

**PETER HANDKE’NİN “HİÇKİMSE KOYU’NDA BİR
YIL”, DANIEL KEHLMANN’IN “SESLER: DOKUZ
ÖYKÜLÜ BİR ROMAN” VE “EN UZAK YER”
ADLI YAPITLARININ POSTMODERNİZM
BAĞLAMINDA İNCELENMESİ
(ÜSTKURMACA, BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK)**

Şenay KIRGIZ KARAK

Doktora Tezi

Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Prof. Dr. Gürsel UYANIK

2014

Her Hakkı Saklıdır

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Şenay KIRGIZ KARAK

**PETER HANDKE’NİN “HİÇKİMSE KOYU’NDA BİR YIL”,
DANIEL KEHLMANN’IN “SESLER: DOKUZ ÖYKÜLÜ BİR
ROMAN” VE “EN UZAK YER” ADLI YAPITLARININ
POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA İNCELENMESİ
(ÜSTKURMACA, BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK)**

DOKTORA TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Gürsel UYANIK

ERZURUM-2014



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

05/11/2014

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Peter Handke'nin "Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl", Daniel Kehlmann'ın "Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman" ve "En Uzak Yer" Adlı Yapıtlarının Postmodernizm Bağlamında İncelenmesi (Üstkurmaca, Büyülü Gerçekçilik) " adlı tezin/raporum tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☒ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

05.11.2014

Şenay KIRGIZ KARAK



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Gürsel UYANIK danışmanlığında, Şenay KIRGIZ KARAK tarafından hazırlanan bu çalışma 05 / 11 / 2014 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Gürsel UYANIK

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Turgut GÖĞEBAKAN

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Ahmet SARI

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Mustafa ÖZDEMİR

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Halil KUMAŞ

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
KISALTMALAR DİZİNİ	VI
TABLOLAR DİZİNİ	VII
ŞEKİLLER DİZİNİ	VIII
ÖNSÖZ.....	IX
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZME KAVRAMSAL BAKIŞ

1.1. POSTMODERNİZM VE KAVRAMLAR.....	19
1.1.1. Estetik.....	19
1.1.2. Postmodernizm ve Avangart	23
1.2. POSTMODERNİZMİN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	27
1.2.1. İkinci Dünya Savaşı ve Auschwitz.....	27
1.2.2. Frankfurt Okulu	29
1.2.3. Postkolonyalizm	31
1.2.4. Yeni Tarihselcilik	33
1.3. POSTMODERNİZMİN DİĞER ALANLARLA İLİŞKİSİ.....	34
1.3.1. Postmodernizm ve Görsel Sanatlar.....	34
1.3.2. Postmodernizm ve Popüler Kültür (Pop-Art, Medya, Reklam)	38
1.4. POSTMODERNİZM VE YAZIN.....	42
1.4.1. Metinlerarasılık	52
1.4.2. Kolâj	55
1.4.3. Pastiş ya da Öykünme	57
1.4.4. Parodi.....	59
1.4.5. İroni	60
1.4.6. İmgesel Anlatı	62
1.4.7. Metonomi	63
1.4.8. Metafor ya da Mecaz	63
1.5. ALMAN YAZININDA POSTMODERNİZM.....	64

İKİNCİ BÖLÜM

**PETER HANDKE’NİN HİÇKİMSE KOYU’NDA BİR YIL VE DANIEL
KEHLMANN’IN SESLER: DOKUZ ÖYKÜLÜ BİR ROMAN ADLI
YAPITLARINDA ÜSTKURMACA**

2.1. METAFİKTION (ÜSTKURMACA) ÜZERİNE	68
2.1.1. Kurmaca mı? Gerçeklik mi?.....	72
2.1.2. Postmodern Yazında Üstkurmaca ve Kullanımı	74
2.1.3. Üstkurmacada Okurun Yeri.....	76
2.2. HİÇKİMSE KOYU’NDA BİR YIL.....	77
2.2.1. Bir Yapıt İçerisinde Yine Bir Yapıt Yazılması-Kurmaca İçinde Kurmaca.....	89
2.2.2. Çerçeve ve Zincirleme Anlatı.....	90
2.2.3. Bilinç Akışı Tekniği	92
2.2.4. Şifreli Göndermeler	99
2.2.5. Gerçekliğin Esnemesi- Elastik Gerçeklik.....	101
2.2.6. Hiçkimse Koyu’nda Bir Yıl’ın Linearsizliği.....	101
2.2.7. Anlatıcının Tekinsiz Sesi.....	102
2.3. SESLER: DOKUZ ÖYKÜLÜ BİR ROMAN	106
2.3.1. İç İç Geçmiş Öyküler.....	119
2.3.2. Rizom Karakterler	120
2.3.3. Yapıt İçerisinde Yapıt Yazma (Yazar Anlatıcı)	125
2.3.4. İç Monolog	125
2.3.5. Popüler İmgelere Gönderme	125
2.3.6. Yazar-Anlatıcının Yapıtın Karakterlerinden Biri Olması	128
2.3.7. Yazar-Anlatıcı İle Diyaloga Giren Kurmaca Karakter.....	129
2.3.8. Kurmaca Bir Olay İçerisinde Olduklarının Bilincinde Olan Karakterler.....	132
2.3.9. Anlatıcının Tekinsiz Sesi.....	133

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

**DANIEL KEHLMANN’IN EN UZAK YER VE SESLER: DOKUZ
ÖYKÜLÜ BİR ROMAN ADLI YAPITLARINA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK
GÖZÜYLE BAKMAK**

3.1. BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK.....	136
3.2. EN UZAK YER	142
3.3. DANIEL KEHLMANN’IN EN UZAK YER YAPITINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK.....	146

3.3.1. Ölüme Doğmak (Kendine Boğulma Süsü Veren Julian)	146
3.3.2. Yeni Hayat.....	147
3.3.3. Geçmişten Gelenler	148
3.3.4. Ayna Parçaları	150
3.3.5. Hayalet İnsan.....	153
3.3.6. Beden Takıntısı.....	154
3.4. DANIEL KEHLMANN'IN SESLER: DOKUZ ÖYKÜLÜ BİR ROMAN	
YAPITINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK.....	156
3.4.1. Rosalie Ölmeye Gidiyor (Kendini Baştan Yaratan Karakter).....	156
3.4.2. Doğu (Kayboluşa Razi Oluş)	158
3.4.3. Forumu Yazılan Bir Mesaj (Sanallığın Odalarında Gezmek)	159
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	
PETER HANDKE'NİN HİÇKİMSE KOYU'NDA BİR YIL VE DANIEL	
KEHLMANN'IN EN UZAK YER, SESLER: DOKUZ ÖYKÜLÜ BİR ROMAN	
ADLI YAPITLARINDA POSTMODERN UNSURLAR	
4.1. POSTMODERN ÖZNE MODELLERİ.....	160
4.1.1. Şizofren Ben (Anlatıcı Şizofrenliği).....	160
4.1.2. Mazoşist Dürtü	171
4.1.3. Yersizyurtsuz Karakterler.....	176
4.1.4. Makine İnsanlar	180
4.2. POSTMODERN MEKÂN VE ÜTOPYA	188
4.2.1. Gregor Keuschnig'in Hiçkimse Koyu	193
4.2.2. Sesler ve Mekânlar	194
4.2.4. En Uzak Yer	197
4.3. ZAMAN.....	199
4.4. DİL.....	202
SONUÇ.....	208
KAYNAKÇA	213
ÖZGEÇMİŞ.....	227

ÖZET

DOKTORA TEZİ

PETER HANDKE’NİN “HİÇKİMSE KOYU’NDA BİR YIL”, DANIEL KEHLMANN’IN “SESLER: DOKUZ ÖYKÜLÜ BİR ROMAN” VE “EN UZAK YER” ADLI YAPITLARININ POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA İNCELENMESİ (ÜSTKURMACA, BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK)

Şenay KIRGIZ KARAK

Danışman: Prof. Dr. Gürsel UYANIK

2014-Sayfa:227+IX

**Jüri: Prof. Dr. Gürsel UYANIK
Prof. Dr. Turgut GÖĞEBAKAN
Doç.Dr. Ahmet SARI
Doç.Dr. Mustafa ÖZDEMİR
Yrd. Doç. Dr. Halil KUMAŞ**

Peter Handke’nin *Hiç kimse Koyu’nda Bir Yıl*, Daniel Kehlmann’ın *En Uzak Yer* ve *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman* yapıtları postmodern yazının kolları olan üstkurmaca ve büyümlü gerçekçilik çerçevesinde ele alınmıştır. Giriş bölümünde postmodernizmin etimolojisi üzerinde durulmuş ve kavramı savunan ve eleştiren kuramcılara yer verilerek genel bir tespit yapılmıştır. Literatür tartışmasından sonra çalışmada yazarların ve yapıtlarının neden üstkurmaca ve büyümlü gerçekçilik kapsamında ele alındığı açığa kavuşmuştur. Bu bölümde ayrıca çalışmanın amacı ve yöntemi belirtilmiştir. Yapılan çalışma dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; postmodernizm, ilişkili kavramlar ile birlikte ele alınmış ve bu kavramların postmodernizme katkıları sorgulanmıştır, postmodernizme kanallize olan sanat alanları açıklanmıştır ve postmodern yazın tartışılmıştır. İkinci bölümde; üstkurmaca irdelenmiş ve iki yazarın belirtilen yapıtlarından örnekler sunulmuştur. Üçüncü bölümde; büyümlü gerçekçilik tanımı yapılmış ve Daniel Kehlmann’ın seçilen iki yapıtı büyümlü gerçekçi öğeler açısından çözümlenmiştir. Dördüncü bölümde; üç yapıtta postmodern özne modelleri aranmış, yapıtlar mekân, zaman, dil çerçevesinde analiz edilmiştir. Sonuç bölümünde ise çalışmanın genel bir değerlendirilmesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, üstkurmaca, büyümlü gerçekçilik, Peter Handke, Daniel Kehlmann.

ABSTRACT**Ph. D. DISSERTATION**

EXAMINATION OF *MY YEAR IN THE NO-MAN'S-BAY: A FAIRY TALE FROM NEW TIMES* BY PETER HANDKE AND *THE FURTHEST PLACE AND FAME: A NOVEL IN NINE EPISODES* BY DANIEL KEHLMANN IN THE CONTEXT OF POSTMODERNISM (METAFICTION, MAGICAL REALISM)

Şenay KIRGIZ KARAK

Supervisor: Prof. Dr. Gürsel UYANIK

2014-Pages: 227+IX

**Jury: Prof. Dr. Gürsel UYANIK
Prof. Dr. Turgut GÖĞEBAKAN
Assoc. Prof. Dr. Ahmet SARI
Assoc. Prof. Dr. Mustafa ÖZDEMİR
Assist. Prof. Dr. Halil KUMAŞ**

This study examines *My Year in the No-Man's-Bay: A Fairy Tale from New Times* by Peter Handke and *The Furthest Place and Fame: A Novel in Nine Episodes* by Daniel Kehlmann as part of metafiction and magical realism which are branches of postmodern literature. In the Introduction part, the etymology of postmodernism is described and observed with regard to the theorists who defend and criticize this concept. Following literature review, the reason why the authors and their works are discussed within the scope of metafiction and magical realism in this study is clarified. In addition, the aim of the study and the method used in this study are stated in this part. The study consists of four sections. In the first section, postmodernism is dealt with relevant concepts, and the contributions of these concepts to postmodernism are examined. The scopes of arts canalised to postmodernism are defined, and postmodern literature is also discussed. In the second section, metafiction is scrutinized, and examples from selected works of the two authors are presented. In the third section, magical realism is described, and the selected two works of Daniel Kehlmann are analysed through the elements of magical realism. In the fourth section, the models of postmodern subject are searched in the three works; the works are analysed in terms of setting and language. In the conclusion part, the study is evaluated in general.

Key Words: Postmodernism, metafiction, magical realism, Peter Handke, Daniel Kehlmann.

KISALTMALAR DİZİNİ

Çev. : Çeviren

s. : Sayfa

ss. : Sayfa Sayısı

S. : Sayı

hrsg. Von : Yayınlayan

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Postmodernizmin ve Modernizmin Karşılaştırılması	10
--	----

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 4.1. Kahramanların Birbirleriyle Bağlantıları.....	168
---	-----

ÖNSÖZ

Postmodernizm, tinsel olan her şeyin hızla tüketildiği 20. yüzyılda katı ve kuralcı modernizmi reddeden bir akım olarak ortaya çıkar. Çalışmadaki amaç, başka yazılarda karmaşık bir biçimde anlatılan postmodernizmi, daha anlaşılır hale getirmek ve onun yazın alanındaki yansımalarına değinmektir.

Peter Handke'nin *Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl* adlı yapıtı, postmodern yazın içerisinde yer alan üstkurmaca ögesini incelemek için uygun bir yapıdadır. Çağdaş Alman Yazını'nın en popüler yazarlarından biri olan, fakat ülkemizde henüz bilinmeyen Daniel Kehlmann'ı tanıtmaya yönelik bölümlerde, yazarın *En Uzak Yer* ve *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman* adlı yapıtları hem üstkurmaca hem de büyülü gerçekçilik bağlamında incelenmiştir.

Postmodernizm gibi karmaşık bir konunun çalışılmasını eğlenceli ve kolay hale getiren, yaşadığım her türlü zorlukta desteğini yanımda hissettiğim değerli danışmanım, Sayın hocam Prof. Dr. Gürsel UYANIK'a saygı ve şükranlarımı sunarım.

Tez jüriliğimi üstlenen Sayın hocalarım Prof. Dr. Turgut GÖĞEBAKAN'a, Yrd. Doç. Dr. Halil KUMAŞ'a, Doç. Dr. Mustafa ÖZDEMİR'e, Doç. Dr. Ahmet SARI'ya ve Alman Dili ve Edebiyatı Bölümündeki tüm hocalarıma teşekkür ederim.

GİRİŞ

Postmodernizm felsefeden, topluma, sanattan yazına kadar geniş bir yelpazeye sahiptir. Günümüzde üzerinde hala tartışılan postmodernizmi daha iyi anlayabilmek için sözcüğün etimolojisine bakmakta yarar vardır. “Post”, sonrası anlamına gelen bir önektir, dolayısıyla sözcük *modernizm sonrası* anlamına gelir. Postmodernizm, içinde *modernizm* kavramını barındırmasından dolayı, birçok kuramcı tarafından modernizmin devamı olarak görülür. İsmet Emre *Postmodernizm ve Edebiyat* adını taşıyan çalışmasında, “post” ön ekinin modern olmayanı betimlediği, modern çağın ve onun kuramsal ve kültürel pratiklerinin ötesine geçmeye çalışan etkin bir olumsuzlama terimi olarak okunabileceğini belirtir¹. Bu haliyle postmodernizmin, modernizm ile bağlarını koparmamış olduğu ve dahası onun öğretilerini sürdürdüğü düşüncesi ileri sürülür. Bu düşünceye karşın postmodernizmin, modernizmden tamamen kopuş olduğu savını ileri süren azımsanmayacak sayıda kuramcı da vardır.

Hemen her alanda söyleyecekleri olan postmodernizm, ilk olarak 1870 yılında İngiliz ressam John Watkins Chapman ve arkadaşları tarafından bir resim anlayışının adı olarak kullanılır. Chapman’ı 1917 yılında yayımlanan *Die Krisis der Europaeischen Kultur*² adlı yapıtı ile Alman yazar, şair ve felsefeci Rudolf Pannwitz izler. Pannwitz, Avrupa kültüründeki çöküşü irdelediği yapıtında postmodern insandan söz eder. Kavramı bugün algılanan haline en yakın bir biçimde kullanan kişi tarihçi Arnold Joseph Toynbee’dir. Toynbee bir tarihçi olarak postmodern dönemin ne zaman başladığı sorusuna yanıt arayan ilk kişidir. *A Study of History* (Tarihsel Bir Araştırma)³ adlı yapıtında, modern dönemin 1914-1918 yılları arasında yaşanan I. Dünya Savaşı’ndan sonra sona erdiğini ve artık postmodern adı verilen yeni bir döneme girildiğini anlatır. Böylece Toynbee postmodernizmin, modern dönemi bitirdiğini ilan eden ilk kişi olarak kabul görür.

¹ İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*, (2. Baskı), Anı Yayınları, Ankara 2006, 22.

² Rudolf Pannwitz, *Die Krisis der Europaeischen Kultur*, Verlag Hans Carl, Nürnberg 1917.

³ Arnold Toynbee, *A Study of History*, Oxford University Press, 1957.

Mehmet Küçük, *Modernite versus Postmodernite* adlı yapıtında postmodernizmin yıllar içerisindeki durumuna ışık tutacak bir açıklama yapar. Küçük, açıklamasında postmodernizmin ortaya çıkışını, modernizmin belirli özelliklerini eleştirmeye başlamasına bağlar ve 1960 yılının postmodern anlayışının Avrupa avangardını yeniden canlandırmak gibi masum bir amaç taşıdığını belirtir:

1960'ların ve 1970'lerin postmodernizmi, modernizmin belli bir değişkesini hem reddetti hem de eleştirdi. Önceki yirmi otuz yılın sistemleşmiş yüksek modernizme karşı, 1960'ların postmodernizmi Avrupa avangardının mirasını yeniden canlandırmaya ve buna kısaca Duchamp-Cage-Warhol eksenine denebilecek hat boyunca bir Amerikan biçimi vermeye çalıştı. 1970'lerle birlikte, 1960'ların avangardist postmodernizmi, tezahürlerinin bazıları yeni on yılda da devam etse bile, sonuçta potansiyelini tüketti. 1970'lerde yeni olan, bir yanda herhangi bir eleştiri, ihlal ya da yâdsıma iddiasından vazgeçmiş büyük ölçüde tasdikleyici bir postmodernizmin, bir eklektisizm kültürünün ortaya çıkışı, öte yanda ise direniş, eleştiri ve statükonun yadsınmasının modernist ve avangardist olmayan terimlerle yeniden tanımlandığı, günümüz kültüründeki politik gelişmelere modernizmin eski terimlerinden daha etkili olarak uyan bir alternatif postmodernizmin ortaya çıkışıydı⁴.

Postmodernizm, yalnızca modernizme tepki olarak değil, modernizmin eksik yönlerini de tamamlamaya çalışan bir seçenek olarak ortaya çıkar. Örneğin, 60'lı yılların sonlarında, demokratikleşme, çokkültürlülük, feminizm gibi kavramlarla tanış olan dünya, postmodernizm ile birlikte *dekolonizasyon** ve *popüler kültür* gibi kavramlarla da tanışır⁵.

Postmodernizmin tam olarak neye karşılık geldiğini saptamak için öncelikle modernizmden söz etmek gerekir. Modernizm genel düşüncenin aksine modern ve moderniteden farklıdır. *Modern*, modernizme kaynaklık eden bir terimdir ve modernizmin gelişimine katkı sağlar. Modernin modernizmden çok daha geniş bir geçerliliği ve anlamı vardır. Terim *tam şimdiye* karşılık gelir. Bunun yanında *çağdaş* terimi ile karşılanır⁶. Çağdaş, gelenekselin dayatmalarından arınmış ve söz konusu dönemin koşullarına uyum sağlayan kişidir. *Modernite* modernizmin taslağı olarak

⁴ Mehmet Küçük, *Modernite versus Postmodernite*, Say Yayınları, İstanbul 2011, 239.

* Sömürgeciliğin sonu anlamında kullanılan bir terimdir ve bir ülkenin diğer bir ülke halkı üzerindeki etkisinin sona ermesine karşılık gelir.

⁵ Kamil Aydın, *Karşılaştırmalı Edebiyat: Günümüz Postmodern Bağlamında Algılanışı*, (2. Baskı), Birey Yayıncılık, İstanbul 2008, 143.

⁶ Peter Childs, *Modernizm*, (Çev.: Vural Yıldırım), Sitare Yayınları, Ankara 2010, 22.

adlandırılan kısa ömürlü bir projedir. İlk kez 19. yüzyılın ortasında Charles Baudelaire tarafından *The Painter of Modern Life* adlı denemede sanatta yalnızca kısa süreli bir heves olarak görülebilecek bir moda akımı olarak kullanılır. Daha geniş anlamıyla, modernitenin, modernizmin “davranış biçimi”⁷ olduğu varsayılabilir. Modernist ise modernizmi benimseyen kişidir. *Modernizm* ise bunların dışında başlı başına bir döneme işaret eder; ulus ve bireyin keşfiyle modernizmin ilk adımları atılmıştır. Bu ilk sayılacak adımlar, toplumsal yapının bozulduğu, toplumsal dokunun zarar gördüğü, keşifler ve icatların yapıldığı, kurumların toplumsal ve siyasal gelişmelerle çözümlenmeye çalışıldığı Ortaçağ’da atılır. Surlarla kapalı kale şehirlerinin, örneğin Milano, Venedik gibi sahil kentlerinin dünyaya açılmaya başladığı bir dönemdir, (Pirenne, 1994)⁸. İlk temsilcilerinin Juan Ramón Jimenez (1881-1958), Kübalı José Martí (1853-1895) ve Nikaragualı Şair Rube’n Dario’nun (1867-1916) olduğu kabul edilir⁹.

Yukarıda kısaca sözü edilen ve kökenleri 1800’lü yıllara dayanan modernizm akımı, gelişimini 19. yüzyılın sonuna doğru tamamlar. Bu dönem aralığı demokrasi, liberalizm ve bireysellik gibi siyasal hareketlerin yoğun şekilde yaşandığı bir zamana işaret eder. H. Glaser, J. Lehmann, A. Lubos, *Wege der deutschen Literatur* adlı yapıtlarında, modernizmin “Dünya’nın, bilimsel ve ideolojik doktrinlerle anlamlandırılmaya çalışıldığı ve ‘Savaş’, ‘Barış’ gibi tüm dünyayı ilgilendiren mesajların yanında kimya, biyoloji ve tıp gibi bilimlerde giderek önem kazandığı, bireyselliğin, aristokratik duruşun, batıya karşı bilinçlenmenin, şarkı ve batıyı kapsayan insanlık idelerinin, Hristiyanlık gibi düşüncelerin had safhada”¹⁰ olduğu bir dönem aralığına denk geldiği saptamasını yaparlar.

Modernizmin bir akım olarak güçlenmesinde sanayi devriminin ve onun getirdiği öğretilerin yadsınamaz etkisi vardır. Sanayi devriminin sosyal ve kültürel hayatta

⁷ Michel Foucault, *What is Enlightenment?*, in Paul Rabinow (ed.), Penguin, Harmondsworth 1986, 5.

⁸ Hakan Poyraz, “Modernitenin İki Efendisi: Descartes ve Bacon”, *Düşünce, Edebiyat, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, Yıl:12, S.:138/139/140, Haziran, Temmuz, Ağustos 2008, (17-26).

⁹ Peter V Zima, *Moderne-Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, (2. Auflage), A.Francke Verlag, Tübingen und Basel 2001, 28.

¹⁰ Hermann Glaser, Jakob Lehmann, Arno Lubos, *Wege der deutschen Literatur. eine geschichtliche Darstellung*, Ullstein Bücher, Frankfurt/M, Berlin, Wien 1961-62, 254.

yarattığı kırılmalar, modernizmin ana araştırma konularından biri haline gelir. Metin Çolak, kavramı 1850'lerden alıp, onu gelişim halinde olan yeni hayatın büyük gövdesi içine çeker ve bu kavramı ilk kez Charles Baudelaire'nin kullandığını söyler¹¹. Baudelaire'den sonra modernizmi anlamlandırmaya çalışan en önemli kuramcılar, 1848'de yayımlanan pragmatik metni *Komünist Manifesto* ile Karl Marx ve modernizme eleştirel bakan Nietzsche'dir.

Modernizmde bireyin kendisini merkeze alması esastır, toplum içinde yaşayan bireyin bireyselliği önem kazanmaya başlar. Ancak modernizmin bireyselliği, hoşgörü ve iyimserlikten yola çıkmaz. Kendi bireyselliğini savunurken farklı olanı kendi haline bırakmaz. *“Modernizmin, ötekini asimile etmek, evcilleştirmek, öteki olarak dışlamak, yok etmek gibi görevleri vardır. Bu sebeple modern olmak demek, sömürgeleştirmeye konumlanmış olmak demektir”*¹². Bireyi sömürgeleştirmek, onun alanlarının sınırlarını dar kalıplara sokmak anlamına gelir. Aslında modernizm bireyi, bir toplumu oluşturan sıradan bir öğeden başka bir şey olarak görmez. Bu yüzden modernizmin en fazla eleştirilen yönü, bireyin bağlı olduğu toplumu tek gerçek olarak tabulaştırması, yani toplumun farklı olanı ötekileştirmesi, asimile etmesi, dışlaması ve yok saymasıdır.

Modernizm, genel olarak dünyanın bilinçlenmeye başladığı bir dönemde, insanlığın yararına olacak şeyleri yeni bir düzen içinde sunan bir yenilenme hareketi olmasına karşın, despotluk ve totalitarizm* gibi kavramlara da kaynaklık eder. İçinde barındırdığı bu karşıtlık durumu, kendinden sonra ortaya çıkacak akımlara, modernizmi katı bir şekilde eleştirecek ve karşı çıkacak olanaklar da sunmuştur. Modernizmin zamanla, başlangıcında eleştirdiğine dönüşmesi ve kendi içerisinde tutarsızlıklar barındırması sonucunda yeni arayışlara yönelme başlamıştır. Modernizmin eleştirisinde ortaya çıkan bu yeni arayış, Alman düşünür Nietzsche'nin, varoluşçu Alman felsefeci Martin Heidegger ile birlikte öncülük ettiği postmodernizmdir.

¹¹ Metin Çolak, “Georg Lukacs’ı Yeniden Düşünmek”, *FLSF(Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, S.: 12, 2011 Güz, (91-124).

¹² Tuğrul İltar, “Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben-Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm”, *Küresel İletişim Dergisi*, S.: 1, Bahar 2006, (1-14).

* Totalitarizm; tüm yetkilerin merkezleştirildiği, devlete mutlak itaat beklenen, diktatörlükvari yönetim. Totalitarizmde bireysel özgürlüklere izin verilmez ve bireyin yaşamının tüm alanları devlet kontrolüne bırakılır.

Alman düşünürler Nietzsche ve Heidegger ile filizlenen bu düşünce, 1970'lere geldiğinde, Fransız düşünürler Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard ve Michel Foucault tarafından postmodern toplum başlığı altında ele alınır. Jean Baudrillard düşüncelerinde postmodernizmin toplumsal yönüne ağırlık verir. Geliştirdiği *Simulasyon* kavramından yola çıkarak başlangıçta postmodern toplumu taklitçi olarak nitelendirir. Bu nitelemeyi yaptığı zamanlar, Marksizm hala ilgi alanındadır. Belirli bir süre sonra Marksizmi insanın rutin yaşamını metalaştırması olarak görmeye başlar ve böylece postmodernizme de yeşil ışık yakmış olur. Jean Baudrillard'ın postmodern toplum hakkındaki düşünceleri ana hatlarıyla şöyledir: Modernizmin gerçekliğine karşı duran toplumu, Baudrillard kurgusal gerçeklikle çalışan sanayi ötesi postmodern bir toplum olarak tanımlar. Postmodern toplumda bireyler, salt gerçekliği referans almazlar. Aksine bireylerin olmasını arzu ettiği şeyler üzerine yaratılan kurgusal bir gerçeklikle üretilenlere talep vardır. Bu modelleri belirleyen medya ve reklamlardır. Postmodern toplum hipergerçeklik üzerine kurulur. Birey salt gerçekliğe değil, ona gösterilen gerçekliğe inanır. Gerçekliğin yitimi ise Baudrillard'a göre tarihin sonunu hazırlar. Böylece postmodern dönem ile tarihin bitişi başlamış olur. Postmodernizm bunun gibi modernizmin tüm önemli dinamiklerini reddeder. Baudrillard, postmodernizmi, modernizmin tüm dinamiklerini patlatıp önemini yitirten kitle imha aracına benzetir¹³.

Jean-François Lyotard belki de postmodernizmin haklılığını en fazla savunan düşünürdür. Postmodern durumun Lyotard ile popülerite kazanması, onun postmodernizmi kitlelere ulaştırmak adına gösterdiği çabalardan ileri gelir. Lyotard'ın en fazla eleştirdiği nokta, Marksizmin meta anlatılarıdır. Tek bir bakış açısı oluşturan meta anlatılara eleştirel bakan Lyotard, meta anlatıların birey üzerindeki baskısından yakındır. Lyotard modernizme bilimden yana bir despotluk yakıştırması yapar, modernizmin, kendinden önce gelen aydınlanma ile kendinden sonra gelen bilimsel, siyasi ve kültürel dönüşümlerin birlikte oluşturduğu bir egemen bakışı ifade ettiğini söyleyerek postmodernizme yakın durur. İletişim, bilgi ve teknoloji gibi insan yaşamını kolaylaştıran öğelere yaslanan postmodernizm, toplum içerisinde çeşitlilik ve renklilik de yaratmaktadır. Lyotard'a göre postmodernizm meta anlatıları ortadan kaldıracak

¹³ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, (Translated by Sheila Faria Glaser), The University of Michigan Press, 1994, (26-30).

tek güçtür. Postmodern, belli bir zümreye seslenmez, her kesimden insan onun ilgi alanı içindedir. Dünya üzerindeki her olay, her birey, her yer ve dahası hayalî olan her şey, postmodernin konusu olabilir. Modernizm mikro, postmodernizm ise makro bir yapıya sahiptir. Modernizmin "az çoktur" anlayışına karşın postmodernistler "az sıkıcıdır" nüktelerini yaparlar¹⁴.

Modernizmin gerçeklik takıntısı postmodernizmin eleştirdiği konuların başında gelir. Postmodernist düşüncede sanatçı, gerçeği çözümlemek ve ortaya çıkarmak gibi bir amaç gütmeyi, aksine sanatçı yapıtını kendi gerçekliği üzerine kurar. Yapıtın gerçekliği dünya ölçütlerine ya da bilimsel formlara uymak zorunda değildir. Yapıt içerisinde yaratılan gerçeklik kurmaca bir gerçekliktir. Postmodernizmin gerçekliği-hatta hipergerçekliği- modernizmin savunduğu gerçeklik anlayışından bu anlamda tamamen ayrılır. Michel Foucault'nun postmodernizme yakın duruşunun en önemli nedeni, kendinin de modernizmin akılcılığına şiddetle karşı çıkmasıdır. Bilgi ve akılcılık üzerine kafa yoran postmodern düşünce, bilginin tek kaynağının akıl olduğu inancına karşı çıkar. Bu haliyle postmodernizm, modernizmin yanında bireylerin en büyük zenginliğini bilim ve akıl olarak gören Aydınlanma dönemini de eleştirir. Baudrillard'ın postmodernizmin modernizmin dinamiklerini yok ettiğine, Lyotard'ın ise postmodernizmin bağımsız yeni bir düşünce olarak ortaya çıktığına duydukları inançlarının tersine Foucault postmodernizmin, modernizmin içinden yükselen bir bağlantı olduğunu düşünür. Foucault'a göre postmodernizm, modernizmin sınırlayıcılığını ortadan kaldıran yeni bir dönemdir¹⁵. Foucault, Andreas Huyssen'in postmodernizmi modernizmin kendi içerisindeki eleştirisi olarak görmesine destek verir.

Baudrillard, Lyotard ve Foucault'ın postmodern toplum üzerine yaptıkları çalışmaların yanında İtalyan yazar Umberto Eco *Gülün Adı*¹⁶ romanıyla postmodern düşüncenin sınırları içerisine girer. *Gülün Adı*, Foucault'nun modernizmin tek bir doğruyu kabul edişini eleştirmesine örnek niteliğindedir. Yapıt, Ortaçağ'da bir

¹⁴ Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, 1984, 84-86.

¹⁵ *A Postmodern Reader*, Edited by Joseph Natoli and Linda Hutcheon, State University of New York Press, 1993, 340.

¹⁶ Umberto Eco, *Gülün Adı*, (Çev.: Şadan Karadeniz), Can Yayınları, İstanbul 1999.

manastırda geçer. Manastır değerli kitapları barındıran kütüphanesi ile ünlüdür. Kütüphanenin en değerli parçası Aristo'nun *Peotika*'sıdır. Yapıtın kayıp olan bir bölümü vardır ve kütüphaneyi korumakla görevlendirilen yaşlı rahip Jorge ile birlikte yedi rahip kayıp bölümü aramaya koyulurlar. Yedi gün süren öykü zamanında her güne bir rahibin öldürülüşü sığdırılır. Ölümünün sorumlusu yaşlı rahip Jorge'dir. Jorge'nin yapmaya çalıştığı rahiplerin kayıp bölüme ulaşmalarını engellemektir. Rahiplerin kayıp bölümde kabul edilmiş bilgiyi sorgulamasından duyulan korku, kilisenin otoritesini kaybetmesi hakkında duyduğu korku ile eşdeğerdir. Yaşlı Jorge modernizmi temsil etmektedir ve modernizm kadar eskimiştir. Tek bir bilgiyi yedi farklı bakış açısıyla duymaya dayanma gücü olmayan Jorge gibi modernizmin de çeşitliliğe sabrı yoktur. Jorge'nin rahipleri zehirlemesi gibi modernizm de, toplumu tek olanı kabul etmeye zorlama düşüncesi ile zehirlemektedir. Eco yapıtında yer verdiği modernizm eleştirisi ile postmodernizme bir adım yaklaşır. Modernizmin bireyleri toplum içerisinde sınıflandırarak farklılaştırma yoluna gitmesi, postmodernizmin en çok eleştirdiği konulardan birisidir. Postmodernizm, toplumdaki hiyerarşiyi reddeder. ABD'li düşünür Richard Mckay Rorty, postmodern toplumda liberal düşüncelerin yerleşmesine öncülük eder. Postmodern liberalizmin olumsuzluk, ironi ve dayanışma kavramları ile gerçekleşeceğini savunur. Olumsuzluk gerçekliğin göreceli hale getirilmesine karşılık gelir. Ironi ile birey kendini eleştirebilir ve karşısındakinin düşüncelerine saygı duyar. Dayanışma ise, toplumun her alanda bir dayanışma içerisine girmesinin gerekliliğini vurgular.

Postmodernizme destek verip geliştiren yaklaşımlar yanında, postmodernizmi bir dönem olarak görmeyen eleştiriler de vardır. Friedrich Jameson *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*'nda, postmodernizmin modernizmin yeni bir aşamasından öteye gidemediğini savunur. Ona göre, postmodernizmin yeni bir aşamaya gidebildiği tek nokta eski romantizmdir¹⁷. Bu durumda postmodernizm, eski romantizmin ötesine geçerek yeni bir romantik tarz oluşturmaktadır. Postmodernizmin Yeni Romantizm olarak da adlandırılması, postmodernizmin yalnızca modernizmi değil aynı zamanda eski tarz romantizmi de eleştirmesinden ileri gelir. Jürgen Habermas *Der*

¹⁷ Friedrich Jameson, *Postmodernizm ya da Geç kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Nirengi Kitap, Ankara 2008, 32.

philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen'de¹⁸, modernizmin tamamlanmamış bir proje olarak görülmesine karşı çıkar. Habermas, postmodernizmin modernizmi bitirdiğine inanmaz. Ona göre, modernizm halen devam etmektedir ve postmodernizm yalnızca modernizmin bir parçasıdır. Anthony Giddens modernizm üzerine çalışmalar yapan ve modernizmi savunan bir sosyologdur. *The Consequences of Modernity*'de¹⁹ postmodernizm eleştirisi yapar. Giddens kavramı postmodernizm ve postmodernite olarak iki kategoriye ayırır. Postmodernizm ona göre asla bir dönemin adı değildir. Edebiyatta, mimaride, sanatta ve şiirde yaşanan bazı değişimlerin işaretidir. Postmodernite ise, son zamanlarda yaşanan kurumsal değişikliklerden bahsetmektedir²⁰. Giddens postmodernizmi bir çağ olarak nitelendirmekten kaçınır ve modernizmden ayrı düşünmez. Zaman, beğenileri ve düşünceleri değiştirir. Modernizm de değişimden payına düşeni alır. Postmodernizm, zaman içerisinde edebiyatta, mimaride ve sanatta yaşanan gelişmeler ile kendisini daha da belirgin kılar. Ernest Gellner de, Habermas ve Giddens gibi postmodernizmi eleştirmektedir. 1992 yılında yayınladığı *Postmodernism, Reason and Religion*'da postmodernizmin pozitivizmi düşmanca gördüğünü ileri sürer. Bilimsel bilginin en doğru bilgi olduğunu savunan pozitivizmin tek, değişmez, nesnel ve üstün nitelikli doğru anlayışının postmodernizm cephesinde düşmanca hisler yarattığını belirtir. Gellner ayrıca postmodernizmin uçucu ve ele avuca sığmayan bir yapısının olduğunu söyler²¹. Ágnes Heller ve Ferenc Fehér ortak çalışmaları *The Postmodern Political Condition*'da postmodernizmin, modernizmin eksikliklerinin üzerine giden bir proje olduğundan bahsederler. Postmodernizmin “ne olsa gider-her şey uyar” ilkesinin gereksizliğinden yakınırırlar. Onlara göre postmodernizm, toplumu ve bireyi parçalamayı hedeflemektedir. Ötekine duyulan saygının altında hiçte samimi olmayan niyetler vardır. Bu bağlamda postmodernizm toplumun yapı taşlarını yerinden oynatır, azınlık olanı öne çıkarır ve böylece toplumsal barışı sarsar²².

¹⁸ Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985.

¹⁹ Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, Stanford University Press, Stanford 1990.

²⁰ Kenneth H. Tucker, Jr., *Anthony Giddens and Modern Social Theory*, Sage Publications, California 1998, 143.

²¹ Ernest Gellner, *Postmodernism, Reason and Religion*, Routledge, London and New York 1992.

²² Ágnes Heller, Ferenc Fehér, *The Postmodern Political Condition*, Polity Press, 1991.

Postmodernizmi eleştirenler arasında yer alan Mehmet Küçük de, modernizm ile postmodernizmi karşılaştırma yoluna gider. Küçük, postmodernin sorgulayıcı yönünden bahseder ve onu yerleşik düzen açısından tehlikeli bir oyuncak olarak görür²³. Postmodernizmin “*tarihin sonunu hazırlayıp yeni tarihlerin başladığına*”²⁴ ön ayak olduğunu ifade ederek, Jean Baudrillard ile benzer bir açıklama yapar. Pozitif bir bilimin kesinliklerinden genelleştirilmiş bir belirsizliğe geçişi karakterize eden postmodernizmin, dinsel anlamda bir dönüm noktası oluşturduğunu savlar. Postmodernizmin, Tanrı’nın yok oluşuyla her şeyin olağan hale geldiğini müjdelediğini ifade eder²⁵.

Postmodernizmi savunan kuramcılarının görüşlerine bakıldığında oluşan genel düşünce, onun modernizmin eskiyen yüzüne yeni bir soluk getirdiği yönündedir. Onlara göre bireyin bakış açısını teke indiren meta anlatılara karşı verilen savaş, postmodernizmin haklı taraflarından biridir. Kuramcılar, salt gerçekliğin bireyi umutsuzluğa düşürdüğüne inanan postmodernizmin her birey için farklı gerçeklik anlayışı sunarak toplum üzerinde bir tür katharsis rolü üstlendiğini ileri sürerler. Modernizmin sıkıcı ve tek düze anlayışının postmodernizm ile birlikte renkli ve canlı hale geldiğini belirtirler.

Yapılan eleştirilerin ortak sonucu ise, postmodernizmin bir dönemi işaret etmediği, aksine modernizm içerisinde gelişen bir proje olduğudur. Özellikle Heller ve Fehér’in postmodernizmi, modernizme yapışan bir asalak olarak görmesi oldukça ilgi çekicidir. Özgürlük düşüncesinden yola çıkan postmodernizmin, tıpkı modernizm gibi bireyin özgürlüklerini kısıtladığı hakkındaki görüşler de sıkça dile getirilmektedir. Bu eleştirmenler postmodernizmi samimi bulmazlar. Özellikle ötekine karşı duydukları aşırı duyarlılığı abartılı bulurlar. Postmodernizmi onaylayan ya da eleştiren görüşlerin bulunduğu ortak nokta ise, onun toplumda yeni bir farkındalık yarattığı gerçeğidir. Bunun dışında modernizm ile postmodernizm arasındaki farklar toplu olarak aşağıdaki tabloda* görülmektedir:

²³ Küçük, 65.

²⁴ Küçük, 79.

²⁵ Küçük, 121-189.

* Tablo aşağıda künyesi verilen yapıttan alınmıştır:

Tablo 1. Postmodernizmin ve Modernizmin Karşılaştırılması

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm/ Sembolizm	Patafizik/ Dadaizm
Form (birleştirici, kapalı)	Antiform (ayırıcı, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Rastlantı
Hiyerarşi	Anarşi
Egemenlik/ Kelam	Tükenme/ Sessizlik
Sanat Nesnesi/ Bitmiş Yapıt	Süreç/ Performans/ Happening
Mesafe	Katılım
Yaratma/ Bütünleştirme	Yaratmayı Bozma/ Yapıbozum
Sentez	Antitez
Varlık	Yokluk
Merkezlenme	Dağılma
Tür/ Sınır	Metin/ Metinlerarası
Anlambilim	Belagat
Paradigma	Sentagma
Hipotaks	Parataks
Mecaz	Mecaz-ı Mürsel
Seçme	Bileşim
Kök/ Derinlik	Köksap/ Yüzey
Yorum/ Okuma	Yoruma Karşı/ Yanlış Okuma

Ihab Hassan, "The Culture of Postmodernism", *Theory Culture and Society*, (2) 3, s119-32, içinde: David Harvey, *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*, (Çev.: Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul 1996, 59.

Gösterilen	Gösteren
Okunaklı (okurluk)	Yazılabilirlik (yazarlık)
Anlatı/ Büyük Tarih	Karşıt anlatı/ Küçük Tarih
Ana Kod	Kişisel Dil
Belirti	Arzu
Tür	Değişime Uğramış
Cinsel Organ/ Erkeklik Organına Değin	Çok Biçimli/ Hünsa
Paranoya	Şizofreni
Köken/ Neden	Fark-Fark/ İz
Tanrı	Ruh-ül Kudüs
Metafizik	İroni
Belirlilik	Belirsizlik
Aşkınlık	İçkinlik

Tablo her iki kavram arasındaki ayrımı gözler önüne sermektedir ve modernizmin eleştirilen yönlerini açığa çıkarmaktadır. Modernizmin, romantizm ve sembolizmden beslenmesine postmodernizm tepki ile bakar. Postmodernizm, daha çok Alfred Jarry'nin öncülük ettiği istisnalar bilimi patafizikten yararlanır. Patafizik, metafizik ötesindeki âlemi kendisine çalışma alanı olarak seçmiştir. Modernizmin ağır, edebi sanat anlayışının aksine postmodernizm, doğaçlama yoluyla oluşturulan sanat etkinliği Happening* den ilham alır. Modernizmin her şeyi amaçları doğrultusunda sistematığe bağlamasına postmodernizm oyun ile cevap verir. Modernizmin hiyerarşisine karşı anarşist bir postmodernizm vardır. Modernizmin mesafe anlayışı postmodernizm ile katılıma dönüşür. Modernizm derinlikle, postmodernizm yüzeyle ilgilenir. Modernizmde tümceleri bağlayıcılarla başka tümcelere bağlayan hipotaks kullanılırken, postmodernizm temel cümlelerin yan yana sıralanmasından oluşan parataksa başvurur.

* Belirli bir senaryo kapsamında olmayan ve doğaçlamaya dayanan sanatsal etkinliktir. Happening, izleyicinin katılımını sağlayan tiyatral yapıdaki çalışmalardır.

Modernizmin tanrısı merkeze oturtmasına postmodernizm kutsal ruhu esas alarak tepki gösterir. Modernizmin paranoyasının yerini postmodernizm şizofrenliği alır. Metafizik yerine ironiden bahsedilmeye başlanır. Örnekleri çoğaltmak olasıdır.

Üstkurmaca ve büyülü gerçekçilik kavramlarını postmodernizm bağlamında çözümlemeyi amaçlayan bu çalışma, ikisi de yarı Alman yarı Avusturyalı yazarlar Peter Handke ve Daniel Kehlmann'ın kurguladığı toplam üç yapıt üzerinde yoğunlaşır. Kendini modern hareketle ilişkin hisseden, ama eleştirmenlerin postmodern olarak nitelendirdikleri Peter Handke, 1942 yılında Avusturya'ya bağlı Kärnten-Griffen'de doğar. Annesinin sonradan evlendiği Bruno Handke'nin soyadını alır ve öz babasını belirli bir yaşa kadar hiç görmez. Avusturya'da başlayan yaşamı 1944 yılında ailesinin Doğu Berlin'e göç etmesiyle birlikte Almanya'da devam eder. 1961 yılında Graz Üniversitesi'nde hukuk eğitimi almaya başlar, fakat yazar olma düşüncesi peşini hiç bırakmaz. Öğrencilik yıllarında yazmaya devam eder. Yazarlık açlığını üniversite yıllarında Forum Stadtpark adlı genç edebiyatçılar forumunda gidermeye çalışır. Üniversiteden mezun olduktan sonra avukatlık mesleğini yapmaz. 1966 yılında ilk romanı *die Hornissen*'i yayınlar ve 1966 yılından sonra yaşamı boyunca sürdüreceği yazarlık mesleğine profesyonel anlamda adım atmış olur. Babasını geç tanımış olmak Handke'nin psikolojisinde derin izler oluşturur. Ama Peter Handke'nin hayatındaki en sarsıcı olay, 1971 yılında annesinin bir kutu ilaç içip intihar etmesidir. Annesinin ölümünden sonra 1972 yılında *Wunschloses Unglück*'ü* yazar. Annesinin intiharı üzerine yazdığı yapıt ile Handke, öz yaşamsal özelliklerini yapıtlarına yansıtan bir yazar haline gelir. Yapıtlarına kendi yaşamından parçalar eklemesi Peter Handke'yi çağdaşı birçok yazardan farklı konuma getirir. Aynı dönemde yaşayan, aynı kültür yapısı ve çıkış noktasına sahip arkadaşı Botho Strauß'un "*aydınlatıcı, analizci, yansıtmacı ve seçkinci*"²⁶ tarzından farklı olarak Handke yaşadıklarını edebi kaygılar yaşamadan kurgular. Bir yazarın yapması gereken tek şeyin yapıtını hayatın gerçekleri ile birlikte kurgulaması olduğunu düşünen Handke, radikal bir şekilde okuruna kendi yaşamının

* Yapıt, *Mutsuzluğa Doyum* adıyla 1985 yılında Kent Basımevi'nden Zeynep Sayın'ın çevirisiyle yayınlanmıştır.

²⁶ Anja Maria Richter, *Das Studium der Stille: deutschsprachige Gegenwartsliteratur im Spannungsfeld von Grostizismus, Philosophie und Mistik: Heinrich Böll, Botho Strauß, Peter Handke, Ralf Rothmann*, Peter Lang Verlag, 2010, 75.

samimi ayrıntılarından bahseder. Peter Handke böylece “toplumu en doğal haliyle etkisi altına alan”²⁷ yazarlardan biri olarak edebiyat sahnesinde yerini alır. Yazmak, öz babasıyla büyümemiş ve intihar eden bir annenin gölgesinden kurtulamamış bir adam için bir bakıma arınmadır. Peter Handke yazarlık yaptığı dönemle ilgili düşüncesini, 1970’li yıllarda yazdığı günlüğünde ve 1982’de yayınlanan *Des Geschichte des Bleistifts*’te yer alan “düşünüyorum da: içinde yaşadığım döneme çok müteşekkirim. O olmadan daha fazla yaşayamazdım. O bana ne yapabileceğimi gösterdi”²⁸ sözleriyle ifade eder. Böylece Handke modern dönemin bir parçası olmaktan duyduğu memnuniyeti açıkça dile getirir. Handke yazar olarak kendisini modern döneme ait hissetse de, çok sayıda edebiyat kuramcısı onu yenilikçi yanından dolayı deneysel edebiyat anlayışının önemli isimlerinden biri olarak kabul eder. Peter Handke’nin modern sayılamayacak kadar yenilikçi olduğu konusunda da düşünceler vardır; fakat onu tam anlamıyla postmodern tarzda yazan bir yazar olarak görmek de olanaklı değildir. Yazından başka tiyatrodan da etkin olan Handke, post dramatik bir sanatçı olarak görülür. *Kaspar ve İzleyiciye Sövgü** adlı yapıtları ile modern tiyatroya yeni bir soluk kazandırır. Handke fantezilerden beslenen bir yazar olarak modern yazının yanında postmodern yazına da yakınlaşır. “Fantezi benim inancım”²⁹ demesi, fantezinin onun yaşamındaki önemini vurgular; bitmek tükenmek bilmeyen fantezileri ile gerçeklikten uzaktır, narsizmini üst seviyede yaşayan bir yazar olarak kendi kimliğinin izlerini anlatısının içerisine yerleştirir. Bu haliyle okuruna “kendini kanıtlamak ve varlığını onaylatmak”³⁰ niyetindedir. Öyle ki çok değer verdiği büyükbabasının ismi Gregor’u anlatılarında kullanmaktan kendini alamaz. *Der Hornissen*’in (1966) Gregor

²⁷ Miriam Degenhardt, *Die Bedeutung von Sprache in Peter Handkes Wunschloses Unglück*, Grin Verlag, 2005, 2.

²⁸ Helmut Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne: Sprache, Ästhetik, Dichtung*, Verlag C.H. Beck OHG, München 2004, 458.

* Her iki yapıtta Türkçeye çevrilmiştir:

Peter Handke, *Kaspar*, (Çev.: Yılmaz Özbek, Ahmet Sarı), Deki Yayınevi/ Tiyatro Dizisi, Ankara 2007.

Peter Handke, *İzleyiciye Sövgü, Kendini Suçlama*, (Çev.: Dursun Balkaya, Ahmet Sarı, Petra Tiedemann), Birey Yayıncılık, İstanbul 2002.

²⁹ Christoph Kappes, *Schreibgebärden: Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß*, Königshausen&Neumann, Würzburg 2006, 199.

³⁰ Volker Georg Hummel, *Die narrative Performanz des Gehens: Peter Handke’s “Mein Jahr in der Niemandsbucht” und “Bildverlust” als Spaziergängertexte*, Transcript Verlag, 2007, 60.

Benedikt’inde, *Der Stunde der wohnen Empfindung*’un (1975) ve *Mein Jahr in der Niemandsbucht: Ein Märchen aus den neuen Zeiten*’ın (1994) Gregor Keuschnig’inde, *Die Wiederholung*’un (1986) Gregor Kobal’inde, *Über die Dörfer*’in (1981) Gregor’unda büyük babasından izler vardır. Onun anlatılarında bütünlük yoktur, başkarakter kim ya da ne konumda olursa olsun mutlaka bir kırılma yaşar. Kırılma noktası geçmiş ile şimdiyi ayıran bir fay hattı gibidir. Karakterler geçmiş ve şimdi arasında yer alan fay boyunca hareket halindedir. Brittnacher’e göre de “*Handke’nin karakterleri göçebe bir yaşam tarzına sahiptir ve amaçsız olarak oradan oraya gezinirler*”³¹. Göçebe karakterlerin uğrak yerleri çoğu kez Avusturya’daki Kärnten, Yugoslavya ya da Slovenya’dır. Bu üç ülke yazar için önemlidir. Kärnten doğduğu, Slovenya, çok sevdiği dedesi Gregor’un vatani, Yugoslavya ise, gerçek babası ile ilk karşılaşmasında gittikleri ve ilk romanını yazdığı yerdir.

Yolculuk imgesini hemen hemen tüm anlatılarında kullanan Handke, çoğunlukla dil oyunlarına başvurur. 1994 yılında yazdığı *Mein Jahr in der Niemandsbucht: Ein Märchen aus den neuen Zeiten*³², başından sonuna yolculuğun işlendiği bir mitosdur. *Hiçkimse Koyu’nda Bir Yıl*’da Peter Handke’nin kendi yaşamından izler bulmak olasıdır. Avukatlık mesleğinde etkin bir roldeyken yazar olma hayalinin peşinde sürüklenen karakter Gregor Keuschnig, bu haliyle yaratıcısı Peter Handke’yi anımsatır. Üniversite eğitimini hukuk üzerine yapan ama yazarlık tutkusundan vazgeçmeyen Handke, Keuschnig’e büyükbabası Gregor’un adını vererek onu ailesinden biri olarak görür. Gergor Keuschnig’in karısı tarafından terk edilişi ve oğlu Valentin’i yalnız başına yetiştirme çabası, Handke’nin eşinden ayrıldıktan sonra kızını tek başına büyütmesini çağırıştır.

Oyunsu bir dille kurguladığı *Hiçkimse Koyu’nda Bir Yıl*’da Handke üstkurmaca tekniğini ustaca işler ve yapıt üstkurmacanın tüm özelliklerini içerir. Ülkemizde Peter Handke ve yapıtları ile ilgili birçok çalışma mevcuttur, ancak, *Hiçkimse Koyu’nda Bir*

³¹ Hans Richard Brittnacher (ed.), *Unterwegs: zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert*, Hrsg: Magnus Klaus, Böhlau Verlag, Weimar, Köln 2008, 238.

³² Peter Handke, *Mein Jahr in der Niemandsbucht: Ein Märchen aus dem neuen Zeiten*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1994.

Yapıt, Türkçeye çevrilmiştir:

Peter Handke, *Hiçkimse Koyu’nda Bir Yıl*, (Çev.: Ayşe Selen), Can Yayınları, İstanbul 2001.

Yılı'ı üstkurmaca açısından inceleyen tek bir çalışmanın olduğunu saptadık. Almanca yazılan çalışma, Dalım Çiğdem Ünal tarafından 1997 yılında Yıldız Ecevit danışmanlığındaki *Peter Handke'nin Mein Jahr in der Niemandsbucht Adlı Romanında Örneklerle Edebiyatta Üstkurmaca Ögesi*³³ adlı yüksek lisans tezidir. Ayrıca postmodernizm ve üstkurmaca hakkında Alman Edebiyatı'nda Şerife Doğan'ın, Dilek Doltaş'ın, Yıldız Ecevit'in ve Gürsel Aytaç'ın yaptıkları çalışmalar bulunmaktadır. Bu çalışmaların yanı sıra Gürsel Uyanık'ın 2011 yılında Salkımsöğüt Yayınevi'nden çıkardığı *Peter Stamm'ın Agnes Adlı Romanında Üstkurmaca ve Metinlerarası İlişkiler*³⁴ adlı yapıtından da söz etmek gerekir.

Çalışmada iki yapıtı ele alınan Daniel Kehlmann ise, 13 Ocak 1975 yılında Münih'te doğar. Altı yaşındayken ailesi ile birlikte Viyana'ya taşınır. Büyükbabası dışavurumcu yazar Eduard Kehlmann'ın Viyana'lı olması nedeniyle yazarı, yarı Avusturyalı yarı Alman olarak görmek olanaklıdır. Babası Michael Kehlmann tanınmış bir rejisördür, annesi Dagmar Mettler ise oyuncudur. Felsefe ve edebiyat eğitimi alan Kehlmann, eğitimi bittikten sonra akademik çalışmalara yönelir ve Kant'ın “yüce” kavramı üzerine doktora yapar. Kehlmann yazarlığa çok genç yaşında başlar. Genç yaşına rağmen yazıları ve denemeleri *Der Spiegel*, *Guardian*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* gibi önemli dergi ve gazetelerde yayınlanır. İlk romanı *Beerholms Vorstellung*’u henüz 22 yaşındayken 1997 yılında Viyana’da çıkarır. Başarılı bir roman yazmak bu yaştaki bir kişi için büyük adımdır. *Beerholms Vorstellung*’u, yine Viyana’da yayınladığı *Unter der Sonne* (1998) ve Almanya’da yazdığı *Mahlers Zeit* (1999), *Der fernste Ort* (2001) ve *Ich und Kaminski* (2003) izler. Asıl başarısını 2005 yılında yayımladığı *Die Vermessung der Welt* ile kazanır, yapıt Patrick Süskind’in *Parfum*’ünden (1985) sonra Alman Dili’nde en çok satan ikinci kitap olur. Yapıtın kuşkusuz en dikkat çeken yanı, “*gerçek Alexander von Humboldt ile kurguda yer verilen Humboldt arasındaki dengedir*”³⁵. Otuz yaşında Almanya’da en çok satan ikinci

³³ Dalım Çiğdem Ünal, *Peter Handke'nin Mein Jahr in der Niemandsbucht Adlı Romanında Örneklerle Edebiyatta Üstkurmaca Ögesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1997.

³⁴ Gürsel Uyanık, *Peter Stamm'ın Agnes Adlı Romanında Üstkurmaca ve Metinlerarası İlişkiler*, Salkımsöğüt, Konya 2011.

³⁵ Fabrizio Cambi (H), *Gedächtnis und Identität: die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Königshausen&Neumann, Würzburg 2008, 124.

yazar unvanını alan Kehlmann, durmaksızın yazar. 2005 yılında *Wo ist Carlos Montúfar?* adlı denemesini yayınlar. *Diese sehr ernsten Scherze: Poetikvorlesungen* (2007), *Leo Richters Porträt* (2009), *Ruhm: Ein Roman in neun Geschichten* (2009), *Lob: über Literatur* (2010) ve *F.* (2013) yazarın diğer çalışmalarıdır. Kehlmann dinamik bir yazar olmasının yanında doktoralı bir akademisyendir. Avrupa’da çeşitli üniversitelerde konuk öğretim üyesi olarak dersler verir. Otuz dokuz yaşındaki yazar kendini kurgusal bir alanla sınırlı tutmaz. Felsefe doktoralı bir yazar olarak yazdıkları konusunda son derece bilinçlidir. Kehlmann, *Mahlers Zeit* (1999) ile okurunu, bir ressamın hayatının anlatıldığı *Ich und Kaminski* (2003)’ye hazırlar. *Leo Richters Porträt* (2009), aynı yıl yayınlanan *Ruhm: Ein Roman in neun Geschichten*³⁶’in başkarakterinin ön tanıtımıdır. Kehlmann kendine sistemli bir yol belirler, yapıtlarında beyni yoran karmaşık özelliklere sahip karakterlere yer vermez, kurguladığı karakterler kolayca ete kemiğe bürünürler. Alman yazın tarihinin çok satanlar listesinde ikinci sırada yer alan *Die Vermessung der Welt* adlı romanın temel kişileri bilim dünyasının önemli isimlerinden Alexander von Humboldt ve Carl Friedrich Gauss’tur. İki bilim adamını sert imajlarından sıyrarak yapıt onları okurun gözünde, dünyayı ölçmek uğruna her türlü zorluğa katlanan iki kafadar haline sokar, tarihi iki karakteri gerçeklikten uzaklaştırıp kurgusal bir dünyanın merkezine oturtur. Gerçek hayatta yaşamış iki bilim adamını gerçek ile kurgu arasına yerleştiren *Die Vermessung der Welt*, edebiyat eleştirmenlerince “büyülü gerçekçiliğe yakın”³⁷ görülür. Gerçeklikten kurguya kaçış, Daniel Kehlmann’ın en belirgin özelliğidir. Öyle ki kendi deneyimlerini kaleme aldığı *Diese sehr ernsten Scherze*’de gerçeklik ile oynadığını itiraf eder³⁸. Kehlmann’ın karakterlerinin çoğu otobiyografik özellikler taşımayan kurgusal karakterlerdir, ancak “okur üzerinde tanıdık biri gibi gerçekçi izlenimler bırakırlar”³⁹. Gerçeklikten çok

³⁶ Daniel Kehlmann, *Ruhm: Ein Roman in neun Geschichten*, Rowohlt Verlag GmbH, Hamburg 2009. Yapıt, Türkçeye çevrilmiştir.

Daniel Kehlmann, *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman*, (Çev.: Yeşim Tükel Kılıç), Can Yayınları, İstanbul 2010.

³⁷ Alexander Hoffmann, *Wissenschaft, Religion, Erzählkunst, (Post-)Kolonialismus in Daniel Kehlmanns “Die Vermessung der Welt” und Mario Vargas Llosas “der Geschichtenerzähler”*, Grin Verlag, 2008, 4.

³⁸ Daniel Kehlmann, *Diese sehr ernsten Scherze: Poetikvorlesungen*, Wallstein Verlag, 2007, 16.

³⁹ Lisa Bloßfeld, *Das Spiel mit den Wirklichkeitsebenen in Daniel Kehlmanns “Ruhm”*, Grin Verlag, 2011, 2.

kurgusalı ön planda tutmasına rağmen yarattığı karakterler, okuru okuduklarının gerçek mi yoksa kurgu mu olduğu konusunda kuşkuya düşürürler.

İçinde bulunduğumuz çağın popüler yazarlarından sayılan Kehlmann, postmodern yazarlar sınıfına girer. Kehlmann, “*yalan dolanın ve sorunların üst noktada yaşandığı bir dönemde gerçekliği sorgulayan*”⁴⁰ cesur bir yazardır. Onun karakterleri varoluşlarını sorgulayacak kadar bilinçli olmalarına karşın, yine de bir yanılsama içerisindedirler. Düş ile felsefeyi bir arada harmanlayan Kehlmann, gerçekliğe yanılsamayı ekler, böylece salt gerçekliği bozar, “*sıradanlık ile felsefe arasındaki sınırda gezinen*”⁴¹ bir yazar olarak görülür. Kehlmann’ın sıradan yaşamını varoluşçu bir felsefe ile sorgulayan en belirgin karakteri, çalışmada da yer verilen yapıtlardan biri olan *En Uzak Yer*’in (*Der fernste Ort*)⁴² Julian’ıdır. Julian, aynalar labirentinin içinde gerçekliği arayan bir karakter olarak Jorge Luis Borges’in “*yansımanın tasviri, kutsallığın sınırlarını altüst etmenin resmidir*”⁴³ açıklamasına örnek oluşturur. Okur, kendini Julian’ın yerine koyarak gerçek dünyaya bir aynanın içerisinden bakmanın nasıl bir duygu uyandırdığını anlamaya çalışır. Kehlmann, yapıt boyunca gerçeklik ile yanılsama arasında gidip gelen Julian’ı yaratarak, *Die Vermessung der Welt*’ten sonra bir kez daha büyülü gerçekçiliğin sınırlarında gezinir. Büyülü gerçekçilik motiflerini kullandığı diğer yapıtı *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman*’da yazar, Maria’nın gerçeklikten vazgeçişini olağanüstü bir atmosferde okura hissettirir. Yapıtın bir başka kahramanı Rosalie ise, Gérard Genette’nin *narrative metalepse** (*anlatıcı ötelemesi*)’sinin hakkını verir. Bir başka

⁴⁰ Fred Luks, *Endlich im Endlichen oder: Warum die Rettung der Welt, Ironie und Großzügigkeit erfordert*, Metropolis Verlag für Ökonomie, Gesellschaft und Politik, Marburg 2010, 209.

⁴¹ Mareike Höckendorff, *Gegenräume: Heterotopologie in Anwendung auf die Literatur am Beispiel Daniel Kehlmanns*, Grin Verlag, 2010, 1.

⁴² Daniel Kehlmann, *Der fernste Ort*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001.

Yapıt, Türkçeye çevrilmiştir.

Daniel Kehlmann, *En Uzak Yer*, (Çev.: İsmet Sait Damgacı), Can Sanat Yayınları Ltd. Şti., İstanbul 2006.

⁴³ Jorge Luis Borges, *Befragungen: in Gesammelte Werke*, München 1981, 57.

* Narrative metalepse (anlatıcı ötelemesi) Gérard Genette tarafından kullanılan bir kavramdır. Anlatıcının ya da bir figürün anlatı dünyası içerisinde metonimi tarzında mecazi konuşmasıdır. Kurmaca olduğunun bilincinde olan ve yaratıcısını tanıyan figürü ifade eder. Ayrıntılı bilgi için Bkz: Gérard Genette, *Die Erzählung*, Wilhelm Fink GmbH&Co Verlags, München 1998, 168. Metalepse kavramına, yazın alanında daha çok sıfat anlamında kullanılan metaliptik yoluyla rastlanır. Metaliptik, gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırı bilinçli olarak belirsizleştirmek demektir. Kurgusallığının farkında olan anlatıcı böylece sistemli bir şekilde anlatı dünyasındaki kuralları ihlal

öykünün başkışısı Mollwitz ise, yaşamının tam ortasına sanallığı yerleştirir. Yapıt, sadece büyülü gerçekçilik açısından değil, üstkurmaca tekniğinin birçok özelliğini taşıdığı için, bu açıdan da ele alınmıştır.

Kehlmann, genç yaşta yakaladığı başarılarından dolayı yazın alanıyla uğraşanların dikkatini çeker. Bu nedenle Almanya dışında yazar ile ilgili çalışmaların giderek çoğaldığı gözlenmektedir. Ülkemizde ise Kehlmann henüz çok tanınmış bir yazar değildir, akademik anlamda yapılan tek çalışmanın 2011 yılında yapılan *Die Rückbesinnung auf Geschichte im deutschen Gegenwartsroman am Beispiel 'Die Vermessung Der Welt' von Daniel Kehlmann (Daniel Kehlmann'ın 'Die Vermessung Der Welt? Adlı Yapıtı Örneğinde Çağdaş Alman Romanında Tarihin Yansıması* ⁴⁴ başlıklı yüksek lisans tezi olduğu saptanmıştır.

Daniel Kehlmann'ın yalnızca *Die Vermessung Der Welt* adlı yapıtı ile sınırlı bir yazar olmadığını da, onun tarihsel yapıt yazarlığının yanında büyülü gerçekçilik ve üstkurmacyı ustaca işleyen çok yönlü bir kimliğe sahip olduğunu söylemek yanlış olamayacaktır.

Kehlmann'ın *En Uzak Yer ve Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman*, Peter Handke'nin *Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl* adlarını taşıyan yapıtlarının postmodern yazın kuramı çerçevesinde incelendiği çalışmada, birden fazla yöneme başvurulmuştur. Öncelikle metni esas alan bir yaklaşım izlenmiş ve metin odaklı yöntem çalışmanın temel dayanağını oluşturmuştur. Her üç yapıtın okurun bakış açısına göre şekillenecek bir yapıya sahip olması nedeniyle yer yer okur odaklı yöneme de başvurulmuştur. Peter Handke'nin kendi yaşamından bazı parçaları, Daniel Kehlmann'ın ise uzmanlık alanı olan felsefeyi yapıtlarına yansıttıkları gerçeğinden yola çıkarak, biyografik yöntemden de yardım alınmıştır.

etmiş olur. Bkz: Franz Kröber, *Metalepsen und das Aufbegehren der Figür gegen den Erzähler in "Rosalie geht sterben" aus Daniel Kehlmanns Roman "Ruhm"*, Grin Verlag, 2011, 2.

⁴⁴ Taner Uysal, *Die Rückbesinnung auf Geschichte im deutschen Gegenwartsroman am Beispiel 'Die Vermessung Der Welt' von Daniel Kehlmann*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZME KAVRAMSAL BAKIŞ

1.1. POSTMODERNİZM VE KAVRAMLAR

1.1.1. Estetik

Estetik, duyum, duyu, algı ve duygularla açıklama gibi anlamları olan bir kavramdır ve Grekçe kökenli “aisthesis” kelimesinden türemiştir. Genellikle güzellik kavramı ile birlikte kullanılan estetiğin baş ölçütü, formsal doygunluk yaratan bir düzendir. Estetik ilk kez felsefe bilimlerinde kullanılır ve 18. yüzyılda ortaya çıkmış “*ilk bilim dalı*”⁴⁵ olarak görülür. Bu yüzyılın aurasında insanın içine işleyen ve onda etki bırakan *güzellik* ve *beğeni* kavramlarının öne çıktığı saptanır. Öyle ki Johannes Bierbrodt beğeni hakkında “*insanlığın anahtar*”⁴⁶ı şeklinde bir açıklama yapar. Postmodern üslupta estetik anlayış, güzellik ölçütünün toplum tarafından belirlenmesine karşı çıkar. Felsefi boyutlu estetik ise filozofun “*yaratan ile güzelliği gözlemleyen arasındaki gizemi sorgulamakla yükümlü olmasını ve güzellik kavramını, aslında belleğinde genel geçer bir güzellik ölçütü oluşturarak kazanmaya çalışmasını*”⁴⁷ reddeder. Sanatçı, toplum için bir estetik kaygı taşımamalıdır. Estetiğin görevi, “*güzelliği gözüün sınayan bir süzgeçten geçirerek yaratıcı sanatçının bakış açısına indirgemesi*”⁴⁸ olmalıdır.

Immanuel Kant’ın düşüncelerinden esinlenerek estetiği duyularla algılama olarak⁴⁹ tanımlayan Alexander G. Baumgarten, sözcüğü ilk kullanan kişilerden biridir. Baumgarten, estetik hakkında bir tanımlama yapan ilk kişi olsa da, kavramın oluşum

⁴⁵ Johannes Bierbrodt, *Naturwissenschaft und Ästhetik 1750-1810*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, 101.

⁴⁶ Bierbrodt, 101.

⁴⁷ Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, Walter de Gruyter&Co., Berlin 1963, 1.

⁴⁸ R.A.T. Zimmermann, *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*, Wilhelm Braumüller Verlag, Wien 1870, 235.

⁴⁹ *Das grosse Duden-Lexikon in acht Bänden*, Herausgegeben und bearbeitet von der Lexikonredaktion des Bibliographischen Instituts, Erster Band A-B, 2., neu bearbeitete Auflage, Bibliographisches Institut, Mannheim, Wien, Zürich 1969, 355.

sürecini izlemek için daha gerilere Kant'ın, 'görende, duyanda iyi bir his bırakmaya' dayalı öğretisine gitmek gerekir. Kant, estetiği yaratıcısının dehasıyla bağlantıya sokarak *Yüce*⁵⁰ kavramı üzerinde durur. Estetiğin sadece güzellikle sınırlı kalmaması gerektiğini savunan Kant, bir şeyi nitelendirebilecek ölçütleri (iyi, kötü, komik, hüznü, yeterli, yetersiz) estetik kavramı adı altında toplar. Kant'a göre, güzel olan her şey "*toplumu düzenleyen şifreler*"⁵¹dir. Ayrıca Kant, *süje* ve *obje estetik* olarak iki farklı estetik anlayışından bahseder. *Süje estetik*, kişilerin hisleriyle algılayabilecekleri iken, *obje estetik* algılarla kavratılandır. Bir anlamda süje, psikolojik durumlarla bağlantılı beğeni iken, obje, kişinin gözlemleri ile sonuca varılan beğenidir. Bu nedenle Kant'ın estetik anlayışı salt bir nesnellikten öte, nesnellik ve estetik süje ile ilişkilidir.

Johann Adolf Schlegel ise 1770 yılında yaptığı açıklamasında güzelliğin, kurallara oranla daha işlevsel olduğundan, güzelliğin kurallardan daha fazla içselleştirildiğinden bahseder⁵². Kurallar, uyması gereken kişi üzerinde daha caydırıcı bir etki yaratır. Zorlayıcılık, insanın doğasına ters bir durumdur, insan doğası gereği özgür olmalıdır.

Estetik kavramı üzerine yapılan tanımlar yalnızca Kant, Baumgarten ve Schlegel gibi düşünürlerin söyledikleriyle sınırlı değildir. Hegel'in öğrencisi Karl Rosenkranz, 1853 yılında yayınladığı *Çirkinliğin Estetiği*'nde, çirkinliğin estetik kavramıyla ilişkili olduğunu, "*çirkinliğin ya da biçimsizliğin insanda negatif algı yerine pozitif bir algı oluşturduğunu*"⁵³ ima eder. Buna koşut olarak Theodor Adorno *Estetik Teorisi*'nde güzelliğin "*çirkin olandan kaynaklandığını, çirkin olanın güzele dönüşebileceğini*"⁵⁴ belirtir. Bu bağlamda çirkin olmak demek, topyekûn olumsuzlukları barındırmak anlamına gelmemelidir. Dünya üzerindeki her şey, her canlı bünyesinde güzel, çirkin, eksik, tam, iyi, kötü tüm dual özellikleri barındırır. Tam anlamıyla bir güzellik sahici

⁵⁰ Christian Hermann Weisse, *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, C.H.F. Hartmann Verlag, Leipzig 1830, 410.

⁵¹ Lothar Knatz, Tanehisa Otabe, *Ästhetische Subjektivität: Romantik & Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, 233.

⁵² Charles Batteux, u. Johann Adolf Schlegel: *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz. Aus dem Französischen übersetzt und mit Abhandlungen begleitet von Johann Adolf Schlegel. Nachdruck der dritten Aufl., 1770*, Hildesheim, New York 1976, 187.

⁵³ Kiesel, 102.

⁵⁴ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, SuhrkampVerlag GmbH, Hrsg: Rolf Tiedemann, 2003, 81.

olamaz, yapmacılıktan öteye gidemez. Çirkinlik, güzelliğin ölçütüdür, çirkinliğin olmadığı bir dünyada güzelliğin varlığından bahsedilemez.

Modernizm estetiğinde güzellik kurallara yeğlenir, çünkü güzellik modernin tekdüze bir form yaratmasında göz boyayıcı bir etkiye sahiptir. Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*'nda, güzelliğin göz boyayıcılığına ve çekiciliğine gönderme yapar:

Güzelin, uyandırdığı izlenim tek olsa da, her zaman kaçınılmaz olarak iki unsurdan oluştuğunu, oluşan izlenim birliği içinde güzelin değişik unsurlarının ayırt etmek güç gelse de, bunun güzelin bileşimindeki zorunlu çeşitliliği asla geçersiz kılmadığını göstermek için iyi bir fırsat. Güzellik, niceliğinin belirlemesi çok güç olan ebedî, değişmez bir unsurdan ve koşullara göre değişen, görelî bir unsurdan oluşur – bu unsur da yaşanan çağ, o çağın modaları, ahlaki değerleri, duyguları ya da bunların hepsidir. İlahî pastanın üstünü kaplayan çekici, baştan çıkarıcı, iştah açıcı kaymağa benzetebileceğimiz bu ikinci unsur olmasa, insan doğasına uyartılabilir ve uygun olmaktan çıkacak ilk unsur da hazmedilemez, takdir edilemezdi. Meydan okuyorum: bu iki unsuru da içermeyen tek bir güzellik numunesi bulup çıkarın bana...⁵⁵.

Estetiğin güzel olandan haz yaratma tabanlı öğretisi, postmodernizmin çılgın, hedonist yapısıyla benzeşir. Postmodernizm, hayatın karanlıkta kalan enteresanlığından beslenen tarihin haylaz çocuğudur, fakat estetiğin ağır biçimciliği, tekdüzeliği ve kalıplaşmış ölçütleri haylaz bir çocuk için fazla sıkıcı gelir. Postmodernin estetiği, klasik estetik anlayışından daha egoisttir. Estetik ölçütlerini toplumun yapısına göre belirleyen klasik estetik anlayışının tersine, postmodern estetik yalnızca bireyin zevkine göre biçim kazanır. Postmodern estetikte, her görende/okuyanda aynı güzel hissi bırakacak bir tarz yoktur. Onun tarzı herkesçe farklı algılanacak kadar geniş, açık uçludur. Klasik estetik bir üst anlatı kültüründen oluşur. Seçkin bir tarzı vardır ve güzellik, asalet olgularını ön planda tutar. Postmodern estetik ise üst ve alt kültürlerin sınırlarını ortadan kaldırır, her şeyin birbirine karıştığı samimi bir ortam oluşturur.

Güzellik algı, zaman ve beğeni gibi formların birleşiminden oluşan bir kavramdır. Schiller'in de ifade ettiği gibi “*canlı bir formdur, görünüştür*”⁵⁶. Her döneme göre genel geçer tek bir güzellik anlayışından bahsetmek zordur. İçinde yaşanan çağın

⁵⁵ Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, (Çev.: Ali Berkay), İletişim Yayınları, İstanbul 2004, 202.

⁵⁶ Robert Sommer, *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik*, Georg Olms Verlag, Würzburg 1892, 367.

modaları ve duyguları, güzelliğin farklı yönlerden sorgulandığının göstergesidir. Başka bir söylemle buradaki güzellik anlayışı, Hegel'in "*ulaşılması amaç edinilen ve bu amacın sonunda ideallere kavuşulan*"⁵⁷ şeklindeki estetik söyleminden farklı olarak topluma bilinçli bir biçimde dayatılmak istenen bir tehlike olarak da tanımlanabilir. Magazin medyası, tekdüze bir güzellik anlayışının topluma dayatılmasında önemli bir silah görevi görmektedir. Düzgün giyinen ünlüler, son model arabalarıyla gezinen zengin kesim, tek bir kalıptan çıkmışçasına bir biçim oluşturan mankenler, toplumda üst bir estetik anlayışı yaratır. Toplum bundan sonra, ünlüler gibi giyinme çabası içerisine girer. Gazeteler bilinçsiz zayıflama ilaçları kullanıp ölen genç kız ya da diğer meslektaşlarıyla yarışmak için aneroksiyaya yakalanan manken haberleriyle dolar. Bu durum, toplumun değişik kesimlerindeki insan üzerinde üst düzeye erişme düşüncesini körükleyen bir itme gücü oluşturur. Postmodernizmin, modernizmin önemli kavramlarından biri olan estetiği eleştirisi, bu noktada başlar. Postmodernizm, toplum üzerinde üst bir kültür oluşturma çabasında değildir, amaç alt ve üst kültürler arasındaki sınırı kaldırmaktır.

Ders vermek, anlam çıkarmak, öğretici olmak, postmodern tarzın doğasında yoktur. Aksine postmodern estetik, ironik bir yapıdadır. Mevcut olana karşı gülünç bir dönüşüm yaratma amacı güdülür. Postmodern sanatçı yaratım sürecinde, okuyana ahlaki bir ders verme niyetinde olmaz, çünkü her şeyin zamanla değişmesi gibi, ahlaki formlarda periyodik olarak değişim gösterebilir. Postmodern estetik, Adorno'nun kötünün iyiye, çirkinin güzele dönüşebilirlik düşüncesine katılmaz. Postmodern estetikte, "Kötü kötüdür, iyiyse iyi" sloganı vardır ve dolayısıyla ölçüt daha samimidir.

Estetiğin görecelendirilmesi postmodernizmde *Alımlama Estetiği* olarak ifade edilir. Modern dönemde yapıtlarının tek tip oluşu, topluma yararlı olması amacıyla kurgulanması, sıradan bir okur kitlesi oluşmasına da neden olur. Postmodernizmde ise durum tam tersidir. 20. yüzyılın ikinci yarısında okurun rolü önem kazanır; Wolfgang Iser'in ve Robert Jauß'un çalışmaları ile Rezeptionsästhetik (Alımlama Estetiği) kavramı ortaya çıkar. Wolfgang Iser, metin ile okur arasındaki karşılıklı iletişimin önemini vurgular. Robert Jauß, metnin yazıldığı dönemin önemli olmadığını belirtir.

⁵⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, Duncker und Humblot Verlag, Hrsg: Heinrich Gustav Hotho, Berlin 1842, 104.

Jauß'a göre önemli olan farklı zamanlarda da yaşıyor olsa okurun metni nasıl algıladığıdır⁵⁸.

Alımlama Estetiği, anglo-amerikan yazınında yer alan *Reader Response Criticism* (Okur-Tepki Eleştirisi) ile benzerlik taşır. Alımlama teorisinde okurun tecrübelerini ve bilgilerini devreye sokması beklenir. *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği* adını taşıyan çalışmasında Yılmaz Özbek, alımlama sürecinde metin ve okur arasında yazarın herhangi bir şeyi dayatma amacı olmadan direkt bir ilişki başladığını, okur ile metnin baş başa kaldığını, dahası metnin okurun kişisel birikimi ve okuma alışkanlığı ile boyut kazandığını belirtir⁵⁹. Bu durum, postmodernizmin sıra dışı yapısına uygundur. Okur, yaratıcısı tarafından kendisine sunulan metin ile yalnızdır. Metin, postmodernizm ile esnek bir özellik kazanır, okur tarafından nereye çekilmek istenirse o tarafa gider. Yapıtta bilinçli olarak *boşluklar, belirsizlikler, soru işaretleri*⁶⁰ oluşturulur. Okura düşen görev, bu eksiklikleri tamamlamaktır. Okur, yalnızca yazarın ona sunduğuyla yetinmez, Wagner'in de ifade ettiği gibi, yapıtın algılanması bireyin sezgisel ve düşünsel yanının işlevselliğine bağlıdır⁶¹.

Postmodern estetik, modernizmin kesin ölçütlerle sınırlarını çizdiği güzellik anlayışına destek vermez. Güzellik, açık uçlu, belirsiz olmalıdır. Okuyan, bakan, dinleyen biri, daha ilk aşamada kararsızlığa düşmelidir. Postmodern estetik anlayışın temelinde sürekli bir devinim, sürekli bir değişim vardır.

1.1.2. Postmodernizm ve Avangart

Avangart, Fransızca kökenli bir kelimedir ve “öncü”⁶² anlamına gelir. Avangardın, askeri tabanlı bir sözcük olması, onun otoriter bir yapıya gönderme yaptığını da gösterir. İlk olarak toplumsal ve politik konularla ilişkilendirilen Avangart

⁵⁸ Alımlama Teorisi ve Alımlama Estetiği hakkındaki bilgiler için Bkz: Vera Nünning, Ansgar Nünig (Hrsg.), *Methoden der Literatur-und Kultur-wissenschaftlichen Textanalyse*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2010, 72.

⁵⁹ Yılmaz Özbek, *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*, Çizgi Kitabevi, Konya 2005, 8.

⁶⁰ Özbek, 9.

⁶¹ Heinz Paetzold, *Ästhetik der neueren Moderne: Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart*, Steiner Verlag, Stuttgart 1990, 62.

⁶² Karl Steuerwald, *Deutsch-Türkisch Wörterbuch*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1974, 79.

sözcüğü, eskinin üzerine kurulan yeniye ve eskinin yeni karşısındaki köklü değişimini anlatır. Kapitalizmin toplum yapısı üzerinde geliştirmiş olduğu baskıcı tutum, kapitalizmi eleştiren kesimlerin yeni bir arayış içine girmelerine sebep olur. Bu nedenle, mevcut yapıyı değiştirmek üzere çareler aranır. Yeni ve özgün olanı amaçlayan Avangart hareketler, mevcut yapıyı köktenci bir yaklaşımla yıkmak anlamında tartışılmaz bir basamak oluşturur. Avangart, kapitalist düzenin toplum üzerinde baskı yaratma çabasına tepki gösterir; baskıya, zorbalığa, geriliğe, toplum bilincini tehlikeye sokacak her türlü duruma karşı bir duruş sergiler. Avangart denilen bu hareketin politik anlamda 1830-1840 yılları arasına denk gelmesi rastlantı değildir. Avangart asıl varlığını bireyin zamanla kendi yarattığı teknolojiye hizmet eder hale gelmesi ile kazanır. Avangart toplum içerisinde bozulmaya yüz tutmuş olan her alana dikkat çeker, fakat Avangardın bozuk olanı tamir etme gibi bir amacı yoktur; o bozuk olanı atar ve yerine daha fonksiyonlusunu getirir.

Avangart askeri bir sözcük olarak ortaya çıksa da, giderek esner ve sanatsal olana göndermede bulunan bir yapıya ulaşır. Asıl adı Claude Henri de Rouvroy olan Fransız düşünür Saint-Simon tarafından varlığını kazanan Avangart sanat, “*neo-Latin dil ve kültür köklerine sahiptir*”⁶³. Esas varlığını İtalya ve Fransa’da kazanır. İtalya’da oluşan estetik anlayış ve Fransa’nın sanata verdiği önem nedeniyle kendine rahat bir ortam bulan Avangart, bir parçası olduğu modernizmin bilimsellik düşüncesinden farklı olarak, toplumda bilimselliğin değil, sanatın ön planda olması gerektiğini savunur. 1845 yılında yayınladığı *Sanatın Misyonu ve Sanatçının Rolü*’yle Füturist Fabriel Désiré Laverdant, sanattan övgüyle bahseder. Laverdant’a göre sanat, toplumun kendini ifade etme biçimidir. Toplum için gerekli olan sosyal eğilimlerin gelişmesinde sanatın rolü önemlidir, sanat bu eğilimlerin yükselişinde öncü durumdadır⁶⁴. Sanatçı, tıpkı savaşta düşmanını alt etme ülküsü taşıyan bir asker gibi, amacı uğruna savaşan ve topluma öncülük eden bir kişi olmalıdır. Toplumun eksikliklerini saptayarak, onları giderme yoluna gitmelidir. Matei Călinescu, sanatçıların toplumun avangardı olması gerektiğine

⁶³ Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, 8, in: Matei Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü: Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm*, (Çev.: Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2010, 130.

⁶⁴ Astradur Eysteinnsson, *Modernism: Volume 1*, John Benjamins Publishing, Hrsg: Vivian Liska, 2007, 175.

işaret eder. Călinescu, toplumu etkileyen en etkili ve en hızlı yöntemin sanat olduğunu savunur. Sanatçılar, sanatlarını silah olarak kullanma yetkilerine sahiptir⁶⁵.

Avangardın, sanatı en etkili güç olarak görmesi, sanatçının kendini gerçekleştirmesine engel olur. Sanatçı bir politikacı gibi toplumun düzeltilmesi için yazar, yapıtı toplum üzerinde bir söylev işlevi görür. Avangart sanat bir yandan kapitalizmi eleştirirken, bir yandan sanatçıyı kendi doğasından koparıp, yaratıcılığını öldürür. Avangart hareketin köktenci değişimlerinden kendine dayanaklar bulan postmodernizm, sanatçının topluma hizmet etmesi düşüncesinden uzaktır. Sanatçı, toplumun ötesindedir ve toplum ancak sanatçının vermek istediği mesajlarla hareket eder. Sanatçıyı bu denli yüceltmesinin altında sanatçıya verilen önem yatmaz. Sanatçı, toplumun gereksinimlerine hizmet etmesi gereken bir bireyden öteye gitmez, çünkü Avangart, bireyler düzeyine inmez, o bütünlükle ilgilenir. Başka bir deyişle, Avangart yapı “özneye değil, şeylere ne olduğu”⁶⁶ sorusuna yanıt arar.

Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* ile Avangart sanatçıların “bir şeyi inceden inceye analiz etmediklerini”⁶⁷ söyler. Sanatçının tek görevi, ister resim, heykel, ister müzik isterse şiir, roman ya da öyküyle anlatmak istediğini sanatıyla ortaya koymasındır. Sanatçının anlatmak istediği konu, tamamen özerk değildir, jakoben bir tarzla toplum tarafından belirlenir. Avangart sanat, kapitalist düzeni köktenci bir şekilde değiştirme aşamasında öncü olma ülküsü taşıırken, farkında olmadan kapitalist çarkın içinde sıkışıp kalır ve giderek özgünlüğünü yitirir. “Bilindik başarıları ve stilleri ortadan kaldırır, yerine geçici ya da kökten, eskisinden tamamen farksız yeni stilleri koyar”⁶⁸. Topluma öncü olmak bir yere, sürekli kendini tekrar eder hale gelen Avangart, “var olan sistemin rakibi”⁶⁹ olma tezinden sapma gösterir ve sistemin bir parçası olmaya dönüşerek başarısızlığa uğrar. Avangart söylem, burjuva sanat kurumlarına bir eleştiri olarak ortaya çıksa da, sanatı yaşamın merkezine koyduğundan, özgür yazma kimliğinden

⁶⁵ Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, 1987, 103.

