatıcı ona artık bunu istemediğini ve zaten şortunun da olmadığını söyler. Edmondsson ise onu sıkıcı bulmaktadır.

“Akşam yemeğinden biraz önce dışarı çıktık. Edmondsson elimi tutmuştu ve sokakta konserleri, tiyatro gösterilerini duyuran duvar afişlerini, ölüm haberlerini bildiren küçük ilanları okuyarak ağır ağır yürüyorduk. Bunlardan birinde siyah bir çizgiyle çerçeve içine alınmış beyaz bir kâğıtta, yirmi üç yaşında genç bir erkeğin ölümü hüznü bir biçimde duyuruluyordu. Afişi çekip yırttım.” (Toussaint, 1990, s. 54)

Anlatıda karşılaşılan hareket teması, postmodern toplumlarda insanın içinde bulunduğu hız ve haz odaklı yaşama yapılan genel bir eleştiri niteliği taşır. Postmodern toplumlarda her şey, daha önce de belirtilmiş olduğu üzere çok hızlı bir şekilde yaşanır ve unutulur. Tüketicinin ön planda olduğu bu yaşam biçiminde, insan artık zamanın farkındalığını yitirmiştir, eylemlerinde bunu hissedemez, dolayısıyla bu da insanı doyumsuzluğa doğru sürükler. Çünkü mutluluğu bir türlü ruhunun derinliklerinde yaşayamaz, mutlu olamadıkça daha fazlasını isteme eğilimi olan postmodern birey bu süreçte kendini daha büyük bir açmazın içinde bulur; bir robot gibi sürdürür hayatını. Popüler kültürün ona sunduğu her şeyden faydalanmaya çalışır, hep daha fazlasını istemektedir. Her şey hız ve hız ekseninde bir düzen üzerine kurulmuştur. Banyo adlı eserde, anlatıcı bu duruma bir başkaldırı özelliği gösterir.

Aslında o herhangi bir insandır. Bu nedenle metin boyunca okuyucu, anlatıcının adını bile bilmez. Gördüğü sadece sıradan bir insanın anı yakalama çabasıdır. Anlatıcı postmodern yaşamın hızına karşı koymaya çalışır ancak bu süreçte çok zorlanır. Edmondsson ile gezintiye çıktıkları sırada bir duvar afişinde yirmi üç yaşında genç bir erkeğin ölümünün duyurulması karşısında gösterdiği tepki de bize anlatıcının yaşamın açmazları karşısında takındığı tutumun bir ifadesidir. Ölüm bu kadar basit midir? Bir duvar afişine konu olabilir mi bir insanın yok oluşu? Anlatıcıya göre ölümün basit bir şey olmadığını söyleyebiliriz.

Zaman insanı ölüme doğru sürükleyen bir akıştır ancak duvara asılıp üç gün sonra unutulacak bir durum da değildir. Zamanın akışı karşısında postmodern bireyin tutumu, anlatı kişinin uyum sağlayamadığı bir durumdur. Anlatı kişisini bu

durumdaki tavrı dolayısıyla ölümün yüzeysel ifadesi karşısında “duyarlı”, “hassas” ancak bununla birlikte “çaresiz” olarak nitelendirebiliriz. Her ne kadar ölümün basitleştirilmesine, sıradanlaştırılmasına karşı bir tepkisi olsa da zamanın akışı ve insanın bu akışa karşı koyamayışından dolayı her sıradan insan gibi çaresizlik içindedir.

Anlatıcının ilerleyen satırlarda Edmondsson ile daha uzak bir iletişimi olduğunu söyleyebiliriz. Anlatıcının hiçbir şeye manevi bir bağlılığı yoktur. Bunu en belirgin olarak ise anlatıcının Edmondsson ile olan ilişkisinde gözlemleriz.

“Dolaşmayı sürdürdük. Edmondsson tuhaf bir şekilde yüzüme bakıyordu ve üzerime çevrili bakışları beni rahatsız ediyordu. Kendisine kibarca artık bana bakmamasını söyledim ve bir süre kendimi daha iyi hissettim.” (Toussaint, 1990, s. 54)

Anlatıcı ile Edmondsson arasındaki evlilik bağı “bireysellik” çerçevesinde yozlaşmış ve “yalnızlık” anlatıcının soyut dünyasının belirgin izleği haline dönüşmüştür.

“Otelin yemek salonunda karnımızı doyururken, Edmondsson’un bakışlarını üzerimde hissediyordum. Sessizce yemeğimi yemeyi sürdürüyordum. Ama odama çıkmak, yalnız kalmak istiyordum. Üzerime çevrili bakış istemiyordum artık. Kimsenin beni görmesini istemiyordum.” (Toussaint, 1990, s. 60)

Anlatıcı ve Edmondsson birbirlerinden farklı dünyalara ait bireylerdir ve farklı kişisel zevklere ilgi duyan özellikler gösterirler. Bu doğrultuda incelediğimizde belirleyici ortak bir düzlemde bir uzlaşma gösteremezler. Anlatıcı, soyut dünyasında yaşarken Edmondsson ise farklı zevkler çerçevesinde daha sosyal bir karakter olarak tanımlanabilir. Birbirlerinden ayrı olarak kurdukları bu düzlemde aynı amaç doğrultusunda uzlaşma sağlamamaları ise onları birbirinden daha da uzaklaştıran bir niteliktedir. Bireyselliğin öne çıktığı bu süreçte anlatıcı “yalnız”, “izole”, “dış dünyaya kapalı” gibi tinsel özelliklere sahiptir.

“Hiçbir şey içmek ya da yemek istemiyordum. Garson kız masanın başında bekliyordu. Sırf onun tepemde daha fazla beklemesini önlemek ve bir an önce uzaklaşmasını sağlamak amacıyla bir damblanş ısmarladım.” (Toussaint, 1990, s. 54)

Bununla birlikte anlatıcının hiçbir şey yapma isteğinin olmaması, hiçbir şey yemek veya içmek istememesi yaşamın akışı içinde “isteksiz” oluşunun bir göstergesidir. Bunu ölüme karşı duyulan bir arzu olarak değil, yaşama karşı istek duymama şeklinde ifade edebiliriz. Çünkü anlatıcıya göre yaşam sadece vardır ve o da yaşamın akışı içinde buna dahil olmak “zorunda”dır.

“Artık konuşmak istemiyordum. Odamda pardösümü sırtımdan çıkarmıyor, bütün gün oklarla oynuyordum.” (Toussaint, 1990, s. 60)

Anlatıcı için üstünden çıkarmadığı “pardösü” bir “sığınak” işlevine dönüşmüştür. Günlerini bir otel odasına dart oynayarak geçirmeye devam eder ve bu süreçte Edmondsson ise bulundukları şehri keşfetmeye devam eder, gezintilerini sürdürür.

“Edmondsson beni bunaltıcı buluyordu. Onun böyle söylemesine ses çıkarmıyor, oklarla oynamayı sürdürüyordum. Bana oyunu kesmemi söylüyordu, yanıt vermiyordum. Okları nişan tahtasına atıyor, sonra da gidip topluyordum. Edmondsson pencerenin önünde dikiliyor, gözlerini ayırmadan bana bakıyordu. Benden bir kez daha şu işi durdurmamı istedi. Ona var gücümle bir ok fırlattım, gidip alınının ortasına saplanıverdi. Dizlerinin üstüne yere yığıldı. Yanına yaklaşıp oku çektim (titriyordum). “Önemli değil,” dedim, “hafif bir sıyrık, hepsi o kadar” (Toussaint, 1990, s. 60)

Anlatıcı Edmondsson’u oynadığı dart oyununun oklarından biriyle yaralar. Ondan bu oyunu bırakmasını isteyen Edmondsson anlatıcı için “hedef” haline dönüşmüştür. Anlatıcıyı bu süreçte “öfkeli” ve aynı zamanda “kontROLSÜZ” bir biçimde betimleyebiliriz. Bununla birlikte yaşanan durum neticesinde “şaşkın” bir durumdadır.

Uzam bir hastane olarak değişir ve hastanenin koridorunda anlatıcı Edmondsson için beklerken kendi iç dünyasında “ölüm” üzerine düşüncelere dalar.

“Bir bankın üzerine oturup bekledim. Upuzun uzayıp giden bembeyaz koridor ıssızdı. En ufak bir gürültü yoktu, yalnızca eter kokusu egemendi: Bana acı veren somut ölümün ortaya çıkması. Bankın üzerinde susup duruyordum, gözlerimi yumuyordum.” (Toussaint, 1990, s. 61)

Kesitin başlangıcında anlatıcının arzu öznesine dönüşerek günlerini Edmondsson ile telefon konuşmaları yaparak ve bu konuşmalar için sabırsızlıkla bekleyerek geçirdiğini görürüz. Bununla birlikte kesitin sonuna doğru

Edmondsson'un anlatıcının yanına gelmesiyle birlikte anlatıcının “yalnız kalma” arzusu belirir, Edmondsson'un bakışları onun için “rahatsızlık verici” olarak betimlenir. Her iki durumda da bu koşullandırımı sağlayan göndericinin “yalnızlık” olduğunu ifade edebiliriz. İlk durumda yalnız hissettiği için telefon konuşmalarına odaklanan anlatıcı ikinci durumda Edmondsson ile çatışmalı bir iletişim düzleminde “yalnız” kalmak ister. Greimas'ın eyleyenler örnekçesine göre bu kesitin eyleyenlerinin kesitin başından sonuna doğru dönüşümünü şu şekilde gösterebiliriz.

Başlangıç	Bitiş
Gönderen: Yalnızlık/ Korku	Gönderici: Yalnız kalma arzusu
Destekleyici: Otel odası, nesneler, ıssızlık	Destekleyici: Bireyselleşme, çatışma
Özne: Anlatıcı	Özne: Anlatıcı
Nesne: Edmondsson ile telefon görüşmeleri/ avutulmak	Nesne: Sakinlik, yalnız kalma isteği
Alıcı: Anlatıcı	Alıcı: Anlatıcı
Engelleyici: -	Engelleyici: Edmondsson

Tablo 13: Eyleyenlerin Dönüşümü

Kesitin başlangıcında anlatıcı bulunduğu otel odasında “*yapayalnız*” olduğu için iç dünyasında nesnelere karşı bile bir “*korku*” belirmiştir. Sonrasında onun için bir değer nesnesi haline gelen “*Edmondsson ile telefon konuşmaları*” yaşamının bir parçası haline gelmiş ve anlatıcı “*avunmuş*”, “*mutlu*” ve “*memnun*” durumuna dönüşmüştür. Daha önce de belirtmiş olduğumuz üzere anlatıcı için değerli olan bir “*yokluk neticesinde oluşan varlık*” tır. Onun için değerli olan bu telefon görüşmeleri için “*beklemek*”tir.

