

T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI

İTALYAN DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

**ANTONIO TABUCCHI'NİN PORTO PİM KADINI
ESERİNDE SEYAHAT KAVRAMININ
ANLATISAL İZDÜŞÜMLERİ**

CRISTIANO BEDIN

2502120490

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. ESİN GÖREN

İSTANBUL - 2017



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Cristiano BEDİN Numarası : 2502120490

Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : Batı Dilleri ve Edebiyatı Anabilim Dalı
İtalyan Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı Danışmanı : Prof. Dr. Esin GÖREN

Tez Savunma Tarihi : 27.02.2017 Saati : 14:00

Tez Başlığı : “ Antonio Tabucchi’nin Porto Pim Kadını Eserinde Seyahat Kavramının Anlatısal
İzdüşümleri”

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. ESİN GÖREN		Kabul
2- DOÇ. DR. MURAT SEÇKİN		Kabul
3- DOÇ. DR. AYŞE MELDA ÜNER		KABUL
4- YRD. DOÇ. DR. SADRIYE GÜNEŞ		Kabul
5- YRD. DOÇ. DR. BARBARA DELL’ABATE ÇELEBİ		

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- YRD. DOÇ. DR. LEMAN GÜRLEK		
2- YRD. DOÇ. DR. ZEYNEP BİLGE		Kabul

ÖZ

ANTONIO TABUCCHI'NİN PORTO PİM KADINI ESERİNDE SEYAHAT KAVRAMININ ANLATISAL İZDÜŞÜMLERİ

CRISTIANO BEDİN

Bu tezde çağdaş İtalyan edebiyatının en önemli yazarlarından biri olan Antonio Tabucchi'nin eserlerinde ve özellikle **Porto Pim Kadını** kitabındaki anlatılarda görülen seyahat kavramının anlatısal izdüşümleri incelenmektedir. Seyahat teması İtalyan yazarının eserlerinde merkezî bir önem taşımaktadır. Seyahat ile ilgili unsurlar, metaforlar, imgeler birçok romanında, öyküsünde ve makalesinde tespit edilebilir. Eserlerinde seyahatin taşıdığı önemin işareti, yazarın ölmeden önce hayatı boyunca yazdığı seyahat yazılarını, **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar** adlı tek bir kitapta derlemek istemesidir. Şimdiye kadar en az bilinen **Porto Pim Kadını** eserinin incelenmesi için ilk iki bölümde postmodern ve post-turistik dönemde seyahat kavramının ve seyahat edebiyatının durumu ele alınmaktadır. Böylelikle küresel çağda seyahat etme ve seyahat anlatma biçimlerinin derin bir şekilde değişmiş olduğu görülmektedir. Bu değişimlerde yazarların her zamankinden daha fazla küçülen ve aynılaştan dünyayı anlatmak için yeni yöntemler kullandıkları tespit edilmektedir. Tabucchi'nin **Porto Pim Kadını** eseri, **bilgi koleksiyonculuğu**, **üst-seyahat** anlatı tipolojilerine ve **metinlerarası**, **metaforlaştırma** ve **kurgulaştırma** yöntemlerine göre incelenmeye çalışılmıştır. Bu eserde rastlanan yöntemlerin yanı sıra Tabucchi'nin diğer seyahat anlatılarında da büyük sıklıkla önemli bir rol oynayan nostalji duygusu ve heterotopya kavramları dikkate alınmaktadır. Bu çalışmanın sonucunda Tabucchi'nin, anlatısal poetikasında bu yöntemleri, metaforları ve heterotopik mekânları kullanarak seyahat kavramına, seyahat geleneğine, parçalanmış, bölünmüş, artık bilindik ve aynılaştırmış küresel dünyaya yeni bir yorum getirmek istediği görülmektedir.

Anahtar sözcükler: Çağdaş İtalyan Edebiyatı, Seyahat, Postmodern Edebiyat, Tabucchi, Metafor, Azor Adaları

ABSTRACT

NARRATIVE PROJECTIONS OF TRAVEL IN WOMAN OF PORTO PIM BY ANTONIO TABUCCHI

CRISTIANO BEDIN

The present dissertation aims to analyze the narrative projections of the concept of travel in the works by Antonio Tabucchi, one of the most important Italian contemporary writers, and in particular in his travelbook **Donna di Porto Pim (Woman of Porto Pim)**. Travel can be considered a prime theme in the production, be it novels, short stories, or articles, of this renowned Italian author. The proof of this prominence is the fact that before his death Tabucchi decided to collect his travel articles in a book entitled **Viaggi e altri viaggi (Travels and Other Travels)**. To properly analyze **Donna di Porto Pim**, one of the least studied texts by Tabucchi, in the first two chapters of this thesis the concept of travel and the status of travel literature during the postmodern and post-tourist era will be investigated. Indeed, during the era of globalization the way of travelling and the travel writing's expressions profoundly changed. In these changes it can be noticed that the writers use various narrative techniques to provide a new interpretation of a world that appears smaller, identical and familiar. Hence, the text **Woman of Porto Pim** will be analyzed focusing on the uses of two textual typologies, **erudite collection** and **meta-travel**, and the narrative techniques of **intertextuality**, **metaphorization** and **fictionalization**. During the study of these textual typologies and techniques the importance of nostalgia and the concept of heterotopia, present in this travel book by Tabucchi, will be emphasized. At the end of this thesis it can be seen that in his poetic narrative Tabucchi uses these techniques, metaphors and heterotopic places to put forward a new interpretation of the concept and the tradition of travel and to ultimately rewrite the global world, already divided, shattered and identical everywhere.

Key Words: Contemporary Italian Literature, Travel, Postmodern Literature, Tabucchi, Metaphors, Azores

ÖNSÖZ

Çağdaş İtalyan edebiyatçıları arasında tanınmış yazar, aydın ve akademisyen Antonio Tabucchi'nin eserleri, birçok eleştirmen tarafından incelenmiş ve incelenmeye devam edilmektedir. 70'li yıllardan ölüm tarihi olan 2012 yılına kadar yazılan romanları ve öykülerinde tespit edilen birçok tema araştırmacı ve akademisyenlerin inceleme konusu olmuştur; bu konular arasında eserlerinde anlatı ve resim ilişkisi, tersyüz ve yanlış anlama kavramları, Portekizli yazar Fernando Pessoa'nın etkisi, nostalji ve **saudade** duygularının önemi gibi temalar sayılabilir.

Şimdiye kadar Tabucchi'nin eserlerinde seyahatin önemiyle ilgili bir çalışmanın yapılmadığı görülmektedir. Kaldı ki aslında seyahat kavramı, sadece **Porto Pim Kadını**, **Hint Gece Müziği** ve **Requiem** gibi seyahat temalı kitaplarında değil, bütün eserlerinde her zaman özel bir önem taşımaktadır. Bu fikrin işareti, Tabucchi'nin ölümünden önce değişik dergilerde yayımlanan seyahat yazılarını yazar ve arkadaşı Paolo Di Paolo'nun yardımıyla **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar** adıyla derlemek istemesidir. Ayrıca seyahat etmeyi seven ve deneyimlediği seyahatten esinlenerek kurmaca metinler yaratan Tabucchi, aynı kitabın başında bulunan röportajda kendi hayatında seyahatin önemini itiraf etmektedir. Şüphesiz ki Claudio Magris, Gianni Celati, Paolo Rumiz ve Alberto Arbasino gibi tanınmış yazarlar kadar Tabucchi de, eserlerinde artık hep aynı gibi görülen küreselleşmiş dünyayı gezerken, ziyaret edilen uzam ile ilgili yeni ve değişik bir yorum getirmeye çalışmıştır.

Tabucchi'nin seyahat ve uzam ile ilgili en ilginç yorumları, eserleri arasında en az bilinen ve çalışılan **Porto Pim Kadını** adlı seyahat anlatısında okunabilir. Azor Adaları ile ilgili bu kısa eseri, Atlas Okyanusu ortasında bulunan dokuz ıssız ada hakkında edebî, bilimsel ve coğrafi alıntılardan, metaforik ve fantastik metinlerden, öykülerden, kurgusal yaşamöykülerinden oluşan bir çeşit parçalı ve süreksiz anlatısal yazı olarak görmek mümkündür. Tabucchi'nin metaforlarla dolu bu gizemli ve uzak takımadayı anlatarak, postmodern dönemde bölünmüş ve parçalanmış gibi görülen

gerçeklik kavramını ve dolayısıyla, küresel dünyada yaşayan insanların bölünmüş kişiliklerini tekrar bir araya getirmeye çalıştığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte yazarın geçmişe karşı duyulan nostalji duygusuyla betimlenen manzaraları, antika nesneleri, artık geçerli olmayan eski bilimsel bilgileri, gerçek ile kurgu arasında asılı kalan öyküleri bir araya getirerek yerlerin eski tarihî ve kültürel gücünü canlandırmak istediği de çok açıktır.

Bu çalışmada post-turistik seyahat edebiyatının düşüncelerini yansıtan **Porto Pim Kadını** eserini incelemeden önce, ilk iki bölümde seyahat kavramının ve seyahat edebiyatının zamanla gelişimi, post-turistik ve postmodern dönemde yaşadıkları dönüşümler incelenmektedir. Bunlara bağlı olarak Tabucchi'nin getirdiği yeni yorumları sunmak için kullandığı yöntemler ve bu yöntemlerin yanı sıra yazarın bütün eserlerinde çok büyük önem taşıyan nostalji kavramı, bu tezin üçüncü bölümünde merkezî konumda bulunacaktır.

Son olarak Doktora dersleri boyunca Metinlerarasılık ve Postmodern İtalyan Edebiyatı ile ilgili bilgilerini paylaşan, konu seçimimde ve tez yazmamda bana yol gösteren, sabırla yazdıklarımı okuyup düzelten ve bana sonsuz destek veren Prof. Dr. Esin Gören'e, Doktora derslerinde ve tez yazmam sırasından çok önemli yorumlar ve fikirler getiren Doç Dr. Murat Seçkin'e, Yüksek Lisanstan Doktoraya kadar bana önemli bilgiler kazandıran ve sabırla bana yardım eden Doç. Dr. Ayşe Melda Üner'e, doktoram boyunca hep yanımda olan ve sevgi gösteren bütün arkadaşlarıma ve beni hep desteleyen aileme teşekkürlerimi sunmak isterim.

İstanbul, 2017

Cristiano Bedin

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
KISALTMALAR LİSTESİ	xi
RESİMLER LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SEYAHAT TANIMI VE TURİZM ÇAĞINDAKİ KURAMSAL DÖNÜŞÜMLERİ

1.1. SEYAHATİN KAVRAMSAL, YAPISAL VE TARİHSEL ÖZELLİKLERİ	7
1.1.1. SEYAHAT KAVRAMI VE YAPISAL BİLEŞENLERİ	10
1.1.2. SEYAHATİN TARİHSEL GELİŞİMİNE GENEL BAKIŞ	13
1.2. POSTMODERNİZMDE BİREYİN PARÇALANMASI VE UZAMIN KÜRESELLEŞME SÜREÇLERİ	18
1.2.1. POSTMODERNİTEDE YAŞANAN DÖNÜŞÜMLER	18
1.2.2. “POSTMODERN DURUM” VE PARÇALANMIŞ BİREY	22
1.2.3. POSTMODERN UZAM	25
1.3. KİTLE TURİZMİ, HETEROTOPYA/YOK-MEKÂNLAR VE “SEYAHATİN YOK OLUŞU”	28

1.3.1. KİTLE TURİZMİ ÇAĞINDA SEYAHAT ETMEK	28
1.3.2. HETEROTOPYALAR VE YOK-MEKÂNLARA DAİR	31
1.3.3. SEYAHAT KAVRAMININ YOK OLUŞU	34

İKİNCİ BÖLÜM

POSTMODERN EDEBİYATTA SEYAHAT ANLATISI: KURAMI VE ANLATIM YÖNTEMLERİ

2.1. SEYAHAT ANLATISI: DEĞİŞKEN BİR EDEBÎ TÜR	38
2.2. POSTMODERN EDEBİYAT İLE SEYAHAT İLİŞKİSİ	48
2.2.1. AÇIK YAPIT OLARAK SEYAHAT ANLATISI: PARÇALILIK, SÜREKSİZLİK VE KOPUKLUK	50
2.2.2. SEYAHAT KAVRAMININ DÖNÜŞÜMÜNDEN SONRA: POSTMODERNİTE VE SEYAHAT ANLATISI	56
2.2.3. ÇAĞDAŞ SEYAHAT ANLATILARINDA NOSTALJİ	62
2.3. UZAMI ANLATMAK İÇİN YENİ METİN TİPOLOJİLERİ VE ANLATIM YÖNTEMLERİ	65
2.3.1. ÇAĞDAŞ SEYAHAT ANLATILARININ TİPOLOJİLERİ: BİLGİ KOLEKSİYONCULUĞU VE ÜST-SEYAHAT	66
2.3.2. ÇAĞDAŞ SEYAHAT ANLATILARINDA KULLANILAN ANLATIM YÖNTEMLERİ: METİNLERARASILIK, METAFORLAŞTIRMA, KURGULAŞTIRMA	74
2.3.3. PARATEKSTÜELLİK VE SEYAHAT ANLATILARI	83
2.3.4. KÜREŞELLEŞMİŞ DÜNYAYA TEPKİ OLARAK ÇAĞDAŞ SEYAHAT ANLATISI	86

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

PARÇALI METİNLERDEN VE METAFORLARDAN OLUŞAN BİR SEYAHAT OLARAK PORTO PİM KADINI

3.1 PORTO PİM KADINI ESERİNİN KONUSU VE YAPISINA GENEL BİR BAKIŞ	88
3.1.1 ESERİN YAPISAL ÖZELLİKLERİ	90
3.1.2 ESERDE BULUNAN PARATEKSTÜEL OYUNLAR	93
3.2 AZOR ADALARI'NA HAYALÎ VARİŞ ANLATISI: “ HESPERIDES. MEKTUP ŞEKLİNDE RÜYA ” ADLI BÖLÜM	102
3.2.1 RÜYA TEMASI	106
3.2.2 ODYSSEİUS VE KAPTAN AHAB FİGÜRLERİ VE GEMİ KAZASI TEMASI	111
3.2.3 FELSEFÎ TEMELLER	113
3.2.4 SEMBOLOJİ VE KUTSALLIK	116
3.3 DÜNYANIN METAFORLAŞTIRICI İMGELERİ	120
3.3.1 ADA	121
3.3.2 KADIN	127
3.3.3 BALİNA	132
3.4 PORTO PİM KADINI HETEROTOPYALARI VE SAUDADE'NİN KAYIP NESNELERİ	139
3.4.1 HETEROTOPIK NOSTALJİ	140
3.4.2 NESNELER VE SAUDADE DUYGUSU	151
3.5 ANLATININ ÜRETKEN GÜCÜ OLARAK METİNLERARASILIK VE PARÇALILIK	153

3.5.1 “BAŞKA PARÇALAR” VE “DERİN DENİZ” ADLI BÖLÜMLERİN METİNLERARASI ÖZELLİKLERİ	155
3.5.2 UZUN BİR ALINTI: “BİR YÖNETMELİKTEN”	165
3.5.3 ANTERO DE QUENTAL’İN KURGUSAL YAŞAMÖYKÜSÜ	167
3.5.4 PARÇALI METİNLERDEN OLUŞAN BİR SEYAHAT ANLATISI OLARAK PORTO PİM KADINI	170
SONUÇ	174
KAYNAKÇA	182
EK: RESİMLER	201
ÖZGEÇMİŞ	214

KISALTMALAR LİSTESİ

A.e/a.e.	:	Aynı eser/yer
a.g.e.	:	Adı geçen eser
a.y.	:	Yazara ait son zikredilen yer
Bkz.	:	Bakınız
Çev./Tr.	:	Çeviren
Haz./Ed. by	:	Editör/Hazırlayan
a cura di	:	Editör/Hazırlayan
No.	:	Sayı/Numara
C./Vol.	:	Cilt
s./p.	:	Sayfa
pp.	:	Sayfalar
v.d.	:	Ve diğerleri

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Antonio Tabucchi (80’li yıllar)	201
Resim 2: En ünlü Azorlu şair Antierio de Quental (Portre)	201
Resim 3: Azor Takımadası, Antonio Tabucchi’nın Porto Pim Kadını eserinde bulunan harita	202
Resim 4: Faial adasında volkanik manzara, Azor Adaları (Portekiz)	202
Resim 5: Henri Rousseu, Rüya, tuvalda yağlı boya, 1910, New York, Museum of Modern Art	203
Resim 6: Porto Pim köyünün koyu, Horta, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz) ..	203
Resim 7: Horta kasabası, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz)	204
Resim 8: Horta limanındaki resimler, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz)	204
Resim 9: Horta limanındaki resimli iskele, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz) ..	205
Resim 10: Horta limanındaki bir resim, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz)	205
Resim 11: Peter’s Bar, Horta, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz)	206
Resim 12: Peter’s Bar’ın lehvası, Horta, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz)	206
Resim 13: Resimli ve işlenmiş balina dişleri, Peter’s Bar, Horta, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz)	207
Resim 14: Hortênsia (Ortanca), Faial Adasının Arboretumu, Azor Adaları (Portekiz)	207
Resim 15: Deniz Feneri, Porta dos Capelinhos, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz)	208
Resim 16: Porta dos Capelinhos, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz)	208
Resim 17: Porta dos Capelinhos (Manzara), Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz) ..	209

Resim 18: Gonalo Velho Meydanı, Porta Delgada, So Miguel Adası, Azor Adaları (Portekiz)	209
Resim 19: Faial ve Pico Adaları arasında bulunan iki kaya, Azor Adaları (Portekiz)	210
Resim 20: Yunus, Pico Adası, Azor Adaları (Portekiz)	210
Resim 21: Balinacılar Müzesi (Museu dos baleeiros), Lajes Do Pico, Pico Adası, Azor Adaları (Portekiz)	211
Resim 22: Öldürülmüş bir balina ile balinacılar (fotoğraf, 40'lı yıllar), Balinacıların Müzesi, Lajes Do Pico, Pico Adası, Azor Adaları (Portekiz)	211
Resim 23: Balina avı (fotoğraf, 70'li yıllar), Balinacıların Müzesi, Lajes Do Pico, Pico Adası, Azor Adaları (Portekiz)	212
Resim 24: Balina işleme fabrikası (fotoğraf, 70'li yıllar), Balinacıların Müzesi, Lajes Do Pico, Pico Adası, Azor Adaları (Portekiz)	212
Resim 25: Sokağın zemininde bulunan balina resmi, Calheta Do Nesquim, Pico Adası, Azor Adaları (Portekiz)	213
Resim 26: Pico adasında bulunan snmş yanardağlar, Gllerin Yolu (Caminho das lagoas), Pico Adası, Azor Adaları (Portekiz)	213

GİRİŞ

Un matin nous portons, le cerveau plein de
[flamme,
Le cœur gros de rancune et de désirs amers,
Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
Berçant notre infini sur la fini des mers.
(Baudelaire, **Le voyage**)

Ma, a conti fatti, ho viaggiato molto, lo ammetto; ho visitato e ho vissuto in molti altrove. E lo sento come un grande privilegio, perché posare i piedi sul medesimo suolo per tutta la vita può provocare un pericoloso equivoco, farci credere che quella terra ci appartenga, come se essa non fosse in prestito, come tutto è in prestito nella vita.
(Antonio Tabucchi, **Viaggi e altri viaggi**)

Çalışmanın hedefi, postmodern İtalyan edebiyatının en önemli yazarlarından biri olan Antonio Tabucchi'nin (**Resim 1**), **Donna di Porto Pim (Porto Pim Kadını)** adlı eserinde seyahat olgusunun kullanımı ve yeniden yorumlanmasının araştırılmasıdır. Ancak edebiyatta seyahat kavramının incelemesine geçmeden önce insanoğlunun tarihî gelişiminde ve özellikle postmodern ve post-turistik dönemde edebiyatta seyahatin oynadığı önemli rolü vurgulamak ve bu dönemde kaleme alınan seyahat anlatılarının bazı özelliklerini incelemek amaçlanmaktadır. Şüphesiz ki Tabucchi'nin de, Claudio Magris, Alberto Arbasino e Paolo Rumiz gibi çağdaş yazarlar kadar, seyahat olgusuna verdiği önem, bu “tür” incelemesinin yapılmasını gerektirir. Şimdiye kadar Tabucchi ile ilgili çok sayıda monografi ve makale arasında özel olarak eserleri ile seyahat ilişkisini inceleyen bir çalışmanın bulunmaması böyle bir araştırma yapmaya yönelmemize neden olmuştur.

Tabucchi'nin seyahat ile ilgili eserlerine geçmeden önce, bu çalışmanın başladığı nokta, bilinen bir düşüncedir: Seyahatin, kendi ülkesini terk edip başka bir ülkeye giden bir kişinin, fiziksel ve, birçok açıdan da, ruhsal olarak yerini değiştiriyor olması. Nitekim insan doğasına ve tarihine derin bir şekilde bağlı bir öge olan seyahatin, bir değişim ve edinme etkeni olduğunu, uzamsal ve zamansal

farklılıklar göstermeden bütün kültürlerde ortak metaforlar ve imgeler ürettiğini söylemek mümkündür.¹ Arnold Van Gennep, Victor Turner ve Mircea Eliade gibi birçok kuramcı ve eleştirmen; seyahatin, dünyanın her yerinden gelen metaforların ve her türlü geçişi tanımlayan sembollerin bulunduğu bir alan olduğunu fark etmişlerdir. Onlara göre, binyıllar boyunca ölümün anlamını (“öbür dünyaya bir geçiş” olarak) ve yaşamın yapısını (“bir yürüyüş”, bir “haç” olarak) tanımlamak için, özel törenlerle geçiş ritüellerini uygulayarak toplumsal bir durumun değişimini doğrulamak için ve hatta metinlerin arasında yapılan geçişleri işaret etmek için insan devingenliğinden esinlenerek yeni sözcükler ve tanımlar üretilmiştir.

Bu düşünceleri göz önünde bulundurduğumuzda, insan devingenliğinin doğasını, simgeselliğini ve tarihsel değişimini incelemek, temel ve esas bir eylem olarak görülebilir. Ayrıca karşılaştırmalı ve disiplinlerarası yöntemleri kullanarak insan devingenliğini incelemek, insan doğasının ve onun tarafından yaratılan kültürlerin belirleyici ve farklılaştırıcı özelliklerini açığa çıkarmak da demektir. Böylece seyahat tarihinin, insanlık tarihiyle örtüştüğü ve buna paralel bir şekilde ilerlediği görülmektedir. Bununla birlikte zamanın ilerlemesiyle seyahatin özelliklerinin; toplumların gelişimlerine göre değiştiğini ve çağlar boyunca macera, hac, keşif, **Grand Tour** veya turizm gibi, değişik ve bazen çok zıt özellikleri taşıyan terimlerle adlandırıldığını hatırlamak gerekmektedir.

Kendine özgü ve bütün insanlığa ait ortak özellikler sayesinde seyahat, edebiyatta her zaman çok önemli bir tema olmuştur. Bu noktada gerçek bir seyahat tecrübesinden esinlenen anlatılarla birlikte seyahat temalı olan kurgusal ve hayali anlatıları hatırlamak faydalı olacaktır. Genellikle gerçekçilik kategorisine göre yazılan seyahat anlatılarının ve kurgusal metinler olarak kabul edilen seyahat temalı eserlerin birbirine zıt türlere ait anlatılar oldukları düşünülmektedir.² Fakat hem seyahat anlatıları hem de seyahat temalı eserler; anlatılan maceraları biri kurgusal,

¹ Eric J. Leed, **La mente del viaggiatore. Dall’Odissea al turismo globale**, tr. Erica Joy Mannucci, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 13-14.

² Bkz. Peter Hulme, Youngs, Tim, “Introduction,” **The Cambridge Companion to Travel Writing**, Ed. by Peter Hulme and Tim Young, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2002, pp. 1-14.

diğeri gerçekçi olan iki ayrı boyutta yerleştirmesine rağmen, ortak özelliklere ve amaçlara sahiptir: Bunlardan en önemlisi, bireyin, dünyayla yüzleşmesi ve bu yüzleşmeden bir öğrenim elde etmesidir. Nitekim hem seyahat anlatılarında hem de seyahat temalı eserlerde insan devingenliği, bireyin “bilinen”den uzaklaşıp, “bilinmeyen”le buluştuğu ve bu buluşma sonuncunda kendini daha iyi tanıdığı araçtır. Bundan dolayı bu iki anlatı, temel olarak benzer ve ortak yapıya sahiptir. **Gilgames Destanı, Odysseia, Don Kişot, Moby-Dick** gibi eserler ve Mungo Park, Geltrude Bell e Jan Morris’in seyahat anlatıları hep, **Ayrılış, Geçiş/Macera** ve **Dönüş** bölümlerinden oluşan antik ve geleneksel modele göre çizilmiştir. Bununla birlikte bu eserler, “gerçekçi” veya “gerçekçi olamayan” yüzeylerini aşan ruhsal ve sembolik gerçekleri içermektedir. Emanuele Kanceff’in ileri sürdüğü gibi, “kesinlikle seyahat [...] onun izlerini taşıyan edebî, sanatsal, müziksel başyapıtların büyük bir deposudur. Seyahat anlatılarını, sadece bir seyahat anlatan küçük veya büyük eselerin buluştukları basit bir alan olarak görmeye devam etmek çok büyük bir hata olur.”³ Bu yüzden, seyahat anlatılarını veya kurgusal bir seyahat anlatan anlatıları; yaşadığımız dünyayı, onun sıkıntılarını ve değişimlerini ve aynı zamanda bireylerin sıkıntılarını, korkularını ve değişimlerini anlamak için esas metinler olarak görmek gerekmektedir.

Bu noktaya kadar fark edildiği gibi, edebiyat ve seyahatin, en eski edebî metinlerden başlayarak her zaman çok ince ve sıkı bir bağ ile birleştirildiği ve seyahat anlatılarının, kurgu anlatılar kadar eski olduğu görülmektedir. Ayrıca edebiyat ve seyahat arasındaki ilişkiler üzerine yapılan bir çalışma, yer değişimlerinin gitgide daha hızlandığı, toplumun her sınıfını ilgilendiren ve bütün insanları birleştiren küresel çağ gibi bir dönemde daha büyük bir önem taşımaktadır. Göreceğimiz gibi postmodern edebiyatta seyahat, merkezî bir konu olmaya başlamıştır; çünkü çağdaş yazarlara tek ve aynı yaşam şeklini yayan, bilinmeyenliği yok eden ve bu yüzden seyahatin ve seyahat anlatılarının açıcı ve bilgilendirici işlevlerini etkisiz hale getiren bir kitle turizminin büyümesine karşı çıkma fırsatını

³ Emanuele Kanceff, “Dimesioni a confronto: viaggio e letteratura”, **Viaggio e letteratura**, a cura di Maria Teresa Chialant, Venezia, Marsilio, 2006, p. 25.

vermektedir⁴. Bununla birlikte uzamın geleneksel algısında böyle bir boşluğun açılmasının; son yıllarda seyahat anlatılarının, postmodern edebî kanonun merkezine girerek çok yaygın bir şekilde yazılmasına, basılmasına ve okunmasına neden olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim yazarların, seyahat anlatısının bilgilendirici ve açımlayıcı özelliklerini yeniden şekillendirerek hedeflerini “çağdaş edebiyatın temel özelliği olan metasöylemsel bir yöntem kullanarak, hedeflerini nesne olan seyahatten öznesi olan seyyaha, ve öznesi olan seyyahtan seyahatin düşünüldüğü, yaşandığı ve ötekiyle yaklaşıldığı biçime ve stile”⁵ dönüştürdükleri fark edilmektedir. Bütün bu öğeler, Claudio Magris, Guido Ceronetti, Antonio Tabucchi gibi önemli çağdaş İtalyan yazarlarının eserlerinde görülmektedir.

Bunun yanı sıra seyahat temasının popülaritesi, şüphesiz bir şekilde güçlü değiştirici özelliklerinde aranmalıdır. Bu özellikler sayesinde seyahat, farklı yaşam şekilleri ve uzak gerçeklikler arasında bir gezinmenin esas metaforu olabilmıştır. Böylece onu insan varlığının arketip imgesi olarak kabul etmek mümkündür. Bununla birlikte “seyahat etmek”, bireyin içselliğinin değiştirilmesi, onun ahlakî ve kültürel büyümesiyle ilgilenmekte ve birçok sembol ve imge içermektedir. Şüphesizdir ki bu semantik zenginliği; Cervantes’ten Goethe’ye ve Joyce’a kadar giden Batı edebî kanonunun gösterdiği gibi, edebiyatta farklı edebî türlere uygun bir tema olmasına katkıda bulunmuştur. Ayrıca birçok seyahat tipolojisi, gerçek veya kurgusal anlatılarda yer almıştır: Bunlar, avarelik, gezginlik, göçmenlik, macera, hac olarak sıralanabilir. Bütün bu devingenlik tipolojileri sadece uzamsal değil, zamansal tecrübelerdir. Özyaşamöyküsel anlatıyı da bireyin kültürel hafızasında yapılan bir seyahat olarak görmenin mümkün olduğu söylenebilir.⁶

Şimdiye kadar açıklanan düşünceler göz önünde bulundurularak bu doktora tezinin birinci bölümünde, seyahat kavramı ve yapısı incelenecek ve özellikle turistik ve post-turistik çağda seyahat kavramının yaşadığı yapısal ve kavramsal

⁴ Ricciarda Ricorda, **La letteratura di viaggio in Italia, Dal Settecento a oggi**, Brescia, Editrice La Scuola, 2012, pp. 99-100.

⁵ Franco Marengo, “Prefazione,” Luigi Marfè, **Oltre la ‘fine dei viaggi’. I resoconti dell’altrove nella letteratura contemporanea**, Firenze, Leo S. Olschki, 2009, pp. IX-X.

⁶ Maria Teresa Chialant, “Premessa”, **Viaggio e letteratura**, a cura di Maria Teresa Chialant, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 9-10.

değişiklikler, turizm ile seyahat arasındaki çelişkilere odaklanılacaktır. Yürütülen araştırma açısından bu tür incelemeyi gerçekleştirmek gereklidir, çünkü seyahat etme biçiminin antikiteden postmoderniteye kadar geçirdiği sosyolojik ve felsefi dönüşümler, seyahat ve edebiyat ilişkilerini de doğal olarak etkilemişlerdir. Ayrıca seyahat eserlerini inceleyen araştırmaların da, insanoğlunun yaşamındaki devingenlik rolünü anlayabilmek için son derece önemli olduklarını hatırlamak gerekmektedir. Bütün bu çalışmalar; edebiyat ve seyahat arasındaki ilişki üzerine odaklanmanın, edebî anlatımın zamansal değişimleriyle ilgili karşılaştırmalı bir çalışmayı, bireysel kimliğin ve benliğin ötekiyle ilişkisinin gelişmesi üzerine yapılan bir incelemeyi yürütmek için esasen gerekli olduğunu göstermektedir.

Tezin ikinci bölümünde görüleceği gibi, artık bilinen ve hep aynı gibi görünen küresel bir dünyayı betimlemek için, postmodern kurgusal metinlere göre şekillendirilen metin tipolojileri ve anlatım yöntemlerinin kullanımı da incelenmektedir. Seyahat anlatı tipolojileri olarak **bilgi koleksiyonculuğu (collezionismo erudito)**, **üst-seyahat (metaviaggio)** üzerinde durulmaktadır. Ayrıca bütün postmodern retorik stratejiler arasında, özellikle Antonio Tabucchi'nin seyahat ile ilgili eserlerinde rastlanan yöntemler seçilmiştir: Bunlar, **metinlerarasılık (intertestualità)**, **metaforlaştırma (metaforizzazione)**, **kurgulaştırma (finzionalizzazione)** olarak belirtilmiştir. Bu anlatım yöntemlerinin yanı sıra Tabucchi'nin seyahat anlatılarında çok büyük önem verdiği **paratekstüelliğin** özelliklerine ve işlevlerine genel bir bakış sunulmaktadır. Son olarak, **Porto Pim Kadını** eserinin incelenmesinden önce bu bölümde İtalyan yazarının seyahat ile ilgili genel düşünceleri aktarılmaktadır.

Üçüncü bölümde ise önceki iki bölümde bahsedilen unsurlar, Tabucchi'nin **Porto Pim Kadını** eserini ne kadar ve nasıl etkilediği tespit edilerek yazarın seyahat ile ilgili düşünceleri ve yazılarında seyahat kavramının anlatısal izdüşümleri incelenmektedir. Bunu yaparken sadece söz konusu eserden bahsedilmeyip seyahat ile ilgili başka eserlerden referans verilmektedir, böylece **Porto Pim Kadını**'ndan başlayarak Tabucchi'nin seyahat ile ilgili genel fikirlerinin daha iyi bir şekilde anlaşılacağı düşünülmektedir. Bununla birlikte inceleme sırasında, **Porto Pim**

Kadını eserinin en önemli özellikleri bir önceki bölümde açıklanmış olan anlatım yöntemlerine göre gösterilmektedir. Tabucchi'nin, postmodern seyahat anlatılarda kullanılan yöntemlerle ziyaret ettiği Azor Adaları'nı değişik ve anlaşılmaz şekilde sunmak istediğinin ve bu anlatıda en fazla hissedilen duygunun nostalji olduğunun anlaşılacağını söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra, tezin bu bölümünde Tabucchi'nin; betimlenen uzamı, postmodern ve post-turistik metinlerde kullanılan anlatım yöntemlerini kullanarak ne amaçla uzak, ulaşılmaz ve anlaşılmaz bir yer olarak gösterdiği incelenmektedir. Bununla birlikte yazarın, edebî ve edebî olmayan değişik metinler kullanıp uzamın yapısını bozarak okura ne tür bir uzamsal gerçeklik sunmak istediği gösterilmektedir. Son olarak **Porto Pim Kadın** eserinde neden metaforik bir seyahatin gerçekleştirildiği ve Tabucchi'nin sunduğu Azor Adaları'nda bulunan gemi kazası, balina, ada ve kadın gibi evrensel metaforların ve edebî imgelerin küresel dünyanın betimlemesini nasıl değişik olarak aktarabildiği sorularına cevap verilmeye çalışılmaktadır.

Üçüncü bölümde metin incelemesinden sonra sonuç bölümünde, yapılan çalışma sırasında sunulan konular özetlenip Tabucchi'nin eserlerinde tespit edilen seyahat ve kurmaca dünya ilişkisi irdelenmektedir.

Türkçeye çevrilmemiş olan kaynakların, **Porto Pim Kadın** eserinden alıntılanan bölümlerin ve Tabucchi'nin henüz Türkçeye kazandırılmamış eserlerinden yapılan alıntıların tercümeleri bana aittir. Ayrıca ekte bulunan fotoğraflar, Azor Adaları'nda 29 Mayıs ile 3 Haziran 2016 tarihleri arasında gerçekleştirdiğim seyahat sırasında çekilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SEYAHAT TANIMI VE TURİZM ÇAĞINDAKİ KURAMSAL DÖNÜŞÜMLERİ

È confortevole che il viaggio abbia un'architettura e che sia possibile portarvi qualche pietra, sebbene il viaggiatore sembri non tanto uno che costruisce paesaggi – ufficio del sedentario – quanto uno che li smonta e li disfa, [...].

(Claudio Magris, **Danubio**)

Voyages, coffrets magiques aux promesses rêveuses, vous ne livrez plus vos trésors intacts. Une civilisation proliférante et surexcitée trouble à jamais le silence des mers. Les parfums des tropiques et la fraîcheur des êtres sont viciés par une fermentation aux relents suspects, qui mortifie nos désirs et nous voue à cueillir des souvenirs à demi corrompus.

(Claude Lévi-Strauss, **Tristes Tropiques**)

1.1. Seyahatin Kavramsal, Yapısal ve Tarihsel Özellikleri

İnsanın kendi kimliğini yeniden keşfetmek için yola çıkması, tarihsel olarak her zaman merkezî bir konumda bulunmuş ve toplumsal, siyasal ve kültürel etkiler açısından son derece önemli özellikler göstermiştir. Bu arayışın, “öteki” ve “öteki yer” kavramları ile karışık bir ilişkinin içerisinde gerçekleştiğini eklemek de gerektirir.¹ Kendinden çıkma, ötekine doğru yönelme ve ondan sonra tekrar kendine dönme arzusu, insan doğasında hep özel bir önem taşımıştır ve bu döngü insanoğlunun yaşam döngüsüne benzemektedir. Ayrıca bu hareketliliğin, kentsel düzen ve yerleşik kültür öncesinden kalan insanlığın ilkel ve içgüdüsel bir durumuna bağlı olduğu söylenebilir.

¹ Gianni Pugliesi, Paolo Proietti, **Il grado zero dell'immagine**, Palermo, Sellerio, 2007, p. 57.

Tarihe bakıldığında, hiçbir uygarlığın tamamen yerleşik olmadığı görülmektedir. Nitekim bir kültürün büyümesi ve gelişmesi için insanın devingenliği, yakın ve uzak halklarla yapılan ticaret faaliyetlerinin yanı sıra fikirler, düşünceler ve icatlar alışverişlerini gerçekleştirmesi demektir. Bunun yanında dünyanın sınırlarını aşma arzusu, kültürel ve dini farklılıklar ile ilgili merak, kişisel ve toplumsal değişik hayat düzenleri ile buluşmayı, kendi gerçekliğinden uzaklaşmayı ve öteki gerçeklikle karşılaşmayı hep teşvik etmiştir.² Böylece, Mariangela Lopopolo'nun da dediği gibi, seyahatin “her zaman, değişik biçimlerde gerçekleşen ötekiyle buluşmanın ve ilişkinin tecrübesi”³ olduğu söylenebilir. Bu yakınlaşmanın gerçekleşmesi için ülkeler ve kültürler arasında sadece siyasal değil, soyut ve hayalî sınırların ötesine geçmek gerekmektedir. Çağdaş İtalyan seyahat edebiyatının en önemli isimlerinden biri olan Claudio Magris'in dediği gibi:

“Sınırları aşmadan bir seyahat gerçekleşmez. Bu sınırlar, siyasal, dilsel, toplumsal, kültürel, ruhbilimseldir. Onlar, bir mahalleyi öbüründen ayıran ve insanların arasında bulunan görünmez sınırlardır. Kötü ruh hallerimizden bizi alıkoyan dolambaçlı sınırlar da olabilirler. Sadece sınırları aşmak değil sınırları sevmek de gerekir. Çünkü onlar, [...] bir gerçeklik ve bir kimlik belirsizlikten kurtararak bu gerçekliği ve bu kimliği tanımlar, şekillendirirler. Onları esnek, geçici ve, vücutlar gibi, ölümlü ve, bu yüzden, seilmeyi hak eden olgular olarak görmek gerekir.”⁴

Bu sözlerde görüldüğü gibi sınırları aşarak seyahat etmek dünyanın değişik ve farklı kültürlerini şekillendirmek için önemli bir yöntemdir. Bununla birlikte kültürler arasındaki farklılıkların yanı sıra benzerlikleri de keşfetmek mümkündür. Nitekim seyahat, bütün insanlara yakın ve ortak metaforları içeren bir öge olmalı ve seyahatin bu ortak özellikleri, bireyleri, toplumları ve kültürleri etkileyen faktörleri anlamak isteyenlerin ilgi alanını oluşturmalıdır. Antik çağdan itibaren edebiyatı ilgilendiren bu alanın nitelikleri, zaman boyunca yaşanan toplumsal ve ideolojik değişikliklerle birlikte bir evrim geçirmiştir ve hâlâ geçirmektedir. Seyahat kavramı,

² Franco Riva, **Filosofia del viaggio**, Roma, Castelvechi, 2013, p.10.

³ Mariangela Lopopolo, **Che cos'è la letteratura comparata**, Roma, Carocci, 2012, p. 52.

⁴ Claudio Magris, **L'infinito viaggiare**, Milano, Mondadori, 2005, pp. XII-XIII.

ticari seyahat, hac, macera, aristokrat geziden turizme ve son olarak turizmden post-turizme geçerek insanların “öteki”ni, “öteki yer”i ve kendisini yüzyıllar boyunca nasıl algıladıklarını göstermektedir. Bu yüzden, ilk önce seyahat kavramının tarihine, yapısına ve kuramına başvurmak, insan devingenliği konusunda çağdaş ve postmodern çağda gerçekleşen sadece toplumsal değil edebî değişiklikleri de anlayabilmek ve yorumlayabilmek için gerekli ve vazgeçilmez gibi görülmektedir.

Seyahat kavramını ve onun tarihsel gelişimini incelemek, bu tezin esas konusu olan Antonio Tabucchi’nin birçok seyahat metnini ve özellikle **Porto Pim Kadını** eserini yazarken dikkat ettiği noktaları anlayabilmek açısından büyük önem taşımaktadır. Yaşamı boyunca oldukça sık seyahat eden yazar verdiği röportajlarda seyahatin sadece dünyayı keşfetmek için değil, kendi kişiliğini de daha iyi tanımak için iyi bir araç olduğu düşüncesini dile getirmiştir:

“Bir yer hiçbir zaman yalnız “orası” değildir: Orası biraz da biziz. Nasıl olduğunu bilmeden onu hep içimizde taşıdık ve günün birinde, bir rastlantı sonucu, oraya vardık. Doğru mu yoksa yanlış bir gün müydü, bu ne o yerin ne de bizim suçumuzdu. Bu, o yeri nasıl okuduğumuza, gözlerimizle nasıl gördüğümüze, ruhumuzla nasıl içselleştirdiğimize, mutlu ya da üzgün, genç ya da yaşlı, sağlıklı ya da karın ağrısı çeker halde olmamıza bağlıdır. Bütün bunları insan zamanla, özellikle de yolculuklar yaparak öğrenir.”⁵

Bu bölümde görüleceği gibi Tabucchi’nin seyahat kavramı ile ilgili düşünceleri, Eric Leed’in önemli eserlerinden olan seyahat üzerine yazdığı denemesinin ardından, kuramcıların ortaya koyduğu fikirlerle birçok benzerlik göstermektedir. Ayrıca yazarın, **Porto Pim Kadını** gibi kendine özgü ve kategorileştirilemez bir eserin tasarlayışında antik kahramanın seyahatinden keşif seyahatine ve en çağdaş turistik seyahate kadar uzanan bütün seyahat biçimlerini benimsediği görülmektedir. Bütün bu unsurlar bir araya geldiğinde, araştırmanın ilk

⁵ Antonio Tabucchi, **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar**, Çev. Semin Sayıt, İstanbul, Can Yayınları, 2016, s. 183.

etabında seyahat kavramı ve seyahat tarihçesi üzerinde durulmasının gerekli olduğu düşünülmektedir.

1.1.1. Seyahat Kavramı ve Yapısal Bileşenleri

Küresel dünyada insan devingenliği, çağdaş ve postmodern dönemin en önemli ve özel simgesi olarak görülmektedir. Bauman'ın, artık hemen hemen hepimizin hareket halinde olduğumuz⁶ fikri, postmodern insanın artık bir çeşit yeni göçmenlik yaşadığını işaret etmektedir.⁷ Çağdaş yaşamda seyahatin ve özellikle tatilin, kimsenin vazgeçemediği bir çeşit toplumsal zorunluluk olarak görüldüğünü söylemek mümkündür.⁸ Nitekim geçmişe bakılırsa şimdiki çağ da olduğu kadar küresel ve yaygın bir insan akışı görülmemiştir.⁹ Bütün bu olgular; seyahati, daha önce hiçbir zaman görülmeyen bir özgürlüğü kapsadığı için “modernliğe geçişi”ni en belirgin şekilde etken kılmaktadır.¹⁰

Zamanla seyahat kavramı da değişmiştir ve birçok yeni metafor ve özellikleri de içine almaktadır. Böylece bugün seyahat, çokbiçimsel, çokgöstergesel, çokişlevsel ve bu yüzden, karışık ve karmaşık bir kavramdır ve bu özellikler sayesinde sürekli

⁶ Zygmund Bauman, **Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone**, tr. Oliviero Pesce, Bari, Laterza, 2001, p. 4

⁷ Bkz. Michel Maffesoli, **Del nomadismo. Per una sociologia dell'erranza**, a cura di Graziella Mazzoli, Milano, Franco Angeli Edizioni, 2000.

⁸ Franco Ferrarotti, **Partire, tornare. Viaggiatori e pellegrini alla fine del millenio**, Roma, Donzelli, p. 90.

⁹ Küresel çağın devingenliği, göçmen medeniyetlerin hareketliliğine benzetilmektedir. Nitekim, Bauman'ın vurguladığı gibi, “devingensizliğin derecesi, sosyal yoksulluğun esas ölçüsü ve özgürlük yokluğunun en önemli boyutudur. [...] Devingenliğin oranı [...], seyahat etme özgürlüğü [...] hem küresel hem yerel boyutta en önemli sınıflandırma faktörleridir. İktidarın yükselen hiyerarşisi, yerleşik toplumlardan daha fazla göçmen toplumlara yakındır; özellikle başka seçenekleri olmadığı için seçilen yerleşiklik, yarardan sakıncaya hızlıca dönüşmektedir” (Zygmund Bauman, **La società individualizzata. Come cambia la nostra esperienza**, tr. Giovanni Arganese, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 54).

¹⁰ Mario P. Salani, “Il viaggio:un artefatto strutturale,” Roberta Iannone, Emanuele Rossi, Mario P. Salani, **Viaggio nel Viaggio. Appunti per una sociologia del viaggio**, Roma, Meltemi, 2005, p. 21.

hareket eden ve değişen çağdaş toplumu anlatabilmek için en doğru olgu olarak görülmektedir.¹¹

Özellikle, şimdiki çağ kadar karmaşık olan bir dönemde seyahatin biçimleri ve tiplerleri de daha karışık olmuştur ve bu karmaşıklık, seyahatin incelenmesini ve sınıflandırılmasını daha zor kılmaktadır. Bu son yıllarda yapılan çalışmalara bakılırsa sosyologların, ya seyyahların (ve turistlerin) tipleri¹² ya da seyahatin faktörleri¹³ üzerinde durarak genel bir sınıflandırma yaratmaya çalıştıkları görülmektedir. Fakat bütün bu sınıflandırmaların, olanaklı ve gerçekçiymiş gibi görülse de seyahat olgusunu kapsamlı bir şekilde anlatamadığını söylemek mümkündür.¹⁴ Bu nedenle Leed'in yaptığı gibi, seyahatin esas amaçlarına ve tarihsel gelişimine yoğunlaşmanın en doğru yol olduğu görülmektedir.

Böyle bir incelemede, ilk önce seyahat kavramının bazı temel özellikleri üzerinde durmanın gerekli olduğu düşünülmektedir. Nitekim seyahat, ne kadar modern ve küresel çağda yaygın ve herkesçe ortak bir olgu gibi görünürse görünsün sıra dışı bir tecrübe olarak kabul edilmelidir. Bu olgunun, günlük hayatın bir kategorisi olmadığını ve macera kavramına bağlı olduğunu söylemek gerekmektedir. Mario P. Salami'ye göre, macera olarak seyahat, sistemsizliğin bir simgesi, gereklilikten bir kaçış ve bilinen gerçekliğin parçalanması olarak görülebilir; çünkü

¹¹ Salami, **a.g.e.**, pp. 22-23.

¹² Ferrarotti'nin sosyolojik incelemesine göre seyyahlar altı sınıf olarak ayrılabilir. İlk önce "seyahate düşünen", seyahati **Grand Tour** olduğu gibi eğitim ve kişisel gelişme için yüce bir fırsat olarak görmektedir. "İperturistler" ise, seyahati tüketilmesi gereken bir ürün olarak kabul ettikleri için küresel turizmin en önemli simgesine dönüşmektedir. "Modernistler", "İperturistler" kadar küresel turizme düşkün değillerse de modern, konforlu ve organize edilmiş seyahatleri tercih etmektedir. "Güvene düşküler", seyahati bir tehlike görürken "maceracılar" seyahat sırasında macera ve risk aramaktadırlar. Son olarak "post-turistler" genelde turizme karşı olumsuz bir duygu besleyerek kendi evlerinde oturmayı tercih etmektedirler (Ferrarotti, **a.g.e.**, pp. 111-112).

¹³ Gasparini, seyahatin beş farklı faktörünü tespit etmektedir: Özgürlük, araştırma, ayrılık, "a-modernite", toplumsal olgu. Özgürlük, seyahatin modern doğasını belirginleştiren özelliktir ve araştırma devingenliğin en önemli nedenidir. Bununla birlikte ayrılık olmadan seyahat gerçekleşmediği için onu önemli bir faktör olarak kabul etmek gerekmektedir. Ayrıca seyahat, insan tarihinin her çağında bulunan ve gerçekleşen bir olgu olduğu için "a-modern"dir. Gasparini tarafından "toplumsal olgu" olarak adlandırılan faktör, seyahatin çokışlevsel ve küreselleştiren özelliğini işaret etmektedir (Giovanni Gasparini (a cura di), **Il viaggio**, Roma, Edizioni Lavoro, 2000, pp. 9-18).

¹⁴ Salami, **a.g.e.**, p. 38.

seyyah, yerleşik günlük hayatından kaçarak dünyayı parça parça algılamakta ve sadece seyahat tasarlaması sırasında tekrar birleştirmektedir.¹⁵

Bunun yanı sıra seyahat, sıradışı bir olay olduğu için, günlük hayatın zamansallığından bağımsızdır. Rüyalarda olduğu gibi seyahatlerde de, izlenen gerçeklik bazen genişleyen, bazen daralan zaman akışına göre farklı bir şekilde algılanmaktadır. Bunlarla birlikte seyahat, birçok aşamaya bölünebilse ve bu sırada algılanan gerçeklik parçalı da olsa, her zaman birimsel ve düzenli bir öğedir.¹⁶ Böylece seyahati oluşturan aşamalar, bir zincirin birbirlerine sıkı bir şekilde bağlı halkalarıdır. Özel olarak Enric Leed'in incelemesinde gösterildiği gibi seyahat, birbirine bağlı üç temel aşamadan oluşmaktadır: **Ayrılış, geçiş ve varış**.¹⁷ Daha sonra, Michel Onfray, Mario P. Salami ve Franco Riva gibi başka kuramcılar tarafından bunlara, seyahatin planlanması/hayal edilmesi ve geri dönüş olarak adlandırılan iki aşama da eklenmiştir.¹⁸

Bu beş aşamanın hem çizgisel hem de döngüsel seyahat şekillerinde¹⁹ bulunduğu görülmekte ve bu aşamalar zinciri boyunca seyyah sadece yeni bir gerçeklikle ve öteki insanlarla değil, kendi kimliği ve bireyselliğiyle karşılaşmaktadır. Seyahat, dış dünya kadar bireyin kişiliğine de bağlıdır ve bir çeşit kırılma noktası olarak kabul edilebilir. Çünkü onun aracılığıyla kendine yönelik her

¹⁵ A.e.,p. 25.

¹⁶ A.e.,pp. 25-26.

¹⁷ Leed'in incelemesine göre ayrılış, insanın kendi topraklarından ve sevdiklerinden uzaklaştığı travmatik ve acı verici bir an ve aynı zamanda bireyin kendi özgürlüğünü doğrulamak ve yeni kimliğini oluşturmak için özel bir fırsattır. Geçiş ise devingenliğin esasen gerçekleştiği, seyyahın zorlukları ve acıları çektiği ve dünyayı gözetlediği zamandır. Son olarak varış, seyyahın öteki insanlara ve yerlere kavuşarak değişik ve yeni bir gerçeklikle kendini bütünlemeye ve uyum sağlamaya çalıştığı andır (Leed, a.g.e., pp. 39-160 ve Ricorda, a.g.e., p. 11).

¹⁸ Leed'in incelediği üç aşamanın, seyahat olgusunu yeterince anlatmadığı görülmektedir. Nitekim bunlara, seyahat hedefinin seçildiği ve hayal edildiği "planlama zamanı"nı ve seyahat sırasında yaşanan tecrübenin tekrar hatırlandığı ve anlatıldığı "dönüş"ü de eklemek gerekmektedir (Michel Onfray, **Filosofia del viaggio: poetica della geografia**, Milano, Ponte alle Grazie, pp. 17-21, 99-102 ve Salani, a.g.e., pp. 64-68, 86-89). Özellikle dönüş zamanında seyahatin mitleşme (yani edebi esere dönüşme) sürecinden geçirildiği görülmektedir (a.e., p. 89).

¹⁹ Çizgisel seyahat, seyahatin sadece bir araç olduğu ve varılacak yerin önemli hedef olarak görüldüğü zaman, döngüsel seyahat ise, esas hedefin seyahatin kendisi olduğu zaman gerçekleşmektedir. Özellikle döngüsel seyahatler sırasında bireyin kendi kimlik arayışında bir gezinme olduğu tespit edilebilir. Özellikle son yıllarda çizgisel ve döngüsel seyahat arasındaki sınırların aşıldığı ve her iki seyahat şeklinin özelliklerinin de birbiriyle karıştığı ve böylece hibritleştiği görülmektedir. (a.e., pp. 38-41).

kişilik ötekine açılabilir ve böylece yeni bir kimlik oluşturabilir. Buna göre her yola çıkma ve bilinen yeri bırakma, bir bilgi edinme yöntemi olarak görülmektedir.²⁰ Nitekim, Batı medeniyetlerinde seyahat, ilk önce “hakiki” ve direkt” bir tecrübenin paradigması olarak algılanmıştır ve bu yüzden bilgi edinmek, bilge olmak ve büyük güçlere sahip olmak için en önemli yol olarak görülmüştür.

1.1.2. Seyahatin Tarihsel Gelişimine Genel Bakış

Antik Çağ’da seyahat tecrübesi, epik kahramanın aşması gereken bir yarış, bir deneme olarak kabul edilmektedir. **Gilgameş Destanı** ve **Odyseia** gibi antik destanlarda seyahat, her şeyden önce acı verici bir deneyimdir, çünkü seyahatin yarattığı değişiklikler, bu tecrübeyi yaşayan kişiyi soyan, küçülten ve yoran bir “mutasyon” olarak görülmektedir.²¹ Bu eserlerde kahramanın seyahati, vücudunu ve ruhunu yoran ve zayıflatan bir deneyim, tanrılar tarafından istenen bir ceza, kendi gücünü denetlemek için gerekli bir eylemdir.²² Bu durumda kahraman, seyahat ederek kişiliğindeki değişikliklerini hissederken kendini keşfedip daha iyi tanımayı başarmaktadır. Özellikle tehlikeli seyahatte seyyahın kişisel yapısı bozulmakta ve en temel bileşenlere kadar sadeleşmektedir. Böylece seyahat eden kişinin en derin ve sade kimliği açığa çıkmaktadır. Antik Çağ’da seyahat, bir sınama veya bir gereklilik olmakla birlikte özellikle gidiş ve dönüş noktası birbiriyle örtüşen döngüsel bir serüvendir.²³ Seyahat sırasında kahramanın kimliği bilgelik, şan ve ün ile zenginleşerek güçlenmekte, fakat uzun, tehlikeli ve dolambaçlı bir güzergâhtan geçerek elde edilebilen dönüşü sürekli düşünüp istenmektedir.

²⁰ Riva, **a.g.e.**, p. 17.

²¹ Leed, **a.g.e.**, p. 15.

²² Bu noktada Eric Leed’in, antik çağdaki ile modern çağdaki seyahat algılayışı ile ilgili sonuçlarının sunulması gereklidir: “Antik halklara göre insan kaderini ve yapması gerekeni anlattığı için değerliydi, modern insanlar ise onu, özgürlük simgesi ve empoze edilen gereklilikten ve hedeflerden bir kaçış olarak yüceltirler. Antik medeniyetler seyahati bir acı veya bir ceza olarak görürlerdi, modern medeniyetler için ise seyahat bir zevk ve zevk almak için bir araçtır (**a.e.**, p.17).

²³ Bkz. Joseph Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Kalcı, 1999, s. 13-59.

Bunun yanı sıra Eric Leed tarafından sunulan ve kuramlaştırılan bu düşüncelerle birlikte, Antik Çağ'da seyahat ile ilgili başka bir algılayışı da eklemek gerekmektedir. Bu dönemde seyahat sadece kahramanların hayatlarında ve serüvenlerinde değil, bilgelerin ve filozofların öğretilerinde de önemli bir yer tutmuştur, çünkü devingenlik bir öğrenme yolu olarak da görülmüştür. Nitekim M.Ö. 6. yüzyıldan itibaren seyahatin dünyayı tanımak, bilmek ve betimlemek için bir yöntem olduğunu düşünölmeye başlanmıştır. Bu olgunun en önemli temsilcileri, Hekataios gibi logograflar²⁴, Herodot ve Pausanias olarak kabul edilebilir. Verilen örneklere bakılırsa tanrısal bir istek veya bir ceza yüzünden değil, dünya hakkında bilgi edinmek ve sonra diğer insanlara bu bilgileri aktarabilmek için seyahat edildiği fark edilmektedir.²⁵ Sözü edilen bu bakış açısına göre, Leed tarafından sunulan antik seyahat tanımı fazla kısıtlanmış gibi görölmektedir ve bu yüzden daha fazla genişletilmesi gerekmektedir. İnsan devingenliğinin, bu dönemde sadece bir ceza veya bir zorluk olarak değil, bilgilerin serbestçe dolaşabildiği bir araç olduğunu söylemek de gerekmektedir.

Şimdiye kadar söylediklerimizin ardından Ortaçağ'da seyahat kavramının özgürlük fikriyle sıkı bir şekilde özdeşleştiği görölmektedir. Şövalyeler, kendine özgü bir kimlik yaratabilmek için gerekli olan maceralı seyahatleri ve serüvenleri isteyerek yapmaktadır. Bu açıdan seyahat, insanları topraklara bağlayan ve onların serbestçe dolaşmalarını yasaklayan feodal sistemden bir kaçış sembolü olmaya başlamıştır.²⁶ Seyahat edebilenler, maceralar aracılığıyla kendi kişiliklerini şekillendirmekte ve bu seyahat etme arzusu, maceranın yeni kavramının has özellikleri olmaktadır. Leed'in söylediği gibi "bu noktada seyahat, bireyin gereklilikten özgürleşmesinin bir göstergesine, insanın 'genel' durumundan daha üst bir özgürlük seviyesinin simgesine dönüşmektedir. Kahraman seyahatinin değer

²⁴ Eski Yunan edebiyatında logograflar sözcüğüyle, M.Ö 6. yüzyılın sonunda ve 5. yüzyılın başında düzyazıyı kullanarak coğrafi, etnolojik ve bilimsel eserler yazan bir takım seyyah/yazarlar kastedilmektedir (Bkz. Dario Del Corno, **Letteratura greca**, Milano, Principato, 1995, p. 318).

²⁵ Ricorda, **a.g.e.**, p. 9.

²⁶ Eric Leed'e göre: "Silahlar ve serbestçe yola çıkma hakkı, uzun zaman boyunca «özgür» adamın belirleyici simgesi, tersi ise – silah taşıma ve seyahat etme yasağı – kölelik simgesi olarak kalmıştır. Seyahat etme hakkı Batı'da «normatif» insanın, [...] yani özgür ve bağımsız bireyin tanımına dahil olmaya başlamıştır. (Leed, **a.g.e.**, p. 24).

değişimi, kendi kişiliğin özgürleşmesi, gösterilmesi ve keşfedilmesinin aracılığıyla belirlenen normatif bir kimliği ispat etmek için serbestçe seçilen bir fırsattır.”²⁷

Ortaçağ’da, şövalyelerin maceralı serüvenleri yanında seyahat, hac geleneğiyle sıkı bir şekilde bağlıdır. Seyahat aracılığıyla hacılar, dünyevi hayattan ve toplumsal kısıtlamalardan uzaklaşarak bir çeşit tinsel ve disiplinli bir özgürlüğe ulaşmaktadır. Seyahatlerde yaşanan acı ve sıkıntı, Ortaçağ’da da seyyahı sınavıya etkileyen, kişiliğini değiştiren ve onu bir “bilge”ye, bir uzmana çeviren bir olgu olmaktadır. Korku ve güven kaybı gibi duygular, dünyaya karşı daha büyük bir duyarlılığı elde edebilmek için bir kazanç olarak görülmektedir. Böylece seyahat, özgürlük kavramıyla birlikte kefarete ve ceza fikirlerine bağlanmaktadır. Hacda, yola çıkmak, “günahkâr ve yeri ile günah fırsatları arasındaki ilişkileri kır[dığı] ve kötülükleri arkada bırakmak adına bir yöntem ol[duğu]”²⁸ için, seyahatin insanları, doğdukları topraklarda işlenen suçlardan ve günahlardan temizleyebildiği fikrini temsil etmektedir.

Ricciarda Ricorda’nın özetlediği gibi, Ortaçağ’dan başlayarak seyyahların ve seyahatlerin tipolojilerinin zamanla çoğaldığı ve zenginleştiği ve bununla birlikte seyahat etmek için nedenlerin farklılaşmaya başladığı söylenebilir. Bu nedenler, sözü edilen maceralar ve haclar ile birlikte, Akdeniz medeniyetlerinin arasında gerçekleşen ticaretler, aynı medeniyetleri bölen savaşlar, manastırların ve sarayların kütüphaneleri gibi büyük bilim merkezlerinde yapılan araştırmalar sayılabilir.²⁹ Özel olarak bu dönemden Rönesans’a kadar var olan sınırları aşma arzusu güçlendiği ve bu merakın 15. ve 16. yüzyıllarda gelişen keşif seyahatlerine neden olduğu görülmektedir.

Keşif seyahatlerinde insanların yeni kıtalara ulaşmalarıyla dünyanın merkezi gittikçe Avrupa’dan uzak topraklara taşınmaktadır. Seyyah, artık doğanın ve insanların dikkatli bir gözetmenine dönüşmektedir. Artık dünyayı görmek ve tanımak için seyahat edilmektedir ve bunu yaparak dünyayı kaydetmek ve ondan titiz ve

²⁷ A.e., p. 23.

²⁸ A.e., p. 21.

²⁹ Ricorda, a.g.e., p. 9.

kesin bir görüntü almak istenmektedir. Bu yeni algılayış, modern bilimlerin (doğabilim ve budunbilim gibi) temellerinin atılmasını desteklemiş ve gözetleyicinin gözetlenen şeyden, öznenin nesneden ayırt edilmesini sağlamıştır.³⁰ Yeni keşfedilen ilkel halkların incelenmesi, medeniyetlerin gelişmesi hakkında yeni açıklamaları getirmiş ve “doğal” bir insanlık tarihinin kuramlaştırılmasına yardımcı olmuştur.³¹ Böylece yeni dünya bir bilim ve öğrenme yeri ve daha gelişmiş toplumlardan gelen Avrupalı seyyah için kendi gücünü ve önemini simgeleyen bir nesne olmaya başlamıştır.

16. yüzyılda seyahat artık edinme ve öğrenme özelliklerini taşımakta ve genç aristokratlar için gerekli ve vazgeçilmez bir tecrübe olarak görülmektedir. Böyle bu dönemde keşif seferlerinin yanında Avrupa’da **Grand Tour** adlı başka bir seyahat etme türü ortaya çıkmaktadır. Bu çeşit seyahat, yetişkin yaşa gelebilmek için gerekli olan ve kendini tanıtmak için Avrupa ülkelerin iktidar merkezleri arasında yapılan bir gezinme ve aynı zaman akademisyenler, sanatçılar ve edebiyatçılarla temasa geçmek, Rönesans sanat eserlerini ve eski çağdan kalan kalıntıları görmek için önemli bir fırsat olmaktadır. Bu yüzden **Grand Tour** geleneğini, şövalye seyahati ile bilimsel ve akademik seyahat arasındaki bir karışım olarak görmek mümkündür. Özellikle, **Grand Tour**’un hedefi olarak, sanat, edebiyat ve kibar tavırların ülkeleri olarak düşünülen İtalya ve Fransa seçilmiştir. Bu gelenek zamanla, belli ve sabitleşmiş güzergâhlara göre ve hep aynı şekillerde gerçekleşen kalıplaşmış ve kurallaştırılmış bir olguya dönüşerek bir eğitim süreci olarak kabul edilmiştir. Bu süreçte genç aristokratlar, Avrupa’nın politikasıyla ilgili bilgi edinmek ve önemli siyaset adamlarıyla tanışarak gelecekte kullanabilecekleri siyasal bağlantıları ve ilişkileri yaratmak istemektedirler. Seyahatin, doğru ve yararlı bir şekilde geçirilmesi için gençlerin yanlarında bir eğitmen bulunmaktaydı.³² Eric Leed’in vurguladığı gibi, bu yeni “seyyah öğretmenler” gözetmenlik şeklinin kategorilerini ve tecrübelerin kayıt

³⁰ Leed, **a.g.e.**, ss.211-221. Özellikle bkz: “Rönesanstan itibaren seyahat, dünya ile ilgili bilgileri elde edebilmek için çok kompleks ve yapılandırılmış bir yöntem olmuş ve dünyayı görmek, bilmek, kaydetmek ve onunla ilgili eksiksiz ve ayrıntılı bir görüntüyü birleştirmek, seyahat etmek için en fazla kabul edilen resmi neden olmuştur” (**a.e.**, p. 221).

³¹ **A.e.**, p. 191-192.

³² Ricorda, **a.g.e.**, p. 9.

tekniklerini kuramlaştırmış ve ayrıca İtalya ve Fransa tur rehberlerini yazmışlardı.³³ Bununla birlikte genç seyyahların bir günlük tutmaları ve bu günlükte, seyahat sırasında gözlenen öğelerin nesnel bir şekilde aktarılması gerektiği hatırlanmalıdır.

Bunun yanı sıra 18. yüzyılın sonunda bu akademik seyahatlerin yanı sıra, kendi kimliğini arayan entelektüellerin gerçekleştirdikleri “duygusal” seyahatlere de rastlamak mümkündür.³⁴ Bu istisnalar, artık seyahatin başka bir yola sapmak üzere olduğunu gösteren bir işarettir. Nitekim bir sonraki yüzyılda, sanayi devriminin ortaya çıkmasıyla ve daha hızlı taşıt araçlarının icadıyla birlikte burjuva turizminin gelişmeye başladığı görülmektedir.

Seyahat etme imkânlarının çoğalması, taşıt araçlarının makineleşmesi, dünyanın farklı yerlerinin arasındaki mesafelerin kısalması ve herhangi bir yere ulaşmak için yaşanan kolaylıklar ve rahatlıklar, seyahat perspektiflerini ve amaçlarını derin bir şekilde değiştirmiş, seyahatin “gerçek” anlamını ve özünü yok etmiş gibi görünmüştür.³⁵ Geleneksel seyahat olgusunun artık krize girdiği Postmodern dönemde, seyyah/yazarın kimliği ve uzam ile ilgili yeni bir yorumun ortaya çıkışıyla birlikte seyahat, turizm ve post-turizm kavramlarına farklı ve değişik anlamlar yüklenmeye başlandığı söylenebilir.

Seyahat etme biçimleri ve seyahatin tarihsel gelişimi üzerinde yapılan bu araştırma, çağdaşlıkta neden geleneksel seyahat kavramının ve onunla birlikte seyahate sıkı bir şekilde bağlı olan birey ve uzam kategorilerinin krize girdiğinin anlaşılmasına fırsat vermektedir. Söz konusu kategorilerin kriz durumları, Antonio Tabucchi’nin seyahat anlatılarında da karşımıza çıkar. Yazar, geleneksel seyahat kavramına yakınlık duysa da ister istemez bireyin parçalanması ve uzamın küreselleşmesi gibi postmodern dönemde ortaya çıkan büyük sorunları yansıtmaktadır. Bir sonraki bölümde postmodernitede gerçekleşen bu ontolojik krizden başlanarak seyahat etme biçiminin dönüşümleri üzerinde durulacaktır.

³³ Leed, **a.g.e.**, p. 218.

³⁴ Bu “duygusal” seyahatlerin en önemlileri, Laurence Sterne’nin **Duygusal Bir Seyahat** ve Johann Wolfgang Goethe’nin **İtalya’da Seyahat** eserleridir.

³⁵ Ricorda, **a.g.e.**, p. 10.

1.2. Postmodernizmde Bireyin Parçalanması ve Uzamın Küreselleşmesi Süreçleri

Postmodern bir yazar olarak tanınan Antonio Tabucchi'nin, romanlarında ve öykülerinde bu dönemin en önemli sorunlarını ve temalarını yansıtan bir entelektüel olduğu söylenebilir. Postmodernizme bağlı olan aynı sorunlar ve temalar seyahat anlatılarında da görülmektedir. Bu anlatılarda birey ve uzam kavramları, onların bütünlüğünü reddeden diyalektik bir tartışmanın merkezine konmaktadır. Bu bağlamda özne ve dünya arasındaki ilişkilerin mutlaklığı da tartışılmaktadır. Bu bölümde postmodernitede gerçekleşen dönüşümler ile ilgili kısa bir giriş yapıldıktan sonra Tabucchi'nin seyahat anlatılarında ve özellikle, **Porto Pim Kadını** eserinde önemli rol oynayan bireyin parçalanması incelenecektir. Ayrıca postmodern dönemde bireyin parçalanmasına bağlı olarak uzam kavramının algılayışı ile ilgili değişimler gösterilecektir.

1.2.1. Postmodernitede Yaşanan Dönüşümler

50'li ve 60'lı yıllarda gerçekleşen modernizmden postmodernizme geçiş sırasında³⁶ bütün dünyada genel bir değişim yaşanmakta ve bu değişim seyahat kavramını da ilgilendirmektedir. Postmodern çağda artık seyahatte önemli bir rol oynayan kimlik ve uzam kategorilerinin, küresel boyutta yaşanan toplumsal ve kültürel değişimlerle birlikte bir evrim gösterdikleri tespit edilebilir. Fakat kimlikssel

³⁶ Postmodernizm'in başlangıcı hakkında ortak fikirleri bulunmasa da birçok eleştirmen, 50'li ve 60'lı yıllarda postmodernizmin ilk belirgin işaretlerinin ortaya çıktığını söylemektedir (Andreas Huyssen, "Postmodernizm Haritasını Yapmak," **Modernite Versus Postmodernite**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Say Yayınları, 2011, s. 239-249, Jean-François Lyotard, **Postmodern Durum**, Çev. İsmet Birkan, İstanbul, Bilgesu Yayıncılık, 2013, s. 11, Remo Ceserani, **Raccontare il postmoderno**, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 9-10).

ve uzamsal sorunları daha iyi bir şekilde incelemek için ilk etapta postmodernizm ve postmodernitenin³⁷ özelliklerinden bahsetmenin faydalı olacağı düşünülmektedir.

Postmodernizm teriminin, bilindiği gibi, açıklanması zordur. Modernist mimariye karşı çıkan bir akımı tanımlamak için ilk defa 40'lı yıllarda ortaya konmuş 60'lı yıllarda Susan Sontag e Leslie Fiedler gibi Amerikalı eleştirmenler tarafından yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Bu dönemde modernist edebiyat ilkelerini reddeden, yeniden yorumlayıp dönüştüren veya genişleten “yeni bir duyarlılığı” kastetmeye başlanmıştır. Sonraki yıllarda postmodernizm terimi, sadece edebiyat ve mimari değil, birçok farklı disiplinde gerçeğe yeni bir yaklaşım olarak kullanılmıştır. Bu yüzden artık bu terime, toplumsal, siyasal, sanatsal, medyatik, kültürel ve edebî faktörleri anlatmak için çok fazla anlam ve tanım yüklenmiştir ve hâlâ yüklenmektedir.³⁸

Bu düşüncelerin yanı sıra, Dilek Doltaş'ın Batı dünyasındaki gerçeğe yaklaşma değişimlerini sınıflandırırken sunduğu postmodernizmin özelliklerini de eklemek gerekli olacaktır.

“[Postmodern] düşünceye göre ne Tanrı ne de insan, gerçeği tanımlamada birçok odak noktası, temel ya da merkez oluşturabilir. Bir başka deyişle, gerçek olumsallıklara göre değişir; kesin, evrensel ve tanımlanabilir bir

³⁷ “Postmodernizm” ve Postmodernite” ile ilgili tartışmalar çok geniştir ve bu çalışmada sadece genel hatlarını vermek istenmektedir. İhab Hassan'a göre, postmodernizm; kültür, sanat, edebiyat, mimarî ve felsefe alanlarını kapsar ve o alanlarda düzen yerine düzensizliği vurgular. Postmodernite ise bir yandan jeopolitik bir süreç bir yandan da her yerde aynı olmasa bile ana hatlarıyla küresel bir olgudur” (Dilek Doltaş, **Postmodernizm ve Eleştiri**, İstanbul, İnkılap, 2003, s. 195. Özel olarak İtalya'da Remo Ceserani'nin **Raccontare il postmoderno (Postmodernizmi Anlatmak)** çok önemli denemesinde bulunan şu sözleri aktarmak doğru olacaktır: “[Postmodernizm ile ilgili] Tartışmanın karşılaştığı zorlukların çoğu, bana göre, postmodernitenin postmodernizm ile, değişimin materyalinin tarihin özü ile, bir anlama aktarmaya çalışanın ideolojik tekrar yorumlamasının anlama kendisiyle sürekli olarak karıştırmışından kaynaklanmaktadır” (Ceserani, **a.g.e.**, p. 120). Aynı zamanda, Monica Jansen, Ceserani'nin sözlerini yorumlayarak “Postmodernizm” ve Postmodernite” kavramlarını daha açık bir şekilde anlatmaktadır: “Ceserani; ‘postmodernizmi’, bilinçlendirilme sürecini ve bunu ifade etme zorunluluğunu içeren kültürel, felsefi ve sanatsal hareketlerin bir bütünü olarak görmektedir [...] ‘Postmodernite’ ise tarihsel bir döneme, bir toplumun maddi yapısında ve üretim biçimlerinde [...] gerçekleşen değişimlere bağlıdır” (Monica Jansen, **Il dibattito sul postmodernismo in Italia**, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, p. 177).

