

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
(FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI)**

**JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT'İN *FOTOĞRAF MAKİNASI* VE
MÖSYÖ ADLI YAPITLARINDA POSTMODERNİZM VE
MİNİMALİZM**

Yüksek Lisans Tezi

FATİH AYNACI

Ankara-2015

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
(FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI)

**JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT'İN *FOTOĞRAF MAKİNASI* VE
MÖSYÖ ADLI YAPITLARINDA POSTMODERNİZM VE
MİNİMALİZM**

Yüksek Lisans Tezi

FATİH AYNACI

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Mehmet Emin ÖZCAN

Ankara-2015

TEZ ONAY SAYFASI

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
(FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI)

JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT'İN *FOTOĞRAF MAKİNASI* VE *MÖSYÖ* ADLI
YAPITLARINDA POSTMODERNİZM VE MİNİMALİZM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Mehmet Emin ÖZCAN

Tez Jüri Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

Yard. Doç. Dr. Ümran TÜRKYILMAZ (Başkan)

Prof. Dr. Arzu Etensel İLDEM

Prof. Dr. Mehmet Emin ÖZCAN

Tez Sınavı Tarihi: 07.07.2015

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (07/07/2015)

Fatih Aynacı

“Jean-Philippe Toussaint’in *Fotoğraf Makinası* ve *Mösyö* Adlı Yapıtlarında Postmodernizm ve Minimalizm” başlıklı tez çalışmam sırasında benden desteklerini esirgemeyen ve beni sürekli cesaretlendiren tez danışmanım Prof. Dr. Mehmet Emin Özcan’a ve bu noktaya gelmemde katkısı olan bütün Anabilim Dalı hocalarıma teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca bu süreçte manevi destekleriyle her daim yanımda olduklarını bana hissettiren aileme ve bütün arkadaşlarıma özellikle teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERN OLUŞUM VE POSTMODERN EDEBİYAT

- 1.1. KAVRAMSAL AÇIDAN POSTMODERNİZM.....1
- 1.2. POSTMODERNİZMİN TARİHSEL GELİŞİMİ.....17
- 1.3. EDEBİYATTA POSTMODERNİZM.....34
- 1.4. POSTMODERN EDEBİYAT YÖNTEMLERİ.....50

İKİNCİ BÖLÜM

MİNİMALİZM VE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

- 2.1. MİNİMALİZM'İN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ.....67
- 2.2. EDEBİYATTA MİNİMALİST ANLAYIŞ.....82
- 2.3. MİNİMALİST BİR YAZAR OLARAK JEAN-PHILIPPE
TOUSSAINT.....102

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT'İN *FOTOĞRAF MAKİNASI* ve *MÖSYÖ* ADLI YAPITLARINDA İZLEKSEL AÇIDAN MİNİMALİST ÖGELER

- 3.1. YALINLIK.....109
- 3.2. YALNIZLIK.....123
- 3.3. YAVAŞLIK.....136

SONUÇ

KAYNAKÇA

ÖZET

RESUME

ABSTRACT

GİRİŞ

İnsanın duygu ve düşüncelerini en iyi anlatabildiği yöntem olan yazma eylemi edebiyat yoluyla sistemli ve düzenli bir ilerleyiş kaydederek ortaya çıkışından bu yana kendini geliştirmektedir. Bu bağlamda edebiyat tarihi, bütün yenilik girişimlerinde olduğu gibi yeniliklerin eski inanış ve uygulamalar üzerindeki üstünlüğünü kanıtlamakla geçmiştir. Bu yenilikler kendini akımlar yoluyla gösterebilmiş ve kimisi öylesi güçlü bir etkiye sahip olmuştur ki, edebiyat dışındaki alanları da etkilemeyi başarmıştır.

Postmodernizm ve onun uzantısı olarak kabul edebileceğimiz minimalizm, kültür alanlarını doğrudan etkilemeyi başaran önemli düşünce ve sanat akımlarından olmuşlardır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkisini giderek artıran postmodernist eğilimler edebiyatı da etkileyerek bu yoldaki ilerleyişini emin adımlarla sürdürmüştür.

Yukarda bahsi geçen bu iki akımla ilintili olarak, bu çalışmaya konu olan Jean-Philippe Toussaint'in *Fotoğraf Makinası* ve *Mösyö* adlı yapıtlarının inceleme konusu seçilmesi elbette tesadüf eseri bir tercih değildir. Öncelikle yazınsal alanda her iki akımı da içine alarak yapılmış izleksel bir incelemelerin yeterli oranda olmayışı bu konunun tercih edilmesinde etkili olmuştur. Bununla birlikte çok yönlü kişiliği, yaşadığı dönemin yaşam biçimine tepki göstermesi ve postmodern kaygılarla ortaya çıkan kitle kültürünü üstü örtük biçimde roman kişileri üzerinden eleştirmesiyle Toussaint, incelenmeye değer bir yazar olduğunu ortaya koymaktadır.

Toussaint'in bu tutumunu yayımlanmış diğerk yapıtlarında da görmek mümkün olmakla beraber, postmodern dönemin oluşturduğu olumsuz algı sonucu ortaya çıkan bazı bireysel ve toplumsal sorunların öne çıkanlarının en belirgin biçimde görülebileceği söz konusu iki yapıtı bu anlamda önemli bir yer tutmaktadır. Bu noktada Toussaint'in eleştirel bakış açısını besleyen indirgeme, yalınlık, basitlik olgularına dayalı minimalist yaklaşım onun için önemli bir çıkış noktası oluşturur. Nitekim adı geçen yapıtlarında öncelikli olarak bu yaklaşımın izleri sürülecektir.

Üç ana bölümden oluşan “Jean-Philippe Toussaint'in *Fotoğraf Makinası* ve *Mösyö* Adlı Yapıtlarında Postmodernizm ve Minimalizm” başlıklı tez çalışmasında 20. yüzyıla damgasını vuran bu iki akım birçok yönden ele alınmaya ve sonuç olarak yazarın söz konusu iki yapıtına yansımalarına değinilmeye çalışılacaktır. Yazarımızın iki yapıtında da öne çıkan minimalist izlekleri arayacağımız son bölümün öncesinde izleksel çalışmanın sağlam temeller üzerine oturmasını sağlamak amacıyla, Toussaint'in yapıtlarının altyapısını oluşturan ve çok geniş bir arka plana sahip olan postmodernizme, minimalizme ve onların edebiyata etkilerine değinilecektir.

Bu bağlamda “Postmodern Oluşum ve Postmodern Edebiyat” başlıklı birinci bölümün ilk alt başlığında modernizmin aksayan ve eksik bırakılmış yönlerini kullanarak kendini kanıtlayma imkânı bulan postmodernizmin, ilerleyen aşamalarında çok tartışılan bir olgu haline gelmesi, ortaya çıkışını tetikleyen unsurlar, kendisine tepki olarak ortaya çıktığı modernizm ve onun söylemleriyle olan savaşımı gösterilmeye çalışılacaktır. Bu anlamda kavramsal olarak kendini gösterebilmesi sırasında onu engelleyen ve tetikleyen etmenlere değinirken, modernizm ve

postmodernizm söylemlerinden genel olarak bahsedilecektir. Modernizme ve onun teorisine getirdiği eleştirilerle, modernizmle arasına kalın duvarlar ören yeni bir dönemin kapılarının aralandığı vurgulanacaktır.

Modernizm ve postmodernizm arasındaki rekabete ve sözcüğün kavramsal yapısına genel olarak değinildikten sonra, birinci bölümün ikinci alt başlığında postmodernizmin tarihsel gelişimi, başlangıcından bu yana geçen süreçte nasıl bir değişim ve dönüşüm yaşadığı üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Sözcüğün kabul görmesi kadar, düşünce sistemi olarak benimsenmesinin de çalkantılı bir süreç sonunda gerçekleştiği anlatılacaktır. İlk olarak Amerika’da kendini göstermesine karşın, Avrupa’da özellikle Fransa’da meydana gelen gelişmeler neticesinde sesini duyurabildiği vurgulanacaktır. Bu süreci anlatırken çeşitli düşünür ve araştırmacıların konuyla ilgili ortaya attıkları görüş ve düşüncelerden yararlanılacak, özellikle postmodernizmin anlamını bulmasında sağladıkları katkılar nedeniyle 20. yüzyıl Fransız düşünürlerinin konuya ilişkin yaklaşımları ele alınacaktır.

Birinci bölümün üçüncü alt başlığında postmodern düşüncenin edebiyat üzerindeki etkileri ve edebiyata yansımaları incelenecektir. Yaşamın kendisi gibi, değişim odaklı ilerleyen edebiyatın da zaman içinde biçim değiştirerek varlığını sürdürdüğünden bahsedilecektir. Edebiyat tarihinde yer alan akımların sürekli kendilerinden önce var olan akımları geliştirmek ya da onlara tepki göstermek amacıyla ortaya çıktıkları göz önünde bulundurularak, postmodern edebiyat kültürünün bu akımların dönemimiz itibariyle sonuncusu olduğu vurgulanacaktır. Bu bağlamda postmodern edebiyatın iyi kavranabilmesi için kendisine tepki olarak

ortaya çıktığı modernizmin edebiyat algısı ortaya konulacaktır. Postmodernizmin modernizme düşünsel ve sanatsal alanlarda olan tepkisinin edebiyat alanına da yansıdığı gösterilecektir. Sarsılmaz temeller üzerine kurulduğu düşünülen modernist edebiyat kültürünün postmodernizm tarafından nasıl alt üst edildiği anlatılacaktır. Bireyin başat rol oynadığı Aydınlanmacı bir anlayıştan bireyin kendine dahi yabancılaştığı ve önemsiz, silik bir konuma gerilediği günümüz anlayışıyla şekillenen bir edebiyat kültürünün nasıl meydana geldiği gösterilecektir. Edebiyat alanında modernizmin öne sürdüğü savların aksine ortak olanın değil farklı olanın vurgulanması üzerine kurulu postmodern edebiyat anlayışı genel hatlarıyla irdelenecektir.

Birinci bölümün son alt başlığında bir önceki alt başlıkta anlatılanların somutlaşmış bir ifadesi olarak postmodern edebiyat olgusu içinde kullanılan yöntem ve teknikler üzerinde durulacaktır. 20. yüzyılda edebiyatta meydana gelen değişimler sonucunda edebi anlatılarda biçemden çok biçimin önem kazandığı bir anlayışın hâkim olduğu açıklanacaktır. Toplumsal, kültürel, siyasi, ekonomik ve teknolojik alanlarda meydana gelen hızlı değişimlerin sanat alanlarında biçimsel değişimleri tetiklediği gibi, edebiyat alanında da bu biçimsel değişimlerin gerekli hale geldiği anlatılacaktır. Herhangi bir ekole bağlı kalmayı reddeden, ideoloji karşıtı bir ideolojik yapı sergileyen postmodernizmin, tümüyle olmasa bile temel düşünce biçimi olarak postyapısalcı anlayış ile yöntem bakımından benzerlikler gösterdiğinin altı çizilecektir. Bu yapı içinde biçimsel ve anlamsal yönde ortaya çıkan *bilinçakımı*, *flash back*, *grotesk*, *çok yönlü optik*, *imge*, *allegori*, *simge*, *modernist imge*, *metinlerarasılık*, *montaj*, *kolaj*, *pastiş*, *parodi*, *ironi*, *oyunsulluk*, *çoğulculuk*,

üstkurmaca gibi yeni yöntemlerin edebi metinlerde nasıl kullanıldıkları üzerine durulacaktır. Genel olarak postmodernizmin temel ilkelerinden bağımsız olmayan bu yöntemler yardımıyla edebiyatta hem biçim hem de biçem bakımından yeni bir başlangıca imza atıldığı gösterilecektir. Dolayısıyla edebi metinlerde temeli oluşturan unsurların birçoğunun postmodern düşüncenin etkisiyle nasıl bir yapıya büründüğü anlatılmaya çalışılacaktır.

“Minimalizm ve Jean-Philippe Toussaint” başlıklı ikinci bölümün ilk alt başlığında minimalizmin sözcük olarak yapısından başlayarak ortaya çıkışı ve gelişiminden bahsedilecektir. Minimalizmin postmodernizm ile olan ilişkisine değinilecek ve bazı yönleriyle çelişse bile birçok noktada onun adeta bir uzantısı olduğu anlatılacaktır. Minimalizmin postmodernizme paralel olarak öncelikle resim, heykel, mimari, sinema, müzik gibi sanat alanlarını etkilediğinden bahsedilirken, bu sanat alanlarına yansımaları incelenecektir. Minimalizmin 20. yüzyılda ortaya çıkan popüler kültür kavramı ile olan derin ilişkisi, yaşamın hızla tüketildiği hız odaklı endüstri toplumu karşısında en az malzeme ile en çok olanı elde etme ve basitlikteki zenginliği keşfetme düşüncesini temsil eden, sade ve basit yaşamı önceleyen minimal yaklaşımın öne çıkan özellikleri vurgulanacaktır.

İkinci bölümün ikinci alt başlığında minimalizmin edebi alandaki yansımalarına değinilecektir. Minimalist edebiyatın postmodern edebiyat anlayışından tamamen bağımsız bir anlayış olmadığı, postmodernizme tepki göstermek için değil, belli yönleriyle onu geliştirmek için ortaya çıktığı anlatılacaktır. Edebiyat alanında tam bir edebi akım haline gelememesi ve bunun sebepleri üzerinde

durulmaya çalışılacaktır. Minimalist metinlerin ilk nerede başladığı ve nasıl bir gelişim gösterdiği anlatılacaktır. Sanatsal bir yapı olarak ortaya çıkışında olduğu gibi edebi alanda da kendini göstermesine zemin hazırlayan şartlardan bahsedilecektir. Şiir, tiyatro, roman ve özellikle öykü gibi edebi türlerden hangisine ne derece etki edebildiği ve hangi özelliklerini onlara aktarabildiği konusu genel olarak irdelenecektir. Kısa öykü türünün diğer edebi türlere oranla minimalizme yakınlığı ve minimalizmin bu türde ortaya çıkış aşamaları anlatılırken, biçimsel ve biçimsel bakımdan minimalist anlayışın bu kısa ama yoğun anlatımının edebi metinlerdeki yansımaları gösterilecektir. Yalnızca izleksel öz ile yapısal unsurların birlikteliğiyle edebi bir yaratının minimalist bir metin olarak adlandırılabilmesi vurgusu yapılacaktır. Edebi metinlerde biçimsel ve biçimsel anlamdaki yapıyı oluşturan olay, dil-üslup, konu-izlek, roman kişileri, bakış açıları, zaman-uzam gibi unsurların minimalist metinlerde kullanılış biçimleri ele alınacaktır.

İkinci bölümün son alt başlığında *Fotoğraf Makinası* ve *Mösyö* adlı yapıtlarıyla bu tez çalışmasına konu olan Jean-Philippe Toussaint'in çok yönlü yaşamından, edebi kişiliğinden, edebiyata bakış açısından ve minimalist bir yazar olarak adlandırılmasına neden olan unsurlardan söz edilecektir. Genel olarak değineceğimiz diğer yapıtlarının ardından, bu yapıtlarda kullanılan ortak izleksel minimalist öğeler ortaya konulacaktır. Böylece üçüncü bölümde izleksel açıdan incelenecek iki yapıtıyla olan benzerlikleri ortaya konulmuş olacaktır. Minimalist metinlerde anlatılmak istenenin, hızlı yaşamaya ve tüketmeye dayalı değişken toplumsal yapı içinde gelgitler yaşayan insanın varoluş sorununun ortaya konulması olduğu anlatılacaktır.

Metin incelemesi yapılacak “Jean-Philippe Toussaint’in *Fotoğraf Makinası* ve *Mösyö* Adlı Yapıtlarında İzleksel Açıdan Minimalist Ögeler” başlıklı üçüncü bölümün ilk alt başlığında minimalist metinlerin başat konularından olan “Yalınlık” konusu üzerinde durulacaktır. Minimalizmin sanatsal alanlarda olduğu gibi sadelik, basitlik, sıradanlık üzerine yaptığı vurgunun bir edebi metinde nasıl hayat bulduğu anlatılacaktır. Bu konudaki yaklaşımını ve düşüncelerini dile getirdiği yapıtlarıyla her şeyin anlamını yitirdiği, karmaşanın hâkim olduğu bir dünyada, Toussaint’in vermek istediği mesajın aslında insanlığın kendisini yeniden keşfetmesi için bir çıkış noktası oluşturacağı gösterilmeye çalışılacaktır.

Üçüncü bölümün ikinci alt başlığında minimalist metinlerde görülen bir başka önemli konu olan “Yalnızlık” olgusu işlenecektir. 20. yüzyılda yaşanan iki büyük dünya savaşı sonunda maddi ve manevi bakımdan birçok şeyi yitiren insanın giderek bireyselleşmesi, özüne uzaklaşması, kendi kabuğuna çekilmesi, toplumsal hayattan kopuk, iletişime kapalı birey haline gelmesinin getirdiği ciddi boyuttaki yalnızlık sorunsalı anlatı kişileri ve yaşadıkları üzerinden vurgulanacaktır. İnsanı bu yalnızlık ortamına iten sebeplerin sadece kendi istek ve düşünceleri olmadığı, maddi çıkarların gözetildiği tüketime dayalı yaşam tarzının ve bu doğrultuda şekillenen toplumsal düzenin böyle bir ruh halinin oluşmasında etken rol oynadığının altı çizilecektir. Yaşama tutunması için gerekli sebeplerin ortadan kalktığını düşünen insanın kendi içine dönüşü ve yalnızlıkta bulmaya çalıştığı huzur üzerinde durulacaktır. Bu noktada yalnızlığın büyük resimde ortaya çıkan olumsuz etkileri yanında, bazı olumlu yönlerinin olduğu da anlatılacaktır.

Üçüncü bölümün son alt başlığında minimalist metinlerde yine sıkça karşılaşılan “Yavaşlık” konusuna değinilecektir. Zihinlerde oluşan, hızlı yaşayarak yaşamdan daha çok zevk alınacağı ve kısacık ömürlere birçok şeyin sığdırılarak yaşamın tadına varılabileceği yönündeki inanışın aslında insan ruhunu tüketici, zarar verici etkisinden söz edilecektir. Zamanın dolayısıyla yaşamın böylesine hızla tüketildiği, tüketirken yaşamda önemli olan birçok şeyin es geçildiği gösterilecektir. Zamanın insanı değil; insanın zamanı yorması gerektiği düşüncesi vurgulanarak, insanın zamanın peşinden koşmak ve onu yakalamak için sarf ettiği çabanın kendine hiçbir fayda sağlamayacağı anlatılacaktır.

Böylece bu tez çalışmasında postmodernizm ve minimalizmin kavramsal yapısı, ortaya çıkışı, tarihsel gelişimi, edebiyata etkisi işlenecek, edebi metinlere biçimsel ve biçimsel açıdan yansımaları gösterilecek ve Jean-Philippe Toussaint’in *Fotoğraf Makinası* ve *Mösyö* yapıtlarında postmodernist popüler kültürün etkisiyle ortaya çıkan minimalist metinlerin öne çıkan izleksel konuları teoriden uygulamaya doğru ilerleyen bir çizgide ele alınacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERN OLUŞUM VE POSTMODERN EDEBİYAT

1.1. KAVRAMSAL AÇIDAN POSTMODERNİZM

Toplumda meydana gelen köklü değişiklikler ve yenilikçi girişimler değişim öncesi dönemi benimseyen düşünür, siyasetçi, edebiyatçı ya da sanatçılar için genelde bir kriz dönemi olarak addedilir. Bu döngü içinde tarih, hep böylesi kabulleniş ve reddedişlere sahne olmuştur. Bu birbirini takip eden yenilikler rüzgârının köklü bir yapıyı benimseyenler için ne denli endişe verici bir özellik taşıdığını, Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *“İçinde yaşadığımız zamanın bir doğuş zamanı ve yeni bir döneme geçiş çağı olduğunu görmek zor değil... Yerleşik düzene rahatsızlık veren anlamsızlık ve sıkıntı, bilinmeyen bir şeylerin belli belirsiz sezilmesi; bunlar yaklaşmakta olan değişimin habercileridir”* (Aktaran: Best-Kellner, 2011: 9) sözleriyle açıklar. Hegel bu sözleri her ne kadar modernizm için söylemiş olsa da, bu anlayış tarihin her döneminde gerçekleşen yenilikler için geçerli olan bir görüştür. Bu yenilikler silsilesi sonucunda karmaşık, anlaşılması güç bir döneme girildiğini Emile Durkheim *kaos* sözcüğüyle ortaya koyar. İnsanın varoluşsal tarafının çıkmazlar içindeki durumunu da bu kaos ortamına bağlar ve bu durumu: *“Toplumun ayakları altında sağlam bir zemin yok. Bundan böyle hiçbir şey muhkem değil... Belli demokrasilerde görülen kaosun, sürekli akış ve istikrarsızlığın kaynağı bu. Burada birden bire ortaya çıkan düzensiz, duraksamalı ve insanı tüketen kasırgalara maruz bir varoluşla karşılaşıyoruz”* (Aktaran: Best-Kellner, 2011: 9) sözleriyle açıklamaya çalışır. Her iki düşünürün de anlatmaya çalıştığı toplumsal değişimler iki cepheli karşıt oluşumların ortaya çıkmasını tetiklemekte ve bir karmaşa ortamının meydana gelmesine neden olmaktadır. Dönemimiz açısından

düşündüğümüzde bu karmaşa ortamının oluşmasına neden olan düşünce hareketinin *postmodernizm* olduğunu söylemek mümkündür.

Bu alt başlıkta bilinen birçok gerçeği ters yüz ederek bu ortamın oluşmasını sağlayan postmodernizmin kavramsal bir olgu haline gelmesi sürecinde onun altyapısını hazırlayan etmenlerden, kendine rakip olarak gördüğü ve söylemlerine şiddetle karşı çıktığı modernizmle olan savaşımından bahsetmeye çalışacağız. Böylece bir sonraki bölümde ele alacağımız minimalizmin ortaya çıkışını tetikleyen postmodern eğilimin kavramsal duruşu gözler önüne serilecektir.

Hegel ve Durkheim'in düşüncelerinden bir çıkarım yapmak gerekirse, şüphesiz yenilikler her zaman eskide bir yıkıma yol açar. Çünkü yenilik arayışı bir şekilde *Yeni*'nin *Eski* ile olan ilişkisine bir set çekmesini gerektirir. Her yeni teori eskisinin içinde gelişir ve gün gelince onu yıkacak düşüncelerle yine onun içinden doğar. Bu yüzden "yeni" sözcüğü arka planında "yıkım" sözcüğünü de barındırır dersek yanlış bir tespitte bulunmuş olmayız.

Ortaya çıkan yeni teoriler beraberinde bilinçli değerler ve düşünceler sistemi getirir ve bu değerler kullanıldıkça benimsenir hale gelir. Bu düşünceler sistemi toplumsal yapıyı da doğrudan etkiler. "*Yeni teoriler ve düşünceler yeni toplumsal yaşantıları dile getirir ve bundan dolayı yeni ortaya çıkmakta olan söylemlerin dallanıp budaklanması, toplum ve kültürde önemli dönüşümlerin cereyan etmekte olduğunu gösterir*" (Best-Kellner, 2011: 10). Bu da *Eski* taraftarı olanlar için *Yeni*'nin neden endişe verici olduğunu açıklamaktadır.

Yenilikle ilgili bu düşünceyi, son dönem dünya görüşünün oluşumu açısından ele aldığımızda, 1960'lı yıllarda olup bitenler oldukça büyük bir önem arz etmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrası 1960'lı yıllarda baş gösteren toplumsal, siyasi gelişmeler, düşünsel ve kültürel alanlardaki yeni söylemler, otoriter modern toplum anlayışına karşı bir tepkinin ortaya çıktığını göstermekteydi. Bundan dolayı söz konusu yıllarda kendini gösteren toplumsal, siyasi, düşünsel ve kültürel uygulamalar eleştirilmeye başlanır. Steven Best ve Douglas Kellner'a göre bu durum, 1970'li ve 1980'li yıllarda kendini gösteren kayda değer teknolojik gelişmelerle birlikte bir *kopuş*'u¹ ifade etmektedir. Bu kopuş modern toplumla olan bağların zedelenmesine sebep olan ve aslında tarihi altyapısı daha eskilere dayanan postmodernizmin ortaya çıkmasını sağlar. Böylece postmodernist düşünce gelenekçi çizginin ortasına büyük, ağır bir kaya gibi düşer.

Postmodernizm kavramıyla ilgili söylemleri dile getirmeden önce, postmodernizmin kendi karmaşıklığı içinde azami düzeyde iyi anlaşılabilmesi için, kendisine tepki olarak ortaya çıktığı modernizmi ve onun söylemlerini karşıtlarıyla birlikte ortaya koymaya çalışalım. Bu bakımdan sırasıyla *modern- postmodern*, *modernlik-postmodernlik*, *modernleşme* ve *modernite-postmodernite* kavramlarını açıklamaya çalışalım.

Modern sözcüğü anlam içeriği bakımından yaşanılan döneme, çağa, çağın gereklerine ve getirdiklerine ayak uydurma anlamına gelmekle beraber; yeni,

¹ Bkz. BEST, S.- KELLNER, D., **Postmodern Teori**, Çev: Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011, s. 10.

yenilikçi, ilerlemeci anlamlarını da içermektedir. Buna karşılık *postmodern* sözcüğü ise İkinci Dünya Savaşı'nın ardından bozulan iyimser tablo sonrası ortaya çıkan düzensizliği düzen kabul eden, anlamsızlığa anlam kazandırmaya çalışan bir dünya görüşünü ve yaşam tarzını ifade eder.

Modernlik terimi, Marx, Weber ve diğer teorisyenlerin açıklamalarından yola çıkılacak olursa, Ortaçağ ve feodal devlet düzeninin ardından gelen dönemi nitelenmek için kullanılan bir terimdir. Modernlik, benimsenmiş kökleşik bir geleneğe karşıtlığı ifade etmek için de kullanılır. Bu anlamda ıslahat, yenilik ve dinamizm sözcükleri onu tanımlamada kullanılır.² Madan Sarup'a göre, Rönesans'ın ardından ortaya çıkan bu terim, 18. yüzyıldan bu yana toplumsal ekonomik, siyasal anlamda ilerici ilke edinen kapsayıcı bir üst terimdir.³ *Postmodernlik* terimi ise, modernlikten sonra ortaya çıkacak olan yapıların tekilci, genellemeci ve baskıcı tutumu nedeniyle başlamadan çökeceğini iddia eden, birçok alanda çoğulculuğu hedefleyen, tüketim kültürü odaklı ortaya çıkan bir terimdir:

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. Postmodernlik, Aydınlanma'nın bu normlarına karşı dünyanın olumsal, temelsiz, çeşitli, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağınık kültürlerden ya da yorumlardan ibaret olduğunu bildirir (Eagleton, 2011: 9).

² Bkz. A.g.e., s. 15.

³ Bkz. SARUP, Madan, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm Eleştirel Bir Giriş*, Çeviren: Abdülbaki Güçlü, İstanbul, Kırk Gece Yayınları, 2010, s. 184.

Descartes ile başlayıp Aydınlanma ile devam eden ve bugüne uzanan modernlik söylemlerinin temelinde aklın önderliği vardır. Buna göre akıl, her türlü ilerlemenin kaynağı ve her türlü problemin çözümü noktasında kilit konumdadır. Buna paralel olarak tarih sahnesinde yer edinmiş özgürlükçü hareketler başta olmak üzere, geçmişte gerçekleştirilen ilerlemeci atılımların her birinde aklın hep başat rol oynadığını görmek mümkündür.

Modernliğin teorik bir söylemde kalmayıp pratiğe dönüşümü, gündelik yaşamda da hayat bulur. Modernliğin gündelik yaşamla bütünleşmesi ise modern sanatla, tüketim toplumuna hitap eden ürünlerle, teknolojinin getirileriyle, ulaşım ve iletişimde ortaya çıkan yeniliklerle gerçekleşir.

Modernizmin bir başka önemli unsuru olan ve modernliğin kurduğu evren içinde sanayileşmenin ve sömürgeci düzenin bir sonucu olarak ortaya çıkan *modernleşme* ise, modernliği oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, sanayileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşme gibi terimlerin her birinin bir bütün halinde ortaya koydukları oluşuma karşılık gelmektedir.⁴ Modernleşmede tetikleyici unsur kapitalist dünya düzenidir. Bu düzen yeni siyasi, ekonomik, toplumsal ve teknolojik keşiflerin yapılmasını gerekli kılmıştır.⁵

⁴ Bkz. BEST-KELLNER, 2011, s. 15.

⁵ Bkz. SARUP, 2010, s. 185.

İçerik bakımından ortak noktaları olsa da tarihsel altyapısı ve anlamsal içeriği bakımından modernleşme ve modernizm terimlerinden farklılık gösteren *Modernite*, temeli 16. yüzyıla kadar dayanan, 17. yüzyılda kendini gösteren, 18. yüzyılda Aydınlanma felsefesiyle güçlenen ve zaman içinde küresel boyuta ulaşan, gelenek karşıtı ve ondan kopuk bir tavır takınan, değişim yanlısı geniş kapsamlı bir toplumsal olgudur.⁶ Aklın ve insanın çıkış noktası olarak belirlendiği bu anlayışta özgürlük ve özne, toplumsal ve felsefi dinamiklerin temel yapı taşları olarak görülür. Bu yönüyle modernite modernizmin altyapısını oluşturur. Bu durumu postmodernite açısından düşündüğümüzde, nasıl ki modernite modernizm öncesi olgunlaşma dönemini ifade ediyorsa, modernite karşısında duran *postmodernite* terimi de kendisinin bir ileri aşaması olan postmodernizmden önceki dönemi oluşturur. Başlangıcı 19. yüzyılın ikinci ve 20. yüzyılın ilk yarısına dayandırılan terim, Batı'nın kendi kendini sorguladığı, farklılık yaratacak yeni düşüncelerin ortaya çıktığı, postmodern düşüncenin çeşitli düşünürler yardımıyla henüz “izm”e dönüşmediği bir geçiş dönemini ifade eder. İsmet Emre bu dönemi: “*Modernizmin karnının şıştiği, ağırlaştığı, hantallaştığı, huysuzlaştığı, doğurmanın hemen öncesindeki halet-i ruhiyesine karşılık olarak kullanılmak üzere üretilmiştir*” (Emre, 2006: 30) şekildeki benzetmesiyle açıklar.

Genelde ilerlemeci bir yapıya sahip olduğu düşünülen modernliğin ve modernleşmenin insanlığa bazı faydaları olmakla birlikte, bir o kadar da zararı dokunmuştur. Kapitalizm ve modernizm birbirinden ayrılmaz ikili gibi görülürken, kapitalizmin yıkıcılıkta çok ileriye gitmesi, modernizmin kapitalist fikirlerin etkisiyle

⁶ Bkz. GIDDENS, Anthony, **The Consequences of Modernity**, Stanford, Stanford University Press, 1990, s. 1.

zehirlenmesine ve yarardan çok zarar getirmesine yol açar.⁷ Kapitalizmin acımasızlığı bir zamanlar omuz omuza yürüdüğü modernizmle yolarının ayrılmasına neden olur. Bu durum ise postmodernizmin doğuşuna ön ayak olur:

Kapitalist sistemin sürekli kendi sınırlarını sıkıştırıp zorladığını ileri sürmek, modernlik projesinin kendi kendini sakatlayan bir proje olduğunun başka bir yoldan söylenmesidir. [...] Öyleyse bu, başka kaynakların yanı sıra modernliğin imkânsızlıklarından, modernliğin infilak edip kendi içinde çökmesinden ya da ironik olarak kendi kendini katletmesinden serpilerek postmodernizmin gelişimini açıklamanın bir yoludur (Eagleton, 2011: 80-81).

Kapitalist sanayi toplumunun öne çıkışıyla emekçi grubu ezilmeye başlar ve emperyalist amaç güden sömürgeci anlayışlar ekonomik çıkarlar uğruna katliamlar yapacak kadar ileri giderek, böylesine yüz karası bir gerçeği insanlık tarihinin sayfalarına yazar. Aydınlanma'nın aklı ön plana alan diğer fikirleri tahakküm altına alıcı etkisi zamanla modernizmin varlığını tehlikeye atacak boyutlara gelir. Modernizmin dar bir kalıba sokularak sınırlandırılmaya çalışılması, yerini karıştırmaya bile kendisinin ortaya çıkardığı postmodernizme bırakmasını hızlandırır. *“Modernizmin ve Kantçı bir aydınlanma düşüncesinin, Fransız, İskoç ve Alman Aydınlanmacılığının etkisinde devrim rüyalarıyla insanı ve toplumu değiştireceğine inanan düşünceleri sunmasının ardından, bu düşüncenin eleştirileriyle birlikte krize girmeye başlayan bir tartışma postmodernizm tartışmalarının başlangıcını oluşturmuştur”* (Akay, 2010: 9). Bütün bu gelişmelere rağmen, Habermas gibi

⁷ Bkz. GÜMÜŞ, S., **Modernizm ve Postmodernizm, Yazının Dünü ve Yarını**, İstanbul, Can Yayınları, 2010, s. 21-22.

postmodernizmin varlığını kabul etmeyerek modernliğin henüz “tamamlanmamış bir proje”⁸ olduğunu iddia eden modernizm savunucuları da ortaya çıkar.

Modernizmdeki bu değişim ve dönüşüm karşısında, postmodern teorisyenler ise dünyada teknoloji, medya ve iletişim alanlarında meydana gelen gelişmeler sonrasında yeni bir dünya düzeninin ortaya çıktığını haber verirler. Bu yeni düzenin adı *postmodernizm*’dir:

Yirminci yüzyılı kapsayan dönem içerisinde modernist bütün akımlar birbiri peşi sıra yaşandıktan, kavramlaşıp kurumlaşarak tarih olduktan sonra; modernizmin soluğunun kesilmesi, hızının ve potansiyelinin azalması, içeriğinde üretilebilecek yeni ve özgün kuramlar ve uygulama alanlarının kalmayıp, sonunda sanatta (edebiyat, plastik sanatlar ve mimari gibi alanlarda) yeni yaklaşımlara; “Postmodernizm”in doğmasına yol açtı. Bu çıkış; yüz yıllık modern yaklaşımların sona ermesi, yeniliklerin yaşamın vazgeçilmez unsuru haline gelmesiyle, kısaca toplumsal değişim süreciyle de yakından ilgilidir (Tunç, 2004: 1).

Postmodernizm sözcüğü, anlam içeriği bakımından iki yönlü bir yapıya sahiptir. “post” öneki bir yandan zamansal açıdan bir sürecin sonunu ifade ederken, diğer yandan bir başka sürecin başlangıcını haber verir. Genel bir kavram olarak postmodernizm ise, modernin sonunu, modernden sonra devam eden bir süreci anlatır; ama özünde taşıdığı anlamlar bakımından açıklanması oldukça güç bir

⁸ Bkz. HABERMAS, Jürgen, **Modernlik: “Tamamlanmamış Bir Proje”**, Çeviren: G.Naliş, İstanbul, Kıyı Yayınları, 1990.

kavramdır.⁹ Yapısal bakımdan hem modernin karşısındadır, hem de onun iyi yanlarından faydalanır. “*Postmodernizmi kabul etmeyi öğrenmek, klasik eserler bütünü içinde geçen her şeyi atmak anlamına gelmez, fakat eski ve yeni eserlerin özgül bağlamlarda bir araya gelmeleri, birbirlerini tamamlamaları anlamına gelir*” (Hollinger, 2005: 277). Buna paralel olarak Ali Akay ise bu konuda: “*Postmodern tam anlamıyla modern sonrasını değil, ama tam da modernlik eleştirisi içinden yeni bir döneme tekabül ederek, modernliğin içindeki olumlu yanları kendi içinde barındırmaya çalışmaktadır*” (Akay, 2010: 7) der.

Postmodernizmin modernizmden tamamen bağımsız bir oluşum olduğunu düşünmeyen ama ortaya attığı *fark* kavramıyla modernizmden ayrı bir yerde durduğuna inanan Ali Akay, postmodernizmin ortaya çıkışını yapısalılık- sonrası dönemle ilişkilendirir:

Fransa’da, özellikle 1960’lı yılların ikinci yarısında özellikle 1968 sonrasında ortaya çıkan, genelleşen bir düşüncenin adı yapısalılık- sonrası. Bu düşünce içinde Foucault, Baudrillard, Deleuze, Guattari, Derrida, Lyotard, Châtelet, vb. daha sayılabilecek pek çok isim var. Ve bu 1940’larda ortaya çıkan ve 1950’li yıllarda gündeme gelmiş ve 1960’lı yıllarda Varoluşçuluk’la ciddi bir rekabet haline girmiş yapısal düşüncenin eleştirisinden ortaya çıkan bir düşüncedir (Akay, 2002: 95).

Anlaşılmasının zor olmasında kavramın açık olmayışı nedeniyle farklı yazar ve düşünürlerin kavramı kendi anladıkları biçimde eleştirel ya da destekleyici yönde

⁹ Bkz. ŞAYLAN, G., **Postmodernizm**, Ankara, İmge Kitabevi, 2006, s. 32.

yorumlamaları etkili olur. Bu aşamada postmodernizmi savunanlar ve onu eleştirenler arasında bir düşünce çatışması ortaya çıkar. Bu yüzden sabit, belli başlı bir sloganı veya hareket noktası yoktur. Buradan hareketle gerçeğin algılanışının kişiden kişiye, toplumdan topluma değiştiğini, bu yüzden kesin, evrensel bir gerçeğin olmadığını iddia eden *merkezsizlik (décentralisation)* kavramının postmodernizmin bu özelliğinin bir yansıması olduğu söylenebilir. “*En az konuşulanlar kadar tanım var*” (Armağan, 1995: 53) sözü bu durumu açıklar niteliktedir.

Böylece ortaya çıkışından bugüne geçen yıllar boyunca moderne karşı duran postmodern kavramı, hemen hemen her yere etki eden, adeta bir *virüs* (Soykan, 1993: 117) gibi her alana bulaşan bir düşünce sistemi olarak kendini fark ettirmeyi başarır.¹⁰ Modernizmin aksayan ve eksik bırakılmış yönlerini kullanarak kendini kanıtlama imkânı bulan postmodernizmin, ilerleyen aşamalarında çok tartışılan bir olgu haline gelmesinde, öncesinde olup biten çeşitli olaylar kuşkusuz etkili olmuştur. Nasıl ki modernizm, modernitenin itici gücüyle ortaya çıkabilmiş ise, postmodernizm de postmodernitenin güdümünde kendini ortaya koyabilmiştir. Dolayısıyla oluşumunda yapı taşları vazifesi gören tarihi ve düşünsel şartlar olgunlaşmadan hiçbir ideolojinin, “izm” haline gelemeyeceği iddiası genelde kabul gören bir görüştür.

Postmodernizmin ayak seslerinin hissedildiği ilk yıllarda, estetik ve kültür alanında modernizmin yerini alacak olan postmodern sanatın nasıl bir özellik taşıyacağı ile ilgili çeşitli tartışmalar baş gösterir. Bununla beraber felsefe alanında

¹⁰ Bkz. A.g.e., s. 27.

modernizmin dayattığı akılcı felsefi görüşe zıt olarak Nietzsche, Heidegger, Derrida, Rorty ve Lyotard gibi düşünürlerin görüşleriyle ilişkilendirilen yeni, postmodern bir felsefi anlayış benimsenmeye başlanır. Bu doğrultuda postmodernizmin savunucuları modern dönemin bütün değerlerine saldırarak varlıklarını gösterme yoluna giderken, modernizmin devamlılığı konusunda saf tutanlar ise, ya bu yeni rakibi görmezden gelerek tepkilerini gösterme ya da rakibinin görüşlerini çürütecek yeni söylemlerle ona üstün gelme gayreti içine girerler. Bununla ilgili olarak Best ve Kellner şu ifadeleri kullanırlar:

Postmodern sürece eleştirel yaklaşanlar postmodernin ya geçici bir heves (Fo,1986: 7; Guattari, 1986); ya bir yeni söylem ve kültürel sermaye arayışı içerisindeki entelektüellerin aldatıcı bir icadı (Britton, 1988) olduğunu ya da özgürleşimci modern teorileri ve değerleri değersizleştirmeye girişen başka bir muhafazakâr ideoloji olduğunu (Habermas, 1981 ve 1987) savundular (Best, Kellner, 2011: 14).

Modernizmin aklın önderliğini savunarak ortaya koyduğu Aydınlanmacı anlayış ile taban tabana zıt bir yapıda olan postmodernizmin sınırlarını çizmek bir hayli güçtür. Modern öncesi dönemin Hıristiyanlığa ait öğretileri ve modern dönemin bireye, insanlığa dair düşünceleri, postmodern dönemle birlikte bir genişlemeye, bu genişleme de parçaların birbirinden uzaklaştığı geniş çaplı, küresel bir dünya düzeninin oluşmasına neden olur. Postmodernistlere göre, Aydınlanma projesi bir zamanlar üzerine düşeni yaparak takdir toplamıştır, ama yeri geldiğinde insanların isteklerini göz ardı eden, onları baskı altına almayı ve belirli bir düşünce ya da eylemi yapmaya zorlayan bir olgu haline gelmesi bakımından masumiyetini yitirmiş

bir anlayıştır.¹¹ Dolayısıyla genel olarak “*postmodernizm, aydınlanma hareketi ve bu hareketin şekillendirdiği modernlik projesine karşı çıkış ve/veya başkaldırı hareketidir*” (Kızılcılık, 1996: 32) denilebilir. Postmodernizmin aykırılıklar üzerine kurulu varlığı, böylece bir zamanlar eleştirilemez bir sağlamlıkta görülen modernizmin eleştirilebilmesinin de yolunu açar. İsmet Emre postmodernizmin dikkate alınması gereken bir olgu olduğunu: “*Postmodernizm olmasaydı, modernizmin bu kadar tartışılabilir ve eksiklerinin farkına varıp kendine biraz da kendi dışından bakma gereğini görebileceği bir çizgiye gelebilir miydi? Herhalde bu kadarı bile onu tartışmaya, anlamaya, anlatmaya değer*” (Emre, 2006: 18) sözleriyle açıklar.

Modernizmin belli kalıplar içinde şekillendirdiği dönemi tehdit eden bütün bu eleştirilerle birlikte, “*ortaya çıkmakta olan postmodern söylemler ve sorunsallar; kolayca bir köşeye atılmaya ya da zaten yerleşik durumdaki paradigmalara ustaca dâhil edilmeye direnen sorunlar ortaya atmaktadır*” (Best, Kellner, 2011: 14). Bu sorunların kitlelerin yaşayış biçimini alt üst edecek ve yeniden düzenleyecek kadar ciddi bir boyutta olması, tutarlı bir postmodern teorinin tam olarak ortaya konulabilmesini geciktirir. Ayrıca birçok kuramcının farklı şeyler söylemiş olması da, postmodernizme dair belli bir tanım arayanları sürekli çelişki içinde bırakır.

Her teorisyen bu değişimleri farklı sebeplere bağlar ve sonuç itibarıyla modernizmle çelişen bir dünya düzeninin ortaya çıktığını ileri sürer. Lyotard ve Baudrillard bu değişimi yeni bilgi ve teknoloji biçimleri kapsamında

¹¹ Bkz. SIM, Stuart, **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, Çeviren: Mukadder Erkan, Ali Utku, Ankara, Ebabil Yayıncılık, 2006, s. IX.

değerlendirirken, Jameson ve Harvey gibi Marksizmi yeni bir bakışla ele alan teorisyenler ise postmoderni, kapitalin homojen bir yapıya bürünerek daha geniş bir alana yayılması ve bunun neticesi olarak kapitalizmin bir ileri seviyesine geçilmesi şeklinde açıklarlar.¹² Andreas Huyssen'e göre postmodernizm, modernizmin yolunu aydınlatan ve gelişmesini sağlayan bir unsurdur¹³. Michael Ryan, postmodernizmi modernizmin ürettikleriyle alay eden ve ironiye dayanan bir olgu olarak düşünür.¹⁴ Nially Lucy Postmodernizmi "*hakikatin temelsiz ve yapısız 'yapısı'nın 'köktenci' kuramı*" (Lucy, 2003: 16) olarak nitelendirir. Kimilerine göre ise postmodernizm, geçmişte ihmal edildiği düşünülen konulara eğilmiş "*...belki de modernizmin kriziyle ortaya çıkan boşluğu dolduran her şeydir. Modernliğin sınırları ve gedikleri, başarı ve başarısızlıkları üzerine bir düşünme çabasıdır*" (Özkiraz, 2007: 123). İsmet Emre ise bu durumu bir normalleşme süreci olarak görür.¹⁵ Bunlarla beraber postmodernizmi, "*seçkin kültürü kitle kültüründen ayrı tutan modernistlere karşı verilmiş bir tepkidir*" (Aktaran: Gümüş, 2010: 19) şeklinde tanımlayanlar da olmuştur. Bu farklı söylemler, postmodern teorinin toplumsal, ekonomik, kültürel temellerini oluşturan kültürel parçalanma kavramıyla, zaman-mekân algılanışında değişimlerle, yeni öznel yaşantı ve kültür biçimleriyle vücut bulur.

Her teorinin toplumsal göndermeleri olduğu gibi, kültür ve sanat alanına da bazı etkileri olması muhtemeldir. Dolayısıyla postmodernizmin sanattan soyutlanmış bir hareket olması düşünülemez. Bu anlamda postmodern söylemler bu alanda da

¹² Bkz. BEST-KELLNER, 2011, s. 16.

¹³ Bkz. HUYSEN, Andreas, "Postmodernin Haritasını Yapmak", **Modernité versus Postmodernité** (Derleyen: Mehmet Küçük), Ankara, Vadi Yayınları, 2000, s. 207.

¹⁴ Bkz. RYAN, Michael, "Postmodern Siyaset", **Modernité versus Postmodernité** (Derleyen: Mehmet Küçük), Ankara, Vadi Yayınları, 2000, s. 451.

¹⁵ Bkz. EMRE, İsmet, **Postmodernizm ve Edebiyat**, Ankara, Anı Yayınları, 2006, s. VI.

muhafif tavrını göstererek modernizmin ortaya koyduğu sanat anlayışına reddiyeler öne sürer. “Bu söylem içerisinde, ‘modernizm’ modern çağın sanat hareketlerini (izlenimcilik, sanat sanat içindir anlayışı, dışavurumculuk, gerçeküstücülük ve öbür avangard hareketler) betimlemek için kullanılabilirken, ‘postmodernizm’ modernizmden sonra gelen ve ondan kopan çeşitli estetik biçimleri ve pratikleri betimleyebilir” (Best, Kellner, 2011: 17).

Böylesi bir başkaldırının yansımalarını mimari, müzik, edebiyat ve sinema alanlarında gözlemek mümkündür. Robert Venturi ve Philip Johnson‘ın mimarisi, John Cage‘ın müzikal deneyleri, Warhol ve Rauschenberg‘in sanatı, Pynchon ve Ballard‘ın romanları ve *Blade Runner* ya da *Blue Velvet* gibi filmleri bunlara örnektir.¹⁶ Ali Akay: “Postmodernizm 1970‘li yılların ikinci yarısında, tam bir tarih vermek gerekirse mimari içinden gelişen sanatsal bir akım olarak 1977 yılında Charles Jencks‘in lanse ettiği bir hareket olarak tartışma alanında dolaşıma girmeye başladı” (Akay, 2010: 21) diyerek postmodernizme sanatsal açıdan en büyük katkıyı mimarinin sağladığını dile getirir. Bu anlamda Jenks postmodern mimarinin hem modernizmin alışkanlıklarını sürdürdüğünü hem de onların ötesine geçtiğini belirtir ve bu durumu *çifte kodlama* ya da *melezleşme* terimiyle ifade eder.¹⁷

Postmodern teori, bütünleştirici makro perspektiflerden ziyade indirgeyici mikro perspektifleri çıkış noktası olarak kabul etmekle birlikte, modern teorinin toplumsal tutarlılık varsayımını, savunduğu nedensellik kavramını, rasyonel ve

¹⁶ Bkz. BEST-KELLNER, 2011, s. 17.

