

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ROBERT SCHNEIDER'in REN ÜÇLEMESİNİN
POSTMODERN EDEBİYAT BAĞLAMINDA
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gülcan YÜCEDAĞ

Enstitü Anabilim Dalı : Alman Dili ve Edebiyatı

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Cüneyt ARSLAN

HAZİRAN – 2014

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

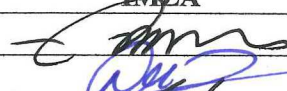
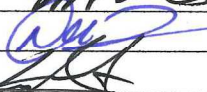

ROBERT SCHNEIDER'in REN ÜÇLEMESİNİN
POSTMODERN EDEBİYAT BAĞLAMINDA
İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gülcan YÜCEDAĞ

Enstitü Anabilim Dalı : Alman Dili ve Edebiyatı

"Bu tez ~~26.06/2016~~ tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir."

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Prof. Dr. Mehmet Emin Fırsın	Basarılı	
Yrd. Doç. Dr. A. Nursey Durdağ	Basarılı	
Yrd. Doç. Dr. Leyla Arslan	Basarılı	

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Gülcan YÜCEDAĞ

26.06.2014

ÖNSÖZ

Bu tezin yazılması aşamasında, çalışmamı sahiplenerek titizlikle takip eden danışmanım Yrd. Doç. Dr. Cüneyt Arslan'a değerli katkı ve emekleri için içten teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım. Prof. Dr. Arif Ünal her zaman yardımsever olmuştur ve babacan tavırlarıyla her türlü sorunda çözüm önerileri sunmuştur. Yrd. Doç. Dr. Funda Kızıler Emer süreç boyunca desteğini esirgememiştir. Bu vesileyle şimdiye kadar 'bir harf olsun' öğreten tüm hocalarıma saygılarımı sunar ve teşekkür ederim. Son olarak bu günlere ulaşmamda emeklerini hiçbir zaman ödeyemeyeceğim anneme ve aileme şükranlarımı sunar, hiçbir fedakârlıktan kaçınmayan arkadaşlarıma – özellikle Gülsum Kuş, A. Yasemin Üstündağ, Işıl Erden Işıktepe, Esra Zeyrek Adıgüzel, Fatih Kaya'ya - da teşekkürü borç bilirim.

Gülcan YÜCEDAĞ

26.06.14

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	iii
ÖZET	iv
SUMMARY	v
GİRİŞ	1

BÖLÜM 1: POSTMODERNİZMİN OLUŞUMU, GELİŞİMİ VE ÇEŞİTLİ SANAT DALLARINA YANSIMASI.....

6

1.1. Tarihin Son Durağı: ‘Postmodern Teori’	6
1.2. Postmodernizm’in Düşünsel Gelişimi	12
1.3. Anlamın Dayanılmaz Ağırlığı: Postmodernizmin Tanımı	21
1.4. Postmodern Sanat.....	29
1.5. Postmodernizmin Sanat Dallarına Yansımaları.....	39
1.6. Postmodernizm ve Edebiyat.....	50
1.6.1. Postmodern Roman ve Özellikleri.....	56
1.6.1.1. Çoğulculuk.....	57
1.6.1.2. Üstkurmaca	58
1.6.1.3. Metinlerarasılık	61
1.6.1.3.1. Kolaj (Montaj)	63
1.6.1.3.2. Parodi.....	65
1.6.1.3.3. Pastiş.....	67
1.6.1.3.4. İroni	68
1.6.1.4. Karnavallaştırma.....	68
1.6.1.5. Oyun.....	71

BÖLÜM 2: ROBERT SCHNEIDER’İN REN ÜÇLEMESİNİN POSTMODERN EDEBİYAT BAĞLAMINDA İNCELENMESİ.....

73

2.1. Robert Schneider’in Yaşamöyküsü ve Edebi Yönü.....	73
2.2. Robert Schneider’in Ren Üçlemesi:.....	74
2.2.1. Uykunun Kardeşi.....	74
2.2.1.1. ‘Uykunun Kardeşi’nin Postmodern Edebiyat Bağlamında İncelenmesi.....	78
2.2.2. Havada Yürüyen	105

2.2.2.1. ‘Havada Yürüyen’in Postmodern Edebiyat Bağlamında İncelenmesi	109
2.2.3. Die Unberührten (El Değmemişler).....	128
2.2.3.1. El Değmemişler’in Postmodern Edebiyat Bağlamında İncelenmesi	131
SONUÇve DEĞERLENDİRME.....	136
KAYNAKÇA	138
ÖZGEÇMİŞ.....	146

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
Age.	: Adı geçen eser
Akt.	: Aktaran
Bkz.	: Bakınız
Çev.	: Çeviren
Ç. n.	: Çevirenin notu
Hzl.	: Hazırlayan
s.	: Sayfa
S.	: Seite
SBE	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
USA	: United States of America
Vb.	: Ve benzeri

Tezin Başlığı: Robert Schneider'in Ren Üçlemesinin Postmodern Edebiyat Bağlamında İncelenmesi

Tezin Yazarı: Gülcan YÜCEDAĞ **Danışman:** Yrd. Doç. Dr. Cüneyt ARSLAN

Kabul Tarihi: 26 Haziran 2014 **Sayfa Sayısı:** v (ön kısım) + 146 (tez)

Anabilim Dalı: Alman Dili ve Edebiyatı **Bilim Dalı:** Alman Dili ve Edebiyatı

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, modern dönem düşüncelerinin eleştirileri gündeme gelmiş ve çeşitli tartışmaların vuku bulduğu bir döneme girilmiştir. Düşünürler tarafından farklı kavramsal adlandırmaların söz konusu olduğu bu dönem, genel olarak 'postmodern' olarak adlandırılmıştır.

60'lı yıllardan sonra düşünsel anlamda yaygınlık kazanmaya başlayan Postmodernizm, Sosyal Bilimlerin önemli bir uğraş alanı olmuş ve çeşitli sanat dallarında sesini duyurmaya başlamıştır. Edebiyat da Postmodernizmin dünyasını metinlere taşımış, 'Postmodern Edebiyat' adı altında bazı özellikler edinmiştir. Bu tezde, büyük yankı uyandırmış olan Postmodernizmin anlaşılabilmesi için kavramın, tarihi bir perspektiften tanımlaması yapılacak, düşünsel gelişimi ve sanatsal anlamda şekillenışı aktarılmaya çalışılacaktır. Postmodern düşüncesinin, sinema, tiyatro, müzik gibi sanat dallarına temayülü betimlenerek kavramsal olanın uygulamadaki ifadesine değinilecektir.

Robert Schneider, Avusturya Edebiyatı'nın son dönem yazarlarındanıdır. Eserlerinden anlaşıldığı üzere, Postmodern Edebiyata ilgi duymuş olan yazar ile ilgili yapılan çalışmaların azlığı sebebiyle ve günümüzde de gündemde olan Postmodern Edebiyat'a kayıtsız kalmamak adına bu çalışmada, yazarın 'Ren Üçlemesi' olarak adlandırılan eserlerinin Postmodern Edebiyat bağlamında incelemesi yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Postmodern/ Postmodernizm, Postmodern Sanat, Postmodern Edebiyat, Ren Üçlemesi

Title of Thesis: Researching of Robert Schneider's Trilogy of Rhine in the Context of Postmodern Literature

Autor: Gülcan YÜCEDAĞ

Supervisor: Assist. Prof. Cüneyt ARSLAN

Date: 26 June 2014

Nu. of pages: v (pre text) + 146 (main body)

Department: German Language and Literature
Subfield: German Language and Literature

After World War II, the critics of modern period came to the fore and entered in a period, in which many arguments occurred. This period, about which were made many notional descriptions by thinkers, was generally named as 'Postmodern'.

Postmodernism, which gained wide currency in the meaning of intellectual after 1960s, became an important field of occupation of Social Sciences and started to become popular in different art branches. The literature also carried the world of the postmodernism to the textes and got some specialties under the name of 'Postmodern Literature'. In this study, in order to be understand Postmodernism, the notion will be described in the perspective of history, and will be tried to clarify its the intellectual development and the artistic form. And the thought of Postmodern will be represented in some branches as cinema, theatre, music, and will be mentioned to the expression of the notional one in practice.

Robert Schneider is one of latest writers of Austrian Literature. As it is seen from his works, he is interested in Postmodern Literature, but there are not many studies about him, that is the one of the reasons of doing this study. And in this study, in order not to be indifferent to Postmodern Literature, will be researched the works of writer described as 'Trilogy of Rhine' in the context of Postmodern Literature.

Keywords: Postmodern/Postmodernism, Postmodern Art, Postmodern Literature, Trilogy of Rhine.

GİRİŞ

Aydınlanma Çağı olarak anılan 18. Yüzyıl, Isaac Newton'un matematiği ve Francis Bacon'un ampirik metodolojisi ile kök salan ilerlemeci, pozitif bilim anlayışının başat konumda olması, Descartes'ın 'Düşünüyorum, öyleyse varım,' tümcesiyle imlenen bireyin, Hümanizm akımıyla merkezileştirilmesi, George Berkeley, John Locke, Immanuel Kant gibi filozofların ortaya çıkması sonucunda aklın egemen güç olarak görülmesi, evrenselci ve nesnel bakış açısının Auguste Comte'un "sosyal fizik"¹ kavramıyla sosyal bilimlere de uygulanmak istendiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde, ilk olarak İ.S. V. yüzyılda Romalı ve Pagan geçmişten ayrılıp, resmen Hıristiyan olan dönemi betimlemek için kullanılan 'modern' (Lat. *modernus*)² kavramı evrilerek 'yeniden doğmuş' ve böylelikle 'modern dönem' Lale Devri'ni yaşamıştır. Daha sonrasında yaşanan dünya savaşlarının sebep olduğu yıkım ve kısımlarla ortaya çıkan kaos ortamı, eleştirilere kucak açmak zorunda kalmış, modern dönemin sona erdiğini haykırmış, böylelikle kimilerinin 'Deccal' olarak imlediği, kimilerininse 'Mesih' ilan ettiği 'Post-modern' dönem ortaya çıkmıştır.

Son zamanlarda gerek toplumsal 'gerçeklik', gerekse bireysel faktörlerden dolayı sıkça dillendirilen 'Postmodern' kavramının, kullanımı ve yaşamın her alanında yayılması, bu kelimededen çeşitli sıfat ve isimlerin türetilmesi (postmodernizm, postmodernite, posthümanizm, postkolonyalizm vb.) açısından, 'küresel köy'e dönüşen dünyada derin etkilere sahip birçok düşünce gibi, batı kökenli olduğu düşünülebilir. Stuart Sim, 'Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü' (*The Routledge Companion to Postmodernism*) adlı eserinde, bu düşünceyi destekler nitelikte şu cümleleri dile getirmiştir: "1870'lerde, İngiliz ressam John Watkins Chapman, dönemin devrimci yeni sanat üslubu empresyonizmin ötesine geçen sanatın, 'postmodern resim' olarak tanımlanabileceğini öne sürmüştür."³ Perry Anderson ise, farklı bir köken iddiasında bulunarak; "(...) 'Postmodernizm' fikri ilk olarak, 1930'ların Hispanik dünyasında,

¹ Jonathan H. Turner, Leonard Beegley ve Charles H. Powers, **Sosyolojik Teorinin Oluşumu**, Ümit Tatlıcan (çev.), 2. Basım, İstanbul: Sentez Yayıncılık, 2012, s. 42 .

² Bkz. Necmi Zekâ (hızl.), **Postmodernizm**, 2. Basım, İstanbul: Kıyı Yayınları, 1994, s. 31.

* Çalışmada, alıntılarda cümlelerin sonunda oluşabilecek anlam düşüklüğünü önlemek için **koyu (bold)** yazılanlar, araştırmacıya aittir.

³ Stuart Sim, **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, Mukadder Erkan ve Ali Utku (çev.), Ankara: Babil Yayıncılık, 2006, s. X.

İngiltere ile Amerika'da ortaya çıkışından bir kuşak önce belirmeye başlamıştır. Postmodernismo terimini, Unamuno ile Ortega'nın dostu Federico de Onís ortaya atmıştır. De Onís bu terimi, modernizmin kendi içindeki muhafazakar bir gerileyişi tanımlamak üzere kullanmıştır: Modernizmin lirik meydan okuması karşısında, bir ayrıntı mükemmeliyetçiliği ile ironik bir mizah anlayışına sığınan, en özgün özelliği kadınlara ilişkin yeni otantik anlatımı olan bir hareket.”⁴ cümlelerini sarf etmiştir. Kronolojik anlamda daha öncesine hitap ettiği için, Sim'in düşüncesinin, kavramın menşei konusunda daha tatmin edici olduğu söylenebilir.

“Kavram olarak ‘post’ ön eki, Batı dillerinde eklendiği sözcüğe ‘ötesi’, ‘sonrası’ anlamını vermekte”⁵ ve bu bağlamda düşünüldüğünde postmodernizm; ‘modern sonrası, ötesi’ ifadesine karşılık gelmektedir. Çalışmanın bir sonraki bölümünde detaylı olarak betimlenecek olan kavramın tanımını yapacak olursak; “Modernizme karşı doğan, onun eleştirisi üzerine kurulan ve ona alternatif ürünler ortaya koymaya uğraşan bir sanat ve düşünce akımı”⁶ olduğu söylenebilir. Sosyolojik, ideolojik ve epistemolojik bağlamda ise genel olarak: “Postmodernizmin üç boyutu vardır. İlk olarak, modern (gelişmiş kapitalist) toplumlardan tamamen farklı organizasyon ilkelerine dayalı yeni bir ‘postmodern’ toplum biçimine geçiş olduğu düşüncesi vardır. İkinci olarak, terim ayrıca pastişe dayalı bir kültürel stili veya birçok farklı stilin karışımını anlatır. Terim, son olarak, bilim, nesnel bilgi ve hakikat iddiaları, ‘özne’ gibi kavram ve düşünceleri reddeden bir düşünceler topluluğunu anlatır.”⁷

‘Robert Schneider’in Ren Üçlemesinin Postmodern Edebiyat Bağlamında İncelenmesi’ adını taşıyan bu çalışmanın teorik kısmı, yukarıda verilen önbilgiden de az çok anlaşılacağı üzere, kökeni itibarıyla olduğu gibi, tanımlama konusunda da ele avuca sığmaz, yaramaz bir çocuk olan ‘Postmodern’ kavramı ve türevlerini (postmodernite, postmodernizm vb.) açıklamaya çalışarak başlayacaktır. Çeşitli tanımlamalarla anlaşılır kılınması hedeflenen kavramın, çeşitli sanat dallarına yansımaları; bir nevi Mimariden- Edebiyata doğru kurmaca bir yolculukla resmedilerek, bizi varılmak istenen durağa (Edebiyata) götürmesi için uğraş verilecektir. Amaçlanan durağa geldiğimizde, çalışmamızın konusu hasebiyle önem taşıyan ‘roman’ türünün ‘postmodern’

⁴ Perry Anderson, **Postmodernitenin Kökenleri**, Elçin Gen (çev.), 5. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s. 10.

⁵ Ahmet Koçakoğlu, **Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar**, 1. Baskı, Konya: Palet Yayınları, 2010, s. 16.

⁶ **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, “Postmodernizm”, İstanbul: Sütun Yayınları, 2011, s. 473.

⁷ Derek Layder, **Sosyal Teoriye Giriş**, Ümit Tatlıcan (çev.), 1. Baskı, İstanbul: Küre Yayınları, 2006, s.356.

bağlamdaki özellikleri detaylandırılacak, verilen örneklerle hem teorik olanın uygulamada edindiği yer betimlenmeye hem de eklektik bir yapıya ulaşmak hedeflenecek ve böylelikle çalışmanın kavramsal içeriği, tezin devamında yardımcı olması planlanarak bitirilecektir.

Çalışmanın teori kısmında temellendirilmeye çalışılan ‘Postmodern Edebiyat’ kuramı, ‘ana konu’ dediğimiz ikinci bölümde ilk olarak Robert Schneider’in biyografisi, eserleri, edebi yönü açıklandıktan sonra, ‘Ren Üçlemesi’ adıyla anılan ‘Uykunun Kardeşi’, ‘Havada Yürüyen’ ve henüz Türkçeye çevrilmemiş olan ‘Die Unberührten’ eserlerinin özeti yapılarak, bu eserlerin oluşturduğu çerçeveden bakılarak, pratiğe dökülmeye çalışılacaktır. Sonuç kısmıyla çalışma bitirilecektir.

Çalışma iki ana bölümden oluştuğu için, ilk olarak ‘Postmodern Bağlam’ üzerine yapılan çalışmalara değinmek yerinde olacaktır. Bir kavram karmaşası olan ‘Postmodern’ her alana yayılmış ve bu konuyla ilgili hemen hemen tüm sanat dallarında çalışmalar yapılmıştır. Bu metinlerin çokluğu sebebiyle, tezimizin özellikle teori kısmında yararlanması uygun görülmüştür. Bu bağlamda başvurulacak kaynakların bazıları da Edebiyatbilimi çerçevesinde olacaktır.

Robert Schneider, Avusturya Edebiyatı neslinin bir yazarıdır. Yazarın, eserleri içerisinde en çok ses getireni Türkçeye ‘Uykunun Kardeşi’ olarak çevrilmiş olan eseri ‘*Schlafes Bruder*’dir. Bahsi geçen eser, dünya çapında çeşitli çalışmalara konu olmuş,⁸ özellikle Patrick Süskind’in ‘*Das Parfum*’ (Koku) adlı eseriyle çeşitli açılardan karşılaştırması yapılmıştır.⁹

Eser 1995 yılında da Yönetmen Joseph Vilsmaier tarafından beyaz perdeye uyarlanmıştır.¹⁰ Yazarın diğer eserleri ise, genellikle olumsuz eleştirilere maruz kalmış ve yeterince değer görmemiştir.

⁸ Bkz. Evelyne Polt- Heinzl, **Interpretation. Robert Schneider: Schlafes Bruder**, Reclam Verlag, Stuttgart, 2009

⁹ Bkz. Sarah Ruhnu, **Intertextualität in Postmodernen Romanen: Robert Schneiders "Schlafes Bruder" (1992) als Hypertext von Patrick Süskinds "Das Parfum" (1985)**, GRIN Verlag GmbH, München, 2011

Katharina Arnold, **Von Erdäpfeläckerchen und goldenen Flakons : triviale Elemente in postmoderner Literatur am Beispiel von Robert Schneiders "Schlafes Bruder" und Patrick Süskinds "Das Parfum"**, Tectum-Verl., Marburg, 2008

¹⁰ Kurt Stocker, Danny Krausz (Producers), Joseph Vilsmaier (Director), *Schlafes Bruder* [Film], Germany: Dor Film, 1995.

Türkiye’de ise yazar ve eserleri hakkında yazılmış herhangi bir makaleye rastlanmamaktadır; ancak Yüksek Öğrenim Kurulu’nun Ulusal Tez Merkezi’nden edinilen bilgiye göre, ‘Havada Yürüyen’ (*Die Luftgaengerin*) eserindeki fantastik unsurlar 2011 yılında Nevin Hür tarafından ‘Fantastik Bir Roman Olarak Havada Yürüyen’ başlığıyla incelenmiştir.¹¹ Postmodernist metinlerde sık sık kullanılan fantastik unsurlar, bu tezde bir tür olarak ele alındığından, bizim çalışma konumuzla yakinen ilişkisi yoktur. Hür, çalışmasında Fantastik Roman biçimini açıklanmaya çalışmış ve eserdeki fantastik unsurları kimi zaman metne dayalı yöntemle (*werkimmanente methode*) kimi zaman da okur odaklı yöntemle ifade etmiştir.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın kavramsal boyutu, Postmodernizm kavramının tarihinden basamaklarla ifadesini sağlayabilmek, gelişimi ve yayılımıyla ilgili bilgi vermek amacını taşımaktadır.

Yazdığı birçok kitap ve bu eserlerde kullandığı Postmodern unsurlar aracılığıyla,* Postmodern edebiyat dünyasında yeri yadsınamayacak olan yazar Robert Schneider’in değerinin bilinmediği düşüncesi, onu bu çalışmanın konusu olarak seçmemize sebep olmuştur. Yazarın Ren Üçlemesi olarak adlandırdığı eserlerindeki Postmodern unsurların dile getirilmesi, hem Postmodern Edebiyat açısından önem teşkil etmekte, hem de Türkiye’de pek tanınmamış olan yazarı tanıtmayı hedeflemektedir. Eserlerin özgün dili olan Almancanın tercih edilmeme sebebi ise, Postmodern Edebiyata ilgi duyan herkesin bu çalışmadan yararlanmasını sağlamaktır.

Çalışmanın Önemi

Türkiye’de, Postmodern(izm)i ele alan çalışmaların genellikle ya ilgili bilim dalı üzerinden ya da tek başına kavramın tarihsel bağlamından hareket ettiği göz önünde

¹¹Bkz. Nevin Hür, “Fantastik Bir Roman Olarak ‘Havada Yürüyen’”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011)

* Konuyla ilgili bilgi edinmek için çalışmanın ikinci bölümüne bakınız.

bulundurulur, tabiri caizse 'tekyönlü' olduğu söylenebilir. Bu tür çalışmalar, ilgili alanda derinlik kazanmak için tercih edilmekle birlikte, bu tezde, kavramsal yolculuğun genel bir çerçeveden ele alınması söz konusudur. Ayrıca kavramın Edebiyatbilime yansımalarının incelenmesi, tezi 'postmodernist' bir metin olarak, - sayısının yeterli olmadığı düşünölen başka bazı çalışmalarda olduğu gibi- çok boyutluluğa taşımaktadır. Bu durum da hem Edebiyata ilgi duyanlar için hem de tek başına Postmodern kavramının ve türevlerinin çeşitli sanatlardaki ifadesini merak edenler için tezi, önemli kılmaktadır.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmanın teorik kısmında, Postmodernizmin oluşumunu, gelişimini ve sanat dallarında kendine edindiği yeri ifade etmek amacıyla, tarihsel ve kültürel anlamda çeşitli kaynaklardan yararlanılmıştır. Bu durum, disiplinlerarasılık (*interdisziplinaer*) bağlamında ele alınacak olup kültürbilimsel, tarihsel vb. yöntemlerden de istifade edildiğini ifade etmektedir.

İkinci bölümde ise, genel olarak metinlere bağlı olarak hermenötikten (*yorumbilimden*), özel anlamda ise alımlama estetiği metodundan (*Rezeptionsästetik*) yararlanılmıştır. Bu açıdan ele alındığında hem metnin hem de –özellikle- okurun öneminden söz etmek mümkündür.

BÖLÜM 1: POSTMODERNİZMİN OLUŞUMU, GELİŞİMİ VE ÇEŞİTLİ SANAT DALLARINA YANSIMASI

1.1.Tarihin Son Durağı: ‘Postmodern Teori’

Postmodern kavramı, günümüze kadar çeşitli anlamlarda kullanılmış, kimi zaman anlamı ‘kötüleşmiş’ kimi zaman da ‘anlam iyileşmesine’ uğramıştır. İlk olarak 1870’lerde John Watkins Chapman tarafından, resim sanatında kullanılan postmodern kavramı uzun ve çetrefilli bir yoldan günümüze kadar gelmiştir. Kavramın ortaya çıkmasının ardından ise “1917 yılında Alman Rudolf Pannwitz *Avrupa Ekininin Krizi* (*Die Krisis der europaeischen Kultur*) adlı yapıtında, Nietzsche’nin imlediği gibi, modern Avrupa ekinindeki nihilizmin ve çöküşün militarist, milliyetçi ve seçkin değerleri önplana çıkararak postmodern insanlar yarattığını öne sürerek, postmodern kavramını Avrupa uygarlığından kesin bir kopuş bağlamında ele almıştır.”¹² Şaylan’a göre, “Postmodern sözcüğünün bu anlamda kullanılması, bugünkü kullanım anlamı ile büyük benzerlikler göstermektedir.”¹³ Amerikalı teolog Bernard Iddings Bell’in, 1920-30’lardaki eserlerinde ise kavrama olumlu yaklaşmış, modern dünyanın aldatmacalarına arkasını dönmüş, dini inanca sarılmış bireylerin “entelektüel bakımdan mütevazı ve ruhsal bakımdan aç”¹⁴ postmodernistler olduğu ifade edilmiştir.

Giriş bölümünde de ifade edildiği gibi, 1930’lu yıllarda Anderson’ın postmodernizm kavramının kullanım kökeni olarak işaret ettiği Federico de Onís tarih sahnesine çıkmış ve kısa süren *postmodernismo*’yu *ultramodernismo*’nun takip ettiğini dile getirmiştir. De Onís, yazdığı İspanyol dili şairleri antolojisinde ultramodernizmi Lorca, Vallejo, Borges ve Neruda ile sonlandırmıştır.¹⁵ Onís’in ‘ultramodernizm’ kavramının, belki de kronolojik tarih fikrine yatkın olduğumuzdan, ilk önce ‘postmodernizm’in sindirilme gerekliliği düşünülerek, rağbet görmeyi söylemek mümkündür.

¹² Funda Kızılar, **Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk**, 1. Basım, Konya: Salkımsöğüt Yayınları, 2006, s. 116. Ayrıca bkz. Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, s. X., 56., Steven Best, Douglas Kellner, **Postmodern Teori**, Mehmet Küçük (çev.), 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011, s. 19.

¹³ Gencay Şaylan, **Postmodernizm**, 4. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2009, s. 37.

¹⁴ Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, s. X.

¹⁵ Bkz. Anderson, s. 11.

*“1942’de Dudley Fitts’in Anthology of Contemporary Latin- American Poetry adlı yapıtında geçen postmodern kavramı, Randall Jarrell’in ve Charles Olson’un avangard Amerikan Őirlerini postmodernist olarak nitelendirmesiyle Amerikan yazınına adım atmıştır.”*¹⁶

1934’te Arnold Toynbee’nin ‘*A Study of History*’ (*Bir Tarih İncelemesi*) baŐlıđıyla yayımlanan eserinde yazar, batı tarihini etkileyen dűŐüncelerin son dűnemlerde ‘Milliyetçilik’ ve ‘SanayileŐmecilik’ üzerine kurulmuŐ olduđunu öne sűrműŐtűr; ancak 1914’te patlak veren I. Dűnya SavaŐı, bu olguların birbiriyle çeliŐmesinin ve yeni bir dűneme girildiđinin kanıtı niteliđindedir. 1939’da ikinci bir dűnya savaŐının ortaya çıkmasıyla Toynbee’nin de dűŐünceleri bir anlamda deđiŐmek zorunda kalmıŐ ve kitabınının 1945’te neŐredilen sekizinci baskısında batı tarihini dűrt periyoda ayırmıŐ, bu dűnemleri Karanlık (7.- 10. yy.) , Orta (11.- 14. yy.), Modern (15.- 19. yy.) ađlar ve Fransa- Prusya SavaŐı ile baŐlayan ađı, orta sınıfın etkin rol oynadıđı ‘modern’ dűnemle artık bir bađlantısı olmadıđını iddia eden olumsuz bir ifadeyle, ‘Post- modern ađ’ olarak isimlendirmiŐtir.¹⁷ Onun bu tanımı, ‘postmodern’ kavramını daha önce ele almıŐ olan Rudolf Pannwitz’in tanımıyla benzerlik taŐımaktadır.

Toynbee, daha sonraki yıllarda, nűkleer savaŐın da bu kaotik ortama katılmasıyla, uygarlık kategorisinin geçerliliğini yitirdiğini, Batı’nın teknolojiye verdiği önemle evrenselleŐme dűŐüncesini; *“Batı uygarlığının evrenselleŐmesi’ olarak değil, ‘her Őeyin toptan yıkımı”*¹⁸ olarak okunması gerektiğini dile getirmiŐtir.

Kuzey Amerikalı Charles Olson, 1951 yılında Yucatan’dan dűnűŐünde arkadaŐı Robert Creeley’ye keŐifler ve sanayi devrimi sűműrgeciliđinin ardından bir ‘post-modern’ dűneme girileceđini yazmıŐtır. Olson, 1952’de bir manifesto yazmıŐ ve bildiride ‘Őimdi’ diye ‘postmodern, insancılık sonrası, tarih sonrası’ nı ifade ettiđini belirtmiŐtir. Anderson’a gűre, Olson, yazdıđı manifesto ve yeni bir bakıŐ açısıyla kaleme aldıđı, insanlıđın ötesinde, Őairin yaratma sűrecini birebir, tűm enerjisini dolaysız Őeklide okura

¹⁶Kızılar, s. 117.

¹⁷Bkz. Anderson, s. 12-13. Bkz. Şaylan, s. 37, Bkz. Kızılar, s. 117, Bkz. Ali Akay, **Postmodernizmin ABC’si**, 2. Baskı, İstanbul: Say Yayınları, 2013, s. 32.

¹⁸Anderson, s. 13

aktarmayı hedeflediği yansıtıcı şiirlerle olumlu postmodern kavramının unsurlarını ilk kez bir araya getiren kişi olmuştur.¹⁹

Amerikalı kültür tarihçisi Bernard Rosenberg'in 1957 yılında yayımlanan '*Mass Culture (Kitle Kültürü)*' adlı eserinde –başlığından da anlaşılacağı gibi- postmodern sözcüğünü, kapitalizmin evrenselleştirdiği dünyada her yere yayılan kitle kültürünü betimlemek için kullanmıştır.²⁰ 'Demir kafes'in içindeki, kolektif bir şekilde tüketime ve statüye yönlendirilen, etrafı normlarla çevrilmiş, bahsedilen kitlenin ürünü olan insan, postmodern insandır ona göre. Rosenberg de Toynbee'nin 'olumsuz postmodern ifadesi' ile aynı safta yer almaktadır.

Rosenberg ile çağdaş olan, Peter Drucker, sanayi sonrası toplumunun yapı özelliklerini, ileri sanayi toplumlarında artan bilgi ile yoksulluk ve cehalet gibi toplumları enkaza sürükleyen durumlardan kurtulmanın mümkün olduğu 'iyi ütopya' modeli çizerek, postmodern sözcüğü ile dillendirmiştir.

1959'da Amerikalı edebiyat eleştirmeni olan Irwing Howe, postmodernizmi, savaş sonrasında sınıfların belirsizleştiği bir toplumla bağını diri tutamayan, duruma ayak uyduramayan çağdaş kurmacayı tanımlamak için kullanmıştır.

1960'lı yıllardan itibaren çeşitli sanat dallarında, felsefede, politikada, bilim ve teknolojiye sık sık karşılaşılan kavram, değişen yaşam tarzlarıyla insanların içine girmiş, televizyon ve medyayla adeta evlerinin iyi ya da kötü 'Büyük Birader'i olmuştur. 60'lı yıllara gelmeden önce, son olarak Irving L. Horowitz'e göre 'Amerika'nın yetiştirdiği en büyük sosyolog olan' C. Wright Mills'in 1959'da *The Sociological Imagination (Toplumbilimsel Düşün)* adlı eserinde modern çağın sona erdiğini ve belirsizliklerle dolu postmodern bir çağa girildiğini olumsuzlayarak ifade ettiğine değinmek, uygun olacaktır. Mills, daha öncesinde yayımlanan eseri *The Power Elite (İktidar Seçkinleri -1956)* içerisinde, Amerika'yı yöneten ve aralarında çeşitli bağlar kuran gruplardan bahseder. Bu durumun 1950-60'lı yıllardaki Amerika ile Sovyet Rusya arasındaki Soğuk Savaş'ın oluşumunda ve ilerleyişinde etkisi olduğunu dile getirir. Demokrasi ve çeşitli kavramlar adı altında oluşan çeşitli belirsizlikleri de,

¹⁹Bkz. Age. s. 14.

²⁰Bkz. Şaylan, s. 38., Bkz. Kızılar, s. 117.

Toplumbilimsel Düşün adlı eserinde belirttiği gibi –hiç de iyiye işaret olmayan- ‘postmodern’ dönem olarak adlandırır.²¹

Genel anlamda bakılacak olursa, 1960’lı yıllara kadar postmodernizm kavramına olumlu ya da olumsuz yaklaşımlar söz konusudur. Bu döneme içerisinde, değişen toplum yapısına odaklanılmıştır ve bunun bir felakete (*-e Katastrophe*) mi yoksa daha iyi bir toplum yapısına doğru mu ilerlediği üzerinde durulmuştur. Sonraki yıllarda farklı şekillerde de ele alınan postmodernlik/ postmodernizm kavramlarına yönelik özet şeklindeki şu cümlelere yer vermek yerinde olacaktır:

1. *“Tarihte modernizmden sonra gelen yeni bir dönem olarak postmodernlik. (Jameson ve Harvey gibi kendilerini “postmodernist” olarak nitelendirmeyen, anamalcılığın evrilmesi doğrultusunda farklı bir dönemden söz eden, yine de bunun modernizmle bağlantılarına dikkat çeken eleştirmenler)*
2. *Köktenleşen modernlik olarak postmodernlik. (Beck ve Giddens gibi postmodernlik kavramı yerine, kökten modernlik kavramını kullanmayı yeğleyen, ama modernliğin düşünümseelliği bağlamında üçüncü konuma yaklaşan eleştirmenler).*
3. *Modernliğin kökten bir şekilde sorgulanması olarak postmodernlik. (Huyssen ve Calinescu gibi, tümüyle yeni bir çağdan olmasa da, kendini önceki dönemden ayıran, onun üzerine kökten bir düşünümseellik yaratan farklı bir durumdan söz eden eleştirmenler.)”²²*

1960’ta ise Harry Levin, Toynbee’nin tanımından yola çıkarak *“esnek, orta yollu bir birleşim adına modernizmin yüksek entelektüel standartlarını bir yana bırakan epigone [taklitçi ç.n.] bir edebiyatı tanımlamak üzere kullanmıştır.”²³* Bu durum da, sanatçı ile orta sınıfın çıkarıcı bir anlaşması ifadesine denk düşmekte ve postmodernin yerden yere vurulması anlamına gelmektedir.

²¹Bkz. Martin Slattery, **Sosyolojide Temel Fikirler**, Ümit Tatlıcan ve Gülhan Demiriz (hızl.), Bursa: Sentez Yayıncılık, 2010, s. 254- 260.

²²Kızılar, s. 22.

²³Anderson, s. 23

*“1961’de yayımlanan “Batı Düşüncesinde Devrim” başlıklı yazısında Huston Smith, gerçekliğin her alanında insan usumun belirleyici olduğu modern düşünceden, usun saltık egemenliğini çökerten derin bir kuşkuculukla, gerçekliğin hiçbir zaman tam olarak belirlenemez ve bilinemez olduğu postmodern düşünceye geçişi, daha bütünsel ve tinsel bir düşünceye doğru açımının ara evresi olarak ele almıştır.”*²⁴

Levin’in karşı safında yer alan estetik teorisyen ve sanat eleştirmeni Leslie A. Fielder ise, *“sanat alanında “protestanizm”, “Victorianizm” (estetik’in ahlaksal çerçevesi anlamında), rasyonalizm ve hümanizm gibi geleneksel değerlerin anlamlarını yitirdiklerini öne sürerek yeni ve özgün bir post-kültürün ortaya çıktığından söz etmiş”*²⁵ ve tarihten kaçan kişilerin kendilerini yeni bir postmodern edebiyatta ifade ettiklerini dile getirmiş, daha sonra ‘Playboy’da, bu hareketin modernizmin hiyerarşisini, asık suratını bir parodiye dönüştürerek sınıflar arası bütünleşme sağladığını ifade etmiştir. Yani Fiedler’e göre halk özgürleşmiş, insanların içgüdüleri serbest bırakılmıştır. Amitai Etzioni de, savaşlardan sonra ortaya çıkan postmodern dönemi, burjuva toplumunun, büyük işletmelerin gücünü yitirdiği ve insanların gerçek manada ‘kendi kendinin efendisi’ olduğu bir çağ olarak tanımlamıştır.

“Spaceship Earth’den Küresel Köy’e, tarihsel kurmaca (fiction) ile happening’den, rasgele yazı (alleatory reduction) ile parodik gösterişliliğe, geçicilikten medium’lararasılığa kadar bütün bu öğeleri, modernizmin ‘yüksek’ hakikatlerini alaya alarak alt üst eden, ‘ruhun anarşileri’ adı altında biraraya getiren”*²⁶ Ihab Hassan** ve *“çoğulcu, kitle.sel (seçkinciliğin yadsınması anlamında), çok daha az ahlaksal ve ciddi olduğu”*²⁷ söylenebilen sanatsal duyarlılık çözümlemesiyle Susan Sontag da Fiedler gibi *“modernizmin seçkinci, içrek ve baskıcı boyutlarına karşı çıkan postmodern ekini”*²⁸ olumlayarak aynı safta yer almışlardır.

²⁴ Kızılar, s. 118

²⁵ Şaylan, s. 63.

* Happening: Oluşum.

²⁶ Bkz. Anderson, s. 31

** Matei Calinescu, Hassan’ın, postmodernizm ile ilgili çeşitli düşünceleri sayesinde, postmodernizm ayırt edilebilir bir kimliğe sahip olmaya başladığını ve Avrupalıların bir kısmı (sözgelimi Lyotard) terimi onun sayesinde keşfettiğini dile getirmiştir. Bkz. Matei Calinescu, **Modernliğin Beş Yüzü**, Sabri Gürses (çev.), 2. Basım, İstanbul: Küre Yayınları, 2013, s. 307.

²⁷ Şaylan, s. 63.

²⁸ Kızılar, s. 118

Postmodernizm kavramının kah kabul görerek kah reddedilerek eleştirilmesi, kavramın popülerliğini artırmış ve çeşitli eleştirmenler, düşünürler ve kuramcılarının bir nevi uğraş alanı olmuştur. Artık herkes kendince bir 'postmodern dünya' içerisinde yaşamakta ve içinde bulunulan acunun nereye doğru gittiği, bu 'son'un neyle sonuçlanacağı merak edilir hale gelmiştir. Toplumdan sanata doğru ilerleyen bu kavram yolculuğunda postmodernizm, sanat alanında Joseph Hudnut'la "ultra-modern" anlamını kazanarak İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki prefabrik binaları imlemek için, mimariye adım atmıştır.

1972'de Robert Venturi, Denise Scott Brown ve Steven Izenour mimarlık manifestosu niteliğindeki *Learning From Las Vegas* adlı kitabı yayımlayıp, mimarlığın resim, grafik ve heykelle olan bağıntısına dikkat çekmişler, bu alanda ciddi bir yenilenme olduğunu öne sürmüşler ve simgenin mekan üzerindeki etkisi üzerinde durmuşlardır. Modernizmin, diğer sanatlarla iletişimini koparması onun aleyhine olmuştur. Ruskin de mimarlığın, artık yapı süslemesi haline geldiğini ifade etmiştir. Eserde, modernist mimaride etkin olan büyük binaların planlı tekdüzeliğine karşın, kentsel yaşamda çokçeşitlilik ve canlılığın hüküm sürdüğü ifade edilmiştir. Las Vegas'tan yola çıktıkları düşünülürse, bu çelişki net bir şekilde anlaşılır olacaktır. Eser, Hassan'ın sanat ve toplum arasında var olduğunu anladığı; ancak ifade edemediği yeniliği, "*Biri 'insan için inşa', diğeri 'insanlar (piyasalar) için inşa'*"²⁹ mukayesesi ile açıkça dillendirmiştir.

Mimari teorisini Charles Jenks, "*halkla temasını yitirdiğini düşündüğü modern mimariye karşı çok eleştireldir. Modern mimari, beton ve camdan inşa edilen, diiz hatlı ve süslemeden yoksun katı gökdelenleriyle, Jencks'in karşı çıktığı "Uluslararası Üslup" adı verilen bir mimaridir.*"³⁰

Jencks, hem çeşitliliğin gerekliliği hem de popülere hitap etme düşüncelerine yer vermiş, modernizm ve tarihselciliğin bir karışımına denk gelen mimariden söz etmiştir. Ona göre çoğulculuğun gerektirdiği hoşgörü, kutuplaşmaları ortadan kaldırmakta ve seçenek bolluğu sayesinde postmodern bir dünya uygarlığına doğru yol alınmaktadır. Avant-garde sanatlara da çatışmayla değil, uyumla ilerlenecek bu yolda ihtiyaç duyulmayacaktır. Dünyanın çeşitli ülkelerindeki sanatçılar, birbiriyle iletişim halinde

²⁹Anderson, s. 36

³⁰Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, s. XI

olacak ve böylelikle postmodernizm için gerekli olan ortak düzenin, Toynbee’de devşirmeci dinle sağlanabileceği öne çıkarken, Jencks’te estetikle mümkün kılınması söz konusu olmuştur.

Toplumsal anlamda yapılan yorumlarla ‘flört hayatı’ yaşanmaya başlanan postmodernizmle, sanatsal alana geçişle ilişkilerin daha genişlemesiyle birlikte ‘evliliğe’ geçildiğini söylemek mümkündür. 1960’lı yıllarda kabul görüp yayılmaya başlayan postmodernizm, 1970- 80’li yıllarda yaşamın hemen hemen her alanına yayılmıştır.

Günümüze daha yakın dönemlerde “*postmodern teorisyenler, yüksek teknolojili medya toplumunda yeni ortaya çıkan değişim ve dönüşüm süreçlerinin yeni bir postmodern toplum kurmakta olduğunu ve postmodern toplumun savunucuları da postmodernlik çağının yeni kavram ve teorileri gerektiren yeni bir tarihsel çağı, yeni bir toplumsal-kültürel formasyonu oluşturduğunu ileri sürer. Postmodernlik teorisyenleri (Baudrillard, Lyotard, Harvey vb.), bilgisayarlar ve medya gibi teknolojilerin, yeni bilgi biçimlerinin ve toplumsal ekonomik sistemdeki değişimlerin bir postmodern toplumsal oluşum ürettiğini iddia eder.*”³¹ Bu durum, postmodernizmin kültürel, ekonomik ve toplumsal boyutlara yayılmasını sağlamıştır.

1.2. Postmodernizm’in Düşünsel Gelişimi

Postmodernizm, ilk kullanımından yaklaşık bir asır sonra –özellikle Fransız olan- çeşitli düşünürler tarafından önemsenmiş ve üzerinde eserler verilen bir konu haline gelmiştir. 1970li yıllarda “*Fransa Cumhurbaşkanı Giscard d’Estaing’in vatandaşlarına bir hayat amacı olarak önerdiği “Almanya’yı yakalama”*”³² fikri, düşünsel anlamda da etkili olmuşçasına, “*XIX. yüzyıl düşünürlerinden Hegel, Marx ve Nietzsche bir yanda, XX. yüzyıl düşünürlerinden Freud, Husserl ve Heidegger öbür yanda*”³³ Fransız düşünürlerini etkilemiş XX. yüzyılın ikinci yarısında Fransız Düşünce Geleneğinin oluşumunda rol oynamıştır. Ayrıca postmodern felsefe bağlamında üzerinde durulan

³¹ Best, Kellner, s. 16.

³²J. F. Lyotard, **Postmodern Durum**, Ahmet Çiğdem (çev.), Ankara: Vadi Yayınları, 1990, s. 42.

³³**Felsefe Sözlüğü**, “Postmodern Felsefe”, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2008, s. 1152.

diğer bir konu olan “yapısalcı dilbilim teorisinin” oluşumunda, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure’nin -ölümünden sonra yayımlanan *Course in General Linguistics (1916)*³⁴ adlı eseriyle- etkisinin yadsınamayacağı bilinmektedir.

Postmodern düşüncenin teorik anlamda yaygınlaşmasındabahsi geçen kişilerden beslenen son dönem Fransız felsefe geleneğinin, özellikle Jean-François Lyotard’ın 1979 yılında yayımladığı, Türkçeye *Postmodern Durum* olarak çevrilen eseri *La Condition Postmoderne* ‘nin etkili olduğu söylenebilir. Eserinin nesnesi olarak “*son derece gelişmiş toplumlarda bilginin durumunu*”³⁵ seçtiğini söyleyen Lyotard, çalışmasının başlıklarını bilgi, bilgisayarlaştırılmış toplum ve meşrulaştırma üzerine odaklamış, modern dönemin başat ideolojilerini “büyük anlatılar (meta-anlatılar)”^{*} adı altında, evrensellik bağlamında ele almış ve “*postmodern’i meta-anlatılara yönelik inanmazlık (incredulity) olarak tanımlanmıştır.*”³⁶ Ona göre, “*büyük/ üst anlatıların*” sonuna gelinmiştir, “*yani; Marksizm, Hıristiyanlık ve Aydınlanma gibi insanlığın kurtuluşu üzerine kurulu olan söylemlerin meşruluk krizinden söz eden Lyotard, yeni telematik** ve enformatik çağıyla birlikte hem sosyal durumun hem de teknoloji sayesinde üretim ilişkileri üzerine kurulu anlayışın sonuna geldiğinin haberini vermektedir.*”³⁷

Lyotard, Toplumsal Değişme bağlamında Büyük Boy Kuramlardan, Diyalektik Modeller grubuna dahil olan Marksist Görüşü ve sonraki dönemde oluşan, Orta Boy

³⁴Detaylı bilgi için bkz. Ferdinand de Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri**, Berke Vardar (çev.), İstanbul: Multilingual Yayınları, 2001

³⁵J.F. Lyotard, s. 11

* **Büyük anlatı (Grand Narrative):** Jean- François Lyotard, evrensel açıklamalar sağladığını iddia eden ve bunun kendilerine verdiği otoriteden yararlanan teorileri, büyük anlatılar olarak tanımlar. Bütün insanlık tarihini ve toplumsal davranışı kendi diyalektik materyalizm teorisiyle işleyen Marxizm, bunun büyük bir örneğiydi. Diyalektik materyalizme göre, bütün insanlık tarihi sınıf çatışması tarihidir ve diyalektik materyalizm hakikate yalnızca kendisinin sahip olduğunu söyleyerek, diğer bütün açıklamaların geçerliliğini reddeder. İnsanlık tarihinin nihaî hedefi, sınıf çatışmasının çoğunluğun yararına ortadan kaldırıldığı ve bireylerin artık sömürülmediği “proleterya diktatörlüğü”dür. Çoğu din, özel projelerine uydurmak için benzer şekilde her şeyi kuşatan bir insanlık tarihi açıklaması sunar. Lyotard’ın iddiası, bu tür projelerin, örtük olarak otoriter olduğu ve yirminci yüzyılın sonlarında bireysel davranış üzerinde bütün otorite iddialarını yitirdikleri yönündedir. Bu tür büyük anlatılara (ya da “üstanlatılara”) artık güvenemememiz, postmodern bir dünyada yaşamın bir parçasıdır; ancak otoriterizme karşı koymak istiyorsak, bunların yerine daha taktik yönelimli “küçük anlatılar” kuralmalıyız. Lyotard’a göre biz, artık büyük anlatıların içyüzünü görmüş ve onların otorite iddialarının sahte ve desteklenemez olduğunu fark etmiş bulunuyoruz. (Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, s.231)

³⁶J. F. Lyotard, s. 12

** Telematik sözcüğü “telecommunications” ve “informatics” sözcüklerin birleşiminden oluşmaktadır ve uzak, farklı ve birbirinden bağımsız çalışan bilgisayar ağı sistemleri arasında bilginin, verinin işlenmesi ve dijital alışveriş anlamına gelmektedir.(Faruk Yayla, “Telematik İletişim Teknolojileri ve Kablosuz Erişim”, 2007, Yıldız Teknik Üniversitesi, Haberleşme Teknolojileri ve Uygulamaları Sempozyumu, Elektrik- Elektronik Fakültesi, http://www.habtekus.yildiz.edu.tr/2007/cd/bildiriler/yeni_hizmet_turleri_gelecege_bakis/53.pdf (27 Ocak 2014).)

³⁷ Akay, s. 35

Kuramlar adı altında ele alınan Yapısal- Fonksiyonel Modellerden Talcott Parsons'un "*Toplumsal kurumlar, ya da kalıplar, belli bir toplumda hangi toplumsal eylemlerin ya da toplumsal ilişkilerin meşru ya da beklenen eylem ve ilişkiler olduğunu belirleyen*"³⁸ "Toplumsal Farklılaşma" modelini eleştirmektedir. Fransız düşünür, meta-anlatılara olan inanmazlıkla modernitenin sona erdiğini ve bu teorilerin yerini küçük-anlatıların* aldığı topluma yön veren temel ilkelerin teknoloji ve bilginin yeni biçimi olduğunu dile getirmiş, bu bilgiyi meşrulaştırma sorunsalını Ludwig Wittgenstein'dan esinlendiği "*dil oyunları*"³⁹ metoduyla sağlamaya çalışmıştır.

Ferdinand de Saussure'nin ölümünden sonra, öğrencileri tarafından yayımlatılan eseri *Course in General Linguistics (Genel Dilbilim Dersleri)*, "*19. yüzyıl sonu ve 20. Yüzyıl başlarında Avrupalı filologların uyguladığı, hem Hint- Avrupa dillerini hem de diğer dil ailelerini ortak bir kökene dayandırmaya çalışan tarihsel dilbilimden*"⁴⁰ farklı bir yöntemi imlemiştir. "*Saussure kendi oluşturduğu yeni dilbilimini Yunancadan türetilen ve "gösterge" anlamına gelen semeïon kelimesinden yola çıkarak "göstergebilim" [semiology] diye adlandırmıştır.*"⁴¹ İsviçreli dilbilimci, dilin kronolojik incelenmesinden ziyade, yapısı üzerinde durmuştur. Dili bir göstergeler bütünü olarak ele alan filoloğun kuramını detaylı olarak incelemek mümkündür; ancak birkaç cümleyle özetlemek gerekirse: "*Her göstergenin [sign], bir "gösteren" [signifier] (ses imgesi veya grafik eşdeğeri) ile bir "gösterilen"den [signified] (kavram ya da anlam) oluştuğu düşünülmelidir. Üç siyah c-a-t işareti, İngilizce'de "cat"(kedi) gösterilenini akla getiren bir gösterendir. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki keyfidir: Kültürel ve tarihsel uzlaşımlar dışında bu üç işaretin "kedi" anlamına gelmesini gerektiren hiçbir içsel neden yoktur. Aynı şey Fransızca'daki chat kelimesi için de geçerlidir. Dolayısıyla gösterge ile gönderme yaptığı şey (Saussure'ün "gönderge" [referent] adını*

³⁸Emre Kongar, *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, 4. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985, s. 160.

***Küçük anlatı (Little Narrative):** Büyük anlatıların başarısızlıkları yirminci yüzyılın sonlarında iyice kabul edilmiştir (Sovyetler Birliği'nin ve onun uydu devletlerinin çöküşü bu yüzden gerçekleşmiştir.) ve günümüzde desteklememiz gereken şey küçük anlatılardır. Bu küçük anlatılar, özgül toplumsal bozukluklara karşı çıkmaya çalışan taktik gruplaşmalarıdır (ya da çıkar koalisyondur). Lyotard'a göre, Paris'te 1968 évenements'inde (olaylar) işçi- öğrenci işbirliğinin göze çarpan bir örnek oluşturduğu küçük anlatılar, devam etmek için değil, sınırlı, kısa-vadeli amaçları gerçekleştirmek için tasarlanırlar. Birey de, devlet ya da çokuluslu şirketler gibi otoriter büyük anlatı iktidarına karşı koymaya çalışan nihai küçük anlatı olarak kabul edilebilir. (Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, s. 316-317.)

³⁹ Detaylı bilgi için bkz. J.F. Lyotard, s.29-33

⁴⁰Louise A. Hitchcock, *Kuramlar ve Kuramcılar Çağdaş Düşüncede Antik Edebiyat*, Seda Pekşen (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s. 64.

⁴¹Age., s. 64.

verdiği şey, gerçek, tüylü, dört ayaklı yaratık) arasındaki ilişki de keyfidir. Sistemdeki her gösterge yalnızca diğerleriyle arasındaki fark sayesinde bir anlama sahip olur."⁴²

Saussure'ün dilbilime uyguladığı yapısalcı yöntem, daha sonra budunbilim (etnoloji) ile insanbilimde Claude Lévi- Strauss; edebiyat incelemelerinde Roland Barthes; felsefede, felsefi insanbilim ile felsefi tarihte arkeolojik ve soykütüksel soruşturmaları ile Michel Foucault; ruhbilim ile ruhçözümleme yönteminde Jacques Lacan; Marksçı kuramda Louis Althusser tarafından uygulanmıştır.⁴³

Lévi- Strauss, önceki antropologların etnik merkezîyetçi anlayışlarını reddetmiş ve *"kabile kültürlerinin "ilkel" olarak tanımlanmasına karşı çıkmıştır.*"⁴⁴ Lévi- Strauss, çeşitli kültürleri incelemiş ve kültürler arasında bazı alışkanlıkların koşutluk içerdiğini dile getirmiştir. Kültürü bir gösterge olarak ele alan antropolog, ona atfedilen değer ve anlamın bilinçli olarak seçilmediğini belirtmiştir. Toplumsal olgular ile toplumsal olaylar arasındaki ilişkinin filolojik bağlamda değerlendirilmesi gerektiğini savunan Lévi- Strauss, böylelikle anlaşılması güç veya anlaşılmamış birçok olayın anlaşılabilirliğini iddia etmiştir.