⁶⁶ Jean François Lyotard, *The Inhuman: Reflection on Time*, Stanford University Press, 1991, 103.

⁶⁷ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981, 7.

⁶⁸ Madan Sarup, *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, University of Georgia Press, 1993, 142.

⁶⁹ Eugénee Ionesco, *Notes and Counter-Notes*, (Çev.: Donald Watson), J. Calder, London 1964, 40-41.

sıyrılarak, giderek toplumun içinde bulunduğu mevcut yapıya kanalizasyon olur. Sanatçıyı toplumdan üstün kılma çabaları, sanatçıyı topluma karşı yabancılaştırmaktan öteye gitmez.

Avangart tarzın kendisine ilke edindiği köktenci değişim ilkesi, postmodernizmin eleştirdiği modernizmi köktenci bir şekilde dönüştürme ülküsüyle paralellik gösterir. Bu özelliklerinin yanında Avangardın katı tutumunun, hayatın tüm ciddiyetleriyle ironik bir biçimde alay etmekten öteye gidemeyen postmodern anlayışla bir ilgisi yoktur. Bu tutum, kapitalist düzeni değiştirme düşüncesinden ileri gelir. Değiştirme isteği düşünce düzeyinde kalır, eyleme dönüşmez.

Çok uzun süreli bir hareket olmayan Avangart, I. Dünya Savaşı'ndan sonra yerini Tarihsel Avangarda bırakır. Tarihsel Avangardın kökenlerinin sürrealizm ile atıldığı varsayılmaktadır. Avangardın bütünlüğe ve tek düzeliğe karşı olma özelliği, Sürrealizmin, dönemin tüm komünist partilerini tek bir çatı altında birleştirme çabalarına karşı olma düşüncesiyle örtüşmektedir. Sürrealizm (Gerçeküstücülük), tıpkı Avangart gibi yeni bir devinim yaratma düşüncesine sahiptir. Sigmund Freud'un öğretilerini esas alan ve bilinçdışından beslenen Gerçeküstücülük, sanatçının toplum için değil, kendini gerçekleştirme için yazması gerektiği düşüncesini savunur, toplumu ve onun taleplerini reddediş savlarıyla postmodernizme yakınlaştırılabilir.

Sürrealizmin yanında, Avangart ile bütünleşen diğer bir kavram ise Dadaizmdir. Sanatın tek ve tartışılmaz olduğu inancını yıkar ve sanatın kurumlaşmasına direnir. Sanat her yerdedir; bazen basit bir yer, bazen de bir atölye sanatın yapıldığı yer olabilir. Sanat, yalnızca müzelerde sergilenen ticari amaçlı eserlerle sınırlı değildir. Dünya savaşlarının yarattığı sıkıntı ve depresyon sonucunda belli bir dengesizlik kompozisyonu çizen Dada düşüncesi, postmodernizmin hiyerarşiliğine ve düzene karşı çıkmasıyla benzerlik oluşturur. Gürsel Aytaç'ın belirttiği gibi, Dadaizm kural koyucu bir yapıya sahip değildir. Yeni bir kural yaratmak peşinde olmayan Dadaizm, aksine kurallardan kurtulmak ister. Dadaizm hayattan zevk alma peşindedir. Oyun oynarken özgür olmayı ya da kahkaha atarken gevşemeyi arzular ve yaşamsal anlamdaki tüm tesadüfleri bilinçaltının dile gelmesi şeklinde yorumlar⁷⁰.

⁷⁰ Gürsel Aytaç, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2012, 120.

1.2. POSTMODERNİZMİN TARİHSEL GELİŞİMİ

1.2.1. İkinci Dünya Savaşı ve Auschwitz

1939-1945 yılları arasında yaşanan II. Dünya Savaşı, nükleer silahların kullanıldığı tek savaş olma özelliği taşır. Verilen kayıplar, insanların hayata karşı takındıkları tutumlarının ve inançlarının yok olmasına sebep olur. Savaşın bireyler üzerinde oluşturduğu boşluklar ve olumsuzluklar, bilgiye ve gerçeğe karşı güvensizlik oluşturur. Postmodernizmin kökleri tam da bu zamanda atılır.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra sosyal, ekonomik ve siyasal alanlarda önemli sayılabilecek gelişmeler yaşanır. Bu gelişmeler postmodern durumun ortaya çıkmasına katkıda bulunur. Özellikle sosyal konularla ilgili gelişmeler postmodernin miladı olarak görülür⁷¹. Wolfgang Welsch, modernizm ve postmodernizm hakkında ayrıntılı bilgilere yer verdiği *Unsere postmoderne Moderne*'de, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra iletişim, bilgi ve enerji teknolojileri alanlarında radikal değişimlerin yaşandığından ve bu değişimlerin modern zamanın sonunu hazırladığından söz eder. Savaşın bitiş zamanından yani 1945 yılından sonraki dönemin postmodern zaman olarak adlandırıldığını belirtir⁷². II. Dünya Savaşı'nın değişmez sanılan tüm ilkeleri alaşağı etmesi, toplumun yeniden biçimlendirilmesine yol açar. 1968 yılından sonra artık *postmodern toplum* kavramından bahsedilmeye başlanır.

Bir dünya savaşının çıkmasını hazırlayan Yahudi soykırımının sembolü olan Auschwitz ile beraber *kökencilik* fikri oluşur. Kökencililiğin temelinde saf, arı bir ırk yaratma gayesi vardır. Auschwitz, Yahudi ırkı kökten yok etmek için kullanılan bir kamptır. Kökencilik düşüncesiyle gelişen Holocaust, öncelikle Yahudilerin üzerinde, halen devam eden derin ve yaralayıcı izler bırakır. Tüm yaşananlar, yüzyıllardır aynı toprakları paylaşmış iki ırkın savaşı olarak görülür. Alman ırkın, Yahudiler üzerinde gerçekleştirmeye çalıştığı vahşet, tüm dünyada yankı bulur. Dünya üzerindeki her azınlık topluluk bir gün tüm bu yaşananların kendi başlarına gelebileceğinden korkar. Holocaust, tüm dünyadaki sosyal yapıları etkiler. Toplumun bir parçası olan yazarların

⁷¹ Susanne Drews, *Postmoderne Moral*, Grin Verlag, 2007, 4.

⁷² Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, (6. Auflage), Akademie Verlag GmbH, Berlin 2002, 26.

da böylesine bir acıyı görmezden gelmeleri olanaksızdır. Umberto Eco başta olmak üzere birçok yazar Holocaust hakkında yazılar yazar. David Bankier'in de belirttiği gibi, başını tanınmış Yahudi yazarların çektiği çok sayıda yazar arasında Holocaust giderek yoğun bir biçimde işlenir. Savaşın yarattığı kaosu, insanların içine düştüğü çaresizliğin ve inançsızlığın egemen olduğu bir ortamda bu sanatçılar, duyarlılıklarını had safhada yaşarlar ve halkın acılarını göz ardı etmezler. Holocaust üzerine yazan yazarlarının amacı dünyaya Yahudi sempatisi kazandırmak değildir. Yahudi sempatizanlığı, Diaspora'nın reddi değildir, aksine Holocaust fikrinin Avrupa'da yayılması durumuna karşı gelişen bir düşünce sistemidir. Bu düşünce giderek kitleleri peşinden sürükleyen siyasal bir hareket halini alır. Oysa yazılanların amaçladığı tek şey, Holocaust'un yapıldığını kanıtlamaktır⁷³. Savaş sonrası oluşan karmaşa, sanatta yeni bir tarzın ortaya çıkmasını sağlar. Artık hiçbir şeyin eski haline dönemeyeceğine duyulan inanç, her şeyin yeniden yapılandırılmasına sebep olur. Postmodernizm, en büyük atılımını bu keşmekeşlik içinde yapar. Holocaust'un yaşandığını dünyaya kanıtlama çabaları ile birlikte edebiyat alanında *yeniden yapılanma dönemine* girilir. II. Dünya Savaşı'nın toplumun her kesiminde yarattığı köktenci değişim, değişimi kendine ilke edinmiş postmodernizmin, edebiyat alanında da ortaya çıkmasına neden olur. Daha önce toplumsal düzlemde yerini alan postmodernizm kavramı, yapılanma dönemiyle edebiyata da girer. Tiyatro oyunlarında metinler arasılık kullanılmaya başlar. Önceleri yalnızca şarkılardan hareket eden Lirik şiir, yeni dönemle birlikte *“büyük ölçüde nükte, mizah ve alaycı bir mesafe kazanır”*⁷⁴. Postmodernizm ile birlikte edebiyatta yazarlar ve şairler arasında büyük bir değişim süreci yaşanır ve eskinin sanat anlayışı terk edilerek artık, *“seçkin olmaya bir tarz benimser”*⁷⁵. Yazarlar halkın seviyesine inip, halkın sesi olmaya başlarlar. Edebiyattaki yeni tarzla birlikte, topluma dayatılan tek doğrunun iyilik olduğu düşüncesi önemini yitirir. Böylece Holocaust, her bireyin kötücül dürtülerle donatıldığını ve gerektiğinde içindeki potansiyel kötülüğü diğer bir bireye çekinmeden uygulayabileceğini imleyen bir gösterge olur.

⁷³ David Bankier, *Fragen zum Holocaust: Interviews mit Prominenten, Forschen und Denkern*, Wallstein Verlag, 2006, 24.

⁷⁴ Bruno Hillebrand, *Gesang Und Abgesang Deutscher Lyrik Von Goethe Bis Celan*, V&R unipress GmbH, Göttingen 2010, 486.

⁷⁵ Joachim Flickinger, *Jean François Lyotard - Postmoderne Am Beispiel Der Wissenschaft*, Grin Verlag, 2004, 4.

1.2.2. Frankfurt Okulu

"Eleştirel Teori" kavramını "*kendilerine bir şemsiye misali siper eden*"⁷⁶ Frankfurt Okulu ya da diğer adıyla Institut für Sozialforschung (Sosyal Araştırmalar Enstitüsü), 1923 yılında faaliyetlerine başlar. Frankfurt am Main'da kurulan Sosyal Araştırmalar Enstitüsü, üyelerinin ortak bir eleştiri kuramı etrafında toplanmalarından dolayı okul olarak adlandırılır. Okul, toplumun yozlaştığını ve toplumun işleyişinde tıkanma olduğunu belirterek, Marksist düşünceye karşı eleştiri yapar. Okulun öğretisi, toplumu içine düştüğü durumdan kurtarmaktır. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Erich Fromm, Max Horkheimer, Otto Kirchheimer, Leo Lowenthal, Herber Marcuse, Franz Neumann ve Friedrich Pollock gibi filozofları, edebiyat eleştirmenlerini, sosyologları, psikologları, ekonomistleri ve politik bilimcileri bir çatı altında toplayan okul, eleştirel tarzdaki yazılarını *Zeitschrift für Sozialforschung* (Sosyal Araştırmalar Dergisi) (1932-39), *Studies in Philosophy and Social Science* (Felsefe ve Sosyal Bilimler Çalışmaları) (1940-41), *Schriften des Instituts für Sozialforschung* (Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Yazıları) (1929-1936) ve *Publications of the International Institute of Social Research* (Sosyal Araştırma Enstitüsü Uluslararası Yayınları) (1939-40)⁷⁷ dergileri aracılığıyla yayınlar.

Frankfurt Okulu sakinlerinin çoğunluğu Yahudi Almanlardır. Okul, Almanya'da o dönem hüküm süren Nazizmin ve Faşist düşüncelerin, Alman halkı üzerinde etkili olduğunu öne sürer. Alman halkının Yahudilere karşı ırkçılık beslediğini eleştiren okulun özünde, *Yahudi İdeolojisi* vardır. Frankfurt Okulu sakinlerinin hedefinde, bireylerin kişisel özgürlüklerinin her koşulda kısıtlanmaması gerektiği yer alır. Tek tip, tek boyutlu birey anlayışı, onlar açısından kabul görmez. Bireyleri ıslah etmek için ilk olarak toplumlardan başlamak gerektiğini savunur. Yapılması gereken, proletarya yani işçi sınıfı arasındaki özgürleştirmenin gerçekleştirilmesidir. Eleştirilen, politik ekonomi ve kapitalizmin kendisidir. Kapitalizm, işçi sınıfına ait alt bir kültür ve ahlak anlayışı yaratır. İşçi sınıfına baskıcı bir tavırla kültür ve ahlak formu biçen ve dahası toplum içinde bir alt sınıf- üst sınıf ayırımı yapan kapitalist düzene karşı ciddi bir eleştiri vardır.

⁷⁶ Axel Honneth, Albrecht Wellmer (Hrg.), *Die Frankfurter Schule Und Die Folgen*, Walter de Gruyter, Berlin 1986, 3.

⁷⁷ Karl Ballestrem, *Politische Philosophie des 20. Jahrhunderts*, Oldenbourg Verlag, 1990.

Frankfurt Okulu, bu iki sınıflı toplumun varlığını tamamen reddetmez, fakat toplum içerisinde alt ve üst yapının bir arada değerlendirilmesinin gerekliliğini belirtir ve bunun toplum için bir çeşitlilik oluşturacağını, toplum yapısını zenginleştireceğini ima eder. Walter Benjamin ve Theodor W. Adorno başta olmak üzere okulun asıl eleştirdiği nokta, modernitenin kapitalizm yoluyla topluma kazandırmış olduğu fabrikasyon üretim ve makineleşmedir. Endüstri kapitalizmi, işçi sınıfını alaşağı etmesiyle insana ve tıbbi artıklarıyla doğaya zarar vermektedir.

Frankfurt Okulu düşünürlerinden Max Horkheimer'ın ve W. Theodor Adorno'nun II. Dünya Savaşı sırasında kaleme aldığı ve uzun yıllar gizlendikten sonra nihayet 1947 yılında yayınladığı *Die Dialektik der Aufklärung*⁷⁸ (Aydınlanmanın Diyalektiği), tam da bireyin özgürleşmesi gerektiğinden bahseder. Aydınlanmanın etkisiyle önem kazanan akıl, bireylerin özgürleşmeleri ve kimlik kazanmalarında etkili rol oynar. Adorno, aklın önemini kabul eder, fakat aklın giderek bireyleri barbarlaştırmasını eleştirir. Frankfurt Okulu'na göre Aydınlanma, zamanla bireyi köleleştiren bir hegemonya haline dönüşerek, amacından sapar ve “kendine karşı döner”⁷⁹. Aydınlanma bu yönüyle eleştirdiğine dönüşür. Aklın birey üzerinde yarattığı baskı ve uyguladığı barbarlık, beraberinde faşist düşünceleri getirir. Birey artık özgür değildir ve aklın kendine dayattığı baskılara uymak zorundadır. Aynı zamanla mitlerin ve dogmaların zorlayıcılığı, düşünen özneyi alaşağı eder. Özne ve nesne hiçleşir. Toplumda, herkes için genel geçer tek bir düşünce egemen olur.

Genel olarak, Frankfurt Okulu, kapitalizmi, Sosyalizmi, bireyselleşmeyi, Nazizm'i ve Faşizmi, modernitenin getirileriyle toplumun homojenleşmesini ve totaliter yapıyı eleştirir. Okulun yaptığı tüm eleştiriler, postmodern yapının oluşmasında çok önemli bir yere sahiptir. Bireyi bilinçlendirme ve toplumu homojen yapıdan kurtarma çabasıyla Frankfurt Okulu, postmoderne giden yolda başarılı bir ivme kazanır.

⁷⁸ Andreas Arndt, *Dialektik und Reflexion: Zur Rekonstruktion des Vernunftbegriffs*, Meiner Verlag, 1994, 271.

⁷⁹ Georg Dörr, *Muttermythos und Herrschaftsmythos: zur Dialektik der Aufklärung um die Jahrhundertwende bei den Kosmikern, Stefan George und die Frankfurter Schule*, Königshausen & Neumann, Wiesbaden 2007, 16.

1.2.3. Postkolonyalizm

Sanayi Devrimi ile birlikte İngiltere, Fransa ve İspanya gibi ülkelerde sanayileşme hareketleri başlar. Sanayileşme sürecini tamamlayan ülkelerin yaptıkları ilk iş ise, *Üçüncü Dünya Ülkeleri* diye adlandırılan gelişmemiş ülkeler üzerinde mutlak güç olduklarını ilan etmeleri olur. Gelişmiş ülkeler daha az gelişmiş ülkeler üzerinde zorlayıcı bir tavırla hegemonya oluşturur. Hegemonyanın temelinde, parasal gücün gelişmemiş ülkelerin üzerinde orantısız kullanımı vardır.

Yüzyıllar boyunca atalarından kalan topraklarda yaşayan yerel halk, maddi varlığını ispatlayan ülkeler tarafından, kendi topraklarında ikinci derecede insan muamelesi görür. Anadilleri de dâhil olmak üzere, tüm kültürel özellikleri hiçe sayılır. Sömürgeci ülkenin yapmaya çalıştığı, kendi kültürlerini yerli halka dayatmaktır. Nesiller değiştikçe, yerli etnik kültürden eser kalmaz. Zamanla kendi köklerinden uzaklaşan yerli halk, konuşmasından, beslenmesine kadar sömürgeci ülkenin stilini benimser.

Başlangıcından bu yana hemen her kesimden eleştiri alan sömürgecilik ve kolonyalizm, en şiddetli eleştirisini 19. yüzyıla gelindiğinde alır. 19. yüzyılla beraber kolonyalizmin de ötesinde Postkolonyal bir düzlemden bahsedilir. Postkolonyal düzlemin ırklar arası ayrım yapmaya dayanma gücü yoktur.

Robert Young, *Post Colonialism: Very Short Introduction* adlı kitabında bireyin kendi ırkından olmayan diğer bir bireyle empati kurmasının öneminden bahseder. Siyah ten rengiyle doğmanın bir zamanlar suç sayıldığı ve beyaz ırkın siyahî olanı köle olarak kullandığı dönemi referans alarak, beyaz ırka bir soru yöneltir. “*Hiç kalabalık bir grup ya da topluluk içinde kendi rengin ve etnikliğinde tek insan olarak bulundun mu?*”⁸⁰ Şeklindeki soru, topluluk içerisinde *öteki* olmanın çaresizliğine atıftır. Herkesin beyaz olduğu bir ortamda siyah olmak, dünyada geçerli tek rengin beyaz olmadığını ifade eder. Postkolonyal eleştiri, beyaz renkle doğmanın diğer ırklar üzerinde ezici bir üstünlük sağlamanın aracı olmasını reddeder. Dünyada batının diğer tarafında da bir yaşam olduğunu ifade eder. Postkolonyalizm, tüm dünyadaki insanların aynı maddi ve kültürel zenginliğe sahip olduğuna işaret eder.

⁸⁰ Robert Young, *Post Colonialism: Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York 2003, 1.

Postkolonyal eleştirinin, yazın alanındaki yansımalarına bakıldığında, yazarların çoğunun kökeninin Şark'a dayandığı görülür. Kökenlerinden farklı olarak, gelişmiş ülkelerde doğan, büyüyen, eğitim gören ve yaşamını sürdüren postkolonyal yazarlar, çoğunlukla “*yabancılaşmanın etkileri*”⁸¹nden bahsederler. Kolonyal düzlemin, bireyi kendi öz benliğinden koparıp, yabancı bir kültürün içerisine atmasını eleştirir. Postkolonyal anlatıların başkahramanı, genellikle Şark kökenli kişilerdir. Şark'ın ağır ve yetersiz ekonomik koşullarından dolayı büyük şehirlere göç etmek zorunda kalan ailelerin çocuklarıdır. Batılı şehirlerde doğan ve büyüyen, ama asla batılı gibi olmayan karakterlerdir.

Postkolonyal eleştiride bulunan yazarlar incelendiğinde, Kudüs kökenli yazar Edward Said'e rastlamamak imkânsızdır. Yazarın, 1978 yılında yayınladığı *Orientalism*⁸², Postkolonyal eleştiri tarzında yazılmış önemli kaynaklardan biri olarak kabul görür. Postkolonyal eleştiriye, *Oryantalizm* kavramını kazandıran ve “*İslam, Antropoloji, Dilbilim ve Sosyoloji gibi çeşitli disiplinlerin harmanlandığı, disiplinler arası bir yöntem kullanan*”⁸³ yapıtta, doğu kültürünü koruyan ve onu hayatta tutmaya çalışan bir üslup yoktur. Edward Said, Batı'nın kendisini tüm dünyaya entelektüel biri olarak ilan etmesini ve sahip olduğu teknik donanımlarını silah olarak kullanmasını eleştirir. Batıya karşı nefret dolu bir tutumu yoktur. Said gibi Şark kökenli batılıların tek isteği, batının onları kendi kimlikleriyle kabul edip, asimile etmeye zorlamamalarıdır. Onlar toplum içinde kendi kimlikleriyle bir birey olarak kabul görmeyi arzularlar.

Gerek postkolonyalizmin gerekse oryantalizmin, postmodernizme geçiş aşamasında önemli roller üstlendikleri söylenebilir. Irkçılığı, sömürgeciliği ve ötekileştirmeyi eleştiren postkolonyalist eleştiri, postmodernizmi etkiler. Postmodernizmin heterojenliğinde postkolonyal eleştirinin katkıları büyüktür.

⁸¹ Robert Young, *Colonial Desire*, Routledge, 1995, 163.

⁸² Edward Said, *Orientalism*, Knopf Doubleday Publishing Group, 1979.

⁸³ Esther Ecke, *Edward Said und der Orientalismus: Welche Rolle spielt die Literatur in Bezug auf die Herausbildung des Orientalismus und seiner Bedeutung heute?*, GrinVerlag, 2013, 2.

1.2.4. Yeni Tarihselcilik

Lacan, Derrida ve Foucault gibi düşünürlerin çalışmalarından oluşan Yeni Tarihselcilik, tarihi bir belgenin ya da tarih konulu yazınsal bir anlatının eleştirisini, eleştirmenin kişisel tecrübesi ve hislerine dayanarak yapar. Savunulan düşünce Yeni Tarihselcilik anlayışının göreceli bir tarz ile değerlendirilmesi gerektiğini gösterir. Tarihi bir anlatı için kabul gören tek bir eleştiri yerine, eleştirenin kişisel deneyimlerine dayanan çok sayıda, birbirinden farklı yazılar bulmak mümkündür. Çoğulcu anlayışı benimseyen Yeni Tarihselcilik, Serpil Oppermann'a göre, aynı tarihsel döneme ait yazınsal ve yazınsal olmayan metinlerin paralel okunuşuna dayanan bir eleştiriye karşılık gelir. Metinler çözümlenirken, diğer metinlerle ilişkilerine bakılmalıdır. Yeni Tarihselcilik, yazınsal yönün öne çıkartıldığı, tarihselin arka planda kaldığı bir eleştirel yaklaşım değildir. Aksine, hem yazınsal hem de tarihsel metinlere aynı ölçüde ağırlık tanınmasını ve birbirleriyle etkileşimlerinin ve yansımalarının incelenmesini savunmaktadır⁸⁴.

Yeni Tarihselciliğin, postmodernizm ile sosyal ya da siyasi bağlantısı yoktur, aralarında yazın alanında bir ilişki kurulur. İki kavram arasındaki en yakın benzerlik, gerçeklik üzerine yaptıkları eleştirilerdir. Yeni Tarihselciler, yazınsal olmayan tarihi bir metnin bile gerçekliği tam olarak yansıttıklarına inanmazlar. Tarih metni de onlara göre tıpkı edebi bir metin gibi kurgusaldır. Tarih metni yazarı, kurgulama aşamasında bulunduğu politik, sosyo-ekonomik ve kültürel yapıyı dikkate alır. Kurgunun ilerlemesinde tarih metni yazarının olaylara bakış açısı önemlidir. Tam bir objektiflikten bahsedilemez. Yazılmış her yapıt, mutlak bir kurgu içermektedir. Postmodernizm de benzer olarak anlatımda salt gerçekliği reddeder. Her iki tarz da kurgusal bir gerçekliği benimser.

Hiçbir şeyin mutlak olmadığı, her şeyin kurgusal bir düzlemde yer aldığı Yeni Tarihselcilik anlayışı, “*Geçmişe yeni bir müdahale*”⁸⁵ getirir. Okur, tarihi metinleri okurken yazarının objektifliğini sorgulamaya başlar. Gerçekliğe karşı kuşkulu bir duruş ortaya çıkar. Yeni Tarihselcilik, geçmişe yenilik getirirken, “*postmodernizm yeniye*

⁸⁴ Serpil Oppermann, *Postmodern Tarih Kuramı*, Phoenix, Ankara 2006, 16.

⁸⁵ Jörn Rüsen, *Geschichte im Kulturprozeß*, Böhlau Verlag, Köln-Weimar 2002, 43.

geçmiş kazandırır”⁸⁶. Birbirinden farklı olarak görünse de, Yeni Tarihselcilik ve postmodernizm arasında görünmez bir bağ vardır.

1.3. POSTMODERNİZMİN DİĞER ALANLARLA İLİŞKİSİ

1.3.1. Postmodernizm ve Görsel Sanatlar

Mimari

Postmodernizm sanatsal düzeyde varlığını ilk kez 1950’lerde “*esneklik, alaycılık, ustalık, düzensizlik, rastlantısallık, bölünmüşlük, taklitçilik ve mecazılığı temel olarak gösteren tek bir modernist yapıya karşı tepki gösteren*”⁸⁷ mimaride gösterir.

Postmodernist mimari kavramının ilk izlerine, mimarlar Robert Venturi ve Dennis Scott Brown tarafından 1972 yılında yayımlanan *Learning from Las Vegas*’da rastlanır. Robert Venturi, *Karşıtlık ve Karışıklık* kavramlarını bir arada kullanarak birleştiren bir mimari anlayışa sahiptir. Yapının ve dekorasyonun birbirinden ayrılması gerektiğine inanır. Venturi-Brown ikilisinin çalışmaya başladığı ilk proje Las Vegas üzerinedir. II. Dünya Savaşı’ndan sonraki dönemde yaşanan buhran ile tüm dünyada yükselen duygusuz mimari yapıların, çelik yığınlarının ve “*Holocaust’un etkisi olan askeri kibirlik kokan binaların*”⁸⁸ yerine Las Vegas’ta ışıltılı, rengârenk ve ilginç sürrealist yapılar tasarlamının hayaline kapılırlar. Uzun soluklu yapılan çalışmalar sonucunda bugün dünyanın her yerinden insanı misafir eden, ışıldayan Las Vegas şehir modelini insanlığa sunarlar.

Las Vegas kent tasarımı postmodern mimaride öne çıksa da, tamamıyla postmodern mimari tarzında yapılandırılan ilk şehir New York’tur. New York, bünyesinde birçok farklı kesimi bir arada bulundurması ile heterojen nüfuslu bir şehirdir. Postmodern mimarinin özünde her kesime hitap eden tarzda heterojen bir kent tasarımı vardır. New York heterojen kent tasarımını uygulamak için en uygun şehir

⁸⁶ Gunter Scholtz (Hrsg.), *Historismus Am Ende Des 20. Jahrhunderts: Eine Internationale Diskussion*, Akademie Verlag, Berlin 1997, 44.

⁸⁷ Mehmet Şahin, *Yönetim Bilgi Sistemi*, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir 2005, 44.

⁸⁸ Joachim Fischer, *Die Architektur der Gesellschaft: Theorien für die Architektursoziologie*, Transcript Verlag, Hrsg: Heike Delitz, Bielefeld 2009, 378.

kabul edilir. Böylece, postmodern kent tasarımı projesi New York şehri ile başlar. New York projesinden sonraki dönemde tüm dünyada hızla yayılmaya başlayan postmodern mimaride, modern tarzın elitist binalar yapma gayretine yönelik eleştiri vardır. Üst tabaka insanına yönelik binalar yapma ve binaları sadece kalburüstü çevrenin beğenisine sunma düşüncesi, postmodern tarzda yerini bulmaz. David Harvey'in *Postmodernliğin Durumu*'nda, "büyük harfle İnsan için değil, sıradan insan için yapılmasının gerekliliği"⁸⁹ni belirtir. David Harvey'in anlatmak istediği, sıradan insanların da varlıklı insanlar gibi güzel tasarlanmış binalarda oturma haklarına sahip olduğudur. Heterojen kent anlayışı, bir kentteki varlıklı kesimi değerli sayıp, normal standartlara sahip kesimi görmezden gelmeye karşı çıkar. Postmodern mimarinin haklılığı, Berlin'den Paris'e kadar dünyanın her tarafından duyulur. Tüm şehri cam gökdelenler, beton bloklar ile saran ruhsuz modern mimari terk edilir. Süslü binaların göğe yükseldiği, içerisinde çeşitlilik barındıran bir şehir görüntüsü tercih edilir. Estetik kaygısı taşıyan bir üslup ile şaşıaalı, süslü ve asimetrik bir tarz yakalar.

Venturi-Brown ikilisi postmodern mimari açısından kendilerine önemli bir yer edinir. Buna karşın, kavramın asıl çıkış noktasında, *Rise of Postmodern Architecture* (1975) kitabıyla Charles Jencks⁹⁰ yer alır. Kendisi de mimar olan Charles Jencks, yaşanan döneme ait yapılar kurgulanması gerekliliğini savunur ve antik Yunan mimarisinden esinlenen neo-Klasik eğiliminden faydalanır, çalışmalarında *parçalanmış bütünlük ve Radikal Eklektizm*⁹¹ kuramına yer verir. Eklektizm, sanattaki farklı çağ ve üslupları seçip, tek bir bütün içinde birleştirmek anlamına gelir. Charles Jencks'i postmodern mimari tarzında popüler yapan benimsediği eklektik yapıdır. Mimariden resme, heykelden yazına kadar tüm postmodern tarzda yapılmış çalışmalarda eklektik yapı kullanımı mutlaka vardır. Bu noktada Jencks, doğru bir noktaya parmak basar. Postmodernizm, çeşitlilikten, zıtlıklardan ya da benzerliklerden beslenir. Son model teknolojilerle inşa edilmiş bir binanın kapısının gotik, penceresinin Rönesans ya da barok motifleriyle bezenmesi, mimarın başarısızlığından kaynaklanmaz. Mimar,

⁸⁹ David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, (Çev.: Sungur Savran), (3. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul 2003, 55.

⁹⁰ Peter Neltzsch, *Architektur der Postmoderne*, Grin Verlag, 2004, 3.

⁹¹ Horst Rellecke, *Der Glaselefant: Pop und Postmoderne auf dem Weg zu einer spielerischen Architektur*, Bauverlag GmbH, Wiesbaden und Berlin 1986, 30.

motifleri çaresiz kaldığı için binaya monte etmez. Aksine bu durum mimarın yaratıcılığı ile ilgilidir. Postmodern tarzdaki kent yapılanmasında, birçok tarzın birleşmesinden oluşan çoğulculuğu ve eklektik yapıyı sıklıkla görmek muhtemeldir.

Resim

Postmodern resim, kendi içerisinde karmaşık bir düzen barındırır. Postmodern mimari de kullanılan eklektik yapı, resim alanında da kendini gösterir. Postmodern resimler, birbirinden bağımsız parçaların bir bütün içinde kurgulanmasıyla oluşur. Bu bağlamda Pablo Picasso, kullandığı eklektik yapı ve insan figürleri ile modern kimliğinin yanında postmodern çizgiler de taşır. Picasso gibi, postmodern ressamlar grubuna giren sanatçıların çalışmalarına bakıldığında, ilk aşamada hiçbir anlam ifade etmeyen, karmaşık çizgiler görülür. Resimler sanki tamamlanmamış gibidirler, bakan kişi üzerinde betimlenemeyen bir boşluk duygusu oluştururlar. Birbirinden alakasız parçalar sanki yanlışlıkla bir araya gelmiş gibidirler.

Resimde olduğu gibi, plastik sanatlarda da postmodernizmin etkileri açıkça görülür. Hem postmodern resim hem de postmodern plastik sanat ürünleri insan üzerinde aynı algı ve izlenimler oluşturmazlar. Bu durum, Dilek Doltaş'ın *Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar ve Uygulamalar* adlı kitabında sözünü ettiği ve akıllara psikiyatride de kullanılan "Rorşah mürekkep lekesi testi"⁹² anımsatır. Değişik mürekkep lekelerinden oluşan bir resmi, her birey kendi bakış açısına göre yorumlar. Yorumlar, bireyin duygusal zekâsına ya da psikolojisine göre birbirinden farklılıklar gösterir: Postmodern bir resim sergisinin duvarına beyaz fon üzerine kırmızı küçük bir leke şeklinde resmedilmiş bir tablo konur. İlk bakışta hiçbir şey ifade etmeyen bu tablo hakkında, bireyin kişisel birikimi ve bakış açısına göre çok farklı yorumlar yapılır. Kimileri kırmızı renkten yola çıkarak tablonun kan, ölüm, vahşet gibi konulara gönderme yaptığını, kimileri ise beyaz rengi dikkate alarak resmin barışı anlattığını söyleyebilir.

Sinema

1980'li yıllara gelindiğinde, postmodernizmin sinema sanatını da etkisi altına aldığı görülür. Modern filmlerdeki belirgin, anlaşılır konu, zaman ve mekân

⁹² Dilek Doltaş, *Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar/Uygulamalar*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2003, 37.

bütünlüğünden farklı olarak, postmodern sinemada, bütünlüklü olmayan, bölünmüş, parçalı bir yapı vardır. Postmodern filmlerde öykü zamanı gelecek zaman değildir, tersine geçmişle şimdi, iç içe girerek bir mozaik oluşturur. Zamanlar arası sınırlar ortadan kalkar, birbirine karışır. Zaman-mekân arasındaki bağlantı kopar, tarihsel süreklilik duygusu şimdiki zamana sıkıştırılır, epistemolojik bilgi ve anlayış, ontolojik bir varoluş sorgulamasına döner ve anlatı içerisinde yer alan karakterlerde de yansır⁹³. Amaç, postmodern sinema izleyicisine olayların yaşandığı zamanları birbiri içine geçirerek bir beyin jimnastiği yaptırmaktır. Şimdiki zamanda ilerleyen olay örgüsünde sık sık geçmişe dönüş (flashback) tekniği kullanılır. Olay örgüsünden kafası karışmış izleyici böylece hikâyenin geçmişi hakkında bilgi sahibi olur. Postmodern sinemada işlenen konulara bakıldığında geçmişteki sinema konularıyla arasında ciddi bir ayrım olduğu görülür. Saf, temiz aşkların yaşandığı, aile kavramının öneminin vurgulandığı, karmaşık olmayan düz bir anlatımla pekiştirilen eskinin kült film konuları terk edilir. Dehşet, cinsel şiddet, eşcinsellik, şizofreni gibi konular işlenmeye başlanır. Eski türün yakışıklı, şık, entelektüel, yardımsever, tüm ilgiyi üzerine çeken, sempatik erkek kahramanları, güzelliğiyle büyüleyen, iyi kalpli, sevecen, âşık kadın tipleri yoktur. Postmodern sinemada ağırlıklı olarak itici, yalnız, ötekileşmiş, toplumla ilişkisi zayıf kişiler sahneye çıkar. Kahramanlar arasındaki ilişkiler parçalıdır, sürdürdükleri yaşamlar birbirinden farklı olsa da, birbirlerinin hayatının bir kesitinde karşılaşırlar, bir kahraman diğer kahramanın hayatını etkileyecek bir şeyler yapar. Belki farkında olmadan aynı okula gitmişler, aynı kadını/erkeği sevmişler, hatta aynı anda farklı iki yerde aynı şeyi düşünmüşlerdir.

Postmodern sinema, çoğunlukla izleyicinin beynini yoran, onu konu hakkında düşünmeye zorlayan ve kendine özgü özelliklere sahip karakteri olan filmlerden oluşur. Postmodern film yönetmenler arasında David Lynch (Mulholland Çıkması), Quentin Tarantino (Ucuz Roman) ve Martin Scorsese (Taksi Şöförü) öne çıkar. Quentin Tarantino'nun filmlerindeki gariplik, ilk aşamada itici gelse de, izledikçe izleyiciyi sarmalayan bir hal alır. Konular ve sahneler arasında geçişlerin olmadığı, kesilmelerin ve kopmaların yaşandığı paramparça bir olay örgüsü vardır. Tarantino filmlerini

⁹³ Metin Çolak, *Sinema ve Zeitgeist: Çağdaş Toplumsal Kriz ve Postmodern Sinemanın Yükselişi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-TV ve Sinema Anabilim Dalı, İzmir 2006, 126.

izlemek, bir olayı titiz bir dedektif edasıyla çözmek demektir. David Lynch'in "Mulholland Çıkmazı" filminin başrollerini paylaşan iki kadının, tek bir kişi mi yoksa birbirlerinden farklı kişiler mi olduğunu anlamak için, sabırlıca filmin sonunu beklemek gerekir. Lynch, izleyicisine filmin finali hakkında ipucu vermeyen yönetmenlerdendir. Martin Scorsese'nin "Taksi Şoförü", Robert de Niro'nun takdire şayan performansına sahne olur. Karakterin giderek kendine yabancılaşması, aynadaki aksiyile kavga etmesi, postmodernizmin parçalanmış, dağılmış özne kavramının beyaz perdeye aktarılması olarak görülebilir.

1.3.2. Postmodernizm ve Popüler Kültür (Pop-Art, Medya, Reklam)

Pop-Art

Genellikle genç sanatçıların rağbet ettiği Pop-art akımının ilk örneği, 1956 yılında İngiltere'de Richard Hamilton tarafından yapılan *Günümüz Evleri* kolâjıdır. Kolâj, ev teması üzerine kurulur. Evin duvarları popüler şahsiyetler ve resim afişleriyle süslüdür. Evin merdivenlerini elektrik süpürgesiyle Uzakdoğulu ya da Asyalı olduğu tahmin edilen bir kadın süpürür. Evin ortasında elinde üzerinde pop yazan bir lolipopla çıplak, kaslı bir adam durur. Adam ayaktadır ve kas gösterisi yapmaktadır. Sağ çaprazında ise modern bir divanda oturan çıplak bir kadın figürü vardır. Kadın erotik bir görüntü vermektedir. İlk bakışta birbirinden alakasız parçaların kolâjı olarak görünen *Günümüz Evleri*, fazlasıyla toplumsal mesajlar içerir. Ev, kapitalizmin kalesi gibidir. Kapitalizm, kendini topluma benimsetmek için en küçük birimden başlamak zorundadır. Bu küçük birim ise ailedir. Evin en son moda mobilyalarla döşenmiş olması, evde bir hizmetçiye yer verilmesi ve duvarların pahalı ve gösterişli resimlerle süslenmesi, popüler kültürün yansımaları olarak değerlendirilebilir. Hizmetçinin başka bir ırktan oluşu, üçüncü dünya ülkelerinden gelen ve Avrupa'da yaşayan azınlığın yalnızca hizmetçi, çocuk bakıcısı gibi sıradan işlerde çalışabileceği düşüncesine gönderme yapmaktadır. Hamilton'un bu yapıtı ile postmodern kültüre ironik bir şekilde atıfta bulunması "*Popun, postmodern olgusunun ilk şekillendiği bağlam*"⁹⁴ olmasına dayandırılabilir. Hamilton, bir yandan erkek karaktere spor yapan, sağlıklı, yakışıklı, kaslı erkek imajı çizerken, diğer taraftan figürün eline iliştirdiği lolipopla, popüler kültüre karşı alaycı bir tutum takınır. Kadın

⁹⁴ Küçük, 112.

figür, güzel bir vücuda sahiptir, çıplak bir biçimde oturarak güzelliğini tescil ettirmek ister gibidir. Kolâjın 1956 yılında yapılmış olması 2014 yılıyla arasında 58 yıllık bir zaman farkı olduğunu gösterir. Güzeller ortalıkta volta atarken, çirkinlerin ya da bedensel bir güzelliği reddedenlerin kendilerini toplumdan soyutlamaktan başka çareleri kalmaz. Hal böyle olunca etraf aynı saça, kaşa, makyaja, buruna, giyim tarzına, zayıflığa, cilde sahip robot insanlara kalır. Bu kapitalizmin insanlığa en çarpıcı armağanıdır.

Kapitalizme eleştiri olarak doğan Pop-art sanatı, İngiltere'den sonra A.B.D.'de kendine yer edinir. Jasper John'un ve Robert Rauschenberg'in öncülük ettiği sanat akımı, nihayet Andy Warhol ile doruk noktasına ulaşır. Marilyn Monroe, Elvis Presley gibi ünlüleri değişik renk fonlarında dörtlü çerçevesini yapan Warhol, Pop-artı farklı bir alana taşır ve insanlığı adını *ikon* koyduğu yeni bir kavramla tanıştır. İkon, her yönüyle topluluklara yön veren anlamında daha önceleri de kendini gösterir, fakat buradaki ikon olma daha patolojik düzeye ulaşır. Marilyn Monroe, yalnızca kendi döneminde efsane iken, Warhol ile günümüzde dahi hatırlanan bir ilaheye dönüşür.

Moda/ Medya

İçinde yaşanan dönem, İkinci Dünya Savaşı gibi buhranlı bir tecrübeden sonra şekillenir. Savaşın yarattığı eksiklik ve boşluk, sanayinin getirdiği yenilikçi düşünce sistemi, toplum içerisinde yeni tüketim biçimleri oluşturur. Yeni tüketim biçimleri arayışı, moda kavramını yaratır. Modanın etkisi altında kalan toplum toptancı olarak stil değişikliği yoluna gider. Televizyon ve medyanın popüleri toplumun gözünün içine sokarcasına gösterme çabası, popüler kültürün şimdiye kadar ulaşamadığı önemi kazanmasına yol açar. Sonuç olarak içinde yaşanan çağ, her türlü bilgiye internet ve medya aracılığıyla ulaşılan bir çağdır ve yalnızca popülaritenin önem kazandığı bir aralığa denk gelir. Bu dönemde, geçmiş değerler reddedilir ve yalnızca o anın tadına varılır. İnsanlar, popüleri tarz olarak benimsediği sürece değerli sayılır. İnternet, medya, kültür, reklam gibi toplum üzerinde etkili araçlar popülaritenin kölesi haline gelir.

Reklam

Popüler kültür ayrıca, müzik ve reklam piyasası kardeşliğinin doğmasını sağlar. John Cage, popüler müziğin miladı kabul edilir. Müzikte klasik ve popüler biçemlerin sentezlenmesiyle oluşan eklektik tarz oldukça fazladır. Phil(ip) Glass ve Terry Riley

gibi besteciler eklektik müzik tarzını temsil ederler. Ayrıca popüler kültürde punk ve Beatles ve Stones gruplarının öncülük ettiği new-wave rock tarzı müzikler yer alır⁹⁵. Amerikalı şarkıcı Madonna, bu duruma en çarpıcı örnektir. Sansasyonel hayatı, seksi kıyafetleri, aşkları, şarkıları, sahne performansı şimdi bile hem gençlere hem de piyasaya yeni çıkan sanatçılara örnek olmaktadır. Madonna ikonunun altında çok iyi tasarlanmış reklam stratejisi vardır. Attığı her adım milyonlar tarafından izlenen şarkıcının, bir firmanın reklamında rol alması, o ürünün kısa sürede tükeneceğinin habercisidir. Hatta tarih, Beatles grubunun efsanevi solisti John Lennon'un tanrı ilan edildiğini ve söylevlerinin İncil'deki bir ayet gibi kabul gördüğüne bile şahit olur. Tüm örnekler postmodern dönemde yaşayan bireylerin ahlaki çöküşlerinin göstergesidir. Postmodernizm, ikonlaştırmayı kadın ve erkek olarak cinsiyet kategorisine sokar. Madonna, kadınlar arasında güçlü bir rüzgâr estiren para kazanmaya ve kazandırmaya programlanmış bir makinedir. Erkekler tarafından rol model alınmaz. O erkekler açısından yalnızca seksidir. Marlon Brando ise, gençlik resimlerindeki delici bakışları, filmleri, cool yapısı ve sportif vücudu ile her dönem erkeklerin ikonudur. Kadınlar içinse ideal erkek imajlarında yer alan figürden başkası değildir. Popüler kültürün en önemli yardımcıları reklamlar, medya, müzik ve kültür üzerinde de cinsiyet propagandası kendisini gösterir. Sezen Ünlü, televizyon filmleri, popüler müzik ve popüler kültürün topluma erkeklik ve dişilik hakkında mesajlar ilettiğini belirtir. Ünlü, yaptığı açıklamada televizyonda ailesinin kıyafetleri üzerindeki lekelerin önüne geçmeyi umutsuzca deneyen endişeli ev kadınlarını, zayıflamayı kafasına takmış genç bayanları ya da doğru pantolonu giyip, doğru parfümü ve kozmetik ürünlerini kullanarak erkeklerin dikkatini çeken kadınları örnek verir⁹⁶. Reklamlarda yer alan kadın figürler, birer reklam metası olarak kullanılır. Kadınlar, üreticinin ürünlerini tüketiciye sunarken kullandıkları makineler gibidir. Ailesinin kıyafetlerinde oluşan lekeleri yok etmek adına umutsuzca çırpınan bir kadının imdadına yetişen leke çıkarıcısı, kadının reklam üzerindeki etkisini üst seviyeye çıkarmaz. Leke, kadının sayesinde değil leke çıkarıcısının sayesinde yok olur. Kadın ürüne minnetle bakarken ona nasıl da mecbur olduğunun sinyalini verir izleyene. Zayıflama hapını kullanan genç

⁹⁵ Jameson, *Postmodernizm ya da Geç kapitalizmin Kültürel Mantiğı*, 29.

⁹⁶ Sezen Ünlü, *Sosyal Psikoloji*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir Ekim 2004, 258.

bayan için asıl önemlisi sağlıklı kalmak eylemi değildir. O toplumun beğenisinin, özellikle hemcinslerinin kıskançlık kokan bakışlarının peşindedir. Belki de hayattaki tek zevkinin damak tadı olduğu bir insanın, toplum beğenisini kazanmak adına kendine acı çektirmesi üzücü olduğu kadar ironiktir de. Kendi başına asla zayıflayamayacak genç kızın tek kurtarıcısı haplardır. Genç kız burada yalnızca toplum tarafından kendisine zayıflama rolü biçilmiş bir kukladan farksızdır. Burada amaç, gerçek yaşamda zayıflama rolü biçilmiş diğer kuklalara o hapi kullandırtmaktır. Yazık ki gazeteler, bilinçsiz zayıflama hapları kullanıp ölen insanların haberleriyle doludur. Ölüm haberlerine inat hala zayıflamak isteyen bireyler oldukça haplara rağbet asla yok olmayacaktır. Bilinçli bir şekilde vücut yapısını tanımak için diyetisyene gitmeye ölesiye üşenen şişman genç, zaten şişman bir insanı manken formuna dönüştüren hapa yönelecektir. Reklam, iyi bir tema ya da bakış açısı bulduğu müddetçe ürünü etkili kılar. Reklam, *“popüler kültür sepetinden doğru oyuncakları seçip, dikkat çeker ve akılda kalan bir kombinasyon oluşturana kadar onlarla oynamaya benzer”*⁹⁷.

Nazlı Bayram, Douglas Kellner'in reklam üzerine yaptığı açıklamalara yer verdiği yazısında, reklamın sadece ürünleri değil, aynı zamanda toplumsal değerleri ve idealleri satmayı amaçladığını belirtir ve reklamın günümüzdeki imaj tutkunluğunun üretilmesinde başat rol oynadığına dikkat çeker. Popüler kültürde toplumsal değerler ve idealler zamanla reklamlarda yer alan ürünlere dönüşür. Kendi arasında rekabetçi bir pazar haline gelen reklam piyasası içerisinde yerini bulur. Artık tamamen metalaşan toplumsal değerler, önemini yitirir ve tüketilen her şey gibi zamanla kaybolur, gider. Yüzyıllar boyu, gelen her neslin koşulsuz benimsediği kültür, popülerlik kısılacında sıkışır. Sipariş üzerine şekillenen toplumsal değerler, idealler ve kültürler ortaya çıkar. Toplumsal yozlaşmayı hızlandıran *kitsch* kavramı, tam da popüler kültürün yoğun olduğu zamanda önem kazanır. Mehmet Ergüven'e göre, 1870'li yıllarda Münih'te baş gösteren kavram, halkçı sanattaki yozlaşmanın üst seviyeye yükseldiği bir dönemde başlar. Schwabing bölgesinde oturan ressamların turistler için ürettikleri sipariş resimleri tanımlarken kullandıkları bir sözcüktür. Sipariş üzerine resim yapmak

⁹⁷ *Dünyada Türk İmgesi*, Özlem Kumrular (Ed.), Kitap Yayınevi Ltd., 2005, 228.

sanatçının, sanatsal açıdan belirli bir düzeyin altına inmesini imgeler⁹⁸. Popüler kültürün sanatın her alanına yaptığı müdahaleyi anlatan bir içeriği vardır kitsch kavramının. Popüler müzik, resim, yazın ve tiyatro ürünlerinde, sanatsal ve estetik düzeyden söz etmek pek olası değildir. Sanat yapısı sanatçının üretimi olmaktan çıkıp, toplumun tüketim malzemesine dönüşür. Asıl amacından uzaklaşıp, tüketicisinin beğenisini kazanmaya uğraşır. Popüler kültürün fitilini ateşleyen Pop-artın da, Madonna'yı ikonlaştıran popüler müziğin de amacı aynıdır. Marilyn Monroe'yu ilahe kılan, üstün zekâsı, kültleşen filmleri ya da akademi tarafından tam not alan oyunculuğu değildir. Marilyn Monroe'yu ünlü kılan neden, aşkların kadını olmasıdır. Başkan Kennedy'nin gözdesidir. Çoğunlukla duygusal histeri nöbetleri geçiren zayıf karakterli güzel bir kadındır. Herkes gibidir; ağlar, depresyona girer, toplumdan uzaklaşır. Sonunda metaya tapan insanlar gibi, maneviyatını kaybederek, duygusal bir boşluk anında kendi ölümünü hazırlar. Popüler kültür, tüketicisini estetik açıdan tam anlamda doyuma ulaştırmaz. Jamesonun belirttiği gibi, zevksizlikten, kitschten, TV dizilerinden ve Reader's Digest kültüründen, gece şovlarından, ikinci sınıf Hollywood filmleri ile hava alanlarında satılan ucuz basımlı korku, aşk, popüler biyografi, cinayet, bilimkurgu ve fantezi romanlarından oluşur⁹⁹. Popüler kültürde toplumun aklını karıştıran hiçbir unsur yoktur. Basit, karmaşıklığından uzak her şey, kitle tarafından daha kolay benimseneceği için popüler hale gelir.

1.4. POSTMODERNİZM VE YAZIN

Geçirdiği tarihsel süreçte felsefeden sanata her alanı etkisi altına alan postmodernizm, zamanla yazın alanına da yönelim gösterir. Postmodern kavramının açıkça yer aldığı ilk metin olarak, Federico de Oniz'in 1934 yılında yayınladığı *Antologia de la poesia espanola e hispanoamerica 1882-1931* kitabı kabul edilir. Federico de Oniz'in postmodern kavramını yazın alanında kullanmasını, Dudley Fitts takip eder. 1947 yılında yayınladığı kitabı *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry*'de, modernizmi yoğun bir biçimde eleştirir. Irving Howe'un ve Herry Levin'in

⁹⁸ Mehmet Ergüven, *Yoruma Doğru*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, 190, içinde, Birsen Limon, "Kültürel Değişim Sürecinde Popüler Kültür ve Kitsch Kavramı", *İdil Dergisi*, 1(3), 2012, (106-115).

⁹⁹ Friedrich Jameson, *Postmodernizm ya da Geç kapitalizmin Kültürel Mantiği*, 31.

çalışmaları sayesinde, yazın alanında modern tarz tamamen terk edilir ve artık yalnızca postmodern tarzda yazılmaya başlanır. Postmodern tarzın yazarlar tarafından kolayca benimsenmesinin en önemli sebebi, Leslie Fiedler'in ve Susan Sontag'ın postmodern yazın üzerine yaptıkları eleştirilerdir. Böylece postmodernizm, yazın eleştirmenlerince bir yazın türü olarak değerlendirilir. Yazın eleştirmeni İhab Habib Hassan, postmodern kavramını edebiyat eleştirisi bağlamında kullanarak, postmodern yazının, yazınsal bir tür olarak oluşmaya başladığının sinyallerini verir. 1987 yılında yayınladığı *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture*¹⁰⁰ (*Postmodern Dönüm: Postmodern Teori ve Kültür Denemleri*)'nde, postmodern kelimesi ilk olarak açıkça geçer. İhab Hassan kitabında kavramı olumlu yönde eleştirir. Hassan'a göre, postmodernizm taklitçi bir yapıya sahip değildir, aksine yaratıcı ve öncüdür.

Nilay Işıksalan, postmodern yazının sınırlarını belirlediği çalışmasında postmodern metinlerin karmaşık yapısından bahseder. Postmodern metinlere genel bakıldığında kimilerinin avangardist biçim denemelerine ağırlık verdiği, bazılarının ise, avangardist/deneysel biçimcilikle birlikte tüketime yönelik popüler eğilimleri ortak paydasına aldığına işaret eder. Çeşitli ideolojik kavramları bir araya getiren postmodern anlatılara rastlamak da mümkündür. Bunlar genellikle feminizm, çevrecilik, new age türü kozmik/mistik içerikli metinlerdir. Dünya dışı alışılmamış uzamlarda, tarih kesitlerinde geçen bilim-kurgu/polisiye serüven romanları da bu yazının alanına girer¹⁰¹.

Postmodern yazının her telden çalan karmaşık yapısına bakıldığında, onun yalnızca içinde bulunduğumuz çağa ait olduğunu ileri sürmek zorlaşır. 1605 yılında ilk bölümü, 1615 yılında ise ikinci bölümü yayınlanan Miguel de Cervantes'in Don Kişot'u, İspanyol edebiyatının önemli yapı taşlarından biridir. 19. yüzyıla kadar Modern Batı Edebiyatı kategorisinde değerlendirilir. 19. yüzyıldan sonraki dönemde ise, edebiyat eleştirmenlerince postmodern kabul edilir. Postmodern bir yapının hangi kurallara sahip olduğunun belirlenmesiyle, daha önceki dönemlerde yazılanlar, postmodern ölçütlerle ele alınır. Postmodern yazının belirlediği ölçütler, geleneksele sıkı sıkıya bağlı değildir.

¹⁰⁰ İhab Habib Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Columbus 1987.

¹⁰¹ Nilay Işıksalan, "Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/Orhan Pamuk", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(2), 2007, 426. (s419-466), içinde, Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayıncılık A.Ş., İstanbul 200, (70-71).

Kendi içerisinde bağımsızdır ve kategorize edilemez. Niall Lucy'nin ifade ettiği gibi, postmodern yazın “önceden belirlenmiş kurallar tarafından yönetilmez ve belirleyici bir yargıya göre yargılanamaz”¹⁰². *Don Kişot*'u postmodern yapan da bu ölçütlerdir. Edebiyat eleştirmenleri, Cervantes'in *Don Kişot*'ta çok sayıda postmodern unsur kullandığını ifade eder. Cervantes kâhin olmaktan öte, içinde bulunduğu dönemin yazın anlayışından bir adım ötede yazan usta bir kalemdir.

1950'li yıllarda New York'ta başlayan *Beat Kuşağı*, içerdiği konular bağlamında postmodern yazına öncülük eder. Konformist bir hayat tarzını benimseyen, salt cinselliği ve uyuşturucu deneyimini konu edinen Beat Kuşağı, American yazar Jack Kerouac'ın *Yolda*'yı yazmasıyla başlar, Amerikan yazarlar Allen Ginsberg ve William S. Burroughs ile devam eder. Bir ara fırtına estiren Çiçek Çocukların oluşturduğu Hippi dönemini başlattığı söylenen Beat Kuşağı'nın postmodern yazına en önemli katkısı doğallık üzerine yazmalarıdır. Beat Kuşağı anlatıları doğaçlama bir şekilde yazmak, hayata dair boş vermişlik ve toplumdaki yabancılaşma konuları etrafında döner.

Postmodern yazının, tamamen orijinal olma kaygısı yoktur. Postmodern yazının çıkış noktasını tek bir ülkenin edebiyatına bağlamak imkânsızdır. *Don Kişot*'tan dolayı İspanyol edebiyatı temelli demek zordur. Alman Yazar Thomas Mann, Avusturyalı Robert Musil, İrlandalı James Joyce ile Samuel Beckett, İngiliz Edebiyatçısı Virginia Woolf yazdıkları dönem aralığından dolayı, ilk postmodernist yazarlar olarak literatüre geçer. *Bir Kış Günü Eğer Bir Yolcu* ile Italo Calvino ve *Gülü'n Adı, Foucault Sarkacı* yapıtlarının yazarı Umberto Eco, önemli postmodern yazarlardandır. Hint asıllı Britanyalı yazar ve romancı Salman Rushdie, mit ve fanteziyi gerçeklik içinde yoğurarak anlattığı için postmodernist bir yazar olarak kabul edilebilir. Türk edebiyatında postmodern hareketler diğer ülkelerden çok daha geç başlar. Oğuz Atay'ın 1972 yılında yayınladığı *Tutunamayanlar*, Türk edebiyatında yazılan ilk postmodern kitap olarak adlandırılır. Atay'ı Orhan Pamuk, Hasan Ali Topbaş, Latife Tekin, Bilge Karasu, Murat Gülsoy, Elif Şafak, Sema Kaygusuz, İhsan Oktay Anar, Süreyya Evren takip eder.

¹⁰² Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş*, (Çev.: Aslıhan Aksoy), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003, 102.

Posmodern yazın, dünyanın birçok ülkesini kapsayan geniş bir yelpazeye sahiptir. Yazının konusu her şeydir. Postmodern yazın da ağır ilerleyen, gramatik kaygıların olduğu, yoğun edebi özelliklerin kullanıldığı yapıtlar yoktur. Dönemsel özelliklerin vurgulandığı tek düzelik yoktur. İdealize edilmiş kahramanlar yaratmayı reddeder. Postmodern yazın “her şey uyar” sloganını ilke edinir. Bu bağlamda postmodern yazar, kurgu evrenine farklı bir perspektiften bakar. Postmodern tarzdaki bir anlatıyı tamamen özgün bir konuyla kurgulamak zordur. Dünya üzerinde hakkında yazılabilecek her şey zaten yazılmıştır. Postmodern anlatı yazarına düşen görev, daha önce üzerinde hiç konuşulmamış bir konu hakkında yazmak olmamalıdır. Postmodern yazarın hayatın nedenselliğini ya da yaşam sirkülasyonunu tanımaya çalışmak gibi bir amacı yoktur. Postmodern sanatçı, hayatın totalini süzgeçten geçirir, hüznler su misali akarın yolunu tutarken, geriye hayatın eğlencesi kalır. Postmodern yazını hayatın rutinliğinden kurtarıp, eğlenceli bir zemine oturtma düşüncesi iş rekabeti, yaşam mücadelesi gibi sorunlarla boğuşan postmodern birey için bulunmaz nimettir.

Hayatın rutinliği altında sıkışan postmodern birey için adeta arınma görevi üstlenen postmodern yazın, zamanla kurtarıcılık özelliğini kaybeder. Ticari kaygılarla birlikte ideolojik anlatılarla toplumları peşinden sürükleyen güçlü yazarlık olgusu anlamını yitirir. Postmodern yazın ile birlikte yazarlar yazınsal kurgularını okurun heyecanını ayakta tutacak şekilde yaparlar. Abdullah Şevki, *Edebiyat ve Yorum* kitabında, magazin içerikli popüler dergilerde yazan postmodern yazarın ve şairlerin, edebiyattan çok kitleleri eğlendirmeye hizmet eden özneler haline geldiğine işaret eder. Eğlendirmeyi amaç edinen sanatçı gündelik gerçeği, doğru biçimde sanata dönüştürebilme yetisini kaybeder. Şevki’ye göre, gerçek sanata ancak içsel bir yalnızlıkla ulaşılabilir. Bunu yitiren sanatçı, kitlelerin reklamcısı haline dönüşür ve okur kitlesinin seviyesine düşerek sıradanlaşır. Postmodern kültür ortamında amaç, avangard sanatçı olmak değil medyatik olmaktır¹⁰³. Tıpkı sinemada ya da müzikte olduğu gibi yazında da sanatçı, ikonlaşma yoluna gider. Popüler kültürde, hakkında çok fazla haber çıkan sanatçı önemsenir. Postmodern bir anlatıda, okurun da kalp atışlarının hissedilmesi ve yapıt içerisinde şahsiyet kazanması, postmodern yazının hedefine ulaştığının göstergesidir. Eleştirilen, okurun aktif hale getirilmesi değildir, yazarın

¹⁰³ Abdullah Şevki, *Edebiyat ve Yorum*, Öz Yapım oHG&H@vuz, Ankara 2009, 375.

medya sanatçısı durumuna düşmesidir. “*Medya sanatçısının, komik bir sanatçı karikatürü*”¹⁰⁴ olarak adlandırılması, postmodern yazar açısından sıkıntılıdır. Postmodern yazara yöneltilen eleştiriler gerçekte bir yazın türü olan postmoderne yöneltilir. Bir yazarın postmodern olarak adlandırılması, içerisinde bulunduğu şartlara bağlıdır. Başka bir ifade ile postmodern yazar ya da şairin suçu ya da avantajı postmodern bir zamanda varlık bulmasıyla ilgilidir. Yazarın ya da şairin, yazdığı ortamın içinde bulunduğu anlayıştan kendini soyutlaması zor bir durumdur. Aynı yazarın modern dönemde daha elitist bir tarz benimsemesi olağandır. Medyanın el üstünde tutulması yazarın niyetinden ziyade postmodern kültür anlayışından kaynaklanır. Postmodern anlayış, popüler olmayı gerektirir. Postmodernizm kitlelerden çok bireyselliği ön plana çıkarır. Yazarı ve şairi mesleki olarak kategorize etmekten yana değildir. Postmodern yazar, modernizmde olduğu gibi tüm toplumda aynı hisleri uyandırmak çabası içerisine girmez. Nasıl istiyorsa yapıtını o şekilde kurgular ve kendi inandığı gerçeklerle bir dünya yaratır. Mehmet Küçük’e göre, sanatçı ya da yazarın yazdığı metin, ürettiği çalışma, ilke olarak önceden konulmuş kurallar tarafından yönetilmez ve bunlar tanıdık kategorilerin uygulanmasıyla belirleyici bir yargıya göre değerlendirilmez. Postmodern sanatçı ve yazar, yaratısını hiçbir kurala tabi olmaksızın kurgular, yarattıkları her şey kendileri için bir olay niteliğindedir¹⁰⁵. Yıldız Ecevit’in *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı eserinde de belirtildiği üzere, postmodern yazar tıpkı geleneksel/gerçekçi büyük babaları gibi öyküsünü keyifle anlatır, fakat farklı bir estetik açıdan kurgular. Postmodern yazının geleneksel/gerçekçi tarzdan farklı olarak ironi düzleminde geçen bir oyun olduğunu vurgulayan Ecevit, postmodern öykü anlatıcısının öyküsünü yansıtmacı bir yaklaşımla anlatmadığını belirtir, tam tersine öykünün kurmaca karakterinin altını çizer. Yabancılaştırılmış bir dünyada yaşamı, araya sıkıştırılmış bir tampon gerçeklik aracılığıyla ikinci elden yansıtır¹⁰⁶. Postmodern yazar, kurgusunda sistematik bir iş bölümü kullanır ve başrole anlatıcıyı oturtur. Okur, kurguya karşı takıntıyla tavırla gidişatı belirler. Yazar, oyunculara söyleyecekleri cümleleri fısıldayan suflördür. Fısıldamak eylemi durumu açıkça özetler. Postmodern yazarın kimliği anlatı içerisinde kendini belli etmez. İzleyici,

¹⁰⁴ Şevki, 375.

¹⁰⁵ Küçük, 428.

¹⁰⁶ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayıncılık A.Ş., İstanbul 2001, 74.

yazar-anlatıcı iş birliğinden her zaman habersizdir, asıl muhatap anlatıcıdır. Bu durum, cam bir obje satın alan tüketicinin objeyi çok beğenip, satıcı firmadan övgüyle bahsetmesine benzer. Tüketicinin hesaba katmadığı, cama henüz harken ruh üfleyen, şekil veren cam ustasıdır. Postmodern yazın tıpkı cam obje gibi vitrine çıktığı andan itibaren ustasının göz nuru olmaktan çıkar. Alıcısını bekleyen bir metaya dönüşür.

Postmodern bir yapıtta yazar metni kurgularken kendine hayatın içinden, herkes gibi bir kahraman yaratır. Kahraman zamanla öyle ete kemiğe bürünür ki yazar bile kahramanın varlığına inanmaya başlar. Kendi yarattığına empati duyan yazar için durum böyleyken, okurun metnin kahramanını yazarın kendisi sanması doğaldır. Metnin kahramanının ön plana çıktığı bir düzlemde yazar, metin içindeki kimliğini kaybeder. Nietzsche'nin tüm insanlığın merhamet ve acıma duygularını yitirdiğinden yakındığı "Tanrı öldü" deyişine koşut olarak, yazar metin üzerindeki ağırlığını kaybederek ölür. Postmodern bir anlatıda anlatıcı herkes gibidir. Yer, içer, uyur, hayatın çarklarına takılıp düşer, yeniden kalkar, işe gider, eve gelir, tekrar işe gider, tekrar eve gelir, âşık olur, aldatılır, ağlar, güler, kalabalıklar arasında aslında yalnızdır. Bazen saçmalar, bazen ise mantıklıdır. Zamanla etrafındaki kişilerin aslında görüldüğü gibi olmadıkları düşüncesine varır.

Postmodern yazın, gelenekselci anlatılar ile işbirliği yapmasına karşın Lyotard'ın ortaya attığı meta anlatılara karşı çıkar. Modern yazında yerini bulan ve ilerlemeci bir anlayışla yola çıkan meta/büyük anlatıda, her şeyi belirli kurallar çerçevesinde açıklama gereksinimi vardır. Meta anlatılarda, modernizme sirayet eden akılcılık egemendir. Aklın egemen olduğu meta anlatılar kendinde toplumu, tarihi, dinselliği hatta dünya üzerindeki her şeyi açıklama gücü bulur. Postmodern yazın meta anlatılara bu noktada karşı çıkar. Eşitlik, adalet, evrim, rasyonalizm gibi büyük anlatılar ile uğraşmak yersizdir. Postmodern anlayışta tüm insanlığa mal olmuş anlatılar bulunmaz, sıradan ya da önemli diye kategorize edilmeyen her şeye rastlanır. Ağır edebi tarzdaki yazılar terk edilir, yerine asla elitlik kaygısı bulunmayan olağan metinler gelir. Her şeyi konu edinmek postmodern yazını değersiz kılmaz. Postmodern yazındaki olağanlık, teknolojinin ve enformasyonun üst seviyelere tırmandığı bir çağda artık hiçbir durum karşısında şaşırılmaması anlamındadır.

“Postmodern bir dünyada hiçbir şey merkezi değildir, her şey bir paradokstur”¹⁰⁷. Bu tür anlatıların konusu zamanlar arası astral seyahatlerden, daha önce hiç ayak basılmamış, keşfedilmemiş mekânlara yolculuğa kadar her şey olabilir. Orhan Pamuk’un *Saf ve Düşünceli Romancı*’da yer verdiği “gerçeklik böyle midir? Romanın anlattığı, gördüğü, tasvir ettiği şeyler, kendi hayatımızdan bildiğimiz gerçeğe uygun mudur?”¹⁰⁸ sorusu postmodern yazının çıkış noktasıdır. Gerçek, gören gözün optiğine bağlıdır. Yaşanmış bir olayı olduğu gibi aktarmak için üst düzey bir yaratıcılığa gereksinim yoktur. Postmodern yazarın yeni bir şey yaratamama konusunda aldığı eleştiri bu noktada haklılığını yitirir. Yazar, yaşanmış bir olayı başka bir boyuta taşıyıp kendi gerçekliğinden uzaklaştırabilir. Bir olayı kendi gerçekliğinden uzaklaştırıp yine de inandırıcı kılmak başlı başına bir yaratıcılık gerektirir. Postmodern yazın resimde saklanan detayları bulduran bulmacalara benzer; yazar tüm insanlığın toplandığı bir odada köşede duran uzaylıyı fark eden kişidir. Köşede gerçekten bir uzaylının ya da uzaylı figürün resmine kolâjlanmış bir hayalin söz konusu olup olmadığına yanıt vermek zordur. İnsanların yüzüne hayatın acı gerçeklerini vurmak yerine acıları eğlenceye dönüştürmeye çalışan postmodern yazın, “geleneksel/yansıtmacı sanat anlayışına, sosyal/kültürel modernizmin mutlak doğrularına/söylemlerine/efsanelerine ve estetik modernistlerin seçkinci ciddiyetine”¹⁰⁹ başkaldırır.

Postmodern yazın okuruna çok iş düşer, anlatıcının metnin yazarı olmadığını, aksine yazar tarafından gerçekmiş gibi kurgulandığını ayırt etmek zorundadır. Funda Kızıler’in de ifade ettiği gibi okur, postmodern bir metinde çok-katlı, çok-kodlu, çok-anlamli gösterenler dokusuyla kendisini -her okumada yeniden- yorumlamaya, -hatta yeniden- yazmaya yönelten, bitimsiz bir devinim içinde metinlerden metinlere, göstergelerden göstergelere açılan, hiçbir zaman bütünüyle ele geçirilemeyecek, hepçileyin ertelenmiş olan ‘anlam’ı yazarın değil, kendisinin yarattığının farkındadır. Ayrıca yaptığı anlamlandırmanın diğer okurların yaptıklarından üstün bir tarafı olmadığını da bilincindedir¹¹⁰. Postmodern bir yapıt, her okurda farklı bir izlenim

¹⁰⁷ Lucy, 15.

¹⁰⁸ Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, 23.

¹⁰⁹ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 67.

¹¹⁰ Funda Kızıler, “Postmodernist Bir Yaklaşımla Yabancı Dil Öğretiminde Yazının Yeri”, *Sakarya Üniversitesi Akademik İncelemeler Dergisi*, 3 (2), 2008, (27-42).

yaratır, açık uçludur ve her türlü anlama çekilecek kadar elastik yapıdadır. Okur, kesin yargılara varmaz, çünkü postmodern yazın okuruna ahlaki bir öğreti vermek peşinde değildir. Olay örgüsü pek önem teşkil etmez, esas olan olayın kendisidir. Olay çoğu zaman belirsizdir. Mekânlar, zamanlar birbiri içine girer. Dil oyunlarına sıklıkla başvurulur. Jale Parla, postmodern bir metnin tamamlanmış bir bütün olmadığını ifade eder. Böylesi bir durumda yeni bir konuma konuşlandırılmış bir yazar ve okur düşünülür. Okur ve yazar dil denizinde sözcüklerin anlamlarının dalgalar gibi birbirini izlediği bir devinim içinde yüzerken, metinler, benlikler, kimlikler ve yorumlar da yeni göstergelere dönüşürler¹¹¹.

Söylem

Felsefede vücut bulan söylem kavramı zamanla yazın alanına kanalize olur. İdeolojilerin kimlikleşmesinde önemli rol oynayan söylem, dilin ifade biçimi olarak tanımlanır. Kitle kültürü ile karşılıklı iletişimin tamamını kapsar; iletişim kapasitesi kitleleri peşinden sürükleyecek ölçüde geniştir. Söylem kavramı zamanla postmodern alana kayma gösterir. İlk olarak Amerika’da ortaya çıkan ve Fransız düşünürlerce geliştirilen postmodern söylem hakkında Mehmet Küçük, Alex Callinicos’un söylem üzerine söylediklerini referans alarak bir açıklama yapar. Küçük, postmodern söylemin öyle 1950’lerde ya da 1960’larda değil, son on yıl içinde ortaya çıkışını anlamlı bulduğunu ifade eder¹¹². Kapitalizm topluma, ekonomik anlamda tam iyileşme umudu verir. Savaşlar sonucunda oluşan ekonomik buhran, liberalizme olan inancın yitirilmesi, postmodern söylemin ortaya çıkışını yavaşlatır. Entelektüel kesim, söylemin içinde barındırdığı kodları, simgeleri, imgeleri diğerlerinden daha hızlı algılar. Ekonomik buhran entelektüel kesimi etkiler. Refah bir yaşama kavuşma adına orta sınıftakilerle rekabet içerisine girerler. Hayat koşuşturması arasında dünyayı kavramayı unuturlar. Bu bağlamda ekonomik krizin, postmodern söylemin gelişmesine engel olduğu söylenebilir.

Postmodern söylemin alanları sınırlı değildir. *“Postmodern söylem genel olarak, şeylerin verili olmaktan çok kurulduğu (constitution) ontolojik ön kabulüne dayanır. Buradaki “kurulmuşluk”, ex nihilo bir kurgu değil, var olanların oluşturulduğunu/inşa*

¹¹¹ Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, 180.

¹¹² Küçük, 33.

*edildiğini ima etmektedir. Postmodern düşüncenin şeylerin olmaktan çok kurulduğuna vurgu yapması, her türlü mutlak, evrensel ve sabit töz kategorilerini yadsır. Dolayısıyla postmodern düşünce, şeylerin sabit özleri olduğu şeklindeki ontolojik ön kabule karşı çıkar*¹¹³. Doğmatizme karşı olan postmodern söylem, nihilonun getirdiği vasıfla, yoktan var edilen bir yapıya sahip değildir. Postmodern söylemde, dünya üzerindeki tüm şeyler kendiliğinden üsten inmece bir güçle yaratılmamıştır, aksine kurulmuştur, kendiliğinden var olan mucizevî özellikler taşımazlar. Ustasının elinden çıkan ve üzerine “hand made/el emeği” etiketi yapıştırılan ürünler gibidir. Yine kendisi gibi bir başka şey tarafından kurgulanır ve kurulur.

Postmodern söylem yoktan var etmeye karşı eleştirel bir tavır takınır, “*şeylerin özelliklerini özsel/rastlantısal ayrımı çerçevesinde kavrayan ve şeylerin varlığını o şeyin temel veya birincil bir özelliğiyle tanımlayan özcülük düşüncesi*”¹¹⁴ni reddeder. Şeylerin iyi, kötü, güzel, çirkin, Şark, Batı, beyaz, siyah gibi başlıklar altında toplanmasına karşıdır, bütünlüğü savunan bir düşüncesi yoktur.

Postmodern söylem denilince akla gelen ilk kuramcılardan birisi Michel Foucault’dur. Foucault’nun postmodern söyleminde başat rol öznenindir. Foucault’a göre öznenin olurluğu, söylemin yöntemi boyunca düzenlenir. Foucault, Descartes’ın 1993 yılında kaleme aldığı *Meditations (Meditasyon)*’dan yola çıkarak, değişme ve sabit öznenin ispatı ve sonradan edinilen gerçekliğin öğretildiği didaktik söylem modeli ile meditasyon yoluyla kendini değiştiren özneyi temel alan söylemin yöntemi arasındaki ayrımın resmini çizer. Yazar da okur da “ışığın karanlığı, saflığın kirliliği” gibi kesinliğin ikilemi içerisinde doğruya ulaşır¹¹⁵.

Jacques Derrida için ise söylem, Foucault’un yaklaşımından farklıdır. Foucault, söylemde özneyi nasıl temele alıyorsa Derrida da dili merkeze alır. Derrida’ya göre bir metinde herkes tarafından algılanacak tek bir anlam yoktur. Derrida göstergelerden yola

¹¹³ Bülent Evre, “Bir Düşünüş Biçimi Olarak Postmodernizm ve Temel Parametreleri”, *Akdeniz İ.İ.B.F. Dergisi*, : 13, 2007, (1-23).

¹¹⁴ Simon Blackburn, *The Oxford Dictionary of Philosophy*, Oxford University Press, Oxford, 125, içinde, Bülent Evre, “Bir Düşünüş Biçimi Olarak Postmodernizm ve Temel Parametreleri”, *Akdeniz İ.İ.B.F. Dergisi*, : 13, 2007, 1-23.

¹¹⁵ Clare O’Farrell, *Michel Foucault*, Sage Publications Ltd., London 2005, 112.

çıkarak *différance** olgusunu ortaya çıkarır. Yazar, metnini kurgularken, metnin içine bir takım boşluklar yerleştirir. Okur, kendine göre bu boşlukları anlamlandırma yoluyla doldurmaya çalışır. Bunun için diğer göstergelerden yararlanmak gerekir. Bir göstergenin tek başına bir anlamı yoktur. *Sous Rature*** kavramında olduğu gibi diğer göstergelerle birlikte ele alınıp, anlamlandırılır. Derrida, söylem ifadesinde *yapısöküm*den yani *dökonstrüksiyon*dan bahseder. Derrida'ya göre, metinlerin herkesçe görülebilen anlamları dışında daha derinde yer alan anlamları vardır. Yapı sökümleri, metni anlamının dışına çıkarak, karanlıkta kalan taraflarını aydınlatmayı amaçlar. Derrida bir metni anlamak için gerçek hayattaki bulgulara gidilmesi gerektiğine inanmaz. Onun için bir metin, diğer bir metne gönderme yapmak için kurgulanır. Derrida, yapıyı böler ve parçalara ayırır. Bu yönüyle postmodern söylem, melezlik anlayışına yakın durur.

Lyotard'ın *söylem* ya da *beti* ifadesinin özünü arzular oluşturur. Lyotard, arzuyu olumlu ya da olumsuz anlam olarak ikiye ayırır. Arzu, kendi çıkarları doğrultusunda gerçekliği altüst eden, yıkan ve ihlal eden ölçüde olumsuz, aynı zamanda belli sözcükleri, sesleri, renkleri ve nesneleri onaylayan daha olumlu, onaylayıcı anlamda olumludur¹¹⁶. Lyotard, arzunun postmodern söylemi gerçeklikten uzaklaştıran yapıda olduğunu öne sürer. Sigmund Freud'un "arzuların bilinçdışından beslendiği ve bilinçdışının arzunun kötü anlamda kullanımına öncülük ettiği" tezinden esinlenir. Lyotard söylemi betimlerken sadece arzudan bahsetmez. Lyotard'ın söylemi "aynı zamanda yapı bozumcudur. Lyotard, düş gücünü, çokanlamlı şiirsel mecazları ve yazıdaki muğlâklıkla kullanarak "sözcüklerle resim yapma"yı alkışlar"¹¹⁷.

* *Différance*, Fransız kökenlidir ve Derrida tarafından ortaya atılan bir kavramdır. Fark, başkalaşım anlamına gelir. Derrida, dilin yazı ile eş değer olduğunu ima eder. Ona göre yazma, *différance*yi yani farklılığı ortaya koyar.

** *Sous Rature*, Alman filozof Martin Heidegger tarafından geliştirilmiş bir yöntemdir. Söküme almak anlamındadır. Daha çok Derrida tarafından kullanılan *Sous Rature*, yetersiz ama gerekli sözleri tanımlamak için kullanılır.

¹¹⁶ Seven Best, Douglas Kellner, *Postmodern Teori*, (Çev.: Mehmet Küçük), (2. Baskı), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, 185.

¹¹⁷ Best, Kellner, 187.

1.4.1. Metinlerarasılık

Postmodern yazın, tamamen orijinal eserler ortaya çıkarma fikrine sahip değildir, daha önce yazılmış bir eseri ele alıp farklı bir boyutta yeniden şekillendirebilir. Yıldız Ecevit, çağımız edebiyatının kendine metinlerarası bir gerçeklik düzlemi yarattığını ifade eder. Yeni edebiyat ürünlerinde, eski dönemlerde kaleme alınmış romanların/oyunların kahramanlarına rastlanır. Günümüz grotesk renkli edebiyatının içinde *hümanist* eski dönem kahramanları, arkaik bir şekilde salınır. Zamanla kendini çağa uydurur ve groteskleşir. Ecevit, ayrıca metinlerarası eğilimin, somut gerçekliğin aradan çekildiği, yapay gerçekliğin hüküm sürdüğü postmodern çağın gerçeklik uzantısı olduğunu ileri sürer. Gerçekliğin yitirildiği bu çağda edebiyatçıların geride kalan boşluğu yazı ile doldurmaya çalıştıklarına vurguda bulunur¹¹⁸.

Postmodern yazarın yapıtlarında başkalarından parçalara yer vermesi, akıllara yaratıcılık öldü mü sorusunu getirir. Edebiyat eleştirmenleri, orijinal bir yaratım çabası olmadan kurgulama işine giren postmodern yazarları metinlerarası kullanımının tembelliğe sürüklediği düşüncesindedir. Kendi kurguladığı bir zemin üzerine farklı yerlerdeki düşüncelerden oluşan renkli bir derleme hazırlayan postmodern yazarı tembellik ile suçlamak bir anlamda haksızlıktır. Postmodern anlatılar, eklektik yapılarıyla farklı bir yaratıcılık örneği sunarlar. Çok sayıda edebiyat eleştirmeninin buluştukları ortak nokta; postmodern yazının geleneksel yazının sonu olduğudur. Yüzyıllar boyunca devam eden yazın anlayışını yıkan postmodern yazın, tam bir yaratıcılık özelliği taşımaz.

Metinlerarasılık genel anlamıyla, “*metnin içine ayrışik unsurlar sunar, alıntı, gizli alıntı, öykünme, basmakalıp sözler, anıştırma, gönderge, yansılama, anlatı içinde anlatı gibi birçok teknik içeren*”¹¹⁹ bir yapıdadır. Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*’de postmodern yazarın yaratıcılığına değinen açıklamalara yer verir. Aktulum’a göre, postmodern söylem içerisinde yazınsal ya da yazınsal olmayan metin-dışı anıştırmalara, alıntılara fazlaca yer verilir. Metinlerarasılık, yazınsal metinlerin diğer metinler ile oluşturduğu kesişme yeridir. Aktulum, metinlerarasılığın yalnızca yazınsal metinler için kullanılmadığını ifade eder. Bu haliyle metinlerarasılık, söylemsel parçaların kolajına

¹¹⁸ Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk’u Okumak*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1996, 107.

¹¹⁹ Uyanık, 109-110.

dönüşür. Ayrıca, postmodern söylemin dünyanın bir görünümünü değil, yazının kendi başına anlam üretebileceği metinsel görünümünü sunduğunun altını çizer¹²⁰. Metinlerarasılık salt postmodern yazın alanında görülmez. Postmodern tarzın benimsendiği her alanda rastlanır. Postmodern mimaride kullanılan eklektik yapı, eski ile yeniye bir arada sentezlemesi ile metinlerarasılığa örnek teşkil eder. Postmodern yazının heterojen yapısı ve çoksesliliği postmodern yazarların metinlerarasılığa sıklıkla başvurmasına neden olur. Metinlerarasılıktan yararlanan postmodern yazarlar sıkça intihal ettikleri suçlamasıyla karşılaşır. Bunun sebebi başka alıntılara yer vermeleridir.

Popüler kültüre bakıldığında, aslında her yeni şeyin bir öncekinin tekrarı olduğu görülür. Alfred Hitchcock'un Psycho (Sapık) filmindeki banyo sahnesi, kurbanına sessizce yaklaşan katil imajını anlatılayan ilk örnek kabul edilir. Katilin elinde keskin bir bıçakla, kurbanına sessizce yaklaşıp öldürmesinden oluşan kütleleşmiş cinayet sahnesi, Hitchcock'tan sonra kim bilir kaç filmde yer alır. Özetle bir sanatçının başka bir sanatçıdan esinlenmesi durumu doğaldır. Tarih nice düşünürler, eleştirmenler, edebiyatçılar, sanatçılar, bilim adamları, besteciler görmüştür ve görmeye devam edecektir. Yazılan ya da söylenen herhangi bir şeyin daha önce başkası tarafından ifade edilmesi riski her zaman vardır.

Metinlerarası kavramını bugünkü anlamıyla ilk kez tanımlayan Rus biçimci Julia Kristeva'dır. Öğrencisi olduğu Mikail Baktin'in metin odaklı olan ve bir metnin diğer bir metinden esinlenebileceğini, aynı zamanda tarihten ve toplumsal olgulardan da referans alabileceğini savunan söyleşimcilik kavramından yola çıkan Kristeva, metinlerarası olarak adlandırıldığı yeni bir kavram geliştirir. Metinlerin bir karnaval havasında kurgulanmasının gerekliliğine dikkat çeken Baktin, bir metnin bütününe cıvıl cıvıl, rengârenk, çok sesli ve neşeli olmasının öneminin altını çizer. Paralel olarak Kristeva, bir metnin içerisinde birden çok sesi barındırabileceğine salık verir. Bir metin her zaman öteki metinler ile bir noktada kesişebilir. Metinlerarası yöntem, bir yazarın farklı bir metinden kesitler çalması ya da onu taklit etmesi değildir, aksine iki metnin ortak paydada birleşmesidir. Bir metnin, diğer bir metni yaşadığı çağa taşıyarak kabuk değiştirmesidir.

¹²⁰ Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Araştırma İnceleme, Ankara 1999, 9.

Julia Kristeva'nın ardından Roland Barthes de metinlerarası kavramından bahseder. Barthes'in teorisi Kristeva ile benzer özellikler taşır. Barthes, metinlerin parçalı yapısından bahseder. Ona göre her metin kendinden önce gelen bir metnin izlerinden, parçalarından ya da düzgülerinden oluşur. Kristeva ve Barthes metinlerarasılığı ana metin ve gönderge yapılan metin şeklinde ifade ederek metin merkezli anlayışı savunurlar. Michael Riffaterre ise metinlerarasılık kavramına Kristeva'dan ve Barthes'den farklı bir açıdan bakar. Kubilay Aktulum, Riffaterre'nin önerdiği tanımlamanın bazı yönlerden Kristeva'dan ayrıldığına değinir. Aktulum'a göre ikisinin arasındaki en büyük ayrım, Riffaterre'nin Kristeva'nın aksine metinlerarsılıkta okur-metin ilişkisine yer vermesidir. Riffaterre, okurun bir yapıt ile ondan önce ya da sonra gelenler arasındaki ilişkiyi kavrayabileceğinden söz eder¹²¹. Böylelikle metinlerarasılık kavramını metin odaklı ele alan ifadelerden farklı olarak, Riffaterre ile okur odaklı yeni bir bakış açısı oluşur. Riffaterre, metinlerarası üzerine yaptığı çalışmalarda okura daha fazla bir anlam yükler. Okur, metinde alıntılanan göstergeyi tanımak, kavramak ve hangi metne ait olduğunu belirlemek durumundadır. Tüm bunlar okurun yetkinliğine ve tecrübesine bağlıdır. Alıntı metni daha önce tecrübe eden okur, daha ilk cümleyi okuyunca algıda seçicilik yaşar ve metni tanır. Bir anlamda okur alıntıyı kavramadıkça, yazarın metnini diğer bir metinden alıntı yaparak kurmasının bir önemi yoktur.