¹⁷ Bkz. MORGAN, Diane, “Potmodernizm ve Mimari”, **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü** (Stuart Sim), Çeviren: Mukadder Erkan, Ali Utku, Ankara, Ebabil Yayınları, 2006, s. 94.

birleşik özneyi reddederek, çokkatlılık, çoğulculuk, karnavallaşma, bölük pörçüklük, belirlenmemişlik, ironi ve merkezsizleşmiş, parçalanmış öznenen yana taraf tutar.¹⁸

Bilgiyi sağlam temeller üzerine oturtma inancı, evrenselleştirici ve bütüncülleştirici bakış açısı, tartışmaya kapalı kesinlemelerde bulunma iddiası ve aklı temel alan rasyonalist düşünce biçimi modern teorinin postmodern anlayış tarafından eleştirilen yönlerini oluşturur. Bu bakış açısının ortaya çıkışının altında Nietzsche'nin öncülüğünü yaptığı nesnellüğün kabul edilmediği derin şüphecilik anlayışı yatmaktadır. *“Kuşkuculuğun belli bir türünün radikal görecelikle buluştuğu bir düşsel evrede, esas olan, ortak anlam ufuklarından kaçış, herhangi bir farklılığın belirginleştirilmesi ve nesnel kurallardan öznel stratejilere geçiştir”* (Turan, 2011: 112-113). Bu anlayışı postmodern bağlamda değerlendirdiğimizde, karşımıza çıkan terim *anti-temelsellik* olacaktır. Buna göre hiçbir şey kesin değildir ve bütün değerlerin yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir.¹⁹ Postmodernizmin bu tutumuna karşı modern teori ise görecelik, irrasyonelite ve nihilizm kavramları üzerinden bir düşünce sistemi kuran postmodernizme eleştiriler yöneltir. Bütün bu bilgiler ışığında kavramsal bakımdan postmodernizmin genel özelliklerini açıklamak gerekirse, A. Emel Kefeli'nin bu konudaki ifadeleri tatmin edici düzeydedir:

Postmodernizmde, evrenin bir kaos olduğu; bu kaosa bir anlam verilemeyeceği ve hiçbir formülle açıklanamayacağı vurgulanır... Bu noktada postmodernizm varoluşçuluk ile birleşir. İnsan, hiçten gelip hiçe gider, hiçbir güvenilir doğrusu, anlamı, değer yargısı olmayan, kendisine

¹⁸ Bkz. BEST-KELLNER, 2011, s. 18.

¹⁹ Bkz. SIM, 2006, s. 4.

yabancı bir evrende, saçma ve acı veren bir hayat sürmektedir (Kefeli, 2007: 83).

Görüldüğü gibi, bütün bu gelişmelerle birlikte, postmodernizm kavramsal bakımdan da kendine ait bir duruş sergilemekte, modernizme ve onun teorisine getirdiği eleştirilerle, modernizmle arasına kalın duvarlar ören yeni bir dönemin başladığını haber vermektedir. İleri sürülen bütün düşüncelere rağmen kavramın tanımıyla ilgili ortak bir düşüncenin yine de oluşamamış olması kavramın hâlâ kapalı bir kutu gibi gizemini korumasını sağlamakta, bu bakımdan araştırılmaya ve ilgi duyulmaya değer olduğunu kanıtlamaktadır.

1.2. POSTMODERNİZMİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Modernizm ve postmodernizm arasındaki çekişmeden ve sözcüğün kavramsal yapısından genel olarak bahsettiğimiz birinci alt başlığımızın ardından, burada postmodernizmin başlangıcından bu güne geçen süreçte nasıl bir değişim ve dönüşüm yaşadığı üzerinde durmaya çalışacağız. Bu süreci anlatırken çeşitli düşünür ve araştırmacıların konuyla ilgili ortaya attıkları görüş ve düşüncelerden yararlanacağız. Böylece postmodernizmin edebiyatta görülme biçimine geçmeden önce, akımın soykütüksel geçmişini irdelemeye çalışacağız.

Tarihsel arka plan açısından düşünüldüğünde postmodern teori, kavramsal yapısında olduğu gibi oldukça çalkantılı bir süreç geçirmiştir. Başlangıç tarihine ilişkin Ömer Naci Soykan postmodernizm kavramının ilk kez 1934 yılında edebiyat bilimcisi Federico de Oniz tarafından kullanıldığını ifade eder.²⁰ Bu görüşün aksini iddia eden ve kavramın ilk ortaya çıkışıyla ilgili bizi daha da gerilere götüren görüşler ileri sürülmüştür. Best ve Kellner'e göre terim, ilk olarak 1870 yılında bir ressam olan John Watkins Chapman tarafından izlenimci resim anlayışının ötesinde bir modernliği ifade etmek amacıyla kullanılır. Bunu da "postmodern resim" olarak adlandırır.²¹

1917 yılında Rudolf Pannowitz'in *Avrupa Kültüründe Bunalım (Die Krisis der europäischen Kultur)* adlı yapıtında terim, çağdaş Avrupa kültüründeki hiççiliği, toplumsal değerlerdeki çöküşü ve Birinci Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkan

²⁰ Bkz. SOYKAN, Ömer Naci, **Türkiye'den Felsefe Manzaraları**, İstanbul, Yapı-Kredi Yayınları, 1993, s. 122.

²¹ Bkz. BEST-KELLNER, 2011, s. 19.

militarist ve anti-hümanist kültür biçimini tanımlamak amacıyla kullanılır.²² Nietzsche'nin yolundan giden Pannowitz, bu düşüncesini aşırı milliyetçilikle özdeşleştirdiği “postmodern insanlar” söylemiyle dile getirir. Bu söylem modern Batı medeniyetinden kopuşa neden olacak faşizmle kendini gösterir.²³

Modern çağdan kopuş düşüncesini “postmodern kopuş” söylemiyle somutlaştıran ilk çalışma, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İngiliz tarihçi Arnold Tonybee'nin *A Study of History* (1947) başlıklı yapıtının ilk altı cildini bir ciltte özetleyen D.C. Somervell'in çabalarıyla ortaya çıkar. Daha sonra Tonybee, eserinin sonraki ciltlerinde kullandığı “Post-modern Çağ” söylemi ile terimi kendisiyle denli özdeşleştirdiğini ortaya koyar. Tarihi, Karanlık Çağlar (675-1075), Orta Çağlar (1075-1475) ve Modern Çağ (1475-1875) olarak dönemlere ayıran Tonybee ve Somervell, Modern Çağ'dan sonra gelen ve Batı medeniyeti için bir geçiş süreci niteliği taşıyan dönemi, 1875 tarihiyle başlatır ve bu döneme “Post-modern Çağ” adını verirler.²⁴

Onlara göre bu dönem, bir önceki Modern Çağ'a oranla alışılmış değerlerde tam bir altüst oluşu ifade etmekte ve kargaşa, anarşi gibi sözcüklerle karakterize edilmektedir.²⁵ Rasyonalizm ve toplumsal istikrar imgeleriyle tanımlanan modern dönemin aksine, Post-modern Çağ aklın önderliğine ve Aydınlanmacı anlayışa karşı çıkmaktadır. Bu düşünsel çatışma ortamı ise bir *Sorunlar Dönemi*'ni²⁶ beraberinde getirir. Bu sorunlar XX. yüzyılda postmodernizmin Batı düşüncesinin genlerine

²² Bkz. SIM, 2006, s. X.

²³ Bkz. BEST-KELLNER, 2011, s. 19.

²⁴ Bkz. A.g.e., s. 20.

²⁵ Bkz. SİM, 2006, s. X.

²⁶ Bkz. A.g.e., s. 20.

kadar işlemesiyle daha da belirginleşir. Tonybee tarafından öne sürülen bütün bu görüşlere rağmen, postmodern teorinin sistematikleştirilmesi bağlamında yeterince ilerleme kaydedildiği söylenemezdi. Bu açıdan düşünüldüğünde Tonybee'nin görüşlerinin, postmodern teorinin kuluçka evresini oluşturduğu söylenebilir. Ama kavrama kötümser bir gözle bakması kavramın gelişimi konusunda engelleyici bir rol oynamıştır.

Bu olumsuz tanımlara rağmen, postmodern çağ ile ilgili birçok savunucu ve reddedici toplumsal ve tarihsel söylem, 1950'li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde çeşitli alanlarda ortaya çıkmaya başlar. Kültür tarihçisi Bernard Rosenberg, postmodern terimini kitle toplumundaki yeni yaşam koşullarını betimlemek üzere kullanır.²⁷ Ona göre hızla kentleşen ve endüstrileşen dünyada, coğrafi sınırların bir önemi kalmamış, ulusal ve uluslararası anlamda evrenselleşme çerçevesinde birbirinin içine geçmiş bir ilişkiler yumağı, diğer bir deyişle küreselleşme ortaya çıkmıştır. Bu da böylesi evrensel bir *kitle kültürü*²⁸nün meydana gelmesine neden olmuştur.

1957 yılında bir ekonomist olan Peter Drucker, gelişen kitle kültürünün etkisiyle “postmodern toplum” söyleminin daha sonra ortaya çıkacak “postendüstriyel toplum” söylemi ile aynı şeyi ifade edeceğini ileri sürer.²⁹ Postmodern dünya düzeninin toplumsal birçok yaraya merhem olacağını ve evrensel bir modernleşmenin yolunu açacağını düşünen Drucker, artık Descartesçi

²⁷ Bkz. A.g.e., s. 20.

²⁸ “Elektronik medyanın, iletişim dünyasını belirlediği XX. yy. toplumlarında geçerli olan kültür.” (BATUŞ, Gül, “Sözlü Kültürden Kitle Kültürüne Geçişte Direnen Değerler”, **İstanbul Üniversitesi, 2. International Symposium- Communication in the Millenium**, İstanbul, 17-19 Mart 2004, s. 821)

²⁹ Bkz. BEST-KELLNER, 2011, s. 21.

düşünceden sıyrılmış yeni iktidar biçimlerinin çatısı altında bilgi ve teknolojinin hâkim olduğu felsefi bir geçiş dönemine girildiğini işaret eder. Bu geçiş dönemi aslında pozitif bilimin kesinliğinden uzak genelleştirilmiş bir belirsizliğe adım atmak anlamına gelmektedir.³⁰

C. Wright Mills postmodern çağ kavramı üzerinden daha olumsuz bir tablo çizer. Bu anlamda Marksizm ve liberalizmin ileri sürdüğü akılcılığın yükselişiyle özgürlüklerin de artacağı yönündeki görüş, ona göre yeni dönemin karşılığı olan postmodern yaklaşım ile hiçbir şekilde örtüşmemektedir.³¹ Mills toplumdaki rasyonelleşme ile özgürlük arasında tam bir ters orantı olduğunu ileri sürer. Bunu bir benzetmeyle de somutlaştırmaya çalışır. Kölelere benzettiği modern toplum insanının yaşam koşullarındaki iyileşmeye karşın, köleliğe karşı olmak yerine, teknolojinin tesiri altında onu arzulayabileceğini veya köleliğe rıza gösteren bir toplum haline gelebileceğini belirtir. Bu tip topluma mensup insanları ise *neşeli robotlar* tabiri ile betimler.³²

Bu görüşlerin her biri postmodernizmin ayak seslerinin daha yakından duyulmasına katkıda bulunur. Şu ana kadar adı geçen teorisyenleri değerlendirdiğimizde, toplum ve kültür teorisi açısından postmodernizmin tam anlamıyla ruhunu yansıtacak fikirler ortaya koyabildiklerini söylemek pek mümkün değildir. Tonybee ve diğerlerinin tarihe, topluma, kültüre yönelik bütüncül bir bakış benimsemiş olmaları, bu kavramsal değişikliği köklü bir şekilde gerçekleştirememiş

³⁰ Bkz. ASLAN, S.- YILMAZ, A., “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm”, **C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, Sayı: 2, 2001, s. 100.

³¹ Bkz. BEST-KELLNER, 2011, s. 22.

³² Bkz. **A.g.e.**, s. 22.

olmalarının nedenini açıklamaktadır. Çünkü daha önce de açıkladığımız gibi postmodernizm, özü itibariyle bütüncül yaklaşımdan ziyade, parçalı bakış açısını benimser. Bu ise, postmodernizmin erken dönemde ortaya çıkan ilk nüvelerinin, hâlâ modernizmin genelleştirici etkisinden kurtulamadığını göstermektedir.

Bütün bu mesafeli söylemler, postmodernizm açısından sistematik bir teorinin oluşumunu biraz geciktirmiştir. Bu anlamda ileriye doğru atılan adımlardan biri olarak Geoffry Barraclough'un görüşlerini gösterebiliriz. Çağdaş tarih üzerine yaptığı araştırmalar neticesinde içinde bulunduğumuz dönemin çok farklı özellikler taşıdığını ve onun önceki dönemden ayrılmasının gerekliliğini vurgulayan Barraclough, bu çağdaş düzenin kendisiyle birlikte oluşturacağı yeni bir tarihsel, kültürel, toplumsal, ekonomik çerçeveye ve buna bağlı terimlere ihtiyaç duyduğunu belirtir. Bu geniş çerçevenin sürekli bir akıştan ziyade, kesintili bir hareketliliği; benzerliklerden ziyade farklılıkları öncelediğini savunan Barraclough, tarihte her yeni dönemin bir öncekinden ayrılması gibi, bu yeni çağdaş oluşumun da fark yaratan özelliklerinden dolayı modern dönemden ayrılması gerektiğini ileri sürer. Bu dönemi nitelemek için ise, *postmodern* terimini kullanır.³³

Postmodernizme destek verenlerin olumlu görüş bildirmelerinde etkili olan temel düşünce, postmodernizmin, modernliğin baskıcı tutumuna karşı çıkan bir anlayış olmasıdır. Destekleyenlerin en başında gelen Susan Sontag, modernizm ve onun ürünlerinden duyduğu rahatsızlığı dile getirir, modernizmin rasyonalist yaklaşımının getirdiği katılığa karşı çıkar ve ona tepki olarak ortaya çıkan

³³ Bkz. A.g.e., s. 23-24.

postmodern anlayışı benimseyerek biçim ve üslubun eğlenceli dünyasının çekiciliğini göstermeye çalışır.³⁴ Böylesi bir eğilimin oluşumunda 1960'lı yıllardaki pop sanat, film kültürü, multimedya gösteriler ve konserler etkili olur. Farklı sanat ve kültür biçimlerinin bir araya gelmesiyle, sınırsız göreceliğe önem veren ciddiyetten uzak yeni bir anlayış ortaya çıkar. *“Birçok alanda farklı sanatçılar, medyaları birbiriyle harmanlayarak kitsch³⁵ ve popüler kültür³⁶ü kendi estetiklerine katmaya başlar. Bunun sonucu olarak yeni duyarlılık, modernizmden daha fazla çoğulcu, daha az ciddi ve daha az ahlakçı olur”* (Best, Kellner, 2011: 24).

Sontag'ın düşüncelerini daha ileri boyutta ele alan Leslie Fiedler ve Ihab Hassan ise kitle kültürünün, geleneksel diye ifade edebileceğimiz düşünceleri reddeden bir post kültür olduğunu iddia eder. Bu noktada Best ve Kellner modernizmin seçkinciliğini eleştirerek, birçok sanat biçimini bir arada sunan çoğulcu yapısıyla postmodern sanat biçimlerinin inkâr edilemez bir şekilde ilerleme kaydedişini ve postmodern sanatın, modern anlayış karşısındaki lakayt duruşunu: *“[...]radikal ölçüde yeni sanat biçimlerine duyulan arzunun yerine pastiş, alıntı ve geçmiş biçimlerle oynama, ahlaki hor görme, ticarilik, ve kimi örneklerde dobra bir nihilizme geçer”* (Best, Kellner, 2011: 26) sözleriyle açıklamaya çalışır.

³⁴ Bkz. **A.g.e.**, s. 23-24.

³⁵ *“Kitsch ilk kullanımıyla Schwabing'de oturan ressamların turistler için ürettikleri sipariş resimleri tanımlayan bir sözcüktü. Bu durum sanatsal açıdan belli bir düzeyin altında olmayı imgeliyordu. Kitsch'in altında yatan, yaşamdan alınan zevki estetik doyumla artırma özlemidir. Böylece kavram sadece üretimi değil tüketimi de kapsar bir yapıya sahiptir. Herkesin uzmanlık alanına göre farklı biçimde yaklaştığı Kitsch en kısa tanımıyla herhangi bir nesnenin mutlak işlevini aşır öylece ona iliştilmiş olan bir eklenti daha doğrusu bir fazlalıktır denilebilir”* (Aktaran: LİMON, Birsen, “Kültürel Değişim Sürecinde Popüler Kültür ve Kitsch Kavramı”, **İdil**, Cilt 1, Sayı 3, 2012, s. 112-113).

³⁶ *“Popüler Kültür; Batı'da sanayileşme ve modernleşmeyle birlikte kentin kültürü olarak ortaya çıkmış, kentte gün boyunca çalışan insanlara, yorgunluklarını ve sorunlarını unutturan “gündelik hayatın kültürü” olarak kabul edilmiştir. Bu yeni düzen özellikle kitle iletişim araçlarıyla oluşturulmakta ve yaygınlaştırılmaktadır”* (GÜLLÜOĞLU, Özlem, “Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Popüler Kültür Ürünlerini Benimsetme ve Yayma İşlevi Üzerine Bir Değerlendirme”, **Global Media Journal** Turkish Edition, 2-4, 2012, s. 65).

1970’li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri’nde, tarihsel yeni bir dönemi ifade etmek üzere postmodern teriminin kullanımı yaygınlaşır. Bir toplumbilimci olan Daniel Bell *Kapitalizmin Kültürel Çelişkileri (Cultural Contradictions of Capitalism, 1976)* adlı yapıtında daha önceki düşünürlerin de ifade ettiği gibi modern çağın sonuna gelindiğini ve toplumsal, ekonomik açıdan hâkimiyeti elinde bulunduran burjuva düzeninin değiştiğini, bu nedenle de insanların artık bir seçim yapmaları gerektiğini belirtir. Modern çağın uzantısı olan burjuva düzeninin karşısında yer alan bu yeni oluşumun adı ise, postmodernizmdir. Bell’e göre postmodern kültür, kapitalist sisteme ve onunla beraber devletin bürokratik, örgütsel işleyişine şiddetle karşı çıkan anarşist bir olgudur.³⁷ Bu anlamda burjuvaziyle ve geleneksel değerlerle taban tabana zıt bir yapı sergiler. Kısacası Bell, postmodern çağın ortaya çıkışını burjuva dünya görüşünün çöküşüyle ilişkilendirir ve yeni bir kültür biçiminin ortaya çıktığını, bunun da geleneksel değerlerden uzaklaşmaktan kaynaklandığını ileri sürer. Bell’in postmodernizmi selamlayıcı tutumuna karşılık George Steiner, Batı medeniyetinin değerlerini yok ettiğini düşündüğü post kültüre şiddetle karşı çıkar. Post kültürün bilim, sanat ve akla koşulsuz biçimde bağlanmamasının değerlerin aşınmasına neden olacağını savunur. Bu anlamda kitle kültürünün bütün bilinen değerler için tehdit edici bir unsur olduğunu düşünür.³⁸

1980’li yıllarda postmodernizmi savunanlar ve modernizm yanlısı muhafazakâr kesim arasındaki çekişme daha keskin hatlarla birbirinden ayrılmaya başlar. Postmodern söylemlerin farklı alanlara sıçraması da bu durumun ortaya

³⁷ Bkz. BEST-KELLNER, 2011, s. 29.

³⁸ Bkz. A.g.e., s. 28.

çıkışına etki eder. Bu yıllarda modernizme ait yapılardan kopulması gerektiğine ilişkin tartışmalar daha hararetli biçimde gündeme gelir. Bu kopuşun teori, siyaset, yazım biçimleri, değerlerin değişimi gibi birçok konuda gerçekleştirilmesi gerektiği vurgulanır.

Postmodernizmin gelişimine katkıda bulunan ve şu ana kadar adı geçen ve geçecek olan birçok araştırmacı ve düşünürün postmodernizme ait görüşlerinin altyapısı, daha önce bu konuya dolaylı yoldan katkı sağlayan birçok düşünür ve yazarın uygulamalarıyla olgunlaşır. Rasyonalist teoriye ve Aydınlanma geleneğine karşı girişilen saldırının temellerini oluşturan Sade, Artaud gibi yazarlar; Baudelaire ve Rimbaud gibi şairler Fransız postmodern teorinin estetik yanının oluşturulmasına katkıda bulunurlar. Bununla birlikte Nietzsche'nin hiçlik, Heidegger'in ise varoluş üzerine yaptığı değerlendirmelerin Fransız tarzı özümsemişi postmodern teorinin kökleşmesinde önemli bir rol oynar. Bu sayede Hegel ve Marx felsefesinden uzak, fenomenoloji ve varoluşçuluğa mesafeli bakan özgün bir postmodern teori ortaya çıkmaya başlar.³⁹

Bütün bu düşünsel ve sanatsal altyapının inşası ışığında, 1980'li yıllarda bütün dünyada etkisini göstermeye başlayan postmodern harekete dair en kayda değer çalışmalar, Fransa'da ortaya çıkar. Bu noktada postmodern anlayışın karşı çıktığı Aydınlanma felsefesinin de bu topraklarda en parlak dönemini yaşamış olması önemli bir ayrıntı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun ortaya çıkmasında Fransa'nın tarih boyunca toplumsal olaylara özgürlük odaklı bakışı etkili olur.

³⁹ Bkz. A.g.e., s. 32.

Nitekim postmodernizmle ilgili yapılan çalışmaların temelini yine bu bakış açısı belirler. Fransa'da kendini gösteren yeni postmodern teoriler, daha önce de ortaya çıkan birçok teori gibi çeşitli toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasi olaylar neticesinde gündeme gelebilmiştir. Bu olaylardan en dikkat çeken 1968 toplumsal hareketidir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa'da her alanda meydana gelen hızlı ekonomik ilerleme, 1950'li ve 1960'lı yıllarda bir yandan yeni felsefi ve toplumsal teorilerin doğmasını sağlarken, diğer yandan beklentileri artan halkın devrimci ruhunun geri dönüşünü simgeleyen ve ülkeyi bir kargaşa ortamına sürükleyen 1968 olaylarının patlak vermesine neden olur. Bu durum daha önce de bahsi geçtiği gibi birçok anlamda bir kopuş hissini doğurur. Böylece otoriteye ve toplumsal dengesizliklere karşı verilen bu tepki, yeni postmodern söylemlerin ortaya çıkışını tetikler.

Toplumsal sancıların yaşandığı her dönemde döneminin sorunlarına ışık tutan düşünürler bu dönemde de ortaya çıkar. Her ne kadar postmodernizmde kültürel biçimlere ilişkin değerlendirmeler ilk olarak Amerika'da ortaya çıkmış olsa da, Fransız postmodern teoriyi inşa eden Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Michel Foucault ve Gilles Deleuze- Félix Guattari gibi düşünürlerin kapsamlı ve üst düzey söylemleri postmodernizm kavramının anlamını bulmasında önemli katkılar sağlar.

Bu açıdan bakıldığında son dönem Fransız felsefesinde postmodernizmin oluşumuna ilişkin ileri sürdüğü görüşleriyle akla gelen ilk isim Jean- François Lyotard'dır. Lyotard postmodernizmin manifestosu niteliğindeki *Postmodern Durum:*

Bilgi Üzerine bir Rapor (La contition Postmodern: rapport sur le savoir, 1979) başlıklı kitabında genel anlamda değişmekte olan dünya düzeni üzerine tespitlerde bulunur. Lyotard, Batı kültürünün *büyük anlatılar*'ı (*grand récit*) olarak tanımladığı evrensel söylemleri inandırıcılıklarını kaybetmiş olmaları nedeniyle yoğun bir şekilde eleştirir. Baskıcı düzen karşısında *küçük anlatılar*'ın (*petit récit*) peşinden gidilmesi gerektiğini salık verir.⁴⁰ Ayrıca bireysel yaratıcılığın önünü kesen her türlü otoriter tutumun da karşısında durur. Buna paralel olarak Batı felsefesiyle ilişkilendirilen büyük anlatılardan vazgeçilmesi gerektiğini vurgulayarak *post-felsefe* kavramını gündeme getiren Amerikalı filozof Richard Rorty de bu konuda Lyotard'ı destekler.⁴¹ Lyotard post-endüstriyel toplum fikrini öne süren Daniel Bell'in *ideolojinin sonu* tespitini benimseyerek büyük anlatıların çöküşünü ilan eder.⁴² Bu anlamda bir zamanlar Marksist bir tutum izleyen Lyotard 1960'lardan itibaren büyük anlatılardan biri olan Marksizm'e karşı bir duruş sergiler. Çünkü ona göre insanın doğası ve tarih, Marksizm'in iddia ettiği gibi öngörülebilir ve yönlendirilebilir olgular değildir.

Lyotard *Postmodern Durum*'da, teknolojinin de etkisiyle bilginin günümüz postmodern dünyanın en önemli ögesi olduğunu ve uluslararası anlamda bir yarış malzemesi haline geleceğini ileri sürer.⁴³ Bu anlamda hali hazırda var olan bilgisayar teknolojisi ve yapay zekâ konusundaki gelişmeler bunu kanıtlar niteliktedir. Ona göre bilgi, gücü temsil etmesi bakımından siyasi, kültürel ve ekonomik anlamda iktidarın başat unsuru haline gelecektir. Bunun dünyanın adeta kaderi olduğunu vurgular. Bu

⁴⁰ Bkz. LYOTARD, Jean-François, **Postmodern Durum**, Çeviren: Ahmet Çiğdem, İstanbul, Ara Yayıncılık, 1990, s. 77.

⁴¹ Bkz. SIM, 2006, s. 14.

⁴² Bkz. A.g.e., s. 24-25.

⁴³ Bkz. LYOTARD, 1990, s. 11-12.

noktada Lyotard, anlatsal bilginin postmodern toplumlarda etkisini yitirmesinin nedenini bilimsel bilginin etkisini artırmasıyla gündeme gelen ve bilginin temellendirilmesinde başat unsur olarak ileri sürdüğü *meşrulaştırım (Légitimation)* sorunuyla ilişkilendirir.⁴⁴ “*Kurguya ve özgürleşime dayalı büyük anlatıların bütünleştirici ve meşrulaştırıcı güçlerini yitirmeleri, teknikler ile teknolojilerin gelişmesinin bir sonucu olarak görülebilir*” (Sarup, 2010: 194). Bilimsel bilgi diğer bilgi türlerinin tamamını yeterli ve işlevsel bulmadığı için bir kenara atar. Böylece bütüncül bir anlatsal bilginin varlığından söz etmek imkânsızlaşır. Çünkü Lyotard’a göre anlatsal bilgi, büyük anlatıların öğeleri olan özgürlük, mutluluk, haz, yücelik, adalet... gibi unsurlardan oluşur ve tekniğe, teknolojiye hiçbir faydası olmadığı için yeterlik ve işlevsellik açısından postmodern yaşamda bir karşılık bulamaz. Buna karşın bilimsel bilgi, ilerlemeci ve geriye bakmayan tavrıyla kendini ispatlamış ve meşrulaştırmıştır.⁴⁵ Bu çerçevede postmodern bilim düşüncesinin, yeni bir büyük anlatı oluşturmak yerine, aksaklıkların, paradoksların ve bilinmeyenlerin araştırılmasını amaçladığını öne sürer. Bunu hiçbir köktenci düşünceye bağlı kalmadan yapmaya çalışır. Bu açıdan “*Lyotard’ın savunduğu şey, anti-temelciliktir: düşünce ya da inanç sistemimizde, sorgulamanın ötesinde, değer yargıları oluşturma işi için zorunlu temeller olduğu fikrine karşı bir reddiye*” (Sim, 2006: 10) hareketidir.

Lyotard gibi Marksizm’e ve yapısalcılığa karşı çıkan Postmodernist Fransız düşünürlerden biri de Jean Baudrillard’dır. Gerçekliğin algılanışına dair yaptığı analizlerle postmodern anlayışın şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Ona göre, gerçek sandığımız gerçeğin, yıpratıldığı bir dünyada yaşıyoruzdur. Orijinal söylemi

⁴⁴ Bkz. A.g.e., s. 14.

⁴⁵ Bkz. A.g.e., s. 36-37.

anlamını yitirmeye başlamıştır burada. Çünkü her şeyin kopyalandığı, hatta bu işlemin, kopyanın kendisine bile uygulandığı bir dünyadayızdır. Böylesi bir ortamda şekillenen gerçekliği *Hipergerçek* kavramıyla ifade eder.⁴⁶ Baudrillard bu kopyaları *simülakrlar ve simülasyonlar* kavramlarıyla açıklar. Ona göre gerçekliğin kendisi ile gerçekliğin farklı bir yansıması olan simülasyonların karşısına, kendilerinden başka hiçbir şeyi temsil etmeyen ve kendi evreni içinde bir gerçeklik oluşturan simülakrlar dünyasını yerleştirir. İşte bu oluşum, hipergerçek kavramını açıklayan yanılısamaların, yaşadığımız dünyadaki izdüşümüdür.⁴⁷ Baudrillard bu postmodern algının oluşumunda televizyon, bilgisayar gibi teknolojik aletlerin önemli bir rolü olduğunu düşünür. Bilgi teknolojisinin bu getirileriyle insanın neyin gerçek neyin sahte olduğuna ilişkin akıl yürütmekte güçlük çektiğini, bu aletlerin sunduklarını (simulakr) gerçekliğin kendisi (hipergerçek) olarak algıladıklarını ileri sürer:

Baudrillard, daha sonra endüstriyel devrime ve aynı yaratının, aynı inşasının sonsuz kopyalarının üretimine olanak tanıyan üretim süreçlerinin ortaya çıkışına işaret eder. İmgeler bakımından fotoğraf makinası bunun en iyi örneğini sunar. Bir dışsal gerçekliğe göndermede bulunmasına rağmen, fotoğrafik bir imgenin orijinali yoktur. Sonuç olarak, postmodernizmin başlangıcıyla birlikte göstergelerin yalnızca kendilerini temsil ettikleri hipergerçeklik çağına girdiğimizi öne sürer. Göstergeler gerçekliktir ve imgesel-olanla gerçek-olan birbirine karışmıştır (Watson, 2006: 52).

⁴⁶ Bkz. BAUDRILLARD, Jean, *Simulakrlar ve Simulasyon*, Çeviren: Oğuz Adanır, İzmir, Dokuz Eylül Yayınları, 1998, s. 30.

⁴⁷ Bkz. A.g.e., s. 30.

Fransız postmodernist düşünürlerden bir diğeri olan Jacques Derrida postmodernizme bakış açısıyla kavrama yeni bir boyut kazandırmıştır. Yapısalcılığın karşısına *yapıbozum/yapısöküm* kavramını yerleştiren Derrida, bu kavramla postyapısalcı ekolün en önemli unsurlarından birinin temelini oluşturur. Bu yaklaşım yapısalcılığın sistemli ve genellemeci tutumuna ve bu tutum doğrultusunda birçok problemin çözülebileceğine duyulan inancı sarsar. *Yapıbozumun farkla ve normla ya da sistem kurmayla uzlaşamayan şeye vurgusu, postmodern felsefi ethosun karakteristiğidir*” (Sim, 2006: 6). Yapıbozum yoluyla, bütüncül yaklaşımın oluşturduğu karmaşayı ortadan kaldırmak, incelenen durumu parçalara ayırarak anlamayı kolaylaştırmak hedeflenir. Saussure’ü örnek alan Derrida’ya göre gösteren ile gösterilen arasında belli başlı anlam kaymaları olması nedeniyle mükemmel bir bağ hiçbir şekilde kurulamaz. *“Dilin göstermeye çalıştığı şey, dilin, aslında genel olarak sistemlerin istikrarsızlığıydı”* (Sim, 2006: 5) sözü bunu açıklamaktadır. Bu dil oyunlarının yapılmasının amacı, anlamın belirsizliğini ve istikrarsızlığını göstermektir. Anlam sahası içinde yer alan her şeye ardı arkası kesilmeden etki eden bu yöntem için *sirayet (dissémination)* kavramını kullanır.⁴⁸ Bu belirsizliği hiçbir ideolojiye bağlı olmayan postmodern felsefeyle ilişkilendirir, böylece yapısalcılığın genellemeçi doğrularından uzak duran postyapısalcılığa ilgi duyar.

Michel Foucault da Derrida gibi yapısalcı düşüncenin fark unsurunu göz ardı eden sistemci yaklaşımına karşı çıkar. Evreni bütün yönleriyle açıklama amacı güden her türden kurama tepki gösterir. Derrida’dan farklı olarak, fark unsurunu toplumsal yaşam açısından da ele alır. Bu anlamda *iktidar* söylemi üzerinde durarak,

⁴⁸ Bkz. BEST- KELLNER, 2011, s. 38.

iktidarın her zaman makro düzlemde baskıcı bir yapıda olduğunu iddia eden modern kuramları reddeder. İktidarın dağınık, belirlenmemiş, başkalaşabilen, öznesiz, bireylerin kimlik ve yaşayışlarını tayin edici bir yapıda olduğunu savunan postmodern görüşler geliştirir. “*Foucault örneğinde, farklılıklara, kendilerini politik iktidarın dışında tutan marjinal gruplara, akıl hastaları, mahkumlar ve homoseksüeller gibi gruplara özel bir ilgi duyulur*” (Sim, 2006: 6). Burada fark kavramı marjinalleşme ve sapkınlaşma ile doğru orantılıdır. Bu noktada Nietzsche’nin yolundan giden Foucault, modern toplumlarda egemen grubun bu marjinal grupları kontrol altına almak için ortaya çıkardığı bir dizi kurumla (akıl hastaneleri, hapishaneler gibi) iktidarı sağlamayı amaçladığını iddia eder.

Foucault’nun modernliği eleştirisi neticesinde Nietzsche’nin “Tanrı öldü”⁴⁹ söyleminden hareketle *insanın ölümü*’nü ilan edişi, bilgi, söylem, toplum ve iktidar üzerine ileri sürdüğü düşünceleri onu postmodern anlayışın en önemli başvuru kaynaklarından biri haline getirir. Akıl ve ilerlemenin tek potada eritilmesi gerektiği anlayışını reddeden anti-Aydınlanmacı bir görüş benimser. Bunu yaparken tek bir görüşe saplanmadan farklı bakış açılarından yararlanır. *Deliliğin Tarihi* (1961), *Kelimeler ve Şeyler* (1966), *Bilginin Arkeolojisi* (1971) gibi öne çıkan birçok çalışmasında, özellikle Nietzsche ve Bataille’dan esinlenen Foucault, akıl, delilik, özne ve iktidar gibi açıklanması zor olguları soykütüksel bir yaklaşımla irdelemeye çalışır. Bu çalışmalar sırasında bilgi-toplum, bilgi-insan ikilileri içinde kendi deyimiyle arkeolojik araştırma yapar. “*Arkeolojinin görevi yalnızca yan yana konulmuş ve birbirinden bağımsız bir tarihler çoğulluğuna varmak değil, aynı zamanda farklı (şeylerden) diziler arasında hangi bağıntı biçimlerinin meşru olarak*

⁴⁹ Bkz. NIETZSCHE, Friedrich, *Şen Bilim*, Çev. Levent Özşar, Bursa, Asa Yayınları, 2003, s. 130.

betimlenebileceğini belirlemektir” (Best- Kellner, 2000: 63). Modern akılcılığın baskıcı tavrı karşısında bireyin toplumsal kurumlar ve söylemlerin etkisi altında kaldığını düşünür. “*Foucault, Aydınlanma'nın görevinin, 'aklın politik iktidarı'nı katmerlemek ve sonunda gündelik hayat uzamlarını fethedecek şekilde bu iktidarı tüm toplumsal alana yaymak olduğunu savunur*” (Best- Kellner, 2000: 57). Bu nedenle modernizme cephe alır. Söylem sahasını alabildiğine genişletip çoğaltarak hem tarihsel özdeşlikleri parçalamayı hem de özneyi merkezden uzaklaştırıp silikleştirerek tarihsel bakışın hümanist yaklaşımını tarih yazımından çıkarmayı hedefler. Bu doğrultuda aklın egemenliğine eleştirel tarzda karşı çıkarak insan bilimlerinin tarihini yazmaya çalışır. Öznenin kurmaktan ziyade kurulduğunu iddia ederek, tarih ve toplumun *totaliterliğini bozma*'ya (*detotalize*), özneyi *merkezsizleştirme*'ye (*decentre*) çalışır.⁵⁰ Foucault'nun arkeolojik yaklaşımdan soykütük araştırmalarına geçişi bize “*idealist arkeolog Foucault ile maddeci soykütükçü Foucault arasında bir kırılma olmayıp, daha ziyade tüm çalışmalarında üstü örtük olarak bulunan toplumsal pratiklerin ve iktidar ilişkilerinin daha uygun bir şekilde izikleştirilmesini gösterir*” (Best-Kellner, 2000: 67).

Gilles Deleuze ve Félix Guattari birlikte yaptıkları çalışmalarla Fransız postmodern oluşumun öne çıkan isimlerden olmuşlardır. Diğer Fransız düşünürler gibi “*farklılık ve çokkatlılığı (multiplicité) selamlarken, birlik, hiyerarşi, özdeşlik, temeller, öznellik ve temsile (représentation) duyulan modern inançları parçalama yönündeki esaslı çabaları açısından postmodern konumların örnek oluşturucu temsilcileridirler*” (Best-Kellner, 2000: 100). 1972 yılında yayımladıkları *Anti-Oedipus* yapıtında, Oedipus karmaşasından yola çıkarak insanın arzularını

⁵⁰ Bkz. BEST-KELLNER, 2011, s. 58.

yönetmeye çalışan otoriter yaklaşıma, bu yaklaşımla iç içe geçmiş psikanalitik anlayış yardımıyla tepki gösterirler. Onlara göre insanlar, birey olmanın gereği olarak kabul edebileceğimiz kendini özgürce ifade edebilme imkânından ve birlik duygusundan yoksun, sadece toplumsal ve siyasal otoritenin kontrolü altında bulunan sınırlandırılmış isteklerini dile getirebilen *arzulama makinaları*'dır (*les machines désirantes*).⁵¹ Bu yönüyle Mills'in *neşeli robotlar* ifadesiyle benzerlik gösterir. Deleuze ve Guattari'nin hedefinde bu hükmedici otoriter yapıyı oluşturan kapitalist toplum vardır. Burada arzuların baskı altına alınmasını psikanalitik bir yaklaşımla ele alırlar. Bu bağlamda ideal insana ulaşma yolunda şizofrenik deneyime dayalı kendi türettikleri *şizoanaliz* fikrini ortaya atarlar. "*Başlangıçta psikiyatriden alınan bu terim, onların elinde sermayenin ekonomik, kültürel ve libidinal dinamiklerinin bir kutbunu işaret edecektir (diğer kutba paranoya terimiyle işaret edilir)*" (Holland, 2007: 14). Buna göre, çoklu kimlik taşımaları nedeniyle şizofrenlerin otoriteye karşı çıkma eğiliminde olmaları onlar için bir hareket noktası olur. Çünkü Deleuze ve Guattari gibi postmodernistler için otoriteye karşı çıkış, adeta temel ilkedir.

Deleuze ve Guattari *Bin Yayla* (1987) adlı yapıtlarında botanikten esinlendikleri *köksap (rhizomatic)* kavramına değinirler. Köksap düşüncesinde Batı düşüncesini temsil eden düşey ve bağıntısız *ağaç biçimli düşünce (kök-ağaç)* modeline karşı yatay, çoğul görünümlü, aşağıdan yukarıya doğru hareket eden bir düşünce modeli savunulur.⁵² Ağaç biçimli düşünce sitemine göre Batı geleneğinin gerçeklikle ilgili katı temellere oturtulan düşüncesi ağacın köklerini oluştururken,

⁵¹ Bkz. SIM, 2006, s. 7.

⁵² Bkz. GRANT, Ian Hamilton, "Potmodernizm ve Bilim ve Teknoloji", **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü** (Stuart Sim), Çeviren: Mukadder Erkan, Ali Utku, Ankara, Ebabel Yayınları, 2006, s. 83.

yukarıdan aşağıya doğru yayılan hiyerarşik ilkeleri ise dallarla temsil olunur.⁵³ “Kendi boyutları arasındaki bağlantıları sınırlandıran ve düzenleyen kök-ağaç yapısından farklı olarak köksaplar, hiyerarşik olmayan yersiz yurtsuzlaşmış çizgilerin öbür çizgilerle tesadüfi, düzensiz ilişkiler kurduğu sistemlerdir” (Best-Kellner, 2000: 127). Buna yabancı çimenleri, karıncaları örnek vererek, düşüncenin yatay bir ilerlemeyle kökten saplara doğru yayılabileceğini düşünürler. Burada vurgulanmak istenen şey, hem teorik hem de pratik anlamda köksapsal bu düşünceyi kontrol altına almayı hedefleyen ağaç biçimli yapıdaki devlet düşüncesini yıkmayı amaçlayan *göçebe düşünce* biçimidir. Köksap ilişkisine dayalı göçebe düşünce biçimi otoritenin baskıcı tutumu karşısında yayılmacı ve tesadüfe dayalı ilişkiler göstermesi nedeniyle güçlü bir postmodern karşı duruş sergileyebilmektedir.⁵⁴

İlk nüvelerini Amerika’da veren, zamanla küresel boyuta ulaşan, düşünsel olarak ana eksenini Fransız düşünürlerin görüşleriyle somutlaştıran postmodernizm, ortaya çıkışından teori haline gelinceye dek geçirdiği bu zorlu süreçte, çeşitli düşünürlerin kişisel görüşleriyle zenginleşmiş, zaman zaman boyut değiştirmiş, başkalaşmış ve evrilmiştir. Ama özü itibariyle aykırılıklar üzerine kurulu, her türlü dayatmacı anlayışı reddeden, yenilik taraftarı yapısından kopmamıştır. Teorik ve pratik anlamda kendi mükemmelliğini ilan etme konusunda hâlâ tereddüt içinde olması, bir başka yeni teori tarafından mağlup edilinceye dek kat edeceği daha uzun yolunun olduğunu göstermektedir. Bu gerçeğe rağmen her konuda söyleyeceği bir şeyi olması ve ortaya attığı düşündürücü, alışlagelmişin dışında düşünce sistemiyle adından bir süre daha söz ettireceği muhtemel görünmektedir.

⁵³ Bkz. BEST-KELLNER, 2011, s. 126.

⁵⁴ Bkz. A.g.e., s. 127.

1.3. EDEBİYATTA POSTMODERNİZM

Bir önceki iki alt başlıkta sözcüğün kavramsal yapısına ve tarihsel açıdan gelişimine değinmeye çalıştık. Böylece postmodern edebiyata değinmeden önce kavramın özümsemesini ve anlaşılmasını kolaylaştırmayı amaçladık. Birçok alanda etkisini göstermeyi başaran postmodernizmin, edebiyatı da etkilemesi elbette kaçınılmaz olmuştur. Dolayısıyla bu alt başlıkta bir sonraki bölümde değineceğimiz minimalist edebiyat kültürünün genetik tabanını oluşturan postmodern edebiyata ve onun gelişimine değinmeye çalışacağız.

Değişimin kaçınılmaz olduğu yaşamda her şey ileriye ya da geriye, iyiye ya da kötüye doğru bir değişime maruz kalmaktadır. Yazı yoluyla ayakta kalmayı başaran edebiyat da bu değişim rüzgârından payına düşeni yazının bulunuşundan bu yana her daim almaktadır. Canlı bir organizma gibi doğum, yaşam ve ölüm süreçlerini öz kimliği itibariyle olmasa da, alt kimlikleriyle (edebi akımlar) tecrübe eden edebiyat, yazma eylemi varlığını sürdürdüğü sürece sonsuza kadar devam edecek bir olgudur, ama onun gölgesinde ortaya çıkan akımlar ve birtakım eğilimler bakımından düşünüldüğünde, canlılığa dair bu özellikleri sürdürdüğünü ve sürdüreceğini görebiliriz. Hatta yeniden doğuşlara sahne olması bakımından çok farklı bir canlılık özelliği de göstermektedir. Böylesi hareketli bir yapıya sahip olmasından dolayı edebiyat, günün ve dönemin şartlarına göre şekil almak durumunda kalmıştır. Böylece hem yaşam tarzı, hem de anlayış bağlamında yeni eğilimlerin ortaya çıkışını tetiklemiştir. Edebiyatın rotasının sürekli değişmesinde hâkim ideolojilerle birlikte, onların güdümünde gelişen ikincil anlayışlar da etkili

olur. Her anlayış kendi ekolünü oluşturur ve bu anlayış doğrultusunda yapıtlar verilir. Destanlar döneminden akılcılığa ve neden-sonuç ilişkilerine dayalı çizgisel bir anlatıma, oradan da her şeyin yani bilinen bütün kuralların alt üst olduğu günümüz edebiyat anlayışına kadar gelinir.

Edebiyat tarihini bir reddedişler silsilesi olarak düşünecek olursak, postmodern edebiyat anlayışını bu reddedişler zincirinin son halkası olarak kabul edebiliriz. Daha açık ifade etmek gerekirse, modernizmin etkili olduğu edebiyat, modern öncesi Ortaçağ zihniyetinin ürettiklerini; postmodern edebiyat ise, bunların her ikisini birden reddeden ideoloji karşıtı bir ideolojinin yazın alanındaki uzantısıdır.⁵⁵ Hiçbir edebi akım kendiliğinden ortaya çıkmadığı gibi postmodern edebiyat anlayışı da kendiliğinden meydana gelmemiştir. Bir önceki alt başlıkta bahsedilen ve ideoloji olarak ortaya çıkışını sağlayan toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasi gelişmeler, dolaylı olarak edebiyatı da etkiler. Nitekim edebiyat döneminin olaylarından etkilenen ve dönemine ışık tutan önemli bir kültür ve sanat unsurudur. Belli bir dönemi incelerken, o dönemin edebi kaynaklarına başvurulması da bundan kaynaklanmaktadır.

Derin felsefi bir altyapıya sahip oluşu postmodernizmi anlamayı güçleştirmektedir. Bu yüzden postmodernizm kavramı, genelde itici gelen ve muhatabının gözünü korkutan bir olgu olarak algılanır. Belki karmaşık ve kendini herhangi bir sınıflamaya tabi tutmadan özgür olmaya çalışması, böyle bir algının oluşmasını doğal hale getirmektedir. Bu konuda uzlaşmayı sağlamak için geniş

⁵⁵ Bkz. EMRE, 2006, s. 2.

alandan tartışmalara yol açmak yerine, sınırlı bir alanda belli başlı dallarda ilerlemeyi yeğlemek postmodernizmin anlaşılmasını kolaylaştıracaktır.⁵⁶ Bu çerçevede bu sınırlı alanlardan biri olan edebiyata postmodernizm ekseninde değinmeye çalışacağız.

