

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
GENEL SOSYOLOJİ VE METODOLOJİ PROGRAMI**

**CHUCK PALAHNIUK'IN ROMANLARINDA
AMERİKAN TARZI SOSYALLİKLERİN ELEŞTİRİSİ**

(Doktora Tezi)

**Hazırlayan:
20016095 M. Kubilay AKMAN**

**Danışman:
Doç. Dr. Besim F. DELLALOĞLU**

İSTANBUL, 2005

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
1. GİRİŞ.....	1
2. EDEBİ KURAM ÖĞELERİ.....	6
2.1. Yansıtma Teorisi.....	11
2.2. Karnaval ve Roman.....	15
2.3. Edebiyatın Karanlık Yolları.....	19
2.4. Yapıt, Yazar ve Okur.....	23
2.5. Minör Politika ve Edebiyat.....	27
3. CHUCK PALAHNIUK VE KAKOFONİ TOPLULUKLARI.....	41
3.1. Tarihin Ortanca Çocuğu: Chuck Palahniuk.....	41
3.2. Kakofoni Toplulukları.....	44
4. METİN OKUMALARI.....	47
4.1. “Kusursuzluk ve Tamamlanmışlık” Kısacında Yaşamak.....	47
4.2. Bir Direniş Olarak “Görünmezlik”.....	65
4.3. Son Creedish.....	78
4.4. Tıkanan Hayatlar.....	87
4.5. Ölümüne Ninni.....	96
4.6. Kaçaklar Ve Göçmenler Diyarı.....	102
5. KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ: DÖVÜŞ KULÜBÜ VE AĞIR ROMAN.....	110
5.1. İtiraf Edilemeyen Bir Cemaat Olarak Dövüş Kulübü.....	112
5.2. “Yeraltının En Hası”: Kolera.....	115
6. SOSYAL BAĞLAM.....	119
6.1. Amerika ve Simülasyon.....	120
6.2. Eğlencelik Kentler.....	122
6.3. Sosyo-ekonomik, Siyasal ve Kültürel Olgular.....	123
7. ELEŞTİREL ÇIKARIMLAR.....	130
7.1. Bir Gerçekçi mi?.....	130
7.2. Bir Romantik mi?.....	134
7.3. Minör Bir Edebiyat mı?.....	139
8. SONUÇ.....	142
EK-1 KRONOLOJİ.....	153
EK-2 RESİMLER.....	155
KAYNAKLAR.....	176
ÖZGEÇMİŞ.....	182

ÖNSÖZ

Chuck Palahniuk'ın edebiyatında Amerikan toplum modeli eleştirisi üzerine gerçekleşen bu araştırma, alanında ilk olma niteliğini taşıyor. Bugüne kadar Palahniuk çeşitli araştırmacıların, sosyologların çalışmalarında incelendi. Fakat, buradaki bağlamlarına benzer bir şekilde, herhangi bir Doktora teziyle gündeme gelmedi. Bu açıdan tezin yeraltı edebiyatı konulu tartışmalara katkısı olabileceğini düşünüyorum.

Sanem'e, Chuck Palahniuk'ın romanlarına dikkatimi çektiği için teşekkür borçluyum. Kara kara düşünüp bir tez konusu bulmaya çalışırken bana bir kitap (Dövüş Kulübü) verdi, "bunu oku" dedi. Beni sinemaya götürdü ve "bu filmi (Fincher'ın Dövüş Kulübü uyarlaması) izle" dedi. Tartışmak istediğim birçok konunun Chuck Palahniuk'ın romanları etrafında düğümlendiğini Sanem'in yardımları olmadan göremezdim. Ayrıca tez yazım aşamasında da, her adımda eleştiri ve önerileri yolumu açtı. Onun desteği olmasaydı bu tez de olmazdı.

Danışmanım Doç. Dr. Besim F. Dellaloğlu, doktora eğitimi ve tez aşaması boyunca, geçmişte yüksek lisans düzeyinde de göstermiş olduğu gibi, tahakküm ve manipülasyon kullanmayan bir pedagojik yaklaşımın mümkün olduğunu; akademik araştırmaların, özgürlüğün üretkenlikle buluştuğu bir tarzda gerçekleşebileceğini bir kez daha kanıtladı. Kendisine minnettarım.

Sadece benim değil birçok Mimar Sinanlının yürüdüğü akademik yol aslında Prof. Dr. Ali Akay'ın açtığı mecradan geçiyor. Onun sayesinde Türkiye'nin genelindeki sosyoloji çevrelerinden farklı olarak, Avrupa sosyoloji ve sanat gündemini birebir takip etme şansımız oldu. Prof. Dr. Ali Akay'a, sosyolojik gelişimime katkılarından dolayı teşekkür ediyorum.

Son olarak, aileme, bana eğitim hayatım boyunca gösterdikleri dayanışma için teşekkür ediyorum. Onların, özellikle sevgili babam Ahmet Muştak

Akman'ın modern bilinci ve somut destekleri olmasaydı bir sosyolog olamazdım.

ÖZET

(Chuck Palahniuk'ın Romanlarında Amerikan Tarzı Sosyalliklerin Eleştirisi)

Chuck Palahniuk, Amerika'nın sunduğu toplumsal modele ve sosyalliklere, bu modelin kültürel alandaki görünümüne en köklü eleştirileri getiren Amerikalı edebiyatçılardan biridir. Onun romanlarında, 20. ve 21. yüzyıl Amerikan toplumunun aşırı yönelimlerinin edebi bir kurgusunu görmek mümkündür. Palahniuk'ın geliştirdiği edebi boyuttaki eleştiri, birçok açıdan çağdaş sosyolojinin bazı kuramcılarının görüşlerine ve kavramlarına tekabül eder. Bunlar arasında Gilles Deleuze, Felix Guattari, Michel Foucault, Georges Bataille, Jean Baudrillard gibi isimler ve onlar tarafından problematize edilmiş olan yersizyurdsuzlaşma, köksap, savaş makinesi, organsız beden, iktidar, iç deney, simülasyon, hipergerçeklik, baştan çıkarma kavramları sayılabilir. Çağdaş sosyologların kuramsal alanda oluşturdukları kavramları Chuck Palahniuk edebi düzeyde kurmuştur. Chuck Palahniuk üzerine yürütülecek olan bir araştırmanın önemli bir yönü, onun edebiyat tarihi ve kuramları açısından bakıldığında nerede durduğudur. O bir gerçekçi midir, romantik midir; yada, majör toplumsal yapıyı ve politikaları eleştiriye tuttuğu metinleri minör edebiyat içine dahil edilebilir mi. Bunlar, Chuck Palahniuk üzerine yürütülen bu edebiyat sosyolojisi araştırmasının can alıcı tartışma öğeleridir.

ANAHTAR KELİMELER: Chuck Palahniuk, minör edebiyat, yeraltı edebiyatı, tüketim toplumu, yersizyurdsuzlaşma, hipergerçeklik, hipergerçekçilik, Kakofoni Topluluğu.

ABSTRACT

(Critique of American Style Socialities in Chuck Palahniuk's Novels)

Chuck Palahniuk is one of the most radical American authors that criticize the social model, socialities and appearances of this model in cultural area provided by America. It is possible to witness a literary fiction of the extreme tendencies of American society in 20th and 21st century. The critique in literary dimension that is built by Palahniuk corresponds to the thoughts and concepts of some theoreticians in contemporary sociology. Among them, names of Gilles Deleuze, Felix Guattari, Michel Foucault, Georges Bataille, Jean Baudrillard and concepts problematized by these theoreticians like deterritorialization, rhizome, war machine, disorganized body, power, inner experience, simulation, hyperreality, and seduction may be mentioned. Chuck Palahniuk has composed in literary level these concepts that have been constructed by the contemporary sociologists in theoretical area. An important aspect of the research focuses on Chuck Palahniuk is determination of that where is he located according to history of literature and literary theory. Is he a realist or romantic; or, may his texts where he criticizes major social structure and politics be included in minor literature. These are the crucial discussion elements of this sociology of literature research on Chuck Palahniuk.

KEYWORDS: Chuck Palahniuk, minor literature, underground literature, consumption society, deterritorialization, hyperreality, hyperrealism, Cacophony Society.

1. GİRİŞ

Bu çalışmanın kapsamı, Chuck Palahniuk'ın romanlarında, edebi yönden Amerikan tarzı sosyalliklerin eleştirisi üzerinde şekillenmiştir. Bu kapsamdaki tartışma öğeleri ele alınırken, Palahniuk romanları ile bağlantılı olduğu noktalarda iki alan daha gündeme gelecektir: kuram ve sosyal bağlam.

Kuram, sadece akademik bir araştırma kuramsal zemine dayanmak zorunda olduğu için değil; aynı zamanda Chuck Palahniuk'ın metnlerinin 20. ve 21. yüzyıl sosyal kuramının bazı kavramsal meseleleriyle örtüşmeler arz etmesi nedeniyle de çalışma içinde ağırlık taşımaktadır. Yaşadığımız, toplumsal döngüler içinde sürekli olarak farklı alanlar arasında yatay-geçişli temaslar gerçekleşen çağda her metnin her metinle ilişkilenebilme imkânları bulunmaktadır. Toplumsal, siyasal, kültürel, sanatsal, edebi alanlardan metinler, yersizyurdsuzlaşan sosyal çevrimler içinde yan yana gelmekte, iç içe geçmekte ve düğümlenmektedir. Fakat Palahniuk'ın metinleriyle çağdaş sosyal kuram arasındaki benzerlikler, örtüşmeler çağın bu genel atmosferinin ötesinde, özgül temas noktaları sunmaktadır. İkinci bölümde çerçevelenen kuramsal söylemler üzerinden, dördüncü bölümde Palahniuk'ın romanlarının özgüllüğünde ve tekiliğinde tartışılacağı gibi, Chuck Palahniuk 20. yüzyılın ikinci yarısında sosyolojinin problematize ettiği konuları ve kavramları edebi metinleri içinde ifade etmektedir. Foucault'un "iktidar", Lyotard'ın "postmodern durum", "büyük-anlatı", "küçük-anlatı"; Deleuze ve Guattari'nin "yersizyurdsuzlaşma", "savaş makinesi", "organsız beden", "köksap"; Bataille'in "iç deney", "potlaç", "kötülük"; Baudrillard'ın "simülasyon", "hipergerçeklik", "baştan çıkarma", "transseksüelite", "transpolitik" kavramları yazarın romanlarında imgesel düzeyde kurulur. Burada sorun, Palahniuk'ın bu kavramlardan haberdar olup olmaması, sözü geçen kuramcıların metinlerini okumuş olup olmaması değildir. Önemli olan, yazarın iradesinden azade olarak, ördüğü edebi evrenin birçok yönden çağdaş sosyolojinin problemlerine temas etmesidir. Dördüncü bölümde, yazarın romanları analiz

edilecek ve her romanın sunduğu sosyoloji ve felsefeyle kesişme noktalarına işaret edilecektir.

Kuram, kaçınılmaz olarak çalışmanın metodolojik yöneliminin belirlenmesinde bir çıkış noktası olmuştur. Edebiyat sosyolojisi, sanat sosyolojisinin açtığı mecrada, onun bir kolu olarak gelişmiş ve bugüne kadar geniş bir literatür oluşturmuştur. Mevcut çalışmada, bu literatürün tümünü taramak gibi total bir boyut söz konusu değildir. Her akademik çalışma mutlaka bir “kadraj” oluşturmayı gerektirir. İster istemez, birçok öge kadrajın dışında kalacaktır. Bu kadrajı ne oluşturur? Öncelikle, araştırmacının kişisel ve öznel yönelimleri etkilidir. *Konu, sınırlandırılmadığı, kendi dışındaki evrenden ayrılmadığı sürece bir araştırma evreni değildir.* Toplumun sunduğu sonsuz sosyallikler içinde, bir kümeyi seçer, sınırlandırır ve araştırırsınız. Konunun gerektirdiği boyutlarda, bağlantılı başka alanlara da yönelmek mümkündür. Aynı prensip, bilimsel araştırmanın kuramsal dayanakları için de geçerlidir. 19. yüzyıla bakıldığında, dönemin entelektüel atmosferini kavramak ve bunu sosyal bilimsel bir araştırmada yansıtmak için okunması gereken metinlerin çok daha sınırlı olduğu görülür. 20. ve 21. yüzyılda ise bir kuramsal metinler “bombardımanı” söz konusudur. Sosyal bilimcilerin ele alıp incelemesi, araştırma süreçlerinde değerlendirmesi gereken binlerce metin bulunmaktadır. Belki de, günümüz araştırmacısı için “bibliyomanlık” bir patolojiden ziyade mesleğinin gerektirdiği zorunlu bir vasıf haline gelmektedir. Artık, her metnin diğer metinlerle ilişkilenebileceği bir akış söz konusudur. Bu yönden bakıldığında, araştırmanın kuramsal kısmını sınırlandırmak, en az konuyu sınırlandırmak ve genel evrenden koparıp almak kadar zordur. Ama bir “kuramsal kadraj” da oluşturmak zorunludur. Bu kadrajı, yine araştırmacı öznenin kişisel yönelimleri, öncelikleri, tercihleri ve toplumsal olgulara karşı yaklaşım tarzı belirleyecektir. Fakat bazı metinler vardır ki, seçilen araştırma konusuyla birlikte can alıcı bir bütünlük oluşturmaktadırlar. Bu metinlerin tartışılması ve konuyla oluşturduğu iletişimsel bağlantıların açığa çıkarılması büyük önem taşımaktadır. Bu çalışma bağlamında, araştırma konusunun

merkezi problemlerine birçok noktadan değen, tekabül eden ve kuram- edebiyat bağlamındaki geçişliliği gösteren metinler, Jean Baudrillard'ın kuramsal metinleri oldu. Jean Baudrillard'ın simülasyon, baştan çıkarma, tüketim toplumu, hipergerçeklik, virallik, kültür, evrensellik ve iletişim üzerine geliştirdiği fikirlerin, birçok açıdan Palahniuk'ın romanlarını tartışmamız için önemli bir temel sunduğunu düşünüyorum. Bu açıdan, kadrajın içinde Baudrillard'ın metinlerinin yer alması, kişisel tercihlerden çok bir zorunluluk olarak gerçekleşti.

Kuramla beraber, *sosyal bağlamın* değerlendirilmesi ve tartışılması, Palahniuk'ın metinlerinin oluşum sürecindeki etkilerinin açığa çıkarılması başat bir önem arz etmektedir. Palahniuk, tüm romanlarına yayılmış olan eleştirel bir söylemle Amerikan tarzı yaşamı, sosyallikleri, tüketim toplumunu, kitle kültürü karşısında bireyin eritilmesini, giderek belirsizleşip silinmesini hedef alır. Amerikan toplumunun ve sisteminin modern, sosyal, siyasal, kültürel bağlamları, Palahniuk'ın neye karşı çıktığını ve karşı çıktığı olguları edebi açıdan nasıl temsil ettiğini gösterecektir. Altıncı bölüm bu konu üzerinde odaklanmaktadır. Esasen, Jean Baudrillard'ın ve Michael Hardt ile Antonio Negri'nin görüşleriyle paralel olarak Amerikan toplumunun güncel yönelimleri sorgulanmaktadır. Ayrıca, Umberto Eco'nun ABD üzerine gözlem ve fikirleri de mevcut tartışma içinde konumlanacaktır.

Sosyal bağlam dendiğinde, yazarın kişisel deneyimleri, yaşantıları, aidiyetleri ve kendi hayatı ile edebiyatı arasındaki etkileşimler de konu edilmelidir. Her yazarın, şu ya da bu oranda, kişisel tarihinin yapıtı üzerinde etkisi bulunmaktadır. Bu durum, Chuck Palahniuk'ın sunduğu örnekte daha açıktır. Onda, kişisel olan ve edebi olan arasında yoğun bir ilişki, etkileşim ve geçişlilik vardır. Yazarın sahip olduğu sosyal kimlikler, aile tarihi, yaşadığı kişisel travmalar, mesleki deneyimler, başarısızlıklar, açmazlar... Tüm bu öğeler, romanlarında yansımalarını bulmuş, temsil edilmiştir. Jorge Louis

Borges, birkaç yakınımı ve arkadaş çevremi eğlendirmek için yazıyorum, demişti. Chuck Palahniuk da, her şeyden önce kendi kişisel çevresine yönelik olarak ve onlardan beslenerek yazmıştır. Özellikle, yazarın Kakofoni Topluluğu içindeki faaliyetlerinin ve gençlik deneyimlerinin yapıtları üzerinde yoğun bir etkisi vardır. Sosyal bağlamın kişisel çevre içinde şekillenen bazı yönleri, çalışmanın üçüncü bölümünde araştırmaya dâhil edilmiştir. Dördüncü bölümdeki metin okumaları, üçüncü bölümün sunduğu detaylarla, kişisel yaşantı ve deneyimler içindeki eklemlerini bulacaklardır.

Chuck Palahniuk'ın romanlarının insanları şok ettiği söylenmiştir. Yazar tarafından çizilen aşırı durumlar ve sosyal tablolar, birçok okuyucuda şok etkisi bırakmış olabilir. Fakat Palahniuk, amacının insanları şok etmek olmadığını, bununla ilgilenmediğini belirtir. Bu konuda şöyle der: "Daima transandantal bir noktaya, romantik bir noktaya ulaşmayı deniyorum; fakat buna gerçekten geleneksellik-dışı bir yoldan, gerçekten kutsal olanı çiğneyen bir yoldan ulaşmayı istiyorum. Bu romantik, dokunaklı, hazin noktaya ulaşmak; fakat kutsal şeyleri ayaklar altına alan birçok eylem yoluyla."¹ Chuck Palahniuk, hedeflediği "transandantal nokta"ya, kutsal olana karşı çıkmak gibi "lanetli" bir yoldan ulaşmayı denediği oranda Georges Bataille'in epistemesine yaklaşmakta ve edebiyatın "kötülük" temasıyla birlikte varolduğu bir mecraya dâhil olmaktadır. Ayrıca, sorulması gereken soru, yazarın ne oranda, söylediği gibi "romantik bir nokta"yı problematize ettiğidir. Yedinci bölümün konusu bu olacaktır. Bu bölümde Palahniuk'ın gerçekçi bir yazar mı yoksa çağdaş bir romantik mi olduğu, ya da daha farklı bir yönelimle mi edebi üretimlerini gerçekleştirdiği soruları üzerinde durulacaktır.