Roman, reklam, televizyon metinleri, fotoğraf, sinema, müzik ve resim alanlarına yönelik çalışmaları olan çok yönlü eleştirmen Roland Barthes, modern dönem edebiyat eserlerinin yorumlanabilmesi için yazarın dünyasının bilinmesi gerekliliğine tepki göstermiştir. Barthes, anlatıcı ile yazar arasında bir ayrım olduğuna dikkat çekmiş ve bir eseri sadece yazarın duygu ve düşünceleri çerçevesinde ele almanın 'yanlış yorum' a yol açacağını savunmuştur. Bu nedenle Barthes, yapıtın ardına değil, metnin kendisine bakılması gerektiğini ifade eder. Ona göre yapıt, göstergelerden meydana gelmiş yapıdır ve 'hakikat', 'kendi doğumunun yazarın ölümüne mal olduğu' okura göre değişkenlik gösteren sonsuz bir belirsizliktir.

Fransız düşün tarihçisi Michel Foucault, *"kültürün belirlediği sınırların kendimizi açıklarken üzerimizde sahip olduğu etkilerini çözümlenmeye"*⁴⁵ çalışmış ve toplumun, bireyleri kendi değerleri içine aldığını, kişilerin de kendini, toplumun kendisinden

⁴²Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, Tuncay Birkan (çev.), 3. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011, s. 109

⁴³ Bkz. **Felsefe Sözlüğü**, "Yapısalcılık", Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2008, s.1170- 1172, Ayrıca bkz. Kızıler, s.127.

⁴⁴Catherine Belsey, **Postyapısalcılık**, Nursu Örgü (çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2013, s.56.

⁴⁵Age. s.73

öğrendiği ‘göstergeler’ çerçevesinde ifade ettiğini belirtmiştir. Foucault, toplumun ‘kültür’ bağlamında bazı kabulleri veya retleri olduğu üzerinden, bireylerin ‘normalleştirilmesi’ kavramına dikkat çeker. Toplumun oluşturduğu kuralları kabul etmeyenlerin de akıl hastanelerine veya hapisanelere kapatılarak ‘marjinal gruplar’ oldukları ilan edilerek, toplumdan izole edilirler. Gücü elinde bulunduranların göstergelerin ‘içini doldurduğunu’ savunan Foucault, ‘direniş’e önem vermektedir.

Yapısalcılığı psikanaliz açısından ele alan Lacan, “*Bilinçdışı dil gibi yapısaldır,*” görüşünü savunmaktadır. “*Lacan’a göre, “ben”, “üst-ben”, “o” tam bir yapı oluşturur; ama bu zihinsel ya da organik bir yapı değildir; dilsel türden bir yapısallık, bir konuşmanın yapısıdır bu. Psikanalizin yapması gereken de bu yapının ardındaki anlamı kavramak, ortaya çıkarmaya çalışmaktan başka bir şey değildir.*”⁴⁶ Psikanalizcinin yapması gereken, kişinin geçmişini değil, konuşmasındaki dil sürçmelerinin, sözcük oyunlarının ve esprilerin analizi ile bilinçaltında bastırılmış olanı keşfedip, yapıyı bütünlüğe kavuşturmasıdır.

Marksçı Louis Althusser, devletin ideolojik aygıtları aracılığıyla –özellikle eğitim- ‘istenilen bireylerin’ yetiştirildiğini ve yaşam standartları belirlenen kişilerin ‘özgür olduğuna inandırılarak’ çalıştırıldığı üzerinde durmuştur. Kişi, bu durumu kabul edebilir ya da bu duruma karşı çıkabilir; ancak bu durumun ifadesi için “*özne, dilin verdiği anlamlara ve tümce yapılarına bağımlıdır. İletişim kurabilmem, ortak göstergelere bağlı kaldığım sürece mümkün olabilir.*”⁴⁷ Bu durumda da, özneye verilen neyse, onu aktaracaktır; ideolojinin gösterge olarak sunduğunu, ifade etmek zorundadır.

Julia Kristeva’nın Mihail Bakhtin’in ‘karnaval’ ve ‘diyalogsal’ kavramlarından yola çıkarak, ‘semanaliz’ kavramını ortaya atmıştır. Semanaliz kavramı ile, “*dilin sadece iletişimsel işlevi üzerinde değil, maddiliği (sesleri, ritimleri ve grafik düzen) üzerinde odaklanır. İletişimsel işlevin mantığı, özellikle çelişikliği ortadan kaldırmaya çalışan*

⁴⁶Adnan Onart, Yapısalcılık, Değişik Yönleriyle Yapısalcılık ve “Yapı” Kavramı, http://www.tdk.gov.tr/images/css/TDD/1973s262/1973s262_11_A_ONART.pdf (30 Ocak 2014), s.247.

⁴⁷Belsey, s.55.

geleneksel bilimsel işlemler içine rahatlıkla dahil edilebilirken, dilin maddi temeli böylesi geleneksel bilimsel mantık dahilinde açıklanamaz. Şiirsel dil, dilin maddiliğinin cisimlenmesi gibi, bu çerçevede kullanılarak biçimselleştirilemez, çok daha esnek ve sofistike bir çerçeve gerektirir. (...) Şiirsel dili başlangıçta anlayamamak, onun gerçek etkilerinin algılanabilir ilk belirtisidir.”⁴⁸ Ona göre, şiirsel dil safi iletişimden fazlasına tekabül ettiği için, anlam(a) açısından dilin iletişimsel işlevinden farklı bir işleve sahiptir.

XX. yüzyılın ikinci yarısında “post-” önekini alarak gündeme gelmiş; “*her şeyin yerli yerinde olduğu, kuşatıcı düzenliliği*”⁴⁹ sebebiyle şüpheli postmodernistler tarafından eleştiriden nasibini almış, bir bakıma ‘yapısı sökülüştür’. Yapısalcılığın benzerlik ve karşılıklı bağlantılılığı vurgulayarak evrenselleştirici mantığına karşın, Postyapısalcılık farkın ve açık uçluluğun yanında yer alarak, evrenselleştirici teorilerin ‘kökünü kazımayı’ kendisine hedef olarak seçmiş,⁵⁰ her çeşit hegemonyayı ‘ellerindeki çekiçle kırma’ amacı taşımıştır. “*Ayrıca, postyapısalcılar, değişmeyen bir insan doğası varsayımını barındıran hümanist nosyonu yeniden üretmelerinden ötürü yapısalcı teorilerin esasen hümanizmden tamamen kopmadıklarını savunmuştur. Postyapısalcılar, zihnin doğuştan gelen, evrensel bir yapıya sahip olduğunu ve mit ile öbür simgesel biçimlerin doğa ve kültür arasındaki değişmez çelişkileri çözüme kavuşturmaya çalıştığını ileri süren yapısalcıların bu iddialarını eleştirmiştir. Nitekim, postyapısalcılık, özerk özne kavramının bir kenara fırlatılmasını yapısalcılıkla paylaşmasına karşılık, yapısalcılığın soyutlamalarıyla bastırılmaya yüz tutmuş bulunan tarih, politika ve günümüz dünyasındaki gündelik hayat boyutlarını vurgulamıştır.*”⁵¹

Postyapısalcılığın güçlü temsilcilerinden olan Jacques Derrida, Stuart’ın mafyayla arasındaki farkı, “*mafya reddemeyeceğiniz, yapısökümüyle anlayamayacağımız bir teklifte bulunur,*”⁵² şeklindeki espri içerikli ifadesini hak ettiği düşünülen,

⁴⁸ John Lechte, **Elli Çağdaş Düşünür**, Barış Yıldırım (çev.), İstanbul: Açılım Kitap, 2006, s. 256.

⁴⁹ Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, s. 5.

⁵⁰ Bkz. Age., s. XII

⁵¹ Best, Kellner, s.37.

⁵² Stuart Sim, **Derrida ve Tarihin Sonu**, Kaan H. Ökten (çev.), İstanbul: Everest Yayınları, 2000, s. 9.

yapısökücü* okumalarıyla ve geliştirdiği felsefesinin bazı yeni kelimeleriyle (“différance”⁵³ gibi), ‘aşırılığın peygamberlerinden’ biri olmuştur.

Nietzsche’nin ‘Tanrının’ ve Lyotard’ın ‘büyük anlatıların ölümünü’ ilan etmesinden sonra, Barthes’in (yasa-koyucu) ‘yazarın’, Foucault’un “*humanist gelenek içinde şekillenen ve insanoğlunu “her şeyin ölçüsü” sayan, kişisel düzeyde sonsuz bir “ilerleme”nin yaşanabildiği belirli bir insan anlayışının ölümü*”⁵⁴ olarak okunabilecek ‘öznenin ölümünü’ dillendirmesi, Derrida’nın metnin dışında her şeyi çöpe atması(*hors-*

* **Yapıbozum- Yapisöküm (Deconstruction):** Yapıbozum, Fransız filozof Jacques Derrida’nın 1960’ların sonlarında, metnin çoğul anlamlarına duyarlı bir okuma tarzı sunmak için türettiği bir terimdir. Verili bir eserde doğru anlamı, tutarlı bir bakış açısını ya da birlikli bir iletiyi bulma girişiminden çok, yapıbozumcu bir okuma, Barbara Johnson’ın deyişiyle, oyunda olan ve metinsel bilinçdışı olarak adlandırılabilir şeyde okunmayı bekleyen “savaştan anlam güçlerini” *dikkatle tedirgin eder*. Öyleyse bir metnin içsel farklılıklarını gösteren ve bastırılmış çelişkilerine veya yapısında mevcut zayıf taraflarına dikkat çeken bir okuma tarzı olarak yapıbozumcu strateji, müdahalecidir ve bu yüzden tersine pek çok iddia olmasına rağmen yapıbozum, politiktir. Bu, yalnızca yapıbozumcu bir okumanın metnin dil mantığının, yazarının dillendirdiği iddiaların mantığından nasıl farklılaşabildiğini ve bu mantığa karşı nasıl oynayabildiğini göstermek suretiyle bir metnin mantığını kendi aleyhine döndürebilme yollarından değil, aynı zamanda yapıbozumcuların, ya bir metnin, bütün bir söylemin ya da hatta bütün bir inançlar sisteminin açıkladığı ya da gizlediği tutarsızlıkları, eşitsizlikleri veya hiyerarşileri kavramaya yönelmelerinden kaynaklanır. Örneğin Derrida’ya göre, Batı düşüncesinde geleneksel olarak oluşturulmuş, düzenlenmiş ve sınıflandırılmış ve bu yüzden bizi, “düzen” gibi bir kavrama karşıtı “kaos”tan daha fazla değer atfetmeye sevk edecek “ikili karşıtlıklar”ın belleklerdeki örtük hiyerarşi yapısını, bu tür öteki ikili çiftlerin yeniden sorgulanmasını zorunlu kılar. Bir terimin öteki üzerindeki önceliğinin (iyinin kötü, ışığın karanlık, aklın duygu, erkeğin kadın, efendinin köle, modelin kopya, orijinalin yeniden-üretim, edebiyatın eleştiri, yüksek kültürün popüler kültür vb. üzerindeki önceliğigibi) açığa vurduğu şey, bir terimin üstünlüğünün her zaman Öteki, bağımlı terimin harcanması ya da dışlanması pahasına işlemesidir. Derrida, yapıbozumun, ikili karşıtlıkları kendi değer hiyerarşileriyle açığa çıkararak, tersine çeviren ve söken, yani bir terimi öteki karşısında alçaltırken, her bir terimin öteki terimden hem *farklılaştığını* hem de onu *ertelediğini* (Derrida’nın “différance”ı bu hareketin her iki anlamını aynı anda yakalar) görmeyi başaramayan ve böylece, örneğin “iyi”, “kötü”den ayrı olsa bile, “iyi”nin anlamının, *onun* bağımlı karşıtı “kötü” ile ilişkisine bağlı olduğunu görmeyi başaramayan mantığı savunulmaz kılan aynı araç olduğunu ileri sürer. Bu, yalnızca karşıt terimler arasında bir bulaşma derecesini ima etmekle kalmaz, “her biri” ötekinin bir tür izidir, aynı zamanda bir karşıtlık biçiminde açık seçik bir ayrımı her zaman muhafaza etme olanaksızlığını da, bu nedenle bir kez daha anlamın kararsız doğasına işaret ederek, gösterir. (Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, s. 405-406) Derrida’nın kendi tipik okuma alışkanlığı, eserde görünüşte kenarda kalan bir parçayı – bir dipnotu, yinelenen önemsiz bir terim veya imgeyi, rastgele bir anıştırmayı- ele alma ve onu metnin tamamına hükmeden karşıtlıkları sökmeye tehdidi ortaya çıkana dek inatla kurcalama şeklindedir. (Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, s. 144). Dökonstrüksiyon, bir metnin retorik ile mantık, onun bariz bir biçimde *anlatmak istediği şey* ile onun her şeye rağmen *anlatmak zorunda kaldığı şey* arasındaki gerilimi gayriihtiyarî ele verdiği [yerdeki] bu ‘çıkılmazları’ [aporias], kör noktaları veya kendi kendisiyle çelişme noktalarını dikkatle arayıp bulmadır. Bir yazı parçasını yapıbozuma uğratmak, şu halde, daha ortodoks yorumcuları tarafından her zaman, ve zorunlu olarak göz ardı edilen bu ihmal edilmiş ayrıntıları (gelişigüzel eğretilemeleri, dipnotları, argümandaki rastlantsal yön değişimlerini) yakalamak suretiyle, bu tür stratejik tersine çevirmeyi hayata geçirmektir. (C. Norris’dan aktaran: David West, s. 298) Ayrıca bkz. David West, **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**, Ahmet Cevizci (çev.), 2.Basım, İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2005, s. 288- 304.

⁵³ Charles Raymond, **Derrida Sözlüğü**, Ümit Edeş (çev.), İstanbul: Say Yayınları, 2011, s.70-76

⁵⁴ Sim, *Derrida ve Tarihin Sonu*, s. 14.

texte)* –metin dışında her şeyi öldürmesi-, temsilin reddi fikriyle sosyolojik, epistemolojik, ontolojik ‘ölüm ortamının’ ironik bir yansıması haline gelmiştir.

Gilles Deleuze ve Félix Guattari’nin *Anti-Oedipus*’u** ve *Şizoanalizi**** de el ele vererek postyapısalcı düşüncenin farklı bir boyutunu (“yapıbozumdaki bulanık metafizik tartışmalar içinde bir şekilde gizli olan politik boyutu”)⁵⁵ dillendirmiştir.

Georges Bataille ve Emmanuel Levinas da 'Ben' ve 'Öteki' ile ilişkilendirdikleri öznesne sorgulamaları ile postyapısalcılar arasında sayılmaktadır.

* Türkçesi: Metnin dışında hiçbir şey yoktur.

** **Anti- Ödip**, Deleuze ve Guattari’nin *Kapitalizm ve Şizofreni* adlı eserinin birinci cildir. **Oedipus kompleksi (Oedipus complex)**: Psikanalitik teoride, karşı cinsten ebeveyne sahiplenmesi ve kendi cinsinden ebeveyni “saf dışı” etmesi konusunda çocuğun beslediği duygu, düşünce, dürtü ve fantazilerin toplamı. 3 ila 5 yaşları arasını kapsayan fallik evrede karşı cinsten ebeveynine sahiplenmeyi arzulayan çocuk, rakip olarak gördüğü kendi cinsinden ebeveyninden nefret eder. Freud, kız ve erkek çocukların Oedipus kompleksine farklı yollardan geçerek girdiklerini savunmuştur. Ona göre erkek çocuğun Oedipus kompleksine girmesi, dolaysız bir süreçtir: fallik dürtülerin baskısıyla annesini arzular, onunla evlenmek ister. Ama kız çocuklarda durum daha dolambaçlıdır; komplekse yol açan şey iğdiş kaygısıdır; yani bir penisi olmadığını gören (iğdiş edildiğine inanan) kız çocuğu bu nedenle annesinden nefret eder ve ona bir penis (çocuk) vermesi için babasına yönelir. Aynı şekilde Oedipus kompleksinin çözülmesi de farklıdır. Erkek çocuk, cezalandırılma (iğdiş) korkusuyla annesinden vazgeçmek zorunda kalır; bu vazgeçiş sırasında cinsel dürtülerini yoğun bir şekilde bastırarak gizlilik evresine girer. Kız çocuğu ise babasına sahiplenmek için bir kadın olmaya, annesi gibi davranmaya çalışır; annesiyle özdeşleşir, yani bir anlamda bu kompleksten hiç kurtulmaz. Freud, bu adı Sopoehles’in *Oedipus Rex* adlı tragedyasından almıştır. Söz konusu Yunan mitinde Oedipus, kendi babasını bilmeyerek öldürüp annesiyle evlenir. (Detaylı bilgi için bkz. **Mitoloji Sözlüğü**, “Oidipus”, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007, s. 226-227.) Freud, bu mitteki sembollerden yola çıkarak Oedipus kompleksinin evrensel olduğunu öne sürmüştü ve bu kompleksi çekirdek kompleks olarak değerlendirmiştir. Ona göre baba otoriteyi, erkek çocuk ise ensest arzularını temsil eder. Hatta ilk babanın katledilmesini de bu çerçevede yorumlayarak, süperegonun gelişimini bu ilişki ekseninde değerlendirir. Ancak gerek antropologlar, gerekse Freud’dan sonra gelen psikanalistler (örneğin Horney) bu kompleksin evrenselliğini sorgulamış, kompleksin ortaya çıkmasında kültürel ve ailesel etkilerin önemini vurgulamıştır. (**Psikoloji Sözlüğü**, “Oedipus Kompleksi”, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2005, s. 539-540.) Ayrıca Bkz. Eagleton, s.164- 184. Deleuze ve Guattari’nin Oedipus’u ise, modern psikanalizin arzuyu (ya da, kendilerinin bireylere göndermede buldukları biçimiyle arzulama makinalarını) bastırmaya koyulduğu teoriler, süreçler ve kurumsal yapılar gövdesi için kullandıkları terim, manasına gelmektedir. Oedipus karmaşası (klasik mitteki kaynaklarıyla birlikte), bireylerin politik otoriteler tarafından daha kolay bir biçimde kontrol edilmesi için, onları toplumsal olarak konformist davranışa zorlamaya girişen bu baskılayıcı mekanizmanın yalnızca bir yönüdür. Bu okumada psikanaliz, ideolojik olarak harekete geçirilmiş bir etkinliktir ve Oedipus, Deleuze ve Guattari’nin modern toplumsal varoluşa ait bir hastalık olarak düşündükleri otoriterizmin (ve hatta faşizmin) simgesi haline gelir. (Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, s. 349)

*** **Şizoanaliz (Schizoanalysis)**: Şizofrenin deneyimine dayanan tartışmalı incelemeleri *Anti-Oedipus*’ta (1972) Gilles Deleuze ve Félix Guattari tarafından türetilen bir anti-psikanaliz biçimi. Teori, (örneğin psikanaliz işlemlerine gömülmüş olarak) şizofrenin, otoriteye karşı çıkma konusunda, nevrotik gibi tiplerden daha iyi bir model sağladığı yönündedir- ve otoriteye karşı çıkmak, Deleuze ve Guattari gibi postmodernistler için neredeyse temel bir inanç ilkesidir. Çoklu kimlikleriyle şizofrenler, psikanalistlerin onlara (Deleuze ve Guattari’ye göre psikanalizin hedefi olan) boyun eğdirme çabalarını boşa çıkarmış görünürler; oysa nevrotiklerin, otoriter bir sistemi korumaya yardım etmeleri için işbirliği yapmaya kandırılmaları daha muhtemeldir. Psikanaliz, Deleuze ve Guattari tarafından politik esinli bir toplumsal kontrol biçimi olarak kabul edilir ve şizofrenlerin süreci engelleme yeteneği, onları postmodernist rol modellerine dönüştürür. Bu açıdan ego yitimi, politik biçimde yıkıcı bir eyleme kadar varır. (Bkz. Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, s. 387)

⁵⁵Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, s.7.

Luce Irigaray, zıtlıklardan yola çıkılarak ‘ötekileştirme’ mantığının hiyerarşik anlam düzen(sizli)ğini eleştirmiş ve “fark feminizmi”^{*}de postyapısalcı düşünce içerisinde yerini almıştır.

Postmodern felsefenin diğer bir ismi de, gerçeklik ile simülasyon arasında ayırım yapılamayan bir “simülakrlar dünyası”^{**} içerisinde olduğunu belirten Jean Baudrillarddır.

“Postmodern dönümün yandaşları geleneksel kültür, teori ve politikayı saldırgan bir şekilde eleştirirken, modern geleneğin savunucuları ya bu yeni rakibi görmezden gelip karşı saldırıya geçerek ya da yeni söylemler ve konumlarla uzlaşma ve bunları temellük etme girişiminde bulunarak yanıt vermişlerdir. Postmodern dönüme eleştirel

^{*} **Fark feminizmi (Difference Feminism):** Farka yönelik oldukça tartışmalı bir ilgi, postmodern düşüncenin çağdaş karakteristiklerinden biridir. Benzer bir ilgi de, 1970’lerde, gelişen bir feminist politikanın uygulama alanından açığa çıkmıştır. İkinci feminizm dalgası içinde fark, kadınların tektip bir toplumsal kimliğe sahip olmadıkları yönündeki sosyolojik gözlemden kaynaklanan bütün teorik karmaşıklıklara işaret etmeye başladı. Postmodern düşünce ve fark feminizmi, birlikte kırılmalı bir anlaşmaya varırlar: her ikisi de, pek çok kimlik ve iktidar boyutlarının ağında, erkekler gibi, çeşitli şekillerde konumlandırılmış kadınların pratik ve epistemolojik önemini kabul eder. Bununla beraber, feminist psikanalitik teori bağlamında “fark”, daha dar bir anlamda kullanılır: özellikle kadın- erkek cinsel farkına işaret eder. Feminist psikanalitik bir cinsel fark etiğine benzemeyen fark feminizmi beyaz, ortasınıf perspektifin dışlayıcı egemenliğine karşı, feminizmin kendi içinde kesin bir bölünmeyi temsil eder. Ancak bu bölünme, yeni bir feminist politika türünün çeşitli baskı ilişkilerinin farkına varmaya başlayarak, bir cinsiyet politikası dönüşümü amacı olan toplumsal kimlik karışıklıkları karşısında şiddete başvurmaksızın dayanışma için çabalayacağı yönündeki umudu artırır. Burada fark, bir grubun niteliklerinin betimlemesi değil, dışlamadan çok özgürleşim amaçlayan gruplar arası ilişkilerin bir işlevidir. Grup farkının olumlu anlamı, deneyim tarafından kesinlikle verilmiş tekil bir kimlik iddiası değildir, bir yaratım olduğu ölçüde özgürlüktür. “Kadınlar” grubu ırk, sınıf, din ve etnisite gibi grup farklarıyla örtüşen deneyimlere sahiptir. Yeni sağlam kimlik biçimleri yaratmaksızın farkı korumak için, fark feministleri, farkın kendi anlamının politik mücadele alanı olduğu bir politikayı dillendirirler. (Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, s.256-257.) Fark feministleri, yalnızca erkeklerle karşı karşıya olan kadınların ya da Batılı ile karşı karşıya olan madunların konumlarını sorgulamak için değil, ayrıca Batı toplumunda bu tür metafiziksel ve ideolojik değerleri olanaklı ve yine sürekli kılan bu kavramsal karşıtlık sisteminin kendisini yapıbozuma uğratmak için de yapısökücü bir çözümlemeye girerler. (Bkz. Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, s.406.)

^{**} **Simülakr:** Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm. **Simüle etmek:** Gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak. **Simülasyon (Simulation):** Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi. (Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Oğuz Adanır (çev.), 6. Basım, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011, s. 7.) Sözlük anlamıyla bakıldığında, “simülasyon” sözcüğü gerçekten var olmayan bir şeyi, bir olayı, bir durumu ya da varlığı, onu o yapan bütün ilişkileri, görüntüleri ve bileşenleriyle birlikte sanki gerçekten varmış gibi gösterme durumunu anlatmak için kullanılmaktadır. Sözcüğün bir terim olarak felsefe sözdağarına girmesi, XX. yüzyılın önde gelen postmodern düşünürlerinden Baudrillard’ın verdiği özgün çözümlemeler yoluyla olmuştur. Baudrillard’ın terimin anlamına yönelik sunduğu açıklamaya göre, “simülasyon” a yalnızca bir “imiş gibi ya da sanki öyleymiş gibi” gösterme eylemi olarak bakılmamalıdır. Baudrillard “simülasyon” ile ne demek istediğini daha açık kılmak amacıyla şöyle bir örnek vermektedir: “Kendini hasta olarak göstermek isteyen kişi yorgan döşek yatarak çevresindekileri hasta olduğuna inandırmaya çalışır; oysa hastalık simülasyonu isteyen bulunan bir kimse hastaymış gibi yapmakla kalmaz, doğrudan doğruya kendinde belli hastalık belirtileri bularak çevresindekilerden önce kendisini inandırır hasta olduğuna.” Baudrillard, özellikle *Kötülüğün Şeffaflığı* başlıklı yapıtında verdiği günümüz dünyasını kavramaya yönelik çözümlemelerinde, simülasyonu “postmodern” diye nitelediği çağdaş dünyanın en temel varolma kipi olarak belirler. Postmodern varoluş kipi bu anlamda varoluşun yalnız ama yalnız simülasyonlar aracılığıyla sürdürülebilir olmasına karşılık gelirken, postmodern dünya belli bir özü ve doğası olmayan bir simülasyonlar dünyasıdır. (Felsefe Sözlüğü, **“Simülasyon”**, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2008, s. 1306- 1307.) Baudrillard,bireylerin yaşamın her alanında mevcut sisteme göre yaşama zorunluluğundan bahseder. Tüketim aşamasındaki yaşam, Neoliberalizm adlı sistem tarafından robotlaşan bireyleri tamamen maddeye dönüştürmüş, bir yaşam simülasyonu var olmuş, insanlar da insan simülakrı haline gelmiştir. (Bkz. Oğuz Adanır, **Baudrillard**, İstanbul: Say Yayınları, 2010, s.51-57)

yaklaşanlar postmodernin geçici bir heves, bir yeni söylem ve kültürel sermaye arayışı içerisindeki entelektüellerin aldatıcı bir icadı olduğunu ya da özgürleşimci modern teorileri ve değerleri değersizleştirmeye girişen başka bir muhafazakar ideoloji olduğunu savunmuştur. Ama ortaya çıkmakta olan postmodern söylemler ve sorunsallar, kolayca bir köşeye atılmaya ya dazaten yerleşik durumdaki paradigmalara ustaca dahil edilmeye direnen sorunlar ortaya atmıştır."⁵⁶

Aydınlanma dönemi düşüncelerine 'art arda aşk edilen tokatlar', postmodern felsefe tarafından derinleştirilmiştir. Bahsi geçen düşünceler doğrultusunda, modern dünyanın masallarına inandırılmaya çalışılan insan, kendi ölümüne tanık olmuş ve 'gökten inen üç elma' aklını, bedenini ve ruhunu yarmıştır, sonucuna varmak mümkündür.

1.3. Anlamın Dayanılmaz Ağırlığı: Postmodernizmin Tanımı

'Modern' olarak adlandırılan dönemde, 'modernleşme' ve 'modernlik' kavramları üzerinde durulmuş ve akla atfedilen değerle bu kavramlar arasında bir ayırım yapılması gerektiği düşünülmüştür. *"Modernlik, gündelik hayata modern sanatın, tüketim toplumunun ürünlerinin, yeni teknolojilerin ve yeni ulaşım ve iletişim tarzlarının yayılması yoluyla girmiştir. Modernliğin yeni bir endüstriyel ve sömürgeci dünya kurduğu dinamikler "modernleşme" olarak betimlenebilir. Modernleşme, hepsi bir arada modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşme süreçlerini anlatan bir terimdir.*"⁵⁷

'Postmodernizm', 'postmodernlik' (-e Postmodernität) ile aynı anlamı taşımasına rağmen, bu kavramların birbirinin yerine kullanıldığı durumlar söz konusudur. Terry Eagleton; *" Postmodernizm sözcüğü genellikle çağdaş kültürün bir biçimine göndermede bulunur; buna karşılık postmodernlik terimi özgül bir tarihsel dönemi çağırır. Postmodernlik klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır.*

⁵⁶ Best, Kellner, s. 14.

⁵⁷ Age. , s. 15.

Postmodernlik, Aydınlanma'nın bu normlarına karşı dünyanın olumsal, temelsiz, çeşitli, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağıntık kültürlerden ya da yorumlardan ibaret olduğunu bildirir; bu da hakikat, tarih ve normların nesnelliği, doğanın verili oluşu ve kimliklerin tutarlılığı hakkında belli ölçüde bir kuşkuculuğu besler. Kimileri bu görme tarzının maddi koşulları olduğunu ileri sürer. Buna göre, söz konusu görme tarzı Batı'da kapitalizmin yeni bir biçimini doğuran tarihsel bir değişikliğin ürünüdür... Postmodernizm, bir çağ değişikliği yaratan bu değişimi "yüksek" kültür ile "popüler" kültür arasındaki sınırların yanı sıra sanat ile günlük yaşam arasındaki sınırları da bulanıklaştıran derinlikten yoksun, merkezlessiz, temelsiz, özdeşimsel, oyuncu, türevsel, eklektik, çoğulcu bir sanatta az veya çok yansıtan bir kültürel üsluptur,"⁵⁸ diyerek, kavramlar arasındaki ayrımı dile getirmiştir.

Postmodernizm, yüzyıllık yaşamına yaş katmaya devam ederken, kendisinin her alana kök salma yolunda ilerlediğini ve çeşitli tartışmalara sebep olduğunu söylemek mümkündür. Yaşam alanı genişledikçe çeşitli alanlardan eleştirmenlerin, kavramı tanımlama girişimleri yaygınlaşmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, postmodernizme yönelik yaklaşımları genel olarak üç maddede ele almak mümkündür.⁵⁹ Kimileri, yeni bir döneme girildiğini belirtmiş ve bu çağı 'postmodernizm' kavramıyla açıklamaya çalışmış, kimileri bu devri modernliğin devamı olarak yorumlamış ve postmodernizm yerine farklı terimlere ihtiyaç duymuş, kimileri ise bu yeni dönemi, güvenilirliğini kaybeden modernliğin sıkı bir eleştirisi olarak değerlendirmiştir.

Antropoloji profesörü ve sosyal kuramcılarında olan David Harvey, 1989'da yayımlanan eserinde (*The Condition of Postmodernity* (Postmodernliğin Durumu)), içinde bulunulan durumun değerlendirmesini yaparken şu cümlelere yer vermiştir: "...postmodernizm modernizmden radikal bir kopuşu mu temsil eder yoksa yalnızca modernizmin içinde, diyelim Mies van der Rohe'nin mimarisinin ya da minimalist soyut dışavurumcu resmin beyaz satırlarının simgelediği bir tür "yüksek modernizm"e karşı bir başkaldırı mıdır? Postmodernizm bir üslup mudur (eğer öyleyse öncülerini Dada'ya, Nietzsche'ye, hatta, Kroker ve Cook'un [1986] tercih ettiği gibi, 4. yüzyılda St. Augustine'in İtirafı'na kadar geri götürmemiz gayet makul olur), yoksa

⁵⁸Terry Eagleton, **Postmodernizmin Yanılsamaları**, Mehmet Küçük (çev.), 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011, s. 9, 10.

⁵⁹Mevcut çalışma; s. 9.

dönemleştirmeye sıkı sıkıya bağlı bir kavram mı (bu durumda da 50'li yıllarda mı, 60'lı yıllarda mı, 70'li yıllarda mı başladığını tartışabiliriz.) ? Her tür üst anlatıya (Marksizm, Freudculuk ve Aydınlanma Düşüncesinin her türü dahil) karşı muhalefeti, hep susturulmuş olan “başka seslere” ve “başka dünyalara” (kadınlara, eşcinsellere, siyahlara, kendi tarihleri olan sömürgeleştirilmiş halklara) gösterdiği yakın ilgi dolayısıyla devrimci bir potansiyeli var mıdır? Yoksa modernizmin ticarileştirilmiş ve evcilleştirilmiş bir versiyonu mudur, onun “her şeyin mübah olduğu” bir *laissez faire** piyasası eklektizmine yönelik zaten deşifre olmuş özelemlerinin indirgenmiş bir hali midir? Bu durumda, yeni muhafazakâr politikanın altını mı kazar, yoksa onunla bütünleşir mi? Nihayet postmodernizmin yükselişini kapitalizmin köklü bir biçimde yeniden yapılanmasına, bir “post- endüstriyel” (sanayi- sonrası) toplumun ortaya çıkışına bağlayacak mıyız, hatta onu (Newman ve Jameson’un dediği gibi) “enflasyonist bir çağın sanatı” ya da “geç kapitalizmin kültürel mantığı” olarak göreceğümüz mü?”⁶⁰

Farklı düşünürlerin postmodernizme yaklaşımını değerlendiren Harvey, modernizmden sonra yeni bir döneme girildiğini belirtmiş ve 20. yüzyılda politik- ekonomik dönüşüme uğrayan kapitalizmin mekan ve zaman boyutlarına dikkat çekmiştir.

Fredric Jameson, Postmodernizmi –Harvey’in de belirttiği gibi- ‘Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı’ olarak ele almış ve “geleceğe yönelik felaket ya da kurtuluş kehanetlerinin yerini çeşitli şeylerin somunun geldiğine dair görüşlerin aldığı tersyüz olmuş bir mileneryanizm göze çarpmakta **olduğunu** (ideoloji, sanat, ya da toplumsal sınıfın somu; Leninizm, sosyal demokrasi veya refah devletinin ‘krizi’, v.b., v.b.): Bir arada ele alındığında belki de bunların **tümününün**, giderek daha sık kullanılan terimle, **postmodernizmi oluşturduğunu**”⁶¹ ifade etmiştir.

İngiliz sosyolog Anthony Giddens yirminci yüzyılın sonlarında, toplumsal deneyimin, kimliğin ve bilginin yeniden yapılandırılmasına yol açan muazzam değişikliklerin gerçekleştiğini kabul eder; ancak bu değişiklikleri moderniteden tam bir kopuş olarak değerlendirmez.⁶² Ona göre bu yeni dönem “modernliğin radikalleşmesi” bağlamında ele alınmalıdır. Düşünsel modernleşme olarak dile getirdiği bu dönemin daha az

*Türkçesi: Bırakınız yapmalar.

⁶⁰David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Sungur Savran (çev.), 6. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s.57, 58.

⁶¹Zekâ, s. 59

⁶²Bkz. Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, s. 271.

değil, daha fazla modernlik olduğunu belirtir.⁶³ Yani aslında postmodernizm modern sonrası bir dönem değil, modernliğin kendisidir Giddens'a göre.

Andreas Huyssens bir makalesinde şu cümleleri dile getirmiştir: *“Postmodern terimi Batı toplumlarında yavaş yavaş kendini gösteren kültürel dönüşümü belirlemek için uygun gözükmektedir. Ancak bu dönüşümün ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlarda kapsamlı ve köklü bir paradigma değişimi anlamına geldiğini söylemek istemiyorum. Fakat kültürel yaşamımızın önemli bir bölümünde, duyarlılık, uygulama ve söylem olarak dikkat çeken, yadsınması mümkün olmayan bir değişim yaşandığı da açıktır. İşte bu değişimi, bir başka deyişle yeni durumu, postmodern varsayımların oluşması biçiminde değerlendirmek olanaklıdır.”*⁶⁴

“Jencks, postmodernizmi bazı kurallarla tanımlamaktadır;

1. Mükemmel uyum yerine gelen parçalanmış bir birliğin varlığı; “uyumsuz uyum”,
2. Hem kültürel, hem politik alanlarda görülen “çoğulculuk”,
3. Binaların kentsel şartlara uyumunu ve geliştirilmesini öngören “uygar şehircilik”,
4. Mimaride ve resimde insan biçiminin süslemede kullanılması; “antropomorfizm”,
5. Geçmişle bugün arasındaki bağlantıyla ilgili olarak “tarihçi sunumlar”,
6. Sanatta anlatım zenginliğinin geri geldiği “içeriğe dönüş”,
7. Belirsizliğin, çelişki ve zıtlığın kullanılması; “çifte kodluluk ve ironi”,
8. Karşılıklı etkileşimlerle yeni yorumları geliştiren “çokdeğerlilik” (multivalence),
9. Tekrar yorumlanan gelenek; “tarihe karmaşık ilgi” (multivalence için ön şart),

⁶³Bkz. Kızıler s. 19.

⁶⁴Akt. Şaylan, s. 69.

10. Geçmişini yenileyebilmek için “yeni anlatımların gerçekleştirilmesi”,

11. Resim ve mimaride bir çıkış noktası olarak “kayıp merkeze dönüş”.⁶⁵

Ihab Hassan, modernizm ve postmodernizm ile ilgili felsefe, edebiyat, antropoloji, psikanaliz, siyaset alanlarına uygulanabilecek detaylı bir tablo oluşturmuş ve bu iki dönemin farkını dile getirmiştir:

“Modernizm	Postmodernizm
Romantizm/ Sembolizm	Patafizik/Dadacılık
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

⁶⁵Akt. Funda Altinkale, “Postmodernist Metinde Figürasyon ve Klasik Değerlerine Genel Bir Bakış”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi SBE, 2001), s. 56.

*Semantik

**Retorik

Hipotaksi	Parataksi
Mecaz	Mecaz-ı Mürsel
Seçme	Bileşim
Kök / Derinlik	Köksap ^{***} / Yüzey
Yorum / Okuma	Yoruma Karşı/ Yanlış Okuma
Gösterilen	Gösteren
Okunaklı (okurluk)	Yazılabilir (yazarlık)
Anlatı / Büyük Tarih	Karşıtanlatı / Küçük Tarih
Ana Kod	Kişisel Dil
Belirti	Arzu
Tür	Değişime Uğramış
Cinsel Organ/ Erkeklik Organına Değgin	Çok Biçimli / Hünsa
Paranoya	Şizofreni
Köken/ Neden	Fark- Fark/ İz
Tanrı	Ruh-ülKudüs
Metafizik	İroni
Belirlilik	Belirsizlik
Aşknlık	İçkinlik ⁶⁶

Ali Akay, *Postmodernizmin ABC'si* adlı kitabında, bazı düşünürlerin fikirleri doğrultusunda ve ideolojik, ekinsel ve sanatsal veriler ışığında, postmodernizmin ne olduğuna dair on şıklı bir özetleme yapmıştır:

*** Rizom

⁶⁶Ihab Hassan, **Bir Postmodernizm Kavramına Doğru**, İshak Yetiş (çev.), Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, s. 273, 274

1. Baudrillard'ın simülasyon kavramında, gerçekten çok görüntünün biricikliği yatar. Tözel değıldir ve kopyalardan çok görüntülerle işler. Disneyland, Paramount, Universal Studios Amerikan sinemasının parodilerini bize yansıtır.
2. Fransız filozof Jean François Lyotard'ın kullandığı anlamda “öncüdür”. Modern, postmoderninden sonra ortaya çıkacaktır.
3. Kùltürler yan yanadır. Aralarındaki hiyerarşı sanat dallarında olduğı gibi ortadan kalkar.
4. Ayrı ayrı modalar, kùltürler, sanatlar, yazarlar birbirlerine kayıtsız kalabilirler.
5. Meslekler de karışır. Ekonomi yazarı veya edebiyatçı futbol ile ilgilenebilir.
6. Bir yanda cemaatleşme ve kabileleşme (Michel Maffesoli) diğeryanda ise bireyleşme (Gilles Lipovetsky) yan yana durur ve her birinin postmodern durumu belirttiğı iddia edilir.
7. Plastik Sanatlarda tarihi olan ile şimdiki zaman arasındaki hiyerarşı yok sayılabilir ve bunlar yan yana durabilirler.
8. Gerçek ve hayal gücünün birbirine karışması edebiyatı imler. Burada kimin yazdığı değıl ama olayın ne şekilde kurgulandığı önem kazanır.
9. Dil, dış dünyanın gerçeğini parçalara böler, fragmanlaştırır.
10. Zamandaki dizi yok edilir, zamansal ve mekânsal yan yanalıklar oluşturulur.⁶⁷

Modernizm/Modernlik ve Postmodernizm/Postmodernlik arasında tüm alanları kapsayacak şekilde bir karşılaştırma yapmak gerekirse; hiyerarşı, düzen, merkezleştirilmiş kontrol; büyük politik yatırımlar (millet-devlet, parti); milli kimliğin ve kùltürün söylemi, kùltürel ve etnik orijinler miti; bilim ve teknoloji vasıtasıyla büyük ilerleme söylemi; temsilcilerin ve medyanın önündeki ‘gerçeğe’ inanç, ‘orijinalin’ içtenliği; bilgide uzmanlaşma, her şeyi kapsama, ansiklopediler; kitle kùltürü/ tüketimi; medya yayını; merkezleşmiş bilgi; yüksek ve aşağı kùltür ayrımı; yüksek veya resmi kùltürün normatif ve otoriter olmasında konsensüs; tam çalışmaların ve amacın sanat

⁶⁷Bkz. Akay, s.147-151.

olması; sanatın sanatçı tarafından meydana getirilen orijinal bir obje olması; sanatta genel sınırlar ve bütünlük hissi; New York mimarisi ve dizaynı; derinlik; niyet ve amaçta ciddiyet; birleşmişlik duygusu, benliğin merkez olması, bireysellik, organik ve inorganik arasındaki açık farklılık, insan ve makine; cinsel farklılığa göre şekillenmiş güç düzeni, tek cinsiyetler, pornografinin dışlanması; determinizm; dünyanın anlatıcısı olarak kitap, yazılı bilgi sistemi olarak kütüphane; makine; ilkel; nesne; gerçeklik/gerçek; maddi olan; çekicilik; kural; mekan ve ev kavramları modernizmi/modernliği ifade ederken; anarşi, düzenin yıkılması, merkezi kontrolün kalkması; mikropolitik yatırımlar, kuramsal güç çatışmaları, kimlikçi politikalar; lokal söylemler, büyük söylemlerin ironik yıkımı, orijine ait mitosların aksi; ilerlemeye şüpheyle bakmak, teknoloji karşıtlığı reaksiyonlar, gerçeküstüçülük, taklidin gerçek olandan daha güçlü olması, gerçekte var olmayan şeylerin sunulması ve bunların var olanlardan daha güçlü olması; kılavuzluk, bilgi yönetimi, sadece ihtiyaç halinde bilgi, Web, internet; kültürün kitlesel olmaması, küçük pazarlar, az üretim; birbirini etkileyen, müşteriye hizmet eden medyanın dağıtımı; dağıtılmış, yayılmış bilgi; aşırı popüler kültür tarafından yüksek kültür hakimiyetinin bölünmesi, popüler ve yüksek kültürün karışımı, pop kültürün yeni değerler kazanması; proses (süreç), performans, üretim, dinleyiciler ve alt kültürler tarafından meydana getirilen kültürün yeniden işlenmesi olarak sanat; melezlik, kültürlerin yeniden birbirlerine bağlanması; Los Angeles ve Las Vegas mimarisi ve dizaynı; yüzeysellik; oyun, ironi, resmi ciddiyete tepki; bölünmüşlük duygusu ve benliğin merkez olmaması, çoklu ve çatışmacı kimlikler; organik ve inorganik insan ve makine kombinasyonu, insan-makine-elektronik; çift cinsiyetli, pornografik; indeterminizm; yazılı medyanın fiziki sınırlarının aşılması olarak yüksek medya; bilgi; ileri; özne; hayal; manevi olan; iticilik; anarşi; mekansızlık; metropol kavramları 'postmodernizmin/postmodernliğin durumunu' yansıtmaktadır.⁶⁸

Genel olarak bakıldığında, postmodernizme ilgi duyan herkes, yeni bir döneme girildiğini kabul etmiş; ancak kimileri kavramsal boyutu açısından farklı yorumlar yapmıştır. Sanayinin toplumsal yaşamda etkin rol oynaması ve Dünya Savaşları, modern dönemin ideolojik yapısını etkilemiş, bu durum da bireyden topluma, sanattan felsefeye her alanda bakış açısının değişmesine sebep olmuştur. Ölüm ilanları sadece

⁶⁸Bkz. C. M. Birkök'ten Akt. Tahsin Yaprak, "Postmodernizmin Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Yansımaları", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman Üniversitesi SBE, 2012), s. 32-35. İlgili metnin orijinali için bkz. <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/pomo.html> (12 Mart 2014)

maddi boyutta kalmamış, daha önce de değinildiği gibi ideolojilerin, tarihin, insanın sonunun geldiği bir dönem yaşanmıştır.

Herkesin kendince bir tanım yapabileceği kadar “çokkatmanlı” bir kavram olan Postmodernizm, kendi ‘kanlı doğumunu’ yine kendisi aracılığıyla ifade etmiştir.

1.4. Postmodern Sanat

Postmodern terimi, bilindiği gibi ilk olarak 1870’lerde Chapman tarafından empresyonizmin ötesine geçen sanatı “postmodern resim” olarak adlandırmasıyla dillendirilmiştir. İlk olarak sanatın bir dalında adlandırılan kavram, 1930’larda tekrar üzerinde durulan bir konu olmuş ve 1950’li yıllardan sonra iyice yaygınlaşmış, 1960’larda Leslie A. Fielder, Susan Sontag ve Ihab Hassan gibi edebiyat eleştirmenlerinin kullanımıyla zirveye çıkmıştır. Çeşitli akımlarla şekillenen kavram, ilk olarak mimari dalında derinleştirilmiş, sonraki yıllarda dans, tiyatro, resim, sinema ve müzikte de büyük yankılar uyandırmıştır.

Postmodern sanat, 1960’lı yıllarda başlayıp devam eden yıllarda da etkisini sürdüren tüketim kültürü ile yakından ilişkilidir. Ölüm ilanlarından sanat da nasibini almış ve genel olarak ‘temsil’ düşüncesinin reddiyle “sanatın öldüğü” de bu ilanların yanı başında yer almıştır.

Appignanessi ve Garrat, 1900-1970 yılları arasındaki sanatı, “1-*Gerçekliğin temsiline krizi (Cézanne, Kübizm, Dadaizm, Gerçeküstücülük) 2-Sumulamayanın sunulması-soyutlama (Yücecilik, De Stijl vd., Konstrüktivizm, Soyut Dışavurumculuk, Minimalizm) 3-Son olarak, sumuşun reddi- estetik sürecin terk edilmesi (Kavramsalılık)*”⁶⁹ maddeleriyle betimlemişlerdir.

Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm, Dada, Gerçeküstücülük ve Soyut Dışavurumculuk gibi 20. yüzyıl *avant-garde* (avangard, öncü) sanat akımları Postmodern Sanatın tohumlarını ekmiş ve büyümesinde etkili olmuştur. Özellikle Dadacılıktan sonra ortaya çıkan Gerçeküstücülük, modernizmin sanatsal anlamda ötelemeye çalıştığı “*figür*,

⁶⁹Akt. Kızıler, s.160.

nesne, öykü, düş, ahlak, cinsellik”⁷⁰ kavramlarına odaklanmış, devrimsel bir etki yaratmıştır. Bu akım bir manada Avrupa egemenliğinin sonuna ve Amerika egemenliğinin başlangıcına veya ‘Postmodern Durum’a işaret eden bir devrim niteliği taşımıştır.

“Modern sanatın özgünlük, öncülük, tarihsel ilerlemecilik, yenilik ve soyut gibi kavramları, postmodern anlayışta nostalji, pastiş, eklektizm, toplumla kucaklaşma, figür, yüzeysellik ve parçalılık gibi terimlerle karşılık bulmaktadır.”⁷¹ Mike Featherstone, postmodern sanatı “sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın silinişi; yüksek ve kitle kültürü/popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü; eklektisizmi ve kodların harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği; parodi, pastiş, ironi oyunculuk ve kültürün yüzeysel derinliksizliğinin selamlanışı; sanat üreticisinin özgünlüğünün/dehasının gözden düşüşü; ve sanatın ancak yinelemeden ibaret olabileceği bir varsayım”⁷² olarak ifade etmiştir.

Modern sanatın “özgürlük, özgünlük, yansıma, misyon, kültürün ve sanat ürünlerinin metalaşması, seçkin olma”⁷³ sına bir başkaldırı olarak değerlendirilebilecek olan postmodern sanatın –her şeye rağmen- ilk olarak “pop-art” (popüler-sanat) ile başladığı iddia edilmektedir.⁷⁴ Richard Hamilton Pop sanatın, “popüler (kitleler için tasarlanmıştır), geçici (kısa vadeli bir çözümdür), harcanabilir (hemen unutulur), ucuz, seri üretilmiş, genç (hedef kitlesi gençliktir), esprili, seksi, numaracı, gösterişli ve büyük ticaret”⁷⁵ olduğunu dile getirmiştir. Daha sonrasında güzel sanatlar alanında popüler kültür öğelerini kullanan sanatçıları da kapsayan “Pop Sanat” kavramı ilk kez 1958 yılında, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından popüler kültür ürünlerini tanımlamak için kullanılmıştır.⁷⁶ İlk örneği olarak “1956 yılında Londra’da açılan “İşte Yarım” başlıklı sergide yer alan **Richard Hamilton’un** “Bugünün Evlerini Bu Denli

⁷⁰ Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006, s.153.

⁷¹Naci İspir, Zekeriya Kaya, “Sinemada Postmodern Arayışlar”, *Atatürk İletişim Dergisi*, 2011, Cilt:1, Sayı: 2, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/iletisim/article/view/7530/6719> (01 Mart 2014), s.82.

⁷²Akt. Kızıler, s.161.

⁷³Bkz. Şaylan, s.104-107.

⁷⁴Özen Okat Özdem, Erdem Geçit, “Postmodern Sanat Akımları ve Reklamlara Yansımaları”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2013, No: 36, <http://iletisimdergisi.gazi.edu.tr/site/index.php/IKAD/article/view/40> (16 Şubat 2014), s. 157.

⁷⁵Akt. Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 4. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012, s. 159.

⁷⁶Bkz. Antmen, s. 160.

Farklı, Bu Denli Cazip Kulan Nedir?” (1956) başlıklı kolajdır.”⁷⁷ Batıda gündelik yaşamda kullanılan nesnelere, “kes-yapıştır” mantığıyla bir araya getirilmesinden oluşan bu çalışmada, erkeğin bedeninin de fetiş haline geldiğini gösteren “kaslı bir vücut”, televizyon, elektrik süpürgesi, kasetçalar gibi elektronik nesnelere kullanımı, çizgi roman afişi gibi nesnelere mevcuttur. Hamilton, birbiriyle ilişkilendirilemeyecek nesnelere bir arada kullanarak, tüketim kültürünün yapaylığını ve günümüz dünyasının insanın ruhunu da betimlemiştir. Tüketime yönelik üretim olarak da değerlendirilebilecek olan Pop sanat, batı insanının önemsedikleri üzerinde durmuş ve Pop sanatçılar, kendilerine konu olarak seçtikleri meseleler bir süre sonra onların üslubu olmuştur.

“Pop sanat, toplumda hakim değerlerin değiştiği bir ortamın sanat anlayışını ifade etmektedir. Pop sanat, eğlendirici niteliğiyle kısa sürede yaygınlık kazanmıştır. Pop sanatçılar, kullandıkları para makineleri ve resimli dergiler ile ticari bir kültüre vurgu yapmışlardır. Onlar modern döneme ait resimleri sıkıcı ve monoton bulmuşlardır. Film yıldızları, suçlular, trafik kazaları, elektrikli sandalye gibi nesnelere yanı sıra farklı renklere boyanmış çiçekler de kullanmışlardır. Seçtikleri bu konuları fotoğrafik imgelerle birkaç kez yinelemişler, tekrar tekrar sunmuşlardır. Bu şekilde, bir taraftan resimleri sıkıcı yapısından kurtarmışlar diğer taraftan da trafik kazası, suçlulara verilen cezalar gibi üzücü olaylara dikkat çekmeye çalışmışlardır. Pop sanat, insanların belli çıkarlar doğrultusunda sömürülmesine karşı çıkmıştır. Fakat Pop sanatın yaratmaya çalıştığı tepki gelip geçici görüntüler ve mesajlar üzerine kurulduğu için kısa süreli etkiler yaratmıştır.”⁷⁸

Pop sanatçıları, gerek konu, gerekse malzeme anlamında gündelik hayatın kültürel verilerini kullandıkları için “neo-Dadacı” olarak nitelendirilmiş ve Pop akımı genel olarak Dada’yla ilişkilendirilmiştir. Bu durum, Marcel Duchamp* gibi bazı eski

⁷⁷Age, s. 159.

⁷⁸Zuhal Çiçek. “Postmodern Dönemde Sanat”,*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005, s. 80.