Postmodernizm önce diğer kültür alanlarını bir virüs gibi içten içe etkiler. Edebiyata etkisi ise diğer alanlara göre daha gecikmeli olur. Bütün bulanık yapısına rağmen, postmodernizm bir yaşam felsefesi olarak birçok alanda olduğu gibi edebiyatta da etkisini gösterir. Postmodernizm, edebiyatta düzyazı yoluyla kendini ortaya koyar. Bu aşamada yazınsal türler arasında roman, en önemli uygulama alanı olarak görülür. Bu akımla birlikte, ilerde değinileceği gibi romanda bilinen kurallara ait taşlar yerinden oynar.

Postmodernizmin edebiyat alanındaki yürüyüşünü kavramak için öncesinde uzunca bir dönem kabul gören, hatta hâlâ etkisini devam ettiren ve postmodern anlayışın şiddetle tepki gösterdiği modernizmin edebiyat anlayışına değinmeye çalışalım.

Modern dönemde edebiyatın zedelenişi bireyin kendisiyle savaşımından ortaya çıkar ve gelişir. Bireyin kendini anlama çabası ve bireyselliğin yüceltilmesi, otoritenin baskısından soyutlanmaya doğru bir yönelim kazanır. Alışılmış değerlerdeki aşınma ve bu değerlerden uzaklaşma köklü bir anlayışın zayıflamasına neden olur. Bu aşınma neticesinde postmodernizmin ortaya çıkışı hız kazanır. Bireyin içe yani kendine dönüş macerasında kapitalist dünya düzeni içindeki teknolojik,

⁵⁶ Bkz. GÜMÜŞ, 2010, s. 12.

ekonomik ve toplumsal gelişmeler doğrudan etkili olur. Kapitalizmin ekonomik ölçütlere dayalı dev çarkı bireyi gittikçe yalnızlığa iter. Bu da, birey olmanın şartı olarak algılanmaya başlar.

Aydınlanma Çağı, bilime duyulan güvenin hiç sorgulanmadığı bir dönemdir. Aydınlanmacılara göre “*yalnızca bilim ve evrensel değerlere dayanan bir toplum gerçekten özgür ve rasyoneldir; yalnızca böyle bir toplumun üyeleri mutlu olabilir*” (Hollinger, 2005: 18). 19. yüzyıl edebiyat anlayışı da, doğa bilimlerinin gerçeği ortaya koyuş biçimindeki kesinlik neticesinde ortaya çıkan felsefi anlayıştan etkilenir ve bu doğrultuda yapıtlar verilmeye başlanır. Bu dönemde her şeyin yerli yerinde olduğu, şüphelerden uzak, ayakları yere basan bir edebiyat anlayışı hâkimdir. “*Dünya, insanın ayaklarının altında duran güvenilir bir uzamdır; zaman ise dünden bugüne, oradan da yarına kafa karıştırmaksızın akmaktadır. 19. yüzyıl sonuna değin üretilen edebiyat ürünleri başı-sonu belli, kapalı yapıda metinlerdir*” (Ecevit, 2012: 22).

Bu dönemin metinleri kendisine yöneltilecek soruların neredeyse hepsine yanıt verecek kadar biçimsel ve biçimsel dolgunluğa ve yetkinliğe sahiptir. Romancı olayları süredizimsel (dün, bugün, yarın) bir düzen içinde, herhangi bir çelişkiye fırsat vermeksizin mantıksal bir ilerleyişle okura sunar. Basit düşünmeyi tercih eden insanın mantığına son derece uygun bir anlatım yöntemi uygulanır. Metnin anlaşılmasında, okurun metne yabancılaşması gibi bir şey söz konusu değildir. Kısacası her şey olması gerektiği gibidir. “*Uzam yerli yerindedir, üç boyutlu ve sağlam. Bu boyutlar çoğu kez ayrıntılı ve çevre betimlemeleriyle yansıtılır okura. En-*

boy-derinlik henüz bilinçaltının dipsizliğinde ayrışma uğramamış, aformlaşmamıştır” (Ecevit, 2012: 23).

19. yüzyıl edebiyatı, gerçekliği beş duyu organıyla algılanabilirliğe indirger. Maddeci, rasyonalist, pozitivist, ve determinist bir bakış açısıyla olayları değerlendirir. Gerçeğe uygunluk yönünden, Newton fiziğiyle derin bir bağı vardır. Bu anlamda *mimesis* kavramının dış gerçekliği yansıtma ereğiyle paralel bir ilkesel duruş sergilemesi nedeniyle, 19. yüzyıl edebiyatı tam bir kurallar manzumesi oluşturur. Fransız realist romanının öncülerinden olan Stendhal’in romanı yol boyunca gezdirilen bir aynaya benzetmesi de bu *yansıtmacı* anlayışın varlığını göstermektedir.

Öykü anlatımının birincil koşul olduğu bu dönemde, birey büyük bir öneme sahiptir. Çünkü bütün eylemlerin eyleyeni O’dur. Sanayi devrimine ve ondan sonraki maddeciliğin esiri olmadığı belli bir döneme kadar birey, yaşamla bağlarını koparmamıştır. Birey kavramının anlamını bulmasında büyük katkıları olan romanın gelişimi de bundan bağımsız değildir. Çünkü bireyin zaman içindeki konumu, romanın genetiğinde gerçekleşecek olan değişimlerin temelini oluşturmaktadır. Birey her türlü toplumsal değişimin sarsılmaz yapı taşı konumundadır. Bireyin bu dönemdeki konumunu Yıldız Ecevit: “*Aklın önderliğindeki bilimsel gelişmeleri, sanayileşmeyi, burjuvalaşmayı içine alan bir serüvenin vazgeçilmez ögesidir birey; tüm evrenin çevresinde döndüğü tek odaklı, bu nedenle de Tanrısal/monarşik yapılı Batlamyus evreninin bir ürünü değildir o; daha çok, her biri kendi içinde bir sistem*

oluşturan güneşlerle dolu, çok odaklı Copernicus evreninin liberal yapısından izler taşıır” (Ecevit, 2012: 24) şeklindeki sözleriyle ortaya koyar.

19. yüzyılın sonuna kadar birey olgusu edebi yapıtlarda kahraman değişimi karşımıza çıkar. Okur, her şeyi bilen bir anlatıcının ortaya koyduğu kahramanla kendini özdeşleştirir, onun serüveninde kendinden bir şeyler bulur. Böylece onunla organik bir bağ kurar. Bu kahraman yerleşik düzenle sürekli çatışma içindedir. Kahraman olgusu öylesi bir öneme sahiptir ki, Goethe onu *Tanrı'nın bir sureti*⁵⁷ olarak tanımlar. Burada yazgıya yön veren bireyin kendisidir. Gerçekleştirdiği her eylem onu bağlar ve iyi ya da kötü kendi tercihlerinin sonucuna katlanır. Bu bağlamda sarsılmaz dogma niteliğindeki doğrular bırakılıp, akla olan inanç ön plana çıkarılır. Bilimsel gelişmelerin dayandığı sebep-sonuç bağıntısı, evrende bilinmezlik diye bir şeyin olmadığı inancını insan zihninde pekiştirir.

19. yüzyıl, maddeciliğin zirve yaptığı bir dönemi temsil etmektedir. Bilimsel gelişmelerin toplumsal ve siyasi alanda da etkisini göstermesi, birçok şeyin değişeceğinin belirtilerini vermeye başlar. Somut gerçekliğe dayalı bir felsefi anlayış birçok alanda hâkimiyet kurar. Bireyin edebiyattaki yeri sarsılmaya başlarken, yerine madde oturtulmaya çalışılır. Maddecilik yaşamın her alanında kendini gösterir. Darwin'in kalıtım teorisi ve Auguste Comte'un pozitivizmi bu ilerleyişe güçlü bir katkı sağlar. Sanatsal ve kültürel faaliyetler de bu fırtınanın etkisinden kurtulamaz “*Sanatın da –bizim bağlamımızda edebiyatın da- içinde olduğu toplumsal üstyapı*

⁵⁷ Bkz. GOETHE, Johann Wolfgang von, **Faust**, Çeviren: Nihat Ülner, Ankara, Öteki Yayınevi, 1992, s. 27.

kurumları tümüyle, bir altyapı kurumu olan ekonomi, dolayısıyla madde tarafından belirlenir. Bu felsefelerde: 'Altyapı üstyapıyı belirler'' (Ecevit, 2012: 26).

19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan natüralizm akımı, bu bilimsel tutumu daha ileri boyutlara götürür ve daha önce az da olsa var olan tinsel unsurları tamamen edebiyattan çıkarma eğilimine girer. Olaylar aşırı uç bir gerçeklikle bütün ayrıntılarıyla, adeta fotoğrafını çekercesine anlatılır hale gelir. Bu anlayışın aşırılığı, okuyucuyu gerçekliğin içinde boğulmaya kadar götürmektedir. Zamanla bu kabına sığmayan edebiyat anlayışının gücü tükenir ve yeniden kabuğuna çekilerek daralma eğilimine girer. Romanda bilinen etken kahraman, yerini bazen fark edilmesi dahi güç pasif bir kahramana bırakır. Her şeyi yapmaya muktedir, güçlü kahraman geride kalmış, maddenin esiri olmuş bir kahraman gelmiştir yerine. Yıldız Ecevit'e göre bu pasif kahraman 20. yüzyıl edebiyatının ilk öncü ögesi ve temel unsurlarından birini oluşturur.⁵⁸

20. yüzyılda meydana gelen yeni bilimsel ilerlemeler, 19. yüzyıl boyunca etkinlik gösteren determinist Newton fiziğinin temellerini sarsmaya başlar. Öne çıkan bilim adamlarının (Planck, Einstein, Heisenberg) çalışmalarıyla, somut gerçeğin, sanıldığı gibi somut ve mantıklı olmadığı anlaşılır. Einstein'in zamanla, Heisenberg'in hız ile ilgili tespitleri *değişmezlik, belirlilik ve kesinlik* kavramlarının sorgulanmasına ve yerlerine *olasılık, belirsizlik ve görecelik* kavramlarının gelmesine neden olur. Doğa bilimleri bundan böyle bu kavramlar ışığında çalışmaya başlar. Böylece bilimdeki bu gelişmelerin etkisiyle, dönemin edebiyat anlayışının, gerçeklik

⁵⁸ Bkz. ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 26.

bakımından gerçek dışı unsurları içinde barındıran geleneksel edebiyat anlayışına adeta bir geri dönüş yaptığı düşünülebilir. Ama bu aynı zamanda modernizme dayalı edebiyat anlayışının tahtının sallanmakta olduğunu göstermektedir.

20. yüzyıl itibariyle, gerçekliğin algılanışındaki ölçütlerin değişmesinde yukarıda belirttiğimiz gibi bilim adamlarının büyük etkisi olmuştur. Bu bilim adamlarından Einstein ile çeşitli sohbetlerde bir araya gelme imkânı bulan postmodern edebiyatın öncülerinden Franz Kafka'nın etkisi azımsanmayacak ölçüdedir. Bu sohbetlerde anlatılanlardan etkilenen Kafka'nın gerçekliğe bakışı değişmeye başlar ve bunu yapıtlarına da dolaylı olarak yansıtır. Kafka gibi düşünenlerin sayısı her geçen gün artmakla birlikte, psikolojik unsurların dışında, Freud ve Jung gibi psikanalitik alanda yetkin isimlerin düşüncelerinin edebiyata yansıdığı görülmeye başlar. Edebiyatta bütün bunları yapmayı hedefleyen yazarlar risk alarak girdikleri bu yolda cesaretleriyle yürümeyi başarırlar. *“Avangard sanatçılar, doğrusunu söylemek gerekirse, cüretkâr, zor, kışkırtıcı, yuhalanan eserler yarattılar ama bunu yaparken “zamanın ruhunun” onlarla birlikte olduğundan ve yarının kendilerini haklı çıkaracağından emindiler”* (Kundera, 2009: 32).

Bu yazarların çalışmalarına ek olarak, bilimsel ve teknolojik alanlardaki baş döndürücü gelişmeler, olmasına ihtimal dahi verilmeyen şeylerin olabilirliğini gündeme getirir. Bu da, gerçektışıya dayanan ve edebiyatta karşılığını bulacak olan bilim-kurgu denilen bir olgunun ortaya çıkmasını sağlar. Bu aksi yönde ilerleyiş anlamın sorgulanmasına ve hatta yitimine kadar uzanır. Bu anlam aşınmasının edebiyata etkisini Yıldız Ecevit: *“20. yüzyıl avangardist edebiyatı, önceki edebiyatın*

estetik ilkeleriyle bağlarını tümüyle koparmış gibidir. Teknoloji tanrısının yok ettiği her şeye kadir aşkın bir Tanrı'nın bıraktığı boşlukta anlamın bütünlüğünü yitirmesi ise, geleneksel estetiğin ipini çeken gelişmelerin başında gelmektedir“(Ecevit, 2012: 28) sözleriyle açıklar.

Yeni anlayışla birlikte metnin kahramanı olan bireyin ve anlamın yok oluşu, edebiyat araştırmacısı Peter V. Zima'ya göre, modernizme sanatsal anlamda olması gerektiği biçimi göstermek için yöneltilen bir eleştiridir.⁵⁹ Dilek Doltaş ise, Fransız postmodernistlerin düşüncelerini özneye ve bireye bakış açıları üzerinden değerlendirir. Onlara göre sürekli değişim içinde olan özne kendine özgü bir nitelik ortaya koyamaz. Bu kesinlemeye dilin alt katmanlarında bulunan ayırım, benzerlik ve değişim konularını öznellik, kültür, siyasi etkinlik ve dil-kavram ilişkisi açısından ele alarak ulaşmaya çalışırlar.⁶⁰ Modernizme hizmet eden anlatılarda yeri doldurulamayan birey, bundan böyle metinlerde değersiz bir ayrıntı olmaya başlar. Bireyin postmodern metinlerle birlikte değişen konumunu İsmet Emre: “[...] kendine ait bütün mahremiyetleri kaybolmuş, iç dünyasındaki gizem ve varsıllığı yitirmiş, bireyliğine uzak, kimseleşmiş biri vardır karşımızda. Kendine ait duygu ve düşüncelerin önemsenmediği, yeri her an ve durumda doldurulabilecek, fazla da ciddiye alınması gerekmeyen bir öznedir söz konusu olan” (Emre, 2006: 141) sözleriyle dile getirir.

Geçmişte ağırlığı inkâr edilemeyen Tanrı düşüncesi 19. yüzyıl başlarında sorgulanmaya başlar, yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başı itibariyle de ciddi bir

⁵⁹ Bkz. Aktaran: ECEVİT, A.g.e., s. 42.

⁶⁰ Bkz. DOLTAŞ, Dilek, **Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar / Uygulamalar**, İstanbul, Anka Basımevi, 2003, s. 100.

aşınmaya uğrar. Bu konuyla ilgili postmodern teorinin oluşumunda etkin rol oynayan ünlü düşünür Nietzsche'nin "Tanrı öldü" söylemi de bunu kanıtlar niteliktedir. Buna göre, Tanrı'nın olmadığı düşünülen bir ortamda gerçekliğin olduğu gibi aktarılması da ihtimal dışı olmaktadır.

20. yüzyıla gelene kadar Aristoteles'in mantığıyla oluşturulan metinler, *mimetik/yansıtmacı* anlayışın gerekleri doğrultusunda vücut bulmaktaydı. Bu anlamda metinlerde bulunması gereken ana ilke, içeriğin dış gerçeklikle uyumlu bir biçimde sunumuydu. Bu sistemli yapı, 20. yüzyıla gelindiğinde ciddi bir erozyona uğrayarak biçim değiştirme eğilimine girer. "20. yüzyıl, denilebilir ki edebiyatın kendi varlık nedenini en çok sorguladığı yüzyıl olmuştur" (Aytaç, 1995: 49). Adorno *mimesis*'teki bu değişimi *büyünün bozulması* (Aktaran: Ecevit, 2012: 36) olarak tanımlar. Metinlerde içerikten ziyade, dil kullanımlarının önem kazandığı bir edebiyat anlayışının yer bulmaya başladığını Jale Parla: "On dokuzuncu yüzyıl anlatılarında pozitivist felsefeye uygun olarak daha çok düz-çizgisel zaman şemaları ve sebep-sonuç ilişkilerine yaslanan kurgulamalar egemen olurken, modernist anlatılarda zaman birey psikolojisiyle, post-modernist anlatıda ise dille bağlantılı olarak kurgulanır" (Parla, 2009: 248) sözleriyle anlatmaya çalışır.

Bu dönemde etkisini yitirmeden devam ettiren unsurlardan birisi gerçekçilikten, insandan ve doğadan daha yüce bir konumda düşünülen maddecilik olur. Bu aşamada insana ve bireye dair ölçütler bir kenara itilerek, çıkarların ön plana alındığı yayılmacı bir anlayış hâkim olmaya başlar. Bir zamanlar yeryüzünde Tanrı'nın gölgesi gibi gösterilen ve varlığının sarsılmaz bir nitelikte olduğu

düşünülen birey olgusu, küresel ölçekte meydana gelen teknolojik, toplumsal, kültürel, ekonomik, olaylar karşısında olağanüstü bir güç kaybına uğrar. “*Eğer ruhun sonsuzluğu diye bir şey varsa, o artık insanın neredeyse gereksiz bir uzantısı haline gelmiştir*” (Kundera, 2009: 21). Geleneksel roman anlayışında bütün özellikleriyle anlatılan ve romanın en temel unsurlarından olan kahraman figürü, Kafka’da “K.”, Annie Ernaux’da “A.”, Orhan Pamuk’ta “Ka.” gibi artık bir ya da iki harfle gösterilecek kadar değersiz bir konuma indirgenecektir. Öznenin edilgen konuma geçişiyle bütün kontrol öznenin tahakkümünden kurtulan *nesne*’nin eline geçer ve insan artık çevresine, hatta kendine yabancılaşmaya başlar. Birey algısındaki bu değişimi Ali Tilbe: “*Geleneksel romandaki özgüvene iye kahramanlar, yerini çağdaş romanda silik, güçsüz, değerlerini yitirmiş, şeyleşmiş sorunsal ana eyleyenlere (protagoniste) bırakır. Roman kişileri, Kafka’da çıkmaz sokaklarda kaybolur, Robbe-Grillet’de nesneye dönüşür, Echenoz’da da düşsel bir görünüm sunar*” (Tilbe, 2010: 121) şeklindeki değerlendirmesiyle açıklar.

Nesnenin hâkimiyetindeki postmodern dönemde genel anlamda bir alanda bilgi sahibi olmak yerine, belli bir alanda uzmanlaşma eğilimi hızla yayılır. Bu da, gerçekliğin tamamına hâkim olmayı imkânsız hale getirir. Somut gerçekler bir birinden bağımsız parçalar biçiminde ele alınır hale gelir. Böylece bütüncül bakış yerini parçalı bir bakışa bırakır. Bu eğilim, edebiyatın birçok unsurunda olduğu gibi, her şeyi bilen anlatıcı figürünün etkisini yitirmesiyle de kendini gösterir. Metinlerde anlatıcının rolü azalırken, okuyucunun tamamlayıcı etkisi güçlenmeye başlar. “*Postmodern roman anlatıcıları- daha çok- çelişkileri ortaya koyarlar, ikircikli yapıları sergiler ve çekilirler. Okuyucuya fayda sağlama amacıyla metin oluşturmak*

*postmodernizmin doğasına aykırıdır” (Özot, 2012: 2281). Yazarın hem kahramanlarını hem de okuyucuyu istediği gibi yönlendirdiği bir dönemden⁶¹, okuyucunun başat rol oynadığı bir döneme gelinir artık. Okuyucuyu öykünün oluşturucu ögesi olarak gören Umberto Eco, geleneksel dönem kahraman anlayışının aksine kararları verenin ve seçim yapması gerekenin kahraman değil, okuyucunun bizzat kendisinin olduğunu: “*Borges’in bir eğretilmesini kullanmak gerekirse, bir ormanın yolları, çatallanan bir bahçedir. Bir ormanda çizilmiş patikalar bulunmadığında bile, herkes belli bir ağacın, vb. sağından ya da solundan ilerlemeye karar vererek, her karşılaştığı ağaçta bir seçim yaparak kendi güzergâhını çizebilir. Bir anlatı metninde okur her an seçim yapmaya zorlanır*” (Eco, 2011: 18) şeklindeki analiziyle gösterir.*

Metinlerde okuyucuyu ön plana alan postmodern gerçeklik anlayışı, televizyon, bilgisayar gibi aletlerin etkisiyle daha girift bir hal almaya başlar. Medya unsuru olan bu aletlerin ortaya koydukları gerçeklik birey ve yaşanan gerçeklik arasına girerek, parçalar halindeki bu oluşuma doğrudan katkı sağlar ve 20. yüzyılın sonlarına doğru olgunlaşıp gerçekliğin kendisi olmaya başlar. Bireyin kendi iç savaşımı sonucu evreni algılama biçiminin değişmesi, gerçekliği algılama biçiminin de boyut değiştirerek derinlik kazanmasına neden olur. Öyle ki, insan aklını zorlayan bir hal alır.

İnsan böylesi bir gerçeklik anlayışı karşısında gittikçe daha da yabancılaşmaya ve kendi içine dönmeye başlamakta, dış dünya ile bağlarının giderek

⁶¹ Bkz. TİLBE, Ali, **Çağdaş Özkurgu Romanı**, Tekirdağ, Ufuk Basımevi, 2010, s. 120.

koptuğunu hissetmekte ve daha önce kendisiyle özdeşleştirdiği roman kahramanı ile arasındaki mesafenin sürekli açıldığını fark etmektedir. Artık romandaki anlatım yöntemi dıştan içe yönelmeye başlar. 20. yüzyıl roman anlayışı, bir önceki yüzyılın dış dünyayı olduğu gibi yansıtma ereğini kullanmak yerine, iç-dış birlikteliğini sağlamaya çalışır. “*Postmodern romanın yazarı, kurduğu bu yeni dünya içerisinde gerçek hayatta olması mümkün olmayan, genel anlayışa uymayan her çeşit kurguyu işleyebilir*” (Özot, 2012: 2277). Bunu yaparken olaylar, içerik aktarımı dikkate alınmadan yabancılaştırılarak anlatılır. Bu da yeni roman anlayışının en temel unsurlarından biri olarak kabul edilmeye başlar. Postmodern teorinin güçlü savunucularından Susan Sontag bu durumu: “[...] *bir konuşma, hareket, davranış ya da nesne en dolaysız, en yararlı, en duyarsız ifade tarzından ya da dünyadaki varoluştan ne zaman belli bir sapma gösterirse, bunlara biçeme sahip şeyler gözüyle, hem özerk hem de örnek şeyler gözüyle bakabiliriz*” (Aktaran: Ecevit, 2012: 36) şeklinde açıklar.

Yabancılaştırma tekniğini yapıtlarında en belirgin biçimde kullanan Kafka ve Joyce, anlatımlarını soyut bir ortama taşırlar. Geleneksel edebiyat anlayışının nefes kesici süredizimsel olay aktarımı, yerini olay örgüsünün altüst olduğu, durağan ama zihin yoran, anlaşılması güç bir anlatıma bırakmasıyla, gerçeği yeni baştan kurgulamanın yolu açılır. “*Gerçekten de dünyadan köktenci bir biçimde yabancılaşmanın yaşandığı ve bu yaşam deneyiminin bir bütünlüğe doğru yönelerek yabancılaşmanın bilincini yok edecek derecede güçlendiği bir evrede, belirsizlik ve çözümsüzlük duygusu yaygınlaşır*” (Turan, 2011: 105). Kafka, Joyce, Proust, Broch, Musil gibi yazarlar bu belirsizlik ortamında modernizmin büyük anlatılarına

(Marksizm, Faşizm, Rasyonalizm...) adeta bir savaş açar ve küçük anlatılara yönelirler. Yazar, bütün bunları yaparken gerçekliğin parçacıklarının farklı bir boyutta şekillendiği bilinç ve bilinçaltı unsurlarından azami ölçüde yararlanmayı ihmal etmez. Yıldız Ecevit'e göre, bu yönelimiyle "20. yüzyıl edebiyatı, sanat düzleminde kurguyla/teknikle/yapıyla oynayan bir oyuna dönüşür" (Ecevit, 2012: 36). Geleneksel romanda bilinen değerler, laubali bir postmodern duruşla yozlaştırılır. Belirsizliklerle dolu bu yapı içinde var olmaya çalışan romanın durumunu Barry Lewis: "Ya olay örgüsü küçük olay ve ayrıntı dilimleri içinde ezilir, karakterler ani bir arzular demeti içinde ayrışır, mekân-zaman geçici arka plandan fazla bir şey değildir ya da temalar öyle değersizleşir ki, bazı romanların şunun ya da bunun hakkında olduğunu söylemek çoğunlukta gülünç biçimde hatalıdır" (Lewis, 2006: 149) sözleriyle açıklar.

Yeni edebiyat anlayışına yöneltilen eleştirilerin büyük bir kısmı da bu noktadan gelir. Çünkü gelenekçilere göre, bu anlayış, edebiyatın yönlendirme, bilgilendirme, bilinçlendirme gibi asli sorumluluklarını ortadan kaldırmakta, okurun zihnini bulandırarak biçimciliğin karmaşık dünyasında boğulmasına neden olmaktadır. Ama yenilik taraftarı olanlar ise, bu tekdüzeliğin bir şekilde kırılması gerektiği inancıyla hareket eder ve sanatsal kaygıların öne çıkarılmasının gerekliliğini vurgularlar. Kurulu düzene eksikleri nedeniyle tepki gösterilmedikçe yeniliklere yelken açmanın mümkün olmadığını bilen avangard yenilikçiler, tepkileriyle edebiyata boyut değiştirme imkânı sunarlar. Bu durumu roman açısından ele alacak olursak "roman hâlâ keşfedilmeyeni keşfetmeye devam etmek istiyorsa,

hâlâ roman olarak “ilerlemek” istiyorsa, bunu ancak dünyanın ilerlemesine karşı yapabilir” (Kundera, 2009: 32).

Tarihsel ve görsel altyapı sanatta ve edebiyatta meydana gelen bu yeni anlayışla tamamen altüst olur. Savunucuları, gelenekçilerin savundukları gerçekliğin çok ötesinde bir gerçekliği ortaya koyduklarını, hatta biçimsel farklılık ortaya koymaları bakımından asıl gerçekliği kendilerinin ortaya çıkardıklarını iddia ederler.⁶² Bu bağlamda bu yeni anlayışın gerçeklik iddiası kaynağını, gerçeği olduğu gibi yansıtmaktan değil, gerçeği parçalara ayırıp yabancılaştırarak yeniden sunmasından alır. Bu ise, 20. yüzyılda yapısalcılığa karşı ortaya çıkan postyapısalcılığın uyguladığı en önemli yöntemlerden birini oluşturur. Bu bakımdan Romadaki bu değişime postyapısalcılık büyük katkı sağlamıştır denilebilir. Postmodern edebiyatı: “*Yazınsal metinden bağımsız, yazınsal metnin öğelerini soyutlamalarla ayrı ayrı çözerek bağlayan ve onları bir üst metin olarak değerlendiren anlayış*” (Gümüş, 2010: 11) olarak tanımlayan Semih Gümüş, bu tanımıyla aynı zamanda postyapısalcılığın yöntemini de ortaya koymaktadır.

Yıldız Ecevit’e göre romadaki bu devrimci girişimle birlikte, roman kendi karşıtını oluşturur ve bir *anti-roman*⁶³ olgusu ortaya çıkar. Böylece geleneksel öykücülük anlayışı, yeni roman ve postmodernist düşüncenin çabalarıyla geri planda kalır ve yeni bir dönemin kapıları aralanır. Bundan böyle romanda anlatılan şey, “*serüvenin anlatısından çok anlatının serüvenidir*” (Houppermans, 2008: 14).

⁶² Bkz. ECEVİT, 2012, s. 39.

⁶³ Bkz. A.g.e., s. 42.

Romanın zaman içinde yozlaştığını ve geleceği olmayan bir tür olmaya doğru gittiğini düşünen Kundera bu durumu şu sözleriyle dile getirir:

Her eser kendinden önceki eserlere bir cevaptır, her eser romanın daha önceki bütün deneyimlerini içinde barındırır. Ama zamanımızın anlayışı romanı, son derece yayılmacı, son derece geniş yapısıyla geçmiş ufkumuzdan kovan ve zamanı sadece şimdiki an'a indirgeyen güncelliğe dayandırmıştır. Bu sistem içine sokulan roman artık bir eser olmaktan çıkar (yani sürekli olmaya, geçmişle geleceği birleştirmeye adanmış bir şey) ve tıpkı diğer olaylar gibi güncel bir olay, yarını olmayan bir hareket haline gelir (Kundera, 2009: 31).

Romandaki bu değişimin de etkisiyle modernizme karşı çıkararak başlayan bu süreç, doğru bilinenleri tersyüz ederek ve bilinen gerçekliğin ötesinde hedefler koyarak avangardist bir sanatın ve edebiyatın önünü açar. Italo Calvino, edebiyat için ölümsüzlüğün ancak kendine sonsuz hedefler koymasıyla mümkün olacağını ve bunun da ancak yaptıklarına başkalarının hayallerinin bile erişemeyeceği şair ve yazarlar tarafından gerçekleştirilebileceğini dile getirir.⁶⁴ Dolayısıyla edebiyatın yaratıcılık özelliği tazeliğini koruduğu müddetçe, edebiyatın ölmesi mümkün değildir. Her dönemde birbirini reddederek ortaya çıkan edebi akımlar bunun en önemli kanıtıdır. Bu bölümde açıklamaya çalıştığımız postmodern edebiyat anlayışı da bu akımların yüzyılımız itibarıyla ulaştığı son noktayı oluşturmaktadır ama edebiyatı alt kimlikleriyle yaşayan bir varlık olarak düşündüğümüzde muhtemelen bu halkaların sonuncusu olmayacağını söyleyebiliriz.

⁶⁴ Bkz. CALVINO, Italo, **Amerika Dersleri**, Çeviren: Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 1995, s. 135.

1.4. POSTMODERN EDEBİYAT YÖNTEMLERİ

20. yüzyıl edebiyatta büyük değişimlerin olduğu bir dönemdir. Yüzyılın başından itibaren *romanda ne anlatılıyor* sorusunun yerini artık, *roman nasıl anlatılıyor* sorusu almaya başlar. Edebiyatta *nasıl* sorusunun öne çıkması, biçem ve içerikten çok biçimin önem kazanması anlamına gelmektedir. Yeni anlayışla üretilen metinlerde sanatsal kaygı, toplumun isteklerinin önüne geçmeye başlar. Bu durum karşısında belli bir sanatsal olgunluğa erişmek için biçimsel ve anlamsal bazı yeniliklerin edebiyatın damarlarına zerk edilmesi büyük önem arz etmektedir. Bu gerçekten yola çıkarak bu alt başlıkta postmodern edebiyat anlayışında kullanılan yöntemlere değineceğiz. Temel kurgu unsurlarında yapılan yeniliklere ana hatlarıyla göz attıktan sonra en çok kullanılan biçimsel yöntemleri açıklayacağız. Böylece bir sonraki bölümde işlenecek minimalist edebiyatın gen haritasını da genel hatlarıyla ortaya koymaya çalışacağız.

Her ideoloji kendisiyle birlikte uygulama alanlarında kullanmak üzere belli başlı yöntem ve tekniklere başvurur. Bu anlamda konuyu modernizm açısından ele aldığımızda, modernizmin kullandığı yöntemin *yapısalcılık* olduğunu söyleyebiliriz. Modernizmin *anti*'si diyebileceğimiz postmodernizm ise, yapısalcılık kadar anlaşılır olmayan ve belli sınırlar içinde hareket etmeyen, *postyapısalcılık* olarak tanımlanan yöntemi benimser. Yapısalcılık metnin iç dinamikleri arasındaki uyumu, ögeler arasındaki bağlantıyı önemser ve evrensel anlamda mükemmelliğe ulaşmayı hedeflerken, postyapısalcılık bu dinamiklerin birbirinden farklı olduğunu, her bir

yapıdaki bu farklılığın bir çelişkiler bütünü oluşturduğunu belirtir.⁶⁵ Dolayısıyla, mükemmel metin diye bir şeyden söz etmek mümkün değildir. Berna Moran'a göre zamanla postyapısalcılığa doğru evrilecek olan yapısalılık birçok alanda uygulanan bir yöntem olmuştur. Bu noktada Lacan, Derrida ve Foucault gibi düşünürlerin çizgisinin postyapısalcılığa kaydığını ileri sürer.⁶⁶

Her ne kadar kendine ait sabit bir yöntemi olmadığını iddia etse de, postmodernizmin postyapısalcı yaklaşımı kendine bir yöntem olarak seçtiğini söyleyebiliriz. Bu yaklaşım çerçevesinde, özne ile nesne arasındaki mesafe gittikçe açılmakta ve görecelik kavramı öne çıkmaktadır. Böylece nesnellikten bahsetmek imkânsızlaşmaktadır. Edebiyat araştırmacısı Terry Eagleton postyapısalcılığı: *“Roman ve şiiri, eleştirmenin şifresini çözmekle görevli olduğu belirli anlamlarla donanmış kapalı bir benlik olarak görmekten, indirgenemeyecek biçimde çoğul bir şey olarak, sonuçta hiçbir zaman tek bir merkeze, öze veya anlama indirgenemeyen gösterenlerin sonsuz bir oyunu olarak görmeye geçiş”* (Eagleton, 2004: 149) ifadeleriyle açıklar.

Yapısalcılığın birleştirici düşünce sisteminin aksine, Postyapısalcı anlayış, metni çevreleyen öğeleri dikkate almaksızın, yapıları ayrıştırarak metnin özütünü elde etmeyi amaçlayan *yapıbozumcu/yapısökümcü* yaklaşımı benimser. İlk kez Friedrich Nietzsche'nin uyguladığı, daha sonra Michel Foucault'nun geliştirdiği ve Fransız felsefesinde de Jacques Derrida'nın kullandığı bu yaklaşımı araştırmacı

⁶⁵ Bkz. SIM, 2006, s. XII.

⁶⁶ Bkz. MORAN, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 185

Pauline Marie Rosenau: “*Yapıbozum daha çok metni ters çevirip yerini değiştirmeyi onu dönüştürüp yeniden tanımlamayı ve bütün bunları da yapıbozumuna uğratılan metnin kendisi içinde iş görürken yapmayı amaçlar. Yapıbozum özne-nesne, doğru-yanlış, iyi-kötü, pragmatik-ilkeli, gibi kutupsal karşıtlıkların içerdiği hiyerarşiyi sökmeye, ters çevirmeye, yerinden etmeye ve yeniden konumlandırmaya çalışır*” (Rosenau, 1992: 195-196) ifadeleriyle değerlendirir.

Sarp Erk Ulaş ise postyapısalcılığı metinden çıkarıldıkları takdirde bir anlam ifade etmeyeceği düşünülen metin unsurlarını ayrı ayrı parçalar halinde ele alarak metindeki eksiklikleri tespit ettikten sonra söz konusu eksikliklerin giderilerek yeni ve daha üstün sanatsal bir metin oluşturmayı amaçlayan bir yöntem olarak tanımlar.⁶⁷ Dolayısıyla çoğunlukla postmodern metinler, modern bir metnin bozularak onun külleri üzerinde az ya da çok kendi yapısını kurma amacını güder.

Birer edebiyat araştırmacısı olan Lislie Fiedler ve Ihab Hassan'ın postyapısalcılığı da kullanarak bu alanda ortaya attıkları yeni fikirler sayesinde postmodernizm, yazın dünyasında da kendine yer edinmeyi başarmıştır. Küreselleşmenin getirdiği kitle kültürünün egemenliğine boyun eğen Fiedler, okuyucunun kişisel düşüncesini değerlendirme işleminin sadece biçimcilik, gerçekçilik ve öğrenim durumu gibi olgularla değil; psikolojik, toplumsal ve tarihsel arka planın da göz önünde bulundurulmasıyla yapılabileceğini savunan yeni bir postmodern eleştiri biçimi geliştirilmesini arzu eder. Ihab Hassan ise, yazdığı yazılarda kullandığı üslupla adeta postmodern edebiyat anlayışının temellerini atar. Dağınık anlatım sıralaması, rastgele yazma biçimi ve çeşitli alıntıların bir araya

⁶⁷ Bkz. ULAŞ, Sarp Erk, **Felsefe Sözlüğü**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2002, s. 175.

getirilmesiyle oluşan pastiş metinler bunu kanıtlar niteliktedir. Hassan, edebi alandaki bu değişimin sebebi olarak, Batı toplumunda meydana gelen büyük değişimi gösterir.⁶⁸

Postyapısalcıların ve araştırmacıların ortaya attıkları uygulamaların etkisiyle edebiyatın olayları anlatmada kullandığı tekniklerde de bazı değişimler meydana gelir. Bütüncül anlatım yerine, olayların parçalara ayrılarak anlatımı kendini gösterir. Böylece ilerde açıklayacağımız *montaj/kolaj/pastiş* gibi yeni teknikler edebi metinlerde yer bulmaya başlar. Zamanın aktarımı konusunda köklü değişimlerle birlikte, göreceliğin de etkisiyle çizgisel öykü anlatımı alt üst olur. Franz Kafka, James Joyce ve Marcel Proust gibi yazarların eliyle değişen edebi gerçeklik tasavvuru, bambaşka bir boyuta geçiş eğilimi gösterir. Edebiyat, neden-sonuç ilişkisinin bir kenara atılarak, soyut düşüncenin ve düş gücünün ağır bastığı bilinçaltı serüvenlerin anlatıldığı bir alan haline gelir. Umberto Eco'ya göre, gerçeklik anlayışındaki bu değişim, idealden somuta, oradan soyuta, daha sonra da olanaklıya doğru ilerlemektedir.⁶⁹ Bu ise, geleneksel *mimesis* anlayışının kökten yok olması anlamına gelmektedir. “*Yansıtmacı estetik, 20. yüzyılın modernist edebiyatında yerini büyük ölçüde, bu karmaşık gerçekliği soyut düzleme taşımaktan başka çıkar yolu olmayan yeni tür bir biçimci estetiğe bırakır*” (Ecevit, 2012: 29). Bu biçimci estetik *yabancılaştırma estetiği*'dir. Yazar bu yolla yeni, soyut bir dünya yaratır.

Yazarın bütün bu anlatılanları yaparken hem zamansal sıralamayı göz ardı etmek, hem bilinçaltı unsurlara başvurarak olayları aktarmak, hem de dış dünya

⁶⁸ Bkz. BEST-KELLNER, 2011, s. 25.

⁶⁹ Bkz. ECO Umberto, **Açık Yapıt**, Çeviren: Yakup Şahan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1992, s. 117.

algısını biçimsel ve anlamsal çeşitlilik içinde bir arada vermek zorunda olması yeni roman anlayışında ve postmodern yazında karşılaşılan en büyük sorunsallardan birini oluşturur. Bu noktada yabancılaştırma estetiğini yüceltmek amacıyla birtakım yöntemlerin bulunması gerekli hale gelir. Sorunun çözümü noktasında yazar, kurgusal aksaklıklar üzerinde düşünme ve bu doğrultuda çeşitli biçim denemeleri yapma ihtiyacı duyar.

Bu denemeler sonucunda yazarın postmodern öznenin parçalanmış iç dünyasını betimlemek için soyut düzlemde zamansal anlamda istediği gibi gezinebilmesinin yolunu açan *bilinçakımı* (*stream of consciousness*) denilen bir yöntemi kullandığı görülür. Bu yöntem sınırlamaları ortadan kaldırarak, roman kişinin düşünce ve duygularının, fikir ve çağrışımlarının zihindeki akışını hissetmeyi, kısacası iç âlemine derin bir yolculuğa çıkarak zamansal sıçramalarda bulunmayı mümkün hale getirir.⁷⁰

Buna paralel olarak kullanılan bir diğer yöntem ise, sinemada sıkça kullanılan geriye dönüş anlamına gelen *flash back* tekniğidir. Bu yöntemle yaşanan andan, geçmişe bir anda dönüş yapılabilmektedir. Dış dünya ile iç dünya arasında bilinçaltı unsurunu da devreye sokarak ve birtakım çağrışımlar yoluyla bu geri dönüşler gerçekleştirilir. Bu çağrışım kimi zaman herhangi bir nesne, kimi zaman bir koku, kimi zamansa bir ses olabilir.

⁷⁰ Bkz. LUCY, Niall, **Postmodern Edebiyat Kuramı- Giriş**, Çeviren: Aslıhan Aksoy, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 43.

Bu yöntemlerle, bilinçaltının karmaşık yapısı içinde bir labirente dönüşen zaman olgusu geleneksel roman anlayışındaki süredizimsel zaman olgusundan gittikçe uzaklaşır. Geleneksel bir romanda belki onlarca yılı kapsayacak şekilde anlatılacak olaylar, bu teknikler sayesinde birkaç gün, belki de birkaç saatte geçmiş gibi anlatılabilir hale gelir. Böylece romanın özgürleşmesi ve kendi sınırlarını aşması sağlanır.

Zamanla ilgili bu yöntemlere ek olarak son dönem romanına kurgusal, yapısal ve anlamsal bağlamda da bazı yeniliklerin eklenmesi söz konusudur. Yapı/kurgu/anlam düzleminde oluşturulan bu yenilikleri Yıldız Ecevit iki ana kategoride ele alır.⁷¹ Joyce ve Musil'in başını çektiği birinci kategoride, bir birinden bağımsız bir çok biçimsel farklılık *montaj/kolaj/pastiş* yöntemleriyle bir araya getirilir ardından yeni *metin adacıkları*⁷² oluşturulur. Dolayısıyla parçadan bütüne ulaşma amacı güdülür. Burada ana öykü ve serüven unsuru önemini yitirir. Önemli olan parçalı bir bütün oluşturan bu metinlerin bir araya getirilmesidir. Böylece dıştan içe doğru anlamsal bir yapıbozum kendini gösterir. Yazar isterse öykü ve serüven unsurlarını tamamen yok ederek de oluşturabilir romanını. Kafka ve Canetti'nin öncülük ettiği ikinci kategoride ise, bütünden parçaya doğru bir gidiş söz konusudur. İlk bakışta birçok yönden bütünlük arz eden bir öykü anlatımı vardır, ama aslında bu öyküde ne neden-sonuç ilişkisi, ne zamansal ve uzamsal birlik, ne de mantıksal bir olay örgüsü söz konusudur. Bu kategoride kullanılan biçimsel yöntem ise, tuhaf anlamına gelen *grotesk*'tir. Metnin temeline yerleştirilen bu yöntem ile bütün bir öykü anlatımı yapıyor gibi görünen yazar, içten dışa doğru yapıyı bozmayı hedefler.

⁷¹ Bkz. ECEVİT, 2012, s. 44.

⁷² Bkz. A.g.e., s. 44.

Her iki eğilimde de yapıbozum yöntemi kullanılmakla beraber, asıl amaç geleneksel romanda olduğu gibi bir kahramanın başından geçenleri belli anlam yüklemeleriyle anlatmak değil, biçimsel farklılık ortaya koymaktır. Öykü, kahraman ve anlam, biçimin süs niteliğindeki yan unsurlarıdır sadece. Geleneksel romanda bu unsurlardan herhangi birinin dahi metinden çıkarılmasıyla metin çöker, ama bu durum postmodern roman için geçerli değildir. Dolayısıyla “*artık roman yazmak değil, roman kurmaktır önemli olan*” (Ecevit, 2011: 45). Nasıl ki şiirde her şeyi ayakta tutan yapı ve biçimse, yeni roman ve postmodern roman anlayışında da önemli olan yapısal ve biçimsel bütünlüktür. Octavio Paz’ın romana ilişkin: “*yüzyılın başından beri roman yeniden şiir olmaya yöneliyor*” (Paz, 1993: 23) sözü son dönem romanının bu özelliğini gösterir niteliktedir.

Maddeciliğin hâkim olduğu ve anlamın anlamını yitirdiği bir düzende, temeli anlamsal karşıtlıklara (birey-toplum, burjuva-halk, madde-doğa) dayanan, düzen ve ahengin edebiyatı olan geleneksel roman anlayışı büyük bir darbe almıştır artık. Yeni anlayışta romancı, metinde kurgusal bütünlük oluşturmak amacıyla dış gerçeklikleri parçalara ayırarak bir araya getirdiği malzemeye bu karşıtlıkları her türlü toplumsal gerçeği hiçe sayarak dâhil edebilir. Hegel’in uyum olgusuna dayandırdığı karşıtlıklar, 20. yüzyıl roman anlayışıyla bir çıkmaza sürüklenir. Yıldız Ecevit bu anlamsal değişimi Derrida’nın *aporia*’sına⁷³ bağlar ve “*mimetik estetikten*

⁷³ Yunanca’dan alınan, tamı tamına “bir geçit yokluğu” ve böylece zihin karıştıran bir güçlük ya da şaşkınlık içinde olma durumu anlamına gelen *aporia*, retorikte konuşmacının ya da yazarın, bir söyleme nasıl ve nereden başlayacağı ya da belirli bir sorunun ya da engelin üstesinden nasıl geleceği konusunda şüphesini ifade ettiği bir figüre işaret eder. Yapıbozumcu eleştiriye göre *aporia*, okumanın yöneldiği bu tür şüphe uğrakları ya da görünürde çözümsüz sorunlar etrafında dolaşır. Derrida’ya göre *aporia*, [...] dikkat etmemiz gereken bu metinsel boşluklar ya da tökezleme bloklarıdır. (SIM, 2006: 205).

yabancılaştırma estetiğine giden yol, anlam düzleminde ise uyumdan aporiaya yönelir” (Ecevit, 2012: 46) tespitinde bulunur.

Bu anlamsal dağılma beraberinde anlamsal çoğalmayı da getirir. Son dönem romanlarında yazar anlamı parçalar, böler ve çoğaltır. Tek merkezli anlam öbeği yerini, *çok yönlü optik* tekniğine bırakır. Yazar bu teknikle olayı farklı kişilerin gözünden çeşitlendirerek aktarır. Böylece anlam çoğalır görecelik ve belirsizlik kavramları ön plana çıkar ve her şeyi bilen anlatıcı figürü ortadan kalkar. Yukarıda değinilen *montaj/kolaj/pastiş* yöntemleriyle oluşturulan metin adacıkları ve grotesk teknikleri de roman kurgusunda göreceliği, belirsizliği vurgulamak amacıyla anlamı ve biçimi parçalamaya, tuhaflaştırmaya yönelik kullanılan yöntemlerdir.