Kesitin sonunda ise gönderici “*yalnızlık, korku*” durumundan “*yalnız kalma arzusu*”na dönüşür. Edmondsson ile olan çatışmalı ilişkisi ve bireysel dünyaları ise bu durumda destekleyici eyleyen konumundadır. Öznenin değer nesnesi “*yalnız kalmak*” ve “*hiçbir şey yapmamak*” olarak değişir. Engelleyici eyleyen rolünde ise bakışlarından bile rahatsız olduğu Edmondsson yer alır.

Bununla birlikte kesitin başında beliren “tenis oynama” arzusu ise gerçekleştirilememiştir. Bu durumda anlatıcı için bir amaç haline dönüşen bu arzusu gerçekleştirilemeyen eylem olarak tanımlanabilir.

İkinci kesitte karşımıza çıkan uzamlar ise başından sonuna doğru çeşitli değişimler geçirerek ifade edilmiştir. Anlatıcının tamamen iç dünyasını yansıtan bu uzamların betimlemeleri betisel boyutta onun ruhunun birer motifleridir.

Bu kesitte karşılaşılan uzamları ise şu şekilde gösterebiliriz.

Tren kompartımanı	/yalnız/ /ışksız/ /hareketsiz/
Otel odası/ Ö n N	/ıssız/ /labirent gibi/ /büyük pencere/ /alacakaranlık/ /kıpırtısız/ /loş bir bataklık/
Otel odası/ Ö u N	/güneşli/ /ışıldayan koridor/ /aydınlık/
Otelin banyosu	/uzak/ /alt katta/ /koridorun sonunda/ /badanası kabarmış/ /duvarları yeşil/
Hastane koridoru	/uzun/ /beyaz/ /eter kokan/

Tablo 14: Kapalı Uzamlar

Bahsi geçen uzamların tamamı kapalı uzamlardır. Bununla birlikte anlatıcının açık uzamlarda kendini rahat hissetmediğini de belirtebiliriz. Öznenin nesnesine kavuşmasıyla birlikte uzamların betimlemeleri de değişir.

Anlatıcının Edmondsson'a olandan dolayı "üzgün" olduğunu belirtebiliriz. Onun hastaneye kaldırılışı ile birlikte yaşam da anlatıcı için bir bilinmeyene dönüşür. Bir koridorda beklemektedir. Bekleme eylemi ise bu konumda "çaresizlik" olarak belirir. Herhangi bir yerde, nerede olduğunu farkında olmadan öylece bekleyen özne burada okuyucuya Beckett'in *Godot'yu Beklerken (En Attendant Godot, 1953)* adlı eserini anımsatır. Toussaint'in Beckett'e olan hayranlığını da göz önünde bulundurarak anlatıcının bu bekleyişi Vladimir ve Estragon'un Godot'yu bekleyişi ile benzerlik gösterdiğini ifade edebiliriz. Zamanın akışında devam eden bir "bekleyiş" söz konusudur. Anlatıcı için zamanın akışı ise "devinim"dir.

İlk kesitte yağmur damlalarının düşüşü ile karşımıza çıkan devinim ikinci kesitte Belçika'ya özgü bir tatlı olan damblanş'ın (fr: *dame blanche*) erimesi ile somutlanır.

"Damblanş düşünüyordum, hani şu çikolata sosuna batırılmış vanilyalı dondurma topağını. Birkaç haftadır aklımdan çıkmıyordu. Bilimsel açıdan (obur değilim) bu karışımda eksiksizliğe toplu bir bakış görüyordum. Bir Mondrian. Buzlu vanilyanın üstüne vıcık vıcık çikolata, sıcak ve soğuk, katı ve akışkan. Dengesizlik ve kesinlik, doğruluk." (Toussaint, 1990, s. 9)

Anlatının ilk kesitinde karşılaşılan "damblanş" anlatıcının zihnini oyalayan bir düşüncedir. "Bir Mondrian" benzetmesi ile Piet Mondrian'ın resmi ile ilişkilendirilir. Anlatıcı için kesitte "dengesiz", "kesin" ve "doğru" gibi sıfatlarla betimlenir.

"Önümdeki damblanşın eriyişine bakıyordum. Sıcak çikolata tabakasının altında vanilyanın fark edilmeyecek bir biçimde eriyişini seyrediyordum. Daha kısa bir süre önce tamamen toprak halindeyken, şimdi beyazlı, kahverengili akıntılar halinde ağır ağır ilerleyişine bakıyordum. Kıpırtısızca durmuş, gözlerim табаğa dikili hareketsiz bakıyordum. Kıpırdamıyordum. Ellerim masanın üzerinde donmuş kalmış, tüm gücümle hareketsizliği korumaya, onu alıkoymaya çalışıyordum, ancak hareketin gövdemde de aktığını bal gibi duyumsuyordum." (Toussaint, 1990, s. 54)

İkinci kesitte ise ilk kesitten farklı olarak damblanş somut olarak anlatıcının gözlerinin önündedir. Anlatıcı için damblanşın eriyişi zamanın akışının somut bir sunumu gibidir. Bu mükemmellik karşısında ise anlatıcı şaşkındır. Bu 'devinim'e karşı koyma arzusu duyar ancak bunu gerçekleştirebileceği edime sahip değildir.

Hareketsizce bu devinimi izlemeye koyulan anlatıcı, kendinin de bu akışa dahil olduğunu, zamanın akışı içinde var olduğunu duyumsar. Bununla birlikte anlatıcı, damblanş tatlısını Mondrian resimlerinin mükemmelliği ile ilişkilendirir. Piet Mondrian'ın, anlatıcının en sevdiği ressamlardan biri olduğunu belirtebiliriz. Metinde anlatıcı ile Piet Mondrian arasındaki ilişki çalışmamızın metinlerarasılık başlıklı bölümünde incelenecektir.

3.2.3. Paris/3.Kesit

“Paris” başlıklı üçüncü ve son kesit (s.65-84) 50 ayrı paragraftan oluşur ve Edmondsson'un Paris' dönüşüyle başlar. Edmondsson'un gidişinin ardından anlatıcı günlerini otel odasında geçirmeye devam eder.

Ne kadar süre kaldığını bilmediğimiz otel odasında ise kendisine hastalığı eşlik eder. “*Varlığının tek ve yüce güvencesi*” olarak nitelendirdiği acı neticesinde bir doktora danışmak amacıyla hastaneye gider ve hastalığının sinüzit olduğunu öğrenir.

Bu kesitte anlatıcının uzamı artık “*hastane odası*” olmuştur. “*İki yataklı*”, “*duvarları beyaz boyalı*” ve “*beyaz yataklar*”ın olduğu ifade edilen bu uzamda anlatıcı karşımıza “*hasta*” olarak çıkar. Hastanede kaldığı süreçte hemşirelerle ve doktoruyla arkadaşlık kurar. İlk kesitte “*banyo*”, ikinci kesitte “*otel odası*” olarak sığındığı uzamlar gibi bu kesitte de anlatıcı içinde bulunduğu uzam olan “*hastane odası*”nı kendi için bir yaşam alanına dönüştürür.

“Hastaneye yattığımdan bu yana, bir başka deyişle iki gündür oda benim varlığımdan izler taşıyordu. Başucumdaki masanın üzeri yığınla gazete dolu, pardösüm bir askıya asılı, diş fırçamla macunumu koyduğum bardağımın içi kül ve sigara artığı doluydu. Zaman zaman kafatasıma bakmak için filmlerden birini zarfından çıkardığım oluyordu; onu tercihen pencerenin önünde inceliyordum, saydam filme kollarım öne doğru gerili olarak bakıyordum. Beyaz, uzun bir kafatasıydı. Alın kemikleri şakakların üst kısmında daralıyordu. Ağızdaki dört diş dolgusu açıkça belli oluyordu. Kesici dişlerin uç kısımları kırık ve parıltısı yoktu. Gözler alabildiğine beyaz, telaşlı ve çukurdu.” (Toussaint, 1990, s. 67-68)

İkinci kesitte de kendisine eşlik eden “*pardösü*” onun için bir “*korunak*” olarak görünür. Anlatıcının pardösüsünü yanından ayırmadığı gözlemlenir. Betisel boyutta ise “*pardösü*” “*örten*” ve “*koruyan*” bir biçimde ifade edilebilir.

Anlatıcı içinde bulunduğu uzamda gündelik hayatına devam eder. Hastanenin yemeklerini beğenmediği için hastanenin yakınlarındaki kahvedeki çalışan ile anlaşarak öğle yemeklerini oradan söyler. Yemeğini yedikten sonra ise yemek tepsisini bırakmak için kahveye giderek orada espresso kahve içer: “*Yemekten sonra tepsiyi kahveye bırakmaya gidiyor ve yemeğin parasını ödüyordum. Hemencecik ayrılmıyordum oradan. Hayır, acelem yoktu, tezgâhta bir espresso kahve içiyordum, delikanlıya bir grappa ikram ediyordum*” (Toussaint, 1990, s. 69)

Günleri bu şekilde geçerken anlatıcı Fransızca bilen doktoru ile kurduğu arkadaşlık dolayısıyla bir gün doktorun evine yemeğe davet edilir. Daveti kabul eden anlatıcı doktorun evinde, eşi ve ailesiyle bir akşam yemeği yer.

Bununla birlikte anlatıcının bir tarihçi olduğunu bu bölümde kesinleriz.

“Kırk yaşlarında, Fransızca’yı bir doktor için alabildiğine dikkat çekici derecede güzel konuşan sıcak bir insandı. Bana sorular soruyor, ihtiyatlıca yanıtlar veriyordum. Daha en başta bile açık kalpli olmamıştım doğrusu ona karşı. Hayır, tarihçi olduğum halde onu toplumbilimci olduğuma inandırmıştım.” (Toussaint, 1990, s. 69)

Anlatıcı için ikinci kesitte gerçekleştirilemeyen bir eylem olarak “*tenis oynama*” arzusu bu kesitte yeniden belirir. Doktor ve doktorun eşiyle bu konuda sözleşirler, doktorun eşinin bir arkadaşının da katılacağı ikili karma bir maç planı yapılır ancak onun yerine doktorun eşinin kardeşi gelir ve o da bu konuda çok isteksizdir, oyuna katılmak istemez. Böylece bu bölümde de anlatıcı için “*tenis oynama*” eylemi gerçekleştirilemeyen bir eylem olarak kalır.