Karşılaştırma olgusu, toplumsal eleştirinin olduğu kadar edebi araştırma ve eleştirinin de gerçekleştirilebilmesini sağlayan yöntemlerden biridir. Olguların karşılaştırılması sonucunda ortaya çıkan yüzeylerde karşılaştırılan öğelerin

¹ Guardian, 13 Mart, 2004

yeni görünümleri ortaya çıkmaktadır. Bu yöntemle, bir olgu bugüne kadar hiç görülmediği bir açıdan görülebilir ve çözümlenebilir. Karşılaştırmalı çözümlemenin bir örneği olarak Beşinci bölümde Chuck Palahniuk'ın *Dövüş Kulübü* romanı ve Metin Kaçan'ın *Ağır Roman*'ı bir arada ele alınacaktır. Her ikisi de çağdaş bir anti-ütopya ya da yeraltı edebiyatının güncel örnekleri olarak alınabilecek olacak bu metinler özellikle küresel ve yerel boyutlarının onlara kazandırdıklarıyla karşılaştırılarak değerlendirileceklerdir.

Bu çalışmanın amacı, bir edebiyatçının metinlerinin birçok yönden güncel sosyal realiteye gösterdiği örtüşme noktalarını açığa çıkarmaktır. Modern toplumun eleştirisi onun tüm görünümlerini mümkün olduğu oranda içermelidir. Modern toplumun edebi, sanatsal düzeydeki görünüşüyle bilimsel, sosyolojik alandaki görünümü arasındaki farkın sektörel bir farklılık olduğunu düşünüyorum. Edebiyat ve sosyoloji iki ayrı sektördür ve bu sektörlerden birini diğerinden daha hakiki görmemizi gerektirecek bir neden bulunmamaktadır. Hiyerarşik yaklaşımdan uzak bir açıdan baktığımızda, her iki alandan diğerine doğru yönelmeler olduğu görülecektir. Sanatın ve edebiyatın bir sosyolojik gözü olduğu kadar, sosyolojinin de belirli yönlerden sanatsallaşması söz konusudur. Çalışmanın ilerleyen bölümleri bu açıdan değerlendirilmelidir.

2. EDEBİ KURAM ÖĞELERİ

Günahın ve meleğin bilinmez mücadeleleri, iç isyanlar, sıçramalar, geri düşüşler, derinlerden yükselen, bazen bilincin kıyısına kadar bile varmayan çığlıklar; yüzlerin, gözlerin arkasındaki şey... İşte romancının görmeye çalıştığı şey.

Charles Plisnier, *Roman Üzerine Düşünceler*

Edebi metinlerin çözümlenmesi kaçınılmaz olarak kuram alanında, özellikle de edebiyat kuramı alanında bugüne kadar ifade edilmiş olan *temel* görüşlerle yüzleşmeyi gerektirir. Fakat kuramsal akında yürütülecek olan bir tartışma “kesinlik” ve “mutlaklık” arayışından uzak durmak zorundadır. Jean-François Lyotard’ın ifade ettiği gibi 19.yüzyılın sonundan bugüne edebiyat, güzel sanatlar ve bilimdeki oyunun kurallarını değiştiren köklü değişiklikler yaşanmıştır. Çağdaş toplum ve kültürde, hangi birleştirme türünü kullanırsa kullansın, hangi tarz ve bağlamda şekillenirse şekillensin “büyük anlatı” güvenilirliğini kaybetmiştir.² Bugün, hiçbir kuramsal anlatı mutlak bir evrensel geçerliliğe ve kesinliğe sahip değildir. Dolayısıyla, burada gerçekleşecek olan kuramsal tartışmalar, öncelikle bir kavramsal gerçeğe ulaşip, ardından bu “gerçeğin” kılavuzluğunda araştırma konusuna yönelmek gibi bir yaklaşımdan uzaktır. Uygulanacak olan, daha çok araştırma nesnesi olarak seçilen edebi metinlerle farklı disiplinlerden seçilmiş olan kuramsal metinler arasındaki bazı mütekabiliyet durumlarına, kesişmelere, temaslara, zıtlıklara ve çatallanmalara işaret etmektir. Lyotard’ın günümüz entelektüel dünyası için yaptığı yerinde saptamayla, her bilimin kendi yerini bulduğu “ansiklopedik ağ” dalgası dağılmakta, bilimler tedricen serbest kalmaktadır. “Çeşitli bilim dalları arasındaki klasik ayırt edici çizgiler böylece sorgulanmaktadır; disiplinler ortadan kalkmakta, bilimler arasındaki sınırlarda karışmalar oluşmakta ve bu gelişmelerden yeni bölgeler doğmaktadır.”³ Edebiyat çözümlemelerinin yapıldığı kuramsal alan da farklı disiplinler arasındaki sınırların belirsizleştiği, transdisipliner bir süreç olarak belirmektedir. Bu nedenle, ileride

² J.F. Lyotard, *Postmodern Durum*, Çev: Ahmet Çiğdem, Vadi Yay., Ankara, 1994, s. 11, 85

³ A.g.y., s. 88

değerlendireceğimiz metinler, edebiyat eleştirisi ve edebiyat sosyolojisi alanlarında olduğu kadar genel sosyolojik ve felsefi alanlarda da konumlanan metinler olacaktır.

Günümüzde toplumsal olgular üzerine, her kesin hemfikir olabileceği kavramsal çerçevelere sahip olmasak da sanat ve edebiyat söz konusu olduğunda, bu türlerin diğer toplumsal fenomenlerden, üretimlerden ve ürünlerden farklı, ayrı bir mecrayı oluşturduğu genellikle kabul edilir. Sanat da diğer toplumsal olgular gibi belirli yapıların etkisiyle gerçekleşen bir üretim olarak tanımlanmıştır. Janet Wolff'a göre sanat yapıtları "tanımlanabilir toplumsal grupların özgül tarihi deneyimlerinin ürünüdürler ve dolayısıyla bu grupların düşüncelerini, değerlerini, varoluş koşullarını kendi içlerinde taşırlar; özellikle yapıtın sahibinin değer yargılarını temsil ederler".⁴ Sanatçının toplumsal aidiyetleri, varlık koşulları ve kimliği yapıtını vülger anlamda belirlemese de sanat yapıtı tüm verili sosyal koşulların izlerini taşır. Sanatçının yaratıcı etkinliği son bulduktan sonra yapıt bağımsızlaşacaktır. Alımlama ve değerlendirme süreçlerinde anlam kazanan sanat yapıtı, yaratıcısının ardından özerk varlığını sürdürür.⁵ Herbert Read'e göre her sanat eserinin iki ayırt edici ögesi vardır: alımlayıcının duyarlılığına seslenen ve bu nedenle açıkça ifade edilemeyen, psikolojik kökenli biçimsel bir öge ve bu altta yatan biçimlerin üzerine giydirilmiş, daha karmaşık ya da rastlantısal öge. Read'e göre sanatın biçimsel ögesi arketip özelliği taşır; dünyanın fiziksel, insanın psikolojik yapısına bağlıdır. Sanatçının kendisini toplumdan ayrı tutabilmesini sağlayan budur. Sanatın "evrensel" biçimsel ögesi sanatçıyı toplumsal bağlamlarından ve konumlarından uzaklaştırırken, daha rastlantısal ve kişisel sanat pratikleri bu estetik kaçışın yönünü tekrar topluma çevirir. Bu süreç, çevrimsel bir döngü olarak devam eder.⁶

⁴ Janet Wolff, *Sanatın Toplumsal Üretimi*, Çev: Ayşegül Demir, Özne Yay., İstanbul, 2000, s. 51

⁵ Hülya Yetişken, *Estetiğin ABC'si*, Kabalcı Yay., İstanbul, 1998, s. 52, 94

⁶ Herbert Read, "Devrimci Sanat Nedir?", Enis Batur (Ed), *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1998, s. 128-129

Gilles Deleuze ve Felix Guattari'ye göre *bilim, felsefe ve sanat* düşüncenin üç büyük formudur. Düşüncenin üç büyük formunu tanımlayan şey, her zaman kaosla kapışmak ve kaosun üzerine bir düzlem çekmektir. Felsefe, kavramsal kişiliklerin edimiyle, tutarlılık vererek sonsuzu kurtarmak ister; olayları ya da tutarlı kavramları sonsuza taşıyacak bir "içkinlik düzlemi" çizer. Bilim, kısmi gözlemcilerin edimiyle, gönderimi kazanmak uğruna sonsuzdan vazgeçer; şeylerin durumlarını, fonksiyonları ya da gönderimsel önermeleri tanımlayan koordinatlardan bir düzlem çizer. Sanat ise, estetik figürlerin edimiyle, sonsuzu yeniden veren sonluyu yaratmak ister, anıtları ya da bileşik duyuruları taşıyan bir kompozisyon düzlemi çizer.⁷ Felsefe, tümcelerden ya da bir eşdeğerinden, *kavramlar* çıkartır; buna karşılık, bilim *prospektler* ve sanat da *algılamalar* (percept) ve *duygulamalar* (affect) çıkartmaktadır.⁸ Sanat, malzemenin olanakları içinde, algılamı nesne algılamalarından ve algılayan bir öznenin durumlarından, duygulamı da bir durumdan ötekine geçiş olarak duygulanımlardan çekip alır. Bir duyular kitlesinden, katışıksız bir duyum varlığı çıkartır. Bunun gerçekleşmesi için, her yapıtın sahibine göre değişen ve yapıtın parçası olan bir yöntemi gereklidir. Deleuze ve Guattari'ye göre her sanat yapıtı bir *anıttır*; "buradaki anıt bir geçmiş anan şey değildir, kendi öz saklanışlarını yalnızca kendi kendilerine borçlu olan ve olaya onu kutlayan bileşimi veren bir mevcut duyular kitlesidir. Anıtın eylemi anımsama değil, uydurmadır..."⁹ Sanat alanında sorun daima şu düzlem üzerinde hangi anıtın çatılacağını, ya da hangi düzlemin şu anıtın altına çekileceğini veya her ikisini kararlaştırmaktan ibarettir.¹⁰ Sanatın işi sonsuzu yeniden bulmak, yeniden vermek için sonludan geçmektir.¹¹

⁷ G. Deleuze-F. Guattari, *Felsefe Nedir?*, Çev: Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1996, s. 176

⁸ A.g.y., s. 30

⁹ A.g.y., s. 149-150

¹⁰ A.g.y., s. 175

¹¹ A.g.y., s. 176

Sanat, bilim ve felsefe, kaosun onu kesen düzleme göre doğan üç kızıdır. Bunlar kaoidlerdir. Kaosu kesen düzlemler üzerinde üretilmiş her bir gerçekliğe kaoid adı verilir.¹² “Sanat kaos değildir, ama kaosun görüyü ve duyumu veren bir kompozisyonudur... Sanat kaotik değişkenliği *kaoid* değişikliğe dönüştürür... Sanat, en sevimli kişiliği, en büyümlü manzarayı kullanarak da olsa, kaosla savaşıyor, ama onu duyulur kılmak için savaşıyor.”¹³ Deleuze ve Guattari, “kompozisyon”u sanatın tanımı olarak görürler. Burada üzerinde durulan estetik kompozisyonudur ve bileşiklerle oluşturulmamış şey bir sanat yapıtı değildir. Bilimi devreye sokan ve malzemenin işi olan teknik kompozisyonla duyumun işi olan estetik kompozisyonu birbirine karıştırmamak gerekir. Bir sanat yapıtı hiçbir zaman teknik tarafından ya da teknik için yapılmamıştır ve kompozisyon adını tümüyle hak eden “estetik kompozisyon”dur. Kuşkusuz, teknik her sanatçıya ve yapıta göre bireyselleşen pek çok şeyi içermektedir. Teknik kompozisyon ve estetik kompozisyon düzlemleri arasındaki ilişki, tarihsel olarak hiç durmaksızın değişir.¹⁴ Sanatsal alan üzerinde, hangi öğelerin, malzemelerin, anlatım olanaklarının nasıl kompoze edildiğine göre farklı sanatsal türler konumlanırlar. Edebiyat da, tüm diğer sanat türleri gibi, her şeyden önce bir estetik kompozisyonudur. Edebiyatçılar, edebi ürünlerini kendi özgül yollarıyla kaosa bir düzlem çekmek için üretirler. Tek istediğimiz, kendimizi kaostan korumak için bir parçacık düzendir¹⁵ ve edebiyat bu düzeni aradığımız sanatsal bölgelerden biridir.

Bugüne kadar “edebiyat” diye tanımlanmış olan her şeyden bazı değişmez bünyesel özellikleri çıkarmak kolay değildir. İnsanların yazıyla bir “ilişki kurma biçimi” olarak görebileceğimiz edebiyatın hiçbir “özü” yoktur. Her türlü metin “şiiirsel” olarak okunabilir, ve eğer edebi bir yaklaşımın ölçütü buysa, her metin bir “pragmatik-olmayan” okumaya da imkân tanır. Bu bağlamda, “tren

¹² A.g.y., s. 185

¹³ A.g.y., s. 182

¹⁴ A.g.y., s. 171

¹⁵ A.g.y., s. 185

tarifesine bir trenin kaçta geleceğini öğrenmek için değil de, modern varoluşun hızı ve karmaşıklığı hakkında genel fikirler geliştirmek için göz atarsam, onu edebiyat olarak okuduğum söylenebilir.”¹⁶ Bu yaklaşıma göre, edebi metni edebi olmayandan ayıran sınırlar belirsizleşmektedir. Edebiyatı diğer metinselliklerden ayıran sadece bir bağlam ve yaklaşım sorunudur. Bu durum 20.yüzyıl çağdaş sanatının gündeme getirdiği temel bir sorunu çağırıştırıyor. 20.yüzyıl sanatı için önemli bir kırılma noktası Marcel Duchamp ve ardından Pop Art’tır. Duchamp’ın hazır-yapımları (ready-made) ile birlikte sıradan ve gündelik yaşama ait olanın sanatsal alana girmesi ve sanatı diğer toplumsal alanlardan ayıran sınırların belirsizleşmeye başlaması söz konusu olmuştur. Pisuarın banyolardan sanat galerilerine yolculuğu,¹⁷ sanatın kendi dışındaki alanlardaki serüvenleri ve yatay-geçişliliğiyle eşzamanlı olarak gerçekleşmiştir. Bu durum, elbette sanatsal olan ve olmayan arasındaki hiyerarşiyi de sekteye uğratan bir olgudur.

20.yüzyılda ivme kazanan ve bugün de etkileri devam eden, sanatın ve edebiyatın ayrıcalıklı, hiyerarşik bir konumları olmadığını; sanatsal ve edebi ürünlerin tıpkı diğer metinler gibi içinde buldukları toplumsal bağlama göre, sabit olmaktan uzak ve değişebilir anlamlar taşıdıklarını; onların derin bir hakikatin ifadesi olmak gibi üstün bir pozisyonda bulunmadıklarını dile getiren yaklaşım karşısında çok önemli bir kuramsal engel buldu: yansıtma teorisi. 20.yüzyılın çağdaş sanatları, edebiyatı ve kuramsal açılımları bu handikapla hesaplaşarak gelişebildiler. 21. yüzyıl, birçok açıdan bir önceki yüzyılın hesaplarının henüz kapanmadığı bir dönem olarak başladı. Bu nedenle yansıtma teorisine karşı girişilecek bir tartışma hâlâ güncelliğini korumaktadır.

¹⁶ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, Çev: Tuncay Birkan, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2004, s. 25

¹⁷ Bkz. Ek-2, Resim-1

2.1. Yansıtma Teorisi

19. ve 20. yüzyıl boyunca, sanatı gerçekliğin bir yansıması ve taklidi olduğu için değerli bulan, anlamlı gören kuramcılar vardı. Bu kuramcılar aslında Antik Yunan'dan beri süregelen bir geleneği izliyorlardı. Bazıları için sanat prestijini bu taklit niteliğinden alıyordu. Fakat başlangıçta, yansıtma (mimesis) teorisinin kurucusu olan Platon'a göre, sanat bu özellikleri nedeniyle değersizdi ve sanatçılar ideal devletten kovulmalıydı.

Diğer sanatlarla bağlantılı olarak Batı edebiyatında "temsiliyet" (representation) mimesis'le beraber alınsa da, birebir "yansıtma"ya indirgenemeyecek farklı görünüşler arz eder. Antikiteden 20. yüzyıla doğru, edebiyatın daha karmaşık ve daha demokratik temsil formlarına doğru yaşadığı dönüşümü gördük. Bu bağlamda, Platon'un tanımladığı mimesis süreci, 19. ve 20. yüzyılda yeni boyutlar kazanmış ve gelişmiştir. Bugün vurgulanması gereken, "temsil" ve "yansıtma"nın birbirine eşit olmadığıdır. Yansıtma kavramı nesne ve imge arasında daha mekanik bir ilişkiye işaret ederken, temsiliyette nesnelliğin etkin bir düzeyde edebi evrende kurulması söz konusu olabilmektedir.

Platon *Devlet*'te edebiyat formunun (lexis) iki temel türü olduğunu belirtiyordu: hikâye etme (diegesis) ve taklit (mimesis). Şair olayları hikâye ederek aktarmayıp, kendisi başkası gibi davranıp canlandırırsa *mimesis* yapmış oluyordu.¹⁸ Platon sanatın nesnelerin bir görüntüsünü (eidola) yarattığını öne sürmektedir. Sanat duyulur dünyayı (kosmos aisthetos) taklit eder, Platon'a göre sanatın ulaşamadığı gerçek varlık ise kosmos noetos'tur. Sanat sanılar (doxa) içindedir. "Sanıların ötesine yalnız akıl yoluyla geçilebilir; çünkü sanının karşıtı olan hakiki bilgiye (episteme) yalnız akıl yoluyla ulaşılabilir."¹⁹ Sanat, bir *doxa* olarak *episteme* karşısında değersizdir. Platon,

¹⁸ İsmail Tunalı, *Grek Estetik'i*, Remiz Kitabevi, İstanbul, 1983, s. 76–78

¹⁹ A.g.y., s. 70, 82-83

sanat taklitçi bir etkinlik olarak akla dayanmadığına göre neye dayanır, sorusunu sorar. Sanatın dayandığı yeti, “duyu ve heyecanlarımız”, yani “taşkın yanımız”dır. Aklın durgunluğuna ve ağırbaşlılığına karşılık, duyu yanımız hareketli ve taşkındır. Platon’un vardığı kesin sonuç şudur: “Sanat, bir taklit etkinliği olarak ciddi bir iş değil, bir oyundur. Bu oyun, bir gerçeği olmayan hayallerle oynama demektir. Sanatçı, artık, bir yaratıcı değil, ciddi olmayan, yararlı olmayan işlerle uğraşan bir oyuncudur. Bu haliyle sanatçı, topluma yararlı bir kişi değil, zararlı bir kişidir.”²⁰ Bu nedenle tahayyül edilecek toplumsal ütopyalarda ve sistemlerde sanatçıya yer verilmemelidir.