Bu yönde kullanılan bir başka yöntem ise, temelini metaforik (eğretileme) anlatımdan alan *imge*'dir. İmge ise onun daha ilkel biçimleri olan *allegori* ve *simge*'den beslenir. Aydınlanma estetiğinin karşı çıktığı allegorik anlatımda dış dünyadaki gerçeklik, çarpıtılarak dolaylı olarak aktarılır. Allegori, imgenin en basit biçimdeki yansıması olarak kabul edilebilir. Metin içinde anlatılmak istenen şey dolaylı olsa bile kolayca çözülebilir. Simge ise, tek anlamlı bir yapıya sahip olmaması bakımından daha karmaşıktır. Buna rağmen kaynağını dış gerçeklikten alması nedeniyle somut dünya ile bağdaştırılması çok güç olmamaktadır. Aynı anlam öbeğinde birleşen birkaç çağrışımı bir arada sunabilmesi simgenin farklı bir özelliğidir. Bu çağrışımlar anlatılan içeriğe göre değişebilir. Bu kullanımın en güzel, hatta daha ileri boyutlara taşınmış örneklerini sembolist şiirlerde görmek mümkündür. İmge; allegori ve simge kavramlarının her ikisini birden içine alan

kapsayıcı bir kavramdır. Allegori ve simgeden farklı olarak *imge*, dış gerçeklikten uzak bir gerçeklik ortaya koymaya çalışırken aslında yine materyal olarak somutu kullanır. “*İmge, farklı gerçeklik kategorileri arasında yaşar; bir ayağı soyutta bir ayağı somutta durur; bir yanıyla reel gerçeğin parçasıyken öteki yanıyla kurmaca dünyanın malıdır*” (Ecevit, 2012: 51). Allegori, simge ve imge basitlikten karmaşıklığa doğru giden yolda sonu *modernist imge*’ye kadar uzanacak birer basamak işlevi görmüştür. “*Edebiyat estetiği, yansıtmacılıktan yabancılaştırmaya doğru ilkesel bir dönüşüm geçirirken, metafoik düzlemdeki dönüşüm de modernist imgede son bulur. Modernist imge katıksız bir yaratıdır*” (Ecevit, 2012: 54).

20. yüzyılda *modernist imge* olarak adlandırılan bu yeni metaforik anlatım yöntemine Kafka’nın romanlarında rastlamak mümkündür. Bu yeni imge anlayışında allegori, simge ve imgede olduğu gibi, dış dünyadan alınan parçacıklardan yararlanılır, ancak burada amaç bu parçalardan dış dünyaya ulaşmak değil, dış dünyadan bağımsız kendine özgü kuralları olan yeni bir gerçeklik kurmaktır. Geleneksel anlayışta dış gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı olan allegori, somut dünyayla bağlarını koparamayan simge ile daha özgür bir yapıya kavuşmuştur. Postmodern edebiyatta ise, imgenin hiç olmadığı kadar dış gerçeklikten bağımsızlaştığını Yıldız Ecevit: “*İçerdiği tüm anlam katmanlarıyla birlikte, kendi varoluşu, kendi ruhu olan özgül bir varlıktır o; giderek ardından sürüklediği örtük anlamların da üstüne çıkar, dış dünyayla olan tüm bağlarını koparır, tümüyle bağımsızlaşır, daha önce hiç benzeri görülmemiş bir oluşuma dönüşür, türünün ilk örneği olur*” (Ecevit, 2012: 53) sözleriyle dile getirir.

Buraya kadar anlattıklarımızla genel olarak postmodern edebiyatta kullanılan yöntemleri ana hatlarıyla özetlemeye çalıştık. Bu noktada bir kısmına daha önce değinilen, fakat kullanımları ile ilgili ayrıntılı bilgi verilmeyen ve büyük bir kısmı birbiriyle yapısal benzerlik gösteren *metinlerarasılık*, *montaj*, *kolaj*, *pastiş*, *parodi*, *ironi*, *oyunsulluk*, *çoğulculuk*, *üstkurmaca* kavramlarını açıklamaya çalışacağız.

Öncelikle *metinlerarasılık* (*intertextualité*) yönteminden bahsedelim. İlk olarak Julia Kristeva tarafından ortaya atılan kavram, 1960'lı yıllarda dolaşıma girer ve yazınsal çözümlenmelerde sıkça kullanılmaya başlar. İki ya da daha fazla yazınsal ürün arasında gerçekleşen alışveriş olarak ya da metinlerin birbiriyle söylemi şeklinde düşünülebilecek bir yöntemdir. “*Kavram genel anlamıyla bir yeniden yazma (réécriture) işlemi olarak da algılanabilir. Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden yazar*” (Aktulum, 2000: 17). Bu yönteme göre her yazınsal söylem örtük ya da açık bir biçimde kendinden önceki bir başka söylemden ya da yazınsal gelenekten bağımsız olarak kendini ortaya koyamaz. Önceki metinlerden alınan parçalar bir bütün haline getirilerek yeni bir metin olarak ortaya konur. Dolayısıyla bu durumu oluşturulacak metnin kendinden önceki geleneğe öykünmesi olarak açıklayabiliriz. Kubilay Aktulum genel çerçevede metinlerarasılığı şu şekilde açıklar:

Metinlerarasının yaratılmasıyla yazardan bölünmüş, parçalanmış bir özne arayışına; bir kaynak ya da etki anlayışından söylemde ayrışık unsurların genel ve belirsiz bir oluş içerisinde olduğu anlayışına; gelişimin sürdüğü anlayışından metnin başka metinlere ait parçaların bir değiş-tokuş yeri

olduğu, başka metinlere ait gösterge dizgelerinin yeniden dağıtıldığı, ayrışiklık özelliğiyle belirlenen bir metin anlayışına geçilir (Aktulum, 1999: 9).

Modern metinlerde de kullanılmakla birlikte postmodern metnin vazgeçilmez unsurlarından olan ve kimi zaman edebiyat eleştirmenleri tarafından hem olumlu hem de olumsuz değerlendirmelere tâbi tutulan metinlerarasılığın bir ögesi olarak kabul edebileceğimiz *montaj* kavramı da postmodern yazında sıkça uygulanan bir yöntemdir. Montaja başvurulmasındaki en önemli nedenlerden biri olarak, oluşturulacak metinlerde tükenmişliğin ve tıkanıklığın önüne geçmektir. Modern dönem ürünlerinin postmodern yaşamın gerekleri karşısında gücünü yitirmesiyle çözüm eskiye demir atmakta bulunur. Geçmişin ürünleri çeşitli takviyelerle güçlendirilerek yeniden değerlendirilir. Postmodern yazarlar tarihe ve geleneksel kültüre atıflarda bulunarak, yani montaj yaparak daha önce de belirttiğimiz gibi geleneksel anlayışın bıraktığı boşlukları doldurmaya çalışır. Sağlıklı bir iletişim için düşünce farklılıklarının gerekliliğine inanan Feyerabend bunun için montajlamanın önemine dikkat çeker.⁷⁴ Bu anlamda tarihsel unsurlardan vazgeçilemeyeceğinden hareketle nostalji söylemi de postmodern metinlerde montaj kapsamında ele alınır.⁷⁵ Bütün yönleriyle montaj, modern metinde unsurlar arası düzeni ve uyumu sağlayan ilişkileri yıkarak bütünlükten kopmuş parçalı, merkezsizleşmiş, yamalı bohça gibi bir yazınsal tür oluşturma konusunda başvuru yöntemlerdendir. Böylece metin içinde bir karnaval ortamı oluşur.

⁷⁴ Bkz. FEYERABEND, Paul K., **Yönteme Hayır**, Çeviren Ahmet İnam, İstanbul, Ara Yayınları, 1991, s. 36-37.

⁷⁵ Bkz. EMRE, 2006, s. 154.

Metinlerarasılığın bir başka alt unsuru olan *kolaj (yapıştırma)* tekniği montaj tekniğiyle benzerlikler taşır. 20. yüzyılda ilk kez plastik sanatlarda ortaya çıkan ve daha önce var olan nesnelere ve yapıtlardan belli sayıda malzemeyi alarak yeni bir oluşumun içine yerleştirme olarak tanımlanabilecek bir kavramdır. İlk olarak resim sanatında, sanatla ilişkisi olmayan bir ya da birden fazla nesnenin (kumaş, gazete parçası, afiş, posta pulu ya da fotoğraf gibi) belli bir yüzeye ya da tuvale yerleştirilmesiyle elde edilen, Braque ve Picasso gibi ressamlar tarafından kullanılan bir yöntemdir. Ressam bütünlük içinde ayrışıklık oluşturan seçilmiş nesneyi resmin ana ögesi haline getirerek bütün tasarımını ona göre şekillendirir.⁷⁶ Yazınsal düzeyde düşünülecek olursa bu yöntem, metnin dışında bir bütünün içinden alınan küçük ya da büyük ayrışık her türlü unsurun (makale, ilan, afiş, atasözü gibi) yine bir bütün içinde montaj yöntemiyle, metne yerleştirilmesi olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda “zıtlıkların uyumu” söyleminin tam anlamıyla vücut bulduğu bir yaratı ortaya çıkar. “*Modern ya da postmodern anlatılarda/yazılarda çokça yer alan metinlerarası göndergeler bir kopukluk, bir ayrışıklık her yazının, anlatının özelliği olur neredeyse. Artık bir geleneği izlemez, sürekli çizgisel bir gelişme göstermez*” (Aktulum, 2000: 225).

Yine metinlerarasılıkla yakın ilişkili olan *pastiş (öykünme)*, postmodern metinlerde karşımıza çıkan bir başka yöntemdir. Postmodern edebiyatın çoksesliliğe ve karmaşık bir yapıya dayanan kendine özgü bir anlatım biçimi geliştirmesiyle pastiş metinler ortaya çıkar. Derlemesi yapılmış birden fazla öge bir metin içine yedirilmesine rağmen, metne dâhil edilen her öge beraberinde kendi sesini de getirir.

⁷⁶ Bkz. AKTULUM, Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara, Öteki Yayınevi, 2000, s. 222-223.

Bu da metin içinde çoksesliliğin oluşmasını sağlar. Kubilay Aktulum'a göre metindeki bu çok seslilik romanın varlık nedenini oluşturur. Romanın farkı tek sesli her türlü söyleme son vermiş olmasından kaynaklanır. Pastiş için Marie Rosenau: “*Fikirlerin ya da görüşlerin gelişi güzel biçimde bir araya gelerek oluşturdukları kırk-yama (patch-work). Pastiş, eski-yeni karşıt unsurları bünyesinde barındırır. Düzenliliği, mantık ya da simetriyi yadsır; çelişki ve karşıtlıktan hoşlanır*” (Rosenau, 1992: 16) ifadelerini kullanır. Bu yöntemle yazar bir yaratının biçimini, bir yazınsal türü ya da yazınsal türün temasını taklit edebilir. Kısacası taklit edilen metin değil metnin biçimidir.

Metinlerarasılığa bağlı ögelerden olan *parodi (yansılama)* kökensel olarak “*bir şarkıyı başka bir tonda söylemek, yani bir melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek*” (Aktaran: Aktulum, 2000: 117) anlamına gelir. Yazınsal açıdan düşünüldüğünde parodi, yazınsal bir yaratıyı başka bir amaçla kullanmak, ona olduğundan farklı bir anlam yüklemek demektir. Parodide amaç soylu ve yüce kabul edilen unsurları (destan, tragedya) sıradan bir metne indirgeyerek ya da hiçbir hareketin olmadığı sıradan bir konuya uyarlayarak onlarla alay etmektir.⁷⁷ Pastiş ile parodi arasındaki farkı Kubilay Aktulum: “*Yansılama ve alaycı dönüştürüm ‘alt metni’ (gönderge metin) dönüşüm ilkesine göre; öykünme ise taklit ilkesine göre değiştirir*” (Aktulum, 2000: 119) şeklinde açıklar. Parodinin en etkili olanı, anlamı değiştirilen metinle biçimsel olarak en yakın ilişkiyi kurabilen, orijinal metni hatırlatan ama anlam bakımından ondan farklılaşan parodidir.

⁷⁷ Bkz. AKTULUM, Kubilay, **Parçalılık- Metinlerarasılık**, Ankara, Öteki Yayınevi, 2004, s. 287.

Postmodern yazında kullanılan yöntemler arasında *ironi* önemli bir yer tutar. Eğlenmek maksadıyla, anlatılmak istenenin tersini ima etme sanatıdır. “*Söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adı ironidir ve özelliği, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir*” (Kierkegaard, 2003: 227). Postmodern pencereden bakıldığında, postmodern düşüncenin modern düşünce sisteminin ciddiyetine ve onun gerçeklik anlayışının aksaklığına yönelttiği karşıt argümanlar düşünüldüğünde ironinin alaycı tutumunun postmodernizm tarafından kullanılması doğal hale gelmektedir. Ironinin bir gerçekdışılık yönü vardır. “*İroninin hiçbir amacı yoktur, amacı kendi içinde yer alır, metafizik bir amaçtır. Amaç ironiden başka bir şey değildir*” (Kierkegaard, 2003: 236).

Postmodern edebiyatın üst dil oluşturmada başvurduğu vazgeçilmez kavramlar arasında yer alan ve sıkça kullanılan bir başka önemli yöntem ise *oyunsulluk* söylemidir. Dile ilişkin oyun kavramı, ironi ile iç içe geçerek postmodernizmin dilsel yapısı içinde dilin tek başına yetersiz kaldığı durumlarda kendini gösterir. Oyun kavramı özel bir amaca yönelik olmadan dağınık biçimde modern dönem eserlerinde de kullanılır, ama kavramın bir sistem dâhilinde kullanılmaması nedeniyle, postmodernistlerde olduğu gibi metnin önemli bir parçası olarak öne çıkmaz.⁷⁸ Rosenau, postmodernistlerin oyun kavramına gösterdikleri ilginin nedenini, hakikati aramak değil, hakikatin yok olduğu bir ortamda yapılacak tek şeyin oyun olduğuna inanmaları olarak açıklar: “*Eğer şüphecilerin iddia ettikleri üzere hakikat diye bir şey yoksa, o zaman geriye kalan tek şey oyundur, sözcüklerin ve anlamın uyumu*” (Rosenau, 1992, 40).

⁷⁸ Bkz. EMRE, 2006, s. 115.

Postmodern metinlerde oyun kavramının kullanılmasının bir diğerk amacı da okuyucuyu eğlendirmektir. Oyun kavramını metnin merkezine yerleştiren “*postmodern metin modernin yarattığı gerçeğinin ruhunu ortadan kaldırmak için de oyun kavramından yararlanır*” (Emre, 2006: 115). Böylece modernin dayattığı gerçek olmayan ama gerçeğinin kendisi gibi kabul edilen (simülasyon) katı gerçeklik karşısında okuyucuyu rahatlatıp eğlendirmeye çalışır. Bu rahatlama neticesinde yazarla okuyucu arasındaki duvarlar yıkılmaya ve bulmacaya benzer bir oyun ortamında birbirlerine yaklaşmaya başlarlar. Yazar metinde anlatmak istediğı şeyi gizler. Okuyucudan bunu bulmasını ve bilmeceye benzer bazı boşlukları doldurmasını bekler.⁷⁹ Metin içinde adeta kazı yapar gibi dolaşan okuyucu aradığını bulduğunda yazarla olan ilişkisinin kuvvetlendiğini hisseder.⁸⁰

Postmodern felsefenin, dolayısıyla postmodern edebiyatın en temel unsurlarından biri de *çoğulculuk (pluralisme)* yaklaşımıdır. 20. yüzyılda sanatsal ve kültürel alanlarda belirleyici rol oynayan çoğulculuk, 21. yüzyılda geniş alanlara yayılır. Tek ve mutlak olana yer vermeyen, karşıt görüşlere varlık hakkı tanıyan bir hoşgörü ortamının doğmasını sağlar. Bu yüzden postmodern sayı sistemi bile iki sayısıyla ile başlar.⁸¹ Böylece çoğu zaman kırılğan yapıdaki sanat-bilim birlikteliğı postmodern anlayışın bu hoşgörülü tavrıyla daha da kuvvetlenir. “*Postmodernde çok farklı alanların, görüş ya da üslupların senteze ulaştırılma çabası değil, o çeşitliliklere hep birden, yan yana var olma hakkı tanımak söz konusudur*” (Aytaç, 1995: 51). Artık kültürde, sanatta, düşüncede ve her türlü alanda tek doğru değil,

⁷⁹ Bkz. ECEVİT, 2012, s. 74.

⁸⁰ Bkz. EMRE, 2006, s. 116.

⁸¹ Bkz. ECEVİT, 2012, s. 68.

doğruların dünyası egemen olmaya başlar.⁸² Postmodern yazın bunu, birden fazla ve çeşitli tarihsel kesitleri, akımları ve sanatsal biçimleri bir arada kullandığı çoğulcu bir yaklaşımla gerçekleştirir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta postmodern metinlerin amacının karşıtlıkların uyumu çerçevesinde bir senteze ulaşmak değil, aynı bağlamda metinde çoğulculuğu meydana getiren dışardan alınan her bir ögenin kendi özgül değerini korumasıdır.⁸³

Postmodern metinlerin vazgeçilmez başat unsurlarından bir diğeri de *üstkurmaca* (*métafiction*) yöntemidir. Geleneksel gerçekçi edebiyatın Aristoteles'e dayandırdığı *mimetik/yansıtmacı* yaklaşım, 20. yüzyılın ilk yarısında biçimsel açıdan devrimsel bir değişime uğrar. Yazarın eğilimi somuttan soyuta, dıştan içe doğru bir yönelim kazanırken soyutu somutlaştırmak için çeşitli yollara başvurulur. 20. yüzyılın ikinci yarısında edebiyat dış-ıç ya da somut-soyut karmaşasından uzaklaşarak anlatılacak bir şeyin kalmadığı dünyada kendi içine dönmeyi ve kendini yansıtmayı amaçlar.⁸⁴ Bu noktada Yıldız Ecevit'in "*kurmacanın kurmacası demektir bu; edebiyatın kendisini anlatması anlamına gelir. Kendisinin bilincinde olan, kendisine yönelik kurmaca (self-conscious/self-reflexive/self-referential)*" (Ecevit, 2012: 98-99) söyleminin karşılığı olan terim üstkurmacadır. Bu aşamada edebiyatın kendini yansıtmaya ereği üstkurmaca yöntemiyle hayat bulmuş olur.

Postmodern metinlerle birlikte yazar artık metnin kurgulanma aşamalarını ve karşılaştığı güçlükleri okuruyla paylaşma amacı güder. Metinde neyin

⁸² Bkz. AYTAÇ, Gürsel, "Postmodern" **Edebiyat Yazıları III**, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1995, s. 52.

⁸³ Bkz. ECEVİT, 2012, s. 66.

⁸⁴ Bkz. **A.g.e.**, s. 98.

anlatıldığından ziyade, metnin nasıl kurgulandığı ön plandadır. Böylelikle kurmaca metnin içinde başka bir kurmacaya rastlanır ve nesnel dünyanın da aslında bir kurmacadan ibaret olabileceği düşüncesi ortaya çıkar. Üstkurmaca yöntemiyle oluşturulan postmodern metinlerde kahramanlar gerçek dünyanın değil, dilsel bir unsur olarak kurgu dünyasının ürünleri haline gelirler.⁸⁵ Geleneksel edebiyattan farklı olarak harflerin, sözcüklerin metni oluşturduğu bir oyun oynanır. Yazar, anlatıcı ve okur üçlüsü doğrudan romana dâhil olur, hatta roman kişisi haline gelirler. Metinde ağırlığı giderek artan ve metnin en önemli ögesi konumuna yerleşen okur, metni çözümleme ve anlamlandırma konusunda karar verici bir konumundadır.

Görüldüğü üzere ortaya çıkan her akım gibi postmodern düşüncenin etki ettiği postmodern edebiyat da kendine özgü bazı yöntem ve teknikler geliştirmiştir. Bu bağlamda genel olarak bu tekniklere ve metinlerde uygulanma biçimlerine değinmeye çalıştık. Ana hatlarıyla postmodernizmin genel ilkelerine paralel bir seyir izleyen bu yöntemler aracılığıyla edebiyatta hem biçim hem de biçem bakımından bir devrim gerçekleştirilir. Bu yönüyle köklü ve geleneksel bir edebiyat kültürünü derinden sarsan postmodern edebiyatın temel unsurlarını oluşturan bu yöntemler bütünü, Yeni'nin Eski karşısındaki direncini göstermesi bakımından büyük önem arz etmektedir.

⁸⁵ Bkz. A.g.e., s. 98.

İKİNCİ BÖLÜM

MİNİMALİZM VE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

2.1. MİNİMALİZMİN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

20. yüzyılda etkisini giderek artıran postmodernizm, yenilikçi girişimlerin daha da ötelere taşınmasında önemli katkılar sağlar. İkinci Dünya Savaşı ve ardından yaşanan teknolojik rekabet ortamı, toplumsal alandaki değişikliklerle birlikte sanatta da belli biçimsel değişikliklere neden olur. Sanatın seçkinci yaklaşımının etkisini yitirmesi ve görsel iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla yaşam, toplum ve sanat arasındaki uçurum gittikçe kapanmaya başlar. Modern sanatın aksine postmodern sanat her türlü görüşe açık, toplumdaki kendini soyutlamayan, egoları olmayan bir anlayış benimsemektedir. “*Postmodernizm, sanatın yarı dinsel anlamını olumlayan sanatsal modernizmin tersine, yüksek kültürle aşağı kültür, sanat ve eğlence arasındaki mutlak ayrımı reddetmektedir*” (West, 2005: 314).

20. yüzyılda yaşanan bu önemli gelişmelerle sanat kendine yeni bir rota çizer. Klasik ve modern dönemde sanatçının kısıtlayıcı hâkim ideolojinin etkisi altında aynı ya da benzer biçimsel ve biçimsel bakış açısına sahip sanatsal yaratılar oluşturması, kısır bir döngünün varlığını hissettirmekteydi. Toplumsal yaşamla sanat ve sanatçının konumunun birbirine paralel yapıda olduğu bilinmesine rağmen, bu kısır döngüyü yıkmak için sanat, hâkim ideolojiler yerine kendi kendine hizmet etmesi ve özgürleşmesi gerektiğinin bilincine varır. Buradan hareketle sanat, kaynağı kendinden olan bazı değişimler yaşamakla beraber, toplumsal gelişmelerin etkisi altında kalarak kendini yenilemiş ve yeni eğilimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Postmodern dönem içinde ortaya çıkan *minimalizm* de bu sanatsal eğilimlerden biridir. Minimalizmin doğuşu ve sanatsal alanlara etkisinden bahsedeceğimiz bu alt

başlıktan yola çıkarak daha sonra değineceğimiz ve bizi esas anlamda ilgilendiren minimalizmin edebiyattaki yansımalarını görmeye çalışacağız. Böylece son bölümde Jean-Philippe Toussaint'in bu çalışmaya konu olan iki yapıtı üzerinde yapacağımız izleksel çalışmanın düşünsel, sanatsal ve yazınsal arka planı oluşturulmuş olacaktır.

Minimalizm, postmodern düşünceden beslenerek ortaya çıkmasına rağmen, kendine ait bir gerçeklik tasavvuru geliştirmiş olması bakımından farklılıklar gösterir. Aynı yüzyılda ortaya çıktıkları için sıklıkla birbiriyle ilişkilendirilen postmodernizm ve minimalizmin benzer tarafları olmakla beraber, farklı düşündükleri noktalar da yok değildir. Ortak noktalar bakımından her iki akımın da beslendiği kaynağın, yeni dünya düzeni içindeki yapı ve bu yapı içinde önemini yitiren, silikleşen ve bir figüran konumuna düşen özneyi gösterebiliriz. Ayrıca minimalizm de postmodernizm gibi modern sanatın baskıcı tutumunu eleştirir. *“Minimalizm algının geçiciliği üzerine vurgu yaparken modern estetiğin disipliner düzenini sorunsallaştırmaktadır”* (Foster, 2009: 69). Farklılıklar açısından düşünecek olursak, minimalist metinlerde postmodern metinlerde çokça rastlanan üstkurmacadan uzak durularak, açıklayıcı bilgiler vermekten kaçınılır. Bununla beraber minimalizm, postmodern anlayışın tersine her şeyi temsilden ibaret gören ironi kullanımına mesafelidir. Postmodernizmin *çoğulculuk* unsurunun aksine, minimalizm Mies van der Rohe'nin deyimiyle *azlığın çokluğu (less is more)* fikrini benimser.⁸⁶ Ama genel olarak baktığımızda minimalizm *“sadece modern sanat için bir perspektif sunmakla kalmamış, aynı zamanda postmodern sanatın soykütüğünü de oluşturmuştur”*(Foster, 2009: 88).

⁸⁶ Bkz. ARARGÜÇ, M. F., “Yeni Püritan Öykülerde Minimalist Dünyalar” (Bildiri), **M. Ruhi Esengün Anma Toplantısı, Edebiyatta Dil, Zaman, Mekan**, Erzurum, 2009.

1960'lı ve 1970'li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan ve *Minimal Sanat*, *ABC Sanatı* ve *İndirgemeci Sanat* olarak da adlandırılan Fransızca *minimum* sözcüğünden türeyen minimalizm kavramının sözcük anlamı: “*bir şey için gerekli en az veya en küçük miktar, derece, nicelik*” ya da “*değişken bir niceliğin inebileceği en alt olan (sınır), asgari, minimal*” (Türk Dil Kurumu, 2011: 1687) şeklinde tanımlanabilir. Terim ilk olarak 1961 yılında Richard Wollheim tarafından dönemin sanat anlayışını betimlemek için “*içeriği en aza indirgenmiş sanat*” (Özdoğru, 2004: 49) şeklinde tanımlanır ve sanat dünyasında dolaşıma girer. “*Minimalizm anlamların yalınlığı, şeklin açıklığı, yapıda ve metinde basitlik gibi özelliklerle göze çarparak en temel ya da ana hatlara indirgenmiş sanat olarak anılmaktadır*” (Strickland, 1993: 4). Dolayısıyla burada önemli olan en az sayıda renk, doku, biçim, çizgi, sözcük kullanarak bir düşünceyi en yoğun şekilde aktarmaktır.⁸⁷ Hegel'e göre bir yaratının sade ya da basit olması onu güzellikten ve işlevsellikten yoksun etmez. Kant'a göre ise güzellik yalnızca saf akılla idrak edilebilir ve bu idrake saf akla seslenen minimalizm düşüncesiyle ulaşılabilir.⁸⁸ Her ne kadar *ufak* anlamına gelen “mini” önekiyle dolaylı olarak eksiklik taşıdığı düşünülse de, minimalizm sözcüğü *saf, yalın, açık* bir olguya ulaşmayı hedeflemesi bakımından olumlu bir anlam taşır.⁸⁹ “*Bütün minimalist oluşumlara yol gösterici olan Mies ise, fakirlik yoksunluk, eksiklik değildir minimalizm; aksine bilinçli bir tercihtir. Zor olanı seçmektir, azla çok yapmaktır*” (Aktaran: Islakoğlu, 2006: 4) diyerek bu gerçeği vurgulamaktadır.

⁸⁷ Bkz. ISLAKOĞLU, P. M., **Minimalizm Kavramı ve Mimaride Minimalist Yaklaşımlar** (Y. Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi- Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir, 2006, s. 6.

⁸⁸ Bkz. IRMAK, C. H., **Mimarlıkta Yalınlık ve Minimalist Tavır** (Y. Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2002.

⁸⁹ Bkz. ARARGÜÇ, 2009.

Minimalizm her şeyin bir özünün olduğu inancından hareketle hiçbir şey kendinden başka bir şey olamaz görüşünü savunur. Minimalizmin amacı, özünde yalınlığı barındıran yaşamın gerçekliği içinde, tecrübe edilen tüm toplumsal, ekonomik, siyasal gelişmelerin etkisiyle kaos ortamına sürüklenen toplumun ve sanatın, keyfilikten, öznellikten, tarihsel ve sembolik anlatımdan sıyrılması ve özgürleşmesi için basitleşmesi gerektiğini vurgulamaktır. Yaşamın kendisinin sadeliklerle dolu bir bütün olduğunu iddia eden minimalizm, insanın algılarını açarak, günümüze kadar gerçekliğin algılanma ya da aktarılma biçimi üzerinde yapılan tartışmalara yeni bir boyut kazandırır.

Antik çağdan günümüze kadar sanatta sadeliği yakalama arzusu hep var olagelen bir düşüncedir. Sistematik olarak bu düşüncenin hayat bulması ise minimalizm ile gerçekleşir. 1960'larda yaygınlaşıp 1974'e kadar olgunlaşan ve ilk olarak görsel sanatlarda kendini gösteren minimalizm, düşünce açısından kendisinden önce ortaya çıkan ve modern-postmodern özellikler taşıyan konstrüktivizm, pürizm, kübizm, De Stijl ve süprematizm gibi bazı akımlardan etkilenir.⁹⁰ Nesneye yaptıkları yeni anlam yükleme işlemiyle süprematizm ve konstrüktivizm, minimalizmin rotasını çizmesine yardımcı olurlar. Kübizm sanatı ise, geometrik şekillerle yalınlığı vurgulaması ve nesnelere yeni anlamlar yüklemesi bakımından minimalist sanatçıların önünü açar. Bunlara ek olarak De Stijl sanatında, biçim ve renk kullanımında ekonomi yapılır. Yatay-dikey çizgilerle birlikte, sadece ana renklerin kullanıldığı bir anlayış hâkimdir. Minimalistlerin bu sanatı

⁹⁰ Bkz. ÖZDOĞRU, P., **Minimalizm ve Sinema**, İstanbul, Es Yayınları, 2004, s. 50

benimseyenlere göre farkı, nesnelere üç boyutlu düşünmeleridir. Bütün bu akımların ortak noktası sadeliğe vurgu yaparak evrensel bir sanat algısı oluşturmaktır. Bu yönleriyle minimalizmin ana temalarının oluşmasına büyük katkı sağlarlar.

Ortaya çıktığı ilk yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde soyut dışavurumculuk (*expressionisme*) ve popüler sanat minimalizmden önce var olan iki temel sanat anlayışıdır. Minimalizm bu noktada iki boyutluluğu savunan soyut dışavurumculuk ile ters düşer. Buna karşın aşağıda değineceğimiz popüler sanattan etkilenmiş olmasından dolayı, onunla belli ortak noktaları vardır. Minimalizm Avrupa'da kök salmaya başladığı ilk yıllarda birçok marjinal sanatsal eğilimle (foto gerçekçilik, yeni gerçekçilik, performans sanat, kavramsal sanat) ters düşer. Ama bu akımlar minimalizme karşı çıkacak güce sahip olmadıkları için sadece kendi çizdikleri gerçeklik sınırları içinde kalır ve kültür alanlarına etki edemezler. Buna karşın minimalizm resimden heykelle, müzikten edebiyata neredeyse bütün sanatsal alanları etkilemeyi başarır.

Minimalizmin, bir postmodern dönem terimi olan popüler kültür ile ilişkisi minimalizmin anlamını bulması açısından önemlidir. Popüler kültürün dolayısıyla minimalizmin iyi anlaşılabilmesi için 20. yüzyıldaki insanlık durumunun bilinmesi gerekir. 20. yüzyılda meydana gelen iki büyük dünya savaşı bütün toplumsal dengelerin değişmesine neden olur. Savaşlarda birlik içinde mücadele eden insanlar, özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından bu birlik duygusunu yitirir ve bireysel yaşama bilinci geliştirirler. Bu aşamada yaşam minimal boyutlarda ele alınarak varoluşsal bir sorgulama yapılır. “*İnsan, Husserl'in sözünü ettiği 'yaşam dünyası'nın*

uğursuzca karardığı ve varlığın unutulduğu gerçek bir indirgeme burgacı içinde bulunmaktadır” (Kundera, 2009: 30). Savaşın sona ermesiyle savaşla birlikte kaybettikleri şeyleri düşündüklerinde, bekledikleri mutluluk, yerini derin bir mutsuzluk, amaçsızlık ve boşluk hissine bırakır. Teknoloji ve sanayideki akıl almaz gelişmelerle toplumsal sınıflar arasındaki uçurum giderek derinleşirken, insanlar bu gerçeklerle yüzleşmek durumunda kalır. “Büyük endüstrinin ve teknolojinin doğuşu, insanın çevresini, insanlar arasındaki ilgiyi hatta insanın dışındaki konseptleri, duygu tonalitesini değiştirir. Endüstri toplumunun sanatçısı, sayısal ve maddi değerlerle ifade bulan gerçekçilik anlayışı ile yüz yüze kalır” (Kavuran, 2003: 232). Toplumun yeniden kalkınmasının çaresi olarak ekonominin güçlendirilmesinin, bunun için de sonsuz ihtiyaçların yaratıldığı bir ortamda tüketime bağlı üretimin artırılmasının gerektiği düşünülür.⁹¹ Seri üretimlerle kolay ulaşılabilecek ürünler üreterek tüketimde sürekliliği artırmak hedeflenir.

Burada toplumun ihtiyaçlarını belirleyen toplumun kendisinden ziyade, ürettikleri ürünleri toplumun ihtiyacı olarak sunan yönetenler olmaktadır. Buna rağmen insanlar kendi istekleri doğrultusunda yaşadıklarını zannederler. Seri üretimle beraber çok sayıda üretilen ürünler ulaşılabilirliği artırır. Bu hızlı yaşama kültürünün yaşamın pek çok alanına yansısıyla, günlük yaşamda bugün kabul gören bir anlayış ya da sanatsal yaklaşım yerine bir başkasının gelmesiyle hızla unutulmaya başlar. Böylece popülerliği doğuran “moda” kavramı ortaya çıkar. Tüketim üretimi artırırken, üretim de tüketimde sürekliliği sağlar. Tüketim odaklı toplumlar kolayca elde edildiği, kolayca tüketildiği ve yerine yenisi kolayca

⁹¹ Bkz. YANIKLAR, Cengiz, “Tüketim Kültürü, Kapitalizm ve İnsan İhtiyaçları Arasındaki İlişki Üzerine Bir Tartışma”, **C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi**, Mayıs 2010, Cilt: 34, Sayı: 1, s. 27-28.

konulabildiği için popüler olanı tercih ederler. Böylece popüler kültür ortaya çıkar. Adorno “kültür endüstrisi” olarak tanımladığı popüler kültür için “*kasıtlı olarak, tüketicileri kendisine uydurur. Bin yıllardır ayrı duran yüksek ve düşük sanat düzeylerini her ikisinin de zararına bir araya getirmeye zorlar*” (Aktaran: Yılmaz, 2006: 180). Böylece yüksek sanatın seçkinciliği ile popüler sanatın bayağılığı ortak bir noktada buluşur. Popüler sanatın bayağılığı yüceltmesi ve kolay ulaşılabilir ürünlerin seri üretimiyle yüksek sanat ürünlerinin kopyalarının üretilmesi sonucu yüksek sanat da popülerleşmeye yani sıradanlaşmaya başlar. Baudrillard’a göre “*pop, sıradanın sanatı olmak istemektir*” (Baudrillard, 2010: 148). Bu duruma yüksek kültürün yozlaştırılması diyebiliriz.⁹²

Dolayısıyla minimalizm, popüler kültürün ürünü olan popüler sanat yoluyla oluşturulan bir sanatsal ortamda ortaya çıkar. Bir birleriyle ilintili bu iki anlayış arasında sebep-sonuç ilişkisine dayalı bir yakınlık söz konusudur. Daha önce de değindiğimiz gibi sanatsal hareketler kendiliğinden ortaya çıkmadıkları gibi, toplumun ve dönemin şartlarına göre şekil alırlar. Popüler kültürün şekillendirdiği bir ortamda minimalizmin de bundan bağımsız ya da uzak düşünülmesi mümkün değildir. Bu anlamda popüler kültürün sıradanlığı telkin eden yaklaşımı minimalizmi etkiler hatta en önemli unsuru haline gelir. Böylece “*Minimalist sanat objelerinin basit ve seri olarak üretilmiş olmaları öngörülmektedir*” (Turani, 2010: 744).

Buraya kadar minimalizmin toplumsal yapı ile ilintili olarak ortaya çıkışından bahsetmeye çalıştık. Buradan sonraki kısımda ise bir yandan sanatsal

⁹² Bkz. ÖĞÜT, Ç. G., **Popüler Kültürün Toplumsal Etkileri ve Pop Sanat** (Y. Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2008, s. 15.

alanlardaki yeniliklerin popüler kültürün etkisi altında gelişen minimalizm üzerindeki etkilerine değinirken, diğeryandan da minimalizmin sanatsal alanlara ve ürünlere yansımalarına değineceğiz. Böylece minimalizmin farklı araç ve ifadelerle sanatsal alanların birçoğunda temel olarak benzer olguları kullandığını göstermeye çalışacağız.

Minimalizmin sanatsal alanlardaki ilk örnekleri resim sanatında karşımıza çıkar. Picasso'dan ve kübizm akımından etkilenen süprematist Rus sanatçı Kazimir Malevich 1900'lerin başında indirgemeci bir resim anlayışı benimser ve saflığa ulaşmak için beyaz bir zemin üzerine siyah bir kare yerleştirir. Zamanla birçok cisimi üç boyutluluk hissi verecek şekilde bir arada kullanır. Farklı olana ulaşmak amacıyla beyaz bir zemin üzerine yine beyaz renkte cisimler yerleştirerek, resim sanatını en uç noktalara ulaştırmaya çalışır. Böylece görüntüler dünyasının temsilini yansıtmaktan ziyade, sanatın saf ve estetik anlamını kendisinin bulması gerektiğini vurgular. Buradan hareketle minimalist sanatçılar resmi, aktarıldığı düzlemin ilerisine taşımayı düşünür ve bu doğrultuda üç boyutlu şekiller tasarlamakla uğraşırlar. Gerçekçilerin düşündüğü gibi resim yansıtmacı ya da temsil edici bir görev üstlenmemelidir. Minimalistlere göre resim eğer sanatsal bir etkinlik ise, gerçek zannedilen gerçeğin ötesinde bir gerçeği ortaya koyması gerekir. Bu düşüncelerle minimalizmin ortaya çıkışına zemin hazırlanmış olunur.

1950'lerde etkinlik gösteren soyut dışavurumculuk sanatta işlevselliğin gerekli olmadığını düşünmesiyle ve sanatçının duygularını ön plana almasıyla minimalizmden ayrılır. "*Hareketli soyutu aşırı hayali ve kişisel bulan minimalistler,*

bir sanat yapıtının yalnızca kendini çağrıştırması gerektiğini savunmuşlar ve bu nedenle yapıtlarını her türlü çağrışımdan arındırmaya çalışmışlardır” (Islakoğlu, 2006: 6). Bu yüzden sanatsal yaratıyı kimliksizleştirme amacıyla isimsiz yapıtlar ortaya konur. Böylece geleneksel anlayışın aksine çağrışımlara dayalı resimden uzaklaşan minimalistler, resim sanatına yeni bir boyut kazandırırılar. “Minimalistler soyut sanatın vardığı sonuç noktasındadır. Amaç en basit ifade yollarına, en basit bileşenlere indirgenecek bir tür kolay anlaşılır sanata ulaşmaktır. Böyle bakınca minimalizm çok kuvvetlidir; çünkü rengin, biçimin en etkilisi bulunup ortaya çıkarılmaktadır” (Akay, 2006: 424). Resim sanatında minimalizm, bir düşüncenin en saf halini yansıtmaya çalıştıkça, resimde kullanılan unsurlar ve yansıtılmak istenen düşünce de bir o kadar etkili olmaya başlar.

Heykel sanatında da karşılaşılan minimalizm, 1960’lı ve 1970’li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri’nde kendini göstermiştir. Robert Morris, Anne Truitt, Sol le Witt, Richard Serra, Dan Flavin ve Carl Andre gibi sanatçılar heykelde minimalizmin öncülüğünü yapan isimler arasındadır. *“Bu sanatçılar çelik, demir, tuğla, tahta, aynalı cam, flüoresan ışık gibi rasgele seçilmiş veya kendi alanı dışında seçilmiş en az malzeme ile yalınlık ve işlevselliği vurgulamışlardır” (Aktaran: Düzgün, 2003: 3). Minimalizmin kelime anlamında yatan azlık, küçüklük ve temel ifadeleri heykel sanatında ürünün yapımında kullanılan malzemenin azlığı söylemiyle karşılık bulur:*

Rengi ve biçimi en aza ve en temel öğelere indirgemek, hatta kullanılan malzemeyi değişime uğratmadan malzemenin kendi niteliği ve renginden yararlanmak, yapıtları kompozisyonlara yüklenen ifadelerden arındırmak,

minimalistlerin en temel tutumları olmuştur. Çoğu heykel sanatçısı yapıtlarını bir kimlikten arındırmak için onları “isimsiz” olarak tanımlamıştır (Islakoğlu, 2005: 15).

El becerilerinin üstünlüğünü savunan soyut dışavurumcular minimalist yaklaşım çerçevesinde nesnelere en sade halleri ile yansıtılması ereğine karşı çıkarlar. Onlara göre üzerinde düşünülmeden, özensizce ve en az çabayla oluşturulan bu çalışmalar hiçbir sanatsal özellik taşımamaktadır. Buna karşın minimalistler ise, düş gücünün yapıtlara yansıtılması gerektiğini savunan dışavurumcuları hayalperest olarak nitelendirirler. Minimalizm sanılanın aksine sanata karşı çıkmak yerine, sanatsal olanı sanatsal olmayandan; gerçeği yapay olandan ayırmaya çalışır. Minimalist sanatçı karmaşık toplumsal ve sanatsal yapı içinde seçtiği nesnelere öznel yaklaşımlardan arındırarak en sade biçimde sunar ve düşünerek yeni anlamlar çıkarma kısmını izleyiciye bırakır. İzleyicinin kendine göre çıkaracağı mesaj yapıtın içeriğiyle değil, biçimiyle yansıtılır. Bu nedenle “*heykelde amaç, yapıtın bütünüyle nesnel ve ifadesiz olmasıdır*” (Islakoğlu, 2005: 16).

Minimalizmin etkinlik gösterdiği bir başka sanat alanı ise mimarlıktır. Claudio Silvestrin, John Paqson, Michael Gabellini, Tadao Ando, Luis Barragan, Hiroshi Naito gibi mimarlar yapıtların iç ve dış tasarımında beyaz rengi ve geometrik biçimleri bir arada kullanarak minimalizme mimari alanında katkıda bulunurlar. Mimarlık alanında minimalizm “*biçimsel anlamda kavramsal saflık (pürizm), kurallı kısıtlama ve sınırlamalarla oluşturulan sert-katı formlarla ifadesini bulmuştur*” (Islakoğlu, 2006: 37). Mimaride de karşımıza çıkan saflık vurgusuyla, yapıtı dış unsurlardan soyutlayarak onu meydana getiren malzemelerin en aza indirgenmesi

ereği kastedilir. Mimariye işlev unsurunu katan minimalizm en az malzeme kullanarak en işlevsel ve ekonomik sonuca gitmeye çalışır. Bu anlamda bir bütünün parçaları olarak ele alırsak, bir yapının inşasında kullanılan malzeme kadar, o yapının işlevsel olması da önem kazanır.

Mağazalarda sergilenen ürünlerin daha dikkat çekici olması için ürünler mağazanın sade mimarisi ile bütünleştirilerek sunulur. Bu yapılarda kullanılan mimari öylesine etkileyici bir yalınlıkla tasarlanır ki, yapılardaki bu sanatsallık sergilenen ürünlerin önüne geçer. Detaylar yok edilerek ortama genişlik hissi verilir. Bu sanatsal mimari içinde sergilenen ürünlere de dolaylı olarak bir sanatsallık yüklenir. Böylece tüketim kültürü neticesinde ortaya çıkan popüler kültür ve pop sanat anlayışının gereği olan tüketime ilgi uyandırılır. Sanat tüketime ortam hazırlayan bir unsur haline gelir. Döneminin toplum yapısına ve yaşayış biçimine tepki olarak ortaya çıkan minimalizmin mimarideki tutumu zamanla tepki gösterdiği toplumun gereklerine göre şekillenmeye başlar. Bununla beraber geleneksel yapılardaki karmaşık renk ve nesnelere ve yaşamın karmaşasından uzaklaşmak isteyen insanlar için rahatlama ortamları oluşturması bakımından minimalist mimari büyük önem taşır.

20. yüzyılda büyük gelişme gösteren sinema izleyici odaklı bir yol izlemesi bakımından görsel sanatlar halkasına dâhil edilmektedir. Minimalizmin yalınlık, nesnellik, belli ölçülerde gerçekçilik, işlevsellik unsurlarını yüceltme düşüncesi, diğer görsel sanat dallarında olduğu gibi sinemada da kendini gösterir.⁹³ Yasujiro

⁹³ Bkz. ÖZDOĞRU, 2004, s. 48.

Ozu, Abbas Kiarostami, Tsai Ming-Liang, Satyajit Ray, Robert Bresson, Mohsen Makhmalbaf, Jon Jost, Hou Hsiao-Hsien, Darajen Omirbaev öne çıkan minimalist yönetmenlerdir. “*Daniel Lopez’in film türlerini ansiklopedik olarak derlediği çalışmasında ‘minimal film’, oyunculuk ve teknik hile kullanımının en aza indirildiği film türü olarak tanımlanmaktadır*” (Islakoğlu, 2006: 29).

Teknoloji ve sinema endüstrisindeki akıl almaz gelişmelere rağmen, minimalizm geleneksel sinemanın genel kurallarına yeni bir soluk getirerek, yaşamdan bir kesit olarak sunduğu deneysel filmlerle kendine özgü estetik bir tavır sergiler.⁹⁴ Sinemada, zaman-uzam, karakter, ses ve renk kullanımında doğallığın vurgulanması estetik yalınlık duygusunun ortaya çıkması açısından önemlidir. Bu amaca yönelik kullanılan sinemadaki minimalist teknikleri şu şekilde sıralayabiliriz: yaşamla bütünleşik ama aksiyondan uzak durağan öykü seçimi, yalın-işlevsel-doğal dekor, ışık ve ses kullanımı, yapay gösterimler yerine doğal uzam tercihi, profesyonelliği öteleyen doğallığın ve doğaçlamanın öne çıktığı amatör oyuncu tercihi, uzun süreli sabit kamera kullanımı.⁹⁵ Bütün bu özellikler göz önüne alındığında minimalizm için, sessizliğin sesi olmak ve küçük hikâyelerden büyük düşüncelere ulaşmak için yapılan en iddialı girişimlerden biridir denilebilir.

Her ne kadar sinemayı etkilemiş bir akım olsa da, *minimalist sinema* ifadesi yerine, 1960’larla birlikte dolaşıma giren, akımı yönetmen ve filmlerle sınırlayan *minimalist yönetmen*, *minimalist film* ifadeleri kullanılır.⁹⁶ Minimalizmin sinemada

⁹⁴ Bkz. A.g.e., s. 72.

⁹⁵ Bkz. KAYA, İ., **Sinemada Minimalizm ve 2000 sonrası Türk Sinemasında Minimalist Yaklaşımlar** (Y. Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2011, s. 19

⁹⁶ Bkz. A.g.e., s. 20.

genel bir ifadeye kavuşamamasının nedeni, diğer sanat dallarında olduğu gibi ortak akıl sonucu kendini bu alanda kanıtlayamamış olmasıdır. Bilinçsizce yapılmış olsa da, sinemanın ilk yıllarında minimalist anlayışın izlerine rastlamak mümkündür. *“Minimalizm 1950’lerde Carl Theodor Dreyer’in, Robert Bresson’un, Yasujiro Ozu’nun ve Michelangelo Antonioni’nin filmlerinde tanımlandı. Ancak 1959’dan itibaren stilistik sadelik ve indirgemecilik moda oldu ve minimalizm modern sinemanın en güçlü ve en etkili eğilimi haline geldi”* (Kovacs, 2010: 149).