³⁸ Bran Nicol, **The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction**, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2009, p. 1.

gerçeklikten söz edilemez. Bu durumda epistemolojik [...] yaklaşımları benimsemek, net ve bilgilendirici cevaplar bekleyen sorular üretmek anlamsızdır. Ayrıca, merkez, kaynak, temel ve evrensel gibi kavramlar üzerine kurulu kuram, yaklaşım ve kurumları kabul etmek mümkün değildir. Özetle postmodern diye adlandırılan bu düşünce biçimi bağlamında gerçeğe ilişkin epistemolojik kuşku yerini ontolojik kuşkuya bırakmış olur.”³⁹

Bu metne bakılırsa postmodernizmi, modernizme tepki olarak doğan ve Batı düşüncesinin sözmerkezliği ve epistemolojik temellerini sarsan bir dönem⁴⁰ olarak kabul etmek mümkündür. Bu dönemde siyasal, toplumsal, ekonomik ve medyatik gelişmeler yüzünden dünyanın kesin ve keskin bir değişim yaşamasıyla yeni felsefi ve estetik fikirlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Sözü edilen bu değişimlere bağlı olarak, “Postmodern”, özellikle 60’lı ile 90’lı yıllar arasında gücünü ve etkisini gösteren kültürel ve edebî bir dönemi ve aynı zamanda, bu dönemde edebî eserlerde bulunan bir takım üslup özelliklerini belirten bir sıfattır.⁴¹ Bununla birlikte bu sıfatın, Fredric Jameson’un söylediği gibi, 50’li yıllardan sonra kapitalist gelişmiş ülkelerde oluşan ve “post-endüstriyel toplumu”, “tüketici toplum”, “medya toplumu”, “bilgi toplumu” ya da “elektronik toplum”⁴² gibi isimlerle adlandırılan çağdaş toplumun ürettiği (somut veya soyut) ürünleri belirtmek için kullanıldığı söylenebilir.

Postmodern dönemde tarihselliğin sonu, geleneksel kültürden kopukluk ve klasik denilen yapıtların dönüştürülmesi ve kopyalanması gibi olgular ortaya çıkmaktadır. Gerçek ve sanal arasındaki sınırların yok olduğu ve insanların artık gerçek olmayan, yapay bir gerçeklikte yaşadıkları görülmektedir. Bunun yanı sıra,

³⁹ Doltaş, **Postmodernizm ve Eleştiri**, a.g.e., s. 20.

⁴⁰ Özellikle bu cümlede akım veya stilden değil, dönemden bahsedilmiştir. Nitekim Jameson’un söylediği gibi postmodernizm, kültürel bir dominant ve birbirlerinden farklı öğelerin aynı anda bulunmasını mümkün kılan bir kavramdır: “Adın kendisi – postmodernizm –, oluşu, embriyo durumunda içinde muhafaza eden ve şimdi çoğul doğuşlarını yoğun biçimde belgelendirmek üzere ilerleyen, bugüne değin birbirinden bağımsız oldukları kabul edilen hareketleri kristalize etmektedir”(Fredric Jameson, **Postmodernizm Yada Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği**, Çev. Abdulkadir Gölcü, Ankara, Nirengi Kitap, 2008, s. 14). Ayrıca “Postmodern, birbirinden çok farklı türlerdeki kültürel itkilerin [...] içinde kendi yollarını bulabilmeleri gereken bir güç alanıdır” (a.e., s. 34-35).

⁴¹ Nicol, a.g.e., pp. 2-3.

⁴² Jameson, a.g.e., s. 31.

Jameson, bu yeni kültürel durumda artık elit kültürü ile kitle kültürü arasındaki farklılıkların yıkıldığını ve iki kültürün birbiriyle karıştığını öne sürmektedir.⁴³

Postmodernizmde, ticaret ideolojisini yücelten, ticareti ve medyayı, ürünleri ve imgelerini birbiriyle karıştıran ve her türlü eleştirel bakışı yok eden bir kültür metalaştırması gerçekleşmektedir. Böyle bir durumda postmodern dönemde, yüzeyselliğe aşırı derece önem veren ve gerçeğin kopyalarını tüketen bir simülakr kültürünün ortaya çıktığı izlenmektedir.

Bunun yanı sıra tüketici postmodern toplumun esas merkezinin, teknoloji olduğu kabul edilse de, Larry McCaffrey'in söylediği gibi, bilgisayar, televizyon, cep telefonu, high-spec araba gibi teknolojik ürünlerden fazla, resim, reklam, bilgi, haber, hatıra, moda şekli, sanal tecrübe gibi büyük kitleler için üretilen sanal ürünler çoğalmaktadır.⁴⁴ Bu ürünler, bilgisayar, televizyon ve dijital müzik sistemi gibi başka ürünlerin aracılığıyla tüketicilere sunulmakta ve reklam, bilgi, medya ve kültür sanayileri tarafından üretilip diğer somut ürünlere göre daha ucuz olmaktadır.

Postmodernizm düşünürlerine göre, medyatik kültür tarafından yönetilen bu sanal dünyada yaşamak, bireyi gerçek hayattan uzaklaştırıp yabancılaştırmaktadır. Bu dönemde insanların, somut nesneleri değil, bilgisayar ve televizyon karşısındaki nesnelerin kopyalarını (simülakrlarını) veya onlar hakkında pasif bir şekilde edinilen bilgileri tüketerek vakitlerini geçirdikleri ve boş zamanlarında çoğu defa sadece simüle edilen faaliyetlerle ilgilendikleri fark edilmektedir.⁴⁵

Sonuç olarak yaşamın gerçekten fazla sanal olduğunu ve bu yapaylığın, hayatın her kısmını etkilediğini söylemek mümkündür.

⁴³ Bkz. "Postmodernizmler tam olarak da, zevksizlik ve *kitsch*, TV dizileri ve *Reader's Digest* kültürünü, reklamları ve motelleri, gece şovlarını, ikinci sınıf Hollywood filmleri ile hava alanlarında satılan ucuz baskı korku, aşk, popüler yaşamöyküsü, cinayet, bilim kurgu ve fantezi romanları kategorisiyle 'sözde edebiyat'tan oluşan bu bayağı görünüm karşısında büyülenirler ve Joyce ya da Mahler gibi bunları yalnızca 'alıntılanmak'la kalmaz, aynı zamanda kendi kapsamlarına dahil ederler" (Jameson, a.y.).

⁴⁴ Larry McCaffrey, **Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction**, Durham, Duke University Press, 1991, p. 4.

⁴⁵ Nicol, a.g.e., p. 4.

1.2.2. “Postmodern Durum” ve Parçalanmış Birey

Baudrillard’ın incelemelerinde söylediği gibi, “yapay olay”lardan, “yapay-nesne”lerden ve gerçeğin simülakrılarında oluşan bu simülasyon kültürü⁴⁶ çerçevesinde, parçalanmış gibi görünen bir “tüketim toplumu”nda yaşayan birey/özne de parçalanmış gibi durmaktadır.⁴⁷ Nitekim postmodern dönemde, hayatın her alanını etkileyen parçalılık, kopukluk ve süreksizlik, öznenin gücünü ve birliği temelden sarsıp yıkmaktadır. Böylece, Gianni Vattimo’nun kuramlaştırdığı “şeffaf” bir toplumda⁴⁸ varlığın güçlü yapıları zayıflamakta ve bu durum genel bir nihilizme yol açmaktadır. İtalyan filozofa göre postmodern toplumda, bilgilendirme fırsatlarının çoğalmasına karşın gerçeği anlamak için olanaklar azalmakta ve daha belirgin bir özgünlük kaybı görülmektedir. Tarihsellik ve gelişme metafizik kavramlarının yitişiyle özne, yabancılaşmış ve kaybolmuş hale gelerek kendi

⁴⁶ Bkz. “Yapıtların anlamını sorun yapan, tüm anlamlandırmaların çevrimsel hale gelmiş olması, yani aynı iletişim sistemi yoluyla yapıtlara, etek boyu uzunluğu ya da televizyon programlarıyla aynı bir birbirini izleme, birbirinin yerine geçme biçimi, birleştirici bir modülasyon dayatılmasıdır [...]. Kültür de “haber”deki yapay olay gibi, reklamdaki yapay-nesne gibi buradan hareketle aracın kendisinden hareketle referans kodundan hareketle üretilebilir (potensiyel olarak üretilmiş de). Burada “simülasyon modelleri”nin mantıksal süreciyle, ya da biçimler ve teknoloji üstünde oyundan ibaret olan gadget’lerde işlediği görülen sürece varılır. Son kertede ne “kültürel yaratıcılık”la [...] oyuncu/teknik bütün arasında fark vardır ne de “avant-garde yaratılar” ile “kitle kültürü” arasında. Kitle kültürü daha çok [...] içerikleri, basmakalıp izlekleri birleştirir, avant-garde yaratılar ise biçimleri, ifade biçimlerini birleştirir. Ama her ikisi de öncelikle bir kod, bir yaygınlık ve yatıştırma hesabı dolayımıyla işler” (Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, Çev. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 115)

⁴⁷ Jameson bu kavramı şu şekilde ifade etmektedir: “Kant’ın aşkın tüm dengelinin tersine çevrilmesi zorunluluğunu türetmemiz gerekiyor: Aşkın öznenin bütünlüğünün temeli üzerinde konumlandırılması gereken, dünyanın bütünlüğü değildir; bunun yerine, öznenin bütünlüğü, ya da tutarsızlığı ve fragmanlaşmasının kendisi – yani, üzerinde çalışılabilir bir özne konumuna ulaşabilme ya da böyle bir öznenin yoksunluğu – dış dünyanın bütünlüğü ya da bütünlük yoksunluğunun karşılığı olmaktadır. Özne elbette nesnenin salt ‘sonucu’ değildir, ne var ki özne konumunun bu tür bir sonuç olduğunu öne sürmek tümüyle de yanlış olmayacaktır. Bu arada, şunun da anlaşılması gerekiyor ki, burada nesne ile belirtilmek istenen, fiziksel şeylerin algısal bir toplamı değil, toplumsal ilişkilerin (hatta toplumsalın dolayımı ile beden ve maddenin fiziksel algılanışı ve görünürde en düşük noktadaki deneyimleri bile dahil olmak üzere) toplumsal ilişkilerin toplumsal gruplaşmaları ve bütünleşmeleri olmaktadır. Bu tür bir tartışmada varılan sonuç, ‘bütünleşmiş’ öznenin gerçek dışı ya da arzu edilmez ve sahiliktan yoksun bir kavram olması değil, yapılanması ve var olabilmesi için belli bir tür toplama gereksinim duyması ve diğer toplumsal düzenlemeler tarafından tehdit altında, zayıflatılmış, sorunsallaştırılmış ya da parçalanmış bir durumda bulunmasıdır” (Jameson, **a.g.e.**, s. 204-205).

⁴⁸ Bkz. Gianni Vattimo, **Şeffaf Toplum**, Çev. Ümit Hüsrev Yolsal, İstanbul, Say, 2011.

kimliğinin tehdit altında olduğunu hissetmektedir. Vattimo'ya göre böyle bir durumu sadece olumsuz bir şekilde değerlendirmek yanlış olur. Nitekim

“Eğer dünyaya ilişkin imgelerin çoğalması ‘gerçeklik duygumuz’u yitirmemizi gerektiriyorsa, belki de bu, söylendiği gibi, her şeye karşın öyle büyük bir kayıp değildir. Teknikbilimle ölçülen ve güdümlenen nesneler dünyası (metafiziğe göre gerçeğin dünyası), içsel mantığın çarpık bir türüyle bir ticari mallar ve imgeler dünyası, kitle iletişim araçlarının düşsel görüntüler geçidi haline geldi. Bu dünyanın karşısına sağlam, bölünmez, dengeli ve ‘yetkeci’ bir gerçekliğe duyulan nostaljiyi mi dikmeliyiz? Böyle bir nostalji, ailevi yetkenin hem bir tehdit hem de bir teselli olduğu bebeklik dünyamızı yeniden inşa etme girişimi sırasında süreklilik arz eden nevroza dönüşme tehlikesi taşımaktadır.”⁴⁹

Bu sözlere bakılırsa, öznenin zayıflamasının olumlu tarafları da olabilir. Toplumsal ve bireysel kimliğin zayıflaması, çokkültürlü bir toplumda daha barışçıl ve saygılı bir birlikte yaşamayı sağlayabilmek için çok önemli bir gelişme gibi görülmektedir. Öteki kültürlerle karşılaşmak, gerçeğin başka yorumlarını dinlemek ve ortak bir nokta bulmak için insanları kendi kimliğinden çıkmaya ve onu görecelileştirmeye zorlamaktadır.⁵⁰

Modern düşüncede gerçekleşmeye başlayan özne krizi, postmodern çağda daha fazla belirginleşerek bölünmüş bireyden parçalanmış bireye bir geçiş görülmektedir.⁵¹ Ayrıca bu durum, modernitede bir sıkıntı ve bir sorun olarak görülürken postmodernitede normal bir olay olarak kabul edilmektedir. Vattimo'ya göre parçalanmış öznenin bugünkü durumu; insanları, kendilerini bilinçli ve kesin bir şekilde tanımlamaktan vazgeçtirmiştir.

Postmodern birey, artık nesnelere ve kendine sahip olmamayı kabullenen, metafizik birliğe inanmayan ve belirsiz bir boyutta yaşamaya alışan bir öznedir.

⁴⁹ A.e., s. 17.

⁵⁰ Pia Schwarz Lausten, *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2005, p. 37.

⁵¹ Gianni Vattimo, *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 49.

Ayrıca metafiziğin ötesinde yaşayan ve birleşik bir kişiliğe özenmeyen insan, hiyerarşilerin dışında yaşayan, tek ve belli bir merkezi olmayan öznedir.⁵² Artık “postmodern durum”da kendini “biri” hissetme duygusu, sadece nevrotik bir ihtiyaçtır.⁵³

Postmodern özne, hiyerarşiyi tanımayan, birçok farklı kişiliği içeren, güçlü ve dominant bir kimliğin peşinde olmayan bir varlıktır. Postmodern toplumda, dünyanın kesişen gerçekliklerin bağlantılarından oluştuğu için gerçek varlığın dünyası ve görünümün dünyası arasındaki farklılıklar daha zayıf gibi görünmektedir. Bu yüzden, Vattimo’ya göre, insanlar, içinde serbestçe dolaştıkları bir çeşit ağın örgüsünde yaşamaktadırlar.

“Belki varlık, bir bağlantı örgüsü olarak kabul edilebilen ağın ipleri arasında yapılan bu dolaşmalardan oluşmaktadır. Benzeşlerin ötesinde, gerçek varlığın egemen olduğu durumda, özgürlük bulunmamaktadır; fakat özgürlük “benzeşler” arasında yapılan devingenlikte bulunmaktadır. Fakat, Nietzsche’nin öğrettiği gibi, bu benzeşleri böyle adlandırmıyoruz artık: şimdi, “gerçek dünyanın masala dönüştüğü” zamanda, onları yalanlara ve yanlışlıklara dönüştüren hiçbir gerçek varlık yok. Varlığımızın kaybolduğu ve varlığımızı bize tekrar veren ağ; insanların, bize dilde ve değişik “sembolik biçimler”de ilettikleri mesajların bütünüdür.”⁵⁴

Öznenin parçalanması, sadece felsefi nedenler yüzünden gerçekleşmez, ama toplumsal değişikliklere de bağlıdır. Böylece, öznenin kimliği, medya, reklam teknikleri, yeni iletişim sistemleri ve yeni teknolojiler tarafında tehdit altındadır. Bütün bu etkenler birey kadar, insanların yaşadıkları uzamı da etkilemektedir. Nitekim bireyin bu “şizofrenik parçalılığı”⁵⁵, postmodernizmin en önemli özelliklerinden biri olmakla birlikte uzamın ve, bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, seyahatin temellerini de derin bir şekilde sarsmaktadır.

⁵² Gianni Vattimo, *Filosofia al presente*, Milano, Garzanti, 1990, p. 118.

⁵³ A.e., p. 113.

⁵⁴ Vattimo, *Al di là del soggetto*, a.g.e., pp. 11-12.

⁵⁵ Ceserani, a.g.e., p. 85.

1.2.3. Postmodern Uzam

Julian Murphet'e göre uzamın postmodernleştirilmesi, "modern olamayan" her şeyin yıkılmasından ve insan hayatıyla ilgili her şeyin üretim sistemine bağlanmasından kaynaklanmaktadır ve bu durumda toplumsallık küresel nesneyi o kadar doldurmaktadır ki onun bu sistemin dışında olabilmesinin düşünülmesi zormuş gibi gelmektedir. Bu olgunun bir örneği, turizm ve "boş zaman endüstrisi"dir. Bunlar, ötekinin şimdiye kadar ürkütücü ve, aynı zamanda, etkileyici görünen uzamlarını maceralı ama güvenli tatil yerlerine dönüştürmektedir.⁵⁶

Bununla birlikte, uzamın postmodernleştirilmesinin, sömürgeciliğin çöküşüyle bağlantılı olduğu da görülmektedir. Nitekim 20. yüzyılda, büyük imparatorlukların yıkılmasıyla birlikte sürekli devam eden merkezden uzaklaşma gerçekleşmiştir ve özellikle eski sömürgeler, küresel bir piyasaya göre marjinal bir konumda bulunsalar da bağımsız birer merkeze dönüşmüşlerdir. Bunun yanı sıra sömürgeci sistem; sömürülmüş uzamı, ulus devletlerin devamlı bir yayılması, sonsuz sömürmesi ve güçlendirilmesi için bir "arena" olarak görürken şimdi uzam, Birleşmiş Milletler gibi uluslararası örgütler tarafından kontrol edilen ve dünyanın her parçasını ilgilendiren devasa bir küresel ticaret alanı olarak görülmektedir.⁵⁷ Bu gelişmeye rağmen bu küresel ticaret, çok az sayıda ülke tarafından kontrol edilmeye devam etmektedir.⁵⁸ Fakat, sonuç olarak Emperyalizmin çöküşü ve küresel ticarete geçiş, Sömürgeci İmparatorluk haritalarını parçalamış ve küresel uzamın, tek bir

⁵⁶ Julian Murphet, "Postmodernism and Space," **The Cambridge Companion to Postmodernism**, Ed. by Steven Connor Cambridge, New York, The Cambridge University Press, 2004, p. 126.

⁵⁷ A.e., 128.

⁵⁸ Sherif Hetata, bu düşüncüyü şu şekilde ifade etmektedir: "Dünya tarihinde, bütün sermayelerin az sayıda ülkenin ve kişinin tek eline toplandığı ve merkezleştiği hiç bu kadar belirgin bir şekilde görülmemiştir. Yediler Grubunu oluşturan ülkeler, 800 milyon nüfusuyla, Asya, Afrika, Doğu Avrupa ve Latin Amerika'da yaşayan 5 milyar kişiden daha fazla teknolojik, ekonomik, askerî güce sahiplerdir. Beş yüz çokuluslu şirket, küresel ticaretin yüzde 80'ini ve yatırımların yüzde 75'ini temsil etmektedir" (Sherif Hetata, "Dollarization, Fragmentation, and God," **The Culture of Globalization**, Ed. by Fredric Jameson and Masao Miyoshi, Durham, Duke University Press, 1998, p. 274).

ekonomik organizasyonun eline geçmesine neden olmuştur. Bu uzamsal anlamda Postmodernizm, “yabani” ve geri kalmış yerleri üretim, alışveriş ve tüketim küresel sistemine dahil etmeye çalışmaktadır.⁵⁹

Ayrıca küresel ticaretin önemli bir etkisi, belirlenmiş ulusal sınırları aşıp dünyanın her yerini işgal eden insan sayısının hızlı bir şekilde yükselmesidir. Bununla birlikte başka ülkelerin yaşam biçimleri kendi topraklarının sınırlarını aşmakta ve çoketnik ve çokkültürel tek bir toplumda karışmaktadır. Kültürlerin bu yayılmasıyla bu insan grupları, uzamı tekrar elde etmekte ve kendilerini aktif özne olarak öne çıkarmaktadır.⁶⁰ Böylece bugün uzamsal bağlantılardan oluşan bir ağın içinde bulunmamak imkânsızdır. David Harvey’in söylediği gibi:

“Yemek, mutfak alışkanlıkları, müzik, televizyon, eğlence türü gibi şeyler aracılığıyla günümüzde dünya coğrafyasını dolaylı biçimde, bir benzeş olarak yaşamak mümkündür. Günlük hayatta benzeşlerin iç içe örülmesi (metallardan oluşan) farklı dünyaları aynı mekân [uzam]⁶¹ ve zaman da bir araya getirir. Ama bu öyle yapılır ki, işin kökenine, bunları üreten emek süreçlerine, ya da üretilmelerinde geçerli toplumsal ilişkilere dair bütün izler mükemmel biçimde gözden gizlenir.”⁶²

Bu yüzden küreselleşme, bir tarafta tek ve ortak bir uzam inşa eden ve öbür tarafta mal, insan, para transferlerinden daha yüksek bir çıkar elde edebilmek için dünyayı birçok parçaya bölen çağdaş kapitalizmin sonucu olarak kabul edilmelidir.⁶³ Bir şekilde küreselleşme, zıt ve bağdaştırılmaz bu iki özü barındırmakta ve çağdaş kuramsal krizlerin çoğu, bu uzamsal çelişkilerden kaynaklanmaktadır. Nitekim uzam, aynı zamanda tek ve parçalı, aynı ve farklı gibi görülmektedir.

⁵⁹ Murphet, **a.g.e.**, s. 129.

⁶⁰ **A.e.**, p. 130.

⁶¹ D. Harvey’in kitabıTürkçe edisyonunda “space” sözcüğü mekân olarak çevrilmiş, bu tez hazırlanırken ise uzam kelimesi tercih edilmiştir.

⁶² David Harvey, **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, Çev. Surgun Savran, İstanbul, Metis, 2012, s. 335.

⁶³ Murphet, **a.g.e.**, p. 130

Bunun yanı sıra dünyanın küreselleştirilmesinde, “uzam üretimi” olarak adlandırılan olgu da tespit edilmektedir. İnsanların, kendi toplumsal uzamlarını toplu olarak kurdukları inkâr edilemez. Fakat postmodern çağda “uzam üretimi”, kentsel uzamın yoğun soyut üretimi ve aşırı küresel sistemin dış sınırı olarak günlük hayatın hipergerçek alanında bükülebilir yapıdan her düzeyde ortaya çıkıp kendi başına bir amaç oluşturmaktadır. Sonuç olarak uzam, çağdaş veya geç kapitalizmin üretmek, düzenlemek, sergilemek ve tanıtmak istediği öğedir. Özel olarak bu olgu, bir tarafta uzamın soyut bir ifşası (harita, tablo, grafik, istatistik) ve öbür tarafta ötekinin yoğunlaşmış bir farklılaştırılması (yerellik, yeni toplumsal hareketler, çokkültürlük, etnik bölüşme) gibi iki zıt kavram arasındaki bir çelişkinin içinde bulunmaktadır.⁶⁴

“Uzam üretimi” kavramıyla birlikte “uzam” ve “yer” arasındaki farklılıklar, soyut türdeşlik ile toplumsal parçalılık arasından bulunan uzamsal çelişkiyi anlayabilmek için çok önemlidir. Nitekim uzamın soyutlaştırılması, sadece belli yerlere uygulanabilir. Bunlar, söz konusu olan bu soyutlaştırmaya dayanabilen ve baş edebilen yerlerdir. Bu süreç, kültürel belleği tekrar canlandırmak için son derece önemlidir; çünkü geçmiş, uzamın soyutlaşmasıyla birlikte yok olan ilk faktördür. Tarihselliğin krizi, geçmişi kullanarak uzamı tekrar betimleyen anlatıların aracılığıyla kısmen hafifletilebilir.⁶⁵ Bu perspektife göre yerler dünyanın tarihselleştirilmiş bir alanı olmaya devam ederken uzam ise, artık küresel olarak hep aynıymış gibi görünen ortak ve tek bir öge olarak kabul edilmektedir.

Sonuç olarak, gerçekten monolitik ve küresel bir kapitalist sistemin içinde yerleşmiş olan uzam, devasa, bitmez, dolu ve mükemmel görülmektedir. Bu yüzden insan kendini daha çaresiz, parçalanmış ve yabancılaşmış gibi hissetmektedir. Böyle bir uzamda kendini iyi hissetmemek çok normaldir, çünkü bir kimlik sadece karşıda duran bir ötekiyle temasa geçerek oluşup var olmaktadır.⁶⁶ Ortak ve benzer özellikler tarafından belirlenen çokkültürlü bir uzam, ister istemez özneyi şaşırtmakta ve parçalanmasına neden olmaktadır.

⁶⁴ A.e., p. 131.

⁶⁵ A.e. p. 132.

⁶⁶ A.e. p. 133.

Bu çalışmanın esas konusuna bağlı olarak bu noktaya kadar açıklanan uzamın küreselleşmesi ve dünya mesafelerinin kısılması ile ilgili sorunlara Tabucchi'nin farklı bir bakış açısıyla yaklaştığını hatırlatmak gerekir. Nitekim yazar küçülmüş ve hep aynı kalan bir dünya fikrini tamamen reddetmektedir. Bir röportajında öne sürdüğü gibi: “Dünya hiç de küçük değil. Kitle iletişim araçlarının ileri sürdüğü gibi bir “küresel köy” de değil. Dünya büyük ve farklı. Zaten onun için güzel ya: Büyük ve farklı olduğu ve tamamını tanımaya olanak olmadığı için.”⁶⁷

Bu sözlere rağmen Tabucchi'nin seyahat anlatılarında dünyanın gerçekten bir “küresel köy”e dönüşebileceği endişesine rastlamaktadır. Bu endişe, seyahat ile ilgili birçok makalede geleneksel seyahat etme biçimini değiştiren kitle turizmine ve heterotopyaların karşısı olan yok-mekânlarla karşı sert bir eleştiriye dönüşmektedir. Ayrıca görüleceği gibi Tabucchi bu endişeyi yok etmek için gezilen uzamı değişik anlatım yöntemlerini kullanarak okurlara betimlemektedir.

1.3. Kitle Turizmi, Heterotopya/Yok-Mekânlar ve “Seyahatin Yok Oluşu”

1.3.1. Kitle Turizmi Çağında Seyahat Etmek

Postmodern dönemde, bir önceki bölümde incelenen parçalanmış bireyin parçalanmış ve küreselleşmiş uzam ile buluştuğu seyahat kavramı ciddi değişiklikler göstermiştir. Nitekim İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra uzamda yapılan devingenliğin bilgilendirici ve biçimsel özellikleri tartışılmaya başlanmıştır.⁶⁸ Seyahat kavramı,

⁶⁷ Tabucchi, *Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar*, a.g.e., s. 18.

⁶⁸ İlk olarak Evelyn Waugh'ın, 1946 yılında yazılan *When the Going was Good* (Gitmek İyi Olduğunda) kitabında modern dönemde yapılan seyahatin işlevlerini tartıştığını ve *Grand Tour* çağının bitişi için üzüldüğünü hatırlamak gerekmektedir. Ona göre 20li ile 40lı yıllar arasındaki

kitle turizminin yükselişyle birlikte (tüketici toplumun, egzotiği ve ötekiliği keşfetmeyi imkânsız kıldığında) krize girmeye başlamıştır. Bu duygu Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss'un sözlerinden çarpıcı bir şekilde anlaşılmaktadır. Nitekim 30'lu yıllarda Brezilya'da yapılan bir seyahati anlatan **Tristes Tropiques (Hüzünlü Dönenceler)** kitabında, gitgide daha küçük ve her tarafta aynı olmaya başlayan bir dünyada hâlâ egzotiği arayan bir seyyah olma mutsuzluğu ve çaresizliğini itiraf etmektedir. Gerçek seyahat eyleminin yok oluşunu şu meşhur sözleri kullanarak ifade etmektedir:

“Düşler kurduran vaadlerle dolu yolcular! Sizin el değmemiş hazineleriniz kalmadı artık. Her tarafa yayılmış ve aşırı derecede hırçın bir uygarlık, denizlerin sessizliğini bir daha geri gelmeyecek biçimde yok ediyor. Dönencelerin parıltıları ve varlıkların canlılığı, arzularımızı körelten ve bizleri, yarısı bozulmuş anıları toplamaya mahkûm eden, kuşkulu kokular yayan bir çürüme kirletiliyor.”⁶⁹

Levi-Strauss'a göre çağdaş dönemde seyahat etmek, dünyayı hem çevresel hem de kültürel düzeyde fakirleştiren ve zayıflatan küreselleşme sürecinde fark edilen Avrupa'nın sorumluluğunu açığa çıkarmak da demektir. Seyahatin gerçek ruhunu yitiren kitle turizmi çağında Batılıların bakışı, farklılıkları yok ederek, tek ve devasa bir “küresel köy” üreterek dünyayı deforme etmektedir.⁷⁰ Böylece artık seyahat, hâlâ ötekine ulaşmak için yola çıkan seyyahların arzularını ve hayallerini yok sayan bir öge olarak görülmektedir. Levi-Strauss tarafından ortaya koyulan “seyahatin yok oluşu” fikri, modern dünyada seyahat edilmediğinden değil, ama artık fazla seyahat edildiğinden kaynaklanmaktadır.⁷¹ Artık seyahatin, günlük insan

dönem seyahatin altın çağı olarak kabul edilmelidir. Nitekim, Birinci Dünya Savaşı sırasında gerçekleşen sınırların kapanışından sonra D.H. Lawrence, Gerald Brenan, Robert Graves, Patrick Fermor, Lawrence Durrell gibi yazarlar, Güney Avrupa'da yeniden gezmeye başlamışlardır. Bu durum, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde ortaya çıkan kitle turizminin yükselişyle bitmektedir (Marfè, **a.g.e.**, pp. 16-17).

⁶⁹ Claude Lévi-Strauss, **Hüzünlü Dönenceler**, Çev. Ömer Bozkurt, İstanbul, YKY, 1994, s. 36.

⁷⁰ Marfè, **a.g.e.**, p. 18.

⁷¹ Nitekim Mario P. Salani'ye göre, “şimdiki toplum gibi bir toplum, aynı anda birçok yerde olmaya çalışmaktadır; çağdaş toplumsal öznenin ihtiyacı burada ve orada, şimdi ve hemen olmaktadır. [...] Birçok yerde olma ihtiyacı, toplumumuzun bir miti olmaktadır”(Salani, **a.g.e.**, pp. 54-55).

hayatının vazgeçilmez ve sıradan bir parçası olduğu görülmektedir. Bu nedenle seyahat kuramcıları ve kendi seyahat tecrübeleri anlatan çağdaş yazarlar, küreselleşmiş bir dünyada egzotik ve yerel öğelerin kaybolduğunu söylemektedirler.

Ötekinin yok olduğu bir gerçeklikte kitle turizmini belirginleştiren öğeler, gerçeğin kopyaları ve röprodüksiyonlarıdır. Nitekim, Amerikalı tarihçi Daniel J. Boorstin'e göre turist gerçeği değil, onun yansımasının peşindedir.

“Turist karikatür peşindedir; yurt içindeki seyahat acenteleri ve ulusal turizm büroları bu talebe hemencecik karşılık verirler. Turist bir yabancı kültürün (kendisine çoğu zaman anlaşılmaz gelen) sahici ürününden nadiren hoşlanır. Kendi dar görüşlü beklentilerini yeğler. Fransız aksanıyla İngilizce şarkı söyleyen Fransız şantöz, Fransızca şarkı söyleyen birinden çok daha çarpıcı bir şekilde Fransız görünür ona.”⁷²

Buna bağlı olarak turistler, şehir merkezlerinde, arkeolojik parklarda ve müzelerde satılan kartpostlar, biblolar, röprodüksiyonlar ve minyatürler gibi öğelerle özdeşleşmektedirler. Ayrıca onlar, bir yanda turizmi eleştirenler tarafından gereksiz ve **kitch** olarak betimleyen bu eşyaları, öbür yanda ise sahte ve yapay maceraları tüketen bir toplumdur. Turizm endüstrisi, bu öğeleri kullanıp, sadece eşyalar değil, turistleri ve onlardan elde edilebilen kazançları çekmek için inşa edilen yerleri de üretmektedir. Böylece turizm derin bir şekilde uzamı değiştirmektedir çünkü turiste göre pitoresk olarak nitelendiren kitlesel ve karikatürist bir mantık kullanarak onu değiştirmeye çalışmaktadır.

Uzamsal görünüm, toplumun düşsel dünyasına göre yeniden inşa edilip şekillendirilirken, Boorstin'e göre hiç çekici olmayan ve turistler tarafından önceden bilinen uzamsal röprodüksiyon mekânlar ortaya çıkmaktadır.⁷³

⁷² Daniel J., Boorstin, “From Travel to Tourism: The Lost Art of Travel,” **The Image or What Happened to the American Dream**, London, Weidenfeld-Nicolson, 1962, p. 106 (Erkal Ünal tarafından yapılan bu çeviri, Jonathan Culler, “Turizmin Göstergebilimi”, **Turist: Modern Çağın Seyyahı?**, Cogito, Çev. Erkan Ünal, Sayı: 59, 2009, s. 96’den alınmıştır).

⁷³ Boorstin, **a.g.e.**, pp. 102-103, 106.

1.3.2. Heterotopyalar ve Yok-Mekânlara Dair

Postmodern dönemde uzamsal algılayışın krize girmesinin, belli işlevsel ve tarihsel özellikleri taşıyan ‘heterotopya’ların öneminin azalmasından ve geçici, boş olan yok-mekânların yükselmesinden kaynaklandığı söylenebilir.

Heterotopya terimi, ilk defa Foucault’nun **Başka Mekânlara Dair** yazısında açıklanmaktadır. Foucault’ya göre “uzam çağı” olarak adlandırılan postmodern dönemde dünya “noktalarını birbirine bağlayan ve kendi yumağını ören bir ağ”⁷⁴ olarak görülmektedir. Çağdaşlıkta gelişen uzam, ne kadar evrimsel bir boyuta gelmiş gibi gözükmüşse gözüksün, bir yenilik değil, tarihsel bir sürecin sonucudur. Ayrıca uzamın “mevkilendirme ilişkileri biçiminde sunulduğu”⁷⁵ postmodern çağda insanlar “birbirine asla indirgenemez olan ve asla üst üste konamayan mevkiler tanımlayan bir ilişkiler bütünü içinde”⁷⁶ yaşamaktadırlar. Sonuç olarak Foucault’yu ilgilendiren yerler, bütün diğer yerlerle bağlı olan ve bütün diğer yerleri tanımlayan mekânlardır. Bu tür yerler iki kategori olarak ayırt edilebilir: Ütopya ve heterotopya. Foucault ütopya ve heterotopya arasındaki farkı şu şekilde izah etmektedir:

“Önce, ütopyalar vardır. Ütopyalar, gerçek yeri olmayan mevkilerdir. Bunlar, toplumun gerçek mekânıyla doğrudan ya da tersine dönmüş, genel bir analogi ilişkisi sürdüren mevkilerdir. Bu, ya mükemmelleşmiş toplumdur ya da toplumun tersidir; fakat her halükârda, bu ütopyalar özünde esas olarak gerçekdışı olan mekânlardır.

Yine ve muhtemel bütün kültürlerde, bütün uygarlıklarda gerçek yerler, fiili yerler vardır, bizzat toplumun kurumlaşmasında yer alan ve karşı-mevki türleri olan, fiilen gerçekleşmiş ütopya türleri olan yerler vardır – gerçek mevkiler, kültürün içinde bulunabilecek tüm diğer gerçek mevkiler bunların içinde hem temsil edilir hem de tartışılır ve tersine

⁷⁴ Foucault, “Başka Mekânlara Dair,” **Özne ve İktidar**, çev. Işık Ergüden, Osman Akinhay, İstanbul, Ayrıntı, 2014, s. 292.

⁷⁵ A.e., s. 293.

⁷⁶ A.e., s. 294.

çevrilir –, bunlar fiili olarak bir yere yerleştirilebilir olsalar da bütün yerlerin dışında olan yer çeşitleridir. Bu yerler, yansıttıkları ve sözünü ettikleri tüm mevkilerden kesinlikle farklı olduklarından, bunları, ütopyalara karşıt olarak heterotopya olarak adlandırıyorum [...].”⁷⁷

Bu sözlere bakılırsa Ütopyalar, belli ilkeleri tanıyan fakat var olmayan yerlerken, heterotopyalar benzer ilkeleri ve imgeleri simgeleyen ve gerçekten var olan mekânlardır. Bir heterotopya Foucault’ya göre altı ilke dikkate alınarak tanımlanabilir ve tespit edilebilir. **Birinci ilkeye** göre, her kültür değişik heterotopyalar üretmektedir: “heterotopyalar elbette çok çeşitli biçimler alır ve belki, mutlak anlamda evrensel olan tek bir heterotopya bile bulunmaz.”⁷⁸ Buna rağmen heterotopyalar iki grupta ayırt edilebilir: Bir tarafta kutsal, ayrı ve toplumdan uzak, genelde suçlu adamların, adet dönemindeki kadınların, yeni yetmeler, yaşlıların bulundukları kriz heterotopyaları görülmektedir; öbür tarafta ise akıl hastaneleri ve huzurevleri gibi sapma heterotopya bulunmaktadır. **İkinci ilke** ise, her toplumun tarihi boyunca bir heterotopyaya değişik ve değişken işlevleri verebildiğini öne sürmektedir. Nitekim “her heterotopyanın toplum içinde belirgin ve kesin bir işlevi vardır ve aynı heterotopya, içinde bulunduğu kültürün eşzamanlılığına göre, şu ya da bu işlevi edinebilir.”⁷⁹ **Üçüncü ilkeye** göre, bir heterotopya, tek gerçek bir yerde, örtüşmeyen ve bağdaşmayan farklı mekânları ve mevkileri yan yana koyabilir. **Dördüncü ilke**, heterotopyaların zamanla özel bir ilişki içinde olduğunu söylemektedir. Nitekim “insanlar geleneksel zamanlarıyla bir tür mutlak kopma içinde olduklarında heterokroniler tam olarak işlemeye başlar”⁸⁰. Başka bir deyişle heterotopyalarda zaman normalden farklı bir şekilde işlemektedir. **Beşinci ilke** ise heterotopyaların her zaman, kendilerini hem tecrit eden hem nüfuz eden belli bir “açılma” ve “kapanma” sistemine sahip olduklarını iddia etmektedir. Nitekim “oraya ancak belli bir izinle ve belirli davranışları yerine getirdikten sonra girilebilir.”⁸¹

⁷⁷ A.e., s. 295.

⁷⁸ A.e., s. 296.

⁷⁹ A.e., s. 297.

⁸⁰ A.e., s. 299.

⁸¹ A.e., s. 300.

Altıncı ve son ilkeye göre heterotopyalar, onların dışındaki uzam için belli bir işlev geliştirmektedir. Bir yanda hayalî ve aldatıcı bir yer yaratabilir, öbür yanda ise gerçek ve mükemmel bir mekân sunabilirler. Foucault, birinci yerleri “yanılsamanın heterotopyaları” olarak, ikinci yerleri ise “ödüllendirmenin heterotopyaları” olarak adlandırmaktadır.

Küresellik çağında kitle turizminin yükselişiyle birlikte “zamanın biriktirilmesine bağlı olan bu heterotopyaların karşısında, tersine, en önemsiz, en geçici, en eğretili olan şeydeki zamana bağlı heterotopyalar”⁸²ın ortaya çıktıkları görülmektedir. Bu çeşit yerler, Marc Augé tarafından “**yok-mekân**” (**non luoghi**) olarak adlandırılmıştır.

Fransız antropoloğun düşüncesinden yola çıkarak, bu tür yerlerin, “mekân” olabilmek için toplum tarafından kabul edilen kimlikleyici, ilişkisel ve tarihsel özellikleri taşımaları gerektiğini söylemektedir. Böylece, Boorstin’in söylediği gibi, mekânlar bir bireyin, bir toplumun ve bir kültürün geçmişiyle sıkı bir şekilde bağlılardır.⁸³ Augé’nin düşüncesine göre bir yer, bu özellikleri ve bir yaşanmışlık içermese “mekân” değil, “yok-mekân” kabul edilmelidir.⁸⁴

Birçok turistik yer, alışveriş merkezleri, Disneyland gibi eğlence parkları veya Las Vegas gibi röprodüksiyonla inşa edilen şehirler “yok-mekân”lardır, çünkü bir toplumun gerçek geçmişine bir bağlantı göstermeyip turistlerin basmakalıp fikirlerine göre yeniden kurulmaktadır. Ayrıca yok-mekânlar, belli ve özel bir kültüre veya bir topluma bağlı olmadıkları için belirgin yerel özellikleri yoktur. Onlar birbirlerine benzemekle birlikte tanıdık gibi gelmektedir, çünkü toplum tarafından daha önce reklamlarda, televizyonda veya sinemada görülüp tanıtılmıştır. Nitekim, turistik olan veya olmayan yok-mekânların, tüketici sistemin bir parçası olduğunu söylemek gerekmektedir. Bu sistemde yer ve uzam, nötr, kimliksiz ve tarihsiz bir boyuta geçerek kendi anlamını kaybetmektedir.

⁸² A.e., s. 299.

⁸³ Boorstin, a.g.e., p. 59.

⁸⁴ Marc Augé, **Yer-olmayanlar: Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş**, Çev. Turhan Ilgaz, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1997, s. 85.

1.3.3. Seyahat Kavramının Yok Oluşu

Bu çerçevede, dolaylı olarak, seyahat etme eylemi de anlamını ve özgün özelliklerini kaybetmektedir. Nitekim, turizm, birçok kuramcıya göre, seyahati gereksiz bir eyleme, bir “pseudo-olay”a çoktan dönüştürmüştür. Özel olarak “pseudo-olay” terimiyle Boorstin, artık seyahatin esas unsuru olan maceranın⁸⁵ ticarileşmiş şemalara göre “üretildiğini” öne sürmektedir. Turist, “aynı anda hem egzotizm hem de aşinalıktan dünyanın doğal olarak verebileceğinden daha büyük bir miktar istediğine” ve “iki haftada hayatın bütün maceralarını ve hayatını riske atmadan her türlü riski yaşayabileceğine” inanmaktadır.⁸⁶ 19. yüzyılın ortasında Cook şirketinden örnek alarak yeni açılan ilk turist acenteleri bu istekleri karşılayıp teşvik ederek seyahatin yok oluşuna ve kitle turizminin yükselişine neden olmakta ve artık seyyah değil, turist denilen yeni bir seyyah doğmaktadır. Bu noktada Boorstin seyyah ve turist arasında bir ayrım çizmeye çalışmaktadır. Nitekim ona göre, “Seyyahın bir derdi vardı; turist ise keyif düşkünüdür. Seyyah faaldi; gayret sarf ediyor ve insanların, maceranın ve deneyimin izini sürüyordu. Turist ise edilgendir; başına ilginç şeylerin gelmesini bekler. “Görüntü görmek ister [...] Her şeyin kendine ve kendisi için yapılmasını bekler.”⁸⁷

Başka seyahat kuramcılarının düşüncelerinde de rastlanan⁸⁸ turiste olumsuz bakış, insan devingenliği üzerine olan sosyolojik çalışmalarda çok yaygın bir

⁸⁵ Boorstin’e göre macera sözcüğü kitle turizm yükselişi ardından artık tamamen boş ve içeriksiz bir hale gelmiştir (Boorstin, **a.g.e.**, pp. 77-78).

⁸⁶ **A.e.**, pp. 79-80 (çeviri benimdir).

⁸⁷ **A.e.**, p. 85 (Erkal Ünal tarafından yapılan bu çeviri, Culler, **a.g.e.**, s. 100’dan alınmıştır).

⁸⁸ Kuramcılar arasında, iki savaşın arası dönemdeki seyahat edebiyatını inceleyen Paul Fussell, bir turisti turist kılan öğelerin şunlar olduğunu söylemektedir: “Yurt içindeki toplumsal statünüzü yükseltip toplumsal endişelerinizi yatıştırmak; erotik özgürlüğe dair gizli fantezilerinizi gerçekleştirmek ve en önemlisi, bir süreliğine de olsa gerçekte bir parçası olduğunuz toplumsal sınıfın üstündeki bir sınıfın üyesi gibi hareket etmekten gizli haz alıp, ancak ne satın alacağınızı seçme gücü olduğunda hayatı anlamlı ve heyecanlı hale gelen bir “müşteri” ve para harcayan kişi rolünü oynamaktır. Turist Taj Mahal ya da güneybatıdaki Etna Dağı hakkında tımtırlıklı laflar etse bile, bugünkü esas hedefi Hong Kong’daki birbirinin aynısı olan bir sürü berbat kamera ve kasetçalar

durustur. Fakat postmodern ve küresel bir çağda turist olmayan bir seyahat tecrübesi yaşamanın artık çok zor, hatta imkânsız olduğunu düşünmek gerekmektedir. Bu yüzden turizmin, Ortaçağ, Rönesans, keşif, bilim ve **Grand Tour** seyahatlerinin doğal bir dönüşümü olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu tarihsel dönemde seyahat edenler, inkâr etmek isteyip turistlerden nefret etseler de, ister istemez, birer turisttir. Nitekim önemli Amerikalı yapışökümcü eleştirmen Jonathan Culler'in söylediğı gibi,

“Turist olmak bir bakıma turistleri [...] sevmemek demektir. Turistler başkalarını kendilerinden daha “turist” bulup onlara burun kıvrılabilirler: sırtında bir çantayla ne kadar kalacağını da bilmeden Paris’e gelen bir otostopçu kendini jumbo bir jetle bir haftalığına Paris’e gelen memleketlisinden daha üstün görebilir. Tur paketi yalnızca hava seyahati ve bir otel rezervasyonundan oluşan bir turist bir kafede otururken önünden geçen grup turlarına istihzayla bakabilir. Otobüs turlarındaki Amerikalılar, üniforma giymiş gibi gözüken ve fotoğrafını çektiğı kültür hakkında hiçbir şey bilmeyen Japonlarla dalga geçebilir.

Kısacası turizm, modern kapitalist kültürün hayati bir özelliğı olduğu zamanla anlaşılabilir bir şeyi açığa çıkarır. Bireyler arasında bir cemaat değil de husumet yaratan kültürel bir mutabakatı. Turizm dünya nüfusunun zengin ülkelerden olan geniş kesimlerini birleştiren bir değerler sistemidir.”⁸⁹

Bunun yanı sıra turist teriminin, küreselleşme döneminde yaşayan çağdaş adamın davranışlarını nitelendirmek için kullanılan en ilginç ve çarpıcı örneklerinden biri olduğu görülmektedir. Zygmund Bauman, bu son dönemde tespit edilen insan alışkanlarını ve davranışlarını betimlemek için, seyahat sendromunun zıttı olan turist sendromundan bahsetmektedir.⁹⁰ Fakat eğer bir tarafta bir turist sendromu

dükkânının olduğu o devasa Ocean Terminal’dır. Turizm endüstrisi turistin en iyi tanımının, geçici bir süre için normalde olduğundan farklı bir güce sahip bir fantezici olduğunu antropoloji biliminden daha iyi bilir” (Paul Fussell, **Abroad: British Literary Traveling between the Wars**, New York, Oxford University Press, 1972, p. 42 (Erkal Ünal tarafından yapılan bu çeviri, Culler, **a.g.e.**, ss. 98-99’dan alınmıştır)).

⁸⁹ Culler, **a.g.e.**, s. 101.

⁹⁰ Zygmund Bauman “Turist sendromu”nu şu şekilde ifade etmektedir: “Sıradan günlük yaşamlarımızda [...], her yerde [...] başkalarının refakatine “gömülmüş” olduğumuza dikkat çekmek istiyorum: Sadece yaz tatillerinde değil, bütün bir sene boyunca, haftada yedi gün ve senelerce. İşte ben **turist sendromu**’ndan bahsederken öncelikle çağdaş yaşamın bu özelliğini işaret ediyorum. [...]”

varsayılırsa, öbür tarafta bir çeşit “seyahatin yok oluşu” sendromundan da bahsedilebilir. Bu fikir, küreselleşme çağında artık seyahat denilen bir olgunun olmadığını ve dünyada yeni ve tamamen bilinmeyen bir yer bulunmadığı için devingenliğin artık anlatılamadığını düşünen insanları ve özellikle yazarları ilgilendirmektedir. Böylece seyahat ile ilgili sorunların edebiyata yansıdığı görülmektedir. Levi-Strauss söylediği gibi,

“İşte şimdi, yolculuk hikayelerine duyulan tutkuyu ve onlarda çılgınlığı, aldatmacaları anlıyorum. Yolculuklar, varolmaya devam etmesi gerektiği halde, artık varolmayan şeylerin hayalini taşımaktadır bize. Böylece yirmi bin yılın geçip gittiği gerçeğini hatırlamak ve bunun ezincini duymaktan kurtuluyoruz. Yapacak hiçbir şey kalmadı. [...] İnsanlık monokültüre geçmekte[dir].”⁹¹

Seyyah/yazar, seyahat ederken “daha önce görülen” yerler önünde bulunduğu zaman, kendi yaşadığı tecrübelerini tekrarlanmaz, tek ve özel gibi göstermek istemektedir. Nitekim, ucuz bir uçak biletiyle veya internet aracılığıyla dünyanın her yerine ulaşıldığı bu tarihsel dönemde seyyah/yazarlar “bilinen” ve “bilinmeyen” arasındaki çizginin hâlâ var olduğunu kendine sormaktadır. Bu soruya verilen cevabı ancak eserlerde aramak gerekliliği düşüncesi doğmaktadır.

Öncelikle ve belki en önemlisi, (fiziksel, coğrafi, toplumsal) mekânla olan bağların **gevşekliği**: Tam bağlılık yok, kesin bir kalış süresi yok; her şey “bir sonraki bildirime kadar” geçerli. [...] Turist sendromunun bir başka özelliği de “otlama davranışı”dır. [...] Turistler gittikleri yerde önlerine gelen her şeyi silip süpürüp, dükkânların raflarını boşaltmaz, ama uğruna geldikleri şeyi yerken, en iyi lokantaların hızla azaldığını görürler. Esasen peşinde oldukları şey deneyimdir – daha önceki deneyimlerinden farklı, bildikleri her şeyden farklı deneyimler; denenmemiş tatlar, deneyimlenmemiş duygular. Ama duygular ve tatlar sadece bir kereliğine denenmemiş kalır. Turistler, ziyaret ettikleri yerle, tanım gereği, “katkısız bir ilişkiye” girer [...] Turist sendromu, sıradan yaşamda karmaşık ve muğlak olanı saflaştırılmış biçimde kavramayı sağlar. Ayrıca, turistlerin gittikleri her yerde kurdukları ilişkilerin **zayıflığını** da unutmamamız gerek. “Turist sendromu”nun bu özelliği, daha önce tartıştığımız şeyle yakından ilişkili: **a priori** geçiciliklerinden ve [...] duygulanımların tüketimine indirgenmişliklerinden dolayı, karşılıklı hak ve sorumlulukların ve karşılıklı olarak bağlayıcı davranış kurallarının sert ve dayanıklı bir çerçevesini oluşturmak tamamen gereksiz bir şeydir” (Adrian Franklin, Zygmund Bauman, “Turist Sendromu”, **Turist: Modern Çağın Seyyahı?**, *Cogito*, Sayı: 59, 2009, ss. 82-83).

⁹¹ Levi-Strauss, **a.g.e.**, s. 36.

Bu olumsuz iklimde, artık seyahatin nesini anlatmanın değil, seyahati nasıl anlatmanın gerekli olduğuna odaklanan yeni bir seyahat anlatısının ortaya çıktığı görölmektedir. İlerdeki bölümlerde göröleceği gibi seyyah/yazar/turistin, küreselleşmeye ve kitle turizmine karşı duyduğu rahatsızlık, postmodern seyahat anlatısının esas özellikleri olan değişik anlatı tekniklerinin kullanılmasına yol açmıştır.



İKİNCİ BÖLÜM

POSTMODERN EDEBİYATTA SEYAHAT ANLATISI: KURAM VE ANLATIM YÖNTEMLERİ

אַרְאֵה אֶפְשָׁר, הָאֶרֶץ-זֶה, אֶרֶץ מִדְבָּר וּמִמְדִּינָה מֵאֲרָצֶה לְ-הָאֶרֶץ
(Tekvin, 12, 1)

وَاللَّهُ جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ بِسَاطًا
لِتَسْلُكُوا مِنْهَا سُبُلًا فِجَاجًا
(Kur'an, LXXI, 19-20)

Εἰ δ' ἄγε τοι καὶ νόστον ἐμὸν πολυκηδέ' ἐνίσπω,
ὄν μοι Ζεὺς ἐφέηκεν ἀπὸ Τροίης ἰόντι.
(Homer, *Odysseia*, IX, 37-38)

2.1. Seyahat Anlatısı: Değişken Bir Edebî Tür

Seyahat anlatısını, “belli bir uzam ve zamanda geçen, ‘bilinmeyen’in konu edildiği bir yolculuğun anlatısı”¹ ve dolayısıyla, bir insanın farklı bir yer, bir toplum, bir kültür ile gerçekleştirdiği buluşmanın anlatısı olarak da tanımlayabiliriz.

Önceki bölümlerde izah edildiği gibi seyahat anlatısının, seyahat eylemi kadar eski olduğunu söylemek gerekmektedir. Nitekim insanoğlunun, her zaman kendi toplumunun diğer insanlarına “bilinmeyen” ile yaşadığı tecrübesini anlatmak istediği görülmektedir. Ayrıca seyahat edebiyatı türünün çok katmanlı bir yapıya sahip olduğu ve roman, öykü, röportaj gibi farklı türler ile sıkı bir bağlantı içinde olduğunu da eklemek gerekir. Bu türün polifonik yapısını tanımlamak için Jan Born, Hans Robert Jauss’un teorilerinden² esinlenerek, seyahat anlatısını “karışık tür”

¹ Kubilay Aktulum, *Parçalılık/Metinlerarasılık*, Ankara, Öteki Yayınevi, 2004, s. 153.

² Hans-Robert Jauss, Kostanz ekolünün en önemli eleştirmenlerinden biridir. Onun çalışmaları özellikle okura dönük bir eleştirel kuram üzerine odaklanır. Ayrıca eleştirmen, okurun “beklentiler ufku” kavramına yeni özellikleri katarak metin, gelenek ve okurun beklentileri arasındaki ilişkilerin, türlerin poetikasına göre değerlendirildiğini ileri sürer (bkz. Alberto Casadei, *La critica letteraria del*

olarak görmüştür. Bu yüzden seyahat edebiyatından bahsederken kısıtlayıcı kriterleri kullanmamak ve onu, birbirinden farklı metinleri içeren bir edebiyat türü olarak görmek gerekmektedir.³ Born'un tanımına göre, seyahat edebiyatı, "yazar, anlatıcı ve başkarakterin aynı kişi olduğu varsayılan, okuyucunun sahiden gerçekleştirildiğini düşündüğü bir veya daha fazla seyahatin anlatıldığı, genelde birinci tekil şahıs zamirini kullanarak seyahatini anlatan gerçek bir öznenin içinde bulunduğu bir anlatıdır."⁴

Fakat şimdiye kadar verilen her tanımı, türlerin birbiriyle daha fazla karıştığı, özellikle "ben" ve "öteki" kategorilerinin birbirini etkilediği ve son olarak kurgu ve gerçek arasındaki sınırların incelendiği postmodern seyahat anlatılarına tamamen uygulamak mümkün değildir. Seyahat anlatısının bu yeni durumunu anlayabilmek için tarih boyunca gerçekleşen seyahat ve edebiyat ilişkisinin değişimini dikkate almak vazgeçilmez olur. Kaldı ki bu ilişkinin, seyahat anlatısı türünün belirsizliğini yarattığını söylemek yanlış olmaz.

Geçmişe bakıldığında edebiyat ve seyahatin, kendilerini tanımlamak için birbirlerini kullandıkları fark edilmektedir. Edebiyat, seyahat gibi, okuyucuyu uzak bir boyuta götürmektedir, çünkü baştaki bir durumu değişik bir ortama taşıyan bir anlamlandırma sürecini kapsamaktadır. Seyahat, bir kitabın sayfalarında olduğu gibi, onu gerçekleştiren kişiye, yorumlanması gereken birçok gösterge sunmaktadır.⁵

Bununla birlikte Emanuele Kanceff, seyahat anlatılarını üretme sürecini incelerken karakter/yazarın, seyahat anlatısını kaleme alırken üç farklı rol oynadığını göz önüne almaktadır: Seyahat edenin rolü, seyahat sırasında not alanın rolü ve

Novecento, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 140-141; Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim, 2009, s. 246-248).

³ Marfè, **a.g.e.**, p. 6.

⁴ Jan Born, "Defining Travel. On Travel Book, Travel Writing and Terminology," **Perspectives on Travel Writing**, Ed. by Hooper Glenn, Tim Youngs, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 17.

⁵ Edebiyat ve seyahat arasındaki ilişkiler ile ilgili olarak bkz. Marfè, **a.g.e.**, pp. 3-16 e Pino Fasano, **Letteratura e viaggio**, Bari, Laterza, 1999, pp. 7-15.

anlatısını kâğıda dökenin rolü. Bu üç farklı rol arasında bulunan süreksizlik, boşluklara, anlatısal kurgulaştırmalara ve belleğin aldatmacalarına yol açmaktadır.⁶

Bunun yanı sıra, anlatısal yapı açısından iki tür seyahat anlatısı görülmektedir. Bir yanda, düz ve çizgisel bir yazıya sahip olan nesnel bir anlatı bulunmaktadır: Bu metinlerde olaylar, kronolojik olarak, seyahatin güzergâhını takip ederek anlatılmaktadır. Öbür yanda, daha kompleks ve işlenmiş bir seyahat anlatısı türü fark edilmektedir. Bu tür, kurgusal anlatılardan bazı eylemler, karakterler, çözümler ve imgeler ödünç almaktadır. Aslında bu iki anlatı türü, sürekli olarak birbirini o kadar derinden etkilemektedir ki bugünkü okur, bir seyahat anlatısından nesnel ve öznel öğelerin bir karışımını beklemektedir.⁷

Bu türün tanımlanma güçlüğü, onun zamanda sürekli olarak geçirdiği evriminden kaynaklanmaktadır, fakat Antonio Tabucchi'nin **Porto Pim Kadını** eseri ve onun diğer seyahat anlatıları gibi “modern seyahat kitabı” (**modern travel book**) denilen metinler de bir önceki edebiyat geleneklerinden bazı özellikleri taşımaktadır.⁸ Sonuç olarak anılar, keşif raporları, seyahat günlükleri ve macera anlatıları gibi birçok farklı metinsel biçimi içeren bu tür, okurları aynı şekilde

⁶ Kanceff, **a.g.e.**, pp. 23-25. Ayrıca seyahatin yazılı metne dönüşmesi ile ilgili olarak bkz. “Modern okuyucu için, anlatı, günlük, röportaj ya da anı gibi seyahat metinlerinin altında yatan çalışmaları anlamak kolay veya alışılmış değildir ve hemen hemen hiçbir zaman bu çalışmaları kanıtlayan belgeler elimizde bulunmaz [...]. Metinlerle yaşadığımız uzun ilişki, hiç bir metnin direkt tecrübeden, yazarın eserine istediği şekli vermek için masada gerçekleştirdiği uzun ve yorucu bir arabuluculuk çalışması olmadan ortaya çıkmadığı fikrini kanıtlamaktadır [...]. Yazar, masaya oturduğu anda – sadece karışık notlarını temize çekmek için bile – yazan/yazın ilişkilerini ve eylem düzenini değiştirmektedir: Kayıt süreci bitmiştir, yaratılış zamanı başlamaktadır” (**A.e.**, p. 23).

⁷ Paul Fussell, **The Norton Book of Travel**, New York, Norton, 1987, p. 126.

⁸ Seyahatin, coğrafi keşif ve ticari amaçlı seyahatten zevk için yapılan geziye dönüştüğü için bu tecrübeleri betimleyen anlatılarda esas ve önemli farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Bu değişiklikler, seyahat edenin önemseydiği faktörler ile içsel ve dışsal dünya arasındaki ilişkiler ile ilgilidir. Özellikle 20. yüzyılın seyahat edebiyatında seyyahın sosyal ve ruhsal sorunları, ziyaret edilen yer ve yaşanan olaylardan daha büyük önem kazanmaktadır. Bu kadar güçlü ve merkezi bir benlik taşıyan bu yeni tür anlatıcı, geleneksel seyahat edebiyatı için yeni bir etkidir. Fakat bu etken, seyahat edebiyatı türünü temelden değiştirmiştir (bkz. Casey Blanton, **Travel Writing, The Self and the World**, New York, London, Routledge, 2002, p. 3-5, Peter Hulme, “Travelling to Write”, **The Cambridge Companion to Travel Writing**, Ed. by Peter Hulme and Tim Young, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2002, pp. 87-99; Marfè, **a.g.e.**, 24-36; Gaia De Pascale, **Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo**, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, pp. 16-17).

etkilemekte ve Marco Polo'dan Bruce Chatwin'e kadar seyahat anlatıları popüler bir şekilde okunmaktadır.⁹

Seyahat edebiyatının ilk örneklerinde, keşfedilen doğal dünya seyyahın ruhsal dünyasından daha fazla önem kazanmış ve anlatıcının amacı kendi şaşırtıcı seyahatinin ayrıntılarını kaydetmek olmuştur. Yunan seyyah Erodotos'un **Historiae** kitabında egzotik öğeler ile gerçek ve somut bilgiler dengeli bir şekilde karışmaktadır. Fakat Mary B. Campbell'e göre ilk gerçek seyahat yazarı, MS 5. yüzyılda Kutsal Topraklarda (Kudüs) bir hac gerçekleştiren Egeria olmuştur.¹⁰ 13. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar ise seyyahlar, o zaman bilinen dünyanın coğrafi sınırlarını aşarak Uzak Doğu'ya ulaşmaya çalışmışlardır. Şüphesiz ki bu dönem iki önemli seyyahı hatırlamak gerekmektedir: Ticari amaçla Çin'e giden Marco Polo ve Atlas Okyanusu'ndan geçerek Hindistan'a ulaşmak isteyen, ama aslında yeni bir kıta keşfeden Kristof Kolomb¹¹.

16. ve 17. yüzyıllarda ise Yeni Dünya, "fetheden kahraman"¹² olarak nitelendirilen birçok seyyahın yeni işgal edilen topraklarda yaptıkları keşiflerin anlatıları aracılığıyla, Avrupalılar ve Batılı seyahat anlatısı üzerine yeni bir etki yaratmaktadır. Bunun yanı sıra bu dönemde iki çeşit seyahat anlatısı modeli

⁹ Casey Blanton'a göre, "şüphesiz ki bu türün başarısı, insan merakına ve seyahat yazarının yabancı ve bilenen şeyleri uyuşturma ve bizden farklı olan dünyayı anlamaya yardımcı olma arzusuna bağlıdır. [...] seyahat edebiyatının uzun yaşamını açıklayan öge, onun hem edebi hem de sembolik anlatısal gücü. Seyahat anlatısı, hikâyeciliğin ikna edici ve baştan çıkarıcı bir şeklidir" (Blanton, **a.g.e.**, p. 2).

¹⁰ Mary Campbell, **The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing, 400-1600**, Ithaca, Cornell University Press, 1988, p. 111.

¹¹ Bu iki seyyah, seyahat edebiyatının tarihsel gelişimi için son derece önemli yazarlardır. İlk olarak Marco Polo kitabındaki önsözde sözünü ettiği gibi birçok muhteşem olay anlatmaya söz verir ve okuru hayal kırıklığına uğratmaz. Venedikli tüccarın, Çin'den döndükten sonra Rustichello da Pisa'nın yardımıyla kaleme aldığı seyahatname, Uzak Doğu'da varsayılan şaşırtıcı olaylar, büyüleyici halklar ve grotesk yaratıklarla dolu bir dünyayı aktarmaktadır (Blanton, **a.g.e.**, p. 7). Marco Polo, yabancı kültürleri ve halkları kendi değerlerine göre inceleyip Avrupalılara anlatmaktadır. Böylece Polo'nun eseri, her seyyahın, kendi kültürünün değerlerini ve kurallarını yanında taşıdığını ve yabancı kültürleri kendi inançlarına göre değerlendirdiğini göstermektedir. Kristof Kolomb'un Yeni Dünya'da gerçekleştirdiği dört seyahatin anlatısı ise; aslında kâşifin, yerlilerin garip geleneklerini ve adalarını egzotikleştirdiğini ve o toprakları kendi mülkü olarak gördüğünü göstermektedir. İspanya kralına gönderilen mektuplarında bir çeşit yeni egzotizm yaratılmaktadır. Bu yüzden Mary B. Campbell; Kristof Kolomb'un bu yeni egzotik algılayışının, modern seyahat edebiyatının gelişmesi için önemli bir etken olduğunu öne sürmektedir (Campbell., **a.g.e.**, p. 209)

¹² O dönemde Aztekler'in ve İnkalar'ın yaşadıkları bölgelerde bulunan efsanevi altın şehirlerin peşine düşen birçok **konkistador** (fatih) kahraman olarak yüceltilmiştir.

görülmektedir: Güverte günlükleri ve denizcilerin ya da kâşiflerin günlükleri.¹³ Bununla birlikte Rönesans döneminde seyahatin, kurgusal eserlerde çok önemli bir konu olmaya başladığını unutmamak gerekmektedir. Bu olgunun göstergesi olarak Ludovico Ariosto'nun **Orlando furioso** (Çılgın Orlando) destanını ve Miguel de Cervantes'in **Don Kişot** romanını hatırlatmak yeterlidir. Bir yandan Ariosto'nun eserinde Şarlman'ın şövalyeleri, bütün dünyada gerçekleştirilen ve bir ay seyahatiyle sonuçlanan sonsuz bir gezinme ile meşgullerdir; öte yandan İspanyol yazarın başyapıtında saçma ve fantastik bir yolculuk yapan, kendini bir şövalye sanan bir destan okuyucusu romanın merkezine yerleştirilmektedir.¹⁴ Bu iki örneğe, Jonathan Swift'in **Gulliver'in Gezileri** ve Daniel Defoe'nin **Robinson Crusoe** romanlarında olduğu gibi, yazarların gerçekten yapılan seyahatlermiş gibi anlattıkları fantastik seyahat eserlerini de eklemek gerekmektedir.

18. yüzyıldan itibaren edebiyat, kendisi ile dünya arasındaki ilişkiler üzerine odaklanmaya başlamıştır. Casey Blanton şu sözlerle sözü edilen değişiklikleri anlatmaktadır: “[Bu dönemde] seyahat yeni dürtülerin geniş bir yelpazesini sağlamıştır, bundan dolayı Grand Tour tecrübesi, üniversite öğrencileri ve yazarlar için bir bitirme sınavı gibi gerekli olmuştur. Buna, Newton'un geçerli bilgilendirme yöntemi olarak vurguladığı tecrübe ve tündengelim yönteminin etkilerini de eklemek gerekmektedir.”¹⁵

Newton'un felsefi ve bilimsel teorileriyle birlikte Descartes'in, akıl ve madde arasındaki ayrım ve insanoğlunu kendini düşünen bir birey olarak görme hakkında geliştirdiği düşünceler de, bu dönemde özellikle öğrenim ve bilim amacıyla yapılan

¹³ Bu son çeşit günlüğün örnekleri arasında Sir Walter Raleigh'in ve İspanyol konkistadorü Cortés'in seyahatini anlatan Bernal Diaz'ın anlatıları bulunmaktadır. Özel olarak Raleigh'in metni çok ilginç bir eser olarak kabul edilebilir. Kâşif, bilinçli olarak seyahatinin anlatısını yarı-fantastik bir boyuta taşımakta ve kendisini macerasının başkahramanı ve, sadece keşfin düzenleyicisi değil, onu takip edenlerin karizmatik rehberi ve ideolojik lideri olarak göstermektedir. Kendisini romantik bir kahraman, yerlileri İspanyollardan kurtarmak isteyen bir şövalye olarak betimlemektedir (Blanton, **a.g.e.**, p. 10).

¹⁴ Büyük keşifler çağının başında ve sonunda ortaya çıkan dünya edebiyatının bu iki başyapıtında, anlatının esas konusu olarak deliliğin alınması bir tesadüf değildir. Nitekim Pino Fasano'nun söylediği gibi “‘yeni bir dünya’nın keşfinde kelimeler ve şeyler arasındaki geleneksel ilişkinin şaşırtıcı bir devrikleştirme yaşadığı çağdaki insanların huzursuz bilinci, seyahat ve edebiyat arasındaki benzerliğe de yansımaktadır” (Fasano, **a.g.e.**, p. 34).

¹⁵ Blanton, **a.g.e.**, p. 11.

seyahat yazılarına yeni özellikler eklemiş ve bu türün olgunlaşmasına yol açmıştır. Bu kavramsal değişiklikler, esas olarak seyahat edebiyatı ile ilgili iki önemli sonuç getirmiştir: Bir yandan anlatımda anlatıcının duyguları, düşünceleri, kişisel özellikleri daha belirgin bir hale gelmekte ve doğa, bitkiler, hayvanlar ve insanlar bir bilim kaynağı olarak algılanmaktadır. 1735 yılında gerçekleşen iki olay, seyahat anlatısının gelişmesi için çok önemli bir rol oynamıştır: Carl Linné tarafından **Systema Naturae** kitabının yayımlanması ve dünyayı ölçmek için yapılan ilk yolculuk. Bu iki olgu, dünyanın ölçülebilir, kataloglanabilir ve tanınabilir olduğunu göstermektedir. Bu yüzden, bu gelişmelerin önemli etkisi olarak Batılı seyahat anlatılarının, dünyanın nesnel betimlenmesine odaklandığı fark edilmektedir. Bununla birlikte, Aydınlanma çağı seyyahlarının; Avrupa medeniyetinin, hem uzamsal hem de zamansal olarak daha güçlü ve gelişmiş olduğunu düşündüklerini unutmamak gerekmektedir. Bu fikri getirdiği önyargılara rağmen, bu dönemde görülen değişimler, seyahat yazarlarının anlatılarında yabancı bir ülkede ve bir kültürde yaşanan tecrübeleri öne çıkardıkları ve yücelttiklerini göstermektedir.

Seyyahın düşünceleri, tepkileri ve maceraları büyük önem kazanırken, yabancı ve bilinmeyen topraklar ise arka planda bırakılmaktadır. 18. yüzyılda bilimsel ve duygusal seyahat anlatılarının, birbirini etkiledikleri görülmektedir. Bu yüzyılın başında, Avrupa merkezli bir bakış açısını kullanmasına rağmen Doğu kültürüne o döneme göre hoşgörülü bir şekilde yaklaşan Lady Wortley Montagu¹⁶ tarafından yazılan seyahat anılarında, sadece cesur bir kişiliğe sahip olan değil, Türk

¹⁶ Lady Montagu kendi tecrübelerine oldukça güvenmekte ve ondan önce Osmanlı İmparatorluğun topraklarında bulunan erkek seyyahlara göre Türk kültürünü daha derin bir şekilde tanıyabildiğini farketmektedir. Federica Frediani'nin kadın seyyahlar ile ilgili çalışmasında söylediği gibi "ilk olarak Lady Mongagu kadınlar, onların durumları ve alışkanlıkları ile ilgili, seyyahların verdikleri betimlemeleri güçlü bir şekilde vurgulamaktadır. Mektupların birçok yerinde, Batılıların kültürel yapılarını ortaya çıkarmak ve onların geçerliliğini yıkmak için örnekler ve kanıtlar vererek Doğu'daki kadının durumu ile ilgili yaygın inançları yalanlamaya çalışmaktadır. Buna rağmen İngiliz kadını, örneğini alan birçok kadın seyyah gibi, yerleri ve **Otherness**'i (Ötekiliği) betimlerken geldiği kültürün filtrelerinden tamamen kurtulmayı başaramaz. Yenilik ve gelenek arasında gidip gelen mektupları 18. yüzyılın İngiliz kültüründe rastlanan tipik imgelerden ve anlatılardan etkilenmektedir. Örneğin, haremelerin mobilyalarını ve dekorasyonlarını, padişahın kadınlarının mücevherlerini betimlerken Bin Bir Gece masallarının üslubuna göre sayfalar yazmaya çekinmez" (Federica Frediani, **Uscire. La scrittura di viaggio al femminile : dai paradigmi mitici alle immagini orientaliste**, Reggio Emilia, Diabasis, 2007, p. 109). Bununla birlikte Lady Montagu, kendi "erkek seyahat yazarları arasında olan kadın seyahat yazarı" figürünü öne çıkarmak ve kendisini tecrübeli, duygusal ve bilgili bir gözlemleyici olarak göstermek istemektedir (Blanton, a.g.e., p. 13).

kadınlarının olumlu geleneklerine ve davranışlarına ilgi gösteren bir karakter de ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte seyahat sırasında karşılaşılan yabancı insanların gelenekleri, davranışları ve özellikleri ile ilgili merak, Laurence Sterne'nin başyapıtı, **A Sentimental Journey (Duygusal Bir Seyahat)**¹⁷ kitabında önemli ve merkezî bir konumdadır. Sterne'in eserinin, seyahat anlatısının gelişmesinde bir kırılma noktası olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim o zamana kadar olduğu gibi, ziyaret edilen ülkelerin doğal ve mimari özellikleri ve karşılaşılan insanların gelenekleri ve alışkanlıkları üzerine odaklanmak yerine Sterne kendini, duygularını ve başına gelen maceraları anlatının merkezine yerleştirmektedir.¹⁸ Sterne'in eserinden sonra seyahat anlatıları; seyyahların, yaşadıkları maceraları, hissettikleri duyguları ve gördükleri yerleri betimledikleri metinler olmaya başlamışlardır.