Riffaterre'den sonra Laurent Jenny de metinlerarası kavramına el atar. Temelde kendinden önceki kuramcılarla aynı fikri paylaşıyor olsa da kavrama; *“bir metnin başka metinlerle ilişkisinin taklit, parodi, alıntı, montaj, gizli anlatı vb. biçimlerle kurulabileceğini”*¹²² belirterek yeni bir soluk getirir. Metinlerarasılık üzerine düşünceleri olan bir başka kuramcı ise Gerard Genette'dir. Genette, metinlerarası kavramı yerine *hypertextualite* (ana metinsellik) ve *transtextualite* (metinsel aşkınlık) kavramlarını önerir. Genette, metinsel aşkınlığı *“iki yapıt arasındaki olası her tür alışveriş”*¹²³ ile ele alır. Ana metinsellikte, kendisinden alıntı yapılan bir ana metin ve ana metinden alıntı yapan bir alt metin vardır.

¹²¹ Aktulum, 60.

¹²² Aktulum, 72.

¹²³ Aktulum, 82.

Metinlerarasılıkta yazar, alıntılacağı metni kendi metni içerisine deformasyona uğratarak kaynak yapar. Esas olan yazarın kurguladığı metindir. Hayatın keşmekeşliği karşısında her insanın birer filozof haline geldiği bir dünyada, her ifade geçmişte bir gün söylenebilme riski taşır. Hal böyle iken, bir ifadenin diğerine denk gelmesi kaçınılmazdır. Genette'nin metinsel aşkınlık kavramını ise tamamen farklı bir boyuta taşır. Metinsel aşkınlıkta yazarın kurgusu kadar alıntılanan kesitlerin de ağırlığı vardır. İster dönüşüm ister aktarım olsun, bir metnin diğer bir metnin içerisine dâhil olması, o metni zenginleştiren en önemli unsurdur. Bu nedenle postmodern yazın, içerisinde değişik rengin, sesin, şeklin olduğu bir yazın biçimidir.*

1.4.2. Kolâj

Mevcut şeyleri yeniden ele alan ve restore eden postmodernizmin, yaratıcılık yetisinin zayıf olduğu söylenebilir. Yaratıcı gücünü yitiren postmodern sanatçının diğer bir sanatçıdan parçalar alıp, kendi yapıtına monte etmesi durumu bir ölçüde kurtarır. İşte bu aşamada devreye kolâj yöntemi girer. Fransızca “collage”dan türeyen ve kesyap anlamı taşıyan kolâj kelimesi, daha çok resim sanatında kullanılır. “XX. yüzyılın en önemli yeniliklerinden biri olarak kabul edilen, daha önce var olan yapıtlardan, nesnelerden, iletilerden, belli sayıda unsuru alıp yeni bir yaratı içine sokmak olan Kolâj (yapıştırma), 1910’lu yılların başında plastik sanatlar alanından doğar”¹²⁴. Kolâj, birbirinden bağımsız irili ufaklı resimlerin ve desenlerin kesilip bir bütün içerisine yerleştirilmesidir. Birbiri ile hiç alakası olmayan görüntü parçalarının bir tuvale rastgele yapıştırılması olayıdır. Oluşturulan bu kompozisyon bütün olarak ele alındığında, parçalar bütünsel olarak birleştiğinde sanatçının amacı ortaya çıkar. Kolâj, postmodern sanatçıya büyük bir kolaylık sağlar. Geçmişten, geleneksellikten beslenmek postmodern sanatçının mizacında vardır. Belirli bir zihin yorgunluğu gerektiren yeniden yaratım süreci, postmodern yazında önemini yitirir. Eskiye yeniden kurgulamak, var olmayan bir şeyi kurgulamaktan daha kolaydır. Abdullah Şevki, geçmişin sanatını yenilemenin yenisini yaratmaktan kolay olduğunu belirterek benzer bir açıklama yapar. Savunduğu

* Metinlerarasılık bağlamında kullanılan tüm kuramcılar için, Kubilay Aktulum’un Metinlerarası İlişkiler eserinden faydalanılmıştır.

¹²⁴ Aktulum, 222.

düşünceyi kanıtlamak için ressamlardan örnekler verir. Michelangelo'nun, ressamlar Massacio ve Giotto'dan etkilenmesini kolâj olarak yorumlamaz. Benzer şekilde dışavurumcu ressam Pollock'un Picasso'dan yararlanmasını doğal karşılar. Şevki'ye göre kolâj, pop-art sanatçısı Mike Bildo'nun Pollock ve Picasso'dan yararlanması¹²⁵ gibidir. Michelangelo'nun kendinden önceki dönemde yaşamış meslektaşlarından esinlenmesi, onu intihalci yapmaz. Michelangelo, kendisi gibi çalışmalarında dinsel motifler kullanan ressamlardan yararlanmaktan çekinmez. Diğer ressamlardan esinlenmesi, ortak noktada kesişmelerinden ibarettir. Bu bağlamda bir kurgunun kolâj sayılması yaratıcısının özgünlük anlayışına bakışı ile alakalıdır denebilir. Mike Bildo'nun kolâjlama yapması, onun özgün yapıtlar yaratma fikrine sıcak bakmamasındandır. Abdullah Şevki açıklamasında, postmodern sanatçının kimliksizliğinden bahseder. Postmodernizm, sanatçısının kimlik oluşturmada büyük bir engeldir. Kolâj, farklı bir kurgunun gölgesinde kalmak ile eş değerdir. Diğer bir ifade ile sanatçının pasif bir kimlik oluşturmaya neden olur. Postmodern sanatçının pasifliğinin altında kapitalizmin tüketim toplumu yaratma çabasının başarılı olması yatar. Kolâj sanatçısı, metinlerarasılıkta olduğu gibi alıntılacağı noktayı benimseyip, çalışmanın içine kaynak yapmaz. Kolâj da alıntı, kurgunun içine hiç değiştirilmeden monte edilir. Postmodern yazında kolâj, *“malzeme bakımından (harfler, sözcükler, gramer) türdeş, bu malzemelerin yazında yarattığı formlar (sözlük, ansiklopedi, makale...), bu formların ait olduğu kurmaca ve kurmaca olmayan edebi türler (tiyatro, şiir, destan, deneme, mektup, günce...), buna bağlı olarak yaratılan söylem tarzları (estetik, iletişim, bilim) ve nihayetinde yönelinen izleyici kitle (öğrenci, gazete, makale, bildiri, okuyucusu, haber alıcısı...) gibi temel ölçütler bakımından çok farklı alanlara/hedeflere hitap eden, bu bağlamlar içerisinde 'işlevsellik' kazanan 'metin'lerin bir araya getirilmesi tarzında kullanılmıştır”*¹²⁶.

¹²⁵ Şevki, 92.

¹²⁶ Meltem Özcan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin, 135; içinde, Bedia Koçakoğlu, *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*, Hece Yayınları, Ankara 2012, 106.

1.4.3. Pastiş ya da Öykünme

Pastiş, tıpkı kolâj gibi metinlerarasılığın bir kolu olarak postmodernizmde yerini alır. *Öykünme* olarak da adlandırılan pastiş, daha önce yapılmış bir tekniğin başka bir yerde yeniden kullanılmasına karşılık gelir. “*Pastiş, İtalyanca kökenli bir kelime olan, et, sebze, yumurta ve diğer malzemelerle yapılan türlü yemeği anlamında kullanılan “paticcio”dan türer. İtalyan “paticcio”, zamanla Fransa’ya doğru bir yolculuk yapar ve nihayetinde literatüre Fransız “pastiche” olarak geçer. Pastische ya da Türkçe’deki kullanımıyla pastışı ilk kez 1967’de sanat teorisyeni Roger de Piles tanımlar*”¹²⁷.

Gerek pastişin gerekse eş anlamlısı öykünmenin kelime anlamlarına bakıldığında ne oldukları ile ilgili bir kanıya varmak hiç de zor değildir. Pauline Maria Rosenau pastışı, fikirlerin veya görüşlerin serbest, gelişigüzel, karmakarışık bir patchwork (kırkyama) olarak görür. Eski ve yeni gibi zıt elementleri içerir. Düzeni, mantığı, simetriyi inkâr eder, tutarsızlık ve karmaşayı metheder¹²⁸. Pastiş kelimesinin türlü yemeği olan paticciodan türemesi onun karmaşık yapısını özetler. Türlü yemeğine bakıldığında görünüşte birbiri ile alakasız görünen malzemeler bir bütün içinde birleşirler. Rosenau’nun tarif ettiği gibi pastişte bir düzen ya da simetri yoktur. Sanki her şey gelişigüzel kesilmiş ve bir bütüne monte edilmiş gibidir. Modern estetiğin, insanlığa sunduğu *simetri*¹²⁹ kavramı pastişin karmaşık yapısına ters düşer. Simetrik, dümdüzdür, eksiksizdir ve kusursuzdur. Herkese aynı intizamlı görselliği sunar, her okuyan anlatının sonunda aynı sonuca varır. Postmodern estetik, parçalı bir anlayışı benimser. Tıpkı ayna kırıklarından ya da farklı desenlerden oluşan bir kolâj kompozisyonu gibidir. Olumlu, olumsuz tüm özellikler tek bir yerde birleşebilir. İyi, kötü, güzel, çirkin iç içe girer.

Pastiş ya da öykünme metinlerarasılık ile benzer özellikler taşır gibi görünür. Oysa metinlerarasılık bir metnin başka bir metinden alıntılar yapması demektir. Karşılaştırma yapmak gerekirse, metinlerarsılıkta yapılan alıntı ya metnin zamanına

¹²⁷ Ingeborg Hoesterey, *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Indiana University Press, U.2001, 1-4.

¹²⁸ Pauline Marie Rosenau, *Post-Modernism and the Social Sciences: Insights, Inroads, and Intrusions*, Princeton University Press, New Jersey 1992, XIII.

¹²⁹ Wolfgang Krohn, *Ästhetik in der Wissenschaft: Interdisziplinärer Diskurs über das Gestalten und Darstellen von Wissen*, Felix Meiner Verlag, 2006, 59.

uygun olarak metin içinde eritilir ya da metinle alakalı bir bölüme monte edilir; dolayısıyla bir düzen söz konusudur. Pastişte ise kaos vardır ve ironiye benzer. Yazar metinlerarası yöntemi kullanırken, alıntılacağı metni kurguladığı metne uyarlar. Pastiş ya da öykünmede bu durum yoktur. Yazar, kopyala yapıştır yaptığı kesiti uyarlamaya çalışmaz, aksine direkt metine yapıştırır, bir anlamda taklit eder. Kubilay Aktulum, öykünme ile ilgili yaptığı açıklama da, öykünmenin bir yazarın dil ve anlatım özelliklerini, sözleri taklit ederek gerçekleştiğini ifade eder. Aktulum'a göre pastişte, bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimser. Dahası okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye bağlı olarak kendi metninin içine dâhil etme ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin elde etme çabası yer alır¹³⁰. Açıklamaya bakıldığında öykünmenin, esinlenme kadar masum olmadığı görülür. Esinlenmede yazar, alıntılacağı metnin kimliğinin farkındadır ve okura bunu hissettirir, diğer metni kendi metnini zenginleştirmek adına alıntılar. Pastişte ise, bir yazarın bir metni ya da metindeki bir parçayı, yapıtına kendisininmiş gibi dâhil etmesi söz konusudur. Görüldüğü gibi pastişte yazar büyük bir çaba harcamaz, olduğu gibi taklit eder. İlk bakışta edebi bir intihal ya da bir yazarın başka bir metinden araklaması gibi görünen pastiş yöntemi, aslında yalnızca postmodern yaklaşımın dinamiklerinden biridir:

Zaten postmodern yaklaşımı benimseyen metinlerde kurgusalla gerçek diye sunulan ayırt edilemez. İnsan gerçekliğinin yine insanlarca oluşturulduğu görüşünden yola çıkılarak neyin kurmaca (yazarın düş gücünün ürünü) neyin gerçekten yaşanmış (nesnel bir olgunun aktarımı) olduğu postmodern yapıtlarda özellikle belirsiz bırakılır¹³¹.

Postmodern yazının özünde yeni bir şeyler yaratma, yeni ufuklar açma fikri yoktur. Dolayısıyla postmodern yazar da yeni şeyler yaratma sıkıntısı içerisine girmez. Jameson pastişin parodi gibi kendine özgü, ya da benzersiz “nev-i şahsına münhasır” bir üslup, lengüistik bir maske, ölü bir dilde yapılan bir konuşma olduğunu ileri sürer. Ona göre pastiş zararsız ve etkisiz bir yapıdadır. Yazarın bilinçli, kasıtlı, art niyetli yaptığı bir durum değildir. İroni kadar kuvvetli etkileri yoktur. Yazarın gözüne kestirdiği bir

¹³⁰ Aktulum, 133.

¹³¹ Doltaş, 101.

sözü, ifadeyi, cümleyi farklı bir şekle sokmadan, yapıtına olduğu gibi monte etmesidir¹³².

1.4.4. Parodi

Parodi, bir kişi ya da grubun eleştirilmek istenilen yanlarının abartılı bir şekilde anlatılıp güldürmeyi amaçlayan yöntem verilecek addır. Eleştirisi yapılacak olan kişiler genellikle ilgi uyandırması açısından ünlü ve popüler kişiler arasından seçilir. Parodi sanılanın aksine her zaman komik bir tarz içinde yazılmaz. Bazen ünlü bir teorisyenin ortaya attığı ciddi bir düşünce ya da önemli bir tarihi olayda parodinin konusu olabilir. Bir anlamda “*parodi, ciddi bir eserin kendisi kullanılarak oluşturulmuştur. Bir bakıma olumsuz anlam taşıyan sahteliği ortadan kaldırmak için parodinin değişik bir şekilde algılanması gerekmektedir. Başka bir deyişle parodi, ele aldığı asıl eserin üslup ve içeriğini yakalamaya çalışan, asıl eserin içeriğine daha değişik ve daha derin bir anlam kazandırmaya uğrşan bir yaklaşım olarak değerlendirilmelidir*”¹³³.

Yazarın esas görevi, olayları gerçekte olduğundan farklı bir düzleme taşımaktır. Çeşitli diller, karakterler, dünya görüşleri parodiyle ve alayla eleştirilir, böylece romanı tek boyutlu olmaktan kurtulur¹³⁴. Postmodernizmin bir amacı da tek boyutluluğu ortadan kaldırmaktır. Bu haliyle parodi, okura hem eğlence hem de çok boyutluluk sunmasından dolayı postmodern yazında önemli bir işlev üstlenir.

Parodiye, diğer adıyla yansımaya kendilerine özgü tavırları ve “taklit edilemeyen” üsluplarıyla modernizm, verimli kullanım alanları sunar. Faulkner’ın uzun tümceleri, yerel ağız tarafından yer yer kesintiye uğrayan Lawrence’ın doğa imgeleri, Wallace Stevens’ın isim bulunmayan sözcük bölüklerini kökleşmiş bir biçimde ele alması, Mahler’in yüksek orkestral duygulanımdan köy akordeonu duyarlılığına doğru çarpıcı ezgileri, Heidegger’in bir “kanıt” tarzı olarak yanlış etimolojiyi düşünceli-ciddi bir biçimde uygulaması örnek olarak verilebilir¹³⁵. Bir bakıma parodinin özünde, modernizmin tek tip ve taklit edilemeyen, ulaşılmaz elitist yapısını, alaycı bir ifadeyle

¹³² Jameson, *Postmodernizm ya da Geç kapitalizmin Kültürel Mantığı*, 56.

¹³³ Mustafa Özdemir, “Edebi Parodi I”, *İzdüşüm Dergisi*, S.:1, Erzurum 1997, (16-19).

¹³⁴ Doltaş, 67.

¹³⁵ Jameson, *Postmodernizm ya da Geç kapitalizmin Kültürel Mantığı*, 55.

eleştirmek vardır. Güldürürken düşündürmeye çalışan parodi, bir taraftan acımasızca eleştirirken diğer yandan komiklik maskesini takarak kalp kırmamaya çalışır. Diğer bir ifade ile yazar bir metnin biçimini alır, çoğunlukla karşı bir eleştiri ile yeni bir metne ve yeni bir konuya uygular. Yazar uygulama esnasında iki işlemten faydalanır. İlki yazarın metnin konusunu tamamen değiştirip, vermek istediği mesajı saptırmasıdır. İkincisi ise, metnin konusuna dokunmadan salt biçimini dönüştürerek biçimsel bir dönüşüm gerçekleştirmektir¹³⁶. Her iki durumda da yazarın amacı, metni farklı bir boyutta kullanmaktır.

Parodi zaman zaman pastiş ile özdeşleştirilir, fakat parodi ile pastiş birbirinin yerine kullanılacak kadar benzer değildir. Pastiche, parodide olduğu gibi bir taklit vardır, fakat “*pastişte taklit edilen üslupken, parodide metnin konusudur*”¹³⁷. Postmodern yazın esasında yeni bir şeyler üretme gayesinde değildir. Postmodern yazına yardımcı tüm yöntemlerde, metinlerarasılık, parodi, pastiş hatta ironide taklit kaçınılmaz yoldur. Çıkış noktaları aynı olsa da parodiyi diğer yöntemlerden ayıran en önemli özellik, ciddi yapıdaki her şeyi gülünç hale getirmesidir. Nükte kullanımı postmodernizmin eleştirel yanını açığa çıkarmada yardımcı rol üstlenir. Parodi tarzında yapılan nükteler ara sıra aşırıya kaçabilir. Parodinin aşırılığı modernizmin denge fetişizmine başkaldırıdır.

1.4.5. İroni

İroni, Yunanca kökenli bir kelimedir ve Cicero’nun ifadesiyle, “*söylemek istenilenin tersini söylemek, söylenilenden farklı bir şey söylemek*”¹³⁸ anlamına gelir. Parodideki mizah anlayışından farklı olarak ironide daha sert bir eleştirel tutum vardır. Gösteri sanatlarında mimikler ve jestlerle vurgulanan ironi, yazın alanında tonlama kullanılarak yapılır.

İroni, diğer yöntemlerden farklı olarak retorik bağlamda da kullanılır. Kavramın irdelenmesi çok eskilere, Sokrates’e kadar uzanır. Sokrates’in ironisinin özünde, soru sormak yatar. Sokrates, kendisine yöneltilen eleştirel sorulara karşı yine soru ile karşılık verir. İroninin tam anlamıyla vücut bulması liberalizm ile aynı zamana denk gelir. Diğer

¹³⁶ Aktulum, 118.

¹³⁷ Bedia Koçakoğlu, *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*, Hece Yayınları, Ankara 2012, 103.

¹³⁸ Anonym, *Ironie-Theorie und Praxis*, Grin Verlag, 2007, 4.

bir ifade ile “ironinin altında postmodern liberalizm vardır ve ironi felsefi çetrefilli dilin en olumsuz yanıdır”¹³⁹. Bu bağlamda, Richard Rorty vasıtasıyla postmodern toplumda filizlenmeye başlayan liberalist hareketler, ironinin felsefi düzlemde oluşmasını sağlar. Ironinin karmaşık yapısı felsefe dilinin çetrefilli olmasındandır.

Kapitalizmin beraberinde getirdiği tüketim toplumunu ve toplumun içinde yaşadığı durumu tüm gerçeklikleriyle gün yüzüne çıkarma isteği, modern tarzda yapılan ironide açıkça görülür. Modern tarzdaki ironilerde metnin merkezinde eleştirilen olgular ön plana çıkar. İroni de, diğer unsurlar gibi içinde bulunduğu koşullar tarafından kurgulanır. Erken Romantik Dönem’de fantastik Ben tarafından ifade edilen ironik söylem, postmodern yazında “ironik figürler”¹⁴⁰ tarafından yapılır.

Sören Kirkegaard “ironide amaç ve niyetler esas değildir, aksine metafiziksel bir amaçtır”¹⁴¹ söylemiyle ironiyi her türlü niyet ve amaçtan soyutlar. İroni yazarının niyetlerini tüm çıplaklığıyla göz önüne serdiği bir söz sanatı değildir. Yazar ironisini kurgularken niyetini açıkça belli etmez, gizler. Söylemek istediğinin tam tersini söyleyerek nükte yapar. Metnin başından sonuna kadar bilinçli, iğneleyici bir ironik söylem vardır. İronik söylemde olaylar olduğu gibi alınır, hiçbir abartma yoktur. Eleştirilen olaylar, kişiler, konular farklı bir forma sokulmadan sıradan bir dille anlatılır. Kişisel anlatım perspektifine yer verilir. Objektifliğe yer yoktur. Postmodern ironide yazar, “ironinin söylemsel gücünü arttırmak adına yazındaki ifadeleri, anlamları, farklılıkları ortadan kaldırır”¹⁴². Anlam sadeleşir ve herkesin kolayca ulaşabileceği bir düzleme geçer. Postmodernizmin ironiyi çokça tercih etmesinin altında ironinin sıradanlığı ve çeşitliliği yatar. Zıtlıklarla beslenen bir yöntem olarak, “hoşgörülü, sevgi dolu, iyiliksever olmasının yanında kötücül ve dar görüşlü”¹⁴³ de olabilir. Bunca çeşitliliğin arasında, postmodern ironi dünyaya toplumsal bir mesaj verip, kitleleri

¹³⁹ Thomas Dörtler, *Postmodern Practices Beiträge zu einer Vergehenden Epoche*, Hrsg: Claudia Globisch, Lit Verlag, Hamburg/London, 92.

¹⁴⁰ Oliver Neun, *Unser postmodernes Fin de Siècle: Untersuchung zu Arthur Schnitzlers “Anatol-Zyklus”*, Verlags Königshausen & Neuman GmbH, Würzburg 2004, 79.

¹⁴¹ Sören Kikegaard, *Über den Begriff der Ironie: Unter ständiger Rücksicht auf Sokrates*, Düsseldorf/Köln 1962, 260.

¹⁴² Paul Geyer, Claudia Jünke, *Von Rousseau zum Hypertext: Subjektivität in Theorie und Literatur der Moderne*, Königshausen & Neuman, Würzburg 2001, 53.

¹⁴³ Edgar Lapp, *Linguistik der Ironie*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1997, 12.

peşinden sürüklenme amacı taşımaz. Yazarın şikâyetini komik ve basit bir dille sadece güldürmek amaçlı kurgulamasından öteye geçmez.

1.4.6. İmgesel Anlatı

İmgesel anlatı postmodern yazında önemli bir yere sahiptir. İmge, kişinin zihninde tasarladığı ve olmasını arzu ettiği hayallerine karşılık gelir. İmgeler duyu organlarınca algılanan herhangi bir şeyin insan bilincine yansımasıdır. İmge kavramsal olarak düşsele, zihinde tasarlanana kimlik kazandırma işidir. Herhangi bir şeyi imge haline dönüştürürken bazen gerçekte olduğundan farklılık gösterebilir. İmge ile gerçek örtüşmeyebilir. Bu durumda devreye imgeleyen girer. İmgenin başarılı olması, imgeleyenin zihninde yaratılan görselliğin net olup olmamasına bağlıdır. Süleyman Yıldız'ın da ifade ettiği gibi, önceden bilinen bir kavram veya obje olmadan zihinsel organizasyon sonucu, algılanmış ve akılda kalan görsel boyutunu teşkil eden bir imge olmalıdır¹⁴⁴.

Postmodern yazında imgeler, bireyin duyu organlarıyla algıladıklarını yeni bir ifade veya metafor ile birlikte kullanmasıyla oluşturulur. Yazar ya da şair, anlatmak istediğini yeni bir dille imge yaratmak suretiyle okura aktarır. Okurda farklılık yaratan imgeler daha kalıcı anlam kazanır. İmge, “sözcük veya sözcük grubuna söz-anlam sanatları, deyimler, atasözleri yoluyla ve ayrıca yazar tarafından yaratılan özel tasarımlar sayesinde okurda başlatılan çağrışıma ve anlamsal derinliğe dönük yaratım süreçleridir”¹⁴⁵. Postmodern yazında imgelere başvurulması modern yazının imgelere fazla yer vermeyip, doğrudan bir anlatıma başvurmasına bir tepki niteliğindedir. Yazar/şair herhangi bir şeye kendi bakış açısından bakar ve ona tamamen farklı bir anlam yükler. Dolaylı olarak anlatma okur açısından ilgi çekicidir. Okur böylece dolaylamanın altında yatan gerçekliğe ulaşmak için çaba gösterir. İmgesel anlatım, postmodern okurun yapıt içerisindeki kimliğini işaret eder.

¹⁴⁴ Süleyman Yıldız, “ ‘Made in Germany’ İmgesi”, içinde, *Bellek, Mekân, İmge: Prof. Dr. Niliüfer Kuruyazıcı'ya Armağan*, (Yayına Hazırlayanlar: Mahmut Karakuş-Meral Oralış), Multilingual, İstanbul 2006, 112-131.

¹⁴⁵ Melik Bülbul, “Karl Henckell’in “Berliner Abendbild”1 Ve Tevfik Fikret’in “Sis”2 Adlı Şiirlerinde İmgelerle Büyük Şehir Sorunsalı”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(7), 2007, 239-252.

1.4.7. Metonomi

Metonimi edebiyatta ve sinemada kullanılan bir kavramdır. Metonimide bir nesnenin ya da kavramın dolayımşal olarak başka bir şeyi akla getirmesi vardır. Metonimi, metafor kavramı ile her zaman karıştırlmaktadır, fakat metonimide metafordan farklı olarak bütün-parça ilişkisi vardır. Gösterilen ile algılanan arasında bir ilişki olmalıdır. Sinemada metonimi daha açık bir şekilde fark edilir. Ekranaya yansıyan bıçak tutmuş bir el, arkası dönük kurbanını öldürmek üzere olan bir katili hatırlatır. Yüzünü şapka ile gizleyen biri olsa olsa ya dedektif ya da kimliğini gizlemek isteyen bir katildir.

1.4.8. Metafor ya da Mecaz

Metafor ya da Mecaz, bir nesneyi kendisinden tamamen farklı bir şeye benzetme yoludur. Metaforda gösterilen ile algılanan arasında ilişki ya da bağ olmasına gerek yoktur. *Özgürlük* anlamında kullanılan *beyaz güvercin* ile özgürlük kavramları arasında bir benzerlik yoktur, fakat *beyaz güvercin* okurun zihninde özgürlüğü çağırıştırır. Metafor iki farklı şeyin benzetilmesi olsa da benzetme ile karıştırılmamalıdır. “Özgürlük bir beyaz güvercindir.” İfadesinde benzetme varken, “Sana beyaz güvercinler uçurdum” cümlesindeki beyaz güvercin bir metafordur.

1.5. ALMAN YAZININDA POSTMODERNİZM

Postmodernizm her ne kadar günümüzün akımı olarak adlandırılrsa da temeli çok daha eskilere Nietzsche'nin nihilizm ile ilgili düşüncelerine dayanır. Onun tanrısı, tını, kutsallığı reddederek, Ecce homo* ve antichrist** olguları ile bezediği hiçlik anlayışı, postmodernizm açısından önemlidir. "Tanrı öldü" söylemi çerçevesinde gelişen otorite boşluğu, postmodernizmin çıkış noktası olan yazarın ölümünü doğurur. Yaratıcının ölümü ile dünya üzerindeki her şeyin hiçbir gerçekliğinin olmadığı üzerine sarsılmaz bir inanç ortaya çıkar. Tüm dünyayı etkisi altına alan bu inanç yoksunluğu, yazın alanında maneviyat olgusunu işleyen yapıtların sonunu hazırlar. Alman yazınında maneviyat, iyilik, dostluk ve mutlu aile yapıları gibi temaları sonlandıran kuşkusuz Holocaust ve II. Dünya Savaşı'dır. Holocaust'un ve II. Dünya Savaşı'nın yıkıp parçaladığı, harabe haline getirdiği insani duygular, konusunun parçalanmışlık, sefalet, olduğu yeni bir yazın akımı oluşturur. Yıkım Edebiyatı (Trümmerliteratur), II. Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan ve 1950'lere kadar süren bir dönemi kapsar. 1930'lu yıllarda etkili olan, "Kahlschlagliteratur" ve "Stunde Null" olarak da adlandırılan Trümmerliteratur, Heinrich Böll, Wolfgang Borchert, Paul Celan gibi önemli Alman yazarların temsilciliğinde gelişmiştir. Faşist dürtüleri reddeden ve savaşın tüm dünya insanları üzerinde yarattığı yıkımı yapıtlarına yansıtan Yıkım Edebiyatı sanatçıları, bir açıdan postmodern yazının parçalanmışlığının, yitikliğinin ve güvensizliğinin prototipini oluştururlar.

1950'li yıllara gelindiğinde ise Alman yazınında acıdan beslenen yazarlar yerlerini acıdan kaçmak için oyuna sığınan bir yazar kitlesine bırakır. Trümmerliteratur yazarlarının acıyı tüm çıplaklığıyla gözler önüne serdiği yapıtlar yerine oyun ile kurgulanan şifreli yapıtlara rağbet artar. 1960'larda Almanya'da başlayan demokratikleşme hareketleri ile nükteli yapıtlar yazılmaya başlanır. Demokratik Alman Cumhuriyeti'ne mensup yazarlar, eleştirilerini yapıtlarının içine gizil olarak yerleştirirler. DDR yazınının bilindik isimlerinden Nobel Ödüllü Heinrich Böll, *Ansichten eines Clowns* (1963) adlı yapıtı ile II. Dünya Savaşı'ndan sonraki burjuva

* Ecce homo: Hz. İsa'nın çarmıha gerildiğinde Pontius Pilatus'un kalabalığa seslendiği hitap. İşte insan anlamına gelir.

** Hristiyan karşıtı.

toplumuna göndermede bulunur. Burjuvazinin hoşgörü yoksunluğunu ve ahlaki çarpıklığını gözler önüne seren Böll, böyle bir düzende farklı olmanın zorluğunu okuruna iletir. 1929 yılında doğan ve Doğu Almanya'da yaşayan Christa Wolf, 1983 yılında yazdığı *Kassandra*'da söylemek istediklerini mitoloji ile harmanlar. Yunanlıların Truva halkı ile savaşını Almanya'nın doğusu ve batısı arasında yaşanan gerginlik ile bağdaştırır. Savaş gibi gerçek bir olguyu mitoloji ile harmanlamak, Alman yazınında gerçeklikten mite doğru bir yönelim olduğunu gösterir. 1937 Polonya doğumlu Jurek Becker, *Amanda herzlos* da birbirinden farklı üç erkeğin Amanda adlı bir kadına yönelen aşklarını konu edinir. İlk bakışta klasik tarzda yazılmış bir aşk romanını anımsatan yapının arka planında Doğu-Batı çatışmasının olduğu görülür. Mitlerden yararlanma Romantizme yeniden bir yönelim gibi görünse de Alman yazını postmodernizmin sınırlarından içeriye girmeye başlar.

Bazı kuramcıların postmodernizmi Yeni Romantizm şeklinde adlandırmasının nedeni, onun Romantizme benzer özellikler göstermesindendir. Romantizme benzerlik gösterse de Alman yazınında postmodernizm, modernizm ya da romantizm gibi sınırları çizilmiş bir zaman aralığına denk gelmez. Alman yazınında postmodernizmi, Holocaust ve II. Dünya Savaşı'nın yaşandığı 1930'lar, Doğu Almanya yazarlarının etkin olduğu 1960'lar ve 1980 sonrası olarak üç kategoriye ayırmak mümkündür. 1930 ve 1960'lı yıllara bakıldığında yazarların söylemek istediği şeyleri rahat bir ortam bulamadıkları ya da özgürlükleri kısıtlı olduğu için gizli şifreler aracılığıyla vermeye çalıştıkları saptanır. Ancak 1980'lere gelindiğinde onların söyleyecekleri çok şey kalmamıştır. Her şeyin tükendiği bir ortamda bir bütünlük sağlamayan parçalı yapıtlar yazılmaya başlanır. Bu yıllarda postmodernizmin daha belirgin hatlara sahip olduğunu söylemek yanlış olmaz, fakat 1980 sonrası yazan tüm yazarları ve yapıtlarını postmodern yazın çatısı altında toplamak doğru değildir.

Postmodern tarzda yazan yazarları ve yapıtları başlıklar altında ele almak gerekirse ilk sırayı Alman yazının aykırı ismi Franz Kafka alır. Çoğu kuramcı Kafka'yı Sürrealizmin sınırları içerisine dâhil etse de, onun postmodernizme yakın olduğu da inkâr edilemez. 1883 yılında Prag'ta dünyaya gelen Kafka, hukuk öğrenimi görmüş yazarlardan biridir. Sorunlu ve kısa süren yaşamında özgürlüğün, bireyselleşmenin, otoriteye karşı duruşun peşinden koşar. 1915 yılında yayınladığı *Die Verwandlung*, Alman yazınında başkalaşımı belki de en çarpıcı işleyen yapıttır. Kız kardeşi ve ailesi

ile birlikte yaşayan Greogor Samsa'nın bir sabah böcek olarak uyanmasını anlatan yapıt, bireyin ötekileşmesini ve otorite altında ezilmesini Samsa yoluyla anlatmaktadır. Okur, Greogor Samsa'nın böcek olarak uyanıp yine böcek olarak yok oluşunun anlatıldığı o anları gerçekmiş gibi derinlerinde hisseder. *Die Verwandlung*, fantastik yazına yakın dursa da daha çok fantastiğin bir kolu olan Schauerroman yani İngiliz edebiyatı kökenli gotik kurguya daha yakındır. Postmodern çizgiler taşıyan bir yapıt olarak da kabul edilen *Die Verwandlung*, fantastik ile postmodern arasındaki bağlantının bir göstergesidir. Gerçekdışılığın ustaca anlatıldığı *Der Prozeß* (1925) ve gerçeküstücü tarzıyla *Das Schloss* (1926), yazarın postmodern alana dahil edilebilecek yapıtları arasındadır.

1927 yılında doğan Nobel Edebiyat Ödüllü yazar Günter Grass, *Die Blechtrommel* (1959) ile postmodern yazına göz kırpar. Grass'ın doğduğu yer olan Danzig'te II. Dünya Savaşı'nı anlattığı *Katz und Maus* (1991) ve *Mein Jahrhundert* (1999) yazarın postmodernizm kategorisine alınan yapıtlarındandır. Kafka'nın *Die Verwandlung*'u, Grass'ın *Die Blechtrommel*'i yanında Patrick Süskind'in *Das Parfum* (1985) adlı yapıtı da postmodern yazın bağlamında önemli bir yere sahiptir. İnsanoğlunun beş duyu organından biri olan koku alma dürtüsünü bir gerilim unsuru olarak kullanan Süskind, yapıtı ile klasik roman anlayışını yerle bir eder. 18. Yüzyıl Fransa'sında geçen olaylar, başkahraman Jean-Baptiste Grenouille'nin delilik ve dâhilik arasında yaşadığı gel-gitleri anlatır. Doğuşundan beri olağanüstü bir şekilde gelişen koku alma dürtüsü ile minel kokuyu bulma yolunda ilerleyen Jean-Baptiste, günümüzün simyacısı konumundadır. Kokuyu keşfetme çabası uğruna seri cinayetler işleyen başkahraman kendi varoluşunu sonlandırmaya gönüllü olacak kadar takıntılıdır.

1911 doğumlu İsviçreli yazar Max Frisch'in *Stiller* (1954)'in merkezinde Mr. White karakteri vardır. Uzun zamandır kayıp olan heykeltıraş Anatol Ludwig Stiller olduğu iddia edilerek hapse atılan Mr. White'ın kendini giderek Stiller gibi hissetmesini anlatan yapıt kişilik dönüşümünü işler. Kimlik sorunsalı ve parçalanmışlık üzerine yazılmış etkin yapıtlardan biridir. Yazarın diğer bir yapıtı olan *Homo Faber* (1957) ise çağımız insanının eleştirisidir. Yapıtın başkahramanı Walter Faber, günümüzün duygulardan arındırılmış ve makine haline getirilmiş insanını temsil eder. Frisch'in parçalanmış kimlikler ve makineleşmiş insanları yapıtlarında konu edinmesinin yanında Thomas Mann, günümüz sorunlarından biri olan bireysel çöküşe değinir. 1875 Lübeck

doğumlu Mann yapıtlarında Nietzsche'nin öğretilerini esas alır. 1901 yılında yazdığı *Buddenbrooks*, yine Lübeck'li bir ailenin ahlaki çöküşünü anlatır. Toplumun en küçük sosyal birimi olan ve sağlam köklere dayanması gereken aile kurumunun çöküşü ile Mann, günümüz aile yaşantısı ile ilgili eleştiride bulunur*.

Günümüze yaklaştıkça yazarların hicivden çok oyunsallığa yer verdiği görülür. Dil oyunlarının, yersiz yurtsuzluğun, belirsizliğin yoğun şekilde resmedildiği yapıtlar popüler hale gelir. 1954 Avusturya doğumlu Christoph Ransmayrs'ın 1988 yılında yayınladığı yapıtı *Die letzte Welt* bir yazarın dil ile nasıl oynayabileceğinin kanıtıdır. "*Oyunun ve yazarın ölümü*"¹⁴⁶nün açıkça vurgulandığı yapıt, Karadeniz'e sürülen ozan Ovidius Naso'nun peşinden giden Cotta'nın Naso'ya dönüşümünü konu alır. Başkalaşım merkezli yapıtta anlatım bitmek bilmeyen katmanlardan oluşur. Cotta her seferinde farklı kimliklere bürünür ve devinim halinde tekrar başa dönüş yaşar. Süregelen bu devinim içerisinde deliliğin sınırlarında kendini keşfetmeye çalışır. Kendini bulmaya doğru yapılan bu yolculukta gerçek ile yanılsama iç içe girer. Birbirine dolanmış kimlikler arasında gerçeklik bulanıklaşır.

Oyunsallık ve katmanlı anlatımının yanında postmodern yazının okuruna sonsuz yetki vermesi gibi bir özelliği daha vardır. Postmodern anlatılarda yazarın ölümü, okura önemli bir rol biçer. 1980 ve sonrası postmodern yapıtlarda karakterler yardımıyla okurun yönünü bulması sağlanır. Çok katmanlı ve çoğu kez karmaşık bir anlatımda okurun karanlığın sonundaki ışığı bulması zordur.

* Postmodern tarzda yazan yazarların belirlenmesinde Hermann Wiegmann'ın *Abendländische Literaturgeschichte(...)* yapıtından referans alınmıştır. Ayrıntılı Bilgi için, Hermann Wiegmann, *Abendländische Literaturgeschichte: Die Literatur in Westeuropa von der griechischen und römischen Dichtung der Antike bis zur modernen englischen, französischen, spanischen, italienischen und deutschen Literatur*, Königshausen&Neumann, Würzburg 2003.

¹⁴⁶ Nick Büscher, *Mythos in der Postmoderne: Christoph Ransmayrs Die letzte Welt*, Diplomico Verlag GmbH, Hamburg 2010.

İKİNCİBÖLÜM
PETER HANDKE’NİN *HİÇKİMSE KOYU’NDA BİR YIL*
VE DANIEL KEHLMANN’IN *SESLER: DOKUZ ÖYKÜLÜ BİR ROMAN*
ADLI YAPITLARINDA ÜSTKURMACA

2.1. METAFIKTION (ÜSTKURMACA) ÜZERİNE

18. yüzyılın modernist anlatılarında dayatılmaya çalışılan salt gerçeklik ve akılcılığın aksine, 20. yüzyıldan itibaren gerçekliğe kuşkuyla bakılan bir döneme girilir. İnsanoğlu bu yüzyıla beraber, önceden dayatılan tüm dogmalara karşı şüphe duymaya başlar. 20. yüzyıla gelene kadar, savaşlar, soykırımlar görmüş ve böylece gerçekliğe karşı duyduğu inancını yitirmiş insanoğlu için, artık eskinin akılcılığının bir önemi yoktur. Her şeyden şüphe duyma, sorgulama ve salt gerçekliğin ötesinde bir dünya olduğuna inanma zamanıdır. Gerçekliğin ötesinde, kurgulanan bir dünyada yaşamaya duyulan inanç, insanoğlu için bir katharsis yani arınma biçimi halini alır. Nietzsche’nin “Tanrı öldü” söylemi, insanoğlunun kendi iç bilinçliliğine doğru yaptığı yolculukta bir kırılma noktası oluşturur. Her şeye muktedir, Tanrı öldüğüne göre, kesin kabul edilen her şey anlamını yitirir.

Edebiyatın yaşamın kendisinden beslendiği gerçeği göz önüne alınırsa, kuşku duyan, sorgulayan, sınırları yıkan, göreceli bir yazın tarzının ortaya çıkması tesadüf olmaz. Tam da bu noktada üstkurmaca devreye girer. Yunanca meta (üst) ve İngilizce kökenli fiction (kurmaca) kelimesi ile birleşen metafiction, yani üstkurmaca kavramı tüm gerçekliklerin sorgulandığı günümüzde popülerite kazanır. İlk kez 1970 yılında William H. Gass tarafından ortaya atılan üstkurmaca sıklıkla hikâye tarzındaki anlatılarda kullanılır. Üstkurmaca birçok teorisyene göre, aslında her yapının kurmaca olduğu gerçeğinden yola çıkar. Üstkurmacanın ilk olarak kullanıldığı yapıtlardan biri, 18. yüzyılda farklı anlatı tekniklerinden yararlanan ve anlatılarının merkezinde “ne anlatıldığı?” değil “nasıl anlatıldığı?” sorusu bulunan İngiliz yazar Laurence Sterne’sin *The Life and Opinions of Tristram Shandy*’sidir¹⁴⁷. Üstkurmacanın dayandığı temel nokta tam da burada ortaya çıkar. Günümüz yazınında artık yazarın ön plana çıktığı,

¹⁴⁷ Mirjam Sprenger, *Modernes Erzählen: Metafiction im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 1999, 29.

ağırlığı olduğu anlatılar pek fazla değildir. Konu, zaman, mekân anlamını yitirir. Metnin içerisinde ne anlatıldığına bakılmaz. Nietzsche'nin "Tanrı öldü" söylemini restore eden Kayser Wolfgang'ın ifade ettiği gibi, "*anlatıcının ölümü romanın ölümü*"¹⁴⁸nü hazırlar. Yazar ölüdür ve okura daha fazla iş düşer. "*Okurun tahayyülü, yapıtlarda bilinçli olarak bırakılan oyunsu boşluklarla ve uydurmaca bir anlatımla bozulur. Böylece okurun kendini yapıttaki herhangi bir karakterin yerine koyması ve kendinden bir şeyler bulması mümkünsüzleşir*"¹⁴⁹. Klasik anlamda gerçekleşen yazar-okur ilişkisi ortadan kalkar. Yazar ve okur arasındaki iletişim artık anlatıcılarla sağlanır. Üstkurmaca ile birlikte, anlatıcı kurmaca bir dünya içerisinde kendi bilinçliliğinin farkına varır. "*Anlatıcının sesi, her yerdedir ve o her zaman hazır ve isteklidir. Onun soru sorma, cevap verme ya da bir muhatabına yorum yapma gibi eylemleri vardır, böylece diğer bir ifade ile anlatıcı, tıpkı bir anlatıcı gibi stilize edilmiş olan, bir zımni (ima edilen) okura cevap verir*"¹⁵⁰.

Anlatıcının metin içerisinde oynadığı rol, okurun çoğunlukla onu yazar ile karıştırmasına neden olur. Üstkurmaca tekniği ile yazılan çoğu yapıtta, geçmişinden şimdiye kadarki yaşam öyküsünü anlatan bir Ben-Anlatıcı bulunur. Anlatılan bu otobiyografi, çoğunlukla kurmacadır. Anlatıcının her şeyi bilme gibi tanrısal bir bakışa sahip olması ve genellikle anlatının bazı yerlerinde okur ile konuşması akıllara "acaba araya yazar mı girdi?" sorusunu getirir. Yazar, üstkurmada tamamen silikleştiği için geriye tek bir seçenek kalır. Anlatıcı, okurun kafasını karıştırmak için bir oyun oynamaktadır.

Yıldız Ecevit'in de belirttiği gibi, edebiyat artık ne gerçekçilerin "dış dünyası"nı ne de romantiklerin ve modernistlerin "iç dünyası"nı anlatır. Postmodern edebiyatta metin kendisini anlatır¹⁵¹. Metin klasik anlamda yazarın niyetini oluşturan araçlardan kendini soyutlar, canlanır, kendi kimliğini kazanır, anlatıcısının kaderini çizen, onu yaratan ve en önemlisi kendini yansıtan bir hal alır. Kendini yansıtırma olayı, üstkurmaca kavramı için ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Üstkurmaca yazarı genellikle anlatıcısına,

¹⁴⁸ Wolfgang Kayser, *Entstehung und Krise der modernen Romans*, Stuttgart 1954, 34.

¹⁴⁹ Gero von Wilbert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989, 567.

¹⁵⁰ Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*, München 1994.

¹⁵¹ Ecevit, 184.

sancılı bir süreç içerisinde yazı yazmaya çalışan bir yazarlık rolü verir. Bir yapıtın içerisinde başka bir anlatının yazılış serüvenini yaşama, okur için alışılmadık bir durumdur. Üstkurmaca, yazın alanına yeni bir soluk getirir. Kurmaca bir dünyanın içerisine yine kurmaca bir dünya yerleştirmek, bir hayalin içerisinde, yine hayal eden bir karakterle karşılaşmaya benzer. Yazma eylemi içerisindeki anlatıcı, bilinçli ve sistemli olarak yapıt içerisinde kendisini yansıtır. Anlatı, tamamen anlatıcının niyetine bağlıdır. Her şey normalmiş gibi gözükürken, bir anda anlatı alakasız bir durumla kesintiye uğrar. Anlatıcının şimdiyi anlatırken birden geriye dönüşlerle anlatının akışını bölmesi bu duruma örnek teşkil eder. Anlatının hangi zamanda geçtiği kesin değildir artık. Kesin olmayan yalnız zaman da değildir. Öyküler de birbirine karışır. Anlatıcı bir karakterin öyküsünü anlatırken, akışı kesip, diğer bir karakterin öyküsüne başlayabilir. Üstkurmacada çerçeve anlatı, yani bir bütün içerisinde birden fazla öykünün yer aldığı anlatılara sıklıkla başvurulur. Henüz bir karakteri anlamaya çalışan okur için, diğer karakteri içselleştirmek zorlaşır. Üstkurmaca bu haliyle bir ortamda kişinin tanıdığı birinin aslında hiç var olmadığını öğrendiğindeki yüz ifadesine benzer. Benzer olarak, üstkurmaca bir anlatıda gerçekliğine inanılan bir karakter, yapıtın sonunda aslında gerçek olmayabilir, ölmüş olabilir, hatta anlatıcının kafasında var ettiği bir ikincil kişilik bile olabilir.

Üstkurmaca anlatılarda karşılaşılan diğer bir kavram, roman içerisinde roman okuyan okuyucudur. Anlatıcı, kurmaca bir romanı okur ve roman hakkında izlenimlerini belirtir. Üstkurmacada bazen kurmaca bir senaryo okuyan film kahramanı anlatıcı olurken, bazen de yapıtın yazarıyla konuşan kurmaca bir anlatıcıya rastlanabilir.

Anlatıcı hangi konumda olursa olsun hep bir konuşma halindedir. Yapıt içerisindeki varlığını konuşarak gösterir. Üstkurmacada, modernist yazında görülen, idealize edilmiş tipik karakterler yaratma ve onu tasvir etme çabasına yer yoktur. Anlatıcı genellikle dış görünüş açısından tasvir edilmez, anlatı içerisinde bir gölgeyi andırır. Buradaki amaç, her okura farklı bir tipoloji hayal etme zevkini yaşatmaktır.

Patricia Waugh, üstkurmaca üzerine çalışmalar yapmış bir kuramcıdır. Üstkurmacayı, kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulayan sistematik kuramsal bir yazıya verilen ad olarak tanımlar ve onu *anti roman*, *surfiction* (surrealist kurmaca)

ve *hayalperestlik* kavramlarıyla ilişkilendirir. Waugh'a göre üstkurmaca, dilsel bir yapıtta kendi yapısını oluşturmak yoluyla kendini yansıtan bir kurmacadır¹⁵². Waugh, üstkurmacanın romanın bir üst türü olarak kategorize edilmesine karşı çıkar. Üstkurmaca olsa olsa gerçeklik ve kurmaca arasındaki ilişkiyi bilinçli olarak zorlaştıran roman türü içerisindeki bir eğilim olur. Gerçek sanılan her şeyin aslında kurmacadan ibaret olduğu vurgulanır. Buna karşın, her gerçekliğin içerisinde az da olsa kurmaca olabileceği düşüncesi, üstkurmaca yazarının yapıtını tesadüfî bir biçimde kurguladığı fikrine yol açmamalıdır. Kurmaca, bilinçli ve sistemli yapılan bir eylemdir. Üstkurmaca roman Waugh'a göre, gerçekçi roman içerisine bir yanılısma yerleştirmek ve aynı zamanda bu yanılısamanın kurmaca maskesini çıkarmak gibi zıtlıklar içerir¹⁵³.

Üstkurmaca üzerine fikir yürüten diğer bir kuramcı, Rüdiger Imhof'tur. Imhof, *Modern Üstkurmaca* kavramını ileri süren ilk kuramcıdır. Imhof'a göre üstkurmaca kavramı kuralcı olmamalıdır, çünkü üstkurmaca tüm kuralların ötesinde bir yerdedir. Üstkurmaca, her ne kadar dil üzerine yoğunlaşsa da, kullanılan dil, klasik anlamda yapısalcılıkta kullanılan gösteren ile gösterilen arasındaki kurallar bütününe benzemez. Buradaki dil, oyunsu, saçma, kaygan, nereye gideceği belli olmayan, gerçekliğinden şüphe duyulan, güvenilmez bir dildir. Asla bir kurallar sistemi değildir. Söylenecekleri önceden kestirmek mümkün değildir.

Üstkurmacanın eskiye de yönelmesi, onun gelenekselci olduğunun göstergesi değildir, çünkü üstkurmada mitlere, efsanelere, tarihsel gerçekliklere rastlanmaz. Mirjam Sprenger, masalı ya da bilimkurguyu da kapsayacak şekilde fantastik edebiyatın, üstkurmaca sınırları içerisine dâhil olmadığını belirtir. Fantastik yazına örnek teşkil eden fabllardan yola çıkan Sprenger üstkurmacanın, fabl karakterlerinin kendi aralarındaki konuşmayı bırakıp, okurla konuşmaya başladığı anda gerçekleşeceğini ifade eder. Üstkurmacadan bahsetmek için alımlama koşullarının sağlanması gerekir. Sprenger yorumuna, kurmaca olmayan bir dünyanın terk edilmesi ve kendi kurmacasının sınırlarını aşması durumunda üstkurmacanın varlık kazanacağı şeklinde devam eder. Yapıtın yapaysallığında kendi kendine bir konuşma varsa, işte o

¹⁵² Patricia Waugh, *Metafiction*, London, New York 1984, 2.

¹⁵³ Sprenger, 142.

zaman üstkurmacedan bahsedileceğini savunur¹⁵⁴. Bu nedenle tüm masalların ya da fantastik anlatıların üstkurmaca kategorisine alınması yanılıdır. Fabllardaki hayvan konuşmaları, birer üstkurmaca değildir. Fablların farkındalık yaratma çabası, üstkurmacedan insanoğlu için asla ders çıkarıcı tarzda olmayışına taban tabana zıtlık oluşturmaktadır. Üstkurmaceda yazar, okur, evrensel değerler, dünya bir önem taşımaz, esas olan metnin kendisidir. Okuyucunun beğenmesi ya da beğenmemesi, ders alması ya da almaması, yapıtı anlaması ya da anlamaması söz konusu değildir. Masud Zavarzadeh'in de ifade ettiği gibi kendi kurgusallığının farkında bir anlatı kuramıdır:

Üstkurmaca, konusu kurgusal sistemlerin kendisi ve gerçeğin anlatı gelenekleriyle şekillendiği kalıplar olan bir anlatı teoremidir... Üstkurmaca diğer anlatı ötesi (transfiction) biçimlerden daha çok kurgusallığının farkındadır ve gerçeğe benzerliğin estetik hükümleriyle işleyen, yorumsal romanın aksine, anlatı ontolojisinin ifadesi olarak kullandığı kurgusalıyla övünür. “Kendisine işaret eden tek kesin gerçekliğin kendi söylemi olduğu gerçeğinden kaynaklanır, yazma süreci yazının konusuna dönüştürerek kurgu kendi içine yönelir. Kurgunun inanırlığı, böylece hayat üzerine aydınlatıcı yorum olarak değil, kurgunun kendisi hakkında meta yorum olarak yeniden kurulur¹⁵⁵”.

Üstkurmaca yazarı, tıpkı yarattığı karakterler gibi kendine dönüktür. Kendisinin yarattığı kurgunun en iyisi olduğu düşüncesini taşır ve bununla övünmekten geri kalmaz, iç dünyasında büyüttüğü kara mizahı yapıtına yansıtır. Üstkurmaceda anlatıcının okur ile sistemli bir şekilde oyun oynamasında, yazarın bilinçli olarak kara mizaha yer verme isteği yatar. Bundan dolayı üstkurmaceda yazar, parodiden yararlanır, pastiş ve metinlerarası anlatıma da başvurur. Anlatı içerisine monte edilen gerçek yazar isimleri, yaşanmış olaylar, kitap isimleri, şarkı sözleri, şiirler anlatının temelini gerçeklik ile atmak amaçlı değildir. Aksine tüm bunlar okuru kurmaca bir düzlem içerisinde gerçeklik ile karşılaştırarak, şok etmek için kullanılırlar.

2.1.1. Kurmaca mı? Gerçeklik mi?

Kısaca kurmaca, bir yazarın yapıtında her şey üzerine söz söyleyebilmesidir. Evren sonsuzdur ve insanoğlu sonsuz evren içerisinde üç boyutlu bir şekilde

¹⁵⁴ Sprenger, 107.

¹⁵⁵ Masud Zavarzadeh, *The Mythopoeic Reality*, University of Illionis Press, Urbana 1976, 39, içinde, Zafer Çıkla, “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”, *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, 6(65,66,67), Mayıs, Haziran, Temmuz 2007, 111-129.

konuşlandırılmış bir varlıktır. İnsanoğlunun kendi varlığına bile şüpheyile baktığı 20. yüzyılda salt bir gerçeklikten bahsetmek güçtür. İçinde yaşadığımız çağda artık okuduğu her şeyin gerçekle örtüştüğüne inanan ampirik okur yoktur. İnsanoğlu, bu yüzyıla gelene kadar mutluluklar, zaferler gördüğü kadar, yenilgiler, kayıplar, kötülükler de görmüştür. Teknolojinin had safhaya ulaştığı günümüz de çaresi bulunmaz hastalıkların tedavi edilebilmesi, Graham Bell'den beri telefon teknolojisinin giderek gelişmesi, korkutucu derecede canlıymış gibi görünen robotlar, sahibine her türlü olanağı sağlayan akıllı evler gibi en imkânsız sanılan şeylerin bile gerçekleşiyor olması, insanoğlunun gerçeklik kavramına şüphe ile yaklaşmasına neden olur. Tarih yaşamın kendisidir, başka bir söylemle gerçekle in aynasıdır. I. ve II. Dünya Savaşları yaşanmış tarihtir. Auschwitz kampında yaşananlar, bir zamanlar sırf farklı renkte doğdular diye dışlanan ırklar, büyük güçler oyun oynamak istedi diye bombalar altında kalan masum çocuklar birer gerçektir. İnsanoğluna yaşatılan her gerçeklik, aslında başka birinin kurguladığı gerçeklik değil midir? Romandaki gerçeklik de bu duruma benzer. Tarihi romanlarda dahi yazarın özneliği ağır basar. Gerçeklik üzerine yazılmış yapıtlar, şöyle ya da böyle, içinde kurmaca öğeler taşırlar. Cervantes'in *Don Quixote*'u ve *Don Juan*'ı, Bram Stoker'ın *Dracula*'sı, Grimm Kardeşlerin *Sindrella*'sı, Lewis Carroll'ın *Alice*'si, Lev Tostoy'un *Ana Karanina* 'sı sadece kurmaca birer kahramandır. Aslında hiç var olmamışlardır, fakat okur bir şekilde bu kahramanlarla bir bağ kurar. Güneşli bir havada bir gün eşeğinin üstünde Don Quixote'a rastlamayı, Don Juan'ı bir bayana kur yaparken izlemeyi, en umutsuz anlarda sihirli bir değneğin dokunuşunu, dakik tavşanla maceraya atılmayı ve bir kış günü bir trende üşümeyi umut eder. Okurun bu türden beklentiler içine girmesinin arkasında kurmaca bir anlaşmayı kabul etmesi vardır:

Bir anlatı metniyle karşı karşıya gelmenin temel kuralı, okurun sessiz bir biçimde yazarla, Coleridge'in 'inançsızlığın askıya alınması' adını verdiği bir 'kurmaca anlaşması'nı kabul etmesidir. Okur, kendisine anlatılanın hayal ürünü bir öykü olduğunu bilmelidir, ancak bu, yazarın yalan söylediğini düşünmesini gerektirmez. Searle'ün belirttiği gibi, yazar gerçek bir beyanda bulunuyormuş gibi yapar. Biz de kurmaca anlaşmasını kabul eder ve onun anlattıkları gerçekten olmuş gibi davranırız"¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (Çev.: Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1996, 87.

Gerçekliğin geri plana itilmesi akıllara Jean Baudrillard'ın *Hipergerçeklik* ve *Simülasyon* kavramlarını getirir. Baudrillard, 1970'li yıllarda ortaya attığı simülasyon kavramında gerçekliğin yok oluşundan bahseder. Teknik bir kavram olan simülasyon, bir makinenin nasıl çalıştığını göstermek amaçlı yapılan bilgisayar programı ya da maket olarak da tanımlanır. Baudrillard aracılığıyla edebiyatta da kendine yer bulur. Gerçeklik, yapay bir gerçeklik tarafından yeniden üretilir. Simülasyon, “*gerçekliğin bir aynası ya da bir modeli değildir*”¹⁵⁷, simülasyon, gerçekliği referans almadan bir hipergerçeklik üretir. Hipergerçeklik, simülasyon kavramının ana noktasıdır. Marshall McLuhan'dan, Giorgio Agamben'den ve Umberto Eco'dan etkilenen Baudrillard, simülasyon için en iyi örneğin Disneyland olduğunu söyler. Disneyland ile Los Angeles ve Amerika gerçek olmaktan uzaklaşır, hipergerçeğin ve simülasyonun göstergeleri olurlar¹⁵⁸. Baudrillard, simülasyonu oluştururken Jacques Derrida'nın hiçbir olgunun “ilk” ya da “merkezi” olarak adlandırılmaması gerektiğine inandığı *différance* kavramından da esinlenmiştir.

2.1.2. Postmodern Yazında Üstkurmaca ve Kullanımı

Postmodernizm hala hakkında fikirler üretilen, tamamlanmamış bir dönemi ifade etmektedir. Postmodern yapıtlarda sıklıkla kullanılan üstkurmaca da, kendi başına, bağımsız bir tür değildir, aksine yapısalcı prensipler taşıyan bir estetik sisteminin içindedir¹⁵⁹. Postmodern yazar, kendini yaşamın tüm gerçekliklerinden soyutlayıp, kendi gerçekliği içerisinde bir dünya yaratma yoluna gider. Bu dünyada olanaksız yer yoktur. Okura vermeye çalıştığı mesajı, yapıtın içerisinde bambaşka bir tarzda yansıtır ve bir anlamda anlatısı yoluyla illüzyon yaratır. Kendi yaşamında gerçekleştirmediği bir şeyi anlatıcısının gerçekleştirmesini ister. Anlatıcı bu yolla, yaratıcısının kendi zihninde yarattığı kurmaca yerlere gidip, diğer bütün karakterlerin zihnini okuyabilme gibi en uç noktalarda tecrübeler yaşar. Üstkurmaca, postmodern yazarın amacına ulaşmasında etkili bir yöntemdir. Üstkurmacayı kullanan postmodern yazar,

¹⁵⁷ Patrick Baum, *Lexikon der Postmoderne: von Abjekt bis Zizek Begriffe und Personen*, Hrsg: Stefan Hölten, Projekt Verlag, Bochum/Freiburg 2010, 21.

¹⁵⁸ Baum, 92.

¹⁵⁹ Sprenger, 125.

“karakterlerin psikolojileriyle, onların derinlerindeki hisleriyle ilgilenmez”¹⁶⁰. Bu nedenle postmodern anlatılarda karakterler hisleriyle, düşünceleriyle, yaşama biçimleriyle bir birey olarak ele alınmazlar. Okur, karakterin insani yönlerinden habersizdir, bir robot edasında, anlatı boyunca sürekli devinim halindedir. Bu tür anlatılarda karakterler, dünyevi her şeyden kopuktur ve genelde yalnız yaşarlar. Kendilerini diğer insanlardan soyutlarlar ve ötekileştirirler. Farklı olmaktan mazoşist bir zevk alırlar. Derinlikleri yoktur ve okura tam anlamıyla bilinçleri hakkında bilgi vermezler.

Postmodern yazında kesinleşmiş bir olay örgüsü bulunmaz. Metinlerin sonları genelde açık biter. Üstkurmaca yazarı, okuruna gerçeklik ve kurmaca arasındaki ince çizgide yürüme imkânı tanır. Okur, postmodern bir metinde ne olduğu ile ilgilenmez, aksine temel nokta metnin nasıl yaratıldığıdır. Yazar, anlatıcısı yoluyla yazma sürecinde nasıl sancılar çektiğini, çelişkilerini, tükenmişliğini okuruna yansıtır. Ronald Sükenick, postmodern yazarın her şeyin tükendiği bir dünyada yaşadığı çaresizliği şu sözlerle dile getirir:

Yaşam ile sanat ve gerçeklik ile kurmaca arasındaki ilişkiyi problem eder. Çağdaş Post-realist roman olarak adlandırabileceğimizi düşündüğüm romanda dünyanın nasıl görüldüğünü inceleyerek başlayacağım. Gerçekçi kurgu kronolojik zaman akışını anlatının aracı, bireysel ruh halini kişiselleştirmenin konusu ve hepsinin de üstünde somut gerçeği betimlemenin amacı ve mantığı olarak kabul eder. Parçası olduğu hayatla ilişki içinde bulunan çağdaş yazar yazmaya sıfırdan başlamak zorundadır, çünkü artık gerçeklik yoktur, zaman yoktur, karakter yoktur. Tanrı her şeyi bilen yazardı, ama öldü. Kimse olay örgüsünü bilmiyor ve gerçekliğimizde bir yaratıcının hükmü olmadığından, elimizdeki gerçekliğin doğruluğunun garantisi yok. Zaman şu ana, sürekliliği olmayan dakikaların içeriğine indirgenmiştir. Zaman artık amaca yönelik değildir, bu yüzden kader yok sadece şans vardır¹⁶¹.

Postmodern yazar bir taraftan gerçek bir yaşam içinde nefes alırken, diğer taraftan gerçekliği kendi içerisinde tekrardan yazmak gibi zor bir uğraş içine girer. Sükenick’in belirttiği gibi, yaratıcının öldüğü ve artık var olmayacağı bir dünyada, bir olay örgüsü

¹⁶⁰ Gerhard Hoffmann, *Das narrative System der Postmoderne*, in: *Gerhard Hoffmann (Hg.), Der zeitgenössische amerikanische Roman*, (Bd. 1), München 1998, 149.

¹⁶¹ Ronald Sukenick, “*The Death of the Novel*”, *The Death of the Novel and Other Stories*, Dial Press, New York 1969, 41, içinde, Ayşen Karabostan, *Graham Swift’in Waterland, David Lodge’un Small World Ve Martin Amis’in London Fields Adlı Romanlarında Üstkurmaca Tekniğinin İncelenmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara 2006, 3.

yaratmak kolay değildir. Yaratıcının ölümü ile oluşan çok başlılık, postmodern metinlerde kendini gösterir. Kuralların olmadığı bir dünyada herkes kendi kurallarını belirlemek zorundadır. Bireyin geleceğini belirleyen kaderin devre dışı kalması, postmodern yazarda bir boşluk oluşturur. Parçalanmış, bölünmüş, aile olma, birlik olma duygusunu yitirmiş günümüz insanının zevklerini doyurmak için, yazara çok iş düşer. Postmodern metinlerde sıklıkla tamamlanmamış karakterler yaratılması, okurun kendi yaşamında olmasa bile kurmaca bir yaşamda boşlukları doldurma, eksiklikleri tamamlama arzusundan kaynaklanır, çünkü yaşadığı hayat içerisindeki tüm gerçeklikler yalancı bir yansımadan ibarettir.

2.1.3. Üstkurmacada Okurun Yeri

Üstkurmaca bir metinde okur, metnin kaderini belirleyen en önemli etkidir. Daha önceden belirtildiği gibi, günümüz yazını okurun zevklerini doyurmak amacı taşır. Bu anlayışın okuru odağa alması, yalnızca anlaşılır, beyni yormayan anlatıların üretildiği anlamına da gelmez, çünkü üstkurmaca yazarı kurgulama aşamasında çoğu kez okur için zifiri karanlık bir ortam yaratır. Anlatı ortamının ışığını kısmak, gerçekleşmesi planlanan her şeyin bir anlamda muğlâklaşmasına yol açar. Okurun yolunu bulabilmesi için tünelin sonunda beliren ışık huzmesine ihtiyacı vardır. Üstkurmaca yazarı, okuruna ihtiyacı olan ışık huzmesini ipuçları vererek buldurur. Üstkurmaca okuru, bir dedektif gibi ipuçlarının izini sürer. Geçmiş ile şimdinin iç içe geçtiği, karakterlerin birbirine karıştığı bir olay örgüsünde ipuçlarını doğru bir biçimde bulmak zorlaşır. Okur metnin dışında kalmaz, ipuçlarını doğru değerlendirmek adına metnin içerisine dâhil olmak zorundadır. Okudukça metnin bir parçası, karakterlerden biri halini alır. Anlatıcının ara sıra okura seslenmesinin nedeni budur. Üstkurmaca bir düzlemin içerisinde yer almak, belirsizlik denizinde yüzmek gibidir. Sanki her an metnin karakterlerinden birine rastlayacakmış gibi hissetmek, üstkurmaca okuru açısından heyecanlı olduğu kadar ürperticidir de. Üstkurmaca yazar, çocuğuna yüzme öğretmeye çalışan bir ebeveyni anımsatır. Anlatı havuzunun ortasına öylece atılan okur, içgüdüsel olarak çırpınmaya başlar. Çıka bata üstkurmaca bir düzlemde kendi başına ilerlemeyi öğrenir. Bu süreçte ebeveyn görevini üstlenmiş yazar, okuru yalnız bırakmaz, dışarıdan bir yerden onu gözlemler, çıkmaza düştüğü anlarda ipuçları ile onun yardımına koşar.

2.2. HİÇKİMSE KOYU'NDA BİR YIL

Peter Handke, 1993 yılında yazdığı, fakat 1997 yılında yayınlattığı *Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl*'da yine kendisi gibi Avusturya'da doğan ve avukatlık mesleğinden ayrılıp hep olmak istediği yazarlığa geçiş yapan Gregor Keuschnig'in bir yıl sürecek kitap yazma serüveninden bahseder. Keuschnig'in ailesinden ve arkadaşlarından oluşan yedi yan karakterin yer aldığı anlatıda, 55 yaşında olan ve otuzlu yaşlarda etkin olduğu avukatlık mesleğinden sıkılıp, yazarlık yapma arzusuyla yanan Keuschnig'in Paris'in batı tarafında bulunan, pek bilinmeyen bir banliyösünde inzivaya çekilmesi konu edilir. Banliyöye, gerçek adını devre dışı bırakarak 'Hiçkimse Koyu' ismini veren yazar-anlatıcı, daha ilk baştan okura gizemli bir üstkurmaca yapıtı okuyacağını sinyali verir. Dört bölümden oluşan yapıtın genel kurgusunu anlayabilmek için bölümler arasındaki ilişkiyi kavrayıp birleştirmek gerekir.

İlk bölüm *Kim Değil? Kim?* başlığını taşır. Bölüm, başkarakter Gregor Keuschnig'in yazarlığa dönüşüm öyküsünü anlatmasıyla başlar. Dönüşümün yarattığı sancılı durumu ayrıntılı şekilde okurun gözleri önüne serer. Mesleği avukatlık ve tek hayali bir kitap yazmak olan Keuschnig anlatıcı konumundaki karakteri temsil eder. Elli altı yaşında olan ve Avusturya'nın bir kasabasında doğan Keuschnig, kendini diğer tüm insanlardan soyutlayarak izole edilmiş bir yaşam kurgulamayı amaçlar. Okur, ilk bölümün başından sonuna kadar Keuschnig'in hayata karşı bakışını, yalnızlığını, insanlardan kaçma güdüsünü öğrenir. Halk ile iç içe olmayı gerektiren avukatlık mesleğinden yalnızlığın başrol oynadığı yazarlığa geçişte, Keuschnig'in yaşadığı paradokslar bölümün ana temasını oluşturur. Okur, ayrıca Keuschnig'in eşi Katalanya'lı Anna ile tanışır. Anna ile kurdukları aileye ve oğulları Valentin'e bölümde yoğun şekilde yer verilir. Eşinden ayrılması, daha doğrusu Anna'nın onları terk etmesi nedeniyle küçük oğlu ile baş başa kalır. Bütün zorlamalara karşın küçük bir erkek çocuk yetiştirmedeki çabaları baba Keuschnig'in insani yanını da ortaya çıkarır. Keuschnig yalnız biridir, yalnızlık, günümüz insanını pençesi altına alan bir canavar gibi onu da sıkıca kavrar. Hayatın rutinini tek başına göğüslemek Keuschnig'in şikâyet ettiği bir durum değildir. Çünkü yalnızlık onun kendi seçimidir:

İçine girme düşüncesiyle önceden büyük sevinç duyduğum, başka her yerden çok orada olmak istediğim bütün topluluklardan her keresinde kaçıyordum, son başarısızlığım ise işimin ve başkalarıyla birlikte yaşamamın-‘aile’ sözcüğünü

kullanmaktan neden kaçınıyorum ki?- yalnızca bağdaştırılabilir değil, işimin çıkarı uğruna birbirlerine bağlı oldukları düşüncesinden kaynaklandı. Bu arada evim yine boşaldı, anlaşılan o ki sonsuza kadar da böyle kalacak. Terk edilmişliğe razıydım-aynı zamanda kendi kendimi cezalandırmak istedim. Bir kez daha başarısızlığa uğradım, çünkü kim olduğumu bilmiyordum ya da unutmuştum. Neredeyse elli altı yaşına gireceğim, ama kendimi tanımiyorum. (s. 17)

Hayatını yalnızlık içerisinde geçirmeye razı olan Keuschnig, hayatına giren bazı insanların öykülerini yazacağı bir kitaptan yarar bekler. İyi tanımadığını iddia ettiği kendi öz benliğine doğru yolculuğunda bir ışık bulma amacındadır. Dostlarının ve ailesinin yaşamlarını anlattığı kitabı uğruna anlatıcı-yazar, her şeyden vazgeçip bir yıl sürecek serüvene başlar. Hiçkimse Koyu adı verilen bölgede tek başına bir evde kalır ve yarattığı karakterleri dünyanın bambaşka yerlerine seyahat ettirir. Keuschnig, bir yolculuk mitosunu yazmaya koyulur.

Başarılı bir avukatlık kariyerinden sonra birden bire yazarlığa doğru bir dönüşüm yaşayan anlatıcı yaşadığı dönüşümü, Franz Kafka'nın Gregor Samsa'sına gönderme yaparak açıklar. İsminin Gregor olması, Handke'nin Kafka'ya gönderme yapmasından başka bir şey değildir. Olduğu kişi ile olmayı arzu ettiği kişi arasında yaşadığı gel-gitler, anlatıcının hayatını çözümsüzlükler üzerine kurgulamasına neden olur. Her günün değişiklik olmaksızın önceki günü izlediği tek düze meslek yaşamı ile onu farklı bir boyuta taşıyacağına inandığı yazar olma düşüncesi arasında bocalayan anlatıcı, bir gün birden bire tereddüt etmeden yazarlığı tercih eder:

O zamanlar otuz yaşlarındaydım, avukatlık yapıyordum ve henüz yazmıyordum. Viyana'nın kuzeyinde, Sievering Tepeleri'nde bir evde kiracı olarak oturuyor ve başkent'in dışında, Baden'in arka taraflarında bir bürosu olan, benden daha yaşlı bir meslektaşım ile birlikte çalışıyordum. Böylece birkaç yıl boyunca yaşamım hemen hemen her gün otobüs, tramvay, tren yolculuklarıyla, yalnızca Viyana kentinin değil, en alt kesiminden en üst kesimine kadar bütün Avusturya toplumuyla kurulan ve duruşmadan duruşmaya giderek samimileşen ilişki arasında gidip geliyordu. Her iki alana da, hem adsız izleyici hem de eyleyen kişi olmaya kendimi tümüyle adanmış durumdaydım. Ancak çift değil, iki yönlü bir yaşam sürüyordum, yani biri ötekiyle dengeleniyordu. (s. 54)

Gregor Keuschnig anlatı boyunca okurun kafasını karıştırır. Olaylar, kişiler, zaman, mekân hepsi iç içe girmiştir. Karanlık bir dünyada neyi? nerede? yazacağına karar veremeyen anlatıcı için, dünyevi şeyler üzerine düşünmek zorlaşır. Karakterlerin dolaştığı tüm ülkeler, Yugoslavya, Yunanistan, Japonya, Almanya, İskoçya, Türkiye, Moğalistan gerçektir. Tüm bu gerçeklik arasında anlatıcı hayaller ülkesini arar. Hiç

kimsenin daha önce ayak basmadığı, gezmediği, tüketmediği, hakkında bir şeyler söylemediği yeni bir dünya keşfetme arzusundadır. Bu nedenle kendine, Paris'in batı tarafında bulunan ve çok fazla bilinmeyen bir banliyö seçer. Banliyö artık anlatıcı için Hiçkimse Koyu'dur ve koy, Keuschnig'in hayatlarının belirli kesitlerini anlattığı yedi karakter ile yüzleşme yeridir. Keuschnig, karakterler hakkında yaptığı çelişkili yorumlarla, okuru onların gerçekten var olup olmadığı konusunda şüpheyne düşürür. Yalnızca karakterlerin yolculuğunu anlatmaz, kendisi de dünyanın birçok bölgesine gider:

Avukatlık yaptığım zamanlarda, yazı yazmak henüz mesleğim değilken bile, yaşamımı yönlendiren 'nasıl'dan çok 'nerede'ydi. Avusturya'da geçen yıllar boyunca, o ülkenin ve insanların, tasarladığım kitaba aykırı düştüğünü anlayınca çok uzaklara gittim. (s. 60)

Bir olayın arka planında yatan sebepler Kueschnig'in ilgi alanına girmez. Onun ilgilendiği, karakterlerin o yazarken nerede bulunduklarıdır. Kendini gerçekleştirmek adına köklerinden uzaklaşan Keuschnig, kişilerine yolculuk ettirerek kendisi gibi köklerinden kopmuş bireyler yaratır. Atalarının yaşadığı Avusturya'da kalmak istemeyen, ailesinden sürekli kaçış halinde olan yazar-anlatıcı, kendini hiçbir yere aitmiş gibi hissetmez. Sanki her parçası, dünyanın en uzak yerlerine seyahat ettirdiği karakterler gibi bir yana dağılmıştır. Dağılan her parça, kendi benliğindeki bir boşluğu ifade eder. Parçaların birleşmesi söz konusu değildir. Karakterlerin Hiçkimse Koyu'na uğradığı gecelerde hepsi aynı anda, tam kadro olmazlar. Bazen Şarkıcı Ressamla, ya da tek başlarına olurlar. Bu nedenle anlatıcı her zaman bir parçasının eksik olduğunu hisseder. Keuschnig, zaman kavramını açıkça belirten bir yazım tekniği ile yazmaz. Yazma sürecini on yıl, yıl, gün gibi kategorilere böler. Mekânın belirgin olmadığı, zamanın kesinlik kazanmadığı bir düzlemde, anlatıcının konumu da bilmece gibidir. Yarattığı yedi karakter ya bir zamanlar dostu olmuştur ya da kendi hayal dünyasının sınırları dışına çıkamamış gölgelerdir.

İkinci bölüm: *Nerede Değil? Nerede? ve İlk Dönüşümün Öyküsü* başlığını taşır ve kendi içinde 1. *Nerede Değil? Nerede?* ve 2. *İlk Dönüşümün Öyküsü* diye iki bölüme ayrılır. *Nerede Değil? Nerede?* Alt başlığında okur, Keuschnig'i daha yakından tanıma fırsatı bulur. Keuschnig'in Avusturyalı olduğunu, ailesi tarafından zorla yatılı okula götürüldüğünü, mesleği avukatlığı sevmediğini öğrenen okur, onun gençlik ve

üniversite yıllarına tanıklık eder. Avukatlık mesleğinde başarısız olması, ailede yaşadığı sorunlar onun kişiliğini olumsuz yönde etkiler.

İlk Dönüşümün Öyküsü'nün başlangıç sahnesinde yersizyurtsuz karakter Keuschnig'in başıboşluğundan söz edilir. Burada ilk kez Keuschnig, Katalan Kadın ve Oğul karakterlerinden bahsetmeyi bırakır, diğer beş karakter hakkında bilgi vermeye başlar. Artık değiştirilmesi olanaksız bir dünyadan kaçıp, yeni bir dünya arayan hayalperest Keuschnig, bu bölümde hayallerine kavuşmuş bir yazar olur. Keuschnig'in bir yıl süreyle kitap yazma çalışmalarına tanık olacak Hiçkimse Koyu, bu bölümde keşfedilir. Yakın dostu Filip Kobal'den bahseden Keuschnig, bölümü kısa tutar, çünkü arkadaşlarının öykülerini anlatma konusunda çok acelecidir.

Üçüncü bölüm *Arkadaşlarımın Öyküsü* başlığını taşır. Bölümde, Keuschnig'in yapıtı için yarattığı ve aynı zamanda arkadaşı da olan yedi yan karakterin betimlemelerine yer verilir. Betimlemeler, bizzat Keuschnig'in kişisel görüşleri doğrultusunda yapılır. Keuschnig ilk olarak Şarkıcı karakterin öyküsüyle başlar. Şarkıcı yazar-anlatıcı ile aynı yaşlardadır. Hayatı boyunca hep depresif bir ruh hali içinde olan Şarkıcının, kendini bulma arayışında giriştiği yolculuklarından başka anlatılacak bir özelliği yoktur. Yaptığı yolculuklar boyunca hep yalnızdır ve sanki başkalarından kaçır gibidir:

Şarkıcı, böyle yolculuk yaparken, ya en önde ya da en arkada sürekli pencere kenarında oturarak, kendi otobüsünde de en fazla uyurken perdeyi kapatarak, kendi kendisinin derinliklerine dalma noktasına geldi, ta aşağıya, mutlak sükûnetin olduğu yere kadar, öte yandan kendini, başını bile çevirmeden ön ya da arka camda olduğu gibi görebildi dış çevreyle de bağlantılı görüyordu. (s. 232)

Dış dünya ile tüm bağlantısını kendi arzusuyla kesen Şarkıcı için, sanatçı ruhun yalnızlıktan beslendiği yönünde söylenen tüm sözler söylenebilir. Yazar-anlatıcı Keuschnig, Şarkıcı hakkındaki "*Araba durdu, direksiyonda, Şarkıcıya annesini hatırlatan, iriyarı, gri saçlı, İskoç bir kadın oturuyordu.*" (s. 244) sözleriyle, onun İskoç olduğunu belirtir. İskoç kanı taşıyan Şarkıcının yalnız olma isteği akla, Kral I. Edward Dönemi'nde İngiltere'ye karşı yapılan direnişe öncülük eden William Wallace'ı getirir. Şarkıcı, atalarından biri olan Wallace gibi tek başına bir hayat kavgası verir, ölümü her an yanında hisseden biridir. Bitmek tükenmek bilmeyen yolculuklarının sebebi belki de ansızın gelebilecek ölüm karşısında tedbirli olmaktadır. Bu yüzden yerleşik bir hayatı,

ailesi, yakınları, dostları ve hayranları yoktur. Tanınmamak için hep toplumdaki kaçır. Yolculuklarının birinde uğradığı İskoçya’da ilk kez bir yere karşı yakınlık hisseder:

İlk, ancak tepeyi tırmanırken sıcak gelen bir kış günüydü ve o, İskoçya’da ilk kez, koruluğa benzeyen, yağmurlu rüzgârın esintisiyle kokuları güneyden yayılan ve yeşillenen Alp güllerinin bulunduğu yolun karşısında, orasının her zaman böyle olduğunu düşündü. Tepeye ulaşınca kollarını iki yana açtı ve avuç içlerini yukarı doğru çevirdi. Tepenin geniş bir sırtı vardı, neredeyse yüksek bir arazi olduğu söylenebilirdi ve o, otlakların en küçüğünün içindeki Kelt anıtmezarını çevreleyen taşlara varıncaya kadar, göğsüne gelen- o kadar ufak tefekti-birkaç granit tarla duvarının üstünden atlamak zorunda kaldı. (s. 227)

Şarkıcı, İskoçya’yı ziyaret ettiğinde tarif edemediği farklı bir heyecan hisseder. Hatırlayamadığı fakat geçmişinden kopup gelen anılar belirir. Unutulmuş ama tanıdık bir şeyler onu topraklarına çağırır. Hemen herkesin köklerinin olduğu topraklara gittiğinde içlerini kaplayan ölüm duygusu sanki bu kez Şarkıcı’nın yüzüne soğuk nefesini üfler. Ölüm sarhoşluğuna kapılan Şarkıcı’nın yeni şarkısının adının ‘Son Şarkı’ olması tesadüf değildir.

Aslında Şarkıcının, hayatının bazı kesitlerinde hissettiği duyguları dışavuracak bir şarkı yapma isteği vardır. Konserine gitmek için Mississippi Bölgesi’nin üzerinden uçtuğu bir sırada uçağın düşmesini arzular. Kış ayında yapılan bu yolculukta, doğal olarak kar fırtınasına yakalanan uçak türbülansa girer. Şarkıcı sesli dinlendiği bir sırada anlamlı denebilecek ‘Neden Ciddi Değilsin?’ şarkısını yazar. Bağırarak, haykırmak, uçak düştüğünde oradan oraya savrulacak olan bedeninde heyecan yaratmak için yazdığı bu şarkı dinleyenler tarafından beğenilir. İsviçre’de yaptığı bir konser sonrasında korumaları olmadan sokakta yürüyen Şarkıcı’ya bıçak çeken kadının ardından ise, ‘Ölümüm Bir Kadının Elinden Olacak’ şarkısını yazar. Diğer bir şarkısı, yine bir İskoçya seyahatinde duygulanıp, bestelediği ‘Dünya Kurulmadan Önce Sahip Olduğum Yüzü Arıyorum’ dur. Keuschnig’in tüm karakterleri gibi Şarkıcı’da okumaya gönül vermiştir. “...Bir zamanlar kendi evindeki kitaplardan biri olan ‘Pickwickiarn’ adlı kitabın “Tom Amca’nın Kulübesi” ve “Yankı Vadisi’ndeki İkizlerin Serüvenleri”nin de bulunduğu bir kütüphane vardı” (s. 230) sözleri, onun okumayı sevdiğinin göstergesidir.

Okur, öyküsü ikinci sırada anlatılan karakterdir, kız arkadaşı ile birlikte büyük bir kentin yakınındaki bir ormanda yaşar ve yazar-anlatıcının arkadaşlarından biridir. Bir Alman olan okur, çocukluğunu ve gençliğini Almanya’da geçirir:

Bütün çocukluğu ve gençliği boyunca Almanya'da yaşamıştı, önce Reich'ta, sonra doğu'da, sonra Federal Batı'da, kent dışında ve kentlerde, orta yükseklikteki sıradağlardan aşağıda Kuzey Almanya'da buzulların erimesiyle oluşan geniş, düz vadilere, sonra gerisin geriye yukarıda Alpler'de... (s. 245)

Tüm yaşamı boyunca yalnızca okuma eylemini sürdüren okur hakkında yazar-anlatıcı açık ipuçları vermez. Metin okurunun çıkarım yapabileceği tek şey, onun sürekli olarak okuma eylemi içerisine girdiğidir. Okuma eylemi dışında hakkında verilen tek ipucu, onun bir iş adamı olmasıdır:

Okur, Helgoland'da da, bir kara parçası olan Delmenhorst'ta, Buxtehude'de, Hameln'de, aalmer kıyısındaki Wunstorf'ta, karnaval zamanında, büyük ve küçük Paskalya Pazarı'nda, İsa'nın Göğe Çıkışı'nda da kitabı okuma denemelerini sürdürdü: Cervantes'in cümleleri dörtlüğe gidiyorlar, yaylanıyorlar, dans ediyorlar, ama bir türlü Okur'u içlerine almıyorlardı. Okur arada sırada işleriyle uğraşıyordu, o an geldiğinde kendinden emin bir işadamı haline geliyor olmasına rağmen bir başkası bunu fark edemiyordu. (s. 257)

Rutin iş hayatından geriye kalan tüm zamanını okumaya ayıran bir karakter olarak kız arkadaşını kaybeder. Bir gün karşılaştığı bayan polis memuru ilgisini çekse de hayatına yeni bir kadın sokmak konusunda tereddüt yaşar. Bir gün Frankfurt'ta bir lig maçında yanında duran kadının elinde bir kitap olduğunu fark eder. Sayfaları açık olan kitaptan bir şey okumaya başlar. Kafasını kitaptan kaldırıp kadına baktığında, onun kadın polis memuru olduğunu fark eder. Beraber maçı izlemeye devam ederlerken, belki de yeni bir aşkın temeli atılır.

Üçüncü karakter Ressam ise, yazar-anlatıcının Katalan kökenli arkadaşıdır. Akdenizli bu Ressam'ı çocukluğundan bugüne kadar tedirgin eden tek duygu, uzaklıktır. Uzaklık Ressam'a, gözlerini kapattığında siyah bir nokta gibi gözükür. Bu siyah nokta içerisinde sürekli bir devinim söz konusudur. Ressam siyahlık içerisinde hareket eden, dans eden, müzik yapan, anlatan, resmeden suretler görür:

Bu, çocukluğunda elbette yalnızca yatakta yatarken, sabah uyanırken olurdu. Yani bunlar uykuyla uyanıklık arası görüntüleri miydi? Hayır: Bunlar ne surettiler ne de uykuyla uyanıklık arası görüntüleriydiler. Gözlerinin arkasındaki uzaklık için uykusunu almış olması, düş sınırının öte yakası için bir karara varmış olması, zihninin açık olması gerekiyordu, uzaklık, uykuyla uyanıklık arası durumlarının kendi cansız doğa görüntülerini yaratışı gibi, somut görüntüler yaratmıyor, ayrıca uzamların oradaki sonuçlar olmadan, hatta hiç olmadan da yeterli oluyordu, salt uzaklığın kendisiyle olay bitiyordu... (s. 263)

Uyku ile uyanıklık ararsında gördüğü suretler ve görüntüler, Ressam'ın sanatçı yönünün yansımalarıdır. Çocukluğundan beri kafasına taktığı uzaklık duygusu, belki de kendisini uzaktakilerin, ötedekilerin resmini çizmeye itmiştir. Mesleğinde başarılı olan Ressam, sattığı resimlerle de zenginlik statüsü kazanır:

Ressam için, yaptığı şeyle çok para kazanıyor olması son derece doğal bir durumdu. Bu para onun hakkıydı, koleksiyoncular tarafından ödenen miktarlar hakkında her kafa sallanışına şu sözlerle karşılık veriyordu: "Fiyatı bu." (ss. 267-268)

Paris'te bir evde oturan Ressam, evi için kendine uşak bile tutar. Bu çok kazanan bir sanatçının hakkı olan lüksü yaşama isteğinden gelir. Sırf resimlerini çizmek için tuttuğu bir atölyesi bile vardır. Ressamlık işinde her şey yolundayken, farklı bir alana karşı ilgi duyduğunu fark eder:

Genel olarak o hala Ressam" mıydı? (Çoktan bitirmiş olduğu ve şurada burada gösterime de girmiş olan filmine rağmen sanki yerini bir başkasına bırakır gibi bir adım yana çekiliyordu.)