Genel olarak ilk etkilerini ve ürünlerini görsel sanatlarda gördüğümüz minimalizm, müziği de etkilemeyi başarır. Bu doğrultuda John Cage, La Monte Young, Philip Glass, Michael Nyman ve Steve Reich minimalist müziğe yön veren isimler olmuşlardır. Müzikte ilk nüvelerini 1950’lerde klasik müzik içerisinde gösteren minimalizm tam anlamıyla 1968 yılında Michael Nyman ile başlar. Nyman *“geleneksel İngiliz müziği ile minimalist çizgiyi birleştirerek ‘Barok Minimalizm’ olarak adlandırılabilir bir tarz yaratmış bir isimdir”* (Özdoğru, 2004: 59). Minimalist müzik ile sadeliği esas alarak modern müziğin karmaşıklığının önüne geçmeye ve kulağa hoş gelen, kolay anlaşılır kompozisyonlar yaratılmaya çalışılır. *“Müzikte de en temel unsurlar verilmekte ve gereksiz olan detaylardan kaçınılmaktadır. Bu, sadece elzem olan tekrar tekrar verilerek yapılmaktadır ve yaygın bir elektronik alet kullanımı söz konusudur”* (Strickland, 1993: 13). Minimalist müzikte, en az sayıda nota, söz ve müzikal alet kullanımı yalınlığa ulaşmanın önemli öğeleridir.⁹⁷

⁹⁷ Bkz. KÖKSAL, A., “Minimalist Sanatta Bir Ressam ve Bir Besteci: Stella ve Glass”, **Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Sayı: 47, Ankara, 2007, s. 38.

La Monte'un *String Trio*'su klasik müziğe tepki olarak ortaya çıkan önemli bir çalışmadır. Belli notaların eserin altyapısında tekrarlanması sonucu oluşturulan bu yöntem daha sonraları Steve Reich ve Philip Glass gibi besteciler tarafından örnek alınmıştır. 1970'lerde Batı müziğinin boğucu ritminden ve karışıklığından sıkılan besteciler modern müzikten uzak Asya, Afrika ve Hint müziklerine merak salırlar. Yönelindikleri bu kültürlerle ait melodileri ve müzik aletlerini keşfetmeye ve öğrenmeye başlarlar. Kapsamı dar, düzenli tekrarlara dayalı basit melodiler ve kalıplar deneysel yöntemlerle buluşarak durağan ama armonik minimalist bir müzik biçimi oluşturulur.⁹⁸ Bu deneysel çabalar sonucu ortaya çıkan ürünler bir doğaçlamanın ürünüdür denilebilir. "*Minimalizmin de kaynaklandığı noktalar, Asya müziğindeki tekdüze yineleme örnekleri, Uzakdoğu'nun gizemli ezgileri ve Afrika'nın ritimsel çeşitliliğidir. Minimalist besteci, melodi, armoni, ritim ve biçim kaygısını bir yana bırakıp, tekdüze bir ortam ve büyülenmişçesine kendinden geçiren bir müzik yaratmak peşindedir*" (İlyasoğlu, 1994: 273). Sanatçıların müzik tarzlarındaki benzerlik aynı kaynaktan yani ortak noktaları olan bu kültürlerin müzik biçimlerinden besleniyor olmalarından kaynaklanır.

Görüldüğü gibi sanatsal olana erişmek için gösterdiği çaba nedeniyle minimalizm, sanatın birçok dalında etkinlik göstermeyi başaran ender sanatsal anlayışlardan biri olmayı başarır. Bu duruma tarihin eski dönemlerinden bu yana insanoğlunun sadeliğe ve yalınlığa olan açık ya da gizli tutkusu etki etmiş olabilir. Minimalizm modern karşısındaki aykırı duruşuyla postmodernizmin kendini kanıtlama konusunda varlığına delil olarak gösterdiği en önemli sanatsal

⁹⁸ Bkz. A.g.m., s. 39.

hareketlerden biri olmayı başarır. Bu yüzden “*Minimalist sanat özellikle görsel sanatlarda çağdaş bir dönüm noktası olmakla birlikte, karmaşıklaşan postmodern uygulamalara doğru biçimsel bir değişim olarak ele alınmıştır*”(Foster, 2009: 64). Minimalizm kimi zaman biraz geri planda kalırken, kimi zaman da dönemin şartlarına uygun şekilde farklı sanat dallarında ortaya çıkarak fark edilmeyi başarır. Bu yönüyle “*stiller üstü bir tavır, felsefe olmuştur*” (Islakoğlu, 2006: 7) diyebiliriz.

2.2. EDEBİYATTA MİNİMALİST ANLAYIŞ

Tarih boyunca görülen edebi akımlar kendilerinden önce var olan diğer edebi akım ya da akımlara bir tepki olarak ya da belli yönleriyle onları geliştirmek amacıyla ortaya çıkarlar. İster tepki isterse geliştirmek amaçlı olsun her ikisinde de söz konusu akımlar tamamen birbirinden bağımsız olarak düşünülemez. Dolayısıyla birini diğerinden keskin çizgilerle ayırmak doğru bir yaklaşım olarak kabul görmemektedir. Minimalizm, postmodernizmin özelliklerini her yönüyle yansıtmaya bile, postmodern dönemin çoğu söyleminden bağımsız tutulamayacak sanatsal bir akım olmuştur. Minimalizmin postmodern dönemle birçok yönden paralellik gösteren duruşu, ilk olarak etkinlik gösterdiği sanatsal alanların ardından edebi mecrada da kendine yer bulmayı başarır. Minimalizmin edebi alandaki görünümü üzerinde duracağımız bu alt başlıkta, minimalizmin edebiyatta ortaya çıkışına ve edebi metinlere biçim ve biçem açısından etkilerine değinmeye çalışacağız.

20. yüzyılın ikinci yarısında meydana gelen küresel ölçekteki toplumsal, kültürel, siyasi ve ekonomik değişimlerin sanatsal alanlara derinden etki ettiğine daha önce değinmiştik. Bu değişimler minimalizmin ortaya çıkışını hızlandırmakla birlikte sanatsal alanlarda olduğu gibi edebi alanda da belli oranda minimalist bir dönüşümü gerekli kılmıştır. Çünkü her sanatsal akım ortaya çıktığı dönemin ruhunu yansıtmaktadır. Bu bakımdan 1970 ve 1980'lerde etkisi edebiyatta da hissedilmeye başlanan minimalizm, Amerika Birleşik Devletleri'nde meydana gelen çeşitli değişimlerden etkilenecek şekilde ortaya çıkar. Postmodernizm gibi açıklanması oldukça güç

bir kavram olan minimalizm edebiyat yoluyla, tanımlanmaktan çok farklı duruşuyla tanınmayı hedefler.

Minimalizmin edebiyata olan etkisi yadsınamayacak bir gerçek olmakla beraber, bu alanda edebi akım düzeyine erişememiştir. Daha önce var olan köklü edebi anlayışların minimalist kurgunun edebi alanda yayılmasına engel olması, okur ve eleştirilenler tarafından tam anlamıyla benimsenemeyen bir yaklaşım olması bunda etkili olur. Popüler kültürün tüketim odaklı yaklaşımı minimalist metinlerde üstü örtük biçimde eleştirildiği için popüler kültür ve popüler sanatın edebiyat alanında minimalizme etkisi ve aralarındaki ilişki diğer sanatsal alanlarda olduğundan farklıdır. Yani minimalist sanat dallarının omuz omuza yürüdüğü popüler kültür olgusu, minimalist edebiyatta bir eleştiri unsurudur.

Edebi anlamda asıl etkisini öykü ve minimize olma eğilimindeki romanda gördüğümüz minimal kurgu, diğer edebi türlere de belli oranlarda yansımıştır. Doğrudan minimalist şiir şeklinde bir adlandırma olmasa da, biçimsel özellikleri bakımından şiir minimalizmin yapısına daha uygun bir edebi türdür. Şiir, duygu ve düşünceleri ses, anlam ve ritim gibi unsurları uyumlu ve yoğun biçimde aktarabilmesiyle sayfalarca anlatılabilecek bir düşünceyi bir dizeye ya da sözcüğe indirgeyebilir. Gürsel Aytaç: “*İfadesindeki yoğunluğu nedeniyle bence şiire yakınlığı vardır küçük öykünün*” (Aytaç, 1995: 51) diyerek şiir ve minimal kurgu arasındaki yakınlığı vurgular. Böylece şiir az sözle çok şey anlatmayı hedefler. Yoğun, üstü örtük anlatımı ve çokanlamlı yapısı onu minimalizme yaklaştıran unsurlardır. Fakat “*şiir doğası gereği, küçürek öykü zorunluluk gereği yoğundur*” (Korkmaz-Deveci 2011: 91). Anlam en küçük parçaya kadar indirgendiği için herhangi bir ögenin

çıkarılması anlatılmak isteneni saptamayı güçleştirebilir. Bu yönleriyle şiiri minimalist olarak değilse bile, minimalist unsurlar taşıyan bir tür olarak gösterebiliriz.

Minimalizm edebi türler arasında tiyatroyu da etkilemeyi başarır. Polonyalı tiyatro yönetmeni Jerzy Grotowski'nin "Yoksul Tiyatro" anlayışı tiyatrodaki minimalizmin kendini göstermesi ve benimsenmesi açısından büyük önem arz eder. Her ne kadar minimalizm tiyatrodaki bir akım olarak etkinlik gösteremese de minimalist öğelerin varlığı inkâr edilemez bir gerçektir. Müzikte olduğu gibi deneysel yapıtları önemseyen Grotowski tiyatrodaki kullanılan öğeleri en aza indirgeyerek sahnede yoksullaştırılmış bir tiyatroyu oluşturmaya çalışır. Seyirci ve sahne arasındaki iletişimi en üst seviyeye çıkarmayı hedefler. Metinler evrensel nitelikte daha önce kaleme alınmış yapıtlardan alıntılar yapılarak, çoğu yerde doğaçlamalarla oluşturulur. Sahnede olması gereken oyuncu, dekor, makyaj, ışık gibi unsurlar en aza indirgenir. Sahne dekoru sıradan nesnelere yardımıyla oluşturulurken, birden fazla role bürünen oyuncuyla sahnede yalınlık elde edilir. Oyuncu elindeki sınırlı olanaklarla en üst seviyede performans sergilemeye çalışır. Grotowski'ye göre asıl zor olan da bütün bu olanaksızlıklar içinde ortaya konulabilen oyundur.⁹⁹

Absürd Tiyatro'nun öncülerinden olan İrlandalı oyun yazarı Samuel Beckett de tiyatrodaki minimalist esintiler sunan bir başka önemli isimdir. Yaşamı oyundan ibaret bir olgu olarak niteleyen Beckett, her insanın bu oyunda kendine düşen rolü oynadığını, oyunun yönetmeninin ise Tanrı olduğunu düşünür. Yaşamın anlamsız devriminin gösterildiği *Godot*'yu Beklerken (*En Attendant Godot*, 1952) adlı

⁹⁹ Bkz. ÖZDOĞRU, 2004, s. 64.

oyununda, Godot'nun kim olduğundan çok bekleme olgusu ön plandadır.¹⁰⁰ Bu temsille İkinci Dünya Savaşı sonrası oluşan olumsuz havaya rağmen umudun beklenişi simgelenir. Dünyanın kuru bir ağaç ve boş bir yolla temsil edildiği sahnede, bireyin bu âlemdeki varlığı sorgulanır. Grotowski'ye benzer biçimde hiçlik üzerine kurulu yoksunluk kavramı üzerinde duran Beckett “başarısızlık/yoksunluk sanatı” şeklinde tanımladığı düşüncesini hemen hemen bütün yapıtlarına yansıtır. Böyle düşünmesindeki amaç, hiçlik içinde hiçliği işlediği bir kara mizah anlayışı ortaya koyabilmektir. Yapıtlarında “*en aza indirgenmiş kişiler ve dekorla, insanın amaçsız ve anlamsız bir evrendeki umutsuzluğunu, başkalarıyla iletişim kuramamasından kaynaklanan yalnızlığını aktarmaya çalışmıştır*” (Islakoğlu, 2006: 34). Modern edebiyat yapıtlarından uzak biçim ve biçemiyle, noktalama işaretlerinin kullanılmadığı yapıtlarıyla varmaya çalıştığı nokta, hiçliği vurgulamaktır. Beckett'in oyunlarında “*Tiyatronun o abartılı mimik ve jestlerinden, sahnedeki hareketlilikten uzak son derece sade, net ve aza indirgenmiş bir yaklaşım görülmektedir*” (Özdoğru, 2004: 66). Bu yönleriyle yapıtlarının minimalist izler taşıdığı söylenebilir.

Çoğu kurgu denemesinde olduğu gibi, roman da dış dünyanın tek bir gerçeğe odaklanan yapısından uzak çokanlamlı ve göreceli bir bakış açısı sunar.¹⁰¹ Buna rağmen roman parçalı ve kopuk bir süreç içinde daha esnek bir yol izlerken, minimal öykü yoğunluğu nedeniyle yavaş ama kesintisiz ilerleyen katı bir yapıyı benimsemektedir. Bu yönüyle romanın onlarca sayfada anlatacağı konuyu bir sayfaya sıkıştırabilir. Charles Baxter: “*Uzamsal olarak roman bir malikâne gibidir; çok kısa öyküye, yirmi üçüncü kattaki tek kişilik geniş oda; bu günlerde daha fazla*

¹⁰⁰ Bkz. A.g.e., s. 66.

¹⁰¹ Bkz. KUNDERA, Milan, **Roman Sanatı**, Çeviren: Aysel Bora, İstanbul, Can Yayınları, 2009, s. 26.

insan malikâneler yaşamaktansa küçük dairelerde yaşıyor” (Baxter, 1997: 88) sözüyle bu gerçeğe işaret etmektedir. Buna karşın 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren her şeyin küçülme, parçalanma eğilimine girdiği bir düzende, uzun bir anlatı türü olan roman da hem biçimsel hem biçimsel açıdan bu minimalleşmeden payına düşeni alır. Postmodern dönemle birlikte bütün değerlerin ve büyük anlatıların sorgulanmaya başladığı 19. yüzyılın başlarında açıklayıcı ve mesaj verici işlevini tamamladığı düşünülen roman, postmodern anlayışın indirgemeci yaklaşımıyla bireyin varoluşsal sorunlarına eğilen bir araç haline gelir.¹⁰² Değişen düzende insanın sabırsızlığı ve aceleciliği romanın kendini yenilemesini zorunlu kılmaktadır. Kundera romandaki bu değişimi: “*Roman (kültürün tümü gibi) gitgide kitle iletişim araçlarının eline düşmüştür; bunlar gezegen tarihinin birleştirilmesinin memurları olduklarından, indirgeme sürecini genişletip yönlendirirler; bütün dünyaya daha çok insan tarafından, herkes tarafından bütün insanlık tarafından kabul edilebilecek basitleştirmeleri, klişeleri yayarlar*” (Kundera, 2009: 30) sözleriyle dile getirir.

20. yüzyıl romanı açısından düşünecek olursak, döneminin insanlık durumunu başarılı biçimde yansıttığı *Yabancı (Étranger)* 1942) adlı yapıtıyla Albert Camus, “Saçma Felsefesi”ne adeta hayat verir. Camus yapıtında yalın, açık, abartısız ve nedensizliklerle dolu anlatımıyla hem bu felsefeye hem de minimalizme katkıda bulunmaktadır. Romanda yaşamın acımasızlığı karşısında herhangi bir başkaldırı girişiminde bulunmayan, olayları kabullenmiş, yaşamı anlamak için çaba göstermeyen, etrafına kayıtsız, şaşkın, amaçsız insanın durumunu ele alınır. Bu noktada yazar kahramanın duygu ve düşüncelerini değerlendirmek yerine

¹⁰² Bkz. TİLBE, A.-KUZEÇİ, D., “Jean-Philippe Toussaint’in *Banyo (Salle de Bain)* Adlı Romanın Küçürek (Minimaliste) Bir Bakış”, **Edebiyat Edebiyat Öğretimi ve Değişbilim Yazıları, Uluslar arası V. Dil, Yazın, Değişbilim Sempozyumu**, Cilt: 2, 2006, s.640.

davranışlarını ortaya koymayı tercih eder. Üslubu ve içerik özellikleriyle minimalist olarak tanımlanabilen ama tam olarak bu kategoriye dâhil edilemeyen bir yapıttır. Bu yönleriyle gerçek anlamdaki minimalist öykülerin ortaya çıkışına ön ayak olduğu söylenebilir.

Minimalizmin edebi alanda birincil ve en güçlü etkisi öykü türünde görülür. Biçim ve biçem açısından ortak noktada buluşmalarına rağmen minimalist kurgu hakkında dünyanın çeşitli yerlerinde farklı adlandırmalar bulunmaktadır. Bu bağlamda dünya edebiyatında flash fiction (yıldırım kurmaca), kısa-kısa öykü, anlık kurmaca, hızlı kurgu, cılız kurgu, mini kurgu, çabuk kurgu, mikro kurgu, bir sigara içimi öyküler, avuç içi öyküler, çelimsiz kurmaca, mini kurmaca şeklinde adlandırılan minimal öyküler, Türk edebiyatında minimal öykü, kısa öykü, çok kısa öykü, öykücük, kıpkısa öykü, sımsıkı öykü, kısa kurmaca, minik öykü, küçük öykü, küçük ölçekli kurmaca gibi adlandırmalarla tanınmaktadır.¹⁰³ Ramazan Korkmaz tarafından ortaya atılan “küçürek öykü” adlandırması da bu tür öyküler için sıkça kullanılan bir söylemdir.¹⁰⁴ Her bir adlandırmada kurguya konu olan şey, tüketim kültürünün cenderesinde kalan insanın varoluşsal durumudur.

İlk olarak Amerika Birleşik Devletleri’nde 1960 ve 1970’lerde Robert Coover’in *Triquarterly* dergisinin “Küçük Öyküler” özel sayısında gördüğümüz minimal öykü denemeleri, 1980 ve 1990’larda bilinen öykü türünden farklılığını belirginleştirir.¹⁰⁵ Bunun öncesinde adı minimalist kurgu olmasa da, biçimsel açıdan

¹⁰³ Bkz. KORKMAZ, R.-DEVECİ, M., **Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü**, Ankara, Grafiker Yayınları, 2011, s.12.

¹⁰⁴ Bkz. **A.g.e.**

¹⁰⁵ Bkz. ÖZ, Fahri, “Yeni Bir Tür Olarak Çok Kısa Öykü”, **Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt 25 Sayı:2, Aralık 2008, s. 189.

kullandıkları dil ve üslupla Ernest Hemingway, Edgar Alan Poe, Sir Victor Sawdon Pritchett, Joseph Rudyard Kipling ve Alfred Edgar Coppard gibi ün yapmış yazarlarda minimalizmin izleri görülür. Bununla birlikte Fransız edebiyatının ünlü isimlerinden La Fontaine, La Rochefoucault, La Bruyère gibi birçok yazarda da biçimsel yönde bazı minimalist özellikler göze çarpmaktadır.¹⁰⁶ 20. yüzyılın son çeyreği diyebileceğimiz bir dönemde ortaya çıkan minimalizm için daha da gerilere gidecek olursak, aslında soykütüksel bakımdan minimalist anlatımın neredeyse tarihin her döneminde karşımıza çıkan bir olgu olduğunu fark edebiliriz. Kutsal metinlerde anlatılan kıssalardan mesellere, fabllardan masallara, fıkralardan anekdotlara varıncaya dek birçok yerde varlığına tanık olabiliriz, ama biçimsel olarak minimalist özellikler tespit edilse bile, biçimsel açıdan bunu söylemek mümkün olmamaktadır. Dolayısıyla metinlerin içeriği de bu değişime ayak uydurmak durumundadır. “*Bu yüzden küçürek öyküleri; hayvan yahut cansız nesnelere kişileştirerek öğretici/öğütleyici içerikle anlatan ‘fabl’, bir kişi veya olayla ilgili sınırlı durumları öyküleyen ‘anekdot’ ve daha çok hikemi nitelikte bir ders vermeyi amaçlayan ‘mesel’ tarzı küçük anlatılardan özellikle ayırmak gerekir*” (Korkmaz-Deveci, 2011: 12). Bu bağlamda minimal kurgu için öğretme, öğüt verme, anlaşılabilirlik gibi amaçlar söz konusu değildir. Dolayısıyla öykülemek ve anlatmak yerine durumu ortaya koymak önemlidir.

Minimalist öykü ve romanın gerçek örneklerine ise 20. yüzyılın sonlarına doğru Patrick Deville, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard, Emmanuèle Bernheim, Christian Gailly, Eric Laurent, Marie Redonnet, Annie

¹⁰⁶ Bkz. MOTTE, W., **Small Worlds: Minimalism in Contemporary French Literature**, London, University of Nebraska Press, 1999, s. 2.

Ernaux, Hélène Lenoir, Christian Oster, François Bon gibi çağdaş Fransız yazarların yapıtlarında rastlanılır. Bu yazarlar yapıtlarında ortaya koydukları biçim ve biçem farklılığıyla Yeni Roman geleneğinden aldıkları mirası biraz daha öteye taşıyarak geleneksel kurgunun katı estetik anlayışından uzaklaşır ve minimalist kurgu tekniklerinin tam anlamıyla yerine oturmasını sağlarlar.¹⁰⁷ Onların katkılarıyla “*minimalist metin anlayışı biçimin estetiğini daha fazla ortaya çıkarır*” (Blanckeman, 2002: 66). Edebiyata kazandırdıkları yapıtlarla “*romanlardaki biçimsel, dilsel ve sözdizimsel değişimler, anlatının öteki yapı taşları olan, öykü/dolantı, uzam/ bezem, zaman ve kişileri değişikliğe uğratur*” (Tilbe- Kuzeci, 2005: 638).

Buraya kadar genel olarak minimalizmin edebiyattaki gelişimine ve bazı edebi türlerle olan ilişkisine değinmeye çalıştık. Görüldüğü gibi biçimsel olarak kökleri çok gerilere gidebilen bir tür olmasına karşın, hem biçim hem biçem bakımından mevcut anlamına kavuşması 20. yüzyılın son çeyreğini bulmaktadır. Buradan itibaren metinlerde kullanılan olay, dil-üslup, konu-izlek, roman kişileri, bakış açıları, zaman-uzam gibi edebi metinlerin biçimsel ve biçemsal anlamdaki temel öğelerini minimalist kurgu açısından değerlendirmeye çalışacağız.

İlk olarak minimalist metinlerde olay anlatımına değinmeye çalışalım. Ramazan Korkmaz’ın “*anlık bir oluşun, fark edişin ve isyan edişin çılgılığı*” (Korkmaz-Deveci, 2011: 28) olarak tanımladığı minimalist olay örgüsü bir konunun zirve noktasını temsil eden durum anlatılarıdır. Açık, kesin bir yapıda olmaması,

¹⁰⁷ Bkz. FLIEDER, Laurent, **Le Roman Français Contemporain**, Paris, Editions du Seuil, 1998, s. 43.

neden-sonuç ilişkisinin göz ardı edilmesi, derin betimlemelerin yokluğu, kişilerin ayrıntılı ortaya konmaması ve zaman-uzam kullanımındaki sistemsizlik minimalist metinleri epizodik bir tür haline getirmektedir.¹⁰⁸ Minimalist kurguda durum anlatımı ön plana çıktığı için yorumlama ve tanımlamalardan uzak durulur. Anlatı bakımından bütüncül bir bakıştan ziyade kesitsel yaklaşımı benimsemesiyle, kesitsellik içinde bütünü yakalamayı amaçlar. Necati Tosuner'in minimal kurgu için: “*han kapısından sığmak istemez, fındık kabuğuna girer*” (Tosuner, 1997: 40) şeklindeki yorumu da buna işaret etmektedir. Balzac romanlarındaki gibi bütüncül, geniş bir perspektif yoktur. Bu anlayışın ortaya çıkışında toplum odaklı anlayıştan birey odaklı anlayışa geçiş son derece etkili olmuştur. Çünkü toplum geneli temsil ederken, birey özeli temsil eder. Yani toplumun bir kesitini oluşturur. Dolayısıyla toplumbilimde nasıl her biri farklı kişilikleri temsil eden bireylerden topluma gitmek asıl amaç olarak belirlenmişse, minimalist edebiyat anlayışında da çoğu zaman birbirinden bağımsız kesitsel anlatılar yoluyla kapsayıcı ve kavrayıcı izleksel bir anlatı evrenine ulaşmak hedeflenir. Bu bakımdan minimal metinler, şiirin indirgemeci yönüyle birlikte romanın girift ve ayrıntılı dünyasını bir arada verebilmektedir.¹⁰⁹

Belli bir başı kesin bir sonu olmayışı minimal kurguyu tamamen nedensellik ilkesinden uzaklaştırmaz. Konunun zirve noktasına ulaşıldığı anda, metin içindeki nedensellik olgusu; anlatı başkişisinin, anlatılan durumun, zaman ve uzamın ortak oluşturdukları yapıya yüklenir. Sonuç kısmı ise bu kesitsel anlatıların bitişi temsil edecek biçimde sabit belli bir noktada nihayete erdirilmez. Sonucu açıklayan vurucu nokta bir cümle, bir kelime olabilir. Bu da minimalizmin en aza indirgeme ereğini

¹⁰⁸ Bkz. KORKMAZ-DEVECİ, 2011, s. 28.

¹⁰⁹ Bkz. SALMAN-HAKYEMEZ, “Öykülemenin Öyküsü”, **Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)** 12 (Eylül-Ekim 1997) s. 14.

ortaya koyar niteliktedir. Bu sonuç ifadesi bütün bir öyküde aktarılan ayrıntıların ötesinde bir önem taşır. Anlatılmak istenenin kolayca fark edilmesini arzu etmeyen minimalist yazar, merakın zirvede olduğu sonuç kısmını son sözcük, son cümle ya da son paragrafta sunabilir.¹¹⁰ Bununla beraber farklılık oluşturmak ve okuyucuyu arayışa itmek için sonuç ifadesi ilk sözcük, ilk cümle ya da ilk paragrafta yerleştirilebilir. Böylece sonucu elde ederek sarsılan okuyucunun bilinenden bilinmeyene doğru akan yolculuğu başlar. Yaşamın hızlı akışını ve bu akış içinde insanın zamanı yakalayamayışını ya da yakalamak isterken asıl önemli olan birçok şeyi atladığını anlatan minimalist metinler, anlık durum anlatımıyla bu insanlık gerçeğini ortaya koymaya çalışır. Okuyucudan da bu gerçekleri fark etmesi beklenir. Sıkıştırılmış, yoğun bir yapıda olması da bu anlamda okuyucuyu zorlayan bir yönüdür.

Minimalist kurguda olay anlatımı sırasında kullanılan dil ve üslup olguları da bu tür metinlerde başat rol oynayan etken unsurlardandır. Minimalist kurguda ilk dikkati çeken, aynı zamanda en çok eleştirilen nokta kısa oluşudur, fakat bu metinlerde amaç sanılanın aksine kısalığı vurgulamak değil, bir üslup farklılığı ortaya koyabilmektir. Edebiyatın bir parçası olarak minimalist kurgu, dil kullanımına önem verir. Geleneksel edebiyat anlayışından farklı olarak minimalist kurguda yazar, görünenin ötesine geçerek farklılık oluşturmayı hedefler. Bu noktada dil onun en önemli malzemesidir. Yazara göre dil konuşmayan ama çok şey söyleyen bir varlıktır.¹¹¹ Basit, yalın bir dilin hâkim olduğu metinlerde “*gündelik konuşmalar ve*

¹¹⁰ Bkz. KÖKDEN, Uğur, “Kısa Kurmaca”, **Adam Öykü (Kısa kısa Öykü Özel Sayısı)** 12, (Eylül-Ekim 1997), s. 17.

¹¹¹ Bkz. DÜZGÜN, Özge, **Tobby Litt’in “King Death” Adlı Yapıtında Minimalist Ögeler** (Y. Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2013, s. 34.

argo kullanılmaktadır” (Tilbe-Kuzeci, 2005: 639). Sözcük seçimi ve cümle kurulumunda açık, abartılı ve süslü ifadelerden uzak bir dil tercih edilir. Metinlerde öykü geri planda kalırken, dil kullanımı önem kazanır.¹¹²

Kısalık konusunun dil kullanımına uygulanışı 20. yüzyıl insanının yaşamındaki hızlilik ve tüketime dayalı anlayış ile bir anlamda benzerlik gösterir. Dil yoluyla kısa ve öz olarak anlatılan her bir konu aslında insanı kendi sorunlarıyla yüzleşmeye davet eder. Amaç sınırlı sözcük kullanımından çok yaşamdaki kargaşaya dikkat çekmek ve bunu üstü örtük biçimde eleştirmektir. Ramazan Korkmaz uyandırılmak istenen bu etkiyi *şok uyarımlar*¹¹³ ifadesiyle açıklar. Bu açıdan bakıldığında minimal kurguda önemli olan dilin kısalığından ziyade dil yoluyla insanın varoluşsal durumunu ortaya koymaktır. “*Sembolik bir dil ile yazılan bu öyküler dikkat gerektiren ayrıntıları içinde taşırken aykırılığın ve bitmemişliğin sınırlarında dolaşır*” (Kılınç, 2011: 1984). Ucu açık dil kullanımının hâkim olduğu minimal metinlerde karmaşıklığın içinde gizlenen basit olaylar gerçekliğin çıkış noktasını oluşturur hale gelmektedir. “*Bu önemsiz olaylar anlatıya devinim kazandırmaktadır*” (Tilbe-Kuzeci, 2005: 638). Bunun yapılmasındaki amaç okuyucunun gerçeğe ulaşmasını kolaylaştırmaktır. Bu yönüyle minimal metinler, okuyucunun etkinliğini artırarak dilin konuşamayan ama çok şey anlatan yapısına katkıda bulunur. Postmodern ve minimal metinlere kadar hep oyunun dışında bırakılan okuyucu etken bir rol üstlenir. Okura sunulandan çok okurun sunulana algılama biçimi önem kazanmaya başlar. Dolayısıyla kurgu, okuma sürecini

¹¹² Bkz. TİLBE- KUZECİ, 2006, s. 639.

¹¹³ Bkz. KORKMAZ-DEVECİ, 2011, s. 14.

tamamlayan okuyucunun zihninde oluşan çağrışımlar yumağının çözülmesiyle tamamlanır.

Popüler kültür eleştirisinin yapıldığı minimalist metinlerde yazarın geniş kapsamlı bir analiz yapması mümkün değildir. Bu yüzden yazılamayan unsurlar metnin derin altyapısı içinde simgelemeler yoluyla yansıtılır.¹¹⁴ Görecelik kavramının öne çıktığı bir düzlemde bilinen doğrulardan bahsetmek güçleşmektedir. Böylece sanatsal alanlarda izleyiciye düşen anlatılmak isteneni bulma görevi, minimal metinlerde okura bırakılır. Dolayısıyla her okur metinde kendi gerçeğini oluşturur.¹¹⁵ Bu noktada “*kısacık metin bittikten sonra öykünün görünmeyen anlamlarını, katmanlarını bulma, onları oluşturma, metinle sıkı bir ilişki içine girme süreci başlar okurun*” (Galip, 2011: 100). Minimalist metinlerdeki yoğunluk okuru sürekli etkin kılar. Okurun algılarının önem kazandığı metinlerde üç nokta, parantez kullanımı, bazen paragraf ve bölümlerin tek sözcükle ifade edilmesi gibi durumlar okurun metindeki işlevinin ne kadar arttığını göstermektedir. Bu da postmodern metin anlayışıyla minimal metinlerin birbiriyle örtüşen en önemli yönlerinden birini oluşturur.

“Özlü ve incelikli olması nedeniyle kısa öykü, bireyin en uyanık ya da en yalnız olduğu durumları tam bir dakiklikle yakalayabilir” (Salman-Hakyemez, 1997: 10). Bu yüzden bireyin sorunlarını dile getirmeye çalışan minimal öykünün bu incelikli, kısa ve damıtılmış yapısını koruması için gereksiz ayrıntılardan arınması gerekir. “*Hacim olarak bir çılgılık ne kadar uzun olabilirse küçürek öykü de o kadar*

¹¹⁴ Bkz. ERDEN, Aysun, **Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri**, Ankara, Bizim Büro Yayınevi, 2010, s. 37.

¹¹⁵ Bkz. DÜZGÜN, 2013, s. 31.

uzundur. Bilinmelidir ki, bir ılık uzadıkça etkisini yitirir ve nağmeye dönüşür; aryalasıır” (Korkmaz-Deveci, 2011: 14). Minimal öykü de uzadıkça okurda uyandırmak istediğı vurucu etkiden uzaklaşır. Bu nedenle minimal öykülerde en az sayıda sözcük kullanımı, zaman/uzam unsurlarının alt üst edilmesi, anlatımın betimleme ve süslemelerden uzak indirgemeci bir yaklaşımla ele alınması en önemli özellikleri arasında yer alır. Minimalist metinlerin bu indirgeyici tavrı onu daha yoğun hale getirmektedir. “[Kısa öykü] kuşkuyla yer bırakmayacak ölçüde, romandan daha arı, daha temel, daha lirik, daha yoğunlaştırılmış ve daha mutlak bir yazın sanatıdır” (Salman-Hakyemez, 1997: 11). Okuyucunun bütüne odaklanma eğilimi geleneksel metinlerde anlatılan ayrıntıları atlamasına neden olur. Çünkü geleneksel anlayışta ayrıntı sayısı çoktur. Buna karşın her unsurun en aza indirgeildiğı minimal metinlerde okur detaylara odaklanmada sorun yaşamamaktadır. Bu da işlenen konunun ciddiyetini kavramayı kuvvetlendirmektedir. Gürsel Aytaç’a göre minimal öyküler “Yoğun anlatımı, çok ufak bir zaman kesitini, son derece olağan yaşantıları ele alması, belli bir başı, kesin bir sonu olmaması gibi form özellikleriyle kısa öyküden ve kısa oluşuyla da öyküden ayrılır” (Aytaç, 1995: 51). Ferit Edgü’ye göre ise minimal öykü “maddenin çekirdeğindeki atom gibi, öykünün çekirdeğini yazmaktır” (Aktaran: Galip, 2011: 107).

Minimal metinlerde geleneksel edebiyat anlayışından uzak dil ve üslup kullanımına paralel olarak, konu ve izlek unsurlarının işlenmesi de farklılık gösterir. Minimal kurgunun ortaya çıktığı dönemin ruhunda hızlı yaşama, hızlı tüketme, *fast food*’laşma olguları söz konusudur. Sınırlı süreler içinde bir hikâyeyi anlatmayı hedefleyen televizyon yapımları ve kısa film gösterimleri (fragmentation) de bu

türün yaygınlaşmasına katkıda bulunur.¹¹⁶ Reklam gösteriminde kısa sürede istenilen etkiyi uyandırmak için ürünü en az ama en çarpıcı ifadelerle pazarlamak hedeflenir.¹¹⁷ Kitle iletişim araçları yoluyla kaydedilen inanılmaz ilerlemeler sonucu dikkat yoğunluğu azalan insanların uzun soluklu işlerle uğraşmak yerine, en hızlı ve en kolay tüketilebilir konuları tercih etme eğilimi, edebi metinlere de yansır. Böylece edebiyat alanında hacimli romanlardan ziyade, kısa, minimal öyküler çağın insanının ihtiyacını karşılayan bir edebi tür haline gelir. Ramazan Korkmaz'a göre hızlı tüketim çağının ruhuyla özdeşleşen minimal kurgu bu dönem insanının içinde bulunduğu durumu yansıtmaktadır. Bu anlamda minimalist metinleri, farkındalığı artan insanın attığı kısa, keskin ve tiz çığlığa benzetir.¹¹⁸

Minimalist öykü küreselleşmenin, sınırları ve mesafeleri ortadan kaldırdığı bir dünyada böylesi bir varoluş sorunsalı içinde bulunan bireyin bu tiz ve keskin çığlığını duyurabilmesini sağlayan en önemli araçlardan biri haline gelir. Aysun Erden'e göre "*kısa öykü anlatı sanatının zirvesinde bulunan sanatsal bir biçimdir*" (Erden, 2010: 34). Minimal metinlerde yersiz yurtsuzluğu ve dış dünyadan yalıtılmışlığı özümseyen insan umutsuzluğun, parçalanmışlığın pençesinde kaygılar içinde yaşamı sorgulamaya başlar. *Şok uyarımlar* yoluyla birey çağın gerçekleriyle yüzleştirilir. Bu bağlamda minimal öyküler genelde iletişimsizlik, yabancılaşma, mutsuzluk, umutsuzluk, yalnızlık, bunalım, tüketimin ve eşyanın esiri olma gibi konulara eğilmesi bakımından toplumdaki bireyin sorunlarını ortaya koyar. Bu

¹¹⁶ Bkz. ÖZ, 2008, s. 189.

¹¹⁷ Bkz. REVAZ, F., PAHUD, S., "Recit Minimal et Publicité" **Le Récit Minimal** (Sabrinelle Bedrane, François Revaz, Michel Vieignes), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, s. 56.

¹¹⁸ Bkz. KORKMAZ-DEVECİ, 2011, s.13.

anlamda ana düşünceden çok anlatının temelini oluşturan izlek birincil önem taşır.¹¹⁹ Sıradan insanların sıradan yaşamları konu edinilir. Bu sıradanlığın içine gizlenen sorunların aslında ne denli büyük ve bütün insanlığı ilgilendiren olgular olduğu vurgulanır. Tüketim çağında zamanın törpüleyici etkisinin hızlanmasıyla birey farkında olmadan kendi kendini tüketir. Böylece önceleri büyük önem taşıyan konular sıradanlaşmaya başlar. “*Şurası doğru ki, indirgemenin termitleri insan hayatını ezelden beri kemirmektedir: en büyük aşk bile cılız bir anılar iskeletine dönüşerek son bulur*” (Kundera, 2009: 29). Büyük sorunlar bile sıradan insanın yaşamı gibi bayağılaşmaya başlar. Yaşanılan durum insanlar tarafından kanıksanmaya başladığı andan itibaren olaydaki ciddiyet yerini sıradanlığa bırakmaktadır.

Minimalist metinlerde kökleşik edebiyat geleneğine oranla farklılık gösteren bir diğer unsur ise kahraman olgusudur. Son dönem postmodern edebiyat anlayışında olduğu gibi minimalist metinlerde de kahraman ifadesi yerini *anlatı kişisi* ifadesine bırakır. Çünkü geleneksel edebiyatta neredeyse her konuda etkin rol oynayan ve kurgunun onun eylemleri etrafında oluşturulduğu kahraman figürü silikleşmeye, pasifleşmeye, sıradanlaşmaya, şeyleşmeye başlar. Bu da onun için kahraman ifadesini kullanmayı gereksiz hale getirmektedir.

Minimalist metinlerde roman kişisi ve diğer karakterler arasında “*rastlantısallık ve kendiliğindenlik göze çarpmaktadır*” (Tilbe- Kuzeci, 2005: 642). Roman kişisi anlatının başından itibaren olayların içinde olmak zorunda değildir.

¹¹⁹ Bkz. A.g.e., s. 30.

Durum anlatımı izleksel öze birleşerek zirve noktasına ulaştığı anda anlatı başkişisi de kendini göstermeye başlar. Bunun öncesinde onun kimliği ve kişiliği hakkında bilgi sahibi olunamayabilir. Roman kişisinde görülen bu özellik aynı zamanda yaşamın sistemli ilerlemediğini, yaşanan şeylerin müdahaleye imkân vermeksizin kendiliğinden meydana geldiğini vurgulaması açısından önemlidir. Roman kişileri yaşamın basit, devinimsiz akışı içinde kendine yer edinmeye çalışan sıradan insanlar arasından seçilir. Metinde vurgulanmak istenen izlek çerçevesinde, onunla örtüşen bir karaktere sahiptirler.

Yazar, yaşamı her ne kadar devinimsiz ve sıradan bir olgu olarak yorumlarsa da minimalist metinlerin ortaya çıkış dönemi aslında insanlık tarihinin belki de en karmaşık dönemini temsil etmektedir. Bu noktada anlatı kişisi yardımıyla, umutsuzluk ve çaresizlik gibi olumsuz duyguların arasında kısır bir döngü içinde mücadele etmeye çalışan bireyin yok oluş macerası işlenir. Metin, anlatı kişilerinin durumuna göre şekillenir. “*Küçürek öykünün ana izleği, anlatı karakterlerinin eylemleriyle kendini açılar*” (Korkmaz-Deveci, 2011: 26). Aslında anlatı kişisi, dolaylı olarak çağın insanı, yaşam değirmeninde öğütülen bir kurbandır.¹²⁰ Yaşam karşısında silikleşen insanın rolü giderek azalmakta ve kimliksizleşmeye doğru gitmektedir. Bu nedenle bu gerçeği vurgulamak amacıyla minimalist yapıtlarda roman kişisi çoğu zaman isimsiz olarak yer alır. “*Birçok kısa öyküde, kimliği açıkça belirtilen karakterler yerine, kadın, erkek, kız, oğlan, gezgin, barmen, asker gibi evrensel sıfatlar*” (Bates, 2001: 10) kullanılır. Bütün bunların yapılmasındaki amaç hızla ve zevk almadan tükettiği zamanın fakına dahi varamayan insanın farkındalığını artırmaktır.

¹²⁰ Bkz. DÜZGÜN, 2013, s. 39.

Minimalist metinlerde bireyin etkisini yitirdiği bir ortamda anlatıcının konumunda da belli değişimler olması kaçınılmaz olmuştur. Kurgu içinde varlığı hissedilen anlatıcı figürü kendini genelde birincil tekil şahıs kullanımıyla ortaya koyar. Böylece genelde olayları roman kişinin gözünden kahraman anlatıcı ya da tanık bakış açısıyla aktarır. Minimalist kurguda sık karşılaşılan bu iki odaklanım biçiminde metin boyunca okuyucuya sınırlı bilgi verilir ve okuyucudan öykülenen olayda asıl anlatılmak istenen izleksel özü yakalaması beklenir. Ben anlatıcı kullanımı okuyucu ile iletişimi kuvvetlendirir. Ramazan Korkmaz bu durumu: “*I. Tekil söylem/ben anlatıcı, öyküye daha bir samimiyet verir ve okuyucunun kolayca anlatıcıyla özdeşleşmesini sağlar; çünkü öyküyü gerçek bir insan anlatıyor gibi görünür*” (Aktaran: Korkmaz-Deveci, 2011: 23) sözleriyle açıklar. Bununla birlikte Hem kahraman hem de tanık bakış açısında birinci tekil kişi olan anlatıcının ek bilgiler verebilmesi ve diğer roman kişileri arasındaki iletişimi sağlıklı bir biçimde kurabilmesi için anlatıcının zaman zaman tanrısal bakış açısına yöneldiğini görebiliriz. Her şeyi duyan, bilen, gören bir anlatıcının varlığı minimal metinlerde az rastlanan, ama bazen ihtiyaç duyulan bir odaklanım türüdür.

Genelde diyaloglar üzerine kurulu minimal metinlerde bu üç odaklanım biçiminin bir arada kullanıldığı görülebilmektedir. Bunu çalışmamıza konu olan Jean-Philippe Toussaint’in iki yapıtında da görmek mümkündür. Minimal kurguda anlatıcı olay anlatımı sırasında sürekli sıçramalar, kopmalar ve yinelemeler yardımıyla -yaşamın kendisi gibi- belli bir başı ve sonu olmayan bir metin oluşturmaya çalışır. Anlatıcı okuyucuyu sürekli uyanık tutmak için bölüm, başlık ve paragraflar arasındaki birlik olgusunu ters yüz eden biçimsel oyunlarla metnin

içindeki tek düzeliği ve kurallarla dolu geleneksel metin anlayışını yıkmayı hedefler.¹²¹

Edebi metinlerin olmazsa olmazı olarak kabul edilen zaman-uzam kullanımı postmodern metinlerde olduğu gibi minimalist metinlerde de farklı bir boyuta taşınır. Metinlerde zamanın tayini ve tespiti konusunda okuyucuyu sürekli çelişki içinde bırakan bir belirsizlik ortamı hâkimdir. Bu duruma uzamın durumu da etki etmektedir. Bu anlamda “*zaman devinimsiz bir uzamdadır*” (Tilbe-Kuzeci, 2005: 642). Zamanın bu şekilde belli bir süredizimsel ilerleyişle sunulmamasının nedeni olarak, postmodern yaşam kültürü içinde zaman olgusunun göreceliğinin, hatta bazen önemsizliğinin vurgulanması gösterilebilir. Minimalist anlatılarda genelde kullanılan ve karşılaşılan zaman kipi geniş zaman (présent) kipidir. Bunun yapılmasındaki amaç günlük, sıradan, genel olayları anlatan, minimalizmin ruhunu yansıtan yapıtlar ortaya koyabilmektir. Ayrıca hızlı yaşamaya zorunlu kılınan insanın anı yaşamaya itilmesinin hedeflendiği de söylenebilir. Bununla beraber, görülen geçmiş zaman (passé composé- passé simple) kipi de metinlerde kullanılır. Bu şekilde geçmişte yaşanan anın kendi içindeki sıradanlığı, bitmiş bir eylem olması nedeniyle de durağanlığı vurgulanmaya çalışılır. “*Kısa öyküde, sonsuz küçük bir parça dışında, zaman hareket etmek zorunda değildir*” (Bates, 2001: 10). Bu iki zaman kipinin kullanımıyla minimalizmin sıradanlık ve hareketsizlik üzerine yaptığı vurguya işaret edilmek istenir. “*Zamanın niteliksel ve niceliksel boyutuyla ayrılması, süredizimsel bir ilerlemeye uyan nesnel zamanın bir an’la sınırlandırılması ve bu an’ın anlatıcı ya da öteki öykü kişileri için türlü öznel yoğunluklar içeren bir süremsel nitelik*

¹²¹ Bkz. TİLBE-KUZECİ, 2006, s. 639.

kazanmasını küçürek öykünün önemli özelliklerinden biri olarak görebiliriz”
(Öztoğat, 1997: 42).

Zaman olgusunun ve roman kişisinin durumuna eş düzeyde minimalist metinlerde kullanılan uzam da “*evrenden kopuktur, kapalıdır. Bir ev, bir salon, bir oda, bir banyo olabilmektedir”* (Tilbe-Kuzeci, 2005: 644). Böyle sıradan uzamsal ifadelerin kullanımı yaşama dair gerçeklik hissinin oluşmasına ve insanın içinde bulunduğu durumu kavramasına katkıda bulunur.¹²² Uzam betimlemelerinde başvurulan sözcük tasarrufuyla uzam kavramı üzerinden izleğe gönderme yapan bir yapı oluşturulur. Uzamda altı çizilmek istenen kapalılık olgusu yine postmodern düzendeki insanın çıkmazlar içindeki iç dünyasını yansıtmaya bakımından büyük önem taşımaktadır. Metinde tercih edilen kapalı uzamlar bireyin zamanın akışına direnişini ya da ondan kaçışını simgeleyen birer sığınak işlevi görür.¹²³ Uzamın algılanışı ve ne ifade ettiği konusu insanın ruhsal durumuyla ilgili olarak çeşitlilik gösterebilir. Kullanılan uzamlar fiziksel olarak dar olsa bile, iç huzurunu yakalamış olan birey için burası olabildiğine geniş bir hal alabilir. Fakat bunun aksine minimal metinlerde uzam genişlik ifade etse bile (dağ, ova vb.), iç bunalımı yaşayan insan için üzerine üzerine gelen, daralan ve onu boğan bir özellik taşıyabilir. İletişimsizlik nedeniyle toplumdan soyutlanmış, yalnız, yaşamın ağırlığı altında ezilen anlatı kişisinin bu durumu uzamın işlenişiyle özdeşlik gösterir. Bu anlamda uzam, adeta anlatı kişisinin aynadaki yansıması gibi bir şeydir.¹²⁴ Bu yönüyle minimalist metinler

¹²² Bkz. BATES, H.E, **Kısa Öykü- Yazınsal Bir Tür Olarak**, Çeviren: Gökçen Ezber, İstanbul, Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2001, s.10.