Böylece 19. yüzyılın başlarında seyahat edebiyatı, “öteki”nin olduğu kadar “kendi”nin arayışı üzerine de odaklanmaya başlamıştır.¹⁹ Nitekim 18. yüzyılın sonunda “zevk” için seyahat mecburi seyahat yerine geçmiştir. Başka bir deyişle insanlar sadece öğrenim, bilim ve ticaret amacıyla yola çıkmamaya ve eğlenmek, yeni gerçeklikleri görmek için de seyahat etmeye başlamışlardır. Aynı zamanda sadece kitaplar aracılığıyla seyahat etmek isteyenler için, romanlara benzeyen, seyyahın samimi tecrübesini anlatıp seyahat edemeyen okuru eğlendiren “seyahat günlükleri” yazılmaktadır. Romantik dönemden itibaren, ilk olarak benliğin tecrübeleri ve duygularının ön plana çıktığı bir edebiyat anlayışında birey ve dünya arasındaki ilişki daha karışık olmaktadır. Janet Gunn; Romantizm'in,

¹⁷ Bu eserin yenilikçi özellikleri, İngiliz yazar Virginia Woolf tarafından Sterne'in seyahatnamesinin 1928 yılındaki yeni basımının girişinde vurgulanmaktadır: “Sterne'nin kendi kişiliğini belirten özellikler çıkarılırsa **Duygusal Bir Seyahat**'ten az ya da hiçbir şey kalmaz. Yazar verilecek değerli bilgilere sahip değil, [...] onun, tablolar, kiliseler, kırların mutluluğu veya bolluğu hakkında söylenecek bir şeyi yok. Evet, Fransa'da seyahat ediyordu ama kalbinin heyecanlanmasıyla. Bakış açısında gerçekleşen bu değişiklik, kendiliğinden cesur bir yenilik. Önce, seyyah bazı orantı ve perspektif kurallarına uymuştu. Katedral herhangi seyahat kitabında her zaman çok büyük bir binaydı, insan ise onun yanında bulunan, gerektiği kadar küçültülen minicik bir karakterdi. Fakat Sterne, katedrali tamamen çıkarabildi. Yeşil saten çantalı bir kız, Nôtre-Dame'dan daha önemli olabildi. Çünkü – sanki bunu söylüyormuş gibi – evrensel bir değerler dizisi yok. [...] Her şey bakış açısıyla ilgilidir. [...] turist rehberi içersinde aramamıza gerek yok; aklımızı incelemeliyiz; sadece o katedralin [...] ve yeşil saten çantalı bir kızın göreceli öneminin ne olduğunu söyleyebiliriz” (Virginia Woolf, **La signora dell'angolo di fronte**, tr. Masolino D'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 135-137)

¹⁸ Gianfranca Lavezzi, “Introduzione”, Laurence Sterne, **Viaggio sentimentale**, tr. U. Foscolo, Milano, BUR, p. 6.

¹⁹ Blanton, **a.g.e.**, p. 15.

özyaşamöyküsü türünün en çok geliştiği dönem olduğunu öne sürmektedir.²⁰ Benzer bir şeyi seyahat edebiyatı için söylemek mümkündür. Gunn, özyaşamöyküsü yazarlarının (**self-writer**) ve, dolayısıyla, seyahat yazarlarının sorunlarını birey ve dünya arasındaki ilişkiye bağlamaktadır ve ona göre bu çatışmalı ilişki, bu iki türün yeşermesini desteklemiştir.²¹ Ayrıca bu kartezyen düalizm seyahat edebiyatını derinden etkilemekte ve romantik dönemden itibaren anlatıya yazarın duygularının eklenmesi alışkanlığı zirveye ulaşmaktadır.²²

İtalyan seyahat edebiyatı ile ilgili olarak Napolyon'un İtalya seferleri boyunca, savaşların kolayca bir yere başka bir yerden yapılan yolculukları engelledikleri için daha az seyahat edildiği görülmektedir. Bütün Bağımsızlık Savaşları (**Risorgimento**) döneminde İtalyan seyyahının profili değişmektedir: Diplomatik ve askerî nedenler yüzünden seyahat edenlerin ve birleşme öncesi İtalyan devletlerin otoriteleri tarafından aranan mültecilerin sayısı artmaktadır. Sonuç olarak İtalya'da, Fransa'da ve İngiltere'de olduğu kadar güçlü ve dikkat çekici seyahat anlatılarına rastlanmaz.²³

Romantik dönemden sonra Amerikan ve Avrupalı seyahat anlatıları, birey ve dünya ilişkisi üzerine odaklanmaya devam etmiştir. Ayrıca epistemolojinin ve duygusallığın birbirini etkilemeleri, seyahat anlatılarının en zengin dönemini işaret etmektedir. 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında yeni icat edilen ulaşım araçlarının, seyahat etme geleneğini burjuvaziye açtığını unutmamak gerekmektedir. Yeni, egzotik ve uzak toprakları tanıtan seyahat anlatılarının, burjuva okurları tarafından istenmeleriyle birlikte 1850'li ile 1930'lu yıllar arasındaki dönem, seyahat edebiyatının altın çağı olarak kabul edilebilir. Bu dönemde seyahat kitapları kaleme alan yazarların listesi uzundur ve gerçekten seyahat edenlerin sayısı şaşırtıcı bir şekilde artmıştır.²⁴ Bu dönemde seyahat etmek, sadece bir zevk ya da bir eğlence

²⁰ Janet Varner Gunn, **Autobiography: Toward a Poetic of Experience**, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982, p. 60.

²¹ **A.e.**, p. 59.

²² Blanton, **a.g.e.**, p. 16.

²³ Ricorda, **a.g.e.**, p. 42.

²⁴ James Buzard, "The Grand Tour and After," **The Cambridge Companion to Travel Writing**, Ed. by Peter Hulme and Tim Young, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2002, p. 47

değil, yeni şeyler öğrenmek ya da, özellikle kadınlar ile ilgili olarak, Viktoryen toplumun gericiliğinden kaçabilmek için bir yol olmuştur.²⁵ İtalya’da ise, birleşme sürecinin sonunda seyyahlar, birliğine yeni kavuşmuş ülkelerinin güzelliklerini betimlemek için seyahat etmektedirler. En önemli İtalyan şehirlerinin betimlemeleri yazılırken aynı zamanda İtalya’nın güzelliği ve kültürel zenginliği yüceltilmektedir.

Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla birlikte teknolojik ve toplumsal gelişime karşı hissedilen genel tereddütler ve şüpheler, seyahat geleneğini ve seyahat yazını etkilemeye başlamıştır. Bunun yanı sıra, bu dönemde, birçok yazar kendi ülkesini terk etme arzusunu hissetmektedir. James Joyce’nin Paris’e ve Trieste’ye, Ernest Hemingway’nin Paris’e, T. S. Eliot’un Londra’ya ve D. H. Lawrence’in İngiltere’nin dışındaki herhangi bir yere gittiğini düşünmek yeterlidir. Bu aydınlar kendi ülkeleri renksiz, soğuk ve duygusuz gibi gelmektedir ve kendi ruh sağlıkları için tek çare yurtdışına seyahat etmektir. Paul Fussell, memnuniyetsizlik ve ruhsal yorgunluk duygularıyla birlikte bilinç sorgulamasına Modern çağ felsefesinin eğilimi yüzünden seyahatin, bu dönemin en çarpıcı edebî metaforuna dönüştüğünü öne sürmektedir.²⁶ Bundan dolayı, Modernizm’de seyahat anlatılarının çoğalmaları bir tesadüf değildir. Bunun yanı sıra Samuel Hynes, bu noktada seyahat yazınının kendi bireyselliğinin arayışı üzerine odaklanmaya başladığını ve aynı zamanda “gerçekçi güçlü bir düzey”i olan ve aslında “bir parabol” a benzeyen düal bir alanın yaratıldığını söylemektedir.²⁷ Kastedilen parabol, modern bütünleşme eğilimini ve parçalanmış benliğin arayışı doğrultusundaki içsel bir sorgulamayı simgelemektedir.

İki savaş arasındaki yirmi yıllık dönemde İtalyan seyahat edebiyatı daha popüler hale gelmektedir ve genelde seyahat anlatıları gazetelerin üçüncü sayfasında yer almaktadır. Genel olarak bu anlatılar makale olarak yayımlanıp değişik amaçlarla ve değişik şekillerde yazılmaktadır: Onlar kimi zaman sadece genel bilgiler içeren makaleler, kimi zaman da seyyahın bir ülkeye ve bir kültüre karşı hissettiği duygularına, yargılarına ve fikirlerine daha fazla yer bıraktığı daha uzun ve işlenmiş

²⁵ Blanton, **a.g.e.**, pp. 19-20.

²⁶ Fussell, **Abroad, a.g.e.**, p. 50-64.

²⁷ Samuel Hynes, **The Auden Generation: Literature and Politics in the 1930s**, New York, Viking Press, 1977, p. 228.

metinler, kimi zaman ise sadece kısa ve dilsel olarak güzel bir sayfalık parçalar. Faşist ideolojinin, ister istemez bu metinleri etkilediğini söylemek gerekmektedir.²⁸ İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcıyla seyahat kitaplarının politik olarak daha saldırgan oldukları görülmektedir. 30'lu ve 40'lı yılların arasında yazılan seyahat anlatılarının daha fazla sert ideolojik unsurları ve umutsuz duyguları içeren, birçok defa tutarsız, eserler olduğu söylenebilir.²⁹

Savaş sonrası dönemde seyahat edebiyatının tekrar yeşerdiğini ve kitle turizminin ortaya çıktığı görülmektedir. Yeni yaşam şekli ve ilerleyen ortak bir zenginlik artık seyahat geleneğini bütün sosyal sınıflara ulaştırmıştır. Buna bağlı olarak bir önceki yüzyıldan itibaren profesyonel acentalar tarafından organize edilmiş seyahatler artmaktadır. Daha önce söylediğimiz gibi, bu seyahat şekli kitle turizminin yükselişini ve aynı zamanda geleneksel seyahatin ölümünü getirmiştir. Dean MacCannell, 50'li yıllardan itibaren yaygınlaşan "kitle boş zaman"ın artık turizmi ve turistik tesislerin inşa edilmesini destelediğini işaret etmiştir.³⁰ Ayrıca MacCannell 60'lı ve 70'li yıllar arasında yapılan seyahatin, sıradan, çirkin, hep aynı tarihî eserlerden uzaklaşmak için, "hakiki/otantik" yerlerin peşinde olan bir arayış olduğunu söylemektedir.³¹ Fakat bir önceki bölümlerde izah edildiği gibi bu arayışın sonucu, turistik endüstrinin gelişmesinin dünyanın her yerini birbirine aynı kıldığını fark etmek olmuştur.

Jack Kerouac ve Paul Bowles gibi, kitle turizmine direnen ve ötekiyle hakiki, kompleks ve çok yönlü bir teması kurmaya çalışan seyahat yazarları, aynı zamanda yönetici sınıfa ve resmî toplumsal sisteme karşı çıkan aydın olmuşlardı. Kerouac'ın **On The Road** (Yolda) kitabı, savaş sonrası dönemin seyahat edebiyatının en önemli örneğidir.³² Bunun yanı sıra, Kerouac'ı ve bütün Beats kuşağını etkileyen yazarın Paul Bowles olduğunu unutmamak gerekmektedir. Seyahat anlatılarını derleyen ve bir sürgünün bakış açısına göre yazılan **Their Heads Are Green and Their Hands**

²⁸ Ricorda, **a.g.e.**, pp. 65-66.

²⁹ Fussel, **Abroad, a.g.e.**, p. 219.

³⁰ Dean MacCannell, **The Tourist: A New Theory of the Leisure Class**, New York, Schocken Books, 1976, p. 3.

³¹ **A.e.**, p. 40.

³² Blanton, **a.g.e.**, p. 23.

Are Blue (Kafaları Yeşil Ve Elleri Mavi), Levi-Strauss tarafından “tekkültürlü” olarak tanımlanan çağdaş dünyada saflık ve hakikat peşinde gerçekleşen karmaşık tercübelerin anlatısıdır. Kerouac ve Bowles gibi yazarların aşmaya çalıştıkları sorunlar, tekdüze, tekparçalı ve tekkültürlü bir gerçeklikte ötekiliğin nasıl bulunabileceği ile ilgilenmektedir. Onlara göre tek çözüm, toplumun kuralları dışında yaşamaktır. Bu amaçla turistik yerlerden uzak, henüz endüstriyel gelişim tarafından dokunulmamış ülkeleri gezmektir.³³

50li yıllardan sonraki dönemdeki seyahat edebiyatının yeni evresi, Paul Fussell tarafından “post-turistik” olarak adlandırılmaktadır.³⁴ Post-turistik dönemde seyahat yazarları “bilinen” dışında “bir şeyler” bulmak umudunu tamamen kesmişlerdir.³⁵ Sonraki bölümlerde göreceğimiz gibi, seyahat edebiyatı, artık küreselleşmiş dünyayı betimlemek için postmodern edebiyatta rastlanan birçok anlatım yöntemini kullanmaya başlayacaktır.

2.2. Postmodern Edebiyat ile Seyahat İlişkisi

Bir önceki bölümde incelendiği gibi seyahat edebiyatı, çağlar boyunca seyahat etme şekillerinin ve uzam algılamasının evrimini takip ederek özelliklerini ve niteliklerini değiştirmiştir. Buna rağmen seyahat anlatısında değişmeyen bazı unsurlar da bulunmaktadır.

Kubilay Aktulum’un söylediği gibi

“Bilimsel olarak bir çağdan ötekine değişikliğe uğrayan ve sürekli gelişim halinde olan, tanımı yapılmamış yolculuk [seyahat] anlatılarının kimi

³³ A.e., p. 24.

³⁴ Linda Hutcheon, **A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction**, New York, Routledge, 1988, p. 115.

³⁵ Fussell, **Abroad**, a.g.e., p. 755.

değişmez biçimsel özellikleri bulunduğu kuşku götürmemektedir. Yolculuk [seyahat] anlatılarının da birer dil işi olduklarını ilke olarak benimsedikten sonra onların da çeşitlilikleri içersinde kendilerine özgü yapısal bir kimliğe sahip oldukları düşüncesini kabul etmek gerekir. [...] Kimi yolculuk [seyahat] anlatılarında yazarlar kendi serüvenlerini, kişisel söylemlerini ön plana çıkararak anlatıya öncelik verirler. Yolculuk [seyahat] anlatılarının çoğunluğunda ise öğretici bir işlev benimseyerek kişisiz bir dille gerçek olduğu gibi betimlenmeye çalışılır. Dış dünya anlatılırken anlatıcılar klişeleşmiş bilgilere, karşılaştırmalara, benzetmelere, eğretilmelere başvurur, kimi zaman betimlemeleri kipselleştirir. İkinci elden bilgilere çokça yer verilir yolculuk [seyahat] anlatılarında. Böylelikle anlatılar kimi zaman öğretici bir işlev kimi zaman ise okura tat vermek işlevi yüklenirler. Öğreticilik birçok anlatıda benimsenen bir işlev olduğundan sıralama, üst üste yığma yöntemine betimlemelerde sıklıkla başvurulur. Sonuçta hiçbir yolculuk [seyahat] anlatısı salt öğretici ya da salt öznel değildir. Hemen hepsinde, biri ötekine göre ağırlıklı olmak koşuluyla hem öznelliğe yer verilir hem de nesnellığe. İkisi iç içe.”³⁶

Aktulum’un alıntılan metinde kastettiği öznellik ve nesnellik ve, dolayısıyla, gerçek ve kurgu arasındaki çatışma, post-turistik/postmodern seyahat anlatılarında daha belirgin olmaktadır. İlk bölümlerde sözü edildiği gibi postmodern çağda gerçekleşen dünyanın küreselleşmesi ve bireyin parçalanması, ister istemez, post-turistik seyahat edebiyatını derinden etkilemiştir.

Uzama, ötekiliğe ve kendi özüne başka bir şekilde bakıldığı, artık hiçbir gerçeğin mutlak olmadığı ve keşfedilecek hiçbir şeyin bulunmadığı bir çağda dünyayı betimleyen seyahat yazarlarının, okurlara hâlâ bir şey ifade edebilmek için başka yöntemler kullanmak zorunda kaldıkları görülmektedir. Post-turistik seyahat anlatıları, postmodern kurgusal metinlere (özellikle romanlar ve öyküler) sıkı bir şekilde bağlıdır. Eğer romantik dönemde romanla seyahat anlatısı arasında ilişki önemli olduysa³⁷ postmodern dönemde bu ilişkinin kesinlikle vazgeçilmez olmaya başladığı görülmektedir.

³⁶ Aktulum, **Parçalılık/Metinlerarasılık**, a.g.e., s. 167-168.

³⁷ Bkz. Luca Clerici, “Introduzione”, **Scrittori italiani di viaggio (1700-1861)**, a cura di Luca Clerici, Vol. I, Milano, Mondadori, 2008, ss. LVII-LXVII.

2.2.1. Açık Yapıt Olarak Seyahat Anlatısı: Parçalılık, Süreksizlik ve Kopukluk

Türler arasındaki sınırların artık aşıldığı postmodernitede bir seyahat anlatısının sadece başka bir ülkede yaşanan bir tecrübeyi anlatmayıp bu tecrübeyi başka bir boyuta taşıdığı ve onu yapabilmek için başka türlerden ödünç alınan anlatım yöntemlerine göre yazıldığı fark edilmektedir. Nitekim postmodern eserlerde görüldüğü gibi postmodern seyahat anlatılarında en çarpıcı nokta türsellik konusunda hissedilen genel tereddütlerdir. Artık okur, bir seyahat kitabı okurken onu, bir seyahat anlatısı, (üst)özyaşamöyküsel bir anlatı, kurgusal bir roman ya da bir deneme olarak nitelemek konusunda ciddi sorunlar yaşamaktadır. Bu, seyahat anlatısının tüm postmodern metinlerle paylaştığı ortak bir nokta, zira postmodernitede genel olarak herhangi bir metnin bir öykü, bir deneme, bir tiyatro oyunu ya da bir şiir olarak tanımlanmasının zor ve bazen imkânsız olduğu görülmektedir. Postmodern metin³⁸ gibi seyahat anlatıları da, yapısal olarak belirsizliklerle dolu, dağınık, anlaşılmaz, bitmemiş ve sınırları belirlenmemiş bir anlatı olarak görülmektedir.

Bunun yanı sıra, postmodern metinde gerçek ve kurgu arasındaki kesin sınırları ortadan kaldırıldığı ve bu iki kategorinin birbirini etkilediği görülmektedir.

³⁸ Şüphesizdir ki postmodern metinlerin ortaya çıkması, bir önceki bölümde sözü edilen öznenin parçalanmasından kaynaklanmıştır. Nitekim postmodern dönemde anlatıcıya, bütünlüğünü kaybeden ve parçalanmış olan, ama hâlâ varlığından söz edebilen bir özne olarak bakmaya başlanmıştır. Çağdaş edebiyatta merkez olmaktan çıkan bir yazar/anlatı/öznenin olduğu fikri Foucault tarafından “**What is an author?**” (“Yazar Nedir?”) başlıklı yazıda desteklenmiştir. Eleştirmene göre postmodern yazar/anlatıcı, geleneksel yazar/anlatıcıyla örtüşmemektedir, çünkü postmodern anlatılarda artık bireyin öldüğü ve öznenin silikleştiği merkezlessiz bir gerçeklikten bahsetmektedir (Dilek Doltaş, **Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar**, İstanbul, Telos, 1999, ss. 77-80). Bu durumda ortaya çıkan, merkezi olmayan, gücünü kaybetmiş bir anlatıcısı olan, karmaşık bir söylemdir. Dilek Doltaş Derrida ve Foucault’nun postmodern söylem ile ilgili görüşlerini şu şekilde aktarmaktadır: “Derrida söylem sözcüğüne Foucault gibi yaklaşır ve ‘bir merkezin, başlangıç noktasının yokluğunda her şey söylem oldu’ der. Bir başka deyişle özne değişmez gerçekliğini, merkez ya da kaynak olma özelliğini yitirince her şey söylemin birleştirici dizgesine göre oluşmasına olanak verir. Böylece postmodern düşünürler Foucault ve Derrida’ya göre Jakobson ve Bahtin’in öne sürdüğü gibi söylemler kendilerinin dışında var olan bir söylemin evrenine gönderme yapmazlar, her söylemin evreni kendisidir, kendi anlam dizgesini kurar ve kendisini yansıtır. Bu görüş bağlamında bütün söylemler Jakobson’un tanımladığı anlamda kurgudur, anlatıdır diyebiliriz. Ancak kurguyla gerçek, öznel ve nesnel arasında ayırım yapmayan postmodern düşünürler için yazın söylemiyle yazın olmayan söylem arasında bir farktan zaten söz edilemez” (Doltaş, **Tartışmalar ve Uygulamalar**, a.g.e., s. 80).

Başka bir deyişle okur, metinde neyin gerçek ya da neyin kurgu olduğunu kesin olarak anlamamakla birlikte sonuçta ikisinin arasında belli bir fark olmadığını düşünmeye davet edilmektedir. Bu yüzden bu metinlerin, ‘organizma’ların birbiriyle çatıştığı, çelişkili ve heterojen bir kurgu olduğu söylenebilir. Bu durumda yazarın yeni bir rol üstlendiği, yani kendini birçok yoruma açık, kurmacalarla inşa edilmiş, belli belirsiz bir metin yaratmaya adanmış fark edilmektedir. Böylece okur da daha aktif bir rol oynamaya, yazarın yerini almaya çağrılmaktadır.³⁹

Bunlarla birlikte postmodernitede artık edebî ve edebî olmayan metinlerin bir arada bulunmaları, bütün dilsel seviyelerin aynı anda kullanılmaları, anlatımda pastiş, parodi, yenidenyazma gibi metinlerarası oyunların yaratılmaları, klasik ve modern eserlerin başka bir şekilde dönüştürülmeleri, belli bir türle özdeşleşmeyen eserlerin yazılmaları, şüphesiz postmodern edebiyatın en önemli özellikleridir. Postmodern metinler, yapısı sökülmiş, parçalanmış bir gerçekliği temsil eden, sonsuz sayıda yoruma açık, bitmemiş, parçalanmış, kopuk anlatılardır. Başka bir deyişle postmodern metnin, Umberto Eco’nun meşhur tanımını kullanmak gerekirse,

³⁹ Pauline Marie Rosenau’nun ileri sürdüğü gibi “okur ve metin birbirine göndermede bulunurlar. Kolayca “yer değiştirirler; bir metnin hikâyesi, okuru manipüle eden metnin hikâyesine dönüşür”. Anlam bir metnin içinde yatmaz; metin ile okur arasındaki etkileşimde bulunur” (Pauline Marie Rosenau, **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, Çev. Tuncay Birkan, Ankara, Ark Yayınları, 1992, s. 56). “Okur ve metin arasındaki her etkileşimin, her karşılaşmanın farklı ve benzersiz, geçici ve asla nihai olmayan bir sonucu vardır. Post-modernistler bazen, okur metin tarafından yaratılırken aynı zamanda metnin de okur tarafından yazıldığı yolundaki sezgi-karşıt görüşü bile dile getirmişlerdir [...] Okur-yönelimli post-modernizm, anlamın bir metin üretimi sırasında (yazarla birlikte) değil, alımlanışı sırasında (okurla birlikte) doğduğunu ima eder. Bir metni herkes okuyabilir ve okurken yeniden yaratabilir [...]. Bu da her kişiye özel, çoğul okumaları ya da yorumları olması gerektiğini gösterir. En aşırı durumlarda post-modern okur okuma edimi sırasında metni “yazar” ya da yorumlar, hem de özel bir otoritesi olduğunu iddia etmeksizin. Okur tekil değil çoğul bir kavramdır” (A.e., s. 70). Postmodern anlatı, klasik ve modern metinlerin bulunan alışagelmış kurgusal öğeleri, hem kapalı hem de açık bir şekilde reddederek daha karmaşık, sınırları aşan, başı ve sonu olmayan bir metne dönüşmektedir. Bu yüzden postmodern metnin postmodernizm kavramı kadar kompleks ve karmaşık ve herhangi bir tanımlamadan kaçınan bir şey olduğunu söylemek gerekmektedir. Bunun yanı sıra, Dilek Doltaş’ın sözleri kullanarak şunu da eklemek mümkündür: “Bugüne ve tarihe ilişkin konular, kişiler ve olaylar imgelerle ve başka anlatılardaki olaylar ya da kişilerle karıştırılarak kurmaca-imge-gerçek ilişkisi sorunsallaştırılır. Ayrıca metinlerarası ve yaşam ile metin arası göndermelerle, parodi ve pastiş dediğimiz uygulamalar yoluyla, mimesis geleceğinin yerleştirdiği beklenti ve varsayımlar sıklıkla aşılmaya çalışılır. Okuma ve yazın gelenekleri, yazın kuramları ve okur, yazar kavramları ve okur, yazar kavramları ile anlatı biçimleri çarpıtılarak ve yazar, okur ve anlatı kahramanının rolleri değiştirilerek sorunsallaştırılır. Kuramların ve geleneklerin öne sürdüğü görüşler yazın metninin içine konur, onların ürettikleri kavramlar ve yöntemler çarpıtılarak alaya alınır ve gerçeklikleri sorgulanır. Özetle postmodern yaklaşımın temelinde yatan ontolojik kuşku postmodern diyebileceğimiz metinlerde, modernist görüşün ürünü olan biçimsel özellikler daha her türlü anlatı yöntemi çarpıtılıp kullanılarak okura aktarılmak istenir” (Doltaş, **Postmodernizm ve Eleştiri**, a.g.e., s. 73).

“açık bir yapıt”⁴⁰ olduğu sonucuna varılmaktadır. Umberto Eco tarafından **Opera Aperta (Açık Yapıt)** denemesinde açıklanan kavramlar, sanat eserinin “tüketici”nin ve, edebiyattan bahsederken, okurun yorumlarına dönük olan bir estetiğe bağlıdır. Bu kurama göre çağdaş eserler, yazar, metin ve okur arasında gerçekleşen ilişkilere yeni özellikler katmaktadır çünkü esas olarak parçalı, tamamen bitmemiş ve kopuk eserlerdir. Bu durumda okuru, eserlerin parçalarını birleştirmeye ve yazar tarafından bırakılan boşlukları doldurmaya çağırılmaktadır. Bu yüzden **bitmemişlik, parçalılık**

⁴⁰ Umberto Eco’nun 1962 yılında yayımladığı **Opera Aperta (Açık Yapıt)** denemesiyle edebi eserlere yeni ve değişik şekilde yaklaşmaya başlanmıştır ve postmodern eserlerde bulunan kurgusal kurmacaları daha iyi anlayabilmek için önemli yollar açmıştır. Eco’ya göre sanat eserinin iki özelliği vardır: Bir yanda belirli nesne ve öbür yanda ise aynı tutarlı yorumlara “açık” bir yapıttır. Başka bir deyişle kapalı ve tamamlanmış bir biçimi olan bir eser, açık bir yapıt olarak da görülmekte ve tekrar üretilmeyen benzersizliği değişmeden sonsuz sayıda yorumla yol açmaktadır. Bu yüzden “mükemmel bir biçimde dengelenmiş bir organizma olarak tamamlanmış ve **kapalı** bir sanat yapıtı, taklit edilmeyen özü bozulmadan binlerce farklı biçimde yorumlanabildiği ölçüde **açıktır** da. Bu nedenle bir sanat yapıtıyla olan tüm etkileşim hem **yorum** hem **icradır** çünkü her etkileşim farklı bir bakış açısı taşır.” (Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Çev. Tolga Esmer, İstanbul, Can Yayınları, 2016, s. 66) İtalyan eleştirmeni, “yaratıcı” ve “tüketici” arasındaki ilişkiyi “diyalogik” olarak nitelendirmektedir. Nitekim, Eco’nun söylediği gibi, “sanatçı karşısındakine **tamamlanacak** bir yapıt sunar; yapıtın tam olarak nasıl tamamlanacağına dair fikir yoktur ama bir kez tamamlandığında yapıtın yine de başka bir yapıt değil, **kendi** yapıtı olacağını ve bir başkası tarafından onun öngöremeyeceği bir biçimde yapılandırılmış olsa bile yorum diyalogu sonunda somut olarak ortaya çıkan biçimin **kendi** biçimi olacağını bilir; çünkü gelişimin doğal gereklerini belirli bir mantık çerçevesinde yapılandıran, yönlendiren ve ortaya koyan ve olasılıkları öneren aslında sanatçının kendisidir.”(a.e., s. 91) Bu yüzden modern ve postmodern özellikleri taşıyan eserler “açık yapıt” olarak görünebilirler, fakat buna rağmen dağınık bir şekilde birbiriyle birleştirilen öğelerden oluşan ve kaostan ortaya çıkan eserler değildir. Eco söylediklerine göre, “Bir yapıtın **açıklığını** ve hareketliliğini sağlayan şeyler, tamamlanmış olmasa da sahip olduğu ve çok sayıda farklı sonuçlar çerçevesinde bile geçerli görünen bir yapısal canlılık oyununa önceden yönlendirerek, yapıtı farklı bileşimlere, somut ve yaratıcı eklemelere açık hale getirme özellikleridir.”(a.e., s. 92) Bunun yanı sıra **Açık Yapıt**’ı anlayabilmek için esas bir unsur, “poetika” kavramıdır. Bu kavram, “sınırlandırıcı bir kurallar sistemi [...] olarak değil, sanatçının zaman zaman benimsediği çalışma düzeni ve onun açık veya örtük olarak ortaya koymak istediği yapıt projesi” (a.e., s. 52) olarak kabul edilmektedir. Modern ve, özellikle, postmodern eserlerin estetik incelemesinden yola çıkarak, Eco **Açık Yapıt** kitabında bulunan ve bu çalışma için büyük önem taşıyan “**Açık Yapıtın Poetikası**” adlı ilk denemenin sonunda estetik bir incelemeden yola çıkarak **devingen yapıtın** – ve dolaylı olarak açık yapıtın – şu özelliklerini ve işlevlerini açıklamaktadır. “Estetik [...] öne çıkan uygulama ölçütlerinde bağımsız olarak, yeni deneyim olasılıklar keşfeder; **hareketli yapıtların** poetikaları (ve uygulamaları) bu olasılığın özel bir anlamı olduğunu sezinler, açıkça ve bilinçli bir biçimde çağdaş bilimin inançları ve eğitimleriyle bağlantı kurarak onları estetiğin yorumun genel koşulu olarak tanımladığı ve kanıt olarak kabul ettiği somut uygulamalara yönlendirir. Bu poetikalar bu nedenle ‘a açıklığı’, çağdaş sanatçının ve muhatabının **en** temel aracı olarak görür. [...] **Hareketli yapıtın** poetikası [...] sanatçıyla muhatabı arasında yeni bir ilişki, yeni bir estetik algı işleyişi ve sanat ürünü için farklı bir toplumsal konum yaratır; sanat tarihinin yanı sıra sosyoloji ve eğitimde yeni bir sayfa açar. İletişimsel durumlar yaratarak yeni uygulama sorunları ortaya koyar, sanat yapıtını **izleme** ve **kullanma** arasında yeni bir ilişki kurar” (a.e., s. 95).

ve **süreksizlik** kavramlarının, açık yapıt olarak nitelenen postmodern metinlerin temel özellikleri olduklarını söylemek mümkündür.⁴¹

Süreksizlik, kopukluk ve parçalılık, edebiyat tarihinin nerdeyse her döneminde başvuru ve bilinçli veya bilinçsiz şekilde kullanılan yazma biçimleridir. Fakat özellikle 20. yüzyılda, tutarlı ve düzenli biçimlere göre şekillendirilmiş olan geleneksel anlatım yöntemlerine tepki göstermek için metinlere uygulanmaya başlanmıştır. Nitekim postmodern metinler; parantezlerden, uzantılardan, göndermelerden, notlardan ve dipnotlardan oluşan, belli çizgisel bir anlatımı takip etmeyen, koparılmış, bölünmüş ve yapısı bozulmuş olan bir metindir. Bu nedenlerle anlatı, tekil ve mutlak bir şekilde okumayı imkânsız kılmaktadır.

Kubilay Aktulum, **Parçalılık/Metinlerarasılık** başlıklı denemesinde süreksizlik (ve dolayısıyla kopukluk ve parçalılık) kavramını şu şekilde nitelemektedir:

“Süreksizlik kavramı yapıtın düzenleyimine ve yarattığı okuma etkisine bağlıdır temel olarak. Anlatısal türün tüm yapıcı unsurları karıştırıp sarsılır: kişi, öykü, gerçeğin gösterimi, anlatı ve anlatıcı parçalanır, çoğul bir uzam yaratılır; bu işlem de yapıtın bütünlüğü düşüncesini tartışmalı duruma getirir. [...] Anlatı düzleminde süreksizlik yaratan anlatıcı anlatıcı-yazarın anlatıya karışmasıyla ilgili olarak da iki düzey ayrımına gidilebilir: bir yandan ‘içmetinsel’ (intratextuelle) bir süreksizlik düzeyi, öte yandan ‘üstmetinsel’ (métatextuelle) bir süreksizlik düzeyi ayrımına. Birinci düzey yapıtın yapısı, yazı ve somut sunumunu kapsar, ikinci düzey anlatıyı keserek doğrudan okura seslenen yapıt konusunda bir söylemi kapsar. Bu iki düzey arasındaki sınır kesin değildir, her ikisi de aynı alaycı, oyunsal, yansılmalı bir özelliği içlerinde saklarlar; anlamı bulanıklaştıran, kabul edilen uzlaşımları yıkan, yazın kavramını sarsan birer güçtürler.

Metinlerde ‘iplik’⁴² pek çok yerde koparılmıştır, metnin parçaları biraz rastlantısal olarak yan yana getirilmiştir. Parçaları bir araya getirmek, süreksiz metni yeniden kurmak işi okura yüklenmiştir. Koparılan iplik anlatı düzlemindeki kopukluklara, kesintilere gönderir, özellikle de uzantılar

⁴¹ Aktulum, **Parçalılık/Metinlerarasılık**, a.g.e., s. 50.

⁴² ‘İplik’ kavramı, bir metnin (TEXTUM) örülmüş bir kumaş parçasına (TEXTUS) benzetmesinden kaynaklanmaktadır (bkz. Cesare Segre, **Avviamento all’analisi del testo letterario**, Torino, Einaudi, 1999, p.29).

süreksizliği belli eden unsurların başında gelmektedir; uzatısal bir yazı kullanımıyla da okur anlatıda çok sayıda dar yollara sapar.”⁴³

Uzantılar, parantezler ve notlar genel olarak seyahat anlatılarında büyük sıklıkla bulunmaktadır. Bu nedenle bu tür yazılar, sadece postmodern dönemde değil, nerdeyse her dönemde kopuk, parçalı ve süreksiz metinler olarak görülmektedir. Parça yazı genellikle iki şekle ayrılmaktadır: “parça önce bitmemiş bir yapıttan bir bölüm, kesittir; daha sonra, parça yazarların bilerek başvurdukları bir yöntemdir.”⁴⁴ Geleneksel seyahat anlatılarını, birinci şekline uyan parça yazılar olarak görmek mümkündür. Nitekim seyahat anlatısının, çoğu zaman seyahat sırasında yazılan notların ya da mektupların bir derlemesi olduğu için parçalılık, süreksizlik ve kopukluk bu türün dolaylı bir yan etkisi olarak kabul edilebilir. Bu durumda seyyahın düşünceleri ve anıları, çoğunlukla zamansal boşlukları doldurmadan yan yana getirmektedir.

“Yolculuk [Seyahat] anlatıları değişik biçimlerde karşımıza çıkabilir: ya bir günlük, ya bir mektup, ya da bir bölümler biçiminde yapılandırılan bir anlatı biçiminde. Bu üç tür yolculuk anlatısı da içsel bir esneklikle belirlenir. Yolcu-yazar yolculuk deneyimini bir bağ kurma, dengeleme kaygısı olmadan kendince aktarmaya çalışır. Anlık izlemler günü gününe not edilir. Mektup biçiminde yazılmış anlatımda bir doğallık öne çıkar. Biçimsel ve biçimsel bakımdan mektup biçiminde yazmanın sağladığı serbestlikle davranır. Mektup doğal bir doğaçlama izlenimi yaratır. Bölümler halinde sunulduğu durumlarda, anlatı günlük ya da mektup biçiminde yazılan anlatılara göre biçimsel serbestlik daha sınırlıdır. Anlatı öykü anından sonra oluşturulmasına karşın, bölümler biçiminde düzenlenen yolculuk anlatılarında bütünlük sunan bir anlatı, mantıksal bir düzen sözü verilmez. Yolculuk anında yolcu-yazarın tanık olduğu olaylar yanında anlatıda yer verilen anılar parçalı özellik sunabilirler.”⁴⁵

⁴³ Aktulum, **Parçalılık/Metinlerarasılık**, a.g.e., s. 53-54.

⁴⁴ A.e., s.170.

⁴⁵ A.e., s. 179.

Seyahat anlatılarında görülen parçalılık ve süreksizlik, özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda yazılan seyahatnamelerde karşımıza çıkacaktır. Nitekim, **Grand Tour** sırasında tutulan not defterleri,⁴⁶ edebî eser olarak düşünülmemekte ve anlatılan olaylar, sonradan yazar tarafından tekrar gözden geçirilirse de tutarlı bir anlatım biçimine sokulmamaktadır. Bu dönemde seyahat anlatılarının, güzel ve derli toplu eserler olmaktan çok gerçeği yansıtan eserler olmaları gerekmektedir⁴⁷. Bununla birlikte mektup ve günlük biçiminde olan seyahatnameler, seyahat bitişinden sonra tekrar gözden geçirildiklerinde yaşanan tecrübelerle başka kitaplardan alınan alıntılar ve uzatılar eklenmektedir. Bu şekilde oluşturulan metinlerde parçalı, süreksiz ve kopuk bir anlatının bulunması oldukça normaldir.

Bunlara karşın, bireyin ve uzamın parçalanmış ve bölünmüş oldukları postmodern dönemde parçalılık, süreksizlik ve kopukluk seyahat anlatılarında bilinçli bir şekilde ve anlatım yöntemi olarak kullanılmaktadır. Artık öznenin, nesnenin ve her mutlak gerçeğin yok oluşuyla birlikte anlatının tutumluluğu da kaybolmaktadır. Medyatik küresel dünyada seyahat anlatıları, bir çeşit fotoğraf albümüne benzemekte ve, böylece, seçilmiş parçalardan (**morceaux choisis**) oluşan kopyalanmış bir dünyayı, ikinci dereceli bir gerçekliği yaratmaktadır. Susan Sontag fotoğrafın işlevlerini şu şekilde ifade etmektedir.

“Fotoğraf, zamanın olduğu kadar boşluğun da bir dilimidir. Fotografik görüntülerle yönetilen bir dünyada tüm sınırlar (“çerçeveleme”) keyfidir sanki. Herhangi bir şey, herhangi bir başka şeyden ayrılabilir, kesintili hale getirilebilir: bunun için gerekli olan tek şey, konuyu farklı biçimde çerçevelemektir. [...] Dünya fotoğraf yoluyla birbiriyle ilişkisiz, bağımsız parçacıklardan oluşan bir dizi haline gelir; geçmiş ve bugünüyle tarihe bir anekdotlar ve **faits divers** [kısa haberler] dizisi oluverir. [...]

Dünyanın fotografik bilgisinin sınırı, onun bir yandan vicdanı harekete geçirirken diğer yandan asla ahlaki ya da siyasi bilgi haline gelememesidir. Durağan fotoğraflardan edinilen bilgi ister alaycı, ister insancı olsun, her

⁴⁶ **Grand Tour** kurallarına göre seyyahın bir veya iki günlük tutması gerekirdi. Bir günlükte kronolojik olarak yaşanan olaylar ve tecrübeler kaydedilmeliydi, öbüründe birinci günlükte bulunan veriler ansiklopedik olarak maddeleştirilmeliydi (Leed, a.g.e., p. 218).

⁴⁷ Attilio Brilli, **Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour**, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 35.

zaman bir tür aşırı duygusallık olarak kalacaktır. Ucuza kapatılmış bir bilgi olacaktır bu – bir bilgi benzerliği, bir bilgelik benzerliği; tıpkı fotoğraf çekme ediminin bir sahiplenme benzerliği, bir ırza geçme benzerliği olması gibi.”⁴⁸

Çağdaşlıkta, fotoğraf gibi gerçekliğini yansıtmaya çalışan seyahat anlatıları, aslında birden çok anlam taşıyan ve gerçeklikle ilgili yetersiz bilgiler sunan parçalı, süreksiz ve kopuk bir imge yumağına benzeyebilirler. Bu durumda, seyahat edebiyatının geleneksel amacı, yani dünyayı nesnel bir şekilde betimlemek, yıkılmaktadır. Böylece post-turistik ve postmodern seyahat anlatılarında verilen gerçeklik, “birbirine bağlı olmayı ve sürekliliği yadsıyan” ve “her bir ana bir gizem karakteri[ni] as[an]”⁴⁹ bir dünya görüşüdür. Çağdaş seyahat yazarları, dünyayı betimlemek için çeşitli anlatım biçimlerini ve yöntemlerini kullanarak, uzamla ve ötekilikle yaşadıkları içsel ve ruhsal tecrübelerini anlatmaya çalışmışlardır. Bir sonraki bölümde bu edebi arayış incelenmeye çalışılacaktır.

2.2.2. Seyahat Kavramının Dönüşümünden Sonra: Postmodernite ve Seyahat Anlatısı

Postmodern seyahat anlatılarında rastlanan süreksizlik, parçalılık ve kopukluk özelliklerini inceledikten sonra 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan seyahat anlatılarındaki post-turistik izdüşümlerini anlayabilmek için uzun zamandır, seyahatin artık modası geçmiş ve umutsuzca yok olmuş bir kavram olduğu hissedildiği fikrinden başlanabilir. Luigi Marfè’nin söylediği gibi, “son dönemin seyahat anlatılarında davet edilmemiş bir misafir bulunmaktadır. Bu misafir, seyahat geleneğinin bittiği, “ötekilik”in artık ulaşılamadığı ve yola çıkmanın bir öğrenme

⁴⁸ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkkırkbeş, 1999, s. 39-40.

⁴⁹ A.e., s. 39.

aracı olmadığı korkusudur.”⁵⁰ İlk önce bu olgu, seyyah/yazarın “daha önce söylenmiş olan” ve “daha önce yaşanmış olan”ın önünde bulunarak kendi tecrübesini tek, tekrarlanamaz ve bireysel olarak sunmaya çalıştığı için gerçekleşmektedir. Nitekim **mousenin** bir tıklayışı ya da **lowcost** bir uçak biletiyle dünyanın her tarafına kolayca ulaşıldığı bu tarihsel dönemde seyyah/yazarlar kendilerine, “bilenen” ve “bilinmeyen” arasında bir ayrım bulmanın hâlâ mümkün olup olmadığını sormaktadırlar⁵¹. Çağdaş seyahat yazarları, “seyahat kavramının sonu”nun, kitle turizminin yükselişi ve yok-mekânların çoğalmasından kaynaklandığını düşündükleri için eserlerinde turizme karşı bir çeşit tiksinti ve nefret yansıtmaktadırlar. Bunu yaparak çoğu zaman gerçek ve kurgu, nesnellik ve öznellik arasındaki sınırları yavaş yavaş yıkmaktadırlar.

Seyyahların, Herodotus’tan Darwin’e kadar okurlara “gerçek” olayları ve bilgileri aktarmayı kendi esas görevleri kıldıklarını vurgulamak gerekmektedir. Fakat modernizmde gerçekleşen mutlak gerçeklerin yıkılışından itibaren, “ben” ve “öteki”, “gerçek” ve “gerçek olmayan”, “doğru” ve “yanlış” zıt kategorileri üzerinde kurulan bu epistemolojinin dünyayı tanımak için yeterli olmadığı düşünülmeye başlanmıştır. Bu konu ile ilgili tartışmalar esnasında “**Vietnam Savaşı Sonrası**” seyahat yazarlarının çoğu, öncesinden daha fazla insanlarla yakın temasa giren ve tek başına, yürüyerek ya da üçüncü sınıf kompartımanlarda gezen seyyahlardır. “Ben” ve “Öteki”nin kesin kategorilerinden kurtulmuş bu seyyahın kendi kimliğini oluşturmak ve varlığını ispat etmek için yola çıktığı görülmektedir. Casey Blanton’un sözleri kullanılarak söylenebilir ki

“Biçimsel olarak [post-turistik dönemde yazılan] bu yeni kitaplar “dökülme” eğilimindedir. [...] Neredeyse tüm çağdaş seyahat yazarları, [anlatılarına] kendi hayallerini ve çocukluk anıları yanı sıra tarih bilgileri veya diğer seyahat kitaplarından alınan özetlerin parçalarını eklemektedir.[Anlatının] hem tematik hem de stilistik olarak yapaylığını ve dengesizliğini göstererek yazar, yabancı bir ülkede kendi varlığının etkilerini göstermek için ve

⁵⁰ Marfè, **a.g.e.**, p. XIII.

⁵¹ Gaia Di Pascale, **Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo**, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 15.

gerçeğin keyfilikliğini ve kuralların yokluğunu ortaya çıkarmak için bir yöntem sunmaktadır.”⁵²

Post-turistik seyahat anlatılarının, dünyada bulunan paradokslara bir çözümün olmadığını ve toplumdaki kültürel yapıların aslında keyifli ve göreceli olduklarını göstermeye hedeflediklerini söylemek mümkündür.

“20. yüzyıl boyunca seyahat kitaplarının rolü değişmiştir. Bizim için onlar egzotizmin tek kaynağı değildir artık; onlarda kapılarımızın önünde ya da yatak odalarımızda bulunanları da görebiliriz. Yeni seyahat kitapları uzak yerleri gösteren rehberlerimiz değildir; artık hiçbir yer uzak değildir çünkü. Onlar ise, bir **ground zero** arayışının metaforudur. Bu **ground zero**; değerlerin ithal edildikleri değil, yolda keşfedildikleri bir yer, öteki kültürlerin söz sahibi oldukları bir yer, “kendi” ve ötekinin, birbirlerinin kurgularını araştırdığı bir yerdir.”⁵³

Bundan dolayı, daha önce söylendiği gibi, seyahat edebiyatı denilen edebî türün gelişimi, birçok edebî türde ve özellikle (öz)yaşamöyküsü türünde gerçekleşen bireysellik algılayışının gelişmesine bağlıdır. Böylece ötekinin arayışı yanı sıra küreselleşme çağında parçalanan ve kaybolan “kendi bireyselliği”nin arayışı, post-turistik seyahat edebiyatının merkezî konusu olmaktadır.

Ayrıca seyahatin küresel bir deneyime dönüştüğü bir çağda seyahat yazarlarının turizme karşı gösterdikleri tepkiler gittikçe daha polemik ve saldırgan hale gelmektedir. Bu tepkiler, uzamla daha doğal, direkt ve otantik bir ilişki kurmak ve kitle turizminden kaçmak arzusundan kaynaklanmaktadır.⁵⁴ Özel olarak “yer”lerle kurulan bu yeni ilişkinin, yazın aracılığıyla gerçekleştiği görülmektedir. Nitekim İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupalı seyahat yazarları, yeni anlatım yöntemlerini kullanarak değişik biçimsel deneyler yaratmaya çalışmışlardır. Bu

⁵² Blanton, **a.g.e.**, p. 27.

⁵³ **A.e.**, p. 29.

⁵⁴ Çağdaş yazarların anti-turizmi, sadece züppe bir davranış değil, yerlerin edebi yansıtmasını yeniden inanılabilir kılan poetikaların bir arayışı olarak görülmelidir (Marfè, **a.g.e.**, p. 25).

durumda önemli olan, yok-mekânların varlığını bir kenara bırakıp uzamı yeniden bir “öteki yer” olarak göstermek olmuştur.⁵⁵

En fazla kullanılan yöntem, daha önce başka bir seyyah tarafından yapılan güzergâhı yeniden takip etmektir. Bütün hikâyelerin artık çoktan anlatılmış gibi geldikleri bir çağda geleneği yeniden canlandırmak için en iyi strateji seyahat edebiyatının tarihi arasında gezmek ve başından itibaren tarihini tekrar anlatmaktır.⁵⁶ Birçok yazar, geçmişin seyyahlarına dikkatlerini çevirerek edebiyatın, seyahat tecrübesini hâlâ ifade edip edemeyeceğini kendilerine sormaktadırlar. Luigi Marfè’nin iddia ettiği gibi “gerçek bir seyahatin anlatısını seyahat edebiyatının kanonunda geriye doğru yapılan bir seyahatin anlatısına bağlamak, turizme karşı çıkan neredeyse bütün yazarların tipik davranışıdır. Böylece onlar, kendine özgü bir beklentiler sistemi olan bir edebî türün geleneğinde yerleştiklerini göstermektedirler.”⁵⁷

Sıkça kullanılan başka bir yöntem, eski ve modası geçmiş taşıt araçlarını veya sıradışı güzergâhları tercih etmektir. Seyahatin popüler ve yaygın zihniyetini alt üst etmek için çağdaş seyyahlar küçük arabalar, yavaş trenler, bisikletler kullanmışlar ya da yürüyerek gezmişlerdir. Fakat seyahat etme biçimlerinin değişmesi değil, seyyahın geçtiği yerlere bakma biçimi turizm ve anti-turizm arasındaki farklılıkları vurgulamaktadır.

Her şeye rağmen çağdaş seyahat edebiyatını tanımlamak için tek ve sabit bir parametre bulmak oldukça zordur. Nitekim çağdaş yazarların uzamı ve “öteki yer”leri görüp inceledikleri biçimler çok çeşitlidir. Genel olarak yazarların, yabancılar ve öteki kültürler ile daha öznel bir temas kurmaya çalıştıklarının görüldüğü için birbirlerinden çok farklı ve değişik yorumların ortaya çıktığı fark edilebilir. Son dönem yazarlarının, insanlarla ve yerlerle daha samimi bir ilişki kurmaya çalışarak temasa geçtikleri kültürler içersine daha derin bir şekilde girmeyi

⁵⁵ Boorstin, **a.g.e.**, p. 117.

⁵⁶ Marfè, **a.g.e.**, p. 26.

⁵⁷ Marfè, **a.y.**

denemektedirler. Bu davranış, anti-turist seyyahları normal turistlerden ayırt eden önemli bir nokta olarak görülebilir.⁵⁸

Bu noktada çağdaş Avrupa seyahat edebiyatına odaklanmak gerekirse, ilk önce İngiliz edebiyatında 70li yıllardan itibaren Charles Bruce Chatwin, V. S. Naipaul, Jonathan Raban, Redmond O'Hanlon, Colin Thubron gibi yazarların, postkolonyal dünyanın parçalılığını betimleyerek ve gezdikleri yerleri öykülenmiş bölümlere dönüştürerek yeni bir seyahat anlatı tarzını yarattıkları fark edilir. Anlatıları, uzam ve edebiyat ilişkilerini yeniden kurmakta ve turizmin zihniyetine uymak istemeyen seyyahın kimlik arayışı üzerinde durmaktadırlar.⁵⁹ Fransız edebiyatında ise, Michel Butor ve Roland Barthes'ın⁶⁰ edebiyat ve seyahat ilişkisi üzerinde odaklanan kitapları dışında, 80'li ve 90'lı yıllarda yazarlar, seyahat poetikasını dünyanın çok yönlülüğü tecrübesi olarak görmektedirler. Özellikle bu olgu, Gilles Lapuoge, Jacque Meunier, Jacque Lacarrière, Michel La Brise e Kenneth White gibi Fransız seyahat yazarlarının çalıştıkları **Pour une littérature voyageuse**⁶¹ (**Seyahat Eden Bir Edebiyat İçin**) kolektif kitabından anlaşılmaktadır. Bu projeye katılan yazarlara göre edebiyat, gerçekliğin yansıması (**écriture-monde, écriture de réel**) olduğu sürece kültürler arasındaki farklılıkları yansıtabilir. Fakat bu çalışma; yazarların ortak poetikalarının, postkolonyal dünyadaki egzotiklik kategorilerinin değişimlerine pek dikkat etmedikleri ve "öteki yer" in sadece uzaklarda değil, banliyölerin unutulmuş mekânlarında saklandığını unuttukları için bazı eleştiriler yaratmıştır.⁶²

İtalyan edebiyatında, diğer edebiyatlarda olduğu gibi, seyahat anlatılarının biçimleri oldukça heterojendir. Gianni Celati gibi bazı yazarlar, başka bir kimlik

⁵⁸ Peter Hulme, "Travelling to write", **The Cambridge Companion to Travel Writing**, Ed. by Hulme, Youngs, P. Hulme and T. Young, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2002, p. 97

⁵⁹ Cfr. in particolare Blanton, **a.g.e.**, pp. 25-29, 95-105; Hulme, **a.g.e.**, pp. 91- 101; Marfè, **a.g.e.**, p. 28.

⁶⁰ Bkz. Michel Butor, **La modification**, Paris, Minuit, 1957, Michel Butor, "Le Voyage et l'écriture," **Romantisme**, n°4 (1972), pp. 4-19, Roland Barthes, **Göstergeler İmparatorluğu**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, YKY, 1996.

⁶¹ Alain Borer, v.d., **Pour une littérature voyageuse**, Bruxelles, Éditions Complexes, 1992.

⁶² Cfr. in particolare Charles Forsdick, **Travel in Twentieth- Century French and Francophone Cultures. The Persistence of Diversity**, Oxford, New York, Oxford University Press, 2005, pp. 136-137, 156-196.

altına saklanarak ve kendisiyle dalga geçerek seyahat anlayışının değişimleri karşısında yaşanan tepkileri hafifletmeye çalışmakta ve kitabının başından beri seyahatin yeni durumunu kabul etmektedir.⁶³ Giorgio Manganelli gibi başka yazarlar ise seyahate bir deney olarak bakmaktadır.⁶⁴ **Un altro giro di giostra**⁶⁵ (**Athkarıncada Bir Tur Daha**) kitabını yazan Tiziano Terzani gibileri, ötekinin peşinde seyahat ederken delirmiş ve hep aynı dünyada yaşamak zorunda olan, bölünmüş ve parçalanmış benliğini tekrar bir araya getirmeye çalışmaktadırlar. Göreceğimiz gibi Antonio Tabucchi'nin seyahat anlayışı Terzani'ninkine benzemektedir⁶⁶: Onun için seyahat, ötekinin ve aynı zamanda “tersyüz oyunu” poetikasını kullanarak kendi benliğinin yapısını bozmaya çalışmaktadır. Sonunda Claudio Magris⁶⁷, Alberto Arbasino⁶⁸ ve Guido Ceronetti⁶⁹ gibi bazı seyahat yazarları ise, anlatılarını tarih, sanat ve edebiyat ile ilgili bilgilerle doldurarak öznenin varlığıyla birlikte gezilen uzamın varlığını bile yok etmektedirler. Bütün bu değişik anlatım biçimlerinin ortak noktası, Gaia De Pascale'nin iddia ettiği gibi “herkes, bir şekilde kendisinden ve kendi edebî kişiselliğinden bahsetmek için seyahati kullan[maktır].”⁷⁰

Genel olarak postmodern ve post-turistik seyahat edebiyatında seyahatin ve uzamın geleneksel kategorilerinin yapısını bozma eğilimine rastlanmaktadır. Nitekim, “antiturizm poetikası; seyahat edebiyatına, devingenlik ve dil, zaman ve kimlik gibi varlığın birincil ihtiyaçları arasındaki ilişkileri inceleyen üst-kurgusal bir

⁶³ Bkz. Gianni Celati, **Avventure in Africa**, Milano, Feltrinelli, 1998.

⁶⁴ Bkz. Giorgio Manganelli, **Esperimento con l'India**, Milano, Adelphi, 1992.

⁶⁵ Tiziano Terzani, **Un altro giro di giostra**, Milano, Longanesi, 2004 (çev. **Atlıkarınca Bir Tur Daha**, Çev. Eren Cendey, İstanbul, Pan, 2013).

⁶⁶ Özellikle bkz. Antonio Tabucchi, **Notturmo indiano**, Palermo, Sellerio, 1994 (çev. **Hint Gece Müziği**, Çev. Münir H. Göle, İstanbul, Can Yayınları, 2000).

⁶⁷ Özellikle bkz. Claudio, **Danubio**, Milano, Garzanti, 1986 (çev., **Tuna Boyunca**, Çev. Letla Torguç Basmacı, İstanbul, Turkuvaz, 2005); Claudio Magris, **Microcosmi**, Milano, Garzanti, 1997 (çev., **Mikrokozmoslar**, Çev. Leyla Torguç Basmacı, İstanbul, Turkuvaz, 2010).

⁶⁸ Alberto Arbasino'nun sonsuz bibliyografyası arasından özellikle bkz. Alberto Arbasino, **Fratelli d'Italia**, Milano, Feltrinelli, 1963; Alberto Arbasino, **Mekong**, Milano, Adelphi, 1994; Alberto Arbasino, **Paesaggi italiani con zombi**, Milano, Adelphi, 1998; Alberto Arbasino, **Le muse a Los Angeles**, Milano, Adelphi, 2000; Alberto Arbasino, **Dall'Ellade a Bisanzio**, Milano, Adelphi, 2006.

⁶⁹ Guido Ceronetti, **Un viaggio in Italia**, Torino, Einaudi, 1983.

⁷⁰ Cfr. Gaia De Pascale, “Letteratura di viaggio e New Italian Epic: ipotesi per una narrativa di transito,” 2009,(Çevrimiçi) www.carmillaonline.com/2009/02/10/letteratura-di-viaggio-e-new-italian-epic-ipotesi-per-una-narrativa-di-transito/, 07 Temmuz 2015.

macera olarak bakmaya davet etmektedir.”⁷¹ Yerlerin kendi varlığını ve farklılıklarını yeniden hissettirmeleri için yazarların gerçekliği ve seyahat tecrübelerini orijinal bir şekilde anlatabilen yeni anlatım biçimlerini ve yöntemlerini kullanmaları gerekmektedir. Göreceğimiz gibi, bu anlatım biçimleri ve yöntemleri çok çeşitlidir ve bazen tespit edilmesi zor olabilir.

2.2.3. Çağdaş Seyahat Anlatılarında Nostalji

Dünya küreselleşmesine karşı çıkan yazarların anlatılarında eski seyahat biçimleri için duyulan bir çeşit nostalji duygusu fark edilmektedir. Bu özlem, artık eski zamanlara ait olan ve bir daha geri gelmeyecek bir dünyaya karşı hissedilen bir duygu olarak kabul edilebilir. Küreselleşme çağında bütün dünyada bulunan benzer özellikler, bilinmeyen ve keşfedilmeyen yerlerin kalmadığını ve dünyayı tanımak için seyahat etmenin artık gereksiz olduğunu düşündürmektedir. Bu yüzden seyyah/yazar, belli bir uzamda gerçekleştirdiği seyahatin tekrar anlatılmasına değer bir tecrübe kılmak için doğrudan izlediği gerçekliğe değil geçmişe ve geçmişi anlatan metinlere başvurmaktadır. Dahası seyyah/yazar, çoğu zaman seyahate çıkmadan önce okunan metinler tarafından etkilenen kendi fantezilerini ve uzamsal gerçekliği üst üste bindirmektedir. Seyyah/yazarın hayallerinin ve uzamsal gerçekliğinin karışıkları metinleri, nostaljik yazılar olarak görmek yanlış olmaz.

Bütün bu açıklamalara bakılırsa, Yunanca **nostos** (eve dönüş) ve **algia** (özlem) kelimelerinden türemiş nostaljinin sadece bir eve dönüş arzusu olduğunu söylemek yetersiz olur. Nitekim, zamanla kaybolmuş olan nesnelere, artık var olmayan bir yaşam şekli, geçmiş bir dünya sistemine ya da hayal edilen ama hiçbir zaman gerçekleşmeyecek olan bir geleceğe karşı duyulan karışık bir duygu da olabildiğini iddia etmek mümkündür. Svetlana Boym’un söylediği gibi: “İnsan yalnız geçmişe nostalji duymaz: nostalji geriye dönük olabileceği gibi ileriye dönük de

⁷¹ Marfè, a.g.e., p. 26.

olabilir. Bugünün ihtiyaçlarınca belirlenen geçmişe dair hayaller, geleceğin gerçeklikleri üzerinde doğrudan bir etkiye sahiptir. Geleceği düşünmek, nostaljik hikâyelerimizin sorumluluğunu almamızı sağlar.”⁷²

Nostalji nitelendirmesi zor olan, zamanla değişik özellikler gösteren çok karışık bir duygudur. Gerçek ya da hayalî nesneler, terk edilmiş vatanlar ya da hiç görülmemiş ülkeler, yaşanmış bir geçmiş ya da hayal edilmiş bir gelecek gibi birçok şeyin eksikliğinden ortaya çıkan nostaljiyi inceleyen Svetlana Boym, yaşadığımız dönemde bu duygunun **yeniden kurucu nostalji** ve **düşünsel nostalji** olarak adlandırılan iki farklı türe ayrıldığını öne sürmektedir.

“Bu iki tür nostalji mutlak değil, daha ziyade birer eğilim, özleme şekli ve anlam vermenin iki yoludur. Yeniden kurucu nostaljide vurgu nostos’adır ve yitirilmiş evi yeniden inşa etmeyi ve hafızadaki açıkları kapatmayı vaat eder. Düşünsel nostalji ise algia’ya, özlem ve yitirmeye, hatırlamanın gururlu sürecine yoğunlaşır. [...] Yeniden kurucu nostalji geçmişten kalma anıtların bütünsel yeniden inşasıyla tezahür ederken, düşünsel nostalji başka bir yerin ve zamanın hayali içinde yıkıntılarla, zamanın ve tarihin pasıyla uğraşır.”⁷³

Postmodern ve küresel çağda kaybolmuş ve yitirilmiş “dünya”nın, Svetlana Boym’nin söz ettiği kaybolmuş ve yitirilmiş “ev”in yerine geçtiği söylenebilir, bu iki tür nostaljinin seyyah/yazarlara uygun olabileceği de söylenebilir. Nitekim post-turistik dönemde seyahat eden yazarlar, bir yandan artık geçmişte kalmış bir dünyanın hatıralarını kullanarak o dünyayı eserlerinde yeniden canlandırmaya çalışırken, diğer yandan başka bir uzam ve bir zaman hayal ederler. Böylece bu dönemde ortaya çıkan seyahat anlatılarında hem yeniden kurucu hem de düşünsel nostaljiye rastlamanın mümkün olduğu söylenebilir. Bu duygulara göre yazılan anlatılar bir taraftan “ulusal geçmişe ve geleceğe seslenir”, diğer taraftan “bireysel ve kültürel hafızaya odaklanır”.⁷⁴ Başka bir deyişle hem geçmişin mitik dünyasını ve tekrar inşa edilebilecek bir dünyayı hem de bireyin kolektif hafıza aracılığıyla hayal

⁷² Svetlana Boym, **Nostaljinin Geleceği**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis, 2009, s. 17-18.

⁷³ A.e., s. 76-77.

⁷⁴ A.e., s. 87.

ettiği başka bir dünyayı anlatmak ister. Bu iki tür nostalji, çağdaş seyahat anlatılarında eşit miktarda bulunmaktadır.

Seyahat anlatma arzusu, dünyanın farklı kültürlerinin özlerini ve özelliklerini yok eden, her uzamı birbiriyle benzerleştiren küreselleşme güçlerine nostaljik bir tepki olarak görülebilir. Bu yönde seyahat yazınının amacı, kültürel farklılıkları, küreselleştirilmiş dünyanın kültürünün aynılaşmasından ve benzerleşmesinden kurtarmaktır. Bu yüzden paradoksal bir şekilde küreselleşme sürecinin, en gelişmiş iletişim teknolojileri aracılığıyla sadece geçmişe değil, şimdiki ve gelecek zamana dönük yeni nostalji tiplerini yarattığı söylenebilir⁷⁵.

Bununla birlikte başka bir paradoks; Batılı seyahat yazarlarının sevdikleri ve arzuladıkları kültürel farklılıkların, “öteki” zamanda ve uzamda bulunan kültürleri tanımlayan sabit, ortak ve yayılmış basmakalıplar aracılığıyla aktardıklarını belirtir. Genel olarak modern seyyah, yapay olamayan, farklılıkları içeren ve kültürel açıdan karışık olan eski zamanlara karşı derin bir nostalji duygusu hissetmektedir.

Bu noktada seyyah/yazar, kendi tecrübelerini yazarken uzamın tarihselliğine sıklıkla başvurur ve onun tarafından yazılan seyahat anlatılarında edebî, kültürel ve tarihsel bilgilerin bir karma yazısı olduğu söylenebilir. Nostalji, görüleceği gibi, bu çeşit bilgi koleksiyonculuğunun altında yatan işaret olarak kabul edilebilir.

Susan Stewart’ın söylediği gibi, nostalji belli ideolojik işlevleri olan bir süreç üretmektedir, çünkü nostalji aslında sadece ütöpik ve yapay bir dünya yaratmaktadır. Bu duygu, “gelecek bir geçmiş”e, sadece ideolojik gerçekliği olan bir geçmişe doğru yönelmektedir.⁷⁶ Bu düşüncelere bakılırsa bir taraftan nostalji, artık yapay ve hep aynı olan küresel dünyaya tepki olarak ortaya çıkan, diğer taraftan ise ideoloji tarafından etkilenen yapay bir geçmişe başvuran, kendisiyle çelişen bir duygudur. Bu karışık duygu, özel olarak seyahat anlatılarında belli bir uzam ile ilgili yeni yorumlar

⁷⁵ Patrick Holland, Graham Huggan, “Varieties of Nostalgia in Contemporary Travel Writing,” Ed. by Hooper Glenn, Tim Youngs, **Perspectives on Travel Writing**, Aldershot, Ashgate, 2004.

⁷⁶ Susan Stewart, **On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection**, Baltimore, John Hopkins University Press, 1984, p. 136.

getirmekte ve ziyaret edilen yerin yeniden çizilmesine, yeniden geçici ve ilginç görünmesine izin vermektedir.

Bir sonraki bölümde incelenecek olan anlatım yöntemleri kadar nostalji duygusu da, post-turistik dönemde yazılan ve artık küresel dünyayı resmeden seyahat anlatılarına yeni ve değişik yorumlar ve fikirler katmaktadır.

2.3. Uzamı Anlatmak İçin Yeni Metin Tipolojileri ve Anlatım Yöntemleri

“Uzam”, “birey” ve “öteki” kategorilerinin ciddi bir şekilde tartışıldığı bir dönemde seyahate yaklaşan çağdaş yazarlar, yeni anlatım ve betimleme teknikleri aracılığıyla dünya gerçekliğinin değişik ve orijinal bir yorumunu bırakmaya çalışmışlardır. Bu yüzden, son dönemin seyahat edebiyatını incelemek, esas olarak bu tekniklerin özelliklerini çizmek demektir.

Bu bölümde, ilk önce **bilgi koleksiyonculuğu** ve **üst-seyahat** olarak adlandırılan iki post-turistik seyahat anlatısı tipolojisinin, daha sonra bu anlatı tipolojilerinde bulunan **metinlerarasılık**, **metaforlaştırma** ve **kurgulaştırma** anlatım yöntemlerinin incelenmesi hedeflenmektedir. Son olarak seyahat anlatılarında önemli yer tutan **paratekstüel** öğeler (**materiale paratestuale**) incelenecektir.

Bu bölümde özellikle bu anlatım tipolojileri ve yöntemleri üzerinde durulacaktır; çünkü, çalışmanın devamında görüleceği gibi, sözü edilen bu tipolojiler ve teknikler, Antonio Tabucchi’nin **Porto Pim Kadını** eserinde çok büyük önem taşımaktadır.

2.3.1. Çağdaş Seyahat Anlatılarının Tipolojileri: Bilgi Koleksiyonculuğu ve Üst-Seyahat

Luigi Marfè, çağdaş seyahat edebiyatı üzerine kaleme aldığı **Oltre la fine dei viaggi** (Seyahatlerin Sonunun Ötesinde) adlı önemli denemesinde 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan dört esas seyahat anlatısı tipolojisini tespit etmiştir. Bunlar **collezionismo erudito** (bilgi koleksiyonculuğu), **metaviaggio** (üst-seyahat), **dépaysement** (yer-yön kaybı) ve **antiturismo politico** (politik antiturizm) olarak adlandırılmışlardır.⁷⁷

Bu çalışmada sadece ilk iki tipoloji (**bilgi koleksiyonculuğu** ve **üst-seyahat**) üzerinde durulacaktır, çünkü Antonio Tabucchi'nin incelenecek olan **Porto Pim Kadını** eseri bu iki farklı bileşenin karışımından ortaya çıkan bir seyahat anlatısı olarak görülmektedir. Ayrıca bu iki tipolojiye göre yazan seyyah/yazarların özellikle geçmişe yönelik bir nostalji duyduklarını ve eski seyahat geleneği aracılığıyla kitle turizmini eleştirdiklerini unutmamak gerekir. Bu yüzden postmodern seyahat edebiyatında rastlanan bu anlatım tipolojilerini anlamak için ilk önce bütün seyahat edebiyatının eski geleneğini iyi bir şekilde benimsemek önemlidir.

İlk olarak, **Bilgi koleksiyonu**, seyahat edilen yerlerden çağrıştırılan edebî ya da tarihî bilgilerin toplandığı bir eser olarak kabul edilebilir. Nitekim yazar, belli bir uzamda bulunan edebî, tarihî ve sanatsal alıntıları arayarak uzamı kitabın sayfalarıymış gibi karıştırıp okumaktadır. Bilgi koleksiyonculuğunun özelliği okura fazla bilinmeyen olayları aktarıp gezilen yerleri anlatmaktır. Ayrıca bu anlatım biçimin kullanıldığında yazarın kimliği bilgilerin nesnelliğin altında ezilmektedir. Böylece uzam bir zaman ve bilgi yumağına dönüşürken seyahat etmek, ideolojik bir önem kazanmaktadır: Seyahat, uzamın mikrokosmoslarını turizmin körlüğünden kurtarmak için bir yöntem olarak görülmektedir⁷⁸.

⁷⁷ Bkz. Marfè, **a.g.e.**, pp. 34-35.

⁷⁸ **A.e.**, p. 34.

Bilgi koleksiyonculuğunun poetikasını en iyi şekilde yansıtan eser, Italo Calvino'nun **Collezione di sabbia (Kum Koleksiyonu)** kitabıdır. “**Sergiler-Keşifler**” bölümünün ilk yazısında Calvino, dünyayı gezen ve her gezdiği yerden bir avuç kum alıp koleksiyon oluşturan bir adamdan bahsetmektedir. Yazara göre, bir koleksiyonun büyüğü, onu oluşturmaya götüren gizli itkidenden nelerin açığa vurulup nelerin gizlendiğidir.”⁷⁹ Böylece bir kum koleksiyonu ya da herhangi başka bir koleksiyon içinde çok farklı ve önemli anlamlar da saklamaktadır:

“Bu evrensel Çorak Ülke'den örneklerin bize önemli bir şeyler açıklamak üzere olduğu izlenimini ediniyor insan: Dünyanın bir betimlemesi mi? Koleksiyoncunun gizli bir güncesi mi? Yoksa, bu devinimsiz kum saatlerinde, ulaştığım saati irdelemekte olan kendi benliğim üzerindeki bir etki mi? Bunların hepsi, belki de. Seçilen kumlar derlemesi, dünyanın uzun erozyonlardan artakalan bir kalıntısını kayda geçiriyor; bu kalıntı, hem dünyanın nihai tözü, hem onun zengin ve çokbiçimli görünümünün yadsınması niteliğini taşıyor: Koleksiyoncunun yaşamından bütün sahneler, bir dizi renkli slayttakinden daha canlı belirliyor gözümüzde; deyim yerindeyse, sonsuz bir turizm yaşamı bu (zaten slaytlardaki yaşam da öyle görünmez mi?) Ve çağımızı belgelemek üzere geriye bir tek bunlar kalsaydı (egzotik sahillere yolculukların ve en sıra dışı keşiflerin, bir belirsizliği, soluk soluğa bir çabayı açığa vuran coğrafi bir huzursuzluk potasında erimesini kastediyorum), gelecek kuşaklar olduğu gibi yeniden kurabilirlerdi bu yaşamı.[...]

Demek ki, her koleksiyon gibi, bu da bir günce: Yolculuk güncesi, elbette, ama duygular, ruh halleri, keyifli-keyifsiz anlar güncesi aynı zamanda.”⁸⁰

Bu kum koleksiyonu gibi, bir bilgi koleksiyonu çağlar arasında yaşanan bir seyahat günlüğüne benzemekte ve bu koleksiyon/seyahat kitaplar aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Nitekim bilgi koleksiyonculuğuna göre yazılan her seyahat anlatısı, gerçeklik ve metin arasındaki ilişkiler ve edebî benzerlikler üzerinde kurulmaktadır. Bu anlatılarda ortaya çıkan ilişkiler, Michel Foucault'nın **Les mots et**

⁷⁹ Italo Calvino, **Kum Koleksiyonu**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, YKY, 2013, s. 13.