Bir zamanlar resim yapmaya, kendine özgü bir uzaklık anlayışıyla başlamıştı, ancak bu anlayış daha sonra resimlerin nesnesi olmadı. Uzaklık daha önceleri, onun asıl resmi-harekete geçme nedeni-, çıkış noktasıydı. Onu belirleyen bir şeydi.

Ve şimdi-film çekerek rol değiştirdiği için mi, bundan dolayı ve bundan sonra mı ya da her nedense-o uzaklığı, yani malzemesini, yitirmişti. Hem de sonsuza denk mi? 'Psikogeometri' ders kitaplarında üzerine hiçbir şey okumadığı, bir zamanlar ki o garip görüntü neydi peki? (s. 262)

Film çekme güdüsü Ressamda aniden uyanan bir heves değildir, çünkü aynı zamanda o, bütün İspanyol ve Fransız filmlerini izleyen sadık bir izleyicidir. Bu hevesle gençlik yıllarında Madrid'de bir okulda oyunculuk üzerine ders bile alır. Birkaç filmde önemli yan roller oynadıktan sonra, uzaklık takıntısının yarattığı hisle resim yapmayı tercih eder. Ressamlıktan sinemaya geçişindeki kırılma noktası, artık uzaklığa çok da kaygıyla bakmamaya başlamasıdır. Uzaklığı benimser ve uzaklıkla bir olur. Korkularını aşan Ressam'ın, sinemacı kimliğine dönüşümündeki süreç böyle işler. Ressamın hali hazırdaki tek amacı, öyküsü olan bir film çekmektir:

Ve bu öykü çoktandır bir kitapta yer alıyordu, Ressam için gençliğinde ve bu arada hemen hemen yaşlılığında da belirleyici olmuş olan, William Faulkner'in 'Döşegimde Ölürlen' adlı kitabında. Her keresinde, Mississippili çiftçi ailesinin, ölen annelerinin son isteğini yerine getirmek için onun tabutuyla birlikte giriştikleri, hemen hemen yetmiş yıl süren serüven dolu uzun yolculuk sırasında kimsenin filmi anlatmamış olmasına şaşıyordu. O, bunu yapmayı istiyordu. Filmin ilk seyircisi

kendisi olurdu. Ancak bu film bir türlü yapılmadığı için, Ressam bunu kendi yapmak istedi, kendisi, yani izleyici için. (s. 269)

Uzun ve maceralı süren bir maratondan sonra tamamladığı filmin beğenilmemesi Ressam için yıkım olur. Başarısızlığın getirdiği baskı ile ‘ben kimim’ sorgulamalarına başlar. Kendi iç dünyasına doğru yaptığı yolculuktan sonra tekrar resim yapmaya karar verir, ama kendi rengini kaybettiği için resim yapamaz. Sürekli olduğu lokantada yemeğini yedikten sonra bir bilinmeze doğru yürümeye başlar.

Dördüncü karakter Kız Arkadaş, Slovenya’nın kuzeydoğusunda bulunan Maribor’da doğar, çocukluk ve gençlik yıllarını yine Maribor’da geçirir. Kız Arkadaş da, diğer tüm karakterler gibi kendi benliğini bulmak için yolculuğa çıkar. Onun yolculuğu ise Türkiye’dir.

O kimdi? Peki, nasıl olmuştu da, her keresinde tam da Anadolu’da, Türkiye’de yeniden aramaya koyuluyordu, o Anadolu ki insanları, onun Güney Sav çağdaşlarının kafalarında-yabancı diktası çoktan sona ermiş olduğu halde-hala haraca kesenler, boğaz kesenler ve karın deşenler olarak korku salmayı sürdürüyorlar mı? (s. 278)

Yazar-anlatıcı, Slovenyalı Kız Arkadaşının öyküsünü anlatırken onun yolculuk notasını Türkiye olarak belirler. Yolculuğun Türkiye’ye olması, elbette raslantı değildir. Yazar-anlatıcı bu yolculukla tarihsel bir olayı kurgu bir yapıt içerisine monte ederek, okuruna gizli bir gönderme yapar. Kız Arkadaş’ın doğum yeri olan Maribor, bir zamanlar Osmanlı Türkleri tarafından fethedilmiştir. Bu durum akla, tersine bir durum olarak “Şimdi sıra Kız Arkadaş’ın Türkiye’yi fethetmesinde mi?” sorusunu getirir.

Kız Arkadaş, bir güzellik yarışmasında birinci seçilecek kadar güzeldir. Öyküsü anlatılan tek kadın karakter olan Kız Arkadaş, Yugoslavya güzeli seçilir. Seçildikten sonra ise talihi açılır. Başta her şey Kız Arkadaş için rüya gibidir. Aynı zamanda mühendis olan eşi ile Arabistan’a gider ve kaderi değişmeye başlar. İlk olarak kocası intihar eder. Bu ölüm Kız Arkadaş için yıkım olur. Memleketine ailesinin çiftliğine döner, fakat acısı bir türlü dinmez. Hayatını devam ettirmek ve hatta hayata tekrar tutunabilmek için çalışmak zorundadır; daha önce hiçbir kadının aklına gelmeyen bir işte çalışmaya başlar:

Sonra Slovakya'daki ilk kadın ormancı, hayır, gozdar olarak, güzellik kraliçesi olduğu zamanlardaki kadar ünlü oldu, ama kimse ikisi arasında bir bağlantı kurmadı, keskin gözleri ve kulaklarıyla erkeklerden daha üstündü,.. (s. 285)

Güzellik kraliçesi olarak olmasa da, ilk kadın ormancı olarak kazandığı ün, onu tekrardan hayata bağlar. Ormanda tanıştığı bir iş arkadaşıyla ikinci evliliğini yapar. İkinci evliliği de yürümez ve boşanırlar. Üstelik o, ormancılığı bırakmıştır ve artık işsiz bir insandır:

... 'boşanmış'tı, işsizdi, orada kendi deyiimiyle kendini yeniden 'güzelleştirdi', salt bakarak ve okuyarak, sonra düşsel arazilerin haritalarının taslaklarını çizmeye başladı, çok küçük bir ölçekte, su istasyonlarına, mağaralara, köprülere, çıplak kayalıklarına varana dek titizlikle, bir zamanlar okuduğu ve öykünün kendisinden çok aklında kalmış olan 'Define Adası'ndaki yer planı örneğine uygun olarak, taslaklar çiziyor, ölçüyor, ana hatları belirliyor, kaydediyordu... (s. 285)

Kız Arkadaş, ikinci evliliğinde de mutsuz olur ve ilişkisi biten herhangi bir kadın gibi kendi iç dünyasına döner. Kitap okur, kendi düşünde yarattığı arazilerin ve okuduğu kitaplardan aklında kalan yerlerin planını çıkarıp, harita taslakları çizmeye başlar. Bir süre böyle devam eden hayatı, üçüncü evliliğiyle bambaşka bir hal alır. Evlenir, başka bir kente taşınır ve orada iki çocuğu olur. Yeni hayatı diğer iki evliliğinden çok farklıdır. İlk evliliğinde Yugoslavya güzeli, ikincisinde ormancı, şimdi ise her şeyiyle klasik bir ev hanımıdır.

Beşinci karakter Mimar, anlatıcının karısı ile balayı yaptığı sırada tanıştığı arkadaşıdır. Yugoslavya kökenlidir, çok uğraşsa da henüz somut bir şekilde ortaya bir yapıt çıkaramamaktan şikâyetçidir. Ailesinden miras kalan arazi üzerine inşaat yapmaya uğraşır. Mimarın ya da Marangozun gerçekten mesleğini yapıp yapmadığı anlatı boyunca açıkça ifade edilmez. Ara sıra giriştiği inşaatların etraftakiler tarafından beğenilip beğenilmeyeceği pek de umrunda değildir. Onun meslek anlayışı asla ticari kaygılar üzerine kurulmamıştır; yapmayı tasarladığı bir bina kendisi için uygunsa bu onun için yeterlidir. Üstelik mimarlık alanında ün yapma gibi bir gayesi de yoktur:

Miras kalan arazinin dışındaki mimarlık çalışmaları, dünyanın dört yanındaki saklı kalmış Hiçkimse Ülkeleri'nde, kimse tarafından fark edilmeden duruyordu orada. Arkadaşlarının dışında hemen hemen hiç kimse, oradaki moloz ve kurum yığıyla karıştırılabilecek yükseltelerin, kamuflajlarının altında aslında fırınlar, sarnıçlar, meyve depoları, yakacak odun kulübeleri olduğunu bilmiyordu. (s. 299)

Hiçkimse Ülkeleri bilinmemektedir, bu nedenle Hiçkimse Ülkeleri inşa etmeyi kafasına koymuş karakterin işi zordur. Yapılmış bir binanın fark edilmemesi imkânsızdır. Bu durum ancak terk edilmiş bir bölgeye bakan bir mimarın orda bulunan moloz yığınlarına bakıp, yapmayı arzu ettiği yapıları hayal etmesinden öte değildir. Mimarın ya da Marangozun asıl inşa etmek istediklerini, daha farklı olan şeylerle gizlemek istemesinin altında çocukluk anıları yatar:

Bu düşüncesi, bir sınır bölgesi olan Karst Bölgesi'nde geçen çocukluğundan kaynaklanmaktaydı, üstüne üstlük sınırın öte tarafında 'komünist tehlikesi' vardı, bütün İtalyan ordusunun üçte biri bu tehlikeye karşı tetikteydi, bütün silahları ve tanklarıyla, bunların hepsi yapay odun yığınlarının altında-okula giderken bu yığınların arasından bir yarıktan birdenbire bir tank borusu çıkıyordu-, tek bir vuruşla dağılıp yıkılan bir roket başlığını ortaya çıkaran, taştan yapılma igloların altında, sürgülü bir kapının açılmasıyla içinden ağır silahlı bir nöbetçinin çıktığı, bozkırdaki yegâne ağacın içine kamufle ediliyordu: Mimar'ın ve Marangoz'un daha sonra yaptığı inşaatlar bunların tersine çevrilmişleriydi. (s. 299)

Bazen insanlar çok büyük şeyleri basit olanlarıyla değiştirmek ister. İnsanoğlunun arzuladığı takas, güzel olanı basitlik gölgesiyle kapatmak değildir, aksine güzelliğin daha gizemli hale gelmesini sağlamaktır. Mimarın ya da Marangozun çocukluğunda yaşadığı bu anı, onun hayat felsefesi haline gelir. Anlatıcının öykülerini anlattığı tüm karakterler de olduğu gibi Mimar ve Marangozda da yazarlık yapma isteği vardır. Sonuç olarak Mimar, kendi bildiğini okur, karmaşık duygulara sahiptir ve düşsel zenginliğini somutluğa döküp, diğerleri ile paylaşamayacak kadar güvensizdir.

Altıncı karakter Papaz, yaşamına küçük bir köyde çiftçi olarak başlar. Çiftçi olmasının arkasında, çok erken yaşta anne ve babasını kaybetmesi ve kız kardeşinin çiftçiliği tek başına yürütememesinin karşısında yaşadığı sahiplenme güdüsü yatar. Bir işi zorunluluktan yapan her insanın zamanla işinden uzaklaşması gibi, Papaz da zamanla çiftçilik işinden soğur. Yaşadığı bir olay sonucunda din görevlisi olma isteğinin bilincine varır ve böylece çiftçilikten papazlığa doğru bir değişim yaşar. Aile mesleği çiftçilikten vazgeçmesinin sebebi, yaşadığı yere konuşma yapmak için gelen bir mühendistir. Mühendisin yaptığı konuşmadan sonra onun peşinden giden Papaz, mühendisin papaz olmayı düşünüp düşünmediği sorusuyla karşılaşır; o an içinde vahiy gelmişçesine bir aydınlanma hisseder:

İşte belirleyici an, o an olmuştu. Artık ne yapması gerektiğini biliyordu. Nişanlısı ona hemen anlayış göstermeseydi-“Gözleri ıslı ıslıldı!” diye anlatırdı- yine de tarım

işine girer ve hatta kız kardeşi aynı süre içinde, çiftliği birlikte çevireceği bir adamla tanışmamış olsaydı planı ilerletebilirdi de. (s. 319)

Nişanlısının desteği ve kardeşinin kendine yardım edebilecek bir adam bulması, onun Papaz olma yolunda ciddi bir adım atmasına neden olur. Mühendisin Papaz olması yönünde onu teşvik etmesi bir başlangıç olarak görülse de, Papazın değişimindeki kilit nokta daha küçük bir çocukken köy kilisesine komşu bir evde yaşıyor olmasıdır:

Köyün dışında bir yerde, evvel zaman içinde gerçekten de yedi kaynağın fışkırdığı bir tepenin eteğinde bulunan kilise, babasının, aynı zamanda da zangocun çiftliğine komşuydu ve başından itibaren onun için evin bulunduğu arazinin bir uzantısı ve özel bir bölümüydü, daha küçük yaşta bu bölümün anahtarı ona emanet edilmişti: Kilisenin çevresinde yüzyıllardır biriken taşlar, çakıllar ve kumlar yüzünden kapının ağzı yerden başlayarak yarıya kadar kapanmış, eşik yükselmiş, kilit elle uzanacak kadar alçalmıştı. Ama uzun süre kilise mekânının içindeki her şeye uzak durmuş, hiçbir şeye dokunmamıştı. çanları çalan, ilgili ayin kostümünü hazırlayan, çiçekleri değiştiren, mumları yakan hep babasıydı. Onu çömez olmaya bile zorlamıyordu, başkasının yerine iş gördüğü her seferinde ise, birdenbire sunak taşının, özellikle de kutsal araç-gereçlerin bulunduğu çekmecen bu kadar yakınında olunca kendini oraya zorla girmiş gibi hissediyor, beceriksizce hareketler yapıyor, şarabı Papaz'ın parmaklarının yanına akıtıyor, buhuru sunak taşının merdivenlerine döküyor, bütün ayin boyunca cemaatin bakışları altında, sağa sola saçılmış taneleri tek tek topluyordu. (s. 317)

Çocukluğunun geçtiği kiliseye Papaz olarak dönüş yapan karakter, bu yolda çok uğraş verir. Uzun süren kurslar sonucunda nihayetinde amacına ulaşır, fakat bunca emekten sonra ulaştığı Papazlık mesleğinde heyecanını yitirir:

Çoğu öğretmenin tersine Papaz, öğrencilerinin adını aklında tutmazdı, tek tek yüzler de aklında kalmazdı. Bir keresinde memleketi ziyarete gittiğinde beni de dersine soktuğunda önce, çocukları böylesine görmezden gelmesi öfkelenmişti beni, bu, bana çocukluğumdan beri gördüğüm bütün papazları hatırlatmıştı, onların gözünde ben ve aynı biçimde yanımdakiler bir anlamda yoktu, ama yine de orada durmakla yükümlüydük. (s. 322)

İlgi duyduğu ve belki de hep olmak istediği mesleğindeki idealistliğini kaybeder. Yaptığı her işi yarıda bırakan, her olaya isteksizce yaklaşan günümüz insan profili örneği çizen Papaz'ın diğer bir özelliği vardır. Papazlık mesleğinin de ötesinde o, *“iyi bir metin uzmanı, daha doğrusu okuyucu”* (s. 322)dur.

Oğul Valentin ise Keuschnig'in her bölümde bahsettiği yedinci karakterdir. Anlatıcı Keuschnig, metinde genellikle Oğlum diye söz ettiği bir kişinin öyküsünü okura sunar, oğlu ile ilgili ayrıntılı bilgiler vermez, onun hakkında konuşmaktan pek hoşlanmaz:

Kim olursa olsun, biri bana Oğlum’u sorduğu zaman hep keyfim kaçmış, canım sıkılmış, karşımdakiyle sağladığım uyumdan çekip çıkarmıştır beni. Bir de onunla ilgili bir şeyler anlatmak zorunda kaldıysam durum daha da kötüleşmiştir. “Anlat” Bu biçimde dile getirilen bir talebin kendisi bile bana itici gelirdi, hele öz çocuğumla ilgiliyse... (s. 330)

Anlatı, baba-oğul ilişkisinin pek sağlam temeller üzerine kurulmadığı ile ilgilidir. Genel anlamda, herhangi bir ebeveynin çocuğundan sevgiyle bahsetmesi normal karşılanır, fakat burada işaret edilen ebeveyn tipi farklıdır. Okur, *Oğlum’un Öyküsü* adlı bölümün ilk satırlarından itibaren baba ile oğul arasındaki olumsuz ilişkinin farkına varır. Bu olumsuzluğun sebebi ise daha ikinci paragrafta kendini gösterir:

Daha ilk zamanlarda, o yanımdayken, üçüncü bir kişiye onunla ilgili bir şey anlattığımda, sanki ihanet ediyormuşum gibi kendisi araya girerdi. Bugün bile hala, onun yokluğunda, hakkında konuşmak zorunda bırakıldığımda, ayıplanacağını düşünmem üzerimde olumsuz bir etki yaratıyor... (s. 330)

Oğlu ile ilişkisinde sounlar yaşayan anlatıcı, bu sounların tek soumlusunun kendisi olmadığını düşünür. Oğul karakteri de babasına mesafelidir. Anlatıcının oğlundan bahsederken kullandığı “Daha ilk zamanlarda” ve “O yanımdayken” gibi ifadeleri, her ikisinin de uzun zamandır birbirlerinde ayrı yaşadıkları hakkında ipucu verir. Keuschning’in bir yıl süren yazarlık yolculuğu sırasında oğlu Valentin, babasından çok uzakta Güneydoğu Avrupa’da tek başına yolculuğa çıkar. Valentin tıpkı babası gibi ömrünü yolculuk yaparak geçiren bir kaşif görüntüsündedir: “*Buz gibi soğuk bir ocak günü, trenle Graz ve Maribor’dan geçtikten sonra Lyublyana’ya gelen Valentin, Nova Gorcia’ya giden otobüsle yoluna devam etti*”(s. 333).

Dördüncü bölüm *Hiçkimse Koyu’nda Bir Yıl* başlığını taşır, Hiçkimse ifadesi daha ilk başta okur için, bir bilmeceye dönüşür. Keuschning’in kitabının adını mı yoksa onun bir yıl boyunca yaşayacağı yer olan Hiçkimse Koyu’nu mu imlediği belirsizdir. Bölüm, *On Yıl*, *Yıl* ve *Gün* alt başlıklarına ayrılır. Bir önceki bölümlerde Keuschning’i, onun ailesini ve yarattığı karakterleri tanıyan okur, bu bölümde yazar olarak Paris’te bir banliyöye çekilmiş olan anlatıcının yapıtını yazma serüvenine tanık olur.

On Yıl alt başlığında, kitap daha proje halindeyken anlatıcının yaşadığı olaylar, Koy’a ilk yerleşmesi ve kitap için editör bulma arayışı anlatılır. *Yıl*, yazar-anlatıcının Koy’da geçirdiği bir yıllık süreyi kapsar. Keuschning’in yapıtını yazdığı yıl 1997dir, bu

bir yıllık süreç dört mevsime bölünür. Burada okur, ziyaretlerin azaldığına, Keuschnig'in giderek yalnızlığa gömüldüğüne ve sona yaklaştığına tanıklık eder. Yapıtın son başlığı olan *Gün*'de bir yıllık süre bitmiş ve yeni gelen Noel'de arkadaşlarının Keuschnig'i ziyaret edeceği kesinleşmiştir. Tüm karakterleri Koy'da bir araya gelirler, onların oluşturduğu bu sahneye Şarkıcı'nın şarkısı damgasını vurur: Son Şarkı. Son kelimesi okur için yapıtın sonuna gelindiğinin haberi olsa da aynı zamanda yeni bir şarkıyı anlatması ile bir başlangıcı da belirtir. Kitabın klasik anlamda kesin bir sonu yoktur. Okur, karakterlere ne olduğunu, Keuschnig'in yazarlığa devam edip etmeyeceğini öğrenemez, kafasında soru işaretleri ile okuma eylemini bitirir.

2.2.1. Bir Yapıt İçerisinde Yine Bir Yapıt Yazılması-Kurmaca İçinde Kurmaca

Bir yapıt içerisinde yine bir yapıt yazılması durumu, üstkurmaca anlatılarda önem teşkil eder. Yazarın yapıtın anlatıcısına yazarlık vasfı yüklemesi, anlatıcının kurmaca bir karakter mi yoksa yazarın kendisi mi olduğu konusunda şüphe uyandırır. Keuschnig, hem karakterler üzerinde egemenlik kuran, tanrısal anlatım konumuna sahip Ben-Anlatıcıdır hem de kurgulanan kitabın yazarı olma özelliği taşır. Anlatıda yer alan diğer karakterler yazar-anlatıcı tarafından yaratılır. Yazarlık rolü üstlenen anlatıcı Keuschnig'in, Peter Handke olması söz konusu değildir. Keuschnig, Volker Georg Hummel'e göre yapıtın yazarı Handke'nin 1984 Suhrkamp Yayınevi basımlı *Langsame Heimkehr* (*Yavaş Yavaş Eve Dönüş*)'i yazarken edinemediği yazarlık tecrübesinin yansıması olarak ele alınmalıdır. Handke, başkarakterine yazarlık rolü vererek, klasik bir üstkurmaca taktiği kullanır, çünkü "anlatıcı acaba yazar mı?" sorusunun başladığı yerde, bir üstkurmacadan bahsetme olanağı vardır. Postmodernizm ve dolayısıyla üstkurmaca, okurun karmaşa arasında yolunu bulma çabasından beslenir. Bu yolda her yer karanlık ve belirsizdir. Okur'un yaşamı boyunca kazandığı tüm edinimler bir kibrit çöpüne benzer. Okur, ne kadar çok kibrit çöpüne sahipse, karanlık yolda önünü görme olasılığı o kadar artar. Önemli olan, kibriti çakarken rüzgârı doğru açıdan hesaplayıp yakmaktır. Üstkurmaca, aynı zamanda okura karanlığı kendi ışığıyla aydınlatma imkânı sunar. Her kibrit çakışında farklı hayallere dalan ve kendini hayallerin cazibesine kaptırıp kibritler bittiğinde hüsrana uğrayan kibritçi kızıdan farklı olarak, üstkurmaca okur, okuduklarının tamamen kurgu olduğunun bilincinde olmalıdır, yazar-anlatıcı

Keuschnig, postmodern insanın karamsar-tutkulu halini sergileyen bir örnek niteliğindedir. Toplum tarafından kabul gören, ebeveynlerin çocukları için düşledikleri mesleklerden biri olan avukatlığa erişmiş olsa bile, içinde bir yerlerde bu durumuna isyan eden duygular taşır. Hayatının her gününü iş ve ev arasında geçiren, beton binalar arasında tekdüze bir yaşam sürmeye tutsak olan anlatıcı, yazma düşüncesiyle bir çıkış yolu bulur. Yazma, bir kitaba sahip olma tutkusu ağır basınca diğer her şeye sırtını döner. Handke'nin yapıtın en önemli karakterine böyle bir görev yüklemesi, okurun anlatıcıya sempati beslemesine neden olur. Anlatıcı, rutin hayatından bıkip hayallerinin peşinde koşarak aslında günümüz toplumunda azımsanmayacak sayıdaki birçok kişinin hayallerini de gerçekleştirmiş olur. Okurun, ana karakteri bu denli benimsemesinin altında, ana karakterin anlatıcı olması ve anlatı içerisinde kendi yapıtını yazması vardır. Okuma eylemi ile eş güdümlü zamanda, bir yapıtın oluşmasına tanıklık eder olur.

2.2.2. Çerçeve ve Zincirleme Anlatı

Anlatıcı figür üzerinde durmanın üstkurmaca anlatılarda önemli olmasının yanında, anlatım tekniklerini belirlemek de çok önemlidir. Üstkurgusal metinlerde kullanılan tekniklerden biri, birbiri içine girmiş öykülerden oluşan anlatı tarzı *Rahmenerzählung* (Çerçeve Anlatı) tur. Çerçeve Anlatıların, en bilinen örneğini İran Edebiyatı'ndaki *Binbir Gece Masalları* verir. Edebiyat eleştirmenleri, evlendiği şeyh tarafından öldürülmemek adına her gece yeni bir masal anlatmak zorunda olan Şehrazat'ın, Şeyh ile onun uykuya daldıklarında kesilen masallarının yapıt içerisinde bir bütün oluşturduğunu savunur. Şeyhin dikkatini çekmek için her gece farklı bir masal uydurmaya mecbur olan Şehrazat, günümüz yazın anlayışının ilk örneğini oluşturur. Modern yazın anlayışında yer alan Irmak Anlatılar yani anlatımda geriye dönüşlerin, gelecekte örnekler vermenin ya da ara ifadelerin olmadığı düz anlatılar giderek terk edilir. Bunun yerini halkaların birleşmesinden oluşan zincirler gibi farklı anlatımların birleştiği *Zincir Anlatılar* ve *Çerçeve Anlatılar* alır.

Üstkurgusal bir yapıtı incelerken, yazarın hangi anlatım tekniklerini kullandığını da iyi saptamak gerekir. Metinsellik yani Textualität, bir yazarın yapıtını kurgularken dikkate aldığı hususlardan biridir. Bir metnin okura aktarımı esnasında metinselliğin biçimleri olan bilgiselliğin, tutarlılığın, durumsallığın, amaçlılığın, bağdaşıklığının, kabul edilebilirliğin ve metinlerarasılığın doğru kurgulanması gerekir. Bilgisellikten,

tutarlılıktan, durumsallıktan, amaçlılıktan, bağdaşıklılıktan, kabul edilebilirlikten oluşan metinsellik günümüz yazınında pek önemsenmez. Metinlerarasılık ise günümüz yazınında kullanılabilirlik özelliğiyle metinselliğin sayılan bu biçimlerinden ayrılır. Metinlerarasılık genellikle çerçeve anlatı ile karıştırılır. Her iki anlatıda da birbirinden farklı parça anlatılar bulunmakla birlikte, Çerçeve Anlatı parçadan bütüne gitme esasına dayanır. çerçeve anlatı da farklı parçalar biçim değiştirmez, belli bir şekilde anlatı içerisinde fark edilebilir. Bir parçanın kesildiği yerde diğer bir parça başlar. Birleştikçe anlam kazanan yapısıyla bir bulmaca etkisi yaratır. Okurun sonuca varabilmesi için bulmacanın tamamlanmasını beklemesi gerekir. Metinlerarasılık, düz bir çizgi üzerine ilerleyen metne farklı parçalar monte edilmesini sağlar. Farklı parçalar akış içerisine öylesine yerleştirilir. Bir bütünlük ya da aralarında bir ilişkinin olması zorunlu değildir. Anlatım biçimlerinin özellikleri farklı olsa da tek bir sonuç ortaya çıkar. İster yapıt içerisinde eritilsin isterse alakasız dursun, günümüz anlatıları parçalardan oluşur. Üstkurmaca anlatılarda parçalılık esas alınır.

Keuschnig'in karakterlerin iç konuşmaları da dâhil, haklarında her şeyden haberdar olması tanrısal (auktorial) bakış açısına sahip olduğunu gösterir. Tanrısal bir bakış açısına sahip olan anlatıcı, geçmiş ile gelecek arasında bağ kurabilme ve hatta geçmiş, şimdiyi ve geleceği bir çatı altında toplayabilme özelliğine sahiptir. Eskinin zamanlar arasını keskin sınırlarla ayıran anlatım biçiminin aksine, postmodern yazında zamanlar arası sınır ortadan kalkar. Şimdiki zaman akışında giden bir anlatıyı yarıda kesip, araya bazen geçmiş zamanda yaşanmış bazen de gelecek bir zamanda yaşanacak olayların serpiştirilmesi zincirleme anlatının kullanımlarındandır. Okur, zamanlar arası bir yolculuğa çıkarken, karışmış yün yumağını çözmeye çalışan biri gibi birbirlerinin içine girmiş öyküleri ayıklayıp bir bütün oluşturma çabasına girer.

Peter Handke, üstkurmaca tekniğini anlatısına düzenlice yerleştirmiş bir yazar olarak, gerçek yerler ve gerçek kişiler kullanır. Kurmaca bir yapının içerisine gerçeklerden kesitler yerleştirerek, okurun kafasını daha da karıştırır. Dünyanın farklı bölgelerine yapılan yolculukların anlatıldığı yapıtta, kurmaca düzlem içerisinde kolâj yöntemine başvurulur. Bunun nedeni, üstkurmaca bir düzlemde gerçekleşen yapıyı daha da kuvvetlendirmektir. Handke'nin 1986 yılında yayınladığı yapıtı *Die Wiederholung*'un başkahramanı Filip Kobal'in *Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl* içerisinde dâhil edilmesi ve yazar-anlatıcıya eşlik eden biri olarak yer alması, okura farklı bir kolâj

yapısı sunar. Daha önce yaratılmış bir karakterin, diğer bir karakter ile bütünleştirilmesi, Keuschnig'in varlığının gerçekliğine kuşku ile bakılmasını sağlar. Filip Kobal'ın dönüşümünün konu edilmesinden sonra Keuschnig'in de dönüşümünün irdelenmesi, Handke'nin yapıtlarında gerçekliğin sınırları ile ne denli oynadığının göstergesi sayılır. . Filip Kobal'ın maceraperestliği ve belirsizliğe doğru yolculuğu ile Keuschnig'in yazar olma yolundaki çabaları birbirine paralel ilerler.

2.2.3. Bilinç Akışı Tekniği

Bilinç akışı tekniği, üstkurmaca tarzda yazılmış metinlerde sıklıkla kullanılan bir anlatım yöntemidir. Psikolojik tabanlı bir terim olan bilinç akışı, bireylerin bilinçaltılarında yatan düşüncelerin, bir anlam ifade etmeksizin dışa vurumu olarak ifade edilir. Bilinç akışı teriminin ilk kullanan ABD'li bir filozof ve pragmatizmin kurucusu olarak bilinen William James'tir. James, bilinç akışı teriminden ilk kez *The Principles of Psychology*'de bahseder¹⁶². Diğer psikoloji kuramcılarının bilincin, durağan dinamiklerden oluştuğu fikrinin aksine James, bilince farklı bir anlam yükler. James'e göre bilinç sürekli hareket halindedir, koşullara göre değişkenlik gösterir.

20. yüzyılın başları, çağdaş okurun kendisine farklı bir okuma alanı yarattığı bir dönemdir. Çağdaş okur için psikolojik ve felsefi düşüncelerin ağır bastığı, çeşitli anlatım tekniklerinden yararlanan anlatılar önem kazanır. Bilinç akışı yöntemi işte tam bu zamanda popülerite kazanır. Psikolojinin etkisi ile biçimlendirilen anlatıların doruk noktasına çıktığı bir dönemdir. Ünlü psikanalist Sigmund Freud tarafından yaygın hale gelen bilinç kavramı, entelektüel ve sanat çevresinde Fransız filozof Henry Bergson'un bilinç teorileri ve yaratıcı dürtü üzerine yaptığı açıklamalarla önem kazanır. Freud, bilinç ile ilgili saptamalarında *Serbest Çağrışım Yöntemini* kullanır. Serbest çağrışım yöntemi, bireylerin bir şey üzerindeki düşüncelerini hiç düşünmeden akla gelen ilk kelimelerle ifade etme biçimidir. Terapi koltuğuna uzanan hasta, terapistin hiçbir müdahalesi olmaksızın bilinçaltında olan şeyleri arka arkaya sıralar. Terapist, hastasının sözlerini düşünmeden, duraksamadan söylemesini ister. Serbest çağrışım, bireyin

¹⁶² Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel: A Study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner and Others*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1954, 1.

bilinçdışında kalmış hislerinin, dürtülerinin, fantezilerinin, arzularının açığı vurması açısından etkin bir yöntemdir.

Edebiyat, diğer disiplinlerden de yararlanır; buna bağlı olarak bilinç akışı da, psikoloji alanından edebiyat alanına geçer. Tekniğin ilk kullanımıyla ilgili farklı görüşler vardır. Shiv K. Kumar, bilinç akışı tekniğinin edebiyattaki ilk örneğinin Dorothy Richardson'un 1915 yılında yayınladığı *Pointed Roofs* olduğunu belirtir¹⁶³. Deborah Parsons ise, bilinç akışının ilk kullanımının 1918 yılında May Sinclair tarafından yazılan *Pilgrimage* ile yapıldığını ileri sürer¹⁶⁴. Ayrıca Virginia Woolf'un *Mrs. Dollaway*'inin bilinç akışı tekniğiyle yazılan ilk edebi yapıt olduğunu iddia eden kuramcılar azımsanmayacak kadar fazladır. Henry James, Virginia Woolf, William Faulkner, James Joyce tekniği benimseyip, sıklıkla kullanan yazarların başında gelir, fakat en çok bilineni James Joyce'un *Ulysses*'idir. Joyce, *Ulysses*'i yazarken Fransız yazar Éduard Dujardin'in *Les lauriers sont coupés* (1887) adlı az bilinen romanından esinlendiğini itiraf eder¹⁶⁵.

Bilinç akışı tekniğinin özünde "Ben" prensibi yatmaktadır. Yöntem, Ben'in bilincinde yatan tüm dürtülerin açığa çıkması ile ilgilenir. Prensip, bireyin yaşamsal fonksiyonlarını yerine getiren bedensel varlığı ile ilgilenmez. "Ben" in özünde bilinçaltı vardır, bilinçaltı gerçek dünya ile kavga içerisindedir. Benlik, bilinçaltının göreceliği tarafından şekillenir. Bir anlamda "somut beynin içindeki yerin ve zaman yapısının hayali devinimidir"¹⁶⁶. Bilinç akışı tekniğinde, zihnin içerisinde sürekli bir devinim söz konusudur, karakter bu devinim içerisinde bilinçaltındaki düşüncelerini ve hislerini açığa vurur. Böylece karakter şimdiki zamana ait bir bilinç fırtınası yaşar. Bilinç akışı tekniği ile yazılan metinlerde anlam bulanıktır, ifadelerde kesik cümleler kullanılır. Düzgün bir dilbilgisi kullanımı bulunmaz. Akla ilk gelen haliyle söylenen sözlerde

¹⁶³ Shiv. K. Kumar, *Gergson and The Stream of Consciousness Novel*, Blackie, London 1962, 2, içinde, Serdar Odacı, "Ulysses ve Tutunamayanlar'da Bilinç Akışı Tekniği", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4(1)-I Winter 2009, 608-683.

¹⁶⁴ Deborah Parsons, *Theorists of the Modernist Novel: James Joyce, Dorothy Richardson and Virginia Woolf*, Routledge, New York 2007, 58.

¹⁶⁵ Parsons, 64.

¹⁶⁶ Peter Bendixen, *Die Unsichtbare Hand, die Freiheit und der Markt: das weite Feld ökonomischen Denkens*, Lit Verlag GmbH & Co. KG., Wien 2009, 189.

dilbilgisi kuralı aramak gerekli değildir. Bilinç akışı tekniğinde, okurla karşılıklı bir konuşma yoktur. Serbest çağrışım yönteminde olduğu gibi, okur sadece dinleyici konumundadır. Bilinçaltındakileri dışa vuran karakter, kendi içerisine dönüktür. Bu durum, bilinç akışı tekniğinin “içe dönük bir yapıda olmasından kaynaklanır. Nörotik belirtiler taşıyan ve ruhsal dengesi bozuk olan kahraman profiline veya normal bireyin saplantılı ya da çılgınlığa yaklaşan bazı durumlarında, yani bilinçliliğin normal akılcı yönetim tarafından gem vurulmayan duyular ve çağrışımlar uyumuna bırakılmış ruhsal durumlarını betimlemek üzere kullanılmaktadır”¹⁶⁷. Bilinç akışı tekniğinin kullanıldığı metinlerde genellikle, bir olayın, mekânın ya da kişinin çağrıştırdığı bilinçdışı aktiviteler yaşayan bir karakter bulunur.

Bilinç akışı ve iç monolog tekniğinde sanatçı anlatı kişileri üzerinden değişik düşünce ayrıntıları sunma imkânına sahiptir. Anlatı kişilerinin olaylar karşısında iç hesaplaşmalarında görülen esneklik kabiliyeti yazarın işini de kolaylaştırmaktadır. Bu imkân yapıtta kalabalık şahıs kadrosuna olan ihtiyacı ortadan kaldırır. Yeni katılımcılar gerekirse kişilerin iç dünyasından yaşanan gerçekliğe dönmek için anlatıcının çevredeki bir nesne ya da kişiye dikkat etmesi ve ondan söz etmesi yeterli olacaktır¹⁶⁸.

İç hesaplaşma, postmodern insanın yalnızlığını ve dahası yalnız olmak arzusunu pekiştirir. Artık konuşabilecek, güvenebilecek hiç kimsenin kalmadığı gerçek dünyada, bireylerin kendi iç dünyalarıyla yaşadıkları hesaplaşma, günümüz yazınında önemli bir alan kapsar. Metnin karakterinin kendine dönük olarak yaptığı bilinç akışı sırasında okur farklı bir haz duyar. Gerçek yaşamdaki okur, kurmaca düzlemdeki karakterin sırdaşı haline gelir. Bu gizli paylaşım, karakter için bir rahatlama, okur içinse kendine yeniden güvenme çabasını yansıtır. Bilinç akışı yazarı, gizli paylaşım ile okuru metnin içerisine dâhil etme imkânı bulur. Üstkurmaca tarzda yazan metin yazarının amacı da zaten budur. Bilinç akışında okur, bir yandan karakterin anlamsız ara ifadelerini çözümlemeye çalışırken, diğer yandan kendini zamanın ve kuralların olmadığı uçsuz bucaksız bir anlatım denizine bırakır.

¹⁶⁷ Serdar Odacı, “Ulysses ve Tutunamayanlar’da Bilinç Akışı Tekniği”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4(1), -I Winter 2009, (608-683).

¹⁶⁸ Nazım Elmas, “Mustafa Kutlu’nun “Bu Böyledir” Adlı Hikâye Kitabında Bilinç Akışı ve İç Monolog Tekniği”, *Karadeniz Araştırmaları*, : 29, 2011, 1(33-145).

Peter Handke'nin, *Hiçkimse Koyunda Bir Yıl*'ında bilinç akışı yaşayan karakteri yazar-anlatıcı Gregor Keuschnig'tir. Keuschnig'in yazarlığa yönelmesinin nedenlerini, zihninde geçirdikleri yoluyla öğreniriz. Kitap yazmak uğruna yaşamının bir yılını hiç kimsenin yaşamadığı Hiçkimse Koyu'nda geçirir. Anlatıcının burada geçirdiği bir yıl, akla Virginia Woolf'un zamanın bir gün ile sınırlı tutulduğu Mrs. Dalloway adlı yapıtını getirir. Yapıtta geçen süreyi sınırlamak, üstkurmaca yazının bir karakteristiğidir. Bilinç akışı, anlatıcının iç dünyasından motifler sunarak, kısa zamanda çok şey anlatmayı kolaylaştırır. Bu nedenle Keuschnig'in anlatımında sıklıkla bilinç akışına rastlanır:

Yeni dönüşümümün işkenceden uzak olmasını istiyorum. Yirmi yıl önce yıllarca süren, arada aydınlık anlar da içeren boğuntu tekrar etmemeli. Öyle geliyor ki böyle bir şey yaşamda bir kere olur ve söz konusu kişi ya tümüyle yok olur ya da bir yaşayan ölü, çaresizlik içinde kıvranan kötü biri haline gelir-böylelerini konuşmalarından tanır, kendime yakın hissederim- ya da bu yolla dönüşüme uğrar. (s. 17)

Alıntıda Keuschnig, dönüşüme uğramanın kendisi için kötü bir şey olmadığını vurgulamak amacıyla bilinç akışından faydalanır. Dönüşüme eğilimleri olduğunu uzun ifadeler kullanarak açıklamak yerine, dönüşüme uğrama aşamasında olan kişileri kendine daha yakın hissettiğini belirtir. Handke, anlatıcısı Keuschnig'in bilinç akışlarını ayırt edici olması açısından cümlelerin başında ve sonunda kısa çizgiler kullanarak belirgin kılar:

Ete kemiğe büründüğünde ise, her keresinde olduğu gibi-geçen zaman içinde unutmuşum yalnızca- dudağının içine giren seyrek bıyığı bana itici geliyor, yürürken benden birkaç adım önde gitmesi beni çileden çıkarıyor, benim yanımdaki, çevremdeki mevcudiyeti, var olması soluğumu daraltıyordu. (s. 23)

İki kısa çizgi arasında yer alan cümleler, anlatıcının doğal halini yansıtır. Hayat yorgunu olan yığınla insan gibi Keuschnig de eleştirilerini, duygularını, kırılganlıklarını samimi bir dille okura anlatır. *Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl*'da bilinç akışı tekniğinin sıklıkla kullanılması, Keuschnig'in yükünü az da olsa hafifletir. Kendi iç hesaplaşmasıyla meşgul bir karakter olan, anlatıcıya diğer karakterler hakkında söyleyecek pek fazla şey kalmaz. Onun görevi karakter yığınlarını okura anlatmak yerine kendini anlatmaktır; bu yolla rahip huzurunda günah çıkaran normal bir insan gibi ruhsal arınma yaşar:

Bir keresinde toprağa öylesine derin gömülü bir çakmaktaşına çarpmıştım ki, yukarı doğru bir kıvılcım halinde yükselmedi de, şimşek gibi bir yansımayla aşağıya doğru, karanlığın içinde çaktı ve orayı aydınlattı, açtığı bu bir anlık oyuk da aynı hızla kayboldu gitti. Ve bir süre önce bir kereye özgü olan bana yetmez oldu, devamını ister oldum, her kıvılcımda daha da görkemli bir oyuğu aydınlatılmış olarak görmek istedim, ta ki bir kenara çekilip şu notu düşene kadar: “Senin süreklilik hırsın, bütünlülük düşkünlüğün.” (s. 44)

Kendini açık açık eleştirmenin erdemliliğini yaşayan Keuschnig, yapıt boyunca kendi acabalarının yanıtını arar. Yazar olarak yarattığı tüm karakterlerine konuşma izni vermez. Keuschnig dışında başka karakterlere kendilerini ifade etme şansı tanımaz. Okur, diğer karakterleri Keuschnig’in söylediklerinden tanır. Hep kendi düşüncelerine yer vermesi, yeni bir anlayışı doğurur: *anlatıcı bencilliği*. Bencil bir anlatıcı olan Keuschnig, yarattığı ve üstelik arkadaşları olan kişileri pek tanıtmaz. Böylece okurun arkadaşlarına yakınlık duymasını engeller. Keuschnig, “*Bu sırada benim için herhangi bir yüz ya da görüntü yok. (İçimde bütün o gereksiz yere aydınlatılanlara karşı bir güvensizlik var)* (s. 26)” sözüyle kimseye güveni olmayan ve dahası kendi yarattığına güvenemeyen bir imaj çizer. Güvensizlik, Keuschnig’in damarlarında dolaşan kan gibi bir parçası haline gelir. Öyle ki “*ya da orada bir küme ağaç, bir dizi dam gördüğümde bunlar o kadar yakın gözüküyorlar ki, sanki gizlice bana yaklaşmışlar ve benim şaşırmamı bekliyorlarmış gibime geliyor* (s. 32).” diyerek insan dışı varlıklardan bile çekinen biri haline gelir. Yaşama dair paranoyaları had safhada olsa da Keuschnig, “*Hep daha fazlasını istiyorsun, daha büyüğünü, en büyüğünü. İşte! Buradaydı ve burada. Ve neden bir kereye özgü olanı, tekrara, diziye, sürekliliğe zorluyorsun. Bir kereye özgü olanın her şey demek olduğunu düşünen suskun arkadaşlarına bir bak* (s. 43).” sözleriyle de çok şeyin bilincinde olduğunu ve özeleştiri yapabildiğini kanıtlar.

Keuschnig, zihninden geçen bölük pörçük bilinç yansımalarının yanında kendi kendine içinde konuşarak da okura içerik hakkında ipuçları verir. Bu durum bilinç akışı ve iç monolog arasındaki ilişkiyi anımsatır. Sıklıkla birbirlerinin yerine kullanılan iki kavram, incelendiğinde farklı anlamlar taşıdıkları saptanır. Her iki tekniğin kullanım amacının anlatıcının okura mesaj iletme çabası olmasının yanında, bilinç akışında karakterin zihninden geçen ve çağrışım yoluyla oluşan alakasız, anlamsız ifadeler vardır. İlk olarak 1887 yılında Edouard Dujardin tarafından kullanılan ve Stanzel’in de

ifade ettiği gibi “*mimetik-dramatik bir form sayılan*”¹⁶⁹ iç monolog tekniğinde ise, daha çok anlamlı cümlelerden oluşan iç konuşmalar yer alır. “*Kendi kendine olan bir diyalog*”¹⁷⁰u ifade eden İç Monolog Tekniği’nde, karakterin iç dünyası okura takdim edilir.

20. yüzyıl psikolojik romanlarında çokça kullanılan iç monolog tekniği, karakterin iç dünyasında kalmış ve söylenmemiş her şeyi okuruyla paylaşmasını sağlar. Anlatıcı sanki okurla dertleşiyor gibidir. Üstelik “*karakterin kişisel ifadelerini anlatıcının açık yönetiminden kurtaran*”¹⁷¹ bir görevi de vardır. Kurtarıcı rolünü üstlense de iç monologda “*Ben’in ve kişisel hislerin çevrenin etkisi altına girmesi*”¹⁷² de söz konusudur.

Hiçkimse Koyu’nda Bir Yıl’da okur, yazar-anlatıcı Keuschnig’in kendi benliğine doğru yaptığı yolculukta çok sayıda iç monologa tanık olur. Keuschnig’in çelişkili bir ruh yapısına sahip olmasından dolayı, okur sürekli zihin karmaşıklığı yaşayan bir yazar-anlatıcının içsel sayıklamalarıyla karşılaşır:

Bundan birkaç hafta önce, yukarıda, yaylada bulunan alışveriş merkezinin kasiyerlerinden biriyle bakiştığımızda, başka biriyle, tanımadığın biriyle dost olmanın ne denli olağanüstü bir şey olduğunu anladım- kendi kendinle, bir şeyle, bir mekânla, orada olmayan biriyle uyum içinde olmak, neden olmasın. Ancak hiçbir şey, şu anda karşımdakiyle olan uyumun üstüne çıkamazdı. Yalnızca, yeni Dünya açısından bakıldığında farklı bir biçimde, arazide-işkence görüyor hissine kapılmadan- yürümeye devam ediyordum. (s. 28)

Anlatıcının içsel konuşmaları okurun empati yapmasına da yardımcı olur. Postmodern yapıtların çoğunluğunda kullanılan bu yöntem zaten karmaşık olan anlatımı okur açısından biraz daha anlaşılır hale getirmede etkin rol oynar. Tüm yapıt boyunca kendi iç hesaplaşmalarını gözler önüne seren yazar-anlatıcı, her zaman bir yerlerde hep keşkeler yaşayan günümüz okuru için unutulmayacak bir figürdür. Kendilerinden daha

¹⁶⁹ Franz Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman, dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*, W. Braumüller Verlag, Vienna 1955, 94.

¹⁷⁰ Anne Betten, Monika Dannerer, *Dialogue Analysis IX: Dialogue in Literature and the Media, Part 1: Literature: Selected Papers from the 9th IADA Conference, Salzburg 2003*, Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2005, 168.

¹⁷¹ Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Metzler Verlag, Stuttgart 1993, 235.

¹⁷² Christoph Ruffing, *Der individualisierte Prototyp: Der innere Monolog als Standesstudie und Analyse der Psyche in Arthur Schnitzlers "Leutnant Gustl"*, Grin Verlag, 2010, 5.

çelişkili bir karakterle karşılaşmak, “benden daha beteri var” mantığını yakalayan okurda rahatlama hissi uyandırır:

Yaşamım boyunca yaptığım yanlışlardan biri de buydu. Daha bir kaç gün önce kendi kendime şu notu düşmüştüm: “Henüz olmadı!” eğilimindesin. Eksiksiz bir doygunluk anını perhiz günü gibi yaşıyorsun. Hep daha fazlasını istiyorsun, daha büyüğünü, en büyüğünü. İşte! Buradaydı ve burada. Ve neden bir kereye özgü olanı, tekrara, diziye, sürekliliğe, zorluyorsun. Bir kereye özgü olanın her şey demek olduğunu düşünen suskun arkadaşların bir bak. (s. 43)

“Yaşamım boyunca yaptığım yanlışların biri de buydu.” itirafında bulunan ve “Henüz olmadı.” eğilimi içerisinde olan Keuschnig, daha bu aşamada okurun kalbini kazanmaya başlar. Keuschnig, yaptığı onca hatayı bir ömür boyu içinde taşıyan dünya üzerindeki herkesten yalnızca biridir. Samimi itirafları yazar-anlatıcıyı okurun gözünde giderek ete kemiğe büründürür. Belirli bir aşamadan sonra okur, okuduklarının “*kurgusal bir gerçeklik mi yoksa gerçek bir kurgusallık mı*” olduğu sorusunu sormaya başlar. Postmodern yazarın yapmak istediği tam da budur. İki seçenekli bu soruyu tartışmak, okur açısından henüz erkendir; çünkü Keuschnig’in yaşayacağı daha çok iç hesaplaşma vardır:

Bunun, beklentisi içinde olduğum ve yılın başından beri üzerinde çalıştığım ikinci dönüşümüm olup olmadığı sorusu kafamı kurcalıyor. Acaba sonuncu olması muhtemel dönüşümüm, “Senin konuşmam evet, evet, evet ve hayır, hayır!” anlamında cümlelerden oluşan bir anlatıya kendimi açmam demek olamaz mıydı? Bundan ötürü şu anda artık başlangıçta hala olduğum kişi, henüz, ileride olacağım kişi, ama öte yandan görüldüğüm kişi de değil miydim? (s. 117)

Karmaşık ifadelerle dolu yapıt, yüzlerce parçayı birleştirme zorunluluğu yaşatan bir bulmaca gibidir. Avukatlık mesleğinden yazarlığa geçişini hayatını etkileyen bir dönüşüm olarak görür yazar-anlatıcı. Yazarlığının, uzak diyarlarda dolaştırdığı arkadaşları hakkında yazdığı yapıtının bitmesiyle son bulabileceği sinyali verir. Nihayet öyküsünü yazmak için Hiçkimse Koyu’na taşınan yazar-anlatıcı, “*Evde geçireceğim ilk akşamı ‘bizim’ diye adlandırabilecek miydim acaba?(s. 365)*” alıntısıyla uzak diyarlarda yolculuk eden arkadaşlarını tek bir yapıt altında birleştirecek olmanın heyecanını yaşar. Yedi farklı insanın öyküsünü anlatan yazar-anlatıcı, tümevarımcı bir yaklaşımla bütünlüklü kocaman bir roman yaratmaya başlar fakat yine de kafasında bütün oluşturabilecek olmanın kuşkuları vardır.

2.2.4. Şifreli Göndermeler

Peter Handke, popülarizmden siyasete kadar anlatmak istediği her şeyi, amacından saptırmadan anlatıya monte eder. Postmodernizmin, artık üzerine bir şeyler katılamayacağı düşünülen tükenmiş bir dünyayı eleştirme ile başlaması, herkes gibi Keuschnig'e de sirayet eder. Keuschnig'in okura çözdürmeye çalıştığı gizli şifreleri vardır, bu şifreler tarihsel bir kurmaca ile örtülüdür.

“Friedrich Hölderlin, yaşadığı dönemde-ki herhalde benim yaşadığım dönemden pek fazla aydınlık değildi-üç şeyi ‘kutsal’ olarak niteleyebilmiş”... (s. 25) alıntısında yer alan Hölderlin, Alman klasik ve romantik dönemlerinin yer almış önemli şairlerindendir. Keuschnig'in Hölderlin'den bahsetmesinin altında yatan gerçek, elbette sadece Alman bir şair olması değildir. Hölderlin, baskıcı bir annenin dini baskıları altında büyüyen biri olarak, dini hayatından çıkaramaz ve şiirlerinde dinsel motifler kullanır. Cümledeki ‘kutsal’ sözcüğü yapıt içerisine öylesine yerleştirilmemiştir. Bu, dindar Hölderlin'e yapılmış bir atıftır. Baskı altında deliliğin sınırlarında gezen ve kurtuluşu kendine ikinci bir karakter yaratmakta bulan Hölderlin, bilinçaltında tam yedi karakter yaratan Keuschnig için “işte bakın baskı ortamında nasıl bilinçli şizofren olunuyor” savını doğrulayan bir örneği temsil eder.

Keuschnig ayrıca günümüz yaşantısı ile klasik ve romantik dönemlerdeki yaşantılar arasında da bir bağ kurar. Her iki dönemi de pek fazla aydınlık bulmaz. İnsanoğlu yüzyıllar boyunca o kutsal aydınlanmayı yakalayamamıştır. Yaşadığı dönemi eleştiren Hölderlin, anlatıcı için de bir örnek oluşturur.

Yapıtın bir başka yerinde, *“kadın her türlü sınıflamaya engel oluyordu. Bir kuaför, bir iş kadını, bir televizyon spikeri, bir mağara araştırmacısı, bir şair, bir manken, bir motorsiklet sürücüsü, ikinci bir Marilyn Monroe ya da İkinci bir Kleopatra, bir kraliçe ve bir şarkıcı olamazdı” (s. 57)* cümlesiyle Keuschnig, tarihsel ikonlar olan ve seksapelliklerini sonuna kadar kullanan iki önemli kadından, Sezar ve Marc Anthony'yi dize getiren Kleopatra ve Andy Warhol'un ikon haline getirdiği aktrist Marilyn Monroe'dan bahseder. Anlatıda geçen kadın figürün her türlü sınıflandırmaya engel olması, postmodern çağın hiyerarşiyi ve kategorize etmeyi kesin dille eleştirmesine vurgudur. Keuschnig kadın figürü özneleştirerek, toplumda egemen olan ataerkil inanişaya gönderme yapar. *“Mayaların kurbanı olmuş insanların uçurumun*

dibindeki suyun derinliklerinde yatan iskeletleri (yoksa bunlar günümüz insanların iskeletleri miydi) "... (s. 65/5) biçimindeki sözleri, Keuschnig'in eleştiri oyununa son vermek istemediğini gösterir. Dünyaya bilgelikleri ve gelişmişlikleri ile hükmeden Maya Uygarlığı, kibirlilikleri ile suyun derinliklerine gömülür. Keuschnig'in suyun dibinde yatan iskeletlerin günümüz insanlarına ait olabileceğine dair iç konuşması, günümüz insanı için uyarı niteliğindedir. Keuschnig, yalnızca Maya örneği ile günümüz insanını uyarmaz. Aynı zamanda insanlık tarihine büyük bir Yahudi soykırımı yaşatan Alman halkına da söyleyecekleri vardır. "Sonunda zarfı postaya vermişti, ama bu işi o kadar uzun süre ertelemişti ki ben artık verdiğim adreste değildim ve zarf ona geri gönderilmişti. Yolculuktan geri döndüğümde birdenbire benimle nefret dolu biçimde konuşmaya başlamıştı. Almanya'da gönderenin adına bakmışlar, "Bir Yahudi adı!" demişler, bu yüzden zarfı ona geri göndermişlerdi. "Bir Yahudi! Derhal geri gönderilmeli." İşte onlar benim vatandaşlarımdı! (s. 76)." alıntısı, insanları ırklarına göre kategorize eden Alman ırkına serzeniştir. Bir ırkın kendini diğer bir ırktan üstün görüp, onu yok etmeye çalışarak tanrıçılık oynaması eleştirilir.

Üstkurmaca yazarın kullandığı isimlere dikkatle bakıldığında rastgele yerleştirilmediği sonucu çıkar. Kullanılan her isim, üstkurmaca yazarca bilerek metnin içerisine yerleştirilir. Örneğin, Peter Handke'nin *Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl* yapıtındaki yazar-anlatıcı Gregor Keuschnig, *Hiçkimse Koyu* adı verilen bir mekânda sancılı bir süreç yaşar. Dönüşüm ve Gregor kelimeleri arasındaki bağlantı üzerine düşünülecek olunursa, akla Franz Kafka'nın günümüzde dahi ses getiren yapıtı *Die Verwandlung*'un daha bir gece önce normal bir insanken sabah uyandığında bir böceğe dönüşen yapıt kahramanı Gregor Samsa gelir. Handke, kurgusunda anlatıcısının adını Gregor koyar. Handke, kendi Gregor'u için Gregor Samsa'dan mı esinlenmiştir? Yoksa Gregor Keuschnig bir yazara dönüşerek, günümüzün Gregor Samsa'sı mı olmuştur? Elbette cevap kesin değildir, çünkü bunun kararına ancak üstkurmaca okuru varır. Genel olarak bakıldığında, üstkurmaca yazın, okurunu okuma eylemi tamamlanana kadar kendi dünyasından uzaklaştırır. Üstkurmaca bir düzlemde imkânsız olan ne varsa üstesinden gelmeye çalışır

Handke yapıtında imgelere de yer verir. En fazla kullanılan imge *yolculuktur*. Gerek Keuschnig gerekse diğer karakterler, anlatı boyunca bitmek bilmeyen bir yolculuğa çıkarlar. Dünyanın her tarafına yapılan bu yolculuklar elbette tesadüfî

değildir. Postmodernizmin mekân/mekânsızlık kavramına göndergedir. İkincisi iseyazma imgesidir. Yazar olma yolunda ilerleyen anlatıcının bir kitap yazma eylemi, *yapıt yazma* imgesini ele verir. Bu da postmodern yazının “kim yazıyor?” sorusundan uzaklaşıp, “nasıl yazıyor?” sorusuna yöneldiği gerçeğinden ileri gelir. Tüm yapıt boyunca bir yazarın bir kitabı nasıl yazdığı anlatılır.

2.2.5. Gerçekliğin Esnemesi- Elastik Gerçeklik

Hiçkimse Koyu’nda Bir Yıl’da minel bir gerçeklikten bahsedilemez. Kurmacanın da ötesinde bir üstkurmaca düzleminden söz etmek mümkündür; gerçekliğin sınırları aşılır ve gerçek üstü bir ortam oluşur. Anlatıcı Keuschnig ve diğer kişilerin varlıkları, yaptıkları yolculuklar, bile şüphelidir. Tüm belirsizlikler okuru, bulaşıcı bir hastalık gibi kitabı eline alır almaz sarar. Artık gerçeklikten söz etmek imkânsızdır, belirsizlik içinde okur bile gerçek kimliğini yitirir. Selçuk Çıkla’nın Yavuz Demir’den alıntılacağı gibi, üstkurmaca yapıtlarda iki tür yazar ve okur vardır. Gerçek yazar, üstkurmaca metin yazılmadan önce vardır, gerçek okur ise, üstkurmaca metni okumaya başlamadan önceki okurdur. Her ikiside üstkurmacanın dışında bir yerlerde konuşlanmıştır. Ne zaman ki yazar üstkurmaca bir metnin içerisine dâhil olur, o zaman gerçek yazar silikleşir, kaybolur ve gizli yazar ortaya çıkar. Gerçek okur ise, gerçeküstü bir kurmacaya bulaşarak, gizli okur olma yolunda başkalaşıma uğrar¹⁷³. *Hiçkimse Koyu’nda Bir Yıl*’da bu tablo açıkça gözler önüne serilir. Yazar olan anlatıcı her ne kadar Handke’yi çağırırsa da, Handke yazma eylemine başladığı anda yazarlık özelliğinden soyutlanır. Yapıtın kaderi artık yazarla karıştırılacak olan anlatıcıya bırakılır.

2.2.6. Hiçkimse Koyu’nda Bir Yıl’ın Linearsizliği

Üstkurmacasal anlatılarda dikkat çeken özelliklerden biri de anlatımın kopukluğudur. *Hiçkimse Koyu’nda Bir Yıl*’dazamansal ya da olaysal anlamda bir düzen izlenmez.

¹⁷³ Yavuz Demir, "Anlatı Biliminin Temel Terimleri Üzerine", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 7, Samsun 1992, 26, içinde, Selçuk Çıkla, “Hüzün ve Tesadüfte Üstkurmaca ve Hikâyecilik Dersleri”: Mustafa Kutlu Kitabı”, (Hazırlayanlar: Kemal Aykut, Nusret Özcan), Nehir Yayınları, Aralık 2001, 255-271.

Anlatı, yazar-anlatıcının zihninden geçen karmaşıklığın belgesi niteliğindedir. Şimdiki zamanla anlatılan bir olaya dikkat kesilen okur, anlatının birden kesilip araya yerleştirilen geçmişten bir anıyla ya da gelecekte bir haberle karşılaşır. Yeni paragrafı anlayıp, bir önceki paragraf ile bağdaştırmak okur için zordur. Bir sonraki paragrafın bazen bir öncekinin devamı ya da her ikisinden tamamen bağımsız olması ise, üstkurmacanın bir özelliği olarak görülmelidir. *Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl*, anlatımıyla üstkurmacanın parçalılığına iyi bir örnek teşkil eder. Postmodern yazının ve üstkurmaca tarzın özünde yer alan parçalılık anlayışı kendini açıkça belirginleştirir. Birbirleri ile alakasız kelimelerden oluşan dilsel bir yapıdan söz etmek olasıdır. Anlatı ilerlerken araya yerleştirilen yolculuk hikâyeleri, zamanın eriyip birbirine karıştığı yerler, geçmişle harmanlanan şimdi, hayalle karışan gerçekler, gelenekselci anlatımın duvarlarını yıkar. Okura artık bu yepyeni, parçalı anlatıma alışmak kalır.

Kubilay Aktulum *Kopuk Yapıt-Kopuk Yazı*'sında Louiszen Aragon'un roman anlayışından yola çıkarak bu yeni anlatıma yer verir. Yazının giderek dilin yerini almasından söz eden Aktulum, geleneksel anlatılardaki gerçeklik yapısının ikinci plana itildiğinden bahseder. Öne çıkan kopukluk olgusunun ve ayrışıklığını Aragon romanlarını da etkilediğini belirten Aktulum, bu romanlardaki gerçekliğin gelenekselci anlayıştan sıyrılıp, geleneksel çerçevelerini yitirdiğini ifade eder¹⁷⁴.

Gregor Keuschnig de yazar kimliği ile bocalarken, aynı zamanda bir yapıtın nasıl yazılması gerektiği uğraşını verir. *Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl*, bir yazarın kendini bulma yolunda verdiği uğraşları ele almasının yanında, bir yapıtın nasıl yazıldığını ve bu süreçte yazarının acılarını ve çıkmazlarını anlatır. Bir yandan kendi gerçek kimliğinin sınırlarını yıkan Keuschnig, diğer yandan geleneksel çerçeveleri yıkarak, dilin egemen olmadığı, yazının esas olduğu yeni bir anlayışa göz kırpar.

2.2.7. Anlatıcının Tekinsiz Sesi

Tanrı'nın ölümünün ve paralel olarak yazarın ölümünün ilan edildiği bir çağda yazarlar, yapıtları içerisinde kendilerini temsil edebilecek bir *anlatıcı sese* ihtiyaç duyarlar. Amaç, bazen okur ile dertleşmek bazen de okura karakterler ile ilgili bilgi

¹⁷⁴ Kubilay Aktulum, *Kopuk Yapıt-Kopuk Yazı*, Öteki Yayınevi, Ankara Mart 2002, 17.

vermeştir. Belki de en önemli sebep, anlatıcının dayanamayıp okura kendini belli etme isteğidir. “*Konuşmanın ve anlatıcı egemenliğinin, Alman kısa anlatım türünde önemli rol oynamadığı*”¹⁷⁵ modern anlatım türünün aksine, postmodern anlatılarda konuşan, kendini ifade eden, anlatı içerisinde özerkliğini ilan eden, egosu yüksek, özgüveni tam, egemen anlatıcı başrolü oynar. Umberto Eco’nun “*Birinci tekil şahıs ağzından yazılan kitaplar, saf okuru ‘ben’ diyen kişinin yazar olduğuna inanmaya yönelir. Elbette bu yazar değil, Anlatıcı, daha doğrusu Anlatan-Ses’tir ve anlatan sesin zorunlu olarak yazar olmadığını, birinci tekil şahıs ağzından bir köpeğin anılarını yazan P. G. Wodehouse bize söylemektedir*”¹⁷⁶ ifadelerine dayanarak postmodern anlatıcının okurla yazarmış gibi dalga geçtiğini belirtmek gerekir. Postmodernizm ile beraber, yazarının isteğine boyun eğen, uslu, aklıselim, sessiz sakın modern dönem anlatıcısı etkisini yitirir. Yerine her an her yerden çıkabilecek hareketli anlatıcı devreye girer. Devrim niteliği taşıyan bu yeni anlayıştaki anlatıcının, yazarının boyunduruğuna girme niyeti yoktur. Yazar, postmodern bir yazı yazmaya başladığı anda anlatıcısı tarafından infaz edilir. Yazarını öldürerek elini kana bulayan narsis anlatıcı başrolü kaptırmak istemez. Artık yazarı metnin dışına iteleyecek hareketli anlatıcı devreye girer, anlatı içerisinde yalnızca anlatıcı ile muhatap olur. Anlatıda tek gerçekliğin kendisi olması yönünde çaba gösteren anlatıcı, M. Fikret Arargüç’e göre; roman akışını yarıda kesip araya girerek okuru romanın iç gerçekliğine inandırmaya çalışır. Yazar, yüksek sesle konuşturduğu anlatıcısı aracılığıyla metnin kurgusallığını gizlemeyi ya da açığa vurmayı amaçlar¹⁷⁷. Anlatıcı bir bakıma yazarın anlatmak istediklerini okura ulaştıran bir araç görevi görür. Paralel olarak, modern anlatım özelliklerine Erzähler-Stimme (Anlatıcı Sesi) diye bir kavram eklenir. Anlatıcı sesi, yazarın anlatıcısına yüklediği bir kavram olarak, kendi sesinin yani insani sesin dolaylı olarak bir karaktere yansıtmasıdır. Bir anlamda “söz bilimsel-yetkin anlatı mercilerinden biri olarak yerini alır ve insan sesiyle benzer

¹⁷⁵ Kathrin Ackermann, *Von der philosophisch-moralischen Erzählung zur modernen Novelle: contes und nouvelles von 1760 bis 1830*, Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main 2004, 28.

¹⁷⁶ Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, 23.

¹⁷⁷ M.Fikret Arargüç, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius Ve Olası Dünya(Lar)”, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 3 (3), 2011, (81-92).

kullanım göstererek, kurgusal bir metne tanrısal bir konuşma havası verir”¹⁷⁸ denilebilir.

Postmodern anlatılarda anlatıcı sorunsalını çözmeye yönelik “kim görüyor?” ve “kim anlatıyor?” şeklinde iki temel soru sorulur. İlk soru “kim görüyor?”, “*anlatıcının bakış açısını ifade eder*”¹⁷⁹ ve daha çok anlatıcının takındığı tutum ile ilgilidir. Anlatıcı tutumu (Erzählhaltung) olarak da ifade edilen ilk soru, anlatıcının öznel ya da nesnel bir tutum belirlediğini ortaya koyar. İkinci soru “kim anlatıyor?” ise tam olarak anlatıcının kendisiyle ilgilidir. Ben-anlatıcı, O-anlatıcı şeklinde ayrılır.

Hiçkimse Koyu’nda Bir Yıl’daki Ben-anlatıcı Gregor Keuschnig de benzer olarak ara sıra okura kendi sesini duyurur. Hem karakter hem de yazar olarak büyük sorumluluk taşıyan anlatıcı, yükselen egosunu okura göstermek niyetindedir ve bunu okura seslenerek belli eder. “*Buna ilişkin bir karşılaştırma yapalım (pek isabetli değil, olması da gerekmiyor): Paris’ten Seine Tepeleri’nin batısına doğru, ta Versailles’a kadar uzanan bir ormanda, Sainte-Marie Çeşmesi’nin ...*” (s. 24) Alıntıda yazar-anlatıcı okurla işbirliği içerisine girer. Kendisinin yapmayı arzuladığı karşılaştırma için okurun desteğini almak ve sorumluluğu okurla paylaşmak ister. Aslında yazar-anlatıcının bencilliği burada başlar, çünkü postmodern anlatıcı sorumluluk alamayacak kadar özgür ruhludur.

Yapıtın ilerleyen sayfalarında anlatıcı okura seslenmeye devam eder. “*Ve birdenbire onun doğduğu şehir Girona’daki çınar ormanından söz etmeye başladım, oraya doğru giderken onun emri üzerine gözlerimi kapamak zorunda kaldığım ve sonra –“Şimdi bak!”- neredeyse ...*” (s. 50) sözleriyle okurun dağılan dikkatini toplamak ister. “*Şimdi bak!*” ifadesi, yazar-anlatıcının, kendi üzerine yönelen dikkati kaybetmek istemediğinin işaretidir. Ayrıca okur, sonraki bölümlerde yazılanlara kendini hazırlamış olur.

Anlatıcı bazen de bir karakterden diğerine geçerken kendini dışı vurma eğilimi içerisine girer. “*Arkadaşlarımın arasında gezinmeyi sürdürüyor ve Okur’a geçiyorum.*

¹⁷⁸ Nine Miedema, Angela Schrott, Monika Unzeitig (Hrsg), *Sprechen mit Gott: Redeszenen in mittelalterlicher Bibeldichtung und Legende*, Akademie Verlag GmbH, Berlin 2012, 250.

¹⁷⁹ Benjamin Beil, Jürgen Kühnel, Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse: Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, Wilhelm Fink Verlag, München 2012, 308.

O da benden uzaklaşamaz ve defterinden silemez miydi acaba? Beni hor gören birine dönüşemez miydi?” (s. 95) cümlesiyle okur, farklı bir karaktere yoğunlaşması gerektiğini anlar. *“Hadi, artık arkadaşlarımla öyküsüne geçelim! Gör bak neler olacak.”* (s. 221) ifadesinde ise artık karakterler hakkında tam anlamıyla heyecan duyar.

Bölümler arasındaki keskin geçişleri yumuşatmak için de bazen anlatıcı kendini dışarı vurur. Amaç sert geçişler arasını böylece doldurmaktır. *“Ve burada bu bölümü kesiyorum. Çünkü gerçi ilk kez olmuyor, geçmişteki ben’i-yalnızca çocuğu değil, geçen yıl ki ben’i de- ‘ben’ olarak adlandırdığım kuşkulu görünüyor bana. ‘Ben’-güvensizliğim bütün yıllar için eşit orandadır, hem de benim yaptığım, bana yapılan ve başıma gelen her şey için... Devam. Geçelim...”* (s. 104) ile yazar-anlatıcı Keuschnig, bir bölümü kesip diğer bir bölüme geçeceği konusunda okuru uyarır. *“Devam. Geçelim...”* ifadesi yazar-anlatıcı ile okur arasındaki samimi anlardan birini imler. Diğer bir samimi ifade, yapının 112. sayfasında yer alan *“Her neyse: Daha o zaman yasa kitabını ilk okuyuşumda bile beni çeken şey şuydu...”* alıntısında vardır. *“Yine okumalıyım. Okumak, tutkulu bir anlamayı istemek olduğu zaman harika bir tutku olurdu, anlamak istediğim için güçlü bir okuma isteği duyuyorum. Öyle üstünkörü okumak değil, öyküyü, kitabı içine almaya yatkın olmalısın? Sen öyle misin?”* (s. 466) cümlesinde direk okura karşı bir soru yöneltilir. Okumak konusundaki tutkusunu anlattığı açıklamasında anlatıcı *“sen öyle misin?”* sorusuyla okurun okumaya karşı tutkusunu ölçer, okurunun okuma düzeyini ölçerek nasıl bir okur ile karşı karşıya olduğunu öğrenmeye çalışır. Bu durum aynı oda içerisinde bulunan iki dostun dertleşmesini anımsatır:

Bazen yazı yazarken, yalnızca şu anı kastetmiyorum, mükemmel olmak tehlikesiyle karşı karşıyaymışım gibi geliyor: Katalan Kadın’ın her zaman başına kalktığı gibi, özgür bırakmak yerine doldurmak tehlikesiyle karşı karşıyayım, öyküm için herhangi bir çizgi oluşturmamak, değişikliklerle onu yerinden oynatmak. Yani değişiklikleri bir kenara mı atmalı? Çalakalem anlatımımı çuvala koyup bir çeşit kataloga dönüşmek tehlikesiyle karşı karşıya bırakan mükemmeliyetçiliği bir kenara mı atmalı? Ben, Kataloglaştırıcı, öteki ben’in, Anlatıcının iç düşmanı mı olmalıyım? Katalogdan kaçınmak için, Oğlumdan uzaklaşmama ilişkin bölümü şimdi öykünün dışında mı bırakmalıyım? Bilmiyorum. (s. 109)

Alıntıda karakterlerini yaratma aşamasındaki sıkıntılarını, yaratım sürecini, tekniğini okurla paylaşarak yazarlığını sorgular. Okurun her türlü öneri ve eleştirilerine açık gibidir. Kararsız kaldığı bir konuda okurun fikirlerine ihtiyaç duyduğu hissini verir. Bu aşamada okur, anlatıcıya fikir sunmak gibi önemli ve etken bir rol üstlenir. Okuruna

önem veren yapısıyla yazar-anlatıcı, tıpkı bir annenin evladına nazı geçtiği gibi okuruna nazlanır. Yaratma sürecinde yaşadığı sıkıntıları okurundan çıkarır. *“Bu masalsı anlar ne kadar da yüreklendirici ve güçlendiriciydiler. Onlar sayesinde özgürlüğün ne olduğunu anlamıştım, tıpkı sekiz yıl süren yatılı okuldan sonraki o ilk günümde olduğu gibi, ancak bugünkü o kadar güçlü değildi, koltuk altlarında, burun deliklerinde, parmaklarda, ayak tabanlarında. Zamanım vardı. Haydi. Yallah. Dışarı. Yürü”* (s. 155) cümlesinde yaşadığı stresi okuru azarlayarak çıkarır. Sekiz yıl kaldığı yatılı okulda yaşadığı ve de çok hoşlanmadığı anılarını bastırmak için sesini yükseltir. *“Kendi çıkarını gözetmemek, arzu edilecek bir şey miydi? Evet. Peki nasıl? Aşağı yukarı şöyle: “Şimdi sus! Kendine sakla!”* (s. 449) alıntısında ise anlatıcı iyice çığırından çıkmış gibidir.

Okuru ile dertleşme ile başlayan kendini dışa vurma artık iyiden iyiye okuru azarlamayla yön değiştirir. Yazar-anlatıcının kendini dışa vurduğu zamanlarda ilk göze çarpan özelliği bencilligidir. Zaman zaman kendini düşünen bir anlayışla ortaya çıkar. Dikkat çekme, fikirlerini onaylatma, dertleşme ya da egosunu tatmin etme gibi kişisel dürtülerini okura dayatmak ister. İsteddiği zaman okura sevgi gösterisi yaparken bazen okuru acımasızca azarlar. Bu postmodern anlatıcının karmakarışık iç dünyasının yansımasıdır.

2.3. SESLER: DOKUZ ÖYKÜLÜ BİR ROMAN

1975 doğumlu Alman yazar Daniel Kehlmann'ın 2009 yılında Rowohlt yayınevinden çıkardığı *Ruhm: Ein Roman in neun Geschichten*, okuru sarmalayan atmosferi ile üstkurmaca anlatılar arasında yer alır. Yapıt, bağımsız dokuz ayrı öyküyü barındırıyor gibi görünse de, görünmez köklerle birbirlerine sıkıca bağlı sarmal bir yapıyı oluşturur. Kitapta anlatılan kişiler hakkında her şeyi yapma yetisine sahip, tanrısal bakış açısı ile donatılmış gizli bir anlatıcı vardır. Okur, karakterler hakkındaki tüm bilgiyi bu O-anlatıcıdan (Er-Erzähler) öğrenir.

İlk öykü *Stimmen* başlığını taşır. *Sesler* olarak çevrilen öyküde, bir bilgisayar firmasında teknisyen olarak çalışan evli ve iki çocuklu Ebling adında bir kişi başrolü üstlenir. Teknoloji ile bu denli yakınken, hemen her kesimden insanın kullandığı ve bir statü göstergesi haline gelen cep telefonuna sahip olmayı yıllarca reddeder. Öykü, Ebling'in nihayet bir bayiden cep telefonu alıp, evine doğru yol almasıyla başlar. Yol boyunca yaydığı sağlıksız ışıklardan şikâyet edip almadığı bu şeyin, nasıl olup da bu

kadar göz alıcı, ergonomik olduğunu ve kendisini etkilediğini düşünür. Ebling, yeni bir şeye sahip olmanın heyecanı içinde evine giderken, öykünün en can alıcı noktası yaşanır. Henüz kimsenin haberdar olmadığı telefonu çalar. Şaşkınlık ve biraz da tereddüt ile telefonu açar. Telefonun öbür ucunda bir kadın sesi vardır. Adının Raff, Ralf ya da Rauff olduğunu anlamadığı bir adam ile görüşmek niyetindedir. Kadına yanlış numarayı aradığını söyleyen Ebling, kadının özür dilemesinden sonra telefonunu kapatır. Buraya kadar her şey normaldir. Cep telefonuna sahip herkesin yanlış numara çeviren biriyle konuşma olasılığı her zaman yüksektir. Öyküde gariplikler o akşam ve onu takip eden günlerde başlar. İkinci telefon gece saat 10'dan sonra üstelik yatağındaiken gelir. Bu sefer telefonda bir erkek sesi vardır, fakat erkek tanıdık birini aramaktadır Ralf. Ebling'in daha önce anlamadığı isim, bu sefer nettir. Yanlış numara olduğunu söyleyip, telefonu kapatır. Eşinin telefona sahip olmasına alışık olmayan karısının sitemkâr bakışlarıyla karşılaşır. Bu bakışlardan kurtulmak için telefonunu tamamen kapatır.

Ertesi sabah her zamanki gibi metroyla işe giderken vücudunu saran bir dürtüyle cep telefonunu açar. Telefonda üç mesajın olduğunu fark eder. Mesajları dinlediğinde bir kadının iki kez ve bir adamın da bir kez olmak üzere Ralf'i aradığını öğrenir. Durum artık Ebling için sıkıcı bir hal alır. Müşteri hizmetlerini arar. Her şeyden bezmiş bir ses tonuyla konuşan hizmetli kadın, böyle bir şeyin asla mümkün olmayacağını ve daha önce kullanılmış bir numarayı başkasına veremeyeceklerini söyler. Olayın gerçekten yaşanıp yaşanmadığı konusunda bir süre tartıştıktan sonra hizmetli kadın, Ebling'e nasıl bir yol izlemesi gerektiğini bilmediğini iletir. Kadının daha önce bu tür olaylarla karşılaşmadığı için yapacak bir şeyi yoktur. Başka seçeneği olmayan Ebling, çaresizce telefonu kapatır. Ralf adında birini arayan ve çoğunluğu kadın olan kişilerle uğraşmak zorunda kalan Ebling, bu durumdan tuhaf bir haz almaya başlar. Aranan Ralf adında bir kişi olsa da, kendini başkaları tarafından arzulanan bir nesne gibi hisseder. Arzulanmak, tek heyecan duyduğu şey işi olan ve kendisini anlamayan bir aileye sahip olan Ebling için heyecan verici hal alır. Her gün rutin olarak işe gidip, işten geldiği metroda aslında hayatının hiç de istediği yönde devam etmediğini düşünür:

Karısının aptalca kitaplar okumasından dolayı kendinde değilmiş gibi davranmasından ve yemek pişirmede berbat olmasından rahatsızlık duyuyordu. Zeki olmayan oğlundan ve kızının kendisine yabancı gelmesinden rahatsızdı. Çok ince duvarlar boyunca devamlı horlayan komşusunu duymaktan rahatsızdı. Fakat en çok

da, trafiğin yoğun zamanlarında tren yolculuğu yapmaktan rahatsızdı. Her zaman sıkışık ve doluydu ve güzel koktuğu hiç görülmemiştir. (s. 9)

Ruhu bedeninden çekilmiş zombiler gibi anlamsızca dolaşan ve anlamsız kitaplar okuyan bir eşe, lezzetsiz akşam yemeklerine, zekâsıyla onu gururlandıramayan bir oğula ve ısınmadığı bir kıza sahip olan Ebling, hayatından pek de memnun olamadan, öylesine yaşamını idame ettirmeye çalışır. Kehlmann, aile adı altında birleşen, fakat birbirine tahammülü olmayan, birbirinden habersiz ve mutsuz bireylerin öykülerini okura sunar. Hayatını anlamlı kılan işinden başka bir şeyi olmayan bir adam için bu kadar yoğunlukta aranıyor olmak giderek cazip bir hal alır. Öyle ki arayan kişilere Ralf imiş gibi cevaplar vermeye başlar. Trende, işte ve akşamları evinin bodrum katında tanımadığı birinin yerine geçmenin cazibesine kapılır. Akşam evinin bodrumunda bir kadınla yaptığı görüşmeden sonra heyecana kapılır ve uzun zamandır dokunmadığı eşine yaklaşır:

O gece uzun zamandan sonra ilk kez karısına dokundu. Kadın önce afalladı, sonra neler olduğunu ve içki içip içmediğini sorduysa da, sonra kocasına boyun eğdi. (s. 14)

Ebling ilk başlarda sürekli taciz edilmesinden rahatsızlık duysa da karısı ile yeniden temasa geçmesi onun açısından az da olsa olumludur.

Ebling'in gizemli bu olay karşısında en merak ettiği şey Ralf'in kim olduğudur:

İçinde bir elektriklenme, ürperme hissetti. Başka bir evrende bir temsilcisi, bir yedeği varmış da pahalı bir restorana gitmiş ve uzun boylu, güzel bir kadınla buluşmuştu, kadın dikkatlice onun sözlerini takip ediyor, esprili bir şeyler söylediğinde gülüyor, eli ara sıra yanlışlıkla onun eline değiyordu. (s. 14)

Dünya üzerinde kendinden bir tane daha olabileceği düşüncesi Ebling'te ürpermeye yol açar. Anlatıcı yukarıda verilen alıntıda Alman halk inanışında insanın peşinden gelen hayalet anlamını taşıyan ve tıpatıp aynı iki varlıktan bahsedilen fantastik kavram Doppelgänger* ifadesini kullanır. Kullanılan ifade öyküyü daha gizemli hale

* Doppelgänger, Alman halk inanışında, insanın yürürken peşinden gittiğine inanılan ve insana tıpatıp benzeyen hayalet olarak tanımlanır. Doppelgänger izleği ilk olarak 1763-1825 yılları arasında yaşamış olan Alman yazar Jean Paul Friedrich Richter tarafından kullanılmıştır. Doppelgänger izleği anlamsal olarak “eş insan” ya da “alter ego” izlekleriyle ayırt edilemez bir benzerlik oluşturur ki bu izlekler çoğu zaman birbirinin yerine kullanılır, fakat “eş insan” ile Doppelgänger izlekleri arasında;

getirir. Gerçekliğin sınırlarını zorlar ve öyküyü farklı bir boyuta taşır. Aranan kişinin kendisine benzeyip benzemediği tam olarak bilinmese de Ebling ile olan birebir ses benzerliğinden bahsedilir. Ebling “...*Bu elbette mümkündü: Tanner’in sesi kendininkiyle benziyordu*” (s. 17) alıntısı ile ses benzerliğine atıfta bulunur:

Ünlü bir oyuncunun sesi ile benzeşmek, telefonda dahi olsa onun yerine geçmek, Ebling’in iç dünyasında değişikliğe yol açar. Karısını daha fazla arzular. Çok sevdiği işi artık ona yetmez ve bu nedenle işe gitmez olur. Patronunun telefonu ile yeniden işine dönse de konsantre olamaz. Bilgisayarları bozar. Üstelik önceleri rahatsız olduğu telefonlar tamamen kesilir. Ebling tüm gün boyunca tek bir telefon gelmesini bekler. Öğle yemeğinde hep iştahla yediği şnitzel vardır, yemek, iş arkadaşının kendisine yönelttiği “*Lütfen yanlış anlama, ama seni kim arar ki?*” (s. 21) cümlesi ile biter. Cümle, öykü boyunca sayısız telefon almış bir adam için üzücü olduğu kadar okur için de ironiktir.

İkinci öykü *Tehlikede*, Elisabeth ve Leo adında iki karakterden bahsedilir. Havaalanının bekleme salonunda başlayan öykü, iki karakterin rötar yapan uçak hakkında konuşmalarına sahne olur. Karşılıklı hitap biçimlerinden birbirlerine tam anlamıyla yakınlaşmamış fakat yine de sevgili olmayı deneyen iki insan oldukları anlaşılır. Uçak yolculuğu esnasında çift hakkında daha fazla bilgi sahibi olan okur, çiftin altı hafta önce bir partide tanıştıklarını ve Leo’nun ya da tam adıyla Leo Richter’in Doktor Lara Gaspard karakterini yaratan ünlü bir yazar olduğunu öğrenir. Karakterine yoğunlaşmış birçok yazar gibi günün belirli kısmını histeri krizleriyle geçiren Leo’yu anlamak, Sınır Tanımayan Doktorlar Örgütü adına çalışan cesur Doktor Elisabeth için bazen anlaşılmaz görünür. Leo her fırsatta onun mesleğine hayran olduğunu söylese de, çok zor şartlar altında insan hayatı kurtarmaya çalışan Elisabeth için Leo’nun iltifatı pek bir anlam taşımaz. Elisabeth, Leo’nun doktorluk mesleğine aşina olmasının, yarattığı karakter Doktor Lara Gaspard sayesinde olduğunu düşünür.

Doppelgängerin birbirine ikizleri kadar benzeyen iki farklı kişinin olması, “eş insan” izleğinin ise aynı bedende farklı kişilikler oluşturması anlamında farklılıklar bulunmaktadır. Doppelgänger de, birbirine tıpatıp benzeyen iki farklı kişinin aynı anda farklı zamanlarda olması durumu söz konusudur. Ayrıntılı bilgi için bkz: Şenay Kırgız, *E.T.A. Hoffmann’ın Eserlerinde Fantastik Öğeler*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2010.