¹²³ Bkz. ÖZCAN, M. Emin, “Espace dans ‘La Salle de Bain’ de J-P. Toussaint” **Cahier Linguistique et de Littérature- Mémoire et Espace** (Abdelghani El Himani) No: 2-3, Novembre 2001- Mars 2002, s.184.

¹²⁴ Bkz. KORKMAZ-DEVECİ, 2011, s. 47.

hem yaşamın acımasızlığı ve boğuculuğu karşısında köşeye sıkışmış insanın varoluşsal durumunu, hem de metnin öyle kolayca çözümlenebilir bir olgu olmaması gerektiğini göstermeyi amaçlar. Bunlara rağmen uzam kavramı da metinlerde izlek olgusunun gölgesinde ilerler. Zaman ve uzam kavramlarının bu şekilde öteleyen bir gözle ele alınması minimalist metnin kendini bulması ve kendini oluşturması için önemli bir çıkış noktası olur.

Minimalist anlatıyı tüm zamanların sanatı olarak gören ve bu tip anlatıların üç düzeyde kendini gösterdiğini ileri süren John Barth'ın düşüncelerinden yararlanan Fieke Schoots minimalist metinlerin özelliklerini: *“Biçimsel minimalizm sözcüklerin, cümlelerin paragrafların, anlatıların hatta bütün bir yapının kısalığı ile ortaya çıkmaktadır. Biçimsel minimalizm söz varlığını, söz dizimini, süslü söylemi yok ederek duygusuz bir tonda kendini gösterir. Üçüncü düzey ise öykünün oluşturanları ile ilgilidir. Genette'e göre buna anlatı içeriği denilebilir: minimal kişiler, serim, olay ve minimal olay örgüsü”* (Schoots, 1994: 128) sözleriyle açıklar.

Sonuç olarak postmodern yazın anlayışının bir uzantısı olarak kabul edebileceğimiz minimalizme ana hatlarıyla değinmeye çalıştık. Görülüyor ki, çağın insanının duygularına adeta tercüman olma konusunda ortaya koyduğu çabayla minimal metinler incelenmeye değer bir yapı göstermektedir. Çağın getireceği yeniliklerle eş zamanlı olarak yerinde durmayacağı, zamanla evrilerek gelişeceği ve zamana ayak uyduracağı şimdiden tahmin edilebilmektedir. Bu bağlamda edebiyat çerçevesi içinde düşündüğümüzde oluşumu gelişimi ve genel özellikleriyle farklı bir tür olduğunu kanıtlamayı başarır.

2.3. MİNİMALİST BİR YAZAR OLARAK JEAN- PHILIPPE TOUSSAINT

20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan minimalizmin edebiyattaki en önemli temsilcilerinden kabul edebileceğimiz Belçikalı yazar Jean-Philippe Toussaint'in yaşamından ve minimalist bağlamda duruşundan bahsedeceğimiz bu alt başlıkta, genel bir bakış açısıyla incelememize konu olan iki yapıtı dışında edebiyata kazandırdığı diğer yapıtları hakkında kısa bilgiler vererek birbirleri arasında izleksel öz itibariyle ortaya çıkan benzerliklere dikkat çekmeye çalışacağız.

29 Kasım 1957 yılında Brüksel'de dünyaya gelen Toussaint, hem roman yazarı, hem de bir film yönetmeni olması nedeniyle çok yönlü bir kişiliğe sahiptir. Kaleme aldığı ve yayımladığı kitapları yirmiden fazla dile çevrilir ve böylece dünya çapında bir üne erişir. Yayımlanan yapıtlarının tamamı kendisi gibi minimalist bir duruş sergileyen yazarların yer aldığı *Minuit* yayınlarından çıkar. Benimsediği edebi yaklaşımla diğer *Minuit* yazarlarıyla birlikte “Yeni Yeni Romancılar” ya da “Minimalist Yazarlar” grubu içinde anılmaya başlar ve büyük bir üne kavuşur.¹²⁵ *Minuit* yayınlarının editörü olan Jérôme Lindon onları *kaygısızlar/tasasızlar/duygusuzlar (impassibles)* şeklinde niteler. Toussaint'in romanları da *duygusuz romanlar (les romans impassibles)* olarak anılır.¹²⁶ Bu yazarlar grubunu bir araya getiren neden aslında edebiyatta yeni bir çığır açmaktır. Bu anlamda bir önceki alt başlıkta değindiğimiz John Barth'ın minimalist metinlere

¹²⁵ Bkz. DURAND, Alain-Philippe, **Un Monde Techno- Nouveaux espaces électroniques dans le roman français des années 1980-1990**, Berlin, 2004, s. 39.

¹²⁶ Bkz. BERTHO, Sophie, “Jean-Philippe Toussaint et la Métaphysique”, **Jeunes Auteurs de Minuit** (Ammouche-Kremers et H. Hillenaar), Crin, 1994, s.16.

ilişkin yaptığı üç aşamalı tespit genel anlamda *Minuit* yazarlarının anlatım biçimlerini betimlemek açısından önem arz etmektedir.¹²⁷

1978 yılında Paris Siyasi Çalışmalar Enstitüsü'nden mezun olan Toussaint için yazma eylemi onu mutlu eden temel nedenlerden biridir.¹²⁸ Romanlarının biçimsel ve biçimsel yapısı, çoğunlukla yazma süreci içinde şekillenir.¹²⁹ Bu da onun *kaygısız romancılar* grubu içinde anılmasını açıklar niteliktedir. Albert Camus, Marguerite Duras gibi yazarlardan etkilenmekle beraber, Toussaint'i minimalist eserler vermeye iten en önemli sebep belki de Gustave Flaubert, Marcel Proust, Samuel Beckett, Alain Robbe Grillet, Claude Simon, Kafka ve Nabokov gibi edebi kişiliklere karşı hissettiği hayranlık olmuştur.¹³⁰ Sahne tasarımında ve oyunlarının sahnelenmesinde kullandığı üslupla minimalist edebiyata esin kaynağı olan Beckett, sıra dışı yöntemlerle okuyucusunu bilinçaltının karmaşık dünyasında gizemli bir yolculuğa çıkaran Kafka ve Nabokov, Toussaint'in edebi yaşamında önemli bir yer tutmaktadır. Bu edebi şahsiyetlerin, yapıtları için bir çıkış noktası oluşturduğunu: “ ‘Kararsızlık’ın yazımında Kafka kuşkusuz kendime en yakın hissettiğim yazar olurken, Beckett ve Nabokov da ‘Fotoğraf Makinası’nda öyle oldu” (Ammouche-Kremers, 1994: 34) sözleriyle dile getirir.

Yayımlanan yapıtlarının yanı sıra 1979-1983 yılları arasında yazdığı ve matbu olarak yayımlanmamış olan *Satranç (Échecs)* başlıklı bir yapıtı

¹²⁷ Bkz. İlgili alıntı için s. 116.

¹²⁸ Bkz. TALLON, Jean-Louis, “**Monsieur Toussaint; Interview avec Jean-Philippe Toussaint**” Hors Press Webzine culturel, Novembre 2002.

¹²⁹ Bkz. TİLBE ve KUZEÇİ, 2006, s. 639.

¹³⁰ Bkz. MO, Bjornerud Gro, “Jean-Philippe Toussaint et l’Ouverture de l’Espace”, **Romansk Forum**, Nr.20- 2005/1, s. 107.

bulunmaktadır. Bu yapıt 2012 yılında *Satranç ya da hareketsiz güçlerin romansı dinamikmi (Échecs ou le dynamisme romanesque des puissances immobiles)* başlıklı Laurent Demoulin'in önsözü eşliğinde dijital baskı olarak yazın dünyasına katılır.

Günümüze kadar uzanan edebiyat hayatı boyunca sırasıyla *Banyo (La Salle de Bain, 1985)*, *Mösyö (Monsieur, 1986)*, *Fotoğraf Makinası (L'Appareil Photo, 1989)*, *Kararsızlık (Réticence, 1991)*, *Televizyon (Télévision, 1997)*, *Özportre (Autoportrait à l'étranger, 2000)*, *Sevişmek (Faire l'Amour, 2002)*, *Kaçmak (Fuir, 2005)*, *Çalışma Odalarım (Mes Bureaux, 2005)*, *Zidane'nin İç Sıkıntısı (La Mélancolie de Zidane, 2006)*, *Marie Hakkındaki Gerçek (La Verité sur Marie, 2009)*, *Aciliyet ve Sabır (L'Urgence et Patience, 2012)*, *El ve Bakış (La Main et le Regard, 2012)*, *Çıplak (Nue, 2013)* adlı yapıtlarını yayımlar.

Toussaint, yayımlanmış ilk romanı *Banyo* ile 1986 yılında yetenekli edebiyatçılara verilen "Prix littéraire de la vocation" adlı edebiyat ödülüne layık görülür. Merkezi Japonya Kyoto'da bulunan en önemli Fransız kültür kurumlarından olan "Villa Kujoyama"nın 1996 yılının yazarlar kategorisinde kazananlar arasına girer. 2002 yılında başlangıcını *Sevişmek* adlı kitabıyla yaptığı dört seriden oluşan bir *Marie* dizisi ortaya koyar. Diziyi sırasıyla 2005 yılında "Prix Medicis"i almaya hak kazanan *Kaçmak*, ardından 2009 yılında "Prix Décembre", 2013'te "Prix triennial du roman" ödülünü alan *Marie Hakkındaki Gerçek* ve son olarak *Çıplak* yapıtları takip eder. Bu yapıtların roman kişisi olan Marie Madeleine Marguerite de Montalte'nin adında kullanılan dört "m"nin bu dörtlü seri ile anlam kazandığı düşünülür. 2014 yılı itibariyle "Belçika Fransız Dili ve Edebiyatı Kraliyet Akademisi"nde Henry

Bauchau'nun üyeliğinden boşalan koltuğa oturarak edebi kariyerini devam ettirir.

Toussaint'in minimalist bakış açısı yapıtlarının adlandırılmasında da fark edilebilir. Yapıt adlandırmalarının genellikle bir ya da iki sözcükten oluşması minimalizmin yalınlığa olan vurgusunu; bu adlandırmaların anlamsal içerik bakımından çağrıştırdıkları ise, giderek devleşen tüketim kültürü karşısında postmodern toplum insanının ruhsal çalkantılar içindeki acizliğini gözler önüne serer. Yapıtlarında hacimsel yoğunluktan ziyade niteliksel yoğunluğun öne çıkması nedeniyle yapıtları genel olarak kısadır. Bunun minimalist kurgunun bir yansıması olduğu söylenebilir. Dolayısıyla Toussaint daha yapıtlarına başlamadan okuyucuya mesaj vermeye başlar. Zamanın ve uzamın kullanımı da bu anlayış çerçevesinde şekillenir. Zamanın sonsuz akışı ile uzamın durağanlığı arasındaki karşıtlık ilişkisinde anlatı kişinin gelgitler içindeki durumu ortaya konulur. Anlatı kişinin ruhsal durumu ile kapalı uzamlar arasında bir bağ kurulur.¹³¹

Toussaint bazı romanlarını sinemaya da uyarlayarak hem okuyucularına hem de sinema dünyasına farklı bir yönünü gösterme imkânı bulur. Romanlarından yola çıkarak yaptığı filmler dışında, doğrudan beyaz perde ürünü olarak ortaya koyduğu filmleri de bulunmaktadır. Beyaz perdeye aktarılan eserlerinden John Lvoff'un yönetmenliğini yaptığı senaryosu kendine ait olan *Banyo* (1989) önemli bir yer tutmaktadır. Bunun dışında *Mösyö* (1990), ardından *Fotoğraf Makinası* adlı yapıtına atfen uyarlanan *Séville* (1992), *Berlin, 10 Saat 46* (*Berlin, 10 Heures 46*, 1994), *Paten Pisti* (*La Patinoire*, 1999), *Güneş'in Dışında Vahşi Öpücükler ve*

¹³¹ Bkz. ÖZCAN, 2002, s.182.

Kokular (Hors du Soleil, de Baisers et des Parfums Sauvage, 2007), Kaçmak'ın Üç Kesiti (Trois Fragments de Fuir, 2012) sinemaya kazandırdığı çalışmalarıdır.

Toussaint elde ettiği bu ün ile Amerika Birleşik Devletleri ve Almanya gibi ülkelerde üniversite çalışmalarına da konu olarak incelenmeye değer bir yazar olduğunu gösterir. Bu durum karşısında: “*yaptığım şeyi yaşamın bir parçası ve eğlenceli bir iş olarak görüyorum. Bu yüzden üniversite çalışmalarına konu olmak mutluluk verici bir olay. Sizin açınızdan olduğu gibi benim açımdan da durmamak gerekir*” (Ammouche, Kremers, 1994: 27) sözleriyle hissettiği mutluluğu dile getirir.

Toussaint'in yapıtlarında duygusuzluğa ve kaygısızlığa yapılan vurgu bir yönüyle romanın yapısı içinde tarafsızlığı ve sadeliği beraberinde getirmektedir. Dünya gerçeklerine nötr bir bakış söz konusudur.¹³² Yorumuz biçimde sadece durumun ortaya konulmasıyla kendini gösteren duygusuzluk hali tarafsızlığı; erişilmesi gereken bir amaç gütmeyen kaygısızca roman kişilerinin hareketsiz yaşamlarının anlatımı ise sadeliği öne çıkarmaktadır. “*Toussaint'in uyguladığı ve romanı alışılmış gelenekten ayıran bu eksilteli anlatı sanatı (duygusuz roman) [...]burada minimalist romana karşılık gelir* (Bertho, 1994: 16).

Toussaint'in yapıtlarında ve filmlerinde vurgulanmak istenen minimalist izleksel öz, genel olarak büyük benzerlik gösterir. Postmodern dönemde varlık sancısı çeken insanın çıkmazlar içindeki durumu ortaya konulmaya çalışılır.

¹³² Bkz. RABATÉ. Dominique, **Le Roman Français depuis 1900**, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, s.114.

Toussaint bütün insanlığı ilgilendiren çağın ortak sorunlarını sıradan görünen olaylardan hareketle üstü örtük biçimde göstermeyi hedefler. Anlatmak istediğini karmaşaya fırsat vermeden düz ama olaydan yoksun bir anlatımla ortaya koymaya çalışır:

Toussaint'in romanları, olay örgüsü içinde her bağdan yoksun ve önemsiz eylemleri sayfalarca betimler (otel odasında oklama oyunuyla *Banyo*'da (*Salle de Bain*); bir posta kutusu etrafındaki gelgitler ile *Kararsızlık*'ta (*Réticence*); Berlin'de bir mendil arayışı ile *Televizyon*'da (*Télévision*)) ama bu olaysızlık hali sıkıntılarla dolu dünyada umarsızca bir laubalilik ortaya koyar (Viart 1999: 140).

Toussaint'in bu yaklaşımıyla anlatıya devinim kazandırdığını, bunu yaparken bazı sözcük oyunları ile postmodern insanın varlık sorunsalı üzerine değerlendirmelerde bulunduğunu ileri sürenler bulunmaktadır.¹³³ Yapıtlarının birçoğunda her geçen gün küreselleşen, sanayileşen, kitle iletişim araçlarının adeta kölesi olduğu bir dünya karşısında köşeye sıkışan ve aşırı bireyselleşen insanın yalnızlığı, iletişime kapalılığı, etrafına yabancılaşması gibi olgular konu edilerek mutsuz, umutsuz gelecekte hiçbir beklentisi olmayan amaçsız bir insan profili ortaya konulur. Bu yüzden “*Jean-Philippe Toussaint hem şiirsel, hem bağlantısız, özellikle karamsar ve mizahtan yoksun yazma biçimiyle bir minimalizm savunucusudur*” (Durand, 2004: 27). Bu anlamda yazarın dünya görüşünün kalemine de yansıtacağını ileri süren görüş, Toussaint'in bu yaklaşımıyla haklılığını gösterir.

¹³³ TİLBE ve KUZECİ, 2006, s. 639.

Sonuç olarak yukarda anlattıklarımızdan da anlaşılacağı üzere Jean-Philippe Toussaint düşünceleriyle ve minimalist edebiyat kültürünün gereklerini en üst seviyede yansıttığı yapıtlarıyla edebiyat alanında minimalizmin en önemli savunucularından biri olmayı başarır. Yapıtlarındaki adlandırmalardan içeriklerine varıncaya dek her aşamada minimalist anlamda biçim-biçem uyumunu yakalamayı başardığı görülür. Minimalist yaklaşımın gereği olarak en az unsur ile en işlevsel sonucu elde etmeye çalışır. Bu birbirini tamamlayan özellikleriyle kendi alanı içinde yapıtlarında yeterli olgunluğu ve yetkinliği yakalamış olan Toussaint'in hiç de yabana atılır bir yazar olmadığı görülmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

**JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT'İN *FOTOĞRAF MAKİNASI*
ve *MÖSYÖ* ADLI YAPITLARINDA İZLEKSEL AÇIDAN
MİNİMALİST ÖGELER**

3.1. YALINLIK

Evrenin oluşumunda henüz yaşamın olmadığı ve hiçbir canlının yaratılmadığı süreç düşünüldüğünde her şeyin aslında en yalın noktadan genişleyerek bugünkü haline geldiği görülmektedir. Yalın olandaki güzellik onun karmaşıklaştırılması ya da kirletilmesi sonucu yok olmaktadır. Tıpkı saf ve temiz doğan insanın yaptığı olumsuz eylemlerle giderek o saflığını kaybetmesi gibi. Yine de tarihin ilk dönemlerinden bu yana insanoğlunun evrenin özünde var olan yalınlığa, basitliğe duyduğu tutku canlılığını korumaya devam etmiştir. Minimalist yaklaşım da bu tutkununun peşinden giden bir anlayıştır. Yalınlık olgusu minimalizmin olmazsa olmaz temel unsurlarından birini oluşturmaktadır. Postmodernizmin ayrıştırıcı, bir anlamda yok edici gücü karşısında indirgeme felsefesinin anlamını bulmasını sağlayarak “en az” söylemine vurgu yapan bu anlayış, aynı zamanda yalın, sade, katıksız, kendi olan bir yapıyı temsil eder. Bu noktada yaşamın karmaşıklığına mesafeli durarak yalınlığın arka planında yer alan gerçeği gerek mizahi, gerekse alabildiğine çarpıcı bir üslupla fark etmemizi sağlayan Jean-Philippe Toussaint, minimalizmin edebi yalınlığını yapıtlarına yansıtabilen yazarlardan biri olmayı başarır. Buradan hareketle bu alt başlıkta minimalist yaklaşımın vazgeçilmez unsurlarından olan yalınlık olgusunun Toussaint’in *Fotoğraf Makinası* ve *Mösyö* yapıtları üzerindeki izdüşümünü görmeye çalışacağız.

Neredeyse diğer bütün yapıtlarının ortak izleksel unsuru olan yalınlık olgusu söz konusu iki yapıtında da çeşitli biçimleriyle karşımıza çıkmaktadır. Toussaint minimalizmle ilişkilendirdiği yaşam üzerine savunduğu düşüncelerini yapıtlarının

daha ilk cümlelerinde hissettirmeye başlayan bir yazardır. Bu anlamda yalınlık onun için önemli bir çıkış noktasıdır. Bu olguyu gerek sıradan durum anlatımıyla, gerek romanlarında kullandığı silikleşmiş anti-kahramanların durumu ve konumuyla, gerek anlatım yöntemleriyle ortaya koyar. Her iki yapıtında birbirinden kopuk anlatım biçimi bütün karmaşıklığı ile karşımızda dururken, asıl anlatılmak istenenler durum anlatılarının arasına belirsiz aralıklarla serpiştirilir. Toussaint'in amacı minimalizm felsefesini yansıtan bu düşünceleri okuyucuya aktarmaktır. Minimalizmin temel izleklerinden olan yalınlık olgusuna atıf yapılırken, hayatın bütün karmaşıklığı ve anlamsızlığı karşısında ona anlam kazandıran küçük, basit ama anlam yüklü bileşenlerin varlığı vurgulanmak istenir. Yapıtlarda verilmek istenen bu mesajlar dışında anlatılanlar ise hazinenin üzerini kaplayan toz yığını ölçüsündedir.

Söz konusu iki yapıtında da çoğu insan için önemsiz görünen sıradan olaylara gereğinden fazla bir önem yüklenerek yaşamın anlamsızlığının yanı sıra yalınlık olgusu vurgulanır. Bunu yaparken üstü örtük biçimde yalınlık olgusunun altı çizilir. Yalınlıktaki zenginliğin keşfedilmesi amaçlanır. Bu durum *Fotoğraf Makinası* ve *Mösyö* adlı yapıtlarında anti-kahramanların yaşadıklarıyla anlatılmaya çalışır. Yaşamın devinimsiz bir hal aldığıнын altını çizen Toussaint, bu devinimsizlik neticesinde ortaya çıkan yığılmanın ve karmaşıklığın olaylar arasında mantıklı bir bağ kurmayı güçleştirdiğine inanır. Toussaint'e göre devimsiz yaşamın karmaşıklığı ancak küçük şeylerden mutlu olmayı bilerek yalınlaştırılabilir. Dolayısıyla söz konusu mantıksızlık ancak bu yolla ortadan kaldırılabilir. *Fotoğraf Makinası*'nın daha ilk cümlesinde dile getirilen bu mantıksız bağın yaşamın her anında karşımıza

çıkabileceği gerçeği, birbiriyle ilgisiz olayların anlatımıyla ortaya konulmaya çalışılır:

Yaşamımın, çoğunlukla olaysız geçen yaşamımın aşağı yukarı aynı devresinde, ayrı ayrı ele alındıklarında hiç önemsiz gözüken, birlikte düşünüldüklerindeyse aralarında hiçbir bağ bulunmayan iki olay üst üste geldi (Toussaint, 1992:5).

Mutluluğa ulaşmak ve bu mantıksız örüntülerden uzaklaşmak istiyorsak bunun ancak ayakları yere basan eylem ve düşüncelerle gerçekleşeceğine inanan Toussaint'in yapıtlarındaki yaklaşımı minimalist felsefenin yalınlıkta zenginlik anlayışıyla örtüşmektedir. Yüksek düşünmenin bazen istenilenin gerçekleşmemesi halinde insanı mutsuzluğa ve umutsuzluğa sevk edeceği düşüncesinden hareketle sıradan eylem ve düşüncelerin de, haz kaynağı olabileceği anlatılmak istenir. *Fotoğraf Makinası*'nda anlatı başkışisi, birkaç günlüğüne gittiği Milano'da günlük yaşamda çok basit denilebilecek türden davranışlar sergiler ve bundan derin bir haz duyar. Dolayısıyla başkaları tarafından çok basit ve yalın olarak algılanabilecek bir duruma ne denli büyük bir anlam yüklendiği bu örnekle gösterilmektedir:

[...] iki buluşma arasındaki zamanımın neredeyse tamamını okuduğum İngilizce ve Fransızca gazetelerin peşinde geçiriyordum. Güneşin hareketi doğrultusunda banktan banka yer değiştirerek çeşitli parklarda okuyordum bu gazeteleri. Bankımda aksırarak sakın sakın gazetemın yapraklarını çevirirken kararsız bir ışın burun deliğimi hoşça gıdıklıyordu. (Toussaint, 1992: 12).

Her iki yapıtta da mutlu olmak için büyük şeyler yapmak zorunda olunmadığı, basit, sıradan şeylerden de mutlu olunabileceği vurgulanır. *Fotoğraf Makinası*'nda Milano dönüşü soluğu yine sürücü kursunda alan anlatı başkişisi, sürücü kursundaki kadınla birlikte ısınmak için tüple çalışan bir radyatör bulurlar, fakat çok geçmeden tüpün boş olduğunu fark ederler. Anlatı başkişisinin tüpü doldurmak üzere gaz dolmuş istasyonuna gitmeden önce arabada yaşadıklarını “*Bir an ayak parmaklarımı inceledim, sonra hem yumuşaklığın hem sertliğin bir arada bulunduğu bir ahenk içinde, zevkten yüzümü buruştura buruştura ayağıma masaj yapmaya koyuldum*” (Toussaint, 1992: 18) şeklinde ifade ederken hissettiği haz, sıradan olayların insan üzerinde oluşturduğu memnuniyet duygusunu ortaya koymaktadır. *Mösyö*'de ise anti-kahramanın üç yıl önce yeni işe başladığı şirkette boş zaman buldukça zemin kattaki salona inmesi ve burada sakın biçimde bir şeyler yiyip içmekten aldığı zevk yukarıda anlatılan durumlarla benzerlik gösteren bir haz duygusunu ortaya çıkarmaktadır:

İkinci vakti, inan olsun, Mösyö yine yeni baştan kafeteryaya iniyordu. Pantolon paçalarını yukarı doğru çekerek enikonu oturuyor, bir küçük bira ısmarlıyordu. Bu saatler sakın saatlerdi. Zemin kat genellikle ıssız oluyordu. Masasından sakın yaratıkların berrak suyun içinde gidip geldikleri büyük akvaryumu görüyordu (Toussaint, 2000: 7).

Yine *Mösyö*'de dış dünyanın karmaşasından sıyrılmak isteyen anlatı başkişisi ani bir kararla Cannes'a gider ve önüne çıkan ilk otele yerleşir. Sonraki

günlerde gerçekleştirdiği sıradan eylemlerin onun iç dünyasında meydana getirdiği huzur şu şekilde dile getirilir:

Sabahları kahvaltısını kent merkezinde bir kahvede yapıyordu; birkaç gazete alıyor; at yarışlarına oynuyor ve ufak tefek kazançlar elde ediyordu. Zaman zaman tribünlerdeki o heyecanı şahsen yaşayabilmek için en yakın hipodrom olan Cagnes-sur-Mer'e gitme planları yapıyordu. Ve her şey uyumluydu (Toussaint, 2000: 18).

Bununla birlikte yapıtlarında kendi elimizle karmaşıklaştırdığımız yaşamın aslında oldukça basit düzeydeki yalınlığı karşısında insanın düştüğü mizahi saçma durum hakkında ipuçları veren Toussaint'in bu yönüyle hayranlık duyduğu Beckett'in sahne anlayışını yansıttığı söylenebilir. *Fotoğraf Makinası*'nın ilk cümlelerinde bahsedilen birbirinden bağımsız iki durumdan biri anlatı başkişisinin eski bir arkadaşından kendisine gelen mektup, diğeri ise araba kullanmayı öğrenmeye karar vermesidir. Anlatı bu iki olaydan ikincisi üzerine kurulur ve geliştirilir. Kursa kaydolmak için gerekli bazı evrakları eksik olan anlatı başkişisinin sürücü kursuna gelgitleri sonucu ortaya çıkan tablo ilgi çekicidir. Anti-kahramanın yine kursa geldiği bir günde gizli bir düzenek yardımıyla açılan otomatik kapının önünde sergilediği davranışlar ve kurs kayıtlarından sorumlu kadının bu duruma eşlik etmesi minimalist anlayışın sıradan durum anlatımıyla yalınlığa yaptığı vurguyu ve insanın yaşam karşısında düştüğü gülünç ve tuhaf durumu göstermesi bakımından önem taşımaktadır:

[...] ayağa kalkarak masasının çevresinde dolandı, açık renkli çok hafif giysisiyle odanın içinde yürüdü, çanı açıp kapayan elektrik anahtarını gösterdi. İtiraf etmeliyim ki, oldukça ustaca hazırlanmış bir düzenekti; bir süre kimi kez içeriden, kimi kez karanlığın basmaya başladığı dışarıdan kapıyı açarak ve yeniden kapayarak, zili önce susturup sonra yeniden çaldırarak eğlendik (Toussaint, 1992: 7).

Saçma felsefesinin ortaya çıktığı bir başka durum ise anlatı kişileri arasındaki ilişkide gizlidir. Burada tüketim kültürünün insani ilişkilere yansıma biçimi de gözler önüne serilmiş olur. *Mösyö*'de anlatı başkişisinin, nişanlısının ailesi Parrainler ya da komşusu Kaltz ile pek de samimi olmayan iletişiminin hızlı bir biçimde aşırı samimi bir hal alması, basite indirgenmiş bir ilişki ağının nasıl tuhaflığa doğru evrildiğini ortaya koymaktadır. Hatta Jean-Marc adında bir adamla yeni bir ilişkiye başlayan nişanlısıyla bağları kopma düzeyinde olan anti-kahramanın nişanlısının ailesinin yanındayken sergilediği davranışlar olağan bir ilişkinin mizahi saçma bir duruma dönüşmesine örnek olarak gösterilebilir:

Akşam yemeğine eve geldiği günlerde de *Mösyö*'ye karşı soğuk, hatta mesafeli davranıyordu. *Mösyö* eğer bir şey söylemek için ağzını açıyorsa, bunu sırf Jean-Marc ile ilgili bir şey sormak için yapıyordu. Öte yandan Parrain'lerle ilişkisine gelince; umut dünyası, kızlarıyla ilişkisine belki göz yumarlar diye gözlerine girmek için daha paltosunu bile çıkarmadan yapmadığı hizmet kalmıyordu (Toussaint, 2000: 22).

Fotoğraf Makinası'nda anlatı başkişisinin kursta yeni tanıştığı kadınla erken saatlerde bir araya gelmesi ve beraber kahve içip bir şeyler yemesi de tuhaflaşan bu ilişki biçimini göstermektedir. Ayrıca kursa yazılması için gerekli evraklar arasından sadece fotoğrafların eksik olduğu bir durumda anlatı başkişisinin onlar yerine cebinden çıkardığı çocukluk yıllarına ait birkaç fotoğrafı hayatına henüz giren birine samimi ifadelerle açıklaması da saçma felsefesiyle ilişkilendirilebilecek bir tutumdur. Böylece her iki yapıtta da postmodern yaşam kültürünün hız eksenli yaklaşımının etkisinde kalan bireyin çevresindekilerle olan ilişkisini hızla tüketmesinin, ilişkileri yalınlıktan uzaklaştırarak tuhaflaştırdığı anlatılmaya çalışılır:

[...] daha kolay açıklayabilmek için omzunun üzerinden eğilerek parmağımla birer birer gösterdim ona. “Bak şurada babamın yanında ayakta duran benim” dedim, “şu annemin kollarındaki kız kardeşim. Şurada havuzda kız kardeşimle birlikteyim, şamandıranın arkasındaki kız kardeşim, evet, daha küçücük. Şuradakiler de biziz, havuzda kardeşimle ben (Toussaint: 1992: 7).

Kurstaki kadınla arasındaki iletişimde tuhaf bir ilişki biçiminin ortaya çıkmasına neden olan ve gereksiz bir ayrıntı gibi görünen *fotoğraf* imgesi anlatının ilerleyen aşamalarında metnin ana eksenine oturtulur. Anlatı başkişisi uçakla seyahat ederken denizyoluyla Londra'dan Fransa'ya dönüşü sırasında restoranda bulduğu, fotoğraf makinasını ve onunla güverteye çıkarken yakalanma korkusuyla rastgele çektiği birkaç bulanık fotoğraf karesini düşünür. Bulutlar üzerinde ilerlerken, bulanık fotoğraf kareleriyle özdeşleştirdiği sadelikle dolu gökyüzündeki manzarayı fotoğraflayarak sabitlemeyi, böylece hayalindeki yalınlığı yakalamayı arzular.

Yapıtlarında minimalizmin yalınlık ilkesini çeşitli biçimsel ve biçimsel denemelerle vurgulamaya çalışan Toussaint, hareketsizlikteki yalınlığı, burada konunun başlıkla olan ilişkisini de ortaya koyan *fotoğraf* imgesi üzerinden anlatmaya çalışır. Toussaint minimalizmin diğer sanat dallarında ulaşmak istediği sadelik ve yalınlığı bu örnekle edebi bir metinde göstermeyi amaçlar:

Hep aynı biçimde mavi, yarı saydam ve neredeyse saydam uzun dikdörtgen çerçeveler yapabilirdim. Birkaç yıl önce bir fotoğraf, tek bir fotoğraf, bir portre gibi, belki de bir portre gibi bir şey, ama bensiz, hiç kimsesiz, yalnızca bütün ve çıplak, hüzünlü ve yalın, artalansız ve neredeyse ışısız bir varoluştı öylesine aradığım (Toussaint, 1992: 69).

Basitliğin yalınlığa etkisine vurgu yapan Toussaint'in durum anlatılarıyla anlatmaya çalıştığı bu gerçek, birtakım biçimsel denemeler yoluyla da gösterilmeye çalışılır. Kullandığı zaman ifadelerindeki yalınlık, bu biçimsel denemeler arasında yer alır. Basit zaman ifadelerinin kullanımı anlatının yalınlığına katkıda bulunur. Zaman bildiren ifadelerde kesinlik ortaya koyan kullanımlar yerine, yuvarlak, önu sonu belli olmayan, herhangi bir yılın herhangi bir ayında ve gününde geçtiği izlenimi veren ifadelerin (bir sabah, o akşam, ertesi sabah, on yıl önce, ikinci vakti, v.b.) kullanılması metnin yalınlığına biçimsel yönden katkı sağlar. Dolayısıyla metinlerde bilinmezliğin, belirsizliğin verdiği yalınlık ortaya çıkar. Kapalı bir kutu olarak düşünebileceğimiz bilinmezlik ve belirsizlik olgusu, içi açıldığı takdirde görünenin dışında yeni bilgilerle bizi karşı karşıya getirip zihnimizi bulandırarak ve sade düşünüp doğru kararlar vermemize engel olarak bizi yalınlıktan uzaklaştırabilir. Dolayısıyla fazla ayrıntıya girilmediği sürece bilinmeyenin yapısında saklı yalınlığı

fark edebiliriz. Toussaint, bunu yapıtlarında son derece usta bir biçimde sergiler. Zamanı dar kalıplar içinde yaşamayı ve yaşatmayı tercih etmez. Bunu çağının ötesine seslenmek ve uzanmak istediği için yaptığı söylenebilir.

Hem *Fotoğraf Makinası*'nda hem de *Mösyö*'de herhangi bir anlam taşımayan ve her biri birbirinden kopuk, bağımsız durağan durum anlatılarına başvurulur. Yapıtlarının genelinde süredizimsel anlatımdan olabildiğince uzak bilinç akımı yöntemi yardımıyla anlatısal, zamansal ve uzamsal sıçramalar yapılır. Andan geçmişe (*flashback*), geçmişten ana ve geleceğe sıçramalar (*flash-forward*) yapılarak süredizimsel anlatı bozulur ve anlatılan durumların akılda kalması zorlaştırılır. Durum anlatılarında yapılan bu birbiriyle ilgisiz sıçramalar arasındaki nedensizlik sonucu oluşan boşluklar anlatıda üstü örtük bir yalınlık ortaya koyar. *Fotoğraf Makinası*'nda anlatı başkışisi gaz dolum istasyonunun tuvaletinde derin düşüncelere daldığı anları anlatırken, zamansal bir sıçrama yaparak on yıl önce de sürücülük dersleri aldığından ve silik kişiliğiyle çevresindekilerle kurduğu ilişkiden bahseder. Daha sonra yeniden bulunduğu ana geçiş yapar.¹³⁴ Böylece görünürde zihin karışıklığına neden olduğu düşünülen bu ani sebepsiz anlatısal ve zamansal geçişlere rağmen, ayrıntıların olmadığı boşluklarla dolu bu tablonun ortaya çıkışı metinde belli bir yalınlık oluşturur. Benzer durumlar *Mösyö*'de de karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan birinde anlatı başkışisinin kendisine emanet edilen yeğenlerini eğlendirmeye çalışırken, bir anda hakkında bilgi sahibi olmadığı halde mineroloji üzerine komşusu Kaltz'ın hazırladığı incelemede ona yardım ettiği anlara geçiş

¹³⁴ Bkz. TOUSSAINT, Jean-Philippe, **Fotoğraf Makinası**, Çev. Uğur Ün, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1992, s. 21-30.

yapılır. Ardından yeğenleriyle geçirdiği ana yeniden dönülür.¹³⁵ Dolayısıyla her iki romanda da nedensizlikten kaynaklanan artalansız boşlukların oluşturduğu yalınlık gösterilmeye çalışılır.

Durum anlatıları içinde okuyucuyu şaşkınlık içinde bırakan bu sıçramalar, bilinçaltının karmaşık dünyasının anlatı dünyasına aktarımına örnek teşkil etmektedir. *Mösyö*'de herhangi bir paragrafın sonunda geleceğe dair yapılacak bir işten bahsedilmesinin ardından, diğer paragrafta doğrudan bahsedilen uzama ve duruma geçilmesi adeta insanın gözünün değdiği yere gidebilmesi gibi olağanüstü bir durumu ortaya çıkarmaktadır. Her iki yapıtta da yapılan bu ani sıçramalar, durum anlatılarında bütün soruların yanıtlanamadığı eksilteli bir yapı ortaya koymaktadır. Anlatıda bırakılan boşlukların okuyucu tarafından tamamlanması beklenir. Dolayısıyla doğrudan metne dâhil edilen okuyucunun yazar ve anlatıcı ile ortak bir zeminde buluşması sağlanır.¹³⁶ Bilinçaltı kendi içinde bir karmaşıklık sunmasına karşın anlatıda bulunan nedensizlik, anlamdan yoksun ve ayrıntılardan uzak durum anlatımı metinde bir yalınlık ortaya koymaktadır. Bir tarafta durumun açık bir şekilde anlaşılmasını güçleştiren bu eksilteli anlatım söz konusuysen, diğer tarafta önemsiz birçok ayrıntıya yer verilmesi *-yavaşlık* başlığı altında değineceğimiz gibi-Toussaint'in gerçekliği yorma konusunda kendine has minimalist bir üslup geliştirdiğini göstermektedir. Bu noktada gerçekliğin yorulmasıyla elde edilecek sonuç bize yalınlığı verecektir.

¹³⁵ Bkz. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *Mösyö*, Çev: Mustafa Balel, İstanbul, Ayrıntı Yayınları 2000, s. 50.

¹³⁶ Bkz. ESFANDİ, Esfandiar, "L'instrumentalisation des procédés énonciatifs chez les "minimalistes" français des années 1980: Le cas de Patrick Deville et de Jean-Philippe Toussaint" Plume, première année, numéro 1, printemps-été 2005, publiée en été 2006, s. 45.

Her iki yapıtta da birbiriyle ilgisiz durum anlatımlarında biçimsel bir yenilik olarak zamansal ve anlatısal sıçramaların yanı sıra uzamsal sıçramalar (déplacement) yapılarak yalınlığa ulaşmak ve okuyucuyu sürekli uyanık tutmak hedeflenir.¹³⁷ *Fotoğraf Makinası*'nda anlatı başkişisinin, Paris'te gittikleri gaz dolum istasyonunda yaşadıkları anlatılırken, kısa süreliğine gittikleri Londra'da bir Hint lokantasında yemek yedikleri sahneye ani bir geçiş yapılır.¹³⁸ Buradan itibaren anlatının ilerleyen aşamalarında söz konusu uzamsal sıçramaların sıklıkla yapıldığı fark edilmektedir. *Mösyö*'de ise birkaç kez ev değiştiren anlatı başkişisinin durumu yine bu yöntemle ortaya konulur. Anlık uzamsal değişimlerle karşılaşan okuyucu şaşırır ve metinde anlatı bakımından mantıksal bir bütünlük kuramaz. Buradaki nedensizlik ve herhangi bir bağlantı kurulmaksızın yapılan uzamsal sıçramalar, zamansal ve anlatısal sıçramalarda olduğu gibi bir yönüyle metindeki yalınlığa katkı sağlarken, diğer yönüyle minimalist metnin devinimsiz görünen yapısına sahte bir hareket kazandırır.

Toussaint'in yapıtlarında durum anlatımının yanı sıra anlatı kişilerinin kullanımı noktasında da belli bir yalınlık göze çarpmaktadır. Anlatıda eyleyenden çok durağanlığın esas alındığı eylene iş ön planda olduğu için anlatı kişileri silik bir yapıdadır. "*Zaman ve toplum şartlarının bireyin sivrilmesini, kahraman olmasını imkânsız hale soktuğu savının gereği olarak pasif, silik figür*" (Aytaç, 1999: 242) kendini göstermektedir. Böylece roman boyunca detaylardan uzak, sade ve yalın bir anlatının var olduğu hissi okuyucuya verilir. Her iki yapıtında da anlatı başkişisinin adının geçtiği kesin bir ifade bulunmamaktadır. Bu da postmodern yaşamda kendini dış dünyadan soyutlayan ve silikleşen insanın konumunu ortaya koyan bir anlatım

¹³⁷ Bkz. MO, 2005, s. 107.

¹³⁸ Bkz. TOUSSAINT, 1992, s. 43.

biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu konuyla ilgili olarak *Fotoğraf Makinası*'nda sürücü kursunda görevli kadının romanın büyük kısmında değinilmeyen adının kullanılma anı da ilgi çekicidir. Klasik roman anlayışının tersine, anlatıya dâhil olduğu ilk anda adı verilmemiştir. Kadının adının Pascale Polougaievski olduğu romanın ortalarına doğru ortaya çıkar.¹³⁹ *Mösyö*'de ise birer anlatı kişisi olan Madame Dubois-Lacour (Simone) ve M. Leguen'in (Lucien) ön adlarının anlatının ilerleyen aşamalarında belirtilmesi, insanın postmodern yaşamla birlikte değersizleşmesi ile ilişkilidir.¹⁴⁰ Burada bireyin yaşamda olduğu gibi artık romanda da önemsiz bir ayrıntıya dönüştüğü vurgulanır. Yapıtlarda durum anlatımı o kadar yoğundur ki, bir noktadan sonra okuyucu da metinde karmaşadan uzak bir yalınlık arar ve anlatı kişilerinin adlarını öğrenmek okuyucu için de gereksiz bir hal alır.

Her iki yapıtta da zaman-uzam ve kişilerin kullanılış biçiminin yanı sıra karşılıklı konuşmaların düzyazı biçiminde sunulması ve anlatı başkişisinin doğrudan dile getiremediği düşüncelerinin parantez içinde iç konuşma biçiminde verilmesi metne yalınlık katan bir başka biçimsel unsurdur. Bu iç konuşmaları karşımızdaki muhatap duymuyor olsa bile günlük hayatta herkesin çokça yaptığı zihinsel bir davranış olması anlatıya farklı bir yalınlık katmaktadır. Okuyucuyla paylaşılan bu iç konuşmalar durağan hareketsiz durum anlatımına belli bir canlılık getirmektedir: “*Tüpü bagaja yerleştirdim ve arabayı çalıştırdığı sırada yanında yerimi aldım (nasıl da bir çift oluşturuyorduk güzel Allah'ım)*” (Toussaint, 1992: 17) cümlesinde parantez içinde verilen ifadeyle anlatı başkişisi Pascale'e söyleyemediği

¹³⁹ Bkz. TOUSSAINT, 2000, s. 34.

¹⁴⁰ Bkz. A.g.e., s. 29/59.

düşüncelerini en yalın biçimde ortaya koyar. Her iki romanda da yalın bir anlatı oluşturmak adına benzer ifadelere başvurulur.

Minimalizmin “en az” kavramına vurgusu sözün bile fazlasının sarf edilmesini gereksiz görür. *Fotoğraf Makinası*’nda gaz dolum istasyonuna ulaştıklarında atıştırmalık birkaç bir şey almak üzere istasyonun yanındaki bir mağazaya giren anlatı başkişisinin, alış-verişi tamamladıktan sonra kasaya ödeme yapmak için yöneldiğinde kasiyerle: “‘Cips paketi.’ Dedim, parmağımla tezgâhın üzerine bırakmış olduğum banknotu gösterdim (ona her şeyi söylemek gerekiyordu)” (Toussaint, 1992: 20) cümlesiyle dile getirilen iletişimi minimalizmin az sözle çok şey ifade etme ilkesini, dolayısıyla yalınlığı yansıtır niteliktedir. Vücut diliyle maksadını anlatmaya çalışan anlatı başkişisinin kasiyerdan aldığı karşılık, minimalizmin savunduğu fazla konuşmanın gereksizliği düşüncesine açık bir örnektir.

Azlığın çokluğu söyleminden yola çıkarak evrensel, kapsayıcı düşünceleri öne çıkarmayı amaçlayan Toussaint, hem *Fotoğraf Makinası*’nda hem de *Mösyö*’de okuyucuya ayrıntıların yarar sağlamadığı boşluklarla dolu bir okuma deneyimi yaşatır. Bu gerçeği fark eden okuyucu metnin içinde yaptığı kazı sonucunda satır aralarına gizlenen temel izleksel unsurları keşfetmeyi başarır. Böylece yazarla olan bağı güçlenir. Bu deneyim bir yandan zifiri karanlıkta kaybedilen bir nesneyi el yordamıyla bulmaya çalışmak kadar zor, öte yandan ayrıntılar ortadan kaldırıldığında kapsayıcı öğeleri görmenin bir o kadar kolay olduğu bir süreçtir. Bu açıdan

bakıldığında çoğu yerde ayrıntılarla bezenmiş anlatı içinde verilmek istenen mesaj yalın biçimde kendini gösterir.

Minimalist kurguda anlatılmak istenenin metinde bir sözcük ya da cümleye indirgenebildiğine daha önce değinmiştik. Bu ifadeler okuyucuda bırakılmak istenen etkiyi en yalın biçimde göstermesi bakımından önem taşımaktadır. *Fotoğraf Makinası*'nda yavaş ve yalın yaşamın olumlu sonuçlar verdiği, mutlu olmayı sağladığı, dolayısıyla insana hayat aşıladığı düşüncesinden hareketle anlatının son sözcüğü olan “Canlı” ifadesiyle dile getirilen bu durum, *Mösyö*'de postmodern yaşamın bir ürünü olan tüketim kültürünün etkisi altındaki bireyin durumunu vurgulamak için “Ah şu insanlar” söyleminin tekrarıyla ortaya konulur. Böylece minimal kurgunun en aza indirgeme ereği burada da kendini gösterir.

Bütün bu anlatılanların bir sonucu olarak genel bir bakış açısıyla ele aldığımız Toussaint'in söz konusu iki yapıtında yalınlık olgusunun metin içinde çeşitli açılardan ortaya çıkış biçimlerine değinmeye çalıştık. Minimalizmin yalınlığa ilişkin ilkelerini edebiyat süzgecinden geçirerek damıtılmış bir minimal kurgu anlayışı oluşturma sürecinde Toussaint'in ortaya koyduğu biçimsel ve biçimsel farklılığı gösterdik. Evrenin ve yaratılışın başlangıcındaki yalınlık göz önüne alındığında her şeyin özünde sade ve katıksız bir yapıda olduğunu ve yine her şeyin özüne dönerek yalınlaşması gerektiğini Toussaint'in bakış açısından anlatmaya çalıştık. Evrenin yaşıyla eş değer bir kavram olan yalınlık olgusunun birçok alanda olduğu gibi edebiyat alanında da kendini gösterdiğini yazarımızın söz konusu iki yapıtı üzerinde yaptığımız inceleme sonucu ortaya koymaya çalıştık.