Bunun yanı sıra ikinci kesitte “*şortunun olmayışı*” bir engel durumundayken, bu kesitte doktorunun bir şort getirmesi de çözüm olmaz, kendine çok büyük olacağını düşündüğü bu şortu giymez ve beyaz bir pantolon giymeyi tercih eder. Anlatının bu bölümünde anlatıda kopukluk yaratan birçok şey kullanılmıştır.

Ardışık biçimde ifade edilen günlük yaşam durumları, durumlar arasında direkt olarak bir bağıntı olmadığının göstergesidir. Anlatıcı kendisinin bile nedenini anlayamadığı bir biçimde orada kalmaya devam etmektedir ve günlerini bu şekilde sürdürmektedir.

“Tuvalette dikdörtgen biçimindeki aynanın önünde ayakta durmuş, arkamdan sarı bir lambanın aydınlatığı yüzüme bakıyordum. Gözlerimin bir bölümü karanlıktaydı. Böylece ışığın ikiye bölündüğü yüzüme bakıyordum, gözlerimi ayırmadan bakıyordum ve kendi kendime basit bir soru soruyordum. Ben burada ne yapıyordum?” (Toussaint, 1990, s. 79)

İkinci kesitte “*güneş*” ile anılan aydınlanma tasviri bu kesitte yerini “*sarı bir lamba*” ifadesi gibi yapay bir aydınlanma nesnesinin tasvirine bırakır. Yapay bir ışık tarafından yarısı aydınlanan yarısı karanlıkta kalan yüzüne bakarak anlatıcı, kendi iç dünyasında, içinde bulunduğu durumu ve uzamı sorgular. Bulunduğu ortama karşı hissettiği bu “*yabancılaşma*” duygusu anlatıcının uzamı terk etmesini destekleyici bir roldedir.

Ani bir kararla tenis kortunun bulunduğu uzamdan ayrılan anlatıcı hastane odasına geri döner. Hastaneye döndüğünde yanındaki yatakta başka bir hastanın yattığını görünce bu durumu değiştirmek ister, gerekirse kendi başka bir odaya geçebileceğini belirtir ancak çabaları karşılıksız kalır ve aniden Paris’e dönme kararı alır.

Trenle geldiği Venedik’ten daha hızlı bir ulaşım aracı olarak niteleyebileceğimiz uçak ile ayrılır. Bununla birlikte anlatıcı uçaktan korkmaktadır.

“Uçakta, pencerelerden olabildiğince uzakta koridorun ortasına yerleşmişim ve havalandığımızdan bu yana gürültüleri dinliyor, kokulara göz kulak oluyordum. Biri kabinde yer değiştirdikçe, sigara içip içmediğinden emin oluyordum. Bana cesaret vermek için özel bir telaş göstermeyen hosteslere bakıyordum” (Toussaint, 1990, s. 82)

Öte yandan anlatıcı için vardıgı her uzam onun için “*yabancı*”dır.

“Havaalanında -Orly- pasaport kontrolüne doğru ilerleyen insan selinin peşinden gittim. Pasaportumu uzattığım sınır polisi genç kadın, onu gözden geçirdikten sonra bana bir soru sordu. Fransa’daki adresim neydi? Nereye gidecektim? Söylediklerini dinlemediğim için (bakışlarım belinde asılı tabancasındaydı), bağlayıcı olmayan kaçamak bir yanıt verdim. Hemen başını kaldırdı, kuşkuyla yüzüme baktı. “Benimle dalga mı geçiyorsunuz,” dedi. “Yo, hiç de bile,” dedim. Soğuk bir tavırla pasaportumu iade etti. “Hadi bakalım yolunuza,” dedi, “hem unutmayın ki burada yabancı bir ülkedesiniz.” (Toussaint, 1990, s. 82)

Kesitin sonunda Paris’e dönen anlatıcı, havaalanının koridorlarında ne yapacağını bilmeden oturur. Kendini her şeye karşı “*yabancı*” hissetmektedir. Sonunda bir telefon kabininden Edmondsson’a telefon eder; soğuk ve ilgisiz konuşan Edmondsson’a eve dönüp dönemeyeceğini sorar.

Kesitin sonunda eve dönen anlatıcı, yokluğunda gelen mektupları inceler ve sonrasında banyoya yerleşir. Öğleden sonralarını banyoda geçirmeye başlar.

“Öğleden sonralarını banyoda geçirmeye başladığımda davranışımda gösterişin bir payı yoktu. Hayır, zaman zaman çıkıp mutfaktan biraz alıyordum ya da odamda şöyle bir tur atıyor ve pencereden bakıyordum. Fakat kendimi en iyi hissettiğim yer banyoydu.” (Toussaint, 1990, s. 83)

“Bütün bir öğle sonunu küvetin içerisine uzanmış olarak geçiriyordum ve orada gözlerimi yumup anlatılmaya hiç gerek duyulmayan şaşırtıcı bir yerindelik duygusuyla derin derin düşünüyordum” (Toussaint, 1990, s. 84)

Anlatıcı, anlatının sonunda kendini ait hissettiği, düşüncelere dalabildiği, soyut yaşamını hissedebildiği uzam olan “banyo”dadır.

Toussaint’in banyo anlatısı daha önce de belirtildiği üzere geometrik ve parçalı, kopuk bir biçimsel düzlemde şekillenir. Özenli bir okuma sonrasında eserin “Hipotenüs” başlıklı ikinci kesitin, anlatının başlangıcını oluşturduğunu, üçüncü kesit olarak nitelendirdiğimiz bölümün ise onun devamı olduğu fark edilmektedir. İlk kesit ise anlamsal düzlemde üçüncü kesitin ardından gelen bölümdür. İlk kesitte “ertesi gün, banyodan çıktım” olarak ifade edilen durum anlatının sonunda “ertesi gün, banyodan çıkıyordum” şeklinde yer alır.

Anlatıcı için zamanın sürekli akışı, ölüme doğru sürüklenen bireyin de içinde bulunduğu bir düzlemde “dinamik bir devinim” olarak ifade edilir. “Yağmur damlalarının düşüşü”, “fırlatılan okların ilerleyişi”, “damblanşın eriyişi”, “tenis toplarının dağılışı” gibi ifadeler zamanın akışı ile ilgili karşımıza çıkan ifadelerdir.

Biçimsel açıdan incelendiğinde Toussaint’in yazınında dikkat çeken unsurlardan biri de sözdizimsellik boyutundadır. Toussaint, “Banyo” anlatısında basit sıralı tümceler kurmayı tercih ederek eşsüremlili bir yazın biçemi sunar. Sözdiziminin bozuk olması, argo sözcüklerin kullanımı, eksilteli dilbilgisel ifadelerle yer verilmesi Toussaint’in minimal biçiminin yazarın edebiyat anlayışındaki yansımalarıdır.

3.3. Metinlerarası İlişkiler

3.3.1. Bir Yöntem Olarak Metinlerarasılık

Çalışmamızın bu bölümünde incelememize konu olan ‘*Banyo*’ anlatısını Postmodern anlatıların çoğulcu yapısını oluşturan en önemli özelliklerinden biri olan ‘*metinlerarasılık*’ boyutunda çözümleyeceğiz. Öncesinde ‘*metinlerarasılık*’ kuramının ortaya çıkışı, bu alanda çalışan kuramcıların görüşleri ve *metinlerarasılığın* bir yöntem haline dönüşümünü genel hatlarıyla incelemeye çalışacağız.

‘*Metinlerarasılık*’ sözcüğü Bulgar asıllı edebiyat teorisyeni Julia Kristeva tarafından ilk kez 1967 yılında kullanılan bir terimdir. Etimolojik açıdan incelendiğinde (fr: *intertexte*) ‘*inter*’ ve ‘*texte*’ sözcüklerinin birleşimi ile meydana geldiği görülmektedir. (Gignoux, 2005) Kristeva’nın söylemiyle “*her metin bir alıntılar mozaïği olarak okunur, her metin bir başka metne dönüşür, bir başka metni içine alır. Metinlerarası ilişkiler kavramı ‘öznelliklerarası ilişkiler’ kavramının yerini alır.*” (Aktaran:Kıran & Eziler Kıran, 2011, s. 359) Metinlerarasılık yöntemini daha iyi kavrayabilmek için her şeyden önce ‘*metin*’ kavramının ne olduğunu açıklamak önemlidir. ‘*Metin*’ sözcüğü (fr: *texte*) Hint-Avrupa dil ailesinden gelen ve etimolojik olarak ‘*texere*’ (dokumak) eylemine dayanan bir sözcük olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumda ‘*metin*’ sözcüğü “*dokunmuş bir bütün*” olarak tanımlanır. Metin kavramıyla ilgili olarak iki boyuttan söz edilebilir: bir yanda “*metin, okunurluk boyutunda birbirleriyle ilişkili öğelerden oluşmuş, bölümlenebilir nitelikli, belli bir ‘yineleme’, ‘süreklilik’ ve ‘ilerleme’ dengesi kurmuş ve ‘tutarlılık’ ve ‘biraradalık’ ilkelerini yansıtan karmaşık bir yapı*” olarak tanımlanırken, bir yandan da “*metnin öznelerarası kullanımını ilgilendiren kılğısal boyutu ise içerdiği göndergeye göre, sözcelem stratejileri ve kanıtlamaya yönelik bir amaçlılık*” içerir. (Öztoğat, 2005, s. 23)

Bununla birlikte metin, kendinden önce ifade edilmiş olan anlatılardan bağımsız olarak düşünülemez. Bir metnin anlatısal boyutta özelliklerini, niteliklerini ortaya koyan durum, ondan önce yazılmış olan metinlerle bağıntısıdır. Metinlerarasılık kavramı ise, bir metnin başka metinlerle olan ilişkilerini ortaya koyan bir yöntem olarak karşımıza çıkar; çünkü her metin diğer metinlerle doğrudan veya dolaylı olarak bir etkileşim içindedir.