⁸⁰ A.e., s. 12.

le choises (Kelimeler ve Şeyler) denemesinde ifade edilen Don Kişot sendromuna benzemektedir.⁸¹ Foucault’a göre

“Don Quijote’nin maceraları, yolları ve dolambaçlarıyla sınırı çizmektedir: eski benzerlikler ve işaret oyunları onda sona ermektedir; yeni ilişkiler daha şimdiden burada kurulmaktadır. Don Quijote deli bozuk biri olmaktan çok, benzerliğin bütün işaretleri önünde mola veren özenli bir hacıdır. O Aynı’nın kahramanıdır. [...] Bütün varlığı, dil, metin, basılı kâğıt, daha önceden yazılmış öyküden başka bir şey değildir. Aralarında kesişen kelimelerden meydana getirilmektedir; o, dünyada şeylerin benzerliği arasında başıboş dolaşan yazıdır. [...] Kitap onun varoluşundan çok, ödevidir. Ne yapacağını ve ne diyeceğini ve içinden çıktığı metinlerle aynı doğadan olduğunu kendine ve başkalarına kanıtlayabilmek için hangi işaretleri vereceğini bilebilmesi için, sürekli olarak bu kitaba başvurmak zorundadır.”⁸²

Bilgi koleksiyonculuğu tipolojisini tercih eden seyahat yazarları, Don Kişot’un yaptığı gibi, dünyada, kitapların öne sürdükleri gerçekleri aramaya çalışmaktadır. Yazarlar; yerlerin, uzamda bulunan tarihsel ve kültürel katmanların göstergeleri tarafından şekillendirildiklerini düşünmekte ve böylece anlatımı, edebiyat, tarih ve sanat ile ilgili bilgiler arasında diyakronik bir yolculuk gibi düzenlemektedirler. Bu yüzden bilgi koleksiyonları, bir seyahatnameden fazla, yazarın topladığı, öğrendiği ve okuduğu bilgilerin akademik bir kataloğu gibi görülebilir.

Bu yazarlar, kendilerini turistlerden ayırt etmek için gezdikleri yerler ile metinler, kültürler ve imgeler arasındaki ilişkileri açığa çıkararak seyahat edebiyatını tekrar canlandırmaktadır. Onlar için geçmiş daha yok olmamıştır ve çağdaşlıkta hâlâ devam etmektedir. Bu yazarların çağdaş dünyada artık kaybolmuş pre-endüstriyel pitoresk bir gerçekliğin peşinde oldukları, yerlerle gerçek ve direkt bir temas kurmak yerine sanatın yansımalarını ortaya çıkarmaya çalıştıkları görülmektedir.

⁸¹ Marfè, **a.g.e.**, p. 38.

⁸² Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, İmge, 1994, s. 79.

Bu noktada, şimdiye kadar sunulan fikirleri açıklamak için, bilgi koleksiyonculuğunun en önemli yorumcularından biri olan Claudio Margis'in şu sözlerini hatırlamanın faydalı olabileceği düşünülmektedir:

“Yolculuğun bir mimarisinin olması ve yolcunun birkaç taşla ona katkıda bulunabilmesi iç acıcı bir düşünce, ancak yolcu, manzaraları oluşturan kişi değil de –zira o oturarak yapılan bir iş – onları yıkan ve söken kişi sanki. Hoffman'ın anlattığı Baron von R. böyleydi. Manzara koleksiyonu yaparak dünyayı dolaşır ve güzel bir peysaj yaratmak veya onun tadını çıkartmak için, gerekli gördüğü zaman manzarayı engelleyen ağaçları kestirir, dalları budatır, arazinin engebelerini düzleştirir, kocaman ormanları yok ettirir veya çiftlikleri yıktırmış. Ama yıkım da bir çeşit mimaridir; belirli kurallara ve hesaplara uyan bir dekonstrüksiyondur, yapma ve bozma, yani yeni bir düzen yaratma sanatıdır. Yapraklardan oluşan bir duvar aniden yıkılınca ve günbatımında uzaklarda görünen bir şatoyu ortaya çıkarınca, Baron von R. kendi yarattığı sahneye durup birkaç dakika baktıktan sonra bir daha dönmek üzere oradan aceleyle ayrılmış.

Her deneyim – Baron von R.'ye uzak olan günbatımı şeffaflığı veya Kara Orman'daki bu banka uğrayan şu kar havası bile – azimle izlenen bir yöntemin sonucudur.”⁸³

Sonuç olarak bilgi koleksiyoncularına göre bütün dünya, edebiyat ve sanatın bilgileri tarafından inşa edilen bir ağa benzemekte ve bu yüzden sadece edebî bir nesne olarak betimlenebilmektedir. Bu düşüncenin sonucu, gezilen yerlerin gerçekliği önem kaybetmektedir, çünkü bir yerin ontolojik değerini ölçen faktör, kitapta bulunan bilgilerdir. Böylece bu yazarlar; “okumanın, yazılı olmayan dünyayı anlamak için en iyi hermeneutik araç olduğu[nu]” düşünmektedir.⁸⁴ Dolaylı olarak böyle bir düşünce, şeylerin kişilerden daha önemli olduğu kanaatini oluşturmaktadır. Bir yerin kimliği, orada yaşayan insanlardan değil, orada bulunan nesnelerden, sanat eserlerinden, manzalardan oluşmaktadır. Bunları biriktirerek bilgi koleksiyonculuğunu kullanan yazarların; sanat, tarih ve edebiyat ile ilgili az bilinen bilgiler aracılığıyla dünyanın çokbiçimliliğini vurgulamak istediklerini söylemek mümkündür.

⁸³ Magris, **Tuna Boyunca, a.g.e.**, s. 10.

⁸⁴ Marfè, **a.g.e.**, p. 41.

Üst-seyahat poetikası ise, bilgi koleksiyonculuğununkinden birçok açıdan farklı bir boyutta bulunmaktadır. Nitekim bu anlatım biçimini seçen yazarların hedefi, belli bir yere ait bilgi toplamak değil, Batı inançlarının önyargılarını ve basmakalıplarını yıkmaktır. Üst-seyahat anlatım biçimini seçen seyyah/yazarlar, artık modası geçmiş seyahat etme biçimlerini tercih ederek pek az bilinen ve kitle turizminden uzakta kalan yerleri gezmeyi amaçlarlar. Onların esas amacı, küreselleşme çağında kaybolan uzamsal kimliklerin farklılıklarını tekrar değerlendirmektir.⁸⁵ Bu değerlendirmeyi yapabilmek için üst-seyyahlar, dikkatlerini göçmen toplumlara yöneltmektedirler.

Üst-seyahat anlatılarını yazan seyyahlara göre göçebe toplumlar, insanlığın sonsuz bağımsızlık durumunu yansıtan bir seyahat etme fikrini simgelemektedirler. Bu yüzden göç eden toplumlar, küresel dünyanın monotonluğundan uzaklaşmak için bir varlık, bir yaşam biçimi tercihinin metaforu olarak düşünülmelidir. Bunun yanı sıra üst-seyahat düşüncesinin altında bir kaçış ve avarelik arzusunun da yattığı görülmektedir.⁸⁶

Bu anlatım tipolojisini en iyi şekilde açıklayan kuram, Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin **Capitalisme et schizophrénie: Mille Plateaux (Kapitalizm ve Şizofreni: Bin Yayla)** denemelerinde ifade ettikleri felsefi düşüncelerdir. Bu iki filozofa göre dünyayı algılamak için iki zıt eğilim bulunur: Yerleşik toplumlar düzenli bir yaşam şeklini tercih ederken göçebe toplumlar ise daha dinamik ve karışık bir yaşam sürdürmektedir⁸⁷. Bu yüzden yerleşik uzam, sur, duvar, yol ile doludur; göçebe uzam ise sonsuz ve düzdür. Böylece yerleşiklik ve göçebelik, farklı ve zıt iki dünya algılayışı sunmaktadır:

⁸⁵ Marfè, **a.g.e.**, p. 34-35.

⁸⁶ **A.e.**, p. 70.

⁸⁷ Deleuze ve Guattari'ye göre göçebe toplumların belli bir düzeni de vardır ve bu düzen esas olarak yolda bulunan noktalara göre biçimlendirilmektedir. Nitekim "göçebenin bir yurdu vardır, geleneksel bir yolu izlerler, bir noktadan başka bir noktaya gider, noktaları hiç unutmaz [...]. Noktalar yolu belirlese bile, onları belirleyen yollara, yerleşiklerin tersine, bağlı kalırlar. Şu noktası terkedilmek üzere vardır ve her nokta bir konak yeridir ve sadece konak yeri olarak vardır. Bir yol daima iki nokta arasındadır, öyle ki, arasında olan tüm dayanağı eline geçirir ve tam bir yönmüş gibi bir özerklikten haz duyar. Göçebenin yaşamı bir **intermezzodur**. Oturduğu yerin öğeleri bile onları hareketlendiren yolun işlevine göre düşünülmüştür" (Gilles Deleuze, Felix Guattari, **Kapitalizm ve Şizofreni 1. Göçebelimi İncelemesi: Savaş Makinesi**, Çev. Ali Akay, Ankara, Bağlam Yayıncılık, 1990, s. 80).

“[Yerleşikler ve göçebeler arasında] çok büyük bir mekan farkı var: Yerleşiklerin mekanı duvarlarla, çitlerle, çitler arasındaki yollarla çevrilidir, mekan pürüklüdür, halbuki göçebenin mekanı yalnızca çizgilerle işaretlenmiş kaygan mekandır. Çölün şeritleri bile taklit edilemeyen bir ses çıkarıp, birbirleri üzerinden kayarlar. Göçebenin dağıtım yaptığı yer kaygan mekandır, göçebe işgâl eder, oturur bu mekanı tutar ve göçebenin sadece bu şekilde bir yurt mevhumu vardır.”⁸⁸

Üst-seyahat anlatım tipolojisine göre yazılan metinlerde seyyah, yola çıkmadan önce aradığı kesin bilgileri bir kenara bırakıp uzamla yeni bir tecrübe edinmeye çalışmaktadır. Ayrıca bu tipolojinin en önemli olgusu, seyahat etmenin edebiyata benzer bir öğrenme yolu olduğu ve varış noktasına ulaşmanın, “yok olma” arzusuna göre ikincil bir amaç olduğu inancıdır.⁸⁹ “Yok olma” estetiği, Jean Baudrillard’ın **Amerique (Amerika)** adlı eserinde açıklanmaktadır. Bu kitabın esas amacı, yorumlardan vazgeçilebildiğini ve göçebe dünya algılayışına göre yaşamının mümkün olduğunu göstermektir. Bunu yapmak için Baudrillard, Amerika’nın sembolleri olarak, metropoller veya çöller gibi zıt öğeleri kullanmıştır. Fransız düşünüre göre seyahat etmek, zıt imgeleri yok etmeden uzam tarafından verilen duyguların etkilerini kabul etmek demektir. Bunun doğrultusunda “yok olma” arzusu, Avrupa kültürel belleğinden bir kaçıştır: Önemli olan tek şey, yoldur ve ilerlemektir.⁹⁰

“Gerçekten de amaçsız, dolayısıyla sonu olmayan bir yolculuk düşüncesi yavaş yavaş geliyor. Turistik, hoş, çekici turlara katılmayı, ilginç yerler görmeyi, hatta güzel görünümler izlemeyi reddediyorum [...] Arı yolculuğa turizm ya da haftasonu gezileri kadar yabancı olan başka hiçbir şey yoktur. Bu yüzden böyle bir yolculuk çöllerin ya da metropollerin çöllerinkinden aşağı kalmayan yaygın bayağılığı içinde en iyi şekilde gerçekleşiyor [...]”

⁸⁸ A.e., s.82.

⁸⁹ Marfê, a.g.e., p. 72.

⁹⁰ A.e., p. 74.

İşte bu nedenle bu tür yolculuk aşırı sıcakta bedenın alansızlaşmasının [yurtsuzlaştırmasının]⁹¹ cinsel haz verici şekli olarak gerçekleşiyor.”⁹²

Baudrillard’a göre üst-seyyahların, tarih, sanat ve edebiyat tarafından yaratılan etkilerden uzaklaşıp sadece uzam tarafından yansıtılan duygular ve imgelerle ilgilendikleri görülmektedir. Bu yazarların seyahat anlatıları, yaşam biçimi olarak seçilen kaçış arzusu tarafından kuşatılmaktadır.

Üst-seyahat’in devinimsel amacı, seyahatin öğretici yanlarından faydalanarak yolda kültürel ve edebî bilgi biriktirmek değil, Batı kültürünün önyargılarından uzaklaşmaktır. Bu açıdan üst-seyahat yöntemiyle tasarlanan anlatılarda, Deleuze ve Guattari’nin kuramlaştırdıkları “**Geofelsefe**”nin iki işlemi görülmektedir. İki filozofa göre çağdaş düşünürler, metafizik düşüncenin sabitleşmiş kategori sisteminden uzamın özelliklerini dışarıya alıp (**yurtsuzlaştırma süreci**) uzama yeni ve daha katmanlı söylemsel anlamlar yüklemektedirler (**yeniden-yurtlandırma süreci**).

“Toprağın, durmamacasına bir yurtsuzlaştırma devinimi içinde olduğunu, hemen oracıkta gerçekleştirdiği bu devinimle her türlü yurtluğuş aştığını gördük: toprak yurtsuzlaştıran ve yurtsuzlaştırılmış olandır. [...] Toprak başka öğeler arasından bir öğe değildir, tüm öğeleri bir ve aynı kucaklayış içinde toplar, ama yurtluğuş yurtsuzlaştırmak üzere kâh birinden kâh ötekinden yararlanır. Yurtsuzlaştırma devinimleri bir öte’ye doğru açılan yurtluklardan, ve yeniden yurtlandırmak işlemleri de yurtlukları yeniden dağıtan topraktan ayrı tutulamaz Yurtluk ve toprak, iki ayırdedilmezlik bölgesi olan yurtsuzlaştırma (yurtluktan toprağuş) ve yeniden-yurtlandırma (topraktan yurtluğuş) ile birlikte, iki birleştiricidir.”⁹³

Bu sözlerden yola çıkarak bu yurtsuzlaştırma ve yeniden-yurtlandırma sürecini yansıtan üst-seyahat anlatıları, devingenliğin tecrübesini metinsel bir gezi

⁹¹ Bu noktada G. Deleuze ve F. Guattari’nin yurtsuzlaştırma (bu metinde alansızlaşma olarak **çevrilen déterritorialisation**) kavramına bir gönderme yapılmaktadır. Bu kavramı, ilerdeki satırda açıklanacaktır.

⁹² Jean Baudrillard, **Amerika**, Çev. Yaşar Avunç, İstanbul, Ayrıntı, 1996, s. 18.

⁹³ Gilles Deleuze, Felix Guattari, **Felsefe Nedir?**, Çev. Turhan Ilgaz, İstanbul, YKY, 1992, s. 80.

olarak betimleyip yeni ve çok katmanlı anlamlar içeren uzamsal gerçeklikleri sunmaktadırlar.

Üst-seyahat anlatılarının özelliklerini özetlemek adına İtalyan yazar Gianni Celati, **Verso la foce (Irmak Ağzına Doğru)** adlı seyahat anlatısından alıntılanan bu ifadeler eklenebilir:

“Her gözlemin, kendisiyle birlikte getirdiği bilinen kodlardan kurtulmaya ihtiyacı var, kaybolmuş gibi hissedeceği bir ırmak ağzına ulaşabilmek için akıntıya kapılarak anlamadığı her şey arasına sürüklenmeye ihtiyacı var. Bizi içine çeken doğal bir eğilim gibi dış dünyanın her yoğun gözlemi, bizi ölüme daha fazla yakınlaştırır: Yani, kendimizden daha az ayrı olmamızı sağlar.”⁹⁴

Kendimizle götürdüğümüz içtenlik de manzaranın bir parçasıdır. Tonları, her bakışta dışarıya açılan uzam tarafından verilmektedir; ve düşünceler de, duvar üzerinde parlayan bir ışık çizgisi veya bulutlar tarafından yaratılan bir gölge gibi karşılaşılan dış olgulardır. [...] Kelimeler çağrılardır, hiçbir şey ifade etmezler, bizimle kalması için bir şeye isim veririz ve yapabileceğimiz tek şey nesneleri kendi isimleriyle çağırmak, kendi anlatılarıyla bize gelmeleri için onları çağırmaktır. Bizi yolu bulmak için bir iz tanımayan kişilere dönüştürerek yabancılaşıp kozmosun farklı yönlerine doğru kendi başına hareket etmemeleri için onları çağırmaktır.”⁹⁵

Üst-seyyahların gezdikleri yerler, parçalı, kopuk ve süreksizdir. Bu yüzden bu yazarlar, sebep ve sonuç ilişkilerinin artık altüst olduğunu ve takip edilmesi zor olan gerçeklik etkilerinin bir labirenti gibi görüldüğünü düşünmektedir. Öznenin kimliği de, etrafındaki dünyayla kurduğu ilişkilerinden oluşan bir “yumağa” dönüşmeye kadar gittikçe daha fazla zayıflamaktadır.

Sonuç olarak bilgi koleksiyonculuğu ve üst-seyahat anlatım tipolojilerine göre yazılan metinler, kurgusallığın kurallarına göre gelişen bir gerçeklik anlatmaktadırlar. Bu metinler, anlatısal, kurgusal ve dilsel tekniklerinde yaratıcılığın gücünü yeniden harekete geçiren postmodern estetiğine göre okunmalılardır.⁹⁶ Bu

⁹⁴ Gianni Celati, **Verso la foce**, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 10.

⁹⁵ A.e., p. 134.

⁹⁶ Marfè, a.g.e., p. 75.

yüzden bu anlatıları, sadece benliğin ötekiyle yaşadığı seyahat tecrübesini yeni ve farklı açıdan sunan bir metin değil, estetik bir arayışın kurgusal bir sonucu olarak görmek gerekmektedir.

2.3.2. Çağdaş Seyahat Anlatılarında Kullanılan Anlatım Yöntemleri: Metinlerarasılık, Metaforlaştırma, Kurgulaştırma

Bu bölümde, bir önceki bölümde açıklanan seyahat anlatısı tipolojilerinin incelenmesinden sonra bu tür metinlerde kullanılan anlatım yöntemleri üzerinde bir inceleme yapılacaktır. Burada, bütün değişik yöntemler arasından özellikle **Porto Pim Kadını** eserinde rastlanan **metinlerarasılık (intertestualità)**, **metaforlaştırma (metaforizzazione)** ve **kurgulaştırma (finzionalizzazione)** yöntemlerinden bahsedilmektedir.

Metinlerarasılığın,⁹⁷ en çok postmodern eserlerde rastlanan bir yöntem olsa da eski edebî eserlere özgü bir özellik olduğunu unutmamak gerekmektedir. Nitekim Kubilay Aktulum'un öne sürdüğü gibi:

“Metinlerarası, postmodern romanın “ayrışıklık” özelliğine tanıklık eden en açık belirtidir. Ancak Laurent Jenny'nin söylediği gibi, metinlerarasının her zaman “**yazınsal okunabilirliğin koşulu**” olduğunu belirtelim. Metinlerarası olgu yalnızca postmodern yazarına özgü bir özellik değildir; eski metinlerde olduğu kadar (Rablais, Montagne) klasik ve modern metinlerde de (Lautréamont, Proust, Joyce) hep var olmuştur. Yeni olan, yine Laurent Jenny'nin söylediği gibi, metinlerarası olgusunun yazınsal eleştiri alanında yeni “**algılanmaya**” ve tanımlamaya başlamasıdır.”⁹⁸

⁹⁷ Metinlerarasılık ile ilgili daha kapsamlı bilgiler için bkz. Kubilây Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara, Öteki Yayınevi, 1999; Andrea Bernardelli, **Intertestualità**, Firenze, La Nuova Italia, 2000; Esin Gören, **Percorsi di letture intertestuali**, İstanbul, Eren Yayıncılık, 2007; Andrea Bernardelli, **Che cos'è l'intertestualità**, Roma, Carrocci, 2013; Esin Gören, **Yenidenyazmak. İtalyan Edebiyatında Yanidenyazılmış Metinler**, İstanbul, Dönence Yayınları, 2013.

⁹⁸ Kubilây Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, a.g.e., s.11.

Latin dilinde, metin kelimesi anlamında olan **textus** (it. **testo**), köken olarak örülmüş kumaş anlamına gelmektedir.⁹⁹ Eğer gerçekten bir metne örülmüş bir kumaş olarak bakarsak, onu değişik ve farklı konular ve kurguların bir örgüsü olarak kabul edebiliriz. Bu tanım ister istemez metinlerarasılık kavramına doğrudan bağlıdır. Nitekim bu tanımdan yola çıkarak her metnin aslında ondan daha eski veya çağdaş başka metinlerin göndermeleri ve alıntılarında başka bir şey olmadığını söylemenin mümkün olduğu düşünülmektedir. Bu düşünce benimsenirse doğal olarak metinlerarasılık kavramının özüne ulaşmak mümkündür.

Metinlerarası yaklaşımların ilk ortaya çıkışıyla ilgili olarak Esin Gören şu sözleri kullanmaktadır:

“Metinlerin çizgisel bütünlüğü içinde yazara dönük eleştirinin hüküm sürdüğü edebiyat kuramları yerlerini, yazarın mutlak otorite, okuruna edilgen bir tüketici olmaktan çıkarıldığı ve metinlerin alışverişinden doğan çoksesli gösterge dizgelerine bırakır. Modern sonrası dönemde bu paradigma değişikliğini olumlayan kuramcılar arasında Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Gérard Genette, Umberto Eco ve Harold Bloom’u sayabiliriz.”¹⁰⁰

İlk olarak Julia Kristeva bu kavramı tanımlamaya çalışırken Bakhtin, kelime, diyalog ve roman denemesinde her metni başka metinlerden alınan alıntılar ve göndermelerin bir mozaïği olarak görmektedir. Kristeva’nın metinlerarasılık için getirdiği ünlü tanımlama şudur: “Her metin bir alıntılar mozaïği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür.”¹⁰¹ Bu yüzden Kristeva, daha önce Bakhtin ve Rus biçimcileri tarafından üretilen düşüncelerden yola çıkarak, hiçbir metnin tesadüfî bir şekilde doğmadığını fakat her metnin aslında önceki metinlerin yeni bir yorumu ve yeni bir yapılanması olduğunu söylemiştir. Her

⁹⁹ Segre, **a.g.e.**, 29

¹⁰⁰ Gören, **Yenidenyazmak, a.g.e.**, s. 28.

¹⁰¹ Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler, a.g.e.**, s. 41

şeye rağmen Kristeva'dan başlayarak birçok kez metinlerarasılık teriminin farklı ve değişik şekilde kullanıldığı ve duruma göre şekillendirildiği fark edilmektedir. Hatta yazarlara, araştırmacılara ve dönemlere göre bu terimin değiştiğini de düşünmek mümkündür.¹⁰²

Kristeva'nın fikirleri sunulduktan sonra, bu çalışmada, metinlerarasılık hakkında üretilen bütün kuramlar arasından özellikle Roland Barthes'ın düşünceleri üzerinde durmak istenmektedir, çünkü bu düşünceler, açık yapıt kavramına ve dolayısıyla **Porto Pim Kadını** eserine yakınlık göstermektedir.

Barthes'ın metinlerarası ilişkiler ile ilgili yazılan belli bir yapıtı olmasa da metin çözümlemelerinde, eleştiri makaleleri ve denemelerinde bu kavram ile ilgili birçok düşüncesi ve incelemesi bulunmaktadır. İlk olarak Barthes'ın metinlerarasılık ile ilgili şu sözlerini hatırlamak faydalı olacaktır: “Her metin bir metinlerarasılıktır; ondan farklı düzeylerde, az çok tanınabilecek biçimlerde öteki metinler yer alır: Daha önce edinilen kültürden gelen metinler ya da etrafımızdaki kültürden gelen metinler. Her metin eski alıntılarının yeni bir örgüsüdür.”¹⁰³ Ayrıca metin hangi an ve hangi taraftan ele alınırsa alınsın işler, “yazıldıktan sonra bile işlemeye ve bir üretim süreci sürdürmeye devam eder” diyerek Kristeva tarafından öne sürülen teoriyi desteklemekte ve bir metnin bölünmesi ve yeniden inşa edilmesi işleminde metinlerarasılık kavramının önemini desteklemektedir.¹⁰⁴

Barthes'ın eleştirel düşüncesinde, 1973 tarihli “S/Z” denemesinde belirtilen iki metin kategorisi bulunmaktadır. Bu iki kategori, okunabilen metin ve yazılabilen metindir ve açık/kapalı metin kavramına bağlıdır.¹⁰⁵ Kapalı ve açık metin kavramlarını sonraya bırakarak, ilk önce okunabilen ve yazılabilen metin düşüncesine değinmek önemlidir. Okunabilir metin kapalı ve kesin, sınırları belli ve değiştirilemez olan bir metindir. Bu metinden başka metinleri yaratmak mümkün değildir. İkinci metin türü ise açık ve dinamik bir metindir ve okura başka metinleri

¹⁰² Andrea Bernardelli, **Che cos'è l'intertestualità**, Roma, Carrocci, 2013, p. 9.

¹⁰³ Roland Barthes, “Théorie du texte”, **Encyclopaedia Universalis 1968-88**, Vol. XV, p. 1014 (Alıntılaman ve Türkçe'ye çeviren Gören, **Yenidenyazmak**, a.g.e., s. 40)

¹⁰⁴ Gören, **a.y.**

¹⁰⁵ **A.e.**, s. 55.

ve yorumları yaratmayı mümkün kılmaktadır.¹⁰⁶ Bu metnin sınırları açık olduğu için şüphesiz metinlerarasılık incelemesine en uygun metin olarak görülmektedir. Bu yüzden yazılabilir metinden bahsederken, Barthes, yoğun bir şekilde metinlerarası ilişkileri ve yeniden yazma tekniklerinin kullanıldığı postmodern yapıtları kastetmektedir.

Barthes'ın metinlerarasılık ile ilgili fikirlerini özetlemek için Esin Gören'in şu sözlerini kullanmak mümkündür: "Bir dokuma olan metni bitmiş sona erdirilmiş bir ürün olarak değil de örülen, başka metinlerle, başka kodlarla bağlantı bir üretim olarak gören Barthes metni, temelinde başka metinlere, başka kodla/düzgünlere açılan bir yapı, bir metinlerarası ilişkiler seçkisi olarak görür."¹⁰⁷

Sonuç olarak Bakhtin, Riffaterre, Genette gibi başka kuramların metinlerarasılık ile ilgili bütün fikirlerine bakılırsa, ortak bir düşünceye ulaşmak mümkündür: Her edebî bir metin, önceden yazılan eserlerden etkilenmektedir. Böylece her metin aslında sonsuz metinlerden oluşan bir çeşit örgü olarak görmek mümkündür. Böylece eğer tüm metinde bulunan bütün metinlerarası ilişkiler incelenmeye kalkılırsa, başka metinlerin sonsuz sayıda yansımaları tespit edilmektedir: Düzenli ve kusursuz bir metinlerarası incelemesi, metni bir bütünlüğe değil, parçalanmış ve kesilmiş bir gerçeğe indirmektedir¹⁰⁸. Bu nedenle, metinlerarası ilişkilerin bolca bulunduğu bilgi koleksiyonları, Tabucchi'nin bir sonraki bölümde inceleyecek olan **Porto Pim Kadını** eseri gibi, parçalı ve kopuk metinler olarak görülmektedir.

Bu noktada, bilgi koleksiyonculuğu ve üst-seyahat metinsel tipolojisine göre yazılan seyahat anlatılarında metinlerarasılık yöntemiyle birlikte **metaforlaştırma** yöntemine rastlanmak mümkündür.

Edebi eserlerde metaforların kullanılması, bir söylem oluşturulması için dilin en temel ve önemli yöntemidir. Gerçekliğin metaforlaştırılması, insanların günlük

¹⁰⁶ Bernardelli, **a.g.e.**, p. 14.

¹⁰⁷ Gören, **Yenidenyazmak, a.g.e.**, s. 43.

¹⁰⁸ Pietro Pucci, "Decostruzione e Intertestualità," **Nuova Corrente**, Anno XXXI, No. 93-94, Gennaio-Dicembre 1984, pp. 290-291

hayatı kadar edebiyatta görülen bir prosedür olmakla birlikte dünyayı anlatabilmek ve inceleyebilmek için vazgeçilmez bir olgudur. Özellikle postmodern edebiyatta dünyayı algılamak adına metaforların kullanılması, gerçek ve kurgu arasındaki ontolojik sınırların çökmesini işaretlemektedir. Benzer bir olgu post-turistik seyahat anlatılarında da görülmektedir. Metafor, gerçeğin bir yansımasına dönüşerek manzaranın yeni bir içselleştirilmesini ve uzam ile insan arasında farklı bir ilişkinin kurulmasını sağlamaktadır.

Post-turistik seyahat anlatılarında kullanılan metaforlaştırma yöntemini incelemek için Aristoteles'in **Poetika** adlı eserinde sunulan metafor tanımıyla başlanabilir:

“Eğretileme [metafor], türden çeşide, çeşitten türe, çeşitten çeşide bir kaymayla ya da bir benzeşim ilişkisi içinde bir adın, başka bir şey için kullanılmasıdır. Türden çeşide derken örneğin “Gemim orada durdu”, tümcesindeki gibisini anlıyorum; çünkü “demir atmak”, durmanın bir türüdür; çeşitten türe kayma için örneğin “Kuşkusuz bin bir şey başardı Odysseus” gibisidir; bin bir, “çok” anlamını taşıyor burada ve ozan onu “çok”un yerine kullanmış; çeşitten çeşide kaymaya iki örnek: “Tuncuyla tüketti yaşamı,” ya da “Aşınmak bilmez tunçla kesip aldı,”; birincisinde “tüketmek”, kesmek, ikincinde de “kesip almak” tüketmek demek ve ikisi de bir tür eksilterek anlamını taşıyor.”¹⁰⁹

Ayrıca Aristoteles için edebiyatta metaforları oluşturmak çok önemli bir mekanizmadır: “Eğretileme yapmayı bilmekse en önemlisidir. Başkasından ödünç alınamayacak tek şey odur çünkü doğal yeteneğin kanıtıdır. İyi eğretileme yapabilmek, benzerliği görmek demektir.”¹¹⁰

Bu ifadelerle bakılırsa metaforlar yaratmak, dünyadaki benzerliklerini tespit ederek gerçekliği daha iyi anlayabilmek için esaslı bir yöntemdir. Benzer bir düşünce, Paul Ricoeur'ün metafor üzerinde oluşturduğu kuramda bulunmaktadır.

¹⁰⁹ Aristoteles, **Poetika**, çev. Samih Rifat, İstanbul, Can Yayınları, 2007, s.65-66.

¹¹⁰ A.e., s. 70

Nitekim filozofa göre iyi metaforlar oluşturmak, gerçekliğin okunabilirliğini artırmak için belli dilsel yöntemleri kullanmak demektir.¹¹¹

La metaphore vive (Yaşayan Eğretileme) adlı eserinde Ricoeur, kendi metafor kuramını geliştirerek metafora bağımsız bir sözcük olarak bakmak yerine onu cümle yapısına yerleştirmektedir. Bunu yapmak, gönderme sorununu incelemek için esaslı bir önem taşımaktadır, çünkü metaforların “bizzat dilin ötesindeki bir şeyi işaret edebilmelerine ve ‘eğretilemenin bilişsel içeriği’nden bahsedebilmeye (**‘contenu cognitif de la métaphore’**) imkân verir”¹¹². Gönderme kuramlarını yeniden yorumlayan Fransız filozof; metaforun, kurgusal söylemin varlığını yeniden tanımlayabilmek için güçlü bir retorik süreç sunduğunu ileriye sürmektedir. Başka bir deyişle retorik aracılığıyla metafor, söylemsel kurgu ve yeniden tanımlama arasında bağlantıları kurmaktadır. Bir bakımdan bu süreç, gerçekliği yeniden yaratmak, daha doğrusu yeni bir metaforlu gerçeklik kurmak demektir. Metafor, kurgu, gerçeklik ve yeniden tanımlamanın birbirlerine bağlanması şu neticeye götürmektedir: “Eğretilemenin ‘yeri’, onun en mahrem ve nihai meskeni, ne sözcükte, ne cümlede, hatta ne de söylemededir; o **olmak** eyleminin koyutundadır. Eğretilmeli ‘olmak’, hem ‘olmamak’ hem de ‘gibi olmak’ anlamına gelir. Ancak böylesi bir durumda eğretilmeli hakikatten [...] söz edebiliriz.”¹¹³

Bunun yanı sıra **Yaşayan Eğretileme**’de öne sürülen argümanlara göre metaforlaştırma yöntemi, herhangi bir sözcüğün anlamını, sözlükte verilen anlamların sınırları dışına taşımaktadır. Metafor, dilin sistemine karşı yapılan bir eylemdir. Fakat bir metafor, anlaşılması için sözcüklerin belli ve geleneksel anlamlarla bağlantılar göstermelidir. Bu yüzden metaforlaştırma süreci, hem aykırılık hem de gelenek ile ikili bağlantılara göre gerçekleşmektedir ve bu bağlantılar ontolojik bir ilişki oluşturmaktadır. Başka bir deyişle “metafor, bir dünya yaratabildiği zaman iyi bir metafordur: metaforlaştırmada bir gerçek varsa eğer,

¹¹¹ Alberto Martinengo, “Parlare per immagini. Linguaggio, visione, metaforizzazione,” **La Deleuziana**, No. 0/2014, p. 35, (Çevrimiçi) <http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2014/05/30-43-PDF.pdf>, 07 Temmuz 2015,.

¹¹² Fiona Tomkinson, “Ricoeur’ün Eğretileme Kuramı”, **Paul Ricoeur, Cogito**, Sayı: 56, 2008, s. 163.

¹¹³ Paul Ricoeur, **La métaphore vive**, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 6. Sözü edilen metin, Tomkinson, **a.g.e.**, s. 164’ten alıntılanmıştır.

dünyanın arayışında olan bir söylemin sezginsel ve deneyimsel sürecinde bulunmaktadır.”¹¹⁴

Şimdiye kadar izah edilen noktalardan yola çıkarak, seyahat anlatılarında rastlanan metaforlaştırma, uzamı yeniden tanımlamak, yeni anlam katmak için kullanılan bir yöntemdir. Bu anlatılarda gerçeklik, yorumlanması gereken metaforlardan oluşan bir ağ gibi görülmektedir. Sonuç olarak seyyah/yazar, gezilen “öteki” yerlerde bu metaforların peşine düşmek ve bilinen nesnelerin yeni metaforik anlamlarını yaratmak ile birlikte kitle turizmi tarafından anlamsızlaştırılan uzama yeni anlatısal gücünü yüklemektedir.

Son olarak, hem bilgi koleksiyonculuğu hem üst-seyahat metinsel tipolojilerine göre yazılan seyahat anlatılarından rastlanan **Kurgulaştırma** yöntemi, postmodern edebiyatın etkisi sayesinde post-turistik seyahat eserlerinde sıklıkla rastlanan bir tekniktir. İlk önce, bu yöntemin seyahat anlatısını daha gerçek değil, tamamen anlatısal bir metin kılmak için kullanıldığını ileri sürmek gerekmektedir. Böylece bu yöntemle yazılan seyahat anlatılarını, esas olarak meta-(öz)yaşamöyküsel metinler (ya da meta-metinsel eserler) olarak kabul etmek gerekmektedir¹¹⁵.

Şüphesizdir ki herhangi bir (öz)yaşamöyküsel metinde bulunan her benlik, kurgulanmış bir benlik olarak sunulmaktadır. Başka bir deyişle yazar, kendi eserinin başkahramanına dönüşüp kimliğini kurgusal bir boyuta taşımaktadır. Fakat kurgulaştırma yönetimiyle yazılan ve bir çeşit yaşamöyküsü olarak kabul edilebilen seyahat anlatıları daha ileriye gitmektedir: seyahat sırasında yaşanan tecrübeler, anlatısal ve kurgusal bir çerçeveye yerleştirilip yeni ve hayalî eklemelerle değiştirilmektedir. Bu durumda bir yazarın, kendi yaşamışlığını anlatırken kendi kimliğini başka bir kişinin altında sakladığı da görülmektedir. Daha doğrusu, özellikle postmodern eserlerde, yazar ve anlatının başkahramanı arasındaki sınırlar yok olmakta ve bu iki kimlik birbiriyle karışmaktadır.

¹¹⁴ Martinengo, a.g.e., p. 35

¹¹⁵ Alessandro Iovinelli, **L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella letteratura italiana degli ultimitrent'anni**, Savoria Mannelli (Catanzaro), Rubbettini. 2004, p. 291.

Bir yazarın seyahat ederken yaşadıklarını, kurgusal bir çerçeve içerisine yerleştirmesi ve kendi kimliğini bile yeniden yaratmasının nedenleri şu şekilde ifade edilebilir.

İlk önce kurgulaştırma, yazarın kendini daha iyi açıklamak için kullanılan bir yöntemdir. Nitekim yaratılan başkarakter, gerçek yazarın bir yansımasıdır. Ayrıca bu karakter, yazarın idealize edilmiş bir imgesi olarak görülmektedir. Bu durumda, kurgulanmış seyahat anlatısında bulunan karakter, yazarın, Jean Bellemin-Nöel kuramlaştırdığı “**auto-transfert**”i olarak kabul edilebilir. Fransız eleştirmen, şu sözleri kullanarak “**auto-transfert**” kavramını açıklamaktadır:

“İlk önce **self-transfert** kelimesini tanımlamak, bir çeşit dilsel yanlış anlama yüzünden zordur. **Auto** eki, etimolojik olarak kendi üzerine bir geri dönüşü, kendinin kendi üzerine bir etkisini, hem bakmayı hem de harekete geçmeyi işaret etmektedir. [...] Psişik alanında her zaman en az iki element var, bakan-bakılan, vuran-vurulan. Hemen söylemeliyiz ki bu, herhangi bir fiilin etkeni ve edilgeni, öznesi ve nesnesi gibidir. **Benim** ile kendini transfer eden **ben**, hiçbir şekilde aynı **ben** olamaz. Ayna modeli de aynı şekilde aldatıcıdır: bu durumda öbürüne bakan kimse yok [...], ama birbiriyle konuşan iki kişi var, ve bu farklılık çok önemlidir. **Ben**’in **bana** doğru yöneldiğinde ve **bana** kendini anlattığında gerçek ikili ilişki var, kelimeler aynı anda bağlantılı ve kopuk olurlar. Bu farklılığın kaybolmaması için her sefer bir “konuşan [**auto**]-transfertten bahsetmek gerekir, yani zavallı Narsis’ten fazla güzel Eko’yu düşünmek gerekir.”¹¹⁶

Bu metinden anlaşıldığı gibi, kendinden bahsederken aslında kendisi gibi görünen ama aslından kendisi olamayan bir kişiden söz etmektedir. Ayrıca Bellemin-Nöel’e göre bu **auto-transfert** süreci, dört “işlem” aracılığıyla gerçekleşmektedir: “**transport d’émotions**” (duygu taşınması), “**transmigration de personnes**” (insan ruh sıçraması), “**transportation d’évenements**” (olay taşınması), “**transmutation des rapports du sujet à lui-même et aux autres**” (öznenin kendisiyle ve diğerleriyle olan ilişkilerinin değiştirilmesi). Bu işlemler birbiri içine girip etkileşmektedirler.

¹¹⁶ Jean Bellemin-Nöel, **Interlignes 3. Lectures Textanalytiques**, Villeneuve d’Ascq (Nord), Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 210-211.

Ayrıca bunlar, bilinç dışında olan ve **transfert** fenomenleri olarak incelenmesi gereken öğelerdir¹¹⁷.

Jean Bellemin-Nöel'in kuramına bağlı olarak, benliğin kurgulaştırıldığı kurgusal özyaşamöyküleriyle birlikte, gerçekten meydana gelen ile hayalî olayları karıştırarak ünlü ya da ünlü olmayan başka kişilerin hayatlarını anlatan kurgusal yaşamöykülerinden de söz edilmelidir. Bu anlatılarda, yaşamöykülerinin dahil olduğu deneme türü ile roman ve öykü gibi kurgusal edebî tür arasındaki sınırlar yok olmaktadır.¹¹⁸ Genel olarak yazar kurgusal yaşamöykülerini, okurun merakını tatmin etmekle birlikte, kendi düşüncelerini öne sürmek için kullanmaktadır. Böylece başka bir kişinin yaşadıkları aracılığıyla kendi hayatını anlamak ve kendi tecrübelerinin parçalarını bir araya getirmek için başkasının hayatını sergilemektedir.¹¹⁹ Bu yüzden kurgusal bu yaşamöykülerinin, yazara ait düşüncelerin yansımalarına dönüşmektedir ve kendi anlatısal poetikasına bağlıdır. Göreceğimiz gibi, Tabucchi'nin **Porto Pim Kadın** eserindeki bir çok yerde kurgulaştırma yöntemiyle yazılan yaşamöyküsel ve yaşamöyküsel metinler bulunmaktadır.

Genel olarak kurgulaştırma, postmodernizmin bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Genelde postmodern edebiyattan bahsedilirken okur ve yazar arasındaki mesafenin yok oluşu vurgulanmaktadır. Bununla birlikte Linda Hutcheon'in ileri sürdüğü bazı savlar eklenmelidir. Nitekim, postmodern anlatımda gerçek ve kurgu arasındaki ayırım kalkmaktadır, çünkü "her gerçekliğin göreceli ulaşılmazlığı [...] bu gerçekliği bilmemizden önce var olabilmektedir."¹²⁰ Gerçekliği tanıtabilen tek şey, dildir ve dilsel öğelerin birleşimi olan gerçekliğin tanınabilmesi için bir söylem, bir yorum ve, dolayısıyla, bir kurgu gerekmektedir.¹²¹ Bu durumda her meta-kurgusal

¹¹⁷ A.e., p. 212.

¹¹⁸ Elisa Bricco, "Biografie finzionali e fumetto: Arno Bertone e Stéphane Levallois", **Nuova corrente**, Anno 56(2009) No. 144, p. 243.

¹¹⁹ A.e., p. 244.

¹²⁰ Hutcheon, **a.g.e.**, p. 146.

¹²¹ Iovanelli, **a.g.e.**, p. 292-293.

eser; “okuruna, her göndergeye kurgusal ve hayalîymiş gibi bakmayı öğretmektedir.”¹²²

Sonuç olarak postmodern edebiyatta olduğu gibi post-turistik seyahat anlatılarında anlatıcı/seyyah/yazar, başka bir kimliğin altında kendi benliğini saklamaktadır. Bu yapay benlik, yazarın yansıması ve aynı zamanda yazardan ayrı bir kişidir. Bununla birlikte kendi benliğini kurgusallaştıran seyyah/yazar, seyahatte yaşanan tecrübeleri kurgusal bir çerçeveye yerleştirip gezilen gerçekliğin değişik bir yorumunu katmaya çalışmaktadır.

2.3.3. Paratekstüellik ve Seyahat Anlatıları

Paratekstüellik, ya da yan-metinsellik, postmodern edebiyatta önemli bir rol oynamakta ve incelenecek olan seyahat eserlerinde özel bir yer tutmaktadır. Nitekim seyahat anlatılarına eklenen giriş bölümleri, haritalar, fotoğraflar, tarihsel açıklamalar esas metnin anlaşılması için vazgeçilmez öğelerdir. Gerçekten herhangi bir anlatıda olduğu gibi seyahat yazılarında da paratekstüellik o kadar önemli bir yer almaktadır ki asıl metni derin bir şekilde etkilemektedir ve anlatı dışındaki metinleri ilgilendirmesine rağmen bir anlatım yöntemi olarak görmek mümkündür.

Kubilay Aktulum, Gérard Genette’nın yaptığı paratekstüel öğelerin incelemesinden yola çıkarak şu noktaları vurgulamaktadır:

“Yan-metinsellikte okur ve metin arasındaki ilişkilerin kurulmasına katkıda bulunan, asıl metne göre ikinci planda kalan metinsel unsurlar söz konusudur. [...] Yan-metinsel unsurlar hep metindışı unsurlar olarak görülür, çoğu zaman asıl ayrılırlar, oysa metnin alımlanması ve yorumlanmasındaki roller kimi zaman o denli önemlidir ki yan-metinsel

¹²² Hutcheon, a.g.e., p. 146.

unsurların bazıları metnin ayrılmaz parçaları olurlar. Özellikle de başlık ve altbaşlıklar çoğu zaman asıl metne sıkı sıkıya bağlıdır.”¹²³

Genette’in verdiği tanıma göre peritekst, anlatısal metne sıkı bir şekilde bağlı olan ve onun çerçevesinde bulunan bir öğedir ve epitekst¹²⁴ ile birlikte metnin paratekstüel materyallerini oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra periteskt, paratekstin olduğu gibi, yazar tarafından yapılan metinsel yorumun bulunduğu yer olarak görmek mümkündür. Bu yüzden bu tür öğeler, bir geçiş alanı, “metni daha iyi anlaşılan haline getiren ve yazarla birlikte okurların gözlerine daha uygun bir okuma geliştiren [...] işlevi taşıyan bir pragmatığın ve bir stratejinin, okurların üzerine uygulanan bir eylemin ayrıcalıklı yeri”dir. Başka bir deyişle, Peritekst, bir sınır olmak yerine herkese metnin içine girme olanağını tanıyan bir “eşik”tir¹²⁵.

Genette’in denemesine dayanarak ilk önce, parateksti olmayan bir metne rastlamanın olanaksız olduğunu söylemek gerekmektedir. Paratekst; kapaklar, resimler, başlıklar, atıflar, notlar ve dipnotlar gibi öğelerden oluşmakta ve o da, esas metin olmasına rağmen, bir metin olabilmektedir. Bununla birlikte “açık ve direkt bir ileti tarafından değil, okur tarafından bilinen, metne bir yorum sağlayan ve onun alımlamasına katkıda bulunan olaylar tarafından” da nitelenmektedir¹²⁶. Bu yüzden, genel olarak, metnin çerçevesinde bulunan her fikrin ve her olayın parateksti ve, bununla birlikte, periteskti oluşturmakta ve onun varlığı okurlara, paratekstüel nitelikleri içeren anıştırmaların aracılığıyla bildirilebilmektedir.

Esas olarak paratekstüel, peritekstüel ve epitekstüel öğeler, zamansal, fiziksel, pragmatik ve işlevsel özelliklere sahiptir. İlk önce Paratekstin zamansal özellikleri; yan metinlerin, asıl metnin yayın tarihine göre ne zaman ortaya çıktıklarına dikkat

¹²³ Aktulum, **Metinlerarası İlişkilere**, a.g.e., s. 85.

¹²⁴ Gérard Genette’e göre epitekst denilen öğeler, yazarla yapılan röportajlar ve görüşmeler, kitap tanıtımları, mektuplar, günlükler gibi metinden uzak bir yerde bulunan yazılardır (Gérard Genette, **Soglie. I dintorni del testo**, tr. Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989, p. 7).

¹²⁵ A.e., p. 4.

¹²⁶ A.e., p. 9. Bu son niteliğin, daha fazla epiteskte bağlıysa da, parateksti de etkilediğini söylemek mümkündür. Nitekim metni daha iyi anlayabilmek için metin ile ilgili edimler ve olaylar, editörler, eleştirmenler ve çevirmenler tarafından sadece metnin dışında kalan epitekste değil, metnin içinde bulunan paratekste de sözü edilebilmektedir.

ederek ayrılmaktadır. Böylece anlatısal metinden önce yayımlanan metinler, “önceki” paratekst, aynı zamanda çıkanlar, “asıl” paratekst ve sonradan eklenenler ise, “sonraki” veya “gecikmiş” paratekst olarak adlandırılmaktadır. Bunlarla birlikte paratekstin fiziksel özellikleri ise, yan metinlerin kitabın içersinde hangi şekilde sunuldukları ile ilgilidir. Nitekim paratekstüel bir öge, metinsel veya görüntüsel şekil alabilmektedir¹²⁷.

Yan metinlerin pragmatik özellikleri ise, daha geniş ve çeşitli etkenler tarafından şekillendirilmektedir. Onlar iletinin göndericisinin veya alıcısının tipi, göndericinin sorumluluğunun ve yetkisinin derecesi ve iletisinin edimsöz edimlerinin (**atto illocutorio**) gücü gibi etkenlere göre değişmektedir. İlk önce paratekstüel bir iletinin göndericisi, her zaman metnin yazarı olmayabilmektedir, çünkü bazen bu rol, metnin editörü, eleştirmeni veya çevirmeni tarafından da üstlenilmektedir¹²⁸. Aynı şekilde paratekstin alıcıları, sadece “saf” okurlar değil, araştırmacılar, eleştirmenler, editörler gibi özel okurlar da olabilmektedir. Son olarak Genette’in söz ettiği paratekstüel iletinin edimsöz edimlerinin gücü, paratekstüel öğelerin, yazarın veya editörün bir niyeti veya bir yorumu açıklama ve eserle ilgili genel bilgiler aktarma kapasitesini işaret etmektedir. Paratekstin esas işlevsel özelliği ise, belli kurallara göre inşa edilmemiş olan ve yan metnin varlığını doğrulayan bir metni destekleyen bir söylemin olmasıdır. Nitekim peritekst, kendi metnine bağımlıdır ve bu işlevselliği, metnin yapısının ve varlığının özünü belirtmektedir¹²⁹.

Son olarak paratekstüel öğelerin, her metne sabit bir şemaya göre yerleştirilmediğini vurgulamak gerekmektedir. Bu nedenle bu öğelerin özellikleri ve işlevleri, bazen çok büyük farklılıkları göstererek kültürlere, metin türlerine, yayınlara, tarihsel dönemlere göre değişmektedir. Özel olarak, bu çalışmanın konusu olan postmodern edebiyatta, paratekstin taşıdığı önemin arttığı görülmektedir. Buna bağlı olarak, bu son dönemde romanlar ve öykü derlemeleri, yazarların hazırladıkları çok geniş paratekstüel öğeler tarafından kuşatılmaktadırlar. Fakat genel olarak

¹²⁷ A.e., p. 7-8.

¹²⁸ Genel olarak yazar tarafından yazılan yan metinler “yazarsal paratitekst”, editörler v.s. tarafından eklenen yan metinler ise “editöryel paratekst” olarak tanımlanmaktadır.

¹²⁹ A.e., p. 10-14.

paratekst; yazarın veya onun yerine yazanın, metni açıklayıp okurun anlamasına yardımcı olduğu yerden yazarın, okurun kafasını karıştırmak için kurgusal ve metakurgusal oyunları kurduğu yere dönüştürülmektedir.

Bu noktada paratekstüellik, özellikle postmodern edebiyatta bir anlatım yöntemine dönüşmüş demek yanlış olmaz. Nitekim, paratekstüel metin, pratik ve fonksiyonel işlevleri içermek yerine kurgusal ve metakurgusal işlevleri taşırsa eğer anlatısal metnin bir parçasına dönüşmektedir. Seyahat anlatılarına, seyahatnamelerde ve turistik rehber kitaplarında olduğu gibi, gezi sırasında meydana gelen olayları daha rahat bir şekilde takip etmek için eklenen paratekst (harita, otel listesi, yer dizisi, vs.), postmodern seyahat anlatılarında uzamı farklı bir şekilde sunmak ve anlatılan tecrübelerle değişik bir açıdan bakmak için destekleyici öge olarak görmek mümkündür.

2.3.4. Küreselleşmiş Dünyaya Tepki Olarak Çağdaş Seyahat Anlatısı

Bir önceki bölümde sunulan yeni metin tipolojileri ve anlatım yöntemleri, seyahat anlatılarına yeni imkânlar tanımlıdır. Böylece seyahat edebiyatının, seyahat kavramının dönüşümünü kabul edip yeni güç kazanabildiği görülmektedir; fakat bu olgu sadece seyyah/yazarların, ötekinin anlatılabilirliğini yeniden gündeme getirdikleri için gerçekleştirilebilmiştir. Başka bir deyişle postmodern yazarlar yeni metin tipolojileri, anlatım yöntemleri ve kurmacaları kullanarak artık “bilinen” ötekini tekrar yaratıcı ve görülmemiş bir şekilde anlatabilmektedirler: Üst-kurmacaların kullanılmasının, seyahat yazarlığını temelden yenilediği söylenebilir.¹³⁰

Bunun yanı sıra, bilgi koleksiyonculuğu ve üst-seyahat metin tipolojileri, açık bir şekilde kitle turizmine tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu tipolojiler aracılığıyla

¹³⁰ Marfè, a.g.e., p. 35.

yazarlar, kendi yaşanmışlığını anlatıp kendi varlığı ve kişiliği üzerinde bir kez daha düşünebilirler. Bununla birlikte kendi geçmişiyle yeniden hesaplaşıp uzamı değişik ve farklı şekilde yorumlayabilirler. Bu yorumları sunmak için postmodern edebiyatta büyük sıklıkla rastlanan metinlerarasılık, metaforlaştırma ve kurgulaştırma gibi anlatım yöntemlerini kullandıkları görülmektedir. Çünkü yazarların gözlerinde artık geleneksel anlatımın teknikleri yetersiz kalmıştır.

Post-turistik çağda seyyah/yazarlar, kendi inançları ile ziyaret ettikleri yerleri karşılaştırarak uzamsal kimliğin kategorilerine yeniden sahip olmaktadır. Böylece üst-metinsel unsurlar aracılığıyla küresel çağda bölgesel ve kendine has kimliğini kaybeden yerler yeni özellikler kazanmaktadır. Böylece turizme karşı çıkan seyahat anlatıları, aynı gibi görünen yerleri yok-mekân statüsünden kurtarmayı hedeflenmektedir. Postmodern seyahat yazarları, uzama yeni özellikler yüklemekte, ziyaret edilen uzamı öykülenmiş uzama dönüştürmektedir.¹³¹

Bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi Antonio Tabucchi'nin ziyaret ettiği ve betimlediği Azor Adaları'nı, öykülenmiş uzam olarak kabul etmenin mümkün olduğunu düşünmekteyiz. Bu yüzden bu çalışmada yer alan üçüncü bölümün hedefi, **Porto Pim Kadını** eserinin; post-turistik seyahat anlatıları gibi, bu bölümde sunulan metin tipolojileri ve anlatım yöntemleri aracılığıyla artık hep aynı gibi görünen dünyayı değişik ve yeni bir şekilde sunmak istediğini kanıtlamaktır.

¹³¹ A.e., p. 36.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

PARÇALI METİNLERDEN VE METAFORLARDAN OLUŞAN BİR SEYAHAT OLARAK PORTO PİM KADINI

Πάντα στον νου σου νάχεις την Ιθάκη.
Το φθάσιμον εκεί είν' ο προορισμός σου.
Αλλά μη βιάζεις το ταξείδι διόλου.
Καλλίτερα χρόνια πολλά να διαρκέσει·
και γέρος πια ν' αράξεις στο νησί,
πλούσιος με όσα κέρδισες στον δρόμο,
μη προσδοκώντας πλούτη να σε δώσει η
[Ιθάκη].
Η Ιθάκη σ' έδωσε τ' ωραίο ταξείδι.
Χωρίς αυτήν δεν θάβγαινες στον δρόμο.
Αλλά δεν έχει να σε δώσει πια.
(Kostantinos Kavafis, **Ithaka**)

Ogni viaggio [...] è una resistenza alla privazione,
perché si viaggia non per arrivare ma per viaggiare e
fra gli indugi brilla il puro presente.
(Claudio Magris, **Danubio**)

3.1. Porto Pim Kadını Eserinin Konusu ve Yapısına Genel Bir Bakış

1983 yılında yayımlanan ve yazarın Azor Adaları'nda gerçekleştirdiği bir seyahati konu alan **Donna di Porto Pim (Porto Pim Kadını)** “öykü derleme”si şüphesiz Tabucchi'nin eserlerinin arasında çok önemli bir yer almaktadır. Nitekim **Il gioco del rovescio (Tersyüz oyunu)** ile birlikte yazarın postmodernist poetikası için bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir.

Bu iki eserden önce, 70'li yıllarda kaleme aldığı **Piazza d'Italia (İtalya Meydanı)** ve **Il piccolo naviglio (Küçük Gemi)** başlıklı ilk iki romanına bakıldığında bu eserlerde de postmodern unsurlara rastlanmasına rağmen esas merkezlerinin tarihsellik olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Nitekim Tabucchi, bu metinlerde bazı postmodern anlatım teknikleri kullanarak ve aynı zamanda kurguya

fantastik ve büyülu gerçekçi unsurlar katarak anarşist iki İtalyan ailenin, İtalya birliğinden İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar uzanan bir dönemde yaşadıklarını anlatan mikro/meta tarihsel¹ romanlarını kaleme almıştır. Bu tarihsellik 80’li yıllarda yayımlanan eserlerde kaybolmakta ve onun yerine dünyanın yeni ve birçok açıdan daha özgün² bir yorumu sunulmaktadır. **Tersyüz Oyunu** öykü derlemesinden başlayarak bu dönemde yazılan kitaplar, metakurgusal unsurlar içermekle birlikte nesnelerin kelimelerle örtüşükleri gerçekçi bir dünyanın yerine, içinde hiçbir şeyin kesin olmadığı parçalanmış ve kopuk bir evreni sunmaktadırlar. Bu eserlerde betimlenen gerçekliğin anlaşılmaz ve anlatılmaz olması, öykülerin sayfalarında anlatılan olaylar, aslında hikâyeye olmayan bir hikâyenin okunduğu hissini vermektedir. Bu şekilde sunulan dünya parçalanmış, labirentsel, gizemli ve bu yüzden ifade edilemez olmaktadır.³ Tabucchi’nin, **Tersyüz Oyunu** öyküsünde⁴ ilk

¹ Bu son dönemde gelişen tarih çalışmalarında, 70’li ve 80’li yıllarda, postmodern düşünceden etkilenen Mikro Tarih ve Meta Tarih adlı iki önemli tarihsel yöntem ortaya çıkmıştır. Mikro tarihsellik çağımıza ulaşan belgelere dayanarak ve bir azınlığa, bir aileye veya sadece bir kişiye odaklanarak geçmişte yaşayan küçük bir insan grubunun hayatı, inançları ve toplumsal ilişkilerini tekrar canlandırmayı hedeflemektedir. Bu durumda tarihçi, Tarih’in büyük olayları, savaşları ve kahramanlarını bir kenara bırakıp yazarın elde ettiği çok benzer bir sonuca varmaktadır. Nitekim J. Wilkinson’un söylediği gibi, “Tarihçiler kaynak bulmak için kurguya başvurarak aslında bu şekilde kurguların bir tarihini yazmaktadır (James Wilkinson **A Choice of Fiction: Historians, Memory, and Evidence**, «PMLA», Vol. 111, No. 1, January 1996, p. 90). Başka bir deyişle tarihçilerin vardıkları sonuç kurgulanmış tarihsel bir anlatıdır. **İtalya Meydanı** ve **Küçük Gemi** romanlarında “resmî tarih, anlatıcısı esas olarak ilgilendirmediği için sadece uzaktan ima edilmektedir. Anlatıcıyı ilgilendiren ise, resmî olmayan, tarih ders kitaplarında bulunmayan tarihtir.” (Flavia Brizio-Skov, **a.g.e.**, p. 41). Fakat sonuç olarak, Garibaldi ve Sesto’nun ailelerinin yaşadıkları hikâyeler, İtalya’nın resmî tarihini anlayabilmek için anlatılmaktadır. Benzer bir neticeye varmak için Tabucchi’nin iki romanında meta-tarihsellik kullanılmaktadır. Genelde meta-tarihsel eserlerde tarihçi, bir roman anlatıcısı gibi, zamanla değişen gerçek dünyayı ve tarihini anlamaya çalışmaktadır ve bunu yapabilmek için dünyayı dilsel biçimlere ve anlatsal boyutlara dönüştürmektedir. H. White’nın söylediği gibi, dikkate alınan bu dünyanın gerçek veya hayalî olup olmaması önem taşımamaktadır. Çünkü sonuç olarak ona bir anlam vermek için gerekli yöntem aynıdır. Nitekim edebiyatın da bir şeyler öğrettiği şüphesizdir ve bu yüzden tarihin metinselliği dünyanın bir açıklaması olarak kabul edildiği gibi edebiyat, yazarın ve okurun elde ettiği bir dünya algısı olarak hissedilmektedir. Bu yüzden tarihte ve edebiyatta, insan bilicinin dünyayı oluşturduğu ve sömürdüğü biçimler tanımlanmaktadır (Hayden White, “Historical Texte – Literary Artifact”, **Tropics of Discourses**, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 97-99). Sözü edilen iki romanda çok benzer bir duruma rastlanmaktadır. Nitekim bu eserler, tarih kitapları olarak kabul edilebilen eserlerin arasına girseler de tarihsel olayları tekrar canlandırmak ile birlikte «Tarihin bilmecesi»ni çözmeye çalışmaktadırlar (Flavia Brizio-Skov, **Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo**, Cosenza, Pellegrini Editore, 2002, p. 60).

² Bu eserlerin özgünlüğü hakkında bkz. Giulio Ferroni, **a.g.e.**, p. 165 ve Flavia Brizio-Skov, **a.g.e.**, s. 83.

³ Flavia Brizio-Skov, **a.g.e.**, p. 83.

⁴ Konusu Madrid ile Lizbon arasında yapılan bir seyahat olan **Tersyüz Oyunu** öyküsünde Tabucchi parçalılık poetikasının gücünü ilk defa çarpıcı bir şekilde kullanmakta ve **Porto Pim Kadını** ve **Hint**

defa rastlanan bu unsurları, **Porto Pim Kadını** eserinde seyahat anlatısına uygulayarak, seyahate yeni bir boyut kazandırdığı ve böylece Postmodern seyahat yazarları arasında önemli bir yer tuttuğu söylenebilir⁵.

Antonio Tabucchi'nin **Porto Pim Kadını** eseri henüz Türkçe'ye çevrilmediği için bu bölümde inceleyeceğimiz metnin konu ve yapısal özelliklerini açıklamaya karar verilmiştir. Nitekim söz konusu eserin, geleneksel bir yapıya sahip olmadığı ve öykü derlemesi, seyahat anlatısı, röportaj, antoloji gibi birçok türden bir karışım olduğu için böyle bir açıklama yapılmadan bir sonraki bölümlerde bahsedilenler yeterli bir şekilde anlaşılamayacaktır. Bununla birlikte bu bölümde eseri anlamak için büyük önem taşıyan paratekst ayrıntılı bir şekilde sunulmuştur.

3.1.1. Eserin Yapısal Özellikleri

Kapakta yer almayan ve sadece içkapakta görülen **Porto Pim Kadını** eserinin tam başlığı, “**Donna di Porto Pim e altre storie**”dir (“**Porto Pim Kadını ve Başka Hikâyeler**”). Eserin başlığı, içindeki metinleri belli bir edebî tür ile ilişkilendirip eseri bir öykü derlemesi olarak nitelendirdiğinden büyük önem taşır. Ayrıca başlık okurda, okuma sırasında yıkılan belli bir beklenti yaratmaktadır. **Porto Pim Kadını**, sadece bir öykü derlemesi değil, görüleceği gibi daha kompleks ve karmaşık bir eserdir.

Gece Müziği kitaplarında zirveye ulaşan parçalanmış anlatı, ilk defa seyahat anlatısına uygulanmaktadır. On iki kısa bölümden oluşan bu öykü, anlatıcının belleğinde gerçekleşen çok keskin ve ani zamansal atlamaları anlatarak seyahatin devamlılığı bozulmaktadır. Böylece anlatı, birbirlerinden bağımsız gibi görünen birçok parçaya ayrılıp okur tarafından tekrar birleştirilmektedir. Fakat birçok defa bu birleştirme operasyonu, zamansal ve kurgusal boşluklar tarafından engellenmektedir. Aynı olgu, **Porto Pim Kadını** ve **Hint Gece Müziği** eserlerinde gerçekleşmektedir.⁵ Üçüncü bölümde söylendiği gibi, Tabucchi kendi edebî kariyeri için seyahatin oynadığı önemi birçok kez vurgulamıştır. Bu noktada **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar** adlı kitabın önsözünde yazılanları tekrar hatırlatmak gerekir: “Ama sonuçta çok dolaştığımı kabul ediyorum; çok yer gezdim ve çok yerde bulundum. Bunu büyük bir ayrıcalık olarak düşünüyorum çünkü bütün yaşam boyu ayaklarını aynı yere basmak tehlikeli bir yanlış anlamaya yol açabilir; sanki orası bizimmiş, dünyada her şey gibi ödünç olarak verilmiş değil de bize aitmiş sanırız. Kostantinos Kavafis bunu “İthaka” adlı olağanüstü bir şiirinde şöyle söylemişti: Yolculuk, anlamını sadece kendinde, yolculuk oluşunda bulur. Eğer gerçek anlamını kavrayabilirsek bu büyük bir derstir: Tıpkı temel duyusu yaşamak olan varoluşumuz gibidir” (Antonio Tabucchi, **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar**, a.g.e., s. 15).

Nitekim **Porto Pim Kadını**, Atlas Okyanusu ortasında bulunan Azor Adaları'nda geçirilen bir seyahat ve bu seyahat esnasında edinilen tecrübelerinin anlatılması özellikleri bakımından seyahat anlatısı olarak kabul edilebilir. Fakat bu tanımlama da kısıtlayıcı olur, çünkü bu eserde öyküler ve seyahat tecrübeleri dışında edebî eserlerden, bilimsel kitaplardan ve seyahatnamelerden alınan alıntılar da aktarılmaktadır. Sonuç olarak doksan beş sayfalık bu eser, aslında ustaca yaratılan metinsel ve anlatısal oyunların, sonsuz sayıdaki metinlerarası ilişkilerin, yaşanmış ya da uydurulmuş olayların anlatıldığı, tanımlanması zor bir eserdir.

Kitap, içeriklerini açıklayan, okuma sırasında akılda tutulması gereken ipuçları barındıran ve eserde bulunan bazı referanslardan bahseden bir prologla başlamaktadır. Bu giriş bölümü, okuru sonraki sayfalarda bulunan metnin okunmasına hazırlamaktadır. Görüleceği gibi verilen bu bilgiler sadece okurun kafasını karıştırmak ve okuyucunun beklentilerini boşa çıkarmak için sunulmaktadır.

Bu prologtan sonra “**Esperidi. Sogno in forma dilettera**” (“**Hesperides. Mektup Şeklinde Rüya**”) adlı fantastik öğeleri içeren bir mektup-öykü bulunmaktadır. Bu metin, geleneksel bir seyahat anlatısının başında yer alan ve varış anını aktaran metinlere benzemektedir, fakat bu varış anına o kadar fantastik ve büyülü öge yüklenmiştir ki sanki okuyucuya Azor Adaları'nda gerçekleştiği aktarılan seyahat gerçekte yapılmamış gibi görünmektedir.

Bu metinden sonra “**Naufragi, relitti, passaggi, lontananze**” (“**Gemi Kazaları, Enkazlar, Geçişler, Uzaklıklar**”) başlıklı birinci kısım başlamaktadır. Bu kısım altında üç ayrı bölüm yer almaktadır. Birinci bölümün başlığı, “**Piccole balene azzurre che passeggiano alle Azzorre. Frammento di una storia**”dır (“**Azor Adaları Arasında Gezip Yüzen Küçük Mavi Balinalar. Bir Hikâyenin Parçası**”). Bu metinde, Marcel adlı bir adamın, iki Azor adası arasında gerçekleştirilen bir feribot yolcuğu sırasında isimsiz bir kadınla yaptığı diyalogun bir parçası aktarılmaktadır. “**Altri frammenti**” (“**Başka Parçalar**”) başlıklı ikinci bölüm ise, bir önceki bölüme mantıken bağlı olan ve on iki alt-bölüm içeren karmaşık bir metindir. Bu alt-bölümler sadece boş bir satırla birbirinden ayrılmaktadır. Her alt-bölüm diğerlerden bağımsızdır. Alt-bölümler Azorlar ile ilgili seyahatnamelerde anlatılan

tarihî olaylardan, Faial adasındaki önemli yerler hakkındaki bilgilerden, bilimsel kitaplardan yapılmış alıntılardan, edebî referanslardan, gerçek seyahat tecrübeleri aktaran metinlerden bir kolaj oluşturmaktadır. Üçüncü bölüm ise, Azorlu büyük şair Antero de Quental'ın yaşamöyküsüdür ("**Antero de Quental. Una vita**").

Bu metinden sonra dört bölüm içeren "**Di balene e balenieri**" ("**Balinalar ve Balina Avcıları Hakkında**") başlıklı ikinci kısım bulunmaktadır. Bu kısmın "**Alto mare**" ("**Derin Deniz**") adlı birinci bölümü, "**Başka Parçalar**" bölümü gibi, on altı alt-bölümden oluşmakta ve her alt-bölüm boş bir satırla ayrılmaktadır. Bu alt-bölümler, balina yaşamı ile ilgili fantastik ya da bilimsel bilgiler vermektedir: Alt-bölümler arasında Jules Michelet'nin **Le Mer** kitabından ve Monako Prensi I. Albert'in seyahatnamesinden alınan ikişer alıntı bulunmaktadır. Ayrıca iki alt-bölümde Herman Merville'in **MobyDick** romanından balina avcıları ile ilgili alıntı yer almaktadır. Son olarak bir alt-bölümde ise Tabucchi'nin Lajes kasabasında ziyaret ettiği Balinacılar Müzesi (**Museu dos baleeiros**) betimlenmektedir.

Bu metinden sonra yer alan "**Da un regolamento**" ("**Bir Yönetmelikten**") adlı bölümde bir zamanlar Azor Adaları'nda balina avının kurallarını aktaran eski bir yönetmelikten bazı maddeler alıntılanmaktadır. Bu bölümün sonunda yazar bir balina avına katılmak için Horta liman bürosunda yapılan görüşmeleri anlatmaktadır. "**Una caccia**" ("**Bir Av**") adlı metinde Tabucchi'nin izlediği balina avı nesnel ve ayrıntılı bir şekilde betimlenmektedir (**Resim 23-24**). Son bölümün adı, "**Donna di Porto Pim. Una storia**"dır ("**Porto Pim Kadını. Bir Hikâye**"): Bu sayfalarda Lucas Eduino ve Yeborath arasındaki trajik aşk hikâyesi anlatılmaktadır.

Porto Pim Kadını eserinin sonsözü, "**Post-scriptum. Una balen vede gli uomini**" ("**Post-Scriptum. Bir Balina İnsanları Görür**") başlıklı metinden oluşur: Bu kısa metinde bir balinanın gözünden insanlar betimlenmektedir.

Kitabın sonunda ise üç ek bölüm bulunmaktadır: Azorlar'ın eski bir haritası, adalar ile ilgili bazı coğrafi ve tarihî bilgiler ve kısa bir kaynakça. Bu çalışmanın incelemesi, eserin başında bulunan prologdan ve sözü edilen bu paratektüel öğelerden başlamaktadır.

3.1.2. Eserde Bulunan Paratekstüel Oyunlar

Porto Pim Kadını kitabında bulunan paratekst, vazgeçilmez ve esere anlam kazandıran bölümlerden oluşmakta ve bu yüzden başka bölümlerde öne çıkan kitabın ana temalarını tamamen anlayabilmek için spesifik bir inceleme gerektirmektedir.

Bu olgunun, aslında Tabucchi'nin bütün eserlerinde görüldüğünü hatırlatmak gerekmektedir. Genel olarak Tabucchi'nin eserlerinde paratekstler, okurun yorumlarını ve fikirlerini yönlendirmek için ayrıcalıklı bir yer tutar. Nitekim yazarın; eserin içersinde, olaylarla ilgili değişken ve öznel yorumlarına dayanan yazarlığın ve okurluğun belli bir anlayışını sunabildiği bir yer yaratması, okurun metni okumasını ve yorumlamasını yönlendirmek demektir. Aynı şekilde Tabucchi, okurun inandığı mutlak gerçekleri yıkıp yorumsal sorunlara bir çözüm sunmayarak da kendine, sonsuz sayıda anlatısal ipuçlarını içeren bir yer sağlamaktadır. Bununla birlikte yazar, paratekstüel metinlerinde bile, dünyayı yorumlamaktadır: Paratekst, başka bir metnin doğasını inceleyen ve açıklayan bir yazı olmaktan çıkmakta ve böylece dünyanın yorumlandığı ve parçalanmış perspektiflerin bulunduğu bir yere dönüşmektedir.⁶ Sonuç olarak Tabucchi'nin, paratekstten itibaren okurun anlatısal metinde bulacağı konulardan söz ederek, bütün eserlerinin esas teması olan parçalılığı, labirentselliği ve denge kaybı hissini, kitabın her bölümünde canlı tutmaya çalıştığı görülmektedir.

Paratekst, Tabucchi'nin birçok eserinde o kadar önemli bir rol oynamaktadır ki yazarın metinlerine yaklaşabilmek için ilk önce prologlar, notlar, önsözler, yer dizinleri ve sonsözlerin okunması gerekmektedir.⁷ Bu yüzden romanlarının ve öykülerinin çerçevelerinde bulunan bu paratekstüel öğeleri, okuru metnin içine götüren bir çeşit “eşik” veya “giriş” olarak görmek mümkündür. Ayrıca işlevsel ve

⁶ Manuela Bertone, “Antonio Tabucchi; il gioco del peritesto,” **Gravina**, IX, 2, New Serie 6 (1998), p. 38.

⁷ **A.e.**, p. 33.

pragmatik özellikler içermekle birlikte bu ögeler, anlatısal metnin bir parçası olmaktadır. Bu olguya, birçok romanın belli anlatısal işlevlerini taşıyan prologlarda ve sonsözlerde kolayca rastlanmaktadır.⁸ Başka eserlerde de her periteksüel öge, metne giriş veya açıklama olarak eklenen birer bağımsız ve anlamlı metin olmaktadır⁹. Bunlar, sonraki sayfalarda bulunan anlatısal metinler hakkında yazılan gerçek ve bağımsız metinler ve bir tür mikro denemelerdir. M. Bersone'nin söylediği gibi “anlatısal metni bitirdikten sonra tûmbilir ve hâkim bir yazar tarafından yazılan bütün bu “uydu” metinler, ilk defa metne yaklaşan bir okura zorla sunulmaktadır. Okur hikâyeyi bilmemektedir ve yazar tarafından, metinde “ne” bulacağını değil, metni “nasıl” okuyacağını öğrenmekle meşgul edilmektedir.”¹⁰

Genellikle, Tabucchi'nin eserlerinde bulunan yan metinlerin bazı esas işlevlerini tespit etmek mümkündür. Bunlardan birincisi, yorumlayıcı işlev olarak adlandırabilmektedir. Bu tür paratekstlerde anlatısal metinde bulunan önemli özellikler vurgulanıp yorumlanmaktadır.¹¹ Bu yorumlayıcı işlev, okuru yönlendirmek için birçok yerde bilgilendirici bir işlevle birleşmektedir ve anlatısal metinde bulunan bazı olaylar hakkında bilgiler verilmektedir.¹² Üçüncü bir işlev, başlıklar, dizinler,

⁸ Örneğin, **İtalya Meydanı** ve **Küçük Gemi** romanlarında, paratekstler çok ilginç özellikler taşımaktadır, çünkü onlar anlatısal metnin birer parçasıdır. İki roman da, hikâyesinin sonunda meydana gelen olayları anlatan bir epilogla başlamaktadır. Böylece “bizi, şekillendirilmiş karakterleri ve başlatılmış olayları sunarak daha sonra anlatılan hikâyenin merkezine götürmektedirler” (a.e., s. 34). Fakat bununla birlikte bu eserlerin ikinci baskılarına, bilgilendirici ve yorumsal işlev taşıyan birer önsöz eklendiğini unutmamak gerekmektedir.