3.2. YALNIZLIK

Tüketim kültürüne dayalı yaşam biçiminin hâkim olduğu postmodern anlayışla birlikte birey olmanın gereği olarak kimseye bağlı olmadan insanın yaşayabileceği inancının yaygınlaşmasıyla, insan giderek bireyselleşmeye, yalnızlaşmaya, içine kapanmaya, dış dünyadan ve toplumdan soyutlanmaya, hatta kendine dahi yabancılaşmaya başlar. “*Modernleşmenin yol açtığı yeni özgürlük ve seküler kopma bireyin rasyonalitesini arttırmaktadır ama varoluşsal soyutlanma, güvensizlik ve kaygı duygularını arttırarak yalnızlık deneyimlerini pekiştirmektedir*” (Yaşar, 2007: 250). Böylece yalnızlığın pençesine düşmüş postmodern bir insan modeli ortaya çıkmaktadır. Kapitalist baskılarla tüketim canavarı haline getirilen birey bir başına kaldığı anlarda evreni de içine alan bir varlık muhasebesinin içinde bulur kendini. Jean-Philippe Toussaint bu sorgulamayı yapıtlarında roman kişilerinin yaşam biçimleri ve dünya görüşleri aracılığı ile yansıtmaya çalışır. Bu alt başlıkta postmodern yaklaşımın getirdiği bezginlik, yılgınlık ve yorgunluk olgularıyla minimalizmin girdiği tepkime sonucu ortaya çıkan yalnızlık olgusunun Toussaint’in *Fotoğraf Makinası* ve *Mösyö* yapıtlarında ortaya çıkış biçimlerini irdelemeye çalışacağız.

Yalnızlık olgusu söz konusu iki yapıtında da ortak izleksel unsur olarak kullanılmasına karşın *Mösyö*’de doğrudan, *Fotoğraf Makinası*’nda dolaylı yoldan kendini gösterir. Bununla birlikte yalnızlık olgusuna bağlı olarak her iki yapıtta da ortak olarak yaşam karşısında silikleşmiş bireyin konumu işlenmektedir. Her iki romanda yalnızlığın iki farklı biçimi yaşanmaktadır. *Fotoğraf Makinası*’nda anlatı

başkişisi çok az kişiyle iletişim kurması nedeniyle, dış dünyadan yalıtılmış bir yalnızlık yaşarken, *Mösyö*'de anlatı başkişisi sosyal ortamının genişliğine rağmen yalnızlık yaşamaktadır. M. Ruhat Yaşar bu durumu: “*birey bazen kendini kalabalıklar içinde yalnız ve tanıdıklar içinde yabancı hissedebilir. Bu açıdan yalnızlık, yaşanan sosyal ilişkilerin sayı ve sıklığıyla pek alakalı değildir*” (Yaşar, 2007: 238) şeklindeki ifadesiyle açıklar. Kalabalıklar içinde yalnızlık çeken insanın durumu, popüler kültürün birey üzerinde oluşturduğu baskıyı göstermektedir. Etrafı böylesine çepeçevre kuşatılan bireyin bu durumu *Mösyö*'de sık sık parantez içinde tekrarlanan “Ah şu insanlar!” söylemiyle anlatılmaya çalışılır.

Yaşamdan adeta bıkmış bir bireyin işlendiği *Mösyö*'de anlatı başkişisinin bütün bezginliğine karşın yaşamaya çalışması gözler önüne serilir. Adeta zoraki bir yaşam modeli ortaya konulur. Her iki romanda da anlatı başkişisi yaşama tutunmak için yeni şeyler yapmaya çalışır, fakat kayda değer bir şey yapabildikleri söylenemez. Burada postmodern yaşamın insanın yaşama tutkusunu törpüleyici ve köreltici etkisi gözler önüne serilmeye çalışılır. *Mösyö* çalıştığı şirkette her şeyin üstesinden gelebilen bir karakter sergilemeye çalışmasına rağmen, aslında çekinik karakterli olduğu, çok da becerikli olmadığı ve işleri yavaştan aldığı görülmektedir. Roman boyunca etrafıyla ilişkisine bakıldığında *Mösyö*'nün iletişime kapalı, sadece etrafına iyi görünmeye çalışan biri olduğunu görebiliriz. Bu karakter yapısı onun iç dünyasındaki yalnızlığın dışa yansıma biçimidir aslında. Çalıştığı şirkette odasında herkesten yalıtılmış bir yaşam süren anlatı başkişisi fildişi kulesine çekilmiş etrafına yabancılaşmış bir bireyin durumunu örneklemektedir. Çevresindekilerin *Mösyö*'ye bakışı ve onlardan yalıtılmış yaşamı şu şekilde dile getirilir:

İşteyken örneğin (iş de kıyaktı ha, bir şey yaptığı yoktu) masanın üzerinde portakal soyuyordu, buruşuk mendilini masanın üzerine yayıyor, sekreterlerin ağzını hayretten açık bırakıyordu. On altıncı kattaki Mösyö'den kimsenin hiçbir şikâyeti yoktu. Madam Dubois-Lacour, Mösyö'nün dikkat çeken, sakın, ciddi, dakik bir genç olduğunu düşünüyordu (Toussaint, 2000: 62).

Postmodern yaşamda yalnızlaşan insan giderek kendi içine döndüğü için iletişime kapalı, yalıtılmış bir yaşam sürme eğilimindedir. Yalnızlığı: “*insan bilincinin ve duygularının kendi üstüne kapanarak, dış dünya ile aidiyet bağlarını koparması sonucunda, kendi ördüğü kozanın dışına çıkamamasıdır*” (Armağan, 2014: 28) şeklinde açıklayan Ahsen Armağan'ın bu yorumu Mösyö'de etrafıyla iletişim kurmakta güçlük çeken anlatı başkişisinin davranışlarıyla vücut bulur. Ürkek ve kendini öne sürmekten çekinen, sürekli geri planda kalmayı tercih eden Mösyö, etrafına yabancılaşmış postmodern insan profilini yansıtmaktadır. Mösyö'nün çalıştığı şirkette rutin olarak yapılan bir toplantıda sergilediği tavırlar bunu doğrular niteliktedir:

Mösyö deneyimine dayanarak, soldan on yedinci koltuğa, çalışmalarının büyük bir bölümünü denetleyen, ona sorulan soruların çoğunu yanıtlayan Madam Dubois-Lacour'un yanı başına, dikkatleri çekmeyeceği koltuğa oturuyordu. Ve toplantı boyunca sessizce sigarasını tütürerek, o gerilediğinde geriye çekilip, o eğildiğinde öne doğru eğilerek bu hanımın gölgesine saklanmaya özen gösteriyordu. Genel müdür yüksek sesle adını

andığında, Mösyö şaşırılmışçasına başını uzatıyor, eğilerek selamını verdikten sonra yavan, kısa ve özlü bir şekilde tak tak teknik ve profesyonel yanıtlar sıralıyordu. Sonra parmakları hafifçe titreyerek yeni baştan yanındaki hanımın gölgesine sığınıveriyordu. (Toussaint, 2000: 8-9).

Postmodern yaşamın getirdiği bezginlik duygusunun ağırlığı, bireyin yaşamla mücadele etme azmini yok etmektedir. *Fotoğraf Makinası*'nda Londra'dan feribotla dönüşü sırasında anlatı başkişisinin bir restoran görevlisiyle girdiği diyalogda yaşamla mücadele etmek yerine geri çekilmenin daha doğru olacağını belirten: “(*hırçınlaşmaktansa, umudunu kesmek daha iyi değil midir hayatta?*)” (Toussaint, 1992: 62) ifadesi bu bezginliğin sonuçlarını gösterir niteliktedir. Bu yılgınlık, içine kapanmaya ve yalnızlaşmaya kapı aralamaktadır. Haz duygusunu en aza indiren yalnızlık olgusunun acı verici etkisi *Mösyö*'de: “*acı yokluğu bir zevke, zevkin yokluğuyse acıya dönüşmüştü adeta*” (Toussaint, 2000: 23) ifadesiyle açıklanır. Bununla birlikte yeni bir eve taşınmasının ardından Mösyö'nün sergilediği davranışlar yaşama karşı duyduğu yılgınlığı göstermektedir:

Valizlerini, iki dergi sandığını ve portatif yazı makinasını koyduğu koridoru hesaba katmazsan öteki odalar tamtakırdı. Aradan bir gün geçmesine rağmen, Mösyö hiçbir işine dokunmamış, hiçbir şeyin ambalajını açmamıştı. Yatak odasında, ışığı yakmadan, açılır kapanır koltuğa oturmuştu (Toussaint, 2000: 23).

Yapıtlarda postmodern yaşamın etkisiyle daralan iç dünyasında varoluş sancıları çeken insanın dış dünyadan yalıtılmış yalnızlığı vurgulanmaya çalışılır. Yalnızlık sorunu ile yüzleşen insan artık bu durumu kabullenir. *Mösyö*'de anlatı başkişisinin yaşamın boğuculuğuyla etrafındaki insanların isteklerine boyun eğmek zorunda kalışı ve bu durum karşısında hiçbir başkaldırı girişiminde bulunmayışı “yaşam koşullarına biraz olsun öfkelenmesi gerekiyordu. Bunu pekâlâ biliyordu” (Toussaint, 2000: 59) cümlesiyle ifade edilir. *Fotoğraf Makinası*'nda ise bu gerçek, ıssız bir telefon kulübesine sığınan beklenti içindeki anlatı başkişisinin durumuyla örneklenir. Anti-kahramanın yalnız başladığı serüveni yine yalnızlıkla neticelenir. Anlatı boyunca kız arkadaşı Pascale bir şekilde durum anlatıları içinde yerini alırken, sona doğru gittikçe silikleşmeye başlar. Sahne yeniden adını dahi bilmediğimiz anlatı başkişisine kalır. Pascale'in hayatına girmesiyle son vermeye çalıştığı yalnızlığı, onun yokluğuyla daha da derinleşir. Bu noktada yalnızlığın ağırlığı altında kalan anti-kahramanın varlığı da gereksiz hale gelir. Dolayısıyla burada vurgulanmak istenen postmodern bireyin en büyük sorunu olan yalnızlık olgusudur. Umut edip kabullenişe doğru evrilen bu zorunlu değişimin örneği şu şekilde dile getirilir:

Zaman geçtiği halde Pascale beni aramadığı için merak etmeye başlamıştım yeniden uyuya mı kaldı diye. Sonunda kulübeye yeniden girdim ve kapıyı ardımdan çekerek sırtımı iç bölmeye verdim. Ağır ağır bıraktım kendimi ve yere oturdum. Pantolonumun paçaları çoraplarımın biraz üstündeydi ve gece içindeki ıssız kıra bakıyordum camdan. Karanlığın içine arada sırada kavşaktan geçişlerinde sert biçimde yüzümü aydınlatan arabalardan gecenin içinde ağır ağır uzaklaşmalarını seyrettiğim bir far serpintisi kalıyordu geriye. (Toussaint, 1992: 76).

Yalnızlığın anlatı düzleminde ortaya çıkışının dışında, uzam ile yalnızlık arasında dolaylı bir ilişkinin varlığı da göze çarpmaktadır. Her iki romanda da anlatı başkişisinin hareketsiz durağan yaşamının aksine, uzam kullanımı sürekli değişmektedir. Bu, postmodern yaşamda yalnızlaşmaya başlayan insanın aidiyet sorunsalının ağırlaşmasına dolayısıyla yersiz yurtsuzlaşmasına neden olmaktadır. *Fotoğraf Makinası* ve *Mösyö* romanlarında genel olarak uzamın insanın ruh dünyası üzerindeki etkisine değinilmeye çalışılır. İlkinde kapalı bir uzamda yalnız kalarak düşüncenin sınır tanımayan dünyasında yeni bir gerçeklik yakalamak söz konusu iken, diğesinde kapalı uzamlardan uzaklaşarak rahatlamaya çalışan, uzamsal genişliğe rağmen başlarda aradığı mutluluğa erişemeyen fakat zamanla ruhunun zincirlerini kırarak amacına ulaşan bireyin durumu gözler önüne serilir. Sonuç olarak iki yapıtta da yersiz yurtsuzlaşan bireyin gelgitler içindeki yaşamı anlatılmaya çalışılır.

Postmodern yaşamın getirdiği belirsizlik ortamı insanın yaşama biçimine etki ederek plansız ve kararsızlıklarla dolu bir yaşam modelinin ortaya çıkmasına neden olur. Kesinlikten yoksun ve ikilemlerin hâkim olduğu bu ortam, insanları tüketmeye zorlayan popüler kültürle birleşerek insanı bireyselleşmeye ve yalnızlaşmaya zorunlu kılar. Belirsizliğin etkisiyle bireyselleşen ve yalnızlaşan insan toplumdaki soyutlanmaya ve kendi içine dönmeye başlar. Toussaint'in iki yapıtında da böyle bir düzende kendi özünü bulmaya çalışan bireyin amaçsız biçimde gerçekleştirdiği eylemlerindeki belirsizliğin, onun yalnızlığını ve yersiz yurtsuzluğunu derinleştirdiği gösterilmeye çalışılır. *Fotoğraf Makinası*'nda anlatı

başkişisinin belirsizlikler içinde sabit bir yerde durmaksızın sürekli seyahat etmesi, *Mösyö*'de ise anti-kahramanın sık sık taşınması ve amaçsızca başka yerlere gitmek istemesi bireyin yersiz yurtsuzlaştığını ve postmodern yaşamın boğucu etkisinden kaçmaya çalıştığını göstermektedir. *Mösyö*'de anlatı başkişisinin kararlarındaki belirsizlik şu örnekle anlatılır:

Mösyö bileğini dikkatle ovarken nişanlısına, bu birkaç günlük istirahatten yararlanarak Cannes'a gitmeyi düşündüğünü söyledi. Nişanlısı şaşırmişti. Cannes'da ne yapacağını öğrenmek istediğinde Mösyö, bilmediğini belirtip, bekleyelim görelim, dedi. Başka sorusu olan? Hayır. Mükemmel (Toussaint, 2000: 17).

Bütün bu olumsuz tablo karşısında kendi içine dönüp hız-haz odaklı yaklaşıma karşı koyarak mutluluğa erişmeyi istemek yerine, yaşamın acımasızlığı karşısında göçebeler gibi yersiz yurtsuzlaşan insanın yaşamın hızına ayak uydurması, hatta kendinden kaçmak ve bütün bu olumsuzluklardan uzaklaşmak için daha da hızlanması ve kendine yabancılaşması gerektiği düşüncesi *Mösyö*'de anlatı başkişinin yeğenleriyle olan diyalogunda kendi sorup kendi yanıtladığı soru ile ortaya konulur:

Size eğer insan kendinden kaçmaya çalışırsa ki böyle bir şey yapmanızı salık vermem, doğuya mı yoksa batıya mı gitmesi daha iyi olur? Bilmiyorlardı. Batıya doğru yürümek daha iyidir. Neden diyecek olursanız, yürürken zaman daha hızlı geçer. Böyle yapmak daha kârlıdır, dedi ve yeniden yola koyuldu (Toussaint, 2000: 51).

Dünya'nın dönüş yönünün tersine gidilerek hızın arttığı düşüncesinden hareketle ileri sürülen bu temsil, postmodern anlayışın tüketim odaklı bakış açısının olağan akıştan daha hızlı hareket ettiğini ve insanı da bu hıza ayak uydurmaya zorlayarak yalnızlığının kökleşmesine neden olduğunu kanıtlamaktadır. Teknolojinin ilerlemesiyle her geçen gün yeni şeylerin üretilmesi, her yeni üretilen şeyin bir öncekine duyulan ilgiyi azaltması hız-haz eksenli postmodern kültürün etkisi altındaki bireyi giderek yalnızlığa itmektir. Doyumsuzca her şeye sahip olmayı arzulayan birey, çırpındıkça onu içine çeken yalnızlık bataklığına hızla gömülmektedir aslında.

Toussaint'in her iki yapıtında popüler kültürle yoğrulan son dönem insanının içinde bulunduğu durum ve bu durumun nedenlerine üstü örtük eleştirel bir gönderme yapılır. Postmodern tüketim kültürü karşısına yavaşlık olgusu yerleştirilerek hızlı yaşama tutkusu eleştirilir. Mutluluğun yalınlık ve sadelikte olduğu vurgulanır. İlkinde sakinlik ve dinginlikte mutluluğu bulan birey, diğerinde ise zaman zaman mutluluğa erişen, bunun formülünü de bilen ama hızın peşini bırakmadığı zihni bulanık, çevresine yabancılaşmış ve yalnızlaşmış bir birey anlatılır. *Mösyö*'de yalnızlığa gömülen anlatı başkişisinin çektiği bu varlık sancısı ve tüketim kültürü karşısında düştüğü aciz durum şu şekilde açıklanır:

Önceleri, birbirinden farklı, ne yazık ki soyut nitelikli iki kendiliği kolayca kafasında canlandırabiliyordu. Her noktasında birbirinden ayrılmış, biri hareketsiz, yani *Mösyö*'nün kendisinden (her zaman sakindi), öteki de, sürekli bedenine etki yapan zamandan oluşan iki farklı

kendiliği. Oysa Şimdi, iki değil tek bir kendilik bulunduğu, bunun da, onu hiç direnç gsteremededen alıp götüren büyük bir hareket olduğu düşüncesi belirginlik kazanıyordu (Toussaint, 2000: 52).

Yalnızlığın olumsuz etkileri ağır basmakla birlikte olumlu etkileri de bulunmaktadır. *Mösyö*’de anlatının ilerleyen bölümlerinde hayata karşı direnç gösteremeyen ve çevresindekilerin taleplerinden bunalan anlatı başkişisi, dış dünya ile etkileŐimini keserek yalnız kalmaya çalışır. Bu, onun için bilinçli bir yalnız kalma tercihidir. Her fırsatta çevresindeki karmaşadan uzaklaşmak için evinin çatısına çıkarak kendisiyle baş başa kalır. *“Bireyin kendini zgr, yaratıcı ve mutlu hissetmesi, diğerlerinden kendini yalıtarak, kendi yalnızlığında kendisi ile yüzleŐmesi ile mümkün hale gelebilmektedir”* (Armağan, 2014: 29). Bunun farkındalığına varan anti-kahraman düşünce dünyasının ona sunduğu gerçekliği ve bu gerçekliğin ona hissettirdiği mutluluğu yakalamaya çalışır. Dolayısıyla yalnızlık bazen insanın ihtiyaç duyduğu korunaklı bir sığınak olabilmektedir. M. Ruhat Yaşar bu biçimde ortaya çıkan yalnızlığın olumlu bir yanının olduğunu Şu sözlerle dile getirir:

İnsanın kendinin farkına varması ve kendisiyle dünya arasındaki mesafeyi hissetmesi yalnızlığının bilincine varmasıyla alakalıdır. Yalnızlığı olumlu sonuçlar yaratabilecek bir araç olarak değerlendiren Younger (1995), insanların baŐkalarını tanımaya ihtiyaçları olduğunu ama kendilerini tanıma konusunda aynı çabayı harcamadıklarını ve dolayısıyla yalnızlığın buna imkân sağlayabileceğini belirtir (Yaşar, 2007: 241).

Kendisiyle baş başa kaldığında benliğinde filizlenen aydınlanmanın verdiği haz, anlatı başkişisini neredeyse bütün sıkıntılarından arındırır. Her geçen gün evinin çatısında daha uzun süre kalır ve oradayken duyduğu hazzı ruhunun derinliklerinde yaşamak ister. *Mösyö*'de “[...] en iyi değerlendirmenin suskunluğa gömülmek olduğuna inanan ve bunu en iyi değerlendirecek kişinin yine kendisi olduğunu düşünmekten tat alan bir insandı” (Toussaint, 2000: 63) cümlesiyle açıklanan anlatı başkişisinin karakteri bu hazzı derinden yaşamasına katkıda bulunmaktadır. Çatıda geçirdiği süre boyunca genişleyen iç dünyasında meydana gelen rahatlama duygusu, insanın kendi dışındaki dünyayı keşfedebilmesi yolunda yalnızlığın destekleyici yönünü ortaya koymaktadır. *Mösyö*'de anlatı başkişisinin yalnız kaldığı anlarda etrafındaki gerçekliği fark edişi şu şekilde anlatılır:

Sandalyesinin yanı başında *Mösyö* uzunca bir süre böyle ayakta kalıp gökyüzüne baktı, bu işe iyice daldıkça artık yalnızca takımyıldızların nokta ve çizgilerden oluşan ağından başka bir şey seçemez hale geldi ve gökyüzü geceleri ışıklandırılan dev bir metro planı oluverdi. O zaman sandalyesine oturdu ve bakışlarını hiçbir güçlük çekmeden yerini bulabildiği Sirius'tan başlayarak Montparnasse-Bienvenue'ye doğru gezdirdi, Sèvres-Babylone'a kadar indi ve bir süre İkizlerevi'nde oyalandıktan sonra ulaşmak istediği Odéon'a vardı. (Toussaint, 2000: 65).

Yukardaki gibi düşünsel bir yoğunluğun ortaya çıkması için popüler kültürün etkisiyle hızla tüketilen zamana karşı, yavaşlamak gerektiğine değineceğimiz bir sonraki alt başlık göz önüne alındığında yalnızlığın yavaşlık

olgusu üzerinde de dolaylı yönden olumlu bir etkisi olduğu söylenebilir. Söz konusu düşünsel yoğunluğun sakin ve dingin bir ortamda elde edileceği, bu sakinliğe ise ancak durağanlığı ve dinginliği bünyesinde barındıran yalnızlıkla erişilebileceği düşünülürse yalnızlığın yavaşlık olgusuna, dolaylı olarak haz duygusuna katkısı görülür.

Yalnızlığın mikro düzlemde birtakım olumlu etkileri olsa da makro düzlemde daha çok olumsuz etkileri öne çıkmaktadır. Bunu incelememize konu olan yapıtlarda da görmek mümkündür. Her iki yapıtta da bir başkasının varlığıyla yaşamının kendi istediği gibi ilerlemeyeceğini ve özgür olamayacağını düşünen insanın egosantrik (benmerkezci) bir birey olmaya doğru evrildiği anlatılmaya çalışılır. Bu bakımdan *Fotoğraf Makinası*'nda anlatı başkişisinin kurs kayıtlarıyla ilgilenen Pascale Polougaievski adlı kadınla; *Mösyö*'de ise garip bir nişanlılık dönemi geçirdiği kız arkadaşıyla olan kopuk ilişkisi benmerkezci bireyin yalnızlık olgusunu vurgulayan bir başka unsurdur. Yine *Mösyö*'de anti-kahramanın komşusu Kaltz ve Ludovic ile kurduğu ilişkide onları kendine yük olarak görmesi ve onlardan uzaklaştıkça kendini huzurlu hissetmesi postmodern yaşamın bireyi yalnızlığa mahkûm edişini açıklamaktadır. Anti-kahramanın bu durumunun Kaltz ile ayrılığının ardından “*Komşu belasından kurtulduğu için rahatlamıştı. Ellerini açıp nefes almadan ya da soluğunu alabildiğine tutarak bir süre öylece yattı*” (Toussaint, 2000: 53) cümlesiyle ifade edilmesi de anlatı başkişisinin bireysel hareket etmekten aldığı hazzı göstermektedir.

Buradan hareketle yaşamındaki yalnızlığa son vermeye çalışan, ama postmodern yaşamın baskısı altında bu konuda pek de başarılı olamayan bireyin durumu ortaya konulmaya çalışılır. Her ne kadar zamanın ruhu bireyi kendini etrafından soyutlamaya zorlasa da, bunun bir çıkış yolu olmadığı bilinmektedir. *Fotoğraf Makinası*'nda Pascale'e çocukluğuna ait fotoğrafları göstermesi ve hemen hemen her gün onun yanına gitmesi anlatı başkişisinin iletişim kurmaya çalıştığının ve bu yalnızlığını gidermek için çaba harcadığının bir göstergesidir. *Mösyö*'de ise çekingen ve silik duruşuyla yaşam karşısında yenik düşen anlatı başkişisinin Anna Bruckhardt ile tanışmasının ardından iyi yönde değişen yaşamı gösterilir. Evinin çatısında yalnız kaldığı anlarda kendi özünü keşfetmeyi başaran ve ruhunda yeniden alevlenen yaşama sevinciyle birine âşık olmayı ve kendi eşliğini atlamayı başaran bireyin durumu anlatılır.

“Yalnızlık bireyin kendisine mahkûmiyeti iken etkileşim ve iletişim onu, mahkûmiyetten kurtaran ve bireyi var eden ve zenginleştiren temel etkinliktir” (Armağan, 2015: 28). Evinin çatısında yalnız kalarak kendi kabuğuna çekilen anti-kahraman, bu mahkûmiyetten kurtulmak ister ve yeniden çevresiyle etkileşime girer. Bu noktada kendisini anladığını düşündüğü Anna Bruchardt'a gittikçe yaklaşır. Yaşadıklarının ve yaşamın üzerinde oluşturduğu baskının etkisiyle iletişim kurmakta zorlanan anlatı başkişisi Anna ile kendi kabuğunu kırmayı başarır. Ona âşık olması ve romanın sonunda onu öpmeyi başarması onun için öylesine büyük bir anlam taşımaktadır ki, artık yaşamın onun karşısına çıkaracağı hiçbir zorluk elde ettiği başarı kadar büyük değildir. Bu durum *“yaşam, Mösyö için artık bir çocuk oyuncuğundan farksızdı”* (Toussaint, 2000: 78) cümlesiyle açıklanır. Çünkü o kendisi

için en zor olanı başarmıştır. Buna karşın *Fotoğraf Makinası*'nda anlatının sonunda tüm çabalarına rağmen yaşamında anlam yüklediği her şeyi sömüren yalnızlıkla baş başa kalan bireyin durumu ortaya konulur. Tüketim kültürünün etkisinde yaşayan insanın onulmaz yalnızlığından kurtulması için çevresiyle etkileşim halinde olması gerektiği iki romandaki bu iki farklı sonuçla anlatılmak istenir.

Sonuç olarak Toussaint'in söz konusu iki yapıtı üzerinde yaptığımız izleksel incelemenin neticesinde değindiğimiz yalnızlık olgusunun, postmodern insanın yüzyılımız itibarıyla en önde gelen sorunlarından biri olduğunu ortaya koymaya çalıştık. Aşırı bireyselleşmenin etkisiyle bencilleşen insanın zamanla çevresiyle duygu alış-verişinde bulunmaktan dahi uzak durabilecek düzeye gelebileceğini anlattık. Toussaint'in bu sorunu anlatı başkişilerinin minyatür yaşantı biçimleri ve davranışlarıyla yansıttığına tanıklık ettik. Yalnızlığın insanın yaratıcılık tarafını ortaya çıkarması bakımından bazı olumlu yönlerinin olduğunu göstermeye çalıştık. İçine kapanan ve kendini dış dünyadan yalıtın bireyin olumsuz gibi görünen bu durumunun bireysel çabaları sonucunda evrilerek olumlu sonuçlar doğurabileceğini anti-kahramanların yaşadıklarıyla anlatmaya çalıştık.

3.3. YAVAŞLIK

Postmodern felsefenin bir sonucu olarak ortaya çıkan hız-haz odaklı tüketim kültürünün minimalizmin indirgeyerek basitleştirme ve yavaş yaşama algısıyla ayrışması, yalnızlık olgusunda olduğu gibi bir kaynaşma sonucu değil çelişme sonucu ortaya çıkmıştır. Toussaint minimalizme dair düşüncelerini yapıtlarıyla ifade ederken sekülerleşen yaşamın bütün hızlılığına ve zamanın hızlı tüketimine karşı durarak yaşamı özümsemeyi, yavaş ve dingin hareket etmeyi bir yaşam felsefesi olarak belirler. Ona göre yaşamdan tat almanın yolu kısa sürelere çok şey sıkıştırmaktan değil, kısıtlı zamanımıza az ama nitelikli etkinlikler dâhil etmekten geçmektedir. Bunun için çok karmaşık şeyler yapmaya gerek olmadığını, yaşamda basit şeylerle de mutlu olunabileceğini ileri sürer. Dolayısıyla Toussaint hız-haz olgusunun karşısına hareketsizlik-haz, yalınlık-haz söylemlerini yerleştirir. Bu alt başlıkta Toussaint'in bu kıstasların en iyi örneklerini verdiği *Fotoğraf Makinası* ve *Mösyö* adlı yapıtlarında öne çıkan yavaşlık olgusunu ele almaya çalışacağız. Zamanın ve kapitalist dünya düzeninin yıkıcılığı karşısında insanlığın düştüğü durumu ve bu duruma ilişkin kendisinin savunduğu ilkeleri göstermeyi amaçlayacağız.

Söz konusu yapıtları boyunca birbirinden kopuk durum anlatıları yapılarak okuyucuyu sürekli sorgulamalara ve zihin karışıklığına iten bir yol izlenir. Sanki hiçbir şey anlatılmamış gibi bir izlenim oluşturan bu romanlarda Toussaint, asıl anlatmak istediklerini satır aralarına gizler. Bu noktada Flaubert'in "hiçlik üzerine bir kitap yazma" fikrini bir anlamda gerçekleştirdiği söylenebilir. Amacı, hiçliğin içinde

anamlı bir birim oluşturmak ve oluşturduğu bu anlam birimini yaşamın kendisiyle kaynaştırarak bir ilke haline getirmektir. Bunu yaparken de minimalizmin konuya dair ortaya koyduğu yaklaşımlardan faydalanır. Bütün bunların ışığında sız konusu yapıtlarda yavaşlığa ilişkin ne sũrũlen bu anlam birimlerine değinmeye çalışacağız.

Toussaint'in, özellikle *Fotoğraf Makinası* yapıtında ne çıkan bir izlek olan yavaşlık olgusu, anlatı başkişisinin kişiliğiyle özdeşleştirilir. Böylece postmodern duruşun karşısında bireyin aldığı ve alması gereken konum vurgulanmaya çalışılır. *Fotoğraf Makinası*'nda anlatı başkişisi sũrũcũ kursuna yazılmak isterken romanın diğer bir anti kahramanı olan kadın tarafından kendisine kurs için gerekli belgelerle birlikte doldurması gereken bir form sunulur, fakat işin bu kısmıyla daha sonra ilgileneceğini: “*acelesi olmadığı için sonra doldurmayı yeğlediğimi söyledim, örneğin, mũmkũnse belgelerle yeniden geldiğimde. Böylesi bana çok daha basit grũnũyor*” (Toussaint, 1992: 6) cũmlesiyle dile getirir. Her Şey tamam olunca formu doldurmanın daha mantıklı olacağını dũřunen anlatı başkişisinin bu dũřuncesiyle acele etmenin gereksizliği vurgulanır. Anti-kahramanının varlığını bu felsefe üzerine oturtmaya alışan Toussaint, daha romanın başında bu konudaki dũřuncelerini bize hissettirir. *Mösyö*'de ise Őirketteki mũdũrũn: “[...] *ne zaman baksam hiçbir iş yapmıyormuş gibi bir haliniz var, diyordu. Ardından da nezaketi elden bırakmayıp, bunun, zaten tũm nlũ hamaratların karakteristik özellikleri olduğunu ekliyordu*” (Toussaint, 2000: 9) Şeklinde aktarılan *Mösyö* hakkındaki dũřunceleri Toussaint'in her iki yapıtında da ortaya koymaya çalıştığı postmodern insan tipini göstermektedir.

Yavaşlığın insanın haz duygusunu daha yoğun ve uzun yaşamasına katkı sağladığını düşünen Toussaint, yaşamdan tat almanın püf noktasının burada gizli olduğunu romanlarındaki anti-kahramanların eylemleriyle ortaya koymaya çalışır. Çabuk elde edilen şeylerin bireye geçici bir zevk verdiğini, bunun aksine çaba harcayarak ulaşılan hedeflerin verdiği hazzın ise daha uzun ve mutluluk aşılacağı olacağını düşünür. *Fotoğraf Makinası*'nda anlatı başkışisi basit diyebileceğimiz bazı eylemlerin ardından (evde vakit geçirmek, gazete okumak, mektup yazmak) rastlantı sonucu yeniden kursa gelir. Belgeleri tamamladığını ve kursa yazılmak için geldiğini düşünen kadın, anlatı başkışisinin işleri yavaştan almaktaki kararlılığıyla karşı karşıya kalır ve bu hali şaşkınlıkla karşılar. Anlatı başkışisinin bu durumu çok ciddiye almıyormuş gibi görünmesi ve çok büyük bir şey yapmışçasına başka bir durumu yüceltmesi, yavaş davranarak elde ettiği hazzı göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

Onu yanılığdan kurtardım, ama işlerin ilerlediğini de belirtmeden geçmedim, şimdiden pasaportumun fotokopisini çekti miştim ve önümüzdeki saatlerde medeni hal kâğıdı almak için neler yapacağımı öğrenecektim. Yüzüme bir an şaşkınlıkla baktı ve bu arada fotoğrafları unutmamamı söyledi. [...] O akşam, medeni hal kâğıdımı almayı başarinca (bir fotokopisini bile çekti miştim) (Toussaint, 1992: 6).

Fotoğraflar üzerinden yapılan bu diyalogların ardından genç kadının, anlatı başkışisinin dosyayı tamamlama konusunda çok başarılı olamayacağı yönündeki tahminine yönelik anlatı başkışisinden: “*ben bundan o kadar emin değilim doğrusu*” (Toussaint, 1992: 9) şeklinde bir yanıt alır. Bu yanıt onun bu konuda farklı bir bakış

açısı olduğunu göstermektedir. Bu noktada Toussaint anti-kahraman aracılığıyla romanda vurgulamak istediği hareketsizlik felsefesinin özünü bizlere anlatır:

Gördüğüm kadarıyla yöntemim konusunda yanılıyordum; ilk bakışta oldukça anlamsız görünen yaklaşım tarzımın, bir bakıma çatalınızı başarıyla batırmadan önce bir zeytini yormanız gibi gerçekleri yormaktan başka bir amacı olmadığını ve işleri aceleye getirmeden yapmak huyumun, zarar vermek bir yana, koşullar olgunlaştığında seçimimi yapmama elverişli bir zemin hazırladığını anlamıyordu (Toussaint, 1992: 9-10).

Bu sözleriyle anlatı başkişisi Toussaint'in yavaşlık olgusuyla ilgili olarak söylemek istediği birçok şeyi özetler. Gerçeğin ortaya çıkabilmesi için gerçek olarak düşündüğümüz olguların yorulması gerektiği tezini öne süren Toussaint, bu şekilde yaşamın tadına varılabileceğine inanır. Bununla beraber aceleciliğin insanın düşmanı olduğunu ve hızlı tüketim kültürünün, insanları zamanı hızlı tüketmeye sevk ettiğini, bu şekilde davranan insanların yaşamlarında birçok şeyi tadına varamadan tükettiklerini ve sonuç olarak mutluluktan uzak robotvari bir yaşama mahkûm olduklarını vurgular. Bu anlamda yavaşlık insan yaşamında özellikle postmodern yaşam kültüründe yer almaması gerektiği ileri sürülen bir kavram olarak düşünülse de, aslında hızlı yaşamın insana verdiği zararların karşısında, insan yaşamını düzene sokacak ve mutluluğun kaynağı olarak algılanabilecek kurtarıcı niteliğinde bir olgu olarak kabul edilebilir. Nitekim yavaş düşünen ve işlerini yavaş yapan insanların yanlış yapma oranının düşeceği ve daha sağlam adımlar atabileceği görüşü genelde kabul gören bir yaklaşımdır. Sırayla ve adım adım yapılan işlerin geriye dönmeye

gerek duymayacağımız biçimde sağlam olacağı düşünülür. Bu yaklaşıma parça-bütün ilişkisi çerçevesinde bir tür tüme varım yöntemi uygulaması da denilebilir.

Fotoğraf Makinası'nın ilerleyen bölümlerinde anlatı başkışisi birkaç günlüğüne gittiği Milano'da oradaki ev sahibi Il Signore Gambini ile karşılaşmasından ve onunla bir restoranda yaşadıklarından bahseder. Bu sırada anlatılan “zeytin temsili” yine Toussaint'in yaşamın hızlı akışı karşısındaki muhalif duruşunu vurgulaması bakımından önem arz etmektedir. Il Signore Gambini bir yandan evrakları ile uğraşırken, bir yandan da hem konuşup hem de ara ara önündeki zeytinleri havaya atarak ağzıyla yakalamaya çalışır. Bunun aksine anlatı başkışisinin sergilediği tavır minimalizmin yavaş yaşama felsefesini desteklemektedir:

Il Signore Gambini'nin sözlerini zaten dalgın dalgın dinliyor, dikkatimi tabağında sakın sakın yormayı sürdürdüğüm zeytin üzerinde yoğunlaştırıyordum; Çatalımın tersiyle yaptığım küçük ve düzenli bastırışlarda zeytinin direnişinin kırıldığını neredeyse fiziksel olarak duyumsuyordum. Biraz sonra (aşağı yukarı Il Signore Gambini yaptığım şeyle ilgilenmek üzere sustuğu sırada) zeytin istenilen kıvama gelmiş gözüküyordu bana, duygusuz küçük bir darbeye çatalıma geçiriverdim. Sonra dalgınca, öylece duran zeytine bakarak önünde çatalı yavaşça çevirdim ve dikkatle dudaklarımın arasına alıverdim (Toussaint, 1992: 15-16).

Gerçeklerin yorulmasıyla ortaya çıkacak haz duygusunun anlatılmaya çalışıldığı bu temsille Toussaint, yavaş ve sakince yapılan her işin zorluklardan

arındığını, böylece zor kabul edilen işlerin bile üstesinden gelinmesinin kolaylaştığını göstermektedir. Bu yüzden “*gerçeklik ile kendin arasındaki savaşta yıldırıcı ol*” (Toussaint, 1992: 32) söylemiyle bunu sloganlaştırır. Toussaint’in bu düşüncelerini destekleyen benzer bir görüş de Kundera tarafından ortaya atılır. Hız olgusunun insan psikolojisinde meydana getirdiği tepkimeyi ortaya koymaya çalışan Kundera, hızın yavaşlık karşısındaki olumsuz etkisini gözler önüne serer. Hızın unutmaya, yavaşlığın ise anımsama ile etkileşiminden yola çıkarak hızın insanlığın düşmanı olduğunu savunur. Böylece düzenli bir yaşam arzu eden insanın hızdan ziyade yavaşlığa önem vermesi gerektiğini vurgular. Böylece bir anlamda minimalist felsefenin yavaşlık olgusuna yönelik yaklaşımına katkıda bulunur. Kundera unutmaya ve anımsama eylemleri arasında hız unsurunun üstlendiği rolü çarpıcı bir örnekle dile getirir:

Yavaşlık ile anımsama, hız ile unutmaya arasında gizli bir ilişki vardır. Gözümüzün önüne en sıradan bir durum getirelim: Bir adam sokakta yürüyor. Birden bir şey anımsamak istiyor, ama anı uzaklaşıyor. O anda, kendiliğinden yürüyüşünü yavaşlatıyor. Buna karşılık, az önce yaşadığı kötü bir olayı unutmaya çalışan insan, hâlâ çok yakınında olan zamanda, sanki bulunduğu yerden hemen uzaklaşmak istiyormuş gibi elinde olmadan yürüyüşünü hızlandırır.

Varoluşun matematiğinde bu deneyim iki temel denklem biçimine girer. Yavaşlığın derecesi anının yoğunluğuyla doğru orantılıdır; hızın derecesi unutmaya yoğunluğuyla doğru orantılıdır (Kundera, 2000: 37-38).

Buna paralel olarak romanın bir bölümünde sürücü kursunda bitmiş olan gaz tüpünün dolumu için istasyona giden anlatı başkişisinin ihtiyacını gidermek üzere girdiği tuvalette yaşadığı ruhsal durum dinginliğin, hareketsizliğin, durağanlığın ve yavaşlığın insan usu ve düşünceleri üzerinde oluşturduğu çarpıcı etkiyi en güzel şekilde ortaya koymaktadır. Bu bakımsız uzamda sakin bir biçimde oturan anlatı başkişisinin o esnada gözüne duvardaki bir çatlak ilişir ve bir anda kendini usunun ona sunduğu dehlizlerle dolu ama rahatlatıcı bir dünyada bulur. Bu dehlizlerin içinde tarifi zor bir akışın uzay boşluğundaymış gibi kendisini alıp götürdüğünü tecrübe eder. Bu durumun anlatımı sırasında orijinal Fransızca metinde ses benzerliği olan işemek (pisser) ve düşünmek (penser) fiillerinin kullanılması dikkat çekici bir ayrıntıdır. Bu örnekle uzamın darlığına ve kapalılığına rağmen düşünsel akışın verimli şekilde devam eden hareketi gösterilmeye çalışılmıştır.¹⁴¹

Bir süre geçmişti, bakışlarım sabit, oturmuş duruyordum, iyice düşünceli, sakin, derinlere dalmıştım; doğrusunu söylemek gerekirse işemek bana çok iyi geliyor, düşünmek için diyorum. Ben zaten bir şeyin üzerine oturur oturmaz, on saniye geçmeden, usumun bana her defasında sunduğu bulanık ve düzenli bir dünyanın içine mutlulukla gömülüyor, böylece dinlenen bedenimin de yardımıyla düşüncelerimin içinde sıcak sıcak kendimi koruyordum; bu durumdan sıyrılmak için günaydın dedim kendi kendime (Toussaint, 1992: 20).

¹⁴¹ BESSARD-BANQUY, Olivier, **Le Roman Ludique- Jean Echenoz, Jean Philippe Toussaint, Éric Chevillard**, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2003, s. 70.

Bu noktada Kundera'nın yavaşlık hakkında yukarıda ileri sürdüğü yavaşlığın hatırlama üzerindeki etkisine dair görüşleri, Toussaint'in konuya bakış açısıyla benzerlik göstermektedir. Buradaki durum *Banyo* adlı romanında anlatı başkişisinin yine buna benzer bir uzam olan banyoda yaşadıklarıyla paralellik göstermektedir. Uzamın fiziksel bakımdan kapalılığına inat kesintiye uğramadan devam eden bir akış söz konusudur.¹⁴² Öyle ki bu akış insan usunun en berrak şekilde aydınlanmasına ve olayların özünü yakalamasına katkıda bulunmaktadır. Sessizlikte seslerin daha net duyulması gibi bir durum açıklanmaya çalışılır. Hatta bunun daha ötesinde bir gerçekliğe ulaşılmak istenir. Bu düşünsel genişleme hali insanın daha yalın ama sonuç verici kararlar almasını sağlamaktadır. Toussaint'e göre bu düşünsel akış hareketi ancak devinimsiz durağanlık içindeki dinginlikle mümkün hale gelebilir:

Kendimden hoşnuttum ve bu duruma son vermek için bir neden yoktu. Bana öyle geliyordu ki düşünce kendi hareketinin farkında olmayan, gelişip olgunlaşması için ve sonunda devinimsiz ve oynak bir noktaya doğru gizemli bir biçimde yönelen olağanüstü ve sayısız açılımla bir arada oluşunu doğallıkla sürdürmesi için rahat bırakmamız gereken bir akıştır (Toussaint, 1992: 20-21).

Yavaşlığın insana düşünsel anlamda sunduğu yararları sıralayan Toussaint, düşünceleri kendi kalıbından sıyrıp sözcüklere dökersek, us dünyamızda işlemlerden geçirerek bir kıvama getirdiğimiz olgunlaşmış düşüncelerin uyandırmak istediği bu etkiden giderek uzaklaşacağını iddia eder. Düşüncelerimizi sözcüklerle ifade etmeyi usumuzda meydana gelen rahatlatıcı ve mutluluk verici bu duruma tercih ettiğimiz

¹⁴² Bkz. ÖZCAN, 2002, s. 182.

takdirde, bunun bize hiçbir yarar sağlamayacağını düşünür. Ayrıca düşüncenin akışındaki yoğunluktan uzaklaşıp bizde bıraktıklarıyla yetinmemizin değersiz bir uğraş olacağını ileri sürer:

Bu arada dilersek tek bir düşünceyi ötekilerin arasından çeker alır, iyice inceler, her yönüyle tartar, gözden geçirir, bir hamuru şekillendirdiğimiz gibi usumuzda biçim verebiliriz, neden olmasın ki ama daha sonra bu düşünceleri sözcüklerle ifade etmeye çalışmak bir çökme olayının sonucu kadar düş kırıcıdır; gerçekten de bu olayın sonunda meydana gelen tortunun gözümüzdeki değeri ne kadar büyürse, bir deney lamelinin üzerindeki tozumsu küçük birikintiyi hatırlatan kimyasal çökeltinin zavallılığı ve acınası görüntüsü de o ölçüde artar (Toussaint, 1992: 21).

Toussaint usumuzu kendi akışı içinde serbest bırakmanın hakiki gerçekliğe ulaşma yolunda deneyimlenmesi gereken en doğru yöntem olduğunu: *“hayır, en iyisi düşünceyi dingin uğraşlarını sürdürsün diye kendi haline bırakmak ve onunla ilgilenmiyor gibi davranırken mırıltısıyla varlığının bilincine doğru sessizce yol almaktır”* (Toussaint,1992: 21) sözleriyle savunur. Buna sessizliğin sesini duyma çabası da denilebilir. Burada geçen düşüncenin mırıltısı ifadesiyle, insanın ezelden bu yana aradığı gerçeklik ve mutluluk olgusu kastedilir. Durağanlık içinde kesintisiz akışını sürdüren bu düşünsel hareket, yavaşlığın düşünce dünyamızda oluşturduğu devinimsiz yalınlığı ortaya çıkararak minimalizmin hareketsizlik felsefesine katkıda bulunur. Bu yolla insan, varoluşa ilgili sorularının yanıtlarını bulabilir.

Toussaint bu bilinçsiz düşünce akışına kendimizi teslim ederek mutluluğu ve gerçekliği yakalayabileceğimizi iddia eder. Düşüncenin kendi haline bırakılmasıyla bireyin ruhunun zincirlerini kırması ve kendi dışındaki dünyaya perde aralayabilmesi kolaylaşacaktır. Bu anlamda yalnızlığın da insanın keşif duygularını canlandırıcı bir etkiye sahip olduğuna bir önceki alt başlıkta değinmiştik.¹⁴³ anti-kahramanın kiralık evinin çatısında bir başına sandalyesinin üzerine oturmasının ardından zihinsel bir yoğunlaşma sonucu ruhunun derinliklerine işleyen düşünsel haz duygusu *Mösyö*'de: “ [...] ruhu ufkun eğriliklerine doğru gerilmiş halde yeni baştan gözlerini gökyüzünün enginliğine çevirdi. Bütün gece gökyüzünün derinlikleri aydınlanıncaya kadar, sakın sakın soluyarak, uzakta, evrenin belleğinde gezinip durdu. Orada dinginliğe ulaştığında, *Mösyö*'nün aklında hiçbir düşünce kıvılcakları olmadı. Akli dünya idi görüşmeye çağırdığı dünya” (Toussaint, 2000: 67) cümlesiyle anlatılmaya çalışılır. Toussaint'in iki yapıtı arasında benzer biçimde gerçekleşen bu düşünce akışı *Mösyö*'de *Fotoğraf Makinası*'ndan farklı olarak geniş bir uzamda gerçekleşir. Dolayısıyla her iki romanda da ruhsal doyuma ulaşmak için uzamın açıklığı ya da kapalılığı değil, insanın kendisiyle baş başa kalmasının önemli olduğu vurgulanmak istenir.