Aristoteles’in yansıtma anlayışında, Platon’un sanata ve sanatçılara karşı olumsuz tutumu bir oranda kırılmıştır. Aristoteles, *Metaphysika*’da, insanda üç temel etkinlik bulunduğunu ifade eder; bunlar, *bilme*, *eylemde bulunma* ve *yaratmadır*. Bu üç etkinliğe üç bilim tekabül eder. *Theoretike* bilmeyi, *praktike* eylemi ve *poetike* yaratmayı araştırır.²¹ Yaratma süreçlerini değerlendirirken, Aristoteles, sanatsal taklidin (mimesis) moral yönünü belirleyenini, taklit nesnesi yapılan insanın ahlaki özellikleri olduğunu belirtir. Eğer taklit nesnesi olan insan “iyi” bir insan ise, taklit de iyi, yani ahlâki olacaktır. Taklit edilen insan “kötü” ise, ortaya çıkacak taklit ürünü de ahlâki yönden kötüdür. Olumlu mimesis sürecinde izleyici sahnedekilerle özdeşim kurarak *katharsis* (arınma) yaşar. Aristoteles için sanat etik karşısında bir uşaktır (ancilla).²² Aristoteles’ten sonra da sanatı “uşak” olarak gören zihniyetin örneklerini görmeye çağlar boyu devam edildi.

Sanatı bir yansıtma olarak gören anlayışın sıklıkla başvurduğu bir imge “ayna” benzetmesidir. Leonardo da Vinci, bu benzetmeyi şöyle ifade eder: “Eğer yaptığınız resmin, doğada konu olarak seçtiğimiz nesnelere tam benzeyip benzemediğini anlamak istiyorsanız bir ayna alın ve bu nesnelere

²⁰ A.g.y., s. 83, 86

²¹ A.g.y., s. 97

²² A.g.y., s. 101, 116

orada nasıl yansıdığına bakarak aynada gördüğünüzü resminizle karşılaştırın.”²³ Sadece ressamalar değil, tiyatrocular, şairler, heykeltıraşlar, yazarlar, müzisyenler ve sinemacılar da kendi bağlamlarında doğaya ve topluma aynalar tutmuşlardır. Temsiliyet sorunu uzun bir süre sanat ve edebiyat için önemli bir handikap olmuştur. Sanat yapıtları gerçekçi bir frekansta dış dünyayı yansıtıp yansıtamadıklarına göre yargılanmıştır.

Gerçekçi sanat anlayışına göre, sanat tarihinin genel görünüşünü bir bütün olarak aldığımızda, sanatta öz ve biçim değişimleri, eninde sonunda, toplumsal ve ekonomik değişmelerin sonucu olarak gerçekleşecektir. “Yeni biçimleri, eninde sonunda yeni öz belirler.”²⁴ Karl Marx’ın kurduğu teoriye dayanan Marksist sanat anlayışının temel tezi de budur. Toplum, altyapı ve üstyapı kurumları olarak ayrımlanabilir. Üstyapı fenomenlerini (devlet, din, ideoloji, sanat, vs.) altyapıdaki hareketler belirler. Bu durumda, Platon’un mağarasındaki saklı hakikatin yerini altyapıdaki ekonomik güçler alır. Lunaçarski’nin ifadesiyle, sanatsal imgelem “sanatçının gerçekçi deneyimlerinden kaynaklanan bir şeydir, yazarın gözünde gerçekliğin ölümsüzlük kazanabilmesi için geçirmesi gereken yeniden biçimlenme işleminin ana etkenidir.”²⁵ Toplumcu gerçekçiliğin savunucularına göre, “gerçekçilik, özgür ve doğal gelişmesi içinde hayatın gerçek karmaşıklığını ve tam içeriğini algılama ve yeniden ortaya koyma gücüne sahiptir ki öbür sanatsal yöntemlerden üstünlüğü de buradadır zaten.”²⁶ Gerçekçiliğin özü, “toplum çözümlemesi” ve yapıtın içinde insan hayatının, toplumsal bağların, birey ile toplum arasındaki ilişkinin ve toplumun yapısının incelenmesi ve tasvir edilmesidir.²⁷ Yine de Marksist kuramın kurucuları (Marx ve Engels) ardılları kadar indirgemeci bir gerçekçilik anlayışının savunucuları değillerdir. Mesela, Zola’nın işçilerin koşullarını birebir yansıtan doğalcılığına karşı, gerçekte politik olarak kralcı yönelimiyle sosyalizmden çok uzak olan

²³ Leonardo da Vinci’den Aktaran Bema Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yay., İstanbul, 1999, s. 17-18

²⁴ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, Çev: Burç Evrim, Özgür Yay., İstanbul, 1974, s. 180

²⁵ A.V.Lunaçarski, *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, Çev: Kevser Kavala, Adam Yay., İstanbul, 1982, s. 84-85

²⁶ Boris Suchkov, *Gerçekçiliğin Tarihi*, Çev: Aziz Çalışlar, Bilim Yay., İstanbul, 1976, s. 245

Balzac'ın tipolojilerini tercih etmişlerdir.²⁸ Fakat son tahlilde, tarihsel materyalist yaklaşım, edebiyat teorisinde her türden indirgemeyi mümkün kılacak çıkış noktalarını vermiştir.

20. yüzyıl düşüncesi içinde, gerçekçiliğin en yetkin savunucularından biri Georg Lukacs'tır. Lukacs da, diğer Marksist eleştirmenler gibi edebiyattan çağın temel gerçekliğini (kapitalizm ve sosyalizm arasındaki çekişme) yansıtmasını bekler. Fakat burada söz konusu olan sanat yapıtının doğrudan doğruya bu gerçeklikle belirlenmesi demek değildir.²⁹ Lukacs'a göre, diyalektik yöntem kullanıldığında, sanat gerçekliği mekanik bir boyutta "fotoğraf gibi" yansıtmaz.³⁰ Lukacs için asıl olan gerçekliğin dış görünümünü betimlemek değil, "tip"ler aracılığıyla, gerçek sosyal olguların derin varlığını ve yasalarını yansıtmaktır. Bunun için bir "totalite" prensibi gerekmektedir. Edebiyat nesnel gerçekliğin yansıtıldığı özgül bir yol ve yöntem formudur. Edebiyat için gerçekliği olduğu gibi yansıtmak, yalnızca dolayimsız olarak ve yüzeydeki görünümüyle kendini açığa vurana yeniden-üretmekle yetinmemelidir. "Bir yazar, gerçekliği, aslına uygun olarak tasvir etmeye yönelmişse; yani otantik bir realist ise, o zaman, yazar olarak sorunu felsefi boyutta düşünüyor olsa da olmasa da, totalite sorunu o yazarın kendisi için belirleyici derecede önem taşıyacaktır."³¹ Gerçekçi yazarların derinliği, başarısı ve kalıcılığı, onların anlattıkları olguların hakiki önemini ne denli açıklıkla algılayabilmekte olduklarına bağlıdır. Lukacs'a göre edebiyatın üstlenmesi gereken esas görev halkın hayatı ile ilişkiyi kesmemek, halkın yaşam deneyimlerinin ilerici bir yönde gelişmesine katkıda bulunmaktır.³² Görüldüğü gibi sanatı "uşak" olarak gören zihniyet burada da devreder.

²⁷ A.g.y., s. 21

²⁸ K.Marx-F.Engels, *Sanat ve Edebiyat*, Çev: Murat Belge, de Yay., s. 48-50

²⁹ Georg Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çev: Cevat Çapan, Payel Yay., İstanbul, 1969, s. 13

³⁰ G.Lukacs, *Estetik 1*, Çev: Ahmet Cemal, Payel Yay., İstanbul, 1978, s. 212-213

³¹ G.Lukacs, "Gerçekçilik Değerlendiriliyor", *Estetik ve Politika*, Çev: Ünsal Oskay, Eleştiri Yay., İstanbul, 1985, s. 40-41

Aslında, 20.yüzyıl edebiyat dünyasına -plastik sanatlar dünyasında bu söylem büyük darbeler almış olsa da- gerçekliğin damgasını vurmuş olması, büyük oranda, Sovyet Devrimi ardından kurumsallaşan ve Batı Avrupa üzerinde de ciddi etkileri olan resmi ideolojinin, modern sanata karşı gerçekçi mimesis öğretisini desteklemiş ve propaganda etmiş olmasına dayanır. 20.yüzyılın ilk üç çeyreği boyunca Batı Avrupa’da hegemonik olan en önemli söylem Marksizm’di. Marksizm’in eleştirel yorumları (Frankfurt Okulu düşünürleri) olgun Lukacs’ın temsil ettiği Ortodoks görüşlerden uzaklaşmıştı. Yine de edebiyat akımında gerçekçi ekol gelişebilecek uygun bir atmosfer buluyordu.

Rusya’da resmi ideoloji, Marx ve Engels’ten devralınan gerçekçi sanat anlayışını “toplumcu gerçekçi” formatta dogmatikleştirirken, öte yandan eleştirel sesler de yükseliyordu. Bunlardan, en önemlilerinden biri Mikhail Bakhtin’di.

2.2. Karnaval ve Roman

Marksist bir eleştirmen olarak anılan Mikhail Bakhtin’e göre söyleşim/söyleşimcilik (diyalojizm) kavramı edebiyatı, özellikle romanı tartışırken anahtar konumdadır. Diyalojik ilişkiler, söylem iletişiminde her tür sözce arasındaki anlamsal ilişkilerdir. Herhangi iki sözce, anlamsal bir düzlemde bir arada, yan yana bulunuyorlarsa diyalojik bir ilişki kurar.³³ Postmodern metinlerde ve eleştiriye olduğu gibi Bakhtin’in çalışmalarında da diyaloji, seslerin çokluğu ya da çokseslilik önemli bir edebi olgudur. Bakhtin diyalojik yöntemini temellendirirken tarihsel bir tutum benimser; çünkü “edebi biçimlerin dinamizmini” izleyebilmek, bu biçimleri “geçmişin olguları arasından” gözlemleyebilmek için tarihsel akışı da göz önünde bulundurmaya gerekir. Bakhtin’e göre, roman edebi türler içinde diyalojik yöntem en

³² A.g.y., s. 41, 47

elverişli olandır ve romanda farklı sesler bir anda duyurulabilir; o, kamavallar gibi, resmi söylemin tek sesliliğine ve tek üküselliliğine karşı çıkar. Bu yönüyle devrim yaratan bir türdür. Şiirin teksesliliğine karşılık çokseslilik romanın önemli bir karakteristiğidir. “Bu açıklığı oluşturan ilke, karşılıklı konuşma, bir başka deyişle söyleşim(cilik), yani (...) bir sözcenin başka bir sözcelerle ilişki içerisine sokulabilme özelliğidir.”³⁴

Bazı yorumculara göre, gerçekte Bakhtin’in yaptığı, Jdanov’un Sovyetlerde dayattığı vülger-realist indirgemeci çizgiye karşı Rusya’da aşırı biçimcilik gelişirken, bu iki akım arasında bir denge arayışıdır. Salt biçim ve üslûp kaygılarına karşı kuşkuyla yaklaşan Lukacs’tan farklı olarak, Bakhtin biçimi de çok önemsiyordu. Fakat biçimsel değişimleri keyfi teknik arayışların değil yeni görme biçimlerinin getirdiği sonuçlar olarak değerlendiriyordu.³⁵

Bakhtin’e göre, “tarafsız sözcük” diye bir şey yoktur. Yaşayan hiçbir sözcüğün nesnesiyle kurduğu ilişki tek bir biçimde gerçekleşmez. Sözcük ile nesnesi arasında, aynı temaya ilişkin başka sözcüklerden oluşan esnek ve genellikle içine sızılması güç olan bir ortam bulunur. Sözcük bu özgül ortamla yaşadığı canlı etkileşim sürecinde bireyselleştirilebilir ve biçimsel bir şekil alabilir. Bakhtin, daha bildirinin formüle edildiği esnada, o mesajı alacak ya da alması istenen kişilerin, mesajın formüle edilmiş biçimini etkileyeceğine dikkatimizi çeker. Her söz, muhatabının nasıl etkileneceği hesaplanarak söylenir, onun muhtemel tepkilerine göre değiştirilir. Her mesajın kaynağı, mesajın iletileceği kişilerin huyuna, tavrına, beklentilerine göre mesajı hesaplar ve ayarlar. Dolayısıyla, hiçbir bildiri “hesapsız” iletmez. Hiçbir mesaj henüz alınmadan iletilmiş sayılmaz. Bu durumda, gönderici ile gönderilen arasında tamamlandığını varsaydığımız iletişim süreçleri aslında hiç tamamlanmayan süreçlerdir. Çünkü her mesaj karşıdakinin tepkisi

³³ Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001, s. 353

³⁴ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yay., Ankara, 2000, s. 25, 28-29

kullanarak gönderilmiştir. Bu tepki ya beklendiği gibidir, ya da beklenenden farklı gerçekleşir; her iki halde de göndericiye geri gelir. Bakhtin, mesajın bu sürekli dönüşümünü “ilmiğin ucundaki söz”, diye ifade eder. Bildiriler, anlamları ya da işlevleri, kaynaklandıkları dil, üretildikleri bağlam, gönderenin ve gönderilenin konumları tarafından belirlenen basit mesajlar değildir. Son söz olmaktan çok uzak olan bildiriler, gönderenin kaygıyla kendisine nasıl döneceğini beklediği, tıpkı bir ilmiğin ucundaki söz gibi her an tamamlanmayı bekleyen, ama hep gönderenle gönderilen arasında gidip gelmeye mahkûm olan ve asla tamamlanamayan sözlerdir. Bildiriyi gönderen, gözünün ucuyla hep alıcıyı ve onun tepkilerini kollar; mesajın kendisine nasıl döneceğini beklediği süre içinde, gerekirse o mesajı değiştirmeye de hazırdır. Sözcük bir diyalogda, diyalogun içinde canlı bir yanıt olarak doğar; zaten nesnede olan yabancı bir sözcükle girdiği diyalojik etkileşimle şekillenir. Sözcük kendi nesnesine ilişkin bir kavramı diyalojik yoldan oluşturur.³⁶

Bakhtin, türleri tarihsel süreçler yerine yazınsal dönemlerle açıklayan kuramlara karşı çıktı. O, türleri, çerçeveleri yer ve zamanla çizilmiş görme biçimleri olarak görür. Bunu ifade etmek için *kronotop* (*kronos* = zaman, *topos* = yer) diye bir deyim kullanmıştır. Mesela, romans bir kronotoptur ve ortaçağların görme biçimine denk düşen anlatı türüdür. Epikten sonraki bütün türler, bölünen dünya görüşlerinin ve ayrışan söylemlerin ürünüdür. Bu nedenle, öncelikle kendileri onları belirleyen ideolojilerin parçalanmışlığının farkındadır. Örnek olarak romans kronotopu, romanslarda yansıtılan dünyanın bütünü temsil etmediğini bilir; bu nedenle yan gözle başka ifade olanaklarını, başka söylemleri, başka kronotopları kollar. Epikten sonra gelen hiçbir tür kendini rakipsiz saymamıştır. Dolayısıyla başka görme biçimleriyle sürekli hesaplaşma zorunluluğunu hissetmiştir. Bakhtin bu durumu türler *heteroglossia*'sı (türler arası diyaloji) olarak tanımlar ve bu heteroglossia'nın en yoğunlaştığı dönemin Rönesans olduğunu ifade eder. *Rabelais* ve

³⁵ Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yay., İstanbul, 2003, s. 50

Dünyası adlı çalışmasıyla, Rabelais'nin *Gargantua ve Pantagruel* adlı kitabında bütün Rönesans türlerini bir araya getirdiğini, rakip dil ve söylemleri birleştirdiğini ve böylece ilk romanı yazmış olduğunu gösterir. Bakhtin'in sistemine göre roman ayrı bir tür değil, karışık bir tarzdır.³⁷

Edebi üslup üzerine yaptığı araştırmalarda Bakhtin, soyut "biçimcilik" ile onun kadar soyut "ideolojizm" arasındaki boşluğu kapatmayı amaçlar. İçerik ve biçim, tüm yaşamsal yönleriyle toplumsal bir olgu olarak kavranan üslupta belirli bir bütün oluştururlar; bu, ses olarak imgelen en soyut anlam katlarına kadar uzanan bir bütünlüktür.³⁸

Bakhtin'e göre roman, bir bütün olarak biçimsel açıdan çok-biçimli, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen bir fenomendir. Araştırmacı romanı incelerken, genellikle farklı dilbilimsel düzeylere yerleştirilmiş olan ve farklı biçimsel denetimlere tabi olan çeşitli heterojen biçimsel bütünlüklerle karşı karşıyadır. Romanda yer alan temel kompozisyonel-biçimsel bütünlük tipleri şunlardır:

1. Yazar Kaynaklı dolaysız edebi-sanatsal anlatı;
2. Çeşitli gündelik anlatı biçimlerinin üslûplaştırılması;
3. Çeşitli yazılı, yarı-edebi gündelik anlatı biçimlerinin (mektup, günlük vs.) üslûplaştırılması;
4. Yazarın edebi olup sanat-dışı nitelikteki çeşitli söylem biçimleri (ahlâki, felsefi, bilimsel akıl yürütme, retorik, söylev, etnografik betimleme, vs.);
5. Karakterlerin üslûp olarak bireyselleşmiş konuşmaları.

³⁶ Bkz. Mikhail Bakhtin, *Karnaval'dan Romana*, s. 52, 56 ve Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 51

³⁷ Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 52-53

³⁸ Mikhail Bakhtin, *Karnaval'dan Romana*, s. 33

Romanın parçası oldukları andan itibaren, bu heterojen biçimsel bütünlükler sanatsal bir sistem biçimlendirmek üzere bileşir ve bir bütün olarak yapıtın daha yüksek biçimsel bütünlüğünün hâkimiyetine girer. Bakhtin'e göre, "bir romanın biçemi, içerdiği biçemlerin bileşiminde bulunur; bir romanın dili ise, içerdiği 'diller'in sistemidir."³⁹ Roman, sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği, bireysel sesler çeşitliliği ve hatta bazen de diller çeşitliliğidir.⁴⁰ Marksizm'in Ortodoks yorumcularının, edebiyatı monolitik bir yansıtma ve öykünme sürecine indirgeyen şematik yaklaşımlarına karşılık, Bakhtin'in üslûp araştırma yöntemi, toplumsal bağlamları göz ardı etmeden, metnin iç-zenginliğini ve devingenliğini ortaya koymaktadır. Karnaval sosyal alanda nasıl bir çok-renkliliği ve çoksesliliği temsil ediyorsa, Bakhtin'in "roman"ı da edebi alanda benzer bir "tekil" söyleme işaret etmektedir.