Metinlerarasılık her ne kadar ilk kez Kristeva tarafından kullanılan bir terim olarak karşımıza çıksa da köklerini Rus edebiyat teorisyeni Mikhail Bakhtine 'den alır. Bakhtine, söyleşimcilik (fr: *dialogisme*) kuramı doğrultusunda hem dilbilime hem biçimbilime yeni bir soluk getirir. Bakhtine'e göre "*roman çoksesli, çok biçimli, armonik bir yapıdadır.*" (Gignoux, 2005, s. 11) Bununla birlikte Bakhtine, Dostoyevski'den sonra '*çoksesli*' diyalog-roman türünün evrensel bir boyuta ulaştığını ifade eder. Bakhtine'e göre insanın kendini tanımak için gözlerini ötekine çevirmesi gerekir; çünkü kişi kendini ancak bir başkası yoluyla bir bütün olarak ortaya koyabilir. Bakhtine'in öznenin ancak özneler arası bir bağıntı çerçevesinde anlamlı bir bütün olarak ele alınabileceği görüşü dilbilim, edebiyat tarihi, eleştiri kuramları ve psikanaliz gibi farklı disiplinler için de bir çıkış noktası olarak değerlendirilir.⁹ (Bakhtine, 2001, s. 7)

Bu kuram doğrultusunda Bakhtine, her türlü yazınsal söylemin '*önceden söylenmiş*'e, '*ortak düşünce*'ye, '*bilinen*'e yönelmeden değerlendirilemeyeceğini öne sürer. "*Söylemin söyleşimci yönelimi her söyleme özgür bir olgudur. (...) Nesneye olan tüm yollar üzerinde, tüm yönlerde söylem 'ayrışık', bir başka söyleme rastlar ve onunla yoğun ve canlı bir etkileşime girmekten kendini kurtaramaz. (...) Yalnızca 'yalnız-Âdem' bütünüyle söyleşimci yöntemden kurtulabilir.*" (Bakhtine, 1975, s. 102) Tekseslilik kavramını şiir türü altına yerleştiren Bakhtine'e göre romanın belirgin özelliği, onun çoksesli yapısıdır. Karnaval roman olarak tanımlanan bu çokseslilik, romanın katmanlaşması, özellikle kişiler aracılığıyla roman metninin farklı seslerden oluşan, bir '*etkileşim*' neticesinde aktarılması anlamını taşır. (Aktulum, 2000, s. 26-29)

Postmodern anlatıların en belirgin özelliklerinden biri olarak kabul edilen '*metinlerarasılık*' kuramı, Bakhtine'in '*söyleşimcilik*' düşüncesi doğrultusunda başta Julia Kristeva olmak üzere, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Michael Riffaterre ve Gérard Genette gibi araştırmacıların çalışmalarıyla daha da olgunlaşarak edebiyat, dilbilim ve anlatıbilim çalışmalarında yol gösterici bir yöntem haline dönüşmüştür.

Bakhtine'in söyleşimcilik kuramıyla temelini oluşturduğu '*metinlerarasılık*' kavramı Fransa'da Kristeva, Barthes, Todorov ve Tel Quel dergisi yazarlarının da katılımıyla "*Séméiotiké, recherches pour une sémanalyse*" (1969), "*Le Texte du*

⁹ Çevirmen önsözü.

Roman” (1970) ve “*La Révolution du Langage Poétique*” (1974) adlı yapıtlar aracılığıyla göstergebilimsel bir eksenle tanımlanmıştır. Kristeva, Bakhtine’in söyleşimcilik kuramına dayanarak metinlerarasılık olgusunu göstergebilimsel yazın kuramı çerçevesinde ele alır. Bu çerçevede, nasıl ki bir söylem hem söyleyen hem dinleyenin ortak ürünü ise bir metin de her zaman başka metinlerin kesiştiği düzlemde ele alınır. Kristeva, metin tanımını daima Bakhtine’in söyleşimcilik kuramı doğrultusunda, metinlerarasılık boyutunda değerlendirir. Metni, metinlerarası düzlemde bir alıntılar mozaïği olarak tanımlayan Kristeva’ ya göre, metin belli bir iş yapan bir aygıt olarak tanımlanır ve bu doğrultuda metnin işlevi farklı gösterenlerin yeniden bir araya getirilmesidir. Üretici bir işlev rolünü üstlenen dil aracılığıyla, metin gösterenleri bir araya gelerek bir dönüşüm geçirir. Bu dönüşüm sonucunda ortaya çıkan ilişkiler ise, metinlerarasılık kuramının araştırma konusudur. (Aktulum, 2000, s. 40-41)

Bakhtine’in sözce kuramında dilin söyleşimsellik özelliğini vurgulaması gibi Kristeva da ‘*metinlerarasılık*’ yaklaşımını metnin en belirgin özelliği olarak sunar. Kristeva’ ya göre metnin yazınsal boyutu ‘*metinlerarasılık*’ çerçevesinde ele alınmalıdır. “*Şiirsel dili gündelik dilden ayıran, şiirsel dildeki sözcük seçimleri, sözdizimsel dağılım ve sözcenin göndergesel işleviyle ilgilenerek yazınsal dile özgü biçimsel özellikleri saptamak ereğinde olan, böylelikle yazın’ın özüne, yani onun yazınsallığına ulaşmak isteyen Rus Biçimcileri gibi Kristeva da metinleri ve dili daha çok içsel bir yaklaşımla ele alır.*” (Aktulum, 2000, s. 42) Bu doğrultuda Kristeva’ya göre ‘*metinlerarasılık*’ düzleminde bir metnin okunabilmesi, yazınsal söylemin temel özelliğidir. Bu durumda ‘*çok anlamlılık*’ ve ‘*çokseslilik*’ yazınsallığın nitelikleri arasında yer alır. “*Çokanlamlılık göstergebilimsel bir çokdeğerliliğin farklı göstergebilimsel dizgelere aitliğin bir sonucu olarak ortaya çıkar.*” (Aktaran: Aktulum, 2000, s. 42)

Metinlerarasılık kuramına ilişkin görüşlerinde Kristeva’nın yaklaşımlarını benimseyen ve onun izinden giden Roland Barthes için de ‘*metinlerarasılık*’, metnin ayrılmaz bir parçasıdır ve ikisi birbirinden ayrı olarak değerlendirilemez. “*Her metin bir metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: Daha önce edinilen ekinden gelen metinler ile etrafımızdaki ekinden gelen metinler. Her metin eski alıntıların yeni bir örgüsüdür.*” (Aktaran: Aktulum, 2000, s. 56) Barthes, metinlerarası düzlemde okuma ediminin de

metinselliğin bir parçası olduğunu savunur, bununla birlikte dili yazının gerisinde biçimi ise ötesinde değerlendiren Barthes metinde yazarın rolünü ise en aza indirger. Roland Barthes *Yazının Sıfır Derecesi (Le Degré zéro de l'écriture, 1953)* adlı yapıtında yazar için dilin anlamını şu şekilde açıklar:

“Dil tümüyle yazarın sözünün içinden geçen bir doğa gibidir. Bununla birlikte ona hiçbir biçim vermez, hatta onu beslemez bile: soyut bir gerçekler çemberi gibidir, yapayalnız bir sözün yoğunluğu ancak dilin dışında çökmeye başlar. (...) Yazar için dil, çiğnenmesi belki de dilyetisinin bir üstdoğasını gösterecek bir sınır çizgisi gibidir daha çok: bir eylemin alanı, bir olasılığın tanımı ve beklentisidir.” (Barthes, 1989)

Metinlerarasılık üzerine çalışmalarıyla bilinen edebiyat araştırmacısı ve eleştirmeni Michael Riffaterre de *metinlerarasılığı* Kristeva ile aynı düzlemde, yani göstergebilimsel düzlemde değerlendirir ancak Kristeva'dan farklı olarak Riffaterre okurun da bu tanımlamaya dahil edilmesi görüşünü savunur. Böylece Riffaterre, *metinlerarası düzlemin* çözümleme boyutunda okura ve okuma edimine yüklemiş olduğu anlam çerçevesine göre *metinlerarasılık kavramını* şu şekilde tanımlar: “*Metinlerarası, okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıtta başka yapıtlar arasındaki ilişkileri algılamasıdır. Öteki yapıtlar ilk yapıtın *metinlerarası göndergesini* oluştururlar. Bu ilişkilerin algılanması öyleyse bir yapıtın yazınsallığının temel unsurlarından biridir.*” Bu doğrultuda *metinlerarasılık boyutunda* diğerlerinden farklı olarak Riffaterre için okurun algısı, bir yazınsal *metin ve başka metinlerle kurduğu ilişki boyutunda gerçekleşir. “Özel bir metin ile *metinlerarası gönderge arasındaki ilişkileri okur kurduğuna göre, *metinlerarası gönderge, ‘okumaya başlar başlamaz belleksel çağrışımlar uyandıran metin’ olarak kendini belli eden belirsiz bir bütündür.***” (Aktaran: Aktulum, 2000, s. 61)

‘*Metinlerarasılık*’ kavramına ilişkin kuramsal boyuttaki görüşler Fransız yazın kuramcısı Gérard Genette’in “*Palimpsestes*” (1982) adlı yapıtıyla farklı bir boyuta ulaşır. Genette, kendinden önce yapılan çalışmalar ışığında ‘*metinlerarasılık*’ kavramını belli bir düzen çerçevesinde inceler. Metnin yazından çok yazınsal boyutunu inceleyen bir yaklaşım öne sürer. Genette, yapısalcı yaklaşıma bağlı kalarak, pragmatik bir yaklaşım çerçevesinde bir metinde yer alan bir başka metni saptayıp çıkartmak yerine ikisi arasında bağıntıları çözümlemeyi amaçlar. ‘*Metinlerarasılık*’ kuramına yaklaşımı çerçevesinde Kristeva ve Riffaterre’den bu noktada farklı çizgide bir yöntemi benimser. Bu bağlamda metinler arasındaki ilişkileri beş tip bağıntı çerçevesinde ele alır ve bu bağıntılar üzerinden bir çözümleme yöntemi sunar: *Metinlerarası (l’intertextualité)*, ana-metinsellik

(*hypertextualité*), yan-metinsellik (*paratextualité*), üst-metinsellik (*architextualité*), yorumsal üst- metin (*metatextualité*).