Fotoğraf Makinası'nda anlatı başkışısının on yıl önce aldığı sürücülük derslerinden bahsedilirken gereksiz görünen ayrıntılar arasına eklenen bir başka ayrıntı ile yavaşlığın verimli sonucuna işaret edilir. Romanın anti-kahramanı kursta parkur üzerinde araçla yaptığı denemeler esnasındaki manevralarını “*zaten resmi oyunlarında da Breyer aynı kibarlığı sergiliyor, tüm taşlarını kapalı savunma hatları*

¹⁴³ YAŞAR, M. Ruhat, “Yalnızlık”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 17, Sayı: 1, Elazığ-2007, s. 242.

ardında saklayarak çok uzun vadeli hücum planları hazırlıyordu; ilk aşama yalnızca bitip tükenmeyen küçük düzeltmelerle taşlarının potansiyel dinamizmini artırmaya dayanıyordu (ikincisi taş yemeye)” (Toussaint, 1992: 31) şeklindeki cümlesiyle İspanyol satranç taktiği olan Breyer varyantına benzetir. Toussaint’in kullandığı bu temsil rastgele bir tercihten ibaret değildir. Bu taktik oyunu kazanmak için riskleri göze alarak oyunu belli bir olgunluğa ulaştırana dek piyonların neredeyse hiç birini oynatmadan ve hiçbir taş yemeden uygulanan, sabırla uygun vaktin beklendiği, sonunda ise oyunu kişinin lehine rahatlatarak önünün açılmasını sağlayan bir tekniktir. Toussaint bu temsilden yola çıkarak ağır adımlarla yapılan her işin sağlam olacağını vurgulamaya çalışır.

Fotoğraf Makinası’nda Londra’da geçirdikleri kısa sürenin ardından Fransa’ya dönüş yapan anlatı başkışisi ve Pascale önce trenle Newhaven’e bir Feribota binmek üzere gelirler. Buradan sonra anlatılanlar gereksiz ayrıntılarla dolu olan ama belli noktalarda Toussaint’in daha önce değindiği ve yavaşlık felsefesini pekiştirmeye çalıştığı örneklerle bezelidir. Deniz yolculuğu sırasında güvertede gördüğü bir fotoğraf makinası kabini dikkatini çeker. Kendi de fotoğraf çekmek ister ve kabine girer. Buradan itibaren yaşadıkları gaz istasyonunun tuvaletinde yaşadıklarıyla benzerlik göstermektedir. Birkaç dakika önce istasyonun peronunda feribotu beklediği sırada ışıktaki yansıyan yağmurun durumunu düşünerek düşüncenin akışı ve yağmur arasında bir bağlantı kurar. Burada yine hareketsizliğin gerçekliğin fark edilmesindeki katkısı vurgulanmaya çalışılır:

Yağmur bana düşünce akışının bir sureti gibi görünüyordu; ışığın içinde bir an sabitti, aynı zamanda kendi kendisini izlemek için kayboluyordu

da. Çünkü nedir düşünmek, hep başka başka şeyler düşünülmez mi? Güzel olan akıştır, evet, akıştır ve dünyanın gürültüsünün dışına doğru yol alan bir akışın mırıltısıdır. İçeriğini iyice ortaya çıkarmak için düşünceyi durdurmaya çalışırsak elde edeceğimiz şey, nasıl desem yakalanması olanaksız konturların dalgalı kıpırtısını korumaktan öteye geçmeyecektir. Tıpkı parmaklarımın arasından kayan ışığın içinde parlayan birkaç damla su gibi (Toussaint, 1992: 57-58).

O esnada dar bir alanda alabildiğine genişleyen bir düşünce evrenine yelken açmasını sağlayacak şartlar bir araya gelmiş durumdadır. Sessizlik ve dinginlik sayesinde bir rahatlama, bu rahatlama neticesinde zihnin berraklaşması ve gerçekliğin kendisini algılayabilecek bir düşünce akışının içinde ilerleyebilme olanağının elde edilmesi sağlanır. Yaşamın tüm hızlılığına rağmen şartların olgunlaşmasıyla insan kendisine dışardan bakabilmenin, gerçekliğin özünü fark edebilmenin ve varlığını sorgulayabilmenin hazzını yaşayabilir. Toussaint bu yolla kendi varoluşçuluk felsefesini bizlere tanıtmış olur. Sessizliğin ve hareketsizliğin verdiği mutluluğa işaret etmek ister:

Şimdi zihnimde geceydi, kulübenin yarı karanlığında yalnızdım ve dışarısının sıkıntılarında uzakta düşünüyordum. Aslında düşünmek için en güzel koşullar, akışının en düzenli kıvrımlarında düşüncenin kendini en istekli bıraktığı anlar, kendini bitmek tükenmek bilmez gibi gözüken bir gerçekliğe göre değerlendirmekten bir süre için vazgeçtiği anlardır; o zaman gerilimler, kendimizi bizi tehdit eden tehlikelerden –binlercesini biliyordum- sakınmak için çaba gösterdiğimizde gerilimler yavaş yavaş azalır ve insan yalnız başına ve artan bir rahatlama duygusu içinde

düşüncelerinin akışını izleyerek yaşamının güçlüğünden varoluşun umutsuzluğuna geçer (Toussaint, 1992: 58).

Bu anlamda romana neden fotoğraf makinası başlığı verildiği de açıklık kazanmış olur. Fotoğraf makinası, insanın en mutlu ve keyif aldığı anları zamanı dondurarak bizlere sunması bakımından konuyu açıklamak için özellikle seçilmiş bir imgedir. Toussaint insanın fotoğraf makinasının verdiği etki gibi yaşamı hızdan uzak, doğru ve verimli bir biçimde haz alarak yaşamasını ister. Böylece hareketsizlik, yavaş yaşama ve fotoğraf makinasının işlevi arasında bir bağıntı kurmaya çalışır. Nasıl ki araçla hızla ilerlediğimiz bir otoyolda çevremizde bulunan güzelliklerin farkına varmamız zorlaşıyorsa, yaşamı hızla tüketmeye devam ettiğimiz sürece yaşamdan alabileceğimiz zevk de ellerimizden kayıp gidecektir. Anlatının sonuna kadar bahsi hiç geçmeyen romanın başlığını oluşturan “fotoğraf makinası” imgesinin anlatının sonuna doğru kullanılması hareketsizlik felsefesinin anlatımında doruk noktayı temsil etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu örnekle amacına ulaşmaya çalışan Toussaint, hızlı yaşamayı ve tam tersi olan uyusukluğu değil, sindirerek yavaş yaşamayı anlatı başkışisi kanalıyla bizlere salık verir. Benzer biçimde *Mösyö*'de arkadaşı Kaltz ile gittiği kır evinin odasında günün bütün koşuşturmacasının ardından akşam hissettikleri de bunu göstermektedir. Anlatı başkışisinin “*sonra, ışıklar birer birer sönüp de evin tamamı karanlığa gömülünce, pencereyi açtı ve ağaçların simsiyah dorukları üstünden gökyüzüne bakarak, boşu boşuna uzayıp giden ışık şeritleri olarak düşündüğü uyduların ortaya çıktığını görmeye çalışır*” (Toussaint, 2000: 41) cümlesiyle anlatılan durumu sessizliğin ve dinginliğin insanı yaşamın karmaşasından uzaklaştırarak bakış açısını nasıl berraklaştırdığını göstermesi bakımından önemlidir.

Anlatı başkişisi uçakla seyahati sırasında Londra'dan dönüşünde restoranda bulduğu fotoğraf makinasıyla çektiği fotoğrafı düşünerek, hareketsizlik ve varoluş üzerine düşünmeye başlar. Durağanlığın varlığın çıkış noktası olduğunu, hızlı tüketilen yaşamın varoluşun matematiğine ters düştüğünü düşünür. Evrenin yaratılmadan önce hareketsiz bir yapıda olduğunu, devinim içinde ilerleyen yaşamın özüne dönmeye mecbur olduğunu: “[...] fotoğraf flu ama hareketsiz olacaktı, devinim durmuş olacaktı, hiçbir şey kımıldamayacaktı artık, ne varoluşum ne yokluğum. Orada yaşamdan önce var olan hareketsizlik gözlerimin altındaki gökyüzünden biraz daha uzakta olanca genişliğiyle uzanacaktı” (Toussaint, 1992: 70) sözleriyle dile getirir.

Romanda durum anlatıları yapılırken sürekli uzamsal sıçramalar yapıldığına daha önce yalınlık başlığı altında değinmiştik. *Fotoğraf Makinası*'nin sonuna doğru anlatı başkişisi bir anda Paris dışında bir yerde tren istasyonuna doğru yürüyüşünden bahseder. Tren istasyonunda Paris'e giden son trenin kalktığını öğrenince yürüyerek Orléans yönüne gidişi anlatılır. Yol üzerinde bir telefon kulübesine sığınan anlatı başkişisinin burada yaşadığı ruhsal durum daha önce gaz dolum istasyonunun tuvaletinde ve feribotta fotoğraf çekinme kabininde hissettiği duygularla paralellik göstermektedir. Sessizlik ve dinginliğin verdiği rahatlıkla dış gerçekliğin dışında bir gerçeği yakalamayı amaçlar. Bu gerçeklik boyutuna yaşanan gerçekliği hareketsizlik felsefesi yardımıyla yorarak ulaşmaya çalışır:

Evet düşünüyordum ve gözlerim yumulu, bedenim korunmuş, bir başka yaşama, biçimleri ve soluğu, nefes alış ve veriş, ritmiyle yaşamla özdeş,

yaşamla her bakımdan karşılaştırılabilecek bir yaşama öykünüyordum. Ama bu uzaktaki yaşamda düşünülebiyecek bir yara, saldırganlık ve olası bir acı yoktu. Dış gerçekliğin bitkin enkazında serpilip gelişen ayrı bir yaşamdı bu. Uysal başka bir iç gerçek, her geçen anın tadını çıkarıyordu (Toussaint, 1992: 76-77).

Daha önce yağmurun yağışıyla ilişkilendirdiği düşüncenin akışı burada sessizliğin ve dinginliğin verdiği rahatlıkla birleşerek anlatı başkişisini farklı bir boyuta taşır. Bu sırada bütün korkulardan ve postmodern yaşamın hız-haz odaklı anlayışının etkisinde ortaya çıkan her türlü olumsuzluktan uzaklaştığını hisseder. Dış dünyanın insanın iç dünyasını işgal eden, daha önemli konuları düşünmesine ve doğru kararlar vermesine engel olan bütün fazlalıklarından zihnini arındırır. Kendi içine dönen anlatı başkişisi böylece kendi gerçekliğini oluşturur ve zihninde farklı bir düşünce evreni kurmaya başlar:

Aynı bildik mırıltıyı saymazsak az sayıda ses, ama aynı sonsuz ve dingin bir netlikte zamanın kendi devinimi gibi anlığında akışını sürdüren devinim halindeki biçimler, gereksiz ve görkemli bir akışın sükûneti ve tatlılığı içinde ben de sessizce akmasına izin verdiğim, ele geçmez konturlarıyla titrek biçimler vardı. Düşünüyordum, evet ve hep yeniden başlayan bir lütuftu bu. Korkular susmuş, dehşet kaybolmuştu ve zihnimin derinliklerindeki gizli savunmaların yakıcı izleri bile silinmeye başlıyordu (Toussaint, 1992: 77).

Yaşanılan anın tadını çıkarmak gerektiğine inanan Toussaint geçmişin geride kaldığını, geleceğin henüz yaşanmadığını, dolayısıyla şu anın değerini bilmek

gerektiğini savunur. Yaşanılan anın tadına yaşamı hızlı tüketerek değil, onu olabildiğince yavaşlatıp dondurmaya çalışarak varılabileceğini birbiriyle benzer örnekler vererek göstermeye çalışır. Son olarak “*Issız kırın içinde bütünüyle yalıtılmış bu telefon kulübesinin camları ardında oturmuş günün doğuşuna bakıyor ve kaçıp giden lütfunu düşünerek yalnızca şu anı, yaşadığım anı düşünüyordum; canlı bir kelebeğin bedenine bir iğnenin batırılıp öylece bırakılması gibi. Canlı*” (Toussaint, 1992: 78) şeklindeki benzetmesiyle zamanı durdurma konusunda anlatmak istediğini, bir iğne ve onun ucuna batırılan canlı bir kelebeğin durumu üzerinden fotoğraf makinası imgesiyle verilen örneğe benzer biçimde anlatmaya çalışır. Burada canlı kelebek insanı, ona batırılan iğne zamanın dondurularak şu ana indirgenmesini, bütün olarak bu tablo ise ortaya çıkan aşkın bir gerçekliği temsil eder.

Fotoğraf Makinası’nda hareket unsuru yatay akıştan düşey akışa doğru evrilirken, *Mösyö*’de ise yatay akıştan dikey akışa doğru ilerler. Yani her iki yapıtta da anlatı başkışileri zamansal ve düşünsel akışı önce ahenkli bir yapıda sunar. Daha sonra bu ahenk *Fotoğraf Makinası*’nda gerçeğin yavaşlık olgusuyla yorulması sonucu yerini dinginlik ve sakinliğe bırakırken, *Mösyö*’de doğrudan işlenmese dahi dolaylı olarak hızın esiri olan bireyin onun rüzgârına kapıldığı gösterilmeye çalışılır. Bu bağlamda popüler kültürün toplumsal ve bireysel yıkıcılığı karşısında bireyin inişli çıkışlı yaşamını ortaya koyması bakımından bu dikkat çekici bir ayrıntıdır.

Başından bu yana değindiğimiz düşünceleri ve verdiği örneklerle Toussaint’in yavaşlık olgusu üzerine oturtulmuş kendine ait minimalist bir felsefe

oluşturmayı amaçladığını gördük. Bu felsefenin çıkış noktasının “gerçeğin yorulması” olduğunu, bunun ise ancak sakin ve durağan bir ortamda bireyin kendine dışardan bakmayı denemesiyle gerçekleştirilebileceğini anlatmayı hedefledik. Hızın, hazın kaynağı olduğu düşüncesine şiddetle karşı çıkan Toussaint’in, insanı tüketim kültürünün esiri olmaktan sakındırmaya çalıştığını ve tüketim tutkusuyla bireyin ruhunda oluşacak boşlukların onu tüketmesine seyirci kalmadığını göstermeye çalıştık.

SONUÇ

Çalışmanın başından sonuna değinilen konular göz önünde bulundurulduğunda, 20. yüzyılı bütünüyle etkisi altına alan toplumsal, siyasi, ekonomik, kültürel göndermeleri olmakla birlikte, birçok sanat dalını etkilemeyi başaran ve son olarak edebiyata kadar uzanan postmodernizmin ve minimalizmin geçirdiği evreleri yakından gözlemlemek mümkün hale gelmiştir.

Yaşamda hiçbir olgu kendiliğinden meydana gelmediği gibi, düşünce ve sanat akımlarının da ortaya çıkışını tetikleyen unsurlar oluşmadan ve olgunlaşmadan bir akım haline gelemeyeceği vurgulanmaya çalışılmıştır. Nitekim son dönemde ortaya çıkan bu iki akımın da bundan bağımsız olmadığı anlatılmaya çalışılmıştır.

Bu bağlamda üç ana bölümden oluşan bu çalışmanın ilk iki bölümü genel olarak postmodernizme ve minimalizme ayrılarak izleksel incelemenin öncesinde kuramsal bir bakış açısı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Böylece konunun alt yapısını oluşturan kuramsal yaklaşımlara çeşitli yönlerden değinilerek bu incelemenin sağlam temeller üzerine oturtulması amaçlanmıştır. Minimalizmin yapısı gereği inceleme konusu olan yapıtların çok sayıda öge içermiyor olmasına karşın, dayandığı felsefi arka planın bir hayli geniş oluşu, izleksel inceleme öncesinde bu alt yapının oluşturulmasını zorunlu kılmıştır. Çünkü teorik temel oluşturulmadan uygulamalı bir çalışmanın yapılması eksik bir yapının ortaya çıkmasına neden olabilirdi. Bu anlamda bir yandan postmodern minimalist eğilimler işlenirken, diğer taraftan bu iki akım ve edebiyat arasındaki ilişki ele alınmaya çalışılmıştır.

Postmodernizmin geleneksel düşünce biçimine tepki göstererek devrimsel bir hareket başlattığı ve 20. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle gerçek anlamda kendini kanıtlayarak kayda değer adımlar attığı, özellikle Fransız postmodernistlerin ileri sürdükleri düşüncelerle kökleri çok sağlam olduğu söylenen modernizmin gelenekçi bakışına ağır bir darbe indirdiği görülmüştür. Düşünsel alandaki bu gelişmelere paralel olarak postmodernizmin köklü yapıdaki modern edebiyat kültürüne karşı başlattığı süreç, o zamana kadar büyük bir bağlılıkla benimsenen sistemin gücünün zayıflamasına neden olduğu vurgulanmıştır. Kullandığı çeşitli yöntemler ve biçimsel denemelerle yeni bir edebi kültür mozaiğinin temellerinin atıldığı altı çizilmiştir. Bu bakımdan edebi akımlar ekseninde düşünüldüğünde postmodern edebiyat anlayışının yüzyılımız itibariyle ortaya çıkan ve hâlâ varlığını sürdüren son edebi akım olduğu anlatılmıştır.

Postmodern düşüncenin kavramsal, tarihsel ve yazınsal alanda varoluşundan bahsedildikten sonra, yine postmodernizm gibi sanatın birçok dalına etki eden minimalizmden bahsedilmiştir. Her ne kadar postmodernizmin uzantısı gibi görülse de postmodernizmin karmaşa ve kaos gibi temel ilkeleri karşısında sadelik, yalınlık, açıklık gibi söylemleri savunmasının ona karşı bir tepki oluşturduğu gösterilmiştir. Yaşamın karmaşası içinde boğulmaya yakın bir anda yaşamı yeniden anlaması ve mutlu olması için insanoğluna tutunacak bir dalının olduğunu hatırlatan ve ona yeni bir bakış açısı sunan minimalizmin hem sanatsal hem de yazınsal alanda özgün bir duruş sergilemeyi başardığı görülmüştür. Bu anlamda minimal metinlerin, postmodern insanın sorunlarına eğildiği ve bu sorunlara çözümler üretmeye çalıştığı açıklanmıştır. Minimalist metinlerin geçmiş birçok edebi türle yakın ilişkisi olduğu

bilinmekle birlikte, bu türlerin minimal metinlerin olmazsa olmazı olarak nitelendirilen izleksel özü taşıyor olmalarının minimalist metin olarak kabul edilme yolunda önlerine çıkan en büyük engel olduğu görülmüştür.

Yazma biçimi ve yapıtlarında ele aldığı konularda vermek istediği mesajlarla minimalist bir yazar olarak gösterilebilecek Jean-Philippe Toussaint'in çok yönlü kişiliği, dünya görüşü, edebiyata bakışı yapıtları yoluyla ortaya konulmuştur. Bireyden hareketle bütün bir insanlığı ilgilendiren sorunları dile getiren Toussaint'in yüzyılın sorunlarına aslında ne kadar duyarlı olduğu anlaşılmıştır. Çağdaşlarıyla kıyaslandığında ortaya koyduğu yapıtlarıyla biçimsel ve biçimsel özgünlüğü yakalamış sayılı yazarlardan biri olmayı başardığı görülmüştür. Hacimsel olarak yoğun olmayan yapıtlarının içerik, anlatım ve verilmek istenen mesaj itibarıyla gerçekten yoğun bir yapı oluşturduğu fark edilmiştir. Nitekim incelememize konu olan *Fotoğraf Makinası* ve *Mösyö* adlı yapıtlarının hem minimalist kurgunun biçimsel özelliklerini hem de biçimi temsil eden izleksel özü bir arada sunan birer minimalist metin oldukları gösterilmiştir.

Postmodernizm ve minimalizmin edebiyat dünyasındaki yansımalarını yakından tespit etme imkânı bulmak için bu çalışmaya esas oluşturan Jean-Philippe Toussaint'in *Fotoğraf Makinası* ve *Mösyö* yapıtları üzerine izleksel bir inceleme yapılmıştır. Bu anlamda Jean-Philippe Toussaint'in bu iki yapıtında öne çıkan ve minimalist metinlerin temel izleklerinden olan yalınlık, yalnızlık ve yavaşlık konuları ele alınmaya çalışılmıştır.

İzleksel incelemeye konu olan her unsurun postmodernizm ve minimalizm arasındaki ilişkiye göre anlam kazandığı üzerinde durulmuştur. Bu çerçevede son bölümün ilk alt başlığı olan *Yalınlık* olgusunun postmodernizm ve minimalizmin çelişmesi sonucu ortaya çıktığını vurgulanmıştır. Minimalizmin yalınlığa ilişkin ilkelerini edebiyat süzgecinden geçirerek damıtılmış bir minimal kurgu anlayışı oluşturma sürecinde Toussaint'in ortaya koyduğu biçimsel ve biçemsal farklılık gösterilmiştir. Evrenin ve yaradılışın başlangıcındaki yalınlık göz önüne alındığında her şeyin özünde sade ve katıksız bir yapıda olduğu ve yine her şeyin özüne dönerek yalınlaşması gerektiği Toussaint'in bakış açısından anlatılmaya çalışılmıştır. Evrenin yaşıyla eş değer bir kavram olan yalınlık olgusunun birçok alanda olduğu gibi edebiyat alanında da kendini gösterdiği söz konusu iki yapıt üzerinde yapılan bu inceleme sonucu ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Varlığını karmaşa ve belirsizlik kavramları üzerine oturtan postmodernizm karşısında minimalizmin sadeliği, basitliği ve sıradanlığı öncelediği düşüncesinden hareketle bu çıkarım güçlendirilmiştir. Bu gerçek ışığında incelenen iki yapıtın anlatı başkışilerinin yaşam biçimleri, eylemleri ve çevreleriyle ilişkilerinden yola çıkılarak yalınlıktaki zenginlik vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu iki yapıtta yalınlığa ilişkin öne çıkan unsurlar hem biçim hem de içerik bakımından genel olarak incelenmiştir.

İkinci olarak postmodernizm ve minimalizmin kaynaşması sonucunda ortaya çıkan *Yalnızlık* olgusuna değinilmiştir. Yalnızlık konusunun iki akımın da ortak izleksel unsuru oluşunun bu kaynaşmanın temelini oluşturduğu vurgulanmıştır. Yalnızlık olgusunun, postmodern insanın yüzyılımız itibariyle en önde gelen

sorunlarından biri olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Aşırı bireyselleşmenin etkisiyle bencilleşen insanın zamanla çevresiyle duygu alış-verişinde bulunmaktan dahi uzak durabilecek düzeye gelebileceği gösterilmiştir. Toussaint'in bu sorunu anlatı başkişilerinin minyatür yaşantı biçimleri ve davranışları aracılığıyla yansıtmayı başardığı görülmüştür.

Yalnızlığın insanın yaratıcılık tarafını ortaya çıkarması bakımından bazı olumlu yönlerinin olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. İçine kapanan ve kendini dış dünyadan yalıtın bireyin olumsuz gibi görünen bu durumunun bireysel çabaları sonucunda evrilerek olumlu sonuçlar doğurabileceği anti-kahramanların yaşadıklarıyla vurgulanmıştır. Popüler kültürün bireyi tüketmeye zorladığı, onu tüketerek mutlu olacağına inandırdığı, ama aslında her şeyi tüketerek bireyin yalnızlığa giderek daha da çok sürüklendiği, hatta çevresiyle beraber kendine dahi yabancılaştığı gösterilmeye çalışılmıştır. Bir başka deyişle, zamanın isteklerine boyun eğen insanın doyumsuzluğunun önce nesneyi, sonra zamanı ve son olarak kendini tükettiğinin altı çizilmiştir.

Son olarak, yalınlıkta olduğu gibi postmodernizm ve minimalizmin çelişmesi sonucu ortaya çıkan *Yavaşlık* unsuru izleksel açıdan incelenmiştir. Bu bağlamda bir yandan bireyi hızlı tüketmeye iten postmodernizmin eleştirildiği, diğer yandan yavaş yaşamaya önem veren minimalizmin övüldüğü bir tablo ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu konudaki düşünceleri ve verdiği örneklerle Toussaint'in yavaşlık olgusu üzerine oturtulmuş kendine ait minimalist bir felsefe oluşturmayı amaçladığı görülmüştür. Bu felsefenin çıkış noktasının “gerçeğin yorulması” olduğu,

bunun ise ancak sakin ve durağan bir ortamda bireyin kendine dışardan bakmayı denemesiyle gerçekleştirilebileceği anlatılmaya çalışılmıştır. Hızın, hazzın kaynağı olduğu düşüncesine şiddetle karşı çıkan Toussaint'in, insanı tüketim kültürünün esiri olmaktan sakındırmaya çalıştığı ve tüketim tutkusuyla bireyin ruhunda oluşacak boşlukların onu içten içe tüketmesine seyirci kalmadığı gösterilmiştir.

Minimalizme göre hızın ayrıntılarda gizlenen mutluluğu yok ettiği düşüncesi, anlatı başkışilerinin gerçekleştirdikleri eylemlerle anlatılmıştır. Bu anlamda anın yavaş ve dingin bir ritimde tadına vararak yaşanmasının mutluluğu yakalama noktasında bireye yardımcı olacağı gösterilmiştir. Bu bilgiler ışığında hızın aslında insanın düşmanı olduğu vurgulanmıştır. Böylece hız-haz unsurunun olumsuz etkisinin karşısına yavaşlık ve mutluluk arasındaki olumlu ilişki yerleştirilerek yaşamdan zevk alınabileceğinin altı çizilmiştir. Bütün bu tespitler söz konusu iki yapıtın anlatı başkışilerinin davranışları aracılığıyla gösterilmeye çalışılmıştır.

Çalışma boyunca birtakım öznel değerlendirmelere başvurulsa da, genel olarak nesnel bir tavır takınılmaya çalışılmış, bu nesnelliğin sağlanması ve çalışmanın belli bir kişi ya da zümrenin görüşleriyle sınırlandırılmış bir yapı sergilememesi için konuya ilişkin yararlanılan kaynaklar olabildiğince geniş tutulmaya ve böylece sosyal bilimlerden tutarlı bir çalışma ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Sonuç itibarıyla postmodernizm ve minimalizmin etkisi altında bir edebi metnin nasıl şekillendiği görülmüştür. Bu üç temel izlek üzerinden insanlığın aslında

en temel sorunları olan karmaşıklığa, iletişimsizliğe ve hızlı tüketim kültürüne eleştirel bir bakış yöneltmiştir. Zamana ve yaşanan postmodern çağa ışık tutmakla beraber, onun eleştirisi yapılmıştır. Böylece yadırganan ve kimi edebiyatçılar tarafından gereksiz görülen minimalist metinlerin ortaya çıktığı çağ ve çağın insanı hakkında ileri sürdüğü savlarla edebi değer açısından kayda değer bir yeri hak ettiği vurgulanmıştır. Bu bağlamda çalışma boyunca değinilen konulara göz atıldığında sistematik biçimde teoriden uygulamaya doğru ilerleyen bir çizgi takip edildiği, daha önce anlatılanların somutlaştırılmasının ve anlaşılır hale getirilmesinin amaçlandığı görülmüştür. Böylece evrensel ölçekte etki alanına sahip bu iki akımın izleksel açıdan edebiyata yansması uygulamalı olarak gösterilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- AKAY, Ali, **Postmodern Görüntü**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2002.
- AKAY, Ali, Hubert Damisch “Beni İlgilendiren Sanat Tarihi Değil, Sanat Üstüne Neyin Sorgulanacağı” (Söyleşi), **Sanat Dünyamız Dergisi**, Çev. Elif Rifat, Sayı: 100, 2006, 416-427.
- AKAY, Ali, **Postmodernizmin ABC’si**, İstanbul, Say Yayınları, 2010.
- AKTULUM, Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara, Öteki Yayınevi, 2000.
- AKTULUM, Kubilay, **Parçalılık-Metinlerarasılık**, Ankara, Öteki Yayınevi, 2004.
- AMMOUCHE- KREMERS, “Entretien avec Jean-Philippe Toussaint”, **Jeunes Auteurs de Minuit** (Ammouche, Kremers et H. Hillenaar), Crin, 1994, s. 27-35.
- ARARGÜÇ, M. F., “Yeni Püritan Öykülerde Minimalist Dünyalar” (Bildiri), **M. Ruhi Esengün Anma Toplantısı, Edebiyat Dil, Zaman, Mekan**, Erzurum, 2009.
- ARMAĞAN, Ahsen, “Yalnızlık ve Kişiler Arası İletişim İlişkisi: Öğrenciler Üzerinde Bir Araştırma”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Cilt: 7 Sayı: 30, 2014, s. 27-43.
- ARMAĞAN Mustafa, **Gelenek ve Modernlik Arasında**, İstanbul, İnsan Yayınları, 1995.
- ASLAN, S., YILMAZ, A., “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm”, **C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, Sayı: 2, 2001, s. 93-108.
- AYTAÇ, Gürsel, **Edebiyat Yazıları III- “Postmodern”**, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1995.
- BATES, H.E, **Kısa Öykü- Yazınsal Bir Tür Olarak**, Çeviren: Gökçen Ezber, İstanbul, Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2001.

BATUŞ, Gül, “Sözlü Kültürden Kitle Kültürüne Geçişte Direnen Değerler”, **2. International Symposium- Communication in the Millenium**, İstanbul,17-19 Mart 2004, s. 817-825.

BAUDRILLARD, Jean, **Simulakrlar ve Simulasyon**, Çeviren: Oğuz Adanır, Dokuz İzmir, Eylül Yayınları, 1998.

BAUDRILLARD, Jean, **Tüketim Toplumu Söylenceleri Yapıları**. Çeviren: H. Deliceçaylı ve F. Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010.

BAXTER, Charles, “Anlık Kurmaca” **Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)**, 12 (Eylül-Ekim 1997), s. 85-90.

BERTHO, Sophie, “Jean-Philippe Toussaint et la Métaphysique”, **Jeunes Auteurs de Minuit** (Ammouche-Kremers et H. Hillenaar), Crin, 1994, s. 15-25.

BESSARD-BANQUY, Olivier, **Le Roman Ludique- Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard**, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

BEST, S., KELLNER,D., **Postmodern Teori**, Çeviren: Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları 2000.

BLANCKEMAN, Bruno, **Les Fictions Singulières**, Paris, Prétexte Editeur, 2002.

CALVİNO, Italo, **Amerika Dersleri**, Çeviren: Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 1995.

DOLTAŞ, Dilek, **Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar/Uygulamalar**, İstanbul, Anka Kitabevi, 2003.

DURAND, Alain-Philippe, **Un Monde Techno- Nouveaux espaces électroniques dans le roman français des années 1980-1990**, Berlin, 2004.

DÜZGÜN, Özge, **Tobby Litt'in "King Death" Adlı Yapıtında Minimalist Ögeler**, (Yüksek Lisans Tezi) Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2013.

EAGLETON, Terry, **Edebiyat Kuramına Giriş**, Çeviren: Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.

EAGLETON, Terry, **Postmodernizmin Yanılsamaları**, Çeviren: Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011.

ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.

ECO, Umberto, **Açık Yapıt**, Çeviren: Yakup Şahan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi 1992.

ECO, Umberto, **Anlatı Ormanında Altı Gezinti**, Çeviren: Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 2011.

EMRE, İsmet, **Postmodernizm ve Edebiyat**, Ankara, Anı yayınları, 2006.

ERDEN, Aysun, **Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri**, Ankara, Bizim Büro Yayınevi, 2010.

ESFANDİ, Esfandiar, "L'instrumentalisation des procédés énonciatifs chez les "minimalistes" français des années 1980: Le cas de Patrick Deville et de Jean-Philippe Toussaint" Plume, première année, numéro 1, printemps-été 2005, publiée en été 2006, s. 39-58.

FEYERABEND, Paul K., **Yönteme Hayır**, Çeviren Ahmet İnam, İstanbul, Ara Yayınları, 1991.

FLIEDER, Laurent, **Le Roman Français Contemporain**, Paris, Editions du Seuil, 1998.

FOSTER, Hal, **Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard**, Çeviren: E. Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2009.

GALİP, A., **Örnek ve Açıklamalarıyla Minimal Öykü Nedir?**, Ankara, Bence Kitap, 2011.

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

GOETHE, Johann Wolfgang von, **Faust**, Çeviren: Nihat Ülner, Ankara, Öteki Yayınevi, 1992.

GÜLLÜOĞLU, Özlem, “Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Popüler Kültür Ürünlerini Benimsetme ve Yayma İşlevi Üzerine Bir Değerlendirme”, **Global Media Journal** (Turkish Edition), 2012; 2(4), s. 64-86.

GÜMÜŞ, Semih, **Modernizm ve Postmodernizm- Edebiyatın Dünü ve Yarını**, İstanbul, Can Yayınları, 2010.

GRANT, Ian Hamilton, “Potmodernizm ve Bilim ve Teknoloji”, **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü** (Stuart Sim), Çeviren: Mukadder Erkan, Ali Utku, Ankara, Ebabil Yayınları, 2006, s. 77-92.

HABERMAS, Jürgen. **Modernlik: “Tamamlanmamış Bir Proje”**, Çeviren: G.Naliş, İstanbul, Kıyı Yayınları, 1990.

HOLLAND, W. Eugène, **Deleuze ve Guattari'nin Anti Oedipus'u- Şizoanalize Giriş**, Çeviren: Ali Utku- Mukadder Erkan, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2007.

HOLLİNGER, R., **Postmodernizm ve Sosyal Bilimler, Tematik Bir Yaklaşım**, Çeviren: Ahmet Cevizci, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2005.

HOUPPERMANS, S., **Jean Echenoz, Etude de l'Œuvre**, Paris, Bordas, 2008.

- HUYSSSEN, Andreas, “Postmodernin Haritasını Yapmak”, **Modernite versus Postmodernite** (Derleyen: Mehmet Küçük), Ankara, Vadi Yayınları, 2000, 207-235.
- IRMAK, C. H., **Mimarlıkta Yalnlık ve Minimalist Tavır**, (Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2002.
- ISLAKOĞLU, P. Mine, **Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar**, (Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir, 2006.
- KAVURAN, Tamer, “Sanat ve Bilim’de Gerçek Kavramı”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 15, 2003, s. 225-237.
- KAYA, İ., **Sinemada Minimalizm ve 2000 sonrası Türk Sinemasında Minimalist Yaklaşımlar**, (Yüksek Lisans Tezi) Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2011.
- KEFELİ, A., **Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları**, İstanbul, 3F Yayınları, 2007
- KILINÇ, Ahmet, “Sevim Burak’ın Küçürek Öykücülüğü” **Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 6/3 Summer 2011, s.1983-1994.
- KIZILÇELİK, Sezgin, **Postmodernizm Dedikleri**, İzmir, Saray Kitapevleri, 1996.
- KIERKEGAARD, Soren, **İroni Üzerine**, Çeviren Sıla Okur, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2003.
- KORKMAZ, R., DEVECİ, M., **Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü**, Ankara, Grafiker Yayınları, 2011.
- KOVACS, Andras Balint, **Modernizmi Seyretmek**, Çeviren: Ertan Yılmaz, Ankara, De Ki Yayınları, 2010.
- KÖKDEN, Uğur, “Kısa Kurmaca”, **Adam Öykü (Kısa kısa Öykü Özel Sayısı)**, 12

(Eylül-Ekim 1997), s. 16-19.

KÖKSAL, A., “Minimalist Sanatta Bir Ressam ve Bir Besteci: Stella ve Glass”, **Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Ankara Üniversitesi, Sayı: 47, Ankara, 2007, s. 31-42.

KUNDERA, Milan, **Yavaşlık**, Çeviren: Özdemir İnce, İstanbul, Can Yayınları, 2000.

KUNDERA, Milan, **Roman Sanatı**, Çeviren: Aysel Bora, İstanbul, Can Yayınları, 2009.

LEWIS, Barry, “Postmodernizm ve Roman” **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü** (Stuart Sim), Çeviren: Mukadder Erkan, Ali Utku, Ankara, Ebabil Yayınları, 2006, s. 143-156.

LİMON, Birsen, “Kültürel değişim Sürecinde Popüler Kültür ve Kitsch Kavramı”, **İdil Sanat ve Dil Dergisi**, 2012, Cilt 1, Sayı 3 / Volume 1, Number 3, s. 106-115.

LUCY, Niall, **Postmodern Edebiyat Kuramı- Giriş**, Çeviren: Aslıhan Aksoy, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003.

LYOTARD, Jean-François, **Postmodern Durum**, İstanbul, Ara Yayıncılık, 1990.

MO, Bjornerud Gro, “Jean-Philippe Toussaint et l’Ouverture de l’Espace”, **Romansk Forum**, Nr. 20- 2005/1, s. 107-112.

MORAN, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.

MORGAN, Diane, “Potmodernizm ve Mimari”, **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü** (Stuart Sim), Çeviren: Mukadder Erkan, Ali Utku, Ankara, Ebabil Yayınları, 2006, s. 91-106.

MOTTE, W., **Small Worlds: Minimalism in Contemporary French Literature**, London, University of Nebraska Press, 1999.

NİETZSCHE, Friedrich, **Şen Bilim**, Çeviren: Levent Özşar, Bursa, Asa Yayınları, 2003.

ÖĞÜT, Çağdaş Gül, **Popüler Kültürün Toplumsal Etkileri ve Pop Sanat**, (Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2008.

ÖZ, Fahri, “Yeni Bir Tür Olarak Çok Kısa Öykü”, **Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Hacettepe Üniversitesi, Cilt 25 Sayı:2, Aralık 2008, s. 187-204.

ÖZCAN, M. Emin, “Espace dans ‘La Salle de Bain’ de J-P. Toussaint” **Cahier de Linguistique et de Littérature- Mémoire et Espace** (Abdelghani El Himani) No: 2-3, Novembre 2001- Mars 2002, s.182.

ÖZDOĞRU, Pelin, **Minimalizm ve Sinema**, İstanbul, Es Yayınları, 2004.

ÖZKİRAZ, A., **Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum**, Konya, Çizgi Kitabevi, 2007.

ÖZOT, Gamze S., “Postmodern Roman’da Anlatıcı, Zaman ve Mekan Yapısı”, **Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 7/3, Summer, Ankara, 2012, s. 2275-2286.

ÖZTOKAT, Nedret, “Çağdaş Türk Yazınında Kısa Kısa Öykü”, **Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)**, 12, (Eylül-Ekim 1997), s. 41-45.

PARLA, Jale, **Don Kişot’tan-Bugüne Roman**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.

PAZ, Octavio, **Modern İnsan ve Edebiyat**, Çeviren: Turhan Ilgaz, İstanbul, Remzi Yayınevi, 1993.

RABATE, Dominique, **Le Roman Français depuis 1900**, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

REVAZ, F., PAHUD, S., “Récit Minimal et Publicité”, **Le Récit Minimal** (Sabrinelle Bedrane, François Revaz, Michel Vieignes), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, 51-80.

ROSENAU, Pauline, **Postmodernizm ve Toplum Bilimleri**, Çeviren: Tuncay Birkan, Ankara, Ark Yayınları, 1992.

RYAN, Michael, “Postmodern Siyaset”, **Modernité versus Postmodernité** (Derleyen: Mehmet Küçük), Ankara, Vadi Yayınları, 2000, s. 451-471.

SALMAN- HAKYEMEZ Y.D., “Öykülemenin Öyküsü”, **Adam Öykü Dergisi (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)**, Sayı:12, (Eylül-Ekim 1997), s. 5-15.

SARUP, Madan, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm Eleştirel bir giriş**, Çeviren: Abdülbaki Güçlü, İstanbul, Kırkgece Yayınları, 2010.

ŞAYLAN, G., **Postmodernizm**, Ankara, İmge Kitabevi, 2006.

SCHOOTS, F., “Littérature Minimaliste”, **Jeunes Auteurs de Minuit** (Ammouche-Kremers et H. Hillenaar), Crin, 1994, s. 127-144.

SIM, Stuart, “Postmodernizm ve Felsefe” **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü** (Stuart Sim), Çeviren: Mukadder Erkan, Ali Utku, Ankara, Ebabil Yayınları, 2006, s. 3-15.

SOYKAN Ömer Naci, **Türkiye’den Felsefe Manzaraları**, İstanbul, Yapı-Kredi Yayınları, 1993.

STRICKLAND, Edward, **Minimalism: Origins**, Indianapolis, Indiana University Press, 1993.

ŞİMŞEK, Osman, “Post-Endüstriyel Süreçte Endüstriyel Sistemde Ortaya Çıkan Değişimler”, **Sayıştay Dergisi**, Sayı:36, Ocak-Mart 2000, s. 104-126.

TALLON, Jean-Louis, **Monsieur Toussaint; Interview avec Jean-Philippe**

Toussaint Hors Press Webzine culturel, Novembre 2002.

TİLBE, A.-KUZEÇİ, D., “Jean-Philippe Toussaint’in *Banyo (Salle de Bain)* Adlı Romanın Küçürek (Minimaliste) Bir Bakış”, **Edebiyat Edebiyat Öğretimi ve Değişbilim Yazıları, Uluslararası V. Dil, Yazın, Değişbilim Sempozyumu**, Cilt: 2, 2005, s. 638-647.

TİLBE, Ali, **Çağdaş Özkurgu Romanı**, Tekirdağ, Ufuk Basımevi, 2010.

TOSUNER, Necati; "Çok Kısa Öykü İçin Çok Kısa Sözler", (deneme), **Adam Öykü Dergisi (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)**, Sayı:12, (Eylül-Ekim 1997), s. 40.

TOUSSAINT, Jean-Philippe, **Fotoğraf Makinası**, Çev. Uğur Ün, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1992.

TOUSSAINT, Jean-Philippe, **Banyo**, Çev. Mustafa Balel, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1990.

TOUSSAINT, Jean-Philippe, **Mösyö**, Çev. Mustafa Balel, İstanbul, Ayrıntı Yayınları 2000.

TUNÇ, Arif Ziya, “Modernizm ve Postmodernizm Kavramı ve Postmodern bir Gezgin: Eric Fischl”, **Bir Metafor Olarak Yol ve Yolculuk Konulu Sempozyum** Kırıkkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Kırıkkale, 10.12.2004.

TURAN, Müslüm, **Postmodern Teori**, İstanbul, On iki Levha Yayınları, 2011.

TURANİ, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 2010.

TDK., **Türkçe Sözlük**, haz: Şükrü Halûk Akalın, (11. baskı.), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.

ULAŞ, Sarp Erk, **Felsefe Sözlüğü**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2002.

WATSON, Nigel, “Potmodernizm ve Yaşam Tarzları”, **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü** (Stuart Sim), Çeviren: Mukadder Erkan, Ali Utku, Ankara, Ebabil Yayınları, 2006, s. 45-57.

WEST, D. **Kıta Avrupa Felsefesine Giriş: Rousseau, Kant ve Hegel'den Foucault ve Derrida'ya**, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2005.

YANIKLAR, Cengiz, “Tüketim Kültürü, Kapitalizm ve İnsan İhtiyaçları Arasındaki İlişki Üzerine Bir Tartışma”, **C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt: 34, Sayı:1, Mayıs 2010, s. 25-32.

YAŞAR, M. Ruhat, “Yalnızlık”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt: 17, Sayı: 1, Elazığ-2007, s. 237-260.

YILDIZ, Hasan, “Postmodernizm Nedir?”, **Sosyal Bilimler Dergisi**, Dumlupınar Üniversitesi Sayı:13, Aralık 2005, s. 153-166.

YILMAZ, M., **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2006.

ÖZET

Yapıtlarından bazıları sinemaya da uyarlanan ve renkli kişiliğiyle edebiyata yeni bir soluk kazandıran Belçikalı yazar Jean-Philippe Toussaint, romanlarında kullandığı biçimsel yenilikler kadar, biçimsel yönde geliştirdiği yaklaşımla biçim-biçem uyumunu bir arada vermeyi başaran yazarlardan olmuştur.

Bu çalışmanın amacı, postmodern bir dünyada minimalist bir yaklaşımla üretilen edebi metinlerin nasıl bir yapıda olduklarını ortaya koymak ve bu yönde verilmiş yapıtlardan yola çıkarak biçimsel doğrultuda öne çıkan belli başlı izleksel unsurları göstermektir. Bu bağlamda incelemenin ana konusunu oluşturan yazarımız Jean-Philippe Toussaint'in *Fotoğraf Makinası (L'Appareil Photo)* ve *Mösyö (Monsieur)* adlı yapıtları da biçim-biçem uyumunun ortaya konulduğu önemli edebi yaratılardandır.

Toussaint bütün yapıtlarında benzer konuları işleyerek çağına ışık tutmayı başaran yazarlardan olmayı hedefler. Adı geçen yapıtlarında da postmodern ve minimalist yaşam kültürünün izlerini üstü örtük eleştirel bir yaklaşımla yansıtmaya çalışır. Bu edebi kültürü yakından tanımak için söz konusu izleksel incelemenin öncesinde, bu tip yapıtların ortaya çıkmalarının temel nedeni olan postmodern ve minimalist düşünce sistemi hakkında bilgi verilmiştir. Böylece kökü, gövdesi ve dallarıyla karmaşa, çelişki, indirgeme, sadelik, basitlik gibi olguların birleşimini sunan postmodern ve minimalist edebi kültür ağacının yapısı ortaya konulmuştur.

RÉSUMÉ

Auteur belge, Jean-Philippe Toussaint a pu apporter une nouvelle dimension à la littérature avec ses œuvres extraordinaires. Il a également adapté au cinéma quelques unes de ses œuvres. Il est l'un des auteurs capables de maintenir la concordance formelle et stylistique avec une harmonie thématique.

Le but de cette étude, c'est de mettre en évidence la structure de quelques textes littéraires de Toussaint ayant une approche minimaliste et de montrer les éléments thématiques principaux qui apparaissent du point de vue stylistique à partir de ses autres œuvres similaires. À cet égard, les deux romans de Jean-Philippe Toussaint intitulés *L'Appareil Photo* et *Monsieur*, œuvres qui constituent le sujet principal de cette étude, sont des créations littéraires importantes où l'auteur met en avant la concordance formelle et stylistique.

En mettant l'accent sur des sujets semblables dans ses œuvres, Toussaint vise à porter une lumière frappante sur son époque. Dans ses œuvres en question, il essaie de refléter d'une manière critique les traits de la concrétisation du postmodernisme et du minimalisme. Avant d'entamer l'étude thématique des romans en question, nous avons essayé d'éclaircir le système réflexif qui constitue la raison principale de l'apparition de ce type d'œuvres afin de mieux connaître cette culture littéraire. Nous avons révélé la structure de l'arbre de la culture littéraire postmoderne et minimaliste qui offre la combinaison des éléments comme la complexité, la contradiction, la réduction, la simplicité.

ABSTRACT

Jean-Philippe Toussaint, a Belgian writer, who has added new dimensions into literature with his extraordinary novels. Toussaint whose novels have been turned into screenplay as well has achieved to be one of the most well-known writers both offering stylistic innovations in his novels and also reflecting form-style compatibility simultaneously with his formal approach.

The aim of this work is to present the structure of the literary texts which are produced by minimalist approach in post-modern world and to show stylistically the prominent thematic observable principals based on the similar works in this approach. In this point of view, Jean-Philippe Toussaint's novels, *Camera (L'Appareil Photo)* and *Monsieur*, the main subject of this research, are important literary works among which are created according to form-style compatibility.

By emphasizing on the similar subjects in his novels, Toussaint aims to be one of the writers who successfully guide his era. In his mentioned two novels above, he tries to reflect the cultural signs of post-modernist and minimalist life by critical approach. To understand this literary culture closely, post-modern minimalist approaches which constitute the main reason behind the emergence of this type of research were introduced and considered. By this way, a tree structure of the complexities from the roots to the contradictions and reductions up through the trunk and simplicities extended out to the branches of post-modern minimalist literary culture was presented.