2.3. Edebiyatın Karanlık Yolları

Edebiyatın boyutlarını araştıran kuramsal tartışmalar kaçınılmaz olarak onun kısık sesle dile getirilen karanlık yollarından da geçecektir. Edebiyatı konu eden bir tartışma akademilerin, tozlu kütüphane raflarının, okunmamaya terk edilmiş tezlerin, kimsenin artık alıntılanmadığı makalelerin olduğu kadar; cesetlerin, masumiyetini yitirmiş bedenlerin, zindanların, puslu şatoların, izbe yolların ve güneş ışığının değmediği bölgelerin de üzerinde seyredecektir. Marquis De Sade şöyle der: "Lanetli düş gücünü canlandırıyoruz, oysa bu düş gücünün varlığı bile günah".⁴¹ Edebiyatçılar sürekli olarak bu "lanetli düş gücü" tarafından esinlenmiş ve sonuçta yine onu besleyen yapıtlar vermişlerdir.

³⁹ A.g.y., s. 36-37

⁴⁰ A.g.y., s. 37-38

⁴¹ Marquis De Sade, *Justine-Erdemin Felaketleri*, Çev: Birsal Uzma, Çiviyazıları Yay., İstanbul, 2000, s. 33

Georges Bataille'a göre edebiyat suçludur ve masum olmadığının bilincindedir. Edebiyatta ifadesini bulan kötülük, aslında kötülüğün en sivri biçimidir. Bataille'a göre "kötülük kavramı ahlak yoksunluğunu öngörmediği gibi, tam tersine yüksek ahlâkı şart koşar".⁴² Swinburne'ün Sade örneğinde ifade ettikleri, genel olarak "kötülük" temasıyla ilişkili olan tüm edebi metinler ve yazarları için de geçerlidir: "...onun lanetli sayfalarında sonsuzluğa akıp giden bir ürperti dolaşır; kavrulmuş dudaklarında titreyen nefes, kasırgalarla ortalığı allak bullak etmeye hazırdır. Biraz daha yaklaştığınız zaman çamurlara bulanmış bu kanlı leşte evrensel ruhun atardamarlarını bulursunuz. Oralarda tanrısal kan dolaşır. Çirkef göğün mavisini yansıtan bu pis sulara Tanrı'ya ait bir şeyler vardır..."⁴³ Dikkatle bakıldığında evrensel ruhun aynı "atardamarları" sadece Sade'in yapıtlarında değil Charles Baudelaire'de, Edgar Allan Poe'da, Franz Kafka'da, Jean Genet'de ve aynı "kötülük" mecrası içinde edebiyat icra eden diğer isimlerde de bulunacaktır.

Sade⁴⁴, gerçekten de kötülüğü *seviyordu* ve bütün eserlerinde kötülüğü, arzu edilebilir bir şey haline getirmeyi amaçlıyordu; "sevdiği için onu ne kınayabiliyor, ne de olumlayabiliyordu; Sade'in anlattığı sefih *filozoflar* da kendilerince aynısını yapıyorlardı; ama yararlarını övdükleri eylemlerden, onların lanetli yanlarını çekip çıkaracak bir ilke bulamadılar, bulamazlardı da..."⁴⁵ Sade, bilinçli olarak, kendini insanlığın dışına atmıştır. Bütün ömrü boyunca ise tek bir meşguliyeti olmuştur: insanları yok etme biçimlerinin eksiksiz bir sıralamasını yapmak, onların ölümlerini ve çektikleri acıları düşünerek zevk almak. Bu cinayetlerin tasvirini yapmak tek başına Sade için bir amaç değildir. Onun obsesyonu, bitmek bilmeyen sıkıcı sıralamalarda kendi önüne boşluğu, *çölü* sermektir. Sade, eşsiz çöl manzaraları resmeder. Eserlerindeki canavarlık bunaltıcıdır ve anlamı yaratan da bu sıkıntıdır.

⁴² Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, Çev: Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1997, s. 10

⁴³ A.g.y., s. 80

⁴⁴ Bkz. Ek-2, Resim-2

⁴⁵ A.g.y., s. 87

Klossowski'nin de belirttiği gibi, bitmek bilmeyen kitapları sofuların metinlerini andırmaktadır. Bataille'a göre, Sade'in kitaplarına düzen veren "mükemmel yöntem", "ruhunu tanrısal gize sunan din adamının" başvurduğu yöntemin aynıdır. Sade'in yapıtları, bizi bir çırpıda ulaşılmaz yükseklere çıkarır, ama orada yolumuzu kaybederiz. Kimse bu mesafede seyahat etmeye alışkın değildir ve Sade'in amacı rehberlik yapmaktan çok, arzunun bütün nesnelere, yatışmak ve son bulmak bilmeyen bir girdabın hareketiyle azaba ve ölüme kapıldığı bir yazgıyı çizmektir.⁴⁶

Sade, insanın doğuştan iyi olduğuna dair hümanist bir söyleme tümenden karşıdır. Bu anlamda Hıristiyanlığın "ilk günah" öğretisini mümkün olan en uç düzeye ulaştırır. Sade'a göre, "insanlar yalnız, kıskanç, zalim ve despottur, hiçbir şeyden feragat etmeden, her şeye sahip olmak ister."⁴⁷ İnsan kendi varoluşu ve iradesiyle baş başadır. Sade, Nietzsche'den önce Tanrı'nın ölümünü edebi metinleriyle duyurmuştur. Ateist roman karakterleri dinin ve sosyal yaşamın normlarını yıkarak, kendi özgür iradeleriyle, toplumun dürüstlük, saygınlık, adalet konseptlerinin ötesinde minör bir dünya yaratırlar. Bu dünyanın işleyişine karar verenler, bizatihi o yapının içinde egemen olan öznelerdir. Bu öznelerin öngördüğü sosyalliklerde çoğu zaman arzunun yolları ölümlerle kesişmektedir.

Bataille'a göre, "kötülük insanın kalbi ve derin gerçeğidir".⁴⁸ Kötülükle yoğrulmuş, onu hayatın sınırlarının ötesinin deneyimlendiği bir alan olarak temel alan Sade karakterleri bir tür "iç deney" yaşamaktadır. Nihai anlamı ölüm olan erotizmi, korkunun ve şiddetin sınırlarını her gün yeniden çizerek yaşarlar. Korkunun oyunu sürekli aynıdır. İnsanlar, sonunda ölümün ve yıkımın ötesinde korkuyu aşmak ve buna bir son vermek için en büyük

⁴⁶ A.g.y., s. 92-93

⁴⁷ Marquis De Sade, *Justine-Erdemin Felaketleri*, s. 67

⁴⁸ Georges Bataille, *Erotizm*, Çev: M. M. Yakupoğlu, Bilkamat Yay., Ankara, 1993, s. 205

korkuyu isterler. Fakat korkunun aşılmasının tek koşulu, korkunun uyandırdığı duygusallıkla aynı ölçüde olması gerekliliğidir. Ölümün akıldışı yadsınması, yadsıdığı şeyi yok edemez. Aynı şekilde, şiddetin akılcı yadsınması, onu yadsıyan akıl ve onunla ilgili sözlerin sessiz küçümsemesi ile sınırlanan şiddetin ikili zıtlaşmasına takılır.⁴⁹

Yasakların sınırlarının zorlanması, Sade karakterlerinin önemli öncelikleri arasında yer alır. Bataille'in da belirttiği gibi yasağa karşı gelme yasağın yadsınması değildir. Yasakların olmadığı yada dikkate alınmadığı bir yerde onlara karşı gelmenin de bir anlamı kalmaz. Yasak kendi zıddına da anlam verir, onunla birlikte var olur. Sade karakterlerinin yaptığı, yasağı *aşarken* onu tamamlamaktır. Bu, iki zıtlığın karşılıklı konumlanmalarıyla anlamın belirlendiği bir süreçtir.⁵⁰

Sade romanlarında, suçun kendisinde tüm duyguları ateşleyecek bir çekicilik olduğu dile getirilir.⁵¹ Sadist karakterler için suç, toplumsal koşulların ve zorunlulukların bireyleri ittiği bir alternatifsizlik durumu değildir. Onlar, genellikle toplumun ayrıcalıklı kesimlerinden gelirler (din adamı, bürokrat, siyasetçi, vs.) ve suçu sadece daha çok hazza ulaşmak için, bilinçli olarak tertip ederler. Kriminolojik açıdan bakıldığında, burada söz konusu olan anlık ve spontan değil, organize suçlardır. *Sodom'un 120 Günü* örneğinde, karakterler suçlarını gerçekleştirecekleri şatoyu ve katılımcıları titizlikle ayarlarlar. Tüm ayrıntılar önceden öngörülmüştür. Rastlantıya yer bırakılmamıştır.

⁴⁹ A.g.y., s. 94, 159, 209

⁵⁰ A.g.y., s. 85

⁵¹ Marquis De Sade, *Sodom'un 120 Günü*, Çev: Birsal Uzma, Çiviyazıları Yay., İstanbul, 2000, s. 175-178

Düşünüldüğünde, insanlığın ilk yıllarını konu ettiği söylenen dinsel metinler bize bir cinayet öyküsü anlatır (Kâbil ve Habil). Sadece sapkın edebi metinler değil, toplumsal yapıların merkezinde temsil edilen yapıtlar da cinayeti, ölümü ve insanoğlunun ruhunun diğer karanlık sayfalarını dile getirirler (Sophokles, Shakespeare, Dostoyevski, vb). Bu durumda, insanın yaban dönemlerinden bugüne çok şeyin değişmediğini görüyoruz. İnsanlar, daha Lascaux Mağarası döneminde erotizmi, ölümü ve içsel deneyimleri iç içe almışlardır. Lascaux'nun “kaybedilmiş derinliği” içinde sonsuz bir hakikat saklı gibidir.⁵² Yaşadığımız, söyleme kısırlanmış çağda, erotizm, ölüm ve edebiyat üzerine sonsuz yorumlar yapılabilir. Yorumların çoğulluğunda daima yorumlanan yitiyor. Bizi ışığa ve aydınlığa boğan modern toplum unutturmaya da çalışsa, ölüm paylaşılabilir ve devredilemez deneyimimiz olarak gülümsemeye devam ediyor. Edebiyat, halen bu gülüşün izlerini taşıyor.

2.4. Yapıt, Yazar ve Okur

Yazarın yazdığı metin, kendisi ve okuyucu arasındaki ilişkiler, geldiğimiz noktada geçmişteki görünümünü yitirmiştir. Bir zamanlar söz konusu olan “okunabilir” metinler iken, bugün “yazılabilir” metinlerden söz ediyoruz. Okunabilir metinler, yazar tarafından kapatılmıştır ve okuyucu onları doğru şekilde (yazarın öngördüğü tarzda) okumak durumundadır. Yazılabilir metinler ise açıktır, her okuyucu, metinle kurduğu özgül ilişki bağlamında onu yeniden yazar. Bu durumda yazarın önemi azalır, metin ve okurun önemi artar. Yazar, okur ve metin arasında dikkatleri üzerlerine çekmek üzere bir yarış var gibidir. Roland Barthes'ın dediği gibi, “Okurun doğumu Yazarın ölümü pahasına gerçekleşmelidir.”⁵³

⁵² Bkz. Georges Bataille, *Eros'un Gözyaşları*, Çev: M. Mukadder Yakupoğlu, Göçebe Yay., İstanbul, 1997

⁵³ P. M. Rosenau, *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri*, Bilim ve Sanat Yay., Çev: Tuncay Birkan, Ankara, 1998, s. 55

Sanatsal tepkiler yazar, okur ve eser arasındaki karşılıklı çevrimsel ilişkiyle bağlıdır. Yazar ve okurun bilinçleri, geçmişin “donmuş deneyimlerini” de içeren kendi dünyalarının bütünlüğü ile bağlantılıdır. Bu nedenle, edebi sürecin çevresinde örüldüğü durağan bir merkez ve ona değer kazandıran tepkiler bulma beklentisi simyanın tılsımlı taşını bulma arayışına benzer. Sanat eserinin değişmezliği, insanın doğasının değişmezliği, edebiyatın gerçek koşulları göz önünde bulundurulduğunda geçerliliğini yitirir.⁵⁴ Edebi bir yapıt kendi başına duran ve her dönemin okuyucusuna aynı düzeyde görünen bir nesne değildir. Sürekli olarak, monolog içinde, sonsuz zaman dışı özünü açıklayan bir anıt değildir. Daha çok, her çalınışında ayrı notalarla beliren bir orkestra eserine benzetilebilir; onun bu özelliği, metni sözcüklerin hegemonyasından kurtarır ve bizim zamanımız için de anlamlı hale getirir. Eserin kapalılığı mutlak değil, kısmi ve görelidir. Okur, şifrelerin ayırt edilebilen kararlılığına göre anlamı kurar. Bu bir keyfi okuma teorisi değildir. Okur metnin içeriğine bağlıdır ve yorumlama olasılıkları sınırsız değildir. Daha da önemlisi, okurun toplumsal ve ideolojik pozisyonu da onu metne yönelten ve anlamı kurmasını sağlayan mekanizmalar olarak etkilidir. “Bir başka deyişle, (yapıtı anlamlandırmada) okurun yaratıcı işleri vardır; ama aynı zamanda *belirlenmiştir*.”⁵⁵ Edward Said’e göre, çağdaş eleştiri teorisi yorumun sınırsızlığı meselesi üzerinde gereğinden fazla durmuştur. Her türden okumanın bir diğerinden daha iyi olmadığı ve dolayısıyla sonsuz sayıda olabilecek her yorumun son tahlilde eşit oranda yanlış yorum olduğu ileri sürülecektir. Bu yorum, metnin dışarı sınırsız kapalı, pratik gerçeklikle hiçbir bağlantısı olmayan bir metinsel evren içinde var olduğu düşüncesinin ürünüdür. Said şöyle devam eder: “Benim katılmadığım bir görüştür bu; sadece metinler aslında dünyada oldukları için değil, aynı zamanda dünyanın dikkatini çekme yoluyla, kendilerini metin olarak bir yere yerleştirdikleri -metin olarak sahip oldukları işlevlerden biri kendilerini bir yere yerleştirmektedir- ve gerçekten kendileri oldukları için de katılmıyorum bu görüşe. Üstelik metinlerin bunu yapış tarzı, kendilerine getirilecek yorumlama yaklaşımlarını

⁵⁴ Janet Wolff, *Sanatın Toplumsal Üretimi*, s. 105

⁵⁵ A.g.y., s. 110-112

kısıtlamaktadır.”⁵⁶ Metnin yorumlanma çeperinin genişliği yine metnin özsel nitelikleri ve varlığıyla çizilmektedir.

Terry Eagleton’a göre ise, ne edebi metin ideolojinin bir “dışavurumu”, ne de ideoloji toplumsal sınıfın bir “dışavurumu”dur. Metinle gerçekleşen temsiliyet (representation), bir tiyatro oyununun sahnelenmesi gibi ideolojinin belli bir üretim şeklidir. Bir tiyatro oyunu, dayandığı metni ne “yansıtır”, ne “dışavurur” ne de “yeniden-üretir”; onu benzersiz ve indirgenemez bir bütünlüğe dönüştürerek “üretir”. Aynanın geçerliliğini bir nesneyi aslında sadık kalarak yansıtmasına bakarak ölçebiliriz, fakat aynı ölçüm sahnelenen eser için geçerli değildir.⁵⁷

Edebiyatı, bir durumu “anlatan ve yansıtan” bir söylem olarak tanımlayan Hans Dieter Zimmerman’a göre, metinleri baskın işlevlerine göre sınıflandırmak mümkündür:

1. Daha çok, konuşmacının duygu, düşünce ve yaklaşımlarını yansıtan metinlere açıklayan metinler veya “açıklama” denilebilir.
2. Özellikle başkalarına yönelen metinlere, onları etkileyerek belirli davranışlara yol açmak isteyen metinlere çağrışımsal metinler veya “çağrı” denilebilir.
3. Genellikle bir konuda yoğunlaşan ve gerçekliği olabildiğince nesnel aktarmak isteyen metinlere, betimleyen metinler veya “betimleme” demek uygun olur.