Genette böylece “*sürekli dolaşım halindeki yazın*” olarak tanımladığı ‘*metinlerarasılık*’ kuramına farklı bir bakış açısı getirir. Ona göre “*tüm yazarlar sadece tek bir kitap yaratırlar ve tüm kitaplar geniş bir kitap, sonsuz tek bir kitaptır.*” (Genette, 1982, s. 558-559)

“Alıntılar, metin aktarımları, açık göndermeler okur tarafından hemen anlaşılır ve bunlar doğrudan metinlerarası ilişkiyi ilgilendirmez. Buna karşılık, bir metinde, özgün metnin varlığını yansıtmayan, sınırları belirsiz, özgün metne sadık ya da tamamen bozulmuş aktarımlara rastlanır. O zaman, örtük metinlerarası ilişkiler okurun katılımını ve bir kültürel ortaklığı gerektirir.” (Kıran & Eziler Kıran, 2011, s. 366)

Metinlerarası ilişkiler; alıntı, aktarma, yansılama, açıklama, gönderme, örtülü anlatım gibi biçimlerde metinlerde farklı şekilde konumlanabilir.

3.3.2. Metinlerarası Bir Okuma: “Banyo”

Postmodern anlatıların önemli özelliklerinden biri olarak değerlendirilen ‘*metinlerarasılık*’ kuramı Jean-Philippe Toussaint’in “Banyo” (La salle de bain,1985) adlı yapıtında anlatıya farklı bir boyut kazandırmıştır. Bu bölümde anlatıyı ‘*metinlerarasılık*’ kuramı çerçevesinde inceleyeceğiz.

Metinlerarası ilişkilerde en çok karşılaşılan yöntemlerden biri “*alıntılama*” yöntemidir. Paris/Hipotenüs/Paris şeklinde üç bölümden oluşan *Banyo* metni, MÖ. 570 yılında dünyaya gelen Yunan filozof ve matematikçi Pisagor’un Hipotenüs teoremi alıntısıyla başlar. “*Hipotenüsün karesi öteki iki kenarın karelerinin toplamına eşittir.*” (Toussaint, Banyo, 1990) Metnin ilk sayfasında karşılaştığımız bu alıntı metnin yapısıyla ilgili olarak okuyucuya sunulan bir gösterge niteliğindedir. Üç bölümden oluşan metnin ikinci bölümü, “*Paris*” başlıklı diğer bölümlerden farklı olarak, “*Hipotenüs*” adını taşımaktadır. Anlatının en uzun bölümünü oluşturan bu bölüm, metnin giriş sayfasında karşılaştığımız alıntı çerçevesinde ele alındığında Toussaint’in anlatısını yapısal bir biçimde oluşturduğunun bir ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Postmodern anlatının özelliklerini incelediğimiz ilk bölümde belirtilmiş olduğu üzere parodi ve pastiş, metinlerarası boyutun en belirgin özelliklerini oluştururlar. Bu çerçevede değerlendirdiğimizde Jean-Philippe Toussaint'in *Banyo* anlatısının pek çok parodi ve pastiş unsuru barındırdığını söylememiz mümkündür.

Anlatıyı metinlerarası düzlemde değerlendirdiğimizde romanın girişinde yer alan Pisagor'un Hipotenüs bağıntısına ek olarak Blaise Pascal'ın *Düşünceler* (Les Pensées, 1670) adlı yapıtından İngilizce olarak alıntılanmış bir paragraf karşımıza çıkar. Anlatının genelini ele aldığımızda *Banyo* anlatısında postmodern bir düzlemde *post-allégori* olarak Pascal'ın *Düşünceler* adlı eserine yer verildiğini söyleyebiliriz. Blaise Pascal, 17.yüzyılda yaşamış Fransız matematikçi, fizikçi ve düşünürdür. Pascal yaşamı boyunca matematik üzerine çalışmış ve matematiğe katkı sağlamıştır. 1653 yılında Aritmetik üçgen üzerinde bir inceleme yaparak binom çarpanlarını uygun bir tablo halinde tanımlamıştır. Bu çalışması günümüzde Pascal Üçgeni olarak matematikte kullanılmaktadır. Pierre de Fermat ile şans oyunlarının matematiksel incelemeleri üzerine çalışmış ve olasılık kuramına katkı sağlamıştır. *Banyo* adlı metinde alıntılanan *Düşünceler* adlı eserinde Tanrı inancını ve namuslu bir yaşamı savunmak için olasılık argümanından faydalanmıştır. Pascal matematiğe en büyük katkısını *De l'esprit géométrique* (1658) adlı yapıtıyla gerçekleştirmiştir. Bu eseri bir tanım teorisi geliştirmek amacıyla ortaya koyan Pascal, *De l'art de persuader* (1658) adlı eserinde de geometrik aksiyomatik metodu üzerine çalışmış ve insanların sonuçlara nasıl inandığı üzerine incelemeler yapmıştır. Bu sonuçlar doğrultusunda Pascal, elde edilen sonuçlarda kesinliğe ulaşmanın imkânsız olduğunu ve bunu ancak hōristik yollarla gerçekleştirmenin mümkün olabileceğini ve bu durumda gerçeklere ulaşmak için de Tanrı'ya inanmanın gerekliliğini savunur.

Pascal'ın *Düşünceler* adlı yapıtı Toussaint'in *Banyo* anlatısında bir parodi ögesi olarak kullanılmıştır. Anlatının ikinci başlığı olan "Hipotenüs" bölümünde okuyucunun karşısına birden çıkan bu alıntı aslında metnin bütünü üzerinden değerlendirilebilecek bir parodi unsurudur.

"But when i thought more deeply, and after I had found the cause for all our distress, I wanted to discover its reason, I found out there was a vali done, which consist in the natural distress of our weak and mortal condition, and so miserable, that nothing can console us, when i think it over. (Pascal, Düşünceler)" (Toussaint, 1990, s. 59)

Pascal'a ait bu alıntı, anlatıda okuyucunun karşısına aniden çıkar. Numaralandırılarak yazılmış olan anlatıda bir paragraf şeklinde verilmiştir. Fakat bir önceki satırları değerlendirdiğimizde Toussaint'in bu alıntıyı neden tam olarak kesitin bu bölümünde verdiğini daha iyi anlayabiliriz.

"Ondan beni avutmasını istiyordum. Tatlı bir sesle hangi açıdan avunmak istediğimi soruyordu. "Beni avut" diyordum. "İyi ama hangi bakımdan" diyordu. "Beni avut," diyordum (to console, not to comfort)" (Toussaint, 1990, s. 59)

Pascal alıntısından hemen önceki bu satırlar okuyucunun alıntı ile bir bağlantı kurmasını kolaylaştırır. Buna ek olarak, alıntı gibi *"to console"* ve *"to comfort"* eylemleri de anlatıda İngilizce olarak yer alır. Bilindiği üzere Pascal, iyice düşündüğümüz zaman dünyada hiçbir şeyin bizi avutamayacağını savunur. Bununla birlikte Hristiyanlık inancına son derece bağlı bir düşünürdür. *Düşünceler* adlı yapıtı ise teolojik bir yapıt olarak değerlendirilir ve eserin özgün adı *"Apologie de la religion chrétienne"* dir. (Les Pensées de Blaise Pascal, 2019) Bu doğrultuda *Düşünceler* adlı eser Hristiyan inancının bir savunucusu niteliği taşımaktadır. Öte yandan Pascal bu eserini parçalayarak, numaralandırarak yazmıştır ve ölüm/yaşam, ruh/ madde, sonsuzluk/sonluluk, anlam/anlamsızlık gibi zıtlıklar üzerinden gerçekliğe ulaşmanın yolunu tinsel bir gerekliliğe dayandırmıştır.

Banyo anlatısında da anlatıcının temel sorunu *'devinim'*dir. Yaşam, karşı koyulamaz bir biçimde ölüme doğru bir devinim halindedir, bu gerçeklik karşısında ise yaşamın içinde dahil olduğu hiçbir şey anlatıcıyı avutamaz, o kendi düşüncelerinde kurmuş olduğu bir uzamda var olma çabası içindedir yalnızca.

Bu doğrultuda Toussaint, *Banyo* anlatısını bir pastiş unsuru olarak alıntıda yer verilmiş olan Pascal'in da yapmış olduğu gibi numaralandırarak oluşturmuştur. Bu çerçevede metinlerarası düzlemde bu alıntı, anlatının tümüne yansıyan bir pastiş unsurudur. Toussaint bu çerçevede Pascal'in *Düşünceler* adlı yapıtında savunduğu görüşleri eleştirel bir yaklaşım çerçevesinde anlatısına dahil etmiştir ve anlatının derin yapısına gizlemiştir.

Metinlerarası düzlemde karşımıza çıkan parodi unsurlarından biri ise anlatıcının Avusturya Büyükelçiliği'nden almış olduğu davet üzerine hayal dünyasında yaratmış olduğu *'büyükelçi konuşması'*dır:

“Görüşmeler başladı,” diyecekti büyükelçi, “öneriler dile getirildi, imzalar atıldı ve programlar kabul edildi. Konuların bağdaştırılmasına yönelik olarak hazırlanmış bulunan bu tasarılar, ön araştırmaların kesin bir tanımıyla, önceki toplantıda yapılan düzenlemelerin seferber edilmesini desteklemeyi amaçlamaktadır. Bu düzenlemeler aslında tasarıların daha üstün bir nitelik kazanması amacıyla, kapasitelerin pratikteki etkinliğinin ıslahında gereken şartları harekete geçirecek biçimde, taraflara hazırlık çalışmaları için daha kesin bir program telkin etmeye yöneliktir. Büyük umutlar beslemeleri nedeniyle taraflar sorumluluk, bağlılık ve birbirine tutkunluk gibi konularda güç birliğine gitmeyi kararlaştırmışlardır. Bu alanda her zamankinden çok daha büyük çaba gösterilecektir. İmza altına alınmış olan başlıca amaçların gerçekleştirilmesi gayesiyle -toplantıyı yöneten başkanın ağzından aynen aktarma- çabaların artırılması beklenmektedir.” “Salata tabağınız var mı?” diye sordu Kabrowinski. “Pardon, anlamadım?” “Salata tabağı,” dedi, eliyle salata tabağının şeklini ve büyüklüğünü çizerek.” (Toussaint, 1990, s. 30)

Anlatının 30 numaralı bu paragrafı bir parodi ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlamsal düzeyde incelediğimizde herhangi bir şey ifade etmez. Birbiri ardına dizilmiş anlam yoksunu bir sözcük yığını gibi görünen bu paragraf, Toussaint’in diplomatik kişilere karşı yöneltilmiş olduğu bir eleştiridir. Öte yandan gülünç unsurlar da içerir çünkü anlatıcı bu konuşmayı düşüncelerinde canlandırırken onu gerçekliğe döndüren şey bir salata tabağıdır. Ayrıca bu nesnenin de tesadüfen seçilmediğini belirtebiliriz. Salata, alegorik olarak okuyucuya ‘*karışık*’ olan bir şeyi çağırıştırır.