Hem Elisabeth ile Lara Gaspard arasındaki benzerlik yalnızca meslekleri üzerine değildir:

Karakteri Lara Gaspard ile aynı meslektendi, onunla aynı yaşıydı ve hatta dış görünüşünün nadir betimlemesinden hatırladığı kadarıyla, benzer görünüyorlardı. (s. 27)

Öyküdeki bu benzerlik akıllara bir önceki öyküdeki Ebling-Ralf Tanner benzerliğini getirir. Ses olarak birbirlerine birebir benzeyen iki karakterden sonra bu kez görüntü ve meslek olarak benzeyen iki kadın karakter göze çarpar. Leo'nun, yarattığı karakter Doktor Lara Gaspard'ın meslektaş ve benzeri olan bir kadınla gönül ilişkisi yaşaması okuru iki sonuca ulaştırır. İlki, Leo, bu benzerlikten etkilenip Elisabeth'e bağlanmıştır. İkincisi, belki de Elisabeth hiç yoktur. Leo kendi yarattığı karakterin cazibesine kapılmıştır. İkinci şık, üstkurmaca yöntemiyle yazılan ve gerçekliğin sınırlarını yok eden postmodern yazın açısından olağandır. İlki söz konusu ise, okur yeni bir Doppelgänger örneği ile karşı karşıyadır.

Yeni kitabı için ödül almaya giden çiftten Elisabeth, Leo'nun konuşmasından sonra kabul töreni için gittikleri yerde ve daha sonrasında otel odasının penceresinden baktığında Ralf Tanner afişini görür. İlk öyküdeki Ralf Tanner karakteri, ikinci öyküde de yer alır:

Pencereden dışarı baktı. Gökdelenin üzerindeki afişten Ralf Tanner yüzü gözlerini ona dikmişti, o kadar büyütülmüştü ki, insana özgü her şey kesilip, çıkartılmış gibiydi. Elinde olmadan bir yerlerden okuduğu skandal aklına geldi: Bir otelin lobisinde bir kadın Tanner'e bağırıyor ve ona tokat atmıştı. (s. 35)

Sesler öyküsünde Ebling'in telefondaki kadına Ralf adında biriymiş gibi davranıp, randevulaşmasını hatırlayan okur, Ebling'in karıştırıldığı kişinin ünlü oyuncu Ralf Tanner olduğunu anlar. Ralf Tanner'in bir kadın tarafından otel lobisinde tokatlanması tesadüf olmaktan çıkar. Aslında Ebling ile randevulaştığını bilmeyen kadın, aradığı kişi Ralf Tanner'den intikam alır.

Derin düşüncelere dalan Elisabeth, Somali'de kaçırılan doktor arkadaşları Carl, Henri ve Paul'u anımsar. Onların öldürülmüş olabileceği gerçeği Elisabeth'i rahatsız eder. Odaya dönen Leo, kitap tanıtımı için Orta Asya'ya turneye gideceğini söyler. Kaçırılan arkadaşları konusunda endişelenen Elisabeth, duruma çok sinirlenir, fakat

sonra Leo'nun kitabını tanıtmayı gereken bir yazar olduğunu düşünür. Orta Asya gezisini iptal eden Leo, Elisabeth ile dağlık bölgelere seyahat eder. Rehber eşliğinde yapılan gezide Elisabeth'in telefonunun çalmasıyla öykü son bulur.

Rosalie Ölmeye Gidiyor adlı üçüncü öykü, yapıtın içerisinde yer alan diğer sekiz öyküden farklı bir yapıya sahiptir. Öykünün başkahramanı Rosalie adında, iki evlilik yapmış, üç kızı olan, kırk yıllık meslek hayatının ardından emekliye ayrılmış, üstelik pankreas kanserinden muzdarip bir öğretmendir. Doktoru pankreas kanserinin tedavisi olmadığını söylediğinde bile metanetle karşılar. Ölümden başka seçeneği olmayan Rosalie, kaybedecek bir şeyi olmayan herkes gibi deli bir cesaretle İsviçre'de bulunan bir ötenazi kliniğine başvurmaya karar verir. Hastalıkla ilgili tüm tetkiklerin yapıldığı klinikte uzman bir doktor kadının şansının artık yaşama umudunun kalmadığını belirterek ötenazi isteğini onaylar. Bir odaya alınan hasta Natrium-Pentobarbital verilerek hayata gözlerini yumar.

Şimdi sıra kendi ölümünü hazırlamaya gelir. Uzman yardımı almak için kliniği arar. Bay Freytag adında bir uzmanla konuşan Rosalie, klinik için gerekli prosedürleri öğrenir. Rosalie çıktığı ölüm yolculuğundan kimseye bahsetmez. Kızlarına bile söylemez, fakat kızlarının iyice yaşlanan annelerinin ölümü durumunda yapılacaklar listesinin yer aldığı planları şimdiden hazırdır. Son olarak iki kadim dostu ile bir pastanede buluşur. Eve gittiğinde telesekreterinde İsviçre'deki klinikten başvurusunun onaylandığına dair mesajı görür. Müjdeli(!) haberi alır almaz kliniği arar. Şuurunun yerinde olup olmadığını test eden bir psikiyatr ile konuştuktan sonra telefonu kapatır. Daha sonra aldığı telefon her şeyi kesinleştirir. Telefondaki Bay Freytag'tır ve Rosalie için gelecek hafta pazartesi gününe karar kılındığını söyler. Havayollarını arayan Rosalie, İsviçre'ye tek yön bir uçak bileti alır. Telefonu kapadığında, sona yaklaşırken insanın artık kaygılanacak çok şeyi kalmadığını fark eder. Tıpkı vakti geldiğinde eski derisini atan bir sürüngen gibi, şu ana kadar kendisine rahatsızlık veren dünyevi her şeyi atıp yoluna devam eder. Yeğeni Lara Gaspard'ı arar ve dertleşir. Artık olan biteni öğrenen Lara Gaspard, Rosalie'ye eşlik etmeyi önerse de reddedilir. Sakin bir hafta sonu geçiren Rosalie, pazartesi günü önce uçağının rötör yapması sonra da Zürih yerine Basel'e inmesi ve trenle devam etmek zorunda kalmasıyla stresli bir gün yaşar. Nihayet kliniğe gelen Rosalie, sihirli bir değnekle gençleşir ve sonra yok olup gider.

Yeni öykü *Çıkış Yolu*'nda okur, ilk iki öyküde yer alan ünlü sinema oyuncusu Ralf Tanner ile tanışır. 39 yaşında olan Tanner'in öyküsü, Ebling'in kendine bir cep telefonu aldığı zaman yaşadığı gerçekdışı olaylarla başlar. Tanner'in cep telefonu artık çalmaz olur. Yoğun telefon trafiğine alışkın Tanner için bu olağandışı bir durumdur. Birden ortadan kaybolan dostlar, başarısızlıkla sonuçlanan iş bağlantıları, sevgilisi Carla tarafından bir otel lobisinde üstelik herkesin gözü önünde terk edilmesi Ralf Tanner'de küskünlüğe yol açar, kendi kabuğuna çekilir. Resim yapmaya ve kendince hobiler edinmeye başlar. Bir akşam ünlülerin benzerlerinin program yaptığı bir bara gider. Kendini canlandıran benzeriyle tanışır ve kendisinin Ralf Tanner olmadığını aksine taklit yapan benzeri olduğunu söyler. Ralf Tanner'in benzeri gibi davranmak hoşuna gider ve kendine Matthias Wagner ismini verip, kulübün yakınlarında bir oda kiralar. Başlarda özgür olmak Ralf Tanner için mutluluk vericidir. Benzeriymiş gibi davranıp, rolün altına gizlenmek ve dilediği gibi davranmak unuttuğu bazı değerlerini hatırlatır. Yaptığı bu kaçamaktan sıkılıp evine dönmek isteyen Ralf Tanner'i bir sürpriz bekler. Kapıyı açan kapıcı Ludwig, onu tanımaz. Ralf, gerçek Ralf Tanner olduğunu iddia etse de Ludwig, Ralf Tanner'in evde olduğunu söyler. Tıpatıp birbirine benzeyen üç farklı Ralf Tanner gören okur, son sahnede kendine Matthias Wagner ismini veren Ralf Tanner'in, evinden çıkan gerçek Ralf Tanner'i gözlemlediğini farkeder. Öykü düşündürücü bir cümle ile son bulur. "*Bazen insana kendisi başkasıymış gibi geliyordu*" (s. 80) hayatın gerçekleri, sorumlulukları altında ezilenlerin, bazen kendine yabancılaşmak istemesini konu alan öykü, ara sıra insanın bedeninden sıyrılıp, karşıdan kendisine bakması gerektiğini hatırlatır.

Doğu, kırklı yaşlarda, tombul, polisiye yazarı Maria Rubinstein'ı anlatan beşinci öyküdür. Maria, anlatı boyunca ikinci kez sahneye çıkar. İlk kez ortaya çıkışı, ikinci öykü *Tehlikede* de Leo Richter'in Orta Asya gezisini iptal etmek istemesi sırasında olur:

Leo otelden PEn Kulübü aradı ve Orta Asya'ya olan seyahatini iptal etti. Lütfen başka birine sorsalardı, mesela şu polisiye yazarı olan Maria Rubenstein'a, Maria ona yenilerde daha fazla aktivitede bulunmasının iyi olacağını söylemişti. Maria'ya telefonundan bir mesaj attı: Konu seyahat, çok ilginç, maalesef ben gidemiyorum, LÜTFEN kabul et, borcum olsun, Lütfen, teşekkürler, teşekkürler, teşekkürler...(s. 38)

Beşinci öykü, Maria'nın Orta Asya'ya doğru uçak seyahati yapmasıyla başlar. Seyahate başlangıç, Maria açısından hiçte iç açıcı değildir. Yanındaki şişman adam

yolculuk boyunca rahatsız edici şekilde horlar ve Orta Asya’da tahmininin çok üzerinde sıcak bir havayla baş etmek zorundadır. Terminaldeki camdan terlemiş ve perişan aksini inceleyen Maria, yolculuğu kabul ettiği için pişmanlık duyar. Evini ve çok sevdiği kocasını özlediğini hisseder. O sırada kendisini otele götürecek görevliyi görür. İngilizcenin çok az bilindiği ülkede derdini anlatmak çok zordur. İlk problemi oteldeki resepsiyonist ile yaşar. İsminin listede olmadığını söyleyen kadına Leo Richter’in yerine geldiğini söyler. Kadın Leo Richter’in adını listede görüp, Maria’ya odasının anahtarını verir. Damak zevkine uymayan yemekler ve bunaltıcı sıcakta oraya buraya yapılan geziler ve kocası ile birbirlerini özledikleri hakkında yaptıkları kısa konuşmalardan başka yaptığı bir şey yoktur. Ülkesine geri döneceği günden bir gece önce Maria’nın sıradan yaşamını altüst edecek olaylar yaşanır. İlk gittikleri bölgeden farklı bir bölgeye geçen grup, gezintiden sonra kalacakları otele gelirler. Otelde tüm konuklara odalarının anahtarları dağıtılır. Sonuncu sırada Maria vardır ve ona sıra geldiğinde otelde boş oda kalmadığı söylenir. Bunun üzerine Maria yakınlardaki bir otele yerleştirilir ve sabah yediyi beş geçe otelin önünde beklemesi söylenir. Ertesi sabah tam yediyi beş geçe Maria otel önünde hazır bekler, ama tüm gün boyunca kimse gelmez. Eşini arayıp yardım almak istediği anda şebekenin olmadığını fark eder. Otelde telefon arayışına girer. Fark ettiği gerçek karşısında dehşete kapılır, çünkü otelde kendinden başka hiç kimse yoktur. Geceyi otelde geçirip, ertesi gün yiyecek ve yardım aramak için dışarı çıkar. Hiçbir dükkân yanında yerel paraları olmayan Maria’ya yiyecek satmaz. Ancak üçüncü denemesinde dolar karşılığı yiyecek alır. Yolda karşılaştığı polisten yardım ister. Dönüş biletini gösterir. Ama hiçbir yetkili adını listelerde bulamaz. Kendisinin arkadaşı Leo Richter’in yerine geldiğini söylese de ülkeden ayrılmasına izin verilmez. Bildiği tüm dilleri derdini anlatmak için kullanır. Etrafındaki hiç kimse onu anlamaz. Çaresiz ve parasız kalan Maria, bir kadının para karşılığında evini temizlemesi teklifini kabul eder. Maria’nın öyküsü artık kendi yaşantısından çok farklı bir ortamda, baraka tabir edilecek alanda bir yer yatağında yatmasıyla son bulur.

Altıncı öykü *Başrahibeye Yanıt*’ta yine daha önce bahsi geçen Miguel Auristos Blancos öykünün merkezindedir. Miguel Auristos Blancos, kitapları milyonlar satan, yaklaşık yedi milyon okuru olan başarılı bir kişisel gelişim kitapları yazarıdır. Çok revaçta olan ve okurlarına hayata dair ipuçları veren gelişim kitaplarından büyük paralar kazanır. Brezilya’lı yazar, Rio de Janerio kentinde lüks bir gökdelenin çatı katında

ikamet etmektedir. Deniz manzaralı ultra lüks bir dairede kitaplarını yazan Blancos'un şansı yaver gitmiştir. Son kitabı *Evrene Sor, Sana Söyleyecektir*'i bitirmek üzeredir. Kitap yazma serüveninde hiç zorluk çekmeyecek kadar şanslıdır. Her kitabını sanki başka bir el yardım ediyormuş gibi hızlı ve kolayca yazar. Çok emek gerektirmeden kolayca yazılmış kitaplara karşılık kemikleşmiş yedi milyon okur, heyecanla çıkacak kitaplarını beklemektedir. Böyle olunca Blancos'a düşen de pahalı giyinip, lüks yaşamaktır. Her şey harika gibi görünse de, yolunda gitmeyen bir şeyler vardır. Blancos eskisi kadar genç değildir, prostat gibi yaşlılık belirtileri içeren hastalıklar baş göstermiştir. 64 yaşındaki biri gibi, bazı şeylerin geri getirilmez şekilde değiştiğinin farkındadır. Denize bakan balkonunda derin bir nefes alan Blancos, kendini şehrin en iyi ustasına yaptırdığı deri kaplı sandalyesine bırakır. Çekmecedan silahını çıkarır. Namlusuna mermi sürdüğü silahın şarjörünü çeker.

Elinde silahıyla sekreterinin yazı masasının üstüne bıraktığı mektupları inceler. Masanın üzerinde, edebiyat ödülünün ona takdim edilebileceğini yazan doğu kökenli, Zen eğitimi almış bir adamdan, eski eşinden ve son olarak da Belo Horizonte'deki Kutsal Karmelit Manastarı başrahibesi Sinyora Angela João'dan gelen dört mektup vardır. İlk üç mektubu pek önemsemese de dördüncü mektuba tepki gösterir. Ölümü bu denli yakın hissedenden Blancos, tanrının varlığının dünyadaki kötülükleri bile engelleyemeyecek düzeyde olduğunu anlatan bir cevap yazar bu mektuba. Mektubu neden yazdığına dair kendiyle yaşadığı savaşta, umut dağıtan bir adamın artık hiç umudu kalmamasını sorgular. Ona bu kitapları yazdıran güç yok olmuştur. Sonra tetiği çekmek için silaha sarılır, ama kendinde tetiği çekecek cesareti bulamaz. Heyecandan nefes nefese kalan Blancos'un öyküsü hizmetçinin elektrik süpürgesini çalıştırmasıyla son bulur.

Foruma Yazılan Bir Mesaj başlığını taşıyan yedinci öykü, dokuz öykü içinde Ben-Anlatıcı tarafından anlatılan iki öyküden biridir. Öykü, otuzlu yaşların ortalarında bir cep telefonu şirketinin merkez ofisinde çalışan çok uzun boylu ve şişman bir adam olan Mollwitz'i ele alır. Odasını Lobenheimer adında bir adamla paylaşır. İşe saatinde gelen, çok çalışan, işin savsaklanmasını anında patronuna yetiştiren, dolayısıyla patronun gözdesi olan oda arkadaşından ölesiye nefret eder.

İnternet bağımlısı olan ve tüm iş gününü forumları takip edip, forumlara yorum yazarak geçiren öykünün başkarakteri, sürekli Lobenmeier'in rahatsız edici bakışlarına

maruz kalır. Hatta bir keresinde bilgisayarındaki pencereleri kapatmayı unutup acilen tuvalete gitmesi gereken karakter, döndüğünde Lobenmeier'i kendi sandalyesinde oturmuş bulur. Lobenmeier, Mollwitz'in elinde olsa çıplak elle parçalayabileceği insanlar listesinin başındadır. Cuma günü iş saatinde, Ralf Tanner'in tokat olayını tartıştıkları bir forumu takip ederken, konuya uygun bir mesaj aklına gelir. Mesajı foruma gönderemediğini fark eder. Çileden çıkar, internet şirketine telefon açar ve sorunun hemen çözülmesini ister. Aslında bu gerginliği bir gün öncesinden, hala beraber yaşadığı annesiyle kavga etmesinden kalmadır. Üç kere tekrarlanan aramalar sonrasında daha fazla sinirlenen Mollwitz, Lobenmeier'in odaya gelmesiyle daha az sakinleşmeye başlar. Teknisyene IP numarası dâhil tüm bilgilerini verdiğini fark eder, internette yaptığı tüm etkinliklerin ortaya çıkacağını düşünerek panikler. İki gün önce kendisine sevk edilen bir işi arkadaşı Hauberlan'a yıklar, içinde garip bir endişe duyar. Patronun arayıp, onu odasına çağırması Mollwitz'in içinde fırtınalar koparır. Patronun yanına gider ve iki gün sonra yapılacak telekomünikasyon firmaları kongresine katılması gerektiğini öğrenir. Tüm gününü internet forumlarında geçiren, kendini toplumdan soyutlayan biri için toplum önüne çıkmak, üstelik sunum yapmak çok zordur. Patronuna gidemeyeceğini belirtse de katılmaya mecbur olduğunu anlar.

Akşam eve dönünce sakinleşmek için Miguel Auristos Blancos'un gelişim kitaplarından birini okur, fakat sakinleşemez. Annesiyle yine ateşli bir kavgaya tutuşur. Tüm gecesini yine internet forumlarında geçirir ve uykuya dalar. Ertesi gün kongre yolculuğu başlar. Uzun boylu ve iri cüsseli bir adamın tren yolculuğu kâbus gibidir. Koltuklar vücuduna dar gelir. Aktarmalı yolculuktan sonra nihayet otele varır. İlk olarak resepsiyona interneti sorar. Arızadan dolayı internet olmadığını öğrenince dünyası yıkılır. Akşam yemeğine kadar öylesine oyalanır, yemek esnasında etrafında sohbet eden insanları gözlemler ve toplum içinde konuşamayacağını bir kez daha anlar. Dışarıya sigara içmek için çıktığında, ateş istediği adamın Leo Richter olduğunu fark eder. Ünlü yazarı gördüğünde çok heyecanlanır, çünkü Lara Gaspard'ı anlatan kitaplarına hayrandır. Leo Richter ile ayaküstü yapılan konuşmadan sonra odasına döner ve uzun uğraşlardan sonra uyur. Sabah kahvaltı için yemek salonuna iner. Doldurduğu üç tabağı masaya götürmeye çalışır, fakat omletin olduğu tabağın düşüp kırılmasıyla etraftaki bakışlardan etkilenir. Utanma duygusuyla hemen oturacak bir yer arayışına girer. Leo Richter'i fark eder ve yanına oturur. Kısa bir sohbetten sonra kongrenin ilk

günü başlar. Tanışmalar, anlatımlarla geçen saatler, öğle yemeği ile son bulur. Bol yağlı menüden üç dolu tabak yiyen Molwitz, yemekten sonra resepsiyona gider. Leo Richter ile konuşmak istediğini söyler. Telefonu Richter'in odasına bağlayan resepsiyonist, telefonu ona verir. Beklenmedik bir telefonla şaşkına uğrayan Richter, Molwitz ile baştan savma konuşur ve nihayet telefonu onun suratına kapatır.

Sunum sırasının kendine geldiği gün büyük heyecan yaşar. Türlü aksiliğin yaşandığı sunum başarılı olmaktan ziyade, gülünç geçer. Başarısız bir sunumdan sonra lobide bir başkasının bilgisayarından internete girer. Bilgisayarın sahibinin ona ne yaptığını sormasıyla lobiye yönelir. Lobide Leo ile karşılaşır ve ona akşam yemeğini beraber yemeyi teklif eder. Leo kaçarcasına resepsiyona gider ve 305 numaralı odanın anahtarını ister. Leo'dan da yüz bulamayan Molwitz, barda içmeye başlar ve sarhoş kafasıyla aklına gelen tek şey, Leo'nun odasına gitmek olur. Odanın kapısını tüm gücüyle çalar, ama kimse açmaz. O sırada oradan geçen bir görevli kapıda kalıp, kalmadığını sorar. Soruya olumlu yanıt verir ve bir anda kendisini Leo Richter'in odasında bulur. Her tarafın dağınık olduğu bir oda içerisinde Lara Gaspard'ın izini bulmaya çalışır, fakat bir şey bulamaz. Leo'nun yatağına uzanan Molwitz, içkinin verdiği duygusallıkla uzun süre ağlar. Oracıkta uykuya dalar ve sabah pişmanlıkla Leo'yu aramaya başlar. Bol kalorili bir kahvaltıdan sonra, saatlerce Leo'ya bakınır. Leo Richter'in önceki gün otelden ayrıldığını öğrenince belki de bir öyküde yer almadaki tek şansını yitirdiğini düşünüp ağlar. Kongreden sonra evine döner ve rutin, sıkıcı hayatına devam eder.

Sekizinci öykü *Nasıl Yalan Söyleyip Öldüm*, yedinci öykünün kahramanı Molwitz'i yanına çağırıp, kongreye gideceğini bildiren birim şefini konu edinir. Ben-Anlatıcı ile yazılan ikinci öykü, dokuz yıldır Hannah adında bir kadınla birlikte yaşayan ve ondan biri erkek olmak üzere iki çocuğu bulunan, elektrik mühendisliği okumuş ve şimdi bir telekomünikasyon firmasında çalışan karakterin bir davette kimyager Luzia'yla tanışmasıyla başlar. Evlilik yaptığı Hannah ile doğum yeri olan Güney Almanya'da göl kenarında bir kentte yaşarlar. Önceleri birlikte Güney Almanya'da yaşayan çift, karakterin Hannover yakınlarındaki şirkete müdür olarak atanmasıyla ayrı şehirlerde yaşamak zorunda kalırlar. Her hafta sonu ailesini ziyarete giden öykü kahramanı, Luzia'nın yaşamına girmesiyle ziyaretlerini azaltır ve ailesinden uzaklaşmaya başlar. Hafta sonlarını yeni sevgilisi ile geçirmek için eşine türlü yalanlar

söyler. Ailesini görmek için gittiği zamanlarda ise, Luzia'yı ikna edecek yalanları vardır. İki yaşam arasında git-geller yaşayan karakter, bir yandan kendine yıllarını veren çocuklarının annesi Hannah'ya kuvvetli duygular beslerken, diğer yandan hayatına yeni heyecan getiren Luzia'yı arzular. Bu arzu, onun için saplantılı bir hal alır. Ailesini ziyarete gittiği -artık ender- zamanlarda bile bir bahane bulup, Luzia'yı arar.

Karakterin yaşamına heyecan katan Luzia'yı bu denli istemesinin arkasında iş hayatının, Hannah'ın ve çocukların asla dolduramadığı yalnızlık duygusu vardır. Bir mühendis olarak, farklı bir alanda çalışmak ve üstelik Lobenmeier ve Mollwitz gibi sürekli didişen çalışanları denetlemekle hükümlü olmak onun açısından içinden çıkılmaz bir durumdur. Lobenmeier'in her gün oda arkadaşı Mollwitz'i şikâyet etmesi, Mollwitz'in sürekli işi savsaklayıp, tüm gün internette forumlara yazması karakterin dayanma gücünü tüketir. Özel yaşantısında da durum farksızdır. Yıllardır birlikte yaşadığı Hannah, cazibesini yitirir ve artık okul çağındaki o erkek çocuk ile ürkütücü kız bebeğin anneleri olmaktan öteye gidemez. Üstelik Hannah, türlü bahanelerle hafta sonlarını sabote eden kocasına karşı tepki vermeyecek kadar umursamazdır.

Günler bu şekilde geçerken Hannah ve çocuklarıyla bir arada deniz keyfi yapan karakter bir telefon konuşmasıyla sarsılır. Luzia hamiledir. Zaten çocuk sahibi olan bir adamın gizlediği ilişkiden bebek beklemeye sevinmesi, onun için de şaşırtıcı olur. Bu arada büyük telekomünikasyon şirketlerinin düzenlediği bir kongreye katılmak zorunda kalır. Hannah ile Luzia'nın kongreye gelmek istediğini belirtmesiyle panikler. Kimsenin bilmediği ilişkisi Luzia, ileride kaçınılmaz şekilde iş arkadaşları ile karşılaşacak olan Hannah açısından tehdit oluştururken, Hannah'da Luzia ile bir yerlerde görülebilme ihtimali yüzünden risk oluşturmaktadır. Tek çıkar yol, geziyi başkasının üzerine yıkmaktır. Tüm iş arkadaşlarının bu sürpriz teklif karşısında başka planlarının olduğunu belirtmesiyle görev Mollwitz'e verilir. Zoraki de olsa işi kabul eden Mollwitz'in maceraları bir önceki öyküde anlatılmıştır.

Hannah'tan ziyarete geleceğine dair mesaj alan karakter, Luzia'yı evine çağırır. Bunun sebebi yalanlarına son vermek istemesidir. Luzia ile birlikteyken kapı zili çalar. Fakat anlatıcının belirsiz anlatımından dolayı okur, gelenin Hannah mı yoksa iş arkadaşlarından biri mi olduğuna karar veremez.

Son öykü ikinci öykü *Tehlikede*'nin devamı olmasından dolayı aynı adı taşır. Öykü, Sınır Tanımayan Doktorlar Örgütü'nde çalışan Elisabeth'in Afrika'daki görevine

ısrarcı sevgilisi Leo Richter’i de götürmesini konu edinir. Neredeyse düşecek bir uçakla başlayan öyküde, Leo Richter gibi her olay karşısında histerik davranışlar sergileyen birinin, Elisabeth’in doktor arkadaşları tarafından yadırganması anlatılır. Öyküde okur, Elisabeth’in iç dünyasına daha da yakınlaşır. Savaş ortamlarında doktorluk yapan ve sevgilisinin gözünde cesur kadın imajı çizen Elisabeth, içten içe savaşı her iki tarafın da katil olduğunu savunur. Hiçbir şeyden haberi olmayan Leo Afrika’da uçak kazası geçirip, kaybolmanın kendini ne kadar ünlü edeceğinden bahseder. Birkaç görevli ile tanıştıktan sonra karargâha ulaşan Elisabeth kapıda kahverengi saçlı bir kadınla tanışır. Kadın Lara Gaspard olduğunu söyler. Elisabeth tanışmadan dolayı gergindir. Dışarıda sigara içen Leo’nun yanına gider ve Lara Gaspard’ın neden hep onlarla olduğunu sorar. Leo’nun cevabı tüm kitabı merakla okuyan okuru altüst eder:

“Biz daima öykülerin içindeyiz.” Sigarasının közündeki kırmızı kor olacak kadar derin bir nefes çekti, sonra sigarayı indirip dumanı sıcak havaya üfledi. “Öykülerin içindeki öykülerin içindeki öyküler. Birinin nerede bitip, diğerinin nerde başladığı bilinmiyor. Gerçekte hepsi iç içe geçiyor. Sadece kitaplarda belirgin olarak ayrılıyor.” (s. 173)

Tüm anlatı boyunca egemen bakış açısının gizemi karşısında heyecan duyan okur, Leo’nun cümlesi ile tanrısal anlatıcının hemen yanı başlarında duran Leo Richter olduğunu anlar. Her kitapta yaşanması olağan olmayan bir sonla karşı karşıya olan okur, Leo’nun yarattığı karakter Elisabeth ile konuşmasına tanıklık eder. Konuşma sürdükçe Leo giderek bedensiz bir sese dönüşür. Karargâha dönen Elisabeth, oda arkadaşı Lara Gaspard ile kısa bir konuşma yapar ve uykuya dalar. Kitabın son cümlesi tüm yapıt içerisinde en vurucu bölümdür:

Elisabeth gözlerini kapadı. Gerçekte, eğer bu bir öyküyse, bir şeyler olmalıydı ve zorluk çıkmalıydı, eğer zorluk çıkmıyorsa, o zaman bu bir öykü değildi. Uyku onu nereye göndermişti? Aniden bu onun için sıradanlaştı. Telefonu çaldı. Dikkate almadı. (s. 175)

Leo Richter’in öyküleri anlatan kişi olduğu tam olarak ortaya çıktığı son öykü, tüm anlatının kilit noktasını oluşturur. Richter, son öyküde sevdiği iki kadını bir araya getirip ortadan kaybolur. Luzia ve Hannah karakterleri arasında kalan birim şefinin yaratılması, belki de okuru son bölüme hazırlamak amaçlıdır. İlk kez cep telefonu alan Ebling’in durmadan çalan telefonundan rahatsızlığı ile başlayan öykü silsilesi, yine

çalan bir telefonla son bulur. İç içe girmiş dokuz öykünün oluşturduğu Daniel Kehlmann imzalı yapıt, üstkurmaca yöntemle yazılmıştır.

2.3.1. İç İçe Geçmiş Öyküler

Üstkurgusal birçok yapıtta olduğu gibi iç içe geçmiş öyküler, *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman*'da da kendini gösterir. İlk bakışta birbirinden alakasız dokuz ayrı öyküden oluşmuş bir kitap gibi görünse de okudukça aslında bir öykünün diğerinin devamı olduğu ortaya çıkar. Daniel Kehlmann, yaratım sürecinde kaderin tatlı cilvelerine başvurur. Sanki bir öykü olmasa diğer öykü yaşanmayacak gibidir. Tanrısal anlatıcının öykü karakterlerine müdahaleleri sonucunda birbirlerine sıkıca tutunmuş dokuz farklı öykü ortaya çıkar. Ebling, Ralf Tanner'in telefon numarasına sahip olmasa, tanımadığı bir kadına Ralf adına randevu vermeyecek ve telefon aramaları birden kesilen Ralf Tanner depresyona girmeyecektir. Ebling, randevu verdiği kadın tarafından herkesin içinde tokatlamayacak, böylece kendi benliğine yabancılaşma yoluna gidecek olaylar başlamayacaktır. Leo Richter sırf Elisabeth istemedi diye Orta Doğu gezisini iptal etmeyecek, yerine arkadaşı yazar Maria Rubinstein'ı göndermeyecektir. Maria'nın Orta Doğu'daki trajik öyküsü başlamayacak, sonunda Orta Doğu'da kaybolmayacaktır. Mollwitz'in yılladır gizlilik içinde işi savsaklaması, internette Ralf Tanner'e atılan tokat hakkında bir foruma yorum yazmak istemesiyle gün yüzüne çıkmayacaktır. Patronu, gitmesi gereken kongreye aynı anda hem hayat arkadaşı hem sevgilisi gelmek istemeseydi, kongreye onun yerine Mollwitz'in gitmesini istemeyecektir. İşgüzarlığının ortaya çıkmasından korkan Mollwitz'in patronunun kendisinin yerine kongreye gitmesini istemesini tereddütsüz kabul etmeyecektir. Kongrede Mollwitz başarısız olmayacak ve Mollwitz-Richter karşılaşmayacaktır. Brezilyalı kişisel gelişim yazarı Miguel Auristos Blancos, çok okunan yazar olarak üzerinde oluşan baskı ile intihar etmek istemeyecektir. Aslında dokuz öykü arasında güçlü bağlantılar vardır. Bağlantılar öyle iyi kamufle edilir ki okurun öyküler arasındaki bağlantıyı sezinlemesi için yapıtı sonuna kadar okuması gerekir. Ayrıca, bir öyküde geçen karakterlerden herhangi biri diğer öykünün kahramanı olabilmektedir.

2.3.2. Rizom Karakterler

Köksap ya da diğer bir ifadeyle Rizom (Rhizome), özünü botanik biliminden almış bir kavramdır. Carl Jung, kendi deneyimlerine yer verdiği açıklamasıyla samimi bir Rizom tanımı yapar:

Hayat bana her zaman köksapının üzerinde yaşayan bir bitki gibi görünmüştür. Yaşamın görünmez olduğu, köksapta gizli olduğu doğrudur. Toprağın üzerindeki kısmın yaşamı ancak bir mevsim sürer. Sonra yok olur, gelip geçici bir hayal. Sonsuz büyümeyi, hayatın ve uygarlıkların sonsuz çürümesini düşünürsek, mutlak hiçlik düşüncesinden kaçamayız. Yine de bir şeylerin sonsuz akışın ötesinde yaşadığı ve devam ettiği düşüncesini asla yitirmedim¹⁸⁰.

Jung, bireyin yaşamın yalnızca yüzeysel tarafına tanıklık ettiğini, aslında yaşamın gerçek yüzünü göremediğini belirtir. Bitkinin toprak üzerinde kalan kısmı geçicidir, asıl önemli olan kısmı yerin altında kalanıdır. Jung, köksap terimini kullanırken, aslında yaşama dair olan her şeyin temelinde değişebilen politik rüzgârların ve diğer sosyo-ekonomik faktörlerin yattığını irdelemek istemektedir¹⁸¹.

Bitkisel bir metafor olan köksap (rizom)'ı en iyi şekilde irdeleyen kişiler Deleuze ve Guattari'dir. Rizom, çiçek soğanlarının karmakarışık haline benzer. Rizomdaki her bir parça diğer bir parçayla iletişim halinde olmalıdır. Bu noktalar keşisen hatları oluşturur, herhangi bir noktadan kırılabilir ve kendi hattını takiben yeniden birleşir¹⁸². Köksap (rizom)'ın özelliklerden yola çıkan Deleuze ve Guattari, Kapitalizmin hiyerarşisine karşı bir metafor geliştirirler. Onların köksap metaforlarında hiyerarşi yoktur. Her şey birbirleriyle kökten bağlıdır. Rizom, *şüphesiz semiyotik zincirler, gücün organize olması, sanatların birbiriyle olan ilişkileri, bilim ve sosyal kuramlar arasındaki bağlantılar bütünüdür*¹⁸³.

Köksap, bir şeyin ya da bir bedeninin, diğer bir şeye ya da bir bedene sabitlenmesi olayıdır. Yalnız köklerinden birbirlerine kenetlenme durumu görünüşten ibarettir, çünkü

¹⁸⁰ Clare Dunne, *Carl Jung: Wounded Healer of the Soul: An Illustrated Biography*, Parabola Books, 2000, 216. İngilizceden çeviri: [http://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6ksap_\(felsefe\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6ksap_(felsefe)) internet adresinden 27.02.2012 tarihinde saat: 17:44'te alıntılanmıştır.

¹⁸¹ Yenna Wu, *Human Rights, Suffering, and Aesthetics in Political Prison Literature*, Lexington Books, 2011, 42.

¹⁸² Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Indiana University Press, 1986, 81.

¹⁸³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, Brian Massumi, *EPZ Thousand Plateaus*, Continuum International Publishing Group, 2004, 8.

aralarında hiçbir birlik ve bütünlük yoktur¹⁸⁴. Köksap, birbirine kökten bağlı topluluğu yani çoğulluğu temsil eder. Bu çoğulluk, toplumları ayakta tutmaya yarayan en önemli unsurlardan biridir. Bireyleri birbirine sıkıca bağlayan bu kökler, eğitim, politika, ekonomi, kültür gibi toplumun ortak değerlerini canlı tutmaya yarar. Jeff Vail’iye göre ise, köksap hiyerarşik demokrasi ve hiyerarşik olmayan demokrasi arasındaki ilişkileri düzenleyen politik-eğitim tabanlı bir yapıdır¹⁸⁵. Köksap ta, bireysel düğümler dikey değil yatay şekilde ilerler. Ağaca benzer şekildedir ve uzunlamasına ilerleyen bu düğüm, bireyleri birbirine bağlar. Köksapta esas olan hiyerarşiyi ortadan kaldırmaktır. Toplum, ilişkiler ağının herhangi bir noktasından kopsa da yeniden kök verir ve zincirler yeniden bir şekilde birbirine bağlanır.

Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman’da ye alan her öykü farklı birini anlatsa da, öyküdeki karakterler ya önceki ya da sonraki öyküde görünürler. Özellikle bazı baskın karakterler başka bir öyküde yeniden sahneye çıkarlar. Kehlmann, iç içe geçmiş öykü anlatımını karakterle bağlantılı olarak yürütür. Bir öyküdeki karakter diğer karaktere tıpkı köksap örneğinde olduğu gibi köklerinden bağlıdır. Bir karakter var olmasa diğeri de varlığını kazanmayacağına benzer.

Ralf Tanner: Ünlü sinema oyuncusu Ralf Tanner, okurun dikkatini ilk olarak birinci öykü *Sesler* de çeker. Ebling, türlü kararsızlıktan sonra cep telefonu almaya ikna olur ve Ralf adında tanımadığı birini arayan kişilerle konuşmak zorunda kalır. Bu kadar çok kişinin konuşmak istediği biri Ebling’e göre ünlü olmalıdır, bir gün bir afişte gördüğü ünlü oyuncu Ralf Tanner’in belki de kendisini arayan kişilerin konuşmak istediği Ralf olduğunu düşünür:

Bir keresinde Ralf Tanner’in yeni filminin afişinin önünde durmuştu, birkaç baş döndüren saniyede, belki ünlü oyuncunun telefona sahip olduğunu, bir haftadan beri konuştuğu kişilerin onun dostları, iş arkadaşları ve sevgilileri olabileceğini aklında geçirmişti. Bu elbette mümkündü: Tanner’in sesi kendininkiyle benzeşiyordu. (s. 17)

Ralf Tanner’in Ebling ile ses benzerliğine sahip, film afişleri billboardlarını süsleyen ünlü bir oyuncu olduğu ortaya çıkar. Histerik yazar Leo Richter ile sevgilisi

¹⁸⁴ Adrian Parr, *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh University Press, 2005, 231.

¹⁸⁵ Peter McLaren, Joe L. Kincheloe, *Critical Pedagogy: Where Are We Now?*, Peter Lang, 2007, 150.

Dr. Elisabeth'in öyküsünü anlatan *Tehlike*'de Leo Richter, Tanner'in afişinin karşısından geçer. Tanner öyküde dekor karaktere dönüşür:

Oraya karşıya bak, bir Ralf Tanner afişi. O gerçekten her yerde, dünyanın öbür ucuna gitsen de ondan kurtulamıyorsun. Onunla geçen yıl tanışmıştım. İnanılır gibi değil ama maymunun biri. (s. 33)

Medyatik bir oyuncu olan Ralf Tanner'in yeni filminin reklam afişleri dünyanın her yerindedir. Leo Richter'in onun için "maymunun teki" ifadesini kullanması, Ralf Tanner'in, şöhretin ağırlığı altında ezilen bir karakter olduğuna işaret eder. Filmlerinde beraber oynadığı kadınlarla yaşadığı aşklar ve sansasyonel olaylarla anılır. Aynı öyküde Elisabet, kaldıkları otelin penceresinden dışarı bakarken karşı binanın duvarında yine Ralf Tanner afişi görür. Ebling'in Ralf Tanner'i arayan bir kadına randevu vermesinden sonra kadının otel lobisinde Ralf Tanner'i tokatlaması tüm kanalları dolduran bir olay olur.

Çıkış yolu öyküsü ünlü oyuncu Ralf Tanner'in yaşamı üzerine kurulur. Daha önceki öyküde çapkın ve maymunun teki nitelendirmeleriyle tanınan Tanner, bu öyküde sıradan bir birey olarak ortaya çıkar. Daha sade bir evi kiralarken yaşadığı sevinçle dikkat çeken Tanner, ünlü biri olarak yaşamaktan sıkılmış gibidir. Üstelik yaşadığı tokat olayı, tüm haber programlarına konu olması nedeniyle canını sıkır. Yıllarca herkesçe konuşulacak gibi görülen tokat olayını kafasına takan Tanner, öyküdeki başka karakterinde dikkatini çeker. Tüm gününü ünlüler hakkında yorum yapan forumlara yazarak geçiren Mollwitz, *Foruma Yazılan Bir Mesaj*'da Ralf Tanner'i kafasına takmış gibidir. Mollwitz, akşam haberlerindeki film forumuna Ralf Tanner ve tokat meselesi hakkında yorum yazacakken internet sorunuyla karşı karşıya kalır.

Böylece yapıt, Ebling-Ralf Tanner-Leo Richter-Elisabeth ve Mollwitz paslaşmasına sahne olur. Telefon alan Ebling, yanlış aramalara maruz kalır. Arayanlar Ralf Tanner'i işaret eder. Muziplik yapmak isteyen Ebling, sesinin cazibesine kapıldığı kadına Ralf Tanner adına randevu verir. Aldatıldığını düşünen kadın otel lobisinde karşılaştığı Ralf Tanner'i kameralar önünde tokatlar. Böylece Ralf, herkes tarafından konuşulan bir adam haline gelir. Elisabeth pencereden bakarken gördüğü Ralf Tanner resminde bile tokat olayını anımsar. Mollwitz internetinde sorun olduğunu Ralf Tanner'e atılan tokat hakkında yorum yapacağı sırada fark eder.

Leo Richter: Tehlikede'nin yazar karakteri Leo Richter, sevgilisi Elisabeth ile gittiği gezide okurun karşısına çıkar. Kitabını tanıtmak için gittiği gezide, Leo Richter'in iç dünyasında ne denli çalkantılar yaşadığı daha yakından görülür. Orta Doğu'ya gidip bir seminere katılması için kendisine yapılan öneriyi, Elisabeth'in karşı çıkmasıyla reddeden Leo, yazar arkadaşı Maria Rubinstein'dan kendisinin yerine gitmesini ister. Maria'nın başından geçen olayların anlatıldığı *Doğu* öyküsünde, adı listede olmayan Maria Rubinstein, yaşadığı tüm zorluklar boyunca Leo Richter'in adını telaffuz eder. Maria her karşılaştığı sorunda yazar arkadaşı Leo Richter'in yerine geziye katıldığını söylemek zorunda kalır.

Bir telekomünikasyon firmasında çalışan sorumsuz Mollwitz'in gittiği kongrede karşılaştığı kişi yine Leo Richter'dir. Büyük bir Lara Gaspard serisi hayranı olan Mollwitz, Leo Richter'i görünce onun peşini bırakmaz. Otel içerisinde gittiği her yerde Leo'yu takip eder. Durmak bilmeyen tacizlerin sebebi, Mollwitz'in Leo Richter'in yeni yazacağı öyküde kendisine yer vereceğine duyduğu inançtır. Mollwitz için Lara Gaspard ile aynı öyküde yer alabilmek hayallerinde ötesindedir; gizlice Leo Richter'in odasına dahi girer. Oysa Mollwitz'in takiplerinden bunalan Leo çoktan oteli terk etmiştir. Leo Richter ile ilgili en önemli olay dokuzuncu öykü *Tehlike*'de yaşanır. Sevgilisi Elisabeth'in Afrika'daki görevinde ona eşlik eden Leo'nun öykünün sonunda aslında dokuz öyküyü anlatan tanrısal anlatıcı olduğu ortaya çıkar. Yapıt boyunca elinde sihirli bir değnek varmışçasına öyküdeki karakterlere müdahale eder.

Miguel Auristos Blancos: Başrahibeye Yanıt öyküsündeki karakterdir. Brezilyalı bu ünlü yazar Blancos'un kitaplarından bir tanesi hemen hemen tüm öykülerde bulunur. İlk öyküde Ebling'in karısı Elke, Miguel Auristos Blancos'un *Der Weg des Selbst zu seinem Selbst (Kendine Giden Yol)* kitabını okur:

“Devam et öyleyse”, Ebling masanın üzerinde duran kitaba yöneldi. Miguel Auristos Blancos'un *Kendine Giden Yol*'u. Kapakta güneşi simgeleyen bir daire. Kitap Elke'ye aitti. Alaycı parmak hareketiyle başka tarafa koydu. (s. 19)

Ebling alaycı bir ifade kullanarak, aslında karısının bu tür kitaplar okuyor olmasıyla dalga geçer. Ona göre gelişim kitapları, okurun kafasını uyuşturmaktan öteye gidemez. Karısı Elke'yi anlatırken kullandığı “*böyle aptalca kitaplar okumasından*” (s. 9) sözleriyle, onun kişisel gelişim kitaplarından hoşlanmadığını gösterir.

İkinci öyküde, Elisabeth havaalanında uçak beklerken, bir büfede dergiler, polisiye romanlar ve gazeteler ile birlikte Blancos'un gelişim kitaplarının dizili olduğunu gözlemler. Dördüncü öyküde, Ralf Tanner bir yönetmenle yaptığı konuşmasının ortasında telefonu karşıdakinin suratına kapatırken, kısa bir süre Blancos'un *Barış, Gel İçimize İşle* kitabının sayfalarını kurcalar (s. 74). Beşinci öyküde perişan halde sokaklarda gezen Maria Rubinstein'nin girdiği kitapevinde ucuz kâğıtla basılmış kendi kitabını incelerken, iki Auristos Blancos kitabı görür (s. 99). Yedinci öykünün karakteri Mollwitz patronundan şehir dışına kongreye gitmesi gerektiğini öğrendiğinde, sakinleşmek için eve giderken Miguel Auristos Blancos'un yeni çıkan kitabını okur:

Eve dönüş yolunda, sakinleşmek için Miguel Auristos Blancos'un yeni kitabına göz gezdirdim. Öyle her şeyi çok kafaya takmamak gerektiği yazıyor: *kabullenmeyi öğrenmek*. Tam da bu! *Yeryüzünü bir halı ile kaplamak ya da ayakkabı giymek, hangisi daha iyi?* Aynen not etmeliyim. Vay canına. Bunlar adamın aklına nereden geliyor? (s. 118)

Maria Rubinstein: polisiye türde yazdığı romanlarıyla tanınan yazar Rubinstein, evi ve işi arasında mutlu olduğunu her fırsatta belirtse de mesleki hayatını bir adım öteye taşımak için bazı aktiviteler yapmak gerektiğini düşünür. Hatta Leo Richter ile bu bağlamda bir konuşma yapar. Bu konuşma Maria Rubinstein'nin hayatında bir daha asla eskisi gibi olmayacak köklü bir değişime yol açar. İkinci öykü *Tehlikede* de Leo Richter'in geziye onun yerine gitmesini istemesiyle adı geçer. Son öykü *Tehlikede* de ise Leo Richter, bir yıl geçmesine rağmen Orta Doğu gezisinden dönmeyen ve orada kaybolduğu düşünülen Maria Rubinstein'in adını zikreder ve bir yıldır kayıp olan arkadaşının kitaplarının artık çok popüler hale geldiğinden söz eder. Richter, itibar göstergesi olan Romner Ödülü'nü Maria'ya vermeyi düşündüklerini ifade eder (s. 167).

Mollwitz: *Foruma Yazılan Mesaj* öyküsünün asosyal karakteri olan Mollwitz, kendisini anlatan bölümlerin dışında *Nasıl Yalan Söyleyip Öldüm* de Hannah ve Luzia arasında kalan patronunun kadınlara söylediği yalanların arkasındaki kişidir. Patron tarafından iş yerinde çıkan her türlü pürüzün sorumlusu olarak Mollwitz gösterilir.

Lara Gaspard: Leo Richter'in cesur bir doktor olan karakteri Lara Gaspard, *Rosalie Ölmeye Gidiyor* öyküsünde, Rosalie'nin yeğeni olarak sahneye çıkar. Böylece

Leo Richter'in kurmaca karakteri Lara Gaspard, farklı bir öyküde ete kemiğe bürünür. Son öykü *Tehlikede* de ise artık karşısındakiyle konuşan, kanlı canlı biridir.

2.3.3. Yapıt İçerisinde Yapıt Yazma (Yazar Anlatıcı)

Anlatının karakterlerinden birinin yazar olması ve yazma sırasında kazanılan edimlerin konu edilmesi, üstkurmaca metinlerin önemli özelliklerinden biridir. Daniel Kehlmann, *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman*'ı üstkurmaca tarzın bu özelliği ile kurgulanmıştır. Yaratıcı Leo Richter'in yarattığı öyküler bütünleşip bir roman oluşturur. Okur, ilk aşamada birbirinden bağımsız dokuz farklı öykü okuyacağını sanır. Oysaki parçalar dokuz farklı bölüm olarak ele alınacağı gibi, birleştiğinde de bir roman oluşturacak kadar birbiri ile bağlantılıdır. Tüm öyküler, Leo Richter'in yaratıcı zihninden dökülür, son öykü *Tehlikede* de Leo Richter'in öykülerin yazarı olduğu ortaya çıkar.

2.3.4. İç Monolog

Üstkurmaca anlatılarda anlatıcı ile okur arasında yakınlık oluşturan iç monolog tarzına *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman*'da da rastlanır. Okur, *Sesler* öyküsünde Ebling'in mesleği konusundaki iç konuşmalarına tanıklık eder. İç Monolog, anlatım içinde kendilerini dışa vuramayan karakterlerin duygu ve düşüncelerini okura iletmesine de yardımcı olur. Elisabeth'in Leo Richter'i "Sözüm ona Leo aniden arabadan inmiş ve insanları sorguya çekmişti. Bu cesareti nereden almıştı? Bu ona uymuyordu".(s. 169) sözleriyle savunduğu gibi, diğer yandan "Telefon açmak için tekrardan banyoya gitti. Leo'nun fark etmesine izin vermemeliydi, konu mutlaka gizli kalmalıydı, onun boşboğazlık edip etmeyeceğini kim biliyordu." (s. 30) sözleriyle taşıdığı kuşkuları açığa vurur.

2.3.5. Popüler İmgelere Gönderme

Daniel Kehlmann postmodern çağın yazarlarından biri olarak birçok meslektaş gibi popüler imgelere gönderme yapmaktan kendini alamaz. İlk öyküdeki Ebling karakterinin yıllarca reddedip almadığı cep telefonuna kavuşunca sergilediği davranışlar bir tür tapınma gibidir. Bu durum, cep telefonunun günümüzde çığ gibi büyüyen

egemenliğine göndermedir. Başta ilgisiz kaldığı makineye gittikçe bağlanan Ebling, işe gitmemeye, gündelik işlerini halledememeye, zaten soğuk olduğu ailesinden daha da uzaklaşmaya ve hatta çok sevdiği mesleğini gereğince yapmamaya başlar. İşe giderken, öğle tatilinde, eve döndüğünde ilk yaptığı şey cep telefonuna bakmak olur. Kehlmann, Ebling üzerinden cep telefonu çılgınlığına gönderme yapar. Eskiden iple çekilen ve samimi sohbetlerin yaşandığı arkadaş toplantıları artık kalmamıştır. Günümüzde bir masa etrafında toplanan sözde can ciğer arkadaşlar, başlarını cep telefonlarına gömüp, birbirleriyle konuşmaktan sakınır hale gelmiştir. Toplantılardan geriye internet paylaşım sitelerine gülen yüzlerin yüklendiği bir fotoğraf ve “arkadaşlarla toplandık” yazısından başka hatırlanacak bir şey kalmaz. Mutsuzluğu paylaşımlar, mutluluğa ortak olmalar, yerini gülen surat, üzgün surat ya da beğen gibi soğuk internet simgelerine bırakır.

Bitmek bilmeyen telefon aramalarını Ebling’e kaptıran Ralf Tanner’de de durum aynıdır. Telefonunun çalmamaya başlamasından sonra yaşadığı buhran, *Yüzüklerin Efendisi*’nde yüzüğü Frudo’ya kaptıran Gollum’u akla getirir. Tanner cep telefonunun esiri olarak, yüzük için her şeyi yapmaya hazır Gollum gibidir. Bir ara kendi benliğinden kaçmak isteğiyle evinden uzaklaşan Tanner’in tekrar eve döndüğünde yerine başka bir Ralf Tanner geçmiş gibidir:

Yukarı doğru baktı. Caddenin diğer tarafında bahçe kapısı açıldı. Ludwig ve Malzacher dışarı çıktı ve aralarında da heybetli, güçlü Ralf Tanner. (s. 79)

Ralf’in kendinden daha heybetli modeliyle karşılaşması aslında kendisinin bedensel bir küçülmeye başladığının göstergesidir. Ralf, Gollum gibi şekil değiştirmeye başlamıştır. Oysa birkaç gün önce yeni filminin afişlerinde yeni Ralf Tanner gibi heybetlidir. Yanındaki güzel aktrisle arz-ı endam ettiği afiş, Kehlmann’ın aslında sinema sektöründeki reklam anlayışına yönelik bir eleştirisidir. Tepkinin altında sinema filmlerinin günümüzde içerikleri ile değil yarattığı sansasyonlarla ölçüldüğü gerçeği yatar. Ralf Tanner’in sevgilisi olan rol arkadaşından kameralar önünde yediği tokat ve tokatın *Youtube* fenomeni olması, filmi vizyona girmek üzere olan oyuncuların ya da kaseti yeni çıkan şarkıcıların reklam amaçlı yarattıkları düzmece haberleri anımsatır.

Foruma Yazılan Mesaj öyküsündeki asosyal karakter Mollwitz, internet sitelerini eleştiren Kehlmann tarafından özellikle yaratılmış gibidir. On sekiz yaşından itibaren ayrı eve çıkan ve ayakları üzerinde duran Avrupalı gençlik imajından farklı olarak,

otuzlu yaşların ortalarında olmasına rağmen annesi ile yaşamaya boyun eğen yapısıyla Mollwitz, asosyallik yolunda hızla ilerler. Yaşama göğüs germe fobisi olan çoğu insanda baş gösteren kendi içine kapanma durumu karşısında Mollwitz, internet forumlarına düşkün olur. İnternette çok fazla zaman geçiren insanlarda oluşan konuşma şekli Mollwitz'e de sirayet eder. Mollwitz anlatı boyunca içinde bulunduğu her sahnede garip, düzensiz, dilbilgisi kurallarına uymayan konuşma şekliyle dikkat çeker. Gerçek yaşam yerine Real Life, yaşam anlayışı yerine Lifesense, serinkanlı yerine cool, yanıt yok yerine No Response ifadelerini kullanır. Almanca kelimeleri kendi dilinde kullanmak yerine kalıplaşmış İngilizce kelimeleri kullanır. Başkalarına özentili olmak Mollwitz'e bir şey katmaz, aksine iri cüsseli bir adamın ergenler gibi konuşması itici olmaktan öteye geçmez. *“Dolaplarda sıradan şeyler. İç çamaşırları, bir dizüstü bilgisayar (bilgisayarı açtım ama şifre istedi), bir kaç kitap: Platon, Hegel, Baghavadgita. Bunlara ihtiyaç yok, zaten her şey Auristos Blancos'un Düşünürler Bize Ne Söyler'inde var, üstelik daha fazla açık ve kolay ifadelerle.”* (s. 132) Platon, Hegel gibi büyük düşünürleri hiçe sayacak kadar bilgisizdir. Kişisel gelişim yazarlarını tarihte yer etmiş ünlü düşünürlerden üstün tutan Mollwitz, içinde yaşanan hazırca anlayışa ayak uydurur. İşte bu noktada kitap satış grafiklerinde genellikle üst sıralarda yer alan kişisel gelişim kitaplarına gönderme yapılır. Kişisel gelişim yazarları tam da “armut piş ağzıma düş” zihniyetindeki çağımız insanı için kurtarıcı vazifesi görür. Miguel Auristos Blancos, yazdığı bu türden kitaplarla zenginliğe ulaşmıştır. Lüks bir çatı katında pahalı eşyalar içinde yaşayan Blancos, okuruna öğütlediklerinden farklı bir yaşam sürer. İnsanlara az ile yetinmeyi öğütleyen, on adet kuralla onları mutluluğa ulaştıran bir yazarın lüks içinde yaşaması ironiktir. Kendi öyküsünde en pahalı silahla ölümün kıyısına gelip giden Blancos, kendini geliştirmeden, insanlara bilgelik taslar. Kitapları yüksek yaşam motivasyonu içeren yazarın intihar etme arzusu, okurda şaşkınlık yaratır. Miguel Auristos Blancos, kapitalist düzenin şişirilmiş popüleritesinin bir parçasıdır.

Kehlmann, Blancos ironisinin yanında, *Rosalie Ölmeye Gidiyor* öyküsünde gerçeği yansıtmayan dizilerin insanlar üzerinde yarattığı etkiye de gönderme yapar. Ölüme gitmeden önce birkaç yakın dostuyla buluşan Rosalie'yle ilgili *“Rosalie, tam da bu yüzden diye düşünüyor, herkes bu sıra dışı dedektif Miss Marple'yi beğeniyor, çünkü o gerçekliğin zıttını canlandırıyor. Yaşlı kadınlar hiçbir cinayet olayını çözmez, onlar dünyayla ilgilenmez ve artık dünyada ne olduğunu anlamak istemezler. Buna henüz*

hazır olmamış herkes, kendisinin farklı olacağını düşünür. Bizlerinde düşünmüş olduğu gibi” (s. 49) cümleler, Agatha Christie’nin kurgusal karakteri Miss Marple’ını işaret eder. Bir dönem izlenme rekorları kıran yaşlı dedektif kadın, soyadı da olan soğuk, mermer anlamındaki marple kelimesinin hakkını verircesine soğukkanlılıkla cinayetleri çözer. İsmi kişiliğine yansıyan Miss Marple, en ustaca gizlenmiş sır perdelerini aydınlatacak kadar zekidir, oldukça yaşlı olmasına rağmen çeviktir. Dünyadan elini eteğini çekip inzivaya çekilen yaşlılara inat gençlere taş çıkartan dinamizmi örnek oluşturur. Brezilyalı yazar Miguel Auristos Blancos da, hayatlarından memnun olmayan insanlara yardımcı olmak amacıyla yaşar. Blancos karakteriyle Kehlmann, büyülü gerçekçi yapıtların ilk yaratıcısı sayılan Latin Amerikalı yazarları selamlar. *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman*’da ayrıca Rosalie’nin ölmek üzere gittiği İsviçre’deki *ötenazi kliniğine*, Elisabeth’in ve Lara Gaspard’ın çalıştığı Sınır Tanımayan Doktorlar Derneği’ne Irak, Afganistan gibi savaş bölgelerinde çalışan doktorlara ve Birleşmiş Milletlere göndermeler vardır.

Kehlmann ayrıca, Ebling’in ailesinden uzak tavrı ile *yalnızlığa*, Leo Richter’in takıntılı halleri ile *histeriye*, Elisabeth’in arkadaşlarını ve Ralf Tanner’in ise ününü kaybetmemek için hissettikleri *korkuya*, Maria Rubinstein ile *kayboluşa*, kendisi hariç herkesin derdine deva olan Blancos ile *yetinmemeye*, Mollwitz’in kendine bıraktığı *ötekiliğe* gönderme yapar.

2.3.6. Yazar-Anlatıcının Yapıtın Karakterlerinden Biri Olması

Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman’da her öykünün kendine has bir başkarakter varmış gibi görünür. Gerçekte durum görüldüğünden farklıdır. Her iki *Tehlikede* öykülerinin başkahramanı Leo Richter, diğer tüm öykülerin yazarı olarak ortaya çıkar. Aslında Leo Richter tüm öykülerin yazarı olarak kendini açıkça ele vermez; yapıtın yaratıcısı olduğunu işaret eden küçük ayrıntılar vardır:

Altı hafta önce son derece sıkıcı bir partide tanışmışlardı ve kısa bir süre konuştuktan sonra Elisabeth için, parmaklarını ovuşturan ve bakışlarını tavana doğru kaçıran bu tuhaf ama bilgili adamın, steril bir zekanın ürünü olan çeşitli yansımalar ve beklenmedik saptamalarla dolu karmaşık kısa öykülerin yazarı Leo Richter’den başkası olmadığı açıklığa kavuşmuştu. Onun Doktor Lara Gaspard hakkındaki öykülerini kısa süre önce okumuştı ve tabi ki yaşlı bir kadını ve onun İsviçre’deki ölümüne hazırlama merkezine seyahatinden bahseden ünlü öyküsünü de biliyordu. (s. 26)

Alıntıda yazar Leo Richter'in öykülerdeki karakterlerin yaratıcısı olduğu konusunda ipuçları verilmiştir. Doktor Lara Gaspald'ın yaratıcısı olduğu açıkça bilinen Leo Richter, “*Tabi ki yaşlı bir kadını ve onun İsviçre’deki ölümüne hazırlama merkezine seyahatinden bahseden ünlü öyküsünü de biliyordu.*” (s. 100) cümlesi ile *Rosalie Ölmeye Gidiyor* öyküsünün pankreas kanserinden acı çeken Rosalie ile yaratıcı-karakter ilişkisi içerisine girer, çünkü İsviçre’deki ölüm merkezine giden yaşlı kadın karakteri emekli öğretmen Rosalie’den başkası değildir. Rosalie’nin kendisini iyileştirmesi için yalvardığı kişi Leo Richter’den başkası değildir.

Yazarlığının reklamını yapmak için Leo Richter'in yerine Orta Doğu’ya giden yazar Rubinstein, dönüşünden önceki gece gruptan ayrılır ve başka bir otele yerleştirilir. Otelde unutulmuş ve yabancı bir ülkede sıkışıp kalan Rubinstein, kalabalıklar içerisinde kaybolmanın çaresizliğini yaşar. Okur, daha bu diyalogu görür görmez Leo Richter'in kafasında kendisine bir yazar arkadaş yarattığını sezinler. Leo Richter, esasen Doğu gezisine kendisinin yerine gitmesi için Maria Rubinstein’ı tesadüfen seçmez. Rubinstein, zaten *Doğu* öyküsünde, kayboluşu yaşamakla yükümlüdür. Richter onu bu amacı gerçekleştirmek için yaratmıştır.

Ebling’in mutsuz aile yaşamı, Elisabeth’in kaçırılan arkadaşları ile imtihanı, Rosalie’ye gülümseyen ölümün soğuk yüzü, Ralf Tanner’in ısıltılı yaşantısına tezat yalnızlığı, Maria Rubinstein’ın kayboluşu, Miguel Auristos Blancos’un yazdığı kişisel gelişim kitaplarına inat intihar etme eğilimi, Mollwitz’in öylesine varlığı, birim şefinin ikiye bölünmüş hayatı, rastgele oluşturulmamıştır. Tüm karakterlerin kaderi tanrı Richter’in elindedir. Kehlmann iki boyutlu bir düzlemde kurguladığı öykülerde, yazar ve yaratıcı Leo Richter’in karakterler üzerindeki etkisini okura hissettirir. Leo Richter, kendisinin başrolü üstlendiği her iki öykü *Tehlikede* haricinde, diğer öykülerin hem yazarı hem de anlatıcısıdır.

2.3.7. Yazar-Anlatıcı İle Diyaloga Giren Kurmaca Karakter

Daniel Kehlmann, *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman*’da farklı bir üstkurmaca tekniği kullanır. Kehlmann, yapıtın kurmaca kimliğini okura açıkça gösterse de, karakterlerin gerçekçi özellikleri okurun onlara karşı sempati duymasına neden olur. Kurmaca karakterlerin gerçekçi biçimde betimlenmesi birçok yazarca ustaca yapılabilir,

Kehlmann’da farklı olan şey karakterlerin kurmaca olduklarının farkında olmalarıdır. Anlatı içerisinde yazar-anlatıcıya laf atan, ondan aman dileyen, sohbet eden karakterler, yaratıcılarının önceliklerinin bilincindedirler. Yaratıcının üstünlüğünün farkında olsalar da, yapabilecekleri şeylerin bilincindedirler; bu nedenle istedikleri kadar yaşamak için yaratıcıları ile sıkı bir pazarlığa girerler. Bunun en iyi örneği Rosalie’de görülür. Rosalie yetmiş yaşında olmasına rağmen her insan gibi ölüme hazır değildir ve biraz daha yaşamak için adeta yaratıcısına yalvarır:

Zaman Rosalie için gerçekten dolmuştu ve buna rağmen kendini tamamen kadere bağlamıyor, bu nedenle sabahın erken saatlerinde bana başvuruyor ve merhamet diliyor.

Rosalie, bu bana bağlı değil. Bunu yapamam.

Elbette yapabilirsin! Bu senin öykün.

Ama öykü senin son yolculuğundan bahsediyor. Bu yapılmasa, hakkında bir şeyler anlatamazdım. Öykü farklı bir yola sapabilirdi.

Başka şeyleri bilmiyorum. Senin için yok. (s. 47)

Yetmiş yaşında sıradan bir emekli öğretmen olan Rosalie’nin öyküsü, kansere yakalanması ve İsviçre’de bir ölüm merkezine gitme kararı almasıyla devam eder. Asıl ilginç olan Rosalie’nin bu öyküde kurgusal bir karakter olduğunu bilmesidir. Kaderine körü körüne bağlanmak inatçı Rosalie için uygun değildir. Kaderini değiştirmek için kime başvurması gerektiğini iyi bilir. Yaratıcısı Leo Richter’i rahat bırakmaz. Rosalie’nin acıklı öyküsünü bilen okur, onun yazar-anlatıcı ile olan sohbeti karşısında şaşırır. Şimdiye değin kendine dayatılanları yapmak zorunda olan Rosalie değişim geçirir. Okur, kurgusal bir düzlem içinde kanser hastası yaşlı kadın ile yaratıcısı arasında kıyasıya bir ölüm pazarlığının yapıldığına tanık olur. Rosalie’nin pes etmeye hiç niyeti yoktur:

Bana “hiç şansım yok mu?” diye soruyor. Her şey senin elinde. Bırak yaşayayım! (s. 55)

Yazar-anlatıcı hem anlatıcı hem de öykülerin yaratıcısı olması sebebiyle okurla birebir ilişki içindedir. Rosalie ile aralarında geçen diyaloglar yazar-anlatıcı vasıtasıyla okura iletilir, çünkü öykü kadrosunun hiçbirisi okurla iletişime geçmez. Her ne kadar üstkurmaca anlatılarda, öykü kadrosuna daha özgürce hareket etme yetkisi verilse de sonuçta onlar kurgusal karakterlerdir ve kaderleri yaratıcılarının elindedir:

Bana son bir şeyler yap diyor. Öykünü boz. Kimi ilgilendirir ki bu, böyle çok öykü var, kimseyi bağlamıyor. Beni sağlığıma kavuşturabilirsin, hatta tekrar gençleştirebilirsin. Senin cebinden çıkan bir şey yok. (s. 61)

Karakterin yaratıcısını ikna etme çabası her ne kadar olanaksız gibi görünse de okur için fazlaca çekicidir. İnsanın, başına gelen talihsizlikleri düzeltmek için yaratıcıyla pazarlık yapması olanaksızdır. Üstkurmaca evrenin esnekliği gerçek yaşama benzemez. Okurun ilgisini çeken şey, kurmacanın da üstünde olan bu evrende her an her şeyin gerçekleşme olasılığıdır.

Kanser gibi ölümcül bir hastalığa yakalanan Rosalie bir şeyleri düzeltmek adına elindeki son şansı kaçırmak istemez. Ölüm merkezine kadar sakinliğini koruyan yaşlı kadın, merkezdeki ölüm odasında iplerini koparır, bir şeyleri düzeltmek adına eline geçen son fırsatı kaçırmayacak herkes gibidir. “Gerçek bir kurmaca karakter mi?” yoksa kurmaca bir gerçeklik mi?” sorusunu sordurur okura. Rosalie, kanser hastalığına yakalanan herkes gibi gerçek, ama aynı zamanda yaratıcısına yalvararak kendini belli edecek kadar kurmacadır.

Son öykü *Tehlikede*’nin cesur doktoru Elisabeth de tıpkı Rosalie gibi yaratıcısı ile konuşur. İkinci öyküdeki sevgilisi yazar Leo Richter ile yaptığı konuşma bunun kanıtıdır:

“Bunların hepsi gerçekten olmuyor” dedi. “ya da?”

“Tanıma bağlı.” Bir sigara yaktı. “Hakikat. Kelime öyle çok anlamlandırıldı ki, artık bir anlamı kalmadı.” (s. 172)

Elisabeth’in kurmacanın içinde gerçeklik aramasına tepki veren Richter, kendisi için gerçekliğin artık bir anlamı kalmadığını itiraf eder. Kehlmann, kurmaca karakterleri, yaratıcıları ile telepatik diyaloga sokarak hipergerçekliğe göz kırpar. İkinci öykü *Tehlikede*’de, otel odasında Leo Richter’in duymaması için banyoda konuşan Elisabeth, yatak odasındaki sevgilisinin iç konuşmasına cevap verir: “İki yıl önce, onun ülkede olduğu sırada, bakanlık müsteşarlarından biriyle kişisel ilişkileri olmuş muydu? “Evet”. Sesi banyonun fayanslarından yankılandı. “En fenalarından biriyle” (s. 29). Yaratıcısının sevgilisi konumuna erişen Elisabeth’in banyoda gizlice konuşması gereksizdir, çünkü yaratıcıdan saklanmak söz konusu değildir.

2.3.8. Kurmaca Bir Olay İçerisinde Olduklarının Bilincinde Olan Karakterler

Leo Richter'in yarattığı kahramanlar içerisinde belki de en fazla dikkat çeken teknisyen Mollwitz, odasında kendi gerçekliğini sorgulamaya başlar:

Ve sonra o anda, karanlık odamda, aklıma sağlam bir fikir geldi. Eğer biri benim gibi çok fazla internette geziniyorsa, yani, nasıl söylemem gerekirse? Yani gerçekliğin her şey olmadığını bilir. Beden olmadan girilen odalar olduğunu. Buna karşın sadece düşünce vardır. Lara Gaspard ile karşılaşmak. Bu mümkündür. Tam da bir öykünün içinde. (s. 124)

Kendine sanal bir yaşam kurgulayan Mollwitz, gerçekliğin ötesinde bir yaşamı keşfetmeye, kendi kurgusallığının bilincine varmaya başlar. Hayranı olduğu Doktor Lara Gaspard ile aynı öyküde karşılaşma düşüncesi Mollwitz'in tabiriyle "perfektir". Mollwitz, birim şefinin zorla gönderdiği kongrenin yapıldığı otelde yazar-anlatıcı Leo Richter ile karşılaşır. Bir gölge gibi Richter'i takibe alan Mollwitz'in tek amacı onun öykülerinin birine dâhil olmaktır. Richter'in otel odasına gizlice giren Mollwitz, odada Lara Gaspard'a ait bir şeyler bulmak amacı taşır:

Leo şimdi içeri girse, yardım çağırırdı. Ama her ne olursa olsun onun dikkatini çekmek zorundaydım. Öykünün içine girmeliydim. Başka neyim vardı? Şans bir daha gelmezdi. Yardımı olacaksa, suratını dağıtırdım da, ama o henüz orada değildi. (s. 132)

Bir öykünün içine dâhil olma arzusu, kendini koşulsuz yaratıcısına teslim etme rızası, rutin hayatından bunalan Mollwitz gibiler için çıkar bir yoldur. Her gün işten eve giden, soluk duvarlarla kaplı apartman dairelerine sıkışan günümüz insanı gibi Mollwitz de kendini bir öykünün içerisinde eritmekten zevk duyar:

Başka dünya yok. Yarın erken saatte tekrardan iş. Hava tahminleri kötü yönde. İyi olsaydı da benim için fark etmezdi. Her şey yine her zamanki gibi. Şimdi biliyorum ki, asla bir öykünün içinde yer almayacağım. (s. 135)

Otel odasında yaratıcı Richter'in huzuruna çıkamayan Mollwitz umutsuzca evine dönerken, akıllara diğer sekiz öykünün karakterleri gelir. Rosalie'nin Leo Richter ile hayat pazarlığına şahit olan okur, Elisabeth'in Leo Richter için sarfettiği "*Bunu bana yapacağını biliyordum. Öykülerinden birine gireceğimi biliyordum! Açıkcası bunu istemiyordum!*" (s. 172-173) sözlerinden, öyküye dâhil olmak istemediği hissine kapılır.

Mollwitz'in, Rosalie'nin ve Elisabeth'in yaratıcı Richter hakkındaki düşünceleri açıktır. Mollwitz öykülerinden birinde yer almak, Rosalie ölmek, Elisabeth ise öykülerde yer almamak için Leo Richter ile pazarlık içindedir.

2.3.9. Anlatıcının Tekinsiz Sesi

Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl'da olduğu gibi *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman*'da da anlatıcı zaman zaman kendini öne çıkarır ve okur ile sıkı bağlar kurmak adına sesini yükseltir. *Rosalie Ölmeye Gidiyor* adlı öykünün başında, “*Tüm figürlerim içerisinde en akıllısı odur.*” (s. 44) cümlesi, Rosalie'nin zekâsının Leo Richter'in gözünde diğer karakterlerden üstün olduğunu gösterir. Rosalie'nin ne denli akıllı bir kadın olduğu fikrine kapılan okur, Rosalie-Richter arasındaki çetin pazarlık esnasında kıvrak zekâ konusunda kesin yargıya varır. Richter, en akıllı karakteri Rosalie'nin öyküsünde elinden gelen tüm gayreti gösterir. Nitekim onu gönderdiği ölüm merkezini gerçek hayattan seçer:

Muhtemelen bunun gerçek olduğunu biliyorsunuzdur, ben uydurmadım, Zürih'in kenar mahallelerinde birinde merkezleri var, adını, bir avukatın bana tavsiyesinden dolayı belirtmesem daha iyi olacak. Birçok İsviçre organizasyonu hastalara ölüm yardımı sunuyor, bu dernekse en tanınmış. Şayet hiç duymadıysanız, dikkatinizi verin, bir öyküden de mutlaka bir şeyler öğrenilebilir. Derneğe üye olunması gerekiyor, öyle az miktarda olmayan bir ücret ödeniyor ve doktor raporları gönderiliyor, bir doktor onları inceleyip, gerçekten hiç umudunuz kalmadığına dair bir belgeyi onaylıyor. Daha sonra oraya gidiliyor ve ölüm evi denilen derneğin tek taşınmazına giriliyor: koltuk, yatak ve bir masasıyla bir oda, bir de gönüllü çalışanlarının birinin ikram ettiği bir bardak Natrium-Pentobarbital. Bu içiliyor. Kendi gücünüz ve özgür iradenizle. (s. 45)

Gerçekten de İsviçre'de bir ölüm merkezi olduğunu bilmek okur için sarsıcıdır. Hayatlarından umut kesilen insanların ölmek için oraya gitmesi, belki intiharın yükünü başkalarının sırtına yüklemenin rahatlığını yaşamak istemeleri içindir. Öyküde bu yük merkezden sorumlu Herr Freytag'ın üzerine kalır:

Herr Freytag'ı uydurduğumu belirtmem gerekiyor. Derneğe telefon açmadım. Ahizeyi kimin kaldırdığını ve ne söylendiğini bilmiyorum. Bunu araştırıp, bulmak isterdim, ama her zaman belirsiz bir dehşet beni duraklattı ve bana az sonra müstehcen bir şey yapacaktım, eğlenmek için ruh çağırıyormuşum gibi geldi. Bir de ben, gerçekliğin riayet ettiği tarzda bir yazar değilim. Küçük ayrıntıların titizlikle araştırılması ve bir figürün dikkatsizce önünden geçtiği herhangi bir dükkânın isminin kitapta gerçek haliyle geçmesi diğerlerini mutlu eder. Ama benim için fark etmez. (s. 46)

Richter'in ölüm meleği Herr Freytag, belki de yazarının yarattığı karakterini kendi elleriyle öldürmekten vazgeçmesinin bir göstergesidir. Leo Richter, baştan beri ölüm üzerine kurguladığı öyküsünde Rosalie'nin başına bela olabileceğini hesaba katmaz. Rosalie'yi yetmiş yaşında kansere yakalatmanın kolay olacağını düşünür. Yetmiş yaşına kadar yaşamış, emekli olmuş bir kadının ölümü olgunlukla karşılayacağını varsayar. Oysa ölümün yaşı yoktur ve her birey yaşı ne olursa olsun ölümün kendisi için erken olduğunu düşünür. Rosalie'nin de ölümü kabullenmeye niyeti yoktur. Bu yolda yaratıcısının kafasını karıştırmak dâhil her yolu dener:

Beni neredeyse kandıracaktı. Fakat şu an kafamı başka şeyler işgal ediyor, direksiyondaki adamın kim olduğuyla ilgili fikrimin olmaması beni rahatsız ediyor. Onu kim uyurmuş ve benim öyküme nasıl gelmiş. Benim planımda küçük bir çocuk ve bir bisiklet, bir motosiklet çetesi ve Kolombiyalı emekli bir tabutçu vardı. Küçük bir köpeğin payına sembolik önemli bir rol düşebilirdi. Yirmi sayfalık eskiz, çoğu gerçekten iyi ki şimdi çöpe atabilirim. (s. 61)

Zürih'te tren istasyonunda karşılaştığı bir adamın arabasına binen Rosalie, yazarından bağımsız olarak hareket etmeye başlar. Richter artık zor durumdadır. Rosalie'nin öyküsünde yer vermeyi planladığı her şeyi değiştirmek zorundadır. Rosalie'nin öyküdeki yerini sağlamlaştırmak için verdiği çaba, Richter için çekilmez olmaya başlar. Karşılıklı yaptıkları konuşmaların birinde *“gerçekmişsin gibi bir hayale sarılıyorsun, diye cevaplıyorum. Fakat sen kelimelerden, belirsiz görüntülerden ve birkaç basit düşünceden oluşuyorsun ve bunların hepsi başkalarına ait. Acı çektiğini düşünüyorsun. Ama acı çeken kimse yok”*(s. 62) bu düşünce açığa çıkar.

Richter, karakterine bir şans vermeyecek kadar kendi fikirlerinde direnerek, Mollwitz'in bir forumda şiddetle karşı çıktığı *otobiyografik narsizm* kavramına yakın durur. Bir yazarın kendi yaşamından yola çıkması ve olup biteni kendi bakış açısı ile anlatması anlamına gelen otobiyografik narsizm, Richter'in başka bir öyküsünde, doktor karakteri Lara Gaspard'a tıpatıp benzeyen Elisabeth'i kendine âşık etmesinde vardır. Son öyküde her iki karakteri aynı ortama sokan Richter, narsis dürtülerle kadınların birbirlerini kıskanmasını umar. Elisabeth'in *“...tabi Lara da burada”*(s. 172) yakınmasına *“Ben neredeysem Lara da hep oradadır.”* (s. 172) cevabını vererek kadınlar üzerindeki hâkimiyetini açığa vurur.

Ayrıca, birbirine benzeyen Elisabeth ve Lara Gaspard ikilisi, yazar Maria Rubinstein, düşüncelerin bedenden sıyrılıp özgürce dolaşacağına inanan Mollwitz, iki kadın arasında kalan Birim Şefi (kendisinde iki kadın arasında kalır) Leo Richter'in hayatından kırıntılar taşırlar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DANIEL KEHLMANN'IN *EN UZAK YER* VE *SESLER: DOKUZ ÖYKÜLÜ BİR ROMAN* ADLI YAPITLARINA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK GÖZÜYLE BAKMAK

3.1. BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

Büyülü gerçekçilik, bugün bile edebiyat camiasında tam olarak anlaşılmış bir kavram değildir. İlk olarak felsefe alanında 1800'lü yıllarda Alman Romantik Dönemi'nin önemli yazarlarından Novalis lakaplı Friedrich von Hardenberg'in "büyülü idealistlik" düşüncesiyle vücut bulmaya başlar. Kavramın "büyülü gerçekçilik" ismiyle anılmaya başlaması, 1923 yılına Alman sanat tarihçisi Franz Roh'a kadar uzanır. Roh büyülü gerçekçiliği, dışavurumculuk sonrası sanat akımına eş anlamlı bir kavram olarak kullanır. 1925 yılında yaptığı bir açıklamada, büyü'nün mistik ile karıştırılmaması gerektiğini, çünkü gizemin mevcut dünyanın içerisinde değil, bilakis arkasında ortaya çıktığını belirtir. Roh, resim alanında ortaya attığı büyülü gerçekçiliği ressamın dış dünyayı kendi bakış açısına göre izah etmesi şeklinde açıklar¹⁸⁶. Bir anlamda büyülü gerçekçiliğin tamamen gerçek bir dünyada gizil olanı bulmaya uğraştığını ifade eder.

Felsefe ve Sanat Tarihi gib alanlarda adı geçen büyülü gerçekçilik, ilk kez İtalyan yazar ve eleştirmen Massimo Bontempelli tarafından 1926 yılında edebiyat alanına aktarılır¹⁸⁷. Kimi edebiyat eleştirmenlerine göre ise büyülü gerçekçiliğin edebiyat alanındaki öncüleri M.A. Austrias ve Alejo Carpentier'dir¹⁸⁸. Büyülü gerçekçiliğin edebiyattaki ilk kullanımı hakkında tam olarak fikir birliğine varılmasa da popülerite kazanması üzerine genel görüş, Gabriel Garcia Márquez'in 1927 yılı yayınlı *Yüzyıllık Yalnızlık* adlı yapıtı üzerinedir. Tıpkı Márquez gibi Latin Amerika kökenli yazarlar Italo Calvino, Jorge Luis Borges tarafından işlenen ve popülerite kazanan büyülü gerçekçilik, tam da bu sebepten dolayı, Latin Amerika kökenli olarak nitelendirilir.

¹⁸⁶ Carolin Mülverstedt, *Denn das Thema der Dichtung ist immer der Mensch: Entindividualisierung und Typologisierung im Romanwerk Elisabeth Lanngässers*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2001, 126.

¹⁸⁷ Michael Scheffel, *Magischer Realismus*, Stauffenburg Verlag, 1990, 13.

¹⁸⁸ Verena Gross, *"Magische" Elemente in Garcia Márquez "Cien años de soledad"*, Grin Verlag, 2008, 4.

Aslına bakılırsa büyülu gerçekçilik için yalnızca Latin Amerika'ya ait bir yazın tarzı demek yanlış olur. Alman, İngiliz, Amerikan Edebiyatları ve hatta son dönem Türk Edebiyatı içerisinde de Büyülu Gerçekçiliğin izlerine rastlamak mümkündür. Rainer Maria Rilke, gerçeküstücülüğün babası Franz Kafka, *Teneke Trompet*'i ile Günther Grass, *Parfüm* ile Patrick Süskind, Virginia Woolf, Levi Tolstoy, Jack Hodgins, Toni Morrisons, Ben Okris, Salman Rushdie, Angela Carter, Robert Nyes, Janette Wintersons, Marina Werners, Emma Tennato, *Sevgili Arsız Ölüm* ile Latife Tekin, büyülu gerçekçilik tarzında yazan yazarlar arasındadır.

Büyülu Gerçekçiliğin sürrealizm veya fantastik yazının bir kolu olarak görülmesi bir yanılgıdır. Büyülu gerçekçilik, içerisinde fantastik bazı kurgular içeren bağımsız bir kavramdır. Fantastik yazın okuru, yapıtın bir kurgu düzleminde geçtiğinin bilincindedir. Fantastik yazın okuru, çoğu kez yazılanların gerçekliği konusunda kararsızlığa düşer. Büyülu gerçekçilik tarzında yazılmış bir anlatıda ise, kurgusal bir düzlemden ziyade gerçek hayat mekân olarak tercih edilir. Gerçekliğin içerisine büyüü monte etmek, okur açısından daha yüksek seviyede bir inandırıcılık uyandırır. L. Parkinson Zamora ve Wendy Faris büyülu gerçekçiliği inceledikleri kitaplarında, kavramın gerçekçilik ile ilişkisinden şöyle bahseder:

Büyülu gerçekçilik, "gerçekçilikle" aynı kökenden beslenen, gerçeğin doğası ve temsili göz önüne alındığında "gerçekçilik" akımının uzantısı olarak değerlendirilmesi gereken, ancak Aydınlanma sonrası akılcılık ve edebi gerçekçiliğin varsayımlarına da temelden karşı çıkan, zihin/beden, ruh/madde, yaşam/ölüm, gerçek/imgesel, erkek/kadın gibi ikili karşıtlıkların ve bunlar arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasını, aşılmasını veya bu kavramların iç içe geçmesini onaylayan ve buna zemin hazırlayan, politik olanla fantastik olanı kaynaştıran bir kavramdır¹⁸⁹.

Yukarıdaki alıntıdan büyülu gerçekçiliğin gerçeklikten beslenen bir kavram olduğu açıkça görülür. Aydınlanma Dönemi sonrası ortaya çıkan akılcılığa ve gerçekçiliğe karşıt büyülu gerçekçilik, elle tutulur ile soyutluk arasındaki zıtlıkları bir arada kullanır.

¹⁸⁹ Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, *Magical Realism Theory, History, Community*, Duke University, Press, London 1995, 6, içinde, Yıldırım Özsevgeç, *Angela Carter'in Büyülu Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toy Shop) Adlı Romanında Büyülu Gerçekçilik*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum 2010, 8.

Büyülü gerçekçilik genellikle gerçek bir dünya içerisine gizemin dâhil edilmesi olarak bilinir, fakat “*aslında gizem gerçek bir dünyanın içerisine direk dâhil olmaz, aksine gerçekliğin arkasında ortaya çıkar*”¹⁹⁰. Büyülü gerçekçilik yazarı, tüm gerçekliğiyle dönen dünyanın içerisine aniden fantastik bir olay yerleştirmez. Büyülü gerçekçilik gerçekliğin de ötesinde, gerçekliğin karanlık taraflarında ortaya çıkar. Aslına bakılırsa insanoğlu yaşamı tüm gerçekliğiyle yaşarken, diğer taraftan kafasında bir yerlerde gizli kalmış batılıklar taşır. Bu batılıklar insanoğlunun en hassas noktasıdır, çünkü her insan derinlerde bir yerde gerçeküstüne karşı merak duyar. Tüm canlıların yalnızca dünya üzerinde nefes alabileceği gerçeği bilimsel olarak ispat edilse de, her insan bir gün gökyüzünde uzaylıları taşıyan bir uzay gemisi görme arzusu duyar. Issız bir tarlada ilerlerken aniden bir uzaylı ile karşılaşmak ve unutulmaz uzaylı repliği “korkma ben dostum” u duymak heyecan vericidir. Bomboş bir şehirde hayatta kalan tek insan olmak ve acımasız zombilerle mücadele etmek maceranın ta kendisidir. Her gün ziyarete gelen ve tüm sorunlarını can kulağıyla dinleyen hayali bir arkadaş düşüncesi, artık hiç kimseye karşı güven hissetmeyen günümüz insanı için vazgeçilmez bir ütopyaadır. Yalnızca dinlenmek, müdahale edilmemek, söylenenlerin aleyhine çevrilmemesi ve tabii ki başkaları tarafından fark edilmemesi, hayali bir arkadaşla sahip olma arzusunu pekiştirir. Fantastik yazın ile büyülü gerçekçiliğin arasındaki ince ayrım bu noktada başlar. Fantastik yazında okur, kendini gerçekliğin ötesinde bir dünyada olağanüstü olaylar içerisinde bulur ve kafasında olayların gerçekliğine karşı “acaba” sorusu vardır. Büyülü gerçekçilik de ise, gerçek bir dünyada cereyan eden olağanüstü bir durum vardır, okur olağanüstü duruma tereddüt dahi etmeden inanır. Servet Erdem “Büyülü Gerçekçilik ve Halk Anlatıları” adlı makalesinde bu duruma güzel bir örnek verir:

Eğer bir hayalet kahvaltılık masanıza oturur ve siz de korkar, dehşete düşerseniz bu [türce] korku ya da fantastik olur. Ancak eğer, ‘Ah, bir hayalet, lütfen şu reçeli bana uzatır mısın?’ dersanız büyülü gerçekçilik olur¹⁹¹.