⁵⁶ Edward Said, *Kış Ruhı*, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yay., İstanbul, 2000, s. 129 ayrıca metinlerin diğer metinler üzerinde nasıl iktidar kurduğuna dair Bkz. Edward Said, *Kültür ve Emperyalizm*, Hil Yay., İstanbul, 2005

⁵⁷ Terry Eagleton, *Eleştiri ve İdeoloji*, Çev: E. Tanım-S. Öztopbaş, İletişim Yay., İstanbul, 1985, s. 79

Bu tipler, hiçbir zaman saf halde bulunmazlar, genellikle birbirleriyle iç içedirler. Baskın işlevden yola çıkarak üç tip metni birbirinden ayırabiliriz.⁵⁸

Edebi metinleri, özellikle romanları sınıflandırırken, Franz K. Stanzel üç ayrı anlatıcı tipinden bahseder: Tanrısal anlatıcı, olayların dışındadır fakat anlatıcı olarak okurun karşısında durmaktadır. Anlatım sürecine müdahale hakkını saklı tutar. Ben anlatıcı ise roman dünyasının bir üyesidir. Bu tür anlatım ediminde, okuyucu onun bilgi ve görgüsüyle yetinmek zorundadır. Son olarak kişisel anlatıcıda, anlatıcı tamamen ortadan yok olmuştur ve okuyucunun karşısında yalnızca yansıtıcı figür denilen anlatıcıyla bulunur. Stanzel bu anlatıcı pozisyonlarından hareket ederek bir roman tipolojisi önerir. Bu tipolojiler, “tanrısal anlatım romanı”, “kişisel anlatım romanı” ve “ben anlatım romanı”ndan oluşur.⁵⁹

Wolfgang Kayser’e göre ise, edebi sanat eseri, ortaya çıkış şartlarıyla ve edebiyat dışı unsurlarla kavranamaz veya bunlara indirgenemez. W. Kayser, sanat eserini kendi içinde bütünlük taşıyan dilsel bir doku ve romanı “yalın dünyayı edebiyata dökme denemesi” olarak tanımlar. Bu tanımlama biçimle ilgili değildir. Edebiyatı tanımlarken dikkate aldığımız, kurmaca dünyayı yansıtan “üç öz”dür: “olay”, “mekân” ve “figür”. Yapıtlarını kurarken yazarlar bunlardan değişik oranlarda yararlanırlar. Kayser’in tipolojisi bu özlerden birinin baskın olmasıyla şekillenir. Romanlar da bu tipolojiye göre adlandırılırlar: Karakter romanı, mekân romanı ve olay romanı. Bu bağlamda önemli olan romanların özülle neyin simgelendiğidir. Öte yandan, üç özü birbirinden bütünüyle ayrı düşünmek güçtür. Çünkü yazarlar bunlardan farklı

⁵⁸ H. D. Zimmerman, *Yazınsal İletişim*, Çev: Fatih Tepebaşılı, Çizgi Kitabevi Yay., Konya, 2001, s. 83

⁵⁹ Fatih Tepebaşılı, *Edebiyat ve Roman*, Çizgi Kitabevi Yay., Konya, 2001, s. 27

oranlarda yararlanırlar. Bir romanda her zaman bir “öz” baskın olmak zorunda değildir. İki “öz” aynı anda etkin olabilir.⁶⁰

Edebiyatçı ve kuramcı Umberto Eco, modern zamanların doğrudan bir anlam içermeyen, yoruma açık ve çok anlamlı metinlerini “açık yapıt” (opera aperta) ve giderek *devingen yapıt* diye adlandırır. Eco’ya göre “sanat yapıtı, köklü bir biçimde ikircikli bir bildiri; bir tek gösterende birlikte var olan bir gösterilenler çokluğudur”.⁶¹ Sanat yapıtı, tam olarak açıklanmış ve sınıflandırılmış olmak bir yana, sürekli açılıp genişlemekte, yayılmakta ve pek çok boyutta yeni sorunlar ortaya koymaktadır. “Kısacası, bu ‘açık’ bir durumdur, *hareketlidir*, geliştirmekte olan bir yapıttır.”⁶² Ne var ki, Umberto Eco’nun kendisi de, sanıldığı aksine, metne sınırsız bir anlam çıkarma ve yorumlama boyutuyla yaklaşmaz. Eco’ya göre, “okurlar metinlerden, metinlerin açıkça söylemediği şeyleri çıkarılabiliyorlar (yorumlayıcı işbirliği de bu ilkeye dayanmaktadır), ancak metinlere söylediklerinin tersini söyleyemezler.”⁶³ Metnin “söylediği” yada onun içkin anlamı onun yorumlarını bağlar. Birçok başka kuramcının durumunda olduğu gibi, Umberto Eco da geliştirdiği kuramsal söylemin aşırı yorumlarından mesul değildir.

2.5. Minör Politika ve Edebiyat

Minör politika ve edebiyat, postmodern dönemde gerçekleşmiş olsa da, esasen modernist hareketin ve modern düşüncenin bir versiyonudur. Tekil düşünce modern düşüncenin daha ötesine gitmemektedir.⁶⁴ Modernist akım ya da akımlar, Rönesans/Aydınlanma ile başlayan sosyal projeye sürekli

⁶⁰ A.g.y., s. 28

⁶¹ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay., İstanbul, 2001, s. 48

⁶² Umberto Eco, *Açık Yapıt*, Çev: Pınar Savaş, Can Yay., İstanbul, 2001, s. 37

⁶³ Umberto Eco, *Günlük Yaşamdan Sanata*, Çev: Kemal Atakay, Can Yay., İstanbul, 1995, s. 105

⁶⁴ Ali Akay, *Minör Politika*, Bağlam Yay., İstanbul, 2000, s. 76 ayrıca postmodernizmin kültürel görünümleri için Bkz. Ali Akay, *Postmodern Görüntü*, Bağlam Yay., İstanbul, 1997

çelişki halinde olmuştur. Adlandırmalar birbiriyle benzerlik arz etse de, “modernizm” olarak tanımlanan yaklaşım bir model olarak “modernite”nin karşısında konumlanmış, ona en köklü eleştirilerle taarruz etmiştir.⁶⁵ Krishan Kumar’a göre modernizm, modernitenin yarattığı kültürel umutsuzluğun orta yerinde kendine özgü güveni ve canlılık duygusunu barındırmaktadır. Modernizmin yeniye duyduğu hayranlık onu ilerleme yakasına yerleştirir ve böylelikle modernliğin temel düşüncelerinden biriyle bağlantıya geçmiş olur. Ama bu “yeni” saplantısının söz konusu bağlantıyı kopardığı öne sürülmüştür. Bu kopuşun ardından değişim, daha fazla özgürlük sağlamaya ya da daha eksiksiz bir öz dışavurumu gerçekleştirmeye yönelik bir araç olmaktan ziyade, kendi başına ve kendi için arzu edilebilir bir şey olarak görülmeye başlar. Bu minvalde, modernliğin sonu mu? Postmodernliğin başlangıcı mı? Şeklinde sorularla karakterize edilen bir tartışma ortaya çıkar.⁶⁶ Kumar’a göre, kuşatıcı sınıfsal ya da ulusal aidiyet hislerinin çözüldüğü bir dünyada postmodernistler azınlık kültürlerinin çoğulluğuna dayanan, çok-kültürlü bir toplumun oluşumunu savunurlar. Postmodern toplum yerel ile küreseli bağlantılandırmaktadır. Ekonomi ve kültür uluslararasılaşırken ulusal toplumsal yapılar çözülür yerellikler belirir. Etnik kimlikler yeni bir hareket kazanır. 1960’ların “küresel düşün, yerel eyle” sloganı yeni toplumsal hareketlerin mantığını açıklar niteliktedir. Postmoderniteyle birlikte modernliğin bazı tipik hareket ve düzenlemeleri tersine çevrilir ya da bunlar kayıt ve koşula bağlanır. Nüfusun büyük kentlerde yoğunlaşması, ademimerkezileşme ve dağılma hareketinin tepkisiyle karşılaşır. Bu tepki büyük oranda post-fordist gelişmelerle bağlantılıdır. Bu bağlamda Batı toplumlarının birçok bölgesinin “sanayiden arındırılması”, imalat sanayisinin büyük kısmının Batılı-olmayan toplumlara ihraç edilmesi ve varoşlarda, eski kentsel bölgelerde oluşturulan yeni ortamları tercih eden, yüksek teknoloji ve araştırma temelli kârlara dayanan “yeniden-sanayileşme” sürecinin gelişmesi gündeme gelir. Küçük kasaba ve

⁶⁵ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s.41.

⁶⁶ Krishan Kumar, *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma*, Çev: Mehmet Küçük, Dost Yay., Ankara, 2004, s. 122-123

köyler yeniden dolarken, postmodern mimari, bürolarla dolu gökdelenlerin ve apartmanların inşa edilmesi eğilimini tersine çevirir. Artık küçük-ölçekli tasarımlara önem verilmektedir; bunlar insanları komşularıyla bağlantı içinde tutmayı, tikel yerlere ve tikel yerel kültürlerle ait olma ethos'unu geliştirmeyi amaçlar. Bir yere ait olmaya yeni bir önem atfedilir. Krishan Kumar, bu yeni dönemde yer-yurt kimliklerinin, yerel geleneklerin, yerel tarihlerin –hayal edilmiş ya da icat edilmiş olsalar bile- yeniden keşfedildiğini öne sürer.⁶⁷

Modernitenin total bir proje ve büyük bir anlatı olma durumunun karşısında modernizmin minör metinler olarak var olması söz konusudur. Bu minör toplumsal, politik ve sanatsal öğeler postmodern olarak adlandırılan dönemde de varlıklarını sürdürmüş, yeni versiyonlarla görünmüşlerdir. Fakat bu, modernist sanatı postmodern olarak adlandırmamızı gerektirmez. Tanımlamalar ve dönemlendirmelerde ne türden farklılıklar olursa olsun modern ve postmodern dönemlerin birçok yönden ayrılıklar gösterdiği açıktır. İhab Hassan'ın çizdiği tablo birçok bağlamda modern ve postmodern olarak nitelenen olgusalıklar arasındaki farklılıkları işaret etmektedir. Hassan'ın yaptığı ikili konumlandırma şöyledir:

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm/Sembolizm	Patafizik/Dadaizm
Form (birleşik, kapalı)	Antiform (ayrışık, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Şans
Hiyerarşi	Anarşi
Egemenlik/Logos	Tükeniş/Sessizlik

⁶⁷ A.g.y., s. 148-149

Sanat Nesnesi/	Süreç/Performans/Happening
Tamamlanmış Yapıt	
Uzaklık	Katılım
Yaratım/Bütünleştirme	Yok etme/Yapı çözme
Sentez	Antitez
Mevcut olma	Mevcut olmama
Toplama	Dağıtma
Tür/Sınır	Metin/Metinler arasılık
Paradigma	Sentegma
Hipotaksi	Parataksi
Metafor	Metonomi
Seçme	Birleştirme
Kök/Derinlik	Köksap/Yüzey
Yorumlama/Okuma	Yoruma Karşı (Farklı Okuma)
Anlatı/Büyük Tarih	Karşı-anlatı/Küçük Tarih
Ana Kod	Kişisel Lehçe
Belirti	Arzu
Jenital/Fallik	Polimorf/Androjen
Paranoya	Şizofreni
Köken/Neden	Farklılık-Farklılaşım/İz

Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirlenmemişlik
Aşkınlık	İçkinlik ⁶⁸

Bu şema mutlak değildir ve tartışmaya açıktır. Her şeyden önce de iki sütunun başına “modernizm” ve “postmodernizm” kavramlarının koyulmuş olması tartışılmalıdır. Çünkü ilk sütunda sıralananlar modernizmden çok sosyal bir proje olarak “modernite”yi yansıtmaktadır. İkinci sütundaki özellikler ise modern olduğu kadar “postmodern” dönemdeki modernist hareketler için de geçerlidir. Aslında, modernite ve postmodernite arasındaki bağlantı, kopuş ve sınırların ne olduğu mutlak değildir ve bu bambaşka bir çalışmanın konusudur. “Modernus”, “modern” terimleri “antiquus”un, geçip gidenin, uzaklaşmış olanın zıt anlamlısıdır ve hemen şimdi, çağdaş demektir. “Yeni çağ, kendisini modern ilan etmekle, özünü sürekli güncel olma, zamanla kafa kafaya olma yeteneğine yerleştirmişti; burada zaman, yıpranmanın eylemsizlik kuvveti olarak değil; -kaçırılabilir ya da insani amaçların hizmetine sokulabilir- bir değişimin yaratıcı kuvveti olarak anlaşılıyordu.”⁶⁹ Bu “yaratıcı kuvvet” (aslında birçok yönden yıkıcı bir kuvvettir) bugün de işbaşındadır ve modernite ve postmodernite olarak adlandırılan dönemler arasında bir milat aramak yersizdir.

Minörlüğü postmodern olarak adlandırmak, tartışılması gereken bir yaklaşımdır. 19.yüzyıldan bugüne edebiyatta, sanatta ve felsefede azınlıklar mevzusu tartışılmaktadır. “Transmodern” ifadesi belki de “postmodern”e göre daha yerindedir.⁷⁰ Minör oluşumlar yüksek kültürün, yüksek sanatların, yüksek değerlerin, yüksek sınıfların, yüksek olduğu iddia edilen burjuva

⁶⁸ İhab Hassan’dan Aktaran S. Best-D. Kehler, *Postmodern Teori*, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1998, s. 161-162

⁶⁹ Gyorgy Markus, “Kültür Toplumu: Modernliğin Kuruluşu”, G. Robinson-J. Rundell, (Ed), *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek*, Çev: Ertuğrul Başer, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999, s. 33

kültürünün, akademik olanın, sosyolojik olanın, sosyal bilimlere ait olanın, akademik plastik sanatların ve seçkin edebiyatın dışında bir oluşumdur.⁷¹ Minör politika ve edebiyat azınlık-oluşla beraber belirir. Burada ifade edilen sayısal bir azınlık olma hali değil, tam bir yersizyurdsuzlaşmadır. Çok sayıda üyeden oluşan bir topluluk da azınlık oluş niteliklerine sahip olabilir. Minörlük yukarıdaki bir konumdan ve giderek kendi kendisinden vazgeçiş olarak okunmalıdır. Birçok azınlık, toplum içinde kendi iktidarlarını kurmaktan başka bir şey yapmayan pratiklere yönelmiştir. Minörlük, aşağılık-oluş içinde “sonsuz doğru” giden bir çizgi ile ilgilidir. Hiçbir grup veya kişi sonsuzca küçülmedikçe minör oluşa veya devrimci oluşa tekabül eden bir varlık gösterememektedir. Tabii, minörlük üzerine kurulan, alışılmışın dışında bir ayrıcalık vardır. Zenginliğin ayrıcalığına ve paranın getirdiği güce karşı, toplumsal statünün en aşağısına geçip, orada farklılığını ortaya koymak... Minör ayrıcalık, en fakirden daha fakir, en sefilden daha sefil gözükerek elde edilir. Bu aynı zamanda ruhsal sefaletin bedensel sefalette bulunduğu nokta gibidir.⁷²

Minör devrimci oluşumların majör devrimlerden birçok noktalardan ayrıştığını görüyoruz. Her iki devrimci etkinlik de iktidarla çelişki halindedir. Fakat ikinci tür, iktidarın dolaysız yeniden üretiminin bir biçimi gibidir.

İktidar, baskı altına almaktan çok, biçim vermiş ve şekillendirmiştir. İnsanların susmaları değil konuşmaları lazımdır. İktidar, insanların dilinin altında yatan şeyi ortaya çıkarır ve bunları disiplin altında tutar. Direnme odaklarının harekete geçmesi iktidar tarafından önlenmez; tam tersine, iktidar onların hareketlenmesi için çalışır. Çünkü iktidar bu yapısalılık içinde var olur.⁷³

⁷⁰ Ali Akay, *Minör Politika*, s. 201

⁷¹ A.g.y., s.202.

⁷² A.g.y., s.144,158,159,172.

⁷³ Ali Akay, *İktidar ve Direnme Odakları*, Bağlam Yay., İstanbul, 1995, s. 28-29

Deleuze'ün ifadesiyle, devleti var eden parçalar aralarında çok farklı iktidar aygıtlarını da belirlerler, bunlardan her biri ait olduğu parçanın toprağını ve kodunu sabitleştirir. Her iktidar aygıtı kod-toprak karışımıdır. Devlet aygıtının, tüm parçaları kodlayan, belli anlarda kendi üzerine aldığı ve kalanının dışarıda bırakıldığı, çok özel bir işlevi vardır. Devlet aygıtının, bit toplumun üst-kodlamasının makinesini gerçekleştiren somut bir düzenlemesi vardır. Deleuze'e göre, "Bu makinenin kendisi daima Devlet'in kendisi değildir, bu makine baskın söyleyenleri örgütleyen ve bir toplumun düzenini kuran, dilleri ve baskın bilgileri eylemleri ve aynı şekle uyan duyguları, diğerlerinin üzerinden alıp götüren parçaları örgütleyen soyut makinedir. Üst-kodlama soyut makinesi değişik parçaların bağdaşıklığını, onların değiştirilirliliğini, çevrilebilirliğini sağlar, bunların bazılarının diğerlerine geçme kurallarını koyar; ve hangi öndeğerlerde olacaklarını belirler. Bu soyut makine Devlet'e bağlı değildir, ama onun yetkinliği tıpkı bir toplumsal alanda, onu gerçekleştiren düzenlemeler gibi Devlet'e bağlıdır."⁷⁴ Foucault ise sadece iktidarı değil, genel olarak egemenlik tiplerini tartışırken bunlara denk düşen dört ayrı teknoloji tanımlamıştır:

- 1- Teknoloji nesnelere üretmemize, onları dönüştürmemize ve kullanmamıza imkân veren üretim teknolojileri,
- 2- İşaretleri, değerleri, simgeleri, ya da anlamı kullanmamıza imkan veren işaret sistemleri teknolojileri,
- 3- Bireylerin hareket tarzını ve onların bireyliklerini belirleyen ve özneyi nesneleştiren iktidar teknolojileri,
- 4- Bireylerin kendi bedenleri, ruhları, düşünceleri, hareket tarzları ve varoluş biçimleri üzerinde kendi imkânları yada başkalarının yardımıyla bir dizi operasyon yapmaları ve böylece belli bir mutluluk,

⁷⁴ G. Deleuze-C.Parnet, *Diyaloglar*, Çev: Ali Akay, Bağlam Yay., İstanbul, 1990, s. 174-176

arınmışlık, bilgelik, ölümsüzlük haline ulaşmak üzere kendilerini dönüştürmelerini sağlayan benlik teknolojileri.⁷⁵

İktidar ve egemenlik biçimleri teknolojilerle var olurken minör politika Foucault'un görüşlerinden de esinlenerek bir minör bireyleşme sürecine girecektir. İktidar teknolojilerle beraber var olurken çağdaş sanatçı Alexander Brener, bir minör politika ve sanat yorumu olarak görebileceğimizi kavramsal açılımıyla direnişin anti-teknolojilerinden bahseder. Teknolojiler kaçınılmaz olarak iktidarlaşırken anti-teknolojiler bu türden bir sistemleştirmeye dönüşemeyecek vasıflarla donanmışlardır. Anti-teknolojik eylemler yinelenmezler ve toplumsal bir model oluşturmazlar. Brener anti-teknolojilerin ortak karakterlerini şu şekilde sıralar:

1. Spesifik ve yerel bağlamla bağlantı. Bu spesifik ve farklı yerelliklerin kendi koşullarına özgü bağlamların dikkate alınması direnişin etkililiğini sağlar.

2. Makineye karşı bedenin öne çıkarılması. Bedenler anti-teknolojiler yaratamaz, fakat anti-teknolojiler olarak görülebilirler, onlar yoluyla anti-teknolojiler görünür ve algılanabilir hale gelir.

3. Vahşi ve "anti-sosyal" etkinlikler. Bunlar ekspresyonizmin veya daha da ötesi hüsrana uğramış ikonoklazmın herhangi bir türüyle ortak bir yöne sahip değillerdir.

4. Dekompozisyon ve üretim-dışılık için çabalamak.

5. Süreksizlik için çabalamak.

⁷⁵ Ali Akay, *Minör Politika*, s. 67

6. Tüm estetik ve etik doyumların reddi. Hem kendin hem de diğeri için sanat yoluyla tatmine hayır! Anti-teknolojiler, sizin kendi makine-bedenlerinizin faşizmine karşı çırpınan karşı-ataklardır.

7. Normatif dökümantasyonun reddi. Enformasyonları belgeleme ve takas etme, fakat düşün! Her düşünce kendi spesifik ve fani (politik) formunu bulmalıdır.