***Marcel Duchamp**: (1887-1968) Yaşamı boyunca modernistlerin en avangardlarından (dada, sürrealizm, kübizm ve fütürizm gibi akımlarla özdeşleştirilen) biri olarak görülen Duchamp, günümüzde geniş ölçüde postmodern estetiğin bir öncüsü olarak kabul edilmektedir ve pek çok postmodern sanatçı (örneğin Jeff Koons) için bir esin kaynağıdır. Hepsisi, oyuncu biçimde “R. Mutt” şeklinde imzalanan ve bir pisuar olduğu anlaşılan, New York’ta 1917’de sergilenen şaibeli *Fountain* kadar olmasa da, eserleri her zaman tartışmalıdır. Bu tür “hazır-yapıt”lar sanatın ve sanatçının rolüne (hem de sanatçının izleyicisine karşı sorumluluğuna) ilişkin standart kavrayışlara radikal bir başkaldırı sundu. *Nude Descending a Staircase* (1911, 1912) ve *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (1915-1923) gibi diğer büyük ölçekli yapıtlar, incelikli ve ayrıksı düzenekleriyle, anlamlı bir söylem olarak sanatın

Dadacıların tepkisini çekmiştir. “*Duchamp, Dada akımının tarihini kaleme alan Dadacı sanatçı arkadaşı Hans Richter’e (1888-1976) yazdığı bir mektupta, “Bugün Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asemblaj gibi terimlerle anılan Neo-Dada’nın kökeni Dada’dır düpedüz; bugünün sanatçılarına da kolay bir çıkış yolu oluşturmaktadır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise benim hazır-nesnelerde estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar!” demiştir.*”⁷⁹ Pop sanatı, Dada’ya farklı bir açıdan bakmış; ancak Dada’nın “ruhundaki asiliği”, popüler olanla bastırmıştır, denilebilir.

Amerikalı sanatçı Andy Warhol eserlerinde “ortak tüketime” dikkat çekmiş ve herkesin aynı şeyi düşünmesini istediğini belirtmiştir. Bu durumu, “*Amerika’yla ilgili en harika şey, varsulla yoksulun özünde aynı şeyleri tüketebilme geleneğini başlatmış olmasıdır. Düşünün ki Amerikan başkanı da Liz Taylor da ve kim olursanız olun siz de Coca Cola içiyorsunuz; Coca Cola Coca Cola’dır ve ne kadar para öderseniz ödeyin sokakta bir serserinin de içmekte olduğu bir Cola’dan daha iyi bir Cola yoktur.*”⁸⁰ cümleleriyle ifade etmiştir. Kendi eserleri için yüzeyde görüne bakılmasını öneren Warhol’un ifadelerine dikkat edilecek olursa, çok yönlü bir eleştiriye de varmak mümkündür.

Andy Warhol’un “Brillo Kutuları”⁸¹, konserve kutuları, Marilyn Monroe ve Mona Lisa gibi ünlü isimlerin serigrafileri, kola şişeleri, çizgi film öğeleri; Eduardo Paolozzi’nin kırk beş parçadan oluşan “Bunk!”⁸² kolaj serisi ve bu seride özellikle erotizm ve erkek egemenliğine dikkat çektiği kaslı bir erkeğin, o dönemin lüks arabalarından birini tek eliyle kaldırdığı ve erkek cinsel organının içinde bir kadının resmedildiği eseri, Roy

sınırlarını sınamak için tasarlanmış izlenimi veriyorlardı. Bazı eleştirmenler Duchamp’ın eserlerini “anti-sanat” olarak tanımlamaktadır ve postmodern duyarlılığı etkileyen kesinlikle budur. *Fountain* gibi eserler, Batı kültüründe bütün yüksek sanat geleneğiyle alay ediyor görünürler. *Duchamp’ın Öte/ Biçimlendiricileri (Duchamp’s Trans/Formers, 1977; İngilizce Basım 1990)* adlı eserinde, Duchamp’ın aktif biçimde yoruma direnen eserlerinin çoğunun “amaçsızlık”ını öven Jean-François Lyotard, onun anti-sanatının postmodern estetiğe yönelik imalarını açıklamıştır. Söz konusu şeye tam bir örnek oluşturan *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* hiçbir plana uymuyor, hiçbir politik ideoloji ilkesi ya da büyük anlatı ileri sürmüyordu. Eleştirmenler, genellikle sanat eserlerinin ifade ettiği şeyi kendi sanatsal ya da sosyo-politik bağlamlarına göre açıklamaya başlarken, Duchamp’ın eserleri, bunun yerine, eleştirmenin “anlamadığı şeyi anlamaya ve göstermeye çalışmamasını” talep eder. Duchamp’ın eserleri, sınıflandırmalardan kaçmakla birlikte bir felsefenin beyhudeliğini tanıtlıyordu ve böylece Lyotard’a göre otantik postmodern bir görüş belirtiyordu. Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, s. 247, 248.

⁷⁹Antmen, s. 161, 175.

⁸⁰Age, s. 166.

⁸¹Cynthia Freeland, **Sanat Kuramı**, Fisun Demir (çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2008, s. 62.

⁸²Ergin, Demet. “Pop Art Temsilcileri ve Eserleri”, *Martı Dergisi*. 2011, <http://www.martidergisi.com/pop-art-temsilcileri-ve-eserleri/> (14 Şubat 2014)

Lichtenstein'in resimlerindeki devasa çizgi roman sahneleri; Claes Oldenburg'un dev boyutlardaki dondurması, hamburgeri ve yine normal boyutların üzerindeki diğer eserleri; Tom Wesselman'ın Amerikan kadınına işaret eden çıplak kadın figürleri; James Rosenquist'in endüstri boyaları kullanarak çağdaş kent yaşamını yansıtmak istediği dev reklam panoları Pop sanatının temsilleri arasında gösterilmektedir.

Hazır nesnelere, kapitalizm, tüketim toplumu, toplumda var olan herhangi bir sorunun ifadesi, özellikle "kolaj" yöntemi ile Pop sanatçılarının uğraş alanları olmuştur.

Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany, Yeni Gerçekçiliğin manifestosunu yazmış ve tüm dillerin, üslupların tükendiği bir noktada, kendilerinin "*Gerçeğin kavramsal ya da düşsel bir prizmadan geçirilmiş bir yansımasını değil, ta kendisinin algılanmasının o tutku dolu macerasını.*"⁸³ önerdiklerini belirtmiştir. Yeni Gerçekçilik temsilcileri, genellikle atık ve buluntu nesnelere enstalasyonu* ile gerçekliği yeniden kavramaya çalışmıştır. *Fat Art* (Sanat Yemek)** akımı altında da değerlendirilen Daniel Spoerri, "*özellikle yiyecek-içecek gibi malzemelerden oluşan atıkları resim yüzeyine yapııştırarak duvara astığı resim/heykel arası yapılarıyla tanınmıştır.*"⁸⁴ Arman'ın, Yves Klein'ın sergilediği boş galeriyi, tamamen çerçöple doldurması Yeni Gerçekçiler adına iddialı bir örnek olmuştur.

Amaçları sanat ve yaşam arasındaki iletişimi ortaya çıkarmak olan Eylem Sanatçıları, sanatçının sanat pazarları tarafından özgürlüğünün alınmasına ve sanat eserini değerlendirmede bu piyasanın etkinliğine tepki göstermişler, yaşamın gelip geçici öğelerine vurgu yaparak, yaşanan anın önemini, kendiliğindenliğini sunmuşlar, kitle iletişim araçlarının eğlence alanlarını kullanmışlar, halka açık yerlerde eğlenceli ya da sıkıcı temaları işleyerek gösteriler düzenlemişlerdir. Bu sanatta tiyatro benzeri etkinliklere yer verilmesi sebebiyle – sonradan sanatçının kendi vücudunu sanat

⁸³Antmen, s. 176, 177.

* "Enstalasyon" kavramı, en basit tanımıyla, nesnenin veya nesnelere mekan içerisine konması, yerlerinin belirlenmesidir. (Hatice Nilüfer Süzen, "Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örneği", Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Resim- İş Eğitimi Ana Bilim Dalı, s. 148.)

** Kimilerince "Yemek Sanatı" olarak algılanabilecek olan "Eat Art" kavramı, bir dil oyunu içermekte ve "Sanat Yemek" anlamına gelmektedir.

⁸⁴Antmen, s.178.

malzemesi olarak kullandığı *Body Art* (vücut sanatı) ve *Action- Performance* 'in ortaya çıkmasında etkili olan- Happening denmektedir.⁸⁵

Amerika' da 1960 ve 1970 yıllarında sanatsal biçimin aşırı yalınlığını savunan sanat anlayışı için kullanılan "Minimalizm" terimi, ilk kez 1965 yılında Richard Wolheim tarafından ifade edilmiştir. "Genellikle birkaç sınırlı rengin kullanıldığı büyük monokrom renk alanları olarak ortaya çıkan ve yalın bir geometrik tasarıma sahip olan minimalist resim, nesnelerin ruhsal doğasına vurgu yapar ve izleyicinin bu ruhsal doğayı algılayıp cevap verdiğini savunur. Minimalist oluşumlara yol gösterici olan ünlü mimar ve tasarımcı Ludwig Mies van der Rohe "Fakirlik, yoksunluk, eksiklik değildir. Minimalizm; aksine bilinçli bir tercihtir, zor olanı seçmektir, azla çok yapmaktır." sözleriyle açıkladığı Minimalizm felsefesini ünlü "Less is more" sözüyle "Az çoktur" ifadesini kullanarak özetlemiştir."⁸⁶

"Temelde ABD kaynaklı bir akım olan Minimalizmin başlıca temsilcileri, birlikte hareket eden sanatçılar olmadığı gibi, 'Minimalist' bir damgayı da özünde reddeden Frank Stella (1936-), Donald Judd (1928-94), Dan Flavin (1933-96), Carl Andre (1935-), Sol LeWitt (1928-2007), Richard Serra (1939-) ve Robert Morris'tir (1931-)."⁸⁷

Örnek olarak "ışıklı konstrüksiyonlardan oluşan düzenlemeleriyle tanınan Flavin, yalnızca endüstriyel bir üretim malzemesi olan floresan lambaları basit anlamda kullandığı, doğrudan bütün mekanı sarmalayan, orada kendine özgü bir atmosfer yaratan çalışmalarıyla minimalist olarak nitelendirilir."⁸⁸ Minimalistler ayrıca, "tuğla, sunta, kontrplak, alüminyum, çelik, fiberglas, pleksiğlas"⁸⁹ gibi endüstriyel malzemeleri, genellikle endüstriyel sanat yapmak için kullanmışlardır.

"Postmodern sanat anlayışının, sanatı yaşamın içine katması, seçkin sanat anlayışının yıkılması, sanata karşı sanat yapılması, pek çok sanat yapıtının tek bir sanat yapıtı

⁸⁵Bkz. Çiçek, s.86, 87.

⁸⁶Attila Döl, Pelin Avcı, "Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 2013, Vol.2, No.10, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1382372198.pdf> (16 Şubat 2014), s. 5.

⁸⁷Antmen, 182.

⁸⁸Olca Ataseven, "Dan Flavin'in Mekanı Dönüştüren Işığı ve Minimalizme Yaklaşımı", *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 2012, <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfds/article/viewFile/3405/2909> (16 Şubat 2014), s. 87.

⁸⁹Antmen. s.182.

içinde birleştirilmesi ve farklı sanat eserleri türlerinin ortaya çıkması özellikleri kavramsal sanat anlayışını doğurmuştur. 1960'larda ortaya çıkan ve ilk kez Sol LeWitt tarafından tanıtılan akımın ana iddiası, sanatın nesneden çok bir 'kavram' olduğudur. Postmodernizmin sanattaki en büyük yansıması olarak tanımlanabilecek kavramsal sanatın içine, literatürde ayrı ayrı ele alınmış pek çok eseri dahil etmek mümkündür. Çünkü kavramsal sanat, postmodern sanat anlayışı ile birebir örtüşen bir yapı sergilemektedir. Kavramsala yaklaşım, sanatın demokratikleşme sürecini tamamladığı ve yaygınlık kazandığı, profesyonel sanatçının elinden çıktığı günümüzün Batı dünyasında, insanın kendini ifade etme yollarının nerelere dek uzanabileceğini göstermesi açısından önemlidir."⁹⁰

Kavramsal sanatın öncüsü –birçok akımın oluşmasında etkili olan- “hazır- nesne” olgusuna dikkat çeken ve “Pisuar”ıyla çığır açan Duchamp* olmuştur. Bu noktada, Pablo Picasso'nun da ‘başkalaştırılmış nesnelere’, Duchamp'tan farklı bir bakış açısına sahip olsa da, sanatsal anlamda etkilidir. Duchamp, “...Picasso'nun bir bisiklet dümeni ve oturağını birbirine tutturarak onları bir boğa başına benzetmesi gibi bir tavır içine girmemiştir. Picasso'nun hazır malzemelerden yaptığı imgeler, hem kendi kimliklerini korurlar, hem de dönüşerek başka bir şeye benzerler. Duchamp'ın nesnelere ise işlevlerinden uzaklaşarak basitçe konum ve bağlam değiştirirler, hazır-yapıt haline gelirler. Mutfak taburesi üzerine tutturulmuş bisiklet tekerleği neye benziyor? Neye olacak: Mutfak tekerleği üzerine tutturulmuş bisiklet tekerleği'ne elbet. Peki, ya ters çevrilmiş pisuar? Tabii ki 'ters çevrilmiş pisuar'a (mı?). Ama Duchamp ona Çeşme dememiş miydi? Evet, R. Mutt imzalı nesneye o haliyle su dökecek olursanız bir çeşme gibi size doğru su akıtacaktır. Velhasıl, bu iki nesne de kendi işlevlerinden uzaklaştırılarak birer sanat nesnesine dönüştürülmüşlerdir.”⁹¹

⁹⁰Özen Okat Özdem, Erdem Geçit, s. 158.

*1960'lı yıllarda sanat ortamına damgasını vuran Kavramsal Sanatın düşünsel temelleri, Duchamp'ın ortaya attığı ‘hazır-nesne’ olgusuna ve özellikle 1917 tarihli “Çeşme” adlı yapıtının gündeme getirdiği sorulara dayandırılabilir. Duchamp'ın “Çeşme”si, Mott Works adında bir dükkandan satın alınan, seri üretilmiş bir pisuardır. Duchamp bu pisuarı bir kelime oyununa başvurarak R. Mutt diye imzalamış ve katılımcı ücretli bir sergiye göndermiştir. Böylece sıradan bir nesnenin sanat olarak nitelendirilmesindeki kriterleri sorgulayan sanatçı, bu kriterlerin oluşumunda kurumların, eleştiri mekanizmasının ve izleyici beklentisinin rolünü irdelenmiştir. Duchamp'ın eylemi, sanat olgusunu dönüştürmeye yönelik yeni bir önerme olarak, 20. yüzyıl avangard ruhunun bir simgesi niteliğindedir. Bu bağlamda 1960'lı yıllara damgasını vuran Kavramsal Sanat'ın, ya da Neo-Avangard olarak nitelendirilen tüm ifade biçimlerinin düşünsel kapsamını, Duchamp'ın eyleminin çeşitli açımları üzerinden okumak mümkündür. Antmen, s. 194.

⁹¹Yılmaz, s.119.

“Kavramsal Sanat yapıtı, gündelik yaşamdan alınmış hazır-nesne, fotoğraf, harita, şema ve yazılı belge gibi çok çeşitli biçimlerde ortaya konulmaktadır. Kavramsal sanat eserleri; hazır-nesnelere, var olan durumu farklı bir bağlama taşıyarak, sorgulatan müdahaleler, bir durumu, eylemi, kavramı gösteren yazılı ya da görsel belgeler ya da dilbilimsel çözümler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kavramsal sanatta, düşüncenin ifadeye dönüştürülme sürecinden ve sonuçtan çok düşüncenin ve kavramın kendisinin önem taşıdığı söylenebilir.”⁹² Bu nedenle kavramsal sanatçılar, görsel deneyim ve estetik hazı dışlamışlar ve dil üzerine odaklanmışlardır. Dili direkt olarak kullanmanın yanı sıra dolaylı olarak da “sanat yapıtının yorumu” bağlamında sanatlarına dahil etmişlerdir. Joseph Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” adlı çalışması, nesnenin kendisini, tanımını ve imgesini bir araya getirmiş görsellik, dil ve kavram arasında zihinsel bir sürece dikkat çekmiştir. Dilin resimle ilişkisi açısından Gerçeküstüçülük (Sürrealizm) akımına dahil edilen René Magritte, 1928-29’da hazırladığı “*La trahison des images*” (İmgelerin İhaneti)’de bir pipo resmi çizmiş ve altına “*Ceci n’est pas une pipe*” (Bu Bir Pipo Değildir) yazmıştır. Michel Foucault da bu resmi irdelemiş ve “*Yukarıda bir gerçek pipo aramayın sakın, bu bir pipo rüyası, ama tablodaki sağlam ve şaşmaz desen, evet apaçık bir hakikat olarak kabul edilmesi gereken işte bu desendir.*”⁹³ cümleleriyle resim ile dil arasındaki bağıntıya dikkat çekmiştir. Kronolojik açıdan sonraki yıllarda ortaya çıkan kavramsal sanatın, dil ile kurduğu ilişkide, Magritte’nin bu resminin yol gösterici olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca, John Cage’in 4’33 adlı eserinde Cage, “*kendisini konser vermesi için bekleyen izleyicilere sessizliği dinletmiş, bu esnada dinleyiciler müziksiz geçen dört dakika otuz üç saniye süren bu konserin bir parçası olmuştur. Bu çalışma Kavramsal Sanatın habercisi olarak değerlendirilmiştir.*”⁹⁴

“Robert Rauschenberg’in ressam Willem de Kooning’in bir desenini alıp 40 adet silgi tüketerek sildiği “*Silinmiş De Kooning Deseni*” (1953) ya da Paris’teki Iris Clert Galerisi’ndeki bir sergiye, “*Bu Telgraf Iris Clert’in Portresidir, Ben Öyle Diyorsam*

⁹² Reyhan Demir Bağatır, “Nesnenin Ötesi, Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları”, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2011, 7. Sayı, http://www.sanavetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/7_reyhan.pdf (16 Şubat 2014), s. 32.

⁹³ Michel Foucault, **Bu Bir Pipo Değildir**, Selahattin Hilav (çev.), 10. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 20.

⁹⁴ James Mayer’den akt. Serdar Yılmaz, “1950 Sonrası Sanat Akımlarının Gelişiminde Robert Rauschenberg’in Etkileri”, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2012, Sayı:10, http://www.sanavetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/10_serdar.pdf (01 Mart 2014), s. 117.

Öyledir” mesajıyla gönderdiği telgrafla katılması, Fransız sanatçı Yves Klein’ın boşluğu elle tutulur hale getirmek adına Iris Clert Galerisi’ndeki sergisinde boş galerinin kendisini sergilemesi, 1960’ta Yeni Gerçekçi sanatçı Arman’ın aynı galeriyi atıklarla doldurması, Hollandalı sanatçı Stanley Brouwn’un (1935-) Amsterdam’daki tüm ayakkabı mağazalarının vitrinlerini kendi yapıtının parçaları sayması, 1961’de İtalyan sanatçı Piero Manzoni’nin (1933-63) kendi nefesi, kendi dışkıyla yaptığı “Sanatçı Soluğu” (1960) ve “Sanatçı Boku” (1961) gibi örnekler, elbette ki kavramsal bir eğilim içinde ele alınması gereken yapılardır. Bu tür yapılarda sanat yapıtının üslubu, değeri ve aura’sı yerle bir edilmiş; sanatçının tepkisel tavrı, yapıtın içeriği haline gelmeye başlamıştır.”⁹⁵

Kavramsal sanat; Minimalizm, “televizyon ve sinemanın aksine, hareketli imgelere dayalı sanatsal işlerin bir alt türü olan”⁹⁶ Video Sanatı (Video Art), “tek seferde oynanan, ses ve görüntülerden oluşan izleyicinin pasif olarak katılımıyla gerçekleşen eylemler”⁹⁷ ile Performans Sanatı (Performing Art), sanatçının kendi bedenini sanat nesnesi olarak kullandığı Gövde/ Vücut Sanatı (Body Art) , tabiatın farklı bir şekilde ele alınıp, sanat materyali olarak kullanıldığı Yeryüzü Sanatı (Land Art), kapalı ve açık mekanlarda yapılabilen, çeşitli nesnelere yerleştirilmesiyle oluşturulan ve genellikle izleyici katılımının gerekli olduğu Yerleştirme Sanatı, Enstalasyon (Installation), performans sanatıyla benzerlik taşıyan; ancak izleyicinin de katıldığı Happening (Oluşum), tüm sanat dallarının bir arada kullanıldığı, sürekli hareket halinde olma durumunun betimlendiği, Derrida’nın “Yapısöküm”ünden etkilenen, seçkin sanatın reddiyle “sanat eseri gibi görünmeyen sanat”⁹⁸ üreten Fluxus, bir nesnenin oluşumunu gösteren Süreç Sanatı, “sanat yapıtının oluşum sürecinde doğal ve atık malzemelerin kullanılması esasına dayanan”⁹⁹ Fakir Sanat (Arte Povera) gibi sanatlarla bağlantılıdır.

“1980’li yıllarda, postmodern kuramların yaygınlık kazanmaya başladığı yıllarda dikkat çekmeye başlayan postmodern Yeni Kavramsalılık, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya

⁹⁵ Antmen, s. 194, 195.

⁹⁶Serdar Yılmaz, “Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2008), s.51.

⁹⁷Age. s.52.

⁹⁸Özen Okat Özdem, Erdem Geçit, s.161.

⁹⁹Age. s. 159.

eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal kodları irdeleyen sanatçıların pratikleriyle şekillenmiştir. Toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış stereotiplerin, klişelerin, alışkanlıkların, değer yargılarının gizlediği alt anlamları adeta 'okumaya' yönelen postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır."¹⁰⁰ Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Hans Haake ve Jenny Holzer bu akımın temsilcilerinden bazılarıdır.

Eagleton'ın, postmodernist ürün ile ilgili özet mahiyetindeki cümleleri de postmodern sanatla yakından ilişkilidir: "...Tipik postmodernist ürün, şakacıdır, kendi kendiyile dalga geçer, hatta şizoiddir* ; aynı zamanda, yüksek modernizmin gösterişsiz kendine yeterliliğine, ticareti ve meta biçimini arsızca kucaklayarak tepki gösterir. Kültürel geleneğe karşı tavrı saygısız bir pastiş görünümündedir; kasıtlı olarak amaçlanmış derinlik yokluğu, her tür metafizik ağırbaşlılığın altını oyar. Bu, bazan acımasız bir sefalet ve sarsma estetiğine açıktır."¹⁰¹

Postmodern olarak adlandırılan sanat anlayışları, "tek-değerliliğin karşısına çok-değerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, 'yapıt'ın tekliğinin karşısına metinlerarasılığı"¹⁰² koymuş, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi dalların çoklu ifadesine yer vermiş, bilhassa resmin üstünlüğünün savunulmasına bir darbe indirmiş ve disiplinlerin tümünü aynı seviyeye indirgeyerek çoğulcu bir bakış açısı oluşturmuştur.

Modern sanatın eleştirisi olarak başlayan bahsi geçen akımlar, sanatçı, sanat nesnesi, izleyici ve toplum arasında çeşitli ilişkiler kurmuştur. Saussure'nin etkisi sanat akımlarında da etkili olmuş, Wittgenstein'in 'dil oyunları' ile Derrida'nın *hors-texte* düşüncesi sanat eserlerini de bir 'metne dönüştürmüş' ve okura (izleyiciye) da 'her şeyi' okumak düşmüştür.

¹⁰⁰ Antmen, s.277.

* **Şizoid (schizoid):** Şizofreninin bazı bilişsel ve davranışsal özelliklerini taşıyan. (Psikoloji Sözlüğü, s.714)

¹⁰¹ Akt. Harvey, s.21.

¹⁰² Antmen, s.277.

1.5. Postmodernizmin Sanat Dallarına Yansıması

Modern dönemin sanat anlayışı çeşitli akımlarla reddedilmiş ve bu sanat akımları birçok sanat dalında kendine ‘postmodern’ adı altında yer edinmiştir. Teknolojik ve bilimsel gelişmeler aracılığıyla yeni sanat dalları ortaya çıkmış ve tek bir sanat dalının hegemonyası fikri ‘postmodern dünyada’ yok olmuştur.

Postmodernizmde önem taşıyan kavramlar; çifte kodlama, parodi, pastiş, şizofreni, ironi, *metaphor* (eğretileme), *metonymy* (düz değişmece), yapı çözücülük, plüralizm, melezeleştirme, insansızlaştırma olarak sıralanabilmekte; sanatın seçkinci anlayışının terk edilmesi, ‘fildişi kulelerde yaşayan’ sanatçılar ve yaşamdan uzak kalan sanatın, yerini sanatla yaşamın birleşmesine bırakması postmodern sanata anlayışına tekabül etmektedir.

Genel olarak “*John Ashbery’nin şiiri ve buna benzer ama çok daha hasit olan ve 60’ların kompleks, ironim, akademik şiirine tepki olarak gelişen konuşma (talk poetry); modern mimariye- özellikle de Uluslararası Stil’in anıtsal binalarına tepki olarak Robert Venturi’nin Manifestosu Learning Fram Las Vegas’ta övdüğü pop binalar ve süslü barakalar; Andy Warhol, pop-art ve daha yeni dönemde ortaya çıkan fotogerçekçilik; müzikte John Cage’in açılış anı, klasik ve “popüler” stilleri sentezleyen Philip Glass ve Terry Riley gibi bestecilerin ürünleri, punk ve new-wave rock türündeki Clash, Talking Heads ve Gang of Four gibi gruplar; sinemada Godard’dan türeyen her şey- çağdaş öncü film ve video çağdaş romanlarda eşdeğerleri bulunan, ticari ve kurgu filmlerin tüm yeni stilleri ve son olarak da, bir yanda William Burroughs, Thomas Pynchon ve Ishmael Reed ve diğer yanda yeni Fransız romanı, postmodernizm olarak adlandırılabilir.*”¹⁰³

Modern dönemin Pozitivist düşünce geleneği, kendini Mimaride de göstermiş ve ‘standartlaştırılan bireyleri, standartlaştırılan evlerde yaşatma’ fikrini hayata geçirmeye çalışmıştır. Modern mimari, Sanayinin etkisiyle ‘endüstrileşen’ toplumlar için, hesaplı ve işlevsel binalar yapmayı kendine uygun görmüş ve bu düşünce çerçevesinde çeşitli projeler yapılmıştır. Klasik mimarinin meşakkatli ve pahalı bulunmasından dolayı, eski

¹⁰³Güzin Yamaner, *Postmodernizm ve Sanat*, Ankara: Alrı Yayınevi, 2007, s.16.

yıkılıp yerine –bilim ve teknolojinin de yardımıyla- ‘bir gecede yapılan’ yüksek katlı binalar inşa edilmiştir.

Modern mimari, tasarım ve sanat okullarından *Bauhaus*, kişilere ‘rahat yaşam’ sunmak amacıyla tektip konutlar inşa etmiştir. Bu tarz binalarda, her eşyanın yeri –bu durumda da, apartmanda yaşayacak kişilerin genel olarak aynı sınıfa mensup olduğu ve hemen hemen aynı eşyaları alabilecek güçte olduğu da düşünülebilir- belirlenmiştir. “*Bir Bauhaus odasında, her şeyin konumu neredeyse yasa kesinliğiyle kararlaştırılabilir.*”¹⁰⁴ Kişiye özgür ve rahat bir hayat sunma düşüncesi, adeta onun seçme beğenisini elinden almış, herkese aynı beğeni sunmuştur.

Kent planlama projeleri, düzenliliği ve yoksulluktan uzak, eşit bir yaşam düzeyini kendine hedef olarak seçtiğini belirtmiş; ancak bireyleri tanımadıkları birçok insanla bir arada ve birbirine yabancı şekilde yaşamaya ve bir karmaşaya itmiştir. Jane Jacobs; “*Sözde yerini alacakları yoksul mahallelerinden daha kötü birer suç, vandalizm ve genel toplumsal umutsuzluk odağı haline gelen sosyal konut projeleri. Gerçek birer sıkıcılık ve toplumsal kontrol harikası olan, kent yaşamının her tür canlılığına ve hayatiyetine karşı titizlikle korunmuş orta gelirli için konut projeleri. Ahmaklıklarını yavan bir vülgerlikle hafifleten ya da hafifletmeye çalışan lüks konut projeleri. İyi bir kitabevine tahammül edemeyen kültür merkezleri. Gezinecek başka yer bulamayan serseriler dışında herkesin gitmekten kaçındığı kamusal merkezler. Altkentlerin standartlaşmış mağaza zinciri alışverişinin donuk taklitleri olan alışveriş merkezleri. Hiçbir yerden başlayıp herhangi bir yere gitmeyen ve kimsenin gezmeye çıkmadığı gezinti yerleri. Kentlerin bağırsaklarını deşen çevre yolları. Bu, kentleri yeniden inşa etmek olamaz. Bu, kentlerin yağmalanmasıdır.*”¹⁰⁵ cümleleriyle, kentleşme projelerini eleştirmiştir.

Leon Krier, zaman, enerji ve toprak israfına yol açtığı için modern mimariyi “anti-ekolojik”¹⁰⁶ bulur.

Postmodern mimarinin gerekliliğine dikkat çekenlerin başında olan Charles Jencks, “*modern mimarinin 15 Temmuz 1972’de, saat öğleden sonra 3.32’de Missouri’de*

¹⁰⁴ Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, s.96.

¹⁰⁵ Akt. Harvey, s.93.

¹⁰⁶ Age. s. 85.

öldüğünü iddia etmiştir. Jencks'in sözünü ettiği olay, kötü ünlü Pruitt- İgoe mahallesindeki toplu konutun dinamitle yıkılmasıdır. Bu mahalle, 1952-55 yılları arasında Japon asıllı ABD'li mimar Minoru Yamasaki tarafından tasarlanmıştır. Bu binalar o dönemde başarılı bulumup ödüllendirilmiştir. Binalar toplu konut olarak tasarlanmış ve kullanılmaya başlanmıştır."¹⁰⁷ Zamanla orada yaşayan insanlar şiddet görmeye başlamış –oturanların çoğu zenci Amerikalılardan oluşmaktadır- ve suç oranı artmıştır. Jencks, bu duruma sebep olarak, insanları kalabalıklarda yaşamaya iten, kendilerini dinlemeye ve dinlenmeye zaman bırakmayan, modern mimari yapıyı göstermiştir. Kalabalık ve sıkışık yaşamın sebep olduğu suçları azaltmak adına, bina yıkılmış ve yerine dinlenme alanları yapılmıştır.

*"Postmodern Mimaride genelde cepheye dekoratif bir işlev tanıyan, biçimi aynen alan, üsluplaştıran, abartan, karikatürize eden davranışlar görülmektedir. Postmodernizmin bilinçli olarak Modern Mimariye karşı çıkması keyfi süslemeyi yeniden mimariye sokmuştur. Üsluplaştırılmış Yunan ve Roma sütunları, alınlıklar, pop art öğeleri Postmodernist yapıların cephelerinde sık sık görülür. Postmodernizm bir yandan geçmişi yeniden canlandırmayı savunurken öte yandan günümüz kent görüntüsünü etkileyen pop sanatı öğeleri, reklam ışıkları gibi anonim öğeleri mimari öge olarak benimser. Böylece Postmodernizm günümüzde kentlere de yansımıştır. Rasyonalistler kent öğelerini kentin simgesel öğelerinden yararlanarak oluşturmak isterken Postmodernistler değişik malzemenin şaşırtıcı tarzda bir araya getirilmesiyle kentlere organik, kendiliğinden gelişmiş havası vermek istemektedirler. ABD Almanya ve Fransa'da Postmodern akıma uygun mahalleler, kent parçaları geliştirilmiştir."*¹⁰⁸

Barthes'in "*kent bir söylem, bu söylem de gerçek bir dildir*"¹⁰⁹ sözü, Jencks'te kendini bulmuştur, denilebilir. Jencks, "çifte kodlama" diye adlandırdığı; modernle gelenekselin birleşimiyle mimarinin çok şey anlatacağını, adeta postmodern bir dile dönüşeceğini ve kurgu, kolaj, eklektizm gibi kavramları da bünyesinde barındıracağını dile getirmiş gibidir.

¹⁰⁷ Akt. Çiçek, s. 135.

¹⁰⁸ F. Sezgin, "Mimarlığın Geleceği Üzerine Kestirimler", *Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 2005, http://fbedergi.sdu.edu.tr/files/2005_9_3/f.sezgin.pdf (18 Şubat 2014)

¹⁰⁹ Akt. Harvey, s.85.

Modern mimar Mies van der Rohe'un -Minimalizmin oluşmasında da etkili olan -*Less is more* (Az çoktur) sözüne karşılık, Robert Venturi *Less is Bore* (Az sıkıcıdır) sözüyle karşılık vermiş ve bir nevi postmodern mimarinin felsefesini özetlemiştir.

Donuk, tekdüze binalar ve bu binalara tıklan insanlar postmodern mimari ile farklı bir boyuta taşınmış, çeşitlilik, geçmişle şimdi arasında bir köprü oluşturma durumu söz konusu olmuştur.

Modern dönemin seçkin sanat anlayışı, tiyatrodan da reddedilmiş ve Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunun izini sürdüğü düşünülen seyirci ile oyuncu arasındaki belirgin çizgi belirsizleşmeye yüz tutmuştur. Söze dayalı tiyatro, toplumun yapısının değişmesi ile farklı bir boyuta taşınma gereksinimi duymuştur. Savaş sonrasında zayıflayan avangardın güçlenmesi ile Absürd Tiyatro ortaya çıkmış ve Postmodern Tiyatroya doğru bir yola girilmiştir. Antonin Artaud'un ardında birçok metin bırakarak bir akıl hastanesinde ölmesinin ardından, tiyatronun tarihselleştirmeye dayalı olanla değil, tarih dışı olana yönelmesini savunan ve bu tarz eserler veren Eugene Ionesco, absürdün ilk habercilerinden olmuştur. Samuel Beckett'in eserlerinde varoluşsal sorunsallar tema olarak görülmektedir. Jean Genet ve Harold Pinter'in da 'anlam' üzerine yoğunlaşmaları Martin Esslin'in Absürd Tiyatro'yu kavramsallaştırmasını sağlamıştır. *"Absürd tiyatro, o dönem hala baskın olan geleneksel doğalcı anlayışa avangard geleneğin araçlarından yararlanarak karşı çıkar. Öyküleme yerine parçalı yapıların öne çıktığı şiirsel imge kullanımı, gerçeküstücülerin etkilerini taşır. Dil, Dadaist oyunları çağrıştıracak bir şekilde saçmalaştırılarak ve hozularak kullanılır. Ancak absürd tiyatro avangardın ilerlemeci anlayışını reddetmiş, temalarında hayatın anlamsızlığı ve gerçekliğin yokluğundan duyulan bir acıyı öne çıkarmıştır."*¹¹⁰

Postmodern düşüncüyü etkilemiş 'putkırıcı' filozof Nietzsche'nin tiyatroya etkisi, akla dayalı sanatın temsilcisi Apollon ile duyguya yönelik sanatın ifadesi olan Dionysos'u karşı karşıya getirdiği ve derin sorgulamalara yol açtığı eseri *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu) ile dile getirilmektedir. Ona göre, *"sanatın sürekli gelişimi biri Apollonca, biri Dionysosca*

¹¹⁰Halit Ata Ünal, "Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatro Arayışları: Postmodern Tiyatro", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi SBE, 2004), s.108.

olan iki yönlülük içerir."¹¹¹ Sanatın çift yönlülüğü üzerinde dursa da, geniş anlamda modern dünya eleştirisini de betimleyen düşünür, Dionysos'u desteklemiştir.

Batının maddeci dünyasını eleştiren, tinsel olana yönelimi destekleyen, doğaya hükmetmeyi değil, doğanın yanında olmayı savunan gruplar harekete geçmiş ve hippilik akımına katılan insanlar olmuştur. Sanayileşmiş Batı toplumunda, mimari yapının da insanlar üzerindeki olumsuz etkisinin bu durumu tetiklediği söylenebilir.

Batının insanı tüketmeye yönelik var oluşu eleştirilmiş ve bu durumdan etkilenmeyen Asya toplumuna yönelen Neo-romantik görüş ortaya çıkmıştır. *"1960'ların sonu ve 1970'lerde birçok sanatçı Asya'nın sadece kaftanlarını, tütsülerini, sitar müziğini değil, aynı zamanda Yoga, Taoizm, Budizm, Tai Chi, guru, meditasyon, Çin ve Japon savaş sanatları gibi manevi unsurlarını da getirip kültürel çeşitliliğini sunarak Batı'daki gençlik kültürüne yeni bir ivme kazandırmıştır.*"¹¹²

Daha önce bahsi geçen Performans Sanatı ve Happening de tiyatrodan önemsenmiş, beklenmedik şekilde oluşan olayların izleyicideki etkisine dikkat edilmiş ve –dolaylı olarak da olsa- izleyicinin de dahil olduğu sahne gösterileri gerçekleşmiştir.

Robert Wilson, Peter Brook, Joseph Chaikin, Richard Schechner, Judith Malina ve Judith Beck'in yanı sıra pek çok isim postmodern tiyatronun temsilcileri arasında sayılabilmektedir.

"20. Yüzyılın ikinci döneminde şekillenen ve postmodern olarak adlandırılan alternatif tiyatro arayışlarının tarzına bakıp, temalarını gözden geçirirsek, birçoğunun birey ve toplum psikolojisinde izler bırakan destanlardan, ayinlerden yola çıktığını fark edebiliriz. Düş ve fantezilere kapılarını açan ve yeni okuma biçimleriyle yorum ve tasarımı için içine katan yeni sahneleme anlayışları özneyi merkez kılan bir çağın yansıması olarak görülmelidir. Daha çok geleceğe ilişkin modeller üretmek yerine yaşanan durumla ilgilenirken, akıl ve mantığın mutlak üstünlüğünden uzaklaşıp, akli

¹¹¹Friedrich Nietzsche, **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu**, İsmet Zeki Eyuboğlu (çev.), 7. Baskı, İstanbul: Say Yayınları, 2005, s. 17.

¹¹²Ünal, s.111.

yeniden gözden geçiren postmodern tiyatro, geçmişi özlemle anarak doğu-batı mitolojisine, dinlerin felsefesine, masal ve geçmişe ait anlatılara önem verir."¹¹³

Postmodern tiyatrodaki kronolojik bir akış söz konusu değildir, zamansal anlamda içiçelik mevcuttur. Belirli bir konu yoktur, izleyiciye dayatılarak 'ders verme'den ziyade, onun ne anladığı kendine bırakılır. Parçalanmışlık ve şizofreni, çokkültürlülük, düş ile gerçeğin biraradalığı, ucu açıklık, metinlerarasılık da postmodern tiyatronun özellikleri arasında sayılabilir. Örneğin, yüzyıllar önce yaşamış biri, postmodern tiyatrodaki günümüz insanıyla bir arada olabilir, kimi zaman anlatıcının sesi duyulabilir, kimi zaman şarkı ya da dansa yer verilebilir, kimi zaman oyuncu seyirciye dönüp bir anda bir soru sorup onları şaşırtabilir ve metafizik unsurların da yine aynı tiyatrodaki var olması söz konusu olabilir.

Müzikte postmodernizm, sanatçıların kendilerini özgürce ifade edebilmeleri için, modernizme karşı bir tavır olarak ortaya çıkmıştır. Müzikte II. Dünya Savaşı'na kadar, Dışavurumculuk (*Expressionism*), Yeni-Klasikçilik (*Neo-Classicism*), Gelecekçilik (*Futurism*) gibi akımlar söz konusu olmuş, bu süreçten sonra ise "akım ve stiller yerine, Dizisel (*Serial*) Müzik, Elektronik Müzik, Rastlantısal (*Aleatoric*) Müzik, Geç-Dizisel (*Post-Serial*) Müzik, Minimalist Müzik ve Postmodern Müzik gibi eğilim ve tekniklerden bahsedilmeye başlanmıştır."¹¹⁴

Teknik olarak, ezgiye verilen öncelik, tekrarlama ve minimalizm, yalınlık, alıntı, eğretilmeli dönüş, kolaj ve yerele dönüş, postmodern müzikte önemsenmiş; işlevsel bağlamda ise, çeşitli öğeleri ilişkilendirme, yeni bir geçmişi yeni bir bakış açısıyla (ironik) yaratma, müziğin oluşum sürecini belirleme¹¹⁵ üzerinde durulmuştur.

"Postmodern müzikte, dinleyiciye yönelmek, müzik yapıtının dinleyiciye kolaylıkla ulaşılabilmesi ve hemen anlaşılma isteği önem kazanmıştır. Müziğin anlaşılır olmasının temel özellikleri: alıntılar, tonal olmak, taklit etmek, alışırlar tınılar ve hatırlatmalardır. Çünkü postmodern dönemde besteciler arasında ortak bilinenlerin hatta dinleyicinin de

¹¹³Tamer Temel, " "Geyikler Lanetler" Oyununa Postmodern Bir Yaklaşım", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 2003, Sayı: 4, Sayfa: 126, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsf/article/viewFile/3126/3018> (18 Şubat 2014)

¹¹⁴Say'dan Akt. Şebnem Uşen, "Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio'nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri", (**Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Çalışması**, Yıldız Teknik Üniversitesi, SBE, 2013), s. 56.

¹¹⁵Bkz. Béatrice Ranaud- Chevassus, **Müzikte Postmodernlik**, İlhan Usmanbaş (çev.), 2. Basım, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2011, s. 16-73.

bildiklerinin sınırları içinde kalınmaya çalışılmıştır. Özgün bireysellik, ayrıntıları belirtmekle birlikte, sürekliliğin ortaya koyduğu bir durumdur. Bunun için de dinleyiciye bir şekilde (tanıdık veya karmaşık seslerin birleşimi yolu ile) ulaşılabilmek amaçlanmıştır.”¹¹⁶

Müzikte, alıntı tekniğini kullanan İsviçreli besteci Klaus Huber (*Senfkorn*) ve İtalyan besteci Luigi Nono (*Fragmente-Stille, an Diotima*); kolaj tekniğini kullanan Luciano Berio (*Sinfonia*) ve Mauricio Kagel (*Ludwig van*), ezgiye ve modaliteye (tonal olana) geri dönüp vurguların yerini tutacak şekilde ezgide bir sesin tekrarına başvuran Henri Pousseur (*Votre Faust*), Karlheinz Stockhausen (*Mantra*) ve Johann Sebastian Bach'tan yaptığı alıntılarla Arvo Pärt (*Collage über Bach, Credo*); minimal müziğin tekrarlama özelliğini deneysel bir basamak olarak kullanıp, işlevsel armoniyi ve geleneksel tonalite yapısını canlandırmaya çalışan, Uzakdoğu'nun melodilerinden ve Afrika müziğindeki ritimsel çeşitlilikten yararlanan Steve Reich (*1 keman, 1 viyolonsel, 2 klarnet, 4 piyano, 3 marimba, 2 saksafon, 1 metallofon ve 4 kadın sesi için bestelediği “Music for 18 Musicians”*) ve Philip Glass (*müziksever matematikçiyi konu alan “Einstein on the Beach*); ritmik tekrarların yerini tematik tekrarların aldığı Yeni-Yalınlık akımına dahil olan Wolfgang Rihm (*Im Innersten, Ahtes Streichquartett*) postmodernizmin temsilcileri arasında gösterilebilir.¹¹⁷

Sinema, “*estetik anlayış, öznellik kaygısı, idealist ve öncü yaklaşım, ardışıklı anlatım biçimi, çözümlenme ve doğruya ulaşma kaygıları gibi modernist kodları*”¹¹⁸ başlangıçtan itibaren bünyesinde barındırmıştır. Bahsi geçen özellikler dışında sinemanın “*modern anlayışın sanata temel olarak koyduğu saflık –yani sanata ait olmayan her şeyin sanattan çıkarılması- ilkesine dolaylı olarak soyut anlayışa karşı figürü kullanmış ve çoğulcu yapıya sahip olmuştur. Diğer yandan sinemada kurgunun varlığı da modern anlayışın sadelik, saflık ilkelerini ortadan kaldıran bir unsur olarak değerlendirilmektedir.*”¹¹⁹

¹¹⁶ Deniz Beste Çevik, “Postmodern Düşünce Çerçevesinde Müzik Sanatı”, *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi XXIII (1)*, 2010, [http://ucmaz.home.uludag.edu.tr/PDF/egitim/htmpdf/2010-23\(1\)/M15.pdf](http://ucmaz.home.uludag.edu.tr/PDF/egitim/htmpdf/2010-23(1)/M15.pdf) (28 Şubat 2014), s.273.

¹¹⁷Bkz. Uşen, s.62-77.

¹¹⁸İspir, Kaya, s. 83.

¹¹⁹Age, s.83.

Var oluşu itibarıyla postmodern olan modern sinemada –diğer sanat dallarında olduğu gibi- izleyiciyi düşündürmeye yönlendirmeyi hedefler. Olay örgüsü serim, düğüm ve çözümden oluşur ve film bittiğinde izleyici düşünmeye yönlendirilmiş olmanın yanı sıra, sonuca ulaşması hasebiyle de refaha erer. Toplumsal sorunlar üzerine odaklanmayı kendine hedef olarak gören modern sinema, Dünya Savaşları sonucunda parçalanmış toplumlar sebebiyle, kendisi de bir anlamda parçalanmış, bu durumun neticesinde de ‘şizofrene dönüşen toplum’ kendi oyununa şizofren kimlikleri katmış ve beyaz perde de –diğer sanat dalları gibi- toplumsal gerçekliğin (!) parodisini sunarak adeta oyunun bir parçası olmuştur.

Postmodern sinemanın, nostalji kavramına geçmiş hakkında olan ve geçmişte geçmesine değiniminden dolayı “ilk örneği George Lucas’ın *Amerikan Graffiti/American Graffiti (1973) filmidir*,”¹²⁰ denilmektedir. “*Amerikan Graffiti filminde geçmiş, bir bütünsellik içinde tekrar yaratmaya yönelinmektedir.*”¹²¹ Bir başka kaynaktan ise postmodern sinemanın zamansal olarak filmin geçtiği belirtilen 1940’larda hastanelerde kullanılan daha ileri teknoloji barındıran aletler, yine daha sonraki yılların ürünü olan araba ile zamansal sürekliliğe uygun olmayan öğeler taşıyan ve cinsellik profiline olan eğilimi, şizofrenik karakterleri ile David Lynch’in *Blue Velvet* -1986- (Mavi Kadife) adlı eseri ile başladığı düşünülmektedir.¹²²

Postmodern sinemada, önceki sanatçıların eserlerine çeşitli şekillerde gönderme yapılması (metinlerarasılık), parodi ve pastiş* bağlamında kullanılmıştır. “*Soylu, ciddi bir metnin*”¹²³ sıradan, hiçbir kahramanlık içermeyen bir metne dönüştürülmesi parodi olarak kullanılırken; “*soylu bir metnin biçimini değiştirerek, ötekini yeniden sunma, anımsatma*”¹²⁴ bir anlamda taklit etme ise pastiş olarak ortaya çıkmaktadır. Mell Brooks’un *High Anxiety* -1977- (Yükseklik Korkusu) adlı eserindeki ‘Banyo Sahnesi’, Alfred Hitchcock’un *Psycho* -1960- (Sapık) adlı filmin bahsi geçen sahnesinin bir parodisini sunarken; Brian de Palma’nın *The Untouchables* -1987- (Dokunulmazlar)

¹²⁰Ali Karadoğan, “Postmodern Sinema mı Film mi?”, *İletişim: Araştırma Dergisi*, 2005, Cilt:3, Sayı:1, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/667/8498.pdf> (01 Mart 2014), s.148.

¹²¹Yamaner, s.67.

¹²²Bkz. Age. s. 82-94.

* Kavramların detaylı açıklaması için, çalışmanın “Postmodern Edebiyat” başlıklı bölümüne bakınız.

¹²³K. Aktulum’dan Akt.:Ali M. Bayraktaroğlu, Ufuk Uğur, “Postmodern Sinemada Filmlerarasılık Bağlamında Pastiş ve Parodi”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 2001, Cilt: 4, Sayı: 7, <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfds/article/viewFile/2760/2447> (01 Mart 2014), s.9.

¹²⁴K. Aktulum’dan Akt. Age., s.14.

adlı eserindeki ‘Merdiven Sahnesi’ ve ‘Bebek Detayı’ , Sergei M. Eisenstein’ın *Bronenosets Potemkin -1925-* (Potemkin Zırhlısı)’nın aynı sahnelerinin pastişini sunmuş, öncüsünü yüceltmıştır. ¹²⁵

Quentin Tarantino, *Pulp Fiction -1994-* (Ucuz Roman) adlı filmini tanımlarken “*bir türün içersine dalarak ondan, daha önce görüp hoşlandığımız şeyleri almayı ve onları yeni biçimler altında sunmayı çok seviyorum*”¹²⁶ demiş ve metinlerarasılığa dikkat çekmiştir.

Postmodern sinemada ‘nostalji’ kavramını, “*gerek anlatı gerekse anlatıda geçen zaman geçmişte geçmesine rağmen, geçmişi aşamaz, onu estetize ederek, Jameson’ın işaret ettiği gibi, yeni bir ‘geçmişlik’ kategorisine dönüştürerek hükümsüz kıldığı*”¹²⁷ ve ‘geçmişte olan ve geçmişte geçen anlatı’; anılardan türetilen ‘geçmişten yeniden türetilmiş anlatı’; şimdiki zamanda geçmesine rağmen, geçmişi anımsatması dolayısıyla zamanın iççeliğinin söz konusu olduğu ‘şimdiki zamanda geçen ancak geçmiş anımsatan anlatı’ olarak değerlendirmek mümkündür.¹²⁸

Mekan ve zaman anlamında bir karmaşanın söz konusu olduğu postmodern sinemada, ‘şeyler’ arasında da bir kaos, bir anlamsızlık mevcuttur. Karakterleri, ontolojik bir bilinmezliğe götüren zaman ve mekan olanaksızlığı, kişilerde parçalanmış ve şizofrenik bir bakış açısı oluşturur. Paranoyaklaşmış ve algı yitimine uğramış, bir arayış içersine girmiş; ancak bunun ne olduğunu bilmemektedir, bu nedenle bir kayıtsızlığa –bir hiçliğe- doğru yol almaktadır karakter. “*Çözüm ise (...) tüm değerlerin iptal edilmesi, iktidar istenciyle yanıp tutuşan bireyin, huzursuz, şiddet dolu bir dünya içersinde korkusuzca nihayete erişmeyi özlemesidir.*”¹²⁹

Postmodern sinemada cinsellik, mahrem olanın belirsizleşmesi, kadın ve erkek arasındaki ilişkinin sado-mazoşizm çerçevesinde ele alınmış, ‘erkeğin hükümdarlığını, kadın üzerinde cinsel yönden yüceltmesi’ olarak işlenmiştir. Bu gibi durumlarda, kamera aslında seyirciye yöneltilmiş ve izleyiciler kendi yaşamlarını ‘gizlice’ izleme –yaşama-

¹²⁵Bkz. Age. s.10-17.

¹²⁶Akt. Metin Çolak, “Sinema ve Zeitgeist: Çağdaş Toplumsal Kriz ve Postmodern Sinemanın Yükselişi”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, SBE, 2006), s. 87.

¹²⁷Age. s.110-111.

¹²⁸Bkz. Age. s.108-120.

¹²⁹Age. s.132.

konumuna sokulmuştur. David Lynch'in *Blue Velvet* (Mavi Kadife) adlı eserinde, cinsel açıdan sado- mazoşist eylemleri görmek mümkündür. Dorothy'nin (Isabella Rossellini) kocasının kulağını kesen ve çocuğunu kaçıran Frank (Dennis Hopper), filmin 43. dakikası itibarı ile Dorothy'nin evindedir ve ona bacaklarını açmasını söyler ve Frank bir anda çocuğa dönüşmüşçesine Dorothy'e "anneciğim" diye hitap etmeye başlar, argo konuşur, Dorothy'i yumruklar, Dorothy de bu durumdan hoşnut görünmektedir. Cinselliğin sado-mazoşist duygusunun yansıtıldığı bu sahne 47. dakikaya kadar sürmektedir. Filmin 50: 18. saniyesinden itibaren, Dorothy ve Jeffrey (Kyle MacLachlan) birbiriyle duygusal bir yakın temas içerisindeyken, Dorothy farklı bir ruh haline girer ve aralarında şu şekilde bir diyalog geçer:

"Dorothy: Vur bana!

Jeffrey: Dorothy, yapma. Kes şunu.

*Dorothy: Vur bana, vur bana, vur!"*¹³⁰

Jeffrey, onun yanından uzaklaşır. Sadist bir eyleme dönüşen cinsellik, Dorothy'i mazoşist duygular içerisine sürüklemiştir.