¹⁹⁰ Jenny Matulart, *Aspekte des magischen Realismus in ausgewählten Werken von Andre Brink*, Grin Verlag, 2001, 3.

¹⁹¹ Servet Erdem, “Büyülü Gerçekçilik ve Halk Anlatıları”, *Milli Folklor Dergisi*, 23(91), 2011, (175-183).

Fantastik yazın ile büyü gerçekçilik arasındaki farkı üç koşula bağlayan Roland Walter, ilkinin fantastik yazından farklı olarak anlatıcının ve karakterin doğaüstünü doğal bir durummuş gibi karşılaması olduğunu belirtir. İkinci koşul, büyü gerçekçilik bağlamında yazılan metinlerindeki gerçekliğin, gerçekçi ve büyü düzeylerinin uyumlu bir bütünlüğünün sağlanmasıdır. Son olarak, yazarın ketumluğu gelmektedir¹⁹². Bu üç koşul büyü gerçekçilik tarzını açıkça ortaya koyar. Yazar, karakterler ve okur söz birliğine girmişçesine doğaüstü olayları normalmiş gibi karşılarlar. Üçünün de olaylara karşı sergiledikleri tutum çok önemlidir. İkinci koşuldaki gerçekçi ve büyü düzeylerin uyumlu bütünlüğünün sağlanması durumu büyü gerçekçiliğin amacını özetler. Büyü gerçekçilik düzleminde yazılan bir metinde gerçeklik ile büyü bir ahenk içerisinde sunulmalıdır. Bu bütünlük öyle doğal olmalıdır ki üçüncü koşulda sözü edilen yazarın, dahası anlatıcının doğaüstüne karşı en ufak şüphesi olmamalıdır. Yazarın ketumluğundan kasıt, anlatıcının doğaüstü olaylar karşısında dışarıdan bakan, sorgulayan bir bakış açısı taşımasıdır. Sorgulamak, Büyü gerçekçilikteki büyüün gerçekmiş gibi algılanması fikrine karşı çıkıştır.

Derya Emir ve Hatice Elif Diler “Büyü Gerçekçilik: Latife Tekin’in Sevgili Arsız Ölüm ve Angela Carter’ın Büyü Oyuncakçı Dükkânı İsimli Eserlerinin Karşılaştırması” adını verdikleri makalelerinde büyü gerçekçiliğin ne olduğu ile ilgili genel bir açıklama yaparlar:

a) Büyü gerçekçilik, fantastik unsurlara bolca yer veren postmodern edebiyat kuramında merkez teşkil edecek akımlardandır. Köken itibariyle, Latin Amerika’da doğmuş ve en önemli örnekleri Latin Amerikalı yazarlar tarafından verilmiştir. Dünya ölçülerinde incelendiğinde, üçüncü dünya ülkelerinin, Batı kapitalizmi, eğitimi ve teknolojisi ile karşılaşması sonucunda, bu ülkelerde edebiyat alanında büyü gerçekçilik akımı görülmeye başlamıştır. Sömürgecilik sonrası söylemle ilişkilendirildiğinde, fantezi ve gerçek olmak üzere iki farklı özelliği birleştirmesinden dolayı melezlik (hybridity) ve ‘öteki’ kavramlarına değinilmesi yapının önemli özelliklerini teşkil eder. Üçüncü dünya ülkelerindeki insanın bireysel, toplumsal, ekonomik sorunlarını işlemek için kullanılan, dolayısıyla politik kaygı taşıyan bir akım olmuştur.

b) Büyü gerçekçilik, gerçek ve fantastik, alışılmış ve alışılmamış olanı bir arada kullanır. Fantastik veya alışılmamış olan, eserde büyü bir hale dönüşür. Dolayısıyla, büyü gerçekçilik, gerçek ve fantastiğin mükemmel oranda bileşimi

¹⁹² Roland Walter, *Magical Realism-An Overview Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 1993, s13-21, içinde, Canan Öktemgil Turgut, *Latife Tekin’in Yapıtlarında Büyü Gerçekçilik*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2003, 21-23.

olarak algılanmalıdır. Büyülü gerçekçi bir yapıt, doğal olan ile doğaüstü olanı okuyucuyu şaşırtmadan kaynaştırmalıdır.

c) Büyülü gerçekçi bir eserde doğaüstü, perilerle, cinlerle, hayaletlerle dolu masalların, destanların, efsanelerin ve halk hikâyelerinin yararlanılması sonucu mitsel bir geleneğin yansımaları olarak ortaya çıkar. Bu mitsel yansımalar yapıtın fantastik kısmını oluşturur. Yani, esere doğaüstü unsuru katabilmek için yerel folklordan yararlanır. Geleneksel sözlü edebiyatın kullandığı anlatım teknikleri kullanılabilir.

d) Büyülü gerçekçi bir eserde anlatıcı, okuyucunun tuhaf olandaki mantıksızlığı fark etmemesini sağlamak amacıyla, hiçbir açıklamada bulunmadan, bir uzaklık duygusu yaratarak olayları okuyucuya aktarır. Anlatıcının ketumluğu sayesinde uzaklık ve uzaklaşma duyguları yaratılırken, olaylar ve bu olayların akışı ön plana çıkmaktadır. Büyülü gerçekçilikte sıkça kullanılan ironi de anlatıcının yaratmış olduğu büyü dünyadan kendisini uzak tutmasını sağlar.

e) Anlatıcının ketumluğu ve ironinin kullanılması, eserde karakterlerin sunumunu, yer ve zaman algılarını etkilemektedir. Büyülü gerçekçilikte karakterler daha çok gerçekleştirdikleri eylemlerle tanıtılmakta, karakterlerin ruhsal, psikolojik ve ahlaki özellikleri açıklanmamaktadır. Yer ve zaman, eserde belirsiz kalır. Mitsel mekânlar kullanılır. Düz çizgisel bir zaman algısı yoktur, daha çok çevrimsel zaman algısı hâkimdir. Bazen semboller ve çağrışımlar, bazen de halk hikâyeleri, masallar, efsaneler, destanlar ve düşler yardımıyla geçmiş, şimdi ve gelecek iç içe geçer. Üslup açısından bakıldığında büyü gerçekçilik, benzetme, mecaz, mübalağa, tekrarlar, sembolizm, ironi ve paradoks gibi pek çok söz sanatını kullanmaktadır¹⁹³.

Gerçeküstü zevklere dokunan tarzıyla büyü gerçekçiliğin, günümüz yazının önemli tarzlarından biri olduğunu söylemek yanlış olmaz. Büyü gerçekçilik insanın batıl bâm teline daha yoğun dokunmak için “tarihsel üstkurmaca”, “fantastik tarih”, “fantastik yazın”, “postmodern gotik”, “postmodern gerçeklik” tarzlarından yararlanır, fakat daha önceden de belirtildiği üzere, büyü gerçekçilik fantastik yazının ya da üstkurmancanın bir kolu değildir. Büyü gerçekçilik, kurmacadan beslenen tarzların yardımıyla ayakta durmaya çalışan bağımsız bir yazın tarzıdır.

Büyü gerçekçilik üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Angel Flores, “Magical Realism in Spanish American Fiction” (İspanya Amerikan Kurgusunda Büyü Gerçekçilik) yazısında birçok yazarın I. Dünya Savaşı zamanında büyü gerçekçilik tarzını kullandığını ifade eder. Alman gerçeküstücü Franz Kafka’nın öncülük ettiğini savunan Flores, büyü gerçekçilik yazarları arasında Rus Edebiyatı’ndan Gogol ve Dostoevski’yi, Alman Romantiklerini (Hoffmann, Arnim, Kleist ve Grimm Kardeşler), Strindberg ve Stifter’i, Poe ve Melville’nin bazı çalışmalarını gösterir. Jorge Luis

¹⁹³ Derya Emir ve Hatice Elif Diler “Büyü Gerçekçilik: Latife Tekin’in Sevgili Arsız Ölüm ve Angela Carter’ın Büyü Oyuncakçı Dükkânı İsimli Eserlerinin Karşılaştırması”, *Dumlu Pınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, : 30, Ağustos 2011, (51-62).

Borges'in büyülü gerçekçilik için önemli bir isim olduğunu belirten Flores, büyülü gerçekçilik yazarının kendi mitini yarattığını ifade eder¹⁹⁴.

Claudia Müller, büyülü gerçekçilik üzerine yaptığı araştırmalarını yayınladığı yapıtında, kavramın günümüzde çok popüler olmasına rağmen, birçok eleştirmence bir yazın türü olarak görülmediğini ileri sürer. Kavram hakkında tam anlamıyla bir tanım bulmanın zor olduğunu vurgulayan Müller, büyülü gerçekçiliğin daha çok Postmodernizm ve Postkolonyalizm ile birlikte kullanılan bir yöntem olduğunu belirtir. Latin Amerika ve kolonyal ülkelerde en çok rağbet görmesinin altında “Diğer olan kim?” Sorusunun yattığını ifade eder¹⁹⁵.

Diğer olmak, batı kültürü içerisinde kendini öteki hissetmek düşüncesi, başta Latin Amerika ülkeleri olmak üzere sömürge ülkeleri yazarlarını, yapıtlarını büyülü gerçekçilik motifleriyle süslemek düşüncesine sürükler. Büyülü gerçekçilik yazınında gerçekçi bir anlatının, fantastik ve doğa ötesi elementlerle birleştirilmesi, sömürge toplumlarının kendi kimliklerinin farkına varmasına yardımcı olur. Batının gerçekçiliğinin odak noktasına Latin Amerika'ya ait eski hikâyeler, batı kültürüne ait olmayan az bilinen mitler yerleştirmek, Avrupa ile Latin Amerika arasındaki hiyerarşinin az da olsa ortadan kalkmasını sağlar. Latin Amerika'nın ilkel ataları olan Indo mitlerine, lokal geleneklerine, eski inanışlarına ve mantığına yer veren büyülü gerçekçilik yazını, sömürge ülkelerin batının materyalistliği içerisinde kimlik kazanmasına yardımcı olur. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, büyülü gerçekçilik tarzında bir metin yazarken kendi kültürüne ait inanışları, mitleri metin içerisine yerleştirmektir. İnandırıcılık ancak bu yolla sağlanabilir. Latin Amerika'nın kendi eski inanışını batı kültürüne yerleştirmesi, büyülü gerçekçiliğin *melezleşme* ilkesini oluşturur. Melezleşme, genel anlamda iki farklı olgunun bir araya gelerek bir uyum içerisinde bütünlük sağlamasıdır. Büyülü gerçekçilik içerisinde eski Indo inanışlarını Batı kültürüne dâhil etme ve doğal bir bütünlük sağlama vardır. “*Büyülü gerçekçilik yazınının özünde ontolojik, politik ve coğrafik sınırlar ve türler arasındaki sınırları*

¹⁹⁴ Angel Flores, *Magical Realism in Spanish American Fiction*, in, (ed) Lois Parkinson Zamora, Wendy Faris, *Magical Realism: Theory, History, Community*, 5. Printing, Duke University Press, U.A. 2005, 111-115.

¹⁹⁵ Claudia Müller, *Magischer Realismus in ausgewählten Werken von Zadie Smith und Salman Rusdie*, Grin Verlag, 2011, 2.

aşmak vardır”¹⁹⁶. Büyülü gerçekçiliğin ana teması, yaşamın ruhunu keşfetme ve karmaşık bir dünya içerisinde kendi kimliğinin farkına varmadır.

Büyülü gerçekçiliğin hiyerarşiliği ve sınırları ortadan kaldırma isteği ve Postkolonyalizm düşüncesine dayanması, kavramın fantastik yazından çok postmodernizme yakın durduğunun göstergesidir. Tarihsel bir gerçekliğin içerisine gerçek ötesini eklemek ve batının mantığıyla dalga geçmek postmodernizmin olmazsa olmazları arasındadır.

3.2. EN UZAK YER

Daniel Kehlmann’ın 2001 yılında Suhrkamp Verlag’dan çıkardığı *Der fernste Ort*, merkeze bir sigorta şirketinde çalışan Julian’ı alır. Altı bölümden oluşan yapıt varoluş sorunsalını felsefi bir bakış açısı ile işler, üçüncü tekil kişi tarafından anlatılır. Okur, Julian ile ilgili her şeyi anlatıcı vasıtasıyla öğrenir.

İlk bölümde Julian’ın, çalıştığı sigorta şirketini temsilen Ekim ayında İtalya’da katıldığı “*Risk Hesaplamasında Kullanılan Elektronik Medyalar*” konulu semineri sırasında yaşadıkları yer alır. Konferans verme ve dinleyici olarak katılma gibi rutin şeyleri yapmaya başlamadan önce kaldığı otelin sahilinde denize girmek isteyen Julian’ın hayatı, resepsiyondaki görevlinin uyarısı ile tam anlamıyla farklı bir boyuta taşınır. Geçen yıl birinin denizde boğulup, geri dönmediği konusunda aldığı uyarı ile sahile ulaşan Julian, yıllardır takmak zorunda kaldığı gözlükleri de dâhil üzerinde ne varsa çıkarıp denize girer. Birkaç kişinin dışında yalnız olduğu sahilde kendini sonsuz denizin kucağına bırakır. Bu esnada amiri Wöllner’i, sevmediği sigorta işini, sevgilisi Andrea ile ayrılmasını düşünür. Konferans konuşmasını çeşitli bahanelerle erteleyip durduğu aklına geldiğinde içinde bir sıkıntı hisseder. Konferansta yaşayacağı herhangi bir sorun karşısında amiri Wöllner’e nasıl hesap vereceği aklına gelir. Düşünceler eşliğinde kendini denize bırakan Julian, çok ilerlediğini geç fark eder. Bu sırada boğulma tehlikesi geçiren Julian’ın aklına farklı bir fikir gelir. Eğer kendine boğulmuş süsü verirse, başka bir hayata geçiş yapabilecektir, çünkü mutsuz olduğu yaşamında kaybedeceği bir şeyi yoktur. Julian için boğulma numarası yapmak kolay olmaz, dikkat etmesi gereken şeyler vardır. Ayakkabıları dâhil tüm kıyafetlerini sahilde bırakır.

¹⁹⁶ Müller, 3.

Gözlüğü olmadan el yordamıyla üzerinde mayosu ile otele ulaşır. Konferansa katılmayacağı ve dahası Wöllner'e hesap vermeyeceği için rahatlar. Zar zor odasını bulduğunda, yakalanmanın heyecanından dolayı baş ağrısı çeker. Cüzdanını yanına alan ve üzerine yedek kıyafetlerini giyen Julian'ın planı kusursuz işler. Kendini otelden dışarı attığında hafiflemiş hisseder. Bu haliyle Julian, bir daha geri dönmemesine yeni bir hayata adım atar.

İkinci Bölümde okur, çocuk ve genç Julian ile tanışır. İlk kez on bir yaşında evden kaçma teşebbüsünde bulunan Julian'ın kaçış hikâyesi anlatılır: Uyuşmuş gibi sürekli dalgın duran bir anne, ilgisiz bir baba ve başarıya doymuş bir erkek kardeşin gölgesindeki çocukluk hikâyesi. Derslerinde sürekli üstün başarı gösteren kardeşi Paul'un aksine vasat bir öğrenci olan Julian, annesinin sürekli sitem dolu bakışları altındadır. Sabahları annesinin uyanmamasıyla kendi başına hazırlanmak zorunda kalan Julian için okul hayatı kâbus gibidir. Yalnızca Almanca dersinden zevk alır, bunun sebebi Almanca hocasının eskiden *Ultimate Thule* olarak adlandırılan dünyanın en ücra köşesindeki bir yerden bahsetmesidir. Dünyanın en ücra köşesine gitmek dahası oralarda yaşamak için büyük istek duyan Julian, dersi bitip eve geldiğinde annesini yine dalgın halde bulur. Hiç konuşmadan oturdukları yemek masasından kalkan annesi, amaçsızca evin içinde eşyaların yerini değiştirir. Ebeveynlerinden biri depresyonda olan, her çocuk gibi uzaklara çok uzaklara gitmek ister. Bir ara annesinin yokluğunu fırsat bilir ve ceketini alıp, dışarı çıkar. Sokakta yağmurlu bir havada amaçsızca dolaşır. Sonra kendini bir tren istasyonunda bulur. İlk trene biner ve alıştığı yerden uzaklaşmanın verdiği garip hislerle tren yolculuğu yapar. İndiği durakta kendisine kim olduğunu soran polis tarafından evine teslim edilir. Hayatının ilk kaçış serüveni hüsrarla biten Julian, anne ve babasının hışmına uğrar. İkinci bölümde okur, Julian'ın kardeşi Paul'u daha yakından tanıma fırsatı bulur. Okul hayatında her zaman başarılı olan, bir programlama yarışmasında derece alan Paul, kendini daha çocukken bilgisayarda bazı şeyler programlamaya adar.

Kaçış öyküsünün üzerinden yıllar geçer ve artık okurun karşısında birkaç yaş büyümüş Julian vardır. Sıkıntılı geçen okul hayatında Julian'a terapi gibi gelen tek şey ünlü düşünür Spinoza'yı okumaktır. Heyecanlı okumalarının ilk karşılığı hayatının sonuna kadar takacağı gözlüktür. Tatil için gittikleri dağ evinde Spinoza okumayı bırakmaz. Töz ve öznitelikler hakkında okuduğu her cümle onda farkındalık yaratır.

Tatilden döndüklerinde ise kardeşi Paul ile kendilerini bir aile dramının ortasında bulur. Bavulları ile evden çıkmaya hazırlanan babası düşüp ayağı kırar, babasının annesini ve onları terk etmek üzere olduğunu anlar. Babanın gidişi iki kardeşi yakınlaştırır. Paul derslerinde başarı gösteremeyen Julian'a matematik çalıştırır. Geçen yıllar boyunca kardeşinin öğrettiği matematik bilgisi ile bitirme derslerini verir ve üniversiteye başlar. Üniversitede en dikkatini çeken ders, Vetering'in, Pascal'ın Büyük Sayılar Yasasıdır. Girdiği derslerden birinde yanında oturan Clara ile tanışır ve onu sever. Dersler, Clara derken üniversite yaşamına iyiden iyiye uyum sağlayan Julian'ın hayatının dönüm noktası, Profesör Kronensäuler'in dersinde Vetering hakkında sunum yapmasıdır. Bir buçuk saat boyunca Vetering'in *Oekonomie* tezi hakkında konuşma yapan Julian, hocasının dikkatini çeker ve hakkında çok fazla şey yazılmamış Vetering üzerine doktora yapma teklifi alır. Bu sırada kardeşi Paul *Infotoy-Software* adlı bir şirket bünyesinde çalışmaya başlar. Aldığı teklif karşısında karmaşık duygulara kapılan Julian'ın hayatının ikinci dönüm noktasını Clara ile yaptığı bir konuşma oluşturur. İkinci bölüm, Clara ile Julian'ın yaptığı konuşma ile biter. Okurun henüz ikili arasında geçen konuşmanın içeriği hakkında bilgisi yoktur.

Üçüncü bölüm, ilk bölümün devamı niteliğindedir. Otelden kaçıp, yola çıkan Julian'ın evine varması anlatılır. İtalya'dan evine tren yoluyla giden Julian, taksiye binerek evine varmak ister. Sigara içen taksi şoföründen rahatsız olup, erken iner. Apartmana büyük bir ihtiyatla girer. Evine girdiğinde her şey aynı gibidir. Evi gezerken anahtar sesiyle irkilir. Karşısında kardeşi Paul vardır.

Dördüncü Bölüm, Julian ile Clara'nın konuşmasıyla devam eder. Sokakta yapılan konuşmalar açık olmasa da Clara'nın hamile olduğunu gösterir. Sevgilisinin hamileliği ile reddetmeyi düşündüğü asistanlık işini kabul etmek zorunda kalır. Clara ile çocuklarını kaybeden Julian için işine sarılmaktan başka çare yoktur. Kendini Spinoza'nın kitaplarına ve Vetering hakkındaki doktora tez çalışmasına adan Julian, Vetering müzesine gider. Müzedeki araştırmasından sonra evine döner ve tekrardan işine sarılır. Bir hafta sonra *Vetering: Kişiliği, Eserleri, Etkileri* adlı çalışmasını tamamlar. Daha önce kitap olarak çıkardığı *Studia Spinozona* dâhil olmak üzere, uzmanlardan kötü yönde eleştirir alır. Üniversitedeki ofisinde aldığı telefon, eleştirilerden çok daha kötüdür. Telefondaki ses, annesinin üçkutu ilaç içip, intihar ettiğini söyler. Beraber yaşadığı annesi ölmüştür. Cenazede uzun zamandır görmediği

kardeşi Paul ile karşılaşır. Üniversite işinde başarısız olan Julian, Paul’un yardımıyla bir sigorta şirketine iş görüşmesine gider. “*Küçük, kel, zeki ve nalet*” (s. 62) amiri Wöllner, daha ilk baştan hoşuna gitmez. İşe kabul edilen Julian, bürosunu Mahlhorn adında bir adamla paylaşır. İş yerinde gördüğü Andrea ile ilişki yaşar. Günler böyle geçerken amirinden hayatını değiştirecek teklifi alır. Bir konferans için beraber İtalya’ya gideceklerdir.

Beşinci Bölüm, kendine boğulma süsü verip evine dönen Julian ile eve gelen kardeşi Paul’un konuşmasıyla başlar. Kayıp kişinin sekiz yıl sonra ölmüş sayılacağını söyleyen Paul, Julia’nın yeni hayatına destek olacak gibidir. Paul, kendisine İtalya’dan telefon geldiğini ve sahilde Julian’a ait elbiseler bulunduğunu ifade eder, Julian’ın evine gelme sebebi de budur. Paul’dan aldığı parayla kendini sokağa atar. Günlerden Pazar olmasını fırsat bilip, son bir kez iş yerine, bürosuna gider. Odada vakit geçirdikten sonra tekrar caddeye çıkar. İstasyona gider, bir metroya biner ve kendini bir bakımevinde bulur.

Girdiği oda, yaşlı babasınındır. Eskilerden birini görmek, yeni bir yaşamda soluk almaya başlayan Julian için karmaşa oluşturur. Bakımeviden çıkan Julian, taksiye biner. Taksi şoförü, onu evine bırakan kişidir. İkinci kez aynı şoföre denk gelmenin şaşkınlığı içindedir. Şoföre sahte kimlik çıkarmak istediğini söyler, bu kimlik yeni hayatının vizesi gibidir. Şoför onu bir gece kulübüne götürür. Gürültülü bir ortamdan geçerek bir odaya varır. Karşısında amiri Wöllner’e tıpatıp benzeyen bir adam görür. Pasaportunu alan Julian için yeni hayata başlamanın önünde engel kalmaz. Julian tıpkı çocukluğunda olduğu gibi seyahat etmek için yine treni seçer. Tren garında iş arkadaşı Mahlhorn’u gördüğünü sanır. Garda Julian’ı bir sürpriz daha bekler. Karşısında siyahlar içerisinde kardeşi Paul’a rastlar. Kardeşine bir miktar para veren Paul, kısa bir konuşmadan sonra Julian’a sonsuza kadar veda eder.

Son bölüm olan *altıncı bölümde*, Julian artık trendedir. Tren “*yalnız bir kadın, uyuyan bir erkek çocuk, kamburu çıkmış, yüzü kırış kırış olmuş, önüne bakan bir adam*” (s. 89) haricinde neredeyse boştur. Gece başlayan yolculuk, gün ışıyana kadar sürer. İndiği tren garında öylesine dolaşır. Bilmediği bir yere gitmek üzere yeni treni bekler.

3.3. DANIEL KEHLMANN'IN EN UZAK YER YAPITINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

Daniel Kehlmann, yapıtlarının çoğunda büyülu gerçekçiliğe yer veren bir yazardır. *En Uzak Yer*, Kehlmann'ın büyülu gerçekçiliği işlediği yapıtları içerisinde farklı bir yere sahiptir, çünkü yapıt, büyülu gerçekçilik unsurları taşımasından ziyade tamamen büyülu bir gerçekçilik zemini üzerine inşa edilmiştir. Üzerinde nefes alınan gerçek bir dünyada, Julian'ın yaşarken varlığına son vermesinden dolayı, büyülu bir anlatım eklenir. Okur, romanın daha giriş sayfasında Vladimir Nabokov'un *Bir Günbatımının Ayrıntıları*'ndan yapılan "...artık soluk almıyordu... bu dünyadan göçmüştü-nereye, başka hangi düşlere kimbilir..." alıntısı ile kendisini bir bilmecenin içinde bulur. Yapıt ilerledikçe okurun önsezilerinde ne denli haklı olduğu netlik kazanır, çünkü yaşam ve ölüm arasındaki zıtlık bir bütün olarak yan yanadır. Julian'ın öldüğü ya da hala hayatta olduğu ile ilgili net bir bilgi yoktur. Okur, Julian'ın durumu karşısında tereddüde düşer. Tereddüt yaratmak, büyülu gerçekçiliğin teknik yönden kullandığı özelliklerin başında yer alır. Fantastik yazın okurunun okuma eylemi bittiğinde kafasında yer alan "acaba"lara karşıt, büyülu gerçekçilik okuru, gerçek düzlem içerisinde yer alan büyülu atmosfer karşısında tereddüt yaşar. Yaşanan büyülu olayların tanrısal bir mucize mi, karakterin hayali ya da sanrıları mı olduğu konusunda belirsiz bir boşluk oluşur. Belirsizlik başladığı andan itibaren okurda odaklaşma bozukluğu baş gösterir.

3.3.1. Ölüme Doğmak (Kendine Boğulma Süsü Veren Julian)

Daniel Kehlmann'ın *En Uzak Yer*'inin büyülu gerçekçilik anlamında belki de en göze çarpan özelliği Julian'ın kendine boğulma süsü vermesidir. Girdiği denizde gerçek anlamda boğulma tehlikesi geçiren Julian, kendine boğulma süsü vererek yeni bir yaşama doğmayı arzular. Herkesin ölü olarak anımsayacağı Julian, böylece kimsenin bilmediği sır bir dünyaya adım atmaya hazırlanır. "*Görünürde hala kimseler yoktu, acele etmeli, şimdi yapmalıydı, şimdi ya da asla. Şimdi!*"(s. 21) cümlesinde ifade edildiği gibi arzu ettiği yeni yaşama ulaşmak için en uygun zaman, sahilde kendine boğulmuş süsü vermektir. O-anlatıcı, Julian'ın boğulması karşısında asla açık sözlü değildir. Anlatıcı, büyük bir ketumluk içerisinde, ara konuşmalar yapmadan Julian hakkında çok kesin olmayan bilgiler verir. Anlatıcı ketumluğu, büyülu gerçekçilikte

anlatının büyüsunü arttırmak için kullanılır. Bu nedenle okur, okuma eylemi boyunca Julian'ın gerçekte boğulup boğulmadı konusunda ve dolayısıyla Julian'ın kimlik algısında belirsizlik yaşar. Boğulma izleği, Julian'ın kimliksel anlamda boğulmasına karşılık gelir. Kendine tertemiz, sıfır bir kimlik kazandırmak uğruna eskinin üzerine sünger çeken Julian, kendi içerisinde iki zıt kutbu barındırır. Sahilde geçirdiği boğulma tehlikesi esnasında gerçek anlamda öldüğü ve anlatının devamının ölü Julian'ın sanrıları ya da halüsinasyonları olduğu konusu asla kesin değildir. Okur, yeni hayata başlayan maceracı Julian ile mi yoksa hala gerçek hayattan kopamamış hayalet Julian'la mı karşı karşıya kaldığını bilemez.

3.3.2. Yeni Hayat

Julian'ın eski ya da yeni hayatından kesitler öznel bir tutumla anlatılır. Julian'ın annesi ile olan ilişkisi, kendilerini terk eden babasına mesafesi, kardeşi Paul'un hayatına müdahaleleri, Clara ve ölen bebeği, işi, patronu. Anlatılan her şey O-anlatıcının öznel düşünceleri ile okura aktarılır.

En Uzak Yer, dünyanın en uzak yerine kaçıışı ve orada sil baştan yaşamayı anlatsa da, Julian'ın olmayan yere ulaşmasından ya da yeni hayatından söz etmez. Duygusuz Julian kendine boğulma süsü verdikten sonra yaşadığı olaylar hakkında hiçbir heyecan belirtisi göstermez. Eskinin izlerinden kurtulamaz ve yeni hayatına tam anlamıyla adapte olamaz. Julian, yeni hayatla büyüü, yeni hayat karşısındaki umursamaz tavrıyla sıradanlığı bir araya getirir. Okur, büyü ile sıradanlık karışımından oluşan anlatım karşısında sıra dışı olmaktan ziyade olağan bir anlatım okuyormuş hissine kapılır. Julian'ın tanrıyı yok sayarcasına kendine yeni bir kader oluşturması durumunda gariplik hissetmez. Onun yarattığı mucizeye tanıklık eder ve öznel duygularını ortaya koyan Julian'ı haklı bulur. Okurun, doğaüstü olaylar yaşayan karakteri haklı bulduğu noktada büyüü gerçekçilik başlar. Eski kimliğini sular altına gömen ve yeni yaşama başlayan Julian'ın anıları peşini bırakmaz. Sonuç olarak okur, hala eski kimliğinden vazgeçemeyen tamamlanmamış yeni Julian ile baş başadır.

3.3.3. Geçmişten Gelenler

Julian'ın eski yaşamından kaçıp, yeni bir yaşama *merhaba* dediği süreçte, yaşadığı her an eskilerden izler taşır. Her ne kadar büyümlü bir şekilde yeni hayata başlasa da, geçmiş asla peşini bırakmaz. Şimdi'ye karşı özlem duyan postmodern anlatılara inat, geçmiş zaman sürekli devrededir. Julian, bir yandan şimdiyi yaşamak isterken diğer taraftan geçmişinden vazgeçmez. Maceralarını kronik olmayan bir zaman döngüsü içerisinde yaşar. Doğrusal ilerlemeyen zaman, büyümlü gerçekçiliğin daha iyi kurgulanmasını sağlar. Daniel Kehlmann, *En Uzak Yer*'de okurun gizem beklentisini en üst noktada karşılar. Yeni hayatına vize almak için gittiği yerde konuştuğu adam patronu Wöllner'e ikizi kadar benzemektedir:

Gözlerini ovuşturdu. Oda karartılmıştı. Sesler uzaktan geliyormuş gibi çok yavaştı. Gözlerini kırptı ve yavaş yavaş bir masanın hatları belirdi, masanın arkasında öne doğru eğilmiş, dirseklerini masaya dayamış, dazlak bir adam oturuyordu. Gözlüğünün camları hafifçe parlıyordu.

“Wöllner?”

“Efendim”

“Siz o... düşünüyorum da... Onun gibi görünüyorsunuz. Hayır, affedersiniz, tabi ki değil!” Julian alnını ovuşturdu, gözlüğü buğulanmıştı. “Bir su alabilir miyim?” (s. 123-124)

Pek hoşlanmadığı patronunu geçmişinde bırakmayı isteyen Julian, vize almak için gittiği mekânda Wöllner'i görür ya da gördüğünü zanneder. Karakterin yaşadığı çelişki, büyümlü gerçekçiliğin önemli unsurları arasında yer alır. Karşısındaki insan ya Wöllner'dir ya da Julian'ın kendi gözlerinin kendine oynadığı oyundan başka bir şey değildir. Okurun karakter vasıtasıyla yaşadığı çelişki tek bir örnekle sınırlı değildir. İlkokul boyunca Peter Bohlberg'den dayak yiyen Julian, onu her gördüğünde saklanmak mecburiyetinde kalır:

Hava daha karanlıktı, güneş ancak yarım saat içinde doğardı. Önünde kuru yapraklardan bir yığın vardı, tam ortasından geçti, yaprakların dört bir yana dağılıp uçuşması hoşuna gitti. Sonra da tramvaya yetişmek için koşmak zorunda kaldı. Nefes nefese tramvaya bindi ve alnındaki yuvarlak doğum lekesiyle arka sırada sırtarak oturan Peter Bohlberg'in bakışlarına yakalanmamaya çalıştı. (s. 15)

Okul hayatı boyunca çok kez dayak yediği Bohlberg'in anılarında yer alan bir figür olarak kalacağını düşünen Julian'ı bir sürpriz beklemektedir. *Çok teşekkürler!” adamın geniş, çok beyaz dişleri ve alnında yuvarlak bir beni vardı.”*(s. 139)alıntısında

bahsi geçen adam, alnındaki yuvarlak beni ile Peter Bohlberg'i anımsatır. Peter Bohlberg nasıl olmuşsa, geçmişten şimdiye fırlamış gibidir. *“İlk gözlüğünü böyle almıştı. Gözlüğüyle okula gitmiş, daha görür görmez Peter Bohlberg isabetli bir vuruşla topu gözüne yapıştırmış ve gözlüğünü düşürüvermişti ve bu kez daha ucuz görünen ve yüzünde azıcık eğri duran ikinci gözlüğünü almıştı”* (s. 49).

Teşekkür ettikten sonra Julian'ı döven Peter Bohlberg, okurda şaşkınlık yaratır. Yeni hayattaki tüm karakterler eski yaşamda yer alan karakterlerin kimlik mutasyonu geçirmiş gölgelerini anımsatır. Geçmişten gelen karakterler, korku filmlerindeki hayaletleri çağırır. Sigorta şirketindeki oda arkadaşı Malhorn, trende Julian'ın karşılaştığı eskiye ait gölgelerden biridir. *“Julian kafasını başka tarafa çevirdi ve dehşetten donakaldı. Malhorn salonu yavaşça turluyordu. Gerçekten oydu. Sivri çenesi, örgülü saç, kendini beğenmiş bir tavırla sarkıttığı alt dudağı ile ta kendisi”* (s. 130). Bu haliyle Julian, Wöllner, Peter, Malhorn sanki ölmüşte mahşerde karşılaşmış gibidir.

Julian'ın ölmüş olabileceği düşüncesi, kardeşi Paul ile tren istasyonunda karşılaştığı sahnede anlatılır:

...sonra pardösüsü ıslanmış biri, öne doğru eğilmiş, kolları sarkmış vaziyette raylara doğru bakıyordu. Julian bir an için düşündü ve omzuna dokundu.

Paul aniden döndü. Gözlerini kırıştırıp ona baktı, bir şey gözünü almış gibi irkilmişti.

Julian, “Sen burada ne arıyorsun?” diye sordu.

“Bunun gerçekte ben olmadığımı çok iyi biliyorsun. Yoksa hala anlayamadın mı?” (s. 132)

Pardösüsü içindeki Paul aslında Julian'ın gördüğünün gerçekte o olmadığını belirterek, anlatıya büyük çaplı bir gizem katar. Paul'u pardösülerin içinde gören okur, onun gerçekliğinden şüphe eder. Bu haliyle Azrail'i anımsatan Paul, gerçek dünyada ruhu asılı kalan kardeşini cennet ülke Ultima Thule'ye götürmek için gelmiş benzer.

Evine, ölmüş babasına, annesine, kardeşi Paul'a elveda dedikten sonra, en uzak yere gitmek için bulunduğu tren istasyonunda başına gelenler durumu özetler gibidir. *“Vagon neredeyse boştu. Yalnızca yaşlı bir kadın, uyuyan bir çocuk ve gözlerini ona diken kamburu çıkmış ve cildi buruşmuş bir adam vardı”* (s. 135) Julian, yeni kimliğini henüz kazanamamıştır, çünkü trende gördüğü uyuyan çocuk, kendinin on bir yaşındaki

halinden başkası değildir. Büyülü bir şekilde geçmişten kopup, şimdiye yerleşen hayalet karakterler, okurun yaşadığı belirsizliği iki katına çıkarır.

3.3.4. Ayna Parçaları

‘Ayna’ kullanımı, kimlik ve bilinç sorgulaması anlamları taşır. *En Uzak Yer*’de ayna, anlatı boyunca çok kez okurun karşısına çıkar. Başkarakter Julian’ın ayna karşısındaki takıntılı davranışları kendine boğulma süsü vermesinden sonraki döneme denk gelir. Eski yaşamından kendini soyutlayan Julian, yeni yaşamına başlamadan önce son bir kez evine gider. Koridordaki aynada yansıyan aksine karşı yabancılik hisseder. Julian’ın kendi görüntüsüne yabancılaşması, yeni hayatına başlaması ile eşdeğer zamandadır. Onun ayna ile imtihanı, kendine henüz tam anlamıyla bir kimlik oluşturamamasıyla alakalıdır:

Koridorda aynada adamı yeniden görünce ürktü. Bir yabancıydı, kendisinden besbelli gençti ve bakışlarına sakın merakla karşılık veriyordu. Julian yavaşça ellerini kaldırdı, bitmek bilmeyen bir saniye boyunca diğeri aynı hareketi tekrarlayamayacakmış gibiydi. Ama sonra tekrarladı. Julian eğildi, gözlerini inceledi-gözleri gözlük camından belli belirsiz küçülen mavi bir bakışla birleşti-derken alnı cama değdi. Aniden yer değiştirmişler, diğeri aynadaki yansıması gibiydi gibi geldi. Karşı taraftaki koridorda beliren, geometrik konumu tersine çevrilmiş bir dünyanın ögesi izlenimi veren bu yanıltıcı görüntü sanki aslından farksız bir suretten ibaretti. Diğeri arkasını döndü ve yavaşça kapıya doğru ilerledi; Julian gözleriyle onu takip etti, gözlüğünün camları nefesinden buğulandı. Onun kapıyı açtığını ve çıktığını gördü, artık yalnızdı, oraya doğru baktı ve yavaş yavaş dışarı çıkan kişinin kendisinden başka biri olmadığını ancak kavrayabildi, ta kendisiydi bu. (70-71)

Geçmişte yaşadığı evin koridorunda yansıyan aksine ‘adam’ diye hitap etmesi, Julian’ın yeni kimliğiyle henüz özdeşleşmediğini gösterir. Kendini eski Julian’ın görüntüsüne kodlayan ayna, yeni yaşamına başlayan Julian’ın yeni halini görüntülemeyi reddeder. Aynadaki aksinin kişiden bağımsız hareket etmesi durumu okura büyülü bir atmosfer sağlar. Aynadaki aksi ile yer değiştiren Julian, sert bir cisim olan aynanın içine geçerek bir nevi okurda hayalete dönüştüğü hissini uyandırır. Aynayı kullanmasıyla yazar, aynı zamanda Julian’ın kimlik bunalımına işaret eder. Ayna, yansıtmacı özelliği ile kişinin kimliğini açığa çıkarır. Julian’ın kendi yansımasına yabancılaşması, benliğine uzaklaşmasını anlatır. Nefes almakta zorlandığı eski hayatını deniz gibi sonsuz bir atmosferde sonlandıran Julian, tamamen kendi kurguladığı yeni bir hayata yeniden doğar. *En Uzak Yer*’de aynanın içindeki hayalî evren, okura büyülü bir atmosfer

yaratmak için kurgulansa da, “gerçek anlamda dinsel bir izlek olarak ortaya çıkar (18.y.y). Tanrının sureti olarak ruh ibaresi kullanılırken, sanatçı ruhun sureti ve insanın kendi benini camdan bakıp görmesiyle öznel bölünmüş benin sembolüdür”¹⁹⁷. Bu anlamıyla ayna ve Julian arasındaki ilişki karakterin bölünmüş benliğinin göstergesidir. Son verdiği eski yaşamından tam anlamıyla kopamayan ve aynı anda yeni hayatına adapte olamayan Julian’ın parçalanmışlığı okurun gözünden kaçmaz. Parçalanmış benliği ile Julian, postmodern birey anlayışına iyi bir örnektir.

Ayna yapıtta ilk olarak Julian’ın parçalanmışlığını vurgulamaktadır. İkinci kez ise Julian’ın intihar eden annesinin evine gittiğinde görülür! Ölmüş bir kadının görüntüsünü yansıtan ayna, onun ölmeden önceki son anlarına şahitlik eder. Kendi hayatının Azrail’i olan annesi, ölüm yolculuğuna belki de kendi görüntüsünü izleyerek çıkar. Julian için ayna ölüm ile eşdeğer anlamdadır. Ayna Julian’ın “*bedeni bütün gece orada boş olan ya da olmayan o evde kalmış, ayna, hareketsiz dakikalarını kaçırmamıştı*” (s. 89) sözleriyle ölmüş annenin bedenini kayıt altına alır. Ölü bedeninin evde yalnız olmadığı varsayımı, ruhun tüm gece evde gezmiş olabileceği düşüncesinden gelir. Düşünce, eski inanışlarda yer alan ölmüş birinin ruhunun ayna aracılığıyla ruhlar âlemine geçmesini hatırlatır. Ölmek üzere olan birinin bulunduğu odanın duvarına ayna asma geleneğinin altındaki neden budur. Ayna ruhu içine hapseder. Aynanın olmadığı ortamda ruh serbestçe dolaşır. Julian’ın annesinin ölümünü ayna ile anlatan yazar, eski inanışlardan referans alır. Eski inanışlardan yararlanmak büyü gerçekçilikte başvurulan yöntemlerden biridir. İnsanoğlunun varoluşundan itibaren süregelen inanışlardan, mitlerden yararlanmak, büyü gerçekçiliğin inandırıcı olma çabaları olarak görülmelidir. “*Wöllner sustu. Julian huzursuz etrafa bakındı. Böylesine az bir ışıkla aynaya bakmak tekin değildi, istemsiz olarak kendine aynanın tamamen karanlık bir ortamda neyi yansıtmak isteyeceğini sordu, düşüncesi kendin öyle dehşete düşürdü ki, ondan vazgeçti*” (s. 125) anlatıda, karanlıkta aynaya bakmanın doğru olmadığı batıl inanışına yer verilir. Kehlmann, büyü gerçekçilik motifleri ile süslediği yapıtında eski ve batıl inanışlardan yararlanarak, bir anlamda anlatısını melezleştirme yoluna gider.

¹⁹⁷ Friedrich Maurer, *Deutsche Wortgeschichte Band 2: Ausgabe 17 von Grundriss der germanischen Philologie unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter*, (3. Überarbeitet), Walter de Gruyter Verlag, 1974, 205; içinde Şenay Kırgız, *E.T.A. Hoffmann’ın Eserlerinde Fantastik Öğeler*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2010.

Anlatının aynanın mistik yönünü gözler önüne sermesinin yanında, Kehlmann anne-ayna-çocuk üçlemesi arasında bağ kurarak Lacan'ın ayna evresine gönderme yapar. İntihar ettiği zamana kadar oğlu Julian'ı görmezden gelen bir anne karakteri, Lacan'ın ayna evresinin *annesinin çocuğun gözlerine yansıyan imgesi*¹⁹⁸ düşüncesini destekler niteliktedir. İlgisiz bir annenin ev içerisinde görünmezliğini yaşayan Julian'ın gözlerinde beliren net bir anne imgesi yoktur. Anlatının hiçbir bölümünde annenin betimlemesi yer almaz. Anne belirsizliği yaşayan Julian, tam olarak kendi içerisinde “ben” kavramı oluşturamaz. *Lacan'ın insandaki ben kavramının önceden var olmayıp sonradan oluştuğu sonucuna*¹⁹⁹ varmasından yola çıkarak, Julian'da önceden var olmayan “ben” kavramının sonradan elde edilemeyeceği sonucu elde edilir. Birinci beni sağlayamayan karakter, kazanmaya çalıştığı ikinci bende de başarı sağlayamaz.

“Birileri ona bir şeyler soruyordu, yanıt verdi. Bir aynalar labirentinin içinden geçiyordu, birçok aynanın içinden ve her birinden akseden görüntüsü ona bakıyordu. Etrafında arsız, gür, o güne dek hiç görmediği bitkiler türemişti” (s. 19) cümlesinde ben olarak Julian'ın ayna evresindeki imgesel yönüne atıf vardır. Birçok aynanın içinde yer alan birçok siluet, onun parçalanmış imgesini ele verir. Julian, hakkında doktora tezi yazdığı Jerouen Vetering'in müzesine gittiğinde onun farklı bir yanını öğrenir. Karlı bir havada yürüyüşe çıkan bilim adamının ayağı kayıp, alçak bir tepeden düşmesiyle şok yaşayan Vetering, eve döndüğünde tüm taslaklarını ve bitmek üzere olan *Ticaretin Evrensel İlkesi* kitabının müsveddesini parçalar. İnsanların içine çıkmayan, konuşmayan ve hatta yıkanmayan bilim adamı trajik ölçüde kendi içine gömülür. Latince olarak yazdığı *Per Spaeculum* kitabında şimdiye kadar değinmediği konulara yönelir. Tezini kanıtlamak adına bir noter, iki astronom ve bir manzara ressamını çağırır. Bir bankın üzerine çıkar ve kendini aşağıya bırakır. Nihayet yere düştüğünde kafası parçalanır.

Kehlmann, yapıtında Julian için idol olabilecek bir bilim adamı tipi yaratır. Kendisinde felsefe üzerine doktoralı olan yazar, bilime karşı duyduğu sorumluluğu yapıtına taşır. Kurmaca bir karakterde olsa Vetering bilim adamı olmasıyla, büyülü anlatıma bir bakıma ciddiyet kazandırır. Büyülü gerçekçi bir anlatıda yer alan

¹⁹⁸ Dursun Balkaya, *Özerk Dil Dizesinden Lacan'ın Simgesel Düzenine: Bir Yapıtta Lacancı İzler Sürme*, Çizgi Kitabevi, Konya 2013, 53

¹⁹⁹ Balkaya, 54.

bilimsellik, okurun okuduklarına şüpheyile bakmasını engeller. Kehlmann'ın Vetering'i kurgulamasının altında yatan sebep, anlatısına inandırıcılık kazandırmak istemesidir.

3.3.5. Hayalet İnsan

Julian'ın yeni hayatına başlamasından hemen sonra dönüştüğü hayalet, gerçekliğin büyüye dönüşmesi açısından önemlidir. Büyü, hayalet, ruh, cin gibi bireylerin bilinçaltına yer eden unsurların kullanımı, anlatımı güçlendirir. Otelden evine doğru kaçan Julian'ın gizlice iş yerine gittiğinde yaşadığı bir anın anlatıldığı *“oturdu ve kollarını dayadığı yer aşağı doğru esneyince ürktü; hala bir ağırlığa sahip olduğunu düşünmek ona nerdeyse doğal değilmiş gibi geliyordu”* (s. 110) cümlesi, onun yeni hayatına bir hayalet olarak devam edeceğinin göstergesidir. Alıntıda belirtildiği gibi kendini ölü ve hayalet ilan eden Julian, iş yerindeki odasında doğaüstü bir deneyim kazanır. Üniversitedeki sevgilisi Clara'yı aradığında artık tam anlamıyla hayalet olduğunu kabul eder:

Bir süre kesik kesik çalan meşgul sesini dinledi. Masası yavaşça odanın içinde uçuyordu. Dirseklerini dayadı ve şakaklarını ovuşturdu. Belki yanlış duymuştu, belki söylenen, onun adı değildi, belki... Ama hayır, önemi yoktu! Kız onu şu ya da bu şekilde tanımış olsa bile: Arayan, bir hayaletti, bu, ölenlerin o an vardıkları, az sonra artlarından kapanacak sınırdan yolladıkları son bir işaretti. O ölmüştü, geçerli olan tek şey buydu. (s. 111)

Okur, bu bölümden sonra hayalet Julian ile yoluna devam eder. Hayalet olma durumu, ölmüş insanların gerçek hayatta yarım kalmış meselelerini çözmek için iki dünya arasında asılı kalmalarını nitelemektedir. Geçmişini kafasında bitirememiş karakter, artık çevresindeki gerçek insanların gözünde de bir hiçe dönüşür. Tren istasyonunda sipariş vermek için el kaldırdığı garsondan gerekli tepkiyi göremez:

Julian elini kaldırdı, kadın orali olmadı. Uzun suratlı, kemikleri belirgin bir adam yan masadan elini kaldırdı, garson kadın hemen adamın yanına gitti, kulağına fısıldanan siparişi kâğıda yazdı, başını salladı ve acele ile uzaklaştı. “Pardon” diye seslendi Julian.

Daha yüksek sesle “Pardon bakar mısınız!” Kemikleri çıkık adam şaşırması vaziyette etrafına baktı, garson kadın geriye döndü ve masaya bir şeyler koydu. Julian masasına doğru eğildiğinde, içinde yassı pasta dilimi konmuş bir tabak olduğunu gördü, pasta plastiktenmiş gibi delik deşikti; ben bu pastayı en son kez nerede görmüştüm, diye düşündü. Garson kadın tekrar mutfak kapısına doğru yürüdü. Julian elini kaldırdı, yumruğunu sıktı ve var gücü ile masasının üstüne vurdu. (s. 128-129)

Gerçek bir düzlem içerisinde silikleşmeye başlayan Julian'ın varoluşu, okur tarafından sorgulanmaya başlar. İnsanlar tarafından fark edilemeyen karakter, kimliğini yitirmiş hayalet halini almıştır. Öyle ki *“Kafasını cama dayadı, camdaki surette beliren gözlerine baktı, vagonun pencereye akseden hayalet görüntüsüne daldı...”* (s. 136) cümlesinde olduğu gibi kendisini hayalete benzetir. En uzak yere yapılan uzun tren yolculuğundan sonra indiği durakta, tam anlamıyla varlığını yitirir. Anlatıcının son cümleleri ile *“Julian ellerine, sonra da yukarıya baktı. Gökten kar taneleri iniyordu, sayılamayacak kadar çoktu, el değmemiş beyazlıktaydılar. Bir an için, eski alışkanlığının etkisi ile olacak, üşümediğine hayret etti. Başını salladı. Ve birdenbire gülümseme ihtiyacını duydu. “Biliyorum.”* (s. 147-148) ile Julian artık üşümeyecek kadar hayalettir. Beyaz ışık huzmesi olarak verilen hayalet imajına uygun olarak, beyaz bir fon üzerine konuşlanmış bir ortamda biten anlatı, Julian'ın hayaletliğine vurgu yapar.

3.3.6. Beden Takıntısı

Anlatı içerisinde sanrılar görmek büyümlü gerçekçiliğin teknik özellikleri arasında yer alır. Sanrısız içerikli anlatılar, gerçekliği çelişkili kılmak için iyi bir yöntemdir. Kimliğini arayan ve varoluş sorunları yaşayan *En Uzak Yer*'in Julian'ı sanrı görmeyi ilk kez on bir yaşında kaçırmaya yeltendiği tren istasyonunda deneyimler:

Öne doğru eğildi. Rayların üzerinde kırmızı ışıklar parıldıyor, yüz metre uzaklıkta bir tren duruyordu. Peronun karşısında sigara izmaritleri, kumaş parçaları, yamru yumru bir küre, bir çuval vardı. Ve bir de el.

Gözlerini yumdu, ama o an sürdü, bir türlü geçmek bilmedi. Küçük bir şeydi bu, beş parmaklı ve beyaz, baktıkça, bir daha ve bir daha baktıkça insan eli biçimini alıyordu.

Fakat o an yine de geçti. Şimdi de çuval bir gövde biçimini almış ve gölgelerin içinden, resimli bir bulmacanın içinden fırlamışçasına bir çift bacak belirivermişti. Yamru yumru kürede kafaya dönüşmüştü. Yüzü yoktu, saçları yoktu, ne olduğu anlaşılamayan yabancı bir cisimdi. Ama kafa olmasına kafaydı. (s. 38)

Parçalanmış ve çuval biçimini almış yüzüstü beden sanrısı, ilerleyen dönemde Julian'da takıntı halini alır. Yüzü dahası kimliği olmayan çuvalımsı beden kütlesi, kâbus haline gelir. Kehlmann karakterinde deforme olmuş bir beden takıntısı yaratarak, hem postmodern insanın parçalanmışlığına hem de karakterinin kimliksizliğine gönderme

yapar. Beden sanrısı, anlatıya büyülü bir hava katar. Yapıt boyunca yer yer okura hatırlatılan parçalanmış beden, ölüme işaret eder. Küçük, beyaz ve beş parmaklı el, parçalanmış bedenın bir kadına ait olduğuna dair ipucu verir. İlerleyen bölümlerde Paul ile yapılan konuşmalardan bir tanesinde, Julian'ın gördüğü bedenın sanrıdan ibaret olmadığı netlik kazanır:

“Bunları açıkça kavramalısın” dedi Paul sakın bir sesle. “Kaçmaya çalışman aptalca. Öncekiler çok cesurca olsa bile. Ve bir kadının trenin önüne düşüp, vücuduna zarar verdiği yerde olacaksın.”

“Kadın olduğunu bilmiyordum.

“Gazetede yazıyordu. Her zaman aynı şey: Sen başka biri olmak istiyordun, bense hiçbir. Her ikisi de düşünüldüğü kadar kolay değil.” (s. 103)

Paul'un gazetede gördüğünü ifade etmesi ile parçalanmış beden, gerçeklik kazanır ve Julian'ın sanrısı olmaktan sıyrılır. Başka bir kimliğe ulaşma çabasına girişen Julian'ın aksine Paul, tamamen kimliksizleşmek, hiç kimse olmak ister. Tren üzerinde yer alan bedenleşmiş kütle ile Daniel Kehlmann, Lev Tolstoy'un Anna Karenina'sı ve Flaubert'in madam Bovary'sine gönderme yapar. Julian'ın gerçekten gördüğünü bilemeyeceği beden, “*Anna Karenina'nın gördüğü düşte ve kendini trenin altına atarken zihninde canlandırdığı ve Emma Bovary'nin ölümü ile dönüşeceği biçimsiz (amorf) kütle*”²⁰⁰ ile benzerlik gösterir. Julian'ın denizde yok olma düşüncesi, yaşamlarına intihar ederek son veren her iki kadın karakterin düşünceleriyle özdeşleşir. Ölmek, dahası ruhu alınmış bedensel bir posaya dönüşmek, tüm insanoğlunu etkileyen en önemli olgudur. Julian'ın ölüm/beden takıntısını okurun gözünde gerçekçi kılan şey, diğer yapıtların karakterleri ile kendisi arasında bir duygudaşlık kurabilmesidir. Gerçek/hayal, ölüm/hayat, ruh/beden, sevgi/nefret gibi zıt kutupları bir arada harmanlayan *En Uzak Yer*, varoluşun gerçek yapısı üzerine mucizeyi, hayali ve sanrıları dahası büyüü ustaca işler.

²⁰⁰ http://okumaninsonunayolculuk.com/pdf/okuyarak_okumak/kitap_okumak/2009_okumalarim.pdf internet adresinden 10.02.2014 saat:14.05'te alıntılanmıştır. (Zikrullah Kırmızı, 2009 Okumalarım)

3.4. DANIEL KEHLMANN'IN *SESLER: DOKUZ ÖYKÜLÜ BİR ROMAN* YAPITINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

3.4.1. Rosalie Ölmeye Gidiyor (Kendini Baştan Yaratan Karakter)

Daniel Kehlmann, yapıtını çoğunlukla üstkurmaca tarzda kurgulamasının yanında yer yer *büyülü* bir gerçekliğe yer verir. Özellikle *Rosalie Ölmeye Gidiyor* öyküsünde, Rosalie'nin yaratıcısı Leo Richter ile iyileşmek için yaptığı amansız pazarlıkta okur, kendini büyülu bir dünyada bulur.

Seksen yaşında olmasına rağmen, ölümü kendisine yakıştırmayan Rosalie, ölümcül pankreas kanserine yakalandığını öğrendiğinde önce İsviçre'deki bir ötenazi merkezine başvurur. Bir an önce ölmeye niyetlidir. Ölecekse eğer bunun en kısa zamanda olmasını ve ölümün ona acı çektirmemesini ister. Yaratıcısı Leo Richter, merkeze kabul edilmesi ve oraya varışı ile ilgili her şeyi kolaylaştırır, fakat merkeze ulaşınca Rosalie'de bir değişiklik olur. Rosalie kurmaca bir karakter olarak yaratıcısından ölmemeyi talep eder. Ona göre, hasta bir karakteri iyileştirmek, yaratıcı açısından zor olmamalıdır. Rosalie'nin, Leo Richter ile diyaloga girmeye başladığı anda okur için büyülu bir atmosferin kapısı aralanır. O ana kadar Rosalie'nin acıklı öyküsünü dinleyen okur, bir karakterin öyle yaratıcısını ikna ederek kendini baştan yaratmasına tanık olur. Üstelik ikna çalışmaları yolunda gider ki, yaratıcı Richter Rosalie'ye bir şans daha vermeye razı olur:

Şimdi bunu mahvediyorum. Perdeyi söküp atıyorum, görülebiliyorum, asansörün önünde Freytag'ın yanında beliriyorum. Bir saniye kadar anlamsızca bana bakıyor, sonra rengi atıyor ve toz gibi uçup gidiyor. Rosalie, sen sağlıklısın. Madem bunu hallettik, bari genç ol! Baştan başla! (s. 65)

Ötenazi merkezinin sorumlusu Bay Freytag'ın toz olup uçup gitmesi, seksen yaşındaki Rosalie'nin yirmi yaşında gencecik bir kadına dönüşmesi, üstelik kanserden arınıp sağlığına kavuşması gerçeklikten tamamen uzaktır. Freytag ve Rosalie'nin her ikisinin de aslında kurmaca karakterler olduğunu bilen okur için ilginç olan, yaratıcının ortaya çıkıp, karakterlerine sihirli değneğini değdirmesidir. Okur ne kadar yapıttaki büyülu ortamda bulunmak isterse, o kadar başarılı bir kurgu vardır. Freytag gibi bazen toz olup uçmak, zor şartlar altında kalan herkes için oldukça idealdir. Her insan istemediği bir ortamdan bazen uçup uzaklaşmak ister. Rosalie'nin başına gelenler ise

çok daha ilginçtir. Kansere yakalanan herkes Rosalie gibi, ağrılar çekmeden iyileşmeyi arzu eder, yaratıcının müdahalesine ihtiyaç duyar.

Kehlmann bu öyküsünde büyü gerçekçiliğini dini temeller üzerine kurar. Dinsel öğretilerde her kul yaratıcısının affına muhtaçtır. Rosalie'nin affı için yaratıcı Leo Richter'e yalvarması bundandır. Yazar bunu okura, doğrudan anlatmak yerine büyü bir atmosfer kurgulamayı tercih eder. Büyü anlatımıyla okura belli etmeden onun bilinçaltında, yaratanın affediciliğini öncelemeyi amaçlar. Rosalie'nin dua edencesine yalvarışlarına tepkisiz kalamaz ve yaratıcı Richter karakterini bir baba şefkati ile sarıp sarmalar. Üstelik Leo Richter yarattığı tüm öykülerde takındığı *Personal (kişisel) anlatım tutumuyla*, vermek istediği mesajı okuruna dolaysız açıkça iletir. Kul yaşamında arzuladığı mucizeleri yaratan olmadan hiçbir suretle gerçekleştiremez.

Kehlmann ayrıca verdiği dini mesajın yanında, öyküde hastalık ve ölüm gibi kavramları kullanır. İnsanoğlunu derinden sarsan iki olgunun olumsuz etkilerini büyü bir anlatımla ortadan kaldıran Richter, Rosalie'yi olumsuz kaderinden kurtarır.

Leo Richter tıpkı iyi yürekli büyücüler gibi Rosalie'yi iyileştirip ortadan kaybolur:

Henüz cevap veremedim önce, ben tekrar ortadan kayboluyorum. O, gıcırdayarak aşağıya inen asansörün içinde, aynadan kendisine bakan yirmi yaşındaki kadını kavrayamıyor. Dişleri biraz çarpık, saçları ince telli ve boynu çok zayıf, asla bir afet değil, ama ona daha fazlasını bahsedemem. Diğer taraftan, neden olmasın! Artık bunun bir önemi yok! (s. 65)

Seksen yaşında bir kadının yirmili yaşlara dönmesi olağanüstü bir durumudur. Alıntıda görüntüyü somutlaştıran ayna kullanılır. Ayna, gerçek olduğu kadar, varlığının da ötesinde büyü bir atmosfer sunar, Rosalie'nin iyileşmesine ve hatta gençleşmesine tanıklık eder ve büyü gerçekçiliğin kurgulanmasında yardımcı bir öge konumundadır.

Sokağa çıkan ve artık yeni yaşından ötürü ağrı hissetmeyen bacaklarıyla zıplayan Rosalie'nin sevinci kursağında kalır. Aşağıdaki alıntı, Rosalie'nin zorlanarak ulaştığı noktanın geçici olduğunu vurgular:

Nitekim bir başkasının dikkati olmaksızın bir hiç olduğumu ve de bu başkası bakışlarını benden çektiği zaman yarı saydam varlığımın sona ermesini, Rosalie gibi ben de tasavvur edemiyorum. Şimdi olduğu gibi, bu öyküyü kesin olarak terk ettiğimden, Rosalie'nin varoluşu sona eriyor. Varken birden yok oluyor. Ölüm kalım savaşı, acı ya da öteki dünyaya geçme olmadan. Şaşkınlıktan ne yapacağını bilmeyen tuhaf giysili bir kız havada hafif bir esinti artık, sadece birkaç saniye süren

bir ses, benim olduğum kadar bu paragrafı okuyan sizlerin de hafızasında solup giden bir anı. (s. 66)

“Yaratan yoksa yaratılan da yoktur” inancının açıkça vurgulandığı alıntıda, yaratıcı Leo Richter kendini öyküden çekince, Rosalie’inde varlığı sona erer. “Varlığın sona ermesi” ölümü simgelerken, “birden yok olmak” kalıbı gerçeklikten uzaktır. Öteki dünyaya geçmeden, hafif bir meltem gibi süzülüp, yok olmak ancak fantastik filmlerde gerçekleşebilir. Kehlmann, *Rosalie Ölmeye Gidiyor* öyküsünde, ölüm gibi yaşamın acı gerçeklerinden birini, büyülü bir anlatımla süsleyip okurun sempatisini kazanacak şekilde sunar. Öykü ayrıca, yaşamdan vazgeçmişlik ile ölümden kaçış zıtlığını ustaca harmanlar. İki zıt ucu bir araya getiren Kehlmann, güçlü bir büyülü gerçekçilik yaratır.

3.4.2. Doğu (Kayboluşa Razi Oluş)

Leo Richter’in yazar arkadaşı Maria Rubinstein’nın Doğu’da bir ülkede kayboluşunu anlatan öykünün son paragrafı, büyülü gerçekçilik tarzında kurgulanmıştır. Karnını doyurmak için yerli bir kadının evini temizleme teklifini kabul eden Maria, emeğinin karşılığında akşam verilen bir parça ekmekten sonra, yerli kadın sayesinde kendine yatacak yer bulur. Yumuşak döşek sayesinde, kendini huzurlu hisseder. Çok sevdiği kocası bile yabancı gelmeye başlar. Yeni durumuna hemen alışmasına şaşırır. Uyumadan önce düşüncelere dalan Maria, alışık olmadığı bazı hisler yaşar:

Nefes alışını duydu, işte o zaman, az önce uyuduğunu ve rüyasında yukarıdan kendine baktığını fark etti. Bunların nadir anlar olduğunu ve dikkatli hareket etmek gerektiğini şaşırtıcı bir netlikle anladı. Bir yanlış hareket yeter, insan yolunu kaybeder, eski hayatı birden ellerinden kayıp gider ve bir daha gelmez. Maria iç çekti. Belki de çektiğini hayal etti. Sonra nihayet, bilinci kapandı. (s. 102)

Alıntıda Maria’nın büyülü bir atmosferde uyumaya çalıştığı görülür. Rüyasında bir insanın tepeden kendine bakması olağan bir durum değildir. Alıntıda bahsedilen şey, bir ölünün ruhunun bedeninden ayrılıp, cansız bedeni izlemesine benzemektedir. Maria’nın varlığı sanki Doğu ülkesinde son bulmuş ve kendine son kez kuşbakışı bakmıştır. Son öykü *Tehlikede* de Leo Richter, arkadaşı Maria’nın kendisinin yerine gittiği gezinin üzerinden bir yıl geçmesine rağmen geri dönmediğini bildirir. Maria, kendine giden yolu kaybetmiş ve eski hayatı avucundan kayıp gitmiştir. Belki de kendine yukarıdan baktıktan sonra ruhu çok uzaklara, tarif edilemez güzellikteki

ülkelere uçmuştur. Döşeğin üzerinde kalan beden, geride bıraktığı ailesinden, arkadaşlarından ve her şeyden çok uzak bir ülkede yitip gitmiştir. Hal böyle iken Maria, tıpkı Rosalie gibi hafızalarda hoş bir anı olarak kalır.

3.4.3. Foruma Yazılan Bir Mesaj (Sanallığın Odalarında Gezmek)

Leo Richter'in yarattığı sıra dışı karakter Mollwitz internet ortamının sanallığına kendini öyle kaptırır ki *“Ve sonra o anda, karanlık odamda, aklıma sağlam bir fikir geldi. Eğer biri benim gibi çok fazla internette geziniyorsa, yani, nasıl söylemem gerekirse? Yani gerçekliğin her şey olmadığını bilir. Beden olmadan girilen odalar olduğunu. Buna karşın sadece düşünce vardır. Lara Gaspard ile karşılaşmak. Bu mümkündür. Tam da bir öykünün içinde”* (s. 124) açıklamasıyla çoktan sanallığın odalarında dolaşmaya başladığının sinyallerini verir. İnternetteki sanal ortamın içerisine beden olmadan salt düşüncelerle girebilmek, büyü yapmak gibidir. Düşüncelerin bedenden ayrılıp, gerçekliğinde ötesinde bir yerlerde gezinmesi ve o gezintide kurgusal bir karakter ile karşılaşmak olağanüstüdür.

Sonuç olarak, her üç öyküde de yazar büyülü gerçekçilik kullanımını beden-ruh ikilisi üzerine kurgular. Bazen ruh ya da düşünceler bedenden bağımsız hareket edebilir. Beden, Rosalie'de olduğu gibi birden yok olabilir, Maria'nın ruhunun yaptığı gibi, ruh tarafından terk edilebilir ya da düşünceleriyle bir öykünün içine girme çabasındaki sahibine uzaktan el sallayabilir ve her ne koşulda olursa olsun okuru, gerçekliğin kasvetinden alıp, kısa süreliğine bile olsa büyülü bir gerçekliğin çekiciliğine hapsedebilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

PETER HANDKE’NİN *HİÇKİMSE KOYU’NDA BİR YIL* VE DANIEL KEHLMANN’IN *EN UZAK YER, SESLER: DOKUZ ÖYKÜLÜ BİR* ROMAN ADLI YAPITLARINDA POSTMODERN UNSURLAR

4.1. POSTMODERN ÖZNE MODELLERİ

4.1.1. Şizofren Ben (Anlatıcı Şizofrenliği)

Fredrich Jameson’nın postmodern yazının olmazsa olmazlarının başına “pastiş” ve “şizofreni” kavramlarını oturtmasıyla birlikte, şizofreninin postmodern yazındaki yeri anlam kazanır. Postmodernizm ile şizofreniyi ilişkilendiren kaynakların ortak özelliği, klinik bir şizofreniyi değil, şizofrenik bir dili işaret eder. Yeni moda *şizofren yazı*, Ali Atay’a göre, sosyal bilimlere uygulanarak, dilin yersizyurtsuzlaşmasını imler. Bilimsel dili akışkan edebi bir dil ile karşı karşıya getirir. Atay, Deleuze’ün dil ile ilgili görüşlerine yer verdiği açıklamasında şizofren yazının mastar fiillere yer verdiğini, dilbilgisi kurallarına karşı olduğunu belirtir. Şimdiye kadar etkin olan gramer kurallarının, güzel söz söyleme sanatının, mükemmelliğe erişmek uğraşının tam karşısında, dili minörlük girişimine sokmanın esas olduğunu belirtir. Kendi dilinde bir yabancı gibi yazmanın ve performatik dili edimsel dile tercih etmenin şizofren yazının özellikleri arasında olduğunu altını çizer²⁰¹.

Dili majöriteden yani çoğunluktan kurtarma fikrinin karşısına yerleşiveren minörlük yani dili azınlığa indirgeme düşüncesinin altında, postmodernizmin topluma ve çoğunluğa karşı direnişi vardır. Çoğunluğun bireyler üzerinde dayattığı standartların baskıcı yönü altında ezilen ve başkaldıran postmodern birey, çoğunluğun aslında var olmadığını, çokluğun minörlerden oluştuğunu savunur. Postmodernizm, dili çoğunluğun sabitlediği bir standarttan kurtarır ve kendi içerisinde sırları olmayan, edebi kaygılar taşımayan bir dil haline getirir.

Jameson ise, postmodern yazında şizofreniliği Lacan ve Saussurecu üsluba dayandırarak bir anlamda dilbilimsel açıdan inceler. Lacan, şizofreniyi bir söyleyiş ya

²⁰¹ Ali Atay, *Postmodernizmin ABC’si*, Say Yayınları, İstanbul 2010, 144-145.

da anlamı oluşturan birbirine bağlı sentagramatik gösteren dizilerdeki kırılma olarak yorumlar. Saussurecu üslupta ise, gösteren ile gösterilen kavramları arasındaki ilişki koptuğunda, birbirinden ayrı ve aralarında ilişki bulunmayan gösterenler yığını biçiminde şizofreni ile karşılaşılır²⁰².

Deleuze, Lacan ya da Saussure hangi tarzda olursa olsun postmodern yazında şizofreni de bir fragmanlaşma yani parçalanma söz konusudur. Genellemelerden, bütünlükten, zincirlerden, gramatik kaygılardan, edebi söz sanatlarından, gerçeklikten, zamandan kopma vardır. Parçalara ayrılan her şeyin nasıl birleştiği, birbirlerine uyumlu olup olmadıkları çok mühim değildir. Şizofreni, Postmodernizmde klinik bir hastalık olmanın ötesinde, sınırlarından özgürce taşan bir eğlence olur.

Handke'nin *Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl*'ında, Gregor Keuschnig'in romanında yarattığı yedi karakterin aslında gerçekten var olup olmadığı konusu muammadır. Modernitenin olmazsa olmazı *kahramanı* yerle bir eden bir anlatımla karakterlerin kimlikleri alaşağı edilir. Birine özgü kesin bir kimliksel ipucu yoktur. Tüm karakterler dünyanın değişik yerlerinde yolculuktadırlar. Hiçbir şekilde karakterlerin dış görünüşlerinin tahlili yoktur. Birini diğerinden ayırmak, metin ilerledikçe imkânsız bir hal alır. Zamanın gelgitler yaşadığı, dilin uzayıp genişlediği ve karakterlerin iç içe girdiği metinde yer yer şizofren kesitlere rastlanır.

Keuschnig'in şizofrenliği, patolojik değildir. Keuschnig, toplumun bulaşıcı yalnızlık hastalığına yakalandığı bir dönemde, üretmeyi seçen bir karakteri canlandırır. Yazmak yani üretmek yoluyla yalnızlığını gidermeye çalışır. Yazarken de belki yaşamından geçip gitmiş belki de olmayı istediği karakterler yaratır. Keuschnig'in şizofrenliği her yazarın bilinçaltında barındırdıklarından fazla değildir. Yarattığı karakterler, bağımsız bir şekilde dünyanın farklı bölgelerinde yolculuk ediyor gibi görünse de, aslında kendisinin düşsel yansımaların öteye gidemezler. Keuschnig'in kendisi bile yazarı Peter Handke'nin yansımasından ibarettir. Handke, başka bir yapıtının kahramanı Filip Kobal'i Keuschnig ile yakınlaştırır. Hatta iki kurgu karakter birbiri ile aynı kişi olma ihtimali taşır. Bu farklı bir şizofren anlatımdır:

²⁰² Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*, 66-67.

Filip Kobal ise buna benzer bir biçimde, burada, koyda, bir ilkbahar başlangıcında, güneşli bir orman patikasındaiken geldi. Henüz yapraklanmamış ağaç tepelerinin gölgesi kumlu yola düşüyordu, Kobal'le aynı yüksekliğe geldiğim anda yine iki elimin hareketiyle, o küçük yörenin efsanevi hayvanını yeraltından ve ışığın içinden çıkardım. Bu bir hayalet değil, daha çok bir çöl kaplanıydı, güneş sarıydı, siyah çizgileri vardı, sakindi, ondan sonra arkadaşım la ben, sanki aramızda hiçbir şey olmamış gibi, yola birlikte devam ettik. (s. 89-90)

Keuschnig, üzerine söylenecek çok fazla şeyin kalmadığı bir dünyaya kendinden bir parça bırakmak arzusuyla Valentin'i(Oğul) yaratmıştır. Postmodern tarzın beraberinde getirdiği *köksüzlük* anlayışına gönderme yapan Keuschnig, hayattan göçüp giderken ardında kendinden izler bırakmanın haklılığını savunur. Can verdiği diğer bir varlığın farkında olmak, yapayalnız kalmaya mahkûm postmodern insan için bulunmaz bir olanaktır. Metnin sonunda aslında Valentin'in hiç olmadığı kanısına varan okur için, Keuschnig'in niyetini anlamak zor olmaz. Keuschnig, Hiçkimse Koyu'na benzeyen bir dünyada kendisine eşlik edecek ve kendinin yansıması olacak bir karakter yaratır. Metinde Valentin'in salt gerçekliğine atıfta bulunabilecek çok fazla betimleme bulunmaz. Varlığına dair en iyi kanıt yirmi iki yaşında olduğunu ifade eden paragraftır:

... Filip Kobal'den Kazuo Ishiguro'ya Peter Turrini'den Max Goldt'a kadar klasikleri en az çağdaşım yazarlar kadar iyi bildiği halde, yirmi iki yaşında biri olarak yakında keşfedecek hiçbir şeyi kalmayacak korkusunu yaşayan, büyük bir okur olduğu halde-ben de zamanında öyle değil miydim- kitaplarım arasında, tavsiye üzerine, yo, buyruk üzerine, kız arkadaşına okuduğu tek kitap bu oldu. (s. 332)

Yirmi iki yaşında ve sağlam bir okur olan Valentin, babasının gençliğinde yaşadığı korku gibi öğrendiklerinin üzerine bir şey katamama ve keşfetme yeteneğinin körelmesi korkusu yaşar. Anlatıcının oğlunun korkusu üzerine “benim ki gibi” ifadesini kullanması, okurda babasının oğlu imajını oluşturur. Üstelik anlatıcı bu benzerlikten gururla bahseder, çünkü kendisi ile oğlu arasındaki benzerliği belirttiği cümlesinden hemen önce oğlunun ancak kendi yaşlıtlarının bilebileceği yazarlardan haberdar olduğunu ifade eder. Valentin kurgu olmayan ve gerçek yaşamda da yerini bulan Japon asıllı İngiliz romancı Ishiguro'yu, sansasyonların yazarı Avusturya'lı Turrini'yi ve Alman müzisyen ve yazar Goldt'u takip edecek kadar seçici bir okurdur. Kurgusal bir anlatıya gerçek kişilikleri yerleştiren anlatıcı karşısında okur, Valentin'in gerçek olduğunu düşünecekken, Filip Kobal'in Peter Handke'nin 1988 yılında *The New Yorker* dergisinde *Repetititon* adıyla yayınladığı kurgu metninin kahramanı olduğunun farkına

varır. Handke'nin tam da yazar öldü denilen bir dönemde, daha önce yarattığı başka bir kurgu karakteri Valentin'in sevdikleri arasına yerleştirmesi, yavaş yavaş karakterin gerçekliğine inanmaya başlayan okur için sarsıcı bir etki yaratır. Yoksa Handke bir yazar olarak hortlayıp anlatıcısını kendi üzerinden mi kurgulamıştır? sorusuna verilen en iyi cevap şudur: yazarın öldüğü, yaratma ediminin sona erdiği ve hatta metnin bile yok sayıldığı postmodern düzlemde esas role sahip olan okurdur ve bu yalnızca anlatıcının okura yaptığı bir şakadır.

Valentin, babasından uzakta büyüyen her çocuk gibi hayatını idame ettirmek için çalışmak zorunda kalır. Yazar-anlatıcının ilgili bir baba olmaması ve belki de yıllardır oğlunu görmemesi gerçeği, Valentin'in hayata tutunma çabasını açıklar vaziyettedir. Terk edilmişlik hissine kapılan Valentin için ekmeğini kazanmak gurur meselesi haline gelir. O, hayatın zorlu yollarında bir başına kalmış yolculardan biridir:

Yolculuğu sırasında harcadığı para hemen hemen tümüyle kendi parasıydı, gençlerin gittiği çeşitli gece kulüplerinde plak çalarak ve ilk resimlerini satarak kazandığı para... (s. 333)

Valentin'in yaşı ve okurluğuyla ve kendi parasını kazanabilme yeteneği ilgili bilgi edinen okur, onun aynı zamanda iyi bir ressam ve ekoloji üzerine yazan ödüllü bir yazar olduğu bilgisine ulaşır:

Ve Dalmaçya kıyılarındaki, Dubrovnik'teki mola yerinde, oradakileri, saniyede yaptığı yüzlerinin çizimleriyle şaşırtmıştı, öyle ki, portresini yaptıklarından biri daha sonra elinde kendi resmiyle lokalin içinde gururla salınmış durmuş, resmi herkesin burnuna sokarak utkulu, ama aynı zamanda da tehditkâr bir sesle: "Bu, benim!" demişti. Ve Ohrid'de, açık havada, gölü ve Arnavutluk'un hemen çıplak dağlarını gören bir yerde, kış ağaçlarının farklı gri renklerine ilişkin olayını yazmıştı (ki bu da bu arada bir ödül kazandı). (s. 344)

Bir evlatta olması arzu edilen tüm güzel yeteneklerle donatılmış Valentin, gerçek olmaktan çok baba rolüne bürünmüş bir yazar-anlatıcının ütopyası gibi görünmektedir.

Valentin Keuschnig'in öylesine yarattığı bir karakter mi?

Uzakta bir yerlerde, dünyanın bir ucunda bile olsa kendinden bir parça olduğunu bilmek ve tamamen dünyadan soyutlanıp farklı bir yaşama göz kırpmak isteyen bir babayı kendi haline bırakan bir evlat sahibi olmak yazar-anlatıcı için rahatlatıcıdır.

Valentin'in yazar-anlatıcı tarafından idealize edilen kurgusal bir karakter olabileceği hissi okurda ağır basar. Valentin'in öyküsünün anlatıldığı bölümde yazar-anlatıcı zaman zaman Valentin'in babası ifadesine yer verir. İfade, Keuschnig'in kendini Valentin'in sorumluluğundan soyutlaması anlamındadır. Belki de okura Valentin'in kendine ideal bir karakter yaratmak isteyen bir yazar-anlatıcının sayıklamaları olduğu izlenimi verir:

Valentin'in, babasının gençliğinin izlerinden giden bir yolculuğa çıkmış olması tümüyle doğru değil. Başka birçok fırsatın içinden bir tanesi de benim uydurduğum, (bana ancak, bir olayın ağırlığı keşfetmekten ve kendimi-oynamayı-sürdürmekten yana olduğum zaman yakın gelen) birinci tekil şahıs bir öyküydü. (s. 332)

Yazar-anlatıcının yaşamı boyunca oradan oraya savrulan bir yolcu olması ve kendi izinden gitmesini istediği bir evlat sahibi olma, ütopyası normal karşılanabilir. Hatta bu duruma oğlu hakkında sorulan sorulara cevap vermekten hoşlanmayan ve öylesine hikâyeler uyduran bir babanın itiraflarıdır da denilebilir, fakat yazar-anlatıcı neden Valentin'in babası ifadesini kullanmıştır? Ve neden Valentin için benim gençliğimin izlerinden giden bir yolcu dememiştir? Hiçkimse Koyu'nda bir yıl geçirmeye karar veren anlatıcı, oğluna, gerçekliğe hatta kendine bu denli mi uzaklaşmıştır? Yoksa o postmodern bir toplumun kendini hayattan silen öteki insanın bir örneği midir?:

Gördüğü her yeni şeyde önce önemsiz ya da grotesk olana dikkat eden ya da hiçbir şeye dikkat etmeyen babasından farklı olarak o, anında ayırt edici olanı fark eder, hem de iki arada bir derede. Sık sık kendime, her keresinde önemli olanı gören gözü olan ve bu arada, bana öyle geliyor ki, hiçbir şeye tam anlamıyla şaşırmayan Oğlum'un, bir gün araştırmacı olup olmayacağını sormuşumdur. Birçok konuda benden üstün biri, ama tutkusu nedir? Hayali nedir? (s. 335)

Her şey, herkes, devinim içerisindeki dünyada, kafesindeki bir hamsterın dönen çarkı çevirmesi gibi dönüp durur. Bir, iki, üç ve daha fazla her dönüşün bir öncekinden daha iyi olacağını düşler. Valentin, eğer bir kurgu ise, yazar-anlatıcının bütün özellikleri tek bir vücutta topladığı bir kurgu karakterdir denilebilir:

... Hiçbir yerdeydi, babası ve annesi yoktu, hiç olmamıştı, şu şarlatan düşünüre göre, neydi adı, her şeyi bir arada tutan arkadaşlık ise dalavereden başka bir şey değildi, arkasında duran ya da seslenebileceği hiç kimse yoktu, dünya, insanlar temelden düşman ve kötüydüler, bundan şimdiye kadar yalnızca uykuda dönüşüm sayesinde kaçabilmişti, ama artık bunun da sonu gelmişti. Ve bütün öykü buydu, tek öykü de buydu. Öteden beri kayıptı ve bunu şimdi öğreniyordu. Ve komşu bahçedeki bir bebeğin bağırmasının içinden, uzakta büyüyen Oğlum'un buradaki

kameriyeye kadar, masama kadar ulaşan iniltilerini duyuyor ve bu arada şöyle düşünüyordum: Bak hele ve sonra da: İşte böyle olur, diye düşünüyordum. Ve daha sonra, bütün tanıdıklarım içinde hakkında en az şey bildiğim kişinin oğlum olduğunu fark ettim, onun hakkında hiçbir şey bilmiyordum. (s. 347)

Valentin yattığı gaflet uykusundan uyanıp kendine geldiğinde aslında hiç var olmadığını farkına varır. O aslında yaratıcısının zihninin karanlık bir yerinde kaybolmuş yitik bir düşüncedir. Valentin, bir gün ansızın yazar-anlatıcının yazı masasının etrafında belirir. Bu belirme, bedenle değil, sesle alınır. Valentin, yaratıcısının kulağına fısıldayan bir hayalettir, bazen de anlatıcının yapmak istediklerinin *keşkesidir*. Yazar olmaya hevesli anlatıcı için Valentin, yaratıcılığının sınırların zorlar, fakat ortada bir sorun vardır: yazarın Valentin için söyleyecek hiçbir şeyi yoktur.

Keuschnig'in şizofrenliği

Anlatıda, hiç kimsenin olmadığı bir koydaki kameriyede romanını yazmaya çalışan yazar-anlatıcının bilincine doğru yaptığı yolculuklardan bahsedilir. Okur, yarattığı her bir karakterine yol arkadaşlığı yapacak birinden haberdar olur. O yol arkadaşının tam kendisi olması ve aynı anda farklı yerlerde bulunabilmesi, astral bir yolculuğun kanıtı gibidir. Bu astral yolculukta arkadaşlarının yanında dolaşıyor olması ve dahası yan yana yürüme izleği şizofrenik anlatılarda sıklıkla başvurulur:

Arkadaşlarım, onlarla ilgili planlarım olduğundan da habersizler, hatta zaman zaman onlardan bana gelen ve yıl boyunca gelmeye devam edecek olan bölük pörçük parçaların burada haberlere, bağlantılara, sınırları kaldırmaya, hatta bazı anlarda tam anlamıyla bir paylaşmaya kaynaklık ettiğini de bilmiyorlar. Arkadaşlarım benim için yollarda olduklarını-içlerinden hiçbiri benim gözümden yolculuk ettiğini bilmiyor- ve uzaktan onların yol arkadaşı olduğumu bilmiyorlar. (s. 21)

Alıntıda şizofreni ile birlikte kullanılan fragmanlaşma ve parçalanma kavramları da dikkat çekicidir. Yolculukları esnasında karakterlerinden gelen parçalar halindeki haberleri amaçsızca birleştiren Keuschnig, uzaktan onlara eşlik eder. Tüm karakterler roman içerisinde hayat bulamamış ve yaratıcılarının hayal dünyasından öteye gidememiştir. Yazar-anlatıcı Keuschnig'in tüm karakterlere "biz" diye hitap etmesi, karakterler ile ne denli bütünleştiğinin göstergesidir:

Bu arada kendimi ve kahramanlarımı 'biz' kipinden çok başka türlü düşünmüşümdür. Beni bu girişime özendiren nedenlerden biri de şu soru olmuştı:

“Kahraman kim?” “Onlar mı yoksa ben mi?” Burada olmayanların eşliğinde, aynı zamanda beni çevreleyen şeyi incelerken bir düşünce sürekli olarak aklıma takılıp duruyordu: İçimizde yaşamını doğru yönlendiren bir kişi vardı, o da bendim. Belki biraz önce komşu evin bacasından çıkan dumanla birlikte sürüklenmiş ya da az önce geçip giden Bretagne treninin içindeki yolcularla birlikte yolculuk etmişim, aynı anda da uzaktaki bir arkadaşımın öylesine bütünleşmişim ki, onun o anda yaptığı bana ben-kipinde görünmüş ve içimde yükselen ses, yaşantımın ne kadar benzersiz olduğunu söylemişti... (s. 130)

Modernitenin yapıtın odak noktasını oluşturduğu kahraman olgusunu yerle bir eden Keuschnig, kendini etrafındaki birçok kişi ile bütünleştirerek eskinin salt ben-kipini etkisiz hale getirir. Postmodern anlatılarda ben ve biz birbirine karışır:

Şimdi bile hala bahçeden kapalı pencereyle ayrılmış durumda, odadaki masada otururken, dışarıdaki sedir ağacına, fundalığa, çimenlerin arasındaki üç kral heykeline baktığımda ve uzaktaki arkadaşlarımı bir bir gözümün önünden geçirdiğimde, onları anlık bile olsa bir kuşakta bir arada gördüğümde, hangimizin daha çok olması gerektiği yerde olduğu düşüncesi aklımı kurcalayabiliyor, arazi arabasıyla, ölüm döşeğinde olan insanları dolaşan Papaz mı, yoksa masamda oturmakta olan ben mi, hangimiz doğru yoldayız, yükselip alçalan sesiyle Şarkıcı mı, resimleri, malzemeleri, makineleriyle Ressam mı, yoksa kurşunkalemle ben mi? (s. 130)

Postmodern anlatılarda kelimeler içerisine serpiştirilen şifreleri çözmeye çalışan okur, şifreler çözüldükçe edebi bir katharsis yaşar. Keuschnig, anlatımında şifrelere sıklıkla başvurur. Çimenlerin arasından görünen, Kitab-ı Mukaddes'te de geçen Maguşların ya da Münecimlerin inanış sistemindeki üç kral, Keuschnig'in yaratım özelliğine şahit oluşturur. Tanrısal bir güçle donatılan yazar-anlatıcı, bir sonraki cümlede iyice kendini belli eder:

Ben de kendimi tanrılaştıranlardan mıyım? Kendimin kralı mıyım? Günümüzde milyonlarcası bulunan kendi kendisinin imparatorlarından mıyım? Yeni dönüşüm bir o kadar kaçınılmaz mı? Yoksa bunun adına ‘defolmak’ mı demeli? (s. 130)

Keuschnig zaman zaman bir iç hesaplaşma da yaşar. Yazar olarak yaratım sürecine giren Keuschnig, tanrı olma özelliğini gözünde çok büyütürken telaşa kapılır. Kendi işini yapan ve az da olsa başaran herkes gibi kendini fazla ciddiye almaktan sakınır, fakat var etmenin dayanılmaz cazibesine kapılır ve kendini diğer karakterler ile özdeşleştirmekten geri kalmaz. Yakın arkadaşım diye betimlediği Okur ile ilgili bazı ifadelerinde, ikisinin aynı kişi olduğu konusunda şüphe yaratır:

Eğer Okur benimle aynı saatte Dubrovnik'in aynı köşesine, kent duvarlarının dışına doğru çekilmemiş olsaydı akşama kadar da yalnız kalabilirdim... O sırada omzunda kalın bir değnek taşıyan, koca gözlü bir yöre sakininin bana doğru gelmekte olduğunu gördüm, ikinci kez baktığımda ise Okur olduğunu anladım. Ne de olsa ben Dobrovnik'e ondan önce gelmişim ve en ücra köşedeki meyhanenin avlusunda ev sahibi rolünü oynayabilirdim. Daha sonra doğrudan doğruya havalimanından gelen Ressam da aynı yerde ikimizin izini buldu. Tek bir şey söylemeden aramıza katıldı, onu da önce yöre sakinlerinden biri sanmıştım. (s. 41)

Koy'da tıkanıp kalan ve yazma isteği duymayan Keuschnig, bunaltı duymanın verdiği çaresizlikle bilinçdışından Okur'a seslenir. Okur, koşarcasına Koy'u ziyaret eder ve tam da evin kapısını kırmaya yakın, Keuschnig tekrar yazmaya başlar. Gregor K. ifadesi, yazar-anlatıcının kendisinden ne denli uzaklaştığının ve kendinden başka bir insanmış gibi bahsettiğinin kanıtıdır. Romanında yer yer Gregor K. ifadesine yer veren Keuschnig, Gregor K.'nın takma bir ad olduğunu belirtir. Keuschnig'in aslında kim olduğu ile ilgili belirsizlik, postmodern anlatılarda karakterlerin ne kadar silikleşirse o kadar başarılı olunur tezini doğrular niteliktedir. Aynı zamanda yazarlık mesleği yapan Okur'un çatı katında yazdığını belirten yazar-anlatıcı, aslında Okur ile aynı kişi olabileceği konusunda kafaları karıştırır.