8. Orijinal olmamak. Orijinallik takıntısının aşılması radikal-demokratik ilkelerin kültürel, sosyal ve politik alana adaptasyonu anlamına gelir.⁷⁶

Alexander Brener'in anti-teknolojiler için öngördüğü bu karakteristik nitelikler onun provokatif sanatsal etkinliklerinin birçoğunda görülür. Burada tanımlanan görüşlerden yola çıkarak Brener, 4 Ocak 1997 tarihinde, Stedelijk Museum'da (Amsterdam, Hollanda) Rus ressam Kazimir Malevich'in eseri *Suprematism 1920-1927*'nin üzerine yeşil renkte sprej boyayla dolar işareti çizmiştir.⁷⁷

Foucault'nun görüşlerinden esinlenen minör politika, minör bir bireyleşme süreci içinde yer alır. Bir anlamda, minör politikanın Deleuze ve Guattari'nin "göçebe düşüncesi" ve göçebenin kaçan, kayan haliyle de bir alakası vardır.⁷⁸ Kaçmak ne kımıldamaktır, ne de tam anlamıyla seyahat etmektir. Ne geçmişleri ne de gelecekleri olan göçerlerden tarih hiçbir şey anlamamıştır. Seyahatte yersizyurdsuzluk değil, yeniden yerini yurdunu bulmak biçimi vardır. Kaçış bir çeşit taşkınlıktır. Kaçış çizgisinde şeytani bir taraf vardır. Şeytanlar tanrılardan ayırdırlar. Çünkü tanrıların özel nitelikleri, özellikleri ve belli işlevleri, toprakları ve kodları bulunur. Onların uzun izlerle, sınırlarla, kadastrocularla işleri vardır. Şeytanların özelliği ise aralıkları atlamalarıdır. Onlar bir aralıktan diğeri atlarlar. Kaçış çizgisi boyunca, bizi tutmak isteyen

⁷⁶ Bkz. Kubilay Akman, "Sanatın Anti-teknolojileri", *Genç Sanat*, sayı: 117

⁷⁷ Bkz. Ek-2, Resim-3

toprağın yerleşik güçleri ve sabit güçler aldatılır. Sürekli olarak burada bir ihanet kol gezer. “En büyük yanlışlık, tek yanlışlık kaçış çizgisinin yaşamdan kaçışı içerdiğini sanmak olacaktır; düş gücünde veya sanatta kaçış. Ama kaçmak tersine gerçek üretmek, yaşamı yaratmak, kendine bir mücadele silahı bulmaktır.”⁷⁹ Kaçış çizgileri ve yersizyurdsuzlaşma aynı oluşun görünümelerini ifade eder.

Deleuze ve Guattari'nin düşüncesinde önemli yer tutan ve minör politika üzerine yürütülecek tartışmaların kaçınılmaz bir ögesi olan diğer kavram “köksap”tır.⁸⁰ Bu, kökü olup, o kökten itibaren dallara budaklara ilerleyen bir yapılanma değildir. Deleuze ve Guattari, bu kavramı, herhangi bir yerden bir anda ortaya çıkan ve çıktığı yerle kökensele bir bağı olmadan yeni ağlar kurmakta olan ilişkiler için kullanmıştır. Bu kavram, bir anda ortaya çıkıp, diğer anda ortaya çıkan noktayla köksapsal bir ağ (network) ilişkisine giren sosyal/siyasi ilişkileri belirtmektedir.⁸¹ Kök ağacı, hiyerarşi parçaları arasındaki düzenli bağlantıları içerirken, köksap tersine hiyerarşi olmayan çoklukları ifade eder.⁸² Bir köksap, Batı düşüncesine egemen olmuş olan modelin antitezidir. Ağacimsılar, parçaları arasına sınırlı ve düzenli bağlantılar yükleyen hiyerarşik, katmanlı bütünlükleriyle Batı düşüncesindeki sistemlerde hâkim olmuşlardır. Köksaplarda, rastlantısal ve devingen olarak, düzensiz ağlar şeklinde, birleşik bir yapı içinde sınıflandırılmayacak yatay çokluklar, Batının hâkim ideoloji ve söylemleri karşısında eleştirel olarak durmuşlardır.⁸³ Köksap dendiğinde, Batıda ilk akla gelen ve Deleuze ve Guattari'nin örnek olarak alıp tartıştıkları isim Kafka'dır.

⁷⁸ A.g.y., s.210-211.

⁷⁹ G.Deleuze-C.Parnet, *Diyaloglar*, s. 64, 74

⁸⁰ Bkz. Ek-2, Resim-4

⁸¹ Ali Akay, *Kapitalizm ve Pop Kültür*, Bağlam Yay., İstanbul, 2002, s. 109

⁸² Ali Akay, *Minör Politika*, s. 94

⁸³ Ronald Bogue, *Deleuze-Guattari*, Çev: İ. Öğretir-A.Utku, Birey Yay., İstanbul, 2002, s. 141

Bütünlük, bir *molar*, kitlesel organizasyon düzeyinde varolmaktadır; arzulama-makineleri ve organsız beden ise *moleküler* bir düzeyde işlev görür.⁸⁴ Antonin Artaud'nun "organsız beden" kavramı, üretim karşıtı bir bedeni ifade eder. Artaud'ya ait şu şiir onun bu kavramını örnekleyen imgeler içerir:

Ben kimim
nereden geliyorum
Ben Antonin Artaud
ve bunu
sadece nasıl olduğunu
bilerek söylüyorum
ve siz benim
fragmanlar halinde patlayan
gerçek bedenimi göreceksiniz
10.000 dile düşmüş bakışın altında toplanan
yeni bir beden olarak
ki onu hiçbir zaman unutmaya gücünüz yetmeyecek
çünkü o benim
İnsan
kim yargılayacak
nihai hesaplaşmada
benim için
bedenin tüm elementleri ve şeyler
işaret edilecek
bu benim bedenimin durumu
Son Yargı'yı
şekillendirecek...⁸⁵

⁸⁴ A.g.y., s. 124

⁸⁵ Bkz. <http://www.antoninartaud.org/reinvention.html>

Görüldüğü gibi, burada Artaud, bedenin fragmanlar halinde parçalanmasından söz etmektedir. Bu, işlevsel bir bölümlenme değildir. Daha çok, bedenin işlev-ötesi bir fragmanlaşması ve patlaması vurgulanır. Organsız beden, kapitalist makineyle bir güç ilişkisi içindedir ve bu makinenin işlerliğini engellemektedir, kapitalizmin anti-kapitalist bir oluşum içine girmelerini sağlamaktadır. Kapitalizmin kodlarının, arzulanan makineler ve organsız beden kavramlarıyla bozulması söz konusudur.⁸⁶ Organsız beden, toplumsallığın organize olmamış halidir; toplumdaki her şeyi söküp çıkarttığında geriye kalandır. Bu organsızlaşmış toplum, sadece yoğunluklardan ve dalgalanmalardan oluşur. Bu toplum, iktidar merkezleri tarafından örgütlenmediği için “organsız beden” halindedir. Bu, biçimsiz, hiyerarşik olmayan, yoğun maddedir, yoğunluğun sıfır derecesidir. Organsız beden arzudur; o, hem kişinin arzuladığı, hem de sayesinde arzuladığı şeydir.⁸⁷

Buraya kadar tartışılan, toplumsal ve politik minörlükle ilgili kavramlar, edebiyatta da muadillerini bulmuşlardır. Minör edebiyatın ilk karakteristiği, kullanılan dilin yersizyurdsuzlaşmadan etkilenmesidir.⁸⁸ Büyük anlatılara ve majör söyleme karşı çıkan bu oluş, önemli dayanaklarından birini Friedrich Nietzsche’de bulmuştur. Nietzsche şöyle der: “Bilincinin bütün yüzeyini -ki bilinç bir yüzeydir- herhangi bir büyük buyruktan uzak tutmalı insan. Büyük sözlerden, büyük davranışlardan bile sakınmalı!”⁸⁹ Minör edebiyat, çoğunluğun dili içinde, minör bir söyleme çoğunluğun “büyük buyruk”larına karşı çıkar. Çoğunluk ve azınlık dilleri iki ayrı dil çeşidi değildir. Bunlar, aynı dilin iki olası uygulamasıdır. Azınlık dilinin anlatımsal özelliği, çoğunluk dilinin sabitlerini baltalamaya ve böylece onu yersizyurdsuzlaşma içine sokmaya olanak tanır. Minör edebiyatın ikinci karakteristiği, burada her şeyin siyasi olmasıdır. Majör edebiyatta, bunun tam tersine, bireysel davalar bireysel

⁸⁶ Ali Akay, *Kapitalizm ve Pop Kültür*, s. 75

⁸⁷ Bülent Diken, “İdeolojik Fanteziler: ‘İçimizdeki Faşizm’-Lacan, Zizek, Deleuze ve Guattari”, *Birikim*, Sayı: 107

⁸⁸ Ali Akay, *Minör Politika*, s. 172

⁸⁹ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Çev: Can Alkar, Say Yay., İstanbul, 1996, s. 51

olmayan davalara erişmeye meyillidir. Majör edebiyatta sosyal ortam, çevre ve geri plan işlevi görmektedir. Minör edebiyatta ise en küçük mekân ve her türlü dava bireyselleştirilir ve her dava siyasete bağlanır. Bir bakıma minör edebiyatta bireysel dava majör hale gelir. Minör edebiyatın üçüncü karakteristiği ise her şeyin kolektif bir değer almasıdır. Yazarın tek başına söyledikleri bile aslında ortak bir eylemdir. Başkaları hemfikir olsun veya olmasın, söylediği ve yaptığı zorunlu olarak siyasaldır. Siyasal olan, tüm sözceyi kapsamıştır. Bu edebiyat tüm kötümserliğine rağmen aktif bir dayanışma üretir. Eğer yazar bu kırılğan cemaatin dışındaysa veya kenarındaysa, bu onu başka bir alternatif potansiyel cemaat yaratmaya, başka bir bilince ve duyarlılığa yöneltir. Böylece edebi makine, gelecek olan bir devrimci makinenin vardiyasını devralır. Deleuze ve Guattari, Kafka'nın güncesindeki "Edebiyat, edebiyat tarihinin olmaktan çok, halkın işidir" ifadesine dayanarak, "Edebiyat halkın davasıdır" der.⁹⁰

Kafka'nın yapıtları, minör edebiyat kuramı ve analizi için önemli bir temel teşkil etmiştir. Deleuze ve Guattari, Kafka'nın ne imgesel ne de simgesel olan bir *politikasına* inanmaktadır. Onlar Kafka'nın, ne yapı ne de fantezi olan bir ya da birçok *makinesine* inanırlar. Kafka'nın yorumsuz ve anlamlılığı olmayan, ama yalnızca deney protokolleri olan bir deneyelemesine inanmaktadırlar: "İnsanların yargısı beni ilgilendirmiyor, ben yalnızca bilgilerimi yaymaya çalışıyorum, iletmekle yetiniyorum; sizinleyken bile, Akademi'nin saygın beyefendileri, iletmekle yetindim" (Bir Akademi İçin Rapor). Bir yazar, bir yazar insan değil, bir politik insandır, makine insandır ve bir deneysel insandır. Bu ifadeye göre, Kafka'nın bir makinesi, çeşitli derecelerde biçimselleşmiş içerik ve anlatımlardan; içine giren, içinden çıkan ve bütün durumlardan geçen biçimlenmemiş maddelerden oluşmuştur. Makinenin içine girmek, içinden çıkmak, içinde olmak, yanından geçmek, ona yaklaşmak; bütün bunlar makineye dahildir: bunlar her çeşit yorumdan bağımsız olarak arzunun durumlarıdır. Kaçış çizgisi aslında makineye

⁹⁰ Ali Akay, *Minör Politika*, s. 172–173

dâhildir. Sorun “özgür olmak” değil, bir çıkış yolu ya da bir giriş, bir köşe, bir geçiş, bir bitişlik vs. bulmaktır. “Belki de birkaç etkeni göz önünde bulundurmak gerekir: makinenin salt görünürdeki birliği, insanların da makinenin parçaları olma şekli, ona göre arzunun (insan ya da hayvan) konumu...”⁹¹

Köksapsal çözümlene ve temelini Kafka'nın yapıtlarının, günlüklerinin, notlarının ağacimsı bir yapıdan uzak; metinler arasındaki hiyerarşinin ve merkezi organizasyonun geçerliliğini yitirdiği örüntüsünde bulan üslup arasında bir paylaşım bulunmaktadır. Aynı köksapsallık, toplumsal, siyasal, kültürel ve sanatsal alanlarda da tezahür eder. Bu bölümde yan yana gelen kuramsal metinler ve tüm bunların oluşturduğu örüntünün ileride tartışılacak edebi metinlerle ilişkisi de köksapsallığın edebiyat sosyolojisi bağlamında bir görünümü olarak alınabilir. Belki de, ağacimsı bir yapıda bir araya gelmeyecek metinler ve tartışma öğeleri, köksapsal bir yaklaşımın sunduğu meşruiyet ile burada birlikte ele alınmaktadır. Eğer, toplumun birçok veçhesiyle yersizyurdsuz döngüler içinde olduğu kabul edilecekse, bir edebiyat sosyolojisi araştırmasının yerini yurdunu sabitlemiş ağacimsı bir yapı olarak konumlanması beklenmemelidir.

Buraya kadar tartışılan kuramsal araçların oluşturduğu düzlemde Chuck Palahniuk'ın romanlarını çözümlenmeye/tartışmaya girişmeden önce, yazarın kişisel serüvenine bakmak ve entelektüel faaliyetlerini büyük oranda koşullayan Kakofoni Toplulukları'nı incelemek yararlı olacaktır. Bu bağlamda, bir sonraki bölümün konusu Palahniuk'ın biyografisini çerçevelemek ve Kakofoni Toplulukları'nın yapı, işleyiş ve ideolojisini değerlendirmek olacaktır. 3. Bölüm'de sunulacak olan bilgiler daha sonraki bölümlerde ilerleyecek olan sorunsallar için anahtar öğeler sunacaktır.

⁹¹ G.Deleuze-F.Guattari, “İçerik ve Anlatım”, Çev: Ahmet Soysal, *Yazko Çeviri*, Sayı: 16–17

3. CHUCK PALAHNIUK VE KAKOFONİ TOPLULUKLARI

Dünyanın kendisi her an gerçekleşecek bir felaket gibi.

Chuck Palahniuk, *Survivor*

Dövüş Kulübü (Fight Club) adı dünyada yaygın olarak 1999 yılında, David Fincher'ın yönettiği, başrollerini Edward Norton ve Brad Pitt'in paylaştığı, modern topluma ve onun tüketim kültürüne keskin eleştiriler getiren filmle beraber duyuldu. Filmin ideolojik ve felsefi teması çoğu izleyici için başrol oyuncularının medyatik star imajının ya da aksiyon sahnelerinin gölgesinde kalırken, öte yandan, bunun bir edebiyat uyarlaması olduğu yaygın olarak bilinmiyordu. Aslında *Dövüş Kulübü*'nü yaratan Amerikalı yazar Chuck Palahniuk'tı ve konu Hollywood dolayımıyla milyonlarca insana ulaşmadan üç yıl önce, 1996'da roman olarak öykülenmişti.

3.1. Tarihin Ortanca Çocuğu: Chuck Palahniuk

21 Şubat 1962 Pasco, Washington, ABD doğumlu olan ve ataları Amerika'ya Ukrayna'dan gelen yazar Chuck Palahniuk⁹² otuzlu yaşlarına kadar herhangi bir edebi metin yazmaya kalkışmadı. Edebiyat dünyasındaki ilk deneyimleri ise hiç de teşvik edici değildi. İlk romanı olan *Invisible Monsters* yayıncılar tarafından içeriği nedeniyle geri çevrildi. Ardından, büyük bir öfke duyarak, biraz da yayıncılara tepki amacıyla *Dövüş Kulübü*'nü yazdı. Fakat bu kez yayımlamayı kabul ettiler. *Dövüş Kulübü*, sinema uyarlamasının da sunduğu tanıtım imkânıyla büyük bir okuyucu kitlesine ulaştı ve önemli bir ticari başarı elde etti.

1986 yılında Oregon Üniversitesi'nde Gazetecilik öğrenimini tamamlayan Chuck Palahniuk, üniversite yıllarından sonra on üç yıl boyunca Freightliner adlı şirkette önce montaj hattında ardından tamirci olarak çalıştı. İlk yazdığı

⁹² Bkz. Ek-2, Resim-5

metinler “taşıt modifikasyon prosedürleri” ve kamyonların onarımı üzerinedir. Ve aslında, *Dövüş Kulübü*’nün ortaya çıkmasında büyük etkisi bulunan bir olayı bu yıllarda yaşar: Palahniuk birkaç arkadaşıyla birlikte tatildedir. Bitişikteki kamp yerinde insanlar müziğin sesini rahatsız edici derecede açmışlardır ve bu konuda başlayan tartışma kavgaya dönüşür. Palahniuk feci şekilde yaralanır, yüzü korkunç görünmektedir. Tatilden döndüğünde, işyerinde kimse görüntüsü hakkında bir yorum yapmaz ve onun iş yaşamı dışında neler yaptığı üzerine herhangi bir şey sormaya cüret edemez. Bunun üzerine, insan eğer yeterince kötü görünürse dilediğince hareket edebilir, çünkü hiçbir zaman hiç kimse onu bu konuda uyarmayacaktır diye düşünür ve o gün *Dövüş Kulübü*’nü yazmaya başlar.

Yazar röportajlarında romanın “arkadaşlarının ve kendisinin hayatı yorumlamaları”nı sunduğunu ve gerçekte de burada kurgulanan şeylerin benzerlerini yaşadıklarını vurgular. O, Portland Kakofoni Topluluğu’nun (Portland Cacophony Society) bir üyesidir ve topluluğun yaptığı çeşitli oyunlar, gösteriler, şakalar, eylemler Kargaşa Projesi’ni esinlemiştir. Ayrıca romanın anlatıcısının çektiği uykusuzluk probleminden kurtulmak üzere, doktorunun önerisiyle, daha gerçek acıların var olduğunu görmek için gittiği verem, kanser, beyin paraziti vb. hastalarının dayanışma grupları da Palahniuk’ın kendi yaşamındaki deneyimlerinden kaynaklanır. Bir süreliğine gönüllü olarak bir bakımevinde hasta refakatçiliği yapmıştır. İnsanları her akşam dayanışma grupları için alır, toplantı boyunca kenarda bekler ve sona erdiğinde onları bakımevine geri götürür. Grup sağlıklı bir bireyin orada oturmasından rahatsız olduğunda ise kendisini (‘turist’) onların içinde bulmuştur. Böylece düşünmeye başlar: “ya birileri burada üçkâğıt çeviriyorsa? Ve tam da bu yaşananların orta yerinde samimiyet ve dürüstlüğün sunduğu bir çeşit kathartik duygusal çıkış yolu için bulunuyorsa.” Bu fikirden yola çıkarak, gerçekte hiçbir hastalıkları olmayan *Dövüş Kulübü*’nün anlatıcısı ve Marla’nın acıyı ve ölümü tanımak, aynı zamanda,

seküler huzura ve uykuya kavuşmak için dayanışma gruplarına katılmalarını kurgular.