Sado-mazoşizm, şiddet içerisinde de ele alınmış ve gösterilmiştir. Quentin Tarantino'nun 2003- 2004 yapımı *Kill Bill: Vol. I-II* filmlerinin ilk sahnesi sado-mazoşizm kelimelerine vurgu yaparak başlamaktadır. İlk filmin 01:21 ile 02:22'nci saniyesi arasındaki bir dakikalık sürede, Kiddo (Uma Thurman) yerde kanlar içinde yatmakta ve korkuyla inlemekteyken, Bill (David Carradine), onun yüzünü kendi mendiliyle silerken, şu konuşmayı yapmaktadır:

*"-Beni sadist mi buluyorsun? Evet, bahse varım istesem şu anda başının üstünde bir yumurta bile pişirebilirim. Hayır çocuk. Şu anda bile, eylemlerimde sadistçe bir şey olmadığını anlayabilecek kadar kendinde olduğuna inanmak istiyorum. Belki, şu diğer aptallara karşı biraz olabilir; ama sana karşı yok. Hayır çocuk. Şu anda, bu benim en mazoşist halim."*¹³¹

¹³⁰Fred C. Caruso (Producer), David Lynch (Director), *Blue Velvet* [Film], USA: De Laurentiis Entertainment Group, 1986.

¹³¹Lawrence Bender (Producer), Quentin Tarantino (Director), *Kill Bill: Vol. I* [Film], USA: Miramax Film, 2003.

Bu konuşmanın ardından Kiddo, Bill'e onun çocuğunu taşıdığını ifade eder ve kurşun sesi duyulur. Siyah beyaz çekilen bu sahne, şiddetin sado-mazoşizm duygusunu yansıtmaktadır.

Öfke ve şiddet, gerçeğin abartı ile sunulması izleyicileri belli bir ruh haline geçirerek, iyi-kötü, güzel-çirkin gibi kavramlar arasındaki hiyerarşiyi yok ederek, bir manada Derrida'nın mirasını sinemaya yansıtır. Tarantino'nun *Kill Bill: Vol I-II* adlı eserlerinde, Kiddo'nun intikamı, var oluşu itibarıyla 'kötü' olan şiddeti, olumlayarak izleyiciyi şiddetin yanında yer almaya teşvik eder gibidir. Ayrıca ilk filmin 85. dakikasındaki 'savaşma' sahnesine giren hareketli ve enerjik müzik, izleyicinin ruh halini etkilemekte, izleyiciyi kopan kafalar, kollar eşliğinde adeta dansa davet etmektedir.

Gerçeküstü unsurların kullanılması ve türlerin bir aradalığı da postmodern sinemanın özelliklerindedir. *Kill Bill: Vol. I-II* adlı eserlerde sahneler, hem siyah beyazhem de renkli çekilmiş, animeye yer verilmiş, kimi zaman izleyiciyi Western'e götüren şapka ve çizmeler kullanılmış, samuray kılıçları özel silah olarak yer almış, izleyiciye her şeyin (türlerin, kültürlerin vb.) iç içeliği, bir aradalığı eklektik bir yapı içinde sunulmuştur. Ayrıca ilk filmin 90. dakikasında masalsı bir sahne ortamı oluşturulmuş; bu masalsı sahnede ise prensesler, prensler değil, iki kadının kanlı ve ölümcül savaşı yer almıştır.

Bahsi geçen konular ve kavramlar üzerinden çeşitli eserler üretilmiştir; ancak genel olarak "Konformist/II Conformista (Bernardo Bertolucci, 1971), Çin Mahallesi/Chinatown (Roman Polanski, 1974), Yıldız Savaşları/Star Wars (George Lukacs, 1977), Yaratık/Alien (Ridley Scott, 1979), Diva (Jean Jacques Beineix, 1980), Sıcak Vücutlar/Body Heat (Lawrance Kasdan, 1981), Kayıp Hazine Avcıları/Raiders of the Lost Ark (Steven Spielberg, 1981), İlk Dans İlk Aşk/Dirty Dancing (Emile Ardoline, 1981), Fransız Teğmenin Kadını/The French Lieutenant's Woman (Karel Reisz, 1981), Bıçak Sırtı/Blade Runner (Ridley Scott, 1982), Chan is Missing (Wayne Wang, 1982), The Draughtsman 's Contract (Peter Greenavvay, 1983), Venüs Deltası/Delta of Venüs (Zalman King, 1984), Örümcek Kadının Öpücüğü/Kiss of the Spider Woman (Hector Babenco, 1985), Brazil (Terry Gilliam, 1985), The Man Who Envied Women (Yvonne Rainer, 1985), Peggy Sue Evleniyor/Peggy Sue Got Married (Francis Ford Coppola, 1986), Blue Velvet/Mavi Kadife (David Lynch, 1986), Sinek/The Fly (David Cronenberg,

1986), *Something Wild* (Jonathan Demme, 1986), *Robocop* (Paul Verhoven, 1987), *Berlin Üzerinde Gökyüzü/Der Himmel über Berlin* (Wim Wenders, 1987), *I've Heard the Mermids Singing* (Patricia Rosema, 1987), *Montreal'li İsa/Jesus de Montreal* (Denys Arcand, 1989), *Kara Yağmur/Black Rain* (Ridley Scott, 1989), *Doğruyu Seç/Do the Right Thing* (Spike Lee, 1989), *Özel Bir Kadın/Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), *Vahşi Duygular/Wild at Heart* (David Lynch, 1990), *Thelma ve Louise* (Ridley Scott, 1991), *Gerçeği Arayış/Final Analysis* (Phil Joanou, 1992), *Consenting Adults* (Alan J. Pakula, 1992), *Temel İçgüdü/Basic Instinct* (Paul Verhoven, 1992), *Genç Bekar Bayan Aranyor/Single, White, Female* (Barbet Schroeder, 1992), *İkiz Tepeler/Twin Peaks* (David Lynch, 1992), *Ucuz Roman/Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1995), *Rezervuar Köpekleri/Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1995), *Kayıp Otoban/Lost Highway* (David Lynch, 1997)¹³² postmodern filmler arasında sayılmaktadır.

Modern dönemin düşüncelerine her yandan eleştiri gelmiş ve sanat dalları da bu eleştirilerin uygulayıcıları olmuştur. Genel olarak bakıldığında ‘hegemonya’ fikrine karşı bir duruş söz konusu olup, çoğulculuk, iççelik, çok boyutluluk ve bu kavramların hayata geçirilmesi üzerinde durulmuş ve ilerlemeyi, bilimi önemseyen modern dönemin birçok ölüm ilanı ile can çekişir hale gelmesi, kendine ‘altın vuruşu’ yapmasına sebep olmuştur; kimilerine göre ise, daha önce farklı şekilde ifade edildiği gibi ‘modernizmin küllerinden -bir anlamda- postmodernizm doğmuştur.’

1.6. Postmodernizm ve Edebiyat

Yüzyıllardır var olan ‘Edebiyat’, tarihin çeşitli dönemlerinde kendine yer edinmiş, insanlar, kimi zaman gerçekliği yansıtmak için, kimi zaman gerçeklerden kaçıp kendi ‘gerçeklerine’ sığınmak için, kah Edebiyatın yanında olup onu sevip şımartmış, kah karşısına geçip onu eleştirerek yara bere içinde bırakmak için uğraşmıştır. Bazen ‘ideal’ olan Edebiyat aracılığıyla ifade edilmiş, bazen ‘var olan’ onun ‘kodlarıyla’ anlatılmıştır. Tarihte yaşanan sorunlar, yine Edebiyatla vücut bulmuş, bu sorunların çözümü için de ona ihtiyaç duyulmuştur.

¹³²Karadoğan, s.148.

Edebiyat; hümanistlere, pozitivistlere, realistlere, doğalcılara, romantiklere, idealistlere –kendini ‘dile getirmeye’ çalışan herkese- kucak açmıştır. Yaşanan savaşlar, felaketler de Edebiyatla dillendirilmiş, yaşanmışlıkların etkileri, kendine ve çevreye ‘yabancılaşan’ bireylerin betimlenmesinde de o kullanılmıştır.

Edebiyatta kullanılan konu, biçem, yapı gibi unsurların farklılaşması sebebiyle çeşitli dönemlerin sahneye çıkmasından bahsetmek mümkündür. Geleneksel dönemde, Platon’dan miras kalan *mimesis* (yansıtma, taklit)¹³³ kavramı üzerinde durulmuş, modern dönemde ise ‘yabancılaşma’ kavramının etkileri ile şekillenen, içerikten biçime doğru ilerleyen bir Edebiyattan bahsetmek mümkün hale gelmiştir.¹³⁴ Franz Kafka, Marcel Proust, Virginia Woolf gibi yazarların bilinç akışı (*Bewusstseinsstrom*) tekniği kullanma, parçalanmış konular, zamansal düzensizlik gibi eğilimleri, yeni bir dönemin sinyalleri veya kabulü olarak değerlendirilebilmektedir.

Postmodernizm kavramı, 1960’larda Sontag, Fiedler ve Hassan gibi eleştirmenler aracılığıyla yazın dünyasında yerini almış ve derinleşmek için kendine bir yol açmıştır, demek -diğer sanat dallarındaki etkisini düşünerek- mümkündür.

Sontag, 1964’te kaleme aldığı *Against Interpretation* (Yoruma Karşı) adlı yazısında, “*modernist kurmacadan (fiction) ve yorum tarzlarından hoşnutsuzluğunu dışavurarak kültür ve sanatlarda içerik, anlam ve düzene duyulan rasyonalist ihtiyaca meydan okuyan bir “yeni duyarlılık”ın (ilkini Howe’un kullandığı bir terim) ortaya çıkışını selamlamıştır.*”¹³⁵ Sontag, bu bağlamda modern dönemin içeriğe yönelik eleştiri tavrını eleştirmiş, biçimin, üslubun ve metnin kendisinin önemseneyeceği eleştiriye kucak açılması gerektiğini dile getirmiştir. Taklit yoluyla yapılan sanatın, içeriğe verdiği aşırı önem, onu yorum açısından da önemli bir yere koymaktadır ve içeriğe yönelik yorumda yorumcu, “*X’in aslında A olduğunu –ya da Ademek olduğunu- (...) Y’nin aslında B olduğunu, Z’nin de aslında C olduğunu*”¹³⁶ ifade etmektedir; Sontag’a göre bu şekilde bir yorumlama, çeviriye dönüşmektedir. Sontag, içinde yaşanan dünyada artık her şeyin ‘çok fazla’ olduğuna değinir ve önceden duyumsal yaşantılar yarattığı düşünülen

¹³³Bkz. Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 21. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s. 17-34.

¹³⁴Bkz. Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 8. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s. 33-38.

¹³⁵Best, Kellner, s.24.

¹³⁶Susan Sontag, **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**, Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen (hzl.),4. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2013, s. 11.

sanat yapıtının çıkış noktası olan ‘yorum dünyası’ ile içinde bulunulan zamanın aynı koşullara sahip olmadığını belirtir. Ona göre, modern zamanların “aşırı üretim ekini”¹³⁷ duyumsal yetileri köreltmektedir, eleştirmen ise başka çağlara göre değil, o dönemdeki kişilerin duyumsal yetilerine göre hareket etmelidir. Sontag; “*Şimdi önemli olan, duyularımızı yeniden kazanabilmektir. Daha çok şeyi görmeyi, daha çok şeyi işitmeyi, daha çok şeyi duyumsamayı öğrenmemiz gerekiyor,*”¹³⁸ demiştir ve yorumbilim yerine sevgibilime ihtiyaç duyulduğunu belirtmiştir. Scott Lash “*modern duyarlılık öncelikle sölemseldir ve imgeler karşısında sözcükleri, anlamsızlık karşısında anlamı, irrasyonel karşısında rasyoneli, id karşısında ego’yu imtiyazlı kılarken, postmodern duyarlılık betiseldir ve edebi duyarlılık karşısında görsel duyarlılığı, kavram karşısında betiyi, anlam karşısında duyumu, daha dolayimli entelektüel tarzlar karşısında dolaysızlığı imtiyazlı kılar,*”¹³⁹ cümleleriyle, postmodern estetik ayrımı açısından Sontag’ı destekler görünmektedir. Ayrıca Sontag’ın bahsi geçen eleştiri düşüncesi ile Barthes’in yazar odaklı metni anlama yöntemine tepkisinin koşutluk içerdiğini söylemek mümkündür.

Fielder, 1969’da Playboy Dergisi’nde* “*Cross the border- Close the gap*” isimli makalesinde, “*yüksek edebiyat ile eğlencelik/trial edebiyat arasındaki sınırların aşılmasından, ikisinin ortasına kazılmış olan hendeğin doldurulması gerektiğinden söz ediyordur: “Artık yeni roman sanatsal ve ciddi olmamalıdır,” Fiedler’e göre.*”¹⁴⁰ Kökeninin romantizme götürülebileceği bir düşünceyi benimser Fiedler. Ona göre, “*postmodern akım salt mitoloji arayışıyla değil, ironinin duyarlılığına yönelmesiyle de, naif olana özlem duygusuyla ve yazınlarına masal ve balad gibi halk formlarından güvenilir kaynaklar bulma çabasıyla romantizmin başlangıçlarını anımsatır. Ama romantikler tümüyle geçmişe dönmüş ve salt yazacaklarını, yaşamayacaklarını bildikleri bir düşte geçmişi yeniden diriltmeyi ummuşlardır. Postmodernistlerde de halk biçimlerine ve ritimlerine duyulan bu eski nostaljiden hala bir parça yaşamaktadır. Ancak romantizminkinden farklı bir nostaljidir bu: elektronik bir çağın halk şarkılarının doğada yalnızlık içinde, orman kuytularındaki kulübelere değil, süper stüdyolarda,*

¹³⁷Age., s. 19.

¹³⁸ Age., s. 19.

¹³⁹Best, Kellner, s.186.

* Yıldız Ecevit, Orhan Pamuk’un, eşcinseller ve hayat kadınlarının özgürce kendilerini ifade ettiği, cinselliğin abartılı resimlerle uçlarda yansıtıldığı, ayrıca edebi konular içeren dergi “*Öküz*”de sanatı ve kendisiyle ilgili açıklamalar yapması ile Leslie Fielder’in popüler ile yüksek edebiyat arasındaki sınırların aşılması gerekliliğini ifade ettiği yazısını “*Playboy*”da yayımlaması arasında benzerlik kurmuştur. Bkz. Ecevit, s.138.

¹⁴⁰Age., s. 136.

gençlerin duyarlı kulaklarına makinelerden söylenecek şarkılar olduğunun kavrayışıyla tuhaf bir şekilde ele geçirilmiş bir nostaljidir bu.”¹⁴¹ Fiedler, metinlerarasılıktan yararlanması, geçmiş ve günümüz arasında bir köprünün kurulması –Jenks’in ifadesiyle “çifte kodlama”nın kullanılması-, popüler (bilimkurgu, western, pornografi içeren) konuların –yüksek edebiyat anlayışının hiyerarşik seçkinciliğini reddederek- “benimsenmesi ve inceltilerek”¹⁴² kullanılmasından yanadır.

Modernizm ve postmodernizm arasındaki farklara değinerek, -daha önce de belirtildiği gibi- onları tablolaştıran ve bir anlamda da postmodernizme popülerlik kazandıran İhab Hassan, 1971, 79, 87’de postmodern edebiyat ve düşünce üzerine yazılar yayımlamıştır. *“Düz bir çizgi izlemeyen anlatımı, oyunculluğu, derme çatma ve çalاکalem üslubuyla kendisi postmodern olan ve büyük ölçüde alıntılardan ve ünlü isimlerin tartışılmasından oluşan bir pastiş metin inşa eden çalışmalar demetinde, Hassan, postmodernizmi endüstri kapitalizmi ve Batılı kategori ve değerlerin bir “tayın edici tarihsel dönüşümü” olarak karakterize eder. Hassan postmodern edebiyatı Batı toplumunun tamamında ortaya çıkan değişimlerin semptomatiği olarak okur. Yeni “anti-edebiyat” ya da “sessizliğin edebiyatı”, “Batılı benlik” ve genel olarak Batı medeniyetine karşı “ani bir duygu değişikliği”yle karakterize olmaktadır.”¹⁴³*

1960’lı yılların sonunda, Edebiyatın vazgeçilmezi olan ‘yazar’ kavramı üzerine çeşitli düşünceler oluşmuş ve tanrısal bir değer atfedilen ‘modern yazar’, ‘fildişinden yapılmış ‘Babil’ kulesinde’ yaşarken, adeta Postmodernistlerin gazabına uğramış ve kuleden aşağı indirildiğinde, bildiği ‘dil’ ona unutturulmuştur, denebilir. Öte yandan, kulenin etrafının nelerle ve ne şekilde çevrildiği de bir merak konusu olmuş ve ‘yazarı, yazar yapan nedir?’ sorusu da aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Barthes ve Foucault, yazarın ne olduğu üzerinde durmuş, bir metnin oluşumunda yazarın ne derece önemli olduğunu tartışmışlardır. Örneğin, günümüzde de eserleri dünya klasikleri arasında sayılan ve *longseller** olarak nitelenen eserlerin Rus yazarı Fyodor Mihailoviç Dostoyevski olmasaydı o eserler asla yazılamaz mıydı, yoksa o olmasaydı da başka biri o eserleri yazacak mıydı? Dostoyevski’nin kendisi mi önemli

¹⁴¹Kızıler, s.166.

¹⁴²Ecevit, s.137.

¹⁴³Best- Kellner, s.25.

* Uzun süre satan eserleri betimlemek için kullanılan kavram.

bir yazardı, yoksa eserleri önemli olduğu için mi ona değer veriliyordu? Yazar, metni yazarken eserden soyutlanmalı mıydı, yoksa kendini gösterip ‘bakın bunları ben yazıyorum, ben mükemmelim, bunu anlayabiliyor musunuz?’ hissini mi vermeliydi? Eser okunurken tüm yük okurun ‘alımlama gücüne’ mi yüklenmeliydi yoksa yazarın da biyografisi, yaşadığı dönemin ideolojik, sosyolojik, ekinse boyutları –metni okumak için- gerekli miydi? Bu gibi soru(n)lar gündeme gelmiş ve yazar- metin- okur üçgeni etrafında çeşitli şekillerde dile getirilmiştir. Barthes, 1968’de yayımlanan yazısı “Yazarın Ölümü”nde, -daha önce belirtildiği gibi- yazarın (*author*)* yüceliğini tartışmış ve onun çerçevesinden anlaşılmaya çalışılan metin üzerine odaklanmıştır. Tek bir yazar üzerinden anlaşılmaya çalışılan metnin sınırlandırıldığına altını çizen Barthes, metinle okurun arasından yazarı çıkarmak ister. “*Bir metin, yazının çok yönlülüğünün yapımıdır, birçok kültürden gelen ve karşılıklı ilişkiler içinde diyaloga giren, parodidir, karşı çıkıştır. Ne ki, burada çokyönlülüğün odaklandığı bir yer, şimdiye kadar söylendiği gibi yazar olmayan bir okur yeri vardır,*”¹⁴⁴ diyen Barthes, okuru, metnin yapısını bozarak, sökerek metni yeniden yaparak adeta bir oyuna davet etmektedir. Barthes’ten bir yıl sonra “Yazar Nedir?” başlığıyla Foucault gündeme gelmiş ve “*yazıda önemli olan, yazma edimini dışa vurmak ya da yüceltmek ya da dile bir özne iliştiirmek değil, yazan öznenin onun içinde kaybolduğu bir mekan yaratmaktır,*”¹⁴⁵ cümlesini sarf etmiştir. Yapıtın ne olduğuna değinen Foucault, yazar ve yazıcı arasındaki farkı belirtip, yazar-işlevine odaklanır. Yazarlığın söylemsel bir şekilleniş biçimi olduğunu savunan Foucault, sanki yazar ‘doğulmaz’; birileri, bir şeyler yazarı ‘oldurur’ demektedir.

Postmodern metinler aracılığıyla, artık okura eğinilmesi gerektiği üzerinde durulmuştur. “*Daha üst bir konumu işgal ettiği varsayıldığı için, modern yazarın rolü (o denli büyük bir itibarı olmayan) okuru eğitmek, ona ahlaki değerler aşlamak ve onu aydınlatmak*”¹⁴⁶ iken, postmodern dönemdeki okur, metinle etkileşim halindedir, yazar görünürde yoktur ve anlam onun bu etkileşimindedir; “*anlam bir metnin içinde yatmaz;*

* Barthes’in ve Foucault’un bahsettiği ‘yazar’ kavramı ‘Yazar (author)’dır ve ‘ölümü ilan edilen Yazar’ aslında otoriteye karşı bir duruştur. ‘Author’ kelimesinin de bu anlamda (otorite konusunda) önemi söz konusudur.

¹⁴⁴ Roland Barthes, “Yazarın Ölümü”, Hüsamettin Çetinkaya (çev.), *Edebiyat Eleştirisi*, Sayı:4, Güz 1993, s. 144.

¹⁴⁵ Michel Foucault, “Yazar Nedir?”, Osman Akınhay (çev.), *Edebiyat Eleştirisi*, Sayı:4, Güz 1993, s.99.

¹⁴⁶ Pauline Marie Rosenau, **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, Tuncay Birkan (çev.), 2. Basım, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004, s. 51.

metin ile okur arasındaki etkileşimde bulunur, ”¹⁴⁷; okur bir anlamda kendi Performans Sanatını yaparak anlama ulaşmaktadır.

Umberto Eco okurlar arasındaki farka, -yazarlara yaptığı gibi- onları ‘ampirik’ ve ‘örnek’ okur diye ayırarak değinir. Eco, Wolfgang Iser’in “Örtük Okur”una benzediğini söylediği “Örnek Okur”unun kıyaslaması ile ilgili şu karşılaştırmayı alıntılar:

“Iser’in fenomenolojik bir bakış açısı, okura, metinlerin ayrıcalığı olarak değerlendirilen bir ayrıcalık vermektedir: Metnin anlamını belirleyecek tarzda bir “bakış açısı” belirleme ayrıcalığı. Eco’nun Örnek Okur’u (1979) yalnızca metinle işbirliği ve etkileşim içinde biri olarak belirme: Büyük ölçüde, metinle birlikte doğar, onun yorumsal stratejisinin çekirdeğini temsil eder. Bu nedenle, Örnek Okurların yetkisi, metnin onlara aktardığı genetik şifrenin türünce belirlenir. Metinle yaratılan, onun içinde hapsolmuş kimseler olarak Örnek Okurlar, metnin onlara verdiği özgürlük oranında özgürlükten yararlanabilirler.”¹⁴⁸

Yazar ve okur arasındaki ilişki ise özel olarak şu şekilde ifade edebilir; “*Örnek okur, ampirik yazarın belki de tamamıyla şans eseri bulmuş olduğu şeyi bulur ve bunu örnek yazara atfeder.*”¹⁴⁹

Modern dönemde içeriğe verilen öneme karşı çıkışlarla, yazın dünyasında postmoderne giden yol açılmış, metnin, yazarın, okurun yeri sorgulanmıştır. Edebiyat biliminin bir türü olarak ele alınan ‘roman’(ya da anlatı), bahsi geçen dönemde (Postmodern dönem) genel hatlarıyla üzerinde durulan bir alan olmuş; ancak metinlerarasılığın çok fazla kullanıldığı bu dönem eserlerinde tam olarak bir ‘tür’den (ve tabii ki onun hegemonyasından) bahsetmek mümkün değildir. Okurun ‘yeniden yazdığı’ bu ‘açık yapıt’ döneminde, romanın tek anlamda tür olarak etkisi kafa karıştırırsa da, genel olarak modern dönemdeki kırımlarla birlikte ele alındığında, yaşadığı değişim ve edindiği özellikler incelemeye değer görünmektedir.

¹⁴⁷Age., s.50.

¹⁴⁸Paola Pugliatti’dan Akt. Umberto Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Kemal Atakay (çev.), 5. Baskı, İstanbul: Can Yayınları, 2011, s.30,31.

¹⁴⁹Age. s.64.

1.6.1. Postmodern Roman ve Özellikleri

‘Roman’ kelimesi, ilk kullanımı itibarıyla günümüzde kullanıldığı anlamdan farklı olarak Roman dilinde* “*yazılan/anlatılan manzum-mensur tahkiyeli eser*”¹⁵⁰ anlamına gelmektedir.

Tarihte kimi zaman efsaneler roman türü olarak kategorize edilmiş, kimi zaman toplumsal gerçekler romanlarda idealize edilmiş veya yansıtılmıştır. Jale Parla, “*roman türünün öncüsü*”¹⁵¹ olarak Miguel de Cervantes’in 17. Yüzyılın başında yayımlanan *Don Quijote* adlı eserini göstermektedir.

Modern dönem romanlarında, belirli bir yerde geçen, belirli bir zamanda yaşanan belirli olaylar vardır. Determinizmin etkisi romanlara da yansıtılmış ve adeta ‘bir deney yapar gibi’ roman yazılmıştır.

Olguculuğun ve determinizmin ‘gerçek’ sonuçlar elde etmek için vazgeçilmez olduğunu savunan modern dönem düşüncesi, ‘gerçekliğini’ yitirmeye başladığında, yazılanlara da ‘gerçekliğini’ yitirmek kalmış ve bir yandan Virginia Woolf’un kalemini bilincin akışına bırakması, bir yandan James Joyce’un tek bir günü yüzlerce sayfaya yayması ve okura adeta ‘Okuyun bakalım, anlayabilecek misiniz; istersem daha da uzatabilirim,’ demesi, bir yandan Franz Kafka’nın eserlerinin sonuna kadar sonuçlanmasının beklendiği ve asla sonuçlanmayan ‘davalarıyla’ neden-sonuç ilişkisini ortadan kaldırması, garip bir şekilde ‘anlamı’ anlamsızlaştırması, ‘yabancı bir dünyada yaşıyormuş gibi’ yazması, bir yandan Marcel Proust’un ‘kayıp zamanın izinden’ gitmesi, Robert Musil’in ‘hep nitelikli adamlardan bahsediyoruz; biraz da ‘niteliksiz adamlardan’ bahsedelim’ der gibi tavrı zamanla kafaları karıştırmış ve artık ‘gerçekliğin gerçekliği’ tarihin sayfalarına karışmaya yüz tutmuştur.

Bu zamanlardan sonra, artık hiçbir şey ne modern yazarlar için ne okur için ne de metin için eskisi gibi değildir ve bahsi geçen modern yazarların farklı okumalarının da etkisiyle, yeni özellikler edinen roman türü, türlerin karnavallaşmasını sergileyerek,

* Roman Dili, Ortaçağ Avrupa’sında kilise ve mekteplerin dışında halk arasında konuşulan Lâtince’nin bozulmuş şekli; okuma yazma bilmeyen halkın konuştuğu (klâsik Latince’den farklı) Lâtince’nin adıdır. İsmail Çetışli, **Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye- Roman- Tiyatro**, 2. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları, 2009, s.30.

¹⁵⁰Age., s.30.

¹⁵¹Jale Parla, **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, 12. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s. 18.

zamanı karmaşık hale getirerek –ve belki de ortadan kaldırarak- , geçmişteki metinlere (bilinçli) göndermeler yaparak veya onları birebir kopya ederek, iç içe geçmiş olayları, farklı üslupları, çoklu anlatıcıları ile yeni –ve belki de eski-yeni birleşimi- bir şekle bürünmüştür.

Postmodern bağlamda romanın “*biçimsel düzlemdeki ana özellikleri genelde modernizmden alınmıştır*”¹⁵²; ayrıca kurgu düzleminde de “*oyunsuluk*”¹⁵³ modernizmden gelmektedir; ancak “Edebiyat, artık somut yaşamı kurgulamıyor; kendini, nasıl oluştuğunu, nasıl kurgulandığını anlatıyordur.”¹⁵⁴

Postmodern romanda (Postmodern dönemde, romanlar türlerin karnavallaşması açısından diğer türlerle iç içelik göstermektedir; kimilerince ‘anlatı’ olarak adlandırılmıştır; ancak Michael Holquist’in de dile getirdiği gibi “*roman diğer türleri içerip, sindirip yutup yine de roman olma konumunu koruyabilir; ama diğer türler epik, şiir ya da başka bir sabit tür olarak kimliklerine arar vermeden romansı öğeler içeremezler*”¹⁵⁵ düşüncesine katılarak, roman olarak betimlenmiştir.) olay örgüsü kronolojik değil, helezonik bağlamda ele alınır. Olayların nasıl geliştiği değil, okumanın kendisi ‘metnin kendisi’ önemlidir. Postmodern romanın mekânı da, ‘hayal ederken gerçeğe yakın olsun’ diye değil, ‘hayallerin hayal olduğuna daha çok inandırmak için’ kurgulanır. Bahsi geçen dünyada zaman kavramı yoktur artık, oyunsu bir tutumla ele alınan zaman, ele avuca sığmazdır; çünkü kimi zaman metnin başını okurken, aslında sonunu okuduğumuzu –çok zaman sonra- fark edebiliriz, kimi zaman eserin ortasında onun bir rüya olduğunu anlayıp, zamansal olarak başa dönmek zorunda kalabiliriz. Postmodern romanda, olay da mekan da zaman da metnin kendisidir; çünkü hepsi ‘kurulmuştur’, saat ise ‘oyun’ başladığında çalacaktır.

Postmodern romanlar, aşağıda belirttiği üzere, bazı özelliklere sahiptir:

1.6.1.1. Çoğulculuk

¹⁵²Ecevit, s.71.

¹⁵³Agc., s.71.

¹⁵⁴Agc., s.71.

¹⁵⁵Mihail Bahtin, **Karnavalın Romana**, Cem Soydemir (çev.), içinde akt. Sibel Irzık, 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 21.

Ortaçağ'da Tanrı'nın ve dinin merkezileştirilmesi, modern çağda insana, bilime ve akla yönelmiştir. Postmodernizm ise, bu düşüncelerin hepsine karşıdır; 'merkezsizleştirme'den yanadır o. Yazın dünyasında da, hem içerik hem de biçim olarak modern dönemde 'teklik' esasken, postmodern dönemde birçok anlatıcı, olay örgüsünün karmaşıklığı ve iç içeliği, uzam ve zamana verilen dilediğini yapma özgürlüğü, özellikle biçem bağlamında madde-mana, beden-tin, iyi-kötü, güzel-çirkin, zengin-fakir gibi zıtlıkların aynı düzlemde yatay olarak bulunması, 'hem hem de' ya da 'ne ne de' mantığının bir aradalığı ile çoğulcu bir yapıya bürünmüştür. Ecevit'e göre, "Mihail Bahtin'in kırklı yıllarda *diyalogsallaştırma* ve *karnavallaştırma* başlıklarıyla oluşturduğu kuram, postmodern edebiyatın *çoğulcu* yapısının çıkış noktalarından biri olmuştur."¹⁵⁶

Çoğulculuk kavramını, "*postmodern edebiyatın ana estetik ilkesi*"¹⁵⁷ olarak görmek mümkündür; çünkü kullanılan diğer teknikler de -çalışmanın ilerleyen kısımlarında görüleceği gibi- temel olarak çoğulculuk ilkesine dayanmaktadır. "*Farklı gerçeklik alanları, farklı yaşam görüşleri, farklı varoluş katmanları, yeni edebiyat ürünlerinin içinde yan yana kurgu düzlemine taşınır.*"¹⁵⁸

Elif Şafak'ın 'Pinhan' adlı eserinde, Dürri Baba tekkesinde eğitim alan Pinhan adlı "*delikanlı ne erkek ne kadındır... Yahut hem erkek hem de kadındır.*"¹⁵⁹ Şafak, eserinde modern dönemin zıtlık içeren cinsiyetçiliğini reddetmiş ve karakteri tasavvufla bütünleştirerek, tam da bahsettiğimiz gibi 'hem hem de, ne ne de' düşüncesinde, çoğulcu bir yapıyla ele almıştır.

1.6.1.2. Üstkurmaca

Edebiyatın kurmaca dünyası, postmodern dönemde bir kat daha kurmacaya dönüşmüş ve eseri yazan kişi, artık bir 'yazar' olmadığını, anlattıklarının 'kurmaca bir dünyadan' ibaret olduğunu ve kendisinin de kurguladıklarını anlatan kişi olduğunu dile getirmiştir. Yazarın ne yazdığı değil, onu nasıl kurguladığı önemsenmektedir artık. Bahsi geçen durum, 'üstkurmaca' olarak adlandırılmaktadır. "*Özellikle altmışlıardan sonra*

¹⁵⁶Ecevit, s.131.

¹⁵⁷Age., s.69.

¹⁵⁸Age., s. 209,210.

¹⁵⁹Elif Şafak, **Pinhan**, 1. Baskı, İstanbul: Doğan Kitap, 2009, s. 55.

postmodern tanımıyla bir şemsiye altında toplanmaya çalışılan edebiyatın ana kurgu eğilimidir üstkurmaca; edebiyatı oyun olarak gören bir anlayışın ürünüdür; özne-nesne, iç dünya-reel yaşam kurmaca-gerçeklik karşılıklarının birbirine karıştığı ya da aynı anda yaşandığı, çoğulcu (pluralist) ve eş zamanlı (simultaneous) bir gerçeklik anlayışını yansıtır.”¹⁶⁰

Üstkurmaca ile şekillenen anlatı, okuru da metne dahil eder; yazar okura adeta ‘haydi gel, birlikte kurgulayalım, sen de bir parçasısın bu yazının’ diyerek, onu metnin içine çekmek ister gibidir.

Üstkurmaca, (postmodern romandan farklı olarak) ‘mavi çiçekçi’* romantikler tarafından “*kurmaca ve gerçek arasındaki sınırları ortadan kaldırmak*”¹⁶¹ amacıyla ‘romantik ironi’ adıyla kullanılmıştır.

Üstkurmaca ile anlatılanların kurmaca olduğuna direkt olarak dikkat çekmenin yanı sıra, metnin yazılış süreci eserin konusu haline getirilebilir, roman içinde başka bir roman anlatılarak kurgulananların kurgu olduğu imlenebilir ve sonuç olarak ‘gerçeklik nedir?’ sorusunun cevabı olarak, her şeyin kurgudan ibaret olduğu, kim ne anlıyorsa ya da neyi gerçek olarak görmek istiyorsa odur gerçek olan, denilebilir. Aklın yolu bir değil; artık bindir.

Postmodernist romanda kullanılan üstkurmaca, “*Laurence Sterne’in, eleştirmenler tarafından sık sık bir üstkurgusal metin olarak anılan Tristram Shandy’siyle (1759-1767) edebiyat tarihine geri dönerek de okunabilmektedir.*”¹⁶²

Sterne, eserinde kurgunun nasıl işlediğini anlatan birçok ifade kullanmıştır. Eserin ‘Birinci Kitap’ olarak tanımladığı kısımda şu cümlelere rastlamak mümkündür:

“Böylece, yapıtımdaki bu gizli işleyiş kendi başına bir tür oluyor. İçinde birbiriyle çelişkili olduğu düşünülen karşıt iki devinim bir araya getiriliyor ve birbiriyle uzlaştırılıyor. Tek bir sözcükle ifade etmek gerekirse yapıtım hem

¹⁶⁰Ecevit, s.99.

* Mavi çiçek (Die blaue Blume) kavramı, Romantik dönemde ‘sonsuzluğa özlemin’ simgesi olarak kullanılmıştır.

¹⁶¹Age., s.124.

¹⁶²Stuart Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, s.393.

konu dışına çıkmaya yönelik, hem de ileriye dönüktür üstelik eşzamanlı olarak.”¹⁶³

Yapıtını yazdığı anda ‘bir türe’ dönüştüğünden bahseder ve ‘eşzamanlı’ olarak.

*“(…)Zira okurumun şimdiye dek hiçbir konuda hiçbir şeyi tahmin edememiş olmasının sorumluluğu büyük oranda bana aittir. Ve bu açıdan efendim, ben öyle iyi, öyle özel bir mizaca sahibimdir ki, eğer sizin bir sonraki sayfada karşınıza ne çıkacağı konusunda en küçük bir fikir, bir varsayım öne süreceğinizi düşünsem, -onu kitabımdan derhal söker atardım.”*¹⁶⁴

Bahsi geçen kısımda da, okura yönelme, kitabın oluşumunda anlatıcının onu şekillendirilmesinden bahsedilir; o anda herhangi bir ‘şüphe’ye düşse ‘derhal’ üzerini karalayıp, yazmaya devam edebilir.

İhsan Oktay Anar, ‘Kitab-ül Hiyel’ adlı eseri şöyle başlamaktadır:

“Kuledibi’ndeki Tamburlu kıraathanenin, çoğunlukla ariflerden, güngörmüşlerden, sohbet ve kelâm ehillerinden olan ahalisi, asırların tüketemediği bu yorgun dünyanın binbir halini yadedip onda baki kalan hoş ve nâhoş sedalardan dem vururken, laf dönüp dolaşıp çoğu kez bir zamanların Yâfes Çelebi’sine gelirdi. Râviyân-ı ahbar ve nâkılan-ı âsâr kâh hayretü minnet, kâh nefretü ibretle şunları rivayet ve hikâyet ederlerdi: Yâfes nam bu çelebi Tophanevî idi (...)”¹⁶⁵

¹⁶³Laurence Sterne, **Tristram Shandy Beyefendi’nin Hayatı ve Görüşleri**, Nuran Yavuz (çev.), 3. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, s.85-86.

¹⁶⁴Age., s.91.

¹⁶⁵İhsan Oktay Anar, **Kitab-ül Hiyel**, 19. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 9.

Anar, anlatılanların kurgu olduğunu belirtirken, ayrıca “rivayet ve hikâyet” kelimeleri ile başka bir kurguya geçildiğini de dile getirmektedir.

Eser şu şekilde sonlandırılmıştır:

“Üzeyir Bey’in, o gecenin sabahı evden ayrıldıktan sonra nereye gittiğini, neler yaptığını, nasıl yaşadığını ve ne zaman vefat ettiğini râviyân-ı ahbar bilmiyor. Ne var ki Hayal Nazırı Uzun İhsan Efendi, onun yanından asla ayırmadığı, üzerinde sadece bir nokta bulunan deftere, kendisinin, evin ve orada vaktiyle yaşayıp ölmüş insanların muhayyel hayatlarını yazdığını, insanoğullarının hayatları da hayalden çok hiylelerle dolu olduğu için eserine Kitab-ül Hiyel adını verdiğini rivayet etmiştir. Müdde-i ömrü meçhuldür. Nereye defnedildiğine gelince; eğer her şey gibi kendisini de tahayyül ettiyse, muhayyilenin derinliklerinde bir defne olarak belki de hâlâ mevcuttur.”¹⁶⁶

Okuduğumuz eser, bize anlatılan her şey, elimizdeki kitabın yazılış sürecini dile getirmiştir. “Üzerinde sadece bir nokta bulunan” defter, hikayenin içinde başka bir defteri değil, somut olarak bize ulaşmış olan eseri imlemektedir ve o da kurmacanın kendisidir aslında. Önce başka bir hikayeye çekilen okur, eseri bitirdikten sonra, tekrar kitabın kapağındaki isme çekilerek bir sirkülasyona dönüşen okuma süreci, bu şekilde hep tekrara dönüşebilmektedir.

1.6.1.3. Metinlerarasılık

Vincent Descombes, postmodern düşünce ile ilgili şu cümleleri dile getirmiştir: “Özgün olan tek bir şey olsun yok; kopyaya ya da taklide model olanın kendisi de halis bir kopya ya da taklit. Gerçek olgular yok; yalnızca yorumlar var, bütün yorumlarsa daha eski bir yorumun yorumlanmasından öte bir şey değiller. Sözcüklere uygun anlamlar yok, yalnızca betili anlamlar dolaşıyor ortada. Hiçbir metnin sahici biçimi korunmamış, yalnızca çevirileri var elimizde. Doğruluk ya da hakikat diye bir şey yok; yalnızca “pastiş” (benzek; öyküntü) ile “parodi” (gülünçleme; yansılama) hayaletleri cirit

¹⁶⁶ Age., s.144.

atıyor dört bir yanda.”¹⁶⁷ Kendisi, bu durumu olumsuz olarak nitelese de, Baktin; “*Ne olursa olsun olsun, bir söyleyenin söyleminin nesnesi belli bir sözcüde ilk kez bir söylem nesnesi değildir, söyleyen ondan ilk kez söz eden de değildir. Nesne daha önce tartışma konusu olmuş, açıklanmış ve farklı biçimlerde değerlendirilmiştir; söylem, içerisinde farklı bakış açılarının, dünya görüşlerinin, eğilimlerin kesiştiği, bir araya geldiği ve birbirinden ayrıldığı bir yerdir. Herhangi bir söyleyen, henüz gösterilmeyen karşısında bir Âdem değildir ki ilk kez adlandırısın.*”¹⁶⁸ demiştir. Daha önce de her şey kopya edilmiş, alıntılanmıştır; metinlerarasılık bir bakıma Âdem’den sonra ‘cirit atmaya’ başlamıştır ortalıkta.

Önceki metinleri kolaj, parodi, pastiş teknikleriyle ele alan metinlerarasılığın, alıntıyla yakın bir ilişkisi vardır. “*Postmodernliğin modernliğe karşı verdiği yanıt geçmişin yıkılamayacağı, çünkü yıkılırsa her şeyin suskuya dönüşeceği düşünesinden yola çıkarak geçmişe, öyle safdilcesine değil, ama belki biraz mizah taşıyarak bakılabileceği*”¹⁶⁹ görüşünü savunan “*Umberto Eco’yla birlikte alıntının, yinelemenin*”¹⁷⁰ tüm yaşamımızı sardığı görüşündedir Kubilay Aktulum. Barthes, bir yazınsal metindeki alıntı ile ilgili; “*Alıntı bir çeşit opera aryası gibidir; nasıl ki bu arya, içeriği yoluyla tanımlanır, hatırlanır ve işlem görürse alıntı da (bir dize, bir deyiş...) kendinden yola çıkılarak metni el yordamı ile yönlendirir.*”¹⁷¹

Metinlerarasılık, geleneksel romanlarda ‘yansıtmacı bir kimlikle’, modern romanlarda yabancılaştırma kavramı çerçevesinde –gizlice- anlama ve öyküleme için kullanılmıştır, postmodern romanda ise amaç “*bir komuyu öykülemekten çok, üstkurmacanın yazıdan oluşan doğasını, kurmaca olduğu vurgulanan öykü/yazı kesitleriyle dokumaktır.*”¹⁷² “*Eskilerin ‘taklitçilik’ diye aşağıladıkları bu eğilim, çağ edebiyatının biçimsel yeniliklerinden biridir; özgünlüğün içerikte değil biçimde ortaya çıktığı bir estetik anlayışın ürünüdür.*”¹⁷³ Gérard Genette, işi biraz daha ileriye götürerek intihal bağlamında, “*bir metnin tıpatıp kopyası bile bir aşırma sayılmaz.*”¹⁷⁴ demiştir.

¹⁶⁷ Akt. **Felsefe Sözlüğü**, “Postmodern Felsefe”, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2008, s. 1154.

¹⁶⁸ Akt. Kubilay Aktulum, **Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık**, Ankara: Kanguru Yayınları, 2011, s.11.

¹⁶⁹ Chevassus Ramaut, s. 17.

¹⁷⁰ Aktulum, s.43.

¹⁷¹ Chevassus Ramaut, s. 42.

¹⁷² Ecevit, s.110.

¹⁷³ Age., s.191.

¹⁷⁴ Aktulum, s.150.

R. Gac, metinlerarasılık açık göndermelerde bulunur ve bilinçli yapılan bu göndermeler, “okuru uyanık tutar”, bu sebeple modern romandan daha özgürdür, “çünkü gerçek özgürlük bilincin özgürlüğüdür.”¹⁷⁵ düşüncesini savunarak metinlerarasılığa olumlu yaklaşmış hatta yüceltmıştır.

Johann Wolfgang von Goethe'nin ‘Genç Werther’in Acıları’nın, Ulrich Plenzdorf tarafından ‘Die neuen Leiden des jungen W.’ (Genç W’ nin Yeni Acıları) ismiyle ‘yeniden yazılması’ metinlerarasılığın güzel bir örneği sayılabilir. Eserin kahramanı Edgar Wibeu’nun, Werther’den farklı sorunları vardır; ancak ikisini birleştiren noktalar vardır; ikisi de intihar etmiştir. Eserde, Goethe’nin ‘Werther’ine göndermeler vardır: “Kitaptaki Werther adındaki şu adam, sonunda intihar ediyor.”¹⁷⁶ Yazarın, Edgar Wibeu’nun da soy isminin baş harfi olan ‘W’yi kullanması, ‘Werther’e gönderme yapmasının yanı sıra, bireyin önemsenmediğine –yavaş yavaş öldüğüne- de dikkat çekmek için tercih edilmiş olabilir.

Postmodern romanda metinlerarasılığın en çok kullanılan teknikleri kolaj, parodi ve pastiştir.

1.6.1.3.1. Kolaj (Montaj)

“Kolaj tekniği önceden var olan yapıtlardan, nesnelere, iletilerden belli sayıda unsuru çekip almaya ve onları yeni bir yaratı içerisine sokmaya dayanır, amaç değişik türden kopuklukların ortaya çıktığı özgün bir bütünlük üretmektir.”¹⁷⁷ Buradan anlaşılacağı üzere, kolaj var olan metinleri parçalayıp, almaktır. Metinlerden alınan parçalarla oynanmaz, parçalar alındığı şekliyle kullanılır. Postmodern romanlarda kolaj, gerçekliği pekiştirmek için değil; kurmacada uyumsuzluğun, parçalılığın oynusallığı ile özgünlüğü yakalamak için kullanılır.

Hakan Günday ‘Az’ adlı eserinde, sık sık Oğuz Atay’a değinmiş, kimi yerlerde onun eserlerinden alıntılar yapıp, kendi eserine ekleyerek özgünlüğü yakalamak istemiştir:

¹⁷⁵ Akt. Aktulum, s. 406.

¹⁷⁶ Ulrich Plenzdorf, **Die neuen Leiden des jungen W.**, Berlin: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1976, s.36.

¹⁷⁷ Groupe µ’den akt. Aktulum, s.140.

“Derda, Oğuz Atay’ın Günlük’ünü okuyordu.

“Bugünlerde umutsuzluk var...”

Üzüliyordu.

“Ne olursa olsun bana saygı göstermelerini istiyorum...”

Sinirleniyordu. “Tabi ki!” diyordu Derda.

“Tabi ki saygı göstermeleri gerek!”

“İlerici, gerici her türlü akımların tekelini ellerinde tutan bir küçük yarı-aydın çetesi, yıllardır kendini yenileme gereğini duymadığı için, bugün artık yerini kaybetmemek için ancak bezirgân oyunlarıyla ayakta durmaya çalışmaktadır...”

Derda, kimden söz edildiğini anlamıyor ama daha çok sinirleniyordu.”¹⁷⁸

Nazan Bekiroğlu’nun, ‘Yûsuf ile Züleyha’ adlı eserinin ilk cümleleri şu şekildedir:

“Bismihû.

Esirgeyen ve bağışlayan Allah’ın adıyla.

Önce söz vardı, hayat sonradan geldi.

Önce çile vardı ihsan arkadan geldi.

Önce iştiyak, arkadan sebat geldi.”¹⁷⁹

Kuran-ı Kerim’de (Tevbe Suresi hariç)¹⁸⁰ tüm sureler “Esirgeyen ve bağışlayan Allah’ın adıyla” (Bismillâhirrahmânirrahîm) başlamaktadır. On iki havariden biri olan Yuhanna’nın yazdığı İncil’in ilk ayeti ise şöyledir: *“Başlangıçta Söz vardı; Söz Tanrı’nın yanındaydı ve Söz Tanrı idi.”¹⁸¹* Bekiroğlu, Kutsal Kitaplardan kolaj yaparak

¹⁷⁸Hakan Günday, **Az**, İstanbul: Doğan Kitap, 2011, s.256.

¹⁷⁹Nazan Bekiroğlu, **Yusuf ile Züleyha**, 28. Baskı, İstanbul: Timaş Yayınları, 2009, s.13.

¹⁸⁰Bkz. Kuran, Tevbe Suresi (9. Sure).

¹⁸¹**İncil**, Yuhanna 1- Ebedî Söz, Ayet: 1.

kurguya girdiğini belirtmiş ve iki kutsal kitabın da ayetlerini kullanarak çoğulcu bir yapıyı yakalamıştır.

Elif Şafak, ‘Bit Palas’ adlı eserine Ursula K. Le Guin’in, ‘Kadınlar, Rüyalar, Ejderhalar’ isimli eserinden prolog bağlamında bir kolajla giriş yapmıştır:

“Getto da rahat ve güven verici bir yer olabilir, ama ne de olsa orayı getto kılan şey, orada yaşamaya mecbur olmanızdır. Şimdi duvarlar çökmeye başladığına göre, sanırım molozları atlayıp dışarıdaki şehirle yüzleşmemizde fayda var.”¹⁸²

Kurmaca bir metinle, kendi kurmaca dünyasına giriş yapan Şafak, kolajı gerçekliği parçalayarak, kurgusal bütünlüğe (!) ulaşmak için kullanmıştır.

Kolajın, metinlerarasılığın en çok kullanılan tekniği olduğunu söylemek mümkündür. Günümüzde hemen hemen her metinde, önceki metinlerden alıntılar yapılmakta ve ‘yeni’ metinlerde kullanılmaktadır.

1.6.1.3.2. Parodi

Postmodern roman, modern roman gibi geçmişi yok sayma düşüncesine karşı çıkmıştır; ancak ciddi metinlerden de sıkılmıştır. Bu nedenle geçmişi bugüne taşıyarak, kurmaca düzleminde bir oyun oynar. Kimi zaman eleştiri amaçlı kimi zaman da eğlence için geçmişe gider postmodern roman, oradan ‘işine yarayacak’ olan üslubu, biçimi ya da içeriği alır, bugüne getirir ve onunla alay ederek eğlenirken, oyunun da hakkını vermiş olur. Kurmacanın, kurmaca içindeki oyunudur parodi. Bir eseri taklit ederken, onu unutmadığını gösterir; ama bu hatırlama, hatırlananı her zaman mutlu edecek türden olmayabilir; ‘reklamın iyisi ve kötüsü söz konusu olabilir.’

İhsan Oktay Anar, son kitabı ‘Galiz Kahraman’da, Jean Jacques Rousseau’nun ‘İnsanlar Arasında Eşitsizliğin Kaynağı’ adlı eserinde mülkiyet üzerine söylediği: *“Bir toprak parçasının etrafını çitle çevirip “Bu, bana aittir” diyebilen, buna inanacak kadar saf*

¹⁸²Elif Şafak, **Bit Palas**, 25. Baskı, İstanbul: Doğan Kitap, 2010, s.9.

insanlar bulabilen ilk insan, uygar toplumun gerçek kurucusu oldu”¹⁸³ aforizmalayan cümlesini şu şekilde parodileştirmiştir:

*“(…) Bunun yanında Muhtar, bir de mülkiyet nazariyesi ortaya atmıştı. Buna göre bir mağara adamı kırdaki bayırda dolaşırken elma ağacı gördü mü, cüssesine göre bir, yahut bilemedin iki elma koparması icap ederdi. Çünkü elmayı gördüğü ya da kopardığı esnada değil, ancak yiyip mideye indirdiği anda bu meyve onun malı olurdu. Amma namussuzluk edip de, fazladan bir elma kopararak onu muhtemel bir değiş tokuşta koz olsun diye koynuna sıkıştırdı mı, işte asıl hırsızlık bu olurdu. Janjank’ın verdiği misalde olduğu gibi, sadece elma hususunda değil, adam kırdaki bir araziye çitle çevirdikten sonra, “Nah burası benim!” diye feryat ediyorsa, hırsızın âlâstıydı. Mâlikü’l Mülk’e ait bu araziye hele bir de satarsa, hırsızlık malı satmış olmaz mıydı?”*¹⁸⁴

Aynı eserde, Alman kahramanlık destanlarının en önemlilerinden olan *Nibelungenlied* parodileştirilmiştir. Eserin kahramanı Siegfried, yenilmez ejderhayı öldürüp, onun kanıyla yıkanır ve bu onun vücudunu her şeye karşı koruyarak, Siegfried’e ölümsüzlük verecektir; ancak iki kürek kemiğinin arasına düşen yaprak, onun ölüm sebebi olacaktır.¹⁸⁵ Soyluluğun ve kahramanlığın önemli olduğu ‘oldukça ciddi’ bu destana yapılan gönderme şu şekildedir:

*“(…) Avukat eczaneden gayet sağlıklı çıkarken, katil de olanı biteni hayretle seyrediyordu. İşi, yüzüne gözüne bulaştırmıştı. Kafasında hâlen bir kurşun olduğu hâlde adliyeye doğru yürüyen ihtiyar avukatın aslında bir fani olmadığını, tabiatüstü bir kudreti olabileceğini düşünüp korkuyla oradan kaçtı. Oysa, iki kürek kemiği arasından vurmuş olsaydı, adam oracıkta ölecekti. Gel gör ki, sığıdığı kurşun, ihtiyar avukatın beyninin yarısını, yani yaşı icâbı kendisine fazla gelen, kullanmadığı ölü kısmını tahrip etmişti.”*¹⁸⁶

¹⁸³ Jean Jacques Rousseau, *İnsanlar Arasında Eşitsizliğin Kaynağı*, Rasih Nuri İleri (çev.), 3. Baskı, İstanbul: Say Yayınları, s. 135.