⁹ Örneğin, **Hint Gece Müziği** romanının “Not”u ve “Yer Listesi”, **Porto Pim Kadın** öykülerinin “Prolog”u ve “Ekler”i, **Önemli Olmayan Küçük Yanlış Anlamalar** öykülerinin “Not”u ve **Ufuk Çizgisi** romanının “Sonsöz”ü bu çeşit paratekstüel ögelerdir.

¹⁰ Bersone, a.g.e., p. 34.

¹¹ Örneğin **Tersyüz Oyunu** öykü derlemesinin “Önsöz”ünde “hepsi [bütün bu öyküler] bir keşfe bağlıdır: Günlerden bir gün, hayatın önceden kestirilemeyen koşulları sonucu, belli bir şeyin “öyle” olmakla birlikte, aynı anda başka türlü de olduğunu fark edişime” (Antonio Tabucchi, **Tersyüz Oyunu**, Çev. Neyyire Gül Işık, İstanbul, Can Yayınları, 2016, s. 15) okunmaktadır. **Si sta facendo sempre più tardi (Gittikçe Geç Olmakta)** kitabının “Yazarın Notları” bölümünde ise şunu ifade etmektedir: “Eğer romana dönüşen bu mektupların doğası üstüne fikir yürütmem istenirse onları aşk mektupları diye nitelendirme yolunu açık bırakırım” (Antonio Tabucchi, **Gittikçe Geç Olmakta**, Çev. Neyyire Gül Işık, İstanbul, Can Yayınları, 2002, s. 264). Son olarak **Requiem** romanındaki yazarın “Not”unda, “Bana bu öykünün neden Portekizce yazıldığı sorulsaydı, böylesine bir öykünün yalnızca Portekizce yazılabileceği karşılığını verirdim” (Antonio Tabucchi, **Requiem**, Çev. Münir H. Göle, Can Yayınları, 2007, s. 11) yorumu getirilmektedir.

¹² Bu durumda okur, **Porto Pim Kadın**’ın “Prolog”unda “bu kitapçı[ğın], yalan söyleme eğilimimle birlikte, Azor Adaları’nda geçirdiğim bir dönemin ardından ortaya [çıktığını]” (Antonio Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, Palermo, Sellerio, 2012, p. 10), **Hint Gece Müziği**’nin “Not”unda “Bu kitap, yalnızca bir uykusuzluk değil, aynı zamanda bir yolculuk” (Antonio Tabucchi, **Hint Gece Müziği**,

resimler ve notlar gibi diğer paratekstüel öğeler hakkında bilgilendiren açıklayıcı işlev olmaktadır.¹³ Bu üç işlevle birlikte paratekst, atıfsal bir işlev de içermektedir. Tabucchi birçok eserini arkadaşlarına, akrabalarına veya tanıdığı/sevdiği yazarlara ve akademisyenlere armağan etmektedir.¹⁴

Dikkatli bir incelemede Tabucchi'nin eserlerinde bulunan peritesktlerin, açıklayıcı değil, aldatıcı özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Nitekim bu eserlerde, özellikle yorumlayıcı, bilgilendirici ve açıklayıcı işlevleri taşıyan paratekst, okura daha okunabilir ve anlaşılabilir bir metin sunmak yerine kafayı karıştıran ve anlatısal metinle çelişen bilgiler sunmaktadır. Buna bağlı olarak Tabucchi'nin paratekstleri, geleneksel yan metinlerin aydınlatıcı özelliklerini tersine çevirmekte ve böylece metni daha anlaşılabilir hale getirmektedir.¹⁵ Buna rağmen Tabucchi'nin bütün eserlerinde bulunan paratekst, kurgusal yapıda o kadar önemli

a.g.e., s. 10) olduğunu öğrenmekteyiz. Görüldüğü gibi birçok eserin paratekstinde metinleri esinleyen nedenler açıklanmaktadır. Böylece **Sogni di sogni**'nin (**Düşler Düşü**) "Not"unda "sevdiğim sanatçıların ne gibi düşler gördüklerini hep bilmek isterdim" (Antonio Tabucchi, **Düşler Düşü**, Çev. Semin Sayıt, İstanbul, Can Yayınları, 2006, s. 13) ve **Piccoli equivoci senza importanza** (**Önemli Olmayan Küçük Yanlış Anlamalar**) kitabı "Not"unda "Ben de yanlış anlamalardan söz ediyorum, ama pek hoşlandığımı zannetmiyorum; yerinde olmayan şeyler beni karşı konulmaz bir biçimde çekiyor, bir gönül eğilimi, soylu yanı olmayan bir çeşit dağlama gibi" (Antonio Tabucchi, **Önemli Olmayan Küçük Yanlış Anlamalar**, Çev. Münir H. Göle, İstanbul, Can Yayınları, 2006, s. 12) ve **Racconti con figure**'nin (**Resimli Öyüler**) girişinde "Sıklıkla resimler kalemi esinlemişti" (Antonio Tabucchi, **Racconti con figure**, Palermo, Sellerio, 2011, p. 9) ifadeleri görülmektedir. Son olarak **Sostiene Pereira** (**Pereira İddia Ediyor**) ve **La testa perduta di Damasceno Monteiro** (**Damasceno Monteiro'nun Kayıp Başı**) romanlarının sonunda bulunan notları, bilgilendirici paratekstüel öğeler olarak kabul etmek mümkündür.

¹³ Böylece **Hint Gece Müziği** romanının başlığı, "Not" bölümünde "içinde bir Gölge arayan bu Gece'ye ışık tutabil[mek]" (Tabucchi, **Hint Gece Müziği**, a.g.e., s. 10) yüzünden seçildiğini iddia edilmektedir ve **Il filo dell'orizzonte** (**Ufuk Çizgisi**) romanının başlığı, yine kitabın sonunda bulunan "Not"ta "ufuk çizgisi geometrik bir yerdir, çünkü bizimle birlikte yer değiştirir" (Antonio Tabucchi, **Ufuk Çizgisi**, Çev. Münir H. Göle, İstanbul, Can Yayınları, 2000, s. 90) cümlesiyle açıklanmaktadır. Son olarak **Il tempo invecchia in fretta** (**Zaman Hızla Yaşlanıyor**) adlı öykü derlemesinin başlığının, filozof Kritias'ın "karanlık izleyerek zaman hızla yaşlanıyor" (Antonio Tabucchi, **Zaman Hızla Yaşlanıyor**, Çev. Nihal Önal, İstanbul, Can Yayınları, 2011, s. 9) cümlesinden esinlendiği anlatısal metinden önce yerleştirilmiş olan anlatıdan anlaşılmalıdır.

¹⁴ Mesela, **Porto Pim Kadını** öykülerinin "Prolog"unda Tabucchi, "Drummond'a, Ipanema'daki Plínio Doyle'nin evindeyken, bana çocukluğundan ve Halley kuyruklu yıldızından bahsettiği bir öğle sonrasını hatırlayarak da bu metni" (Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., p. 12) ona adadığını söylemektedir. Aynı şekilde **Zaman Hızla Yaşlanıyor** kitabının sonunda bulunan notta yazar, her öykü farklı insanlara adanmaktadır (Tabucchi, **Zaman Hızla Yaşlanıyor**, a.g.e., s. 133).

¹⁵ Bersone, a.g.e., s. 35.

bir işlev taşımakta ve o kadar üretken bir güç göstermektedir ki onu okumadan anlatısal metni tamamen anlamak mümkün değildir¹⁶.

Porto Pim Kadını kitabında ilk karşımıza çıkan metin, giriş¹⁷ özelliklerini taşıyan bir prologdur. Genette’e göre, genel olarak giriş bölümlerinin esas işlevi olarak, okurun anlatısal metni iyi bir şekilde okuyup anlamasını sağlamaktır. Bu sonuca varmak adına giriş, metnin okunması ve sonra bu okumanın iyi bir şekilde yapılması için gerekli koşulları sunmalıdır. Böylece ilk önce bu girişin, yazar tarafından yazılması, anlatısal metnin eşzamanda yayımlanması ve kitabın ilk sayfalarında, başka bir deyişle anlatısal metinden önce bulunması gerekmektedir. Ayrıca girişin en önemli işlevlerinden biri, okura kitabın neden ve nasıl okunması gerektiğini açıklamaktır. Bunun yanı sıra, bazı durumlarda yazar giriş bölümünde, kendi eserinin gerçekçi veya kurgusal bir metin olduğunu söyleme ihtiyacı duyar. Bunu, okurla yapılan bir çeşit anlaşma olarak görmek mümkündür ve bu anlaşma yapılan okumayı ister istemez etkilemektedir. Bununla birlikte girişin en önemli işlevlerinden birinin, yazar tarafından yapılan metinsel yorumu veya anlatımın biçimsel seçimleriyle ilgili ifadeler içermesi olduğu şüphesizdir. Yazar, esas olarak kendi yorumları aracılığıyla okurun okumasını yönlendirmektedir ve uygulamayla metnin yorumlanması üzerine “yazarsal” kontrolü sağlamaktadır. Fakat bu “yazarsal” uygulama, bazen okuru gerçek ve asıl yorumdan uzaklaştırıp yanlış anlamalar yaratabilmektedir¹⁸.

Bu son olgu, Tabucchi’nin eserlerinde sık sık gerçekleşmektedir. Nitekim bir önceki bölümde söylendiği gibi, aslında paratekstüel metinler, metni açıklar gibi yaparak anlatısal metinde bulunan parçalılığı, labirentsellliği ve anlaşılmazlığı yansıtmaktadır. Elde ettiğimiz bu sonuç, **Porto Pim Kadını**’nın prologunda belli bir şekilde anlaşılmaktadır.

¹⁶ “Antonio Tabucchi’nin metinlerine yaklaşmak için ilk önce önsözleri, dipnotları, sözü edilen yerlerin dizinlerini ve sonsözleri bile okumakla başlamak gerekmektedir. Sonuç olarak belli bir zaman boyunca, Borghes’in söylediği gibi, eserin “giriş”inde durulmalıdır. Bu “giriş”, paratekst denilen geçiş bölgesi, yani, Philippe Lejeune’ye göre, “Basılı metnin, aslında bütün okumayı yönlendiren yeri”dir (Bersone, **a.g.e.**, p. 33)

¹⁷ Bu bölümde sadece yazar tarafından yazılan “yazarsal” asıl giriş üzerine odaklanmaktadır.

¹⁸ Bkz. Genette, **a.g.e.**, pp. 193-233.

Kitabın prologunda okunduğu gibi ilk önce Tabucchi, “dürüst” olarak tanımlanan seyahat anlatılarını hep okuduğunu ve bu türe karşı sevgi duyduğunu iddia etmektedir. Bu paragrafta yazar, seyahatnamelerin “dürüstlüğü”, gerçek bir yerin nesnel bir betimlemesiyle değil, “olabilen teorik bir öteki yeri sunma özelliği” ile özdeşleştiğini vurgulamaktadır. Bu durumda yerin olabilirliği, gerçekçi değil, sadece varsayımsal bir varlığa işaret etmektedir. Görüldüğü gibi bu ilk satırlardan itibaren dürüstlük/gerçekçi/nesnel ile olabilen/hayalî/öznesel arasındaki semantik çelişkiye rastlanmakta ve bu çelişki bütün kitapta esas konu olarak ortaya çıkmaya devam etmektedir. Bu, anlatımın en önemli dengeyi bozan öğesidir, çünkü her şeyden önce seyahat anlatılarının nesnelliğini yıkmaktadır. Aynı zamanda, yazar, seyahat anlatılarının, yazma hızlılığını veya anıların yarattığı hayaller tarafından dokunulmaz bir hafızayı gerektir[diğini]” söyleyerek birkaç satır önce yıktığı nesnelliği tekrar ön plana çıkarmaktadır. Böylece varsayımsal yerleri betimleyen dürüst anlatıların doğası, Tabucchi’nin “yalan söyleme eğilimi” ile çakışmaktadır. Fakat, “arzulardan çok, hayallerle ilgilenmeye uygun bir yaşa gel[en]” yazar, ikinci paragrafta “bu sayfaları tamamen hayal diye yutturma[nın] yanlış ol[duğunu]”¹⁹ söyleyerek daha önceki ifadelerini geri almış gibi görünmektedir. Nitekim Raymond Roussel’den²⁰ farklı olarak, Azor Adaları’nda gerçekten yaptığı bir seyahatin ardından bu kitabı yazdığını bildirmektedir.

Bu noktada, şimdiye kadar karşılaşılan olgular hakkında bazı yorumlar yapmanın gerekli olduğu düşünülmektedir. Tabucchi; Genette’e göre yazarın, metnin yorumlarını yönlendirdiği ve anlatının doğru okunması için gerekli bilgileri verdiği yer olan paratekstte kitabın nasıl okunması gerektiği hakkında bilgi vermemekte, hatta semantik bir belirsizlik yaratmaktadır. Yazar, yazdığı kitap hakkındaki düşüncelerini aktararak okurla bir çeşit anlaşma yapmaktadır. Bu anlaşma, “Tabucchi’nin yazımının esas özellikleri olan gerçek ve kurgu, günlük hayat ve hafif delilik arasındaki karışımın, varlığın kanıtını ve [...] fantastik unsurların

¹⁹ Tabucchi, *Donna di Porto Pim*, a.g.e., p. 9.

²⁰ **Afrika İzlenimleri** eserinin yazarı olan R. Roussel (1877-1933), “hayalî yazın”ın (écriture imaginaire) kuramcısı ve en önemli yazarı olarak kabul edilmektedir.

insanlaştırılıp özelleştirilmesini”²¹ sağlamaktadır. Başka bir deyişle yazarın, kurgusallık ve gerçekçilik arasında asılı kalan yazımı açığa çıkararak okura gerçek seyahati ne kadar değiştirip deforme ettiğini itiraf ettiği söylenebilir. Böylece kendi yazdığı kitap da dürüst bir seyahatname olarak kabul edilebilir çünkü hayal gücünün bir ürünü değil, varsayımlı, olanaklı, varsayımsal bir “öteki yer”in yarattığı etkilerin sonucudur²². Yazar okura, kitabın paratekstinden başlayarak sadece geleneksel ve uzamsal bir gezinin anılarını değil, öyküsel özellikleri içeren hayalî, ruhsal ve kurgusal bir geçişin anlatısını da sunmak istemektedir. Diğer taraftan okurun, geleneksel edebî şemalara göre belli bir şekilde tanımlayamayacağı bir metinle karşı karşıya kalmaya hazırlanması, okura yazarın çizdiği durumu kabul etmekten başka şans bırakmamaktadır.

Kurgu ve gerçek arasındaki karışımın yarattığı yorumsal karışıklık, kitabın konusunu açıklayan bilgilendirici paragrafta da devam etmektedir. Nitekim kitabın konusunun, Azor Adaları’nda yapılan bir seyahat yerine, görülen balinalar ve gemi kazaları olduğu öğrenilmektedir. Fakat bu öğeler, sadece fiziki ve gerçek varlıklar gibi değil metaforlar olarak da görülmektedir: “Bu kitabın konusu esas olarak balinalardır; onlar hayvandan öte metafordurlar. Onlarla birlikte batmalarla kötü sonuçlanan eylemler ve başarısızlıklar olarak bakacak olursak, bu kazalar da bir çeşit metaformuş gibi gelebilirler.”²³

Bu noktada Tabucchi, **Porto Pim Kadını**’nın en önemli özelliklerinden biri olan nesnelerin metaforlaşma yöntemini kullanmaktadır. Nitekim, daha sonra göreceğimiz gibi, balina, ada, kadın ve gemi kazası gibi somut nesneler, anlatım sırasında birbirleriyle kesişen farklı ve değişik değer ve anlam kazanmaktadırlar. Böylece yazar; balinalardan ve batmalardan bahsetmesinin, “Azorlar’da bunların daha çarpıcı bir şekilde somut olmasından kaynaklan[dığını]” itiraf etse de, bu somut nesneler, Tabucchi’nin bütün eserlerinde olduğu gibi, somutluklarını kaybedip kavramlara, metaforlara ve soyutlamalara dönüşmektedir. Bu durumdan haberdar edilen okur, nesneler ve onları simgeleyen kavramların arasında bulunan metaforik

²¹ Anna Dolfi, **Tabucchi. La specularita, il rimorso**, Roma, Bulzoni, 2006, p.14.

²² **A.e.**, pp. 15-16.

²³ Tabucchi, **Donna di Porto Pim, a.g.e.**, p. 10.

bağlaçları yakalamaya ve metinleri gerçekçi değil sembolik/alegorik anlatılar gibi algılamaya teşvik edilmektedir. Bunun yanı sıra, balinalar ve gemi kazalarının artık kaybolmuş ve “görünmez”, geçmişin nesneleri olduklarını unutmamak gerekmektedir. Onlar, sadece yazına emanet olarak canlı kalabilmektedir, çünkü artık var olmayan bu nesnelere vücut verebilen tek seçenek, yazınsal boyuta geçmektir²⁴.

Anlatısal metnin türü ve konusu hakkındaki bu genel yorumların ardında bulunan paragraflarda Tabucchi, kitabı oluşturan her bölümün ve öykünün doğası ve kaynakları üzerine odaklanmaktadır. Böylece yazar, “şairlerin bir yaşamöyküleri olmadığını ve eserlerinin aslında kendilerinin yaşamöyküleri olduğu” için “hayalî bir hayat” gibi anlatılan Azorlu şair Antero de Quental’ın kısa yaşamöyküsünün aslında kurgusal bir ürün olduğunu itiraf etmektedir. Tabucchi, yaptığı seçimleri savunmak için “Antero’nunki gibi yolda kaybolan hayatlar[ın], belki de varsayımsallığın kurallarına göre anlatılmasının en uygun” olduğunu söylemektedir. Kitabın sonunda bulunan **Porto Pim Kadını** adlı öykü aynı varsayımdan yola çıkılarak anlatılmaktadır. Gerçek ile kurgunun karıştığı bu parçanın, bir şarkıcı tarafından bir meyhanede anlatıldığı ve yazar tarafından “bir hayat hikâyesinden bir hayat anlamı çıkarabildiğine inanan bir kişinin kibrinden kaynaklanan eklemelerle ve düşüncelerle”²⁵ değiştirildiği öğrenilmektedir²⁶. Yazarın, bu iki metnin “hayal olarak tanımlanmasının tamamen yanlış olma[dığını]”²⁷ söyleyerek, okurlarıyla yaptığı her tür anlaşmayı bozduğunu görmek mümkündür. Nitekim, gerçek ve hayal arasında asılı kalan anlatılar, metnin tutarlılığını parçalamakta ve okurun kafasını karıştırarak dengesini bozmaktadır. Benzer bir etki, “yönlendirilmiş bir hayal” olarak tanımlayan **Azor Adaları Arasında Gezip Yüzen Küçük Mavi Balinalar** adlı öyküde de yaratılmaktadır. Yazar, bu hikâyenin “tesadüfen dinlediğim bir konuşma tarafından

²⁴ Anna Dolfi, **Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi**, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 38.

²⁵ Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., pp. 10-11.

²⁶ Tabucchi, **Porto Pim Kadını** öyküsünün film versiyonu için yazılan senaryoyu okuduğu zaman düşüncelerini aktararak, **Başkasının Otobiyografileri** kitabında bu hikâyenin olanaklı kurgusalılığından ve gerçekdışılığından bir kez daha bahsetmektedir. “O senaryoyu okumaya koyuldu. Bir gün yaşlı bir balina avcısının anlattığı hikâyenin her ayrıntısını o kadar titizce yeniden sıralıyordu ki o hikâye bana daha gerçekdışı gibi geldi. Kendime şunu sordum: Bir zamanlar onu gerçekten dinlemiş miydim acaba?” (Antonio Tabucchi, **Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori**, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 72).

²⁷ Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., p. 10.

hayal gücüne sokul[duğunu]”²⁸ söylemektedir. Tesadüfen dinlenmiş ve yarım kalmış olan cümlelerden bir hikâye yaratılması, bir tersyüz oyunu olduğu gibi üretken güce sahip olan bir çeşit kurgusal oyun oluşturmaktadır. Nitekim, 1991 yılında yayımlanan ve **Angelo Nero (Kara Melek)** öykü kitabında bulunan **Voci portate da qualcosa impossibile dire cosa (Bir Şeylerden Gelen, Ne Olduğu Bilinemeyen Sesler)** adlı öyküde de aynı kurgusal oyuna rastlandığını hatırlamak gerekmektedir²⁹. Görüldüğü gibi bir takım metaforlar ve hayalî ve rüyasal imgelerden oluşan **Hesperides. Rüya Şeklinde Mektup** adlı metin ise, Tabucchi anlatımının diğer önemli ögesi olan rüya ile bağlı olmakta ve bu yoğun simgesellik nedeniyle eser, en zor ve en karmaşık parça olarak kabul edilmektedir. Tabucchi, önsözde bu öykünün “kısmen Platon’un bir okumasından, kısmen de Horta’dan Almoxarife’ye giden yavaş bir otobüsün sallanmasından esinlen[diğini]” söyleyerek metnin felsefi ve rüyasal doğasını açıklamakla birlikte seyahatin, sadece vücudun yaptığı fiziksel bir geçiş değil, zihinle gerçekleşen ruhsal ve metaforik bir gezi³⁰ olabildiğini vurgulamak istemektedir. **Bir Av** adlı hikâye, bu rüyasal anlatının zıttı olarak kabul edilmektedir, çünkü bir röportaj gibi anlatılmakta ve “salt gerçekçi olma özelliği”³¹ taşımaktadır. Aynı özellikleri gösteren birçok paragraf daha tespit edilmiş ve bu paragrafların temellerinde bulunan kurgusal ve anlatısal nitelikler önceki bölümlerde incelenmiştir.

Son olarak **Post-Scriptum** olarak tanımlanan **Bir Balina İnsanları Görür** başlıklı yazının, paratekstüel bir metnin özelliklerini taşıdığını söylemek mümkündür. Nitekim Genette’e göre, bu metnin sonuna eklenen yazılar, sonsöz

²⁸ A.e., p. 11.

²⁹ Bu konu ile ilgili olarak bkz: “Tabucchi birçok defa, görünüşte önemsiz ve tesadüfî ifadelerden, sağdan soldan, tercihen uzak ve egzotik yerlerden, yakalanan konuşma parçalarından yola çıkarak bazı hikâyelerini kaleme aldığını [...] itiraf etmiştir. Bunu yaparak, bugünlerde toplanmış her türlü materyalin [...], hayata, onun mitlerine ve efsanelerine girebildiğini ve sesliliğin, çokdilli ve parçalı bir evrende dünyanın yeni ontojik yapısının temel bir ögesine dönüştüğünü belirtmiştir” (Dolfi, **Tabucchi. La specularità, il rimorso, a.g.e.**, p. 181-182).

³⁰ Bu noktada Tabucchi’nin, **Başkasının Otobiyoğrafleri** kitabında Azor Adaları’nda yaptığı seyahat ile ilgili olarak şunu yazdığını hatırlatmak gerekir: “[bu seyahat] her şeye göre o kadar “sıra dışı”ydı ki geri döndüğümde seyahatim de sadece hayalmiş gibi gelmişti” (Tabucchi, **Autobiografie altrui, a.g.e.**, p. 71).

³¹ Tabucchi, **Donna di Porto Pim, a.g.e.**, p. 11.

paratekstüel türüne benzer işlevlere sahiptir³². Fakat bu yazı, genel olarak sonsözün yaptığı gibi anlatısal metni okumuş ve bitirmiş olan bilinçli bir okura eserle ilgili yorumlar sunmak yerine, o noktaya kadar insanların bakış açılarına göre anlatılan gerçekliği ters bir bakış açıdan betimleyerek tüm metne kafa karıştırıcı edebî kavramlar yüklemektedir. Böylece bu durum, parçanın paratekstüel özelliklerini hafifletip yok etmektedir. Önceki bölümlerde belirtildiği gibi, **Bir Balina İnsanları Görür** başlıklı yazının, tersyüz oyununun poetikasına bağlı olduğunu söylemek gerekmektedir. Bunun yanı sıra prologda Tabucchi; bu metnin, Carlos Drummond de Andrade'nin bir şiiriyle metinlerarası bir ilişkisinin olduğunu vurgulayarak³³ okuru bu bağlantıları bulmaya teşvik etmekte ve metnin paratekstüel işlevlerini yıkarak kendi yazınsallığının altını çizmektedir.

Post-Scriptum yazısından sonra paratekstüel özellikler içeren ve bir harita, bir not ve bir kaynakçadan oluşan **Ek** bölümü bulunmaktadır. Bu metinler, turistik rehber kitaplarının sonuna yerleştirilen eklere benzemektedir ve kitapta anlatılan gezinin gerçekçiliğini doğrulamak ve seyahat sırasında gerekli olabilen bilgiler sunmak için önemli bir rol oynamaktadır. Fakat **Porto Pim Kadını** eserinde bu sayfaların başka bir amaçla eklendiği görülmektedir. Nitekim sunulan harita (**Resim 3**), modern değil antik bir haritadır ve resim fazla küçük olduğu için, **Insula Açores** yazısı hariç, üzerinde yazılan hiçbir bilgi okunamamaktadır. **Bir Not** bölümü ise, Azor Adaları ile ilgili nesnel bilgiler ile duygusal ve pitoresk betimlemeler ve ilginç olay anlatılarını içerdiği için modern rehberlere benzememekte ve **Grand Tour** döneminde turistler için yazılan betimlemelerin bir pastışı izlenimi vermektedir. Son olarak kaynakça bölümünde okunan kitapların, Azorlar hakkında yazılan eski seyahatnameler ve anlatılar olduğu görülmektedir. Bununla birlikte kitabın önsözünde sözü edilen **Moby Dick** romanı ve **Yunus Kitabı** bu kaynakçada yer almamaktadır. Bütün bu öğeler, **Porto Pim Kadını**'nın seyahat anlatısını başka bir boyuta, başka bir zamansallığa yerleştirerek onun dürüstlüğü ve gerçekçiliğinin

³² Genette, **a.g.e.**, p. 158.

³³ Carlos Drummond de Andrade'nin söz edilen metnin, 1951 yılında **Caro Enigma** eserinde yayımlanan **Bir Öküz İnsanları Görür** (**Um boi vê os homens**) adlı şiir olduğu düşünülmektedir. Bkz. Stefano Lazzarin, "Tabucchi fingitore e polemista," **Chroniques Italiennes**, No. 11 (1/2007), (Çevrimiçi), <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web11/Lazzarin11.pdf>, p. 9.

temellerini sarsmaktadır. Nitekim bu kısa kitabın konusu olan balinalar, balina avcıları ve gemi kazaları, çağdaş dünyada artık yok olmuş, kaybolmuş ve unutulmuş nesnelerdir ve onları tekrar canlandırmak için sadece uzamsal değil aynı zamanda zamansal bir seyahat gerçekleştirmek gerekmektedir

3.2. Azor Adaları'na Hayalî Varış Anlatısı: “Hesperides. Mektup şeklinde Rüya” Adlı Bölüm

Antonio Tabucchi tarafından Azor Adaları'nda gerçekleştirilen seyahat, başka eserlerde,³⁴ röportajlarda ve makalelerde genelde büyülü, gerçeküstü, sıradışı ve dolayısıyla, sanki gerçekten yapılmamış olan, hayal gücü tarafından uydurulan bir seyahat olarak anımsanmaktadır. Bu olgunun örneği olarak, bütün bu literatür arasından, **Autobiografie altrui (Diğerlerin Otobiyografileri)** makale derlemesinde yer alan “**Labirintite**” (“**Labirintit**”) başlıklı metnin ilk paragrafları seçilebilir:

“Yaklaşık yirmi sene önce Azor Adaları'nda bir seyahat yaptım. O zaman bu adalar, gerçekten öte hayalî bir takımada gibi gelmişti. Daha doğrusu, her şeye göre o kadar “sıra dışı”ydı ki geri döndüğümde seyahatimin de hayalî olduğunu düşündüm. Birkaç balina da görmüştüm; o zamana kadar onları hayalî hayvanlar olarak kabul etmişim; sadece edebiyatta var olduğunu düşündüğüm hikâyeler dinlemişim; ananas ağaçlarının, sadece hayalî coğrafya kitaplarında bulunduğunu sandığım ortancalarla karıştığı garip manzaralar görmüştüm. Gördüklerim ve yaşadıklarım havada yok olmasınlar diye onları anlatmayı düşündüm. Bu fikirden **Porto Pim Kadını** adlı küçük bir kitap ortaya çıktı ve kendimle çok gurur duydum, çünkü seyahatimin gerçeklik kazandığını, gerçekten var olmaya başladığını düşündüm. Oysa kitabın yayımlandığı zaman onu tekrar okurken bana her şeyin daha fazla hayalî gibi geldiğini fark edince çok şaşırdım. Edebiyat, gerçeği gerçeküstüne dönüştürme gücüyle her şeyi, bana görüldüğünden daha fazla gerçekdışı kılmıştı.”³⁵

³⁴ Bkz. Antonio Tabucchi, **Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori**, Milano, Feltrinelli, 2003 ve Tabucchi, **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar**, a.g.e.

³⁵ Tabucchi, **Autobiografie altrui**, a.g.e., p. 71.

Porto Pim Kadını'nın sıradışı boyutu, okurun karşısına gelen ilk metin olan “**Hesperides. Mektup şeklinde Rüya**”dan ilk metinden beri belli olmaktadır. Bu metinde, Azor Adaları'na doğru yolculuk ve takımadaya varış anlatılmaktadır. Fakat bu anlatımda, gerçek gibi varsayılabilen unsurlar edebiyattan esinlenen hayalî imgelerle karşılaştıkları için Azorlara doğru yapılan bu seyahat gerçekdışı bir tecrübe olarak gösterilmektedir. Böylece yazar, geleneksel seyahatnamelerde rastlanan anlatısal yapıyı koruyarak ve aynı zamanda seyahat edebiyatının özelliği olan gerçekçiliği hayalî imgelerle bozarak bu türün temellerini sarsmaktadır. Bununla birlikte okur ilk sayfalardan itibaren tipik olmayan bir seyahat anlatısı ile karşı karşıya geldiğini anlamaktadır.

Geleneksel seyahat anlatılarının yapısına bakılırsa seyyah/yazar, ilk sayfalardan itibaren birinci bölümde ayrıntılı bir şekilde açıklanan seyahatin üç aşaması doğrultusunda (ayrılış, geçiş ve varış) tutarlı bir anlatım oluşturmaya dikkat etmektedir. Bu aşamaların arasında ayrılış, önemli bir kırılma noktasıdır, çünkü bu bölümde genelde günlük hayattan bir kaçış, bilinen gerçeklikten farklı bir gerçeklik arayışı ifade edilmektedir. Nitekim Eric Leed'e göre

“Bilinenden ayrılış aracılığıyla yapılan kaçış ve kendini tanımlama ihtiyacı, alternatif gerçekliklerin alanlarına ve vahşi uzamlara ihtiyacı olan bir ideolojiyi yaratan tarihte ortaya çıkıp, gelişir. Bu alanlarda özne, yenilik ve beklenmedik olaylarla dolu bir ortamda kendi eşsizliğini ilke olarak öne sürebilir ve özgürlüğünü tekrar kazanabilir.”³⁶

Ayrılış, genellikle bilinmeye karşı rahatsızlık ve korku duygularını yaratan travmatik bir an olarak görülmektedir. Nitekim “ayrılış her zaman; bireyin, onu nitelendiren ortamdan bir uzaklaşmadır”, bu yüzden “ayrılışın özü, ayrılıştan kaynaklanan özne bölünmesi, yani bölgeselleşmiş bir kişiliği arkasında bırakma

³⁶ Leed, a.g.e., pp. 70-71.

hissiyle duyulan sıkıntı içinde yapılan bir uzaklaşmadır.”³⁷ Ayrılışın sıkıntısı, varışın ardından hissedilen şaşkınlığın zıt konumunda bulunmaktadır. Leed’e göre varış ise, bir “tanımlama” süreci, “kişi ve yer arasında ‘birleşme’ duygusunu geliştiren bir bütünleştirici süreçtir.”³⁸ Varış önemli bir an olarak kabul edilmelidir çünkü evrensel bir düzen keşfetmeyi, sınırlar yaratmayı ve kültürleri birbirleriyle karşılaştırmayı mümkün kılmaktadır. Her şeye rağmen varış süreci her zaman mutlu ve barış dolu bir an değildir: Nitekim bu süreçte bireyin öteki ile nasıl temasa girdiği çok önemli bir rol oynamaktadır. “Yabancı, bir yerin iç düzenini kirletebilen bir kişidir [...]. Eğer gezgin bir yere doğru bir şekilde girerse güç, iyilik, saygı, sağlık ve toplumsal büyüme kaynağı olur. Eğer yanlış bir şekilde girerse ortamı kirleten bir kişi, bir çeşit algin, duvar, bölme alanları ve dolambaç yaratan bir kişiye dönüşür.”³⁹

Yabancı, öteki toplum ve öteki yerle olumlu bir biçimde temasa girmek için kendini “arındırarak” ilk önce ötekilikle özdeşleşme sürecinden geçmek zorundadır. Geleneksel seyahatlerde bu karşılama süreci belli ritüellere göre gerçekleşirken küresel toplumda bu kavram bir çeşit yozlaşma yaşamıştır.⁴⁰ Böyle bir durumda varış kavramı da yıpranıp basitleşmektedir. Modernlikten ve küresellikten kaçış arzusu, “farklılık” ve “öteki” ihtiyacı, sürekli olarak kendine benzeyen bir dünya tarafından hayal kırıklığına uğratılmaktadır. Çağdaş seyahatlerde birey, moderniteden kaçmanın artık mümkün olmadığını ve gelişmiş ve gelişmemiş dünya arasında bir farklılığın olmadığını anlamaktadır. Zira “çağdaş seyahat [...] modernite tarafından sadece kirlenen ve basitleştirilen şeylerle karşılaşır.”⁴¹

Varış hayal etmek, ona hayalî öğeleri yüklemek, küreselleşme sürecinin seyyahta umutsuzca yarattığı hayal kırıklığını etkisiz hale getirmek için tek ve son

³⁷ A.e., p. 63.

³⁸ A.e., p. 112.

³⁹ A.e., p. 115.

⁴⁰ Franco Riva’nın öne sürdüğü gibi: “Küresel dünyamızda karşılama kelimesi vazgeçilmez bir buyruk haline gelmiştir. Dünyanın dinamik bütünlüğünü kaldıran bir çeşit ahlakî omurgadır. Sonsuz devingenliğin sınırlarının yok oluşu küresel alışverişlerin yapı iskelesidir. Karşılamanın zirvesinde yaşıyoruz. Dünyalaştırılmış, küreleştirilmiş, standartlaştırılmış karşılama: Küresel dünyada hareket edenler için “karşılama” ya da “resepsiyon” önemli kelimelerdir [...]. Karşılama noktaları nerede bulunmaz? Havaalanlarında, otellerde, turistik bürolarda, pansiyonlarda ve hatta okullarda, hastanelerde bulunur. [...] Resepsiyon olmadan seyahat edilmez. Sonuç olarak genel bir karşılama sisteminde yaşıyoruz” (Riva, a.g.e., p. 31).

⁴¹ Leed, a.g.e., p. 70.

çare olarak görülmektedir. Bu eylem, yola çıkmadan önceki ayrılış aşamasına benzemektedir. Bu etapta seyahat, seyyahın kafasında kitaplar, rehberler ve atlasların aracılığıyla düzenlenmektedir.⁴² Bu süreç ayrılış arzusunı arttırmaktadır ve seyahate çıkan kişide bir takım beklentiler yaratmaktadır. Michel Onfray'nin söylediği gibi:

“Rehber, şiir ve atlas; Plotinus’un “inen diyalektik” olarak adlandırdığı kavramın gerçekleşmesi için fırsat vermektedir: Ayrıntılar, anılar, düşünceler, kavramlar; her şey arzuyu teşvik etmeye katkıda bulunmaktadır [...]. Sonuç olarak tamamen platonik bir biçimde olan bir yer ile ilgi fikrimizi, bir seyahat hakkındaki düşüncelerimizi dürtükleriz. Sonra arzuladığımız imgeler ve kelimelerin aracılığıyla tasarladığımız yerin gerçek ya da hayalî varlığını doğrulamak için yola çıkarız. Bu ruh halinde bir yer hayal etmek, onu bulmaktan ziyade onu yeniden bulmak demektir. Her seyahat bir anımsama süreci açığa vurmaktadır.”⁴³

Onfray'nin bu sözleri, **Porto Pim Kadını** eserinin bazı özelliklerini açıklamak için kolayca uygulanabilir. Özellikle “**Hesperides. Mektup şeklinde Rüya**” adlı metinde rüyasal boyut, edebî veya edebî olmayan okumaların anımsamaları birbirlerine karışarak sıkı bir şekilde birleşmektedir. Gerçek seyahat tecrübelerinin metinlerarası ilişkiler ve kurgusal anlatılar tarafından sürekli etkilendiği, anlaşılması zor bir metin oluşmaktadır. Bu sürecin sonucu, Tabucchi'nin eserinde ortaya çıkan Azorlar uzamının aşırı hayalî gibi görülmesidir: Bu Portekiz

⁴² Bu noktada, Tabucchi'ye göre atlas “büyülü” bir kitaptır çünkü dünyayı tanımak ve bilmek için onun önemli bir araç olduğunu hatırlamak gerekir: “O güne kadar bildiğim tek coğrafi tanımlama İtalya haritası olan çizmeydi. Ama artık durum değişmiş, bütün dünya gözlerimin önüne serilmişti. Atlasın birinci sayfasında, bir portakal gibi ikiye bölünmüş yerküre vardı, sonraki sayfalarda da değişik kıtalar gösterilmişti. [...] En çok hayran olduğum şey, sağdaki sayfada bir kıta resmi, soldaki sayfada da o kıtayı “temsil eden” bir dizi fotoğraf bulunmasıydı. [...] Dünya buydu. Benim yeryüzü hakkındaki ilk düşüncem de bu yanda dünyanın soyut coğrafi resmi, öbür yanda da fotoğrafları yani “içeriği” vardı” (Tabucchi, **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar**, a.g.e., s. 27-28) Yazara göre atlas dünyanın değişken olduğunu göstermektedir. Nitekim çocukluğunda karıştırdığı atlas ile ilgili olarak şunu da eklemektedir: “O atlası hâlâ saklarım ve geçenlerde yeniden baktım. Ne tuhaf: [...] Artık kullanılmaz olmuş; [...]. Neden o atlası saklıyorum? Kesinlikle bir eskiye dönme özleminden değil. [...] O atlas kıymetli bir öğretici araçtır. Onu, bir zamanlar benim düşündüğüm gibi, dünyanın sadece çok iyi tanıdıkları bir yer olmadığını anlamaları, betimlenmesinin göreceli olduğunu, haritaların renklerinin değiştiğinin, kırmızı renkli bir ülkenin beyaza dönüşebileceğinin, sarı bir ülkenin yeşile boyandığının, büyük bir tanesinin küçüldüğünün, sınırların yer değiştirdiğinin, hudutların durağan olmadığının farkına varmaları için torunlarıma bırakacağım” (A.e., p. 28)

⁴³ Onfray, a.g.e., p. 30.

adaları, metaforların ve sembollerin kesiştiği bir yere, postmodernitede bütün “etkilenme gücü”yle belirlenen antik bir heterotopyaya dönüşmektedir.

Porto Pim Kadını eserinde bulunan bütün bölümler, alt-bölümler ve öyküler arasında Tabucchi’nin düşsel poetikasını yansıtan yazı, tam olarak nerede oldukları bilinmeyen ve isimsiz dokuz adadan oluşmuş olan bir takımadaya varışı anlatan “**Hesperides. Mektup şeklinde Rüya**” adlı metindir. 2001’de **Si sta facendo sempre più tardi (Gittikçe Geç Olmakta)**⁴⁴ kitabında kullandığı benzer bir şema gibi bu varışı anlatmak için yazar, geleneksel bir anlatım yöntemi kullanmak yerine sevdiği kadına bir mektup yazmayı rüyasında gördüğünü hayal etmektedir. Bu şema, bütün anlatıda gizli kalıp sadece metnin sonunda anlaşılmaktadır: “[...] hayal kırıklığının yarattığı üzüntüye bırakırken, mavi bir bulut üstüme indi ve beni bir rüyaya savurdu; sana bu mektubu yazdığımı ve Batıyı aramak için yola çıkan, bir daha geri dönemeyen Yunan olmadığımı ama onu rüyamda gördüğümü rüyamda gördüm.”⁴⁵ Bu paragrafta izleksel açıdan üç önemli olguya rastlamak mümkündür: Rüya teması, Odysseus’un edebî imgesi ve gemi kazası teması.

3.2.1. Rüya Teması

İlk önce rüyanın, Tabucchi’nin anlatımında belli metinsel ve kavramsal işlevlere sahip sıklıkla rastlanan bir öge olduğunu hatırlamak gerekmektedir. Nitekim rüyasal boyutun, şeylerin düzenini bozma ve çift, çokluk, tersyüz ve yanlış anlama temalarına yol açma işlevlerine de sahip olduğu eklenebilir. Bunun yanı sıra rüya, geçmiş insanların tekrar akıllarına getirip **saudade** (özlem) duygusunu aktif hale getirmektedir. Nives Trentini’nin, Tabucchi’nin poetikası ve rüya ilişkileri ile ilgili denemesinde söylediği gibi: “Rüya dili; içinde anlatılan her hikâyeyi olanaklı, inanılır kılan zamansal ve uzamsal ölçütler bulunmadığı için anımsama dili de

⁴⁴ Bkz. Nives Trentini, **Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto**, Roma, Bulzoni, 2003

⁴⁵ Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., p. 18.

olmaktadır. Bireyin tekrarlanmayan öznelliği, **alter ego** ve devingenlik temalarına yer verilerek tamamen tehlikeye atılmaktadır.”⁴⁶

Nives Trentini’nin sözlerinden yola çıkılarak Tabucchi’nin eserlerinde seyahat (devingenlik) ve rüya temaları birbirlerini etkilemektedir. Nitekim Tabucchi/anlatıcı/seyyahın, karanlık ve uykunun bütün özelliklerini taşıyan belli belirsiz bir uykusuzluk tarafından yaratılan rüyasal bir evrende hareket ettiği söylenebilir. Ayrıca Tabucchi’nin karakterleri gerçek ve hayalî boyutlarda asılı kalmış uzamlar arasında seyahat eden uyurgezerlermiş gibi görülmektedir. Özel olarak bu olgu, “**Terzyüz Oyunu**” öyküsünde fark edilmektedir⁴⁷. Bu öyküde bulunan anlatı, yarı uyku halinde geçirilen tren yolculuğundaki belli belirsiz tonlar tarafından vurgulanan rüyasal bir boyuta taşınmaktadır.⁴⁸ Bu hayalî ve rüyasal çerçevede başkarakterin tersyüzünü sembolize eden gizemli arkadaşı/sevgilisi Maria do Carmo’nun eşliğinde Lizbon’da geçirdiği dönemin anıları kesişmektedir. Anlatım boyunca zamansal ve uzamsal katmanlar o kadar birbirleriyle karışmaktadır ki anlatıcı uyanık ya da uyumuş olup olmadığını, şimdi gerçekleşen olayları ya da daha gerçekleşmemiş olayları yaşıyıp yaşamadığını anlamaz.⁴⁹ Böylece bu anlatıda görülen olgunun, Tabucchi’nin eserlerinin çoğunda olduğu gibi, cevap bulamayan varoluşsal ve ontolojik bir sorun olduğu görülmektedir. Tabucchi bir şekilde görünen

⁴⁶ Trentini, **a.g.e.**, p. 40.

⁴⁷ Bu metin rüya/uyku temasıyla başlamakta ve bitmektedir: “Öğlen sıcaklığını odamın loşluğunda atlatmak için gidip yattım. Saat beşe doğru telefonun çalmasıyla uyandım ya da uyanmadım, uyku ve uyanıklık arası tuhaf bir haldeydim, dışarıda kentin trafiği vızıldıyordu, odamda klima da vızıldıyordu ve bilincimde o, alacakaranlıkta Tejo Nehri’nin ağzında bir yakada öbürüne giden ufak bir römorkörün vızıltısıydı., Mario do Carmo ile ben de durmuş onu seyrediyorduk” (Tabucchi, **Tersyüz Oyunu**, **a.g.e.**, s. 21). “Telaşsızca soyundum, panjurları örttüm, çarşaf serindi, yanağımı bastırduğum yastıkta hafiflemiş olarak, yeniden uzaklarda bir geminin düdük sesi geldi kulağıma. [...] O nokta bir perspektifin kaçış noktasıymış gibi geldi. [...] İşte o anda düdük bir kez daha çaldı, gemi kıyıya yanaştı, ben merdivenlerden ağır ağır indim ve rıhtımları izlemeye başladım, liman hepten ıssızdı, rıhtımlar değişik yanlarda bir tablonun kaçış noktasında birleşmeye yönelen perspektif çizgileriydi, tablo Velázquez’in **Nedimeler** tablosuydu, rıhtım çizgilerinin yöneldiği kaçış noktasında bulunan tablonun dibindeki figürün yüzünde belleğime kazıdığım o muzip ve hüzünlü ifade vardı: Ve ne tuhaf şeydi ki, o figür sırtında sarı elbisesiyle Maria do Carmo’ydu. Ben ona şöyle diyordum: Yüzünde neden o tuhaf ifade var anladım; çünkü tablonun tersini görmektesin, o taraftan ne görünüyor? Söyle bana, bekle ben de geleyim, şimdi görmeye geliyorum. Sonra o noktaya doğru yürüdüm. İşte bir başka düşün içinde buldum kendimi (**a.e.**, s. 38).

⁴⁸ Bkz. “Umutsuzca uykusuz bir geceye hazırladım kendimi fakat tahminlerime karşın Talavera de la Reina çevresine gelinceye kadar derince uyudum. Sonra Estremadura’nın karanlık çölüne karanlık pencereden bakarak uyanık ve hareketsiz uzandım.” (**a.e.**, s.12)

⁴⁹ Trentini, **a.g.e.**, p. 37.

şeylerin başka bir şekilde de görünebildiklerini vurgulayarak⁵⁰ insan varlığının temellerinde bulunan kesinlikleri sorgulamaktadır. Flavia Brizio-Skov'un öne sürdüğü gibi “bütün öykülerin karakterleri, beklenen gerçeklikten farklı bir gerçeklikle yüzleşmektedir; bu gerçekliğin nedenleri gizemli ve anlaşılmaz kalmaktadır.”⁵¹ Bu durum, uykusuzlukla birleşerek gerçekliğe bir açıklama vermeye çalışan rüya tarafından şişirilip belirtilmektedir.

Gece vaktinde trende geçirilen başka bir seyahat, yazarın **Önemli Olmayan Küçük Yanlış Anlamalar** kitabında bulunan “**Madras’a giden Trenler**” öyküsünün konusudur. Bu öyküde de anlatıcının tren kompartımanında gizemli ve kimliği belli olmayan adamla yaşadığı karşılaşma derin, bilinçsiz ve anî bir uykuya dalmadan sonra gerçekleşmektedir.⁵² İlk önce **Hint Gece Müziği** romanında yer alan ve sonradan bu romandan çıkarıp **Önemli Olmayan Küçük Yanlış Anlamalar** kitabına eklenen bu öykü, Hindistan’da geçirilen seyahat anlatısıyla birçok ortak tema ve motif paylaşmaktadır: En önemlileri arasında kesinlikle rüya teması görülmektedir. Nitekim gerçeklik ve kurgusallık, rüya ve uykusuzluk arasında yapılan kurgusallaşmış ama aynı zamanda yaşanmış olayları içeren **Hint Gece Müziği** seyahat konulu romanı, gece karanlığında veya alacakaranlıkta beliren rüyasal bir boyut tarafından kuşatılmaktadır⁵³. Ayrıca Tabucchi’nin romanında anlatılan Hindistan gezisinde rüyayı fantastik olayların gerçekleştiği zaman olarak algılamak mümkündür. Böylece uykunun ve gece karanlığının olanaklı kıldığı sıra dışı ve büyülü imgeleri yaratma özelliğiyle birlikte öngörme imkânları vurgulanmaktadır. En çarpıcı örnek, anlatıcının Hindistan’da görev yapan Portekiz kral naibi Alfonso de Albuquerque ile yaptığı hayalî konuşmadır. Bu rüyada, hayalî

⁵⁰ Bkz. **Terzyüz Oyunu**’nun önsüzü (Tabucchi, **Terzyüz Oyunu**, a.g.e., pp. 15-16).

⁵¹ Brizio-Skov, a.g.e., p. 86.

⁵² “Trenin fren yapması beni düşüncelerimden, belki de uyuşukluğumdan sıyırdı. Kuşkusuz bir anlığına dalmıştım ve tren ben panoda adını okuyamadan bir gara girmişti. [...] Tren hareket ederken, adam kompartmana girdi” (Tabucchi, **Önemli Olmayan Küçük Anlamalar**, a.g.e., s. 129).

⁵³ Bu konu ile ilgili olarak Nives Trentini’nin, Anna Dolfi’nin öne sürdüğü bazı düşüncelerinden yola çıkarak söylediklerini hatırlatmak faydalı olacaktır: “Rüya, **Hint Gece Müziği**’nin “uzun ölçüsü”nde yokluğunu ve varlığını aynı zamanda çağrıştırmakta, bütün anlatımda etkisini göstermektedir. Yokluğu yani, uykusuzluk “kitabı yazana aittir” ve yazını harekete geçiren olgudur. Varlığı ise bölümler, farklı yerler ve sıradışı olaylar arasındaki geçişler için işlevsel bir önem taşımaktadır. Rüya [...] dinleme eyleminin somutluğunda ve [...] günlük turizmden gecedeki devingenliğe, arayıştan sorulara geçişin simgesel işlevinde yeniden hatırlanmaktadır. Uykusuzluk [...] “gizli bir evren çözümlemesinin denemesi [...]” olan yazına bağlıdır” (Trentini, a.g.e., p. 44).

karakter, anlatıcı/seyyahın aradığı kişinin aslında var olmadığı, hatta sadece bir hayalet olduğu şüphesine düşmektedir. Alfonso de Albuquerque'nin hayalî karakteri, anlatıcının aldatmacaları ve olayların kurgusallığı konusunda bilinçlendiren öğedir.⁵⁴ Buna benzer bir olguya yazarın **Requiem** romanında da rastlanmak mümkündür⁵⁵. Bu romanda rüya, ölümlerin ruhlarının anlatıcıya yaklaşıp temasa geçmeleri için bir araca dönüşmektedir. Nitekim bu roman, Ölüler Ülkesi'ne doğru bir seyahatten fazla ölümlerin kaybettikleri bedenselliğe tekrar sahip çıkmalarına bir çağrı olarak kabul edilmelidir. Böylece yazı, dil, yemek ve ölüm ile ilgili bir ritüelliğin alegorisi çerçevesinde anlatıcı sürekli seyahat eden, tersyüz oyunlarına ve yanlış anlamalara benzeyen sorulara cevap arayan bir hayalet gibi davranmaktadır.⁵⁶

Seyahat sırasında yaşanan ölümle temas sıkı bir şekilde rüya ve uykusuzluk tarafından yaratılan sanrılar ile bağlıdır. Bu rüyasal ve sanrısız temas, seyahat anlatısını sıradışı ve fantastik bir boyuta taşımaktadır. **Hindi Gece Müziği** ve **Requiem** romanlarında rastlanan bu rüyasal boyut, **Porto Pim Kadını**'nın başında bulunan "**Hesperides. Mektup şeklinde Rüya**" adlı metinde de görülmektedir. Bu anlatıda, Odysseus'un Ölüler Ülkesi'ne doğru yelken açtığı gibi yazar "gerçekten öte hayalî" olan Azor Adaları'na ulaşmaktadır. Böylece ilk satırlardan itibaren Azorlar'da yapılan bu seyahat büyülü, fantastik ve egzotik bir hava tarafından kuşatılmaktadır.

Her şeyden önce bu metnin rüyasallığı, başlığında belirlemektedir. Nitekim Hesperides, Herkül'ün Sütunları ötesinde yer alan ve sihirli altın elma ağacının

⁵⁴ A.e., p. 48.

⁵⁵ **Requiem**'de rüyasal boyut ilk cümlelerden itibaren vurgulanmaktadır. Kitapta anlatılan bütün olaylar anlatıcının, bir Temmuz Pazar gününde arkadaşlarının kır evinde bulunduğu Azeitão bölgesinden birdenbire ve sihirli bir şekilde Portekiz başkentine savrulmasıyla başlamaktadır ve sıcak, boğucu ve labirentsel bir Lizbon'da geçmektedir. Başkarakter nasıl bu şehre varabildiğini anlamayıp sadece ünlü bir şair ile Lizbon limanında bir randevusu olduğunu hatırlamaktadır. Bu noktada rüya ve gerçek arasında kalmış sanrısız ve kurgusallaşmış bir yolculuğun başladığı görülmektedir.

⁵⁶ Claudio Pezzin, **Antonio Tabucchi**, Sommacampagna, Cierre Edizioni, 2000, p. 80. Bu olgu, Tabucchi'nin esinlendiği poetika açısından şaşırtıcı değildir: Daha önce belirtildiği gibi yazarın **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar** adlı eserinin giriş kısmında bulunan röportajda söylediği gibi seyahat sırasında ölümlerle karşılaşmak vazgeçilmez bir olaydır: "Yolculukta insan genellikle yaşayanlara rastlar. Bazen can çekişenlere de. Bazen de, mekânlara bağlı olarak, gerçekten ölmüş olanlara. [...] Ama kendi ölümlerimize ya da yaşarken tanıdığımız ölümlere de rastlarız" (Tabucchi, **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar**, a.g.e., p. 19).

bulunduğu adalarda yaşayan Gece Tanrısı'nın kızlarına verilen isimdir.⁵⁷ Ayrıca Yunan mitolojisinde bu adalar Mutlu Adalar'ı, kahraman ruhların ikamet ettikleri adaları veya Eden Bahçesi, ölümsüzlük ve altın elmaları gibi insanlar tarafından arzulanan nesnelerin bulundukları adaları simgelemektedir.⁵⁸ Bu “öykü”de rastlanan Mutlu Adalar, Ölüler Ülkesi ve meçhul denizler arasında yapılan seyahatler ile ilgili imgelerin, Odysseus ve gemi kazası temalarıyla bağlı olduğu görülmektedir. Nitekim Yunan kahramanı, metnin ilk satırlarından ima edilmektedir:

“Uzun günler ve geceler boyunca denizde yelkenle seyahat ettikten sonra Batı'nın sonu olmadığını ve bizimle sürekli hareket ettiğini ve hiçbir zaman ona ulaşmadan istediğimiz kadar onu takip edebileceğimizi anladım. Herkül'ün Sütunları'nın ardında olan meçhul deniz böyledir, sonsuz ve hep aynı. Bu denizden, maviliklerde kaybolan ve taş düğmeler gibi olan bu küçük ada dağları, yok olmuş bir devin belkemiği gibi ortaya çıkıyor.”⁵⁹

Bu metinde insanların, dünyanın küreselliği ve döngüsellüğünün, uzamın sonsuzluğu ve sınırların yokluğunun farkına varmaları vurgulanmaktadır. Sadece Modern Çağ'da yeni coğrafi keşiflerle elde edilen bu bilinçlenme süreci, Victor Segalen ve sonradan Jean Baudrillard tarafından seyahat kavramının yaşadığı anlamsal yoksullaşma ve egzotizmin ölümü olarak görülmüştür. İki eleştirmene göre “küre monotonluktur”, küresel dünya insanları kendi etrafında dönmeye zorlamakta ve böylece kitle turizminin yaygınlaşmasına yol açmaktadır.⁶⁰ Bu noktada Tabucchi'nin düşüncesinin oldukça farklı olduğunu hatırlatmak gerekmektedir. Nitekim İtalyan yazar, Paolo di Paolo ile gerçekleştirdiği röportajda birçok çağdaş seyahat kuramcısının fikirlerinden uzaklaşarak dünyanın küçük olduğunun ve “küresel bir köy” olduğunun gerçek olmadığını, hatta dünyanın büyük ve değişik

⁵⁷ Elena Pinzuti, “Sub Specie Jankélévitch,” **I ‘Notturmi’ di Antonio Tabucchi, Atti del seminario, Firenze 12-13 maggio 2008**, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 143-144.

⁵⁸ Maximiliano Gonzáles, “Dama de Porto Pim: naufragio, marginalidad y órbita”, **Sostiene Tabucchi**, Ed. by Roberto Ferro Buenos Aires, Edisional Biblos, 1999, p. 68.

⁵⁹ Tabucchi, **Donna di Porto Pim, a.g.e.**, p. 13.

⁶⁰ Cfr. Victor Segalen, **Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers**, Paris, Fata Morgana, 1878, p. 70 ve Jean Baudrillard, “Lo orbital y lo exorbital,” **Vuelta**, mayo 1987, p. 18.

olduğunu iddia etmektedir.⁶¹ Dünyanın sınırlarının ulaşılmazlığı ve “öteki”ni tamamen bilme imkânsızlığı, insanın yaşadığı gerçekliği güzel kılan olgudur ve bu olgu, hayal gücünü kullanarak da egzotizmi yeniden bulma olanağı sunmaktadır.

3.2.2. Odysseius ve Kaptan Ahab Figürleri ve Gemi Kazası Teması

Azor Adaları’na varmak için yapılan yolculuğun, Antonio Tabucchi’nin zihninde hiçbir gerçekçi özelliği yoktur; Kolomb öncesi Aborjin ilkel egzotizmi ve Yunan mitolojisi tarafından etkilenmiş imgeler ile betimlenen bir takımadada yaşanan rüyasal bir tecrübe olarak tasarlanmaktadır. Bununla birlikte volkanik, huzurlu ve büyüleyici manzaraların tasvirlerinde örtülü bir şekilde gemi kaza teması saklanmaktadır. Bu tema daha önce de söylendiği gibi anlatıcının **alter ego**’su gibi görülen Odysseius karakterine sıkı bir şekilde bağlıdır: Nitekim, bu noktada Dante Alighieri’nin **İlahî Komedya** eseriyle metinlerarası bir ilişki fark edilmektedir⁶². **Cehennem**’in 26. kantosunda, Dante sonsuza kadar iki uçlu bir alevde Diomedes’le birlikte yanan Odysseius ile karşılaşır ve Yunan kahramanı İtalyan şaire, kendi ölümüne götüren son “deli” yolculuğunu anlatmaktadır.⁶³ Bu yolculuk birçok

⁶¹ Tabucchi, **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar**, a.g.e., s. 18.

⁶² Gonzáles, **a.g.e.**, p. 69.

⁶³ Bkz “Aineias ona bu adı vermeden önce / beni Gaeta’da bir yıl süreyle / ağırlayan Kirke’den ayrıldığımda, / yaşlı babama duyduğum acıma da, / çocuk sevgisi de, / Penelope’yi mutlu kılan sevgim de / içimde yanan dünyayı öğrenmek, insanların erdemlerini, / kötülüklerini, değerlerini bilme isteğini yenememişti; / açık denizlere yelken açtım bir tekneyle, yanımda / benden ayrılmayan üç beş arkadaşım. / İspanya’dan Fas’a iki kıyıyı da aştım, / Sardinya’yı da, bu denizin çevrelediği / öbür adaları da dolaştım. / İnsanlar öteye geçmesinler diye / Herkül direkler diktiği dar geçide / geldiğimizde, yaşlanmış, hantallaşmıştır / arkadaşlarım da, ben de, Sevilla sağımızda kalmıştı, Ceuta’ya solda bırakmıştım daha önce. / ‘Kardeşim’ dedim, ‘yüz bin tehlikeye / göğe gerip batıya eriştiniz madem ki, / geri kalan kısa ömrümüzde, güneşi / izleyerek kimsenin oturmadığı bölgeleri / tanıma deneyiminden / yoksun kılmayın kendinizi. / Aslınızı düşünün isterseniz; / hayvanlar gibi yaşamak için dünyaya gelmediniz, / erdem ve bilgi peşinde koşmak göreviniz. / Bu kısa sözler arkadaşlarımı / sabırsızlandırdı yola devam konusunda, / istesem de tutamazdım artık onları; / doğuya çevirdik pupamızı, / küreklerimizi bu çılgın uçuşa kanat yaptık, / durmadan sola doğru yol aldık. / Gece öteki kutbun yıldızlarını / görüyordum, bizim kutup çok alçaktı, / artık kalkmıyordu deniz düzeyinden yukarı. / Biz bu korkulu yolculuğa çıkalı, / ayın alt yüzü beş kez aydınlanmıştı, / beş kez

eleştirmene göre Odysseus'un "bilinmeyen"e, fiziksel ve varoluşsal kazaya doğru yaptığı, İtalyan şairin kurtuluşa doğru yaptığı yolculuğun tam tersi olarak kabul edilir. Özel olarak Jorge Luis Borges, **Dantevari Denemeler**'inde iki seyahat arasındaki ilişkinin altını çizmektedir: "Dante, Odysseus'un trajik öyküsünde de, belki de bilincinde olmadan, benzer bir ussal anlaşmazlığı simgeliyor; kimbilir öykünün yüce erdemi de belki bu aşırı duygusallıkta gizli. Bir anlamda Dante belki de kendini Odysseus'un yerine koyuyor ve ona verilen cezanın kendisine de verilmesinden korkuyordu."⁶⁴

Bununla birlikte Borges, bu araştırma açısından çok önemli başka bir benzetme ortaya koymaktadır: Odysseus ve Moby Dick romanındaki Kaptan Ahab arasındaki ilişki: "Bildiğim kadarıyla dünya yazınında Cehennemlik Odysseus'la bir başka talihsiz kaptan, Moby Dick'in Ahab'ı arasındaki benzerliğin bir başka örneği yoktur. Ahab da Odysseus gibi cesaretini ve gücünü zorlayarak sonunu kendi hazırlar; her iki öyküde de genel sav aynı, sonuç da tıpatıp öyle, hatta kullanılan sözcükler bile aynı."⁶⁵

Moby Dick romanı ve başkarakteri Kaptan Ahab **Porto Pim Kadını** kitabında metinlerarası ve işlevsel bir önem taşımakta ve göreceğimiz gibi, merkezi ve mecazi olgu olarak kabul edilmelidir. Nitekim bu romanın, hayal kırıklığı, mutsuzluk, delilik ve ölümle sonuçlanan bir hayat anlattığı için varoluşsal ve yaşamsal kazaları simgeleyen referans metin olarak seçildiğini iddia etmek yanlış olmaz. Bunlara rağmen Tabucchi'nin Azorlar'da yaptığı seyahatin başlangıcı olarak kabul edilebilen "**Hesperides. Mektup şeklinde Rüya**" metninde, kitabın iki bölümünde önemli bir yer alan gemi kazası teması, aslında sadece gizli bir şekilde ima edilmektedir. Bu metinde rüyasal boyut, çöküşü ve ölümü etkisiz hale getiren

de kararmıştı ki, / kara bir dağ belirdi uzakta, / öyle yüksek göründü ki gözüme, / bir benzerini görmemişim daha önce. / Sevindik ilkin, ama sevinç gözyaşına bıraktı yerini, / bu yeni karadan doğan bir kasırga / gelip tekmemizin önüne bindirdi. / Tekneyi üç kez döndürdü sularla birlikte; / pupayı havaya kaldırdı dördüncüsünde, / sanki birinin isteği üzerine, pruva dibe battı, / sonunda deniz üstümüze kapandı" (Dante Alighieri, **İlahi Komedi**, Çev. Rekin Teksoy, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2010, p. 218-221).

⁶⁴ Jorge Luis Borges, **Dantevari Denemeler. Shakespeare'in Belliği**, çev. P. Bayaz Charum, İstanbul, İletişim, 2014, s. 71.

⁶⁵ Borges, a.y.

öğeymiş gibi görünmektedir: Sanki bilincin uykusu, Goya'dan farklı olarak canavarlar yaratmak yerine hayatın üzüntüleri, sanrıları ve kâbuslarını uzaklaştırmaktadır.

3.2.3. Felsefî Temeller

Bu “Mutlu Adalar”da tapınılan ve insan duygularını simgeleyen tanrılara yakınlıştıran bilincin uykuya dalması temasında başka bir metinlerarası ilişki tespit etmek mümkündür: Kitabın prologunda ima edilen Platon’un metni, büyük olasılıkla **Devlet** eserinin yeniden okumasıdır. Özel olarak Claudio Pezzin Platon’un metni ve Tabucchi’nin anlatısı arasındaki ilişkileri şu kelimelerle sunmaktadır:

“**Hesperides. Mektup Şeklinde Rüya** metninin başında bulunan rüya bir tiyatro gösterisinin karakterine ve diyaloguna henüz dönüşmemiş olan yazının bir çeşit Eden’inde geçen bir mitin düşüncesini alegorileştirmektedir. Rüya şiirden ve şiir gerçeklikten önce gelmektedir. Odysseus’un ölümüne doğru yapılan seyahat, Platon’un Devlet eserine zıt olan rüyaya uygulanmaktadır ve [...] dilin zamansız duraksaması (kadın-heykeller) olarak görülen Heidegger’in ontolojisiindeki tapınak-zaman (templum-tempus) ilişkisinin ışığında ve Tabucchi tarafından yapılan Platon’un arketip (**eikasia-hayal gücü**) kavramının parodileştirmesi çerçevesinde anlaşılmaktadır.”⁶⁶

İlk etapta fark edilen Platon ütopyasına yapılan referansının, Sokrates’in Devlet’in 7. bölümündeki ilk satırlarda anlattığı “Mağara Mito”su ve “bilgi kuramı”na⁶⁷ bağlı olduğu öne sürülebilir. Bu ünlü metinde Platon, mecazî bir şekilde

⁶⁶ Pezzin, a.g.e., p.41.

⁶⁷ “Yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya ışığa açılan bir giriş... İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldanabiliyor, ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini

filozof olamayan ve bu yüzden “idealar dünyası” olan gerçek dünyayı bilmeyen insanların, sadece “**eikasia**” (hayal gücü) aracılığıyla gerçekliği tanıyabildiğini iddia etmektedir. Platon’un bilgi kuramına göre hayal gücünün nesneleri duyuşal imgelerdir. Yunan filozofu, bu duyuşal imgeleri şu şekilde ayırt etmektedir: “imgeler”, “gölgeler”, “bir nesnenin suya yansımaları”. Bu tür bilgilere güvenen insan, gerçeğe uzaklaşmakta ve rüyaninkine benzer bir cahillik boyutunda yaşamaktadır.⁶⁸ Bu sözlerle bakılırsa, Platon kuramına göre rüya en aldatıcı durum olarak kabul edilmektedir. Oysa, bu kurama karşın, Tabucchi poetikasına göre ise rüyalarda ve bazen rüyaların rüyalarında görülen imgeler, yansımalar, gölgeler gerçekliği tanımak için en önemli araçlardır. Buna kanıt olarak “**Hesperides. Mektup şeklinde Rüya**” metninin son bölümü gösterilebilir:

“Her taraftan denizin görüldüğü en yüksek noktaya götüren patıkaya girdim. Ve o zaman adanın ıssız olduğunu ve kumsalda hiçbir tapınak olmadığını fark ettim; canlı resimler gibi gördüğüm ve dostluk, minnettarlık, şefkat, gurur ve kibir gibi birçok ruh derecesini içeren aşkın değişik görüntülerinin ve insan halinde gördüğümü sandığım bütün bu yüzlerin, sadece kim bilir hangi büyü tarafından yaratılan seraplar olduğunu anladım.”⁶⁹

Bu metinde Platon’un bilgi kuramında betimlenen duruma tamamen zıt bir düşünceye rastlanmaktadır. Nitekim Tabucchi’nin eserlerinde, Gaston Bachelard’ın kuramında olduğu gibi, somut gerçeklik sadece rüya gören bir bellek aracılığıyla

gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar. [...] Bu alçak duvar arkasında insanlar düşün. Elleri türlü türlü araçlar, taştan, tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar. Bu taşıdıkları şeyler, bölmenin üstünde görülüyor. Gelip geçen insanların kimi konuşuyor, kimi susuyor. [...] Bu durumdaki insanlar kendilerini ve yanlarındakileri nasıl görürler? Ancak arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılarına vuran gölgeleri görebilirler, değil mi? [...] Bölmenin üstünden gelip geçen bütün nesneleri de öyle görürler. [...] Şimdi şu adamlar aralarında konuşacak olurlarsa, gölgelere verdikleri adlarla gerçek nesneleri anlattıklarını sanırlar, değil mi? [...] Bu zindanın içinde bir de yankı düşün. Geçenlerden biri her konuştuğunda, mahpuslar bu sesi karşılarındaki gölgenin sesi sanmazlar mı? [...] Bu adamların gözünde gerçek, yapma nesnelerin gölgelerinden başka bir şey olamaz ister istemez, değil mi?”(Eflatun, **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1962, s. 199-200).

⁶⁸ Fabio Cioffi, Giorgio Luppi, Amedeo Vigorelli, Emilio Zanette, **Il testo filosofico**, Vol. 1, Bruno Mondadori, 1991, p. 378.

⁶⁹ Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., p. 18.

tanınabilir ve algılanabilir. Bachelard, **La terre et les rêveries de la volonté (Dünya ve İsteğin Hayalleri)** denemesinde “**rêvuese**” (rüyasal) bilginin, “algılardan elde edilen bilgi”den önce geldiğini ve bu yüzden dünyanın algılanmadan önce hayal edildiğini öne sürmektedir. “**Rêverie**”nin (hayal) kavramı, “anî mitoloji” olarak kabul edilmektedir, çünkü imgeleri tekrar etkinleştirmek, bilincin gerçek boyutunu yeniden keşfetmek demektir. Ayrıca soyutlanmış ve cansızlaştırılmış olarak görülen imgeler, dürtüleri tekrar canlandırmakta ve insanları ilkelik ile yeniden buluşturmaktadır.⁷⁰ Bu düşüncelere bağlı olarak primitivizmi, Tabucchi’nin **Hesperides** öyküsünün önemli bir özelliği olarak görmek mümkündür.⁷¹

Tabacchi’nin hayallerine (**rêveries**) bağlı olarak **Porto Pim Kadın**’ın ilk öyküsünde sunulan imgeler, bazı Kolomb öncesi ve aborjin sanat eserlerinin statik şemalarına göre tasarlanmışlardır. Pezzin’in söylediği gibi anlatı, “Yunan tanrılarının ölçülerine göre çizilen soğuk ve statik bir tablo şekillendirmektedir.”⁷² Bir yanda “izlenmiş ve sonra unutulmuş bir gösterinin yarattığı hayret içinde duraksıyormuş gibi şaşkın gözleri”⁷³ olan adamların saflığı, öte yanda ise “kafalarında testi taşıyarak yürü[yen] ve onları suya götüren dik merdivenlerden inerken vücutlarının hiçbir parçası hareket etme[yen], sanki bir tanrının, ilerleme gücünü verdiği heykellermiş gibi görün[en]”⁷⁴ kadınların durağanlığı, bu olgunun önemli işaretleridir. Bu görüntülerin etrafında bazı Okyanus adalarının ormanlarını hatırlatan vahşi bir doğa yeşermektedir:

“Karşımıza çıkan ilk ada, deniz tarafından bakıldığında yeşil bir ovadır ve ortasında meyveler, pırlanta gibi parlarlar ve bazen kırmızı tüylü garip kuşlar, aralarına karışırlar. Kıyıdaki kara kayalar dimdiktir ve orada, gün batımında ağlayan ve huzursuzca uğursuz bir acı çekerek uçan deniz kartalları yaşar. Çok yağmur yağar ve güneş acımasızdır: Ve bu iklimle birlikte kara ve zengin topraklar sayesinde ağaçlar uzun, ormanlar

⁷⁰ Pezzin, **a.g.e.**, p. 38.

⁷¹ Primitizme bağlı olan başka bir imge, soysallık (**ancestrality**) sembolü olan balina imgesidir. Bkz. Bu çalışmanın 3.3.3. no.lu bölümü.

⁷² Pezzin, **a.g.e.**, p. 38.

⁷³ Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, **a.g.e.**, p. 14.