Öte yandan Fransızcada metaforik anlamda argoda da kullanılan *laf salatası* (fr: *la salade de mots*) ‘*hikâye anlatmak, boşa konuşmak*’ gibi anlamlar da içerir. Bu nedenle hayali büyükelçi konuşmasının bu kelime ile kesintiye uğraması da anlatının parodi unsurlarından biridir. Toussaint Banyo anlatısında bu parodi unsurları üzerinden diplomatik kişilere karşı alaycı bir eleştiri getirir.

Anlatıda karşımıza çıkan pastiş unsurları ise politik karakterlerdir. Toussaint bu karakterleri sıradan bir konuşmanın herhangi bir parçasıymış gibi yazısına dahil eder. Siyaset eğitiminin rolünü de göz önünde bulundurduğumuz da anlatılarında siyasi figürleri bir pastiş unsuru olarak ele alması çok normaldir.

“Havaalanında -Marco Polo- bir Sovyet vatandaşıyla tanıştım. Daire şeklinde bir bekleme salonunda yanıma oturmuş, öne doğru sarkmış, Roma üzerinden Leningrad’a gidecek bir uçağı bekliyordu. Elli yaşlarında, iri yapılı bir adamdı, gür sarı bıyıkları yukarı çıktıkça daralır bir biçimde kırpılmıştı. Hidrolik mühendisiydi, yurtdışında çok dolaşıyordu. Benim kadar fazla dil bildiği için, ama ne yazık ki, değişik diller (Rusça, Rumence) ne dediğini pek anlayamıyordum -bunları bana İtalyanca olarak anlatıyordu-; Venedik’e ne için geldiğini de anlayamadım tabii. Ne var ki ikimizin de bu havaalanında kaybedecek bol bol vaktimiz olduğundan salonun uzak bir köşesinde uzunca bir süre yan yana amaçsızca dolaştıktan sonra bira içmek için

büfenin önünde buluştuk. Önümüzde bira kadehlerimiz, ayak üstü söyleşiyorduk, ara sıra susup kuşkuyla evrak çantasının ağırlığını yokluyordu; sonra da çağdaş tarihten, siyasetten söz ediyorduk. Yirminci yüzyıl İtalyan tarihinin ufkunda kısa bir tur attıktan sonra (**Gramsci, Mussolini**), birer kadeh bira daha söyledik. Sonra ülkesinin tarihine dönerek baskı nedeniyle son derece duyarlılık isteyen bu konuya geçtik, **Kruşçev, Brejnev** dedik. **Stalin**'in adını andık. Düşünceli bir tavırla bir yudum bira içti ve kaderci bir havayla, galiba konuyu değiştirmek için bana camlı kapının gerisinden iniş pistini gösterdi. Anons edilmiştik. İlgili salonlara gitmeden önce hararetle el sıkıştık.” (Toussaint, 1990, s. 81)

Bu paragrafta anlatıcı hava alanında karşılaştığı ve aynı dilleri bilmedikleri için aslında tam olarak iletişim kuramadığı biriyle aralarında geçen iletişimi aktarır. Gramsci, Mussolini, Kruşçev, Brejnev, Stalin gibi siyasi karakterler aracılığıyla Toussaint anlatıda bir ‘*yeniden yazma*’ eylemi gerçekleştirir.

Anlatısında yer vermiş olduğu siyasi figürler bu isimlerle sınırlı değildir.

“Arka arkaya indiğimiz merdivenlerde Fransız çiftle karşılaştık. Onlar geçer geçmez, Edmondsson bana adamın tanınmış biri olduğunu, adının **J... d’Ormesson** olduğunu söyledi. Şansımızın tadını çıkarıyorduk şu İtalya yolculuklarında. Birkaç yıl önce Roma’da **Ranger**’nin ve **Platone**’un bir lokantadan çıktıklarını görüp şaşırmıştık.” (Toussaint, 1990, s. 51)

Fransız Komünist Parti üyelerinden Jean Ranger ve François Platone da anlatıda gönderme yapılan siyasi karakterler arasında yer alır. Buna ek olarak Le Figaro gazetesinin direktörlüğünü yapmış olan gazeteci, yazar Jean d’Ormesson’un ismi tam olarak ifade edilmemiştir. Bu doğrultuda boşlukların okuyucu tarafından doldurulması anlamını taşıdığını da ifade edebiliriz.

Banyo anlatısını, metinlerarasılık bağlamında incelediğimizde anlatıda resim sanatına ilişkin pek çok kolaj unsuru karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan bazıları şu şekildedir:

“Edmondsson bir dergiyi karıştırıyordu. **Rafaello** sergisinin uzatılmayışına hayret ediyordu. Kabrowinski Londra’daki retrospektifini görmüştü. Ona sorsanız fena değildi Rafaello. Beğenilerinden söz etti, **Van Gogh**’a saygısı olduğunu, **Hartung**’a, **Pollock**’a hayranlık duyduğunu itiraf etti.” (Toussaint, 1990, s. 17)

“Sahanlıkta tam anlamıyla kapılarının eşiğinde konuştuklarını -Fransızca-duyuyordum. **Titianus**’un, **Veronese**’in yapıtlarını tartışıyorlardı. Adam gerçek heyecandan, katışıksız sansasyondan söz ediyordu. Kendi kendine Veronese’in tablolarının onu uygulandırdığını, içtenlikle uygulandırdığını söylüyordu. ‘Şu ya da bu resim kültürüne bağlı olmaksızın, içtenlikle uygulandırıyor beni’ diyordu ‘Tamam, yüzde yüz Fransız bunlar,’ dedim.” (Toussaint, 1990, s. 36)

“Akşam üzeri Edmondsson yanıma geldiğinde pencereden bakmaktaydım. Yatağın üzerine oturup ayakkabılarını çıkardı. Öne doğru eğilip bana Akademi Müzesi’nde **Sebastiano del Piombo**’nun çok karanlık, büyüleyici üç tablosunu keşfettiğini söyledi,

sonra ayaklarını ovuşturmayı sürdürürken bu ressamın resim sanatı konusunda ne düşündüğümü sordu. Söylemesi zordu. Bir süre sonra sorusunu yinelediği için kendisine bundan böyle resim konusunda fikir yürütmek niyetinde olmadığını itiraf ettim” (Toussaint, 1990, s. 53)

Anlatıda farklı işlevlerde ve farklı biçimlerde karşımıza çıkan kolaj unsurları resim sanatına ilişkin çeşitli yorumları da beraberinde getirmektedir. Rafaello Santi, Titian, Paolo Veronese ve Sebastiano del Piombo gibi İtalyan sanatçılara yapılan bu göndermelerin ortak özelliği Rönesans döneminde eserler vermiş olmalarıdır. Bunların dışında art izlenimcilik ve realizm türünde eserler ortaya koyan Hollandalı ressam Van Gogh, soyut dışavurumculuk akımında 20.yüzyılın önemli sanatçılarından Jackson Pollock ve lirik soyutlamacı olarak öne çıkan sanatçılardan Alman asıllı Fransız ressam Hans Hartung da adı geçen sanatçılar arasındadır.

Buna ek olarak anlatıcı bu sanatçılara ilişkin herhangi bir yorumda bulunmazken, Edmondsson karakterinin bahsi geçen sanatçıları takip ettiği ve beğendiğini söyleyebiliriz. Bu durumda karşıtlık bağlamında Edmondsson ile farklı beğenilere sahip olduğu açıktır.

Bir diğer kolaj unsuru da Pop sanatı ve Neo-Dada akımlarıyla anılan sanatçı Jasper Johns ile bağlantılı paragrafta yer alır. Jasper Johns, ABD bayrağını çizdiği “Flag” ve “Target with Four Faces” adlı çalışmalarıyla öne çıkan bir sanatçıdır. Bu bağlamda, anlatıcı dart oynadığı bölümde kendi düşüncelerinde neden Jasper Johns yerine Edmondsson’u düşündüğünü sorgular. Eşi Edmondsson’ un onun yaşamındaki konumuna ilişkin izler taşıyan paragraf şu şekildedir:

“Elimde bir ok, dolabın kapağına asılı nişan tahtasının neden bana Jasper Johns’tan çok Edmondsson’u düşündürdüğünü soruyordum.” (Toussaint, 1990, s. 57)

Metinlerarasılık düzleminde, resim sanatına ilişkin olarak en dikkat çekici kolajlardan biri de Piet Mondrian’dır. Daha önce de belirtmiş olduğumuz üzere Toussaint’in Banyo anlatısı geometrik ve matematiksel bir yapı içerir. Anlatıcı tarafından Mondrian ‘kusursuzluk’ ve ‘mükemmellik’ sembolü olarak tanımlanır. Anlatının bunun üzerine kurulu olduğunu göz önünde bulundurursak, eserleriyle ‘geometrik mükemmellik’ olarak ön plana çıkan Piet Mondrian’dan söz etmemiz uygun olacaktır.