¹⁸⁴ İhsan Oktay Anar, *Galiz Kahraman*, 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s.83.

¹⁸⁵ Bkz. Ernst und Erika von Borries, *Deutsche Literaturgeschichte Band 1*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991, s.165-185.

¹⁸⁶ Anar, *Galiz Kahraman*, s. 134, 135.

1.6.1.3.3. Pastiş

Parodi ile benzerlik taşıyan pastiş, “fikirlerin ya da görüşlerin gelişigüzel, karmakarışık, darmadağın, kolajı andırır biçimde bir araya gelerek oluşturdukları kırkyama (patchwork). Pastiş eski-yeni gibi karşıt unsurları bünyesinde barındırır. Düzenliliği, mantığı ya da simetriyi yadsır; çelişki ve karışıklığı yüceltir.”¹⁸⁷ Jameson’a göre, “Parodi gibi pastiche de kendine has bir maskenin taklidi, ölü bir dilde konuşmadır; ama bu taklidi, parodinin altında yatan güdülerden hiçbiri olmaksızın, alaya dürtüsü yok edilmiş olarak, gülmekten ve geçici olarak başvurduğumuz anormal dilin dışında sağlıklı bir linguistik normalliğin hâlâ mevcut olduğu gibi bir kanaatten tamamen mahrum bir şekilde uygular. Yani pastiche boş parodi, gözleri kör bir heykeldir.”¹⁸⁸

Üslup bağlamında öykünmedir pastiş, önceki metnin –çeşitli yönlerden- taklit edilmesidir, parodide ise –özgünleştirerek- yeniden yazma söz konusudur. Daha önce belirtildiği gibi, önceki eseri övmek bir amaç olabilir pastişte veya sadece anımsa(t)mak için pastiş kullanılabilir. Parodinin yüzünde çoğunlukla muzip bir tebessüm görmek mümkünken, pastiş kimi zaman *cool*, kimi zaman meftun görünebilir.

İhsan Oktay Anar, Türk Edebiyatında pastişini sık sık kullanan bir yazardır. Eserlerine bir masal anlatıyormuş gibi başlayıp, masalsı unsurları çokça kullanır. “*Vaktiyle*” diye cümleye giriş yapar, “*gelgelelim*” diyerek devam eder; bir anda okuru “*fî tarihine*” götürür; bir anda “*kun-ı Kâinattan 7079 yıl, İsa Mesih’ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra*”¹⁸⁹ sına davet eder. “*Rivayet ederler ki*”^{*} ile başlar kendi masalını anlatmaya yazar.

Parodi ve pastiş kullanımlarının anlaşılabilmesi için, okurun gönderme yapılan metinler hakkında bilgisi olması gerekir; yani R. Gac’in deyimiyle ‘okurun uyanık olması gerekir.’

¹⁸⁷Rosenau, s.16.

¹⁸⁸Jameson, s.77, 78.

¹⁸⁹İhsan Oktay Anar, **Puslu Kıtalar Atlası**, 34. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s. 13.

* Bu alıntı ve diğer alıntılar, Anar’ın sıkça kullandığı söz (grupları) olduğu için kaynak göstermemeyi uygun görmüştür.

1.6.1.3.4. İroni

Metinlerarasılık bağlamda ironi, kendi ontolojisine yönelen yazın'ın, artık belli bir gerçeklik kabulü olmadığını; aksine var olduğu söylenen şeyin de aslında yok olduğunu betimlemek için kullanılır. Kurmaca içinde varmış gibi gösterilip, onun aksini iddia ederek ve aslında onun da –olmayanın da- kurmaca olduğunu ifade eden oyunsu bir anlatımdır ironi. Artık, hiçbir şey eskisi gibi değildir çünkü, artık ‘gülmezsek yazamayacağız.’

Eco'nun, ironi kavramıyla ilgili söyledikleri oldukça doyurucudur: *“Modern-sonrasının moderne yanıtı –geçmişin ortadan kaldırılışı suskuya götürdüğünden yıkılamayacağı için- geçmişe dönülmesi gerektiğinin bilincine varmakta yatar: Geçmişe ironiyle masum olmayan bir biçimde yeniden dönüş. Modern-sonrasının tutumunun, çok kültürlü ve kendisine “seni umutsuzca seviyorum” diyemeyeceği bir kadına aşık olan birinin durumuna benzetiyorum; çünkü bu cümlelerin daha önce Liala tarafından yazılmış olduğunu onun bildiğini (bunu kendisinin de bildiğini bildiğini) bilmektedir. Şöyle diyebilir: “Liala'nın dediği gibi, seni umutsuzca seviyorum.” Bu noktada, yapmacık masumluktan kaçınmış, artık masumca konuşulamayacağını açıkça söylemiş olacak, ama gene de kadına söylemek istediğini söyleyecektir: Onu sevdiğini, ama onu yitik bir masumluk çağında sevdiğini. Eğer kadın da oyuna katılırsa, gene de bir aşk ilanını kabul etmiş olacaktır. Hiçbiri kendisin masum hissetmeyecek, ikisi de geçmişin – ortadan kaldırılamayan söylenmiş olanın- meydan okuyuşunu kabul edecek, ikisi de bilinçli olarak ve zevk dıyarak ironi oyununu oynayacaktır. Ama ikisi de, bir kez daha aşktan söz etmiş olmayı başarmış olacaklardır. (Bu bağlamda) ironi, bir üst-dil oyunu, dört köşeli bir açığa vurmaktır.”¹⁹⁰*

1.6.1.4. Karnavallaştırma

Postmodern dönem romanlarında her şeyin iç içe olması, eski yeni karışımı, çoğulcu ve çok katmanlı bir yazın dünyasının varlığını zorunlu kılmış, ‘gerçekliğe’ karşı kurmacanın ‘gerçekliği’, seçkin bir sanat anlayışına karşı en kuytu köşelere dahi

¹⁹⁰ Akt. Kızıler, s.189.

‘sızan’ sanatın başat konuma geçmesi, hiyerarşik yapıya karşın karnavallaşan heterarşik yapının varlığı söz konusu olmuştur.

Mihail Bahtin, ‘Karnavaldan Romana’ adlı eserinde, “*edebiyatın karnavallaşması*”¹⁹¹ ile ilgili çeşitli düşüncelerini dile getirmiştir. Ortaçağın gülme eylemi karşısındaki ciddiyeti ve karnavallarda “*gülme, çılgınlık, uygunsuz davranışlar, sövgüler, küfürler, parodiler ve kaba şakalara*”¹⁹² dönüşmüştür. Hiyerarşik düzen, karnavallarda unutulur, kimse arasında ayırım yapılmaz “*karnaval edimine herkes katılır. Karnaval izlenmez, hatta daha doğru bir dille icra bile edilmez; katılımcıları karnavalın içinde yaşarlar; yani, karnavalesk bir yaşam sürerler. Karnavalesk yaşam alışıldık seyrinden çıkmış bir yaşam olduğu için de, bir ölçüde “tersyüz edilmiş bir yaşam”dır, “dünyanın tersine çevrilmiş tarafı”dır.*”¹⁹³

Günter Grass’ın ‘Teneke Trampet’ (*Die Blechtrommel*) adlı eserinin kahramanı Oskar, “*üç yaşında, ama üç kat daha akıllı bir çocuk olarak*”¹⁹⁴ yaşamıştır. Oskar, bir akşam trampet çaldığında insanlar üzerindeki etkisi şu şekilde dile getirilmiştir:

“(...) Baylar ve bayanlar yuvarlak çocuksu gözyaşları akıttılar, pek korktular. Titreyerek benim kendilerine acımamı istediler (...) Arkadan, Schmuh da içerisinde olmak üzere bütün oradakilerle oyunla geçirilmiş çocuk yuvasındaki öğle sonrasıyla ilgili bir anının kalmasını istedim, çiş, çiş, küçük çiş, diye konuşturdum trampetimi –o karanlık Şeytan Boğazı’na yaklaştığımız, ak gürgen fıstıkları topluyorduk- eh, buyrun bakalım çocuklar, küçük çişinizi yapabilirsiniz şimdi ve oradakiler küçük çocuklar gibi çişlerini yaptılar, hepsi de ıslattı, ayrıca lokalin sahibi Schmuh ıslattı, dostlarım Klepp’le Scholle ıslattı, hatta bir hayli ilerdeki tuvaletçi kadın bile ıslattı, şırşırşırşır yaptı hepsi de, hepsi de donlarını ıslattılar, bu arada yere çömüp birbirlerinin şırşır seslerine kulak verdiler.”¹⁹⁵

Lokalin sahibi, oradaki ‘zengin’ müşteriler, Oskar’ın arkadaşları ve tuvaletçi kadın aynı ortamda bulunup aynı eylemi gerçekleştirmiştir; ağlamaktan işemeye geçen bir süreç

¹⁹¹Bahtin, s.223.

¹⁹²Age., s.109.

¹⁹³Age., s.224.

¹⁹⁴Günter Grass, **Teneke Trampet 1**, Kâmuran Şipal (çev.), İstanbul: Cem Yayınevi, 1997, s.65.

¹⁹⁵Günter Grass, **Teneke Trampet 2**, Kâmuran Şipal (çev.), İstanbul: Cem Yayınevi, 1997, s. 680, 681.

söz konusudur, grotesk ve karnavalesk unsurların bulunduğu bir olay yaşanmaktadır. Bir cüce olan Oskar'ın 'eksikliği', şimdiye kadar onun toplum tarafından dışlanmasına sebep olmuş, hiyerarşik yapıda itilebildiği kadar aşağılara itilmeye çalışılmıştır; ancak bahsi geçen konuda herkes eşit durumdadır ve belki de Oskar'ın bu noktadaki 'yönlendirme gücü', şimdiye kadar 'kendi boyu kadar' olan değerinin, şu anda 'herkes kadar' olması bağlamında ona verilmiştir. Tahterevallinin bir ucunda şimdiye kadar insanların üstünlüğü varken, şu an Oskar'ın onlar karşısındaki gücü diğer uca geçmiş ve her şey eşitlenmiştir, demek mümkündür.

Patrick Süskind'in 'Koku' adlı eserinde “*yirmi dördün üstünde genç kızın*”¹⁹⁶ katili olan Grenouille, yakalanınca çarmıha gerilmesine karar verilir; ancak öldürdüğü kişilerin kokularından bir parfüm yapan Grenouille'nin kokuyu sürünerek alana çıkması, herkesi kendinden geçirir, ona aşık, hayran olurlar, onu tanrı ilan ederler ve:

*“Zamanının en iğrenmeye değer canisinin idamı olarak hazırlanan olay, dünyanın milattan önceki ikinci yüzyıldan bu yana gördüğü en büyük Dionysos ayinine döndü. İffetli kadınlar bluzlarını parçalayıp isterik çılgınlık atarak göğüslerini açıyor, eteklerini kaldırıp kendilerini yere atıyordu. Erkekler deliye dönmüş bakışlarını bu açılmış et tarlasında tökezleye tökezleye gezdirirken titreyen parmaklarıyla, sanki don vurmuş da katılaşmış organlarını pantolonlarından çıkarıp rasgele bir yere düşüyorlar, akıl almaz konuklarda akıl almaz çiftler oluşuyor, pimpirik ihtiyar bakire kızla, gündelikçi avukat karısıyla, karmakarışık, nasıl rastgeldiyse öyle, çiftleşiyordu. Hava hazzın tatlı ter kokusuyla ağırlaşmış, on bin insan hayvanının çılgınlıkları, hırıltıları, iniltileriyle dolmuştu.”*¹⁹⁷

18. yüzyılın en 'akılcı' ülkesinde geçen bu sahne, tam bir karnaval havasındadır. Herkes aynı düzlemedir. Bahtin'in belirttiği gibi 'gülme, çılgınlık, uygunsuz davranışlar, sövgüler, küfürler, parodiler, kaba şakalar' ve ötesi tam olarak Süskind'in oluşturduğu sahnede dillenmiş gibidir. İnsanın yüceltiildiği o dönemlerde yaşanan bu durum, 'insan hayvanı' nitelmesiyle de oldukça ironiktir.

¹⁹⁶Patrick Süskind, **Koku**, Tevfik Turan (çev.), 32. Baskı, İstanbul: Can Yayınları, 2011, s. 208.

¹⁹⁷Age., s. 248. Konunun detaylı incelemesi için bkz. Kızılar, 324, 325.

1.6.1.5. Oyun

Postmodern romanda bahsedilen teknikler düşünöldüğü zaman, kendiliğinden bir oyunun ortaya çıkması mümkündür. Kurmacadan kurmacaya koşan yazarın, eski metinleri elden geçirerek, yeniden yazarak, onlar aracılığıyla kimi zaman güldürüp, kimi zaman taklidini yapıp önceyi anımsatarak, kimi zaman da söylenecek yeni bir şey kalmadığını söyleyerek dahil olduğı, belli bir kesimin değil herkesin katılabileceğı ve herkesin ‘kendince’ bir şeyler anlayacağı ‘metin-yazar-okur’ oyununun kendisidir postmodern roman. Gerçeklerin olmadığı bir dünyada, yapılabilecek tek şey artık oyun oynamaktır ya da ‘gerçeklerle’ oynamak.

Sezgin Kaymaz’ın ‘Zindankale’ adlı eseri, rüya içinde rüya, kurmaca içinde kurmaca olarak yazılmıştır. Eser, başladığından son ana kadar bir rüya üzerinden hareketle yazılmış, olasılıklar çeşitli açılardan değerlendirilmiş, eserin sonuna kadar okurla oyun oynanmıştır ve eserin sonunda okur kendi de oyunun bir parçası olarak eseri dilediğı gibi sonlandırma hakkına sahip olmuştur; her şeyi –kurmaca- bir oyun olarak düşünebilir, rüyanın gerçek olduğunu düşünüp ona göre değerlendirebilir veya metni bir ‘son’a bağlamadan öylece bırakabilir; hangisinin gerçek olduğuna inanmak istiyorsa, gerçek o olacaktır veya her şey sadece bir ‘oyun’ olarak kalacaktır. Yazarın ‘Son Sözü’ şöyledir:

“Haklısın dostum, üstelik çok da dikkatlisin... Davut, Seğmenler Parkı’nda Çiğdem’in yanına oturup, içinden o olağanüstü tesadüfleri sayarken, “Yedi”den sonra “Sekiz” demeliydi... Ama “Dokuz” dedi. Naapalım yani?

Üstelik, bunu ben de bilinçli yaptım, ne de Davut.

Kendiliğinden oldu.

Öbür konuda da yerden göğe haklısın... Hani Şadıman Beyefendi kara kara düşünüp ışık topunun oynaşmasından da korkarak tezcek evden çıkar, Davut zaten yolu yarı etmiştir, ama Çiğdem halen evden çıkamamıştır... Sonra bunlar, Atatürk Bulvarı’nda karşılaşverirler. Birinin altında yağ gibi bir hususi otomobil, biri tıklım tıklım dolu belediye otobüsünde... Mantıksız... Zamanlama hatası... di mi?

Şimdi bak, uzatmak istemiyorum. Davut o sabah doğru düzgün kahvaltı etmemişti. Tereyağlı ekmekten iki ısırık, hepsi o. Belki TKİ'yi geçtikten sonra bir yerlerde durup tost most yemiştir; ne biliyorsun?

Umutmayalım; rüya, baştan bilmemkaçıncı sayfaya kadar zannettiğiniz gibi Davut'la Çiğdem'in rüyası değil, Şermin'in rüyasıydı...

Ama gene umutmayalım, rüyayı asıl gören Sevim Hanım'dı... veya Menevşe...

Şöyle ki; Şermin, rüyasında Davut ile Çiğdem'in rüya gördüğünü görürken, Menevşe de rüyasında, Şermin'in, Davut'la Çiğdem'in gördüğü rüyayı gördüğünü görüyordu.

Hülasa, o aritmetik sayma sayıları hatası veya dâhice tespit edip enseleyiverdiğin o, Demetevler- İncirli geçişi sırasındaki zamanlama hatası Davut'a, Şermin'e veya bana değil, Sevim Hanım'a ait. Niye öyle sıraladı, bilmiyorum. O bana rüyasını anlattı, ben de olduğu gibi yazdım... Öyle görmüştür de ondandır.”¹⁹⁸

Şimdi, 'Son Söz' sırası okurdadır.

¹⁹⁸Sezgin Kaymaz, **Zindankale**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s.526.

BÖLÜM 2: ROBERT SCHNEIDER'in REN ÜÇLEMESİNİN POSTMODERN EDEBİYAT BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

2.1. Robert Schneider'in Yaşamöyküsü ve Edebi Yönü

Robert Schneider 1961 yılında, Avusturya'nın Bregenz şehrinde doğmuştur. İki yaşında evlat edinilen Schneider, 1981 yılına kadar Ren Alplerinde bir dağ kasabası olan Meschach'ta yaşamıştır. O yıl, 20 yaşındayken Viyana'da beş yıl sürecek olan Konservatuar, Tiyatro ve Sanat Tarihi eğitimine başlamıştır.

1990 yılında *Schlafes Bruder* (Uykunun Kardeşi) adlı eseri üzerine çalışmak için teşvik bursu almış, *Die Harmonien des Carlo Gesualdo* senaryosu ile ORF (Der österreichische Rundfunk) Film Senaryo ödülüne layık görülmüştür. Aynı yıl, Hannover'de *Traum und Trauer des jungen H.* (Genç H'nin Düşü ve Hüznü) adlı tiyatro eseri ilk kez gösterime girmiştir ve eser, Baden – Württemberg eyaletinin halk tiyatrosu ödülünü almıştır.

Robert Schneider, 20li yaşlarının ortasında müzik eğitimini yarıda bırakıp, yazar olmaya karar verir. 29 yaşında 'Uykunun Kardeşi'nin müsveddesini bitirmiş ve eser 1992 yılında, Reclam Leipzig Yayınevinde yayımlanana kadar 24 yayın evi tarafından reddedilmiştir. Hayal kırıklığına kapılacağı anda başarının kapıları ona açılmış ve eseri 1.3 milyonun üzerinde nüshaya ulaşmış, (2008'e kadar) 24 dile çevrilmiştir.

1993 yılında Hamburg'da 'Dreck' adlı tiyatro eseri ilk kez seyirciye sunulmuştur. 1993 yılında, Kaiserslautern'de 'Uykunun Kardeşi' adlı eser bale olarak sahnelenmiştir. Aynı yıl, Potsdam Tiyatrosunun tiyatro yazarı ödülüne, Alman Edebiyat Ödülüne layık görülmüş ve Viyana'nın Robert-Musil Bursu'nu almaya hak kazanmıştır. Sonraki yıl, Salzburg Paskalya Edebiyat ödülünü ve Fransa'da, *Pric Medicis Etranger*'e layık görülmüştür. 1994'te *Alte Tage* (Eski Günler) adlı komedi oyunu sahnelenmiştir. 1995'te Marieluise Ingolstadt Başarı Ödülünü, İtalya'da *Itas del Libri di Montagna* ve *CanzaneCavour* ödülünü almış, 'Uykunun Kardeşi' Joseph Vilsmaier tarafından sinemaya uyarlanmıştır. 1996'da Zürih'te Herbert Willis öncülüğünde eserin operası

seslendirilmiştir. Yazarın, 35 yaşında başarının zirvesine çıktığını söylemek mümkündür.

1998'de Meschach (Vorarlberg)'de ikinci romanı *Die Luftgängerin* (Havada Yürüyen) yayımlanmıştır. Bir sonraki yıl *Komödie vom deutschen Heimweh* adlı oyunu sahnelenmiştir.

Schneider'in Ren Üçlemesinin ilk kitabının başarısının ikinci eserde devam etmediğini düşünen eleştirilenler, 'Havada Yürüyen' için 'değersiz'¹⁹⁹, 'kiç'²⁰⁰, gibi nitelermeler kullanmış ve eserin beklentiyi karşılayamadığını belirtmişlerdir.²⁰¹

2000 yılında 'Ren Üçlemesi' (Die rheintalische Trilogie) olarak adlandırdığı üçlemenin son romanı *Die Unberührten*, Götzis (Vorarlberg) ve New York'ta yayımlanmıştır. Schneider 40 yaşındayken, 'Uykunun Kardeşi' Luisenburg- Festivalinde Severin'in rejisörlüğünde gösterime girmiştir.²⁰²

2001 yılında *Der Papst und das Mädchen* adlı noveli yayımlanmış, bir sonraki yıl *Schatten* adlı romanı ile edebiyat dünyasında yer edinmiştir. 2004 yılında *Kristus: Das unerhörte Leben des Jan Beukels* adlı eseri yayımlanmıştır.²⁰³

2.2. Robert Schneider'in Ren Üçlemesi:

2.2.1. Uykunun Kardeşi

Robert Schneider'in Ren Üçlemesinin ilk kitabı olan Uykunun Kardeşi, 19. yüzyılın başında "1803 yılında"²⁰⁴ doğan "dâhi bir müzisyenin"²⁰⁵ kısa yaşam öyküsünü

¹⁹⁹Andreas Breitenstein, "Seelenschwulst", *Neue Zürcher Zeitung*, (10.01.1998) http://www.djds.de/faecher/Deutsch/rsmat/lu_seels.htm (2 Nisan 2014)

²⁰⁰Sigrid Löffler, "Ein Engel kommt nach Jacobsroth", *Die Zeit*, (08.01.98) http://www.zeit.de/1998/03/Ein_Engel_kommt_nach_Jacobsroth (2 Nisan 2014)

²⁰¹Bkz. Volker Hage, "Schlurf heimwärts, Engel", *Der Spiegel*, (1/98) <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/rezensionen-robert-schneider-die-luftgaengerin-schlurf-heimwaerts-engel-a-27289.html> (2 Nisan 2014)

²⁰²Bkz. Magret Möckel, **Robert Schneider, Schlafes Bruder**, Königs Erläuterungen und Materialien, 4. Auflage, Hollfeld: C. Bange Verlag, 2008, s.6-15.

²⁰³Bkz. Mario Leis, **Robert Schneider, Schlafes Bruder**, Lektüreschlüssel, Stuttgart: Reclam Verlag, 2009, s. 56.

²⁰⁴Robert Schneider, **Uykunun Kardeşi**, Atilla Dirim (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 1998, s.12.

²⁰⁵Age., s.17.

anlatmaktadır. “*Bu dünya, sadece doğalarında olan mesleklerini öğrenme imkânı onlara çok görüldüğü için, ne kadar da çok muhteşem insanını, filozofunu, düşünürünü, şairini, ressamını ve müzisyenini yitirmiş olmalıydı!*”²⁰⁶ düşüncesinden yola çıkılarak, kendinden geriye hiçbir şey bırak(a)mayan Johannes Elias Alder’in hikayesi, aşkın çeşitli halleri, insanların trajik-komik durumları çerçevesinden, çokkatmanlı bir perspektiften aktarılmıştır.

19. yüzyılın başında, “*Orta Vorarlberg bölgesinde küçük bir dağ köyü olan Eschbergde*”²⁰⁷ yaşayan ve “*Eschberg köyünün tüm ahalisini oluşturan Lamparter ve Alder sülaleleri*”²⁰⁸, “*Johannes Elias Alder isminde bir çocuk*”²⁰⁹ dolayısıyla konu edilmiş ve anlatılmıştır.

Eserde konusu edilen Alder sülalesi iki aile üzerinden ele alınmıştır: Seff ve Nulf Alder aileleri. Seff’in karısının (Agathe) Kurat Elias Benzer ile ilişkisinden olma Elias ve Seff’ten olan Fritz ve Philip adında iki çocuğu vardır. Nulf ailesinin ise iki çocuğu Elias’a aşık olan Peter ve Elias’ın aşık olduğu Elsbeth’tir. Lukas ile evlenen Elsbeth’in isimleri bilinen iki çocuğu Cosmas ve Anna’dır.

Eschberg’de, köyün “*son sakini Cosmas Alder*”²¹⁰ de yaşamını yitirene kadar üç yangın yaşanmıştır.

Eserde kronolojik olarak sunulmayan olaylar şu şekilde gelişmektedir: İlk olarak 1785’te *Funkensomntag** gününde, çeşitli sebeplerden** dolayı, “Ruhların Zilli’si” olarak adlandırılan kadın, bazı insanlar tarafından yakılmak istenmiştir. Kadının yakılmak istenmesinde Kurat Elias Benzer’in ateş konulu vaazlarının etkisi oldukça fazladır. Bu olaya tanık olan Kurat Elias Benzer, verdiği vaazların rotasını değiştirmeye karar verir; ancak bu defa da insanlar üzerinde yeterince etkili olamadığını görür, beklediği olmayınca tekrar ateş konusuna bu defa farklı bir şekilde döner. Barut fıçısını vaazlarına ortak etmesiyle, insanlar arasında kargaşa ortaya çıkar ve Kurat, sekiz ay boyunca Eschberg’den uzakta kalır. 1800 yılında gerçekleşen bu olaydan üç yıl sonra

²⁰⁶ Age., s.12.

²⁰⁷ Age., s.8.

²⁰⁸ Age., s.8.

²⁰⁹ Age., s.11.

²¹⁰ Age., s.8.

*“Kıvılcımlar Pazarı”: *Invocavit* Pazar günü. İlkbaharda yakılan ve bereket getireceğine inanılan şenlik ateşi. (Age., s.19 dipnotu.)

müzik dâhisi Johannes Elias Alder'in garip doğumu gerçekleşir. Doğumundan iki hafta sonra, kuzeni Peter Elias ile birlikte, Kurat Elias Benzer tarafından vaftiz edilir. Vaftizden üç gün sonra Kurat ölür.

1808 yılında, Elias henüz beş yaşındayken sesini duyarak yanına gittiği taşın orda bir süreliğine bedensel bir dönüşüm geçirir, bu değişimin etkisi üzerinden geçince önceden yeşil olan gözleri sarı olarak kalır ve o sene, kalp atışını duyarak aşık olduğu Elsbeth doğar.

1810 yılında, geçirdiği dönüşüm sonucu ve sesinin başlığı sebebiyle toplumdan uzaklaştırılan Elias, kilisede bir ilahi söyler. Bu olay sonucunda Elias'ın sosyalizasyon süreci başlar; ancak yine de çok kişiyle ilişki içinde olmaz. Birlikte vaftiz edildiği – Elsbeth'in abisi- Peter, öncesinde de Elias'ın yanında olmuş ve onun arkadaşlığını kazanmıştır.

Elias 10 yaşına geldiğinde, yetişkin bir adam görünümüne ulaşmış, sonraki yıl hayvanların ses frekansını yakalamayı, kendi sesini kullanmayı öğrenmiştir. 1815'in Noel zamanı yaklaşmaktadır ve Elias gizlice kilise orgunu çalmaktadır. 24 Aralık gecesi, kilisede İsa'nın doğum günü kutlanırken köyün ilk yangını çıkar. Yangını, babası tarafından kolu kırılan Peter, ondan intikam almak için çıkarmıştır. Elias, kızamıktan evde yatan Elsbeth'in sesini kiliseden duyar ve eve gidip onu kurtarır. Roman Lamperter'in yangını çıkardığını düşünenler –öyle olmadığını bilseler de, kıskançlıklarını ancak bu yalanla bastırabildiklerinden-, onu yakmak ister, bu kişilerin arasında Elias'ın şimdiye kadar –gerçekten- sevdiği babası Seff'in de olduğunu, onun sesini duyan Elias anlar. O zamandan sonra, Elsbeth'i düşünen ve onun aşkını yaşayan Elias, babasından nefret eder.

1816 yılında, Elias'ın kardeşi Philipp doğar. Sonraki yıl okulu bırakan Elias, hızla büyümektedir. Gün geçtikçe Elsbeth'e tutkuyla bağlanan Elias, onunla gezmeye çıkar. Elias'ın, kardeşine karşı hislerini bilen Peter de Elias'a aşiktir, bu nedenle Lukas Alder ile Elsbeth'i görüştürmeye karar verir.

Elias, 17 yaşındayken kilisedeki insanlara ilk org konserini verir. Sonraki yıllarda artık kırk yaşında bir adam kadar yaşlı görünür Elias. Peter ile *“bir ağaç kesimi sırasında bir*

kaza somucu”²¹¹ hayalarını kaybeden Gottfried’e aşık olan Burga adındaki “*köy fahişesi*”²¹² ilan edilen” kadını, sesini Gottfried’e benzeterek ay ışığında soyundurur ve ondan saçlarını kesmesini ister Elias. O, daha sonra yaptığından pişman olurken, Peter bu durumdan rahatsız olmaz, kadınların aşk için ‘aptalca’ neler yapabileceğini göstermek için bu duruma Elias’ı alet etmiştir çünkü.

Elias’ın babasını affetmesinden bir yıl sonra -1825’te- Seff kalp krizi geçirir ve felçli olarak yaşamına devam etmek zorunda kalır. Elsbeth’le Götzberg’e giden Elias, onun Lukas’tan hamile olduğunu –Peter’den- öğrenir. Tanrıyla hesaplaşıp, ona inanmanın yanlış olduğunu dile getirir, o zamana kadar Tanrının iradesine kendini bırakan Elias, artık sahip olduğu sevgiyi ondan almasını ve bundan sonra yapacaklarının kendi iradesi ile gerçekleşmesini ister. İsteddiği olur ve eski göz rengine yeniden kavuşur Elias. Elsbeth de Lukas ile evlenir. Bu dönemde Eschberg’de, modernleşmenin etkisini görmek mümkündür. Elias’ın haleti ruhiyesi de değişmeye başlamıştır. Goller adında biri, onun müzik yeteneğini keşfeder ve onu Feldberg’de birkaç gün sonra gerçekleşecek olan Org festivaline davet eder. Org festivalinde, -nota bilmeden- insanları kendinden geçiren, ödülü kazanan ve artık ünlü biri olmanın kapıları kendisine açılacak olan Elias, beş yaşındayken keşfettiği taşın yanına giderek uyumamaya karar verir. Sevenlerin uyumayacağına kanaat getiren Elias –bu düşüncesinde önceden köylerine gelip vaaz veren bir gezginin etkisi vardır- uykusuz geçen yedinci gecenin sabahı, “1825 yılının eylül ayının dokuzuncu gününde”²¹³ solunum yetmezliğinden ölür. Ona aşık olan Peter, Elias’ı gömme görevini üstlenir. Sonraki günlerde Elias için annesinin eline bir mektup geçer ve bu mektup, –Peter hariç- herkesin ölümünden habersiz olduğu Johannes Elias Alder’in güzel sanatlarda okuması için gereken her şeyin sağlanacağını haber vermektedir.

Elsbeth, çocuklarını Elias’ın ‘en sevdiği yere’ –daha önce taşın bulunduğu yere- götürür. Elias’ın –bildiği (!)- hikayesini anlatır onlara. Aşktan bahseder, oğlu Cosmas annesine aşkın ne anlama geldiğini sorar. Kitabın sonunu oluşturan bu kısımda “*Aşk mı*

²¹¹Age., s.116.

²¹²Age., s.116.

²¹³Age., s.184.

ne demek?”²¹⁴ diyerek gülümser Elsbeth ve oğlunu öperek onu yağın yağmurdan korumak için kapüşonunu kafasına geçirir.

1841’de “Aziz Antonius Ateşi adı verilen garip bir hastalık yüzünden”²¹⁵ Peter ölür. O yıl Eschberg’in ikinci yangını olan yangında Seff ölür. Üçüncü ve son yangın olan 1892 yangınında köyün tek sakini Cosmas Alder kurtulur; ancak kendisi 1912’de açlıktan ölmüştür. O günden sonra ise Eschberg’in ‘insanlı günleri’ ‘yanmış, bitmiş, kül olmuştur’.

2.2.1.1. ‘Uykunun Kardeşi’nin Postmodern Edebiyat Bağlamında İncelenmesi

Robert Schneider, ilk romanı ‘Uykunun Kardeşi’ ile ‘okumayı bilen herkese’ hitap etmiş, aşk romanı okumak isteyenlere aşkı, köy romanı okumak isteyenlere köy unsurlarını, efsane okumak isteyenlere efsanevi olanı ya da sanat romanı okumak isteyenlere sanatsal üslubunu sunmuştur. Geleneksel ve modern dönem eleştirisinin de bulunduğu eserden, ‘İsteyen, istediğini alsın,’ der gibidir yazar.

Zamanın kronolojik işleyişine karşı duran eser, olaylar arasında neden- sonuç ilişkisi kurmaya çalışan okura –çoğu kez- istediğini vermemiş; ancak bunun bir kurmaca olduğunu nedenlerin sonuçların değil, şu an okumuş olduğu metnin ‘önemini’ vurgular gibi tavrıyla, bir süre sonra okuru da olay örgüsünden metne odaklamayı başarmıştır, demek mümkündür.

Vorarlberg şehri gerçekte var olan bir yerken, Eschberg köyü romanla var olmaya başlayıp (belli bir zamanından sonrası hakkında bilgi verilse de), romanla yok olan (insansız kalan) ütopyik bir yerdir. Gerçekte olmayan bu yerde, oradaki insanların, yaşanan her şeyin aslında kurmaca olduğu imlenmiştir; ancak artık kurmaca olan da ‘gerçek’ kadar gerçektir; Johannes Elias Alder, Mozart ya da Beethoven gibi ‘ünlü’ biri ol(a)madığı için dünyada değiştirebildiği hiçbir şey yoktur, bu nedenle onun hikayesine inanmak ya da inanmamak da ‘bu dünyadaki’ hiçbir şeyi değiştirmeyecektir.

²¹⁴Age., s. 190.

²¹⁵Age., s. 187.

Eserin, ‘Sevenler uyumaz’* adlı ilk bölümünde okunacak hikayenin içeriği özetlenmiş, eserin kahramanı olan Johannes Elias Alder’in öleceğini bilerek bir okumaya girmesi için okur uyarılmıştır; bu durum yazılanların yaşanmışlığına okurun kendini kapturmaması için, okuduğunun ‘hepi topu bir hikaye’den ibaret olduğunu belirtmek için dile getirilmiş gibi gözükmektedir. Üstkurmaca tekniğinin sık sık kullanıldığı eserde, “*Biz, bu insanın dünyasını ve yaşamının acınası seyrini anlatmak istiyoruz.*”²¹⁶ denilerek ‘Son Bölüm’e geçilmiştir.

Daha önce de belirtildiği gibi zaman, okura kronolojik olarak değil, karıştırılarak sunulmuştur; bu noktada okurun devreye girmesi ve neyin ne zaman yaşandığıyla ilgili düşünmesi gerekmektedir. 1912 yılıyla sonlandığı görülen eserde, aydınlanmış aklın eleştirisi şu şekilde yapılmıştır:

*“Görümüşe göre, seyrek köy evlerini şiddetle ve tüm zamanlar boyunca ele geçirmek için, kendisine hükmeden son varlığın acınacak ölümünü, sanki saygıya benzer bir sabırla beklemişti tabiat. İnsanoğlunun kendisinden yüzyıllar önce çaldıklarını şimdi geri alıyordu. Bir zamanların köy yoluna ve çiftliklere giden patikalara, dikenli çalılıklarla çoktan el koymuştu, kömürleşmiş ahırların ve evlerin kalıntıları çürümüş, temelleri yosun tutmuştu. Dik kafalı ihtiyarın ölümünden sonra ise, bir zamanlar tüm genç ağaçların baltalar tarafından inatla kesildiği dik dağ çayırlarına gitgide artan bir renklilik ve keyifle hakim oluyordu.”*²¹⁷

İnsanın doğaya hükmetme isteği, onu yok etmeye götürmüş ve doğa, insanın ondan (ç)aldıklarını, artık geri almaya başlamıştır. Gözü dönmüş ve her şeyi kendi hizmeti için kullanmaya niyetlenen insanın ‘acınacak ölümünün’ gerçekleşmesi zorunlu bir hal alacak, doğa her ne kadar ‘sabırlı’ ya da ‘saygılı’ olsa da bu bir savaşa dönüştüğünde kazanan o olacaktır; çünkü insanlar doğayı kendi istekleri için tüketirken, farkında olmadığı şey, aslında kendini tükettiğidir. İnsana atfedilen değer, doğa olmadan hiçbir şekilde anlamlı bir değer olmayacaktır.

*Eserin ilk bölümü olan ‘Wer liebt, schläft nicht’ cümlesinin, ‘Seven, Uyumaz’ olarak çevrilmesi orijinal cümleyle daha yakın olacakken, çeviri metinde ‘Sevenler Uyumaz’ olarak ifade edilmiştir. Eser yorumlanırken –genel olarak çeviri metni dikkate alındığı için, bu nokta da metindeki şekliyle verilmesi uygun görülmüştür.

²¹⁶ Age., s. 8.

²¹⁷ Age., s. 8.

Anlatıcı, tek bir yerden tek bir şekilde hitap etmez eserde; kimi zaman Tanrının gözünden bakar olaylara ilahi bir bakış açısıyla (*Auktorialer Erzähler*) ve “*Tanrı'nın aslında insanları bu bölgede hiçbir zaman arzu etmediğini nihayet idrak ettiler*”²¹⁸ şeklinde cümlelere yer verir, kimi zaman ise Tanrının da karşısında olup onu eleştirecek bir konuma geçer;

*“Bu biraz da Tanrı'nın hatasıdır; çünkü muhteşem eli açıklığı ile çok değerli müzik yeteneğini Eschbergli bir köylü çocuğuna bahşetmekten hoşlanmıştı o, oysa ki bu müzik fakiri bölgede yapacağı yatırımın bir işe yaramayacağını, asla en mükemmel haline ulaşamayacağını, önceden sezinleyebilmeliydi.”*²¹⁹

Pozitivizmin etkili olduğu 18. yüzyılda ‘nitelemeler’ net bir ifadeyle dillendirilmiş, evrensel olan üzerinde yoğunlaşma söz konusu olmuştur; ancak tek bir bakış açısıyla ‘gerçek nitelermelere’ ulaşmak mümkün değildir. Eserde, ‘bir zaman kaybı’ olarak değerlendirilse de, bir durumun kişilere göre farklılığını betimleyen cümleler dikkat çekicidir:

*“Lamparter ve Alder’lerin yaşamlarını ve geleneklerini bir kitapta toplama görevi, iki sülalenin birbirlerini yüzlerce kez kesen dolambaçlı ilişkilerini itinayla çözerek, yakın akraba evliliğinin sebep olduğu bedensel bozukluklarını, şekilsiz kafalarını, geriye kaykılmış çenelerindeki şiş dudaklarını sağlıklı bir yaratılış olarak savunmak, ancak anayurdunun tarihini gerçekten seven birisi tarafından, ataları hakkında güzel bir şeyler ortaya çıkarmak amacıyla üstlenilebilir.”*²²⁰

Çoğu insan tarafından olumsuz olarak nitelenecek bahsi geçen dış görünüş özellikleri, duruma ve kişiye göre değişebilmektedir. ‘Normalleştirilen’ kavramlar, herkes için aynı anlama gelmemektedir, insanların büyük bir kısmı şiddetle karşı çıkacak olsa da, yine de birileri için, bahsi geçen özellikler ‘sağlıklı bir yaratılışa’ ait olabilmektedir.

²¹⁸ Age., s.8.

²¹⁹ Age., s. 11.

²²⁰ Age., s.10, 11.

Elias'ın doğumunun anlatıldığı 'Doğum' bölümünde, zaman algısının rölatif işleyişine örnek oluşturacak tekrarlar bulunmaktadır. Elias'ın annesi onu doğuracağı sırada gelen ebe, kiminle evlenmesi gerektiğiyle ilgili düşünmektedir; Elias'ın annesi can çekişirken.

“Seff'in karısı, yukarıdaki odada, duyduğu acıdan dolayı keskin çığlıklar atıyordu.

(...)

Seff'in karısı, duyduğu acıdan dolayı, keskin çığlıklar atıyordu.

(...)

Seff'in karısı, duyduğu acıdan dolayı, keskin çığlıklar atıyordu.

(...)

Seff'in karısı, duyduğu acıdan dolayı, keskin çığlıklar atıyordu.

(...)

Seff'in karısı, yattığı yerde sessizce ağlıyordu.”²²¹

Doğum gerçekleşmiştir. Elias'ın doğum süreci içerisinde Ellenson'un karısı olan ebe, doğumu umursamamakta, kendi sorunlarıyla ilgilenmekte ve bu süreçte Seff'in karısı acı çeke çeke doğumu yapmıştır. Zaman, herkes için aynı şekilde ilerlememekte ve gerçeklik algısı aynı olaya şahit olanlar tarafından da olsa aynı değildir.

Eserde, “Seff'in karısı”(Die Seffin), “Ellenson'un karısı”(Die Ellensönin) gibi, kadını birey olarak görmekten uzak tamlamalar kullanılmıştır, hümanizm akımıyla insanın merkeze oturtulması, sosyal yaşamda etkili olmamış, ataerkil dünya düzeni aslında rotasını değiştirmemiştir. Tarihte yaşanan feminist hareketler de, bu durumu kanıtlar niteliktedir. Batı dillerinde kadın veya erkeğe hitap edilirken Bay (Mr., Herr), Bayan (Mrs., Frau) kelimesinin ardına erkeğin soy ismi eklenir; ancak eserde sadece iki sülale bulunduğu için Bay/Bayan hitaplarının anlam karışıklığına sebep olması dolayısıyla “Seff'in/ Ellenson'un karısı” gibi tamlamaların kullanıldığı düşünülebilir; ancak kişiye ‘kendi’ ismiyle de hitap etmek tercih edilebilirdi, bu nedenle kadının

²²¹Age., s.13-16.

kimliksizleştirilmesi noktasında bahsi geçen sözcüklerin kullanıldığını düşünmek yanlış olmayacaktır.

Eschberg'de “*Ruhların Zilli'si*” adında “*köyün en yüksek çiftliğinde, yalnız başına son saatinin çalmasını bekleyen yaşlı dul*” bir kadındır. 1785 yılında “*samandan yapılmış cadı kuklası yerine*”, “*Kurat'ın ateşleyici vaazlarından cesaret alan üç Lamparter*”²²² onu yakmaya karar verir. Eschberg köylüleri ile kurduğu diyaloglar, doğüstü güçleri olduğuna inanılan ilginç bir yeteneği sayesinde olmaktadır:

*“Kendisi bu yeteneğini şöyle açıklıyordu; köy sakinleri arasında Tanrı'ya en yakın oturanı kendisi idi ve bu nedenle de öbür tarafta bulunan ölmüşlerin seslerini işitebiliyordu. Ama ancak bulutsuz ve yıldızsız bir gecede; çünkü bulut tabakası ölmüşlerin seslerinin aşağıdan işitilmesini engelliyordu! Bu açıklama, herkesin aklına yatmıştı. “Ruhların Zilli'si”, bundan başka, güneşin doğduğu ülkelerde yaşayan kömür karası derili, kömür karası yüzlü, kömür karası dişli ve kömür karası organlı kadın ve erkek birçok zencinin kendisine göründüklerini söyleyince, artık hiç kimsenin aklında bu kadının olağanüstü yetenekleri hakkında en küçük bir şüphe kalmamıştı.”*²²³

Ortaçağın büyü ve cadılıkla bağının “*Ruhların Zilli'si*” üzerinden parodileştirildiği cümlelerde, kutsal kitaplara konu olan Babil Kulesi efsanesi de parodileştirilmiş, çoğulluğun söz konusu olduğu bir anlatıma yer verilmiştir. Ayrıca çeviri metninde “*güneşin doğduğu ülkeler*” olarak çevrilen kelime, eserin orijinalinde “*Morgenland*”²²⁴ olarak ifade edilmiş ve ‘şark, doğu’ ülkelerini betimleyen bu kelime, Batının Doğu hakkında bilgi sahibi olmadığına, birilerinin çıkıp oradaki insanları gördüğünü söylemesi neticesinde de bu durumun olsa olsa “*olağanüstü yetenekler*” ile bağdaştırılabileceğine dikkat çekilmiştir; çünkü o dönemlerde ‘batı, dünyanın merkezidir ve ötekiler, olsa olsa ‘öteki’ olacaktır.’

Kurat'ın vaazlarının dikkate alınıp, “*Ruhların Zilli'sinin*” yakılmak istenmesi, Kurat tarafından “*bir rahibin kürsüden söylediği her şey bu kadar da ciddiye alınmaz ki!*”²²⁵

²²² Age., s. 19.

²²³ Age., s.19.

²²⁴ Robert Schneider, **Schlafes Bruder**, Leipzig: Reclam Verlag, 1996, S.21.

²²⁵ Schneider, *Uykunun Kardeşi*, s.22.

şeklinde yorumlanmış, kiliseye olan bağlılık, kilise görevlisi tarafından ironik bir şekilde dile getirilmiştir.

Anlatıcı, birçok kez araya girip, okura hitap eder eserde:

*“Bu olayların hepsi Johannes Elias’ın doğumundan üç yıl önce gerçekleşmişti. Bu arada, bizi bu noktaya kadar takip etmiş olan okuyucularımızdan biri, neden tez canlı Kurat hakkında bu kadar ayrıntılı bilgiler verdiğimizizi ve neden bu özel çocuğun hikayesini anlatmaya başlamadığımızı merak etmiş olabilir. Bu soruyu sormaktan şimdilik vazgeçsin.”*²²⁶

Daha önce belirtildiği gibi, anlatıcı tek bir konumda değildir eserde. Kimi zaman anlattığının bir hikaye olduğunu betimler, kimi zaman kendi ‘yarattığını’ eleştiren bir tanrıya dönüşür, kimi zaman okurla birlikte okuyormuş ve kafasında oluşan soru işaretleri için parantez açması gerekiyormuş gibi davranır; anlatıcı adeta yaramaz bir çocuğun duruma göre konum değiştirmesi gibi, hiçbir zaman sabit durmaz, bu duruma kimi zaman kızacak olan (anne) okur, çoğu zaman da yine bu yaramaz çocuk sayesinde ‘oyunun bir parçası olarak’ eğlenmektedir.

Eschberg köyünde, Elias isminin yaygın olarak kullanılması şu şekilde ifade edilmiştir:

*“Kurat Elias Benzer, Pentekost yortusunda vuku bulan ve aklını altüst eden bu hadiseden sonra, artık kendisini sadece bir papaz olarak değil, aynı zamanda Eschbergli Hıristiyan çocukların babası olarak da kabul ediyordu. Fakat bu arada baba kelimesinin salt manevi içeriğini, herhalde kanlı canlı içeriği ile karıştırmış olmalıydı, çünkü bir süre sonra köyde birçok kahverengi perçemli çocuk peydahlandı, görenler bu çocukların saygıdeğer Bay Kurat’a sanki aynı kalıptan çıkmış kadar benzediklerini söylüyordu.”*²²⁷

Kilisenin yasaklarına ironik bir yaklaşım sergilenmiş ve yasaklamaların sebep olduğu yozlaşmış ilişkiler traji-komik bir üslupla dillendirilmiştir. Kilisenin üstünlüğü kabul edenler dahi, uygulama konusunda kilise kadar ‘ciddi’dir; tıpkı cennetten arsa alınması veya affedilme kağıtlarının satılması kadar.

²²⁶ Age., s.25- 26.

²²⁷ Age., s. 26.

Doğumunda hiç ağlamayan, daha sonra vaftiz edilirken orgdan duyduğu sesle herkesi utandıracak kadar yüksek sesle sevinç çığlıkları atan Johannes Elias Alder “*geceleyin, yağmakta olan kar tanelerinin sesi*”²²⁸ ile uyanır. Şarkı söylemesine izin verilmeyen Elias’ın, “*camdan bir sesi*” vardır; “*bunu Eschberg’in orgcusu ve öğretmeni olan Oskar Alder amca söylemiştir.*”²²⁹ Kar tanelerinin sesi ile uyanması Elias’ın kulağının dehasını açıklamaktadır. ‘Sturm und Drang’ döneminin Deha Çağı (*Geniezeit*) olarak adlandırılmasına bir gönderme olarak okunabilecek Elias’ın dehası, anlaşılammış, önem verilmemiş hatta kötü bir şekilde onun toplumdan izole edilmesine sebep olmuştur; anlamın tersine çevrilmesiyle dehanın toplumdaki yerinin yapısı sökülüştür. “Camdan bir sese” sahip olan Elias, daha önce değinilen eser ‘Teneke Trampet’teki Oskar ile koşutluk içermektedir; onun da camdan bir sesi vardır ve Uykunun Kardeşi’nde Elias’ın sesini keşfeden kişi de Oskar ismini taşımaktadır, ‘Teneke Trampet’in Oskar’ının ve onun camdan sesinin’, Elias’ın hikayesinde parodileştirildiğini söylemek mümkündür.

Bir taş, Elias beş yaşındayken onu çağırır, taşın sesine ulaşmak için uzun yollar kat eden Elias ile Süskind’in Koku’sundaki Grenouille’nin ilk kurbanının kokusuna ulaşmak için yürüdüğü yol benzerlik taşımaktadır. İkisi de duyduğu/kokladığı şeye ulaştığında yaşam artık olduğundan farklı bir yola doğru ilerleyecektir.

“Elias, akarsu tarafından cilalanmış taşa yaklaştıkça, kalbinin atışları da giderek düzensizleşiyordu. İçinde öyle bir his vardı ki, sanki adımlarının sesi, nefes alış, donmuş karın gıcırdaması, ağaçların inlemesi, hızın altında akan suyun şırıltısı, çevresindeki tüm bu sesler giderek şiddetleniyor, yoğunlaşarak etrafını dolduruyordu. Elias nihayet taşın çıkıntısına tırmandığı an, kalbinde gök gürültüsüne benzer bir gümbürtünün yükseldiğini işitti. Yaklaşmakta olan sezinlemiş olmalıydı, çünkü aniden şarkı söylemeye başladı. Sonra mucize gerçekleşti. O öğleden sonra, beş yaşındaki Elias, evrenin sadâsını işitti.

(...)

Küçük vücut, değişmeye başladı. Gözleri kâh yuvalarından fırlıyor, kâh kirpiklerinin üzerinden kaşlarına dek yükseliyordu. Kaşlarındaki incecik tüyler,

²²⁸ Age., s.28.

²²⁹ Age., s.29.

gözünün yaşlarla ıslanmış ağ tabakasına yapıştıyordu. Göz bebekleri dağılarak, gözüün akına tamamen yayıldılar. Gözlerinin doğal rengi olan melankolik yağmur yeşili yok oldu, yerini göz kamaştırıcı iğrenç bir sarıya bıraktı. Çocuğun ensesi aniden kaskatı kesilince, kafasının arkası, canını acıtacak derecede sert bir hareketle karın içine gömüldü. Sonra belkemiği aniden yay gibi büküldü, göbeği şişerek, göbek deliği boynuz gibi sertleşti ve deliğin çoktan kapanmış derisinden kan sızmaya başladı. Çocuğun yüzü ise, bu arada dehşet verici bir ifadeye büründü; sanki bu güne değin tüm insanların ve tüm varlıkların acı dolu çığlıkları, onun içine gömülüydü. Çeneleri ileri fırladı, dudakları ince iki kansız çizgiye dönmüştü. Dişetleri tamamen çekildiği için, dişleri peşi sıra dökülmeye başladılar; Elias'ın bu yüzden nasıl olup da boğulmadığı gerçekten hayret mevzuudur. Sonra, akıl almaz bir biçimde, küçük uzvu dimdik oldu; vakitsiz spermleri göbeğinden sızan kanla birleşerek, kasıklarındaki ince oluktan ılık ılık akmaya başladı. Bütün bunlar olurken, çocuk dışkıdan tere kadar, vücudundaki bütün necaseti, alışmamış miktarlarda dışarı atıyordu.”²³⁰

Elias, taşa ulaştığında önce kendisi bir dönüşüm geçirir, ölümü ifade eden bir anlatımla Elias'ın geçirdiği dönüşüm, arınmaya, yeniden doğmaya doğru efsanevi bir geçişle devam etmiştir. “Dişleri dökülen”, vücudundaki tüm sıvılar birbirine karışarak dışarı akan Elias sanki ölüyordur; ancak bu ölüm onu, dehasının doğumuna taşımakta ve Elias, adeta küllerinden yeniden doğmaktadır. Grotesk unsurların kullanımıyla yabancılaştırılan ölüm ve doğum olayları, bu anlamıyla tam da garip (!) bir dehaya yakışacak şekle bürünmüştür. Dehanın doğumu, onun sahip olduğu tüm pisliklerin birbirine karışması ve ölümü pahasına gerçekleşmiştir.

Doğum gerçekleşmiştir ve Elias artık eskisi gibi değildir, dünya seslerden oluşmaktadır onun için, dehası artık tam olarak varlığını ilan etmiştir; insanların görünen, göstermek istediği güzel yanları değil, en mahrem, en tiksinti uyandıran yönleri Elias'ın kulaklarına çalınmakta; varlığın ontolojik açılımı ‘saf’ grotesk bir gerçekliğe işaret etmektedir:

²³⁰ Age., s.32- 33.