⁷⁴ Tabucchi, **a.y.**

bereketli ve çiçekler boldur: Başka hiçbir yerde görmediğim, meyve gibi etli, mavi ve pembe büyük çiçeklerdir bunlar.”⁷⁵

Alıntılanan metnin, Paul Gauguin’in empresyonist ve egzotik bazı eserlerini ve özellikle Henri Rousseau’nun rüyasal ve sembolist son çalışmalarını çağrıştırdığını söylemek yanlış olmaz.⁷⁶ Nitekim Rousseux’nun tablolarında yer alan, meyve ve çiçekle dolu ağaçların bulunduğu yeşil ve gür bir doğa tarafından kuşatılan bu rüyasal boyut, **Porto Pim Kadını** eserinde betimlenen adaların aysal (**lunare**) atmosferlerine benzemektedir. Özel olarak bu noktada Tabucchi’nin kitabı ile Rousseux’nun **Rüya** adlı eseriyle (**Resim 5**) bir bağlantı kurmak mümkündür. Bu tabloda sahnenin merkezinde karanlık ve aysal bir hava, sofada uzanan, uyanık olmasına rağmen rüya görür gibi duran, hayvanlar ve yılanlar tarafından çerçevelenen çıplak bir kadın, vahşi bir doğa, flüt çalan bir yılan terbiyecisi bulunmaktadır.⁷⁷

3.2.4. Semboloji ve Kutsallık

Tabucchi’nin anlatısında betimlenen hayali adaların vahşi ve büyüleyici doğası, genelde gizli ve gizemli bir yerde inşa edilen, arkaik toplumların tipik uzun ve zor arınma ritüellerinden geçerek ulaşılan tapınak olgusuyla çok sıkı bir temas kurmaktadır. Tabucchi’ye göre tapınak, doğa kadar rüyasal ve fantastik gerçeklere ait

⁷⁵ A.e., p. 13-14.

⁷⁶ Antonio Tabucchi’nin anlatılarında görsel sanatın kullanımının çok özel bir önem taşıdığını hatırlamak gerekir. Nitekim sanat eserleri, sadece arka plan değil, anlatının merkezi ve üreten kaynağı olmaktadır. Thea Rimini denemesinde Tabucchi’nin eserleri ile sanat arasındaki ilişkiler üzerinde oldukça titiz bir şekilde durmaktadır. Araştırmacı, Tabucchi’nin anlatılarında rastlanan, sadece kitaplarla sınırlanmayan, ama görsel sanatta vazgeçilmez bir esin kaynağı bulan metinlerarası ilişkilerin altını çizmek istemektedir. Bu yüzden Tabucchi’nin kültür belliğinde bir çeşit sanat galerisi ayrıcalıklı bir yer bulmaktadır(Rimini, a.g.e., p. 16).

⁷⁷ **Porto Pim Kadını. Bu Hikâye** adlı öykünün incelemesini yaparken göreceğimiz gibi yılan (Tabucchi anlatısında bir çeşit yılan balığı olan müren balığı) terbiyecisinin müziği tarafından etkilenen kadın imgesi, balina ve gemi kazaları ile birlikte bu kitabın esas metaforlarıdır.

nostaljik ve melankolik nesnelerdir. Bu yüzden “**Hesperides**” adlı öyküde sözü edilen tapınaklar, duygusal, ruhsal ve sezgisel bir boyutu temsil etmektedir. Nitekim dokuz adada⁷⁸ tapınan tanrılar insan duygularının yansımalarıdır. Onlar, “ruhun, duyguların ve tutkuların tanrılarıdır.”⁷⁹

Metinde rastlanan ilk tapınak, Üzüntü/Pişmanlık ve Özlem tanrısının tapınağıdır.

“Üzüntü ve Özlem tanrısı yaşlı yüzlü bir çocuktur. Tapınağı en uzak adada, geçilmez dağlar tarafından korunmuş bir ovada, bir göle yakın, ıssız ve vahşi bir bölgede yükselir. [...] Tapınak dediği bu yapıyı aslında kulübe olarak tanımlamam gerekir: çünkü Üzüntü ve Özlem tanrısı bir sarayda veya görkemli bir konakta değil, ancak gizli bir acının gönlümüzde kaldığı şekilde, aynı utançla dünyevi şeyler arasında kalan bir hıçkırığa benzer zavallı bir evde oturabilir. Çünkü bu tanrı sadece Üzüntü ve Özlem ile sınırlanmaz; fakat onun kutsallığı, olup bitmiş olan ve artık acı vermeyen, ama sadece acının hatırasını çağrıştıran şeyler için duyulan acıyı, ve gerçekleşebilecek olan, ama artık gerçekleşemeyen şeyler için duyulan acıyı, yani en iç parçalayan acı olan pişmanlığı içeren ruh bölgesini de kapsar.”⁸⁰

Daha ilerde tekrar altı çizileceği gibi, nostalji, özlem ve pişmanlık temaları, Tabucchi’nin poetikasında ve eserlerinde çok özel bir yer turmaktadır. Nitekim bu temaları, **Kara Melek** adlı öykü kitabı ve özellikle **Requiem** romanı gibi birçok eserde merkezî ve üretken gücü olarak görmek mümkündür. **Porto Pim Kadını** ile ilgili bu araştırmanın doğrultusunda **Gittikçe Geç Olmakta** kitabında bulunan “**Forbidden Games**” adlı öykü/mektupta “**Hesperides**” öyküsünden alıntılanan metne benzer ifadelerle rastlanmaktadır:

“O kafede oturup **jus de pamplemousse** içerek olası dünyalar düşlerdik. Sabahları, Sorbonne’un sınıflarında, derin cehaletimizle adını bile bilmediğimiz bir ihtiyar felsefe profesörü oradan oraya atlayarak bize

⁷⁸ Azorlar’ın da dokuz adadan oluşan bir takımada olduğunu unutmamak gerekmektedir

⁷⁹ Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., p. 14.

⁸⁰ A.g.e., p. 14-15.

Remords ve **Nostalgie**'den sözü ederdi. Ne olduklarını bilmezdik, yine de yaşamın okyanusunun ötesinde, asla ayak basmayacağını varsaydığın bir kıyıdaki uzak dünyalarmış gibi büyülerlerdi bizi. Oysa, oradayız işte.

Dün gece dolaşırken adımlarım beni o bir zamanki eski kafeye götürdü.”⁸¹

Okyanusun ötesinde bulunan ve ulaşılamayan uzak ve olası dünyalar, bu metinde Özlem ve Pişmanlık duygularının somut yansıtımları olarak sunulmaktadır. Bu yüzden bu yerlere, “**Hesperides**” öyküsünde olduğu gibi “**Forbidden Games**” mektubunda da sadece hayal gücü, düşler ve dolayısıyla, rüyalar aracılığıyla ulaşılabilir. Neticede bu alıntının son cümlesi, tıpkı rüyasal metaforların vücut buldukları **Porto Pim Kadını** eserinde ve hayaller üreten bir uykusuzluğun anlatısı olan **Hint Gece Müziği**'nde görüldüğü gibi, anlatısal ve kurgusal dürtülerin rüyasal bir uyurgezerlikten kaynaklandığını ifade etmektedir.

Bunun yanı sıra, referans olarak gösterilen metin, okura Tabucchi'nin nostalji ile ilgili poetikasını etkileyen önemli kaynağı tespit etmek için ipuçları sunmaktadır. Nitekim Eleonora Pinzuti'nin bir makalesinde öne sürdüğü gibi, yazarın, liseyi bitirdikten sonra özel öğrenci olarak Paris **La Sorbonne** Üniversitesi'nde okuduğu dönemde, aynı üniversitede 1951 ile 1978 yılları arasında ahlak felsefesi derslerini veren Vladimir Jankélévitch'in teorilerini dinleme ve tanıma fırsatı olmuştur⁸². Bu yüzden, büyük olasılıkla “**Forbidden Games**” mektubunda sözü edilen profesör Jankélévitch'in kendisidir. Fransız filozofunun, nostalji duygusunu zaman kavramıyla ilişkilendirerek incelediği **L'Irresversible et la nostalgie (Değiştirilemezlik ve Nostalji)** adlı denemede nostalji ile ilgili yoğun çalışmalar yaptığı görülmektedir. Özel olarak nostalji duygusunun gelişmesinde zaman hissini yok etme niteliklerini taşıyan rüya önemli ve vazgeçilmez bir rol oynamaktadır. Jankélévitch'in iddia ettiği gibi, uyuyan kişi zaman algısından kaçmaktadır çünkü “sürenin içeriklerinin boşaltılması doğal olarak rüyaya bağlı bir kavramdır; ve tersi, sürenin geçmiş aracılığıyla kurulması ise uykusuzluğu sınırlandırmaktadır, fakat aynı

⁸¹ Tabucchi, **Gittikçe geç olmak, a.g.e.**, s. 55.

⁸² Pinzuti, **a.g.e.**, p. 145-146.

anda somut doluluk ve bilincin içeriklerinin yoğunluğu, Pascal'ın kaygı olarak adlandırdığı hiçlik ile gözlerimiz arasında bulunan bir ekran gibi davranmaktadır.”⁸³

Aynı melankolik kaygı, mektuplar, hayaller ve sanrılar arasında genişleyen Tabucchi'nin rüyasının uzak ve gizemli adasında ikamet eden Özlem ve Üzüntü/Pişmanlık tanrısında vücut bulmaktadır. Bu nostaljik his, bir yandan yazarın eserlerinde merkezî bir tema olan ve sonraki bölümlerde incelenecek olan **saudade** duygusuyla, öte yandan ise zamansal boyutun içinde tamamen kaybolmanın olanaksızlığı, farklı bir zamanın canlandırılmanın imkânsızlığı ve melankoli duygusunu yaratan geçmişin geri dönmezliğiyle sıkı bir şekilde bağlıdır.⁸⁴

Fakat pişmanlık, üzüntü ve özlem konusunda olduğu gibi zamanı, onun varlığını veya yokluğunu, tanrısallık kavramını ve Hesperides/Azor Adaları'nda inşa edilen tapınaklara yansımalarının bütün boyutlarını etkilemektedir. Bu açıdan Zaman ve Tapınak olguları arasında bir bağlantının fark edildiğini söylemek mümkündür. Bu düşünceye bağlı olarak Zaman ile Tapınak arasında bağlanan ilişkinin Rumen dinbilimci Mircea Eliade tarafından **Le sacré e le profane (Kutsal ve Dindışı)** denemesinde incelendiğini hatırlamak gerekir. Eliade'nin söylediği gibi:

“Eski kültürlerin dindar insanına göre, **Dünya yıllık olarak** yenilenmektedir; başka terimlerle ifade edilecek olursa, Yaratıcının elinden çıktığında sahip olduğu **kökensel “kutsallığa” her yıl yeniden kavuşmaktadır**. Bu simgeselik, tapınakların bünyelerinde açıkça işaret edilmiştir. Madem ki tapınak aynı anda hem en mükemmeliyetten kutsal yer, hem de Dünya'nın imgesidir, o halde Evren'in tümünü kutsallaştırmakta ve aynı anda kozmik hayatı da kutsal hale getirmektedir. Öte yandan, bu kozmik hayat dairesel bir güzergâh biçiminde düşünülmüştü ve Yıl ile özdeşleşmekteydi. Yıl kapalı bir daire idi; bir başlangıcı, bir de sonu vardı, ama aynı zamanda Yeni Yıl biçiminde “yeniden doğma” özelliğine de sahipti. Her Yeni Yıl'la birlikte “yeni”, “saf” ve “kutsal” – çünkü henüz alınmamıştır – bir zaman varoluyordu.”⁸⁵

⁸³ Vladimir Jankélévitch, **L'irréversible et la nostalgie**, Paris, Flammarion, p. 115.

⁸⁴ Bu kavram, Vladimir Jankélévitch'in pişmanlık ile ilgili söylediklerine çok yakındır: “Eğer üzüntü değişmez, değiştirilmesinin hayaline bağlıysa pişmanlık yeniden canlandırılmaz, yeniden canlandırılmasının umutsuzluğudur” (A.e., p. 219).

⁸⁵ Mircea Eliade, **Kutsal ve Dindışı**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, Gece Yayınları, 1991, s. 55-56.

Bu sözlere bakılacak olursa tapınak, yeniden doğan ve sonsuza kadar süren döngüsel bir zamanın simgesidir ve böylece sonsuzluğun ve mitik bir kosmogoninin sembolüne dönüşmektedir.

Tabucchi'nin tapınakları, duyguların sığındıkları tapınaklardır: İnsanları yöneten, sonsuza kadar geçerli olan ve bütün insanlığa ortak olan sabit ve statik simgeleri temsil etmektedir. Bu sonsuz ve zamansız tapınaklar insan canını ve onu oluşturan parçaları (duyguları) korumaktadır. Belli ki yazar, felsefesinin merkezine nesneleri değil, insan duygularını ve özellikle, **Hint Gece Müziği** ve **Pereira İddia Ediyor** gibi başka eserlerde olduğu gibi, insan canını (ya da canlarını) koymak istemektedir.

3.3. Dünyayı Metaforlaştıran İmgeler

Bir önceki bölümde söz edilen temalar açıklandıktan sonra **Porto Pim Kadını** adlı eserin, Azor Adaları'nda bulunan somut öğelerin karmaşık bir metaforlaştırma süreci kullanılarak kurulduğu söylenebilir. Bu bölümde özel olarak üç metafor incelenmek istenmektedir: **Ada**, **kadın** ve **balina**. Bu üç metafor bütün metin boyunca merkezî bir yer tutmakta ve anlatının üretici ve yaratıcı gücü olarak görülmektedir.

Bunun yanı sıra Tabucchi, kendi Azorlar'ının özelliklerini çizmek için ondan önce aynı temaları sunan uzun bir edebiyat geleneğinden faydalanmaktadır. Bu nedenle incelenmekte olan eserde rastlanan metaforların ve imgelerin çözümlenmesinde, bu edebiyat geleneğine kısaca göz atmanın faydalı olduğu düşünülmektedir.

3.3.1. Ada

İlk sırada Batı edebiyatında ve kültüründe ada imgesinin iki farklı şekilde yorumlandığını hatırlamak gerekmektedir. Bir tarafta huzurlu, sihirli, perili ve sıra dışı bir yer olarak betimlenirken, öbür tarafta lanetli, tehlikeli ve karanlık bir yer olarak görülmektedir.⁸⁶ Sergio Perosa'nın söylediği gibi:

“Tüm edebiyat tarihi boyunca adalar, dilsel, tanımsal ve anlatımsal özelliklerle birlikte ölüm ile ilgili gizemli çağrışımlar da kapsamaktadır. Karayipler, Amerika, Pasifik Okyanus’undaki takımadalar ve adaların keşiflerinden itibaren ada – ya da ada-kıta – aranan, keşfedilen ve özellikle bir kadın gibi elde edilen bir öge, arzu duygusunun ve fiziksel-cinsel sahiplenmesinin şekillerini alan kültürel arayışın nesnesidir.”⁸⁷

Perosa'nın denemesinden alıntılanan metinde sözü edilen ada ve kadın imgeleri arasındaki ilişki üzerinde durmadan önce, bu bölümde ada ile ilgili olan simgeselliğin bazı özellikleri ve Antonio Tabucchi'nin **Porto Pim Kadını** eserinde bulunan aynı simgelerin yaşadıkları dönüşümler incelenmek istenmektedir.

Önceki bölümlerde belirtildiği gibi, mitolojide Herkül Sütunları'nın ötesinde bulunan “Şanslı Adalar”ın (**Insulae Fortunatae**), esas olarak ölümlerin adaları, dünyanın ulaşılabilen son toprakları ve “Cennet Bahçesi” (**Eden**) olarak kabul edildiklerini hatırlamak gerekir. **Porto Pim Kadını** eserinde adaları Uyku ve Rüya adaları olarak kabul edilebilen **Hesperides** adaları, bu ada imgesiyle güçlü bir benzerlik gösterir. Nitekim uyku/rüya ve ölüm arasındaki sınırların çok ince olduğunu ve uykunun birçok yerde ölümün metaforu olarak kullanıldığı söylenebilir. Tabucchi'nin eserlerinde bu sınırlar daha fazla kalkmaktadır. **Requiem** romanında uykunun ve rüyasallığın, başkahramanın ölümlerle temasa geçtiği bir araç olarak

⁸⁶ Sergio Perosa, *L'isola la donna il ritratto. Variazioni e intrecci letterari*, Milano, Bompiani, 2013, p. 9.

⁸⁷ A.e., p. 7.

kullanıldığı hatırlanmalıdır. **Porto Pim Kadını**’nda da, Tabucchi tarafından rüyasal ve hayalî öğelerle sunulan Hesperides/Azor Adaları, deniz kazalarında ölen kişilerin gömüldükleri somut ve gerçek topraklardır.

“Almas veya alminhas: ruhlar veya ruhçuklar. Ortasında Aziz Mikâil’i simgeleyen mavi ve beyaz kiremidi olan bir küp taş üzerindeki haçtır. İki Kasım gününde ruhlar ortaya çıkarlar, çünkü Aziz Mikâil Araf’tan bir iple onları tutar. Her ruh için bir ip gereklidir. São Miguel haçlarla doludur ve bu yüzden, denizin öfkeyi boşalttığı kıyılarda, uçurumlarda ve lavların oluşturduğu sahillerde gezen ruhlarla da doludur. Akşam geç ve sabahleyin çok erken saatte, çok dikkat edilirse, onların sesleri duyulabilir. Bu sesler, şüpheci veya dikkatsiz olunursa deniz sesi veya akbabaların çığlığıyla karıştırılabilen belirsiz ağıtlar, dualar, fısıltılardır. Birçoğu, deniz kazasına uğrayan insanların ruhlarıdır.”⁸⁸

Azor Adaları, yüzyıllar boyunca okyanusun bu tehlikeli sularında cesurca gezen denizciler ve balıkçıların ruhlarının bulundukları yerdir. Fakat Tabucchi’nin mitik adaları, sadece belirsiz kalıntıları görülen canavarlarla dolu bir çeşit **locus amoenus** (neşeli yer) olarak görülebilir. “Tapınağa varabilmek için, kurumuş bir ırmak yatağına benzeyen ve kayalara kazılmış bir patikadan geçmek gerekir: Ve yürürken anlaşılmayan, balık mı veya kuş mu bilinmeyen kocaman hayvan kemikleriyle, deniz kabuklarıyla ve inci gibi pembemsi taşlarla karşılaşılır.”⁸⁹

Batı kültürün ürettiği imgeler arasında ada imgesi, bataklık, fırtına, ölümcül girdap, gemi kazaları fikirleriyle özdeşleştiği için fantastik, büyü, ölüm ve korku ile ilgili ifadelerle betimlenmektedir. Bu ikili doğasını açıklamak için Akşit Göktük’ün İngiliz edebiyatında rastlanan ada imgesi üzerindeki denemesinin girişinde yazdığı sözleri kullanmak faydalı olabilir:

“İnsanoğlu yüzyıllardan beri, mutluluk, dirlik düzenlik, ölümsüzlük yönündeki özlemlerini çoğunlukla uzak bir ada görüntüsüyle birleştirerek

⁸⁸ Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., p. 31.

⁸⁹ A.e., p. 15.

dile getirmeyi seçmiş, günlük yaşamının katı gerçekliğinden bunaldıkça, gönlündeki adanın mutlu yalnızlığına sığınmış. İnsanın gönlünde yatan bir eğilim, yazın'ın en zengin kaynaklarından biri olmuş. [...] Bununla birlikte, insanın adalara korkulu bir gözle baktığı, onlara birtakım gizemli anlamlar yüklediği de olmuş. Odysseus'un, Maeldun'un, Gemici Sinbad'ın, St. Brendan'ın yolculuklarında, iştirilmedik tehlikelerle dolu, tekin olmayan adalar çoğunluktadır. [...] Kimi adalarda da bir yeryüzü cennetinin enikonu mutluluğu, yokluk, yalnızlık, sıkıntı ile yan yana gelir. Ama dile getirdiği mutluluk özleminin, serüven ya da kaçış özleminin niteliği çağdan çağa, insandan insana değişse bile, düşsel ada, insanoğlunun ilgisini hiçbir çağda yitirmez.”⁹⁰

Tabucchi tarafından anlatılan Azor Adaları bu farklı ve değişik ada imgelerinin bir karışımı olarak görülebilir: Daha önce söylendiği gibi, arzulanan ve hayal edilen topraklar, ilkel ve çekici bir ruhaniliğin bulunduğu alternatif bir dünya, ölümlerin ruhlarının gezdikleri enkazların adaları, balinaların adaları ve, daha doğrusu, aslında balina olan adalar,⁹¹ nostaljinin, sürgünün⁹², yalnızlığın⁹³ adalarıdır. En önemlisi, değişken ve aldatıcı adalardır:

“Bu sonsuz volkan hareketi sırasında Azorlar'ın manzaraları çok belli değişiklikler yaşamıştır ve çok sayıda adacıklar ortaya çıkmış veya yok olmuştur. Bu konu ile ilgili en ilginç olay, İngiliz kaptan Tillard tarafından betimlenmiştir. O, «Sabrina» adlı savaş gemisinde 1810 yılında bir adacığın ortaya çıkmasını izlemiştir ve oraya İngiltere bayrağını taşıyan iki adamı indirerek onu İngiltere adına sahiplenmiş, ona «Sabrina» adını vermiştir. Fakat ertesi gün, demir almadan önce, kaptan Tillard üzülerek Sabrina adasının yok olduğunu ve denizin her zamanki gibi sakin durduğunu kabul etmek zorunda kalmıştır.”⁹⁴

⁹⁰ Akşit Göktürk, *Ada. İngiliz Yazınında Ada Kavramı*, İstanbul, YKY, 1997, s. 10.

⁹¹ Bkz. “Azor Adaları Arasında Gezip Yüzten Küçük Mavi Balinalar” adlı öykü (Tabucchi, *Donna di Porto Pim*, a.g.e., p. 23)

⁹² Bkz. *Porto Pim Kadını* adlı öykü (“Ama ben yirmi beş yaşındaydım ve sevişip oynamayı seviyordum, her Pazar günü limana iniyordum ve sevgili değiştirip duruyordum, Avrupa’da savaş zamanıydı ve Azor Adaları’na insanlar gelip gidiyordu, her gün bir gemi bu veya başka limana varıyordu ve Porto Pim’de her dilde konuşuluyordu” a.e., p. 81)

⁹³ Bkz. “Ateş, rüzgâr ve yalnızlık dağları. On altıncı yüzyılda karaya inen ilk Portekizli seyyahlardan biri Azorlar’ı bu şekilde betimlemiştir” (a.e., p. 40).

⁹⁴ A.e., p. 95.

Atlas Okyanusu'nun başka adalarının olduğu gibi, Azor Adaları ıssızlığın, boşluğun ve insan yokluğunun simgesidir; volkanik taşlardan ve lav tabakalarından⁹⁵ oluşan, balinalar gibi arkaik ve gizemli hayvanların yaşadıkları sıra dışı ve unutulmuş bir krallıktır. Bununla birlikte Rönesans döneminde yapılan keşiflerde karşılaşılan adalar gibi Azorlar, duygusallığın ve cinselliğin yeri ve simgesine, aşkın krallığına ya da, daha doğrusu, aşk tanrısının⁹⁶ adalarına dönüşmektedir. Bunun yanı sıra kendini kaybedenlerin ("sonenin kısalığıyla evrenin ve insanoğlu ruhunun derinliğini ölçen büyük ve mutsuz şair"⁹⁷ Antero de Quental düşünülürse) "doğal" tutkunun, ruhsal karanlık korkunun adalarıdır. Tabucchi tarafından tasarlanan manzaralar, birbirleriyle bağlanan, iç içe geçen, örülen ve değiştirilen hikâyelerden oluşmakta ve metinler, alıntılar, gerçek veya kurgusal anlatıların bir ağı aracılığıyla sunulmaktadır. Böylece bu takımda, geçmiş ve şimdiki zamanın, tarih ve edebiyatın, doğallık ve ruhaniliğin akımı, bağlılığı ve bütünlüğü tarafından hareket ettirilen bir kıtanın parçalarına dönüşmektedir. Yazar, Azor Adaları'nı anlatırken, onları oluşturan balina ve gemi kazası imgelerinin edebî yansımalarında saklanan parçaları toplamaktadır. Okyanusta kaybolmuş bu takımdan parçalı ve kopuk doğasında Tabucchi, yeni metaforların tekrar adlandırma ve keşif sürecini etkinleştirmektedir. Meçhul denizlerde yelken açan gemilerin geçiş bölgesi olan Azor Adaları'nın; vahşi, Avrupa'dan uzak ve aynı zamanda kendine özgü doğasıyla, bir metaforlaştırma sürecinden geçilmeye uygun bir yer olduğu görülmektedir.

⁹⁵ Bkz. **Hesperides. Mektup Şeklinde Rüya** adlı metindeki manzaraların betimlemeleri dışında (Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., p. 13) **Başka Parçalar** bölümündeki Flores adasının betimlemesi: "Takımdanın bütün adaları gibi, Flores adası da volkanik oluşumlu, fakat, örneğin açık renkli sahillere ve yemyeşil ormanlara sahip olan São Miguel ve Faial'dan farklı olarak, okyanusun ortasında kocaman ve siyah bir lav tabakasıdır. Bécquer'in dediği gibi, yanardağda çiçekler güzel büyür; iki İngiliz, inanılmaz manzaralar arasından geçtiler: Denize inen kayalık dimdik yokuşlara, korkunç inişlere ve aniden dönüşen çiçekli siyah bir tahta" (a.e., p. 28-29).

⁹⁶ Bkz. "Oysa ben Aşk tanrısını ziyaret ettim, onun tapınağı sarı renkli ve yay şeklinde sahilleri olan bir adada, deniz tarafından okşanan parlak kumların üzerinde bulunur. Ve tanrının görüntüsü ne bir put, ne de gözle görülen bir şeydir, ama bir sestir; kayaya kazılmış bir kanal aracılığıyla tapınağın içine doğru yönlendirilen ve gizli bir havuz içine dökülen deniz suyunun saf sesidir. Ve burada duvarların biçimi ve yapının büyüklüğü sayesinde ses, dinleyiciyi etkileyen ve bir çeşit sarhoşluk ve şaşkınlık yaratan sonsuz bir yankıya dönüşür. Ve bu tanrıya tapınanlar, birçok garip etki karşısında korumasız kalır. Çünkü onun gücü hayatı kontrol eder, ama tuhaf ve kaprisli bir güçtür; ve bu güç gerçekten elementlerin ruhu ve birleşimi olduğu için hayaller, sayıklayışlar ve sanrılar da yaratabilir" (a.e., pp. 17-18).

⁹⁷ A.e., p. 10.

Tabucchi'nin adaları, okyanusun ortasında bir serap gibi gösterildikleri için⁹⁸ duyguların hayaletlerle dolu adalarıdır: “Ben bu adada, masum gerçekler yüzünden beni altüst eden gösterilere tanık oldum: o kadar ki bu olguların gerçekten var olduklarından mı; yoksa, tanrının büyüleyici etkisi altında kaldığım için, benden dışarıya çıkan ve havada gerçek bir görüntü haline gelen duygularımın hayaletleri mi olduklarından şüphelendim.”⁹⁹

Bu metinde rüyanın iki farklı algı tarafının üst üste bindiği fark edilebilir: Bir yanda ada bir hayaldir, öte yanda ise somut ve gerçek bir nesnedir. Şüphesizdir ki bu adada yaşayanlar hayaletlerdir, fakat şaşırtıcı bir şekilde gerçek olan varlıklardır. Bu yüzden Tabucchi'nin adaları, arkasında “rüyanın gerçekliği”nin yansıması olan “gerçek seraplar”ın varlığının bulunduğu bir prizma olarak kabul edilebilir.¹⁰⁰ Bununla birlikte, “**Hesperides. Rüya Şekilde Mektup**” metninin temellerinde yatan “yazılmayan mektup” fikri, şimdiye kadar sunulan bütün bu düşüncelere bağlıdır. Benzer bir fikre **Önemli Olmayan Küçük Yanlış Anlamalar** kitabında bulunan “**Isole**” (“**Adalar**”) adlı öyküde rastlanmaktadır.

Aslında hiçbir adanın görülmediği bu anlatıda başkarakter; kardeşine, onunla ve kocasıyla yaşama teklifini reddetmek için bir mektup yazmaya çalışmaktadır. Red nedenleri esas olarak geçmişe karşı hissedilen nostalji ve pişmanlık duygularıdır¹⁰¹.

⁹⁸ Tommaso Tarani, “«L'inutile faro della notte». I raggiri del fantastico in «Donna di Porto Pim»”, **I 'Notturmi' di Antonio Tabucchi, Atti del seminario, Firenze 12-13 maggio 2008**, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, p. 168.

⁹⁹ Tabucchi, **Donna di Porto Pim, a.g.e.**, p. 18

¹⁰⁰ Tarani, **a.g.e.**, p. 171.

¹⁰¹ Portakalını soydu, kabuğunu suya düşürdü ve geminin suda açtığı köpük izinde yüzmesini seyretti, ve sayfanın bittiğini ve yeni bir sayfa aldığını kurdu, çünkü daha şimdiden özlem duyduğunu söylemek istiyordu, ne budalalık, görevde son günüyü ve daha şimdiden özlem duyuyordu; ayrıca bu neyin özlemiydi ki, bir geminin üzerinde, bir ileri bir geri yol yapmakla, öylesine geçmiş bir yaşamın özlemi mi? Bilmem hatırlıyor musun, Maria Assunta, daha küçüktün [...]; ben [...] kalkardım [...] gelip sana bir öpücük kondururdum, sonra çıkardım [...]. Ama bu son sayfayı, yazdığı gibi yine kafasında buruşturdu ve denize attı, ve portakal kabuklarının arasında yüzdüğünü görür gibi oldu. [...] Küpeşteye yaslanıp yaka düğmesini açtı. Sıcak bastırmaya başlamıştı, oysa saat daha dokuzdu. Gerçek yaz sıcaklarının ilk günü olduğunu anladı. Yanık toprak kokusu aldığını sandı, bu kokuyla birlikte, yabani incir ağaçları ortasındaki bir köy patikası, güneşin altında sarı bir manzara, bahçesinde bir limon ağacı olan eve doğru yalınayak yürüyen bir çocuk canlandı belleğinde: Kendi çocukluğuydu. Bir başka portakal çıkarıp kabuğunu soymaya girişti (Tabucchi, **Önemli Olmayan Küçük Yanlış Anlamalar, a.g.e.**, s. 118-121). Alıntılan bu metinde **Hesperides** öyküsüyle iki önemli benzerlik tespit edilebilir: Nostalji ve pişmanlık duygusu (**Hesperides. Rüya Şeklinde Mektup** metninde “yaşlı yüzlü bir çocuk” olan Üzüntü ve Nostalji tanrısının imgesi hatırlanmalıdır) ve portakalın küre şekli

Sonuç olarak bu öykü, yaşlı bir adamın hiçbir zaman yazılmayacak olan bir mektupla uğraştığı hikâyedir. Bu adam, yazdığı mektup buluşturup adamın yediği portakalın kabuklarıyla birlikte denize atmaktadır. Aynı öyküde, bir mahkûm tarafından sevilen kadına yazılan başka bir mektup ortaya çıkmaktadır. Mahkumun mektup yazdığı alıcının ismi sadece öykünün sonunda öğrenilmektedir: “Mektubun nereye gittiğini öğrenmek istemiyordu, ama alacak olan kişinin adını merak ediyordu. Sadece adını. Bir eliyle özenle adresi ve soyadı örttü ve ilk ada baktı. Lisa. Kadının adı Lisa’ydı.”¹⁰² Lisa isminin aslında “ada” anlamına gelen “**isla**” ispanyolca sözcüğünün anagramı olduğu fark edilebilir.¹⁰³ Bu noktada LISA=ISLA denkleme,¹⁰⁴ Tabucchi’nin eserleri altında yatan anlatımsal ve anlamsal poetikada kadın ve ada arasında bir bağlantının kurulduğu söylenebilir. Bu ilişki **Porto Pim Kadını** eserinde belli ve özel bir şekilde açığa vurulmaktadır. Böylece sözü edilen eserde kadın metafora dönüşmektedir ve onun imgesine, adanın imgesine sıkı bir şekilde bağlı olan özellikler yüklenmektedir.

Sergio Perosa’ya göre “Kadınların, ‘kız çocuklarının’, bakirelerin adası imgesi, Kelt mitolojisi ve anlatımında, Ortaçağ ve Rönesans harita kitaplarında, egzotik ve fantastik öğeler tarafından etkilenen birçok seyahat anlatısından R. L. Stevenson e Pierre Loti eserlerine kadar uzanan bir dönemde sık sık görülmektedir.”¹⁰⁵ Anlaşıldığı gibi ada ve kadın imgeleri/metaforları arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Bir kadının yaşadığı yitlik ve ıssız bir ada ya da yitlik ve ıssız bir adada bırakılan kadın imgesi, mitolojik ve antik Yunan epik anlatılarında sıklıkla rastlanan bir temadır: Perseus ve Ariadne’nin mitini, Hesperidesler’in, Kalypso’nın ve büyücü Kirke’nin, Alcina’nın ve Armina’nın adalarını düşünmek yeterlidir. Birçok durumda ada imgesine, topraklarında tanrıçalar ve perilerin bulundukları için cinsel ve duygusal öğeler yüklenmektedir. Kadın imgesine bağlı bu cinsel ve duygusal öğeler, doğurganlığı ve cinsel zevki temsil eden ilkelere dönüşmektedir.

(**Hesperides. Rüya Şeklinde Mektup** metninde betimlenen bahçelerde bulunan meyveye benzeyen ve adanın ortasındaki kule üstüne yerleştirilen “kocaman küre”).

¹⁰² Tabucchi, **Önemli Olmayan Küçük Yanlış Anlamalar**, a.g.e., s. 125.

¹⁰³ Tarani, a.g.e., p. 174.

¹⁰⁴ Bu tür denklemlere Tabucchi’nin eserlerinde sıklıkla rastlanmaktadır. Diğer bir örnek olarak, **Tersyüz Oyunu** adlı öyküdeki SEVER=REVES=REVES denklemini getirilebilir.

¹⁰⁵ Perosa, a.g.e., p. 55.

Özellikle ilk coğrafi keşiflerinden sonra Karayipler ve Amerika kıtası metaforik olarak bir kadına benzetilmektedir. Baştan çıkarılması gereken bir kadın gibi ada/kıta şaşkınlık ve hayranlık yaratmakta ve Batılı kâşiflerin ilgisini çekmektedir. Perosa'nın söylediği gibi “her zaman fiziksel ve somut olan fethin sahiplenilmesi konusu, ada/kıtanın kadın imgesiyle özdeşleşmesi sürecindeki önemli bir adım olarak görülmektedir.”¹⁰⁶

3.3.2. Kadın

Kitabın başlığından da anlaşılacağı gibi **Porto Pim Kadını** eserinde kadın imgesi büyük bir önem taşımaktadır. Azor Adaları'nın vahşi özünü simgeleyen kadın karakteri, kitaba ismini veren “**Porto Pim Kadını. Bir Hikâye**” adlı öyküde yer almaktadır. Bu öyküde, metinde bulunan ipuçlarından anlaşıldığı gibi, Nazi zulmünden ve o dönemde Avrupa'yı mahveden savaştan kaçan Yahudilerden¹⁰⁷ biri olan Yeborath karakteri, birdenbire Lucas Eduino adlı anlatıcının çocukluğunu anlatan uzun bir girişten sonra ortaya çıkmaktadır:

“Onunla bir Pazar günü limanda karşılaştım. Beyaz bir elbise giyiyordu, omuzları çıplaktı ve dantelli bir şapka takıyordu. Amerika'ya kaçan insanlarla dolu o gemilerden birinden değil, bir resimden çıkmış gibiydi. Uzunca ona baktım ve o da bana baktı. Aşkın içimize işleyiş biçimi gariptir. Göz çevrelerinde olan hafif kırıksıklıkları fark ederek içime girdi aşk ve şunu düşündüm: artık çok genç değilmiş. Böyle düşündüm çünkü o zaman olduğum gibi bir genç çocuğa olgun bir kadın, gerçek yaşından daha yaşlıymış gibi geliyordu. Yaklaşık otuz yaşında olduğunu çok sonradan, yani yaşını bilmemin gereksiz olduğu zaman öğrendim. Onunla selamlaştım ve size yardımcı olabilir miyim diye sordum. Ayaklarının önünde duran valizi işaret etti. Dilimi kullanarak onu Bote'ye götür dedi. Bote, hanımlara uygun

¹⁰⁶ A.e., p. 56.

¹⁰⁷ Catia Benedetti, “Notturmo azzorriano. Oscurità e luci in «Donna di Porto Pim»,” I **‘Notturni’ di Antonio Tabucchi, Atti del seminario, Firenze 12-13 maggio 2008**, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, p. 197-198, p. 203.

bir yer değil dedim. Ben bir hanım değilim, diye cevap verdi, ben Bote'nin yeni sahibiyim.”¹⁰⁸

Bu anlatıda sergilenen sahne, belli belirsiz bir şekilde, kesin olarak bu bölümün başında tespit edilen kadın tiplerine bağlıdır: Bir yanda Ariadne gibi ıssız bir adada bırakılan kadın tipi, öbür yanda Kirke gibi adamları baştan çıkaran ve onları mahveden büyücü kadın tipi.

Bunlara bağlı olarak, Yeborath Avrupa'da gerçekleşen savaş dehşetlerinden ve Yahudilere karşı yapılan Nazi zulümlerinden kaçan, onu yeni bir hayata götürecek olan adamı bekleyen ve ıssız, uzak bir adada yaşamak zorunda kalan bir kadındır. Buna rağmen, öyküde ilk karşılaştığı andan itibaren Yeborath, bir kurban olarak betimlenmemektedir. Kadın, arkaik ve toplumsal açıdan düzenlenmiş bir “ekosistem”e giren ve o yerin temel kurallarını bozarak birçok bakımdan bu “ekosistem”i kirleten bir seyyah/işgalci olarak sunulmaktadır. Daha önce altı çizildiği gibi seyyah, her zaman yabancı bir yerde bulunan dengeleri yok edebilen bir öğedir: Başka bir deyişle ilgiyi çeken ya da korkutan “öteki” rolünü oynamaktadır. Bu nedenle seyyahın, geldiği toplumu kirletmemek için o yere ait bir kişiyle büyük sıklıkla duygusal ve cinsel bir birleşme sürecinden geçmesi gerekmektedir. En büyük sıklıkla rastlanan bütünleşme ve özdeşleşme yönteminin, yabancının yerli bir kişiyle birleşmesi olduğunu söylemek mümkündür. Duygusal ve cinsel birleşme, farklılıkları yok etmekte ve ötekini “ailesel” kılmaktadır.¹⁰⁹

Genel olarak seyahat ederken yerli bir kişiyle birleşen karakter adamdır: Kadın gezmediği ve doğduğu yere bağlı kaldığı için seyyahla birleşince onun topluma girmesini sağlamaktadır. **Porto Pim Kadını** eserinde tam tersi gerçekleşmektedir: Birçok Tabucchi metninde olduğu gibi yalan söyleyen ve

¹⁰⁸ Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., pp. 81-82.

¹⁰⁹ Varışın erotik yanları ile ilgili olarak bkz. Leed, pp. 139-160. Özel olarak “Varışın erotizmi, seyahat tarihini etkileyen bazı koşulları gerektirmektedir: kadının durgunluğu, erkeğin devingenliği, aralarında varışta kurulan ilişkilerin durumu ve belirsizliği, yeni üyenin gelişyle ‘sunulan’, kaybedilen ya da kazanılan şeyin belirsizliği” (A.e., p. 141) Ayrıca “seyahatin cinsel nitelendirilmesiyle varış, eril aklını nitelendiren korkuları ve umutları canlandırmaktadır: Bütünleme ve birleşme umudu, tutuklanma, kişiliği ve özgürlüğü kaybetme korkusu” (a.e., p. 145)

kandıran kadın, yerli bir adamın dikkatini çeken ve onunla birleşen bir seyyahtır. Bu yüzden Yeborath bu durumda kötü kadın, **Odysseia**'da Kirke ve Kalypso, **Çılgın Orlando**'da Alcine ve **Kurtulmuş Kudüs**'te Armina olduğu gibi, adamı düzgün ve doğru yoldan çıkararak büyücüdür. Büyücüler ve cadıların evleri gibi Yeborath'ınki de köy dışında, kadın büyücülerin sevgili/kurbanlarını karşıladığı ve mahkûm ettiği yerlere benzeyen ıssız bir bölgede bulunmaktadır.¹¹⁰ Bununla birlikte Yeborath ile ilgili sadece ismi bilinmektedir: Kadın, kendi kökenlerini, projelerini ve planlarını gizleyip adamın arkasından iş çevirmektedir:

“O, Porto Pim'deki evde beni bekliyordu ve artık kapıyı çalmak da gerekmiyordu. Ben ona soruyordum: Kimsin? Nereden geliyorsun? Niye kâğıt oynuyormuş gibi yapan bu anlamsız heriflerden uzaklaşmıyoruz, sonsuza kadar seninle olmak istiyorum. O gülüyordu, ve yaşamak zorunda kaldığı hayatın nedenini ima ediyordu bana, bana şunu söylüyordu: biraz daha bekle ve birlikte gideceğiz, bana güvenmelisin, daha fazla söyleyemem.”¹¹¹

Yeborath karakteriyle “**Tersyüz Oyunu**” öyküsünde bulunan Maria do Carmo karakteri arasında bir benzerlik tespit etmek güç değildir. İki kadın, gerçekliğin aslında farklı bakış açılarına göre yorumlanabildiğini ve bir şekilde görünen bir şeyin, başka bir şekilde de görünebildiğini gösteren karakterlerdir. Tabucchi'nin hayata bakışını temsil eden Maria do Carmo, tıpkı Yeborath gibi anlatıcıdan daha yaşlı ve tecrübeli bir insandır ve kendi kendine yarattığı tersyüz oyunu olarak adlandırdığı bir oyun oynayarak gerçek kimliğini gizlemektedir. Maria do Carmo ve Yeborath, oynadıkları oyuna bakılırsa, birden fazla kimlik taşımakta ve

¹¹⁰ Bkz. “Koyun öbür ucunda, dağların bittiği yerde, çalılık ile bir palmye arasında, kayalarda tek başına duran bir taş ev var. Belki onu fark ettin, şimdi terk edilmiş bir ev, pencereler çürük, onda uğursuz bir şeyler var, bir gün çatısı çökecek, eğer daha çökmediyse. Orada yaşıyordu, ama o zaman mavi kemerli kapısı ve pencereleri olan beyaz bir evdi.” (Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., p. 83)

¹¹¹ A.e., p. 85.

bu yüzden “ruhun çoğunluğunu simgeleyen fikir”in yansımalarına dönüşmektedirler.¹¹²

Aynı zamanda Yeborath içinde iki farklı doğa benimsemektedir. Nitekim bir tarafta insanî, öbür tarafta hayvanî özellikler taşımaktadır. Bu karakter, Yunan mitolojisinde rastlanan, balıkçıları ve denizleri aldatıcı şarkılarla kayalara doğru çeken ve böylece gemilerini batıran Sirenler (deniz kızları) gibi kadın/balık olarak gösterilmektedir. Öykünün anlatıcısı olan Lucas Eduino’nun hikâyesinde kadın ve balık (özellikle balina ve müren balığı) arasındaki ilişki birçok defa ifade edilmektedir. İlk olarak öykünün ilk kısmında müren balığı avını betimlemektedir. “**Bir Av**” adlı bölümde anlatılan balina avından farklı olarak bu tür balık tutma tekniği, mistik ve büyülü imgelerle ve romantik tonlarla aktarılmaktadır:

“Babam balina avcısıydı, onun babasının da olduğu gibi, ama yılın belli bir döneminde, balinaların geçmedikleri zaman, müren balıklarını da avlıyordu, ve biz de onunla gidiyorduk, annemiz de. Artık kullanılmıyor, ama ben çocukken avın parçası olan bir tören yapılıyordu. Müren balıkları akşam, ay yükseldiğinde avlanıyordu ve onları çağırmak için sözleri olmayan bir şarkı söyleniyordu: bir türküydü, önce alçak ve durgun, sonra tiz bir melodi, o kadar acıklı bir şarkıyı bir daha duymadım, denizin dibinden veya gecede kaybolan ruhlardan geliyormuş gibiydi, adalarımız kadar antik bir şarkıydı, onu artık kimse bilmiyor, kayboldu, ve belki böyle daha iyi çünkü onun içinde büyüye benzer bir lanet veya bir kader vardı. Babam gemiyle denize açılıyordu, geceydi, gürültü yapmamak için düz bir şekilde yavaşça kürekleri çekiyordu, ve biz, kardeşlerim ve annem, kayada oturuyorduk ve şarkı söylemeye başlıyorduk. Bazen diğerleri susuyorlardı ve sadece benim şarkı söylememi istiyorlardı, çünkü sesimin diğerlerinden daha melodik olduğunu ve müren balıklarının ona dayanamadıklarını söylüyorlardı. Sesimin, diğerlerinden daha iyi olduğunu düşünmüyorum: sadece benim şarkı söylememi istiyorlardı çünkü en genç bendim ve müren balıklarının genç sesleri sevdikleri söyleniyordu. Belki sadece asılsız bir batıl inançtı, ama bunun önemi yok.”¹¹³

¹¹² Schwarz Lausten, **a.g.e.**, p. 74.

¹¹³ Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, **a.g.e.**, p. 80

Müren balığı avı sırasında söylenen şarkı, daha sonra genç Lucas'ın Yeborath tarafından eve kabul edilmesi için kullanılan araçtır.¹¹⁴ Kadın bu noktada müren balığıyla özdeşleşmekte ve o balık gibi o arkaik şarkıya dayanamayıp onu baştan çıkaran genç adama kapıyı açmaktadır. Dahası, aynı adam öykünün sonunda acımasızca, müren balığı ya da balina avında olduğu gibi, onu aldatan bu kadın/balığı öldürmektedir. İyi bakılırsa **“Porto Pim Kadını. Bir Hikâye”** öyküsü, birebir bir av, bir balık tutma şemasına uyarak anlatılmaktadır. Nitekim Lucas, Yeborath ile birleşince genelde aynı şarkıyı söylemekte ve böylece müren balığı/kadına daha derin bir şekilde sahip olmaktadır: “Çıplakken pencereye dayanıyordu ve aya bakıyordu ve bana diyordu ki: şarkını söyle, ama sessizce. Ve benim şarkı söyleyerek onu sevmemi istiyordu, ve ben ona ayaktayken sahip oluyordum, pencereye dayanmışken, sanki o bir şeyler biliyormuş gibi aya bakıyordu.”¹¹⁵

Bu noktada Tabucchi'nin poetikasında pencerenin, aynanın da olduğu gibi, belli bir işleve sahip olduğunun altı çizilmek istenmektedir. Anna Pia Ammirati'ye göre pencere, uzamın en parçalı ve en belirsiz şeklidir, çünkü aynı zamanda gerçek bir alan ve sembolün yansıması, içe dönük açık bir mekân ve dışa vuran kapalı bir mekân, özel hayata dönüş ve toplumsal hayata doğru bir kaçıştır.¹¹⁶ Bu yüzden pencereyi gerçek ve hayalî arasında asılı kalmış bir mekân olarak görmek gerekmektedir. Bu mekân önünde aldatıcı ve yalancı kadın ve yalanların kurbanı arasındaki birleşme gerçekleşmektedir. Bu birleşmede müren balıklarının baştan çıkarıp ağa doğru çeken arkaik ve büyümlü şarkı, merkezî bir rol oynamaktadır. Bu şarkı, bir bakımdan kadını ilkelliğin sembolü olan balığa, sinsi bir müren balığına ve hikâyenin sonunda prehistorik ve atadan kalma özellikleri sembolize eden balınaya

¹¹⁴ “Girdi ve kapıyı kapattı ve ışığı söndürdü. Ben kayaya oturdum ve bekledim. Gece ortasında bir pencereden ışık geldi, o pencereden dışarıya baktı ve ben ona baktım. Porto Pim’de geceler sessizdir, uzaktan birbirini duymak için fısıldamak yeterlidir. Beni içeriye al, diye yalvardım. O panjuru kapattı ve ışığı söndürdü. Kırmızı perdeli bir yaz ayı yükseliyordu göğe. Güçlü bir arzu hissediyordum, su etrafımda çalkalanıyordu, her şey o kadar yoğun ve ulaşılmazdı ve çocukluğumu ve geceleri uçurumdan müren balıklarının çağırıldığını hatırladım: Ve o zaman bir şeyler hayal ettim kafamda, dayanamadım, ve o şarkıyı söylemeye başladım. Alçak sesle, bir ağıt veya bir dua gibi, söyledim sesimi kontrol etmek için kulağımda bir el tutarak. Biraz sonra kapı açıldı ve evin karanlığına girdim ve kollarının arasında buldum kendimi. Sadece adım Yeborath dedi” (a.e., p. 83-84).

¹¹⁵ A.e., p. 85

¹¹⁶ Maria Pia Ammirati, **Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi, Tondelli**, Cosenza, Rubettino, 1991, p. 116.

dönüştürmektedir. Nitekim balina öldürmek için kullanılan zıpkınla vurulan Yerobath, **Bir Av** bölümünde zıpkınla öldürülen balinayla özdeşleşmektedir. Böylece kadın, müren balığı/kadından balina/kadına dönüşmektedir. Böylece balina metaforu, kadın imgesine ve görüleceği gibi, ada imgesine güçlü bir şekilde bağlıdır.

3.3.3 Balina

Balina ve kadın arasındaki ilişki Tabucchi'nin Porto Pim Kadını eserinde bulunmakla birlikte, kitabın prologunda sözü edilen başka bir eserde de görülmektedir. Nitekim, daha önce de belirtildiği gibi, Tabucchi'nin, Herman Melville'nin birçok defa alıntılan **Moby Dick** romanından esinlendiği şüphesizdir. Özel olarak bu Amerikan başyapıtının seksen dokuzuncu bölümünde başı bağlı balina ve başıboş balina arasındaki farklılık açıklanmaktadır.¹¹⁷ Bu farklılıktan yola çıkarak Amerikan yazar, özgürlük ve kölelik ile ilgili bazı fikirleri öne sürmekte ve bu fikirler, balina avı metaforlaştırılarak sunulmaktadır.¹¹⁸ Fakat özgürlük ve kölelik fikirleri ile ilgili genel sonuçlara varmadan önce Melville'in eserinde kadın ve balina arasındaki bazı benzerlikler gösterilmektedir. Nitekim sözü edilen bölümde yazar başı bağlı balina kavramını açıkladıktan sonra avukat Erskine'nin konuşması aktarılmaktadır. Bu konuşmada avukat mahkemeye balinacıların kendi avları üzerinde istedikleri hakları açıklamak için balina ve kadın arasında bir benzetme yapmaktadır:

“Önce, başı bağlı balina ne demektir? [...] Bir flâma ya da sahibini belli eden herhangi bir işareti taşıyan bir balık [...] başı bağlı sayılır.[...]”

Bay Erskine, dâva edilenlerin avukatıydı; Lord Ellenborough da yargıçtı. Çok zeki olan Erskine savunma sırasında durumu iyice anlatabilmek için, o

¹¹⁷ Bu farklılık, **Porto Pim Kadını** eserindeki **Bir Yönetmelikten ve Balinalar ve Balina Avcıları Hakkında** bölümündeki başka parçalar da izah edilmektedir.

¹¹⁸ Tarani, a.g.e., p. 159.

günlerde görülen başka bir dâvayı ele aldı: Adamın biri, karısının azgınlığını dizginlemeye boşuna uğraştıktan sonra, onu hayatın denizlerine bırakıp uzaklaşmak zorunda kalmış. Ama yıllar sonra, pişman olarak, bu kadını yeniden elde etmek için dâva açmış. Erskine, bu adama hak vermiyor ve diyor ki: Bu bay, her ne kadar o bayanı ilk olarak zıpkınlamış ve eskiden sıkıca bağlamışsa da, hatunun azgın ve saldırgan huyuyla başa çıkamıyarak, sonunda onu bırakmıştı. Bırakılınca da bu kadın başıboş bir balık olmuştur. Böylece ikinci bay çıkagelip de bayanı yeniden zıpkınlayınca, bu bayan önceden her ne kadar zıpkınlanmış da olsa, bu ikinci bayın malı olmuştur artık.

İşte Erskine'ye göre, şimdi savunduğu tarafın durumu da buydu: Kadın ve balina dâvaları birbirini aydınlatmış oluyordu.”¹¹⁹

Böylelikle başı bağlı ve başıboş balina arasındaki farklılığın, daha önce söylendiği gibi, kölelik ve bağımsızlık gibi insan hakları ile ilgili daha derin fikirleri simgelediği sonucuna varılmaktadır. Başıboş balina, inancın, fakirlerin ve kelimelerin ilginç bir metaforuna dönüşmektedir:

“İnsan hakları da, hürriyet de, başıboş birer balık değil de nedir? Bütün insanların kafaları da düşünceleri de, başıboş birer balık değil de nedir? Bunlara dinî bir inançla bağlamak prensibi, başıboş bir balık değil de nedir? Sağdan soldan söz aşırın gösteriş meraklısı kelime cambazları, fikir adamlarının düşünceleri, birer başıboş balık değil de nedir? Şu koskoca dünyamız bile, başıboş bir balık değil de nedir? Ve sen ey okuyucu, hem başı bağlı hem de başıboş bir balık değilsin de nesen?”¹²⁰

Bu iki metin, Melville'in kitabında ve dolayısıyla **Porto Pim Kadını** eserinde de bulunan avın metaforik boyutunu gösterme işlevine sahiptir. Bu durumda metinde sadece doğabilimsel araştırmaları ilgilendiren nesneler ile ilgili fantastik ve sıradışı metaforların çoğaldığı görülmektedir. Böylece balinanın, birtakım değişik ve kompleks metaforlarla özdeşleştiği söylenebilir. Melville'in **Moby Dick** eserinde rastlanan, balinaların metaforik özelliklerini açığa vuran ve bu metoforları daha derin

¹¹⁹ Herman Melville, **Moby Dick: Beyaz Balina**, Çev. Sahabbatin Eyupoğlu, Mina Uygan, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1964, s. 581-582.

¹²⁰ A.e., s. 584.

varoluşçu meselelere bağlayan unsurlar, **Porto Pim Kadını**’nın metinlerinde tespit edilebilir. Daha önce öne sürüldüğü üzere avukat Erskine’nin konuşması ile Lucas Eduino ve Yeborath’ın hikâyesi arasındaki bağ bellidir. Bununla birlikte balina imgesinin metaforik anlamı kitabın prologunda açıklanmakta ve balina/metafor fikri, başka bir metafor olan gemi kazasına bağlanmaktadır.

Balina imgesi, hayvanın büyüklüğünden ve gemilere verdiği zararlardan dolayı eski çağdan beri gemi kazası korkusuyla yakından ilişkilidir. Buna bağlı olarak Antikçağ ve Ortaçağ döneminde yazılan hayvan kitaplarında (**bestiarium**) **Aspidochelone** adlı balina/ada olan mitik bir canavara rastlandığını hatırlamak gerekmektedir.

Bu hayvanın sembolik boyutunun, Ortaçağ Hristiyan eserlerinde sık sık kullanılan bir temaya dönüştüğü, insanlara karşı Şeytan tarafından yapılan hain aldatmaların metaforu olduğu ve aldatıcı seraplarla insanları baştan çıkaran varlıkların simgeleriyle özdeşleştiğini söylemek gerekmektedir.¹²¹ Bütün bu

¹²¹ Bkz.Tarani, a.g.e., p. 164. Ada gibi görünen deniz canavarlarının hayalî betimlemeleri, Roma döneminde Plinius Maior’un **Historia naturalis (Doğanın Tarihi)** eserinde (Plinio The Eldest, **Historiae Naturalis**, IX, 4 (Çevrimiçi) <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.037%3Abook%3D9%3Achapter%3D4>, 26 Aralık 2015) bulunmaktadır. Erken Hristiyan döneminde balina/ada alegorisine Sevilyalı Aziz Isidorus’un **Etymologiae (Sözcüklerin Kökenleri)** kitabında (Isidore of Seville, **Etymologies**, trs. Stephen A. Barney, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2006, pp. 259-260, XII:6) ve **Navigatio sancti Brendani (Aziz Brendan’ın Gemi Yolculuğu)** metninde (**Navigatio Sancti Brendani abbatis**, (Çevrimiçi) http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost10/Brendanus/bre_navi.html, 30 Ekim 2015, 11. ve 23. Bölüm) rastlanmaktadır. Ortaçağ’da yazılan hayvan kitapları arasında balina/ada imgesinden, **Physiologus latinus** (“Denizde, Yunanca’da “**aspidochelone**”, Latince’de ise “**aspido testudo**” denilen bir canavar vardır; **cetus** büyüktür, derisi üstüne deniz kıyısında olduğu kadar kum koyar. Deniz ortasında sırtını denizin dalgaları üzerine çıkarır; böylece gemiciler bir ada olduğunu sanırlar [...] Onun bir ada olduğunu düşünenler, yanına gemilerini yaklaştırırlar ve balina üstüne çıkmak için çubuklar saplar ve onlara gemiyi bağlarlar; bu işlerden sonra yemeklerini pişirmek için sanki toprak üzerindeymiş gibi kum üzerinde ateş yakarlar; o canavar, ateşin sıcaklığını hissettiğinde aniden suya dalıp gemiyi denizin derinliğine kendisiyle birlikte çeker,” **Bestiari medievali**, a cura di Luigina Morini, Torino, Einaudi, 1996, 60-61), Philippe de Thaün’ün **Bestiaire (Hayvanlar Kitabı)**, “**Cetus** çok büyük bir hayvandır, hep denizde yaşar. Deniz kumunu alır, sırtına dağıtır, deniz yüzeyine çıkar ve orada sakın durur. Denizci onu görür ve onun bir ada olduğunu sanır; oraya gider, üstüne ayak basar ve yemeğini hazırlar. Balina yaktığı ateşi, gemiyi ve insanları hisseder. O zaman denize dalar ve başarabilirse onları boğar. Balina Şeytan ve deniz dünyadır; [...] denizci ruh, koruması gereken gemi ise vücuttur,” a.e., p. 212-213), **Bestiario toscano (Toskanalı Hayvan Kitabı)**, “Balina çok büyük bir balık türüdür. Bu balığın herhangi bir yerde durduğu ve denizin yüzeyinde vücudunun bazı parçalarını gösterdiği zaman denizciler onun bir ada olduğunu sanırlar. Onlar gemilerini ona bağlarlar ve üstünde ateş yakıp birçok şey yaparlar. Balık ateşin sıcaklığını hissettiğinde hareket eder ve o adamları öldürüp gemiyi yıkar. Bu balık, ona güvenen insanları öldüren

betimlemelerde balina, adanın görünümünü alarak denizde gezen seyyahları aldatıp öldürmeye çalıştığı için şeytanî bir yaratık, aldatıcı ve sinsi fantastik bir varlık olarak görülmektedir.

Balina ile ada arasındaki ilişki ve bu ilişkide görülen olası tehlikeler, **Porto Pim Kadını** eserinde ve gemi kazalarıyla ilgili bölümde bulunan “**Azor Adaları Arasında Gezip Yüzen Küçük Mavi Balinalar**” adlı öyküde görülmektedir. Marcel ve isimsiz kadın arasında geçen diyalogda birdenbire beklenmedik bir şekilde balinalar ortaya çıkmaktadır:

“Birkaç kaya var, diye ekledi. Sola doğru elini hareket ettirdi ve şapka gibi suya konmuş iki mavi çıkıntıyı işaret etti. Ne çirkin kayalar, dedi, yastığa benziyorlar. Göremiyorum, dedi kadın. Orada, biraz daha solda, tam parmağımın hizasında, görüyor musun?, dedi Marcel. Elini öne doğru uzatarak kolunu kadının omzuna attı. Tam parmağımın yönünde, diye tekrarladı.

Denizci, korkuluğa yakın bir banka oturmuştu, biletleri kontrol etmeyi bitirmişti ve hareketlerini seyrediyordu. Belki konuşmanın anlamını tahmin etti ki gülümseyerek yaklaştı ve eğlenmiş bir ifade ile kadınla konuştu. Kadın dikkatle dinledi ve sonra hayır diye bağırdı ve sanki bir kahkaha bastırıyormuş gibi yaramaz ve çocukça bir şekilde eliyle ağzını kapattı. Konuşmayı takip edemeyen bir insanın sersem ifadesiyle, ne diyor?!, diye sordu adam. Kadın denizciye, sanki paylaştıkları bir sırları varmış gibi baktı. Gözleri gülümsüyormuş gibiydi ve çok güzeldi. Öğrendiklerini açıklamayı bekleyerek, kaya olmadıklarını söylüyor, dedi. Adam şaşkın ve biraz da sinirlenmiş bir ifadeyle ona bakıyordu. Azor Adaları arasında gezip yüzen küçük mavi balinalar onlar, diye bağırdı, tam olarak bunu söyledi.”¹²²

dünyayı işaret eder,” a.e., p. 461) eserlerinde ve **Bestiario moralizzato**’da (Ahlâkileşmiş Hayvan Kitabı, “Balina denilen balık / deniz yüzeyindeyken / bir adaya benzer / ve denizde gezenlerin üstüne gittiklerinde / otururlar ve ateş yakarlar, / yemek yapmaya başlarlar / ateşin sıcaklığını hissedince / hepsini öldürürler,” a.e., p. 522) bulunan bir sonede söz edilmektedir. Bunlarla birlikte balınaya benzer bir canavarın, **Bin Bir Gece** masallarının üç yüz altmış beşinci gecesinde anlatılan Simbad’ın maceralarında ve Ludovico Ariosto **Çılgın Orlando** destanında bulunduğunu hatırlamak gerekmektedir (bkz. Eugenio Refini, “L’isola-balena tra Furioso e Cinque canti,” **Italianistica**, No. 3 (2008), pp. 87-101). Son olarak postmodern dönemde Jorge Luis Borges tarafından yazılan **Düşsel Varlıkların Kitabı** eserinde betimlenen Zaratan adlı deniz canavarından söz etmek gereklidir (Jorge Luis Borges, **Düşsel varlıkların Kitabı**, Çev. Celal Üster, İstanbul, İletişim, 2015, s. 278-280).

¹²² Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., pp. 22-23.

Tabucchi, bu metinde balina/ada imgesini kullanarak **Tersyüz Oyunu** ve **Önemli Olmayan Küçük Yanlış Anlamalar** kitaplarında bulunan iki önemli ve merkezî temanın altını çizmektedir: Tersyüz ve yanlış anlama. Nitekim bu temalar, öykünün ilk satırlarından itibaren ortaya çıkmaktadır: Marcel'in arkadaşı, belli bir neden olmadan, adamı şaşırtan "Şeyler her zaman bize görüldüğü gibi değil, dedi. Hangi şeyler?, diye sordu adam. Kadın belli belirsiz gülümsedi. Şeyler işte, dedi."¹²³ Bu cümlelerin, **Tersyüz Oyunu**'nun önsözünde bulunan "'böyle' olan belli bir şey başka bir şekilde de olabilir"¹²⁴ cümlesine benzediği görülmektedir. Bununla birlikte tersyüz teması, "**Azor Adaları Arasında Gezip Yüzen Küçük Mavi Balinalar**" adlı öyküdeki kadının ifadelerinden de anlaşıldığı gibi yanlış anlama temasına sıkı bir şekilde bağlıdır:

"Birdenbire ifadesini değiştirdi ve rüzgârın, yüzüne savurduğu saçlarını düzeltti. İki konu arasındaki çağrışımı göstererek masumca, havalimanında seni başka biriyle karıştırdığımı biliyor musun?, dedi. Yapısı seninkine benzemiyordu bile ve üstünde, karnavalda bile giymeyeceğin kadar şaşırtıcı bir gömleği vardı. Garip değil mi? Adam söz almak için bir hareket yaptı: otelde kaldım, biliyorsun, gösteri tarihi yaklaşıyor ve metin hala gözden geçirilmeli. Ama kadın adamın, onun sözünü kesmesine izin vermedi. Son zamanlarda seni, bu adaları, güneşi çok düşündüğümünden olmalı, diye devam etti."¹²⁵

Fark edildiği gibi yazar, sözü edilen öykünün kadını "tersyüz" ve "yanlış anlama" poetikası aracılığıyla kurulan rüyasal ve düşsel bir atmosferde yaşayan bir varlık olarak betimlemektedir. Nitekim Tabucchi'nin eserlerinde rol alan kadınların, daha önce verilen Maria do Carmo ve Yeborath örneklerinde görüldüğü gibi, bu poetikanın bir yansıması olduklarını hatırlamak gerekmektedir. Bununla birlikte Marcel'in öyküsünde ikinci bir kadın karakteri ortaya çıkmaktadır: Albertine adlı bu kadın, Lucas Eduino'nun Yeborath hikâyesinde olduğu gibi, adamı varoluşsal kazaya uğratan karakterdir.

¹²³ A.e., p. 22.

¹²⁴ Tabucchi, **Tersyüz Oyunu**, a.g.e., p. 15.

¹²⁵ Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., pp. 23-24.

Bu durumda kadın, balina ve ada metaforlarının, **Porto Pim Kadını** eserinde sıkı bir şekilde birbirlerine bağlı olduğu fark edilebilir. Bu üç metafor, antik, ilkel ve bu yüzden büyüleyici, fantastik ve düşsel gibi görünen bir uzamın simgesine dönüşmektedir. Bunun yanı sıra Tabucchi'nin balina kadın ve ada/kıta arkaik karakterlerini özetleyen metafor olarak seçmesi bir tesadüf değildir. Nitekim bu seçimde Bachelard'ın **La terre et les rêveries de repos (Dünya ve Dinlemenin Hayalleri)** kitabının Yunus "peygamber kompleksi" ile ilgili bölümünde bulunan bazı felsefi fikirlere rastlanır. Tabucchi, Bachelard'ın düşüncesinin bazı kavramlarını benimseyerek balina imgesini metaforların üretken metaforu kılmaktadır.

Aynı zamanda "**Bir Av**" bölümünde öldürülen ve "**Derin Deniz**" adlı bölümün başında ise parçalanan balina, bir diriliş ritüelinin kurbanına dönüşmektedir.¹²⁶ Bu çerçevede balinaların, yazar tarafından hayal edilen "zahirî ölüm" durumu önemlidir.¹²⁷ Zahirî ölüm anı, **Hesperides. Rüya Şeklinde Mektup** öyküsündeki rüyada fark edilen sürece benzer, bir hafızanın geri alınması süreciyle özdeşleşmektedir¹²⁸: Bu süreç, ilkelliği ve kutsallığı birleştiren bir bütünlük anı olarak görülmektedir. Ölüm ve hafıza, **Tristano Ölürken** romanında olduğu gibi birbirine sıkı bir şekilde bağlı olan kavramlardır.

Son olarak balina, kitabın sonunda bulunan şiirsel metinde insanı betimleme amacı ile kullanılan bir araca dönüşmektedir:

"Her zaman o kadar fazla çabalıyorlar, sık sık salladıkları kolları ve bacakları var. Ve ne kadar az yuvarlaklar, onlarda yeterli ve tamamlanmış şekillerin görkemi yoktur. Ama içinde bütün garip hayatlarının sıkışmış gibi görünen hareketli ve küçük kafaları vardır. Denizin üzerinde kayarak geliyorlar, ama yüzmüyorlar, sanki kuşlarmış gibi, kırılganlıkla ve zarif vahşetle öldürüyorlar. Uzun süre sessizlik içinde kalıyorlar, ama sonra aralarında ani öfkeyle bağırıyorlar, neredeyse değişmeyen ve çağrı, aşk ve ağıt sinyalleri gibi bizim temel seslerimizin mükemmelliği olamayan bir ses yumağı. Ve onların sevişmeleri ne kadar acılı olmalı: Onlardaki yumuşak bir

¹²⁶ Pezzin, **a.g.e.**, p. 39.

¹²⁷ Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, **a.g.e.**, p. 57.

¹²⁸ Bkz. "onun Mutluluk tanrısı olduğunu düşündüm: ama hayatı çok iyi anlayan ve bu yüzden ölüme hiçbir önem vermeyen insanın mutluluğunun tanrısı" (**a.e.**, p. 17).

yağ bezesi olmadığı için sert, neredeyse kaba, ani birleşmedir; ipliksi yapıları, birleşmeyi gerçekleştirmek için kahramanca zorluklar ve görkemli ve hassas çabalar gerektirmez.

Suyu sevmezler ve ondan korkarlar, ve ona neden sık sık girdikleri anlaşılmaz. Onlar da sürü halinde giderler, fakat yanlarına dişileri getirmezler, ve onların başka bir yerde kaldıkları tahmin edilir. Bazen şarkı söylerler, ama sadece kendileri için, ve şarkıları bir çağırma işareti değil ama içi parçalayan bir çeşit iniltidir. Erken yorulurlar ve akşam olunca onları bir yerden bir yere götüren küçük adalarda uzanırlar ve belki uyuyakalırlar veya aya bakarlar. Sessizce geri kayarlar ve mutsuz oldukları anlaşılır.”¹²⁹

Alıntılanan metinde tersyüz oyununun zirvesine ulaşılmaktadır. Bir adaya dönüşerek insanları kandırıp öldüren tehlikeli ve aldatıcı balina, gemi/ada üzerinde yüzen insanlara bakan şaşkın ve saf gözlemciye dönüşmektedir. Ayrıca bu durumda ona göre tuhaf ve vahşi yaratıklar olan insanlardan korkan balina bir kurban olarak görülmektedir. Böylece balina, gemi kazasının nedeninden gemi kazasının esas metaforuna dönüşmektedir. Bu fikir, Monako Prensi I. Albert tarafından yazılan metnin alıntıdaki balina ayrışmasının betimlemesinden anlaşılmaktadır. Yazara göre balina’nın ölümü “bir transatlantik batması kadar görkemli ve korkunç görünür.”¹³⁰ Böylece balina, insan hayatı ve onun faniliğinin yorumlandığı filtreye dönüşmektedir.

Şimdiye kadar fark edildiği gibi **Porto Pim Kadını**, Azor Adaları adlı somut uzamı metaforlaştıran bir eser olarak görülebilir. Bu eserde yer alan metaforlar, bir sonraki bölümlerde sözü edilecek **Saudade** (özlem) nesneleri oldukları gibi, hatıra ve hafıza kavramlarına kadar bölgeselliğe bağlı özel bir somutluğa sahiplerdir. Başka bir deyişle Tabucchi, bir yerin somut özelliklerini metaforlaştırarak onları ölümsüz öğelere, küresel çağın belirli zamansal ve uzamsal sınırlarını aşan hafıza parçalarına dönüştürmektedir.

¹²⁹ A.e., pp. 89-90.

¹³⁰ A.e., p. 33

3.4 Porto Pim Kadını'nın Heterotopyaları ve “Saudade”nin Kayıp Nesneleri

Verdiği birçok röportajda anlaşıldığı gibi¹³¹, Tabucchi'nin seyahat ile ilgili geleneksel bir düşünceye sahip olduğu söylenebilir. Seyahat etmek günlük hayattan uzaklaşmak, bilinen ve can sıkıcı olaylardan kurtulmak, böylece kendisini tekrar keşfetmek için önemli bir yöntemdir. Seyyah seyahat ederken, bilinenden uzaklaştığı için kendi iç dünyasıyla, geçmişiyile daha direkt ve doğal bir iletişime geçmektedir. Michel Onfray'in söylediği gibi seyahat insanın beş duyusunu geliştirmektedir. Bu yüzden insan seyahat sırasında normalden daha fazla veri kaydetmektedir.¹³² Aynı şekilde Tabucchi için seyahat, insanları küresel dünyada gerçekleşen bilgi enflasyonundan arındıran, insanın beş duyusunu tekrar kullandıran önemli bir olgudur. Bu nedenle hayatta yaşadığı seyahat tecrübeleri ister istemez yazarın eserlerini etkilemiş ve bazı romanlarını yazması için önemli esin kaynakları olmuştur:

“Düşündüklerimiz yaptıklarımızı mı yoksa yaptıklarımız düşündüklerimizi mi daha çok etkiler, bunu saptamak zordur. Büyük olasılıkla, **par condicio** [eşit koşullar] yönetiminde bu geçerlidir. Sonradan yazıya dönüşen yolculuklar da vardır. Bu yolculuklar artık yok, onları unutmuş gibiyim. Daha doğrusu, onları kitaplaştırdığım için var olmayı sürdürüyorlar.”¹³³

Bu metinden de anlaşıldığı gibi, yazara göre seyahatler, insan yaşamının anıları gibi hafızadan silinmeye mahkûm olan öğelerdir. Seyahat, sadece yazıya dönüştüğü anda var olmaya devam etmektedir. Bu yüzden tekrar canlandırılan seyahatlerde genel olarak yoğun bir nostalji duygusu hissedilmektedir. **Porto Pim**

¹³¹ Bkz. **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar** kitabına eklenen “Singapur’da Lucca’nın Amcası” başlıklı röportaj (Tabucchi, **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar**, a.g.e., s. 17-23).

¹³² Onfray, a.g.e., p. 47.

¹³³ Tabucchi, **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar**, a.g.e., s. 21.

Kadını'nda nostalji duygusu, geçmiş ve şimdiki zamanda gerçekleşen olayların anlatıldığı metinlerde hissedilmekte ve özlem, özellikle heterotopyalarla ve onların içlerinde bulunan nesnelerle yaratılmaktadır. Bu yüzden heterotopyalar Tabucchi'nin seyahat anlatısında kesinlikle önemli ve merkezî bir işlev taşımaktadır. Bu işlev, özellikle yazarın doğrudan yaşamış olduğu tecübeleri aktaran bölümlerde görülmektedir.