Piet Mondrian 1872 yılında Hollanda'da dünyaya gelmiş ve soyut resim çalışmalarıyla evrensel boyutta ün kazanmış bir ressamdır. Minimalist akımın ilk olarak kendini görsel sanatlarda gösterdiğini göz önünde bulundurursak çağdaşı Kazimir Maleviç ve Piet Mondrian soyut geometrik resim sanatının öncülerinden kabul edilir. Rus ressam Maleviç'in "*Siyah Kare*" adlı çalışması bugün hala yorumlanmaya çalışılmaktadır. Süprematist çalışmalarıyla bilinen Maleviç bu çalışmasında '*hiçbir şey*' anlatmak istemektedir. Sıfır biçim olarak değerlendirilen bu kompozisyon Maleviç'e göre ise "*sadeliğin derinliği*" olarak nitelendirilir. Mondrian ve Maleviç, bireyle Tanrı arasında doğrudan bağlantı kurmayı amaçlayan bir felsefi ve dini öğreti olarak kabul edilen, mistisizmi ve bilinmezliği esas alan Teosofi öğretisinin de etkisiyle soyut resim sanatı akımını oluştururlar. Mondrian De Stijl adlı dergide yayımlanan "Resim Sanatında Yeni Biçimlendirmeler" başlıklı yazısında "günün uygar insanının yaşamı giderek doğadan uzaklaşıyor ve soyut yaşama dönüşüyor" der. Mondrian'a göre sanat da bu gelişmeye ayak uydurmalı; natüralist sanat yerini soyut sanata bırakmalı ve soyut sanat bireysel değil, evrensel olmalıdır. Bireysel özellikler gösteren doğa biçimleri ve renklerinin tekrarlanması yerine onlardan soyutlanmış olarak evrensel bir biçim dili ortaya çıkarılmalıdır. Nazan İpşiroğlu ve Mazhar İpşiroğlu "*Sanatta Devrim*" adlı çalışmalarında Mondrian'ı şu şekilde değerlendirirler:

"Soyutlama sözünden Mondrian, bilimin eleme gücünü anlar ve bu gücü yerine "yok etme" ve "yıkma" diye tanımlar. Yazılarında sık sık geçen evrensel-bireysel, nesnel-öznel, dış-iç, düşünce-madde, erkek-dişi deyimleri onun dünyayı karşıtlıkların savaşı olarak anladığını gösteriyor. Bu karşıtlıklardan doğan denge bozuklukları, Mondrian'ın sanatının çıkış noktasıydı. Mondrian' a göre geleneksel sanat bu dengeyi bulamamıştı. Bu yüzden Mondrian, düşüncesinde doğayı yıkarak, yok ederek dengeye varabileceğine inanıyordu." (Aktaran: Akyürek, 2017, s. 216)

Metinlerarasılık düzleminde Mondrian'ın çalışmaları ve sanat anlayışı bize Toussaint'in Banyo anlatısıyla ilgili farklı yaklaşımlar sunar. Mondrian'ın geleneksel resim sanatından uzaklaşma arzusu ve sanatta yeni biçim arayışlarına yönelmesi, Toussaint anlatılarının *mimesis* ilkesinden yoksunluğu ile benzeşen bir yapıdadır. Anlatı kopuk kopuk, parçalı bir yapıdadır ve okuyucuya herhangi bir temsil sunmaz. Bununla birlikte anlatıcının kendi iç dünyasında yarattığı soyut evren de dünyadan bir kopuşun göstergesidir. Anlatıcı dışsal devinime, zamanın akışına karşı koyamaz, öncelikle bunu 'yapabilme' gücüne sahip değildir, bu nedenle kendi zihninde yaratmış olduğu soyut evren, kendini en iyi hissettiği uzamdır da aynı zamanda. Dolayısıyla Mondrian, onun için kusursuzluğun temsidir. Mondrian'ın

kompozisyonları da içsel dünyayı yansıtan geometrik çizgiler ile var olur. Anlatı, Mondrian göndermeleriyle bütünleşir ve geometrik, soyut bir yapı sunar. Bu doğrultuda metinlerarası düzlemde çok katmanlı bir yapı olarak karşımıza çıkar.

“Mondrian’ın resminde benim hoşuma giden hareketsizliğidir. Hiçbir ressam hareketsizliğe bu kadar yakından yaklaşmamıştır. Hareketsizlik hareket yokluğu değil, hareketin her türlü perspektifinden yoksunluk demektir, hareketsizlik ölümdür. Resim genelinde hiçbir zaman hareketsiz değildir. Satrançta olduğu gibi Mondrian’ın resimlerindeki hareketsizlik dinamiktir. Her parça, hareketsiz bir güç olan her parça, güç halinde bir harekettir. Mondrian’ da hareketsizlik durağandır. Belki de bu yüzden Edmondsson, Mondrian’ı can sıkıcı buluyor. Oysa beni rahatlatıyor Mondrian.” (Toussaint, 1990, s. 57)

Anlatıcı Mondrian’ın eserlerine olan hayranlığını ‘*hareketsizlik*’ özelliği ile ilişkilendirir ve bunu ‘*dinamik hareketsizlik*’ şeklinde yorumlar. Bu doğrultuda Toussaint’in anlatısı da hiçbir şey üzerine yazılmıştır. Geleneksel edebi anlatılardan farklı bir yapı sunar okuyucuya. Bu doğrultuda anlatının palimpsest özelliği taşıdığını da ifade edebiliriz.

Sonlu çizgilerle sanatı sonsuzluğa ulaştırmayı amaçlayan soyut resim sanatçıları gibi Toussaint de anlatılarında ‘*biçimin sadeliği*’ni yazınsal boyuta taşıyarak ‘*yazının sadeliği*’ şeklinde yeniden ortaya koymuş, bu doğrultuda sade bir dili olan “Banyo” adlı yapıtına derinlik kazandırmıştır. Yalnızca Piet Mondrian aracılığıyla değil, tüm yazarlar, düşünürler ve ressamlarla kurduğu ilişki, Jean-Philippe Toussaint’in metnine çok katmanlı bir nitelik kazandırmakta, sade bir anlatıyı yoğun bir yapıya dönüştürmektedir.

SONUÇ

“Postmodern-Minimalist bir Anlatı: Jean-Philippe Toussaint’in Banyo Romanı Üzerine Bir İnceleme” başlıklı tez çalışmamızda, 1957 yılında Brüksel’de dünyaya gelen Jean-Philippe Toussaint’in “*Banyo*” (*La Salle de Bain*,1985) adlı ilk romanı Algirdas Julien Greimas’ın göstergebilimsel analiz yöntemleri doğrultusunda incelenmiş, postmodern-minimal kurgunun anlatıda nasıl yer aldığı değerlendirilmiştir.

Çalışmamıza konu olan roman, Postmodern dünya düzeni içinde zamanın kölesine dönüşmüş bireyin kendiyle olan mücadelesini konu edinir. Dolayısıyla tez çalışmasının ilk bölümünde Postmodernizm kuramsal açıdan incelenerek, postmodern durumun hangi koşullarda ortaya çıktığı, hangi alanlara etki ettiği ve postmodern anlatıların yapısal özellikleri ele alınmıştır.

Postmodernizmden filizlenen bir hareket olarak “Yeni Roman”ın hangi koşullarda ortaya çıktığı ve “Yeni Roman” hareketinin öncüleri olarak nitelendirilen Nathalie Sarraute, Michel Butor ve Alain Robbe-Grillet gibi yazarların edebiyatta bir arayışı temsil eden “Yeni Roman” hareketi üzerine görüşleri açıklanmıştır. Bu çerçevede, günümüz edebiyat dünyasında Jean-Philippe Toussaint, minimalist yazın anlayışı ile “Yeni Roman”ın devamı olarak nitelendirebileceğimiz “Yeni Yeni Roman” hareketi çerçevesinde değerlendirilir.

“Banyo” adlı eserden hareketle, minimalist anlatıların bir olaydan ziyade durum anlatılarından oluştuğu saptanmıştır. Bununla birlikte minimalist anlatılarda yer alan öznenin konumunun, anlatıların temel unsuru olduğu, bireyden topluma doğru ilerleyen çoğulcu bir yaklaşım odağında ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Paralel olarak minimal anlatıların, içerikten çok biçime yöneldiğini, bir olay anlatmaktan ziyade yalınlıkla, en az sözle en derin ifadeleri oluşturabildiği tespit edilmiştir.

Çalışmamızın son bölümünü oluşturan analiz kısmında “*Banyo*” romanı Greimas’ın sunduğu göstergebilimsel yöntemler doğrultusunda kesitlerine ayrılarak incelenmiştir. Anlatının, sıradan insanların sıradan hayatlarındaki durumlarını, sorgulayıcı bir odak çerçevesinde ortaya koyduğu gözlemlenmiştir. Anlatıyı oluşturan yabancılaşma, yalnızlık ve devinim izlekleri ışığında metin izleksel boyutta değerlendirilmiştir.

Metinde, anlatının ana karakteri ve aynı zamanda anlatıcısının, zamanın akışı karşısında kendi varlığını sorgulaması anlatılmaktadır. Postmodern dünyada yaşama ayak uydurmaya çalışan bireyin zamanı yavaşlatma çabası, belli uzamlara kapanarak yalnız kalma arzusu ve kendi düşüncelerine yönelmesi gibi konular işlenir. Metin, anlatı kişinin banyoya girişiyle başlarken, metnin sonunda banyodan çıkışıyla sona erer. Numaralandırılmış olarak kaleme alınmış olan ve üç ayrı başlıktan oluşan metinde anlatıcı, kendini en huzurlu hissettiği uzam olan “banyo” ya sığınır. Kapalı bir uzam olarak banyo, anlatı kişisi için suyun varlığı ile birlikte bir güven ve huzur anlamına gelmektedir. Bu uzamda anlatı kişisi vaktini yaşamın deviniminden uzakta, kendi düşüncelerine dalarak, kitap okuyarak ve maç özeti dinleyerek geçirir. Dış dünya ve insanlarla en az etkileşimde olduğu bu uzam, onun kendini bulmaya çalıştığı, düşüncelerine yoğunlaştığı bir uzamdır. Bununla birlikte metnin ilerleyen bölümlerinde anlatıcının, toplumsal yaşamdan kaçarak sığındığı diğer uzamlar bir otel odası ve bir hastane odası olarak karşımıza çıkar. Postmodern yaşamın kaçınılmaz hızına ayak uydurmakta güçlük çeken anlatıcı, bu uzamlara sığınarak yalnızlığı tercih eder çünkü ona göre dışarda akıp geçen yaşam acımasızdır. Bu nedenle dış dünyadan kendini soyutlamayı tercih etmektedir.

Anlatıcı, sığındığı bütün uzamlarda yaşamın akışına ve zamanın devinimine karşı koyma arzusundadır. Dış dünyadan soyutlanarak sürdürdüğü yaşamın dinginliğini duyumsamaya çalışırken yavaş yavaş toplumdan uzaklaşmaya başlayan anlatıcı, aynı zamanda içinde bulunduğu ortama da kendini yabancı hissetmeye başlar. Çevresine karşı duyarsız olmayan anlatıcı, zamanın akışı karşısında çaresizdir ve bir düşünceden diğerine sürüklenip durur. Metinde zaman kavramı ölüme doğru sürüklenen insan yaşamının temsili niteliğinde sunulmuştur. Yapısal bir biçimde oluşturulmuş olan anlatı, postmodern dünya düzeninde edilgen öznenin çaresizliğini gözler önüne serer.