“Tınlarmın ve gürültülerin rüzgârları, Elias’ın kulaklarında tasavvur dahi edilemeyen boyutlarda çatırdamalara yol açıyorlardı. Yüzlerce kalbin çılgın karmaşası başladı; bir kemiğin parçalanması, sayısız damarlarda dolaşan kanın şarkısı ve türküsü, dudaklar kapandığı zaman yükselen kuru, gevrek tırmalama, dişlerin gıcirtı ve çatırtıları, yutkunmanın inanılmaz tınları, guruldama, öksürme, tükürme, sümürme ve geçirme, midedeki safra benzeri salgıların fokurdamaları, sidik şarılması, baştaki saçların hisirtisi ve hayvan derilerindeki saçların daha vahşi hisirtileri, insan derileri üzerindeki kumaşların boğuk sürtünmeleri, ter damlaları buharlaşırken işitilen ince ses, hayvanların ve insanların uzuvlarını sertleştiren kanın haykırışı. İnsanların, toprağın altındaki ve üstündeki tüm varlıkların seslerinin gürültülerinin çıldırtıcı karmaşasından, hiç bahsetmiyoruz.”²³¹

İnsanın hayvanla ortak noktasının dile getirildiği paragrafta, tüm insanların karnavalesk bağlamda, bahsi geçen hayvani özelliklere sahip olduğunu düşünmek mümkündür. Herkes eşittir ve herkes herkes kadar iğrençtir; hümanizmin merkeze oturttuğu insan işte oradadır (!). Tam da bu anda Elias *“henüz doğmamış bir çocuğun, bir ceninin, dışı bir insanın yumuşak kalp atışlarını”*²³² duyar ve bu mucizevi işitme onu bir anda sevgiye, aşka yöneltir; insan bir yandan hayvani özelliklerle betimlenirken bir anda insanın, insani ve çok güçlü başka bir yönü olduğuna da dikkat çekilmiş gibidir.

Kelimelerin gerçekliğini yitirdiği ifadesine paralel olarak, bilim adı altında yetkililerce kaleme alınan ‘bilimsel eserler’, başat söylemlerin ışığı altında ‘gerçek’ olarak kalma ihtimalini taşımaktadır. Duyu organlarının, hissin önemi yoktur 18. yüzyılda; ancak bu duruma karşı çıkan eserde; *“(…) yumusların şarkılarını, ölmekte olan balinaların devasa feryatlarını(...) patlamaların, ışığın sesini... Kelimeler nedir ki!”*²³³ cümleleriyle, kelimelerin yanılığa eşdeğer olduğuna, ne kadar anlatırsa anlatsın hep bir şeylerin ‘eksik’ kalacağına değinilmiş, işitilenin gerçekliği dile getirilmiştir.

İnsanlar, bilemedikleri anlayamadıkları konular hakkında eleştiri yapmayı, onları yermeyi çok sever. Kendisi aynaya hiç bakmadan, aynayı direkt karşı tarafa tutar.

²³¹ Age., s.34.

²³² Age., s. 35.

²³³ Age., s. 35.

Haintz'in karısı, dışarda yağın karı 'duyup' karın üzerine çırılçıplak yatan Elias'la ilgili –bu durumdan bihaber- *“bu çocuğun üzerinde Tanrı'nın laneti”*²³⁴ olduğunu onaylarken *“camda oluşan buğu tabakasını gutlu eliyle”*²³⁵ silmektedir. Ortaçağda bir bilim adamının (Giordano Bruno, Galileo Galilei gibi) engizisyon tarafından ölüme mahkum edilmesi ile akıl çağında (!) bir dâhinin üzerinde 'Tanrı'nın laneti' olduğunu dile getirmek benzeşmektedir; gutlu el sahipleri tarafından ya da gutlu beyinler tarafından verilebilecek en büyük ceza verilmektedir. Seff'in karısının Seff'e, *“aklı cine tutulduğu kabul edilen”*²³⁶ çocuklarının 'kazara' ölmesini teklif etmesi de bu bağlamda okunabilecek bir husustur.

Elias, karların üzerinde yatarken *“küçük uzvu”*²³⁷ kabarmış, buna anlam veremeyen annesi ve Haintz'in karısı utanmış ve ikisinin de yanakları kızarmıştır; genel olarak cinsel uzvun 'kabarması' cinsellikle bağdaştırıldığı için, Elias'ın 'sese' olan tutkusu anlaşılammakta ve bu durum onun 'dahilik ile delilik arasındaki ince çizginin' deli tarafına itilmesine sebep olmaktadır. Genel kabullere bir eleştiri niteliği taşıyan söz konusu durumu, modern dönemin de ötesine taşınmış bir karşı duruş olarak okumak mümkündür.

Haintz'in karısı, tanık olduğu bu olayı kimseye anlatmamak için söz vermiştir ve oyunbaz anlatıcı, oyuna kendi bakışıyla katılarak; *“o nedenle herkes pazar günü merakla Alder çiftini seyrediyordu”*²³⁸ cümlesini dile getirmiştir.

Söylentiler artmakta ve merak insanları rahat bırakmamaktadır. Herkes, çeşitli bahanelerle eve kapatılan Elias'ı görmek için Seff'lerin evini ziyaret etmektedir. Kimseye gösterilmeyen Elias, Peter'le bu zamanda arkadaş olur.

Gözleri sarı olarak kalan Elias için annesi ve Haintz'in karısı 'kocakarı ilaçları' hazırlayarak, eski göz rengini geri getirmeyi amaçlar. Hurafe, büyü ve sihir gibi ortaçağ düşünceleri, bilim çağında da devam etmektedir; bilim adamları bilim için çalışmanın gerçekliğine kesin olarak inansalar da mistik ve metafizik olana ilgi yüzyıllardır vardır ve olmaya devam etmektedir. Çeşitli yöntemleri deneyen Seff'in karısı ve Haintz'in

²³⁴ Age., s. 37.

²³⁵ Age., s. 37.

²³⁶ Age., s. 37.

²³⁷ Age., s. 37.

²³⁸ Age., s. 38.

karısı, Elias'ı iyileştirme pahasına ona birçok acı çektirmiştir. Uyguladıkları yöntemler işe yaramayınca da “*çocukta müzmin bir iç hastalığın*”²³⁹ söz konusu olduğuna karar verirler. Elias'ı dıştan iyileştiremeyince, içten iyileştirmeye çalışırlar, yine ona çeşitli acılar vererek tabi ki ve yine başaramazlar.

Eserde, ortaçağda etkili olan eğilimlerle ilgili birçok konuya değinilmiştir. Bir açıdan bakıldığında, toplumla seçkin modern anlayış arasındaki uçuruma dikkat çekildiğini; başka bir açıdan ise günümüz insanının bilgisayar çağında yaşayan ve hurafelerle (sanal dünyanın ‘gerçekliği’ ile) ayakta duran, kendine dahi yabancılaştığı bir dünyada var oluşunu sürdürmeye çalışması olarak yorumlanabileceğini söylemek mümkündür.

Elias, iki kış boyunca odada hapis olarak yaşamış ve annesi babası tarafından çeşitli hastalıklar bahane edilerek Elias'ın komüniona (kişinin, tam olarak bir Hıristiyan olduğunun ispatı anlamına gelen ritüele) katılması bir sene geciktirilmiştir. Kurat'ın araya girmesiyle ebeveynleri bu katılımı kabul etmek durumunda kalır ve kilisede “*bas sesiyle şarkı söylemeye*”²⁴⁰ başlayan Elias'ın topluma kabul edilmesi ‘sesi’ aracılığıyla gerçekleşir. Sonraki ayinlerde de boy gösteren Elias için; “*birtakım kibarlık budalaları* (aslı ‘Da Capo’ olan ve müziğin en baştan tekrarını istediklerini ifade eden kelime - Türkçede ‘bir daha’ olarak kullanılmaktadır.) *TAPACKO! TAPACKO! diye*”²⁴¹ bağırılmaktadır. Sanattan ve sanatsal üsluptan anladığını iddia eden buradaki gibi bazı kişiler, bil(me)diğini dile getirirken fark etmeden kendilerini küçük duruma düşürmektedir. Yazarın, Konservatuar okuduğu bilindiğinden dolayı, bu noktada kişisel bir eleştiri olduğunu da düşünmek mümkündür.

Eserde, olumsuz algılanabilecek birçok özelliğin bir arada kullanılması, metni çoğulcu bir yapıya taşımıştır. Okula başlayan Elias'ın sınıftaki durumuyla ilgili cümleler dikkat çekicidir:

“Ama, insanoğlu, her gün görüldüğü zaman, en garip şeye bile alışır; bir süre sonra herkes bu erkek çocuğun varlığına alışmıştı. Okul sıralarında da, bir sürü su kafalının, çiçek bozuğu suratlının, mongoloidin ve akraba evliliği

²³⁹ Age., s. 42.

²⁴⁰ Age., s. 44.

²⁴¹ Age., s. 46.

kurbanının arasında, parlak sarı gözlü, çelimsiz bir insanın oturması, kimsenin gözüne batmıyordu.”²⁴²

Elias, artık topluma kabul edilmiştir; ancak kendisi topluma adapte olmakta zorlanmaktadır. Sesini kullanmayı öğrenmeye kararlıdır.

On birinci yaş gününe az bir zaman kala, taşının olduğu yere, gitmiş ve “*suyun devamlı yukarıdan aşağı doğru aktığını keşfetmişti, taşlar da daima yukarıdan aşağı düşüyorlardı, hatta çiçekler bile belli bir süre sonunda başlarını yere doğru eğiyorlardı. Elias, yerçekimi kanununu keşfetmişti.*”²⁴³ Bilinene göre Newton, altında oturduğu ağaçtan düşen bir elma üzerine düşünmesi sonucu yerçekimi yasasını bulmuştur. Aydınlanma döneminde Newton’un etkisi düşünülecek olursa, 11 yaşında bir çocuğun yerçekimi kanununu ‘sulardan, taşlardan ve çiçeklerden’ yola çıkarak keşfetmesi, Newton’un yerçekimi yasasının ve ayrıca aydınlanma çağının bilim anlayışının bir parodi olarak okunmasını mümkün kılmaktadır.

Yerçekimi kanununu keşfeden Elias, bunu sesine de uygulamış, “*kalm seslerden ince seslere, ince seslerden kalm seslere inip çıkarak*”²⁴⁴ sesini kullanmayı öğrenmiş; keşfettiği yasadan kendi teknolojisini üretmiş, bir anlamda da evrensel bilim anlayışına ‘kendi sesiyle’ tepki göstermiştir.

Sesini kullanmayı öğrenen Elias, hayvanların işitme frekansını yakalamış ve “*hayvanlarla konuşmaya başlamıştır.*”²⁴⁵ Efsanevi unsurlarla betimlenen bu durum, insanoğlunun doğaya hükmetmeyi değil, onun dilini öğrenmeyi kendine hedef olarak seçmesi gerekliliğine işaret edebileceği gibi; ‘küresel köye’ dönüşen dünyada, insanlar arasında iletişimin sağlanabilmesi için ‘aynı frekans yakalamanın’ önemine de yapılan bir vurgu olarak algılanabilmektedir.

Elias, derslerinde başarılıdır ve sesini kullanmayı öğrendiği için, onu deneme fırsatı bulduğu her anı değerlendirmekte, bu da öğretmeni Oskar Alder tarafından hoş karşılanmamaktadır.

²⁴² Age., s. 49.

²⁴³ Age., s. 51.

²⁴⁴ Age., s. 51.

²⁴⁵ Age., s. 52.

Elias her gün taşının yanına gitmekte ve sesini denemektedir. Bu sıralarda, Kurat Elias Benzer'in vaazlarında kullandığı barutu merak edip, yanına fazla yaklaşıncı gözlerinden olan Haintz Lampater, Seff'in çiftliğiyle kendi çiftliği arasına -biraz da kendi çiftliğini genişletmek adına, karısının yönlendirmesiyle- çit çekmektedir. Onun çektiği çiti Seff yıkar, bu olay birkaç defa tekrar eder. Bir akşam, başkalarının sesini taklit etmeyi öğrenen Elias, bu olaya tanık olur ve bir oyunla müdahale eder:

“ Niye komşularına karşı günah işliyorsun? Ben, peygamber Elias, sana pişman olmanı emrediyorum!”

Gökgürültüsüne benzer bir sesle söylenen bu sözleri işiten Haintz, bağırarak ağlamaya başladı, bu arada elleriyle toprağı eşeliyor ve yüzüne gözüne sürüyordu. “Benim ruhum karanlık, Peygamber Efendimiz! Bana hiç olmazsa yaşamımı bağışlayın! Beni karım yoldan çıkardı!” Haintz o kadar acınacak bir vaziyette hıçkırıyordu ki, bizim yaramaz çocuk bile ürktü ve ayaklarının ucuna basarak oradan sıvıştırdı.”²⁴⁶

Dini unsurların çokça kullanıldığı eserde, içerik olarak Elias'ın kendini peygamber olarak göstermesi, İncil'in parodileştirilmesine, yalvaran Haintz'in söyledikleri de pastişe karşılık gelmektedir. Ayrıca Elias peygamber diğer kutsal kitaplarda da adı geçen bir peygamberdir, belki de bahsi geçen konu, Kutsal Kitapların genel bir parodisi olarak da okunabilir; ancak eserde söz konusu edilen din Hıristiyanlık olduğu için, böyle bir okumanın aşırı yoruma girmesi de mümkündür.

Anlatıcı birçok kez yaptığı gibi araya girmekte ve okurun beklentisine, beklemediği bir cevap vermekte; yaşanacakların Eschberg içerisinde son bulacağını, Elias'ın 'evrensel' değil 'yerel' biri olarak kalacağını belirtmektedir:

“Okur, genç adamı bu dar köy çevresinden çekip alacak dış bir etkiyi, bizimle beraber, boş yere beklemektedir. Aslında aydın bir gezgin veya okumuş bir müzisyen yanlışlıkla adımlarını Eschberg'e yöneltebilir, Elias'la karşılaşabilir, onu konuşurken veya şarkı söylerken işitebilir ve yüksek sesle bağırabilirdi: “Şuna bakın hele! Adından çok söz ettirecek.” Kahramanımızın, aslında hiçbir zaman gerçek baba evi olmamış olan baba evinden ayrılışından söz etmeyi ne

²⁴⁶ Age., s. 55.

kadar da çok isterdik! (...) Ne kadar çok isterdik, okuyucuya onun 1. yaylı saz kuartetini –tabii şayet yazmış olsaydı-, üstünkörü yazıverdiği koro füğünü, tamamlanmamış, ama harika düşünülmüş sonatını tasvir etmeyi!”²⁴⁷

Johannes Elias Alder’in hikayesi, geleneksel anlatının kahramanlık öyküleri gibi olmayacaktır; okurun kendini buna hazırlaması gerekmektedir. Elias, hiçbir yere gitmeyecek, hiçbir kahramanlık yapmayacak ve hiçbir zaman ünlü olmayacaktır; bu eseri okumayanlar dahi ondan haberdar olamayacaktır. Eserin kendisi önem taşımaktadır; kahramanın yaptıkları değil, yazar-metin-okur arasındaki oyunun kendisine katılmak ya da katılmamak meseledir.

Kilisedeki orgu keşfeden Elias, fırsat buldukça gizli gizli orgla ilgilenmekte, onu ‘hasta bir çocuk’ gibi görerek, iyileştirmeye çalışmaktadır. Tuşlardaki değişimi fark eden Oskar ise, nafile bir çabayla onu orgdan uzak tutmanın yollarını aramaktadır. Elias, nota bilmeden, sadece hissettiğini parmaklarıyla kulaklarına ulaştırmaya çalışmakta ve bilmeden harikalar ‘yaratmaktadır’. Salt akılcı bilgi üretme (*Rationale Erkenntnisgewinnung*) düsturunu yerden yere vurmaktadır Elias’ın bilgisiz dehası.

Peter’in babası, onun kolunu sakat bırakmış ve Peter de babasından intikam almak için yangın çıkarmaya karar vermiştir. Fön rüzgarının etkili olduğu Eschberg’de küçük bir kıvılcım ortalığı cehenneme çevirmeye yetecek güçtedir. Daha önce de belirtildiği gibi, Noel zamanına denk gelen bu yangında, herkes kilisedeyken Elias, sahip olduğu kulak ve aşk sayesinde Elsbeth’in çılgınlığını duyar ve onu kurtarmaya giderler.

Anlatıcı yine araya girip, felaket olarak değerlendirilebilecek ilk yangını da oyunun bir parçası olarak algılamaya yönlendirir okuru:

“Kimse bu ulvi gecenin acılarını tasavvur edemez. Biz de kahramanımızın izini takip etmek zorunda olduğumuz için, burada kalıp çiftliklerinin, ahırlarının, hayvanlarının ve ev eşyalarının yanmasını seyreden bu insanların dertlerini onlara boş ümitler vererek teselli etmeye çalışacak halimiz yok.”²⁴⁸

Elsbeth’i kurtaran Elias, onu göğsüne bastırır.

²⁴⁷ Age., s.57.

²⁴⁸ Age., s. 72.

“Ve Elsbeth’in kalbi Elias’ın kalbinin üzerindeydi ve Elsbeth’in kalbinin atışları Elias’ın kalbinin atışlarına karışıyordu. (...) Bir zamanlar, henüz beş yaşında iken, Emmer’in yatağında doğmamış bir çocuğun kalp atışlarını işitmişti ve bu ilahi vahiy şimdi gerçekleşmişti. Johannes Elias Alder, bu ebedi dehşet gecesinde kuzini Elsbeth Alder’e âşık olmuştu. Âşık olmalıydı zaten, çünkü Tanrı’nın onunla işi henüz bitmiş değildi.”²⁴⁹

Bu noktaya kadar bir dâhinin yaşamına odaklanmış olan hikaye, artık bir aşk hikayesine geçildiğinin sinyalini vermekte ve bu başlangıç olabildiğince romantik bir üslupla betimlenmektedir. Elias’ın yıllar önce duyduğu kalp atışının ‘ilahi bir vahiy’ olarak ifade edilmesi ile Kutsal Kitaba öykünme yapılmış, Elias, aşkı yaşayan bir peygambere dönüşmüş ve aşk kutsanmıştır. Olayın akışı gayet ‘ciddi’ bir şekilde bürünmüşken duruma el koyan anlatıcı, Tanrı’yı temsil edercesine, onun Elias’la henüz işinin bitmediğini dile getirir ve okuru duygusal ruh halinden uzaklaştırır.

Yangından tüm evler zarar görmüş, sadece ‘Ekseriyetle’ lakaplı Roman Lamparter’in evine bir şey olmamıştır. Aralarında Seff’in de olduğu birkaç kişi, yangını onun çıkarmadıklarını bildikleri halde, kıskançlıklarından adamı yakıp yok eder. Yangından sonra bazı aileler Rheintal’e göç etmiş, gitmeyenler ise Wiadmann hanında kucak kucağa yaşamıştır. Seff’in karısı (ismine ilk kez burada denk geliniyor; Agathe Alder.) son çocuğunu handa, kalabalığın içinde doğurur. Roman Lamparter’in kaybolması konusuna değinmek isteyenler olmuş; ortada olmadığı için de yangını onun çıkardığı konusunda karar kılmışlar ve sefalet içinde kalan insanlar onun evini yağmalama fikriyle Roman Lamparter’i tümünden unutmıştır. Elias, Peter’e yangını çıkarmanın o olduğunu kimseye söylemeyeceğine söz verir ve bu arada *“birbirlerinin saçlarını okşayıp mutlulukla nefeslerini koklarlar”*²⁵⁰, anlatıcı bunu neden yaptıklarını bilmediği(mizi) söyleyerek, yorumu okura bırakmıştır.

Bahar gelmiştir. Doğa da insanlar da kendilerini yangının etkisinden kurtarmaya çalışmaktadır; görünen o ki bunu başarmışlardır da. Eduard Lamparter’in karısı dul kalmış; ölüm ise onu çok uzun süre etkilemeyi başaramamıştır. Ölüm, sıradan bir olaydır, bir insanın ölümü bir başkasını yaşamdan soğutacak kadar güçlü değildir ve

²⁴⁹ Age., s.73.

²⁵⁰ Age., s. 83.

hayat devam ediyordur çünkü. Bu nedenle dul kadın, “*karlar erimeye başlar başlamaz, Kunrich Alder’in evine*” yıl sonunda onu yeni bir evliliğe götürecek olan ve eski kocasının mezarının ‘ölü kadar’ bakımsız kalmasına sebep olacak “*hararetili ziyaretler yapmaya*”²⁵¹ başlamıştır bile.

Elias, on beş yaşındayken tüm uzuvları gelişmiş bir erkektir artık. On dokuz yaşına geldiğinde ise, zaman onun için çok çabuk geçmiş ve kırk yaşında bir erkeğin görünümüne sahip olmuştur. Bu hızlı dönüşüm, her ne kadar efsanelere yakışan bir durum olsa da, on dokuz yaşında olan ve on dokuz yaşında gösteren birinin ölümü ile on dokuz yaşında olup kırk yaşında gösteren birinin ölümü, okur üzerinde aynı etkiyi uyandırmayacaktır ve belki de ‘ölümün ona yakışması’ düşüncesini okura aşılama için, erken geliş(tiril)miştir Elias.

Diğer Eschberglilerle kıyaslandığında “*yakışıklı bir erkek olarak*”²⁵² nitelenebilecek Elias, sürekli siyah giyinip kendine –onu diğerlerinden ayıran- “kısa adımlı, hızlı, kibirli bir yürüyüş” edinmiştir. İçindeki müzikle bağdaştırmıştır bu yürüyüşü. Kilisedeki orgla uzun zaman geçirir, müziğin dünyasına kaptırmıştır kendini ve bilmeden de olsa, çeşitli keşifler yapmaktadır bu dünyada.

Elias’ın hayatının değişmeyeceğini, Eschberg’de ömrünü tüketeyeceği anlatıcının araya girmesiyle şu şekilde ifade edilmiştir:

*“Elias’a ne gibi bir tavsiyemiz olabilirdi ki? Dahiyane bir yeteneği olduğu, fakat müsrif bir programın kuralları gereği bu yeteneği hiçbir zaman kemale erdiremeyeceği kendisine ta başından bildirilmiş bir insan, yabancı bir yere bile gitse, müzikten anlayan uygun bir çevrede olsa bile, hayatı değişmezdi.”*²⁵³

Anlatıcı konumunu değiştirip, bu duruma sebep olduğu düşünülen “*en kudretli*” Tanrı’nın “*gök kubbesinin altındaki bütün haksızlıkları sevdiği*”²⁵⁴ söylenerek eleştirisi yapılmıştır.

²⁵¹ Age., s. 86.

²⁵² Age., s. 88.

²⁵³ Age., s. 89.

²⁵⁴ Age., s. 89.

Elsbeth'i yangından kurtardığı günden beri, onun aşkıyla yaşayan Elias, müziğe karşı Elsbeth'i seçmiştir. Elias, müzik yeteneği ona Tanrı tarafından verildiği için, Elsbeth'i seçerek Tanrı'ya karşı da geldiğini düşünmektedir. Bunun müzikten vazgeçiş olarak okunmaması gerektiğini anlatıcı şöyle ifade etmiştir:

*“Bu geçen zaman zarfında, aramızda oluşan tuhaf aşinâlık duygusu ile bize bağlanan okuyucumuz, sakın Elias'ın müzik yapmaktan vazgeçtiğini düşünmesin. Söz konusu olan, tam aksi bir durumdur. Kabiliyetini en üst seviyelere çıkarmaya çalışıyordu, çünkü, Elsbeth için çalışıyordu.”*²⁵⁵

Peter, kilisede, Elsbeth için çalan Elias'ın körükçüsü olur; Peter bu işi seve seve yapmak ister; çünkü o da Elias'a aşık olmuştur. Tüm kavramların zıtlıklar içerisinde belli kategorilere ayrılarak, sınırlandırılarak kullanılması, modern dönem düşünce yapısına denk düşmektedir. Kadın erkek arasında gerçekleşmesi beklenen 'aşk' ilişkisi, eserde eşcinsel aşka dönüşmüş, modern dönemin toplumsal genel kabulleri eleştirilmiştir. Daha önceden eşcinsel ilişkinin yaşanmadığı öne sürülemez; ancak bu durum normal olarak görülmemekte –gizlenmekte- ve dillendirilmemektedir. Melezleşen toplumlarda, insanların hiçbir kategoriye göre ayrılması söz konusu değildir. Günümüzde küreselleşmenin de etkili olduğu bu durum, eserde bir köyde yaşanan ilişki olarak ele alınmış, okuru, bahsi geçen ilişkiyi normal olarak algılamaya yönlendirerek gerçekliğinin kabulü sağlanmaya çalışılmış gibidir. Eserde böyle bir konunun işlenmesi, onu çoğulcu bir yapıya taşımıştır.

Elias ve Peter kilisede uzun vakit geçirmektedir. Sanat bilgisini, üslubuna yansıtan yazar, Elias'ın bilmeden ve sadece bir kilise orguyla neler başardığını anlatmıştır. Elias, üst düzey ustalık gerektiren bazı hususlarda, sadece 'kulağına güvenerek' hareket eder:

*“İki arkadaş Angelus'a kadar balkonda kaldılar, çünkü Elias'ın körük dikişlerini ve kasadaki yarıkları kalafatlaması, uzun zaman alıyordu. Kıl fırçayı una bulayarak yarıkların üzerine sürüyor, onun azıcık dökülmesi durumunda bile, yaptığı işe ara vererek, bir parça koyun derisini sıcak kemik tutkalına batırıp aşınan bölgeye sunuyordu.”*²⁵⁶

²⁵⁵ Age., s. 90.

²⁵⁶ Age., s. 91.

Elias'ın (o zamanlar on bir yaşındadır) yedi yaşındaki Elsbeth'e aşkı gün geçtikçe artmıştır. Zamanla Elsbeth'e karşı “erotik arzular” duymaya başlayan Elias, bunu bastırmak istemiş; ancak Elsbeth'in “adet görmesi ve bunun üzerine derhal mavi renkli korse giymeye başlamasıyla beraber” aynı duygular yine ortaya çıkmıştır. Elsbeth'in saçlarını okşamak isteyen Elias bunu başarır ve “ta ki kızın saçlarındaki ahır kokusu bir nebze olsun kalmayana dek”²⁵⁷ ellerini de yıkamaz. Romantik bir aşk hikayesini okuyormuş hissiyle satırlarda gözlerini gezdiren okur, okşanan saçtaki “ahır kokusuyla” grotesk bir anlatımın söz konusu olduğunu ve beklediğini –yine- bulamayacağını anlar; çünkü okuduğu aşk hikayesi köyde geçmektedir neticede. Yıllarca ‘ideal aşk’ olarak sunulanın aksiyile karşılaşmak, yerleşmiş algılara da bir tepki olarak okunabilme özelliğine sahiptir. Mevzu, bu bağlamda değerlendirilecek olursa, romantizmin grotesk bir parodisini de görmek mümkündür.

Elias, Elsbeth'le görüşmeye başlamıştır, o sıralar on üç yaşında olan Elsbeth, “bu yetişkin beyle iyi anlaşıyor”²⁵⁸ görünmektedir; ancak Elias'ın ‘aşk’ olarak tanımladığı ile Elsbeth'in anladığının aynı şey olmadığı ortadadır. O sıralar (1920 baharında), Feldbergli gezgin bir vaiz köye gelip vaaz verir. Din, kilise ve İsa ile ilgili Eschbergliğin alışkın olmadığı konuşmalar yapar. Onlara, dünyevi zevklere kendilerini vermelerini, çocukların ve ihtiyarların birbirleriyle çiftleşmelerini, evliliğin artık tüm zamanlar için ortadan kalktığını, bir kadının canı üç erkekle beraber olmak istiyorsa, hiç dert etmeden kendine üç tane almasını, bir adam başkasının karısını, sığırını veya ineğini almak istiyorsa, istediğini yapmasının gerekliliğini söyler.²⁵⁹ Dinin haz odaklı olması gerektiğini simgeleyen bu gezgin, Elias'ın yaşamının bundan sonrası –veya ölümü- için kilit cümleyi dile getirir: “Uyuyanlar, sevemez!!”²⁶⁰

Konuya dahil edilen gezgin, anarşist kimliği ve “kırmızı kafası”²⁶¹ ile ‘komünist bir manifestoyu’ dillendirerek Komünizmin bir nevi parodisini oluşturmuştur. Elias'ın onun cümlesinden etkilenerek aşkı, müziği, varlığı ve yok oluşu harmanlayarak ölüme gitmesi de dikkate değer gözükmektedir.

²⁵⁷ Age., s. 93.

²⁵⁸ Age., s. 94.

²⁵⁹ Bkz. Age., s. 95, 96.

²⁶⁰ Age., s. 96.

²⁶¹ Age., s. 97.

Eserde kadınların şehvet düşkünü olduğunu imleyen cümleler bulunmaktadır, öncesinde Elias'ın erken gelişimi dolayısıyla kadınların ihtiraslı gözlerle Elias'ın “normalin üstünde gelişmiş uzvunun bulunduğu yere”²⁶² bakmakta olduğu; şimdi ise gezginin anlattıklarından etkilenen “kadınların memelerinin belirgin biçimde kabarmaya başladığı, bazılarının da erkeklerin pantolonlarının ön taraflarını keskin bakışlarla süzmeye”²⁶³ başlamış oldukları ifade edilmiştir. Genel olarak bakıldığında, erkeklerin kadın bedenini cinsellik çağrıştıran bir nesne olarak görmesi görüşü yaygın olarak kullanılmakta, günümüzde bir araba reklamında bile (reklam ‘simülaklar dünyasına’ itilerek) kadının rol almasının reklamı –erkekler tarafından- daha çekici hale getirdiği düşünülmektedir. Eserde, kadınların ihtiraslı olarak gösterilmesini, postmodern bağlamda düşünüldüğünde, kavramların tersine çevrilmesi olarak okumak mümkündür. Başka bir açıdan ise, daha önce değinildiği gibi kadınların erkekler üzerinden adlandırılması (Seff/ Seff'in karısı) ve bahsi geçen durumla birlikte, eser ‘kadını’ olumsuzlayıcı bir açıdan ele almıştır, denilebilir.

Elias'ın yaşamını yönlendirecek cümleyi duymasının ardından, anlatıcı şöyle bir yorum yapmaktadır:

*“Bu fuhuş vaaz eden kaba insanın ortaya çıkararak, tam da bizim müzisyenimizin kalbine ve ruhuna hitap etmesi, gerçekten de çok ilginçtir.”*²⁶⁴

İyi huylu olduğu belirtilen Elias'ın, ‘kötü’ birini kendine yakın görmesi, hatta bu ‘kaba’ insanın Elias'ın ölümüne sebep olacak cümleleri sarf etmesi ironiktir; ancak ‘insan’ özünde hem iyi hem de kötüdür, karşı tarafın söylediğinin niyetinden ziyade, muhatabın neyi algıladığı önem taşımaktadır.

Gezginin sözlerini aklına kazıyan Elias ve Elsbeth bir gün gezintiye çıkar. Elias, Elsbeth'in sesini taklit eder, ilk önce korkan Elsbeth, daha sonra bu duruma alışır ve birlikte şarkı söylerler. Elias'ın taşının bulunduğu yere geldiklerinde:

“Elias, derenin yeni yatağını gözle görünür bir hüznle izledi. Daha geçen yaz oturduğu ırmak kıyısındaki o çimenlikte artık bir daha oturmayacaktı, çünkü

²⁶² Age., s. 50.

²⁶³ Age., s. 96.

²⁶⁴ Age., s. 97.

dere artık oradan akmıyordu. Dere yatağının sürekli değişimi, içinde her şeyin, hatta kendi yaşamının da, gelip geçici olduğuna dair bir duygu uyanmıştı."²⁶⁵

Elias'ın değişim üzerine odaklanan düşüncesinden yola çıkılarak Heraklitos'un 'aynı ırmakta iki kez yıkanmaz' sözünün parodileştirildiği sonucuna varmak mümkündür.

Gezintide çeşitli konular üzerinde –ki hiçbirinin 'aşka' dair olduğunu söylemek mümkün değil- konuşulmuş ve Elsbeth, şeytanların varlığından emin olduğunu; ancak Kutsal Bakire Meryem'in onları kovacak kudrete sahip olduğunu dile getirmiştir; çünkü *"annesini, ona bunun doğru olduğunu temin etmiştir."*²⁶⁶ İnsanların, özellikle dini meseleler olmak üzere, bazı konularda kendi fikrinin olmadığına, ailede veya çevrede öğretildiği şekliyle hafızalara alındığına dikkat çekilmiştir; bu durum dile getirilirken muzip anlatıcının satır aralarındaki tebessümünü görmek mümkündür.

Paskalya kutlamasında Elias org çalarak insanları büyülemiştir. Kendini müziğe adanmış düşünülen öğretmen Oskar ise daha fazla arkaya itilmeye, hor görülmeye dayanamaz ve paskalyadan on beş gün sonra kendini öldürür. Geride bıraktığı intihar mektubunda, *"her zaman Tanrı'nın mükemmel bir çalgıcısı olmak istediği"*²⁶⁷ yazılmış; ama o ve sanatı aşağılandığı için şimdi şeytana gitmektedir. Burada anlatıcı araya girer: *"-oh olsun Tanrı'ya!"*²⁶⁸

Elias mucizevi dehası sayesinde, artık sadece topluma kabul edilmiş biri değil, toplumda saygı gören biri olmuş ve hatta bu dehası onu okul yöneticiliğine yükseltmiştir. Onu mutlu eden ise yaşadığı, hissettiği derin duyguların sebebidir: Elsbeth. Tanrı'nın ona kaderinde olanı vereceğine inanan Elias, uzun süre sessiz bekleyiş içerisinde girer. Bir süre sonra ise, Tanrı'nın ondan yüz çevirdiğini düşünmeye başlar ve ona Elsbeth'i andırdığı için Meryem Ana'ya –onu anımsatan her şeyi biriktirerek- bağlanır.

Peter, Burga Lamparter'i Elias'a 'aşkı göstermek için' bir oyuna dahil eder. Gottfried'e aşık olan Burga (dul), onunla buluşacağını sanarak aslında Peter'in ona söylediği yere gider. Ay ışığında kalan Burga, Peter'in Elias'ı yönlendirmesi ve Elias'ın sesini

²⁶⁵ Age., s. 100.

²⁶⁶ Age., s. 103.

²⁶⁷ Age., s. 107.

²⁶⁸ Age., s. 107.

Gottfried'in sesi olarak çıkarması sonucu çırılçıplak kalır ve saçlarını keser. Peter, Elias'a kadınların *“aptal, budala, yufka yürekli ve ödle”*²⁶⁹ olduklarını ve aşk uğruna her şeyi yapacaklarını söyler. Elias'a aşık olduğu için, ‘kadını’ ötekileştirmek isteyen Peter, Elias yaptığından dolayı utanç duyup ağlarken, onun başını elleri arasına alır ve dudaklarını öpmeye başlar, *“sonra da parmaklarıyla Elias'ın cinsel uzvunu bularak, okşamaya başlar”*²⁷⁰ ve orada onunla birlikte ölmek istediğini söyler. Bir kadının aşk için neler yapabileceğini göstermek isteyen Peter, kendi aşkını ‘umutsuz bir aşk’ olarak görmekte ve birleşmelerini sağlayacak tek olayın ölüm olduğunu düşünmektedir. Bir çılgılık atarak oradan uzaklaşmasını da ‘çaresizliğin çılgılığı’ olarak okumak mümkündür.

Elias, Burga'ya yaptıklarından dolayı kendini günahkar hissederek; ancak günahı keşfeden Elias, şimdi bir zamanki naif müziğine şeytani bir güç katarak günahın tadını almaktadır.

Sonraki günlerde hastalanan Elias yatmaktadır. Seff, onunla konuşarak ‘Ekseriyetle’nin ölümüne yaptığı katkıdan dolayı pişmanlığını dile getirir ve baba- oğul için artık barış zamanı gelmiştir. Elias, hayal dünyasında Elsbeth ile yaşarken, anlatıcı –biraz da okurun yanında yer alarak- araya girer:

*“Biz ise, ne yapacağımızı bilmeksizin hummalı bir şekilde ortalarda dolaşan bu sarı gözlü, uzun seyrek saçlı, kara kuru adamı yakalayıp, onu omuzlarından hiddetle sarsmak ve yüzüne karşı haykırmak istiyoruz: “Konuş artık! Ne durumda olduğumu ona söyle! Gerçeği bilmek, yalanlar üzerine hayal kurmaktan çok daha iyidir!” Ama bu da bir işe yaramazdı. Dâhiyane yeteneği aşkına ona yalvarsak da, dudaklarından sadece zoraki bir gülümseme çıkacaktır, çünkü ne denli büyük bir müzisyen olduğumun kendisi de farkında değildir. Öfkeli gözlerle bize bakıp, sitem dolu bir sesle soracaktır: “Aşk, bu dünyanın en yüksek dehasından daha önemli değil midir?” Susmak zorunda kalırdık. Bunu bildiğimiz için de, onu omuzlarından hiddetle yakalayıp sarsmıyoruz.”*²⁷¹

²⁶⁹Bkz. Age., s. 120.

²⁷⁰Age., s. 121.

²⁷¹Age., s. 127.

Anlatıcı, oyuna okurun penceresinden bakmış hatta bu kurmaca oyuna mizahını kullanarak bir okur olarak katılmıştır.

Elias, köyün bazı ihtiyaçlarını almak için Götzberg'e gidecektir. Elsbeth de onunla katılmıştır. Elsbeth'in Lukas Alder ile evleneceğini duyan Elias, ondan ümidini kesmiştir. Erkekler –özellikle Lukas- hakkında uzun uzun konuşur Elsbeth, Elias ise (birkaç kez tekrarlanan cümleler olduğu için) uzun uzun “*sürücü yerinde sükûnetle*”²⁷² oturur. Elsbeth, nefes darlığına tutulup, bembeyaz kesilerek bayılır; onu kucağına alan Elias, yıllar önce olduğu gibi yine kalbini kalbi üzerinde hisseder ve onu sevmekten vazgeçme düşüncesinin tamamen yalan olduğunu böylelikle fark eder.

Sonraki günlerde Elias ile Peter buluşur ve Peter, Elsbeth'in Lukas'tan hamile olduğunu söyler. Elias, o an tüm umutlarını boş yere taşıdığını ve Tanrı'nın da onu şimdiye kadar sadece hayal kırıklığına uğrattığını fark eder. Eschberg kilisesi yolunda, Nietzsche'nin ölümünü ilan ettiği Tanrı'yı şimdi de Elias parodik bir şekilde öldürmektedir.

Tanrı'yla hesaplaşmak isteyen Elias, Faust'un Mefistoteles ile anlaşmasına tezat, şimdiye kadar yaptığını sandığı anlaşmayı bozmak ister. Tanrı'nın seven bir Tanrı olmadığını, kötülüğü yaratanın da o olduğunu ve önceden melek olan İblisin kötü olmasını da kendisinin planladığını haykırır. Şimdiye kadar onun iradesine göre yaşayan Elias, artık kendi iradesi ile yaşama kararı alır. Kısmetinde olan çok önceden belirlenmiş olsaydı, sonucun böyle olmaması gerektiğini düşünür Elias. Göbek deliği olmayan bir çocuk kilisede belirir ve Elias, onun Tanrı olduğunu anlar, ondan kendisini ebedi huzura kavuşturmasını ister. Bu efsanevi, mistik sahne sonrasında Elias'ın gözleri mucizevi bir şekilde tekrar eski haline –koyu bir yeşile- döner.

Elsbeth'in sevgisinden artık kurtulmuştur Elias, “*fakat bu tür bir kurtuluş, tüm yaşamın anlamsızlığının idrakinden başka bir şey değildir.*”²⁷³ Hayatta, uğruna yaşanılacak bir şey yoksa bu durumun insanı ‘hiç’e sürüklemesi söz konusudur.

Elsbeth ve Lukas evlenir, Elias da bu düğünde org çalar. Oldukça keyifli olduğu yaptığı şakalardan anlaşılın Elias, Peter'le umut, ihtiras ve ümitsizlik üzerine sohbet eder ve ihtirassız bir yaşama tahammül edilemeyeceğini dile getirir.

²⁷²Bkz. Age., s. 129- 130.

²⁷³Age., s. 139.

Yaz mevsimi geldiğinde “Ortaçağ uykusu, Eschberg’de yavaş yavaş”²⁷⁴ sona ermektedir. Yeni binaların inşası ve dokuma endüstrisinin köye gelmesi ile Eschberg sanayileşmektedir, yani; “sefil çiftçi toprakları, ileride sefil bir para hürsü merkezine”²⁷⁵ dönüşecektir.

Eserde, Sanayileşmenin toplumsal etkisi oldukça etkileyici bir eleştiri niteliğindedir:

“Bunlar olup biterken, köydeki genel hava da giderek ilginçleşmeye başlamıştı. İnsanların yüreklerine sebebi açıklanamayan bir huzursuzluk çökmüştü sanki. Bu da insanlarda aşırı asabi bir çalışma temposu ile kendini gösteriyordu. Birçok köylü, sanki mevsimlerle yarışmışçasına, ikinci ot hasadına başlamışlardı. Ama otları zamanından çok önce biçtikleri için, samanlıkları üçte birine kadar bile dolmamıştı. Bazı delikanlılar, görünürde hiçbir sebep olmaksızın, sadece köyün sıkıcı havası onları bunalttığı için, her gün Götzberg’e gidip gelmeye başlamışlardı. Orada hiç de tekin olmayan garip kişilerle bağlantılar kurdular. Götzberg’e gidiş gelişler sıklaştıkça, saf kafalar git gide daha çok karışıyordu. Kelime hazineleri zenginleşmiş ve renklenmişti, bu arada ağızları da bozulmuştu. Matthä Lamparter, Götzberg köylülerinden birinde gördüğü, hayvanların otomatik süt sağma makineleri kullanılarak sağıldığı ahır, ballandıra ballandıra anlatıyordu. Devir modern devirdi, orası kesin. Ağustos ayında –özellikle yaşlı kesimden gelen- şiddetli protestolar altında, taşıyağı ithaline başlandı. Hani yıllar önce “Ekseriyetle”nin evini aydınlatmakta kullandığı ve somunda üzerine hoca edilerek diri diri yakıldığı o yağıdan.”²⁷⁶

Bu sıralarda, köyde resimli, zevksizce tertip edilmiş çıplaklığı gösteren kitaplar satılmaktadır. Kendini ilim ve irfana susamış olarak bulan Kömürcü Michel de “Herder’in “İnsanlık Tarihi Felsefesi Üstüne Düşünceler” adlı eserini” bulmuş, “tüm eseri bir anda yalayıp yutmuştur.” Kitapta okuduğu toplum onu öylesine etkiler ki gidip ‘uzaklardaki’ o yeri bulmak ister Michel. Aydınlanmanın etkisinin Eschberg üzerinden aktarımı söz konusudur. Herder’in eserinden kolaj yapıldığı bölüm şu şekildedir:

²⁷⁴ Age., s. 143.

²⁷⁵ Age., s. 144.

²⁷⁶ Age., s. 144, 145.

“ “Kaliforniyalı”, diye anlatıyordu kitap, “dünyanın bir ucunda, yaşamın kıt, iklimin değişken olduğu bereketsiz ülkesinde; hiçbir zaman sıcaktan ve soğuktan şikayet etmeden, çok çabalamasına rağmen açlık çekmeden, mutlu bir hayat sürmektedir. Birçokları gece konakladıkları yeri yıl boyunca belki de yüz kereden fazla değiştirmektedirler, bu yüzden aynı yerde ve aynı bölgede üst üste üç gecedan fazla uydukları çok nadirdir. Gece bastığı zaman, ne çevredeki zararlı haşarata, ne de toprağın pisliğine aldırış etmeden, oldukları yere yerleşiverirler. Koyu kahverengi derileri, onlara palto ve etek vazifesi görür. Ev eşyaları ise ok ve yaydan ibarettir; yerdeki kökleri çıkarmak için bıçak yerine taş, balta veya sivri bir tahta kullanırlar, çocuklarının beşikleri bir kaplumbağa zırhıdır, su almak için ise yanlarında bir bağırsak veya sidik kesesi taşırlar. Ve bu acınacak zavallular, buna rağmen sağlıklıdırlar; yaşlanmalarına rağmen güçlerinden hiçbir şey yitirmezler, hatta çok ileri yaşlarda bile saçlarının beyazlaması ancak bir mucize kabilindedir. Her zaman sevinçli ve neşelidirler: ebedi bir gülme ve şakalaşma onların üzerinde hüküm sürmektedir: güzel vücutlu, çevik ve hareketlidirler.” ”²⁷⁷

Kaliforniyalıların ülkesine gitmeyi kafasına koyan; ama başka yerlere giden Kömürcü Michel, çeşitli olaylar yaşayıp ülkesine dönen bir ‘kahraman’ olarak yüz yaşında iken ölür.

Elias, artık çok az konuşmaktadır ve sadece akşam yemeklerinde odasından çıkmaktadır. Alder ailesinin ‘değişmeyen’ akşam yemeğinin bir ressam tarafından resmedilmesini istediğini belirten anlatıcı, Leonardo da Vinci’nin ‘Son Akşam Yemeği’ adlı tablosunu parodileştirmiştir. Elsbeth’e duyduğu aşktan kurtulan Elias, karışık duygular ve düşünceler içerisinde. Ölmeye karar vermesinden bir müddet önce delirmiş olduğunun bile iddia edilebileceği ifade edilmiştir.

Ağustos ayının ikinci Pazar günü Eschberg’e Bruno Goller adında bir müzisyen gelir. Feldberg katedralinin orgcusu olan bu adam, ülkedeki tüm orgları inceleyerek, sonuçları deftere geçirmekle görevlendirilmiştir. Elias’ın org çalışını duyan Goller kendinden geçer ve büyülenir. Çaldığı parçaların “*partitürlerini*”²⁷⁸ isteyen Goller, Elias’ın nota

²⁷⁷ Age., s. 145, 146.

²⁷⁸ Age., s. 151.

yazmayı bilmediğini öğrenince daha çok şaşırır ve Elias'ın dehasına tekrar şahit olmak istediğini söyler. Elias, birkaç doğaçlama daha yapar ve bunun üzerine büyülenen Goller, iki hafta sonra Feldberg'de org festivali olduğunu ve Elias'ın da bu festivale katılması gerektiğini söyleyerek, onu davet eder.

Peter'le birlikte Feldberg'e giden Elias, org festivaline katılır. 'Asil' insanların bulunduğu bu festivalde Elias'a küçümsenen gözlerle bakılır. Açılış konuşmasından sonra *"Tanrı'ya trompetler, mezmurlar ve arplerle övgü düzülmesi gerektiğinin yazılı olduğu 150. Mezmurun sözleri"*²⁷⁹ okunur. Böylelikle, birçok kez olduğu gibi, Kutsal Kitap öykünmesi okura sunulmuştur.

Org festivalinde sıra Elias'a gelmiştir. Kendinden öncekilere çalınması için seçilen parçalar üzerinden nota bilgisi edinmeye çalışan Elias, *"Gel, ey ölüm, uykunun kardeşi"* adlı şarkıyı çalacaktır. Nota bilmediği için önce bir kez parçayı dinlemek isteyen Elias, deneme çalışına başladığında oradakiler ömürlerinde daha önce duymadığını duymuş, kulakları ve gözleri yaşadıkları bu büyülenmenin etkisiyle onları daha çok şaşırtmıştır. Müziğine felsefe katarak dinleyiciye sunan Elias *"bu şekilde insanın ölüme, kadere ve Tanrı'ya nasıl isyan edileceğini tasvir etmek istiyordu. Ölüm, ani bir sükût, dayanılmaz bir kesinti. Ve anlamsız dualar haykıran, aşağılanmış insan. Üstündekileri yırtıp atıyor, saçını başını yoluyor, çılgın gibi lanet okumaya başlıyor, ama yine de her seferinde yere çarpılıyor. Tanrı kötü ve göbeksiz bir çocuk."*²⁸⁰ Müzik, bir şölene dönüşmekte, varlık ve hiçlik arasındaki insan 'çılgınca' tasvir edilmektedir. Tabiat, anılar, insanlar müziğe dönüşmektedir. Elsbeth'i düşünen, onun kalp atışlarını yeniden duymaya başlayan Elias, bir kez daha sevmeye başlar. Herkes ipnotize olmuş, müziğin bu dünyayı anlatmadığını düşünmeye başlamıştır. Ruhlarının en derin noktalarına işleyen müzik, 'cenneti görmelerini' sağlamış, bu ritüelin baş kişisi Elias da sevinçten deliye dönmüştür. Karnaval havasında geçen bu süreç bittikten sonra, bir süre sessizlik hüküm sürmeye başlar. Ardından "Yaşasın Alder!" çığlıkları yükselir, kadınlar ve çocuklar ağlamaya başlar, bunun imkansız olduğu dillendirilir. Büyü gerçekleşmiştir. Elias, org festivalinin birincisi olur; ancak yaşananlar karşısında bu başarı önemsizleştirilmiştir.

²⁷⁹ Age., s. 157.

²⁸⁰ Age., s. 162.

Elias ve Peter oradan uzaklaşmış ve aralarında günlerce konuşulacak bir mucize kalmıştır.

Org festivalinin ardından Elias'a bir mektup gelir ve Elias günlerdir ortalarda görünmediği için, Seff'in karısı mektubu alır. Elias'ın Güzel Sanatlar eğitimine başlayabileceği ve hiçbir sıkıntı yaşamadan okuyabileceği yazılmıştır mektupta, Elias'ın ölümünden bihaber.

Ölümün uykunun kardeşi olduğu ve sevenlerin uyumayacağını düşünen Elias, kararını vermiştir. Feldberg'den dönmüş ve cilalı taşın olduğu – her şeyin başladığı ve son bulacağı- yere gitmiştir Elias ve Peter. O günden sonra uyumamaya karar veren Elias, şeytanotu yaprağı yiyerek kendini uyuşturmakta ve uyanık kalmanın yollarını aramaktadır; çünkü sevenler uyumaz; uyuyanlar sevemez! Peter de Elias'ın ondan istediklerini yapmakta ve sevdiğinin ölümüne –o öyle istiyor diye- yardım etmektedir. Çeşitli 'çılgınlıklarla' kendini uyanık tutmaya çalışan "*Kurat Elias Benzer ile Seff'in karısı olarak anılan Agathe Alder'in gayri meşru çocukları olan*"²⁸¹ Elias, uykusuz geçirdiği yedinci gecenin sabahında 1825 yılının dokuzuncu eylül gününde, solunum felci geçirerek ölür.

Ölümün uyandıracığı 'derin' etkiden okuru uzaklaştıran anlatıcı; yazdıklarının kurmaca olduğunu yazarın perspektifinden dile getirmektedir:

*"Gözlerimizi bu kağıtlardan kaldırıyor ve –bir kukla sahnesi kadar küçük- alçak yazı masamızın üzerinden, solgun gri renkte karla kaplı yamaçlara bakıyoruz. Neşeli çocuklar bağrıışmaları ile genç bir annenin mutlu sevinç nidalarını işitiyoruz. Kızaklarıyla üzerimize doğru gelen bu canlı yumağı görüyor, yeni yağmış karın içinde bata çıka ilerleyen çocukların neşesini sezinliyoruz. Sonra da, hâlâ yaz sonunun bunaltıcı havasını taşıyan masamıza geri dönüyoruz."*²⁸²

Ve şöyle devam eder anlatıcı:

"Hayır, biz bu insanın matemini tutmuyoruz. Bizim matemini tuttuğumuz şey, onun dehasının ve aşkının imkansızlığıdır. Bu dünya, sadece yaşamlarındaki

²⁸¹ Age., s. 184.

²⁸² Age., s. 184.

mutluluğu ve mutsuzluğu eşit oranda tatmaları onlara çok görüldüğü için, ne kadar da çok muhteşem insanımı –aynı şeyi bir daha düşünmüyoruz- yitirmiş olmalı!”²⁸³

Sonraki paragrafın son cümlesi içinde yaşadığımız dünyanın bir özeti gibidir:

“Küçük kitabımızın Johannes Elias Alder ile ilgili sayfalarını sona erdiriyoruz. Bundan sonrası pek de önemli değildir. Artık önemsizleşmiş bir dünyanın hikâyesinin sona erdirilişinden ibarettir.”²⁸⁴

Elias’ın sırrını taşıyacağına dair söz veren Peter, onu taşın yakınlarında bir yere –ustaca-gömer. Sert mizaçlı Peter’ın o günden sonra bir değişim geçirdiğini söylemek mümkündür. Otuz sekiz yaşında Aziz Antonius Ateşi adı verilen bir hastalık yüzünden ölür.