3.4.1. Heterotopik Nostalji

Porto Pim Kadını eserinde, “**Hesperides. Mektup Şekilde Rüya**”, “**Azor Adaları Arasında Gezip Yüzen Küçük Mavi Balinalar**”, “**Post Scriptum. Bir Balina İnsanları Görür**” gibi kurgusal ve fantastik öğeleri içeren anlatılar ve “**Başka Parçalar**” ve “**Derin Deniz**” gibi alıntılardan oluşan metinler dışında Tabucchi'nin gerçekten yaptığı seyahatten esinlenen bölümlerin de bulunduğunu unutmamak gerekmektedir. “**Başka Parçalar**” ve “**Derin Deniz**” adlı iki bölümü oluşturan metinler arasına yerleştirilen bu anlatılardan yazarın heterotopyalarla ilgilendiği anlaşılmaktadır. Zaten Tabucchi'nin, manzaraların, insani ve doğal özelliklerin betimlemelerinden fazla heterotopyalar ile ilgilenmesi, yazarın seyahat yazılarını derlediği **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar** eserinde de fark edilmektedir. Nitekim Tabucchi'nin; bir yerin gerçekliğini, o yerde yaşayan insanlar ve o yerde bulunan doğal özellikler değil, insanların o yerde bıraktıkları eserler ve yapılar aracılığıyla yorumladığı görülmektedir. Bu yapılar genelde bilgilerin depoları ya da okunması ve incelenmesi gereken hatıraların koleksiyonları olarak kabul edilebilirler. Bu nedenle **Porto Pim Kadını**'nda, **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar**'da olduğu gibi, gerçekleşen seyahat anlatısının esas merkezi müzeler, gemiler, mezarlardır. Ayrıca oteller ve publar gibi, genelde yok-mekân olarak nitelendirilebilen yerler bile, Tabucchi'nin anlatısında gerçek heterotopyalara dönüşmektedir.

Bu olgu, Faial adasındaki Horta kasabasında bulunan **Peter's Bar (Resim 11-12)** ile ilgili bölümde görülebilir. Bu durumda adada yaşayanların ve oradan geçen turistlerin buluştukları bu mekân, tarihsel hafızanın bir deposuna dönüşmektedir. Aynı işleve, yıllar boyunca denizciler ve adadan geçen seyyahlar tarafından bırakılan çizimlerin ve yazıların bulunduğu Horta iskelesinin duvarında rastlanmaktadır (**Resim 9-10**). Bu iki yer, yoğun bir şekilde Azor Adaları'nın tarihi ile ilgili kaybolmuş ve artık anlamını yitirmiş göstergeler ve mesajlar içerdiklerinden Tabucchi için özel bir önem taşımaktadır. **Porto Pim Kadını** eserinde bulunan bu iki mekândan, "**Grazia Casa**" dergisinde yayımlanan ve sonra **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar** kitabına eklenen "**Horta İskelesi Boyunca. Faial. Azorlar**" adlı makalede de söz edilmektedir:

"Yıllar önce bu adalara gelmiş, özellikle Faial'da **Donna di Porto Pim** [...] adlı kısa bir roman yazmıştım. Faial o zaman balina avcılarının adasıydı, limanda Peter's Bar adlı kafede "geçerken uğramış konuklara" bet sesiyle eski ada şarkıları söyleyen emekli balina avcısı bir ihtiyar bana bir öykü anlatmıştı; [...]. O kahve kendine göre sınıfsız, ayaklara bakınca anlaşılacağı gibi, gerçekten çok farklı müşterileri olan özel bir yerdi: Şık mokasenler giyen "geçerken uğramış konuklar"dan yalınayak yerli balıkçılara kadar herkesi görürdünüz.

Geçenlerde yine oraya gittim. Kim bilir ne kadar değişmiştir, diye düşünüyordum; [...]. Ama Peter's Bar aşağı yukarı eski havasını koruyordu. [...] Tezgâhın yanındaki camlı vitrinde hâlâ kimsesiz denizcilerin kendi aralarında paylaştıkları ve tıpkı telgrafçılar gibi sadece kendilerinin çözebildiği bilgileri içeren gizemli ilanlar, çağrılar vardı."¹³⁴

Porto Pim Kadını eserinde benzer, ama daha ayrıntılı bir betimlemeye rastlanmak mümkündür:

"«Peter's Bar», Horta limanında, deniz kulübünün yakınında bulunan bir kafedir. Bir lokanta, bir buluşma noktası, bir turizm danışma merkezi ve bir postane arasında kalan bir şeydir. Balina avcıları dışında Atlas Okyanusu

¹³⁴ Tabucchi, **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar**, a.g.e., pp. 181-182.

geçişi yapan ve başka büyük güzergâhları takip eden gemiciler de buraya gelirler. Gezinler, Faial'ın zorunlu bir mola noktası olduğu ve herkesin buradan geçtiğini bildikleri için «Peter's Bar», aksi halde başka adrese gönderilemeyecek belirsiz ve şansa bırakılan mesajların alıcısı oluyor. «Peter's Bar»'ın ahşap tezgâhı üzerinde, birinin onları almaya gelmesini bekleyen mesajlar, telgraflar, mektuplar yapışmış duruyorlar. Üzerinde Kanada pulu olan bir zarf, **For Regina, Peter's Bar, Horta, Azores**, diyor. **Pedro e Pilar Vasquez Cuesta, Peter's Bar, Azores**: Arjantin'den gelen bir mektup ve yine de varabildi. Biraz sararmış bir mesaj şunu söylüyor: **Tom, excuse-moi, je suis partie pour le Brésil, je ne pouvais plus rester ici, je devenais folle. Écris-moi, viens, je t'attends. C/o Engenheiro Silveira Martins, Avenida Atlântica 3025, Copacabana. Brigitte**. Başka bir tanesi şöyle yalvarıyor: **Notice. To boats bound for Europe. Crew available!!! I am 24, with 26.000 miles of crewing/cruising/cooking experience. If you have room for one more, please leave word below! Carol Shepard.**”¹³⁵

Bu anlatımda Peter's Bar mekânı buluşma noktasının, başka bir deyişle geçici ve eğreti heterotopyanın¹³⁶ işlevinden çıkıp geçmişten kalma mesajların koleksiyonunun bulunduğu bir yere dönüşmektedir. Bu koleksiyon, Calvino'nun bahsettiği kum koleksiyonuna benzemektedir. Nitekim bu mekânda bulunan mesajların belli bir anlama sahip olmadıkları, hatta hem yazar hem de okur için anlaşılmaz oldukları ve sadece alıcıları tarafından anlaşılabilecekleri görülmektedir. Okur, sadece olası bir anlam ve onlara bağlı olan bir hikâye hayal edebilir. Bu noktada Tabucchi, gerçek ötesinde hayalî bir takımada olan Azorlar'ı sadece hayaller, rüyalar ve metaforlar aracılığıyla anlamının mümkün olduğunu tekrar göstermek istemektedir. **Porto Pim Kadını** eserinde betimlenen bu adalar, her seferinde balinalarla, enkazlarla, kişilerle dolu bir geçiş ve kaza yeridir ve bu yerde bulunan, kayıp bir geçmişte kalan mesajlar, metaforlar ve semboller çok uzak ve anlaşılmaz gibi görünür, farklı ve değişik şekilde yorumlanabilirler. Sonuç olarak yıllar boyunca bu anlamsız mesajları saklayan Peter's Bar, müzeler gibi bir zaman heterotopyasının¹³⁷ özelliklerini göstermektedir.

Benzer özellikler, Horta limanında bulunan iskelenin duvarında tespit edilebilir: “Horta'da mola veren gemiciler için iskelenin duvarı üzerinde bir resim,

¹³⁵ Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., p. 39.

¹³⁶ Foucault, **Özne ve İktidar**, a.g.e., s. 299.

¹³⁷ Foucault, **a.y.**

bir isim, bir tarih çizmek bir kuraldır. Gemi resimleri, bayrak renkleri, sayılar ve cümlelerin üst üste geldikleri yüz metrelik bir duvardır.”¹³⁸ Bu kısa metnin, daha önce sözü edilen “Horta iskelesi boyunca. Faial. Azorlar” adlı makaledeki bir paragrafa bağlı olduğunu hatırlamak gerekmektedir. Bu yazıda duvarda bırakılan mesajların teması daha geniş bir şekilde sunulmuştur:

“Burası okyanusa sokulmuş upuzun bir rıhtımdır. Birkaç yüz metre boyunca denizcilerin sandal boyalarıyla yaptığı duvar resimlerini görürsünüz. Her birisi mavi okyanusun çerçevelediği bir tablodur. Simgeler, manzaralar, yüzler, kayıklar, isimler. İnsan bir sıraya oturup hepsine tek tek bakmak istiyor. Size bir şey ifade etmeseler de, hiç anlamasanız da o resimler bakılmaya değer. Bir şişenin içinde başıboş dolaşacak yerde, Atlantik Okyanusu’nun sınırlandırdığı bir duvara emanet edilmiş iletiler gibidirler.”¹³⁹

Tabucchi’ye göre bu resimlerin anlamı, resmedilen simgenin ötesindedir. Bunlar, bu dünyada bir iz bırakma arzusunun kanıtları oldukları için önemlidir ve bu yüzden onlara bakılma hakları vardır. Bu durumda resimlerin anlamları tamamen gereksiz olmakta ve gerçekten önemli olan, bu resimlerin geçmişte oralardan geçen denizcilerin ürünleri olmalarıdır. Bu “tablolar”ı bakarak, seyyah/izleyici, geçmişe bağlı olan, ama hâlâ canlı kalan bir geleneğin şahidi olup bu geleneği tekrar yaşamakta ve yaşatmaktadır. Bir müzede olduğu gibi Peter’s Bar’da ve bu duvarın karşısında seyyahın zamanla ve geçmişle özel bir ilişki kurduğunu söylemek mümkündür.

Böylece bu iki metinde Peter’s Bar ve Horta Limanındaki duvar, Azor Adaları’nın tarihsel hafızasını işaret eden ve kaydeden zaman heterotopyalarıdır. Bu yerler müzeleştirilip bir kolektif hafızayı saklayan ve koruyan bir koleksiyona dönüştürülmektedir. Bununla birlikte bu mekânlar, Azorlar’ın kültürel ve kolektif hafızasını müzelerden daha direkt bir şekilde yansıtmaktadırlar. Nitekim bunlar, Foucault’ın kuramlaştırdığı açık heterotopyalardır, çünkü “bu heterotopik mevkilere

¹³⁸ Tabucchi, *Donna di Porto Pim*, a.g.e., p. 37.

¹³⁹ Tabucchi, *Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar*, a.g.e., p. 182.

herkes girebilir”.¹⁴⁰ Açık mekânlar olarak herkese içlerinde sakladıkları nesneler ve simgeler sunabilmektedir. Bununla birlikte bunlar, müzeleşmiş yerler olarak “zamanın yığılmaya ve kendi zirvesini aşmaya devam ettiği”¹⁴¹ heterotopyalardır. Bu tip heterotopyalar, 18. ve 19. yüzyıllara aittir ve geleneksel zaman algısında bir kırılma noktası olarak kabul edilebilirler. Foucault’nun söylediği gibi:

“Her şeyi biriktirme fikri, bir tür genel arşiv oluşturma fikri, bütün zamanları, bütün dönemleri, bütün biçimleri, bütün zevkleri bir yere kapama istenci, zamanın dışında yer alacak ve zamanın zarar veremeyeceği bir yer oluşturma fikri, kımıldamayacak bir yerde zamanın bir tür kalıcı ve sonsuz birikimini örgütleme projesi; tüm bunlar bizim modernliğimize aittir.”¹⁴²

Bununla birlikte müzeleri ve dolayısıyla koleksiyonları içeren herhangi bir mekânı da, sadece bir zaman heterotopyası değil, aynı zamanda bir nostalji heterotopyası olarak kabul etmek de mümkündür. Nitekim müzeler, geçmişini canladırır, tekrar hatırlatan ve hayata döndüren mekânlardır. Müzede gezen seyyah, doğal olarak geçmişe karşı nostalji duymakla birlikte geçmişe dair düşünceler oluşturmaktadır ve onu tekrar yorumlamaktadır. Buna bağlı olarak Svetlana Boym **Nostalji Geleceği** denemesinde müze ve nostalji ile ilgili bu yorumları dile getirmektedir:

“On dokuzuncu yüzyılın ortalarında nostalji ulusal ve bölgesel müzelerde ve kent abidelerinde kurumsallaşmıştır. Geçmiş artık meçhul ya da bilinmeyen bir şey değildi. Geçmiş, artık “miras” haline gelmişti. On dokuzuncu yüzyılda eski anıtlar tarihte ilk kez özgün halleriyle restore edildi. Tüm İtalya’da kiliseler barok katmanlarından ve eklektik eklentilerinden temizlendi ve Rönesans tarzında yeniden yaratıldı – Rönesans mimarları bir antikçağ eserine bunu yapmayı hayal bile edemezdi. Geçmişin başkalığı ve tarihsellik hissi on dokuzuncu yüzyıla ait yeni bir duygusallıktır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında, geçmişteki tarihsel ve sanatsal abideleri birlik ve bütünlüğü içinde yeniden yaratmayı öneren tam restorasyon

¹⁴⁰ Foucault, **Özne ve İktidar**, a.g.e., s. 300.

¹⁴¹ A.e., s. 299.

¹⁴² Foucault, a.y.

savunucuları ile geçmişin maksatlı olmayan anıtlarının [...] hayranları arasında bir tartışma vardı. Bütünsel yeniden insaların aksine, bu kalıntılar bize tarihselliği duygularımızla, bir atmosfer, zamanın geçişinde bir düşünme mekânı olarak deneyimleme olanağı sağlıyordu.

Nostalji on dokuzuncu yüzyılın sonuna gelindiğinde kamusal bir üslup ve mekân kazandı. [...] Özlemin ele avuca sığmaz zamansallığı arşiv çekmecelerinde, vitrinlerde ve biblo raflarında kutulanmış ve tasnif edilmişti. Özel koleksiyonlar insana başka zamanları ve mekânları tahayyül etme ev içinde hayallere ve koltuk nostaljisine dalmayı mümkün kılıyordu.”¹⁴³

Antonio Tabucchi’nin eserlerinde müze önemli bir konumda bulunmaktadır. Sayısız örnek arasından “**Tersyüz Oyunu**” adlı öykünün Madrid Prado Müzesi’nde başladığını, **Requiem** romanında Lizbon Eski Eserler Müzesi’nde kitabın anlaşılmasız bilmecelerinin çözüldüklerini, **Tristano Ölürken** romanında ise yine Prado Müzesi’nde kitabın başkarakterinin kendi sıkıntılarıyla yüzleştiğini hatırlamak gerekmektedir. Bununla birlikte Tabucchi, **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar** eserinde bulunan seyahat yazılarının çoğu, bir müze merkezî konuma getirmektedir.

Porto Pim Kadını eserinde de bir müzeden bahsedilmektedir. Sözü edilen müze, Pico Adası’nda bulunan Lajes kasabasında küçük bir Balinacılar Müzesi’dir (**Resim 21**). Bu müzeyi kesinlikle hem zaman hem nostalji heterotopyası olarak kabul etmek mümkündür. Nitekim bu müzenin, hem artık kaybolmuş bir gelenek olan balina avını hatırlatan, hem de bu kaybolmuş dünyaya karşı bir nostalji duygusunu uyandıran nesnelerin bir koleksiyonu olduğu görülmektedir. Bu müze gezisi **Moby Dick** romanından alınan alıntılar ve Monako Prensi I. Albert’in anı kitabından bir parça arasında yerleştirilmiştir. Rehberlik yapan, “törenselle ve sıkıcı bir üslupla konuşan biraz aptal suratlı genç bir adam”¹⁴⁴ eşliğinde gerçekleşen ziyaret sırasında en çok bir fotoğraf yazarın dikkatini çekmektedir.

¹⁴³ Boym, a.g.e., s. 43.

¹⁴⁴ Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., p. 62.

“Bir duvarda bazı eski fotoğraflar asılıdır. Birinde Lajes, 25 de Dezembro (Aralık) 1919 diyen bir yazı var. Kim bilir kilisenin merdivenlerine kadar ispermeçet balinasını sürüklemeyi nasıl başardılar. Birkaç çift öküzle ihtiyaçları olmuştur. Korkunç bir şekilde büyük bir ispermeçet balinası, inanılmazmış gibi geliyor. Kafasına tırmanmış altı veya yedi çocuk var. Suratına bir merdiven koydular ve oradan şapkalar ve mendiller sallıyorlar. Balina avcıları gururlu ve memnun bir ifadeyle ön planda dizilmiş duruyorlar.”¹⁴⁵

Birçok önemli çalışmada belirtildiği gibi Tabucchi’nin anlatılarında fotoğraf çok önemli bir rol oynamaktadır. Özel olarak fotoğraflar hafızayı etkiledikleri ve aynı zamanda unutulma tehlikesiyle karşı karşıya oldukları için yazarın ilgisini çekmektedir.¹⁴⁶ Başka deyişle fotoğraflar, hem hatırlanabilen hem de unutulabilen ve zamanla yok olan öğeleri yansıtan nesnelerdir. Tabucchi’nin fotoğrafları artık var olmayan, çoktan ölmüş olan kişileri temsil ettikleri için sabit, değişmeyen ve geri dönemeyen bir zamanın simgeleridir. Nitekim fotoğraf zamanda belli bir anı dondurmaktadır, fakat o an fotoğraf çekildikten sonra hemen kaybolmaktadır. Bu yüzden fotoğrafın aslında bir “an ölümü” olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Ayrıca fotoğraf gerçek dünyayı belgelendirmek yerine her sefer onu çeken kişinin gözleri tarafından filtrelenmiş bir gerçekliğin yorumunu temsil etmektedir. Bu yüzden fotoğrafları, **Porto Pim Kadını** eserinde bulunan alıntılarda olduğu gibi, her zaman bir çeşit **morceaux choisis**¹⁴⁷, “seçilmiş parçalar” olarak görmek gerekmektedir. Bunun yanı sıra Tabucchi’nin eserlerinde bulunan fotoğraflar, görüntülerin dışarıya çıkmaya çalıştıkları dar ve sıkışık yerlere dönüşmektedir. Böylece yazarın bahsettiği fotoğraflar çerçevesiz resimler olarak sunulmaktadır. Bu duruma, Lajes müzesinde bulunan fotoğrafta rastlanmaktadır (**Resim 22**):

“Balina avcıları gururlu ve memnun bir ifadeyle ön planda dizilmiş duruyorlar. Üçü ponponlu yün bir bere, biri ise itfaiyeci usulü su geçirmez kumaşlı bir şapka takıyor. Herkesin ayakları çıplak, sadece birisi çizme

¹⁴⁵ Tabucchi, a.y.

¹⁴⁶ Rimini, a.g.e., p. 89.

¹⁴⁷ Dolfi, Tabucchi. *La specularita, il rimorso*, a.g.e., pp. 116-117.

giyiyor, herhalde ustalarıdır. Sonra herkesin fotoğraftan çıktığını, şapkalarını çıkardığını ve, sanki kilisenin önüne bir balina bırakmak dünyanın en normal şeyiymiş gibi, kiliseye girdiğini düşünüyorum. 1919 yılında Pico’da Noel bu şekilde geçmiş.”¹⁴⁸

Fotoğraftan çıkan balinacıların kilisenin önünde bıraktıkları ölü balinanın, “**Derin Deniz**” bölümünde birçok yerde tekrarlanan tema olduğunu hatırlatmak gerekmektedir. Özel olarak Lajes müzesinin ziyaretini anlatan alt bölümün başında bu “ölü balina” teması ima edilmektedir. Nitekim Pico adasına vardığı zaman Tabucchi “feribotta beni uyardılar, çünkü kayalık kıyıya yakın bir yerde ölü bir balina var ve deniz köpekbalıklarıyla dolu”¹⁴⁹ diye anlatmaktadır.

Lajes Kilisesi’nin önünde bırakılan balinanın fotoğrafı, artık geçmiş bir dünyayı resmettiği için şüphesiz bu kayıp dünyaya karşı nostalji uyandıran bir nesnedir. Bununla birlikte bu fotoğraf, göreceğimiz gibi birçok açıdan onunla bazı ortak özellikler taşıyan balina avının hikâyesini çağrıştırmaktadır. Artık geçmişte kalmış ve yasaklanan bir geleneğin anlatısı olan “**Bir Av**” adlı bölümün, yazarın kitabın önsözünde söylediği gibi, yeterince nesnel bir anlatı¹⁵⁰ olduğunu ve, Claudio Pezzin’in öne sürdüğü gibi, “**Porto Pim Kadını. Bir Hikâye**” öyküsünde anlatılan Lucas Eduino trajik aşk hikâyesinin bir girişi olarak kabul edilebildiğini¹⁵¹ söylemek mümkündür. Fakat bu sayfaların işlevi bu özelliklerle sınırlı kalmaz. Nitekim bu anlatı, “**Derin Deniz**” adlı bölümde sadece ima edilen unsurları somutlaştırmaktadır. Ayrıca birçok defa insanın hayal gücünü etkileyen balina ile savaşı soğuk bir nesnellikle ve duygusuzlukla anlatan bu yazının amacı edebî imgeleri somut hale getirmekle birlikte artık kaybolan bir geçmişten yeniden canlandırmaktır. Bu anlatının sonunda şu cümleler yer alır:

¹⁴⁸ Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., p. 62

¹⁴⁹ A.e., p. 61.

¹⁵⁰ Bkz. “**Bir Av**” başlıklı bölüm ise bir röportaj olmaktan başka bir şey değildir ve gerçekçi olma özelliğini taşır” (a.e., p. 11).

¹⁵¹ Pezzin, a.g.e., p. 42.

“Yavaşça sigara içiyorum ve yıldızlı gökyüzüne bakıyorum. Ama siz neden bu sefere dahil olmak istediniz, diye soruyor bana, sadece meraktan mı? Cevabı düşünerek duraksıyorum: gerçeği söylemek isterim ama hakaret etmekten korkuyorum.[...] Belki çünkü artık nesliniz tükenmek üzere, diyorum sonunda, alçak sesle, siz ve balinalar, bundan olduğunu düşünüyorum.”¹⁵²

Bu sözlere bakılırsa, balina avının anlatısı, postmodern ve küresel dünyada yavaşça yok olan bir olayın hatırasını hâlâ canlı tutabilen şahitlikle aktarabilen bir metin olarak kabul edilmelidir. Balinanın ve dolayısıyla balina avcılarının yok oluşu, Tabucchi’nin **Porto Pim Kadını** eserinde belli bir işlev taşımaktadır. Nitekim yazarın, bu olguyu ön plana çıkararak zamanla ıssız hale gelen, turizm sektörü tarafından ele geçirilen, geleneklerini, özünü ve, özellikle, nüfusunu kaybeden Azor Adaları’nın gerçekliğini sunmak istediği tespit edilebilir. Bu durum, yazar ve Horta liman bürosunda çalışan Bay Chaves arasında geçen konuşmadan kolayca anlaşılmaktadır:

“Liman bürosu kapalı, ama yine de Bay Chaves benimle görüşmeyi kabul ediyor. [...] Çok fazla kalmadı, diyor, bir gemi bulmanın kolay olamayacağını düşünüyorum. İspirmeçet balinalarından bahsedip bahsetmediğini soruyorum, ve o eğleniyormuş gibi gülüyor. Hayır, balina avcılarını kastediyordum, hepsi Amerika’ya göç etti, bütün Azorlular Amerika’ya göç ediyorlar, Azor Adaları ıssız, görmediniz mi? Evet, tabii, fark ettim, diyorum, üzüldüm. Neden? diye soruyor. Utandırıcı bir soru. Çok mantıklı olmayan bir şekilde, çünkü Azorlar’ı seviyorum, diye cevaplıyorum. O zaman ıssızken onları daha fazla seveceksiniz, diye karşılık veriyor.”¹⁵³

Tabucchi Azorlar’ı “çok mantıklı olmayan bir şekilde” sevdiği için, bu adaları batmadan kurtarabilen bir çeşit hatıra, gerçek ya da kurgusal tecrübe, alıntı koleksiyonunu oluşturmak istemiş gibi görülmektedir. Bu durumda Azor Adaları, balina, balina avcıları ve onlara bağlı olan metaforlar, hatıraları canlandırma ve

¹⁵² Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., pp. 76-77.

¹⁵³ A.e., p. 70.

onları gerçekçi ve güncel kılma gücüne sahip olan edebiyat tarafından kaydedildikleri için hâlâ canlı kalmaktadır. Bu yüzden **Porto Pim Kadını** eserinin, kayıp bir geçmişi temsil eden nostalji nesnelerinin sergilendiği müzeleştirilmiş ve koleksiyonlaştırılmış metinlerden oluştuğu görülmektedir.

Aynı şekilde Azor Adaları'ndan geçen ve Horta limanında mola veren gemilerin ve teknelerin benzer bir nostalji duygusunu uyandırdığı görülmektedir. **Porto Pim Kadını** eserinde gemi ile ilgili kısa bir pasajda şu betimleme okunmaktadır: “Zayıf, çok ince, çok kaliteli malzemelerle inşa edildi. Denizde oldukça gezmiş olmalı. Bu limana tesadüfen geldi. Seyahatler bir tesadüftür zaten. Adı «Mavi Nota»”¹⁵⁴ Bu cümlelerde görüldüğü gibi gemi, bu seyahat anlatısında en güçlü nostaljik heterotopyaya dönüşüp büyük bir önem taşımaktadır. Bu noktada Tabucchi'nin, Foucault'nun fikrine katıldığı görülmektedir. Nitekim Fransız filozofa göre gemi en önemli heterotopyadır:

“Geminin, kendi üzerine kapalı ve aynı zamanda denizin sonsuzluğuna terk edilmiş ve bahçelerde gizli en değerli hazineler uğruna limandan limana, bir rotadan diğerine, genelevden geneleve, kolonilere kadar giden, kendi başına mevcut, yüzen bir mekan parçası, yersiz bir yer olduğu düşünülürse, geminin, on altıncı yüzyıldan günümüze kadar niçin sadece -elbette- iktisadi gelişmenin en büyük aracı değil (bugün bundan söz etmiyorum) aynı zamanda en büyük hayal gücü rezervi de olduğu anlaşılır. Gemi, mükemmel bir heterotopyadır. Gemisiz uygarlıklarda düşler kurur, maceranın yerini casusluk, korsanların yerini de polis alır.”¹⁵⁵

Porto Pim Kadını eserinde geminin ya da teknenin, en özgün nostalji heterotopyasına dönüştüğü fark edilmektedir: Breezy ve Rupert'in gemisi en çarpıcı örneğidir. Bu gemi, post-endüstriyel toplumun zorunluluklarından bir kaçış, küresel dünyada artık düşünülemeyen bir hayat tarzını simgeleyen bir mekândır. İlk bakışta Tabucchi, Breezy ve Rupert'in gemisinin, okyanuslar aşarak geçebilmesi için fazla küçük olduğunu düşünmektedir, fakat ““Amadeus”’a adım attığı[n]da, sahildeyken

¹⁵⁴ A.e., pp. 39-40.

¹⁵⁵ Foucault, **Özne ve İktidar**, a.g.e., s. 301-302.

görüldüğü kadar, bir ceviz kabuğu gibi kırılğan olmadığını¹⁵⁶ anlamaktadır. Fakat sadece teknenin dünyayı gezme ve uzak yerlere ulaşma gücü yazarı şaşırtmaktadır. Nitekim bu tekne sadece edebî değil, işitsel hatıraların da deposudur:

“İç tarafı değerli ahşap ve sıcak tonlu kumaştan yapılmış, hemen rahatlık ve güven hissi veriyor. Küçük ama birçok kitap içeren bir kütüphane var. Etrafa bakmaya başlıyorum: doğal olarak, Menville, Conrad ve Stevenson’un kitapları ile birlikte, Henry James, Kipling, Shaw, Wells, Dubliners, Maugham, Forster, Joyce Cary, M'E' Bates’in eserleri de var. Jacaranda Tree kitabını elime alıyorum ve kaçınılmaz bir şekilde Brezilya’dan bahsetmeye başlıyoruz.

[...]

Yolculuğun şerefine bardaklarımızı kaldırıyoruz. İyi rüzgârlar sizin olsun, diyorum, bugün ve hep. Rupert bir rafın kapağını açıyor ve stereoya bir bant koyuyor. Mozart’ın K 271 numaralı Piyano ve Orkestra Konseri. Ve sadece şimdi, teknenin adının neden «Amadeus» olduğunu anladım. Rafta Mozart’ın, titizlikle kataloglanmış eksiksiz diskografisi var.”¹⁵⁷

Klasik müzik denizde yapılan seyahatle birleştirilince Tabucchi’nin hayallerinde garip bir güzelliği taşıyan bir imge uyanmaktadır, çünkü yazar genelde “müziği hep, anakaranın, tiyatronun veya yalıtılmış ve karanlık bir odanın fikriyle”¹⁵⁸ özdeşleştirmiştir. Edebî ve işitsel hatıralarla dolu gemi; Horta adasından ayrılırken, “**Hesperides. Rüya Şeklinde Mektup**” adlı metnin kahramanı, “Batı’nın sonu olmadığı” ve “bizimle sürekli hareket ettiği”¹⁵⁹ için hiçbir zaman ulaşılamayan dünya sınırlarına doğru götüren gemisine özgü olan sihirli ve rüyasal uzamsallığın somut yansımaya dönüşmektedir. Her şeye rağmen bu uzamsallığın, geçmişte kalmış olan, sadece hafızada yaşayan, her şeyin aynı olduğu bir dünyada artık düşünülemeyen bir yaşam biçimine karşı duyulan melankoliyle özdeşleşen bir boyut olduğunu söylemek mümkündür.

¹⁵⁶ Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., p. 36.

¹⁵⁷ A.e., pp. 36-37.

¹⁵⁸ A.e., p. 37.

¹⁵⁹ A.e., p. 13.

Sonuç olarak balinacılar, balinalar, eski kafeler, zıpkınlar, sararmış fotoğraflar, gemiler, kayıp ve anlaşılmaz mesajlar, bir iskelenin duvarına çizilen semboller, bütün bunlar, Anna Dolfi'nin bir ifadesi kullanılarak, **saudade** duygusunun nesneleri olarak adlandırılabilir.

3.4.2. Nesneler ve Saudade Duygusu

Saudade duygusunun nesnelerinin ne olduklarını açıklamak için Tabucchi'nin; meydana gelenlerin geri gelmezliği fikrinden yola çıkarak edebiyatın, artık değiştirilemeyen, geri dönemeyen ve yeniden var olamayan olayları ve kişileri konu aldığını öne sürdüğünü hatırlamak gerekmektedir. Tabucchi'ye göre nostaljinin farklı tiplerinin bulunduğunu da ekleyebiliriz: Şimdiki zamanın nostaljisi, metafizik nostalji, olasılığın nostaljisi ve sonunda geleceğin nostaljisi.¹⁶⁰ Bu son nostalji tiplmesi **saudade** duygusuyla örtüşebilir niteliktedir.

Saudade kavramı Tabucchi'nin poetikasında çok büyük bir önem taşımakta ve yazar tarafından birçok röportajda ve konferansta açıklanmaktadır. Genel olarak **saudade** kelimesi Portekiz dilinde, özleme ve nostaljiye benzer çok güçlü ve etkili bir duygu ifade etmek için kullanılmakta ve Tabucchi'nin romanlarında ve öykülerinde bulunan çoğu karakter bu duygu tarafından etkilenmektedir.

Saudade duygusu seyahat sırasında özel bir önem kazanmaktadır. Nitekim **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar** kitabındaki makaleler arasında **saudade** duygusuyla ilgili bir yazının merkezî bir konum aldığı fark edilmektedir. “**Lisbona. Rua de Saudade**” adlı makalede Tabucchi şunu açıklamaktadır: “**Saudade**” çevrilmesi çok zor bir kelimedir, bir kavram-sözcük olduğu için başka dillere ancak yaklaşık olarak çevrilebilir. [...] İnsanın içini sızlatır, yüreğini parçalar ama aynı

¹⁶⁰ Anna Dolfi, *Gli oggetti e il tempo della saudade*, a.g.e., pp. 23-24.

zamanda duygulandırıp acıma hissi verir, yalnız geçmişe değil geleceğe de dönüktür ve gerçekleşmesini arzuladığınız bir şeyi de ifade edebilir.”¹⁶¹

Bu sözlerle bakılırsa **saudade**, açıklanması zor olan, karışık ve sadece Portekizliler tarafından anlaşılan bir duygudur. “**Tersyüz Oyunu**” öyküsünde Maria do Carmo’nun iddia ettiği gibi “Saudade [...] bir sözcük değil, bir ruh durumudur”¹⁶² ve sadece Portekizliler bu kategoriye hissedebilirler. Anna Dolfi’nin, “**Tersyüz Oyunu**” öyküsünün ortasında bulunan bölümde bu konu ile ilgili yazdığı denemede listelenen “saudade nesneleri” tespit edilebilir¹⁶³. Bu öyküde bulunan bütün nesneler aslında fiziksel bir ağırlığa ve somutluğa sahip değildir, sadece hafızanın, artık kayıp bir geçmişle ilgili şeffaf ve soyut nesneleridir. Anna Dolfi’nin söylediği gibi Tabucchi’nin eserlerinde, anlatım boyunca çalan bir enstrüman, bir yemek, bir tablo ya da hüzünlü bir mekân gibi somut bir nesne, kendi duygusal yansımasına dönüştürülmektedir. Bu dönüşümlerde nostaljik sevgi ve acı verici çaresizlik duygularına önemli bir yer verilmektedir. Çoğu zaman nesnenin anlatıda bulunması gerekmez, sadece ima edilmesi yeterlidir, çünkü sonuç olarak **saudade** duygusu artık nesnesi var olmayan bir çeşit nostaljidir.¹⁶⁴ Böylece **saudade**; her nesnenin ve öznenin, her şeyi geri döndürülemez bir şekilde değiştiren geçmişten etkilendiği farkındalığı yansıtan duygudur.

¹⁶¹ Tabucchi, **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar**, a.g.e., ss. 168-169.

¹⁶² Tabucchi, **Tersyüz Oyunu**, a.g.e., s. 22.

¹⁶³ “**Arroz de cabidela**’nın tadı enfes, görünümü ise tiksindiriciydi, kocaman bir toprak tepside, yanında bir tahta kaşıkla getirmişlerdi, pişmiş kan ile şarap yoğun kahverengi bir salça oluşturmuştu, bir dizi fiçi ile Bay Tavares’in irikıyım gövdesiyle abandığı tezgâh arasındaki masalar mermerdi, gece yarısı avurtları birbirine geçmiş bir fado şarkıcısı gelmişti, ona viyola çalan bir ihtiyarcağız ile eli gitarlı efendiden bir adam eşlik etmişlerdi, eskilerden kalma yanık, aygın baygın fado’lar söylemişlerdi, Bay Tavares ışıkları söndürmüştü, kırıların üstündeki mumları yakmıştı, gerçekten uğrayan müşteriler çekip gitmiş, yalnızca müdavimler kalmıştı, lokal dumanla dolmuştu, her türkünün sonunda saygılı, görkemli bir alkış yükseliyordu, bir ses “Amor é agua que corre”yi, “Travessa da Palma”yı istemişti, Maria do Carmo’nun yüzü solmuştu, ya mumların ışığından ya da fazla içtiğinden, bakışları sabitlemiş, gözbebekleri irileşmiş, mumların ışığı içlerinde titreyordu, büsbütün güzel görünüyordu gözüme, hülyalı bir tavırla bir sigara yakarak yeter artık, demişti, gidelim, **saudade** iyi de, fazlası fazla, mide fesadına uğramamakta yarar var, Alfama mahallesi ıssızlaşmıştı, Santa Luzia’nın manzarası karşısında duraklamıştık, gün begonvillerle kaplı bir surdurma vardı, korkuluğa dayanıp Tejo’nun ışıklarını seyretmiştik, Maria do Carmo Álvaro de Campos’un “Lisbon revisited” [Lizbon’a Dönüş] şiirini okumuştı, şiirde bir kişi çocukluğundaki pencereden bakar ama artık aynı insan değildir, pencere de aynı pencere değildir; çünkü zaman insanları da nesneleri de değiştirir, [...]” (Tabucchi, **Tersyüz Oyunu**, a.g.e., s. 28-29).

¹⁶⁴ Dolfi, **Gli oggetti e il tempo della saudade**, a.g.e., p. 28.

Daha önce söylendiği gibi **Porto Pim Kadını** eserinde rastlanan heterotopyalarda bu tür nesneler bulunmaktadır. Bunlar artık var olmayan, zamanla silinen ve geri döndürülemeyen bir gerçekliğin simgeleri ve bu yüzden derin ve çaresiz bir nostalji duygusunun işaretleri olarak kabul edilebilirler. Böylece gerçek ve somut nesneler, “**Başka parçalar**” ve “**Derin Deniz**” adlı bölümlerde bulunan metinlerde olduğu gibi, antika objelerdir: Lajes müzesinde sergilenen “balinacıların antik zamanlarda işledikleri balinadişi eşyalar”, “seyir defterleri” ve “fantastik şekilli bazı arkaik aletler”¹⁶⁵ gibi nesneler başka bir çağın nesneleridir.

Sonuç olarak **Porto Pim Kadını** eserinde betimlenen heterotopya ve kayıp bir dünyaya karşı hissedilen nostalji duygusu, Tabucchi’nin dünya betimlemesinde kullandığı önemli araçlardandır. Kaldı ki bu araçlar özellikle doğrudan edinilen seyahat tecrübelerinde görülmektedir. Bu araçlar, küresel çağda ve post-turistik dönemde kaybolan ve parçalanan dünya ile birlikte, postmodern dönemde parçalanan ve bölünmüş olan bireyselliği de tekrar bir araya getirmek için kullanılmaktadır. Artık tarihsellik ve zamansallık algıyışını kaybeden bireyin, heterotopyalar ve nostaljik nesneler aracılığıyla yeniden geçmişi elde ettiği söylenebilir. Böylece **Hint Gece Müziği** romanında olduğu gibi, birey seyahat ederken sadece “öteki” ile buluşmakta değil kendisini yeniden keşfetmektedir. Tabucchi’nin diğer eserlerinde olduğu gibi, **Porto Pim Kadını** kitabında da “öteki”ne doğru yelken açarken aslında seyyah kendi parçalı kişiliğinin, duygularının, pişmanlıklarının peşine düşmektedir ve kendini yeniden bulmaya ve şekillendirmeye çalışmaktadır.

3.5 Anlatının Üretken Gücü Olarak Metinlerarasılık ve Parçalılık

Tabucchi’ye göre edebiyat, seyahatlerin anlarını sonsuz ve ölümsüz kılan bir faktördür. Böylece yazarın seyahat ve edebiyat arasında temel bir bağın bulunduğunu

¹⁶⁵ Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., p. 62.

düşündüğü anlaşılabilir. Nitekim kitap yazan herhangi bir kişi, tıpkı seyahat edenler gibi başka bir kişi olduğunu ve başka yerde yaşadığını hayal etmektedir. Bu yüzden aslında “Yazmak, zamanın ve mekânın dışında bir yolculuktur”¹⁶⁶ ve bir bakıma edebî seyahatler, coğrafi seyahatlerin ölümsüz ve sınırsız tecrübelerle dönüşen yansımalarıdır. Böylece coğrafi seyahat “yolculuk yatay bir devinimdir ama hep yeryüzünün kabuğuna demirlidir.”¹⁶⁷ Sadece edebiyat onları sonsuzlaştırabilir. Fakat Tabucchi, bir yanda seyahatin eserlerini etkilediğini düşünürken, diğer yandan edebiyatın da seyahat tecrübelerini etkilediğini itiraf etmektedir. Nitekim edebiyatın, yazara seyahatlerinde her zaman eşlik ettiği ve eserlerin sıkı bir şekilde metinlerarası ilişkilerle örülen metinler olduğu görülmektedir. Böylece Tabucchi’nin seyahat konulu eserlerine bakılırsa bilgi koleksiyoncuları gibi o da, dünyanın edebiyat aracılığıyla tanınabildiğine ve anlaşılabilirdiğine inanmaktadır.

Porto Pim Kadını seyahat anlatısını oluşturan bütün metinlerin ortak özelliği, birbirlerine yakınlaştıran metinsel, izleksel ve kavramsal bağlantıların ve başka eserler ile olan metinlerarası ilişkilerin yoğun bir şekilde kurulmasıdır. Bu özellik, Tabucchi’nin bu eserinin bilgi koleksiyonculuğu yöntemiyle yazılan kitaplara önemli benzerlikler gösterdiğini işaret etmektedir. Bilgi koleksiyoncu yazar/seyyahlar, dünyanın aslında büyük kitaba benzediği ve gerçekliğin bir kitabın sayfaları gibi okunması gerektiğini düşünmektedirler. Bu düşüncenin doğrultusunda, Giorgio Manganelli’nin sözlerini kullanarak bilgi koleksiyonculuğu, “yeni bir edebî tür, [...] bir yere, bir kitaba esas olarak davranıldığı şekilde davranılması gerektiği düşüncesine dayanan coğrafi eleştiri ve **geokritik**”tir.¹⁶⁸

Bu düşüncelere bakılacak olursa dünyayı, karıştırılması gereken bir kitap olarak görmek mümkündür: Nitekim “Seyahat etmek, göstergeler arasından geçmek, hareket eden yazılardan, nefes alan resimlerden oluşan yoğun ve kaynaşan kitaplara dalmaktır; dünya, okurun dil biçimlerini, imge karmaşalarını, üretken göstergelerin

¹⁶⁶ Tabucchi, **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar**, a.g.e., s. 19.

¹⁶⁷ Tabucchi, a.y.

¹⁶⁸ Giorgio Manganelli, **La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990**, Roma, Editori riuniti, 2001, p. 23.

anlam kaymalarını tespit ederek karıştırdığı kocaman bir kitaptır.”¹⁶⁹ Aynı şekilde Tabucchi tarafından **Porto Pim Kadını** eserinde sunulan gerçeklik, Azorlar’ın etkileyici doğa güzelliği, bir zamanlar o denizde büyük sayıda gezen balinalar ve artık işlerini kaybeden balina avcıları ile ilgili metinlerden alınan alıntılar ve bu adalarda geçen seyahatnamelerin yeniden öykülenmiş anlatılarının bir koleksiyonu olarak kabul edilebilir.

3.5.1. “Başka Parçalar” ve “Derin Deniz” Adlı Bölümlerin Metinlerarası Özellikleri

Bu eseri oluşturan bölümler arasında en fazla metinsel bir koleksiyon/sergiye benzeyen “öyküler”, **“Başka Parçalar”** ve **“Derin Deniz”** adlı bölümlerdir. Belli bir metin türünün özelliklerine sahip olamayan, ama birçok farklı edebî tür karıştırarak inşa edilen bu iki bölümün yapısı, “parça yazı” biçimine göre şekillendirilmektedir.¹⁷⁰ Nitekim **“Gemi kazaları, Enkazlar, Geçişler, Uzaklıklar”** kısmındaki **“Başka Parçalar”** bölümünde ve **“Balinalar ve Balina Avcıları Hakkında”** kısmındaki **“Derin Deniz”** bölümünde yer alan “metinsel parçalar”a benzer bu alt-bölümler, kurgusallaştırıcı ve metaforlaştırıcı farklı, fakat aynı zamanda birbirine bağlı izleksel işlevleri taşımalarına rağmen kopukluk ve parçalılık açısından çok benzer metinlerdir. Bu metinler birbirlerinden bağımsız ve kopuk parçalar olmakla birlikte ortak bir söylem oluşturmaktadır: Bunlar bir mozaik ya da **puzzle** parçalarıdır ve onları birleştirmek okura bırakılan bir eylemdir. Ayrıca bu metinlerin, göreceğimiz gibi, kitabın aynı kısmında bulunan ve önceden ve sonradan gelen bölümlere sıkı bir şekilde bağlı olduklarını söylemek gerekir. Bu yüzden onu oluşturan metinlerarası ilişkileri incelemeden **Porto Pim Kadını** eserinin anlamını algılamamanın mümkün olmadığını iddia etmek yanlış olmaz. Nitekim Azorlar üzerinde

¹⁶⁹ Gianni Grana, **Novecento: I contemporanei: Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana**, Miano: Marzorati, 1988, p. 636.

¹⁷⁰ Benedetti, **a.g.e.**, p. 193.

yazılmış olan bu küçük kitabın özgün özelliği, gezilen ve keşfedilen uzamın yeni bir vizyonunu yaratan bir takım küçük ve büyük “tablolar”ın ve “resimler”in bir koleksiyonu, bir sergisi olarak görülmektir.

Porto Pim Kadını’nın metinlerarasılığı ile ilgili incelemeyi “**Başka Parçalar**” adlı bölümden başlatarak ilk önce bu bölümü oluşturan ve yazar tarafından belli bir şekilde birbirlerinden ayırt edilmiş olan bütün alt-bölümlerin, “**Azor Adaları Arasında Gezip Yüzen Küçük Mavi Balinalar**” başlıklı önceki bölüme bağlı olduklarının altını çizmek gerekmektedir. Nitekim bu öykünün alt başlığı “**Bir Hikâyenin Parçası**”dır ve bu yüzden Arzolar’ın karışık tablosunu oluşturan bu “başka parçalar”ın ilk bölümü olarak kabul edilebilir. “**Azor Adaları Arasında Gezip Yüzen Küçük Mavi Balinalar**” adlı metne bakılırsa, kitabın prologunda söylendiği gibi, gemide yapılan bir gezi sırasında dinlenen bir konuşma parçasıdır. Bu yüzden okura sunulan metin, bir hikâyenin doğduğu ve geliştiği bir çeşit **morceau choisi**, “seçilmiş bir parça”dır. Aynı şekilde seyahatlerden, tesadüfen oradan geçen seyyahlardan, kazazedelerden ve gemi kazalarından, batmış gemilerin enkazlarıyla inşa edilen köylerden ve gecede deniz fenerleri gibi yanan volkanlardan bahseden “**Başka Parçalar**” bölümünde bulunan alt-bölümler, şüphesiz yazar tarafından seçilmiş parçalardır. Claudio Pezzin’in söylediği gibi “**Başka Parçalar**” adlı bölümün altında, “**Azor Adaları Arasında Gezip Yüzen Küçük Mavi Balinalar**” başlıklı metinde olduğu gibi, sürekli değişen ve, “**Derin Deniz**” bölümünde göreceğimiz gibi, okurda bir çeşit denge kaybı yaratan “sabit kalmayan bir bakış açısı”nın¹⁷¹ ürünüdür.

“**Azor Adaları Arasında Gezip Yüzen Küçük Mavi Balinalar**” öyküsünün adaya ayak basılmasıyla bitmesine ters bir şekilde **Başka Parçalar** bölümünün ilk parçası, iki Britanya vatandaşı olan Joseph ve Henry Bullar’ın Flores adasına ulaşmalarıyla başlamaktadır. Tabucchi, Henry’i veremden iyileştirmek için 1838 yılında Azor Adaları’na giden bu iki kardeş ile ilgili bilgileri, taraflarından yazılan **A winter in the Azores and a Summer at the Furnas (Azorlar’da Bir Kış ve Furnas’ta Bir Yaz)** seyahatnamesinden almakta ve kullandığı kaynaktan açıkça söz

¹⁷¹ Pezzin, a.g.e., p. 41.

etmektedir. Tabucchi'nin seçtiği olaylar arasında, iki karakterin küçük bir köye ulaşması, merkezî bir konumda bulunmaktadır:

“Uzaktan onlara, genelde küçük balıkçı köylerinin olduğu gibi çok şirin ve geometrik olarak, düzenli gelmişti. Her şeye rağmen, evler garip bir şekildeymiş gibi görünüyordular. Köye girince nedenini anladılar. Yaklaşık bütün evlerin önü gemi pruvasıydı: Evlerin planı üçgen şeklindeydi, bazıları değerli ahşaptan yapılmıştı ve tek taş duvar, üçgenin yanlarını birleştiren duvardı. Kimileri çok güzel evlerdi, diye anlatıyor hayret içinde olan İngilizler, içlerinde çok azı bir eve benziyordu çünkü eşyaları – fenerler, sandalyeler, masalar ve yataklar bile – hemen hemen her şey denizden alınmıştı. Birçok evde pencere olarak lomboslar vardı, uçuruma ve alttaki denize baktıkları için bir dağın zirvesine yanaşan bir gemide olmak gibiydi. O evler; yüzyıllardır Flores ve Corvo kıyılarının batırdığı gemilerin enkazlarından gelen parçalarla inşa edilmişti.”¹⁷²

Yazarın, Azor Adaları etrafında kazaya uğrayıp batan gemilerin değişik parçalarından oluşan evlerin bulunduğu bir köyün betimlemesi üzerinde durması bir tesadüf değildir. Nitekim bu metinde yer alan bu ilginç ve sıra dışı köyün, anlatının yerleştirildiği bölümün ve daha geniş bir şekilde, bütün kitabın yapısını yansıttığı sonucuna varılabilir. Nitekim bu metinler, gerçek ya da metaforik gemi kazalarının konusu olan yazıları içeren bir kolajdan başka bir şey değildir. Bu kolajda bulunan, seçilmiş ve yan yana yerleştirilmiş olan bu parçalar, “Aziz Mikâil[’in] Araf’tan bir iple onları tut[tuğu]”¹⁷³ için adalarda başıboş gezen ve **almaş** veya **alminhas** olarak adlandırılan canların bir anıtını oluşturmaktadır. Kitabın “**Balinalar ve Balina Avcıları Hakkında**” adlı ikinci kısmının merkezî konusu olan balık tutma eylemi, bu alt-bölümde mistik bir eylem, işitsel bir yanlış anlama yüzünden gelişen bir “can avı” olarak sunulmaktadır.¹⁷⁴ Fakat gemi kazaları, metinde sadece somut bir şekilde sunulan unsurlar değildir: Onlar, hayal kırıklıklarıyla sonuçlanan hayatların metaforudur.¹⁷⁵ Bu nedenle aynı zamanda yozlaşan, “batmak üzere” olan dünyayı

¹⁷² Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., p. 29-30.

¹⁷³ A.e., p. 31.

¹⁷⁴ Tabucchi, a.y.

¹⁷⁵ Bkz. A.e., p. 10 ve Antonio Tabucchi, Luca Cherici, **Dietro l’arazzo. Conversazione sulla scrittura**, Roma, Giulio Perrone Editore, 2013, p. 26-27.

metaforlaştırılmaktadır. Bu “özentili” gemi kazaları, “New York veya New Bedford’dan yola çıkan ve lüks teknelerinde fotoğraflar çeken zengin ve garip gezginlerin maceralarıydı.”¹⁷⁶ Sözü edilen bu gemi kaza simgesi, Azor Adaları’nın merkezî metaforu olan balinaya uygulanmaktadır: Bu hayvan, sahile oturarak artık ayrışan bir dünyayı simgelemektedir. Patlayan ayrışmış balinanın kaza geçirmesi, Tabucchi tarafından Monako Prensi I. Albert’in anı kitabından bir parça alıntılanarak sunulmuştur.

“«...Balina avcıları, denizcilik makamları tarafından çıkarılan genel gereksinimlere uymak için, ayrışarak çabukça çevredeki bütün bölgeyi zehirleyebilen ispermeçet balinasının leşini denize hızlı bir şekilde götürürler. Bu kolay bir iş değil, çünkü leşin kıyıda iki veya üç yüz metre ileriye sürüklenmesi ve onu götürecek olan akıntıya bırakılması yeterli görünse de, kaprisli bir şekilde değişen rüzgar onu hızlıca geri getirebilir; ve balinacıların, başaramadan günlerce kötü kokan kütleden kurtulamaya çalıştıkları da olabilir. Ama sonra deniz öfkeli bir şekilde hareketlenirse, istenmeyen ceset dalgalar tarafından ulaşılmaz dar körfezlerin içine sürüklenebilir. Oradayken, ağır kokusu yüzünden, o bölgede yaşayanlar için aylar boyunca bir işkenceye dönüşür. Sonunda güneşli ve hoş bir günde, büyük ve gazdan şişmiş bağırsakları gürültülü bir biçimde patlar ve leş yiyen rengârenk yengeçler için lezzetli bir yemek olan kalıntılar çevreyi kaplar. [...]».”¹⁷⁷

Bir kez daha, Tabucchi’nin bir balina “kazası” anlatmak için, Azor Adaları’nı simgeleyen balinanın bütünlüğünü yok eden ve hayvanın parçalarını sahile dağıtan bir patlamayla sonuçlanan bir metin kullanması tesadüf değildir. **Porto Pim Kadın** eseri ile balina arasında ilginç bir bağlantı kurulduğu görülmektedir. Kitabın yapısı, sahile oturmuş olan ve patlayan balina gibi, kopuk ve parçalanmış gerçekliğini, küresel dünyada bütünlüğünü kaybeden bir bireyin ürününü yansıtmaktadır. Bullar kardeşleri ile ilgili alt-bölümde köyü inşa etmek için düzenli bir şekilde birleştirilen batmış gemilerin parçaları, bu noktada balinanın vücudu gibi edebî bir evrende tekrar

¹⁷⁶ Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., p. 32.

¹⁷⁷ A.e., p. 33

parçalanıp düzensiz bir şekilde dağılmaktadır. Bu dağılışı ve çöküşü, okuru aldatan bir yazının sembolü olarak görmek mümkündür.

Okurunu aldatan, yanlış anlamalar ve seraplar üreten bir yazın, Chateaubriand'ın bir eserinden alıntılanan ve Pico adası ve onun “gereksiz deniz feneri” hakkında olan metnin konusudur. Nitekim bu bölümün altıncı kısmında Tabucchi okuruyla, kitabı yazarken yaşadığı bir yanlış hatırlamanın anını paylaşmaktadır.

“Uzun zaman boyunca Chateaubriand'ın, Inutile phare de la nuit¹⁷⁸ diye bir cümlesini akılda tuttum. Gerçekçi bir teselli gücü taşıdığını hep düşünmüştüm: gecenin gereksiz feneri gibi görülen fakat ışığına, yani hayallerin gücüne inandığımız için bir şeyler yapmaya teşvik edene tutulduğumuz gibi. Hafızamda bu cümle uzak ve ihtimalsiz bir adanın ismiyle özdeşleşir: **Ile de Pico, inutile phare de la nuit**¹⁷⁹.”

On beş yaşındayken, tutarsız ve absürt, ve kendi çapında muhteşem bir kitap olan Les Natchez'yi okudum. Amcam hediye etmişti onu bana. Çok uzun olmayan bütün hayatı boyunca oyuncu olma hayalini besledi ve muhtemelen Chateaubriand'ın eserlerindeki teatrallliği ve sahneleri severdi. Bu kitap beni büyüledi, hayal gücümü ele aldı ve onu zorbaca maceraların sahne arkasına götürdü. Bazı bölümleri kusursuz bir şekilde hatırlarım ve yıllarca fener cümlesinin bu kitaba ait olduğunu zannettim. Bu defterime tam paragrafı alıntılama fikri oluştu, bu yüzden Les Natchez'yi tekrar okudum, fakat o cümleyi bulamadım. Önce gözümden kaçtığını sandım, çünkü sadece bir alıntı arayanın acelesiyle kitabı okumuştum. Böyle bir cümleyi bulamamanın, cümlelerin kendi iç anlamını yansıttığını anladım, ve bu beni rahatlatı. Bu cümlelerin; beni çekecek hiçbir şeyi olmayan bir adaya beni çekmek için, hayaller ve belki bilinçsiz olan etkiler uyandıran gücünün ne olduğunu kendime sordum. Bazen hayatımızın adımları, birkaç kelime birleşimi tarafından yönlendirilebilir.

Söylemem gereken tek bir şey var: Pico'da, geceleri, hiçbir fener parlamıyor.”¹⁸⁰

¹⁷⁸ “Gecenin gereksiz deniz feneri”.

¹⁷⁹ “Pico adası, gecenin gereksiz deniz feneri”.

¹⁸⁰ A.e., p. 34-35.

Bu cümle **Natchez** eserinin sayfalarında bulunamaz çünkü aslında romana ait değildir; buna rağmen alıntı tamamen mantıksız ve gerçek dışı değil çünkü bu romanda Azorlar ile ilgili farklı, ama buna bağlı, bir paragraf rastlanmaktadır.¹⁸¹ Eserin başkarakteri olan Chactas, Corvo adasına ayak basma ve efsanelere göre, Batı'yı işaret eden gizemli atlı heykeli yakından görme fırsatını yakalamaktadır. Bu metnin, Pico'dan ve bu "gereksiz deniz feneri"nden bahsetmediği fark edilmektedir. Fakat Tabucchi'nin hatırladığı cümle gerçekten var olup Chateaubriand'ın başka bir eseri olan **Mémoires d'Outre-Tombe**'da (**Mezar Ötesinden Hatıralar**, VI, 3) okunabilmektedir:

"Ara sıra sakinleşen, Batı'dan esen rüzgâr gidişimizi geciktiriyordu. 4 Mayıs'ta sadece Azor Adaları'na ulaşmıştık. 6'sında, saat sekize doğru, önümüzde Pico adası gözüktü.; bu volkan uzun zamandır, gemi geçen bu denizde yükselir: gecede gereksiz deniz feneri (inutile phare la nuit), gündüz tanıkları olan işaret.

Deniz dibinden yükselen toprağı görmekte büyülu bir şey vardır [...]"¹⁸²

Cümlelerin yok oluşunun, onun büyülu ve belirsiz anlamına tamamen uygunmuş gibi geldiği için yazarı hiçbir şekilde şarşıtmayan bu metinsel karışıklığın yanı sıra orijinal cümle (**inutile phare la nuit**) ve alıntılanan cümle (**Inutile phare de la nuit**) arasındaki küçük farklılık dikkat çekicidir: cümlelerin anlamını değıştiren "de" edatı, bu "gereksiz deniz feneri"ni belli bir zamansallıktan çıkarmakta ve onu daha geniş bir boyuta taşımaktadır. Pico adasının volkanı, kimsenin takip etmediği, hiçbir şeye yaramayan ve geceleyin yapılan gezileri aydınlatan bir deniz feneri olarak betimlenmektedir. Bu noktada, Tabucchi'nin, gündüz ile ilgili cümlelerin ikinci kısmını unutmaması da bir tesadüf değildir. Nitekim yazarın, gecenin, rüyasal, sanrısall ve hayalî boyuta daha fazla önem vermek istemesi şüphesizdir. Gece atmosferi, var olan şeylerin başka bir şekilde görölmesine neden olmaktadır: Bu atmosferde, var

¹⁸¹ François-René de Chateaubriand, **Les Natchez, Oeuvres romanesques et voyages**, Vol. 1, Paris, Gallimard, 1969, p. 281.

¹⁸² François-René de Chateaubriand, **Mémoires d'outre-tombe**, Paris, Gallimard, 1957, p. 204.

olduğu varsayılan cümlelerin yok olabileceği gibi, hafızada kalan bir alıntıda sözü edilen bir fener de yok olabilir. Bununla birlikte, **Porto Pim Kadını** kitabının bu ilginç paragrafları hakkında Catia Benedetti, bu metindeki sembollerin bir araya gelmesinin, yanılsama temasını sunmak amacı olduğunu öne sürmektedir.¹⁸³ Ayrıca yazarı, başka türlü hiçbir zaman göremeyeceği bir yeri keşfetmeye sürükleyen, alıntının özgün belirsizliği ve yanlışlığıdır. Böylece edebiyat, insanları seyahat etmeye teşvik eden neden olarak görülmektedir. Tabucchi'ye göre edebiyat ile seyahat arasında oldukça kuvvetli bir bağ vardır, seyahatin ve edebiyatın beklentileri, hayallerin ve öğrenim yaratmanın ortak özelliği üzerine kurulmaktadır. Nitekim yazara göre “Edebiyat yaşamın yeterli olmadığını kanıttır [...]. Çünkü edebiyat bir çeşit yakından tanıma biçimidir. Tıpkı yolculuk gibi.”¹⁸⁴ Bu şekilde insan, okurken kurduğu hayalleri ve edindiği bilgileri doğrulamak ya da yalanlamak için seyahat etmektedir. Tabucchi'ye göre okuma işinin ve seyahat etme eyleminin bu denli benzer olması göz önünde bulunulursa **Porto Pim Kadını** eserinde metinlerarasılığın önemli bir unsur olması şaşırtıcı olmamalıdır.

Bullar Kardeşlerinin seyahatnamesi, Prens I. Albert'in anıları ve Chateaubriand'ın **Natchez** romanı dışında, Joshuan Slocum'un “bir çapa fistosuyla süslü bir kapağı olan kitabının eski bir baskısında oku[nan]”¹⁸⁵ **Sailing Alone around the World (İlk Defa Tek Başına Yelkenle Dünya Turu)** kitabı ve dünyada tek kadın balinacı olan Elisa Nye'nin günlüğü Tabucchi'nin bu parçalanmış, dağılmış ve yeniden toplanmış Azor Adaları'nı oluşturmaktadır. Bu iki karakterin ortak özelliği, daha önce Azorlar'a yalnız seyahat eden birçok seyyahı götüren aynı rüzgâr tarafından götürülmesidir. Nitekim Joshuan Slocum ve Elisa Nye'nin tecrübelerini anlatan alt-bölümün başında Horta iskelesindeki duvarda yazılan “Nat, Brisbane'den. Rüzgârın götürdüğü yere gidiyorum”¹⁸⁶ cümlesi, bu iki karakterin hikâyelerini özetleyebilen bir kitabe olarak yerleştirilmiştir.

¹⁸³ Benedetti, a.g.e., p. 197-198.

¹⁸⁴ Tabucchi, *Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar*, a.g.e., p. 18.

¹⁸⁵ Tabucchi, *Donna di Porto Pim*, a.g.e., p. 38.

¹⁸⁶ A.e., p. 37.

“**Başka Parçalar**” bölümünün sonunda Azorlar’ın kıyısına ilk ayak basan seyyahın sözlerine göre adaların kısaca betimlemesi şu kelimelerle aktarılmaktadır: “Ateş, rüzgâr ve yalnızlık dağları. On altıncı yüzyılda karaya inen ilk Portekizli seyyahlardan biri Azorlar’ı bu şekilde betimlemişti.”¹⁸⁷ Metinde alıntının kime ait olduğunun direkt bir şekilde işaret edilmesine rağmen **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar** eserinde bulunan bir makaleden Tabucchi’nin, Peder Gaspar Frutuoso’nun¹⁸⁸ anılarından esinlendiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte bu noktada fark edilen en önemli unsur, “**Başka Parçalar**” bölümünün döngüsellığıdır. Nitekim bu bölüm Atlas Okyanusu’nda bulunan ıssız bir adaya ayak basılmasıyla başlamakta ve neticelenmektedir. “**Hesperides. Rüya Şeklinde Mektup**” öyküsünde de rastlanan bir döngüsellik, Tabucchi’nin Azorlar’da gerçekleştirdiği seyahatin aslında çizgisel değil, döngüsel bir seyahat olduğunu düşündürmektedir. Nitekim, birinci bölümde izah edildiği gibi, Mario P. Salami’ye göre döngüsel seyahat, belli bir amaçla değil, sadece seyahat arzusunu gidermek için gezildiği zaman gerçekleşmektedir. Bu tür seyahatler sırasında bireyin, “öteki”ni ve aynı zamanda kendi kimliğini aramak için yola çıktığı söylenebilir. Bu yüzden bütün bilgi koleksiyonculuğu tekniği ile yazılan seyahat anlatıları gibi **Porto Pim Kadını** eserinin de, uzamın ve gezen bireyin parçalanmış kimliğini edebî, kültürel ve toplumsal bilgilerle tekrar birleştirmeye çalışan döngüsel bir seyahat olduğunu iddia etmek yanlış olmaz.

Bunun yanı sıra “**Balinalar ve Balina Avcıları Hakkında**” başlıklı ikinci kısımda bulun “**Derin Deniz**” başlıklı ilk bölümü “**Başka Parçalar**” bölümünün konusu olan bir kazayla ve bir enkazla açılır, ama batmış ve sahile sürüklenen bu enkaz, bir gemi değil, bir balınadır. Bu durum da, yine bir tersyüz oyunu gibi görünebilir, çünkü balinaların şeytansı hayvanlar olduğu fikri bu bölümde tamamen tersine dönmektedir. Burada balina, bir gemi kazasına neden olmak yerine bir kaza

¹⁸⁷ A.e., p. 40.

¹⁸⁸ Cfr. “Bu adalar 1400’lerde Portekizliler tarafından keşfedildikleri zaman, ilk denizciler kayalarda yaşayan çok sayıda çaylağı şahin sandıkları için bu ıssız adalara Potekizce “şahinler” anlamına gelen açores adını vermişlerdir; onlardan ilk kez söz eden dönemin resmî tarihçisi Rahip Gaspar Frutuoso bu adaları, “ateş, rüzgâr ve yalnızlık diyarı” diye betimlemiştir.” (Tabucchi, **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar**, a.g.e., s. 180-181.).

kurbanı olmaktadır. “Son savaşın bitişinde yorgunluktan tükenmiş veya hasta bir balina, hangisi olduğunu bilemediğim bir Alman kasabası sahiline oturmuştu. Balina gibi Almanya da tükenmiş ve hastaydı, şehirler yıkılmıştı ve insanlar açtı. [...] Her gün insanlar balinayı görmeye giderdi.”¹⁸⁹

Christoph Meckel isimli bir arkadaşı tarafından anlatılan bu olay, Pico adasında bulunan liman girişinde ölü yüzen bir balinayı gördükten sonra anlatıcının aklına gelmektedir. Bu ölü balinanın görüntüsünün anlatılmasını, balinaların doğası ile ilgili bir takım alt-bölümler takip eder. Bunların arasında, bir alt-bölüm gerçekçi ve bilimsel terimler, başka bir alt-bölümde ise fantastik açıklamalar kullanarak balinaların katalepsisi anlatılır.

“Balıkçıların «ölü balina» terimiyle tanımladıkları balinaların bir duruşu vardır [...] Balina «ölü»yken, derin bir uykuda gibi, belli bir güç kullanmadan deniz yüzeyine kendini tamamen bırakmış gibi gelir. Balıkçılar; bu durumun, sadece denizin durgun ve güneşin çok parlak olduğu günlerde meydana geldiğini iddia ederler, fakat balinagillerin katalepsisinin gerçek nedenleri hala bilinmez”¹⁹⁰.

Okyanus üstüne yoğun bir sıcak çöktüğünde, denizin çok durgun ve güneşin çok parlak olduğu günlerin, balinaların fizyolojik hafızalarını kullanarak antik karasallıklarına dönmeleri için tek anları olduğunu hayal ettim. Onlara o kadar derin ve yoğun bir konsantrasyon gerekir ki ölüme benzer derin bir uykuya dalarlar: ve böylece kör parlak kütükler gibi su üzerinde durarak bir rüyada olduğu gibi kaba yüzgeçlerinin, hala karışmaya çalışan bir element magması halinde olan varsayımsal bir dünyadaki çiçek ve eğreltiotları üzerinde, işaret etmeye, selamlamaya, okşamaya ve koşmaya uygun zayıf kollar ve bacaklar olduğu ilkel bir geçmişi hatırlamayı başarırlar.”¹⁹¹

Birinci metinde “tanımlamak” ve “iddia etmek” fiilleri objektif bir atmosfer yaratırken, ikinci metinde “hayal etmek” fiilinin anlatımı fantastik bir boyuta taşıdığını söylemek mümkündür. Bunu yaparak yazar, “basit bir analogik süreç

¹⁸⁹ Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., p. 51.

¹⁹⁰ A.e., pp. 52-53.

¹⁹¹ A.e., p. 57.

aracılığıyla yaratıcılığı, balinalar ve insanlar arasında bir benzerliği ortaya çıkarma gücünü”¹⁹² vermektedir.

“**Derin Deniz**” adlı metinde yine birbirinden bağımsız metinlerin kolajına rastlansa da, daha dikkatli bir okumada aslında bu alt-bölümlerin tematik ve edebî ilişkilerle birbirlerine bağlı olduğu fark edilmektedir. Bunun yanı sıra, Tabucchi Melville’in **MobyDick**’i gibi balinalardan ve balinagillerden bahseden kitaplardan sık sık alıntılar yapar. Bu bölümün ardından balina avı ile ilgili bir yönetmelik ayrıntılı bir şekilde aktarılmaktadır. “**Bir Yönetmelikten**” adlı bölümün amacı, anlatıcının bir önceki bölümde alıntılanan metinlerinde bulunan bakış açısını düzeltmek/yok etmektir. Bundan dolayı “**Derin Deniz**”deki “balina/nesne”nin bakış açısı da düzeltilir. Bu “balina/nesne”, “Baudelairevari **Albatros**” imgesinden, parçalanabilir kanon ve yönetmeliklere giren bütün kuralların birleşimi haline gelmektedir. Unutmamalıyız ki bu imge kayması, kan ve kurbanlık, ölüm ve ayrışma imgelerinin çerçevesinde gerçekleşmektedir.¹⁹³

“**Derin Deniz**” adlı bölümün sadece edebî değil, bürokratik ve bilimsel metinler de içermesi çok önemli bir olgudur. Bu ilginç metinsel karışım, yazar tarafından bir röportajda şu şekilde açıklanmaktadır: “Enkazları yansıtmak isteyen böyle bir yazının, enkazlardan oluşması gerektiğini düşündüm; bu yüzden sadece edebî değil, bürokratik, denizbilimsel ve benzer metinlerin parçalarını kesip kitabıma eklemeyi düşündüm. Bu şekilde kitabım biçimsel olarak da bir enkaz dizisi haline geldi.”¹⁹⁴

“**Derin Deniz**” ve “**Başka Parçalar**” bölümlerinde alıntılanan metinler, Bullar kardeşler tarafından betimlenen köy evlerinin yapısında olduğu gibi, “anlatımsal bir takımda”nın¹⁹⁵ denizinde yüzen ve daha sonradan alınmış ve yeniden birleştirilmiş enkaz parçalarıdır. Metinlerin bu tipolojik çeşitliliği, edebî eserlerin anlatılarından, eskimiş bilgiler içeren antik bilimsel kitapların

¹⁹² Tarani, **a.g.e.**, p. 176

¹⁹³ Pezzin, **a.g.e.**, p. 42.

¹⁹⁴ Carlos Gumpert, Antonio Tabucchi, **Conversaciones con Antonio Tabucchi**, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995, p. 151.

¹⁹⁵ Flavia Bizio-Skov’un denemesine bir göndermedir. (Cfr. Bizio-Skov, **a.g.e.**)

paragraflarından, artık geçersiz olan bürokratik metinlerden gelen bilgilerle boğuşan, okurda bir çeşit yabancılaşma ve denge kaybının yaratıldığı söylemek mümkündür.

3.5.2. Uzun Bir Alıntı: “Bir Yönetmelikten”

Porto Pim Kadını’nda alıntılan bütün metinler arasında en ilginç, balinagillerin avını yöneten kurallarını içeren metindir. Bu metnin özelliğinin, yazar tarafında vurgulandığını hatırlanmalıdır:

“Ve 1954 yılının kanununa göre uygulanan balina avının yönetmeliğinden alınan bürokratik metin, artık geçerli değildir, fakat Azorlar’da bulunduğu yıllarda, artık yasaklanmış olan balina avı hala yapılmaktaydı. Böylece Portekiz devleti tarafından resmi bir gazetede yayımlanan bu yönetmelik de, kitabın geri kalanıyla uyum sağlayan bir atık, bir enkazdır.”¹⁹⁶

Bununla birlikte metnin sadece bir enkaz ya da bir atık değil, geçmiş bir zamanın, artık kaybolmuş ve dünyada yok olmuş bir olayın tanığı olarak görülebilir. Bu şekilde **Porto Pim Kadını** eseri, bir enkaz müzesine, bir atık koleksiyonuna dönüşmektedir: Nitekim balina avının yönetmeliği işlevsizdir, denizbilimsel bilgiler artık güvenilirmezdir ve edebî alıntılar artık var olamayan bir dünyanın yansımasıdır.

“**Bir Yönetmelikten**” adlı metinden sonra, anlatıcının, bir balinanın zıpkınla avlanmasını izlediği **Bir Av** hikâyesi bulunmaktadır. Mecazi olarak bu hikâye, “**Porto Pim Kadını. Bir Hikâye**” başlıklı bir sonraki öyküye bağlıdır. Nitekim bir önceki bölümde balinanın balıkçılar tarafından zıpkınla öldürüldüğü gibi, bu hikâyede de bir kadın kıskanç sevgilisi tarafından zıpkınla öldürülmektedir.

¹⁹⁶ Gumpert, Tabucchi, a.g.e., p. 151.

“Bay Carlos Eugénio rölantide gemiyi hareket ettiriyor, huzursuz kuyruğu sancılı hareketlerle suyu tokatlarken, kan birikintisinde nefes alan balınaya doğru yöneliyoruz. Eğik bir şekilde atılan ölümcül silah, bu sefer, yukardan aşağıya doğru iniyor ve tereyağı gibi yumuşak ete saplanıyor. Bir dalış: kocaman kütle su altında hareket ederek kayboluyor. Sonra siyah bir yelken gibi görkemli ve üzücü kuyruk tekrar sudan çıkıyor. Ve sonunda o büyük başı da ortaya çıkıyor ve şimdi bir uğuldama kadar yüksek, tiz, içi parçalayan, dayanılmaz bir inilti gibi ölüm çılgılığını duyuyorum¹⁹⁷ .

Hiçbir şey düşünmedim, çünkü düşünmek istemiyordum. Babamın evindeki ışıklar sönmüştü, çünkü o erken yatardı. Fakat, karanlıkta sanki uyurlarmış gibi hareketsiz yatan yaşlıların sık sık yaptıkları gibi uyumuyordu. Işığı yakmadan girdim, ama o beni duydu. Döndün mü, diye mırıldandı. Evin bitişiindeki duvara gittim ve zıpkınımı aldım. Ay ışığında hareket ediyordum. Gecenin bu saatinde balina avlanmaya gidilmez, dedi döşeğinden. O bir müren balığı, dedim. [...] Her akşam buraya gelen ve kâğıda dönüştürülecek gerçek hikâyeleri dinlemek istermiş gibi duran İtalyan, sana dinlediğin bu hikâyeyi hediye ediyorum. [...] Bunun, Porto Pim’de bir zıpkınla sahip olduğunu zannettiği kadını öldüren Lucas Eduino’nun gerçek hikâyesi olduğunu yaz.”¹⁹⁸

Bu iki metinde kadın ile balina arasında sıkı bir bağlantının kurulduğu görülmektedir. O kadar bağlılardır ki Tabucchi “**Porto Pim Kadını**” öyküsünde kadının ölümünü anlatmak ihtiyacı duymamıştır. Çünkü okur kadının ölümünü, bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde bir önceki bölümde anlatılan balinanın ölümüne göre canlandırmaktır. Bunun yanı sıra balina imgesi, önceki paragraflarda söylendiği gibi, ada imgesine bağlı olduğu için ada, kadın ve balina bir üçleme oluşturmaktadır.