Lokantanın sahibi ile kendi arasında yarattığı benzerlik, Keuschnig için düşünsel bir ötelemeden başka bir şey değildir. Hiç kimsenin bir diğerini özlemediği bir dünyada, birilerini öznlüyor olmanın dayanılmaz cazibesi, kendi varlığından dahi şüphe duyan yazar-anlatıcıyı sarıp sarmalar. Heterojen bir düzlemde tıpatıp benzerini bulmak bir mucizedir. Tanrı Keuschnig'in(!) bilinç parçalanmaları Ressam karakteri üzerinde de kendini gösterir:

Ve o da beni gördüğüne sevinmişti. Yalnız, birbirlerine söyleyecek pek bir şeyleri olmayan ve birdenbire -her biri yalnız başına kendi uzun yolculuğuna çıkmışken, Yeni Zelanda'da bir rıhtımda ya da Alaska'da Yukon Irmağı'nın kıyısında bir ticaret noktasında-karşındakinin ilk kez gerçekten farkına varan, aynı köyden iki kişi arasında olacak biçimde sarıldık birbirimize.

Ressam'la kentin dışına, her zamanki buluşma noktalarımızdan uzakta, beni ona bağlaması gereken bir anda bir araya geldim. Ve bu karşılıklı oldu. Onunla kalmam konusunda ısrar etti, o, öğleden sonra işini sürdürürken(bir paravanın arkasında görünmez bir biçimde de olsa) yanında olmamı istiyordu, Oğlum'u Paris'teki okuldan almak zorunda olduğum için, kenar mahalleye geri dönünceye kadar kilometrelerce bana eşlik etti, orada- daha sonra alışkanlık haline geleceği üzere-al takke ver külâh birbirimizden ayrıldık. (s. 146)

Yalnızlığı hissettiği her anda yarattığı bir karakteri çağıran Keuschnig, Ressam ile buluşmasını "beni ona bağlaması gereken bir an" olarak belirtir. Okur, ihtiyaç olunan

zamanlardaki karşılaşmalar sırasında Keuschnig'in ferahladığını hisseder. Bu ferahlık, güvenli olmayan yeni dünya için bulunmaz nimettir. Mimar karakterine yüklediği yazar rolü, tıpkı tanrının kendi özelliklerini kullarına bahşetmesine benzer. Yazarlıkla uğraşan Okur, Oğul ve Mimar, Keuschnig'in yansımaları gibidir:

Mimarın içinde konuşan değişik seslerden hiçbiri bir diğerine engel olmuyordu ve maden yatağı arayıcısının sesi, konuşabiliyordu, ayrıntılı olarak, kendinden önce konuşan sesin yerini tutuyor, onu tamamlıyor, onu destekliyordu. Bu, koca bir kitabın konusu olabilirdi (ve günün birinde bu kitabı bizzat yazacaktı). (s. 304)

Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl'ın yazılma sürecinde Mimar da yazma eylemine dâhil olur. Gerçek yapıt kurgusal yapıt ile aynı adı taşımaktadır. Mimar karakteri kalın bir kitap yazma planındadır. Keuschnig'in kalınca bir kitap yazma düşüncesi, akla mimar karakterinin Keuschnig'in bilinçaltında yarattığı ikinci karakteri olma ihtimalini getirir. Takma isim Gregor K.'nın gerçek yazar Handke'nin bilinçaltı karakteri olduğu şüphesi, kurmaca yapıtı üst noktaya taşır ve başarılı bir üstkurmacadan bahsedilir. Postmodern yazın anlayışına göre, yapıtını yazmaya başladığı andan itibaren ölümünü ilan eden gerçek yazarın artık kendine bile hayrı yoktur. Handke gizli tanrı olamayacak kadar ölüdür. Keuschnig, postmodern dünya üzerindeki her birey gibi ağırlığı olmayan, görünüp kaybolan silik bir karakterdir.

Keuschnig'in şizofrenik ben'i bazı dinsel şifreler içerir. Gregor K.'nın bir takma ad olması, onu da yaratan diğer bir tanrının varlığını hatırlatır. "*Okur, babamın bu sözleri kesinlikle kekelemeden söylediğini anlatmıştı bana*" (s. 256) sözleri ile kendisi gibi kekeme bir babadan bahseder. Babanın yaratıcılığı ve Oğul'un kutsallığı çerçevesinde, Oğul Keuschnig'e ruhu bahşeden kutsallık dönüşüm izleğinde yatar. Oğul Keuschnig'in mabedi kimsenin bilmediği bir koydur. Keuschnig'in bilincini simgeleyen koy, karakterlerin bir arada toplandığı tek mahşer yeridir:

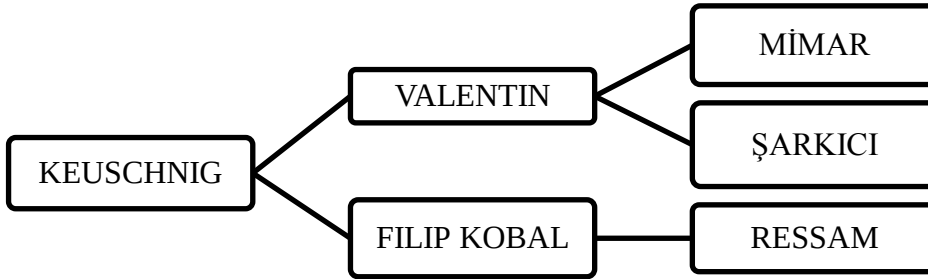
Ya ben? Her birini gördüğümde sevinçten –sanki bir keçi tarafından- dizlerimin altına toslamış gibi oluyordum. Ve gördüm ki hepsinin ellerinde, yaban yerlerde ceplerini karıştırmaktan zorunlu tırnaklar çıkmıştı. Ve her biri geçen yıl en az bir kere ecel terleri dökmüştü. Ve her biri yıl içinde doğum gününü yalnız başına kutlamıştı. Ve şimdi doğum günlerini birlikte kutlayacaktık. (s. 526)

Keuschnig'in şizofrenliği, 2003 yılında vizyona giren Identity (Kimlik) filmini anımsatır. Bir gece bir motelde birbirinden farklı 11 kişinin yollarının kesişmesini

izleyen seyirci, karakterlerin teker teker öldürülmeye başlanmasıyla gerilmeye başlar. Hem izleyici hem de sağ kalan karakterler aralarındaki ilişkiyi çözmeye çalışırken tüm karakterlerin doğum günlerinin aynı olması akılları karıştırır. Karakterler aralarındaki bağlantıyı çözmeye çalışırken, oklar tek bir kişinin üzerine yönelir. Bir motelde 6 kişiyi öldüren şizofren katil Malcolm River. Karakterler kendileri ve birbirleri ile yüzleştikçe hepsinin Malcolm River'ın çoklu kişilikleri olduğu ortaya çıkar. Psikiyatr eşliğinde yapılan seanslar sırasında bilincine varılan çoklu kişilikler, River ile yüzleştirilirken ölürler. Keuschnig, çıldırma anına denk gelen bir anda karakterlerini öldürme hayali kurar. Yazarlığını besleyen karakterlerden kurtulma düşüncesi, Keuschnig'in nasıl bir yaşam cinneti geçirdiği sinyali verir:

Ve günü birinde bende çıldırdım. Çılgınlığımı içime yaşadım. Ama içimden çıkıp fırlasaydı, benim için artık geriye dönüş olmazdı. Oğlum'u öldürdüm-zaten bunu yapmaktan korkuyor, kendi kendimden kaçarak bodrumun en karanlık köşesine saklanıyordu, evi yakar, elimde bıçak ve baltayla kendimi sokağa atar, tanımadığım insanları teker teker öldürürdüm, ta ki ortada kimse kalmayana dek. Sanki her birini, yalnızca orada oldukları için yok etmek zorundaymışım gibi geliyordu. (s. 186)

Tüm karakterlerin birbiri içine girdiği yapıtta, şöyle bir tablo oluşturulabilir:



Şekil 4.1. Kahramanların Birbirleriyle Bağlantıları

Keuschnig'in yazar-anlatıcı olarak karakterlerinin gerçekliği konusunda okuru şaşırtma çabası, egosunu karakterler üzerinde baskılama niyetini belli eder. Bu egoyla aslında karakterlerinin yine kendisinden başkası olamayacağını vurgular. Klasik anlamda bir şizofrenlikten bahsetmek yersizdir. Yazar-anlatıcı kendi şizofrenliğinin bilincindedir. Büyük bir narsizm ile metin içerisinde kendinden başka özerk bir karakterin dolaşmasını istemez. Postmodern çağın yazarının egosunu kanıtlama ısrarı, Keuschnig'i bu duruma sürükler. Ayrıca Ben-anlatıcı Keuschnig'in metin içerisinde

takındığı egemen bakış açısı ve karakterlere yansıttığı personal (kişisel) tutum, onun yazar şizofrenliğini baskılar niteliktedir.

Keuschnig'in yazar şizofrenliğinin yanında, Daniel Kehlmann'ın *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman*'ında açık olarak ifade edilen farklı bir benzerlik boyutu göze çarpar. Daniel Kehlmann karakterler arasındaki benzerliği vurgulamak için tıpkı Peter Handke gibi Doppelgänger ifadesini kullanır. Birbirleri ile görüntü ve ses yönünden tıpatıp benzeyen karakterler yaratan Leo Richter, narsizm-yazarlık ilişkisini bir kez daha ortaya koyar. Narsis eğilimler ile hareket eden Leo Richter, kendisinin yarattığı ünlü bir oyuncu olan Ralf Tanner'e ses yönünden tıpatıp benzeyen bir alternatif yaratır. Ses benzerliği ünlü oyuncu Tanner cephesinde pek olumlu durumlar oluşturmaya da sıradan bir yaşam süren teknisyen Ebling açısından heyecan vericidir. Dünyanın bir yerlerinde kendisi ile aynı özellikler taşıyan başka birinin varlığı, Ebling'in sıradan yaşamına hareket katar. *"Başka bir evrende bir temsilcisi, bir eş ruhu varmış gibi içinde bir elektriklenme hissetti..."* (s. 14) cümlesi ile Ebling, bir yerlerde kendi ile eş bir ruhun olmasının ilginçliğini belirtir. Leo Richter,'in ses yönünden benzer iki farklı karakter yaratması bilinçlidir. Richter, Ebling'i yaratarak, ünlü oyuncu Tanner'in kendi öz benliğini bulmasında yardımcı olur. Telefon görüşmelerinin azalmasından sonra Tanner, kendi varlığını sorgulamaya ve ünlü yaşamından zevk almamaya başlar. Richter ayrıca Ebling'in mutsuz yaşantısından huzursuzluk duyan yaratıcı olarak karakterine değişik bazı heyecanlar yaşama imkânı sunar. Bir süre bile olsa başkaları tarafından aranan, tercih edilen biri haline gelme Ebling açısından kusursuz bir deneyim olur.

Kendi varlığını sorgulamaya başlayan Ralf Tanner'e yardımcı olmakta pes etmeyen Leo Richter, Tanner'i bir bara yollar. *"Youtube'da, gayet iyi bir Ralf Tanner taklitçisinin oynadığı bir sahnenin kaydını buldu: bir adam aldatıcı şekilde ona benziyordu, sesi ve jestleri neredeyse kendisinininkiler kadar aynıydı (s. 68)"* alıntıdan anlaşıldığı üzere gittiği barda kendisine benzeyen başka birini keşfeder. Barda dublörü ile tanışan Ralf Tanner, dünyada tek başına olmadığını farkına varır. Ünlü yaşamın getirdiği kendini dünyada biricik hissetme düşüncesinden sıyrılır. Richter, Tanner'e ilahi bir hediye verir. Tanner kibrinden kurtulur ve tanrıçılık oynamaktan vaz geçer. Leo Richter yarattıklarına karşı ilgisiz davranan bir yaratıcı değildir. Yapıt boyunca onlarla sürekli ilgilenir ve peşlerini bırakmaz. Kendi öz kimliğinden parçalar taşıyan karakterler

yaratan Leo Richter, öyküler boyunca onlarla bir şekilde karşılaşır. Yaratıcılığını yüksek sesle duyurmasa da kimliği ile ilgili ipuçları verir.

Kimliğinden kopardığı parçaları kolâj yaparcasına karakterlerine yamalayan Leo Richter, kendi içerisinde şizofren bir yaratıcı eğilimi oluşturur. Otobiyografik bir narsizm ile daha önceki yapıtlarının birinde yer verdiği Doktor Lara Gaspald'ın benzerini yaratıp, onunla sevgili olur:

Öykü kahramanlarından biri olan Lara Gaspald'la aynı meslektendi, onunla aynı yaşandılar ve dahası görünüşü üzerine yapılan nadir tanımlamalardan hatırladığı kadarıyla, ona benziyordu. Belli ki Leo'nun Elisabeth'i ilginç bulması bu sebeptendi. (s. 26)

Elisabeth'i kendisinin de bulunduğu partiye gönderip karşısına çıkan Leo Richter, onu âşık eder. Tutkulu ilişkileri boyunca Elisabeth'in sorguladığı en yoğun düşünce Lara Gaspald ile arasındaki benzerliktir. Richter'in kendisi ile beraber olmasını Gaspald'a benzemesine bağlayan Elisabeth, rakibesine karşı koyamadığı bir kıskançlık hisseder. Son öykü *Tehlikede*'de, gittikleri karargâhta Lara Gaspald'ın da bulunduğunu öğrendiği an verdiği tepki kıskançlığından kaynaklanır. Baba Richter'in evladı Elisabeth ile yaşadığı ilişki, yazarın kurguladığına karşı duyduğu tutku karşısında okur, ensest bir ilişkinin tanığı olur.

4.1.2. Mazoşist Dürtü

19. yüzyılda yaşamış Avusturya romancı Leopold von Sacher Masoch'un yarattığı ve isim babası olduğu Mazoşizm kavramı, Masoch'un romanlarında konu edindiği cinsel uygulamaların yer aldığı cinsel bir tutuma verilen addır. Mazoşizm, bireylerin cinsel doyuma ancak kendilerine acı ve eziyet verdirerek ulaşılacağını ileri sürer. Cinsellik, kavramın merkezinde yer alır. Mazoşizmde, birey edilgen bir durumdadır. Kendisine işkence uygulayan bir partneri vardır. Acıdan alınan haz karşısındakinin uyguladığı işkencenin dozuyla bağlantılıdır. İlişkinin dozu arttıkça hissedilen haz üst seviyeye çıkar. Mazoşist dürtülerin edilgenliği, psikanaliz açısından dişil kategoride ele alınmasına neden olur. Dişil kategoride yer almak, mazoşist dürtülerin topyekün kadın cinsiyetinde görüldüğü anlamına gelmez. Mazoşist dürtüleri erkek ya da dişi olarak cinsel kalıba sokmak anlamsızdır. Esas olan bir başkasının egemenliğinden haz duymaktır.

Yaratıcısı Leopold von Sacher Masoch'un adıyla literatüre geçen mazoşizm, cinsellik yorumcusu Freud'un dikkatini çeker. "*Freud mazoşizmi içe bakışçı bir psikolojik olgu olarak kabul eder ve mazoşizmin klinik bir uzama taşınmasında çevresel faktörlerin etkilerinin önemini irdeler*"²⁰³. Freud, insan psikolojisinin temellerinin bireyin kendi iç dünyasıyla başladığı tezini savunur. O halde mazoşist dürtüler, her bireyde doğuştan, içgüdüsel olarak donanımlanır. Freud, mazoşist dürtünün bireylerin kendilerinden bir parçayı mahrum bırakma arzusunu anlattığı kendi tezi 'Kastrasyon Kompleksi'ne dayandırır. Çocukluktan itibaren iğdiş edilme korkusu yaşayan birey, cinsellik esnasında iğdiş edileceği kaygısını taşır ve bunu kendine yaptırdığı için suçluluk duygusu duyar. Kendine acı verdim diye razı olmasının altında, bireyin cinsellik adına kendi iğdişliğine müsaade etmesinin yarattığı suçluluk duygusu vardır. Kişi, kendine acı çektirmeye bu denli razı olmuşken, zaten baskıcı tutum sergilemeye hazır ikinci birey için acı verme kolaydır. Buradaki acı verme ve acıyı kabullenme durumu, yine Freud'un ortaya attığı *Eros* ve *Thanatos* kavramlarıyla örtüşür. Mitolojik kaynaklı iki kavram zıtlık içerisinde bir bütün olmayı oluşturur. Yaşam içgüdüsi anlamındaki *Eros* ile ölümü simgeleyen *Thanatos* savaş içerisine girer. Kimin savaşı kazandığı belli olmasa da, birey yaşamı boyunca sürekli olarak bir yandan yaşama sınırsız tutunurken, diğer yandan ölümü gözü kapalı kabullenme durumunu yaşar. Acı verme ve acı çektirmede benzer olarak ele alınabilir. Mazoşizm tek başına bir anlam ifade etmez. Mazoşist duyguların yaşanması için onu uygulayabilecek düzeyde sadist hislere sahip diğer bir faktör gerekir.

Freud'un mazoşizmi cinsel eğilimlerden yola çıkarak ele almasından farklı olarak Erich Fromm, *The art of living (Yaşam Sanatı)* kitabında mazoşizmi, ahlaki açıdan inceler ve modern insanın kendi varoluşunda çeliştiği temel şeylerden kaçmak için başvurduğu bir yöntem olarak görür. Mazoşist birey, kendini toplum içerisinde özgür görmez. Kendini toplumdan izole etmekten ve toplumdan ayırmaktan kaçır ve diğer bir bireyin alanına dâhil olur. Başka bir bireyin parçası olmak, onun tarafından yönlendirilmek, korunmak ister. Güç, modern toplumların mazoşist bireyleri için

²⁰³ *Psikanalizin 'Öteki' Yüzü: Heinz Kohut*, (Yayına Hazırlayanlar: Yavuz Erten, Nafi Mitrani, Melis Tanık), İthaki Yayınları, 2004, 74.

anlamalı değildir. Onlar başka bir bireye bağlılık, bağımlılık ve kuvvetli bağlar beslerler²⁰⁴.

Erich Fromm da Freud gibi mazoşizmi tek başına ele almaz. Sadist birey, aslında kendi yalnızlığından kaçmak için diğer bir bireyi kendi alanına dâhil eden kişidir. Görünürde sadizmin baskıcı yanı ağır bassa da, modern toplumlarda sadist bireyler toplumda egemen ‘yalnızlık’ kavramından kaçmak için başka bir insanı hayatlarına dâhil ederler. O halde ‘toplum’ burada otorite olarak kabul edilebilecek en sadist öğedir. Fromm, en sadist bireylerin bile aynı zamanda mazoşist olduğu düşüncesinde diktatör Adolf Hitler’i örnek verir. Fromm’a göre, Hitler için başka bir ırka yaptıklarından yola çıkarak sadist denilebileceğinin yanında, aynı zamanda yaptıklarının kendine mal edilmiş ‘kader’ olduğunu ifade etmesinden ilahi olanın emrini memnuniyetle yerine getiren pasif bir mazoşist olduğu da söylenebilir²⁰⁵. O halde salt mazoşizm yerine, bireylerin mazoşist ve sadist dürtüleri aynı bünyede taşıyan sado-mazoşist yapıda oldukları sonucuna varılabilir.

Modern toplumlardan postmodern toplumlara geçiş sürecinde mazoşist dürtüler de şekil değiştirir. Son süratte gelişen teknolojiler, teknolojinin artık her derde çare bulur hale gelmesiyle ilahi olana karşı duyulan inançsızlık, bireylerin kendilerini büsbütün yapayalnız bir yaşama mahkûm etmelerine neden olur. Modern toplumların, kendilerini başka bir bireyin boyunduruğu altına alma isteği postmodern toplumlarda yerini tamamen tüm toplumdan izole olma, herkesten ve her şeyden kaçma arzusu alır. Toplumdan, arkadaşlarından, komşularından ve hatta ailesinden kopuk bir hayat yaşamaları ile postmodern bireyler, kendilerine ceza vermeleri ile mazoşist, ailesini sözde cezalandırmaları ile sadist dürtüleri aynı anda taşırlar. Postmodern birey mazoşist olmaktan ziyade sado-mazoşist bir hale dönüşür.

Peter Handke, günümüz insanını başarılı bir şekilde tasvir ettiği kitabı *Hiçkimse Koyu’nda Bir Yıl*’da başkahramanı Gregor Keuschnig’i en başta mazoşist dürtülerle donatır. Toplum tarafından kabul edilen ve itibar gören bir meslek olan avukatlığı elinin tersiyle itip, yalnızlığın esas olduğu yazarlık mesleğini seçmesi, başlı başına sado-mazoşist bir ifadeye karşılık gelir. Karısından ayrı yaşayan Keuschnig, oğlu ile bağıni

²⁰⁴ Erich Fromm, *The art of living*, Open Road Media Publishing, 2013, 20.

²⁰⁵ Erich Fromm, 22.

zaman içerisinde zayıflatarak keline tam bağımsız bir yaşam kurma çabasına girer. Tüm bu yalnızlığı bilerek seçme ve kendini anne-babası, kız kardeşi dâhil olmak üzere tüm ailesinden soyutlama çabası, başta rahatlatıcı olarak görünse de yapının ortalarına doğru Keuschnig için oto-eleştirel hal alır:

Yalnız olduğum için sevinçliydim, ama yine de başkalarıyla birlikte olmaya muhtaçtım, kendimi o sevinçle bir kez tıka basa doldurunca, eksik olana karşı dayanılmaz bir istek duydum: bu doluşu geçerli kılabilmek için, onu hemen yanımda olmayanlarla paylaşmam ve genişletmem gerekiyordu. İçimdeki sevinç yalnızca toplum içindeyken dışa vurulabilirdi, ama nasıl bir toplumda? (s. 18)

Oto-eleştirisinin beraberinde getirdiği vicdani rahatsızlık, yazar-anlatıcının kendisine verdiği bir cezadan başka bir şey değildir. Mazoşist olmanın yanında, ailesinden kendini mahrum bırakarak sadist bir eğilim gösteren Keuschnig için sado-mazoşist özellikler taşıdığını söylemek yerinde olur:

Yaşamda da başrol oynamayı çok istediysem bile, bunu başaramadım. Ancak her keresinde bunu başarabileceğime inandım ve okul takımında oyun kurucu olarak, öğrenci toplantılarında konuşmacı olarak, ağır ceza mahkemesinde avukat olarak, sonra da yurtdışında en yüksek makama, cumhurbaşkanının karşı sorumlu tek diplomat olarak, aynı biçimde sevgili olarak, hatta zaman zaman kadınların hayran olduğu erkek olarak, sonra koca, baba, inşaat sahibi, bahçıvan, üzüm bağı sahibi olarak dedim. Deyim yerindeyse doyurucu bir başlangıçtan sonra hepsinde de oldukça kısa bir süre sonra rolü bıraktım. (s. 29)

Hayatta başrolde oynamak isteyen her birey gibi Keuschnig de zaman zaman hayatın başrolünü üstlenme çabasına girer. Bazen ‘üst’ olma, kitleleri peşinden sürüklenme, kendini dinletme, başarılı olma hayat adına tatmin edici olsa da, insanoğlunun daha en baştan ilahi bir güç tarafından yaratılmış olması sonsuza değin otorite olma düşüncesini bozar. Baba yani yaratıcı gücün varlığı ve kutsallığın dayattığı baskı yaratılanı mazoşist bir hale sokar, çünkü yaratılan ilahi baskıyı sorgusuz kabul eder. Postmodern toplumlarda ateist inanın yaygınlaşması belki de ilahi mazoşizme karşı duruş olarak algılanmalıdır. Tanrıyı inkâr etme bireye belirli bir düzeyde özgürlük kazandırabilir ama unutulmamalıdır ki iyilerin ödüllendirilip, kötülerin cezalandırıldığı(!) bir dünyada, tanrıyı inkâr etmek cehenneme giden yolda hız kazanmak anlamına gelir. Cehennem eğer bir cezaysa, birey tanrıdan kurtulma yolunda sadistçe kendini cezalandırmaya gönüllü olur.

Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl'da Keuschnig'in sado-mazoşistliğinin yanında, kendini eşinden ve çocuğundan soyutlayan Katalan Kadın, yine anne ve babasından uzaklaşan, ya da uzaklaşmak zorunda kalan Oğul, herkesten kaçma uğruna oradan oraya savrulan Şarkıcı, Mimar, Okur, Sevgili, Papaz karakterleri de yapıtta sado-mazoşist dürtülerle donatılır.

Daniel Kehlmann, günümüz yazarlarından biri olarak *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman* yapıtında yazar Leo Richter'i mazoşist eğilimli karakterler yaratmaya yöneltir. Mazoşist dürtüler en fazla Teknisyen Ebling'te, Mollwitz'in Birim Şefi'nde ve Elisabeth'de görülür.

Mesleği haricinde aile yaşantısında mutsuz olan Ebling, hayatın ona tanıdığı huzursuzluk karşısında tepkisiz kalır. İlgisizliği ve kötü aşçılığından rahatsız olduğu eşiyle konuşmak yerine devamlı içten içe şikâyet etmeyi yeğler. Baba-evlat bağlantısından başka pek fazla yakın olmadığı çocuklarına ilgi göstermekten acizdir. Eşinin rahatlamak için okuduğu kişisel gelişim kitaplarını eleştirir. Oysa kitaplardan medet uman karısını anlamayı denemek daha kolaydır, fakat Ebling mutsuzluğu tercih etmesiyle hem mazoşist, hem de aile reisi olarak ailesini huzursuz etmekle sadisttir.

Mollwitz'in çalıştığı telekomünikasyon şirketinin birim şefi de kendini acımasızca mazoşizmin ağına düşüren karakterlerden biridir. Uzun yıllar birlikte yaşadığı hatta iki evlat sahibi olduğu Hannah ile arzu ettiği Luzia arasında kalan Birim Şefi, iki kadınlı yaşamında kendine işkence etmekten hiç çekinmez. Bir yandan çocuklarının annesi Hannah'ı kaybetmekten korkarken, diğer yandan Luzia'nın cazibe alanından kendini geri çekemez. İki kadını idare temek adına türlü yalana başvurur. Oysa aralarında resmi evlilik bağı olmayan Hannah'a durumu açıklamak onun için kolay olmalıdır. Onu sevdiği gibi nihayetinde başka bir kadını da sevmeye hakkına sahiptir.

Cesur Doktor Elisabeth ise deli gibi sevdiği bir mesleği yapan idealist bir kadın profili çizse de, gönüllü olarak savaş alanında çalışmaktan zevk alacak kadar mazoşisttir. Savaşın karşılıklı olduğunun farkındaki Elisabeth, kendi yaralılarını iyileştirirken, belki de o askerin karşı cephedeki gencecik bir askeri az önce öldürmüş olabileceğini bilir. Savaşın hiçbir haklı yanı olmadığını eleştirisini yapan öyküde, Elisabeth kendine işkence edercesine savaş alanında mutluluğu yakalamaya uğraşır. Güzel bir şehirde sıcak bir hastane ortamında rahatça mesleğini yerine getirmek varken bombaların patladığı, ateş hattının hiç kesilmediği yarı steril bir ortamda çalışır. Ünlü

bir yazar olan sevgilisinin sunduğu avantajları elinin tersiyle iter. Savaş bölgesinde kaçırılan arkadaşları için endişe ederken bile yaptığı işten vazgeçmek istemez. Arkadaşlarının ölüm haberlerini aldıktan sonra ilk gittiği yer yine savaş bölgesi olur. Elisabeth kendine ateş hattı altında bir hayat seçer.

Daniel Kehlmann'ın olmayan bir yere kaçıışı anlattığı yapıtı *En Uzak Yer*'de Julian'ın mazoşistliğine yer verir. Yaşadığı hayattan zevk almayan Julian, gittiği kongrede kaldığı otelin sahilinde kendine boğulma süsü verir. Ölümü seçmesinin nedeni, *“kredi servisindeki adamı ve bankaya olan borçları, Wöllner'i, sevmediği işini, bir daha telefon etmemesini söyleyen Andrea'nın sesini aklından çıkarmak”* (s. 14) istemesidir. Sigorta şirketinde çalışmak, ailesinden ayrı yaşamak, işsizlik probleminin üst seviyelere ulaştığı dönemde cazip görünür. Okur, ilk başta doktorasını yapmış, yüksek tahsilli bu adamın ölmek istemesine anlam veremez. Eski hayatı sıfırlayıp, yenisine başlamak cesaret ister. Julian, cesur olmaktan öte gözü kararmış bir mazoşistlik tablosu çizer. Eski hayatının üzerine sünger çeken Julian'ın yeni hayatını kotarıp kotarmadığı düşüncesi, okurun kafasında soru işareti oluşturur, çünkü yapıtta yeni hayatının nasıl gittiği ile ilgili bilgiler yoktur. Bırakılan boşluğu okurun doldurması gerekir. Okur, mazoşist dürtüler ile donatılan Julian'ın yeni hayatından da bir gün vazgeçme olasılığı ile okuma eylemini sonlandırır.

4.1.3. Yersizyurtsuz Karakterler

1968 sonrasında Gilles Deleuze'nin ve Felix Guatari'nin çalışmalarında rastlanan yersizyurtsuzluk, postmodernizmle birlikte popüler hale gelir. Köksüzlüğün temelinde, kapitalizmin toplumsal düzenlemeler yatar. Kapitalizm mevcut düzeni yıkararak, bireyi kendi kültüründen koparıp köksüzleştirmekte ve daha geniş anlamda yersizyurtsuzlaştırmaktadır. Birey, kendini toplumdan, dinden, çevresinden ve hatta ailesinden uzaklaştırarak ben merkezli bir düzen kurar. Yersizyurtsuzluk çoğulluk içeren her şeyi reddeder. Birey, geleneklerden, inançlardan, örf ve adetlerden kendini soyutlayarak, her faydayı kendi lehine çevirmeye çalışır. Yersizyurtsuzluk, bir anlamda bireyi egoistleştiren bir kapitalist düzen çarkıdır.

Yersizyurtsuzluk, bireyin topluma yabancılaşarak kendini hiçbir yere aitmiş gibi hissedememesi şeklinde tanımlanır. Fikirler, düşünceler ve öğretiler bireyler üzerinde

zorlayıcı olmamalıdır. Postmodernizm, Deleuze'nin ve Guatari'nin yersizyurtsuzluk idesine destek verir. Kökenciliğin reddi, özgür ruhlu postmodernizm için bulunmaz nimettir. Postmodernizm, kendini tüm dünyaya aynı anda adar, hiç bir zümreye ya da ırka ait değildir. Dünyevi tüm çıkarlardan, savaşlardan, gruplardan, birliklerden kendini soyutlar. Kapitalizmin soğuk yapısını ve esareti ortasından yarıp geçer. Postmodernizm, kuralları yok sayan, belirli bir barınağı olmayan bir avaredir ve yine Postmodernizm, nereye gideceğini bilmeden ütopyasındaki Leyla'sına kavuşmak uğruna uçsuz bucaksız çöllerde dolaşan Mecnun'dur.

Theodor Adorno *Minima Moralia* adını verdiği yapıtında, yersizyurtsuzluk kavramına evi dâhil ederek başka bir boyut kazandırır. “*Dahası bireyin evindeyken bile kendini artık evinde hissedememesinin ahlaksal bir sorun*”²⁰⁶ olduğunu belirterek, bir yersizyurtsuzluk tanımı yapar. Buradaki ev, bireyin içinde bulunduğu toplumla ya da kültürle eşanlamlı olabilir. Kapitalizmin bireyi topluma yabancılaştırma eğilimi, savaşlar ve Holocaustun yarattığı yıkımlar, yalnızlaşma gibi kavramlar, bireyin kendini hiçbir yere ait değilmiş gibi hissetmesine neden olur. Böylece yersizyurtsuzluk kavramı tarih sahnesinde yerini alır.

Adorno'nun, *Minima Moralia*'da bahsettiği gibi ifadenin kökeninde, “*Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarındaki travmatik edinimler ve Nationalsosyalist Terör*”²⁰⁷ yatmaktadır. Adorno açısından bakıldığında Holocaust, çocukluğunda dünyayı daha mutlu ve suçsuz olarak algılayan birey üzerinde, inandığı tüm değerlerin aslında minel gerçek olmadığı ve her şeyin bir gün kökten değişebileceği izlenimi yaratır. O halde hiçbir düşünce vazgeçilmez değildir. *Minima Moralia* düşüncesinde Adorno, “*mantığın eleştirisine taktiksel bir öneri*”²⁰⁸ getirir. Mutlak olarak kabul edilen gerçekler birey üzerinde yanıltıcı etki yaratabilir. Tüm otoritelerce kabul görmüş tezlerin, zamanla anti-tezleri çıkabilir. Sarsılmaz sanılan inançların bile güvenilmez olabileceği düşüncesi, bireyi önce kendine, evine, ailesine, çevresine, sonra topluma ve hatta yaşadığı yer küreye yabancılaştırır.

²⁰⁶ Theodor Adorno, *Minima Moralia: Reflexione aus dem beschädigten Leben*, Schurkamp, Berlin-Frankfurt am Main 1997.

²⁰⁷ Abel Hoffmann, Theodor W. Adorno, *Minima Moralia-Eine kritische Reflexion der Kapitel 19 und 33*, Grin Verlag, 2012, 7.

²⁰⁸ Sascha Becker, *Stil und Dialektik in Adornos "Minima Moralia"*, Grin Verlag, 2012, 3.

Adorno'nun yersizyurtsuzluk kavramına örnek oluşturacak düzeyde yaptığı ev açıklamasının yanında Friedrich Nietzsche, yalnız geçen yaşamından yola çıkarak yine farklı bir yersizyurtsuzluk açıklaması yapar. *Şen Bilim*'de, her bireyin kendi evinde oturabileceğini ve kimsenin evinin başkasının evine benzemeyeceğini söyler ve hatta oturduğu evin kendine ait olmadığını kendisi için iyi bir şans olduğunu ifade eder²⁰⁹.

Birey, tek başına bir egemenlik kurmak için, toplumla, dinle, dogmalarla savaş halindedir. Hatta insanoğlu, erkekler dahi küçüklüklerinden itibaren “*annelerine karşı Oidipal sahip olma arzuları*”²¹⁰ ile babalarına, kızlar ise aynı şekilde *babalarına duydukları aşkla*²¹¹ annelerine karşı mücadele halindedirler. Bu, tekilin çoğula karşı bitmek tükenmek bilmeyen savaşıdır. Birey yaşam sahnesinde tek başına, tüm güçlerini kuşanarak rol almalıdır.

Yersizyurtsuzluk düşüncesinin toplum üzerinde yaygınlaşmasını hızlandıran en etkili kavram, Edward W. Said'in isim babası olduğu *oryantalizmdir*. 1935 yılında Kudüs'te doğan Said, akademik eğitimini İngilizce yapmış ve İngiltere'de yaşamış olmasına rağmen savunduğu davayı asla terk etmez. Kendini hem doğduğu Kudüs'e ait hisseden hem de yaşamını idame ettirdiği İngiltere'ye hayranlık duyan bir birey olarak Edward Said, yersizyurtsuzluk kavramının tam olarak ne olduğunun en iyi örneğini oluşturur. *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*'nda, batının şarka bakış açısını ve şarklının batı toplumu içerisinde ötekileşmesini anlatır. Kendini yaşadığı yere aitmiş gibi hissedememek, evini kurduğu ve artık vatani olarak saydığı o yere sahip çıkamamak, dolayısıyla yersizyurtsuz olmak Edward Said'in en fazla eleştirdiği noktalar²¹². Batı'nın doğu üzerindeki etkisi en fazla doğu kökenli olup, batı tarzında yetişen kişiler üzerinde olur. Aralarından yazar olarak sıyrılanlar, kalabalıklar arasında azınlık olmanın ne denli çaresiz bir durum olduğunu belirtirler hep. İki farklı kültür arasında sıkışıp, tam olarak hangi kültüre ait olduğunu kestiremeyenler, *yersizyurtsuzluk* adı altında ortak bir duyguda birleşirler.

²⁰⁹ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Philipp Reclam Verlag GmbH, 2000, 199.

²¹⁰ Rudolf Boehm, *'Tragik'. Von Oidipus bis Faust*, Verlag Königshausen&Neumann GmbH, Würzburg 2001, 12.

²¹¹ Jill Scott, *Electra After Freud: Myth And Culture*, Cornell University, 2005, 8.

²¹² Edward W. Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, (Çev.: Berna Ülner), Metis Yayınları, İstanbul 2010.

Bir kimseyi Türk, Alman ya da İngiliz diye sınırlamanın yanlış olduğuna inanan Keuschnig toptancı bir genellemeyi, “safkan” ifadesini peşinen reddeder. Postmodern birey, dünya üzerindeki herhangi bir parça toprağa ait olamayacak kadar özgürdür. Keuschnig’in ifade ettiği gibi, *“Hiçbir yerde, kendi yerinde olmayacaksın, hiç kimseyle, hatta kendinle bile. Hatta tanrınla bile er ya da geç zorunlu bir, bir yerdelik olacak”* (s. 51)tır. Şurası benim alanım demek için artık çok geçtir. Çünkü insanlar arasında artık gerçekleşmeyecek bağlar kopar. Baba evinde sanki geri dönecekmişçesine itinayla her gün toplanan genç odası dağılır. Mutfakta anne gibi kokan kurabiye kokusu postmodern bir rüzgârla pencereden uçup gider. Tüm saflıkla gecelere kadar sokakta oynadığın hatta kan kardeşi olduğun tüm çocukluk arkadaşların el sallayıp uzakta kaybolur ve dahası postmodern birey, geçmişteki tüm yaşanmışlıklarını kökünden söküp atar. Huzur dolu, sıcak bir ev havasından yoksun olarak sürekli başkalarının ülkelerinde gezen, geri döndüklerinde anahtarla kapılarını açıp “of be” diyerek kendilerini ilk gördükleri kanepeye atacakları ikametleri olmayan, mekânları oteller olan, tüm ailenin toplandığı neşeli aile yemeklerini yaşayamayan ve karınlarını lokantalarda doyuran Oğul, Ressam, Mimar, Şarkıcı, Sevgili, Papaz, Okur, kendilerini yüksek binaların ıssız odalarına kapatan günümüz yalnız okuru derinden sarsar. Yalnızlığın, kişinin özgür iradesiyle yaptığı seçim mi yoksa mecburen kabullenmek zorunda kaldığı tavır mı olduğunun kesinlik kazanamadığı bu çağda, hiçbir yere ait olamama hissi olağandır. O nedenle okur, Keuschnig ve arkadaşlarının yersizyurtsuzluğunu “hadi be sende” diye geçiştirmes ve belki yıllardır gitmediği çocukluk evini düşleyip onlarda kendini özdeşleştirir:

Bir ikametgâhım yoktu ve ara sıra marangozluk yaparak para kazanan ya da salt günlük yevmiyesini çıkaran Mimar’a seyir gezintilerinde eşlik ettim.

Şarkıcı’yla birlikte, söylenebilir duruma gelebilirsin diye ilk şarkı metnimi gözden geçirdim(metin ona fazlasıyla kısa soluklu, ya da, hatırlamıyorum, fazlasıyla uzun soluklu gelmişti, ona göre değildi).

Papazım’la birlikte, onun söylediğine göre zor bir yazar olan, Yunanlı Thukydides ve hatta Romalı Livius’tan daha çapraşık cümleler kuran ve bu iki tarihçiye kıyasla bir şey anlatmaktan çok vaaz veren-ki benim hiç böyle bir niyetim olmamıştı- Havarî Paulus’un mektuplarını çözmeye çalıştım.

Genel olarak her kadından uzak durduğum gibi Kız Arkadaşım’dan da uzak durdum.

Günlerce havayla beslenmek konusunda idmanlı olan Okur ‘Hayatta Kalma’nın Yolları’nı gönderdi bana: Dünyayla savaş halindeyken güçlüklerin üstesinden tek başına nasıl gelinir?

Ve Ressam'la birlikte, onun değişik yörelerine resim yapmaya gittim, ama oralarda daha çok atölyesinde oturuyordum... (s. 188)

Günümüzde yaşanan güvensizlik, sürekli değişen dünya gerçeği karşısında çaresiz kalmakla ilgilidir. Keuschnig, “*tanımadığım insanların yüzleri, en güvenilir keyif kaynağı’ diye düşündüm*” (s. 34) sözü ile güvensizlik hastalığının önemine dikkat çeker. Kendi iç sesini bile dinlemekten aciz, aceleci postmodern bireyler için başka birinin duygularına tercüman olmak yersizdir ve bazen hiç tanıdık olmayan bir yüz, yıllardır aşına olunan bir yüzden daha fazla güven verir.

Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman’daki Maria Rubinstein karakterinin yersizyurtsuzluğu kendi iradesi dışında gerçekleşir. Maria, yazar arkadaşı Leo Richter’in yerine gittiği Orta Doğu’da kaybolmak kaderini yaşayan kurgusal bir karakterdir. Maria Rubinstein sayesinde, bilmediği bir ülkede yalnız başına kalmanın çaresizliğini tüm kalbiyle hisseden okur özgürlüğün geçerliliğine inansa da, dili ve kültürü bilinmeyen başka coğrafyadaki bir ülkede yapayalnız kalmanın kötü bir şey olduğu düşüncesini edinir.

En Uzak Yer’in melankonik bireyi Julian, Keuschnig ve Maria gibi kendini yersiz yurtsuz hisseder. Çocukluğundan beri sorunlu olan annesi ile yaşadığı evden kaçma teşebbüsünde bulunan Julian, yalnız yaşadığı evinde rahat değildir. Paul adındaki kardeşinin ve annesinin sağ olmasına rağmen kendini bir aileye mensup hissetmez. Babasının evi terk etmesi ile parçalanmışlık hissi onu terk etmez. Dünya, Julian’a dar gelmeye başlar. İlkokuldaki Almanca öğretmenin bahsettiği *Ultima Thule* adlı dünyanın en uzak yerine gitmek, yaşamının en önemli amacı haline gelir, çünkü ait olduğu yer orasıdır. Hesaba katmadığı gerçekte artık öyle bir ülke olmadığıdır. Julian’ın kendini mensubu saydığı tek yer bir ütopyadan öteye gitmez.

4.1.4. Makine İnsanlar

Hızla gelişen sanayinin ve giderek postmodernleşen toplumun ürünü insan makinler, insan organizmasını bir makine olarak ele alır. Modernliğin de ötesinde bir toplum yaratma yoluna giderken insanoğlu gerilerde bir yerlerde sevgi ve minnet duygusu gibi şeyleri bırakır. Her iki duygudan arınan yeni model insan, Didier Anzieu’ya göre, vasat bir makine halini alır. Yalnızca kaba sinyalleri algılayabilen,

uyanık olmayan, gücü sınırlı ve çabuk yorulan tipteki makine insanlar, ancak başkaları tarafından kendilerine verilen program dâhilinde hareket edebilirler²¹³. Deleuze'un ve Guattari'nin insanoğlunu yalnızca haz alma dürtüsüyle donatan *Arzu Makinesi* ve Artaud'un bedenin tüm fonksiyonlarını emir-komuta zincirine bağlayan *Organsız Beden* kavramlarının bir harmanı olan makine insanlar, bağımsız hareket edemez ve iletişim kopukluğu yaşar. Otorite altında ezilen ve otoritenin sözünden çıkmayan ve aynı zamanda aile fertleri de dâhil kendi çıkarları dışında kimseyi ve hiçbir şeyi önemsemeyen makine insanlar, postmodern birey tanımlaması için uygun örneklerdir. *Organsız Beden*, Fransız oyun yazarı ve Antonin Artaud tarafından ortaya atılan bir kavramdır. Artaud'a göre 'beden', "ıstırap verici olduğu kadar özgürlüğü kısıtlayıcı"²¹⁴dır. Beden, ruhu örten et, kemik, sinir mekânizmasından öte değildir. Tüm duvarlara, setlere, baskıya, zorbalığa karşı şeffaf bir hal alıp, aralarından fark edilmeden sıyrılmak isteyen ruh için, beden ele vericidir. Ayrıca, zihnin bedeninden ayrılıp tamamen özgür kalması arzusu, Artaud'da Gnostik* bir inancın egemen olduğuna kanıttır. Artaudyan tiyatrodaki 'beden' sıklıkla konu edinir. Artaud'un organsız bedeninde, beden ve ruh arasında ebedi bir çekişme vardır ve beden özgür ruha el koyar. "Ruh bedenden özgürce süzülerek"²¹⁵ hayata karışmalıdır. Artaud buna ilaveten, organların beden için gereksiz olduğunu, organların yaptıkları tüm işleri bedenin tek

²¹³ Didier Anzieu, "Toplulukların İmgesel Dünyası", (158-211), içinde, *Bensizbiz: Topluluk Zihniyetinin Psikanalizi*, (Yayına Hazırlayan: Bella Habip), İthaki Yayınları, 2012.

²¹⁴ Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, Hs: Susan Sontag, Farrar, Strsus, Giroux, Inc., 1976, 8.

* Gnostisizm, Antik Mısır ezoterizmini, eski Yunan ezoterizmini (Platon, Pisagor), İbrani geleneklerini, Zerdüşçülüğü, bazı Doğu geleneklerini ve dinlerini, Hristiyanlığı eklektik bir tutumla sentezleyen, birçok tarikatın benimsediği mistik felsefeye verilen genel addır. Terim, eski Yunanca'daki "sezgi veya tefekkür yoluyla edinilebilen bilgi" anlamındaki "gnosis" sözcüğünden türetilmiştir. (Gnosis üç bilgi türünden biridir. Diğerleri, öğrenimle öğrenilebilir bilgi "mathesis" ve ancak ıstırap çekerek öğrenilebilen bilgi "pathesis"tir.) Eski Yunan ezoterizmine göre nasıl ıstırap yoluyla ulaşılabilecek bilgiye öğrenim ve sezgi yoluyla ulaşılamazsa, sezgi yoluyla öğrenilebilecek bilgiye (gnosis) de ne ıstırap yoluyla ne öğrenim yoluyla ulaşılabilir. Bu yüzden kimileri gnostisizmi "'sezgi' yoluyla alınan 'bilgiyle kurtuluş öğretisi'" olarak tanımlar. Gnostik öğretilerde, Hakikatlere ulaşabilmede dinler yetersizdir. Hakiki bilgiler, yani hakikate ait ya da hakikate yakın bilgiler ancak ruhsal ve psişik gelişim yoluyla edinilebilir. Ruh ölümsüzdür. Ruh dünya yaşamında bir tür hapisane yaşamı geçirmektedir. Gerçek olan, fiziksel dünya yaşamı değil, ruhsal yaşamdır. Dünya düalete ilkesinin geçerli olduğu bir gelişim ortamıdır. Ruhsal gelişim yolunda en önemli bilgi kaynaklarından biri ruhsal âlemden ruhsal irtibatlarla alınabilecek yüksek bilgiler içeren tebliğlerdir ki, bunlar ruhsal bakımdan seçkin insanlara verilir.

²¹⁵ Edward Scheer (ed.), *Antonin Artaud: A Critical Reader*, Routledge, 2004, 75.

başına yapabileceğini, bedenin asla bir organizma olmadığını, bilakis organizmanın bedenin düşmanı olduğu görüşünü savunur²¹⁶.

Artaud'un psikiyatrist kliniklerinde geçen yaşamı ve yakalandığı bağırsak kanserinden dolayı ıstırapla geçen yıllarından dolayı, belki de bir isyan özelliği taşıyan görüşüne destek veren Deleuze ve Guattari'ye göre, organlar bedenin düşmanı değildir. *"Bedenin asıl düşmanı organların işleyişini organize eden organizmalardır"*²¹⁷. Burada varoluşunu tek başına sağlayabilen organlara bir başkaldırı yoktur. Buradaki başkaldırı emir-komuta zincirinedir. Fikrin altında yatan düşünce, bireyin dünyaya tek başına salıverilmiş olmasından kaynaklanan özgür doğasından kopartılması ve kapitalizme göre doğruyu bireyler üzerinde idealize ederek, tek kural olarak dayatmak istenmesidir. Birey, tüm hayati fonksiyonlarını düzenlemekle yükümlü olan organlarından, dahası organları koordine eden organizmadan kurtulmayı arzu eder. Bu durum bireyin hiçbir şeye bağımlı olmama düşüncesinden kaynaklanır. Bağımlılık, özgür birey olma yolunda bireyin önüne çıkabilecek en büyük engellerdendir. İnsan yaşamı boyunca birçok şeye bağımlı olarak yaşamak zorunda kalır. Daha küçük bir bebekken karnını doyurmak için anneye, çocukken onu koruması için bir babaya, gençken sevgiye, erişkinlikte statüye, yaşlılıkta huzura ihtiyaç duyar. Kişiler, olaylar, durumlar değişse de muhtaçlık durumu baki kalır. Deleuze ve Guattari'nin organsız bedeninde, sanallığın duygusal doğasından bahsedilir ve insan bedeni ile ilişkilendirilir. Beden, ruhu sabit tutmaya yarayan bir kalıptan başka bir şey değildir. Organsız beden kavramında insani bir bedenden ziyade kapitalist bir forma eleştiri vardır. Sermaye ve kapitalist düzen içinde tükenen bireyler söz konusudur²¹⁸. Beden, ruhu sıkıştırmasıyla kapitalist düzeni simgeler. Ruh, bir mengene içerisinde sıkışmış gibidir. Ruh ne kadar şeffaf ise, beden o kadar katıdır. Beden ruhu esir alan kapitalist bir metadır. Organsız beden kavramında bahsedilen, uzuvların olmadığı bir bedenden çok, acı çeken, kendini tam olarak gerçekleştiremeyen, yarım kalmış, özgürleşememiş, olmamış bedenlerdir. Organsız beden, bireyin içinde bulunduğu kapitalist düzenin çarklarında sıkışıp kalmasını ifade eder. Organsız bedende, bedeni organlardan ya da organları koordine eden

²¹⁶ Eleanor Kaufman, Kevin Jon Helle, *Deleuze and Guattari*, U of Minnesota Press, 1998, 194.

²¹⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-Oedipus*, Continuum International Publishing Group, 2004, 10.

²¹⁸ Ronald Bogue, *Deleuze's Way: Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*, Ashgate Publishing, Ltd., 2007, 37-38.

organizmadan kurtararak bedeni iğdiş etme arzusu vardır. Bireyin, organları olmadan yaşayabilme arzusu içerisinde Oidipal bir düşünceyi barındırır. Deleuze, ‘Fallusu yok etme’ ya da ‘Fallus kastrasyonu’ sorunu yaşayan bireyin iktidarın sembolü fallusu reddettiğini savunur. İktidarın toplumun ebeveyni sayılmasından yola çıkarak, birey fallusu yok etme isteğiyle bir anlamda ebeveynlerini inkâr eder.

Arzu Makinesi kavramının merkezinde yine Gilles Deleuze ve Félix Guattari yer alır. Deleuze ve Guattari, Artaud’un fikir babası olduğu organsız beden kavramını irdeledikleri gibi, Sigmund Freud’un ve Karl Marx’ın arzu, üretim ve makine kavramlarını birleştirip bireyleri arzu makineleri olarak görür. Arzu eskilerin genel düşüncesine göre, “*materyalist gerçeklik ya da kadersel gerçeklik üzerine etkisi olan bir kavram değildir. Animizmden kaynaklanan dünyayı yöneten ruhani varlığın etkisiyle kadersel sonuçlara karşı duyulan duygudur*”²¹⁹. Arzular ve sonuçları bireyin elinde olmamakla birlikte, dış bir güç tarafından belirlenir. Bu durum, Gilles Deleuze’un ve Félix Guattari’nin Kapitalist düzene yine bir eleştiri anlamında meydana çıkardıkları arzu makinesi kavramıyla benzerlik taşır. Deleuze’e ve Guattari’ye göre insanoğlu, kapitalist düzenin dayattığı zorlamalarla karşı karşıyadır ve tek başına hareket etme özgürlüğü yoktur. İnsanoğlu, çoğunluğun bakış açısına göre arzularını düzenleyen makinelerdir ve bu ideolojik bir durum değildir. Bu yalnızca çoğunluk kültürünün sonucunda tüm bireylerde genel geçer arzulara karşı bir bağımlılık oluştuğunun göstergesidir²²⁰. Arzu makinesi kavramındaki arzular, psikanalizde bilinçdışında şekillenen ve her bireyde farklı özellikler gösteren dürtüler anlamındaki bilindik tanımdan farklıdır. Arzu, toplum ya da başka deyişle çoğunluk tarafından birey üzerine biçilen bağımlılıklardır. Birey, Kapitalist toplumun üzerine dayattığı baskılardan haz alan sistematik makinedir. “*Birey takıntıları, makine teknolojisini cezpt eder ve arzu makinesi bireyin takıntılarının bir metriksidir*”²²¹.

Deleuze ve Guattari, *Anti-Oedipus*’ta arzu üretimi ile ilgili ayrıntılı bir tanım yapar:

²¹⁹ André Kloska, *Wunsch und Tabu*, Grin Verlag, 2005, 8.

²²⁰ Philip Goodchild, *Deleuze and Guattari: An Introduction to the Politics of Desire*, Sage, 1996, 54.

²²¹ Paul Sheehan, *Modernism, Narrative and Humanism*, Cambridge University Press, 2004, 82.

Her yerde iş görüyor, bazen kusursuz çalışıyor, bazen ağır aksak. Soluk alıyor, ısıtıyor, yemek yiyor. Sıçıyor ve düzüşüyor. Ona “id” demek ne büyük bir hata. Her yerde makineler var, simgesel değil gerçek makineler, başka makineleri besleyen, gerekli tüm bileşenleri ve bağlantılarıyla. Bir organ-makine, bir enerji-kaynağı-makine’ye bağlı: Meme süt üreten bir makinedir ve ağızsal makine onu tamamlar. Anoreksik’in ağzı birkaç işlev arasında gidip gelir, sahibi onun bir yiyen-makine’mi, anal-makine’mi, konuşan-makine mi ya da nefes-alan-makine mi (astım krizleri) olduğuna karar veremez. Dolayısıyla hepimiz birer işçiyiz: kendi ufak makinelerimize sahibiz. Her organ-makine’nin kendi enerji-kaynağı-makine’si var: her zaman akış ve duraklamalar. Yargıç Schreber’in kışından gün ışığı çıkıyor. Güneşsel bir anüs ve emin olun iş görüyor: Yargıç Schreber bir şeyler hissediyor, bir şeyler üretiyor ve süreci teorik olarak açıklama becerisine sahip. Üretilen bir şey var: bunlar makinenin sonuçları, yalnızca metaforlar değil²²².

Deleuze ve Guattari, makineleri insani özelliklerle bezer. Her bir organ ihtiyaç duyduğu arzuyu karşılamak amaçlı bedeni makine olarak kullanır. Mide yemek yeme arzusıyla yiyen makineyi kullanır. Yaşamını idame ettirmek için nefes almak zorundaki akciğerler, nefes alan makineyi kullanırlar. Eller, beynin komutuyla ulaşılacak istenen nesnelere dokunmak için, ayaklar ise varılmak istenen yere gitmek için ayarlanır. Sonuçta tüm bireyler birer üretim makineleridir. Despot güçler tarafından üreten-tüketen, işçi-patron ya da köle-efendi ikilisi olarak üretimlerini sağlarlar. Arzu makinesi kavramının bedeninin düşmanı olma özelliği, organsız bedenin farklı bir uzantısı olarak ifade edilir. Bireyler, toplum tarafından uygulanan bir despotlukla arzu edilen makineler haline gelir ve yeni model makine insanlar, despotluğa, işçi sınıfından olmaya, efendisinin emirleri altında hareket eden köleliğe gönüllü olurlar. Bir emreden ve bir de emirleri uygulayanın olduğu bu oluşum, kapitalist düzende süregider. *Hiçkimse Koyu’nda Bir Yıl*’da Keuschnig, makine insan kavramını kullanarak günümüz insan modeline eleştiride bulunur:

Özellikle uzun günlerimden önceki akşamlarda öyle bir an geliyor ki, onca yolun ve yer değiştirmelerin ardından başım dönüp gözlerim kararıyorken, başkalarının yüzleri makine-insanların maskeleri gibi üzerime üzerime gelmeye başlıyor, kendi yüzüm de onların arasına karışıyor. Bedenlerimizi ayıran dış çizgilerimiz ve gölgelerimiz bile gözüme çirkin görünüyor. Yalnızca ölü, ölü doğmuş bir insanlık çıkıyor karşıma, hiçbir yolun uzanmadığı sefiller. (s. 34)

Alıntıda Keuschnig’in şiddetle eleştirdiği nokta, günümüz insanının başına gelen her duruma karşı tepkisiz kalmasıdır. Tepkisiz, somurtkan, tebessümünü yitirmiş

²²² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-Oedipus*, 1. İngilizceden Çeviri: <http://www.ntsimg.com/?p=1149> internet sitesinden 27.02.2013 tarihinde 14:35’te alıntılanmıştır.

maskeler takmış gibi duran makine insanlara her yerde rastlamak sıradan bir hal alır. Baskıcı yaşam şartları altında yaratılan “bana dokunmayan yılan bin yıl yaşasın” tarzındaki anlayış, beraberinde ifadesiz maskeler takan insanlar doğurur. Sanki herkes bu yeni ikonu kabul etmiş gibidir. Bu durum, son zamanlarda moda olan cehennem senaryolu Hollywood filmlerini anımsatır. Dünyanın yok olmasına saatler kala yaşanan kaosta, herkes kendi canını kurtarma peşindedir. Yağmalar, kavgalar, birbirine saldıran insanlar, hayatta kalma güdüsünün yansımaları gibidir. Keuschnig’in, makine insanların toplum içindeki görüntü kirliliğine yaptığı atıfından sonra, güçlünün kudretli, zayıfın ise toplumun çarklarından üretilen kuklalar sayıldığı günümüz toplumuna yaptığı eleştirisi dikkat çeker:

Eskiden onun için yapılan bir geçit töreni sırasında şapka çıkarmak konusunda dik başlılık ederdi, şimdi yalnızca resmi davranan bir kukla gibiydi (ayrılırken beni okşayan eli de bir kuklanın eliydi). İktidar sahibiyken daha adaleli görünüyordu, güçlü kuvvetliydi, şimdiyse, her gün idman yaptığı halde, kansız ve yorgundu. (s. 73)

Keuschnig’in ifade ettikleri, birçoklarının yakındığı ama özel yaşamlarında kendilerinin de kaçamadıkları bir noktaya işaret eder: metaya tapma. İktidarın ve zenginliğin insanları kategorize etmede ölçüt sayıldığı bir toplumda, parası olmayanların yaşamaya hakkı yok gibidir. Alıntıda yer alan “İktidar sahibiyken daha adaleli görünüyordu, güçlü kuvvetliydi, şimdiyse, her gün idman yaptığı halde, kansız ve yorgundu” cümlesi yerinde bir örnektir. Bir yerlerde söz sahibi olmanın ve beraberinde gelen parasal refahın, normal insan tipine sahip birini bile güçlü ve yapılı gösteren toplumsal bir ayna olduğu söylenebilir. Nitekim iktidarı sona eren birinin görsel olarak bir anda küçülmesinin iki sebebi vardır. Ya kişi güç yitiminin verdiği bir yıkıma uğrar ya da gözlere inen perde ortadan kalkar.

Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman’da belki de makine insanlara en fazla benzeyen kişi Mollwitz’in oda arkadaşı Lobenmeier’dir. Birim şefinin gözüne girebilmek için oda arkadaşı Mollwitz’in her hareketini izleyen ve ilk hatasında hemen şefine rapor eden Lobenmeier, emir-komuta zincirinin arasına sıkışmış bir makine gibidir. İş etiğini tamamen yerle bir eden bir anlayışla oda arkadaşını ifşa eder. Mesai saatlerine riayet etmek, iş disiplinine dikkat etmek gibi ana görevlerini yapmak her çalışanın uyması gerektiği kurallardır. Lobenmeier’in disiplini seven yapısını üstlerinin gözünün içine

sokması abartılı bir davranış biçimidir. Mollwitz tüm gün yaptıklarını bir gölge gibi takip eden oda arkadaşı Lobenmeier'den hiç hoşlanmaz, hatta varlığından bile rahatsızlık duyar. Arkadaşı hakkında kullandığı ifadeler, Mollwitz'i ele verir niteliktedir:

Bir telefon şirketinin merkez binasında çalışıyorum ve büromu başka kimseden nefret etmediğim kişiyle, Lobenmeier ile paylaşıyorum, bundan emin olabilirsiniz. Ölmesini arzu ediyorum, daha da kötüsü var mı acaba?, Ölümünün gerçekleşmesini isterdim hatta mümkünse daha beteri gelsin başına. Doğal olarak patronun gözdesidir, daima dakiktir, hep çalışkandır ve masasında oturduğu sürece işini yapar, kafasını yalnızca bana bakış fırlatmak için kaldırır ve “Hey, yine internette misin?” diye sorar. Bazen masamın etrafında dolaşmak için yerinden fırlar ve ekranıma göz gezdirmek ister, ama çeviyimdir, hep zamanında tıklayıp kapatırım. Yalnızca bir keresinde acilen lavaboya gitmem gerekmişti, dalgınlıkla bazı pencereleri açık bırakmışım, döndüğümde, sırttan bir suratla sandalyemde oturuyordu. Size yemin ederim, fitness salonuna kayıtlı olmasa, o an suratına yumruğu fırlatmıştım. (s. 114)

Mollwitz'in kendi öznelliğini katarak yaptığı açıklamayı okuyan herkeste ilk izlenim Lobenmeier'in nefret edilesi bir kukla olduğudur. Oda arkadaşının açığını yakalamak için fırsat kollayan bu adam, aslında yalnızca çağın gerektirdiklerini yapar. Lobenmeier, her gün karşılaşabilecek onlarca makine insandan biridir. Materyalist dünya düzeni acımasız iş dünyasında kendine yer edinebilmek için patron merkezli makine insanlar üretir. Lobenmeier elbette Mollwitz'in düşündüğü gibi patronunun en sevdiği elemanı değildir. Çalışanları hakkında bilgi edinmek isteyen patronun kullandığı bir haber alma aracıdır. Lobenmeier'in patronunun gözündeki imajı en iyi *Nasıl Yalan Söyleyip Öldüm* öyküsündeki Birim şefinin kullandığı cümleler anlatır:

Kapı çaldı, Lobenmeier içeri girdi ve artık Mollwitz'e katlanamadığından hayıflandı.

“Şimdi değil.”

Pek çok şeye tahammül edebilirdi, Lobenmeier öyle söyledi. Ama bir yere kadar. Bu insanın hiçbir iş yapmıyor olması da ayrı bir meseleydi. Çalışmak yerine, takıntılı şekilde internet forumlarına yazıyor olması kabul edilebilirdi, kendi kendine sessizce küfretme alışkanlığına alışmış gibiydi. Ama vücut hijyeni başka bir insanın bile katlanamayacağı kadar yetersizdi.

Yumuşak bir sesle “Lobenmeier” dedim. “Yavaş. Ben onunla konuşurum. Onunla ben ilgilenirim.”

İş arkadaşı hakkına böyle konuşmaması gerektiği konusunda onu uyarlamalıydım, ama söyleyemedim, Mollwitz gerçekte özellikle günün sonuna doğru çok kötü kokardı. (s. 146)

Mollwitz'in gözünde en fazla sevilen eleman Lobenmeier olsa da, aslında patronu ya da birim şefi ona itibar etmez. Birim şefi arkadaşını şikâyet eden diğer çalışanı uyarmak istese de onunla uğraşmak istemez. Hem çalışanlarının aktifliği hakkında bilgi ediniyor olmak Birim şefinin lehinedir.

Birim şefinin çalıştığı iş yerinde üst konumda, saygı gören bir karakter olmasına karşın, özel yaşantısında bir ağırlığı yoktur. Yıllardır beraber olduğu çocuklarının annesine, başka bir kadınla beraber olarak ihanet eder. Bir gecelik ilişki yüzünden bu kadını bırakamaz. Cinsellik, Birim şefi için bağlayıcı bir özellik gösterir. Libidosunun hizmetine giren karakter hedonist dürtülerin esiri olur. Hedonist dürtülerini besleyen Luzia'ya böylesine bağlanır. Birim şefi âşık olmanın peşinde savrulan bir aşk makinesi gibidir.

Ünlü oyuncu Ralf Tanner ise şöhret dünyasının parıltılı ve lüks makinelerinden biridir. Ünlü olmanın getirdiği para, lüks, rahatlık karşısında elinden gelen her şeyi yapar. Bu uğurda kendi hayatından çalmayı bile göze alır. Şöhretin büyüğü dünyasından ayrı bir yaşam olduğunu fark ettiğinde ise artık çok geçtir.

Beyaz perdenin esiri olan Ralf Tanner'e benzer bir durumu Mollwitz yaşar. İnternet forumlarına takıntılı Mollwitz, sanal dünyanın çarklarında sıkışıp kalan makine haline gelir. Özellikle ergenlik ve gençlik döneminde milyonlarca insanın ortak sorunu sanal dünya bağımlılığı çığ gibi büyümektedir. Gerçek yaşamda pek fazla dostu olmayan bu gençler, dostlarını sanal dünyadaki forumlardan seçerler. Sıcak bir muhabbetin, sıcak bakışların olmadığı hayali dostluklar kurarlar. Düşünmeyen, sorgulamayan, iletişim kuramayan robotlar haline gelirler. Buradan hareketle Mollwitz için, yemek yeme ve annesi ile kavga etmekten başka hiçbir hayati fonksiyonu olmayan, gerçek yaşam üzerinde sanal bir ucube gibi duran, kişisel gelişim kitaplarını Platon, Hegel gibi ünlü filozofların kitaplarından üstün tutan sanal bir makinedir demek yanlış olmaz.

Mollwitz'in gerçekliğin içerisine sanallığı yerleştiremesine paralel olarak *En Uzak Yer*'in Julian'ı akıp giden gerçek zaman döngüsüne başkaldıran biridir. Sevmediği işi, kaptırsı patronu, depresif annesi ve sürekli karşılaştırıldığı kardeşi ile nefes alan insan makine haline dönüşen Julian, kendine ölmüş süsü vererek bir anlamda zamana format atar. Pas tutan makine bedenini yenisiyle değiştirmeye çalışır. Daha üst model yaşama terfi etmek ister. Pas tutmuş bedenin üzerine son moda cila atsa da, gözden kaçırdığı

ayrıntılar vardır. Pas tutmuş alan bedende hep var olacaktır. Çekilen cila pası gizlemez. Makine insan Julian'ın yeni hayatına başladığı ilk andan itibaren geçmişten yüzler ile karşılaşmasının nedeni budur. Julian yeni bir kabuğa bürünse de özünde eski Julian'dır.

4.2. POSTMODERN MEKÂN VE ÜTOPYA

Mekân, bir anlatının yapı taşlarından biridir. Her yapıtta geçen bir mekân mutlaka vardır. Mehmet Tekin, *Roman Sanatı (Romanın Unsurları)*'nda mekân kullanımının yapıtın tanıtımını ya da takdimini yapmaktan çok daha ötede bir anlamı olduğunu belirtir. Tekin'e göre mekân kullanımı aynı zamanda, olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak, roman kahramanlarını çizmek, toplumu yansıtmak ve atmosfer yaratmak için önemlidir²²³. Tekin, açıklamasında anlatılarda mekân kullanımının gerekliliğine işaret eder. Okur, okuduklarını anlamlandırırken olayların yaşandığı çevreden yardım alır. Kahramanların sosyo-ekonomik ya da kültürel düzeylerini anlamak için yaşadıkları çevre önemlidir. Toplum-edebiyat ayrılmazlığı göz önüne alınırsa, bir yapıtta geçen mekân örneklerinin toplumun içinde bulunduğu şartları yansıttığı kesinlik kazanır. Bir anlatıda kullanılan mekân, toplumun panoramasını yansıtır. Farklı bir ifade ile bir anlatının başını sokacak bir mekânının olması, ayağını yere daha sağlam bastığının göstergesidir. Bir yazar anlatısındaki çevreyi okurun beklentisini karşılayacak şekilde kurgular, çünkü okur okumaya başladığı ilk andan itibaren yapıtın atmosferine dikkat eder. Olayların geçtiği sokak, cadde, şehir, ev her ne şekilde ise, ortamı o yönde değerlendirir.

Mekân kullanımı her döneme göre değişkenlik gösterir. Farklı dönemlerde yazılanlar mekânsal açıdan birbirinden ayrılır. Bu durum, yazarın yapıtını kurgularken kendini içinde bulunduğu dönemden soyutlamadığının ispatıdır. Romanda mekânın tarihi kronolojisine bakıldığında, klasik romanda işlevsel nitelikten çok statik bir mekân anlayışı görülür. Burada anlatılmak istenen, klasik anlatılarda dinamik bir çevreden çok, hareketsiz durağan bir atmosfer kullanıldığıdır. Eşya, mekân ve roman kişinin arasında bir ilişki olmaz. Eşya ve mekân klasik anlatılarda yalnızca roman kişinin yaşadığı ortamı belirler. Okur, yazar ya da anlatıcının yarattığı atmosferden daha fazlasını göremez. Statik roman anlayışı, 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde anlamını

²²³ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı (Roman Unsurları)*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2006, 129.

yitirir. Yeni gelen romantik anlayışla mekân algısı değişir. Statik/durağan bir mekân kullanımının yerine idealize edilerek tasarlanmış mekânlar görülür. Romantik dönemin duygu ve düş gücüne verdiği öncelikle mekân olgusu, roman kahramanının duygu ve düşüncelerini yansıtan bir araç halini alır. Klasik romandaki dar alanda yapılan tasvirler, romantik anlatımlarda dış çevreye doğru yönelim gösterir. Romantik anlatımda dış çevre canlı ve dinamiktir. 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde Realist hareketler baş gösterir. Realizmin getirdiği yeni anlayış, anlatıda mekân kullanım alanlarını da değiştirir. Klasik ve Romantik dönemlerin süslü, şaşaalı, soylu ortamları, şatoları, malikâneleri terk edilir. Toplumsal sınıf anlayışı esas alınarak gerçek mekân tasvirleri kullanılır. Sokaklar, evler, fabrikalar, işçi sınıfının yaşam ortamları tüm çıplaklığı ile gözler önüne serilir. Mekân anlatımı, roman kişinin içinde bulunduğu sosyal sınıfa göre değişir. Okur, daha önceki okuma alışkanlığını terk eder. Anlatıda geçen atmosfere yalnızca yazar ya da anlatıcının perspektifinden bakmaz, atmosfer değiştikçe okurun da anlatıya bakışı değişir. Natüralist anlatılarda çevre tasvirleri, çıplak gözle görünenden çok daha ileri seviyeye taşınır. Natüralist yazar, çevreyi bilim adamı titizliğinde tasvir eder. Mekân genellikle dış çevredir ve en ince ayrıntılarıyla anlatılır. 19. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde mekân tasarımı modernizm çerçevesinde şekillenmeye başlar. İnsan merkezli ve dolayısıyla göreceli nesnel mekân tasvirleri görülür. Çevreye hiç olmadığı kadar farklı bir gözle bakılmaya başlanır. Modern anlatıda yer alan fiziki çevre tasvirlerinin hedefinde, bireyin ve toplumun gelişim çizelgesini sunmak vardır. Modern anlayışta birey, çevrenin etkisiyle değişir. Bireyi ve birey olma sorunsalını merkeze alan modern anlatılarda çevre tasvirleri, ne realist anlatılardaki gibi salt gerçekçi ne de natüralistler kadar ayrıntılıdır. Mekân karmaşık bir yapıda anlatılır. Mekân tasvirleri içerisinde yer alan muğlâklık, okura anlatının dış gerçekliğini sezdirmek amaçlıdır. Modern anlatılarda çevre tasvirleri, roman kişinin fizyolojik yönünü ortaya koymasının yanında psikolojik tarafını yansıtmak içinde kullanılır. Klasik anlatılarda yazarın ya da anlatıcının çevreye tepeden, olimpik bir bakış açısıyla bakması anlamını yitirir. Bunun yerine çevre, kahramanın bakış açısına göre şekillenir.

20. yüzyıla gelindiğinde ise, her şey bambaşka hal alır. Mekân olgusuna bakış açısı farklılaşır. Modern anlatılardaki kullanımın tersi olarak, postmodern anlatılarda belirsiz ve karmaşık mekân tasvirleri yer alır. Tam anlamıyla yapılmış tasvirler yoktur. Genel hatlarıyla anlatılan mekân tasvirlerini tamamlamak görevi okura düşer. Okur,

postmodern anlatılardaki belirsizlikleri saptamakla yükümlüdür. Postmodern anlatılarda gerçekçi tarzda bir mekân örneği bulmak zordur. Mekânlar arasında kısıtlama yoktur, karakterler bir yerden diğerine serbestçe gezinirler. Bir anlatının nerede başlayıp, nerede bittiğine karar vermek neredeyse imkânsızdır. Postmodern anlatılarda yer alan karakterlerin güvenli bir alanda hareket ettiği söylenemez. Onlar başlarına ne gelebileceğini kestiremezler. Postmodern anlatılarda zemin kaygandır. Mekân ya da mekânlar arasındaki bağlantılar pamuk ipliğine bağlıdır. Merkezi bir mekân ve mekânlar arası tutarlı bir bağlantı yoktur. Gerçek dünyaya karşı güvensizlik üst noktadadır.

Postmodern anlatılarda mekânlar yapının içerisine öylesine yerleştirilmiş gibidir. Postmodern yazın örneklerinde sıklıkla kullanılan metinlerarasılık, mekân kullanımını da etkiler. Postmodern anlatılarda yer alan bir mekân başka bir anlatıdan alınmış olabilir ya da daha önce bir anlatıda işlenen bir mekânın üzerine yeni anlatı yerleştirilebilir. Birbirlerine iliştilen mekânlar arasında mantıksal bir düzen söz konusu değildir. Michel Foucault'nun "*sözü kuruttuğunu ve sözcükleri kendi üzerlerinde durdurduğunu, her tür gramerin olabilirliğini daha kökünden itibaren reddettiğini*"²²⁴ iddia ettiği *heterotopya* kavramı, postmodern anlatılardaki metinlerarası mekân tasvirlerini anlamlandırmak için kullanılır. Homojen ya da türdeş olmayan mekânlar anlamında kullanılan heterotopya, birbiri ile alakası olmayan alanların yan yana getirilmesi olarak ifade edilir. Heterojen yapıdaki heterotopik anlatılarda, bir anlatı düzleminin içerisine bir düzen olmaksızın yerleştirilen bölük pörçük mekânlar yer alır. Bir düzen içerisinde bir düzensizlik, kargaşa söz konusudur.

Birbirleri içerisine girmiş, homojen olmayan somut mekân tasvirlerinin yanında, postmodern anlatılarda soyut tasvirlerle de yer verilir. *Ütopya* ya da diğer ifade ile "*Ütopik mekân kullanımı*" gibi soyut mekân tasvirlerine postmodern yazında rastlanır. Yunanca iki kelime eu(mükemmel) ve topos(yer, ülke) yoluyla türeyen Eutopia/Türkçe kullanımıyla Ütopya, birçok felsefi düşünür tarafından ele alınır. Platon'un *Devlet*²²⁵inde, ideal devlet hayalinden bahsedilir. Platon'un ütopyası, toplum içerisinde sınıflar arası ayrım olmaksızın birlik içerisinde ferah devlet yaratma üzerinedir. Platon,

²²⁴ Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi, Ankara 1994, 14.

²²⁵ Platon (Eflatun), *Devlet*, Profil Yayıncılık/Felsefe Dizisi, İstanbul 2011.

çalışan (işçi sınıfı), bekçi (asker) ve yöneticiler (bilginler, filozoflar) olarak üç gruba ayırdığı toplum için, devinimsel bir işbirliği tasarlar. Çalışan sınıf üretmekle yükümlüdür. Kanaatkâr olmak erdemine sahiptirler ve üreterek devletin maddi ihtiyaçlarını karşılarlar. Bekçilerin görevi, toplum içerisinde düzeni sağlamaktır. Bekçi sınıfı ideal devlet anlayışına göre cesur olmalıdır. Yöneticiler, devleti yönetmekte yükümlüdür. Bilgelik vasfını taşıdıkları sürece görevlerini yerine getirirler. Platon, toplum içerisindeki hiyerarşik devinimin başarılı olmasını, ideal devlet işleyişinin devamlılığı ile bağdaştırır. Farabi'nin ütopyası, erdemli bir toplum yaratma arzusudur. *İdeal Devlet (Medinetü'l Fazıla)*²²⁶,te erdemli toplum ülküsüne yer verir. Erdemli toplumlar yaratmak için, adaleti engelleyenleri cezalandırabilecek yapıda, erdemli yöneticiler bulmak gerekir. Erdemli yönetici olmak için, yönetici adayları peygamberlik ya da filozofluk özelliği taşımalıdır. Adalet kavramı Farabi'nin erdemli toplum ütopyasının merkezinde yer alır. Tommaso Campanella, *Güneş Ülkesi*²²⁷,nde zengin bir toplum ütopyası tasarlar. Devletin tüm kaynaklarının ortak olduğu ütopya, aile kavramı yoktur. Devlet bir rahip tarafından yönetilir. Yöneticinin din camiasından seçilmesi, adilce yönetilmesi arzulanan devletle ilgilidir. Çalışma saatleri dört saatle sınırlıdır. Geriye kalan zamanda bireyler kendi yaşamlarını renklendirecek, her şeyi yapmada serbesttir. Güneş Ülkesi ütopyasının merkezinde *güç*, *akıl* ve *sevgi* kavramları vardır. Francis Bacon'ın *Yeni Atlantis*²²⁸,te tasarladığı ütopyası, bir bilgi devletidir. "Ben Salen" adı verilen bir adada kurulan devlet, her şeyi bilen özel bir örgüt tarafından yönetilir.

Kubilay Geçikli, Raymond Williams'ın *Problems in Materialism and Culture*²²⁹,ında bahsettiği dört hayalî kurguyu irdeler. İlk ütopya kurgusu cennet, mevcut dünyanın ötesinde daha mutlu bir yaşamın varolduğuna duyulan inancı anlatır. Dışsal olarak değiştirilen dünya ise ikinci hayalî kurgudur. Dışsal olarak değiştirilen dünyada yeni bir yaşam türü, daha önce karşılaşılmamış bir doğal yaşamla mümkün

²²⁶ Farabi, *İdeal Devlet (Medinetü'l Fazıla)*, (Çev.: Ahmet Arslan), Divan Yayınları/Felesefe Dizisi, Ankara 2010.

²²⁷ Tommaso Campanella, *Güneş Ülkesi*, (Çev.: Çiğdem Dürüşken), Kabalcı Yayınevi/Humanitas Dizisi, İstanbul 2008.

²²⁸ Francis Bacon, *Yeni Atlantis*, (Çev.: Çiğdem Dürüşken), Kabalcı Yayınevi/Humanitas Dizisi, İstanbul 2010.

²²⁹ Raymond Williams, *Problems in Materialism and Culture*, Verso, London 1980.

kılınır. Üçüncü hayalî kurgu iradeli dönüşüm ise, yeni bir yaşama insan çabasıyla ulaşılmasını ifade eder. Son kurgu teknolojik dönüşüm, yeni bir yaşamın teknik bir buluşla ortaya çıkmasıdır²³⁰.

Olumlu ütopyalardan farklı olarak, korkutucu özellikler taşıyan ütopyalarda vardır. Aldous Leonard Huxley *Cesur Yeni Dünya*²³¹, da teknolojinin çok geliştiği bilim-kurgu devleti tasarlar. Evliliğin, geçmişi düşünmenin ve geçmişe özlemin mümkün olmadığı tasarıda, insanların yaratılışı suni yöntemlerce yapılır. Yaşlanma ve hastalanma yoktur. Aile bağları yoktur ve bireyler kendileri için yaşarlar. Ütopyanın korkutucu yanı, yaşamın doğallığının yok edilmesidir. Yaşam, tüm dinamiklerini kaybederek suni bir hal alır. Teknoloji, insanlığın önüne geçer. Böylesi bir gelecek insan erozyonundan başka bir şey değildir. George Orwell, ünlü yapıtı *1984*²³²’te zorbalıkla yönetilen bir devlet ütopyası sunar. Özgürlük kavramının baskıcı yöneticilerle eritildiği ütopya, bireyler ahlak ve düşünme dâhil tüm insani özelliklerini yitirirler. İnsanların en yakınlarına güvenleri yoktur. Çıkarlar önemlidir ve insanlar çıkarları için en yakınlarını yöneticilere şikâyet edebilirler. *1984*, genel anlamda George Orwell’in gelecek korkusunu okura yansıtmada kullandığı aracıdır.

Ütopya kavramını yazın alanına taşıyan ilk kişi, 1516 yılında *Utopia*’yı yayınlayan Thomas More’dur. Thomas More’un *Utopia*’sı Mina Urgan’ın da belirttiği gibi, bir yapıta ad olmaktan çıkar. Bir edebi türün genel adı durumuna gelir²³³. Ütopik mekân kullanımı yapan yazar, gerçek hayatta gördüğü düzensizliklerin üzerini sis bulutu ile kaplar. Ütopya, hayatın yaşanılabilir taraflarını saptar. Okuruna okuma süresi boyunca hayatın keşmekeşliğinden uzaklaşma şansı verir. Düşsel olana sarılan okur, gerçeğe dair yakındığı her şeyi bir kenara bırakır. Ütopya okuru için bir arınma yöntemidir.

²³⁰ Kubilay Geçikli, “Stephen Greenblattın *Ütopya* İncelemesi”, *M. Ruhi Esengün’ü Anma Toplantıları: Edebiyatta Dil, Zaman, Mekân*, Kasım 2009 Erzurum, (179-185).

²³¹ Aldous Huxley, *Yeni Dünya*, (Çev.: Ümit Tosun), 5. Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul 2007.

²³² George Orwell, *1984*, (Çev.: Celal Üster), Can Yayınları/Dünya Klasikleri Dizisi, İstanbul 2000.

²³³ Mina Urgan, *Edebiyatta Ütopya Kavramı ve Thomas More*, Adam Yayıncılık, İstanbul 1984, 85.

4.2.1. Gregor Keuschnig'in Hiçkimse Koyu

Peter Handke'nin *Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl*'ı, yazar olma hevesiyle yanıp tutuşan Gregor Keuschnig'in arkadaşlarının hikâyelerini yazmayı amaçlamasını konu eder. Keuschnig daha romanın başından itibaren yeryüzündeki her noktanın keşfedilmesinden rahatsızlık duyar. Yazarlık anlamında bir dönüşüm yaşayan Keuschnig, romanını daha önce hiç kimsenin ayak basmadığı Yeni Bir Dünya'da kurgulamayı arzular. Onun için en uygun yer kendisinin keşfettiği Hiçkimse Ülkesidir. Keuschnig, kendisi için Hiçkimse Ülkesini bulmuş olmanın rahatlığını yaşar ve keşfettiği Yeni Dünya için anlatacakları vardır:

Böylesi bir Yeni Dünya'da ilginç olan, hem kendini olduğu gibi açıkça göstermesi hen de henüz kimse tarafından ayak basılmamış olması. Oysa ayak basılabilir ve basılacak! Yalnızca henüz her tarafına girilmemiş, duyurulmamış, herkesin malı olmamış durumda o kadar... (s. 27)

Daha önce hiç ayak basılmamış bir mekân keşfetmek, Keuschnig'in gerçek anlamda ilerleyen bir zamanda kendine ütöpik bir Hiçkimse Ülkesi yaratmasına karşılık gelir. Dünyanın değişik bölgelerinde avukatlık yapmış ve gerçek dünyayla yüzleşmiş Keuschnig'in Yeni Dünya'ya açılma arzusu, yaşadığı dönüşümden sonra ortaya çıkar. Hayatındaki herkesten kaçma eğiliminde olan Keuschnig için “*kendi ritmi ve devamlılığı olan*”²³⁴ Hiçkimse Ülkesi'nde yaşamak hayal edebileceğinden bile ötededir.

Yapıt boyunca Keuschnig okura asla belirli ve oturaklı bir mekân örneği sunmaz. Paris'in batı tarafında bir banliyöde bulunduğu belirtilen Hiçkimse Koyu, Keuschnig'in kaçış yeridir. Ulaşmak istediği yalnız yaşama ulaşan Keuschnig, etraftaki evlerin bile farkına sonradan varır:

Ve yalnızca yazı yazma yılıyla birlikte ayırt etmeye başladım: Bunu sağlayan yalnızca özel inşa biçimi değildi. Bu aynı zamanda, kenarda köşede kalmış, derinlemesine ve uzunlamasına ormanların içine girmiş yerleşim diliminin içindeki konumlarından da kaynaklanmaktaydı. (Yalnızlık ve kenarda köşede kalmışlık vardı- başka ne olabilirdi ki?) Uzaktan bakıldığında tek bir ev yoktu ki-ve böyle bakıldığında çoğu gözüküyor-, sırtını ormana dayamış olmasın, orman bir yay çizerek öteki evlerin damları boyunca da uzayıp gidiyordu. (s. 390)

²³⁴ Hummel, 159.