Eschberg’de ikinci yangında ölen tek kişi Seff’tir. Bir Lamparter, evin önünden geçerken içeriden *“korkunç bir gülme sesi”²⁸⁵* işittiğini söylemiş ve kendi de uzun süre ağladıktan sonra gülmeye başlamıştır. Çaresizlikten ağlayan insan, daha fazla ağlayamayınca gülmeye başvurmuş, ağlamak ve gülmek birbirine karışmıştır. *“Artık aramızda sağlam bir dostluk kurulmuş olan okuyucuya –yoksa küçük kitabımızın bu noktasına dek mümkün değil gelemezdi”²⁸⁶* diyerek ikinci yangının söndürülüşü ile ilgili bilgi vermeyen anlatıcı, yine oyuna katılmıştır.

Son bölümde, Elsbeth çocuklarını Elias’ın taşının yanına götürür; taş artık orada değildir. En büyük çocuğu annesine, aşkın ne demek olduğunu sorar.

“ ‘Aşk mı ne demek?’ diye güldü Lukas’ın karısı, onu pırıl pırıl parlayan yumru burnunun ucundan öptü ve kapüşonunu kafasına geçirdi. Yağmur tekrar yağmaya başlamıştı çünkü.”²⁸⁷

Yağmurun insanları ıslatması, aşkın ne olduğundan daha fazla gerçeklik içeriyordur çünkü. Aşkın ne olduğuna dair küçük bir çocuğun da ‘bir yetişkin kadar’ bilgisi vardır.

²⁸³ Age., s. 184.

²⁸⁴ Age., s. 184.

²⁸⁵ Age., s. 187.

²⁸⁶ Age., s. 187.

²⁸⁷ Age., s. 190.

Bahsi geçen durum kavramların içinin boşaltılmış olması bağlamında okunabileceği gibi, yağmurdan çocuğunu korumak isteyen annenin şefkatinin gerçekliği anlamında da okunabilmektedir.

Eserde anlatıcının değişen konumu, gerçeklik algısının farklılığı belirgin olarak kendini göstermektedir. Müzik ve edebiyatın 'göstergelerarası' bağlamda ele alınış biçimi, metni çoğulcu bir yapıya taşımıştır. Günlerin ve hatta hastalıkların isimleri dahi Kutsal Kitap'a öykünerek adlandırılmıştır. Aşkın sınırlandırılanın aksine daha farklı boyutlarının olduğuna dikkat çekilmiştir. İronik bir yaklaşımla oyuna dahil edilen okur, derin duygular yaşamaktan, Elsbeth'le Elias'ın neden kavuşamadığına kafa yormaktan ziyade, metnin oyunsuluğuna katılmanın doğruluğuna inandırılmıştır ve bu da oyunun bir parçası olan yazarın, metinle olan ilişkisinin yansıması olarak algılanmasıyla koşutluk içermektedir.

2.2.2. Havada Yürüyen

Robert Schneider, Ren Üçlemesine 'Havada Yürüyen' adlı ikinci kitabıyla devam etmiş, okuru 'havada yürüdüğüne inanan korkusuz' Maudi Latuhr'un dünyasına davet etmiştir. Gerçekle kurmacanın iç içe geçmiş olduğu eserde kimi zaman toplumun içinde bulunduğu durum söz konusu olmuş, kimi zaman insan ilişkileri çeşitli bağlamlarda ele alınmış ve tanrısal anlatıcı (*Auktorialer Erzähler*) anlattıklarının ortasına 'havada yürüyen' bir insanı oturtturarak, okura gerçek-kurmaca karışımı postmodern bir 'masalın' kapılarını açmış, okuru etkileme gücüyle de onu içeri alarak kapıyı arkadan kapatmayı ihmal etmemiştir.

*"1969 yılının kasım ayında, bir öğle öncesinde, genç bir adam, Graubünden'deki Landquart'tan St. Gallen kentine doğru"*²⁸⁸ yola çıkmıştır. Oradaki hastanede yatan babasını almak için giden Ambros Bauermeister'in bu düşüncesi, eyleme dönüşmemiştir.

Her gün Chur'daki liseye gidip gelmeye başlayan Ambros, Milano'dan gelen trene binip gitmek istediği yeri unutacağı ve bundan sonraki yaşamının gidişatını belirleyecek

²⁸⁸Robert Schneider, **Havada Yürüyen**, Akın Kanat (çev.), İstanbul: Sistem Yayıncılık, 2002, s. 3.

olan olayı yaşar: Annamaria'yı (Amrei), “*melek benzeri varlığı*”²⁸⁹ görür ve gördüğü an yıllardır onunla birlikte yaşıyormuş gibi hisseder; Ambros aşık olmuştur.

Amrei Latuhr ile evlenen Ambros'un, “*tek görevi karşılaştığı insanlardaki özlemi yaşatmak*”²⁹⁰ olan Maudi ismini verdikleri çocukları, 1970 yılının “*29 Eylül gününün öğle vaktinde*”²⁹¹ dünyaya gelir. Öncesinde, Amrei ile yaşamaya başlayan Ambros, Jacobsroth'ta (Amrei'nin annesi Margot ile yaşadığı yer) bir çevre edinir, Amrei'nin en yakın arkadaşı Ines Rhombach ile tanışır. Aklında “*parayı ortadan kaldırma teorisi*”²⁹² olan Ambros'un yaşam tarzı, oldukça para görmüş Amreininkiyle oldukça zıttır.

Maudi doğduktan sonra, bir süre onunla ilgilenmeyen Ambros, bir gün Ines'in kızı Esther'le ikisini –ikisi de sekizinci yaşlarındayken- gezmeye götürür. Maudi, nasıl ‘havada yürüyen biri’ olunacağını, babasından öğrenir. “*Havada yürüyen bir insan, hiçbir şeyden ve kimseden korkmaz. Özellikle de kendisinden korkmaz. Ve korkusu olmadığı için ve hep yüreğinin sesini dinlediği için de (...) havada yürüyebilir.*”²⁹³

Maudi, gezide Ren ovasında, birçok kuzunun yanındayken birden, çok hızlı bir şekilde konuşmaya başlar. O anda havada yürüdüğüne inanan Maudi, bir kriz geçirmiştir.

Bir süredir Ambros'tan şikayetçi olan Ambrei ve annesi onun evden gitmesini ister ve Ambros, yuvasını bu şekilde terk etmek zorunda kalır. Maudi, artık resmi olmasa da ‘Latuhr’ soyadını taşımaktadır.

Bir akşam Latuhr ailesi ve en yakın dostları Ines ile Esther'le birlikte restorana giderler. Maudi, daha önce gezide yaşadığı krizin bir benzerini de burada yaşar. Bir anda herkese sarılmaya başlar ve insanlar bu durumu garipserken Konstantin S. Izjumov, ona sarılıp, “*Rusça, “Tamam Meleğim”*”²⁹⁴ diyerek küçük kızı sakinleştirmeye çalışır.

Maudi'nin geçirdiği kriz, ailesini korkutur ve doktorlar tarafından da hiçbir sorunun keşfedilememesi sebebiyle insanlardaki tedirginlik artar.

²⁸⁹ Age., s. 12.

²⁹⁰ Age., s. 25.

²⁹¹ Age., s. 38.

²⁹² Age., s. 24.

²⁹³ Age., s. 54.

²⁹⁴ Age., s. 81.

Esther ve Maudi çok iyi iki arkadaşırlar. Sürekli birlikte vakit geçirirler. Bir gün Maudi, -yaklaşık on iki yaşındayken- kadınların eşyalarını toplayan uzun saçlı Boje Birke'yi odalarına alır ve bu olay Esther'le aralarının açılmasına sebep olur.

Maudi, bir akşam ailesi ve en yakın arkadaşıyla birlikte gittiği müzikalde kaybolur. En yakın arkadaşı Ines'le konuşan Amrei, Esther'in de Ambros'un kızı olduğunu duyar Esther'den. Maudi, uzun aramalardan sonra çiftçi Georg Moll tarafından çıplak, saç çamura bulanmış, dudakları mosmor, kol ve bacaklarında çizikler oluşmuş şekilde bulunur. Hastaneye götürülür ve boğazında boğma izlerinin bulunması neticesinde, tecavüze uğrayıp uğramadığının anlaşılması için jinekolojik muayene görür, tecavüze uğramamıştır; ancak *“kızda erkek kromozomları vardır. Fenotipi, yani dış görünüşü bir kız gibidir, ancak rahmi gelişmemiştir, hatta hiç yoktur. Yumurtalıkları da yoktur. Bu nedenle hiç kanaması olmamıştır, hiç de olmayacaktır. Çocuk doğuramayacaktır. Testikuler Feminasyon Sendromu olarak adlandırılan çok ender görülüp doğuştan gelen bir rahatsızlığı vardır. (...) Maudi ne erkektir ne de dişi. Her ikisi de değildir. Maudi, dişi görünümlü bir erkektir. Başka bir ifadeyle, Maudi erkek olma yolundayken dişi olmuştur.”*²⁹⁵

Hastanedeyken onu korumakla görevli polis Eduard Flores ile dost olan Maudi, onun karısı olacağını söyler. Eduard piyano çalmaya meraklıdır ve bahsi geçen müzikalde ortalığın karışmasına sebep olan da kendisidir. Maudi, onun piyano çalmaya devam etmesini ister.

Maudi, okula devam etmeme kararı alır. Ailesi bu konuda ona karşı çıksa da o bu düşüncesinde kararlıdır. Liseyi terk eder.

Esther ve Maudi bir gün eski bir kutunun içinde bazı mektuplar bulurlar. Orada, eski bir fotoğraf da bulan Esther, fotoğraftaki *“melek benzeri”*²⁹⁶ varlığa aşık olur.

17 yaşında bir serseri olan Esther, sevgilisi Rüdi ile uyuşturucu ve cinsellik dolu bir hayat yaşamaktadır; ancak daha sonra fotoğraftaki adamı bulmak ister ve o hayatı terk eder.

²⁹⁵ Age., s. 147.

²⁹⁶ Age., s. 181.

Kendini dışarıdaki hayata kaptıran Maudi, ‘anlaşamadığı için’ kötü yorumlara maruz kalır. Kendini insanlara adadığını düşünen Maudi, olgun bakışları sayesinde insanları etkileme gücüne sahip olsa da, insanların onun hakkında olumsuz yargılara varmasını engelleyemez. Onlara göre “*Maudi orospu olmuştur.*”²⁹⁷

Maudi’nin peşinde biri vardır. Bir Noel gecesinde, Eduard’a daha önce söylediğini gerçekleştirmek için onun yanına giden Maudi, bir televizyon programında artık “*âmâ*”²⁹⁸ olan babasına rastlar. Bu olay karşısında tekrar kriz geçiren Maudi, önce hızlı hızlı konuşmaya başlar ve sonra bayılır. Ayıldıktan sonra geceyi Eduard’la birlikte ‘amacına uygun olacak şekilde’ geçirir.

Margot Latuhr- Mangold artık hiç konuşmamaktadır. 5 Şubat 1990 tarihinde de mide kanserinden ölür. Ambros, onun cenazesine gelir. Amrei, kız kardeşinde kalan Ambros’u görmeye gider ve bir süre konuşurlar. Ambros, ona hiç ihanet etmediğini ve hep Amrei’yi sevdiğini söyler.

Izjumov, Maudi’nin ölen kardeşi Sonja’ya çok benzediğini düşünür ve Sonja’nın aslında insan değil, bir melek olduğuna inanır. Sonja’nın vücudunu yitirmesi sonucunda da Maudi’yi seçtiğini söyler.

Esther tercüman olarak çalışmaya başlamış Maudi de liseye devam etme kararı almış ve babası gibi Sanat Tarihi okumaya niyetlenmiştir. Esther ve Maudi yıllar sonra artık ikisi de otuz yaşındayken bir araya gelirler. Montallegro’daki villada kalırlar. Akciğerlerinden rahatsız olduğu için Izjumov da yazın oraya gitmektedir. Sudan çıkan Maudi ile Izjumov arasında geçenler, onun kayboluşuna ve maruz kaldığı darbelere sebep olan kişinin Izjumov olduğunu açıklamaktadır. Maudi, artık ondan kaçmayacaktır. Bu sırada Jacobsroth, Rüdi ve arkadaşları tarafından bombalanmakta, toplumda huzursuzluğun kapısı açılmaktadır.

Esther, yıllar önce bulduğu fotoğraftaki aşkı Engelbert Quaidt’i bulmaya kararlıdır. Çabalarının boşa çıkmasının yanı sıra garip bir tesadüf sonucunda kendisinden yaklaşık iki çeyrek asır büyük olan ‘aşkını’ bulur Esther.

²⁹⁷ Age., s. 199.

²⁹⁸ Age., s. 243.

2.2.2.1. ‘Havada Yürüyen’in Postmodern Edebiyat Bağlamında İncelenmesi

Robert Schneider’in Ren Üçlemesinin ikinci göz ağrısı olan ‘Havada Yürüyen’, ‘büyüsünü yitirmiş bir çağda’ havada yürüdüğüne inananların dünyasını anlatmıştır. Toplumsal gerçeklerin kurmacayla iç içe verildiği eserde, belki de yaşananların simülakrlardan ibaret olduğu ve tüm ‘gerçekliklerin’ kurmaca düzlemde oyunlaştırılmasıyla ifade edilmesinin gerekliliği anlatılmaya çalışılmıştır. Kimilerince ‘değersiz’ kategoriye dahil edilen eseri, postmodern bağlamda incelerken –bu çalışmada olduğu gibi- farklı bir noktada görmek mümkündür.

‘Havada Yürüyen’, kitapta anlatılanların hayal; hayal edilenlerinse gerçek olduğunu belirten bir prologla başlamış ve kurmaca-gerçek sınırlarını ortadan kaldırmış böylelikle okur, sözcüklerin masalsı dünyasına çağrılmıştır. Ardından, esere ısınma turlarını arttırmak için olduğu düşünülebilecek bir kolaj okura sunulmuş; *“havaya adım attım, beni taşıdı.”*²⁹⁹ diyen Hilde Domin’in cümleleri, esere misafir edilmiştir. Devamında da *“Ey siz karlarla kaplı, beş katlı çamlar! Yazdığım kitap sizlere aittir: Maudi Latuhr öyküsü ve onun Ren ovasındaki dünyası. Büyüsünü yitirmiş bir çağda, sihirli bir kadının eseri. Jacobsroth’un son gönül insanının hayatı.”*³⁰⁰ tümceleri dillendirilmiş ve böylelikle Ren ovasının gerçekliği ile Jacobsroth’un kurmacalığı birleştirilmiş, çağın yitirilen büyü, sihirli bir kadının eserinde can bulmuştur; elimizdeki kitap tam da bu eserdir. Okur, esere odaklanmaya çalışırken, farkında olmadan oyuna çoktan dahil edilmiştir.

Maudi Latuhr’un hikayesini okumaya davet edilen okur, her satırda onun ismini aramaya çalışacak; ancak anlatıcı bir Tanrı misali, ne zaman isterse Maudi’den o zaman bahsedecektir.

Ambros Bauermeister *“1969 yılının kasım ayında, bir öğle öncesinde”*³⁰¹ neredeyse tamamen körleşmiş olan babasını almak için yola çıkmıştır; ancak amacı sadece düşüncede kalacaktır. Ambros, annesi Hermine’nin her şeye evet demesinden dolayı kanser olduğunu ve bu nedenle öldüğünü düşünür. Babası Leopold Bauermeister de o

²⁹⁹ Age., s. -.

³⁰⁰ Age., s. 2.

³⁰¹ Age., s. 3.

günden beri gözyaşı torbalarının kuruması sebebiyle bir hastalığa yakalanmış ve ağlamak onun için tarihe karışmıştır. Annesine hiçbir zaman aşık olmadığını düşünen Ambros, babasını bencillikle suçlamaktadır. Ona göre, ebeveynlerinin evliliği hep sorunlu olmuştur.

Ambros, yirmi dört yaşındayken paranın işlevini hayatından çıkararak toplumun ona taktığı boyunduruktan kurtulduğuna inanmaktadır. Paranın insanlar üzerindeki etkisi ona akıl almaz gelmektedir.

Ambros'u tanımlayan anlatıcı, onun 'içindeki gücü' Mozart'ın müziğine öykünerek ifade etmiştir:

“Dolgun dudaklı, düz burunluysun. Dar gelen kemik gözlüğün arkasında, ok gibi hızlı, su mavisi gözler vardı. Bu küçük, kahverengi saçlı ve dar yüzlü insanın içindeki gücü, bir musiki ile tanımlamak gerekirse eğer, Mozart'ın Figaro uvertürünün son ritimlerini seçmek gerekirdi. 250'nci bölümden itibaren sanki idrak edilmesi imkansız bir hızla ve benzersiz ve müsrif bir parlaklıkla uzaya fırlayan notaların arasından. Bizim güneş sisteminden bir başkasına, bir tek sinyal bile ulaştıysa eğer, amaçsız yolculukları sırasında emilip yok olan, çağımızın milyarlarca radyo dalgalarından biri olamaz bu. Dünyadaki umutsuz âşıkların yakıcı düşünceleri de olamaz. Azizlerin ve katillerin düşünceleri de olamaz. Çocukların düşünceleri de olamaz. Bu sinyal, Mozart müziğinin son bölümleri olabilir ancak.”³⁰²

Milano'dan gelen trene binen Ambros, kompartımanlar arasında dolaşırken *Tagblatt* gazetesinde “İdrar içmek zayıflatır mı?”³⁰³ başlığına rastlar. Medya, böyle bir başlığı ele alarak, sahip olduğu ciddiyet itibarıyla 'bilimsel' bir konuya değindiğini düşündürmüştü; ancak bu durum bilim dünyasının meşgul olduğu konuların ne kadar 'ciddi' olduğunu göstermiştir, modern dönemin yüceltilen bilimsel bilgisi artık idrar ve zayıflama arasındaki bağlantı noktasında bir yerde gibi görünmektedir.

³⁰² Age., s. 8,9.

³⁰³ Age., s. 9.

Trenin aşırı dolu olduğunu fark eden Ambros, birinci kompartımana (...nach der ersten Klasse)³⁰⁴ doğru –oranın ‘birinci sınıf’ insanlara özel olması sebebiyle daha sakin olacağını düşünerek- ilerlerken, tüketimin, sınıfsal ayrımlarla moda ve reklamlar üzerinden popülerleştirilerek işleyişi şu şekilde belirtilmiştir:

“(...) Zira koridordan geçerken, burnuna her taraftan ucuz sabun ve indirimli tıraş losyonu kokuları hücum ediyordu. Erkeklerin Pitralon kokusunu, Wella spreyi ile yapış yapış olmuş kadın saçı kokusunu algılıyordu. Başları üzgün bir tavırla Tagblatt gazetesine, birtakım kitaplara, Leitz klasörlere veya okul defterlerine doğru eğik insanlar güçsüz ve ifadesiz bir şekilde döşemelerde pinekliyordu. (...) Ambros, dış görünüşü itibariyle, bu insanlardan zerre kadar farksızdı. O da ucuz sabun kokuyordu. Ancak her türlü otoriteyi reddeden yüreği nedeniyle onlara yine de çok yabancıydı.”³⁰⁵

Ambros yukarıdaki cümlelerde, modern dönem düşüncelerinin etkisini taşıyan; ama her türlü hegemonyayı reddeden postmodern dönemin simgesi gibi görünmektedir.

Tren içinde yürüyüşüne devam eden Ambros, Türk işçi Ekrem Yılmaz’ın başına gelenler hakkında birkaç cümle duymuş ve anlatıcı, ‘hümanist çağın sonu’ olarak adlandırılan olay hakkında bilgi vermek için rotasını Ambros’tan Yılmaz’a çevirmiştir:

“On sekiz yaşındaki Kapadokyalı asfalt işçisi, Ant Birliği’nin en önemli resmi bayramı olan 1 Ağustos gecesinde, Maienfeld muhtarlık nezarethanesine kapatılmıştı. Muhtemelen sarhoş bir vaziyette, memur Beat Brauchi’ye tükürmüş ve böylece İsviçre Konfederasyonu’na hakaret etmişti üstelik o kadar önemli olan bir günde. Aslında bunun sözü dahi edilemezdi, eğer bir sonraki sabah memur Brauchi, iki haftalık iznine başlayıp, bunun sevinci içinde Yılmaz’ı serbest bırakmayı tamamen unutmamış olsaydı. Üstelik o herkes tarafından unutulmuştu. Muhtarlık nezarethanesi, karakoldan yaklaşık üç kilometre uzakta, sığınaktanbozma,kullanılmayan bir yapıda bulunduğu için, Ekrem tam 16 gün boyunca zindanda kalmaya mecbur oldu. Ta ki, memur Brauchi, tam da Kapadokya’da geçirdiği izninden güneş yanığı bir yüzle dönüp onu hatırlayınca kadar. Kapadokyalı, idrarını içmek suretiyle hayatta

³⁰⁴Robert Schneider, **Die Luftgängerin**, München: Karl Blessing Verlag GmbH, 1998, S. 18.

³⁰⁵Schneider, *Havada Yürüyen*, s. 9, 10.

kalmıştı (İdrarımız ne kadar besleyici? Tagblatt'ta yer alan ve halk sağlığına farklı bir bakış açısı getiren bir makale.) Bu arada da Yılmaz, Beat Brauchi'nin Türk folkloru ile ilgilendiği iki haftadan fazla süren o zaman içinde, tam tamına 42 kilograma düşmüştü."³⁰⁶

Yılmaz'ın yaşadığı trajik olaya neyin sebep olduğu tam olarak bilinmemektedir; ancak Yılmaz, 'muhtemelen önemsiz bir suçtan' ötürü bu duruma maruz kalmıştır. Kendisine ve 'dolayısıyla İsviçre Konfederasyonu'na' karşı 'işlenen' suça tepkisiz kalmayan memur, başkalarına karşı aynı özeni göstermemiş ve hem işçi hem de belki de Türk olması dolayısıyla Yılmaz, nezarethanede sabahlamaya değil unutulmaya mahkum edilmiştir; çünkü o devlete bağlı önemli biri değil, 'ötekilerdendir.' Yılmaz, yaşadığı olay sonucunda çalıştığı şirket tarafından 'çalışamaz durumda' görülmüş, bu durum kamuoyunda büyük bir öfkeyle karşılanmıştır. Yaşama tutunmak için 'idrarını içen Yılmaz' ile *Tagblatt*'ta yer alan 'İdrar içmek zayıflatır mı?' başlıklı yazı ironik bir üslupla parodileştirilmiş ve 'İdrarımız ne kadar besleyici?' sorusuna dönüştürülmüştür.

Ambros, trende yürümeye devam ederken onu, "*melek benzeri varlığı*"³⁰⁷ hemen görmüş, hep onunla beraber olduğunu hep onu sevdiğini hissetmiş ve büyülenmişçesine onun dudaklarına doğru ilerlemiştir. Büyünün etkisinden sıyrılamamıştır Ambros, kızın cevaplanmayan sorusuyla, konuşma başlar. Adının Amrei (Anna Maria'nın kısaltılmış hali) olduğunu öğrenilen kız, Ambros'un isminden önce 'paraya karşı alerjisi olduğunu' öğrenir. Konuşma devam ettikçe, Zürih'te sanat tarihi okuyan Ambros, teorik olarak öğretilenle pratiğin birbiriyle uyuşmamasına, Otto Pächt'in resimlerinin çok yönlülüğünün anlaşılmasına, bazı sanatçıların ise fazla yüceltilmesine değinir. Amrei, bu sanatsal üslubun kendisi için olduğunu düşünmektedir; ancak artık ineceği durağa geldiği için Ambros'a veda etmesi gerektiğini belirtir, ama adam ondan vazgeçmeyecektir.

Amrei'nin indiği yerde annesi Margot Latuhr (kızlık soyadı) onu beklemektedir. Bir zamanların moda dünyasını etkilemiş olan 'Latuhr Moda'nın' tek varisidir. Margot'un, Dietrich Mangold ile evliliğinden sonra en güzel günlerini geride bırakan Latuhr

³⁰⁶ Age., s. 10, 11.

³⁰⁷ Age., s. 12.

Moda'nın sloganı "*Latuhr, erkeklerin gözdesi*"³⁰⁸ söz grubu, kadını metalaştıran bir anlama sahip olmakla birlikte, bol kazanç için simülasyon dünyasına da göz kırpmış görünmektedir.

Ambros, Amrei'nin peşinden gitmiş ve Margot'un 'Mercedes-Benz'ine binmiştir. Margot, Amrei'nin de tanımadığı Ambros hakkında bilgi almaya çalışırken anlatıcı, Ren Nehri'nin betimlemesini yapmaya başlar. Şiir ya da bestelere konu olmadığından bahseder nehrin. Richard Wagner'in *Das Rheingold* adlı eserinin Woglinde'ye ait sözleri kolaj olarak okuyucunun karşısına çıkar:

*"(...) Döküldüğü Bodensee gölünü ya da gölü çevreleyen dağları evet, ama Ren nehrini değil. Burada hiçbir zaman bir Ren Senfonisi yazılmadı. Ve Woglinde'nin sözleri olan 'Vay! Cesaret! Kabar ey dalga, atıl beşiğine!' gibi kelimeler, burada hiçbir şairin aklına gelmedi."*³⁰⁹

Araç Jacobsroth'a doğru ilerlerken şehirle ilgili coğrafi bir oluşum, masalsi anlatımla ifade edilmiştir:

*"(...) Bu ıssız ve anıtsal tepenin oluşumu hakkında, gerek Jacob'lular gerekse Roth'lular hemen hemen aynı görüşe sahiptiler: Çağlar boyunca uzay boşluğunu kat eden bir gök taşı, Ren ovasına düşmüştü. Gel zaman git zaman rüzgar, su ve güneş kayayı törpülemiş ve nihayet ağaçlandırmıştı. Tabii, yapılan analizlerin sonuçları başkaydı: Jacobroth kalker üzerine kurulmuştu. Ama bu, vatan sevgisiyle dolu bir jeoloğu hiç ama hiç ilgilendirmiyordu."*³¹⁰

Ambros'un bir gece dışarıda, kapının önünde beklemesinden sonra Amrei ile hikayeleri başlar. Amrei, onun giyim kuşamıyla, temizliğiyle ilgilenip, Ambros'u arkadaşlarıyla tanıştırır. En yakın arkadaşı Ines ile tanıştırdığında, Ambros'un Ines'in elini sıkması, Amrei'nin kalbinde bıçak saplanmış gibi bir sancı hisseder ve kısa sürede unuttur bu sancıyı. Aşkları onları büyüleyip inanması güç mutluluklar yaşatmaktadır. 1970 yılının ocak ayının bir gecesini birbirlerini tamamen birbirlerine bırakırlar. Maudie ismini

³⁰⁸ Age., s. 19.

³⁰⁹ Age., s. 21.

³¹⁰ Age., s. 22.

verecekleri kızları, devam eden kış gecelerinden birinde dünyaya gelmek için adım atmıştır. Ambros, hastanedeki babasını tamamen unutmuş görünmektedir.

Hikayeden uzaklaşıp “*ovanın doğu kıyısında yer alan Marienruh*”³¹¹ hakkında bilgi veren anlatıcı, efsanevi ve dini unsurları öykünmeci bir üslupla ifade etmiş, kurmacanın kurmacasıyla kurmacanın gerçeğini bir arada vermiştir:

*“Marienruh ismi bir efsaneye işaret etmektedir. Tabii, aslında kelimenin tam anlamından uzak bir efsanedir bu: ‘Kutsal Aile’ Mısır’a kaçarken, bu platoya ulaşmış, durmuş, eşeğin soluklanmasına izin vermiş ve Herodes’in askerlerine karşı kısa süre için güvenlikte olmuş. İki bin yıl önce, şu anda durmakta olduğumuz yerde çocuk yaşındaki İsa’nın bulunmuş olduğunu bilmek, insanı yücelten bir duygu tabii. Ancak, Mısır’a kaçarken buralara gelmiş olmanın verdiği yorgunluk yüzünden uyuyakalıp Ren ovasının narin doğasını göremediğini de dikkate almak gerekir herhalde.”*³¹²

Anlatıcı, yukarıdaki paragrafın son cümlesinde bahsi geçen durumu eleştirirken de kullandığı ironik üslupla konuya oyunsu bir hareket katmıştır.

Moskovalı Izjumov, “*halkın okuma alışkanlıklarını incelemek üzere komünistlerin baş gazetesinin bir delegasyonunu Ren ovasına göndermek*”³¹³ istemektedir; ancak Jacoblu bir gence aşık olup Moskova’ya dönmekten vazgeçer ve *Tat* gazetesinde Doğu yorumcusu olarak çalışmaya başlar. Izjumov, “*doğu ilişkileriyle ilgili işini batılı zihniyetin anlayışına uygun olarak*”³¹⁴ yapmaktadır; bu durum okurun burnuna oryantalizm kokusunu yaymakta; ancak bu işi Moskovalı ve komünizmle bağlantısı olduğu düşünülen Izjumov’un yapması, ifadeye ironiyi de katmaktave bu kokunun okura bir karışımla sunulmasını sağlamaktadır.

Eser, sosyolojik bağlamda çok sesliliğe önem verilmesi gerekliliği düşüncesinin gerçeğe örtüşmediğine, anarşist duygularla yaşamaya çalışanların absürt çelişkilerine değinmiştir.³¹⁵

³¹¹ Age., s. 27.

³¹² Age., s. 27, 28.

³¹³ Age., s. 31.

³¹⁴ Age., s. 31.

³¹⁵ Bkz. Age., s. 33.

Ambros ve Amrei 6 Mayıs 1970’te nikahlanmış, 29 Eylül günü de “*tek görevi, karşılaştığı insanlardaki özlemi yaşatmak*”³¹⁶ olan Maudi doğmuştur. Göbek kordonu - tahminlerin aksine- kendi boynuna dolanmış, bir sorun olduğu anlaşıldığından doğum sezaryen ile olmuştur. İnsanın konuşabildiği zaman işe yaradığını düşünen Ambros, bu nedenle ilk yıllar Maudi’nin bakımıyla ilgilenmez. Onun yerine entelektüellerin bulunduğu ortamlarda boy gösterip ‘Baba’ (*The Godfather*) filminin final sahnesi, Amerika’nın keşfi, aya ayak basılması hakkında konuşmayı tercih eder.

Maudi dört yaşını doldurmuştur; ancak o zamana kadar ağzından henüz bir kelime çıkmamıştır. Maudi, gözlerini Ambros’a dikmiş ve ona bakmaktadır, bir çocuk gözlerinden çok daha fazlasını ifade eden bakışları Ambros’u şaşırtmış ve Maudi bu olaydan yaklaşık bir hafta sonra aniden konuşmaya başlamıştır:

*“(…) O kadar çabuk öğreniyordu ki, sanki kelimeleri çoktan biliyordu da açıklanması mümkün olmayan bir sebepten dolayı bunları kullanmak istememişti. Çocuk yine de ne kendi kendine ne de bir başkasıyla pek konuşmuyordu. Konuştuğunda ise, yetişkinlerin sohbeti anında duruyordu: Maudi’nin keşiflere özgü suskunluğundan herkes rahatsızdı ve çocuk ağzını açtığı zaman önemli olsun ya da olmasın herkes rahatlıyordu.”*³¹⁷

Sokrates’in bilginin insanda, doğuştan var olduğu düşüncesi, Maudi’de parodilemiştir. Herkesi konuşmasıyla rahatlatan Maudi’nin gizemli kurmaca dünyası, okuru etkisi altına almaya başlamış, konuşması da Ambros’un ilgisini ona yöneltmesini sağlamıştır.

1977’de Dietrich, Margot’un elli ikinci doğum gününde yere –son defa- düşüp ölür. Ambros, Dietrich’in ölümünden sonra Ines ile birlikte Chur’a gider. Hastaneden alınmayı bekleyen babası ona bir zarf bırakmış ve annesi Hermine’nin yanına gitmiştir. Yaşadığı aşkın etkisinin geçtiğini düşünmeye başlayan Amrei, Ambros’un onu aldattığına dair kuşku duymuş, Chur’a Ines’le gittiğini öğrenince de şüphesinin gerçekliğine inanmış ve yıllar önce yaşadığı aşk ona şimdi ıstırap olmaya başlamıştır.

Maudi ve Ines’in kızı Esther aynı yıl doğmuştur; ancak Esther, Maudi’den birkaç hafta sonra dünyaya gelmiştir. 1978 yılının bir sonbahar günü Ambros, ikisini gezmeye

³¹⁶ Age., s. 25.

³¹⁷ Age., s. 43.

götürür ve sohbetlerinde havada yürüyen birinin korkusuz olduğundan, özellikle kendinden korkmadığı için de istediği her şeyi yapabileceğinden bahsederler. Üçü birlikte bir kitapçıya gidip parasını ödmeden birçok kitap alırlar. Kitapçı kadının hüznüne ortak olan Ambros, onu adeta büyülemiş ve çocuklara, duygusal ortaklığın maddeye dönüşemeyeceğini göstermiştir. Kadın, parayı almayı unutmuştur çünkü. *“Annesinin arzuları, kocasının arzuları, çocuklarının arzuları, komşularının arzularıyla”*³¹⁸ dolu bir yaşamın kaybolmuş bireyi Tanja Nagg, ağlamaya başlar ve onun ellerini tutan Ambros, tüm kadınların ellerinin soğuk olduğunu düşünür, daha önce Amrei'nin ellerini tuttuğunda 'meleklerin ellerinin soğuk olduğunu' düşünmüş; ancak şu aralar Amrei ile yaşadığı olumsuzluklar sebebiyle o zaman yanıldığına inanmış ve meleklerin değil, tüm kadınların ellerinin soğuk olduğu sonucuna ulaşmıştır.

Yolculukları Ren nehrine, koyunların yanına doğru devam etmektedir. Kuralları çiğneyip kırmızı ışıktaki geçen Ambros, polis memurunun ona ceza yazmamasına içerleyip polisin yanına gider. Kurala karşı gelinmesi, karşı taraf tarafından fark edilmeyip önemsenmiyorsa, kuralı çiğneyen amacına ulaşmamış olacaktır çünkü. Polis memuru ise 'başkalarının arzularını' yaşamaya zorlanmış, 'kendini olamayan' Eduard Flores adında başka bir bireydir. Ambros, kural ihlalden değil, hayatını anlatmaya başlayan Flores'i daha fazla dinlemediği için, polis memuru ona kural ihlali cezasını yazar. Kurallarla sınırlanan hayatların ihtiyacı olan duygusal yakınlık ve anlaşılabilirlik artık. Yolda, Ekrem Yılmaz gibi Kapadokyalı bir Türk işçi ile karşılaşır. Koyunların olduğu yere ulaşmışlar, çayırdaki 'çocuklar gibi' koşmaktadırlar. Maudi, uzun süre bir yerde kalır ve bir anda hızla konuşmaya başlar:

*“...annesiağlıyorduveyüksekselevakvakladivesüslendisüslendisaatlerboyuncas
üslendisayınbaytilkidostolamazmıyızdediördeksomunakadaraçılmışkanatlarıyla
buradabirmağazamızvardılatuhrerkeklerin gözdesiburadaneyapıyorsumuzödem
eyeceğimegörehiçolmazsaelinizisıkaymsizikinizbirerkitapkurduymuşsunuzhani
!Çokdensizsinizbaymauermeisterveletokadarçokuyuyorkibüyükbirkariyeriçingü
çtophuyordidadidadiidadiimüzikseverkamuoğubenimoradaensevdiğikardeşinina*

³¹⁸Age., s. 60.

*yrılışuıncapriccioBEK992adlieseriçalışımatanıkolacakboktanisviçredediğerta
rafta... ”³¹⁹*

Maudi, gün boyu yaşadıklarını tek nefeste dile getirmiş, kelimeler iç içe geçmiş, Maudi'nin gerçeklik algısı yitmiş görünmekteyken, oldukça gerçek olayları dillendirmiştir. Bilinci hızla akmaktadır, kelimeler de ağzından, bilincinin akış hızına uygun bir şekilde çıkmaktadır.

Margot'un ve Amrei'nin ona karşı ittifakından dolayı, o kış 3 Aralık günü Ambros evi terk etmek durumunda kalır.

Yetmişli yıllar bittiğinde, insanlar akşamları dışarıda yemek yeme 'modasına' ayak uydurmaya başlamışlar, özellikle İtalyan, Çin, Yunan restoranlarını tercih etmektedirler. Hint restoranlarının toplum tarafından kabulü ise, onların sabretmesine dayanmaktadır. Bir yanda eklektik bir birleşme söz konusuyken, diğer tarafta 'ötekileştirilenin', sömürülenin kabulü ilk etapta mümkün görünmemektedir; alışmak için zamana ve sabra ihtiyaç vardır.

Bir akşam Margot, Amrei, Maudi (artık Latuhr soyadını kullanmaktadır), Ines, Esther ve Harald (Ines'in üvey kardeşi) Sicilyalı Otello Guerri'nin restoranına gider. Maudi orada da daha önce Ren kıyısında olduğu gibi bir kriz geçirir. Oradaki herkese sarılır. Kimsenin sakinleştiremediği Maudi'yi kucağına alıp ona sarılarak küçük kızı sakinleştirmeye çalışır. İnsanlar, şaşkınlık içindedir. Maudi'nin daha önceki krizinde bir kuzu ölmüş, şimdiki kriz sonrasında da Guerri'nin köpeği aynı kadere mahkum olmuştur.

Kadınların kullandığı eşyaları saklayan uzun saçlı Boje, Amrei'nin kullandığı yemek araçlarını da toplayıp saklar.

Maudi'nin durumuna teşhis konulması için çeşitli doktorlara başvurulmuştur:

“Gallo Nero'da meydana gelen ürkütücü olay nedeniyle Amrei çok huzursuz oldu. Haftalarca doktordan psikoloğa, psikologdan doktora taşındı. Maudi'yi, Innsbruck'taki üniversite hastanesine bile götürdü ve gözlem altına alınmasını sağladı. Ancak buradaki nörologlar, beyinden gelen bir rahatsızlık

³¹⁹ Age., s. 67, 68.

bulamadular. Ne birinci ne de ikinci derecede hiçbir âraz yoktu. Beynin belli bir noktasını etkisi altına alan olası bir Jackson krizinin en küçük bir belirtisine rastlanmadı. Ur yoktu, beynin kan dolaşımında sorun yoktu, doğuştan gelen bir rahatsızlık yoktu. Amrei ve Margot'un bildiği kadarıyla sara hastalığı Latuhr soyunda hiç görülmemişti."³²⁰

Maudi'nin 'rahatsızlığı' karşısında, 'yüceltilen' bilimin çaresizliği gözler önüne serilmiştir. Sadece somut olandan yola çıkılarak anlaşılmaya çalışılan sorunlar, somut bir neden olmadığında çözüme ulaşamamış, Maudi'nin durumu karşısında bilimin, eli kolu bağlanmıştı. İnsanların sadece maddeye yönelmesi, onun manasını yok etmeye çalışmış; ancak sonuç olarak bu mümkün olmamıştır.

Maudi, evin odalarına isimler vermiş (Mehtap Odası, Zavallı Günahkarların Odası, Havada Yürüyenlerin Odası) ve zamanını bu odalarda geçirmektedir. Bir akşam bir kedi ve bir kuşa ait olduğunu düşündüğü sesler duyar; onlar için bu çılgınlıklar bir ölüm kalım meselesidir. Onların çılgınlıkları kesilince Maudi de küçük yaşına rağmen, hayatın ölümle noktalandığını anlamış, ancak ölümün sadece cansızlıkla bağlantılı bir şey olmadığını, bunun ötesinde canlı varlıklar arasında dolaşan bir şey olduğunu keşfetmiştir.

1981 yılında Ines'in yardımıyla Rhombach Butiği'nin yöneticisi olan Amrei, otuz dördüncü yaşında ve mutludur. Kalben hala Ambros'a bağlı olmasına rağmen, Harald ona yakın davransa ortaya yeni bir ilişki çıkacak gibi görünmektedir. Margot ise "*Kabul ediyorum, o halde susuyorum*"³²¹ ilkesine göre, Descartes'in 'Düşünüyorum, o halde varım' tümcesinin parodik hayatını yaşamakta, Adalbert Stifter'in eserlerini okumaktadır, eserde Stifter'den alıntılanan kolaj şu şekildedir:

*"Bir defasında benim için yalnızca önemsiz kişileri eğittiğimi ve insanları sıradan insanlar olduğunu söylemişler (...) insan, nasıl oluyor da, tüm başka insanlar için çok değerli bir şey olabiliyor"*³²²

Maudi ile Esther sürekli birlikte vakit geçirmekte ve evin kız kardeşlerin köşesi olarak adlandırdıkları bölümünde birbirlerine olan sevgilerini çoğaltmaktadırlar. "*Her gün*

³²⁰ Age., s. 85.

³²¹ Age., s. 90.

³²² Age., s. 90, 91.

*duydularına göre nükleer felaket dünyayı tehdit*³²³ etmekteyken, insanlar için sevgiden başka hiçbir şeyin önemli olamayacağını düşünmektedirler. Postmodern dünyayı kurtaracak olan tek duygu ‘sevgidir’ onlara göre. Birbirlerinin büyüdüklerine tanık olarak, oyunlar oynayarak, sırlarını paylaşarak ‘aşklarını’ yaşamaktadırlar. Bir ağustos akşamında, bir zamanlar melek olduğuna inandığı Boje’yi hiçbir erkeğin girmedığı kız kardeşlerin köşesine alan Maudi, onu Esther’le tanıştırır. Boje ile bedensel temas kuran Maudi, Esther’i korkutmuştur ve Esther oradan kaçarak uzaklaşır. Bu olay, ‘iki kız kardeş’ arasındaki ilişkiyi farklı bir rotaya çevirecek ve hiçbir şey şimdiye kadar yaşadıkları gibi olmaya devam etmeyecektir.

Maudi on iki yaşındayken büyükannesi, yaşadıkları villayı satmak durumunda kalır. Bu durum, Maudi’yi üzmüş, ona evde ilişki kurduğu her şeyle uzun uzun vedalaşması gerektiğini düşündürmüştür. Evin, “*kadınların poposuna elma görünümünü veren push-up- külotun asıl mucidi*”³²⁴ olan Henk Immerseel adında bir centilmene satılmasına karar verilir. Bilimin ‘yüksek’ değeri, yerini popüler olana bırakmış, modern dönemde herkesin elinin altında olmayan bilim, işlevselliğini moda olana hizmet alanına kaydırmış görünmektedir.

Seksenli yıllarda Jacobsroth’da Amerikan yapımı pembe diziler etkisini göstermekte ve dünyayı ilgilendiren nükleer santraller, çevreci hareketler orada da yer almaktadır. Dünya ‘küresel bir köye’ dönüşmeye başlamıştır artık.

O dönemler Arturo Benedetti- Michelangeli bir piyano konseri verecektir; ancak Eduard Flores sahneyi işgal edip Bach’a öykünerek kendince bir parça çalmak ister, bu olay konserin bir rezalete dönüşmesine sebep olur. Maudi, o akşam kaybolur. Ines, Amrei’ye Esther’in Ambros’un kızı olduğunu söyler. Şimdiye kadar şüphelerinde haklı olmak Amrei’yi rahatlatmakla birlikte, duyduğu karşısında üzüntüsünü gizleyemez. Annesi Margot ile uzun uzun üzüntüsünü paylaşıp aşk hakkında konuşur. Margot hayatın anlamsızlığının özgürlükle doğru orantılı olduğu konusuna değinir. Amrei, kendi üzüntüsünden dolayı, Maudi’nin kaybolduğu bir süreliğine aklından çıkmıştır.

Uzun aramalardan sonra Maudi, Georg Moll adında bir çiftçi tarafından bulunur. Şiddete maruz kalmış, vücudunda yara izleri oluşmuştur. Şiddetli yağmurlu günlerde

³²³ Age., s. 98.

³²⁴ Age., s. 107.

donamamak için çamur ve ağaç yığınının içine sığınmış ve uyumamak için sesi kısılana kadar şarkı söylemiştir. Boğazında boğma izi bulunan Maudi jinekolojik muayeneye yönlendirilir, tecavüze uğramadığı anlaşılır ve daha önce ifade edildiği gibi:

“Kızda erkek kromozomları vardı. Fenotipi, yani dış görünüşü bir kız gibiydi gerçi, ancak rahmi gelişmemişti, hatta hiç yoktu. Yumurtalıkları da yoktu. Bu nedenle hiç kanaması olmamıştı, hiç de olmayacaktı. Çocuk doğuramayacaktı. Testikuler Feminasyon Sendromu olarak adlandırılan çok ender görülüp doğuştan gelen bir rahatsızlığı vardı. Bu rahatsızlık hâlâ irsiyet ile açıklanmaktaydı. Tıbbi açıdan şaşırtıcı olan şeydi: Bir insan, erkek olma yönündeki gelişmesini tamamlayamadığı zaman kadın görünüşüne sahip oluyordu. Yazılı olmayan bir kanun gibiydi bu. Simis Urogenitalis, dişi yönde farklılaşıyordu. Maudi ne erkekti ne de dişiydi. Her ikisi de değildi. Maudi, dişi görünümlü bir erkekti. Başka bir ifadeyle, Maudi erkek olma yolundayken dişi olmuştu.”³²⁵

Maudi, zıtlıklar barındıran cinsiyete karşı durmaktadır; kavramları zıtlıklarıyla tanımlayan ve birini diğeri karşısında yücelten anlayışın tersine çevrilmesidir. Tıp biliminin ‘erkek olma yönündeki gelişmesini tamamlayamayanların’ kadın görünüşüne sahip olması düşüncesi tam da bahsedilen durumu ifade etmektedir. Modern anlayış çerçevesinde sınırlandırıldığında tek kişi bile değildir Maudi; hiçtir; ancak sınırların ötesinde ‘teklikten’ daha fazlasıdır.

Georg Moll, Maudi’nin gözlerini unutmamaktadır. O sırada kardeşi Ulrich ile gittiği Hintli restoranı aklına gelir. Ren bölgesi insanına sabırla kendini kabul ettiren Hintli söz konusu edilerek *“tüm insanlar eşittir, Hintli olsalar bile”³²⁶* tümcesi dile getirilir. Herkesin eşit olduğu (!) dünya, işte böyle cümlelerin dile getirildiği bir dünyadır.

Eduard Flores, hastanede Maudi’yi korumakla görevlidir. Konser gecesinde her şeyi berbat etmiş olan Eduard, büyükannesinin onun ellerini piyanist ellerine benzetirken yanıldığını düşünmektedir. Maudi ise onun piyano çalmaya devam etmesi gerektiğini ve kendisinin bir gün onun karısı olacağını söyler. Hastaneye onu ziyarete gelen herkesi

³²⁵ Age., s. 147.

³²⁶ Age., s. 150.

garip bir şekilde etkiler, bir çocuğun ağzından çıkmayacak cümlelerle ve bir yetişkinin bakışlarıyla yapar bunu, sanki her şeyi daha önceden öğrenmiş gibidir.

Maudi iyileşmiş ve okulu bırakmıştır. Aradan zaman geçmiş, yine suskunlaşmıştır. Zamanını Rilke, Nietzsche ve Stifter okuyarak geçirmektedir. İnsanlar, onun havada yürüyen bir insan olduğunu anlayamamaktadır. Esther ile yine bir araya gelen Maudi, villadaki ayakkabı kutularını almak için çatıya çıktıklarında Esther tesadüfen bulduğu fotoğraftaki adama aşık olur; ruh ikizini bulmuştur aralarındaki onlarca yaş farkı hiçbir zaman önemli olmayacaktır Esther için.

1987 yılında yeşil saçlı Esther ve dazlak Rüdi sokakta birbirlerine edepsiz cümleler kurmakta, Rüdi *“günah çıkartma kabininde düzüşmek”*³²⁷ istediğini söylemektedir. Anarşist hislerle hiçbir değerleri olmadan yaşamaktadırlar. Yoldan geçenlere sataşım para karşılığında birkaç saat geçirme teklifinde bulunurlar. Romantizm şekil değiştirmiş ve grotesk bir parodiye dönüşmüştür:

*“ ‘Dünya koca bir bok yığıcı’, diye kızdı Esther içinden. ‘Ama sen, tatlım, meleğim, sen gerçekten güvendiğim tek insansın. Senin için kendimi satırım. Senin için ölürüm.’ ”*³²⁸

Buram buram aşk (!) kokmaktadır.

Esther, çatıda bulduğu fotoğrafa bakıp Engelbert Quaidt isimindeki adama bakar ve onu bulacağını söyler kendi kendine ve serseri yaşamını terk etme kararı alır.

Maudi o zamanlar sürekli dışarıda dolaşmakta ve eve sadece belirli ihtiyaçlar için gelmektedir. Onun hakkında konuşan insanlar, onu oldukça olumsuz cümlelerle yargılamaktadır. Onlar için, havada yürüyen bir insanın kendini insanlara, sevgiye adanmasının hiçbir mantıklı tarafı yoktur çünkü.

Boje Birke kadınlara aşıktır, hepsine birden aynı aşkı hissetmektedir. Bu nedenle kadınların kullandığı eşyaları biriktirmektedir. Uzun zaman sonra bir gece Maudi Latuhr’la karşılaşır. Maudi, onu birinin takip ettiğini söyleyerek melek olduğunu

³²⁷ Age., s. 185.

³²⁸ Age., s. 187.

düşündüğü Boje'den yardım ister. İlk önce ona sığınan kızın etkisinde kalan Boje, sonra 'henüz ölmek istemediğini' düşünerek ondan uzaklaşır.

On dokuz yaşına gelen Maudi'nin seçtiği hayattan uzaklaşması beklenir; ancak bir süre sonra çevresindeki herkes pes eder. Serseri hayatından uzaklaşan Esther, Yahudi Kültürü ve Tarihi öğrenimine başlamıştır; ancak Maudi hala dilencilerin ve alkoliklerin yanında yaşamaya devam etmektedir. Bedenini insanlara vermesini anlayamayanları anlamamaktadır; çünkü o kendini o bedene ait hissetmemektedir, bedeni ona ödünç verilmiş gibidir.

İnsanlar sürekli değişen moda uyum sağlamaya çalışmaktadır; *“her şey markalı ve pahalı olmalıdır, çünkü insanlar kendilerini isimsiz ve ucuz hissetmektedirler.”*³²⁹ Sevgi onlar için parfüm, kravat ya da oyuncaktan yani tüketimden ibaret olduğu için Maudi'yi anlayabilmek onlar için oldukça güçtür. Yine tüketimin had safhada olduğu Noel zamanıdır ve Maudi verdiği sözü tutmak için Eduard Flores'in evine gidecektir. Maudi, mutfakta Eduard için yemek hazırlarken televizyonda, bir yarışma programında artık âmâ olan babasını görür. Pop-sanatının ünlü temsilcisi Andy Warhol'un “Herkes bir gün 15 dakikalığına ünlü olacaktır.” tümcesi gerçekleşmiş gözükmektedir. Ambros, Amrei'ye olan aşkını söyleruzatılan mikrofona ve uzmanlık alanı sorulan Ambros, havada yürüyen biri olduğunu söylerken Maudi de ekranın karşısında aynı cümleleri tekrarlamaya başlar ve tekrar hızlı hızlı konuşup bayılır. Eduard ilk defa o zaman, *En sevdiği kardeşinin ayrılışı için Capriccio, BEK 992*³³⁰ adlı –eserde Bach müziğinin bir parodisi olan- parçayı hatasız çalmıştır.

Medyanın, insanları çeşitli vaatlerle kandırdığı ve onları istediği şekilde kullandığını imleyen:

“Otuz saniyeniz var... acele etmeyin.”

“Yani... viski... şeye bağlı... depolama...”

‘Kaybettiniz!’ sesi duyuldu. Yüzünde bir üzüntü ifadesi beliren sunucu iç geçirdi.

³²⁹ Age., s. 230.

³³⁰ Age., s. 248.

*“Ah, yazık, çok yazık! Böylelikle İsviçreli yarışmacımız maalesef elenmiş bulunuyor. Fakat sorunun cevabını vermek istiyorum: Viski, üç yıl boyunca İskoçya’da depolanmalı... ve alkol derecesi asgarî kırk derece olmalı. Yasa böyle gerektiriyor... yazık, yazık. Ama bu sadece bir oyun ve elli Mark değerindeki Ya iki katı, ya da hiç maskotumuz her şeye rağmen sizindir.”*³³¹

cümleleri, bahsi geçen durumu net bir şekilde göstermektedir. Saniyeler dahi önemlidir ve önce yarışmada yarışmacılara ihtiyaç duyulmasından dolayı onlara değer veriliyormuş gibi gösterilir; ancak artık seyirciye daha fazla gereksinim vardır ve bu nedenle seyircilerin duygularını harekete geçirecek oyunlar oynanır. ‘Siz kazanamadınız; ama biz size yine de ‘elli Mark değerindeki’ oyuncu veriyoruz, çok duyarlı insanlarız biz,’ imajı verilmeye çalışılmaktadır. Günümüzde, bu tarz yarışma programlarının çokluğu dikkate alınacak olursa; medyanın insanları ‘parmağında oynattığı’ sonucuna varmak mümkündür.