Bunlar Palahniuk'ın ifade ettiği, kişisel yaşantısının yapıtı üzerinde doğrudan, birebir etkilerine verebileceğimiz örnekler. Bir de aile tarihinden gelen esinlemeler-etkilenmeler var ki, asıl ilginçinin bunlar olduğunu düşünüyorum. Yarattığı edebi dilde şiddetin ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu yazarın, kendi aile tarihindeki hazin şiddet öyküleri burada anılmaya değerdir. Büyükbabası büyükannesini öldürmüştür. Bu cinayetin ardından, elinde silah, evde geriye kalan kim varsa öldürmek için aramaya başlar. Chuck Palahniuk'ın henüz çocuk olan babası Fred korkuyla yatağın altına saklanır. Babasının ayaklarının önünden geçtiğini görür. Nick Palahniuk (büyükbaba) kimseyi bulamayınca silahı kendi kafasına dayar ve intihar eder. Fakat şiddet mirası Fred'in peşini bırakmaz.

Chuck'ın annesinden boşandıktan uzun bir ara sonra, bir gazete ilanı aracılığıyla tanıştığı genç kadınla flört etmeye başlamıştır. Kadın ne yazık ki bir dizi duygusal problemi de beraberinde getirir. Başından bir evlilik geçmiş ve uğradığı cinsel saldırılar karşısında şikayette bulunarak kocasını hapse attirmiştir. Adam serbest kaldığında kadını öldüreğine yemin eder. Nitekim onu Fred'le buluşması esnasında yakalar, ikisini de vurur. Sonra cesetleri kulübelerine taşır ve orayı tamamen kül olacak şekilde ateşe verir. Chuck Palahniuk'ın payına ise bu kanlı mirastan, şiddetle örülmüş ve ölümün estetize edildiği romanlar düşer.⁹³

Chuck Palahniuk'ı diğer yazarlardan ayıran önemli bir nokta, yapıtı ve yaşam arasında birçok birebir ilişki bulunmasıdır. Bu konuda, Palahniuk'ın ücretli

⁹³ Biyografik bilgiler için Bkz. <http://www.chuckpalahniuk.net>, Kubilay Akman, "Tarihin Ortanca Çocuklarının Sözcüsü: PALAHNIUK", *Mecmua*, sayı: 9, http://en.wikipedia.org/wiki/Chuck_Palahniuk ve ayrıca "Interview With Fight Club Author Chuck Palahniuk" <http://www.dvdtalk.fightclub.html>

olarak tuttuğu bir adamla bir dönem düzenli olarak dövüşmesi, *Dövüş Kulübü* romanı ardından Amerika'nın çeşitli kentlerinde dövüş kulüplerinin kurulması ve Kakofoni Toplulukları'nın eylemlerinin Kargaşa Projesi'yle arz ettiği paralellikler örnek olarak verilebilir. Kakofoni Topluluğu, Palahniuk'ın bir yazar olarak içinden çıktığı sosyal ortamdır, birçok açıdan onu beslemiştir ve onun yazdıkları da aslında topluluğun etkinlikleri üzerinde etkide bulunmuştur. Bu açıdan, Palahniuk'ın yapıtını araştırmak adına bakılması ve incelenmesi gereken önemli olgulardan biri Kakofoni Toplulukları'dır.

3.2. Kakofoni Toplulukları

Kakofoni Topluluğu⁹⁴ mainstream'in ördüğü parmaklıklar ötesinde, yıkıcılık, muziplik, sanat, sıradışı arayışlar ve anlamsız delilik yoluyla yeni deneyimler arayan, rasgele “özgür ruhlar”ın köksapsal bir network tarzında biraraya gelmesinden oluşmuş bir yapılanmadır. Topluluğun sloganı “Şimdiden Bir Üye Olabilirsiniz!”dir ve bu anlamda yeni katılımlara açık olan bir yapılanmadır. Bugün artık feshedilmiş olan San Francisco'daki İntihar Kulübü'nün eski üyeleri tarafından kurulmuştur. Kakofoni Toplulukları'nın ayrıca 1953'te Dallas, Teksas'ta kurulmuş olan ve esasen 1980'lerin ve 1990'ların alt-kültürleri arasında, özellikle internet yoluyla popülerlik kazanmış olan SubGenius Kilisesi'yle bağlantıları vardır. Kilise sahte bir din kurgulamaktadır ve en önemli imajları 50'lerden bir reklam illüstrasyonu olan J. R. “Bob” Dobbs'dır.⁹⁵ “Bob” pipo içen bir satış memurudur ve adeta bir dinsel ikona düzeyine çıkarılmıştır. Bu satış memuru imajının alınıp dinsel bir boyuta taşınması, Sitüasyonistlerin *détournement* kavramını anımsatmaktadır. Tıpkı Sitüasyonistler gibi SubGenius Kilisesi de daha önce kullanılmış olan estetik öğeleri çalıp değiştirmektedir.⁹⁶ Bu Pop-Art'ı da çağırıştırır. Pop-Artistler, tüketim toplumuna ait imajları sanat alanına taşıırken SubGenius Kilisesi aynı imajları “dinsel” alana taşır.

⁹⁴ Bkz. Ek-2, Resim-6

⁹⁵ Bkz. Ek-2, Resim-7

⁹⁶ Bkz. “Tanımlar”, Çev: Nurdan Gürbilek, *art-ist*, sayı: 1

Kakofoni Toplulukları, bir tür “sokak sanatı” olarak görebileceğimiz eylemlerle, bazı yönlerden Dadaizm ve Sürrealizmle kıyaslanan etkinlikler içinde yer almışlardır. Bunlar arasında en önemli olanlardan biri, topluluk üyelerinin Noel Baba kostümleri giyerek kent merkezlerini işgal etmesidir.⁹⁷ Burada, Kakofoni Topluluğu üyeleri Amerikan metropollerini, binlerce üyenin katılımıyla, Noel Baba kostümleri içinde istila ederken tüketim toplumunun “Christmas” endüstrisine ve gösteri toplumunun ortaya çıkardığı sosyal ilişkilere karşı “durum”lar yaratırlar.

Amerika’da, New York’tan Portland’a, Los Angeles’tan Chicago’ya kadar birçok kentte Kakofoni Topluluğu locaları bulunmaktadır. Topluluk, ayrıca İngiltere’de, Kanada’da ve hatta Latin Amerika’da da organize durumdadır. Kakofoni Toplulukları içinde yer alan üyeler genellikle sanatçılar veya eğitilmiş entelektüellerdir. Topluluğun sanatsal üretim-eylem tarzı üyelerinin bu background’ı sayesinde oldukça nitelikli bir boyuta ulaşmıştır. Benzer topluluklar kısa ve yoğun bir “taarruz dönemi” ardından dağılırken Kakofoni Toplulukları kalıcı olmuştur. Amaçları mevcut toplumsal yaşantıları eleştirel bir boyutta satirleştirmektir. Bu üslup yönelimi aynı zamanda Palahniuk’ın tercihlerini de yansıtmaktadır. Palahniuk da tıpkı üyesi olduğu topluluk gibi, Amerikan tarzı toplumsal modeli satirleştirerek eleştiriye tutarken pozitif ve rasyonel bir öneride bulunmaz.

Yıkıcı eylemler ve muzip provokasyonlar için bir araya gelen topluluk üyeleri çoğu zaman birbirlerini tanımazlar. Bu üyeler, bir taraftan normal yaşantılarını sürdürürken bir taraftan da içinde buldukları iletişim ağları aracılığıyla eylemlere karar verirler, hızla bir araya gelirler, kargaşa ve gürültü içeren eylemlerini gerçekleştirir ve ardından dağılırlar. Polis için Kakofoni eylemleri tam bir problemdir. Ortada ciddi bir neden ya da ciddiye alınabilecek bir talep yoktur. Eylemciler eğlenmektedir ve bu eğlence Kakofoni konseptinin dışındakiler için anlam ifade etmez. Yüzlerce kadın ve erkek Noel Baba dans

⁹⁷ Bkz. Ek-2 Resim-8 ve Resim-9

etmekte, içki içmekte, öpüşmekte, şakalaşmakta ve gürültü yapmaktadır. Bu büyük bir suç değildir ama yine de işlev-dışı yönelimiyle, Kakofoni Toplulukları organsız sosyal beden örnekleri olarak görülebilir ve bu iktidarlar için kabul edilebilir bir durum değildir. Çoğu zaman polis eylemlere müdahale eder ve sonlanmasını ister.

İktidarla olan çelişkisi açısından Kakofoni Toplulukları anarşizan bir yönelime sahiptirler. Fakat onlar aslında apolitiktir. Liberter de olsa bir politikayla beraber anılmak istemezler. Toplulukların yarattığı “durum”lar ve onların sonuçları politik de olsa söylemlerini bir politikayla özdeşleştirmek istemezler. Gerçekleştirdikleri bazı eylemler Alexander Brener’in “anti-teknolojik direniş” kavramını çağrıştırmaktadır. Kakofoni Toplulukları, SubGenius Kilisesi benzeri başka bazı oluşumlarla da ilişki halindedir. Bunlar arasında şu örgütlenmeler sayılabilir: Estetik Et Vakfı, Kanama Sanatı, Sanatsal Arabalar Pazarı, Bindlestiff Aile Sirkisi, Billboard Özgürlük Cephesi, Dagger Gerilla Sokak Tiyatrosu, Son Gülmenin İlk Kilisesi, BUI Şövalyeleri, Dammit! Ltd. Tüm bu toplulukların ortak özelliği mevcut sosyal ilişkilerden, kurumlardan ve iktidardan bir rahatsızlığı dile getirmelerine rağmen çözüm adresi göstermemeleridir. Bu organizasyon “kurtuluş”a yönelik eylemlerin parodilerini sunarlar. Dolayısıyla, gerçekleştirdikleri eleştiri sadece sistemi değil, ona karşı geliştirilecek “kurtuluş” stratejilerini de kapsamı içine alır. Bu açıdan, Kakofoni Topluluğu ve ona benzeyen ağlar, örgütlenmeler ütopyadan çok atopyaya yakın duran bir politika içindedir. Bir hiçlik hedeflenmektedir. Ulaşılabilecek hiçbir rota, uğrunda majör stratejiler kurulacak hiçbir hedef yoktur. Yolculuğun kendisi, kendi içinde bir amaçtır.

4. METİN OKUMALARI

Kimi kez ölümün gölgelerinden kaçmak değil, tam tersine o gölgeleri, ölümün bağrında güçsüzlüğün sınırlarında, ölümün kendi sonunda büyütme gerekebilir.

Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*

Chuck Palahniuk'ın romanlarını çözümlene süreci burada *Dövüş Kulübü*'nden⁹⁸ başlayacaktır. Bunun nedeni, kronolojik bir sıralamaya uyma hassasiyeti değildir. *Dövüş Kulübü*, birçok yönden yazarın en karakteristik olan romanıdır ve bu açıdan diğer romanlardan önce ele alınması, daha sonraki çözümlenmeler için ışık tutabilecektir. Ayrıca, bölümün sonuna bir roman olmadığı halde yazarın *Kaçaklar ve Göçmenler* kitabıyla ilgili bir kısım konuşmuştur. Buradaki biyografik bilgiler ve yazarın yaşadığı Portland hakkında anlatılan anekdotlar, romanların nasıl bir sosyal ve kişisel temelle beraber şekillendiğini görmek açısından yararlı olacaktır.

4.1. “Kusursuzluk ve Tamamlanmışlık” Kısacasında Yaşamak

Dövüş Kulübü'nün (Fight Club) kitap boyunca adı anılmayan anlatıcısı bir otomobil şirketinde “ürün iptal koordinatörü” olarak çalışmaktadır. İş nedeniyle Amerika'nın çeşitli kentlerine yolculuklar yapar, kazalarda parçalanmış arabaları inceler, raporlar yazar. Hayatı uçaklardaki tek kullanımlık yiyecekler, çatallar, kaşıklar; otel odalarındaki tek kullanımlık sabunlar ve tek kullanımlık yol arkadaşlıklarıyla geçer. Sahicilikten, derinlikten, süreklilikten yoksun ilişkiler içindedir. Kendisini “otuz yaşında bir oğlan çocuğu” gibi hisseder ve bir gökdelenin on beşinci katındaki, kentten izole edilmiş dairesinin, mobilyalarının, elektronik eşyalarının, halılarının, vb. tüketim nesnelere ona sunduğu “kusursuzluk ve tamamlanmışlık” duygusundan artık rahatsızdır. Eskiden tuvalete porno dergilerle giren tanıdıkları artık IKEA mobilya kataloguyla girmektedir.

Dövüş Kulübü'nün temel probleminin “tüketim” olgusu olduğu düşünülecek olursa, öncelikle bu kavramın açılması gerekecektir. Romanda anlatıldığı gibi, insanların eskiden tuvalete porno dergilerle girerken bugün IKEA mobilya kataloglarını tercih etmelerinin nedeni nedir? Arzunun kanalları nasıl cinsellikten tüketime doğru yol almıştır? Tüketmek insanları nasıl baştan çıkarır? Modern sosyolojinin çepери içinde, tüketim olgusundan bahsettiğimizde konu sadece ihtiyaçları gidermekten ibaret değildir. Tüketim (consumption) ihtiyaç gidermekten öte, özerkleşmiş bir eylemi ifade eder. Burada kastedilen, tüketim ve ihtiyaçlar arasında bir bağlantı olmaması değil, tüketimin kendisinin giderek bizatihi bir “ihtiyaç” haline gelmesidir. Tüketim, medya kanalıyla, sürekli olarak kışkırtılmaktadır.⁹⁹

Romanın anlatıcısı, babası onları altı yaşında terk edip yeni bir “şube açmak” (yeni bir aile kurmak) üzere başka bir kente gittikten sonra annesi tarafından büyütülmüştür. “Dövüş kulübünde gördüğünüz şey, kadınlar tarafından yetiştirilmiş bir erkekler kuşağıdır.” Ne var ki “Eğer erkeksen, Hıristiyansan ve Amerika’da yaşıyorsan, Tanrı modeli olarak babanı görürsün. Eğer babanı hiç tanımamışsan, baban kaçıp gitmişse ya da eve hiç gelmiyorsa, Tanrı hakkında ne düşünürsün?” Bu durumdaki bir insan, sonuçta, bütün hayatını bir baba ve bir tanrı aramakla geçirecektir. Fakat şu unutulmamalıdır: “Tanrı seni sevmiyor olabilir. Bu da bir olasılıktır. Belki de Tanrı bizden nefret ediyordur. Hayatta olabilecek en kötü şey değil bu.”¹⁰⁰

Üç haftalık bir uykusuzluk probleminin ardından doktoruna gittiğinde, doktor ona istediği ilaçları vermez, sorununun zamanla geçeceğini, eğer gerçek bir acının ne olduğunu görmek istiyorsa, ölümcül hastaların dayanışma ve terapi gruplarına gidebileceğini söyler. Bu öneriye uyar ve kendisini hastaymış gibi tanıtarak her akşam başka bir grubun toplantısına katılır. Gerçekten de işe

⁹⁸ Bkz. Ek-2, Resim-10

⁹⁹ Bkz. s. 54, 99

yaramıştır; insanlar kendileri gibi ölümle yüz yüze olduğunu sandıkları için ona şefkat ve samimiyet göstererek sahiden dinlerler. Orada ölümü, soyut ve felsefi değil, somut ve gerçek ölümü görür. Hayatta elde edebileceği her şeyin sonunda çöpe gideceğini, sevdiği herkesin kendisine sırt çevireceğini ya da öleceğini anladığında ağlamak onun için kolaylaşır. Hayatta onu gururlandırmış ne varsa hepsinin çöpe atılacağını düşünür. Ve artık şunu bilmektedir: “Zaman aralığını yeterince uzun tutarsanız, herkesin hayatta kalma şansı sıfıra düşer.” Eski vücut geliştirme şampiyonu Bob’un hormonal rahatsızlığı yüzünden büyüyen, bir kadınınkini andıran iri göğüsleri arasına yüzünü gömüp ağlar ve o gece huzurlu bir uyku uyur.¹⁰¹ Artık erbezi kanseri, melanom, lösemi, verem, kan parazitleri, beyin parazitleri vb. dayanışma gruplarının bir müdavimidir.

Romanın başkahramanı kadınlar konusunda kuşkucudur ve bir başka kadının aradığı cevap olduğundan emin değildir. Bu “kuşkuculuk” aslında Chuck Palahniuk’ın gerçek hayatta yaşadığı bir olgudur. Yazar eşcinseldir ve yapıtlarında bu yönde sayısız doğrudan ve dolaylı ifade vardır. Bunu gerçek yaşamında çok ön plana çıkarmasa da gerektiğini düşündüğü noktalarda eşcinsel kimliğini açıklar. Örnek olarak, yazarın Entertainment Weekly’den Karen Valby ile bir röportaj ardından Eylül 2003’te yaşadığı tartışma gösterilebilir. Valby, Palahniuk’ın bir kadınla evli olduğunu iddia eder. Bunu üzerine Chuck Palahniuk web-sitesinde bir sesli mesajla gay olduğunu açıklar ve Valby’ye çok sert cevap verir.¹⁰²

Dövüş Kulübü’nün tıpkı yazarı gibi kadınlarla “mesafeli” olan kahramanın rahat uykuları, dayanışma gruplarında, onun gibi sağlıklı olan “turist” Marla’yla¹⁰³ tanışana kadar sürer. Her akşam ayrı bir hastalığın grubunda

¹⁰⁰ Chuck Palahniuk, *Dövüş Kulübü*, Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001, s. 48, 142

¹⁰¹ A.g.y., s.15

¹⁰² Bkz. http://en.wikipedia.org/wiki/Chuck_Palahniuk#Biography

¹⁰³ Bkz. Ek-2 Resim-11

Marla'yı görmeye başladığında, onun yalanının aynasında kendi yalanının yansımasıyla yüzleşir ve uykusuzluk problemi tekrar başlar. Marla'yla anlaşmayı dener ama başaramaz. Kendini "mikroplu bir insan dışkısı" olarak gören bu genç kadın ne yapacağını bilememekte ve yanlış şeye bağlanmaktan korktuğu için hiçbir şeye bağlanamamaktadır. Özgüvenini yitirmiştir, yaşlandıkça seçeneklerinin azalmasından korkar. Hayat felsefesi ölmeye her an hazır bulunmaktır. Hayatındaki trajedi ise ölmüyor oluşudur.¹⁰⁴ İçindeki ölüm arzusu nedeniyle bir cenaze işleri işletmesinde çalışmıştır; ama bu dayanışma grupları her şeyden daha gerçektir ve bırakmaya hiç niyeti yoktur. Marla ölümcül bir çevrenin orta yerinde sağlıklı tek varlık olabilme ayrıcalığını *Dövüş Kulübü*'nün adını bilmediğimiz anlatıcısının elinden alır.