Keuschnig romanının ilk başında Hiçkimse Ülkesi'ni daha önce hiç ayak basılmamış bir yer olarak düşünür. Alıntıda koyda başka evler olduğu görülür. Keuschnig'in bunca ev içinden hiçbir komşusu ile karşılaşmamış olması alışılmadık bir durumdur. Hiçkimse Koyu hakkında ayrıntılı betimlemeler yapmayan Keuschnig, mekân algılamasını okura bırakır. Taşındığı koyda onca ev arasında kendini yalnız ve köşede kalmış hisseden Keuschnig, okura “uzaktan bakıldığında tek bir ev yoktu” sözüyle ipucu verir. Hiçkimse Koyu, yazar Keuschnig'in hayalinde kurguladığı bir ütopya'dır ve hep hayalini kurguladığı yalnızlık temalı bir ütopya yaratır. Bu bağlamda Hiçkimse Koyu için Keuschnig'in bilinçaltı mekânı olduğu söylenebilir. Tamamen ormanla kaplı bir koy, yazar Keuschnig'in gizil duygularını temsil eder. Gizil duygular onun kendi içine kapanık yapısından kaynaklanır. Uzaktan belli olmayan, yaklaştıkça görülebilen evler, bastırılmış memleket özlemine karşılık gelir. Ara sıra koyda kendini ziyaret eden romanın kahramanları arkadaşları ise yalnız hayatına renk katmak isteyen Keuschnig'in bilinçaltı karakterleridir.

Keuschnig kendisinde olduğu gibi yaşamlarını anlattığı kahramanlarını dünyanın farklı yerlerine seyahat ettirir. Görünürde bir yolculuk mitos'u gibi olan yapıtta esas amaç, kahramanları seyahat ettirerek okurda yersizyurtsuzluk hissi yaratmaktır.

4.2.2. Sesler ve Mekânlar

Daniel Kehlmann'ın *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman*'ında, yazar mekân tasvirleri konusunda çok açık değildir. Çok ayrıntılı tasvirlerin verilmediği yapıtta yazarın amacı; okurun kafasında belirsizlik yaratmaktır. İlk öykü *Sesler*'de bilgisayar teknisyeni Ebling'in gündelik hayatı anlatılır. Tüm rutini iş, metro, ev üçlemesi arasında geçen karakter öykü boyunca iş ve ev arasında hareket halindedir. Sınırlı mekân tasvirleri karakter Ebling'i gizemli kılar. Postmodern anlatılarda abartı pek kullanılmaz. Daniel Kehlmann, Ebling karakteri ile okurunun kendinden bir şeyler bulmasını sağlar. Postmodern toplumda iş ve ev arasında mekik dokuyan bireyler ile yakınlık gösterir. Öyküde Ebling'in evi ya da iş yeri hakkında net bir ipucu yoktur. Bunun sebebi, her okurun kafasında farklı bir mekân tasviri yaratmaktır. Ebling'in evinde belirgin olarak tasvir edilen tek yer bodrum katıdır:

Sonra bodruma indi. Küf kokuyordu burası, bir köşede üst üste konmuş bira kasaları, diğer köşede de eğreti bir biçimde demonte edilmiş bir IKEA dolabının parçaları duruyordu. Ebling telefonu açtı. İki mesaj: Tam mesajları dinleyecekken, cihaz avucunda titreşmeye başladı: Biri arıyordu. (s. 17)

Ebling'in karısının sitem etmesinden dolayı telefon mesajlarını her kontrol edişinde bodruma gitmesi yazar tarafından bilinçli yapılır. Bodrum en alt katta olduğu için Ebling'in bilinçaltının ilk katmanını temsil eder. İlk katman olan id, karısından yeteri kadar ilgi görmeyen bir erkek olarak Ebling'in cinsel açlığını vurgular. Her bodruma inişi aslında Ebling'in yabancı kadına karşı duyduğu cinsel istekleri anlatır. Bodrumun küf kokması, onun bastırılmış dürtülerinin göstergesidir.

İkinci Öykü *Tehlikede*'de, öykü havaalanının bekleme salonunda başlar. Orta Amerika'ya yeni kitabını tanıtmak için seyahat eden yazar Leo Richter ve sevgilisi Elisabeth'in öyküsünde mekân, ilk öyküde olduğu gibi açık ve net değildir. Öykünün büyük bölümü yazar Leo Richter'in kitabını tanıttığı otelin odasında geçer. Havaalanı da otel odası da kapalı mekânlardır. Kapalı mekân kullanımı ile Leo Richter Elisabeth'i bir yerlere tutsak etmiş gibi bir izlenim verir. Öykünün sonunda beraberce dağlık alana giden her iki karakter kapalı alanlarını yıkarak tutsaklıktan çıkarlar.

Üçüncü öykü *Rosalie Ölmeye Gidiyor*, kanser teşhisi konulan Rosalie'nin Zürih'e bir ötenazi evine gidişini anlatır. Hayatından umudunu kesen karakterin kendi ölümünü hazırlamaya gidiş öyküsünde de ayrıntılı mekân tasvirleri yoktur. Rosalie gidiş aracı olarak uçak yerine treni kullanır. Bu durum karakterin ölümüne karar vermiş olmasına rağmen ölümünü az da olsa geciktirmekten yana olduğunu gösterir. Rosalie'nin öyküsünde belirgin olarak tasvir edilen tek yer Zürih'teki ölüm kliniğinde yer alan ölüm odasıdır:

Biliyorum, aslında her şeyi anlatmalıydım. Rosalie'nin bekleme odasından çıkıp içinde ölünen şu odaya gidişini. Masayı, sandelyeyi, yatağı betimlemeliydim, mobilyaların nasıl yıpranmış olduğunu, gömme dolabın üzerinde nasıl acayip bir toz tabakası olduğunu, her şeyin nasıl kullanılmış ama aynı zamanda da burada kimse yaşamamış gibi görüldüğünü tarif etmeliydim. Tabii bir de kamera var; kameradan da söz etmeliydim... (s. 64)

Yaratıcı Leo Richter'in tasvirini yaptığı ölüm odasında her şey sadedir: Bir masa, sandelye ve yatak, ölümün yalın ve çıplak gerçekliğini temsil eder. Odada bulunan kamera yaratıcısının gözünü temsil eder. Tanrı Leo Richter, Rosalie'nin ölümünün başarı ile sonuçlanıp sonuçlanmayacağını kontrol eder. Karakterine son bir şans veren

Richter onu tazeleyip dışarıya salar. Kapalı bir mekândan açık olana geçen Rosalie tıpkı bir toz bulutu gibi havada yok olur.

Çıkış Yolu öyküsünde ünlü oyuncu Ralf Tanner başroldedir. Öyküde tasvir edilen tek mekân Tanner'in Looppool'de gittiği diskotektir. Ünlülerin benzerlerinin taklit yaptığı diskotekte Tanner benzeri ile tanışır. Dördüncü öyküdeki mekân, karakterin kendisini bulmasında yardımcı olarak kullanılır. Beşinci öykü *Doğu*'da yine bir seyahat ve uçak yolculuğu vardır. Leo Richter'in yerine Orta Doğu'ya giden yazar Maria Rubinstein'in başından geçenlerin anlatıldığı öyküde, Maria'nın misafir edilecek otelde oda kalmaması üzerine başka bir otele gönderilmesi anlatılır. Dillerini bile bilmediği bir ülkede yalnız başına bir otelde kalan Maria Rubinstein'in varoluşunun sonlanmasından önceki durağı hiçkimsenin yaşamadığı oteldir:

Asansör bozuktu, sakallı bir adam onu merdivenden yedinci kata kadar çıkardı. Madem otel boştu, niçin bu kadar kat çıkmak zorundaydı? Nihayet nefes nefese ve ter içinde kalmış bir halde odasına ulaştı... (s. 90)

Boş olan bir otel Maria'nın yalnızlığını temsil eder. Asansörün bozuk olması ve merdivenden yedinci kata çıkılması onun varoluşunu yitirmesinin aşamalı olduğunu gösterir. Odanın yedinci katta olması göğün yedi katı ile benzerlik gösterir. Öykünün sonunda Maria'nın Orta Doğu'nun bir yerlerinde bilincinin kapanması göz önüne alınırsa, sakallı adam Maria'nın sonunu hazırlayan yolculuğunda ona eşlik eden ölüm meleğidir.

Başrahibeye Yanıt, kişisel gelişim kitaplarıyla zengin olan bir yazarı ele alır. Brezilyalı Miguel Auristos Blancos, son derece lüks döşenmiş bir evde yaşar. Her şeyin en pahalısının olduğu ev, yazarın lüks tutkusunu anlatır. Kitaplarını dört hafta gibi kısa bir sürede çok fazla emek sarfetmeden yazan yazarın, çok paralar harcayarak döşediği evi, kolay yoldan para kazanma peşinde olan günümüz insanı için eleştiri değil örnek niteliğindedir. Şaşıla evinde mutsuzluk içinde yaşaması ile Blancos, parayla saadet olmaz atasözünü doğrular.

Yedinci öykü *Foruma Yazılan Bir Mesaj*, telekomünikasyon şirketinde çalışan asosyal karakter Mollwitz'in öyküsüdür. Mollwitz'in hayatının geçtiği iki mekân vardır: İşyerindeki ve evindeki odalar. Mollwitz'in bir konferansta sunum yapması için şehir dışına gitmesi, karakterin sosyal anlamda yaptığı ilk harekettir.

Nasıl Yalan Söyleyip Öldüm, Mollwitz'in birim şefinin öyküsüdür. İşi için hayat arkadaşı Hannah'la yaşadığı yeri terk eden karakterin iki evi vardır. Çalıştığı şehir kalabalık ve büyüktür. Hannah ve çocuklarını ziyaret ettiği ikinci evi ise şehirden uzakta sakin bir kasabadadır. İşinin olduğu kalabalık şehir karakterin göz önünde olduğu sosyal ortamdır. Şehir dışındaki ev ise, şehrin keşmekeşliğinden kaçıp huzur bulduğu kaçış yeridir. Her iki mekân arasında gidip gelen karakter, aile ile yalnızlık arasında gelgitler yaşayan postmodern insanın temsilcisi gibidir. Hayatına ansızın giren Luzia adlı kadın, karakterin Hannah ve çocukları ziyaret etmesine engel olur. Luzia'ya karşı duyduğu ilgi, postmodern insanın şehvet düşkünlüğünü simgeler. Hırs ve şehvet aileden bile üstündür.

Son öykü *Tehlikede* ise savaş bölgesine giden Elisabeth'e eşlik eden Leo Richter, kendini savaşın tam ortasında bir karargâhta bulur. Öyküde açık bir mekân vardır. Son sigarasını içen Richter, Elisabeth'e ve okura aslında tüm roman boyunca anlatılan öykülerin yaratıcısının kendisi olduğunu itiraf eder. Savaşın yaşandığı açık bir alanda arınma yaşayan Leo Richter, böylece kafasındaki karışıklıklardan da kurtulur.

4.2.4. En Uzak Yer

Bilinçaltı Mekânları (Otel, Ev, İş Yeri, Tren İstasyonu)

Daniel Kehlmann'ın *En Uzak Yer*'inde kendi varoluşunu sorgulayan Julian merkezdedir. Bir sigorta şirketinde sevmediği bir işi yapan Julian şirketi adına konferans vermek için şehir dışında deniz kıyısındaki bir otele yerleşir. Havaaların henüz soğumamasını fırsat bilerek denize girer. Denizde boğulmuş olduğu süsü verir. Deniz, varoluşu sorgulayan bir yapıt için ideal bir mekân sayılabilir. Julian'ın kendini yok edişi için denizi kullanması rastlantı değildir. Deniz sonsuzluğu temsil eder. O halde Julian sonsuz evrende kimliğini yitiren ufak bir nesneden başkası değildir.

Denizde ölüm oyununu oynayan Julian'ın ilk işi parasını yanına almak için otel odasına gitmek olur. Otel odasına kimseye görünmeden girmeye çalışır. Julian'ın odasına gitmeye çalışırken tasvir edilen otelin katları, onun bilinçaltını temsil eder. Zemin kat ilk katman İdi anlatır. İd, tamamen ilkel dürtülerden oluşur. Soğuk ve kirli hissettirmesi ve dayanılmaz kokusu ile ilkel dürtüler Julian için tahammül edilmez. Bu bağlamda İdin haz ilkesi ile ilişkisinden yola çıkarak, Julian'a hedonist demek yerine

realist demek daha doğru olur. İd, karanlıktır ve görünen merdiven girişi ve birinci kat Egoyu işaret eder. Egoya ulaşmak için Julian'ın karanlıkta ilerlemesi gerekir. Ego katmanına ulaştığında ise İdde yer alan sezgiler terk edilir yerine realist bir düşünce gelir. Egonun verdiği realistik ile Julian'ın gözündeki perde kalkar ve ayak sesleri duymaya başlar. Sesler yaklaştıkça bir karar vermek zorundadır ve harekete geçip, derhal oradan ayrılmak zorunda kalır. Odasının bulunduğu ikinci kat bilinçaltının son evresi Süper Egodur. Julian'ın ikinci katta halıya basarak kendini rahat hissetmesi, Süper Egonun bireye sağladığı güven duygusundandır. Parasını ve gerekli eşyaları alan Julian, otelden uzaklaşırken bilinçaltında yer alan tüm düşüncelerden kaçmak ister; fakat geçmişten uzaklaşmak çok kolay değildir.

İkinci bölümde Julian'ın on bir yaşında evden kaçıışı anlatılır. En uzak yere gitmek için evden kaçma teşebbüsünde bulunan Julian tren istasyonuna gider. Bir mekân olarak tren istasyonu, sürekli hareket halinde olan postmodern karakterler için kullanılan alanlardan biridir. Trenden indiği ilk peronda bir polis memuru tarafından yeniden evine gönderilir. Evden kaçma girişimlerinden rahatsızlık duyan ailesi, onu ve kardeşi Paul'u alıp, dağın eteklerinde eski bir eve tatile çıkar. Eski ev, Julian'ın gelecekteki kimliğinin oluşmasında önemli bir rol üstlenir. Julian ileride yapmayı arzuladığı mesleğine bu evde karar verir.

Üçüncü bölümde konferans verdiği otelden kaçıp trene binen Julian vardır. Julian'ın amacı evine gidip, kendisi için gerekli eşyalarını almaktır. Böylece yeni bir hayata gözlerini açmak için engeli kalmayacaktır. Nihayet evine ulaşır. Evin oturma odasının tasviri, Julian'ın içinde bulunduğu ruhsal durumu açıkça ortaya koyar:

Sonunda oturma odası. Fakat olduğundan daha büyük görünüyordu, daha uzamış ve eğri büğrü olmuştu sanki. Kanepe ve sandelye yüzeyleri, masa ve tavanda sallanan lamba ne kadar soluktu, lamba niye hareket ediyordu? Yine bir şeyleri algılıyor gibiydi, ama bir ses değildi bu, sessizliğin içinden doğan bir kıpıldamaydı daha çok. Sokaktan artık sesler gelmiyordu. (s. 67)

Kendine ölüm süsü veren Julian'ın evine gittiğinde karşılaştığı farklılıklar, gözünde gözlüğü olmaması nedeniyle optik bir kayma gibigözüktü de gerçek başkadır. Julian gözlüğünü sahilde bırakmak zorunda kalır; çünkü denizden çıktığında gözlüğünü alamaz. O artık ölü biridir. Oturma odası tasvirindeki yanılsamalar okura, basitçe gözlük noksanlığından kaynaklanıyor izlenimi verse de asıl neden, Julian'ın kimliğinin

silikleşmesidir. Bilinçaltında kendi varoluşunu silmeye çalışan Julian, nesneleri soluk görür. Şekil değiştiren oda ise eski ve yeni kimliği arasında kalmış ve tamamlanmamış Julian'dan dolaydır.

Evinden çıkıp, kaybolmadan önce son kez iş yerine giden Julian odasına ulaşır ve bir süre odasında oturur. Eski sevgilisi Clara'nın telefonu ile sarsılır ve bir hayalet olduğunu anımsayıp, önemsemez. Tüm öykülerde yer alan diğer karakterler gibi eninde sonunda yok olacağını düşünür. İş yeri Julian'ın ölmeden önceki son durağıdır.

Julian'ın Ütopya Mekânı Ultima Thule

Julian'ın en uzak yere gitme tutkusu, ilkokuldaki Almanca öğretmenin bir derste dünyanın en ücra yerine verilen ad olan Thule'den bahsetmesiyle başlar:

Thule, diyordu Almanca öğretmeni, eskiden dünyanın en ücra yeri olarak adlandırılıyordu. *Ultima Thule*, en uzak yer. Bugün Thule artık Norveç ile özdeşleştiriliyor, Norveç'in nerede olduğunu biliyorsunuz ve haritalarda bilinmeyen yerlerin üzerinde *hic sunt dragones* yazar, burada ejderhalar yaşar demektir, fakat bugün kimse hala buna inanmıyor, ejderha diye bir şey yok ve her yer keşfedildi. (s. 30-31)

İlkokuldaki Almanca öğretmenin bahsettiği Ultima Thule'yi keşfetmek, Julian için ulaşılmak istediği en büyük hayali haline gelir. Julian'ın varoluşunu bitirme çabası, dünyanın en uzak yerine ulaşmak istemesinden kaynaklanır. Ejderhaların yaşadığı yer Ultima Thule, Julian'ın ütopyasıdır. Yeni hayatına daha önce kimsenin gitmediği dünyanın en ücra köşesinde başlamak ister. Almanca öğretmeni son cümlesiyle Julian'ın ütopyasının imkânsızlığını vurgular. Her yer keşfedilmiştir artık.

4.3. ZAMAN

Postmodern yazında zaman kullanımı, diğer alanlarda olduğu gibi geleneksel anlatılardan farklılık gösterir. Geleneksel anlatıların geçmişten geleceğe doğru ilerleyen, devamlı ileriye eğilim gösteren, zamanlar arası tekrarlamaların olmadığı çizgisel zaman akışının aksine, postmodern anlatılarda parçalı, belirli bir çizgi üzerinde yürümeyen bir zaman anlayışı vardır. Çizgisel olmayan bu anlayışta, geçmişten geleceğe ilerleyen doğrusal bir düzlem yoktur. “*Salt gerçekliği sekteye uğratmak adına zamanlar arasında*

sapmalara yer verilir”²³⁵. Anlatıcıya zaman makinesi kullanırcasına zamanlar arası yolculuk yapma imkânı tanıyan postmodern anlatılarda okur, zamanın rasyonelliğinden şüphe duymaya başlar. Şimdiki zamandan geçmişe, oradan geleceğe uzanan anokratik* geçişler göze çarpar.

Postmodern anlatılarda esas şimdikiyi sorgulamaktır. Şimdiki zamana duyulan özlem, geçmiş ile bağlarını kopartan, geleceğe kuşkuyla bakan postmodern anlayıştan ileri gelmektedir. “*Şimdiki zaman üzerine konuşlanan postmodern anlatıcının asla bir bütün halinde olmayan, parçalanmış anılarına geri dönmesi ile geçmiş ile şimdi arasında bir gerilim oluşur*”²³⁶. İki zaman arasında kalan anlatıcının hissettiği gerilim okura açıkça yansıtılır. Parçalanmış zaman kırıntılarıyla bezenmiş postmodern anlatılarda geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki sınırlar belirsizleşir. Postmodern anlatılarda yer alan mekân ve zaman belirsizliği, Einstein’ın görelilik kuramını anımsatır. Mutlak bir uzam ve zaman algısına karşı çıkan kuramda, her şey nesnelerin hareket hızına göre değişir. Görelilik kuramına paralel olarak postmodern anlatıda zaman asla mutlak bir belirlilik içerisinde değildir. postmodern anlatılarda karakterler sürekli bir devinim içerisinde.

Hiçkimse Koyu’nda Bir Yıl’da şimdiki zaman ile geçmiş arasında sürekli gel-gitler yaşanır, bu nedenle bir kronoloji yoktur. Paragraflar arası geçişlerde de zamansal açıdan bir tutarlılık yoktur. Şimdiki zamana ait bir olayın anlatıldığı bir paragraf yarıda kesilip, hemen devamına geçmişten bir anı eklenir. Okur, bir önceki paragrafta anlatılanları anlamaya çalışırken, araya yerleştirilen geçmişin kalıntılarıyla uğraşmak zorunda kalır. Zamansal tutarsızlık ve parçalı anlatım, okurun kafasını karıştırmak için yapılan bir yöntemdir. Anlatının gerçekliğine gölge düşürmek için başvuru bu yöntemde, okurun kesin bir yargıya varması engellenir. Yazar Keuschnig’in hikâyelerini anlattığı

²³⁵ Charlotte Methuen, *Befreiung Am Ende? Am Ende Befreiung! : Jahrbuch der Europäischen Gesellschaft für die Theologische Forschung von Frauen, European Society of Women in Theological Research*, Hrsg: Angela Berlis, Peeters Publishers, Leuven/Belgium 2002, 180.

* Anokranizm: Kronik olmayan zaman dilimi. Anokranizm’de belirli kronik zaman sıralaması izlenmez.

²³⁶ Sabine Sistig, *Wandel der Ich-Identität in der Postmoderne?: Zeit und Erzählen in Wolfgang Hilbigs "Ich" und Peter Kurzecks Keiner stirbt*, Verlag Königshausen&Neumann GmbH, Würzburg 2003, 52.

kahramanlarını yolculuk ettirerek sürekli hareket haline sokmasının nedeni, okurda belirli bir zaman algısı yaratmak istemesindendir.

Kurguda belirli olarak verilen zaman dilimi Keuschnig'in romanını yazmak için inzivaya çekildiği *Hiçkimse Koyu*'nda geçirdiği süreyle sınırlıdır. On yıl, Yıl ve Gün olarak verilen başlıklar, kronolojik bir sıra izler. Bir yıl boyunca sürecektir olan kitap yazma projesi karşısında okur, hiç değilse bu başlıklar vasıtasıyla konunun tamamı hakkında fikir sahibi olacağı hissine kapılır. Bu durum elbette okur için bir yanılgıdır. Aniden anılarla kesilen paragraflar oluşmaya başlar.

Peter Handke 1994 yılında yazdığı romanının tarihini 1997 olarak belirler. Bu durum okurda, gelecekte haber veren bir kurgu okuyacağı hissi yaratır; fakat geleceğe dair hiçbir öge yer almaz.

Daniel Kehlmann'ın *En Uzak Yer*'indeki zaman kullanımı benzer özellik gösterir. O-anlatıcı, başkarakter Julian'ın hikâyesine şimdiki zamanda başlar. Şimdi ile geçmiş bağlantılı olarak verilir. *Hiçkimse Koyu*'nda *Bir Yıl*'daki paragraflar arası değişen parçalı zaman anlatımı, *En Uzak Yer*'de farklı biçimdedir. Bir bölümde tamamen şimdiki zaman anlatılırken diğer bölümde Julian'ın geçmişinden bahsedilir. Bu haliyle Julian tıpkı Keuschnig'in karakterleri gibi zamansal bir yolculuğa çıkar. Julian'ın şimdi ile geçmiş arasında mekik dokumasıyla okur, şimdi ile geçmişi arasında kalır. Bu durum okurun anlatının gerçekliğinden uzaklaşmasını da sağlar.

Daniel Kehlmann'ın *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman*'ında da tek çizgi üzerinde ilerleyen bir zaman yoktur. O-anlatıcının dokuz ayrı öykü anlattığı yapıt, genellikle hikâye zamanı olan geçmiş zamanla anlatılır. Anlatının farklı yerlerinde araya giren yaratıcı karakter, O-anlatıcının yerine geçer. Böyle durumlarda anlatı zamanı şimdiki zamana döner:

Hadi bir şeyler yap artık, diyor bana Rosalie. Boz şu öykünü. Hem kim ilgileniyor ki bununla, böyle bir sürü öykü var, kimsenin umurunda değil. Beni iyileştirebilir, hatta beni tekrar gençleştirebilirsin. Bunun sana hiç zararı olmaz! (s. 112)

Karakterlerin anlatının tam ortasında Leo Richter ile iletişime girdiği bölümlerde şimdiki zaman kullanımı vardır. Geçmiş zaman anlatımının çoğunlukta olması, Leo Richter'in yapıt içerisinde kendi romanını yazıyor olmasından kaynaklanır.

Foruma Yazılan Bir Mesaj ve Nasıl Yalan Söyleyip Öldüm öykülerinde ise durum farklıdır. Her iki öyküde karakterler, O-anlatıcı olmadan doğrudan okurla iletişime geçer. Şimdiki zamanla başlayan iki öyküde karakterler içinde bulundukları anı anlatır. Öykülerini anlatmaya başladıkları anda anlatım zamanı geçmişe döner.

4.4. DİL

Dil dünyayı kavrayabilmede en önemli araçlardan biridir. Dünyayı ve bireyi anlamlandırmada dilin işlevi büyüktür. Roman söz konusu olduğunda dil kullanımı üzerinde özenle durulması gerekir. Romanın dili anlatıcı ile okur arasında köprü kurar. Geleneksel anlatılarda görülen düz, yalın, tek düze dil kullanımı, postmodern dönem ile birlikte yön değiştirir. Söylenmesi gereken her şeyin zaten söylenmiş olduğu sloganından yola çıkan postmodern anlatılarda özgün olarak nitelendirilecek bir dil yoktur. Aksine daha önceki anlatıların sentezinden oluşan türetilmiş bir dil vardır.

Mukadder Erkan“Postmodern Anlatıda Dil, Zaman, Mekân” adlı çalışmasında, postmodern anlatılarda dili, bütün eylemlerin manipüle edildiği bir araç olarak görür. Roman Jakobson’un gönderici/mesaj/alıcı üçgeninin, postmodern anlatılarda geçersiz kaldığına işaret eder. Postmodern anlatılarda hem göstergeler hem de alımlama keyfidir²³⁷. Geleneksel anlatılarda yer alan yazar-eser-okur ilişkisi, postmodern anlatılarda terk edilir. Üçlemenin yerini anlatıcı, asla tam olmayan bir metin ve okur alır. Postmodern anlatılarda anlatıcının okura vermeyi amaçladığı bir mesajı yoktur. Postmodern okur zaten eseri ilk okumaya başladığı andan itibaren kendi düşüncesine odaklanır. Postmodern anlatıda dil kullanımının daha iyi anlaşılması için yapısalcılık, postyapısalcılık ve yapısöküm kavramlarına değinmek de gerekir.

1920’lerden 1960’lı yıllara kadar ki süreci kapsayan, Foucault, Boudrillard, J.F Lyotard, Deleuze ve Guattari gibi önemli düşünürlerin çalışmalarıyla şekillenen ve *Dilbilim, Edebiyat Bilimi, Estetik ve Antropoloji gibi farklı disiplinler arasında ortak çalışmaya dayanan*²³⁸ *yapısalcılık* ilkesi, birden fazla disiplini bir araya toplar. Yapısalcılık bir metni, metin dışı öğelerle ilişkilendirmez. Bir anlamda, metnin

²³⁷ Mukadder Erkan, “Postmodern Anlatıda Dil, Zaman, Mekân”, *M. Ruhi Esengün’ü Anma Toplantıları: Edebiyatta Dil, Zaman, Mekân*, Kasım 2009 Erzurum, (185-193).

²³⁸ Lothar Fietz, *Strukturalismus: eine Einführung*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1982, 13.

yazılırken hangi döneme ait olduğu, yazıldığı dönemdeki tarihsel olayları yansıtıp yansıtmadığı ile ilgilenmez. Yapısalcı metin eleştirisinde sosyal mesaj vermek gibi bir amaç yoktur. Bu bağlamda, yapısalcı eleştirinin hedefinde, içinde bulunduğu döneme göre şekillenen metin analizleri yoktur. Yapısalcı eleştiri kendi kıstaslarıyla kuralcı bir yapıdadır. Yapısalcı eleştiride metin içi incelemeler esastır. Metnin içeriğinde yer alan her noktanın, en küçük parçasına kadar analizi vardır. Yapısalcı eleştiri, bir metni kendi bağlamı doğrultusunda ele alır ve metnin sağladığı kendi imkânlarından ötesini hesaba katmaz.

Bugün bile metin analizi yapan birçok kişinin kullandığı yöntemlerden birisi yapısalcılıktır, dilbilimsel bir yöntem olarak da kullanılır. Sedat Adıgüzel, “*Elçin’in Posta Şubesinde Hayal Oyunu Üzerine Yapısalcı Bir Yaklaşım*” adlı çalışmasında, yapısalcılığın ilkelerini, Ferdinand de Saussure’ün dilbilim üzerine yaptığı çalışmalarından yola çıkarak belirlediğini ifade eder. Yapısalcı kuram, Saussure’ün dilbilime ilişkin görüşlerini edebiyata yansıtır. Bu yeni kuramla, metinlere yaklaşım farklı bir boyut kazanır. Öznellik içeren geleneksel çözümleme biçimlerinin aksine yapısalcılık, bütün sosyal ve kültürel olguları nesnel bir tarzda inceler. Yapısalcılığın başarısı, zamanla birçok dilbilimciyi aynı yapı altında toplayan bir kuram haline gelmesindedir²³⁹. Metin çözümleme alanına getirdiği yeni solukla birlikte yapısalcı eleştiri, gerek metin, yapı ve anlam çözümlemelerinde gerekse dilbilim alanında popüler hale gelir. Postmodern kuramın metni merkeze alan anlayışının temelinde, yapısalcı eleştirinin yansımaları vardır. Her iki kuramda da metin, dış etkenlerle ele alınamayacak kadar özeldir. Onu, belirli bir sosyal ya da kültürel yapıya bağlamak, öznel bazı düşüncelerle değerlendirmek gereksizdir.

Postmodernizme giden yolda etkin bir rol oynayan yapısalcılık, daha geniş bir yapıya ulaşarak yerini *postyapısalcılık* kuramına bırakır. Postyapısalcı eleştiri, metin çözümlemelerinde doğruluğu metnin içinde arayan yapısalcı eleştiriye, okuru ekleyerek farklı bir boyut kazandırır. Postyapısalcı eleştiri de, okur ile metnin karşılıklı etkileşimi yer alır. Bir metnin üretken olması ancak bu karşılıklı etkileşime bağlıdır. Daha önceleri edilgen bir konumdaki okur ve okuma eylemi, postyapısalcılık ile birlikte etken bir

²³⁹ Sedat Adıgüzel, "Elçin'in Posta Şubesinde Hayal Oyunu Üzerine Yapısalcı Bir Yaklaşım", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 6/1, Winter 2011 Turkey, (293-303).

konuma geçer. Postyapısalcı eleştiri, okurun metin içerisindeki performansını önemser ve gözle görülür hale getirir.

Okurun metnin karakteriymiş gibi ele alınmasıyla birlikte, metin çözümlemelerinde özne kavramından bahsedilmeye başlanır. Postyapısalcı eleştiri, yapıyı ve özneyi birbirleriyle bağlantılı görür. Madan Sarup, bir yapının dengeli olabilmesi için kendisinden ayrı sayılması gereken bir özneye bağımlı olduğunu iddia eder. Sarup'a göre, özne ve yapı ayrılmaz bir bütünü temsil eder. Özneye yapılan herhangi bir müdahale yapıyı da altüst eder²⁴⁰. Sarup açıklamasında özneyi, yapıyı ayakta tutan kolonlara benzetir.

Özne ile yapıyı bir arada değerlendiren postyapısalcı eleştirinin kökü, Marksist söyleme kadar uzanır. Özne sorunsalı, sınıflar arasındaki mücadeleyi merkeze alan Marksizm hareketi ile üst noktalara ulaşır. Marksist söylemde, özne merkezli bir bütüncülük anlayışı vardır. İşçi sınıfını tarihin hem nesnesi hem de öznesi olarak gören Markizm, Hegel'in öznelci yorumlarından referans alır. Hegel'in *Tin'in Diyalektiği* öğretisinden yola çıkarak özne-nesne ayrılmazlığı üzerinde durur.

“Metafizik ile ilgili yapılan eleştiriler sonucunda ortaya çıkan”²⁴¹ logosantrizm diğer adıyla *sözmerkezcilik* kavramında, Heraclitus, Nietzsche, Freud, Marx ve Bataille gibi önemli düşünürlerin öğretilerinden referans alınır. Sözün yazıdan daha önce varlık göstermesinden yola çıkan sözmerkezci anlayış, söz-yazı ayrımı üzerinde durur. Sözmerkezci anlayışa savaş açan Jacques Derrida'nın şiddetle eleştirdiği nokta, söz ile yazı arasında yapılan karşılaştırmadır. Derrida yazıda ses ve söze ayrıcalık tanınmasını gereksiz görür. Sözün her şeyin üstünde tutulduğu düşüncesine karşıt olarak Derrida söz de dâhil olmak üzere her türlü göstergeyi reddeder ve yerine, varlık kavramının sökümlü üzerine ayrıntılı çalışmalar yapan Martin Heidegger'den ilham aldığı yapısökümcü bir anlayışı savunur. Jacques Derrida, 1967 yılı içerisinde çıkardığı üç önemli kitap ile *yapısöküm* kavramını farklı bir boyuta taşır. Derrida yapısöküm kavramını incelerken, Ferdinand de Saussure'un “gösteren doğrudan gösterilene bağlıdır” tezine karşı çıkar.

²⁴⁰ Madan Sarup, *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, University of Georgia Press, 1993, 12.

²⁴¹ Theresa Enos, *Encyclopedia of Rhetoric and Composition: Communication from Ancient Times to the Information Age*, Published by Routledge, New York 1996, 630.

Derrida'ya göre gösteren ile gösterilen arasında bağılılık ya da karşılıklı ilişki yoktur. Her ikisi de metin içerisinde birbirinden bağımsızdır.

Yapısökümcü eleştirmenler, dil üzerine de çalışmalar yapar. Bu eleştirmenlere göre dil kaygandır. Nietzsche'nin metnin içerisindeki şifreleme olarak bahsettiği *eğretileme* kavramında olduğu, bazen söylenmek istenen herhangi bir şey amacından sapabilir. Eğretileme yani diğer bir ifade ile mecaz, söylenmek istenen bir şeyin ya tam tersinin belirtilmesi ya da çağrıştırılmasıyla metnin içerisine gizil olarak yerleştirilmesidir. Derrida, "Metnin dışında bir şey yoktur" ifadesi ile metin incelemelerine verdiği önemi gösterir. Nietzsche'nin "durağan metin yoktur" söylemi, Derrida açısından göz ardı edilmez. Derrida'ya göre, metnin herkesçe görülmeyen diğer bir yüzü vardır ve bu yüz metnin karanlıkta kalan kısmını oluşturur. Yapıbozum olarak da adlandırılan yapısökümün amacı, metnin karanlıkta kalan taraflarını gün yüzüne çıkarmak olmalıdır. Yapısökümcü yaklaşım, metni parçalara bölüp, analiz eder. Yapısökümcü eleştirmenler bir metni incelerken, mevcut metnin içerisine gizlenen başka bir metnin varlığını ararlar. Yapısökümcü anlayışa göre, bir metnin içerisinde gizil durumda başka metinler mutlaka vardır, tamamen orijinal bir metnin varlığından söz edilmez. Her metin farklı metin ya da metinlerden izler taşır. Bu anlamda yapısöküm ile postmodern yazın arasında benzerlik vardır. Postmodern yazın, baştan sona orijinal bir yaratım yapma fikrine sıcak bakmaz. Orijinal bir metni ele alır, parçalar ve eğretilemelerini değişik yöntemler kullanarak (Metinlerarasılık, Kolaj, İroni, Parodi...) metnin içerisine yerleştirir.

Bir metnin içerisine diğer bir metni gizleyen postmodern anlatılarda oyunsuluk önemlidir. Bu nedenle postmodern anlatılarda dil kullanımında oyuna da yer verilir. *Dil oyunları* kavramına Ludwig Wittgenstein, dil üzerine yaptığı çalışmalarında yer verir. Wittgenstein dil oyunları kavramını oluştururken, dilin günlük kullanımının aşılması olmasından yola çıkar. Pierre Hadot *Wittgenstein ve Dilin Sınırları* kitabında Wittgenstein'ın dil üzerine yaptığı açıklamalarına yer verir. Dili mantık çerçevesinde ele alan Wittgenstein, dili kendi içinde anlamamanın zor olduğunu ifade eder. Wittgenstein'a göre, dili anlayabilmek için onu yaşamsal bir alana dâhil etmek gereklidir. Dil belirli bir oyun içerisine yani özel bir tutum ya da bir etkinlik içerisine yerleştirilmelidir. Her oyun kendi kiplerine ve kendine has kurallarına göre işlenir. Dil oyunlarını tamamen bir etkinlik sisteminin merkezine oturtan Wittgenstein, dilin

anlamının insanların linguistik etkinliğinden bağımsız olmadığını bildirir. Bir anlamda bir sözcüğün anlamı, onun dildeki kullanımından ayrı değildir. Dilin anlatımsallığı dilin içinde ifade edilemez. İnsani dil kullanılırken dışsal anlamlar keşfedilemez. Dil oyunlarını doğuran şey, linguistik etkinliğidir. Kalıplaşmış bir dili reddeden Wittgenstein, dilin öznelliğine işaret eder. Ona göre, bir dil oyunu içerisinde olmak belirli bir tavır ve yaşam biçimi içinde olmakla eşdeğerdir. Dil, insan bedeninin organik bir parçası olmakla birlikte, sosyal bir olguyu da ifade eder. Dil insanların davranışlarının, gündelik tutumlarının, dünya görüşünün, yaşam tarzının göstergesidir²⁴². Dil oyunlarını insanların konuşma etkinliğine bağlayan Wittgenstein, her insanın olayları farklı düzeyde ele aldığını bildirir. Dilin anlatımsallığında oyun zeminine oturtulan anlayış yer alır ve oyunun ne olduğuna dair ipuçları, kişilerin dili ifade etme biçimlerinde saklıdır.

Peter Handke'nin *Hiçkimse Koyu'nda Bir Yılım: Eski Zamanlardan Bir Masal*'ı postmodern dil kullanımı için uygun eserlerden biridir. Asla tam bir metin havasında olmamakla birlikte anlatıcı okura bir mesaj vermek niyetinde değildir. Bir metnin nasıl yazıldığını anlatan yapıtta yazar-anlatıcı Keuschnig, niyetini okura açıkça belli etmez, okuruna sürekli sorular sorarak romanı okurken aktif ve düşünen biri olmasını salık verir. Anlatıcının hemen her paragrafta söylediklerinin sonunda okura sorular yöneltmesi, akli karışmış bir yazar-anlatıcı izlenimi verir. Okur kendi kendine “acaba Keuschnig içinde bulunduğu durumu kavramamış mı?” diye sorar. Okura yöneltilen tüm sorular yazar-anlatıcının saflığından değildir. Bilakis yazar-anlatıcı Keuschnig, romanında okuru için tuzaklı dil oyunları hazırlayacak kadar uyanıktır.

Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl'da ara anlatılara sıklıkla yer verilir. Ara anlatılar yarım kalmış parçalı yapıları tamamlamak amaçlıdır. Parantez içinde ya da iki çizgi arasında verilen ara anlatılar, okurun keyfi alımlamalar yapmasına olanak sağlar.

Bir kurgunun içerisine gizlenen ikinci bir metin yazımı, yapısökümcü anlayışa örnektir. Yazar-anlatıcı Keuschnig'in okuma olayı ile eşdeğer olarak romanını yazması dolambaçlı bir dil kullanımını gerektirir. Keuschnig ayrıca, anlatımında devrik cümlelere yer verir. Devrik cümleler tamamlanmamış bir metni işaret eder. Daniel

²⁴² Pierre Hadot, *Wittgenstein ve Dilin Sınırları*, (Çev.: Murat Erşen), (2. Baskı), Doğubatı Yayınları, 2011, 68- 69-70.

Kehlmann, *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman*'da ve *En Uzak Yer*'de abartılı ve edebi bir dil kullanmaz. *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman*'da okur, tüm öykülerin yaratıcısının Leo Richter olduğunu son bölümde öğrenir. Okuma eylemini yaparken aslında kurgu içerisinde gizil durumda olan diğer metinden haberi yoktur. Daniel Kehlmann, Leo Richter'in sırrını açığa vururken açık bir ifade kullanmaz. Dil oyunları ile okuruna belli eder. Her öykü sonsuz biter. Daniel Kehlmann öykü anlatımlarını yarıda keserek, geri kalan kısmı okurun hayal dünyasına bırakır. Kurgu asla durağan değildir. Sürekli verilen gizli şifrelerle okura bulmaca çözdürülür. Amaç, okuru uyanık tutmaktır. *En Uzak Yer*'deki parçalı anlatım bölümler halinde verilir. Varoluşuna son vermeyi amaçlayan Julian'ın gel-gitleri, paramparça edilen bir dil ile okura hissettirilir. Sonuç olarak her üç yapıtta okura verilmek istenen tam bir ileti yoktur. Şifreli göndermeler ve dil oyunları ile her iki yazar vermek istedikleri mesajları, eksiksiz bir biçimde okura gönderir. Geri kalan tüm alımlama işi, postmodern okurun sezgilerine bağlıdır.

SONUÇ

Postmodernizm günümüzde halen devam eden bir dönemi işaret eder ve onu öncekinden bağımsız, başlı başına yeni bir dönem olarak tanımlamak neredeyse güçtür. Postmodernizmi devrimci bir anlayış olarak değerlendirmek yersizdir, çünkü o varlığını modernizmin tam da tükenmeye başladığı noktada kazanır. Eskinin çarpık yönlerinin üzerine yeniyi getiren postmodernizm devrimsel olmaktan öte deneyseldir.

Modern estetiğin seçkinciliği, düzeni ve güzelliği tek tip bakış açısına indirgemesi ters yönde düşüncelerden oluşan yeni bir akım yaratır: postmodernizm. Postmodernizm her türlü kategoriye, hiyerarşiye karşı çıkar. Çoğulcu ve rengârenk bir anlayışla akılcı düşünceleri yerle bir eder. Postmodernizmin “her şey uyar” ve “iyiyse iyi kötüyse kötü” sloganlarının temelinde modernizmin katı estetik anlayışına eleştirisi yatsa da estetiğin postmodernizmin çoğulcu yapısını öne çıkaran bir yanı da vardır. Öncü ruhuyla avangart, postmodernizmi ilerlediği yolda cesaretlendirir. Postmodernizmin toplumu ve taleplerini reddedişi, sürrealizm kanalıyla gerçekleşir. Dadaizm ise sanatın biricikliğini yadsıyarak postmodernizmin eklektik yapısını güçlendirir.

II. Dünya Savaşı’nın ve Auschwitz’in yarattığı güvensizlik ve bunalımlar sonucunda ötekileşen, özne durumundayken nesneleşen postmodern bir birey doğar. Frankfurt Okulu sakinlerinin öğretileri postmodern düşünce yapısını olumlu anlamda geliştirir. Postkolonyalizmin “bizden olmayan asil değildir” gibi bir anlayışı yok sayması, hiyerarşiyi ve ırkçılığı gereksiz bulan postmodernizme destek olur. Yeni Tarihselciliğin “geçmişe yenilik”, postmodernizmin ise “yeniye geçmiş”, karşıtlık gibi görünse de aralarında derin bir bağ oluşturur.

Görsel sanatların postmodernizmin gelişmesine katkıları oldukça fazladır. İlk kullanım alanı mimaridir ve mimariyi resim, sinema izler. Postmodernizm, her üç sanat alanına eklektik yapısı ile kanalize olur. Tek düze sanat anlayışını kabul etmeyen eklektik yapı, farklı dönemlere ait parçaların birleştirilmesinden oluşan sanatsal çalışmaları ifade eder. Eklektik yapının bu haliyle metinlerarasılığa ve kolâja kaynaklık ettiği sonucu çıkar.

Pop-art akım, kapitalist düzeni protesto eden postmodernizmin zayıf yanlarını yansıtır. Başta kapitalist düzene eleştirel bakan Pop-art akımı, Andy Warhol’un

çalışmalarıyla farklı bir boyuta ulaşır ve eleştirdiği şeye dönüşerek postmodern sanatı meta haline getirir. “İkon”un yaratılışı, postmodern sanatçıların moda-medya-reklam üçlüsü arasında ayakta kalabilmek için ölümüne rekabet etmelerine sebep olur. En sansasyonel olayı yaşayan sanatçı postmodern toplum içerisinde popüler hale gelmeye başlar. Sanat sanat için yapılmaktan çok uzaktadır. Sanat bireyin hedonistliği ölçüsünde şekillenir. Postmodernizmin yazın alanına yönelişi, diğer alanlardan daha geç bir sürece denk gelir.

Postmodern yazında ağır edebi kuralların egemenliği yıkılır. Kuralsızlıkların yazını postmodernizmde her şey serbesttir ve seçkin ifadelere pek fazla yer verilmez. Her türlü seviyeden görüş birbirine karışır.

Üstkurmaca bir metinde yazarın kimliği belirsizleşir. Kurmacanın ötesinde üstkurmaca bir düzlemde, anlatıcı egemenliğini ilan eder. Modern yazının kahramanını tahtından eden anlatıcı, okur ile iletişim halindedir, anlatı içerisine yerleştirdiği dilsel tuzaklarla okur ile oyun oynar. Postmodern yazın seçkinciliği eleştirse de anlatılarının derinine inmek için seçkinci bir okura gereksinim duyar. Yazar kendini geri çekerken ortalama okuru da yanında götürür, çünkü alımlama yapmak sıradan okurun baş edebileceği bir durum değildir. Sosyal sınıflar arası sınırı ortadan kaldıran bir yapının seçkin okuru esas almasının altında yatan çelişki gözler önüne serilir.

Deneysel tiyatro çalışmalarıyla tanınan Peter Handke, *Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl* ile okura başarılı bir üstkurgusal metin sunar. Anlatı boyunca tanık olduklarının düş mü gerçek mi olduğu konusunda kuşku duyan okur, sürekli bir bilinmezlik içerisinde çırpınır. Üstkurmaca unsurlar temel alınarak kaleme alınan yapıt, Handke'nin modernizmden postmodernizme geçişini belgeler niteliktedir. *Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl*, modern olarak kabul gören bir yazarın postmodern unsurlarla kurguladığı bir yapıttır. Yolculuk temelli anlatıda yer alan yazar-anlatıcı Gregor Keuschnig'in gözünden okura seslenen Handke, kendini gizler. Zaman zaman okura seslenen bu kişi, yazar-anlatıcı Gregor Keuschnig'in kendisidir. Postmodern bir anlatıda yazar aranmamalıdır; şayet aranır okur büyük bir yanılgıya düşer. Peter Handke'nin yapıtında yapmaya çalıştığı da budur; anlatıcısına yazarlık rolü vererek okurun kafasını karıştırır. Hukuk fakültesi mezunu Peter Handke'nin Keuschnig'i avukatlıktan yazarlığa yöneltmesi ve ona büyükbabasının adını vermesi rastlantı değildir. Handke bunları kimliğini açığa çıkarmak için yapmaz, amacı okurla oyun oynamaktır.

Handke, üstkurmaca unsurların birçoğundan faydalanır; yapıt içerisinde bir yapıt yazılması, çerçeve ve zincirleme anlatılar, bilinç akışı tekniği, gerçekliğin esnemesi, linearsizlik, okuruna yakın mesafede duran yazar-anlatıcı gibi üstkurmaca unsurlarını kullanır. Şifreli göndermeler yapması ve anlatıcının sesini anlatı içerisinde yükseltmesi ile üstkurmaya yeni boyutlar kazandırır. Yazar-anlatıcı Gregor Keuschnig, tanrısal bakış açısına sahiptir. *Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl*, bir yolculuk masalıdır. Yapıtın giriş, gelişme ve sonucu yoktur. Yazar-anlatıcı ve karakterler anlatı boyunca seyahat ederler. Anlatıcının seyyahlığı, onun gerçeklikten daha da uzaklaştığı izlenimi yaratır. Gregor Kueschnig, Handke'nin Franz Kafka'nın etkisi altında kaldığını gösteren özellikler taşır. Keuschnig'in geçirdiği dönüşüm Gregor Samsa'nın dönüşümünü anımsatır. Keuschnig postmodern bireyin tüm sancılarını yaşar. Yalnızdır, ötekileşmiştir, parçalanmışlık yaşar, hayatını ikincil karakterler ile renklendirir, acı çekmekten hoşlanır. Yoğun cinsel dürtülere sahip olmasına karşın, kadınlarla hep sorunları vardır. Hiçbir yere ait değildir, kapitalist düzene direnemeyip belirli bir süre avukatlık yapar. Yapıtta kronolojik bir zaman akışı yoktur, şimdi ile geçmiş iç içedir. Dilsel açıdan bakıldığında ise, dilbilgisi kurallarına uymayan cümlelerin yoğun biçimde kullanıldığı saptanır.

Çalışmada yapıtları incelenen Daniel Kehlmann ise postmodern dönem yazarı olarak bilinmektedir. Onun yapıtlarında da iç içe geçmiş öyküler, metin içinde metin yazma, iç monologlar, popüler imgelere göndermeler, yazar-anlatıcının karakterlerden biri olması, anlatıcının tekinsiz sesi gibi üstkurgusal öğelerle karşılaşılır. Oluşturduğu üstkurgusal yapıların yanında Daniel Kehlmann, *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman* 'da yarattığı Rizom karakterleri, yazar-anlatıcı ile diyaloga gien ve bir olay içinde olduklarının bilincinde olan kişileri ile de okurun dikkatini çeker.

Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman, sadece üstkurgusal öğeler içermez, aynı zamanda büyülu gerçekçi özellikler de taşır. Büyülü gerçekçilik sanılanın aksine fantastik yazından çok postmodern yazın sınırları içinde yer alır. Okunanlar karşısında "acaba" hissi yaratan fantastik yazına karşılık, büyülu gerçekçilikte olağanüstüne koşulsuz inanma söz konusudur. Böyle bakıldığında büyülu gerçekçilik, gerçekliğin sınırlarıyla oynayan postmodern yazına daha yakın durur.

Kehlmann, 1926 yılında Massimo Bontempelli tarafından adından bahsedilen, fakat 1927 yılında Gabriel Garcia Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* adlı yapıtıyla popüler hale gelen büyülu gerçekçilik kavramına farklı bir boyut kazandırır. Gerçek bir dünyada

olağanüstü şeyler yaşanır, büyüden, doğaüstü varlıklardan, mitlerden ilham alınır, anlatı içerisinde kurgu olduklarının bilincinde olan karakterler sahneye çıkar. Kehlmann, *Rosalie Ölmeye Gidiyor* öyküsünde Genette'nin *narrative metalepse (anlatıcı ötelemesi)*'si denilen tekniğe yer verir. Ölüm emri verilmiş Rosalie'nin anlatı içerisinde yaratıcısı ile yaptığı pazarlıkta okur, onun hayatta kalma savaşına destek verir. Yaratıcı Leo Richter, elinde sihirli değnekle mucizeler yaratan doğaüstü bir kahramanın değişikliğe uğramış halini temsil eder. Rosalie'ye yeni bir başlangıç sunan Leo Richter, yazar arkadaşı Maria'nın kayboluşuna çare olmaz; Mollwitz'i çok istemesine rağmen Lara Gaspald ile birleştirmez.

Kehlmann'ın, *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman* ının her öyküsünde okuru kolayca etkilediği söylenebilir. Okur, Ebling'in mutsuzluğunu, Rosalie'nin savaşını, Ralf Tanner'in çıkmazlarını, Maria'nın çaresizliğini, Blancos'un vazgeçmişliğini, Mollwitz'in yalnızlığını yoğun biçimde hisseder. Hem bir karakter hem de öyküler yazan biri olarak Leo Richter, enstest dürtülere de sahiptir. Yarattığı kişilerden biri olan Elisabeth ile yaşadığı aşk, bir babanın kızına duyduğu aşk kadar enstesttir.

En Uzak Yer adındaki yapıt, felsefe alanında doktora yapmış bir yazarın, varoluş ve kimlik sorununu ustaca işleminin en güzel kanıtıdır. Yapıt boyunca sigorta şirketinde çalışan Julian'ın farklı bir kimliğe doğma çabaları anlatılır. Varoluş sorunu üzerinde yoğunlaşan yapıt, olağanüstü olanı sıradanlaştırmayı dener. Bir karakterin kendisine ölmüş süsü vermek istemesi, postmodern bireyin çıkmazlarına yapılmış bir gönderge gibidir. Kehlmann, *En Uzak Yer*'de kimlik karmaşasını anlatmak için aynayı ve odipallığı kullanır. Julian'ın ikinci hayatının ilk günü evine gittiğinde ayna ile yaşadığı mücadele, yaşadığı kimlik sorunlarını da imler. Julian'ın yeni hayatında geçmişinde iz bırakan insanlarla yeniden karşılaşması, okura “ne kadar kaçarsan kaç geçmiş peşini bırakmaz” mesajını verir. Julian'ın nesnel ya da öznel bir görüşe sahip olmaması, ölüm ile yaşam arasındaki sınırlarda dolaşması, *En Uzak Yer*'i büyülü gerçekçi sayan unsurlar arasında yer alır. Ölüme doğmak (kendine boğulma süsü veren Julian), yeni hayat, geçmişten gelenler, ayna parçaları, astral seyahat, hayalet insan, beden takıntısı gibi olgular yapıtın büyülü gerçekçiliğini ortaya koyan özellikler arasında yer alırlar.

Avrupa'da ülkemizden yirmi yıl daha önce kendisinden bahsedilmeye başlanan postmodernizmin, kavramsal, tarihsel, diğer alanlarla bağlantısı, her şeyden önce de

edebiyatla ilişkisi açısından ele alınmıştır. Oyunsuluğun üst noktaya yerleştiği postmodern yazının örneklerinden sayılan Handke ve Kehlmann'ın yapıtlarında parçalı anlatım, ironi, parodi, imge, mecaz gibi tekniklerin ustaca kullanıldığı saptanmıştır. Yazarın ölümünü yüksek sesle haykıran postmodern anlatılarda anlatıcının ögürlüğü ile ön plana çıktığı görülmüştür.

KAYNAKÇA

Birincil Kaynaklar

- Handke, Peter, *Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl*, (Çev.: Ayşe Selen), Can Yayınları, İstanbul 2001.
- _____, *Mein Jahr in der Niemandbucht: Ein Märchen aus den neuen Zeiten*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1994.
- Kehlmann, Daniel, *Der fernste Ort*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001.
- _____, *En Uzak Yer*, (Çev.: İsmet Sait Damgacı), Can Sanat Yayınları Ltd. Şti., İstanbul 2006.
- _____, *Ruhm: Ein Roman in neun Geschichten*, Rowohlt Verlag GmbH, Hamburg 2009.
- _____, *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman*, (Çev.: Yeşim Tükel Kılıç), Can Yayınları, İstanbul 2010.

İkincil Kaynaklar

- A Postmodern Reader*, Edited by Joseph Natoli and Linda Hutcheon, State University of New York Press, 1993.
- Ackermann, Kathrin, *Von der philosophisch-moralischen Erzählung zur modernen Novelle: contes und nouvelles von 1760 bis 1830*, Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main 2004.
- Adıgüzel, Sedat, "Elçin'in Posta Şubesinde Hayal Oyunu Üzerine Yapısal Bir Yaklaşım", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 6/1, Winter 2011, Turkey, (293-303).
- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, SuhrkampVerlag GmbH, Hrsg: Rolf Tiedemann, 2003.
- _____, *Minima Moralia: Reflexione aus dem beschädigten Leben*, Schurkamp, Berlin-Frankfurt am Main 1997.
- Aktulum, Kubilay, *Kopuk Yapıt-Kopuk Yazı*, Öteki Yayınevi, Ankara Mart 2002.
- _____, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Araştırma İnceleme, Ankara 1999.
- Anonym, *Ironie-Theorie und Praxis*, Grin Verlag, 2007.
- Anzieu, Didier, "Toplulukların İmgesel Dünyası", 158-211, içinde, *Bensizbiz: Topluluk Zihniyetinin Psikanalizi*, (Yayına Hazırlayan: Bella Habip), İthaki Yayınları, 2012.
- Arargüç, M.Fikret, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius Ve Olası Dünya(Lar)", *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 3 (3), 2011, (81-92).
- Arndt, Andreas, *Dialektik und Reflexion: Zur Rekonstruktion des Vernunftbegriffs*, Meiner Verlag, 1994.

- Arslandoğlu, Kaan, *Yanılmasının Gerçekliği*, İthaki Yayınları, İstanbul 2005.
- Artaud, Antonin, *Antonin Artaud: Selected Writings*, Hs: Susan Sontag, Farrar, Strsus, Giroux, Inc., 1976.
- Atay, Ali, *Postmodernizmin ABC'si*, Say Yayınları, İstanbul 2010.
- Aydın, Kamil, *Karşılaştırmalı Edebiyat: Günümüz Postmodern Bağlamında Algılanışı*, (2. Baskı), Birey Yayıncılık, İstanbul, 2008.
- Ateş, Dinçer, "Moderninden Postmodern Anlatılara Uzanan Yolculuğuna Roman Kişisinin Birey Olma Sorununa Genel Bir Bakış", *Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, Yıl:12, Sayı:138/139/140, Haziran, Temmuz, Ağustos 2008, (360-363).
- Aytaç, Gürsel, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2012.
- Bacon, Francis, *Yeni Atlantis*, (Çev.: Çiğdem Dürüşken), Kabalcı Yayınevi/Humanitas Dizisi, İstanbul 2010.
- Bahar, Halil İbrahim, *Sosyoloji*, Usak Yayınları, Ankara 2009.
- Balkaya, Dursun, *Özerk Dil Dizesinden Lacan'ın Simgesel Düzenine: Bir Yapıtta Lacancı izler Sürme*, Çizgi Kitabevi, Konya 2013.
- Ballestrem, Karl, *Politische Philosophie des 20. Jahrhunderts*, Oldenbourg Verlag, 1990.
- Bankier, David, *Fragen zum Holocaust: Interviews mit Prominenten, Forschen und Denkern*, Wallstein Verlag, 2006.
- Batteux, Charles,u. *Johann Adolf Schlegel: Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz. Aus dem Französischen übersetzt und mit Abhandlungen begleitet von Johann Adolf Schlegel. Nachdruck der dritten Aufl., 1770*, Hildesheim, New York 1976.
- Baudrillard, Jean, *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*, Merve Verlag, Berlin 1978.
- _____, *Simulacra and Simulation*, Translated by Sheila Faria Glaser, The University of Michigan Press, 1994.
- Baum, Patrick, *Lexikon der Postmoderne: von Abjekt bis Žižek Begriffe und Personen*, Hrsg: Stefan Höltgen, Projekt Verlag, Bochum/Freiburg 2010.
- Becker, Sascha, *Stil und Dialektik in Adornos "Minima Moralia"*, Grin Verlag, 2012.
- Beil, Benjamin, Kühnel Jorgen, Neuhaus, Christian, *Studienhandbuch Filmanalyse: Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, Wilhelm Fink Verlag, München 2012.
- Bendixen, Peter, *Die Unsichtbare Hand, die Freiheit und der Markt: das weite Feld ökonomischen Denkens*, Lit Verlag GmbH & Co. KG., Wien 2009.

- Best, Seven, Kellner, Douglas, *Postmodern Teori*, (Çev.: Mehmet Küçük), (2. Baskı), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.
- Betten, Anne, Monika Dannerer, *Dialogue Analysis IX: Dialogue in Literature and the Media, Part 1: Literature: Selected Papers from the 9th IADA Conference, Salzburg 2003*, Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2005.
- Bierbrodt, Johannes, *Naturwissenschaft und Ästhetik 1750-1810*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000.
- Blackburn, Simon, *The Oxford Dictionary of Philosophy*, Oxford University Press, Oxford, s. 125, içinde, Bülent Evre, "Bir Düşünüş Biçimi Olarak Postmodernizm ve Temel Parametreleri", *Akdeniz İ.İ.B.F. Dergisi*, S. : 13, 2007, (1-23).
- Bloßfeld, Lisa, *Das Spiel mit den Wirklichkeitsebenen in Daniel Kehlmanns "Ruhm"*, Grin Verlag, 2011.
- Boehm, Rudolf, *'Tragik'. Von Oidipus bis Faust*, Verlag Königshausen&Neumann GmbH, Würzburg 2001.
- Bogue, Ronald, *Deleuze's Way: Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*, Ashgate Publishing, Ltd., 2007.
- Borges, Jorge Luis, *Befragungen: in Gesammelte Werke*, München 1981.
- Brittnacher, Hans Richard (ed.), *Unterwegs: zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert*, Hrsg: Magnus Klaue, Böhlau Verlag, Weimar, Köln 2008.
- Bülbül, Melik, "Karl Henckell'in "Berliner Abendbild"1 Ve Tevfik Fikret'in "Sis"2 Adlı Şiirlerinde İmgelerle Büyük Şehir Sorunsalı", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(7), 2007, (239-252).
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, 1981.
- Büscher, Nick, *Mythos in der Postmoderne: Christoph Ransmayrs Die letzte Welt*, Diplomico Verlag GmbH, Hamburg 2010.
- Călinescu, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, 1987.
- Cambi, Fabrizio(Hs.), *Gedächtnis und Identität: die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Königshausen&Neumann, Würzburg 2008.
- Campanella, Tommaso, *Güneş Ülkesi*, (Çev.: Çiğdem Dürüşken), Kabalcı Yayınevi/Humanitas Dizisi, İstanbul 2008.
- Charles, Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, (Çev.: Ali Berkay), İletişim Yayınları, İstanbul 2004.
- Childs, Peter, *Modernizm*, (Çev.: Vural Yıldırım), Sitare Yayınları, Ankara, 2010.
- Çıkla, Zafer, "Romanda Kurmaca ve Gerçeklik", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, 6(65, 66, 67), Mayıs, Haziran, Temmuz 2007, (111-129).

- Çolak, Metin, *Sinema ve Zeitgeist: Çağdaş Toplumsal Kriz ve Postmodern Sinemanın Yükselişi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-TV ve Sinema Anabilim Dalı, İzmir 2006.
- _____, "Georg Lukacs'ı Yeniden Düşünmek", *FLSF(Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, S. :12, (Güz) 2011.
- Das grosse Duden-Lexikon in acht Bänden, Herausgegeben und bearbeitet von der Lexikonredaktion des Bibliographischen Instituts, Erster Band A-B, 2., neu bearbeitete Auflage*, Bibliographisches Institut, Mannheim, Wien, Zürich 1969.
- Degenhardt, Miriam, *Die Bedeutung von Sprache in Peter Handkes Wunschloses Unglück*, Grin Verlag, 2005.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Anti-Oedipus*, Continuum International Publishing Group, 2004.
- _____, Massumi, Brian, *EPZ Thousand Plateaus*, Continuum International Publishing Group, 2004.
- Demir, Yavuz, "Anlatı Biliminin Temel Terimleri Üzerine", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 7, Samsun 1992, içinde, Selçuk Çıkla, "Hüzün ve Tesadüfte Üstkurmaca ve Hikâyecilik Dersleri ": Mustafa Kutlu Kitabı", (Hazırlayanlar: Kemal Aykut, Nusret Özcan), Nehir Yayınları, Aralık 2001, (255-271).
- Doltaş, Dilek, *Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar/Uygulamalar*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2003.
- Dörr, Georg, *Muttermythos und Herrschaftsmythos: zur Dialektik der Aufklärung um die Jahrhundertwende bei den Kosmikern, Stefan George und die Frankfurter Schule*, Königshausen & Neumann, Wiesbaden 2007.
- Dörtler, Thomas, *Postmodern Practices Beiträge zu einer Vergehenden Epoche*, Hrsg: Claudia Globisch, Lit Verlag, Hamburg/London.
- Drews, Susanne, *Postmoderne Moral*, Grin Verlag, 2007.
- Dunne, Clare, *Carl Jung: Wounded Healer of the Soul: An Illustrated Biography*, Parabola Books, 2000, s. 216. İngilizceden çeviri: [http://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6ksap_\(felsefe\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6ksap_(felsefe)) internet adresinden 27.02.2012 tarihinde saat: 17: 44'te alıntılanmıştır.
- Dünyada Türk İmgesi*, Özlem Kumrular (Ed.), Kitap Yayınevi Ltd., 2005.
- Ecevit, Yıldız, *Orhan Pamuk'u Okumak*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1996.
- Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayıncılık A.Ş., İstanbul 2001.
- Ecke, Esther, *Edward Said und der Orientalismus: Welche Rolle spielt die Literatur in Bezug auf die Herausbildung des Orientalismus und seiner Bedeutung heute?*, GrinVerlag, 2013.

- Eco, Umberto, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (Çev.: Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1996.
- _____, *Postmodernismus, Ironie und Vergnügen. In: Wolfgang Iser (Hrsg.), Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne Diskussion*, Weinheim 1988.
- _____, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Indiana University Press, 1986.
- _____, *Gülün Adı*, (Çev.: Şadan Karadeniz), Can Yayınları, İstanbul 1999.
- Elmas, Nazım, “Mustafa Kutlu’nun “Bu Böyledir” Adlı Hikâye Kitabında Bilinç Akışı ve İç Monolog Tekniği”, *Karadeniz Araştırmaları*, S. : 29, 2011, (133-145).
- Emir, Derya ve Diler, Hatice Elif, “Büyülü Gerçekçilik: Latife Tekin’in Sevgili Arsız Ölüm ve Angela Carter’ın Büyülü Oyuncakçı Dükkânı İsimli Eserlerinin Karşılaştırması”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. : 30, Ağustos 2011, (51-62).
- Emre, İsmet, *Postmodernizm ve Edebiyat*, 2. Baskı, Anı Yayınları, Ankara 2006.
- Enos, Theresa, *Encyclopedia of Rhetoric and Composition: Communication from Ancient Times to the Information Age*, Published by Routledge, New York 1996.
- Erdem, Servet, “Büyülü Gerçekçilik ve Halk Anlatıları”, *Milli Folklor Dergisi*, 23(91), 2011, 175-183.
- Ergüven, Mehmet, *Yoruma Doğru*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 190, içinde, Birsan Limon, "Kültürel Değişim Sürecinde Popüler Kültür ve Kitsch Kavramı", *İdil Dergisi*, 1(3), 2012, (106-115).
- Erkan, Mukadder, “Postmodern Anlatıda Dil, Zaman, Mekân”, *M. Ruhi Esengün’ü Anma Toplantıları: Edebiyatta Dil, Zaman, Mekân*, Kasım 2009, Erzurum, (185-193).
- Erten, Yavuz v.d. (Yay. Haz.) *Psikanalizin ‘Öteki’ Yüzü: Heinz Kohut*, (Yayına Hazırlayanlar: Yavuz Erten, Nafi Mitrani, Melis Tanık), İthaki Yayınları, 2004.
- Evre, Bülent, “Bir Düşünüş Biçimi Olarak Postmodernizm ve Temel Parametreleri”, *Akdeniz İ.İ.B.F. Dergisi*, S.: 13, 2007, (1-23).
- Eysteinsson, Astradur, *Modernism: Volume 1*, John Benjamins Publishing, Hrsg: Vivian Liska, 2007.
- Farabi, *İdeal Devlet (Medinetü’l Fazıla)*, (Çev.: Ahmet Arslan), Divan Yayınları/Felesefe Dizisi, Ankara 2010.
- Fietz, Lothar, *Strukturalismus: eine Einführung*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1982.

- Fischer, Joachim, *Die Architektur der Gesellschaft: Theorien für die Architektursoziologie*, Transcript Verlag, Hrsg: Heike Delitz, Bielefeld 2009.
- Flickinger, Joachim, *Jean François Lyotard-Postmoderne Am Beispiel Der Wissenschaft*, Grin Verlag, 2004.
- Flores, Angel, *Magical Realism in Spanish American Fiction*, in, (ed) Lois Parkinson Zamora, Wendy Faris, *Magical Realism: Theory, History, Community*, 5. Printing, Duke University Press, U.S. A. 2005, (111-115).
- Foucault, Michel, *Kelimeler ve Şeyler*, (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi, Ankara 1994.
- _____, *What is Enlightenment?*, in Paul Rabinow (ed.), Penguin, Harmondsworth 1986.
- Fromm, Erich, *The art of living*, Open Road Media Publising, 2013.
- Gece, Elif, “Avangart Sanatın Toplumsal Etkileri”, *Özgürlük, Eşitlik ve Kardeşlik, 1. Uluslar Arası Felsefe Kongresi*, 14-16 Ekim 2010, Bursa, (663-668).
- Gellner, Ernest, *Postmodernism, Reason and Religion*, Routledge, London and New York 1992.
- Giddens, Anthony, *The Consequences of Modernity*, Stanford University Press, Stanford 1990.
- Geçikli, Kubilay, “Stephen Greenblattın *Ütopya* İncelemesi”, *M. Ruhi Esengün’ü Anma Toplantıları: Edebiyatta Dil, Zaman, Mekân*, Kasım 2009 Erzurum, (179-185).
- Genette, Gérard, *Die Erzählung*, Wilhelm Fink GmbH&Co Verlags, München 1998.
- Geyer, Paul, Jünke, Claudia, *Von Rousseau zum Hypertext: Subjektivität in Theorie und Literatur der Moderne*, Königshausen & Neuman, Würzburg 2001.
- Glaser, Hermann, Lehmann, Jakob, Lubos, Arno, *Wege der deutschen Literatur. eine geschichtliche Darstellung*, Ullstein Bücher, Frankfurt/M, Berlin, Wien 1961-62.
- Goodchild, Philip, *Deleuze and Guattari: An Introduction to the Politics of Desire*, Sage, 1996.
- Gross, Verena, “Magische” Elemente in Garcia Márquez “Cien años de soledad”, Grin Verlag, 2008.
- Habermas, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985.
- Hartmann, Nicolai, *Ästhetik*, Walter de Gruyter&Co., Berlin 1963.
- Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, (Çev.: Sungur Savran), (3. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul 2003.

- Hassan, Ihab Habib, *The Postmodern Tturn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Colombus 1987.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Aesthetik*, Duncker und Humblot Verlag, Hrsg: Heinrich Gustav Hotho, Berlin 1842.
- Heller, Ágnes, Fehér, Ferenc, *The Postmodern Political Condition*, Polity Press, 1991.
- Hillebrand, Bruno, *Gesang Und Abgesang Deutscher Lyrik Von Goethe Bis Celan*, V&R unipress GmbH, Göttingen 2010.
- Hoesterey, Ingeborg, *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Indiana University Press, U.S. S. 2001.
- Hoffmann, Abel, Theodor W. Adorno, *Minima Moralia-Eine kritische Reflexion der Kapitel 19 und 33*, Grin Verlag, 2012.
- Hoffmann, Alexander, *Wissenschaft, Religion, Erzählkunst, (Post)Kolonialismus in Daniel Kehlmanns "Die Vermessung der Welt" und Mario Vargas Llosas "der Geschichtenerzähler"*, Grin Verlag, 2008.
- Hoffmann, Gerhard, *Das narrative System der Postmoderne*, in: Gerhard Hoffmann (Hg.), *Der zeitgenössische amerikanische Roman*, (Bd. 1), München 1998.
- Honneth, Axel, *Die Frankfurter Schule Und Die Folgen*, Walter de Gruyter, Hrsg: Albrecht Wellmer, Berlin 1986.
- Höckendorff, Mareike, *Gegenräume: Heterotopologie in Anwendung auf die Literatur am Beispiel Daniel Kehlmanns*, Grin Verlag, 2010.
- Hummel, Volker Georg, *Die narrative Performanz des Gehens: Peter Handkes "Mein Jahr in der Niemandsbucht" und "Der Bildverlust" als Spaziergängertextes*, Transcript Verlag, Bielefeld 2007.
- Humphrey, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel: A Study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner and Others*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1954.
- Huxley, Aldous, *Yeni Dünya*, (Çev.: Ümit Tosun), 5. Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul 2007.
- Ionesco, Eugénee, *Notes and Counter-Notes*, (Çev.: Donald Watson), J. Calder, London 1964.
- Iser, Wolfgang, *Der implizite Leser*, München 1994.
- Işıksalan, Nilay, "Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/Orhan Pamuk", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(2), 2007, 419-466, içinde, Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayıncılık A.Ş., İstanbul 2001.
- İlter, Tuğrul, "Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben-Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm", *Küresel İletişim Dergisi*, S. : 1, Bahar-2006.

- İplikçi, Müge, “Modernizm”, *Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, Yıl:12, Sayı:138/139/140, Haziran, Temmuz, Ağustos 2008, (634-636).
- Jameson, Fredrich, *Modernizm İdeolojisi*, Metis Yayınları, İstanbul 2005.
- _____, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı*, Nirengi Kitap, Ankara 2008.
- Kappes, Christoph, *Schreibgebärden: Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß*, Königshausen&Neumann, Würzburg 2006.
- Karl Steuerwald, *Deutsch-Türkisch Wörterbuch*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1974.
- Kaufman, Eleanor, Helle, Kevin Jon, *Deleuze and Guattari*, U of Minnesota Press, 1998.
- Kayser, Wolang, *Entstehung und Krise der modernen Romans*, Stuttgart 1954.
- Kehlmann, Daniel, *Diese sehr ernsten Scherze: Poetikvorlesungen*, Wallstein Verlag, 2007.
- Kırgız, Şenay, *E.T.A. Hoffmann’ın Eserlerinde Fantastik Öğeler*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2010.
- Kızılar, Funda, “Postmodernist Bir Yaklaşımla Yabancı Dil Öğretiminde Yazının Yeri”, *Sakarya Üniversitesi Akademik İncelemeler Dergisi*, 3(2), 2008, (27-42).
- Kiesel, Helmuth, *Geschichte der literarischen Moderne: Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, Verlag C.H. Beck oHG, München 2004.
- Kikegaard, Sören, *Über den Begriff der Ironie: Unter ständiger Rücksicht auf Sokrates*, Düsseldorf/Köln 1962.
- Kloska, André, *Wunsch und Tabu*, Grin Verlag, 2005.
- Knatz, Lothar, Otabe, Tanehisa, *Ästhetische Subjektivität: Romantik & Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005.
- Koçakoğlu, Bedia, *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*, Hece Yayınları, Ankara 2012.
- Krohn, Wolfgang, *Ästhetik in der Wissenschaft: Interdisziplinärer Diskurs über das Gestalten und Darstellen von Wissen*, Felix Meiner Verlag, 2006.
- Kröber, Franz, *Metalepsen und das Aufbegehren der Figur gegen den Erzähler in “Rosalie geht sterben” aus Daniel Kehlmanns Roman “Ruhm”*, Grin Verlag, 2011.
- Kumar, Shiv. K., *Gergson and The Stream of Consciousness Novel*, Blackie, London 1962, içinde, Serdar Odacı, “Ulysses ve

- Tutunamayanlar'da Bilinç Akışı Tekniği", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4(1)-I Winter 2009, (608-683).
- Kurt, Mustafa, "Modernizm ve Gerçeküstücülük Bağlamında Sait Faik'in Son Hikâyeleri", *Türkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 6/3, Summer 2011, (1463-1475).
- Küçük, Mehmet, *Modernite versus Postmodernite*, Say Yayınları, İstanbul 2011.
- Lapp, Edgar, *Linguistik der Ironie*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1997.
- Lämmert, Ebenhard, *Bauformen des Erzählens*, Metzler Verlag, Stuttgart 1993.
- Lucy, Niall, *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş*, (Çev.: Aslıhan Aksoy), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003.
- Luks, Fred, *Endlich im Endlichen oder: Warum die Rettung der Welt, Ironie und Großzügigkeit erfordert*, Metropolis Verlag für Ökonomie, Gesellschaft und Politik, Marburg 2010.
- Lyotard, Jean François, *The Inhuman: Reflection on Time*, Stanford University Press, 1991.
- _____, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, 1984.
- Matei, Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü: Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm*, (Çev.: Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2010.
- Matulart, Jenny, *Aspekte des magischen Realismus in ausgewählten Werken von Andre Brink*, Grin Verlag, 2001.
- Maurer, Friedrich, *Deutsche Wortgeschichte Band 2: Ausgabe 17 von Grundniss der germanischen Philologie unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrt*, (3. Überarbeitet), Walter de Gruyter Verlag, 1974. içinde Şenay Kırgız, E.T.A. Hoffmann'ın Eserlerinde Fantastik Öğeler, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2010.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York, London 1981.
- McLaren, Peter, Kincheloe, Joe L., *Critical Pedagogy: Where Are We Now?*, Peter Lang, 2007.
- Methuen, Charlotte, *Befreiung Am Ende? Am Ende Befreiung!:* *Jahrbuch der Europäischen Gesellschaft für die Theologische Forschung von Frauen, European Society of Women in Theological Research*, Hrsg: Angela Berlis, Peeters Publishers, Leuven/Belgium 2002.
- Miedema, Nine , Schrott, Angela, Monika Unzeitig (Hrsg), *Sprechen mit Gott: Redeszenen in mittelalterlicher Bibeldichtung und Legende*, Akademie Verlag GmbH, Berlin 2012.

- Müller, Claudia, *Magischer Realismus in ausgewählten Werken von Zadie Smith und Salman Rusdie*, Grin Verlag, 2011.
- Mülverstedt, Carolin, *Denn das Thema der Dichtung ist immer der Mensch: Entindividualisierung und Typologisierung im Romanwerk Elisabeth Lanngässers*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2001.
- Neltzsch, Peter, *Architektur der Postmoderne*, Grin Verlag, 2004.
- Neun, Oliver, *Unser postmodernes Fin de Siècle: Untersuchung zu Arthur Schnitzlers "Anatol-Zyklus"*, Verlags Königshausen & Neuman GmbH, Würzburg 2004.
- Nietzsche, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, Philipp Reclam Verlag GmbH, 2000.
- O'Farrell, Clare, *Michel Foucault*, Sage Publications Ltd., London 2005.
- Odacı, Serdar, "Ulysses ve Tutunamayanlar'da Bilinç Akışı Tekniği", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4(1), -I Winter 2009, (608-683).
- Oppermann, Serpil, *Postmodern Tarih Kuramı*, Phoenix, Ankara 2006.
- Orwell, George, *1984*, (Çev.: Celal Üster), Can Yayınları/Dünya Klasikleri Dizisi, İstanbul 2000.
- Özbek, Yılmaz, *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*, Çizgi Kitabevi, Konya 2005.
- Özcan, Meltem, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin, içinde, Bedia Koçakoğlu, *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*, Hece Yayınları, Ankara 2012.
- Özdemir, Mustafa, *Robert Neumann'ın Edebi Parodileri Üzerine Tematik Bir İnceleme*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 1996.
- _____, *Tiyatro Parodileri Örneğinde Berlin Parodi Tiyatrosu ve Teyatral Üslubu*, (Yayınlanmamış Doktora Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2003.
- _____, "Edebi Parodi I", *İzdüşüm Dergisi*, S.:1, Erzurum 1997, (16-19).
- Paetzold, Heinz, *Ästhetik der neueren Moderne: Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart*, Steiner Verlag, Stuttgart 1990.
- Pamuk, Orhan, *Saf ve Düşünceli Romancı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.
- Pannwitz, Rudolf, *Die Krisis der Europaeischen Kultur*, Verlag Hans Carl, Nürnberg 1917.
- Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010.

- Parr, Adrian, *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh University Press, 2005.
- Parsons, Deborah, *Theorists of the Modernist Novel: James Joyce, Dorothy Richardson and Virginia Woolf*, Routledge, New York 2007.
- Pierre, Hadot, *Wittgenstein ve Dilin Sınırları*, (Çev.: Murat Erşen), (2. Baskı), Doğubatı Yayınları, 2011.
- Platon (Eflatun), *Devlet*, Profil Yayıncılık/Felsefe Dizisi, İstanbul 2011.
- Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, s. 8, in: Matei Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü: Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm*, (Çev.: Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2010.
- Poyraz, Hakan, "Modernitenin İki Efendisi: Descartes ve Bacon", *Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, Yıl:12, Sayı:138/139/140, Haziran, Temmuz, Ağustos 2008, (17-26).
- Rellecke, Horst, *Der Glaselefant: Pop und Postmoderne auf dem Weg zu einer spielerischen Architektur*, Baurverlag GmbH, Wiebaden und Berlin 1986.
- Richter, Anja Maria, *Das Studium der Stille: deutschsprachige Gegenwartsliteratur im Spannungsfeld von Grostizismus, Philosophie und Mistik: Heinrich Böll, Botho Strauß, Peter Handke, Ralf Rothmann*, Peter Lang Verlag, 2010.
- Rosenau, Pauline Marie, *Post-Modernism and the Social Sciences: Insights, Inroads, and Intrusions*, Princeton University Press, New Jersey 1992.
- Ruffing, Christoph, *Der individualisierte Prototyp: Der innere Monolog als Standesstudie und Analyse der Psyche in Arthur Schnitzlers "Leutnant Gustl"*, Grin Verlag, 2010.
- Rüsen, Jörn, *Geschichte im Kulturprozeß*, Böhlau Verlag, Köln-Weimar 2002.
- Said, Edward W., *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, (Çev.: Berna Ülner), Metis Yayınları, İstanbul 2010.
- _____, *Orientalism*, Knopf Doubleday Publishing Group, 1979.
- Sarup, Madan, *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, University of Georgia Press, 1993.
- Scheer, Edward (ed.), *Antonin Artaud: A Critical Reader*, Routledge, 2004.
- Scheffel, Michael, *Magischer Realismus*, Stauffenburg Verlag, 1990.
- Scholtz, Gunter (Hrsg.), *Historismus Am Ende Des 20. Jahrhunderts: Eine Internationale Diskussion*, Akademie Verlag, Berlin 1997.
- Scott, Jill, *Electra After Freud: Myth And Culture*, Cornell University, 2005.

- Sheehan, Paul, *Modernism, Narrative and Humanism*, Cambridge University Press, 2004.
- Sistig, Sabine, *Wandel der Ich-Identität in der Postmoderne?: Zeit und Erzählen in Wolfgang Hilbigs "Ich" und Peter Kurzecks Keiner stirbt*, Verlag Königshausen&Neumann GmbH, Würzburg 2003.
- Sommer, Robert, *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik*, Georg Olms Verlag, Würzburg 1892.
- Sprenger, Mirjam, *Modernes Erzählen: Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 1999.
- Stanzel, Franz, *Die typischen Erzählsituationen im Roman, dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*, W. Braumüller Verlag, Vienna 1955.
- Sukenick, Ronald, "The Death of the Novel", *The Death of the Novel and Other Stories*, Dial Press, New York 1969, içinde, Ayşen Karabostan, *Graham Swift'in Waterland, David Lodge'un Small World Ve Martin Amis'in London Fields Adlı Romanlarında Üstkurmaca Tekniğinin İncelenmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara 2006.
- Şahin, Mehmet, *Yönetim Bilgi Sistemi*, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir 2005.
- Şevki, Abdullah, *Edebiyat ve Yorum*, Öz Yapım oHG&H@vuz, Ankara 2009.
- Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı (Roman Unsurları)*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2006.
- Toynbee, Arnold, *A Study of History*, Oxford University Press, 1957.
- Tucker, Kenneth H., Jr., *Anthony Giddens and Modern Social Theory*, Sage Publications, California 1998.
- Urgan, Mina, *Edebiyatta Ütopya Kavramı ve Thomas More*, Adam Yayıncılık, İstanbul 1984.
- Uyanık, Gürsel, *Peter Stamm'in Agnes Adlı Romanında Üstkurmaca ve Metinlerarası İlişkiler*, Salkımsöğüt, Konya 2011.
- Ünal, Dalım Çiğdem, *Peter Handke'nin Mein Jahr in der Niemandsbucht Adlı Romanında Örneklerle Edebiyatta Üstkurmaca Ögesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1997.
- Ünlü, Sezen, *Sosyal Psikoloji*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir Ekim 2004.
- Wilbert, Gero von, *Sachwörterbuch der Lieratur*, Stuttgart 1989.
- Walter, Roland, *Magical Realism-An Overview Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 1993, 13-21, içinde, Canan Öktemgil Turgut, *Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik*, (Yayınlanmamış

- Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2003.
- Waugh, Patricia, *Metafiction*, London, New York 1984.
- Weisse, Christian Hermann, *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, C.H.F. Hartmann Verlag, Leipzig 1830.
- Welsch, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, (6. Auflage), Akademie Verlag GmbH, Berlin 2002.
- Williams, Raymond, *Problems in Materialism and Culture*, Verso, London 1980.
- Wu, Yenna, *Human Rights, Suffering, and Aesthetics in Political Prison Literature*, Lexington Books, 2011.
- Wiegmann, Hermann, *Abendländische Literatur Geschichte: Die Literatur in Westeuropa von der griechischen und römischen Dichtung der Antike bis zur modernen englischen, französischen, spanischen, italienischen und deutschen Literatur*, Königshausen&Neumann, Würzburg 2003.
- Yıldız, Süleyman, “ ‘Made in Germany’ İmgesi”, içinde, *Bellek, Mekân, İmge: Prof. Dr. Nilüfer Kuruyazıcı'ya Armağan*, (Yayına Hazırlayanlar: Mahmut Karakuş-Meral Oralış), Multilingual, İstanbul 2006, (112-131).
- Young, Robert, *Colonial Desire*, Routledge, 1995.
- , *Post Colonialism: Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York 2003.
- Zamora, Lois Parkinson and Faris, Wendy B., *Magical Realism Theory, History, Community*, Duke University, Press, London 1995, içinde, Yıldırım Özsevgeç, *Angela Carter'ın Büyülü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toy Shop) Adlı Romanında Büyülü Gerçekçilik*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum 2010.
- Zavarzadeh, Masud, *The Mythopoeic Reality*, University of Illinois Press, Urbana 1976, s. 39, içinde, Zafer Çıkla, “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”, Hece Türk Romanı Özel Sayısı, 6(65, 66, 67), Mayıs, Haziran, Temmuz 2007, 111-129.
- Zima, Peter V., *Moderne-Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, A.Francke Verlag, Tübingen und Basel, (2. Auflage), 2001.
- Zimmermann, R.A.T., *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*, Wilhelm Braumüller Verlag, Wien 1870.

İnternet Kaynakları

- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Anti-Oedipus*, s. 1. İngilizceden Çeviri: <http://www.ntsimg.com/?p=1149> internet sitesinden 27.02.2013 tarihinde 14:35'te alıntılanmıştır.

http://okumaninsonunayolculuk.com/pdf/okuyarak_okumak/kitap_okumak/2009_okumalarim.pdf internet adresinden 10.02.2014 saat:14.05'te alıntılanmıştır. (Zikrullah Kırmızı, 2009 Okumalarım)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Şenay KIRGIZ KARAK
Doğum Yeri ve Tarihi	Hatay/İskenderun-18.09.1983
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Ondokuz Mayıs Üniversitesi-Eğitim Fakültesi-Almanca Öğretmenliği-Samsun (2002-2007)
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi-Edebiyat Fakültesi-Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü-Erzurum (2007-2010)
Doktora Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi-Edebiyat Fakültesi-Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü-Erzurum (2010-)
Bildiği Yabancı Diller	Almanca, İngilizce
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Araştırma Görevlisi-Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (2009 Şubat ayından itibaren)
İletişim	
E-Posta Adresi	