Maudi ve Eduard sabahın dördüne doğru sakinleşmiştir ve Maudi, ona cinsel olarak yaklaşan Eduard’a karşı gelmemiştir; çünkü onun karısı olmak için oraya gitmiş ve amaç cümlesi herhangi bir koşula bağlanmadan gerçeğe dönüşmüştür.

Margot Latuhr, 1990 yılında mide kanserinden ölür. Anlatıcı, Ines’in de Amrei’nin yanında olması ile ilgili olarak bir açıklama yapar:

*“Bu kitap, Ines Rhombach hakkında fazla bir şey anlatmıyor. Yalnızca onun var olduğunu, ön plana çıkmayıp her zaman ikinci planda kaldığını, Latuhr ailesine tabi olduğunu öğreniyoruz.”*³³²

Ines Rhombach ‘vardır’; ancak ‘kitapta’ anlatılanların hepsi kurmaca olduğundan, aslında hiçbiri ‘yoktur’.

Maudi, büyükannesinin yanına gelir ve ona sevdiği tabloların detaylarını anlatmaya başlar, sevdiği bir şeyleri duyarsa yaşama devam etmek isteyebileceği düşüncesindedir; çünkü sevgi yaşamak için tek nedendir onun için.

³³¹ Age., s. 247.

³³² Age., s. 258.

Esther, Margot'un cenaze töreni için Jacobsroth'a gelir. İnsanların felaketle karşılaştığında birbirlerine sarılması gibi Esther, Maudi, Ines ve Amrei birbirine sarılır. Amrei'nin görüşmek istediği biri daha vardır: Ambros. Amrei, Lanquart'ta kız kardeşinin yanında yaşayan Ambros'u görmek için yola çıkar. Onlarınki, Birbirlerine gönülden bağlı olmalarına rağmen, artık yaşanamayacak olan bir aşk hikayesidir.

Sonraki yıllarda dünyada toplumsal anlamda çeşitli değişiklikler olmaktadır. Sanatla ilgilenen Egmont Nigg,

“Jacobsroth esnafınca tertiplenen ‘Birinci Vitrin Sanat Günleri’nde –ne isim ama- ayakkabı ve giysilerin sergilendiği vitrinlere ölü kediler koymuştu (esnafın, Vitrin Sanat Günleri'nin ikincisini tertip etmediğini de belirtelim). Yerel heykeltıraşların en önemlisi olan Muff, günün birinde İki Aylar Meydanı'nda canlı bir domuzu silindirle ezme fikrine kapılmıştı. Bu şekilde, aşırı et tüketimini protesto edecekti. Silindiri de kendisi kullanacaktı. Egmont Nigg, bu durumu Batı Dünyası Sanatında yeni bir dönemin başlangıcı olarak yorumlamıştı.”³³³

Vitrinlerde ölü kedilerin sergilenmesi ile Damien Hirst'in köpekbalığı, inek, kuzu gibi ölü hayvanları cam içerisinde sergileyerek ölüm teması üzerinde odaklanılmasını sağlamaya çalışması benzerlik taşımakta ve satırlardan Damien Hirst'in enstalasyonun bir parodisi okunmaktadır. Ayrıca eserde söz konusu edilen dönemde, gerçek hayatta da Kavramsal Sanatın önem kazanması sebebiyle Nigg'in yapmayı düşündüğü diğer şeyleri de genel olarak Kavramsal Sanatın parodileştirilmesi olarak yorumlamak mümkündür.

Hansmarius Sot'un on iki oğlunu “*on iki havarim*”³³⁴ diye adlandırması Kutsal Kitap öykünmesine işaret ederken, bu nitelemeden anlaşıldığına göre Sot, kendini de İsa olarak görmektedir.

Anlatıcı, yaşanan çağın epistemolojik, ontolojik ve ekinsel boyutundaki değişimleri ifade ederken, bir anlamda da ‘postmodern durumu’ betimlemiş gözükmektedir:

³³³ Age., s. 278.

³³⁴ Age., s. 282.

“Resimler, resimler, sona ermekte olan yüzyılın resimleri: Bilim, en küçük boyutlarda araştırma yapıyordu. Bilgi, sanki uydurmuş gibi giderek daha yüksek bir hızla değişiyordu. Kendisinden daha çok, keşfedilme sürati önem kazanıyordu böylece. Filozoflar pes ediyordu, zira dünyanın çivisi çıkmıştı. İlahiyatla dalga geçiliyordu ve ilahiyat en somunda gerçekten de gülünç duruma düşüyordu. Öykü anlatanlar susuyordu. Sanat, göz boyama cesaretini yitiriyor, ütopya yaratma işini umutuyordu. Aydınların sıcaklığı yok oluyordu. Konuşmaları ve yazıları umutsuzluğa saygı duyuyor, değerlerin değersizliğinden dem vuruyordu. Ve nasyonal sosyalist soykırımın elli yıllık ceza süresi sona eriyordu. Sosyalizmin sihri kesin olarak soluyordu. Her şey katıksız bir sinizm içinde yozlaşıp gidiyordu. Sinizm ise, sevilmemenin ifadesiydi. İnsan, sevme yeteneği boşa gittiği zaman sevilmediğini hisseder. Kıskaçlığın yetersiz sevme gücünün ifadesi, gıpta etmenin özgüven eksikliğinin belirtisi olduğu gibi.

Hayat anlayışları, tarz oluşumları, modalar, fikirler ve müzik gibi kavramlar, dalgalar halinde geliyordu bütün dünyadan. Ve bu dalgalar, Ren bölgesi insanının yüreğine de sızıyordu. Özel televizyon kuruluşları Almanların oturma odalarında zaferlerini kutladığında Jacobsroth’daki odalarda da müthiş bir şekilde özelleşmişti. İzlenme oranları uğrunda bir tabunun yıkılışını bir başka tabunun yıkılışı takip ediyordu. Felç olmuş gibi tanık oluyordu insanlar bu duruma. Köln’deki dar televizyon stüdyolarından yapılan yayınlarda kadınların canlı yayında soyunmalarını seyreliyorlardı ilk kez. İtiraz adlı programda insanların birbirlerine televizyonda şimdiye kadar hiç görmedikleri şekilde hakaret edişlerini izliyorlardı. Cinsel alışkanlıklarını ve arzularını anlatan genç bir çiftin sözlerini dinliyorlardı hayretle. ‘Kendini ifade etmek’ kavramı moda olmuştu ve her yerde görüldüğü gibi burada da gündelik kelime dağarcığına girmişti. İlk bakışta bir çelişki gibi görünse de, televizyon, zaman bakımından zenginleşmişti beyaz hışırtılı geceler bitmişti- ancak zamanını kullanacak zamanı kalmamıştı. Televizyon yayınlarının anî geçişlerden oluşan akışını ve sürekli nefes nefese oluşumu on iki yaşındaki çocukların okul

kompozisyonlarında bile görmek mümkündür. Düşünceleri itinayla işlemek gitgide daha da zorlaşıyordu.”³³⁵

Izjumov, Maudi'nin ölen kardeşi Sonja olduğuna inanmaktadır. Sonja da Maudi gibi 'dişi görünümlü bir erkek' olarak yaşamış ve Izjumov'a göre 'melek olan Sonja' öldüğünde de kendine vücut olarak Maudi'yi seçmiştir. Melekler maddeleşmeyen ruhlar olsa da “*Eski Ahit'in Tobit adlı kısmında*”³³⁶ insanlarla bir arada yaşamaktadır. Izjumov, bahsi geçen düşüncelerini Harald'a anlatmış, Harald da yolda Maudi ile karşılaşmış onu kimin öldürmek istediğini bildiğini söylemiştir.

Esther, Bern'de tercüman olarak yaşamaktadır. Artık daha barışçıl ve sakin olan Maudi de liseyi bitirmeye karar verip, sonrasında da sanat tarihi okumak ister.

Esther'in ilk sevgilisi olan Rüdi, nasyonal sosyalizmin geride bıraktıklarındandır. O ve arkadaşları tankla Jacobsroth'u –özellikle kilise ve camiye- yerle bir etmek için bir operasyon düzenler ve otuz sekiz kişinin hayatını kaybetmesine yol açarak, ortalığı savaş alanına çevirirler.

“Mehmed Levend'in dükkânı yanıyor ve cami tahrip edilmişti. Bu haber, St. Jacob'un lojmanlarına bir çırpıda yayılıverdi. Geceye ölüm bunalımı hakimdi. Ekrem Yılmaz'ın çocukları uyandılar. Konstantin Serafim İzjumov'un on yıllardır süren itham dolu yazılarında gerçekleşeceğini bildirdiği duruma düştüler. Hayvanlardan daha aşağı oldular.”³³⁷

Gazetede 'doğu' hakkında yazdığı daha önce de belirtilen Izjumov'un kaleminden 'ötekileştirilenler' şimdi 'hayvanlardan daha aşağıdırlar'; ancak

“Bir süre sonra, yerli ve yabancı arasında fark kalmamıştı. Şimdi hepsi yabancıydı birbirlerine. Özellikle de kendilerine yabancıydılar. Bir çift kahverengi gözle karşılaşanlar o insanın kafasını bir çubukla kırıyor, sarı saç görenler ardından taş atıyordu.”³³⁸

³³⁵ Age., s. 288, 289.

³³⁶ Age., s. 303.

³³⁷ Age., s. 329.

³³⁸ Age., s. 329.

Yabancı ya da öteki yoktur artık, herkes herkes kadar yabancı herkes herkes kadar ötekidir. Her şey iç içedir, paramparçadır ve ‘anlam’ anlamını kaybetmiştir.

Maudi ve Esther yaz için Rhombachların Rapallo’daki evine giderler. Akciğerlerinden rahatsız olan Izjumov da oraya gider ve Maudi ile görüşür. Ona ‘Sonja’ diye hitap eder ve Maudi’yle öpüşüklerinde onu kaçıranın Izjumov olduğu “*bu ağzın izi, Maudi’nin kolundan ilelebet silinmeyecekti*”³³⁹ cümlesi ile anlaşılır. Ona Sonja diye hitap etmesi Maudi’yi rahatsız etmez; aksine “*seni bir zamanlar sevmiştim*”³⁴⁰ cümlesi ile Izjumov’un iddialarında haklı olduğunu düşündürür.

Esther, yıllar önce fotoğrafını gördüğü ve arasında kırk üç yıl fark olan Engelbert Quaidt’i bulmak için Amerika’ya gider. Gittiği adreste onu bulamayan Esther, kendi kendine düşündüğünün gerçek olamayacak kadar güzel bir düş olduğunu söylerken bir anda ona delip geçici bakışlarını diken yaşlı adamın Engelbert olduğunu fark eder ve ‘Engelbert!’ diye bağıırır. Bu ‘melek benzeri varlığı’ tüm çevresiyle bir imge olarak algılamıştır; sanki yıllarca onunla yaşamış yıllarca onu sevmiş gibidir; önemli olan aşktır, aşık olduğu kendinden kırk üç yaş büyük olsa bile; çünkü aşık olan herkes, karşısındaki ‘melek benzeri bir varlık’ olarak görmektedir.

‘Havada Yürüyen’ bilinen, tahayyül edilen, kabul gören ‘meleğin’ parodisi gibidir. Anlatılanların hepsinin ‘hayalden’ ibaret olması ve eser, toplumsal olayları konu etmesi itibarıyla da ‘gerçek dünya’ diye betimlenilenin bir ‘kurmaca dünyası’ olma ihtimali üzerinde durulmasını mümkün kılmaktadır. Gerçeklik algısının yerle bir edilişi, ötekileştire ötekileştire artık herkesin ‘öteki’ olduğu, duygudan arınan bireylerin ‘duygu’ kavramı karşısında elleri ayaklarının dolanması, moda ve medyanın şekillendirdiği parçalanmış bireylerin yaşamıdır ‘Havada Yürüyen’, havada yürüyemeyenlere bir anlamda bir başkaldırıdır aynı zamanda.

³³⁹ Age., s. 328.

³⁴⁰ Age., s. 329.

2.2.3. Die Unberührten (El Değmemişler) *

Robert Schneider, Ren Üçlemesi'ni 2000 yılında yayımlanan 'El Değmemişler' adlı eseriyle sonlandırmıştır. El Değmemişler, hayalle gerçeğin bir aradalığını yansıtmış, Schneider masalsi anlatımını bu eserinde de devam ettirmiştir. Beş bölümden oluşan eser, zamanı çoğunlukla kronolojik bağlamda ifade etmiş, hikaye tanrısal anlatıcının dilinden aktarılmış, olay örgüsü de -çalışmanın devamında görüleceği gibi- genel olarak belirli bir düzen çerçevesinde ilerlemiştir. Schneider'in, Ren Üçlemesi'nin son 'parçasında' toplumsal gerçeklere değinmesinin yanı sıra, bu gerçekleri kabul edemeyip kendisini başka bir dünyada var olması gerektiğine inandıran Antonia Sahler'in hikayesini hayaller ve gerçeklerin karışımı olarak sunmasıyla -bir kez daha- 'günümüze ait bir masal' yazdığını söylemek mümkündür.

1992 yılında, yedi yaşındaki Antonia Sahler bir rüya görür, oldukça karışık olan rüyasında şarkı söylemektedir ve -Ren bölgesindeki kurmaca şehir olan- St. Damian'dan ayrılması gerektiğine inanır.³⁴¹ Dört kız kardeşten biri olan Antonia kız kardeşleri (Veronika, Amelia, Magdalena)³⁴² gibi olmadığını düşünür ve oradan, onlardan uzaklaşmanın planlarını yapar.

Babası Rupert Sahler, sürekli çalışmasına rağmen iyi bir eş ve baba olamadığını düşünür. Bir akşam ailece konsere giderler, Antonia orada sesini duyduğu kadını rüyasında gördüğü kadın zanneder ve bağırmaya başlar. Ailesi onu, oradan uzaklaştırır ve Antonia bir süre hasta yatar, Antonia babasının plaktan ona şarkı dinletmesiyle iyileşecektir. Sonraki günlerde herkesle vedalaşıp, "*sevgili Bayan'ı*"³⁴³ bulmak ister. Bir zaman sonra, bu veda fikrini ertelemeye karar verir.

Antonia, insanların seslerini renklere ve kokulara benzetmektedir. Bu durum, onun hayal dünyasının bir parçasıdır.

Rupert'in borçlarından dolayı, eşi Alma beşinci kez hamileyken eve haciz gelir. Alma doğum yaparken ölür.

* Robert Schneider'in 'Die Unberührten' adlı eseri henüz Türkçeye çevrilmediğinden, eserden alıntılanan kısımlar çalışmayı yapan kişi tarafından çevrilecek ve çevrilenler alıntı olarak gösterilecektir.

³⁴¹Bkz. Robert Schneider, **Die Unberührten**, München: Albrecht Knaus Verlag GmbH, 2000, S. 9.

³⁴²Age., s. 17, 18.

³⁴³Age., s. 50.

“Nàrrody isimli bir adam”³⁴⁴ Antonia’yı alıp Amerika’ya götürmek ister. Nàrrody, Antonia’yı kendi çıkarları için kullanmak isterken –onu satacaktır-, Antonia beklediği hayata kavuşacağını düşünmektedir. Rüyasında gördüğü ve sonra konserde sesini duyduğu ‘sevgili Bayanı’ Amerika’da bulacağını düşünen Antonia, aslında oraya kendini bulma ümidiyle gitmektedir; çünkü rüyasında şarkı söyleyen kadife elbiseli kadın kendisidir. Amerika, Antonia’nın kendisini bulacağı ‘hayali ülkenin’ kendisi midir? Yoksa Antonia, bu dünyanın herhangi bir yerinde ‘varolmanın dayanılmaz hafifliğine’ erişemeyecek midir?

Bir tren yolculuğundan sonra, Hamburg üzerinden bir gemi ile uzun süren bir yolculuk sonrası Amerika’ya ulaşılır. Nàrrody’nin yanında Antonia gibi birçok çocuk vardır ve bu çocuklara farklı isimler verilerek, yaşı, babasının adı, nereden geldikleri gibi soruların cevapları ezberletilir. Antonia, gemide suskun bir çocukla karşılaşır ve çocuk konuşmadığı için kendisi ona Balthasar adını verir. Gemide şarkı söyleyen Antonia, herkesi büyülemiştir. Gemiden indikleri sırada geçiş kontrolleri yapılmaktadır ve Antonia adının –kendine ezberletildiği şekliyle- Elsa Batka değil, Antonia Sahler olduğunu söyler ve Nàrrody’nin yalanının ortaya çıkmasına vesile olur.³⁴⁵ Böylelikle, Nàrrody ve onun yanındakilerin kollarına, geri dönmeleri gerektiğini belirten ‘B’ harfi (Back: Geri anlamına gelmekte) yazılır.³⁴⁶ Elinde bir adres bulunan Balthasar, Antonia’yı yanına alarak, onun geri dönmesini engeller. Balthasar ve Antonia’nın hikayesi böylelikle başlar.

Balthasar’ın elindeki adres onları yanında birçok çocuğu çalıştıran Paul Amca’ya götürür. Paul Amca, Antonia’nın adının artık Tony olması gerektiğini söyler.³⁴⁷ Tony, hastalanır ve Balthasar günlerce onun yanında bekler. Paul Amca’nın yanında yaklaşık üç yıl kalan Balthasar ve Tony daha sonra Brooklyn köprüsünde yaşamaya başlar.³⁴⁸ General lakaplı bir adam Tony’e yardım eder, istediklerini çalıp yaşamlarını o şekilde

³⁴⁴Age., s. 78.

³⁴⁵Bkz. Age., s. 130.

³⁴⁶Bkz. Age., s. 131.

³⁴⁷Bkz. Age., s. 140.

³⁴⁸Bkz. Age., s. 147.

devam ettirirler. Bu arada Tony, Balthasar'a aşık olur; ancak Balthasar 'sevgiyi hissedememektedir.' Onun kalbinde intikamdan başka bir şey yoktur.³⁴⁹

Balthasar, balıkçı şirketinde Bay Adonis'in yanında çalışmaya başlar. Orada işkence görmekte; ancak bu onu çocukluğuna götürdüğü ve nefretini canlı tuttuğu için Balthasar bu durumdan şikayet etmemektedir. Tony'nin aklı ondadır, Balthasar'ın nereye gittiğini ne yaptığını merak etmektedir.

General, Tony'e kızı gibi davranmakta ona hediyeler almaktadır. Bir gün onu kuaföre götürür ve Tony, kuaförün ona davranış şekli karşısında büyülenir, kendini değerli ve önemli hisseder –hayatında ilk defa-.

Bir akşam General'in aldığı elbiseyi giyecektir Tony. General, arkasından Tony'nin omzuna dokunur ve ona teması Tony'nin "*karnı yanmaya başlayınca*"³⁵⁰ dek devam eder. İlerleyen zamanlarda ise bu temaslar sadece General'in dokunuşlarıyla değil, onun arkadaşlarının da katılımıyla gerçekleşir; General, Tony'i kendinin fahişesi yapmıştır.³⁵¹

Bir gün Tony, sabahın erken saatlerinde şarkı söylerken "*çok yetenekli bir müzisyen*"³⁵² olan Aron Fleisig şehirde yürüyüşe çıkar ve Tony'nin sesini duyarak ondan çok etkilenir.

Balthasar, homoseksüel patronu Adonis'i öldürür ve tüm organlarını –kemikleri de dahil- parçalayarak ruhunu bulmaya çalışır; ancak adamın hiçbir yerinde ruhunu bulamayan Balthasar, hiçbir insanın ruhunun olmadığını düşünür. Daha sonra "*yaşlı adam teri kokan*"³⁵³ Tony'nin yanına gelir; artık sevgiyi hissetmektedir Balthasar, Tony'e aşık olur. O kendini bulmuştur artık; Aron ise duyduğu sestten dolayı kendisini kaybetmiştir.

³⁴⁹Bkz. Age., s. 154.

³⁵⁰Age., s. 167.

³⁵¹Age., s. 171.

³⁵²Age., s. 174.

³⁵³Age., s. 186.

Uzun zaman duyduğu sesin etkisinden kurtulamayan Aron, sonunda Tony’i bulur. Onu kendi evine götürür, Tony yine hastalanır ve Aron yanında bekler. Ona göre Tony “*müziğın kendisidir*”³⁵⁴, bedeni yoktur Tony’nin, sadece ruhtur.

Antonia, iyileşince Balthasar’ın yanına gider. General’i de Balthasar’ı da Aron’u da sevdiğini düşünür Tony; ancak hislerinin –kimi ne şekilde sevdiğinin- ayrımını yapamaz.

General ölür ve Tony, Aron’a gidip cenaze için yardım ister. General’in cenaze merasimi biter. Bir süre sonra Tony, Aron ile evlenir, müzik dersleri almaya başlar. Aron’a karşı sevgi beslemektedir; ancak Tony Balthasar’ı da unutamaz.

Bir akşam, içinde ünlü kişilerin bulunduğu bir opera konseri verilecektir. Bir kadın müzisyen, konsere katılamaz, Antonia onun yerine konsere gider. Sadece şarkı söylemeye odaklanan Antonia, insanları büyülerken kendisi de anılarını tekrar yaşar. Antonia’nın, yedi yaşındayken rüyasında gördükleri gerçekleşmektedir. Bu konser, onun hayatına farklı bir yön verebilecek güçtedir; ancak o bunu tercih edecek midir?

Balthasar, Tony’i bulmak ister; ancak başarılı olamaz.

1943 yılında, 28 yaşındaki Antonia Fleisig bir rüya görür ve oradan ayrılması gerektiğine karar verir. Aron ile birlikte taksiye biner. Antonia, önceki konser sayesinde, yeni bir hayata doğru yol almak üzeredir. NBC’nin bir radyo yayınında şarkı söyleyecektir. Midesinin bulandığını söyleyerek, biraz yürümek için taksiden inmek ister. Antonia, bir daha o taksiye binmeyecektir; ‘küçük karabalık misali’ rüyasını gerçekleştirmişti; ‘karabalık öldü mü ölmedi mi hiçbir zaman bilinmeyecektir ya da okur ne hayal ederse gerçekleşen de o olacaktır.’

2.2.3.1. El Değmemişler’in Postmodern Edebiyat Bağlamında İncelenmesi

Robert Schneider, El Değmemişler ile bitirdiği Ren Üçlemesi’nde, Antonia’nın dünyası ile hayalle gerçeği birleştirmiş; ancak okuru yazının oyunsuluğuna dahil etmek yerine, eserinde yazının etkileyebilme gücünü kullanarak okurda duyguların oluşmasını ister

³⁵⁴ Age., s. 206.

gibi yazmıştır. Bu dünyayı kabul etmeyip kendi hayal dünyasının davetine icabet eden Antonia, gerçekler karşısındaki toyluğu ve umarsızlığı ile dikkat çekmektedir. Yedi yaşında bir çocuğun, yaşadığı yerden gitmesi gerektiğine olan çocuksu inancı ile yirmi sekiz yaşında bir kadının gitmesi gerektiğine olan inancı arasında fark yoktur. Buradan da anlaşıldığı üzere, onunki çocukluk değil, yaşadığı dünyaya ait olamamaktan ileri gelmektedir.

1922 yılında, Antonia Sahler yedi yaşındayken rüyasında kuşların ötmediğini, hayvanların hatta rüzgarın dahi sustuğunu, hiçbir sesin olmadığını, her şeyin ölü olduğunu görür. Daha sonra sesler duyar, “sayısız dil ve lehçede gülüş, şaka, bağırışma ve ağlamanın”³⁵⁵ olduğu seslerdir bunlar. Monsenyör’ün vaazında bahsettiği Babil Kulesi’nin karmaşasına benzetilen bu durumda, Kutsal Kitaplara konu olan Babil Kulesi Efsanesinin parodisi söz konusudur.

Rüyasında gördüğü sesler, gözler ve yüzler belirsizdir. Antonia korkar ve yapayalnızdır. Daha sonra koyu yeşil altın sırmalı kadife elbiseli bir kadın belirir, yaklaştıkça gökyüzünün yarısını kaplayan bu kadın etkileyici sesiyle şarkı söylemektedir, Antonia bu kadının kendisidir.

Zaman geçmektedir ve Antonia doğaya hükmetme isteğiyle değil, insanlara ait olamamanın verdiği hisle sürekli doğayla iç içe olmak ister. Dağlar, koyunlar, atlar, kediler, köpekler için şarkı söylemekte, annesi Alma’nın babası Rupert’le evlenmek için St. Damian’a gelirken yanında getirdiği mavi valize doğadan topladığı bazı nesnelere koymaktadır. Küçük Antonia, küçücük aklıyla doğaya hükmetmenin değil, onunla dost olmanın gerekliliğini keşfederken, büyüklerin ondan öğreneceği şeylerin var olduğu aşıkardır.

Monsenyör, Veronika ile konuşmaktadır. Veronika, valizin içinde böcekleri biriktirmenin saçmalığı üzerinde durur. Monsenyör de gerçeklik algısının anlam boyutundaki izafiliği üzerine Veronika’ya şunları söyler:

“Senin gözünde anlamsız olan bir şey, belki de Antonia için hayati bir önem taşıyordur. Senin sinek kadar önemseydiğin şey, bir başkası için mutluluğun anahtarı olabilir. Hiçbir şey bilmiyoruz. Öncelikle neyin doğru neyin yanlış

³⁵⁵ Age., s. 10.

olduğunu bilmiyoruz. Sadece insanları kendimize inandırmaya çalışıyor ve bize inanmadıklarında onları cezalandırıyoruz.”³⁵⁶

Monsenyör, insanların nasıl ötekileştirildiğinin de özünü dile getirmiş görünmektedir.

Eser, “*İnsan doğuştan iyi midir yoksa kötü mü?*”³⁵⁷ sorusunu yönelterek insan doğasına ilişkin düşüncelerle meşgul olan John Locke, Thomas Hobbes ve Jean Jacques Rousseau gibi Aydınlanma filozoflarının sesinin işitilmesine vesile olmuştur.

Monsenyör, hayatın bir anlamının olmadığını ve insanın ona bir anlam vermek için çabalamasının nafile olduğunu, her şeye karşı şüphe ile yaklaşılmasının gerekliliğini, hayatta umudun olmadığını, sadece yaşamaya devam edilmesinin önemi üzerinde durmuş ve Antonia, onun sesinin acı ya da tatlı değil, uzun zaman önce hafızasından silinen bir şey gibi tattığını ve bunun annesinin göğsü gibi, süt gibi olduğu sonucuna ulaşmıştır. Bu durum Olguculuk çerçevesinden değerlendirilecek olduğunda gereksiz bir ‘bilgiden’ başka bir şey değildir; ancak hayal dünyası bağlamında önem taşıdığı da yadsınamaz görünmektedir.

Antonia’nın Amerika’ya gidişiyle ilgili okurun aklında oluşan soru işaretleri anlatıcı tarafından da dile getirilir. Genel olarak neden-sonuç ilişkisi bağlamında aktarılan olaylar, bu noktada yerini soru işaretlerine bırakmıştır:

“Cevaplanmayan birçok soru vardı. Monsenyör, Antonia’nın Amerika’ya gönderilmesine neden tepki göstermemiştiniz? Veronika ve diğer kızlara ne olmuştu? Kızların, Antonia’nın gidişinden yaklaşık dört hafta sonra, kasabanın zararına olacak şekilde Berner Oberland’a, Alma’nın saralı üvey amcasının yanına gönderildiği bilinmekle birlikte bu adamın yaşayıp yaşamadığı hakkında bir bilgi yoktu. Kimse, öksüz çocuklara eşlik etmedi. Bu, Veronika’nın küçük kardeşleriyle ilgilenebilecek kadar büyük olduğu anlamına geliyordu. Herkes, bu düşünceye katılmaktaydı.”³⁵⁸

³⁵⁶ Age., s. 53.

³⁵⁷ Age., s. 63.

³⁵⁸ Age., s. 82.

Nàrrody ile Amerika'ya gidecek olan Antonia, “*Bay Nàrrody, sevgili Bayan Amerika buradan daha ne kadar uzakta?*”³⁵⁹ diye sorar. Amerika'da konserde gördüğü ve ‘sevgili Bayan’ olarak adlandırdığı kadını görme ümidi taşıyan Antonia'nın Amerika'yı, ‘Sevgili Bayan’ olarak nitelemesi bir masumiyet göstergesi olmasının yanı sıra, bünyesinde ironi de barındırmaktadır.

Trende, zor koşullar altında yolculuk etmektedir Nàrrody'nin ailesi (!) Başka bir bölümde yolculuk yapan Nàrrody, diğer bireylerin üçüncü sınıf kompartımanında yer bulmalarına sevinmeleri gerektiğini düşünmektedir. İnsanlara vad edilen özgürlük, adalet ve eşitlik tam da trenin ‘üçüncü sınıf kompartımanında’ bulunmaktadır. Evet, ‘Tüm insanlar eşittir, ama bazıları öbürlerinden daha eşittir.’

Hamburg'dan gemiye aktarma yapılacaktır. Antonia, gemiyi gördüğünde heyecanla: “*Màrtha, baksana bu Monsenyör 'ün din dersinde anlattığı balina.*”³⁶⁰ der. Bu bölümün sonunda da gemiye binen Antonia'nın, balina tarafından yutulan Yunus gibi olduğu dile getirilir. Kutsal Kitaplara konu olan Hazreti Yunus kıssası, teşbih yoluyla parodileştirilmiştir.

Antonia gemideyken rüyasında gördüğü birçok dil ve lehçenin bir aradılığına gerçekte de tanık olur. Rüyasındaki ‘Babil Kulesi Efsanesi’ gerçekleşmiş görünmektedir.

Her ülkeden, her dilden birçok insan gemide zor koşullar altında ‘hayali ülkeye’ doğru yol almaktadır. İnsanların seslerinin oluşturduğu karmaşa, Antonia için seslerin masal ülkesi gibidir; “*seslerin bin bir gecesi.*”³⁶¹ Doğu Edebiyatı'nın en çok ses getiren eserlerinden ‘Binbir Gece Masalları’ anımsanmış ve anımsatılmıştır.

Gemide insanlar yakın arkadaşlıklar kurmuş, birbirlerine telefon numaralarını, adreslerini vermiş, Amerika'ya gittiklerinde de iletişimlerinin devam etmesi için sözleşmişlerdir. İnsanların ilişkileri bu kadarla da kalmamış, tumbul Macar bir çocuk, sarışın Polonyalı bir hizmetçiye aşık olmuştur. Bir kadın ölmüş ve cesedi okyanusa atılmıştır. Her şey bir karnaval havasında yaşanmakta ve –üçüncü sınıf kompartımanında yolculuk yapabilecek- herkesi birleştiren Amerika hayali, onların hayatı gemiye

³⁵⁹ Age., s. 91.

³⁶⁰ Age., s. 100.

³⁶¹ Age., s. 104.

taşımasına vesile olmuştur. Amerika'yı yücelten insanlar, kendilerini ötekileştirmekten rahatsız görünmemektedir, bu durumu kabul etmiş ya da kabul etmek zorunda kalmışlardır.

Gemideki bir adamın “*Gordios ve Kybele'nin oğlu Kral Midas kadar zengin*”³⁶² olduğundan bahsedilmiş, anlatımda Yunan mitolojisine öykünme yapılmıştır.

Gemideki “*yolculuğun altıncı ya da yedinci gününde*”³⁶³ ifadesi ile zamanın izafiliğine değinilmiş ve okyanusun üzerinde zaman hissini yok olduğu belirtilmiştir.

Antonia, gemiden indikten sonra, gemide tanıştığı Balthasar'la onun Paul Amcasının yanında yaşar. Üç yıl sonra oradan ayrılıp Brooklyn Köprüsünde yaşamaya başlarlar. İrlandalı sadist bir homoseksüel olan Bay Adonis'in yanında çalışan Balthasar, onu öldürüp tüm organlarını ve kemiklerini parçalayarak ‘insan ruhunu’ bulmaya çalışır. Adonis'in sadistliğine karşı Balthasar'ın sadistliği ortaya çıkmıştır; ancak Adonis bile isteye, kendi zevki için karşısındakine acı çektirirken, Balthasar'ın davranışı oldukça masum görünmekte, masumiyetini yitirmiş bir çağda mana arayışının dramatikliğini ön plana çıkarmaktadır.

Antonia, sesini duyup ondan çok etkilenerek peşini bırakmayan Aron Fleisig ile evlenir. Bir akşam konserde şarkı söyleyecektir. Davetlilerin içinde Richard Strauss'un da bulunması gerçekle kurmacayı birleştirmiş, anlatım üstkurmaca tekniğini üstlenmiştir.

Bahsi geçen konserde yeni bir dünyanın kapıları Antonia'ya açılacakken, o gördüğü rüyadan dolayı kendine başka bir yol çizer. Aron'la birlikte bir taksiye biner ve midesinin bulandığını söyleyerek biraz yürümek ister. Antonia, bir daha geri dönmeyecektir, bu sırada şoför Aron'a kendisinin aslında ‘Kral Midas kadar zengin’ olduğunu söylemektedir.

‘El Değmemişler’in, bu dünyaya ait olamayan kendi hayal dünyasını gerçekleştirmek için yaşayan ‘yeni bir küçük karabalığın’ ve bu dünyaya ait olamayıp yok olan ‘başka dünyadan küçük bir prensin’ parodik bir masalı olduğunu söylemek mümkündür.

³⁶² Age., s. 110.

³⁶³ Age., s. 115.

SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Batı'da modernliğin vadettiği ilerleme, gelişme ve 'mutlu bir gelecek' gerçekliğini yitirmiş, evrensel mutluluk planları, evrensel yıkımla son bulmuştur. Böylelikle modern düşünce sorgulanmış, gelinen nokta üzerinde tartışılır olmuştur. Kimilerince 'post' önekinin, anlama 'sonrası'nı eklemesi, ilerlemeci bir bakış açısıyla koşutluk içermektedir; ancak bu durum yaşananlarla uyummadığı gerekçesiyle eleştirilmiştir. Kavramsal anlamda çeşitli bakış açıları söz konusu olmakla birlikte, herkesin hemfikir olduğu nokta –her şeye rağmen- 'yeni' bir dönemin içerisinde olunduğudur. Dünya Savaşlarının ardından, teknolojik gelişmelerin oluşması, bu gelişmelerin kötüye kullanılması, dünyanın küreselleşmesi ile postmodern düşünce de gün geçtikçe gündemini korumaya ve alanını genişletmeye devam etmiştir.

Modernizmle bağlantılı olarak kötümser veya iyimser yaklaşımların söz konusu olduğu postmodernizm, sanat dallarına nüfuz etmiş, 'doğruların değil, yorumların olduğu' bu dönemde herkes bir şekilde kendini 'postmodern bir dünyanın içinde' bulmuştur.

Modern dünyanın tahayyül ettikleri ile gerçeklerin çatışması sonucu her şey parçalanmış, iç içe geçmiştir. Dünya'nın Doğu- Batı diye ayrılmaya müsait bir şekli olmadığı anlaşılmış, zıtlıklarla ifade edilen kavramlar, eklektik bir yapıya taşınmıştır.

Postmodern dönemde sınırların kaldırılması, çeşitli sanat dallarında ifade edilmeye çalışılmış; artık 'belirli' bir sanat nesnesinden ya da öznesinden bahsetmenin mümkün olmadığı; izleyici- oyuncu; okur- yazar arasındaki çizginin belirsizleşmesiyle pekiştirilmiştir. Ayrıca atıklardan, ölü varlıklara; bedenden, 'boka' kadar her şey sergilenmiştir.

Edebiyat'ın da kayıtsız kalmadığı –ve belki de yankısını en iyi şekilde Edebiyat'ta bulduğu- bu dünya, parçalardan, gülmecedan, yorumlardan oluşmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, Postmodern Edebiyatın, ağlamaktan daha iyi yapılacak bir şeyin 'ağlanacak hale gülmek' olduğunu dile getirdiğini söylemek mümkündür. Robert Schneider de Ren Üçlemesinde yer yer bunu belirten yazarlardandır.

'Uykunun Kardeşi'nde postmodern unsurları ustalıkla kullanan yazar, okura 'metnin kapılarını açmıştır.' Gerek anlatıcı gerek olay örgüsündeki kopukluk açısından tam olarak postmoderni imleyen eser, layık olduğu değeri görmüştür.

'Havada Yürüyen' adlı eserin metinlerarasılık açısından postmodern özellikler taşıdığı bilinmektedir. Eserdeki, gerçekle kurmacanın iç içeliği de postmodernin yansıması olarak değerlendirilmektedir. Toplumsal gerçeklere atıfta bulunan eser, gerçeklerin korkutucu dünyasından hayal alemine kaçış bağlamında romantizmi yansıtmaktadır. Eleştirmenlerin değerlendirmeleri bağlamında sınıfta kalan 'Havada Yürüyen'in, -her şeye rağmen- Postmodern Edebiyat'tan geçer not aldığı söylemek mümkündür.

Ren Üçlemesinin son eseri olan 'El Değmemişler' ise, üç kitap arasından 'en az' postmodern olanıdır. Hayal ve gerçek karmaşası hasebiyle postmodern kategoriye dahil edilebileceği düşünülse de, yazının okuru etkileme gücünü kullanmaya çalışması, eseri 'sulu gözlü' okurlara yaklaştırmak ister gibidir.

Genel bir değerlendirme yapılacak olursa, 'biraz da okurlardan bahsetmek suretiyle', Schneider'in, Ren Üçlemesinde modernden postmoderne doğru geri giden bir 'ilerleme' yaptığından, bunun da üç eser bağlamında düşünüldüğünde ironik bir anlatıma dönüştüğünden söz etmek mümkündür.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Adanır, Oğuz (2010), *Baudrillard*, Say Yayınları, İstanbul.
- Anderson, Perry (2011), *Postmodernitenin Kökenleri*, Elçin Gen (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Akay, Ali (2013), *Postmodernizmin ABC'si*, Say Yayınları, İstanbul.
- Aktulum, Kubilay (2011), *Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara.
- Anar, İhsan Oktay (2014), *Galiz Kahraman*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- (2009), *Kitab-ül Hiyel*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- (2008), *Puslu Kıtalar Atlası*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Antmen, Ahu (2012), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Arnold, Katharina (2008), *Von Erdäpfeläckerchen und goldenen Flakons: triviale Elemente in postmoderner Literatur am Beispiel von Robert Schneiders "Schlafes Bruder" und Patrick Süskinds "Das Parfum"*, Tectum-Verlag, Marburg.
- Bahtin, Mihail (2014), *Karnaval dan Romana*, Cem Soydemir (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, Jean (2011), *Simülakrlar ve Simülasyon*, Oğuz Adanır (çev.), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Bekiroğlu, Nazan (2009), *Yusuf ile Züleyha*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Belsey, Catherine (2013), *Postyapısalcılık*, Nursu Öрге (çev.), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Best, Steven; Kellner, Douglas (2011), *Postmodern Teori*, Mehmet Küçük (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Borries, Ernst und Erika von (1991), *Deutsche Literaturgeschichte Band 1*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- Calinescu, Matei (2013), *Modernliğin Beş Yüzü*, Sabri Gürses (çev.), Küre Yayınları, İstanbul.
- Chevassus, Béatrice Ramaut- (2011), *Müzikte Postmodernlik*, İlhan Usmanbaş (çev.), Pan Yayıncılık, İstanbul.

- Çetişli, İsmail (2009), *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye- Roman- Tiyatro*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Eagleton, Terry (2011), *Edebiyat Kuramı*, Tuncay Birkan (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- (2011), *Postmodernizmin Yanılsamaları*, Mehmet Küçük (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ecevit, Yıldız (2012), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Eco, Umberto (2011), *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Kemal Atakay (çev.), Can Yayınları, İstanbul.
- Foucault, Michel (2013), *Bu Bir Pipo Değildir*, Selahattin Hilav (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Grass, Günter (1997), *Teneke Trampet 1*, Kâmuran Şipal (çev.), Cem Yayınevi, İstanbul.
- (1997), *Teneke Trampet 2*, Kâmuran Şipal (çev.), Cem Yayınevi, İstanbul.
- Günday, Hakan (2011), *Az*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Freeland, Cynthia (2008), *Sanat Kuramı*, Fisun Demir (çev.), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Harvey, David (2012), *Postmodernliğin Durumu*, Sungur Savran (çev.), Metis Yayınları, İstanbul.
- Hitchcock, Louise A. (2013), *Kuramlar ve Kuramcılar Çağdaş Düşüncede Antik Edebiyat*, Seda Pekşen (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kaymaz, Sezgin (2004), *Zindankale*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kızılar, Funda (2006), *Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk*, Salkımsöğüt Yayınları, Konya.
- Koçakoğlu, Ahmet (2010), *Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar*, Palet Yayınları, Konya.
- Kongar, Emre (1985), *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Layder, Derek (2006), *Sosyal Teoriye Giriş*, Ümit Tatlıcan (çev.), Küre Yayınları, İstanbul.
- Lechte, John (2006), *Elli Çağdaş Düşünür*, Barış Yıldırım (çev.), Açılım Kitap, İstanbul.

- Leis, Mario (2009), *Robert Schneider, Schlafes Bruder, Lektüreschlüssel*, Reclam Verlag, Stuttgart.
- Lyotard, J. F. (1990), *Postmodern Durum*, Ahmet Çiğdem (çev.), Vadi Yayınları, Ankara.
- Moran, Berna (2011), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Möckel, Magret (2008), *Robert Schneider, Schlafes Bruder, Königs Erläuterungen und Materialien*, C. Bange Verlag, Hollfeld.
- Nietzsche, Friedrich (2005), *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, İsmet Zeki Eyuboğlu (çev.), Say Yayınları, İstanbul.
- Parla, Jale (2013), *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Plenzdorf, Ulrich (1976), *Die neuen Leiden des jungen W.*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Berlin.
- Polt-Heinzl, Evelyne (2009), *Interpretation. Robert Schneider: Schlafes Bruder*, Reclam Verlag, Stuttgart.
- Raymond, Charles (2011), *Derrida Sözlüğü*, Ümit Edeş (çev.), Say Yayınları, İstanbul.
- Rosenau, Pauline Marie (2004), *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri*, Tuncay Birkan (çev.), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Rousseau, Jean Jacques (-), *İnsanlar Arasında Eşitsizliğin Kaynağı*, Rasih Nuri İleri (çev.), Say Yayınları, İstanbul.
- Ruhnau, Sarah (2011), *Intertextualität in Postmodernen Romanen: Robert Schneiders "Schlafes Bruder" (1992) als Hypertext von Patrick Süskinds "Das Parfum" (1985)*, GRIN Verlag GmbH, München.
- Saussure, Ferdinand de (2001), *Genel Dilbilim Dersleri*, Berke Vardar (çev.), Multilingual Yayınları, İstanbul.
- Schneider, Robert (1998), *Die Luftgängerin*, Karl Blessing Verlag GmbH, München.
- (2008), *Die Unberührten*, Albrecht Knaus Verlag GmbH, München.
- (2002), *Havada Yürüyen*, Akın Kanat (çev.), Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- (1996), *Schlafes Bruder*, Reclam Verlag, Leipzig.
- (1998), *Uykunun Kardeşi*, Atilla Dirim (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sim, Stuart (2000), *Derrida ve Tarihin Somu*, Kaan H. Ökten (çev.), Everest Yayınları, İstanbul.

(2006), *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, Mukadder Erkan ve Ali Utku (çev.), Babil Yayıncılık, Ankara.

Slattery, Martin (2010), *Sosyolojide Temel Fikirler*, Ümit Tatlıcan ve Gülhan Demiriz (hızl.), Sentez Yayıncılık, Bursa.

Sontag, Susan (2013), *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen (hızl.), Metis Yayınları, İstanbul.

Süskind, Patrick (2011), *Koku*, Tevfik Turan (çev.), Can Yayınları, İstanbul.

Sterne, Laurence (2012), *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri*, Nuran Yavuz (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Şafak, Elif (2010), *Bit Palas*, Doğan Kitap, İstanbul.

(2009), *Pinhan*, Doğan Kitap, İstanbul.

Şaylan, Gencay (2009), *Postmodernizm*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Turner, Jonathan H.; Beegley, Leonard ve Powers, Charles H. (2012) *Sosyolojik Teorinin Oluşumu*, Ümit Tatlıcan (çev.), Sentez Yayıncılık, İstanbul.

West, David (2005), *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, Ahmet Cevizci (çev.), Paradigma Yayıncılık, İstanbul.

Yamaner, Güzin (2007), *Postmodernizm ve Sanat*, Algı Yayınevi, Ankara.

Yılmaz, Mehmet (2006), *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara.

Zekâ, Necmi (1994), *Postmodernizm*, Kıyı Yayınları, İstanbul.

Kutsal Kitaplar

Elmalılı M. Hamdi Yazır Kur'an-ı Kerim Meali, (2007), Dergâh Ofset, İstanbul.

İncil, (2009), İstanbul.

Sözlükler

Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü (2011), *"Postmodernizm"*, Sütun Yayınları, İstanbul, s. 473.

Felsefe Sözlüğü (2008), *"Postmodern Felsefe"*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, s. 1152

“Simülasyon”, s. 1306- 1307.

“Yapısalcılık”, s.1170- 1172.

Mitoloji Sözlüğü (2007), “Oidipus”, Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 226-227.

Psikoloji Sözlüğü (2005), “Oedipus Kompleksi”, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, s. 539

“Şizoid”, s. 714.

Tezler

Altinkale, Funda (2001), “*Postmodernist Metinde Figürasyon ve Klasik Değerlerine Genel Bir Bakış*”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi SBE).

Çiçek, Zuhale (2005), “*Postmodern Dönemde Sanat*”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Çolak, Metin (2006), “*Sinema ve Zeitgeist: Çağdaş Toplumsal Kriz ve Postmodern Sinemanın Yükselişi*”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, SBE).

Hür, Nevin (2011), “*Fantastik Bir Roman Olarak “Havada Yürüyen”*”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Uşen, Şebnem (2013), “*Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio'nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri*”, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, Yıldız Teknik Üniversitesi, SBE).

Yaprak, Tahsin (2012), “*Postmodernizmin Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Yansımaları*”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman Üniversitesi SBE).

Yılmaz, Serdar (2008), “*Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk*”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü).

Ünal, Halit Ata (2004), “*Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatro Arayışları: Postmodern Tiyatro*”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi SBE).

Makaleler

- Ataseven, Olcay (2012), “*Dan Flavin’in Mekanı Dönüştüren Işığın ve Minimalizme Yaklaşımı*”, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfdsd/article/viewFile/3405/2909> (16 Şubat 2014), s. 87.
- Bağatır, Reyhan Demir (2011), “*Nesnenin Ötesi, Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları*”, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/7_reyhan.pdf (16 Şubat 2014), s. 32.
- Barthes, Roland (1993), “*Yazarın Ölümü*”, Hüsamettin Çetinkaya (çev.), Edebiyat Eleştirisi, Sayı:4, Güz, s. 144. (140-144)
- Bayraktaroğlu, Ali M.; Uğur, Ufuk (2001), “*Postmodern Sinemada Filmlerarasılık Bağlamında Pastiş ve Parodi*”, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Cilt: 4, Sayı: 7, <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfdsd/article/viewFile/2760/2447> (01 Mart 2014), s.9.
- Çevik, Deniz Beste (2010), “*Postmodern Düşünce Çerçevesinde Müzik Sanatı*”, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi XXIII (1), s. 273, [http://ucmaz.home.uludag.edu.tr/PDF/egitim/htmpdf/2010-23\(1\)/M15.pdf](http://ucmaz.home.uludag.edu.tr/PDF/egitim/htmpdf/2010-23(1)/M15.pdf) (28 Şubat 2014)
- Demet, Ergin (2011), “*Pop Art Temsilcileri ve Eserleri*”, Martı Dergisi, <http://www.martidergisi.com/pop-art-temsilcileri-ve-eserleri/> (14 Şubat 2014)
- Döl, Attila; Avşar, Pelin (2013), “*Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi*”, İdil Sanat ve Dil Dergisi, Vol.2, No.10, <http://www.idildergerisi.com/makale/pdf/1382372198.pdf> (16 Şubat 2014), s. 5.
- Foucault, Michel (1993), “*Yazar Nedir?*”, Osman Akınhay (çev.), Edebiyat Eleştirisi, Sayı:4, Güz, s.99. (98-111)
- Hassan, İhab (2008), “*Bir Postmodernizm Kavramına Doğru*”, İshak Yetiş (çev.), Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, s. 273, 274
- İspir, Naci;Kaya, Zekeriya (2011), “*Sinemada Postmodern Arayışlar*”, Atatürk İletişim Dergisi, Cilt:1, Sayı: 2, <http://edergi.atauni.edu.tr/index.php/iletisim/article/view/7530/6719> (01 Mart 2014), s.82.
- Karadoğan, Ali (2005), “*Postmodern Sinema mı Film mi?*”, İletişim: Araştırma Dergisi, Cilt:3, Sayı:1, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/667/8498.pdf> (01 Mart 2014), s.148.

- Onart, Adnan, “Yapısalcılık, Değişik Yönleriyle Yapısalcılık ve ”Yapı” Kavramı” http://www.tdk.gov.tr/images/css/TDD/1973s262/1973s262_11_A_ONART.pdf, http://turkoloji.cu.edu.tr/DILBILIM/adnan_onart_yapısalcılık.pdf (30 Ocak 2014)
- Özdem, Özen Okat; Geçit, Erdem (2013), “Postmodern Sanat Akımları ve Reklamlara Yansımaları”, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, No: 36, <http://iletisimdergisi.gazi.edu.tr/site/index.php/IKAD/article/view/40> (16 Şubat 2014), s. 157.
- Sezgin, F. (2005), “Mimarlığın Geleceği Üzerine Kestirimler”, Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi, http://fbederigi.sdu.edu.tr/files/2005_9_3/f.sezgin.pdf (18 Şubat 2014)
- Süzen, Hatice Nilüfer, “Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme”, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Resim- İş Eğitimi Ana Bilim Dalı, s. 148.
- Temel, Tamer (2003), “ “Geyikler Lanetler” Oyununa Postmodern Bir Yaklaşım”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Sayı: 4, Sayfa: 126, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsf/article/viewFile/3126/3018> (18 Şubat 2014)
- Yayla, Faruk (2007), “Telematik İletişim Teknolojileri ve Kablosuz Erişim”, Yıldız Teknik Üniversitesi, Haberleşme Teknolojileri ve Uygulamaları Sempozyumu, Elektrik- Elektronik Fakültesi, http://www.habtekus.yildiz.edu.tr/2007/cd/bildiriler/yeni_hizmet_turleri_gelecek_bakis/53.pdf (27 Ocak 2014).)
- Yılmaz, Serdar (2012), “1950 Sonrası Sanat Akımlarının Gelişiminde Robert Rauschenberg’in Etkileri”, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 10, http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/10_serdar.pdf (01 Mart 2014), s. 117.

Filmler, Gazeteler ve Diğer İnternet Kaynakları

- Bender, Lawrence (Producer) (2003), Quentin Tarantino (Director), *Kill Bill: Vol. 1* [Film], USA: Miramax Film.
- Breitenstein, Andreas, “Seelenschwulst”, *Neue Zürcher Zeitung*, (10.01.1998) http://www.djds.de/faecher/Deutsch/rsmat/lu_seels.htm (2 Nisan 2014)
- Caruso, Fred C. (Producer) (1986), David Lynch (Director), *Blue Velvet* [Film], USA: De Laurentiis Entertainment Group.

Hage, Volker, "Schlurf heimwärts, Engel", *Der Spiegel*, (1/98)

<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/rezensionen-robert-schneider-die-luftgaengerin-schlurf-heimwaerts-engel-a-27289.html> (2 Nisan 2014)

Löffler, Sigrid, "Ein Engel kommt nach Jacobsroth", *Die Zeit*, (08.01.98)

http://www.zeit.de/1998/03/Ein_Engel_kommt_nach_Jacobsroth (2 Nisan 2014)

Stocker, Kurt; Krausz Danny (Producers) (1995), Joseph Vilsmaier (Director), *Schlafes Bruder* (Film), Germany: Dor Film.

<http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/pomo.html>(12 Mart 2014)

ÖZGEÇMİŞ

12 Mart 1987’de doğan Gülcan Yücedağ, ilköğretimini Bursa’da Musa Fırat Coşkun İlköğretim Okulunda tamamlamıştır. Ortaöğretimini ise, Bolu Atatürk (Yabancı Dil Ağırlıklı) Lisesi’nde bitirmiştir. Lisans eğitimini Konya- Selçuk Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı bölümünde almış, 2010-2011 eğitim-öğretim süresince bir dönem (6 ay) Erasmus Hareketliliği Programından yararlanmaya hak kazanarak Almanya’nın Münster şehrinde ‘*Westfälische Wilhelms-Universität*’te eğitimine devam etmiştir. 2012- 2013 yılında ikinci bir yüksek lisans olarak Sakarya Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde eğitimine başlamıştır ve içinde bulunulan süreçte de eğitimine devam etmektedir.