Fakat “**Bir Av**” ve “**Porto Pim Kadını**” anlatıları, tespit edilen bağlara rağmen gerçek ve fantastik zıt boyutlara yerleşmektedir. Nitekim Tabucchi’nin söylediği gibi, “**Bir Av**” başlıklı bölüm bir röportaj olmaktan başka bir şey değil ve salt gerçekçi olma özeliğini taşır”,¹⁹⁹ “**Porto Pim Kadını**” öyküsü ise o kadar gerçekdışıymış gibi gelir ki Tabucchi şunları itiraf etmek zorunda kalır: “Yaşlı bir balina avcısının anlattığı hikâyeyi yeniden tasarladığımda [...] o hikâye daha fazla

¹⁹⁷ Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., p.75

¹⁹⁸ A.e., pp. 86-87.

¹⁹⁹ A.e., p. 11.

gerçekdişiymiş gibi geldi bana. Kendime şunu sordum: gerçekten bu hikâyeyi dinlemiş miydim acaba?”²⁰⁰

“**Derin Deniz, Bir Yönetmelikten**”, “**Bir Av**” bölümleri ve “**Porto Pim Kadını**” öyküsü ile karşı karşıya gelirken; okur, gerçek ve kurguyu, nesnel ve hayalî olanı ayırt edemediği için “labirentit” hastalığına²⁰¹ benzeyen bir denge kaybı yaşar. Kitabın bütün hikâyelerinde gerçeklik ve kurgu arasında gidip gelmeye zorlanan okurun dengesini bozan labirentit, “**Post Scriptum. Bir Balina İnsanları Görür**” son bölümünde zirveye ulaşmaktadır. Burada tersyüz oyunu olabildiğince açıktır: Bu yabancılaşma örneği olağanüstü bir örnektir. Nitekim, bu bölüme kadar metnin nesnesi olan balinalar, artık bir özneye dönüşmektedir ve bu sefer insanların bakış açılarıyla değil kendi bakış açılarıyla insan ırkını anlatmaktadırlar.

3.5.3. Antero de Quental’in Kurgusal Yaşamöyküsü

Son olarak **Porto Pim Kadını** eserinin bu parçalı metinleri arasında, Azor Adaları’nın en önemli şairlerinden biri olan, 19. yüzyılda yaşamış ve Porta Delgada’da (**Resim 18**) 11 eylül 1891 tarihinde intihar eden Antero de Quental’in (**Resim 2**) kurgusallaştırılmış yaşamöyküsü bulunmaktadır. Nitekim Antonio Tabucchi’nin eserlerinde sadece kendi yaşanmış tecrübelerine değil, hayran olduğu yazarların yaşamöyküleri için de kurgulaştırma yöntemini kullandığı görülmektedir.

Bununla birlikte böyle bir metnin bir seyahat anlatısına eklenmesi şaşırtıcı bir olgu değildir, çünkü genelde bilgi koleksiyonculuğu yöntemiyle yazılan anlatılarda bir yerin kültürel özelliklerini sunmak için o yerde yaşamış olan ünlü insanların

²⁰⁰ Tabucchi, **Autobiografie altrui, a.g.e.**, p. 72.

²⁰¹ Tabucchi, önceki bölümde görüldüğü gibi birçok tıbbi terim kullanmaktadır. Requiem’de **herpes zoster (zona)** hastalığı vicdan azabını simgelerken, **Başka’nın Otobiyografileri** deneme-kitabında, okurun kafasını karıştıran hayal ile gerçek arasındaki gidip gelmeleri anlatmak için “labirentit” (dengeyi kaybettiren bir çeşit içkulak hastalığı) kelimesi kullanılmaktadır (**a.e.** p. 71).

hayatları anlatılmaktadır. Bu açıdan bu insanların hayatları, bir yerin esas parçası ve o yerin kültürünü betimlemek için vazgeçilmez araçlardır.

Bütün bunlara rağmen, **Porto Pim Kadını** eserinde bulunan Antero de Quental'ın yaşamöyküsü, derin bir şekilde kurgusallaştırılmıştır ve gerçek bilgilerle birlikte tamamen yazar tarafından uydurulmuş olaylardan bahsedilmektedir. Zaten bu yaşamöyküsü belli bir anlatısal program içinde bulunup varoluşçu bir “gemi kazası”yla sonuçlanan bir hayatı sembolize etmektedir. Bu metnin kurgusalılığı, yazar tarafından kitabın prologunda öne sürülmektedir:

“Buna rağmen bu küçük kitapta hayal olarak tanımlanması tamamen yanlış olmayan iki hikâye bulunur. Birinci hikâye, sonenin kısalığıyla evrenin ve insanın ruhunun derinliğini ölçen büyük ve mutsuz şair Antero de Quental'ın kısa yaşamöyküsüdür. Yaşamını hayalî bir hayatmış gibi anlatmamı, şairlerin bir yaşamöyküleri olmadığı ve onların eserlerinin aslında onların yaşamöyküleri olduğunu söyleyen Octavio Paz'a borçluyum. Zaten Antero'nunki gibi yolda kaybolan hayatlar, belki de varsayımsal kurallarına göre anlatılması en uygun olanlardır.”²⁰²

Antero de Quental yaşamöyküsünde tarihî olaylar, rüyasal ve düşsel unsurlarla karışmaktadır. Nitekim bu metnin ilk paragraflarında, şiirsel tonlarla renklendirilmiş gerçek bilgiler yer almaktadır. Fantastik unsurlar ise, Azorlu şairin ilk şiir deneyimini anlatırken devreye girmektedir. Tabucchi'nin anlatışında, klasik dönemde düşünüldüğü gibi, Antero de Quental'e şiir yazma yeteneği ilham perisi tarafından verilmiştir:

“On beşinci yaşına girdiği bir Nisan gecesinde Antero aniden uyandı ve denize gitmesi gerektiğini hissetti. Tatlı bir geceydi ve ay hilaldi. Evdekiler uyuyorlardı ve rüzgâr dantelli perdeleri şişiriyordu. Sessizce giyindi ve deniz kayalığına doğru indi. Bir taş üzerine oturdu ve onu oraya götüren nedeni tahmin etmeye çalışarak, gökyüzüne baktı. Deniz sakindi ve sanki uyuyormuş gibi nefes alıyordu ve gece, bütün diğer gecelerle aynıydı.

²⁰² Tabucchi, **Donna di Porto Pim**, a.g.e., pp. 10-11.

Yalnızca, göğsünü bastıran kaygıya benzer bir huzursuzluğu hissediyordu. Ve o anda yer altından gelen donuk bir kükreme duydu, ay kan rengine dönüştü ve deniz bir göbek gibi şişti ve kayalara çarptı. Toprak sallandı ve ağaçlar, kudretli rüzgârdan eğildiler. Altero eve korkmuş halde koşa koşa döndü ve ailesinin verandada toplandığını gördü; fakat artık tehlike geçmişti ve şimdi kadınların sadece gecelik giyerek çıktıkları için duydukları utanç, yaşanmış korkudan daha güçlü olmaya başlamıştı. Yatağa tekrar girmeden önce Antero bir kâğıt parçası aldı ve hızlıca, kendini kontrol edemeden, birkaç kelime yazdı. Ve yazarken fark etti ki kelimeler kâğıt üzerinde, sanki tek başına, sonenin vezin kurallarına göre düzenleniyorlardı: Ve onu, Latince bir yazıyla, esin veren bilinmeyen tanrıya adadı. O gece huzurlu bir şekilde uyudu ve şafakta, rüyasında ona bir kâğıt parçası uzatan alaycı ve mutsuz suratlı küçük bir maymun gördü. Mesajı okuyordu ve kimsenin öğrenmemesi gereken ve sadece hayvanın bildiği bir sırrı öğreniyordu.”²⁰³

Bu metnin sonunda daha önce ortaya çıkan rüya teması çıkmaktadır. Yaşamöyküleri, Daniel Madelénat’nın söylediği gibi, ölümden sonra bir hayatın izlerini korumaktadır. Fakat bir hayatın hatıralarını tekrar canlandırmak, yaşamöyküsünün nesnel kurallarına karşı çıkan uydurulmuş ayrıntılar eklemek de demektir.²⁰⁴ Kurgulanmış yaşamöyküleride zamanla açılan boşluklar, fantastik ve hayalî olaylar yaratılarak doldurulmaktadır.

Antero de Quental’in yaşamöyküsünde, Tabucchi’nin **Düşlerin Düşleri** adlı başka bir kitabında olduğu gibi, boşlukların rüyasal unsurlarla doldurulduğu görülmektedir. Özel olarak **Düşlerin Düşleri** eserinin önsözünde şu ifadeler okunmaktadır: “Sevdiğim sanatçıların ne gibi düşler gördüklerini hep bilmek isterdim. Yazık ki, bu kitapta sözünü ettiklerim, ruhlarının geceleri izlediği yolları anlatan birer yapıt bırakmamış bize. Yazını da yardıma çağırarak bu eksikliği karşılamak ve yitirilenleri bir şekilde bulup çıkarmak arzusu gerçekten çok büyük.”²⁰⁵

Antero de Quental’in, kendi şiir ilhamını kazanmak için Tabucchi’nin “zavallı birer varsayım[ı], boş birer umu[du], akla yakın olmayan birer

²⁰³ A.e., pp. 42-43.

²⁰⁴ Daniel Madelénat, **La biographie**, Paris, Puf, 1984, p. 79.

²⁰⁵ Antonio Tabucchi, **Düşler Düşü**, çev. Şemin Sayıt, İstanbul, Can yayınları, 2006, s. 13.

uyduru[su]”²⁰⁶nda geçirdiği süreç karanlık bir yola benzemektedir. Bu yüzden şiir tekniği, rüyasallığın özelliklerini taşıyan ve **Hint Gece Müziği** romanında da rastlanan bir uyurgezerlik aracılığıyla edinilmektedir. Bu gece atmosferinde uykusuzluk üretken gücün kaynağıyken, rüya ise önseziye, insan hayatındaki çok önemli ve esas olayların gösterimlerine dönüşmektedir. Nitekim Tabucchi’nin eserinde betimlenen rüyalar ile ilgili bir inceleme yapılırsa, genel olarak romanlarının karakterleri, isteyerek onları mutlu eden bir rüyaya dalmak için bir yarı uyku durumuna girmeye çalışmaktadırlar. Rüyalar, kendi dönüşümsel olanaklarıyla, istedikleri gibi olayları ve kişileri değiştirebilir. Bu yüzden bazen bu rüyalar, kâbuslara da dönüşebilir. Tabucchi rüyanın bu bireysel boyutuyla birlikte evrensel anlamını da yorumlamaktadır. Yazara göre rüya ve yazın insan ve gerçeklik arasındaki arabuluculardır. Gerçek hayatta birçok olay anlaşılmaz, boş ve mantıksız gibi görüldükleri için rüya, edebiyat gibi, bu eksikleri ve bu “boşluklar”ı doldurmaktadır.

3.5.4. Parçalı Metinlerden Oluşan Bir Seyahat Anlatısı Olarak Porto Pim Kadını

Porto Pim Kadını eserinin metinlerarası özellikleri incelendikten sonra bazı genel sonuçlara varılabilir. Nitekim kitabın genel yapısına ve özellikle kullanılan metinlerarası malzemelere bakılırsa, Tabucchi’nin tipolojik olarak değişik metinler kullanarak uzamın yapısını bozmaya çalıştığı ve parçalı, kopuk ve süreksiz bir gerçeklik kurduğu fark edilmektedir. Böylece uzam, okurda bir denge kaybı hissini yaratmak için birleştirilen belli bir yer hakkındaki bütün yazılı malzemelerin toplanması aracılığıyla yorumlanmaktadır. Bu yüzden yazarın yaptığı çalışma, atıklar gibi bırakılıp unutulmuş olan ve Tabucchi’nin anlatımsal yaratıcılığı tarafından toplanan metinlerin koleksiyonunun ve kolajının tekniğiyle, gerçekliğin

²⁰⁶ Tabucchi, a.y.

müzeleştirilmesini oluşturmaktır. Fakat Tabucchi tarafından oluşturulan bu metinsel koleksiyon, artık kaybolmuş ve bir daha dönmeyecek antika nesnelerin nostaljik bir koleksiyonu olarak görülebilir. Böylece **Porto Pim Kadını** eserinde duyulan his, geçmişe yönelik umutsuz bir özlem, derin bir nostaljidir. Bu nostalji, göreceğimiz gibi, sadece alıntılan metinlerde değil, Tabucchi'nin seyahat sırasında yaşadıklarını anlatan metinlerde de sezilmektedir.

Porto Pim Kadını eserinin incelemelerinde görüldüğü gibi, Tabucchi anlatılarının şiirler, romanlar, röportajlar ve tarih kitaplarından etkilendikleri görülmektedir. Böylece yazarın gerçekleştirdiği ve edebiyatlaştırdığı seyahatlerin edebî bir dünya, yazınsal bir uzam üzerinde yapıldığı söylenebilir. Bu yazınsal dünya, Levi-Strauss başta olmak üzere birçok yazar ve kuramcının söylediği gibi küçük değildir. Bu “büyük ve değişik” dünyayı tanımak için tek yolu seyahat etmektir ve böylece seyahat, daha fazla şey öğrenmek için önemli bir öğeye dönüşmektedir.

Yazara göre seyahat, edebiyat gibi bir öğrenme yöntemi, ek bilgileri kazanabilmek için bir araçtır. Buna bağlı olarak Tabucchi'yi seyahat ettiren faktörler, bilme arzusu, günlük hayatın verdiği can sıkıntıları, bilinmeyene doğru gitme isteğidir. Özel olarak Tabucchi'nin, kendi seyahat tecrübelerinden derin bir şekilde etkilenmiş ve onları bir esin kaynağı olarak görmüş bir yazar olduğunu söylemek yanlış olmaz. Nitekim eserlerinde olduğu kadar bu röportajda da anlaşılan, Tabucchi için seyahat temasının merkezî bir konumda olduğudur ve kendi seyahat yazıları için çağdaş seyahat edebiyatından değil en geleneksel seyahat edebiyatının örneklerinden esinlenmektedir.

“Eski zamanlarda, kültürlü ve meraklı okuyucu bilinmeyen uzak ülkelere gitmek için yola çıkarken valizine [...] turist rehber kitaplarını değil [...] ama kendilerinden önce o diyara gitmiş başka yolcuların kitaplarını koyardı. O kitaplarda ne kalacağı yerler, ne elçiliklerinin adresi, ne American Express ne de kesin yaptırması gereken aşılardan listesi vardı. Bambaşka şeyler

öğretirlerdir: Oralarda nasıl yaşanır, nasıl düşünülür, nasıl yazılır ve o yabancı ülkelerde ne gibi fikirler geçerliydi.”²⁰⁷

Bu fikirlerden yola çıkarak Tabucchi’nin; seyyahlara eski seyahat anlatılarının tarihi ve dünyayı anlamaya yardım ettiklerini, çağdaş seyahat kitaplarının ise değersiz ve gereksiz bilgiler verdiklerini düşündüğü anlaşılmaktadır. Bu yüzden geçmiş zamanlara ve eski metinlere başvurarak yazarın, postmodern ve post-turistik dönemde gerçekleşen seyahat kavramının ve fikrinin yok oluşuna tepki vermeye çalıştığı görülmektedir. Yazarın öne sürdüğü gibi:

“**Donna di Porto Pim** kişisel bir harita, o dönemde olduğum kişinin içindeki gizli coğrafyanın güzergâhıdır. Gerçek bir gezi kitabı değil, kendi içimde yaptığım metaforik bir gemi yolculuğu olduğunu, Azor Adaları’ndaki çelişkili geziyi kendi odamın içinde dönüp dolaşarak yaptığımı üç sayfalık önsüzde ölçülü sözcüklerle anlatmaya çalıştım; kitabın iç kapağında Leonardo Sciascia’nın yazdığı ama imzalamadığı sözler de bunu doğrular. Sciascia, Leopardi’yi anıştırarak hepimizin içinde yankılanan şeyden söz eder, çünkü “eski” ve “uzak sözcükleri sanki öykünün ana yönleriymiş gibi iki boyutu çağrışırlar.”²⁰⁸

Bu nedenle **Porto Pim Kadını** eseri, eski seyahatnamelerden ve artık geçersiz bilgiler aktaran ama derin bir şiirselliğe sahip olan bilimsel kitaplardan alıntılanan alt-bölümlerden ve modası geçmiş geleneklere ait nostaljik nesnelerden oluşan bir “enkaz” koleksiyonu, zamanda ve uzamda uzak topraklardan gelen nesnelerden oluşan bir müze olarak kabul edilebilir. Aynı zamanda Tabucchi’nin eseri, artık var olmayan bir dünyanın bir yenidenyazmasına dönüşmekte ve eserde ifade edilen bu yenidenyazılmış uzam, geçmiş zamanlara dönük derin bir nostalji duygusu tarafından etkilenen öykülenmiş uzama dönüşmektedir. Sonuç olarak nostaljik ve öykülenmiş bir uzamı sunmak ve bu şekilde geçmişe başvurmak, küreselleşme sürecinde

²⁰⁷ A.e., s. 238.

²⁰⁸ A.e., s. 184.

kaybolmuş dünyayı betimlemeyi tekrar mümkün kılmaktadır ve uzamın anlatılabilirliğine yeniden güç vermektedir.



SONUÇ

Non c'è lido più lontano di quello dove non si
approda.
(Stefano D'Arrigo, **Orcynus Orca**)

Giriş bölümünde öne sürüldüğü gibi, bu Doktora tezinin hedefi, postmodern yazarlardan Antonio Tabucchi'nin, **Porto Pim Kadını** adlı eserinde seyahat olgusunu kullanmasını ve yeniden yorumlamasını araştırmak olmuştur. Bu çalışmanın sonucunda Tabucchi'nin bu eserinin, önemli çağdaş İtalyan seyahat anlatıları arasına girebildiği söylenebilir. Bu sonuç, yazarın seyahat olgusuna verdiği önemi doğrulamaktadır. Bu tezde Tabucchi üzerine yapılan araştırmalar arasında büyük bir boşluk olarak gördüğümüz edebiyatta seyahat olgusunun yeri hakkında yeni bir bakış oluşturmaya çalışılmıştır. Nitekim şimdiye kadar İtalyan yazarının eserleri ile seyahat ilişkisini inceleyen bir çalışmanın bulunmadığı fark edilmiştir.

Porto Pim Kadını, edebî olan ve edebî olmayan birçok metnin parçalarından oluşan bu kompleks ve karmaşık kitap, yazar tarafından aksi iddia edilse de, bir seyahatnamedir ve post-turistik dönemde ortaya çıkan seyahat ile ilgili edebî tartışmalara yeni yorumlar getirmektedir. Nitekim yazarın gerçek hayatta yaptığı bir seyahatten esinlendiği, ziyaret ettiği yerlere ait kültürel bir birikim aktarma arzusunda olduğu ve o yerlerde somut bir şekilde var olan metaforları ve imgeleri yansıttığı fark edilmektedir. Ayrıca eser, yazarın doğrudan edindiği tecrübeleri yeni bir dille anlatması bakımından seyahat anlatısının özelliklerini taşır. Bununla birlikte eser, postmodern dönemde, küreselleşme sürecinde kitle turizminin gelişimiyle birlikte ortaya çıkan seyahat etme geleneğinin yozlaşmasına ve hep aynı gibi görülen, dünyanın devingenliğinin anlatılmasında yaşanan tereddütlere bir cevap niteliğindedir.

Tabucchi'nin eserini etkileyen ve post-turistik dönemde seyahatin yaşadığı dönüşümlere bağlı olarak bu çalışmanın ilk iki bölümünde seyahat kavramı ve geleneği incelenmiştir. Nitekim görüldüğü gibi seyahat kavramının tarihine, yapısına

ve kuramına başvurmak, insan devingenliği konusunda postmodern çağda gerçekleşen edebî değişikleri de yorumlayabilmek için gerekli ve vazgeçilmez gibi görölmektedir. Esas olarak seyahatin insan hayatında ve toplumsal gelişmelerde çok büyük önem taşıdığı bellidir.

Küresel ve postmodern çağda daha fazla insan seyahat etme imkânı bulmuştur. Böylece kitle turizmi adlı yeni bir unsurdan bahsedilmeye başlanmıştır. Bu durumda geleneksel seyahat kavramının zamanla krize girdiği, seyyahın kimliği ve uzamla ilgili yeni algılayışların ortaya çıkması ile seyahat, turizm ve post-turizm kavramlarına yeni anlamlar yüklendiği görölmektedir. Nitekim mesafelerin kısılması, herhangi bir yere ulaşma süresinin azalması ve seyahat etme imkânının çoğalması, seyahat perspektiflerini, beklentilerini ve biçimlerini derin bir şekilde değiştirmiştir. Aynı zamanda artık seyahatin gerçek anlam ve özünün yok olmaya yüz tuttuğu düşünölmeye başlanmıştır. Bu dönemde yaşanan seyahat algılayışının değişimlerinin postmodernitede görölen bireyin parçalanması, kimlik sorunları ve uzamın küreselleşmesine sıkı bir şekilde bağlı olduğunu söylemek mümkündür. Bu çağda seyahatte önemli rol oynayan kimlik ve uzam kategorilerinin, bütün dünyada meydana çıkan toplumsal ve kültürel değişimlerle bir evrim geçirdiği görölmektedir. İlk önce “yapay olay”lardan, “yapay nesne”lerden ve simöülakrlardan oluşan postmodern simöülasyon kültüründe, parçalanmış bir “tüketim toplumu”unda bulunan birey/özne de kendini parçalanmış gibi hissetmektedir. Artık tarihselliğin, gelişmenin ve metafizik kavramların geçerliliğine inanmayan birey kendini yabancılaşmış ve kaybolmuş hissederek kendi kimliğinin tehdit altında olduğunu algılamaktadır. Bu durumda öznenin zayıflamasının ortaya çıktığı görölmektedir. Öznenin zayıflaması ve parçalanması ile birlikte uzamın gitgide postmodernleştirildiği fark edilmektedir. Bu durumda artık “modern olmayan” her şey yıkılmakta ve insan hayatıyla ilgili her şey üretim sistemine bağlanmaktadır: bu çerçevede uzam da bir ürün olarak görölmekte ve küresel olarak hep aynı gibi görönen ortak ve tek öğe olarak kabul edilmektedir. Böylece monolitik kapitalist sistemin içerisinde bulunan uzam devasa, sonsuz ve aynı görölmekte ve bu olgu insanın kendini daha da parçalanmış, çaresiz ve yabancılaşmış hissetmesine neden olmaktadır.

Postmodern çağda parçalanmış bireyin küreselleşmiş uzamda gerçekleştirdiği seyahat kavramı da ciddi değişiklikler göstermiştir. Nitekim zamanla daha küçük ve aynı olmaya başlayan dünyada egzotik bir yer olup olmadığı sorulmaktadır. Turist figürüyle özdeşleşmeyen, fakat aynı zamanda küresel turizmin yansımalarından etkilenen seyyah/yazar “daha önce söylenen” ve “daha önce yaşanan”la karşı karşıya gelince kendi deneyimini tekrarlanmaz, biricik ve kişiye özgü gibi sunmak istemekte ve deneyimini aktarırken yeni anlatım yöntemleri kullanmaktadır. Böylece yeni seyahat anlatılarında seyyah/yazar seyahatin anlamını değil nasıl anlatmanın gerekli olduğunu düşünmektedir. Özellikle 20. yüzyılda seyahat edebiyatı, seyahati gerçekleştiren kişinin kendi bireyselliğini arayışı doğrultusunda yaptığı bir sorgulama üzerine odaklanmaktadır. Bununla birlikte kitle turizminin ortaya çıkması, gerçek seyahat eyleminin artık var olmadığı fikrini getirmektedir. 70’li yıllardan sonra yapılan seyahatler, aynılaşan küresel topraklardan uzaklaşıp hakiki ve otantik yerleri bulmak için gerçekleşen tecrübelerdir. Fakat bu arayışın sonucunda, turistik endüstrinin dünyanın her yerini işgal ettiğinin farkında varılır. Bu dönemde kitle turizmine direnen ve ötekiyle gerçek bir ilişki kurmaya çalışan yazarların yönetici sınıfına ve resmi toplumsal sisteme karşı çıktıklarını hatırlatmak gerekir. Bütün çabaya rağmen post-turistik seyahat anlatıları “bilinen” dışında “bir şeyler” bulmanın imkânsız olduğu fikrini yansıtmaktadır. Böylece küresel dünyada artık bilinen ve daha önce görülmüş olanı tekrar betimlemek için postmodern edebiyatta olduğu gibi yeni anlatım yöntemleri üretilmeye başlanmıştır.

Post-turistik dönemde seyahat anlatıları bir bakıma küreselleşmiş dünyada ortaya çıkan paradokslara bir çözüm getirmeye çalışmakla birlikte kültürel yapıların göreceli olduklarını göstermeyi hedeflemektedir. Post-turistik seyyahların, seyahat geleneğini tekrar canlandırmak için kullandıkları yöntemlerden birisi, eski güzergâhları yeniden denemektir. Ayrıca seyyahların artık eski taşıt araçlarına bindikleri görülmektedir. Çağdaş seyahat anlatılarında uygulanan anlatım yöntemlerinin artması nedeniyle bu türü tanımlamak için tek ve sabit bir parametre bulmak mümkün değildir. Nitekim yazarlar ötekiyle öznel bir ilişki kurmaya çalıştıkları için çok farklı ve değişik yorumlar ortaya koymaktadır. Dünyanın daha fazla aynılaştığı ve hiçbir yerin gerçekten uzak olmadığı hissedildiği bir çağda

yaşayan yazarlar kendilerine, gezilen yerlerin özünü yeni bir şekilde nasıl betimleyebileceklerini sorup geleneksel seyahat anlatılarında kullanılan anlatısal yöntemlerin geçerliliğini sorgulamaktadırlar. Bu durumda uzamı anlatabilmek için yeni anlatım yöntemlerinin kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Bu çalışmada, özellikle **bilgi koleksiyonculuğu**, **üst-seyahat** seyahat anlatı tipolojileri ve **metinlerarası**, **kurgulaştırma**, **metaforlaştırma** anlatım yöntemleri üzerine odaklanılmıştır, çünkü, tezin sonraki bölümlerinde görüldüğü gibi, bunlar Tabucchi'nin eserlerinde en fazla rastlanan yöntemlerdir ve yazarın seyahat ile ilgili yorumunu ve algılayışını incelemek için büyük önem taşıyan öğelerdir.

Şimdiye kadar tespit edilen seyahat ile ilgili unsurları sunmamızda, Antonio Tabucchi'nin **Porto Pim Kadını** eserinde bulunan özelliklerin incelenmesi için bir yol hazırlamak amaçlanmıştır. İlk önce seyahat konusunun Tabucchi'nin eserlerinde hep önemli bir konumda bulunduğu söylenebilir. **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar** adlı kitapta yazar çok fazla seyahat ettiğini ve bazı seyahatlerinden roman yazmak için esinlendiğini itiraf etmektedir. Nitekim çok fazla bilinmeyen **Porto Pim Kadını** eserinin konusu Azor Adaları'nda geçirilen bir seyahattir. Fakat gerçekten yapılan bu seyahat yazar tarafından geleneksel seyahat anlatılarının kurallarına göre tasarlanan bir metin değil, ziyaret edilen uzama yeni bir yorum katan ve artık yok olmuş egzotikliği yeniden canlandırmaya çalışan karışık ve okunması zor bir yazı olarak kabul edilebilir.

Bu “seyahatname”nin ilk metni, anlatıcının Hesperides adlı bir takımadaya vardığını anlatan bir mektuptur. Seyahat anlatılarındaki ilk sayfalarda kaleme alınan varışın betimlenmesi, **Porto Pim Kadını** eserinde geleneksel bir şekilde yapılmamaktadır. Nitekim arkaik özellikleri taşıyan bu ıssız ve primitif dokuz adaya varış, rüyasal ve fantastik öğeler aracılığıyla anlatılmaktadır. Okyanusun ortasında bulunan bu topraklarda bir tarafta Kolomb öncesi uygarlıklara has motiflere göre betimlenen insanlar öbür tarafta ise büyü ve sıra dışı bitkiler ve hayvanlar bulunmaktadır. Hesperides adlı bu adalarda insan duygularını yansıtan tanrılara tapılmaktadır. Azor Adaları'nı simgeleyen bu adalar, rüyasal bir hava tarafından kuşatılmaktadır. Tabucchi'nin eserlerinde önemli bir rol oynayan rüya bu metinde

ziyaret edilen yerleri betimlemek için bir anlatım aracı olarak kullanılmaktadır. Anlatıcı, gerçekten adalara vardığını anlatmak yerine bu adalara vardığını rüyasında gördüğünü anlatmaktadır. Ayrıca Odisseus gibi dünyanın sınırlarını aşarak bu topraklara ulaştığını hayal etmektedir. Bu metinde seyahat tecrübesi hayalî/rüyasal bir boyuta taşınmaktadır.

Bu rüyasal boyutta, genelde yazar tarafından doğrudan ziyaret edilmiş yerler ve mekânlar ve “uzak” ve “eski”, dünyayı aynılaştıran küreselleşme süreci tarafından dokunulmamış gerçeklikler olan heteropyalar önem kazanmaktadır. Bu yüzden bu heterotopyalar ve içlerindeki nesneler, Tabucchi’nin eserinde **saudade** (özlem) kavramının ortak niteliklerine sahip olan derin bir nostalji duygusunun yansımasına dönüşmektedirler. Bu duygu, sadece geçmişe dönük değil, geleceğe de dönük melankolik bir özlemdir. Bu durumda Azor Adaları’nda gezerken Tabucchi’nin **Porto Pim Kadını** eserinde **saudade**/özlem duygusu daha fazla belirginleşmektedir çünkü bu topraklarda gemi kazası, balina, ada ve kadın gibi evrensel metaforlar ve edebî imgeler vücut bulmaktadır. Bu nedenle **Porto Pim Kadını** eserinde yansıtılan Azor Adaları, bir metafor ve imge birleşimine dönüşmektedir. Buna bağlı olarak bu adalarda gerçekleştirilen seyahat, gerçek ve gerçekdışı, realist ve fantastik boyutlar arasında asılı kalmış bir tecrübe olarak anlatılmaktadır.

Fakat **Porto Pim Kadını** sadece metaforlar ve imgeler içeren bir eser değil, ilkel ve arkaik kaybolmuş bir dünyanın parçası olan öğelerin yer aldığı metinlerden oluşan bir kolaj olarak görülmektedir. Bundan dolayı Peter’s Bar, alıcılarına bir türlü kavuşamayan eski mesajlarla doludur. Kitapta anlatılan av yönetmeliği, yasaklanan ve zamanla unutilan bir geleneğin enkazı; aktarılan bilimsel yazılar, 19. yüzyılın veteriner literatüründen şiirsel örnekler; **Moby Dick** romanından alınan metinler, bu yüzden artık geçersiz, küreselleşme öncesi, arkaik bir diyarın simgeleridir. Tabucchi’nin eseri, bir tarafta bütün bu metinsel “enkazlar”dan oluşan parçalar aracılığıyla gezilen uzamı betimlediği için bir bilgi koleksiyonu, diğer tarafta yazarın seyahat etmek ve öteki yerleri keşfetmek için modası geçmiş metotlar kullandığı bir üst-seyahat olarak da kabul edilebilir. Nitekim Batılı toplumlar kitle turizminden uzaklaşarak balina avı gibi arkaik ve artık yasaklanan gelenekleri denemek, yerliler

gibi davranıp onlarla direkt olarak temasa geçmek ve öteki ile dengeli ve eşit bir diyalog içinde bulunmak istemektedir. Sonuç olarak Tabucchi, kitle turizmini küreselleştiren dürtüleri etkisiz hale getirmek ve otel, restoran, eğlence mekânlarının isimlerini ve gereksiz basmakalıp fikirleri aktaran bazı seyahat yazarlarından uzaklaşmak için nostaljik bir şekilde geçmişe başvurarak küreselleşme sürecinde kaybolmaya başlayan hatıraları, gelenekleri, inançları, imgeleri ve metaforları tekrar canlandırmaya çalışmaktadır.

Ayrıca çağdaş seyahat anlatılarının genel olarak gösterdikleri düşünceler arasında Tabucchi'nin düşüncesi oldukça eşsizdir. Nitekim İtalyan yazar dünyanın küçük olduğunun ve “küresel bir köy” olduğunun gerçek olmadığını, hatta dünyanın büyük ve değişik olduğunu iddia etmektedir. Dünyanın sınırlarının ulaşılmazlığı ve “öteki”ni tamamen bilme imkânsızlığı, insanın yaşadığı gerçekliği güzel kılan olgudur ve bu olgu, hayal gücünü kullanarak da egzotizmi yeniden bulma olanağı sunmaktadır.¹

Fakat **Porto Pim Kadını** eserinin örneğine bakılırsa Tabucchi'nin düşüncesinin farklı olduğu görülmektedir. Nitekim yazarın, bu eserde Azor Adaları'nı, postmodern ve post-turistik metinlerde kullanılan anlatım yöntemleri aracılığıyla gerçekten olduğundan daha fazla ulaşılmaz, anlaşılmaz ve turizmden uzak bir yer olarak göstermek istediği söylenebilir. Bu fikre bağlı olarak kitabın genel yapısına ve özellikle kullanılan metinlerarası malzemelere bakılırsa, Tabucchi'nin tipolojik olarak değişik metinler kullanarak uzamın yapısını bozmaya çalıştığı ve parçalı, kopuk ve süreksiz bir gerçeklik kurduğu fark edilmektedir. Böylece Tabucchi'nin sunduğu uzam, tam anlamıyla postmodern uzam olarak kabul edilebilir. Nitekim uzam, belli bir yer ile ilgili olan bütün yazılı malzemelerin toplanması olarak gösterilmektedir. Bu yüzden yazarın yaptığı çalışma, değişik metinlerin koleksiyonu ve kolajı, bir çeşit gerçekliğin müzeleştirilmesidir. Tabucchi tarafından oluşturulan bu metinsel koleksiyon, artık kaybolmuş antika nesnelerin nostaljik bir koleksiyonu olarak görülebilir. Böylece **Porto Pim Kadını** eserinde duyulan his, geçmişe derin bir nostaljidir. Bu nostalji, sadece alıntılan metinlerde

¹ Tabucchi, **Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar**, a.g.e., s. 18.

değil, Tabucchi'nin seyahat sırasında ziyaret edilen mekânlar da sezilmektedir. Nitekim bu mekânlar, incelenen eserde bir çeşit nostalji heterotopyalarına dönüşmektedir.

Birçok açıdan **Porto Pim Kadını** eserinde betimlenen heterotopyaların ve kayıp bir dünyaya karşı hissedilen nostalji duygusunun, Tabucchi'nin dünyayı betimlemek için kullandığı önemli araçlar olduğu söylenebilir. Nitekim bu araçlar, küresel çağda parçalanan dünyayı ve postmodern dönemde bölünmüş olan bireyselliği de tekrar bir araya getirmek için kullanılmaktadır. Böylece bireyin, heterotopyalar ve nostaljik nesneler aracılığıyla artık kaybolan geçmişi yeniden elde ettiği söylenebilir: Birey seyahat ederken sadece “öteki” ile buluşmakta değil kendisini yeniden keşfetmektedir. Bu açıdan **Porto Pim Kadını** kitabı; seyyahın, “öteki”ne doğru yelken açarken aslında kendi parçalı kişiliğinin, duygularının, pişmanlıklarının peşine düştüğünü ve kendini yeniden bulduğunu gösteren bir eserdir. Anlatımbilimsel açıdan ise yazar seyahat anlatısının anlatısal birliğini ve tutarlılığını bozarak gerçekten yaşanmış tecrübeleri ve daha önce aynı yerlere gitmiş olan başka insanlar tarafından anlatılan olayları, metaforik öyküleri ve kurgulanmış yaşamöyküleri bir araya getirmektedir.

Bu karışımdan aslında hiçbir zaman gerçekleşmemiş gibi gözüken hayalî bir seyahatin anlatısı ortaya çıkmaktadır. Gerçekçi ile düşsel boyutlar arasında asılı kalan bu seyahatler, Tabucchi'nin eserlerinde büyük sıklıkla görülen olgulardır ve bu olgu **Gittikçe Geç Olmakta** isimli romanda yer alan “**Yazılmamış Kitaplar, Yapılmamış Yolculuklar**” başlıklı mektupta da en açık şekilde ifade edilmektedir:

“Tam yapılmayacak bir yolculuktan bu Semerkand yolculuğu. Benden unutulmaz bir anısı kaldı, hem öylesine berrak, öylesine ayrıntılı ki, ancak gerçekten düşünde yaşadığı şeyler öyle bir anı bırakabilir insanda. [...] Hayallerimizde hep düşlemini sonuna değin sürdüren Don Kişot gibi yapmıştık, çılgınlıktan kaynaklanan bir hayal gücü yeter ki yerli yerince olsun. Don Kişot'un gerçekçi bir roman olduğunu hiç düşünmüş müydün? [...]

İste o yüzden Semarkand'a yapmadığımız yolculuğu hatırlıyorum, çünkü işte o sahiden gerçektir, bizimdi ve dolu dolu yaşanmıştı.”²

Hayal gücü, rüya ve sadece düşlerde yaşananların belirsiz hatıraları küreselleşme döneminde hep aynı gibi görülen dünyada daha önce yaşanmışlığı yeniden anlatmak için son çarelerdir ve **Porto Pim Kadını** bu çarelere başvurularak kaleme alınmış bir eserdir.



² Tabucchi, **Gittikçe Geç Olmakta, a.g.e.**, s. 166-168.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay: **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara, Öteki Yayınevi, 1999.
- Aktulum, Kubilay: **Parçalılık/Metinlerarasılık**, Ankara, Öteki Yayınevi, 2004.
- Alighieri, Dante: **İlahi Komedya**, Çev. Rekin Teksoy, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2010.
- Ammirati, Maria Pia: **Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi, Tondelli**, Cosenza, Rubettino, 1991.
- Anonim: **Navigatio sancti Brendani abbatis**, (Çevrimiçi) http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost10/Brendanus/bre_navi.html, 30 Ekim 2015
- Arbasino, Alberto: **Fratelli d'Italia**, Milano, Feltrinelli, 1963.
- Arbasino, Alberto: **Mekong**, Milano, Adelphi, 1994.
- Arbasino, Alberto: **Paesaggi italiani con zombi**, Milano, Adelphi, 1998.
- Arbasino, Alberto: **Le muse a Los Angeles**, Milano, Adelphi, 2000.
- Arbasino, Alberto: **Dall'Ellade a Bisanzio**, Milano, Adelphi, 2006.
- Aristoteles: **Poetika**, Çev. Samih Rifat, İstanbul, Can

Yayınları, 2007.

Auge, Marc:

Yer-olmayanlar: Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1997.

Barthes, Roland:

Göstergeler İmparatorluğu, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, YKY, 1996.

Bassnett, Susan:

Comparative Literature. A Critical Introduction, Oxford, Cambridge, Blackwell, 1993.

Baudrillard, Jean:

Tüketim Toplumu, Çev. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012.

Baudrillard, Jean:

Amerika, Çev. Yaşar Avunç, İstanbul, Ayrıntı, 1996.

Baudrillard, Jean:

“Lo orbital y lo exorbital,” **Vuelta**, mayo 1987, pp. 10-22.

Bauman, Zygmund:

La società individualizzata. Come cambia la nostra esperienza, Tr. Giovanni Arganese, Bologna, il Mulino, 2002.

Bauman, Zygmund:

Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone, Tr. Oliviero Pesce, Bari, Laterza, 2001.

Bellemin-Nöel, Jean:

Interlignes 3. Lectures Textanalytiques, Villeneuve d’Ascq (Nord), Presses Universitaires

du Septentrion, 1996.

- Benedetti, Catia: “Notturmo azzorriano. Oscurità e luci in «Donna di Porto Pim»,” **I ‘Notturni’ di Antonio Tabucchi, Atti del seminario, Firenze 12-13 maggio 2008**, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 191-204.
- Bernardelli, Andrea: **Intertestualità**, Firenze, La Nuova Italia, 2000
- Bernardelli, Andrea: **Che cos’è l’intertestualità**, Roma, Carrocci, 2013
- Bertone, Manuela: “Antonio Tabucchi; il gioco del peritesto,” **Gravina**, IX, 2, New Serie 6 (1998), 33-39.
- Blanton, Casey: **Travel Writing, The Self and the World**, New York, London, Routledge.
- Boorstin, Daniel J.: “From Travel to Tourism: The Lost Art of Travel,” **The Image or What Happened to the American Dream**, London, Weidenfeld-Nicolson, 1962, pp. 86-125.
- Borer, Alain, v.d.: **Pour une littérature voyageuse**, Bruxelles, Éditions Complexes, 1992.
- Borges, Jorge Luis: **Dantevari Denemeler. Shakespeare’in Belliği**, Çev. Peral Bayaz Charum, İstanbul, İletişim, 2014.
- Borges, Jorge Luis: **Düşsel varlıkların Kitabı**, Çev. Celal Üster, İstanbul, İletişim, 2015.

- Borm, Jan: “Defining Travel. On Travel Book, Travel Writing and Terminology,” **Perspectives on Travel Writing**, Ed. by Hooper Glenn, Tim Youngs, Aldershot, Ashgate, 2004, pp. 13-26.
- Boym, Svetlana: **Nostaljinin Geleceği**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis, 2009.
- Brilli, Attilio: **Quando viaggiare era un’arte. Il romanzo del Grand Tour**, Bologna, Il Mulino, 1995.
- Brizio-Skov, Flavia: **Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo**, Cosenza, Pellegrini Editore, 2002.
- Butor, Michel: **La modification**, Paris, Minuit, 1957
- Butor, Michel: “Le Voyage et l’écriture,” **Romantisme**, n°4 (1972), pp. 4-19.
- Buzard, James: “The Grand Tour and After,” **The Cambridge Companion to Travel Writing**, Ed. by Peter Hulme and Tim Young, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2002, pp. 37-52.
- Calvino, Italo: **Kum Koleksiyonu**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, YKY, 2013.
- Campbell, Joseph: **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Kabalcı, 1999.

- Campbell, Mary: **The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing, 400-1600**, Ithaca, Cornell University Press, 1988.
- Canetti, Elias: **Il testimone auricolare**, Tr. Gilberto Forti, Raffaele Oriani, Milano, Adelphi, 1995.
- Carlos Gumpert, Antonio
Tabucchi: **Conversaciones con Antonio Tabucchi**, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995.
- Casadei, Alberto: **La critica letteraria del Novecento**, Bologna, Il Mulino, 2001.
- Celati, Gianni: **Avventure in Africa**, Milano, Feltrinelli, 1998.
- Celati, Gianni: **Verso la foce**, Milano, Feltrinelli, 1989.
- Ceronetti, Guido: **Un viaggio in Italia**, Torino, Einaudi, 1983.
- Ceserani, Remo: **Raccontare il postmoderno**, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- Chateaubriand, François-René: **Les Natchez, Oeuvres romanesques et voyages**, Vol. 1, Paris, Gallimard, 1969.
- Chateaubriand, François-René: **Mémoires d'outre-tombe**, Paris, Gallimard, 1957.
- Chialant, Maria Teresa: "Premessa," **Viaggio e letteratura**, a cura di Maria Teresa Chialant, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 9-17.

Cioffi, Fabio, Giorgio Luppi,

Amedeo Vigorelli, Emilio

Zanette:

Il testo filosofico, Vol. 1, Bruno Mondadori, 1991.

Clerici, Luca:

“Introduzione”, **Scrittori italiani di viaggio (1700-1861)**, a cura di Luca Clerici, Vol. I, Milano, Mondadori, 2008, pp. IX-CXVI.

Culler, Jonathan:

“Turizmin Göstergebilimi”, çev. Erkan Ünal, **Turist: Modern Çağın Seyyahı?**, Cogito, Sayı: 59, 2009, s. 95-112.

De Pascale, Gaia:

Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

De Pascale, Gaia:

“Letteratura di viaggio e New Italian Epic: ipotesi per una narrativa di transito,” 2009, (Çevrimiçi) www.carmillaonline.com/2009/02/10/letteratura-di-viaggio-e-new-italian-epic-ipotesi-per-unanarrativa-di-transito/, 07 Temmuz 2015.

Del Corno, Dario:

Letteratura greca, Milano, Principato, 1995.

Deleuze, Gilles, Felix Guattari:

Kapitalizm ve Şizofreni 1. Göçebibilimi İncelemesi: Savaş Makinesi, Çev. Ali Akay, Ankara, Bağlam Yayıncılık, 1990.

Deleuze, Gilles, Felix Guattari:

Felsefe Nedir?, Çev. Turhan Ilgaz, İstanbul, YKY, 1992.

- Dolfi, Anna (a cura di): **I 'Notturni' di Antonio Tabucchi**, a cura di A. Dolfi, Atti di seminario, Firenze, 12-13 maggio 2008, Roma, Bulzoni, 2008.
- Dolfi, Anna, Maria Carla Papini: **Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi**, Roma, Bulzoni, 1998.
- Dolfi, Anna: "I personaggi, la saudade, la notte," **I 'Notturni' di Antonio Tabucchi**, a cura di Anna Dolfi, Atti di seminario, Firenze, 12-13 maggio 2008, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 257-270.
- Dolfi, Anna: **Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi**, Firenze, Le Lettere, 2010.
- Dolfi, Anna: **Tabucchi. La specularita, il rimorso**, Roma, Bulzoni, 2006.
- Doltaş, Dilek: **Postmodernizm ve Eleştiri**, İstanbul, İnkılap, 2003.
- Doltaş, Dilek: **Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar**, İstanbul, Telos, 1999.
- Eco, Umberto: **Açık Yapıt**, Çev. Tolga Esmer, İstanbul, Can Yayınları, 2016

- Eflatun: **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1962.
- Eliade, Mircea: **Kutsal Ve Dindışı**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, Gece Yayınları, 1991.
- Emre, İsmet: **Postmodernizm ve Edebiyat**, Ankara, Anı, 2006.
- Fasano, Pino: **Letteratura e viaggio**, Bari, Laterza, 1999.
- Ferrarotti, Franco: **Partire, tornare. Viaggiatori e pellegrini alla fine del millenio**, Roma, Dozelli, 1999.
- Ferroni, Giulio: **Storia e testi della letteratura italiana**, Vol. 3D, Torino, Einaudi Scuola, 2005.
- Forsdick, Charles: **Travel in Twentieth- Century French and Francophone Cultures. The Persistence of Diversity**, Oxford, New York, Oxford University Press, 2005.
- Foucault, Michel: **Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, İmge, 1994.
- Foucault, Michel: “Başka Mekânlara Dair,” **Özne ve İktidar**, Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000, s. 291-302.
- Franklin, Adrian, Zygmund

- Bauman: “Turist Sendromu”, **Turist: Modern Çağın Seyyahı?**, Cogito, Sayı: 59, 2009, s. 81-94.
- Frediani, Federica: **Uscire. La scrittura di viaggio al femminile : dai paradigmi mitici alle immagini orientaliste**, Reggio Emilia, Diabasis, 2007.
- Fussell, Paul: **The Norton Book of Travel**, New York, Norton, 1987.
- Fussell, Paul: **Abroad: British Literary Traveling between the Wars**, New York, Oxford University Press, 1972.
- Gasparini, Giovanni: **Il viaggio**, Roma, Edizioni Lavoro, 2000.
- Genette, Gérard: **Soglie. I dintorni del testo**, Tr. Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989.
- Göktürk, Akşit: **Ada. İngiliz Yazınında Ada Kavramı**, İstanbul, YKY, 1997.
- Gonzáles, Maximiliano: “Dama de Porto Pim: naufragio, marginalidad y órbita”, **Sostiene Tabucchi**, Ed. by Roberto Ferro, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999, pp. 65-77.
- Gören, Esin: **Percorsi di letture intertestuali**, Eren Yayıncılık, İstanbul, 2007.
- Gören, Esin: **Yeniden yazmak. İtalyan Edebiyatında Yeniden yazılmış Metinler**, İstanbul, Dönence Yayıncılık, 2013.

- Grana, Gianni: **Novecento: I contemporanei: Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana**, Milano, Marzorati, 1988.
- Gunn, Janet Varner: **Autobiography: Toward a Poetic of Experience**, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982.
- Harvey, David: **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, Çev. Surgun Savran, İstanbul, Metis, 2012.
- Hetata, Sherif: “Dollarization, Fragmentation, and God,” **The Culture of Globalization**, Ed. by Fredric Jameson and Masao Miyoshi, Durham, Duke University Press, 1998, pp. 273-290.
- Holland, Patrick, Huggan, Graham: “Varieties of Nostalgia in Contemporary Travel Writing,” Ed. by Hooper Glenn, Tim Youngs, **Perspectives on Travel Writing**, Aldershot, Ashgate, 2004, pp. 139-149.
- Hulme, Peter, Tim Youngs: “Introduction,” **The Cambridge Companion to Travel Writing**, Ed. by Peter Hulme and Tim Young, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2002, pp. 1-13.
- Hulme, Peter: “Travelling to Write,” **The Cambridge Companion to Travel Writing**, Ed. by Peter

- Hulme and Tim Young, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2002, ss. 87-101.
- Hutcheon, Linda: **A poetics of Postmodernism**, New York, Routledge, 1988.
- Huyssen, Andreas: “Postmodernizm Haritasını Yapmak,” **Modernite Versus Postmodernite**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Say Yayınları, 2011, s. 231-261.
- Hynes, Samuel: **The Auden Generation: Literature and Politics in the 1930s**, New York, Viking Press, 1977.
- Iovinelli, Alessandro: **L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella letteratura italiana degli ultimi trent'anni**, Savoria Mannelli (Catanzaro), Rubbettini. 2004.
- Isidore of Seville: **Etymologies**, Tr. Stephen A. Barney, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2006.
- Jameson, Fredric: **Postmodernizm Yada Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı**, Çev. Abdulkadir Gölcü, Ankara, Nirengi Kitap, 2008.
- Jansen, Monica: **Il dibattito sul postmodernismo in Italia**, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002.
- Kanceff, Emanuele: “Dimesioni a confronto: viaggio e letteratura,” **Viaggio e letteratura**, a cura di Maria Teresa Chialant, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 21-26

- Lazzarin, Stefano: “Tabucchi fingitore e polemista,” **Chroniques Italiennes**, No. 11 (1/2007), (Çevrimiçi), <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web11/Lazzarin11.pdf>, 20 Kasım 2015.
- Leed, Eric J.: **La mente del viaggiatore. Dall’Odissea al turismo globale**, Tr. Erica Joy Mannucci, Bologna, il Mulino, 1992.
- Levi-Strauss, Claude: **Hüzünlü Dönenceler**, Çev. Ömer Bozkurt, İstanbul, YKY, 1994.
- Lopopolo, Mariangela: **Che cos’è la letteratura comparata**, Roma, Carocci, 2012.
- Lytard, Jean-François: **Postmodern Durum**, Çev. İsmet Birkan, İstanbul, Bilgesu Yayıncılık, 2013.
- MacCannell, Dean: **The Tourist: A New Theory of the Leisure Class**, New York, Schocken Books, 1976.
- Madelénat, Daniel: **La biographie**, Paris, Puf, 1984.
- Maffesoli, Michel: **Del nomadismo. Per una sociologia dell’erranza**, a cura di Graziella Mazzoli, Milano, Franco Angeli Edizioni, 2000.
- Magris, Claudio: **L’infinito viaggiare**, Milano, Mondadori, 2005.
- Magris, Claudio: **Tuna Boyunca**, Çev. Leyla Torguç Basmacı,

- İstanbul, Turkuvaz, 2005.
- Magris, Claudio: **Mikrokozmoslar**, Çev. Leyla Torguç Basmacı, İstanbul, Turkuvaz, 2010.
- Manganelli, Giorgio: **La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990**, Roma, Editori riuniti, 2001.
- Manganelli, Giorgio: **Esperimento con l'India**, Milano, Adelphi, 1992.
- Marenco, Franco: "Prefazione," Luigi Marfè, **Oltre la 'fine dei viaggi'. I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea**, Firenze, Leo S. Olschki, 2009, pp. IX-XII.
- Marfè, Luigi: **Oltre la 'fine dei viaggi'. I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea**, Firenze, Leo S. Olschki, 2009.
- Martinengo, Alberto: "Parlare per immagini. Linguaggio, visione, metaforizzazione," **La Deleuziana**, No. 0/2014, pp. 30-43, (Çevrimiçi) <http://www.ladeleuziana.org/wpcontent/uploads/2014/05/30-43-PDF.pdf>, 07 Temmuz 2015.
- McCaffrey, Larry: **Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction**, Durham, Duke University Press, 1991.
- McHale, Brian: **Postmodernist Fiction**, New York, Routledge,

1989.

Melville, Herman:

Moby Dick: Beyaz Balina, Çev. Sabahattin Eyupoğlu, Mina Uygan, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1964.

Moran, Merna:

Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İstanbul, İletişim, 2009.

Morini, Lugina (a cura di):

Bestiari medievali, Torino, Einaudi, 1996.

Murphet, Julian:

“Postmodernism and Space,” **The Cambridge Companion to Postmodernism**, Ed. by Steven Connor, Cambridge, New York, The Cambridge University Press, 2004, pp. 116-135.

Nicol, Bran:

The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2009.

Onfray, Michel:

Filosofia del viaggio: poetica della geografia, Milano, Ponte alle Grazie, 2010.

Pageaux, Daniel-Henri:

Le scritture di Hermes. Introduzione alla letteratura comparata, a cura di Paolo Proietti, Palermo, Sellerio, 2010.

Perosa, Sergio:

L'isola la donna il ritratto. Variazioni e intrecci letterari, Milano, Bompiani, 2013.

Pezzin, Claudio:

Antonio Tabucchi, Sommacampagna, Cierre

Edizioni, 2000.

Pietro, Pucci: “Decostruzione e Intertestualità,” **Nuova Corrente**, Anno XXXI, No. 93-94, Gennaio-Dicembre 1984, pp. 283-301

Pinzuti, Elena: “Sub Specie Jankélévitch,” **I ‘Notturni’ di Antonio Tabucchi, Atti del seminario, Firenze 12-13 maggio 2008**, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 143-154.

Plinius Maior: **Historiae Naturalis**, (Çevrimiçi) http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D9%3Achapter%3D4_26 Aralık 2015.

Pugliesi, Gianni, Paolo

Proietti: **Il grado zero dell’immagine**, Palermo, Sellerio, 2007.

Refini, Eugenio: “L’isola-balena tra Furioso e Cinque canti,” **Italianistica**, No. 3 (2008), pp. 87-101.

Rennie, Neil: **Far-Fetched Fact: The Literature of Travel and the Idea of The South Seas**, Oxford, Clarendon Press, 1995.

Ricoeur, Paul: **La métaphore vive**, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

Ricorda, Ricciarda: **La letteratura di viaggio in Italia, Dal Settecento a oggi**, Brescia, Editrice La Scuola, 2012.

- Rimini, Thea: **Album Tabucchi. L'immagine Nelle opere di Antonio Tabucchi**, Palermo, Sellerio, 2011.
- Riva, Franco: **Filosofia del viaggio**, Roma, Castelvechi, 2013.
- Rosenau, Pauline Marie: **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, Çev. Tuncay Birkan, Ankara, Ark Yayınları, 1992.
- Salani, Mario P.: “Il viaggio: un artefatto strutturale,” Roberta Iannone, Emanuele Rossi, Mario P. Salani, **Viaggio nel Viaggio. Appunti per una sociologia del viaggio**, Roma, Meltemi, 2005, pp. 21-109.
- Schwarz Lausten, Pia: **L'uomo inquisito. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi**, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2005.
- Segalen, Victor: **Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers**, Paris, Fata Morgana, 1878.
- Segre, Cesare: **Avviamento all'analisi del testo letterario**, Torino, Einaudi, 1999.
- Sontag, Susan: **Fotoğraf Üzerine**, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş, 1999
- Stout, Janis P.: **The Journey Narrative in American Literature: Patterns and Development**, Westport-Conn, Greenwood Press, 1983.

Tabucchi, Antonio, Marco

Alloni:

Una realtà parallela. Dialogo con Antonio Tabucchi, Lugano, ADV, 2008.

Tabucchi, Antonio:

Donna di Porto Pim, Palermo, Sellerio, 2012.

Tabucchi, Antonio:

Tersyüz Oyunu, Çev. Neyyire Gül Işık, İstanbul, Can Yayınları, 2016.

Tabucchi, Antonio:

Hint Gece Müziği, Çev. Münir H. Göle, İstanbul, Can Yayınları, 2000.

Tabucchi, Antonio:

Önemli Olmaya Küçük Yanlış Anlamalar, Çev. Münir H. Göle, İstanbul, Can Yayınları, 2006.

Tabucchi, Antonio:

Requiem, Çev. Münir H. Göle, Can Yayınları, 2007.

Tabucchi, Antonio:

Düşler Düşü, Çev. S. Sayıt, İstanbul, Can Yayınları, 2006

Tabucchi, Antonio:

Gittikçe Geç Olmakta, Çev. Neyyire Gül Işık, İstanbul, Can Yayınları, 2002

Tabucchi, Antonio:

Angelo nero, Racconti, Milano, Feltrinelli, 2005.

Tabucchi, Antonio:

Yolculuklar ve Öteki Yolculuklar, Çev. Semin Sayıt, İstanbul, Can Yayınları, 2016.

Tabucchi, Antonio:

Racconti con figure, Palermo, Sellerio, 2011.

- Tabucchi, Antonio: **Zaman Hızla Yaşlanıyor**, Çev. Nihal Önal, İstanbul, Can Yayınları, 2011.
- Tabucchi, Antonio: **Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori**, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Tarani, Tommaso: “«L’inutile faro della notte». I raggiri del fantastico in «Donna di Porto Pim»”, **I ‘Notturni’ di Antonio Tabucchi, Atti del seminario, Firenze 12-13 maggio 2008**, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 159-187
- Terzani, Tiziano: **Atlıkarınca Bir Tur Daha**, Çev. Eren Cendey, İstanbul, Pan, 2013.
- Tomkinson, Fiona: “Ricoeur’ün Eğretileme Kuramı”, **Paul Ricoeur, Cogito**, Sayı: 56, 2008, s. 161-191.
- Trentini, Nives: **Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto**, Roma, Bulzoni, 2003.
- Tretini, Nives: **Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto**, Roma, Bulzoni, 2003.
- Vattimo, Gianni: **Şeffaf Toplum**, çev. Ümit Hüsrev Yolsal, İstanbul, Say, 2011.
- Vattimo, Gianni: **Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l’ermeneutica**, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Vattimo, Gianni: **Filosofia al presente**, Milano, Garzanti, 1990.

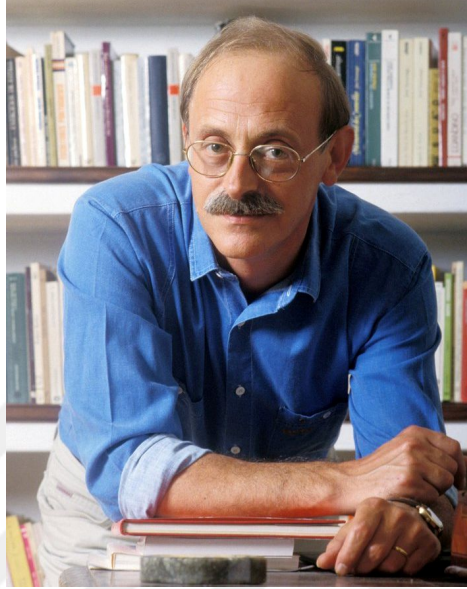
Wilkinson, James: "A Choice of Fiction: Historians, Memory, and Evidence", **PMLA**, Vol. 111, No. 1, January 1996, pp. 80-92..

Woolf, Virginia: **La signora dell'angolo di fronte**, Tr. Masolino D'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1979.



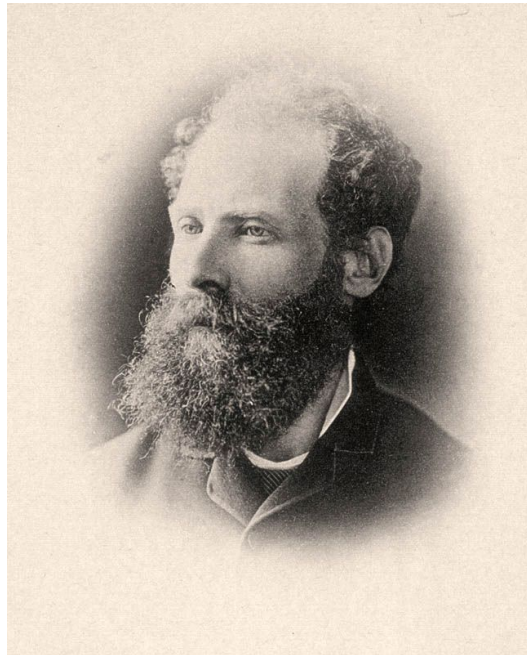
EK: RESİMLER

Resim 1: Antonio Tabucchi (80'li yıllar)



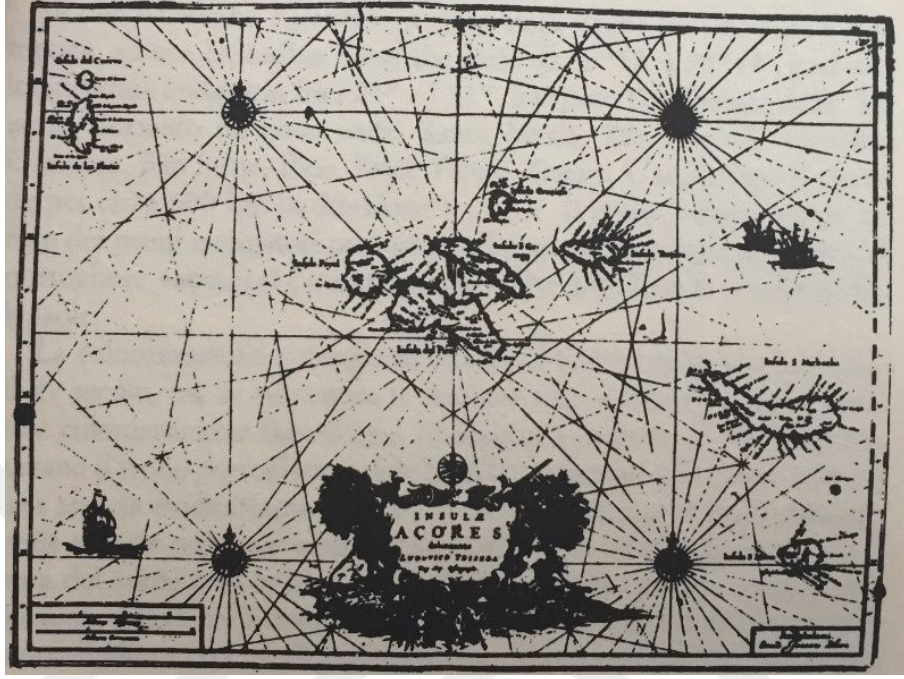
Kaynak: Leonardo Cendamo/Agence France-Presse — Getty Images

Resim 2: En ünlü Azorlu şair Antero de Quental (Portre)



Kaynak: Antero de Quental. In *Memoriam*, Lisboa 1896.

Resim 3: Azor Takımadası, Antonio Tabucchi'nın Porto Pim Kadını eserinde bulunan harita



Kaynak: Antonio Tabucchi, *Donna di Porto Pim*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 93.

Resim 4: Faial adasında volkanik manzara, Azor Adaları (Portekiz)



Kaynak: Cristiano Bedin, *Özel Fotoğraf Arşivi*, 29.05.2016 - 03.06.2016.

Resim 5: Henri Rousseau, **Rüya**, tuvalda yağlı boya, 1910, New York, Museum of Modern Art



Kaynak: (Çevrimiçi) <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/rousseau/>, 12.03.2015

Resim 6: Porto Pim köyünün koyu, Horta, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz)



Kaynak: Cristiano Bedin, **Özel Fotoğraf Arşivi**, 29.05.2016 - 03.06.2016.

Resim 7: Horta kasabası, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz)



Kaynak: Cristiano Bedin, **Özel Fotoğraf Arşivi**, 29.05.2016 - 03.06.2016.

Resim 8: Horta limanındaki resimler, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz)



Kaynak: Cristiano Bedin, **Özel Fotoğraf Arşivi**, 29.05.2016 - 03.06.2016.

Resim 9: Horta limanındaki resimli iskele, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz)



Kaynak: Cristiano Bedin, Özel Fotoğraf Arşivi, 29.05.2016 - 03.06.2016.

Resim 10: Horta limanındaki bir resim, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz)



Kaynak: Cristiano Bedin, Özel Fotoğraf Arşivi, 29.05.2016 - 03.06.2016.

Resim 11: Peter's Bar, Horta, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz)



Kaynak: Cristiano Bedin, **Özel Fotoğraf Arşivi**, 29.05.2016 - 03.06.2016.

Resim 12: Peter's Bar'ın lehvası, Horta, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz)



Kaynak: Cristiano Bedin, **Özel Fotoğraf Arşivi**, 29.05.2016 - 03.06.2016.

Resim 13: Resimli ve işlenmiş balina dişleri, Peter's Bar, Horta, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz)



Kaynak: Cristiano Bedin, **Özel Fotoğraf Arşivi**, 29.05.2016 - 03.06.2016.

Resim 14: Hortênsia (Ortanca), Faial Adasının Arboretumu, Azor Adaları (Portekiz)



Kaynak: Cristiano Bedin, **Özel Fotoğraf Arşivi**, 29.05.2016 - 03.06.2016.

Resim 15. Deniz feneri, Porta dos Capelinhos, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz)



Kaynak: Cristiano Bedin, **Özel Fotoğraf Arşivi**, 29.05.2016 - 03.06.2016.

Resim 16: Porta dos Capelinhos, Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz)



Kaynak: Cristiano Bedin, **Özel Fotoğraf Arşivi**, 29.05.2016 - 03.06.2016.

Resim 17. Porta dos Capelinhos (Manzara), Faial Adası, Azor Adaları (Portekiz)



Kaynak: Cristiano Bedin, **Özel Fotoğraf Arşivi**, 29.05.2016 - 03.06.2016.

Resim 18. Gonalo Velho Meydanı, Porta Delgada, So Miguel Adası, Azor Adaları (Portekiz)



Kaynak: Cristiano Bedin, **Özel Fotoğraf Arşivi**, 29.05.2016 - 03.06.2016.

Resim 19: Faial ve Pico adaları arasında bulunan iki kaya, Azor Adaları (Portekiz)



Kaynak: Cristiano Bedin, **Özel Fotoğraf Arşivi**, 29.05.2016 - 03.06.2016.

Resim 20: Yunus, Pico Adası, Azor Adaları (Portekiz)



Kaynak: Cristiano Bedin, **Özel Fotoğraf Arşivi**, 29.05.2016 - 03.06.2016.

Resim 21: Balinacıların Müzesi (**Museu dos baleeiros**), Lajes Do Pico, Pico Adası, Azor Adaları (Portekiz)



Kaynak: Cristiano Bedin, **Özel Fotoğraf Arşivi**, 29.05.2016 - 03.06.2016.

Resim 22: Öldürülmüş bir balina ile balinacılar (Fotoğraf, 40'lı yıllar)



Kaynak: Museu dos baleeiros, Lajes Do Pico, Pico Adası, Azor Adaları (Portekiz).

Resim 23: Balina avı (fotoğraf, 70'li yıllar)



Kaynak: Museu dos baleeiros, Lajes Do Pico, Pico Adası, Azor Adaları (Portekiz).

Resim 24: Balina işleme fabrikası (fotoğraf, 70'li yıllar)



Kaynak: Museu dos baleeiros, Lajes Do Pico, Pico Adası, Azor Adaları (Portekiz).

Resim 25: Sokağın zemininde bulunan balina resmi, Calheta Do Nesquim, Pico Adası, Azor Adaları (Portekiz)



Kaynak: Cristiano Bedin, **Özel Fotoğraf Arşivi**, 29.05.2016 - 03.06.2016.

Resim 26: Pico adasında bulunan sönmüş yanardağlar, Göllerin Yolu (Caminho das lagoas), Pico Adası, Azor Adaları (Portekiz)



Kaynak: Cristiano Bedin, **Özel Fotoğraf Arşivi**, 29.05.2016 - 03.06.2016.

ÖZGEÇMİŞ

Cristiano BEDIN

Kişisel Bilgiler :

Doğum Tarihi 05.05.1980
Doğum Yeri Montecchio Maggiore - Vicenza (İtalya)
Medeni Durumu: Bekâr

Eğitim :

Lise 1995-2000 Liceo Ginnasio “A. Pigafetta” – Vicenza (İtalya)
Lisans 2000-2005 “Ca’ Foscari” Venedik Üniversitesi – Yabancı Diller ve Edebiyatlar Fakültesi – Doğu Dilleri ve Uygarlıkları (Türk Dili ve Edebiyat Anabilim Dalı)
Lisans 2008-2010 Pisa Üniversitesi – Yabancılar için İtalyan Dili ve Kültürü – ICON programı
Yüksek Lisans 2010-2012 Yeditepe Üniversitesi – Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü – Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı

Çalıştığı Kurumlar:

2012-Devam ediyor: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İtalyan Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Okutmanı.

2006-2011: Yeditepe Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu İtalyanca Okutmanı.

Yayınlar:

Kitaplar:

Okidentalizm ve Londra İmgesi. Edmondo De Amicis ve Ahmet İhsan Tokgöz’ün Seyahatnamelerinde Londra, Saarbrücken, Türkiye Alim Kitapları, 2016, ISBN: 978-3-639-81467-5 (Yüksek Lisans Tezinden Üretilmiş).

Kitapta Bölümler:

“Alberto Arbasino e la riscoperta del Grand Tour tra postmodernismo, classicismo e orientalismo”, in Marino, M. e Spani, G. (a cura di), **Visioni Mediterranee. Itinerari e migrazioni culturali**, Lanciano, Casa editrice Rocco Carabba, 2016, pp. 131-145, .ISBN: 978-88-6344-398-1.

“I musei come nonluoghi: **Le muse a Los Angeles** di Alberto Arbasino”, in Gören, E., Bedin, C. e Karail, D.D. (a cura di), **Proposte per il nostro millennio. La letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione**, Istanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 2016, pp. 191-206, ISBN: 978-605-07-0602-4.

Makaleler:

“L’Orientalismo in Edmondo De Amicis: Spagna, Marocco, Costantinopoli”, **Mediterraneo. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İspanyol ve İtalyan Edebiyatı Dergisi**, Sayı 7, 2010/2, pp. 49-70

“La Sicilia nella produzione odepórica di Edmondo De Amicis: da **L’esercito Italianodurante il colera del 1867** ai **Ricordi d’un viaggio in Sicilia**”, **Mediterraneo. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İspanyol ve İtalyan Edebiyatı Dergisi**, Sayı 9, 2011/2, pp. 13-28.

“La traccia delle trincee e la rievocazione della Grande Guerra ne **Le stagioni di Giacomo** di Mario Rigoni Stern”, **Mise en Abyme**, Vol. II, Issue 1, Jan-June 2015, pp. 24-35.

“L’eroismo dimidiato: alcune riflessioni sull’autobiografismo ne **Il sergente nella neve** di Mario Rigoni Stern”, **Italica Wratislaviensia**, n.7 (2016), pp. 17-32.

“L’immagine pittorica nella narrativa di Antonio Tabucchi: Velásquez, Beato Angelico, Bosch”, **Rivista di studi italiani**, anno XXXIV n.2 (Agosto 2016), pp. 390-407.

“İtalo Calvino’nun Bir Karı-Kocanın Serüveni Öyküsünün Göstergebilimsel Bir İncelemesi”, **Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: 7 Sayı: 13, Ocak 2017, s. 129-140.

Bildiriler:

“Il ruolo della traduzione nella nascita del romanzo turco”, **La traduzione dalle lingue orientali: limiti, specificità e prospettive, Seminario di studi**, 14-15 febbraio 2011, Università Ca’ Foscari di Venezia, Dipartimento di studi sull’Asia e sull’Africa Mediterranea (IT).

“Vüs’at O. Bener’in ‘Manzumeler’inde Hermetik Unsurlar”, **Vüs’at O. Bener Sempozyumu**, 28 Kasım 2011, Yeditepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (TR).

“Antonio Tabucchi’nin Eserlerinde Doğa ve Kent İlişkisi: Postmodern Bir Yorum”, **Spekülatif Kurgu Konferansı: Doğa ve Kent**, 15-16 Mayıs 2014, İstanbul Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (TR).

“Goffredo Parise in Giappone: un Marco Polo postmoderno alla ricerca dell’‘eleganza’”, **La lingua e letteratura italiana in prospettiva sincronica e diacronica**, 19-20 settembre 2014, Università di Craiova (RO).

“Savaşı Masallaştırmak: Italo Calvino’nun **Örümceklerin Yuvalandığı Patika** Romanı”, **Uluslararası Savaş ve Edebiyat Sempozyumu**, 16-18 Aralık, Sakarya Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi (TR).

“Mektup Türünde MelankolikMetin Örnekleme: Antonio Tabucchi’nin Gittikçe Geç Olmakta eseri”, **Navisalvia: Dr. Sina Kabağaç’ı Anma Toplantısı - Melakoli**, 28 Nisan 2016, İstanbul Üniversitesi, Latin Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (TR).

“Italianità, intelletuali e cultura di massa: uno sguardo ai *Ritratti italiani* di Alberto Arbasino”, **Italianità e oltre l’italianità**, XVI congresso internazionale della SEI, 17-19 Kasım 2016, Univesidad del Pais Vasco, Vitoria-Bilbao (E).