İncelememize konu olan anlatıda, sıradan bir bireyin karmaşık dünya düzeni içinde var oluşuna ilişkin yaşadığı içsel sıkıntı üzerinden toplumun içinde bulunduğu tüketim kültürünün geneline bir eleştiri saptanmıştır. Postmodern dünya düzeni içinde insanların artık eylemlerinin farkında olmadığı, kaçınılmaz son olan ölümün bile çok basit bir şekilde sergilendiği ve çoğu zaman görmezden gelindiği, bu durumun da bireylerin gerçeklik olgusunu sorgulamaya yönelttiğini gözlemlenmiştir. Postmodern dönemde insanlar artık neyin gerçek olduğunu anlama yeteneklerini

kaybetmiştir ve teknolojik gelişmeler sayesinde sunulan bilgilerin kaynağını sorgulamadan inanma eğilimi içindedirler. Bu durum da bireylerde anlam veremedikleri bir var oluş sorunu oluşturmaktadır. Çalışmamıza konu olan metinde de Toussaint sıradan bir birey üzerinden çoğulcu bir yaklaşım odağında, bireylerin hayatla ilgili gerçeklik algıları üzerine derin bir sorgulama yaparak, toplumun içinde bulunduğu duruma eleştirel bir yaklaşım ortaya koyar. Böylece postmodern anlamda birey, büyük akışın dışında kalır, kendine bir küçük alan oluşturur.

Toussaint, sıradan bir birey üzerinden sıradan insanların yaşadığı içsel sıkıntıyı ele aldığı bu yapıtında, anlatısını en minimal haliyle ortaya koymuştur. Zamanın akışını yağmur damlalarının yere düşüşüyle ve damblanşın erime tasvirleriyle ifade ederken, yaşamın kusursuzluğunu durağan bir devinimsizlik olarak nitelendirdiği Mondrian'ın resmiyle ilişkilendirerek, okura da metinde ağırlaşan zamanı hissettirir.

Bununla birlikte Toussaint'in metinlerarasılık bağlamında Pisagor'dan, Blaise Pascal'dan ve Mondrian'dan esinlenerek anlatısını bir yapı biçiminde inşa ettiği gözlemlenmiştir. Toussaint bu eserinde hızla akan yaşamda insanların yalnızlığına, ilişkilerindeki yozlaşmaya, birbirlerine yabancılaşmasına ve zaman karşısındaki çaresizliğine dikkat çekmektedir. Anlatıcı, metinde etken bir konumda değil, edilgen bir konumda yer almaktadır. Kıpırdaman dursa bile karşı koymaya çalıştığı zaman devinimi karşısında çaresizdir çünkü insan istemese de bu devinime dahil olmak durumundadır. Anlatıcı, dünyanın döndüğünü fiziksel olarak gözlemleyemeyen ancak hiç hareket etmese bile bu devinime dahil olmak zorunda olan insanoğlunun bir yansıması gibidir.

Çalışmamızda Toussaint'in, tüketim kültürü içinde farkındalığını yitirmiş olan postmodern bireyin kendi kendini sorgulamadan, yaşamın akışını fark etmeden, eylemlerinden habersiz bir biçimde oradan oraya sürüklenerek, her şeyi en hızlı şekilde yaşama eğilimlerine karşı, adını bile öğrenmediğimiz sıradan bir anlatıcı üzerinden toplumun geneline eleştirel bir bakış açısı ortaya koyduğunu saptanmıştır.

KAYNAKÇA

- Akdeniz, Mükerrerem: **Yeni Roman ve Nathalie Sarraute**. N. Sarraute içinde, Yönelişler (s.6-7). İstanbul: Bilgi Yayınevi,1967
- Aktulum, Kubilay: **Metinlerarası İlişkiler**. Ankara: Öteki Yayınevi, 2000
- Akyürek, Melek: **Resmin Soyut ve Soyutlamadaki Yüzü: Yeni-Plastisizm**.The Journal of Academic Social Science Studies, s. 210-224, 2017
- Bakhtine, Mikhail: **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard,1975
- Bakhtine, Mikhail: **Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**. (S. Irzık, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001
- Barthes, Roland: **Yazının Sıfır Derecesi**. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık, 1989
- Baudrillard, Jean: **Simülakrlar ve Simulasyon**. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: DoğuBatı Yayınları, 2018
- Bertho, Sophie: **L'Attente postmoderne**. À propos de la littérature contemporaine en France. Revue d'Histoire littéraire de la France, 91e Année, No. 4/5, XXe Siècle . Paris, France. 1991.
<http://www.jstor.org/stable/40530316> adresinden alındı.
- Butor, Michel: **Değişiklik**. Türk Dili Dergisi, 13(154), 755, 1964
- Butor, Michel: **Roman Üstüne Denemeler**. (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Düzlem Yayınları, 1991
- Connor, Steven: **Postmodernist Kültür**. (D. Şahiner, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001
- Courtés, Joseph, & Greimas, Algirdas Julien: **Sémiotique:Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Paris: Hachette, 1986
- Destain, Christine: **Aydınlanma**. (İ. Yerguz, Çev.) İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 2010

- Doltaş, Dilek: **Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar.** İstanbul: Telos Yayıncılık,1999.
- Eagleton, Terry: **Postmodernizmin Yanılsamaları.** (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları,1999.
- Ecevit, Yıldız: **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar.** İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Eliuz, Ülkü: **Söylemden İzleğe İroni: Dublörün Dilemması.** International Journal of Language Academy(Volume 5/4 August), 47/60.2017
- Genette, Gérard: **Palimpsestes.** Paris: Seuil.1982
- Gignoux, Anne-Claire: **Initiation à l'intertextualité.** Paris: Editions Ellipses.2005
- Göktürk, Akşit: **Okuma Uğraşı.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001
- Greimas, Algirdas Julien: **Sémantique structurale.** Paris: Larousse.1966
- Grondin, Jean: **Hermeneutik.** Cogito(89), 7-10. 2017
- Gümüş, Semih: **Modernizm ve Postmodernizm Edebiyatın Dünü ve Yarını.** İstanbul: Can Yayınları, 2010
- Hannay, Tamara: **Quand Toussaint: Posture de Jean-Philippe Toussaint: approche socio-littéraire.** Toulouse, France: 19/20 édition Toulouse.2006
- Hanne, Mélodie : **La figure du personnage-narrateur dans trois romans de Jean-Philippe Toussaint.** Genève.2017
- Işık, Gül: **Louis Hjelmslev. B. Vardar içinde, Yirminci Yüzyıl Dilbilimi,** İstanbul: Multilingual.1999
- Kale, Nesrin: **Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru.** Doğu-Batı Dergisi(19), 34.2002
- Kıran, Zeynel & Eziler Kıran, Ayşe: **Yazınsal Okuma Süreçleri.** Ankara: Seçkin Yayıncılık. 2011
- Kıran, Zeynel & Eziler Kıran, Ayşe: **Dilbilime Giriş.** Ankara: Seçkin Yayıncılık.2013
- Kızılar, Funda: **Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk.** Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.2006

Les Pensées de Blaise Pascal. (2019). 09 01, 2019 tarihinde Les Pensées de Blaise Pascal: <http://www.penseesdepascal.fr/General/Apologie.php> adresinden alındı

Lucy, Niall: **Postmodern Edebiyat Kuramı**. (A. Aksoy, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.2003

Lyotard, Jean-François: **Postmodern Durum**. (A. Çiğdem, Çev.) İstanbul: Ara Yayıncılık.1990

Minuit, Les Éditions. (2019). Bibliographie/Jean-Philippe Toussaint. http://www.leseditionsdeminuit.fr/auteur-Jean_Philippe_Toussaint-1460-1-1-0-1.html adresinden alındı

Motte, Warren: **Small Words Minimalism in Contemporary French Literature**. Nebraska: University of Nebraska Press.1999

Özcan, Mehmet Emin: **"L'Espace dans La Salle de bain de Jean-Philippe Toussaint"**. Cahiers de Linguistique et de Littérature.2001

Öztokat, Nedret Tanyolaç: **Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar**. İstanbul: Multilingual Yayınları. 2005

Parla, Jale: **Don Kişot'tan, Bugüne Roman**. İstanbul: İletişim Yayınları.2000

Rifat, Mehmet: **Yeni Roman, Michel Butor ve Roman Üstüne Denemeler**. M. Butor içinde, Roman Üstüne Denemeler (s. 13). İstanbul: Düzlem Yayınları.1991

Rifat, Mehmet: **20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2005

Robbe-Grillet, Alain: **Politikanın Kovaladığı Edebiyat**. Türk Dili Dergisi, 13(154), 746-747.1964

Robbe-Grillet, Alain: **Yeni Roman**. (E. Korkut, Çev.) İstanbul: Kafekültür Yayıncılık.2015

Rosenau, Pauline-Marie: **Postmodernizm ve Toplum Bilimleri**. İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları. 2004

Rubino, Gianfranco: **Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale**. M. Dambre, & B. Blanckeman içinde, Romanciers Minimalists 1979-2003. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. 2012 <<http://books.openedition.org/psn/418>>. ISBN : 9782878547559. adresinden alındı

- Sarraute, Nathalie: **Yönelişler.** (M. Akdeniz, Çev.) İstanbul: Bilgi Yayınevi.1967
- Sarraute, Nathalie: **Kuşku Çağı.** (B. Kösemihal, Çev.) İstanbul: Adam Yayınları.1985
- Sarup, Madan: **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm.** (A. Güçlü, Çev.) Ankara: Ark Yayıncılık.1997
- Saussure, Ferdinand de: **Genel Dilbilim Dersleri.** (B. Vardar, Çev.) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.1978
- Tilbe, Ali & Deniz Küzeci: **Jean-Philippe Toussaint'ın Banyo Adlı Romanına Küçürekçi Bir Bakış.** Edebiyat, Edebiyat Öğretimi ve Değiş Bilim Yazıları, (24-25 Haziran 2005) Pegem A Yayıncılık.
- Toussaint, Jean-Philippe: **Banyo.** (M. Balel, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.1990
- Toussaint, Jean-Philippe: (2001, Février 15). **Le jour où j'ai commencé à écrire.** Revue littéraire en ligne: <http://www.bon-a-tirer.com/volume1/jpt.html> adresinden alındı.
- Toussaint, Jean-Philippe: **À la recherche de formes nouvelles.** Université de Lousanne .2017
- Toussaint, Jean-Philippe: (2017, 10 20). **Jean-Philippe Toussaint et le personnage au XXle siècle.** www.ventscontraires.com: http://www.ventscontraires.net/article.cfm/16122/jean-philippe_toussaint_et_le_personnage_au_xxie_siecle.html adresinden alındı
- Yücel, Tahsin: **Yapısalcılık.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.1999
- Yücel, Tahsin: **Anlatı Yerlemleri:kişi,süre,uzam.**İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.1995