Bu arada anlatıcı, yolculuklarından biri sırasında, deniz kıyısında bir çıplaklar plajında part-time sinema makinisti Tyler Durden ile tanışmıştır. Daha doğrusu, kitabın ilerleyen bölümlerinde de görüleceği gibi Tyler Durden anlatıcının şizofrenik halüsinasyonudur. Aslında o uyuduktan, yada uyuduğunu sandıktan sonra Tyler onun bedenini devralıyordu. Eksikliğini hissettiği ne varsa, bunların hepsini şizoid öte yarısında bulacaktır. Bu eğilimini şöyle ifade eder: "Tyler Durden'in her şeyine hayranım. Cesaretine, zekâsına. Soğukkanlılığına. Tyler komik, çekici, etkileyici ve başına buyruk biri. Erkekler ona gıpta ediyor ve ondan dünyayı değiştirmesini bekliyorlar. Tyler güçlü ve özgür. Oysa ben değilim."¹⁰⁵

Romanın şizofrenik bir bilinç kırılması yaşayan kahramanı, iş yolculuğu dönüşünde on beşinci kattaki dairesinin havaya uçtuğunu ve o çok değer verdiği eşyalarının parçalanarak caddeye savrulmuş olduğunu görür. Bunun üzerine Tyler Durden'in Paper Street'teki evine taşınır. Bu *Dövüş Kulübü*'ne ve Kargaşa Projesi'ne uzanan yolun başlangıcıdır. Fakat Marla yine sahneye çıkar ve bu kez Tyler Durden'ı elinden alır. Aralarında bir tür üçgen durumu

¹⁰⁴ Chuck Palahniuk, *Dövüş Kulübü*, s. 59, 107

oluşur. Anlatıcı Tyler'ı isterken, Tyler Marla'yı, Marla da anlatıcıyı arzular. Fakat o Marla'yı istememektedir; Tyler da, olaylar ilerledikçe onu istemeye başlar. "Bu *sevgi*'yle alakalı bir *değer verme* meselesi değil. Bu *mülkiyet*'le alakalı bir *sahip olma* meselesi."¹⁰⁶

Kahraman nasıl ve neden gerçekleştiği müphem olan, ama sezgisel olarak Tyler Durden'in eseri olduğunu hissettiği patlamayla özel hayatındaki tüketim kültürünün eklem yerlerinin, dayanak noktalarının kırılmasının ardından; toplumdan daha genel, top yekûn bir kopuş için hızlı adımlarla ilerleyecektir. Tyler'in kurduğu dövüş kulübü bu kopuş hareketinin organizasyonel formudur.

Tyler Durden aranması gereken cevabın kendini geliştirmek değil, kendine zarar vermek olduğunu düşünür ve bu amaçla dövüş kulübünü kurar. Ancak kendini mahvederek ruhunun gerçek gücünü keşfedebileceğine inandığından fiziksel güçle ve mülkiyetle olan tüm bağlarını koparır. Felaket, onun trajediye ve yok oluşa doğru dönüşüm çizgisinin doğal bir parçasıdır.¹⁰⁷ Başlangıçta dövüş kulübünde sadece romanın anlatıcısı ile Tyler Durden, daha doğrusu patolojik olarak parçalanmış tek bir karakter vardır. Ama zamanla kulüp genişler, yeni erkekler katılır ve başka dövüş kulüpleri kurulur. Dövüş kulübünde önemli olan, dövüşten galip ya da mağlup ayrılmak değildir. Asıl olan kendini adım adım yok etmektir. Dövüş kulübünde umutlarını yitirmiş ve felaketi arzulayan, farklı meslek ve statülerden insanlar, daha doğrusu sadece erkekler vardır: Muhasebeciler, devlet memurları, hizmetçiler, şoförler, sigortacılar, aşçılar, polisler, bekçiler, sekreterler, veznedarlar, bulaşıkçılar vs. Tyler Durden kendisini ve arkadaşlarını şöyle tanımlar: "Biz tarihin ortanca çocuklarıyız. Bizi bir gün milyoner olacağımıza, film yıldızı, rock yıldızı olacağımıza inandıran televizyon programlarıyla büyüdük, ama

¹⁰⁵ A.g.y., s. 174

¹⁰⁶ A.g.y., s. 12

bunların hiçbirini olamayacağız. Ve bu gerçek kafamıza ancak dank ediyor...” Tarih bu ortanca çocuklarına “dünyanın bokundan ve pisiğinden” başka bir şey bırakılmamıştır ve onların dövüş kulübünden başka kaybedecekleri bir şeyleri yoktur.¹⁰⁸

Tyler, bağlı bulunduğu film makinistleri sendikasının yöneticisiyle tartışması esnasında, toplumun tüm ayrıcalıklı elitlerine seslenir gibidir. “Ben bir pisiğim,” der. “Senin ve bütün dünyanın gözünde ben pisiğin, iğrencin, ruh hastasının tekiyim. Nerede yaşadığım, ne hissettiğim, ne yiyip ne içtiğim, çocuklarımın karnını nasıl doyurduğum ya da hastalandığımda doktor parasını nereden bulduğum senin umurunda bile değil. Ve evet, aptal, bıkkın ve güçsüzüm, ama gene de senin çözen gereken bir sorunum.”¹⁰⁹ Gerçekten de Tyler Durden ve onu izleyenler, çözülmesi güç problemlerle toplumsal rutinin akışını sekteye uğratan *gündelik yaşam gerillalarıdır*. Tyler Durden makinistlik günlerini, masum çocuk filmlerinin, melodramların vb. arasına porno filmlerden çıkarılmış kareleri serpiştirerek geçirir. Saniyenin atmışta biri hızla geçip giden ereksiyon halindeki bir penisi, ya da dev bir vajinayı izleyicilerin fark etmesi imkânsızdır. Yine de sinemadan ayrılırken içlerine tuhaf bir huzursuzluk yayılır. Bir şeyler yolunda gitmemektedir.

Pahalı restoranlarda, lüks davetlerde zengin ve seçkin konuklara servis yapan Tyler/anlatıcı ve diğer dövüş kulübü üyeleri “hizmet sektörü teröristleri”ne, “yemekli davet sabotajcıları”na dönüşürler. Konuklar onların işedikleri, spermlerini boşalttıkları, üzerine osurdukları yemekleri yerken hiçbir şeyin farkında değildir. Hatta bir sonraki aşama olarak yiyecek ve içeceklere Hepatit mikrobu katmayı planlarlar, bunun için tıbbi atık çöplüklerini araştırırlar. Dövüş kulübünün bu eylemlerinin hedefi olan topluluğun üyeleri, hiçbir nedeni yokken yemekleri mutfağa geri göndererek

¹⁰⁷ A.g.y., s. 48, 109

¹⁰⁸ A.g.y., s. 165-166

¹⁰⁹ A.g.y., s. 114

garsonlara sürekli iş çıkaranlardır. “Tek dertleri, ödedikleri para karşılığında etraflarında koşturup durduğunuzu görmektir. Bu gibi yemeklerde, bu gibi yemekli davetlerde bahşişin önceden faturaya dâhil edilmiş olduğunu bilir ve size pislik muamelesi yaparlar.”¹¹⁰ Ama gerçekte hiçbir şey mutfağa geri gitmez, sadece birinin önünden alınıp ötekinin önüne koyulur. Ve garsonlara yaptıkları kötü muamelenin faturasını malûm katkı maddelerini yiyerek ödemek durumunda kalırlar.

Hizmet sektöründe çalışanların bu tür irrasyonel “direniş taktikleri” gerçek yaşamda da tanık olunan olgulardır. Hatta bunlardan etkileyici bir örneği Chuck Palahniuk, Tasha Robinson’ın kendisiyle yaptığı röportajda anlatıyor. Robinson, yazara okurlarından bugüne kadar işittiği en tuhaf itirafın ne olduğunu sorar. Palahniuk güler ve aklına favorilerinden birinin geldiğini söyler. Londra’ya, okullarıyla buluşmak üzere gittiğinde, toplantı öncesinde bir adam yanına gelmiş ve şöyle demiştir: “ünlülerin yemeklerine katılan şeyler hakkında yazdıklarınızı sevdim, çünkü ben bir beş yıldızlı restoranda çalışıyorum ve biz de ünlülerin yemeklerine hep böyle maddeler katarız.” Yazar pek fazla şaşırmaz, çünkü tüm arkadaşlarının bu tür hikâyeleri vardır. “Kim? Bana birini anlat,” diye sorar. Adam, “Anlatamam, bu bir beş yıldızlı restoran.” karşılığını verir. Palahniuk, kendisine bir kişiyi anlatana kadar okurunun kitabını imzalamayı reddeder. Ve o, bunun üzerine tam bir sükûnete bürünerek, “Margaret Thatcher spermlerimi yedi,” der. Palahniuk şok olur. Adam yüzünde küçük bir gülümsemeyle devam eder: “En azından beş kere.”¹¹¹

Tyler Durden, dövüş kulübünün bir adım sonrasında “kargaşa projesi”ni kurar. Anlatıcıya bu proje içinde yer yoktur. Bu tamamen şizofrenik halüsinasyonun ve onu izleyen “uzay maymunları”nın eseri olacak; yıkıcı

¹¹⁰ A.g.y., s.78

¹¹¹ “Chuck Palahniuk By Tasha Robinson”, The Onion A.V. Club, Volume 38, Issue 42, November 13, 2002 <http://www.theonionavclub.com/avclub3842/avfeature-3842.html>

eylemlerle modern kent yaşamının temellerini havaya uçurmayı, bir “örgütlü kaos” yaratmayı amaçlayan ve kendisini “anarşi bürokrasisi” gibi çelişik bir söylemle tanımlayan bir organizasyondur. Kargaşa projesiyle Tyler, tarihi yönlendirme gücüne sahip olduklarını katılan herkese öğretmek ister. Ona göre, “Bizler, her birimiz, dünyanın gidişatına yön verebiliriz.” Bugüne kadar yaşamış en güçlü, en akıllı adamlar benzin pompalamakta veya garsonluk yapmaktadır. Oysa bu adamlar eğitim kamplarına alınsa ve onlara gereken eğitim verilse, birçok şey değişebilir. Güçlü kadın ve erkeklerden oluşan bir sınıfın üyeleri, Tyler Durden’a göre, hayatlarını bir şeye feda etmek istiyorlar. Reklamlar insanları gerek duymadıkları arabaların ve kıyafetlerin peşinden koşturup, onlara sahte mutluluklar sunarken; insanlar nefret ettikleri işlerde çalışmaya devam ediyorlar. Neden? Gerçekte ihtiyaç duymadıkları şeyleri satın alabilmek için. Bu kuşak büyük bir savaş görmemiş, büyük bir buhran yaşayamamıştır. Fakat onları kuşatan ruhanî bir buhran söz konusudur ve onların da bir savaşı vardır: büyük bir ruhani savaş. Kargaşa projesi bu kuşak adına kültüre karşı büyük bir devrim hazırlamaktadır. Kargaşa projesinin öngördüğü “devrim” insanları köleleştirerek, onlara özgürlüğün ne demek olduğunu göstermeyi ve insanları korkutarak, onlara cesaretin ne olduğunu göstermeyi de içeren bir stratejiye sahiptir. Proje Amerikan kültürüne karşıdır ve öncelikle onu ortadan kaldırmayı arzular. Tyler bunun nedenini hazırladığı ve üyeler tarafından kutsal kitap gibi sürekli okunan metinlerinde şöyle açıklar: “Kültürümüz hepimizi aynı yaptı. Artık kimse gerçek anlamda beyaz ya da siyah, zengin ya da yoksul değil. Hepimiz aynı şeyi istiyoruz. Teker teker, hiçbirimiz hiçbir şey değiliz.”¹¹² Tyler Durden müritlerine, dünyayı kurtaracak bir şey varsa, bunun kargaşa projesinin yaratacağı kültürel bir buzul çağı olduğunu anlatır. “Vaktinden önce başlatılmış bir karanlık çağ.” Bu sayede insanlık, dünyanın kendini toparlamasına yetecek bir süre boyunca eylemsizliğe mahkûm olacaktır. Kendi öngördüğü anarşiyi haklı çıkarıp ona anlam kazandırarak, kargaşa projesi, dövüş kulübünün memurlar ve kuryeler

¹¹² Chuck Palahniuk, *Dövüş Kulübü*, s. 119, 122, 135, 150, 151

için yaptığını medeniyet için yapacak, dünyayı daha iyi bir yere çevirebilmek için medeniyeti altüst edecektir.

Tyler, Rockefeller Merkezi'nin etrafındaki yıkıntıların arasında rutubetli kanyonların içinde koşturarak geyik avladığını, Seattle'daki gözlem kulesinin kırk beş derecelik bir açıyla yan yatmış iskeletin yanı başında istiridye topladığını hayal eder. "Kültürel buzul çağı"nın insanları gökdelenlerin cephelerini dev totem maskeleriyle ve Polinezya yerlilerinin korkunç suratlı tanrılarıyla süslerler. Bu bir anlamda moderniteye karşı primitif lanetin zaferi olacaktır. Hayatta kalmayı başaranlar akşamları boşalmış hayvanat bahçelerine sığınarak, dışarıda gezinip parmaklıkların ardından onları seyreden vahşi hayvanlardan korunmak için kendilerini kafeslere kilitletler. Anlatıcının şizoid ruhunun isyankâr öte yarısı olan Tyler, "Bir düşün," diyerek ona seslenir, "mağaza vitrinlerinin yanından geçerek geyiklerin izini sürüyorsun. Askılar dolusu şık elbise ve smokin oldukları yerde küflenip kokuşuyor. Ömrünün geri kalanı boyunca deri giysiler giyiyor ve Sears Kulesi'ni sarmalayan bilek kalınlığındaki sarmaşıklara tutunarak yukarı tırmanıyorsun. Fasulye filizine tırmanan masal çocuğu gibi o azgın nemli bitki örtüsü içinden kendine yol açarak tepeye çıkıyorsun. Ve hava o kadar temiz ki, aşağı baktığında, Ağustos sıcaklığında yüzlerce kilometre uzanıp giden terk edilmiş sekiz şeritlik dev bir otoyolun boş emniyet şeridinde geyik eti seren ve mısır öğüten minicik insanlar görürsün."

Bu, her ne kadar bir vejeteryanın tüylerini ürpertecek görüntüler içerse de, kapitalist tüketim toplumları, içerdikleri tüm alışkanlıklar, değerler, nesnelere, sosyallikler ve tüm sahte insani edimlerle birlikte ortadan kalktığında dünyanın neye benzeyeceğine dair eşsiz bir manzaradır. Böylesi bir manzaradan esinlenen kargaşa projesinin nihai hedefi dünyadan tarihi söküp atmak, medeniyeti derhal ve tamamen tasfiye etmektir.¹¹³

¹¹³ A.g.y., s.125-126

Chuck Palahniuk *Dövüş Kulübü*'nde, bugüne kadar kendini tarihin süprüntü ve kölelerinden biri olarak hisseden; ama artık kumsaldaki kum taneleri kadar, gökteki yıldızlar kadar büyük bir kalabalığın parçası olmakla yetinmeyenlerin öyküsünü anlatıyor.¹¹⁴ Bize tüketim nesneleriyle örülmüş bir “kusursuzluk” ve tamamlanmışlığı sunan Amerikan tipi kapitalist toplum modelini reddederken, onun karşısına, medeniyetin tümünden tasfiyesini öngören, primitivizmden esinlenen eylemli bir nihilizmi çıkarıyor. Edebi-estetik formda, diyaloglarla felsefelerini ifade eden tüm yazarlar gibi kavramlarını somut olarak kişileştiriyor (kavramsal kişilikler). Tyler Durden, belki de, geç 20.yüzyıl postmodern politik direnişin en temsil edici kavramsal kişiliği veya ideal tipidir. *Dövüş Kulübü*'nü, nereden, hangi öznel pozisyondan baktığınıza göre yabancılaştırmanın, şeyleşmenin, endüstriyelizmin ve tüm teknolojik ablukanın aşılmasına yönelik bir ütopya olarak da; şiddetle yoğrulmuş, cinsiyetçi ve otoriteryen bir “kara-ütopya” olarak da okuyabilirsiniz.

Palahniuk'ın kurguladığı edebi-felsefi metne ve onun sinema uyarlamasına bugüne kadar yapılan en ciddi eleştirilerden biri Lancaster Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü'nden Bülent Diken ve Carsten Bagge Lausten'dan geldi. Onlar Palahniuk'ın imgesel evrenini daha çok bir kara-ütopya olarak görme eğilimindedir.

Diken ve Lausten'a göre esasen sokak dövüşleri, kentsel anarşizm (urban anarchism) ve yıkım stratejileri hakkındaki *Dövüş Kulübü* “özgürlük ve kölelik” arasında, “toplumdan kaçış ve mikro-faşizm” arasında salınır. Eğer kargaşa projesi Tyler'in emirlerini sadece tekrar eden uzay maymunlarıyla Nazi-tipi bir organizasyonsa, dövüş kulübü faşizmin moleküler yüzüdür. Öte yandan yazarlar, “Kaç kuşaktır insanlar nefret ettikleri işlerde çalışıyorlar, neden?”

¹¹⁴ A.g.y., s. 124, 143

Gerçekte ihtiyaç duymadıkları şeyleri satın almak için.” sözünü aktardıktan sonra, romandaki toplumsal eleştirinin iki yönde ilerlediğini saptarlar: İlki, şiddetin (estetik) yüceltiminin meta fetişizmine bir alternatif olarak sunulmasıdır; ikincisi, değişim sisteminin yıkımını, meta formunun cezbedici tuzağından kaçışı amaçlayan bir “sosyal potlaç”¹¹⁵ için yapılan çağrıdır. Bunlardan her ikisi de, aslında, kapitalizmin dışta bıraktığı ya da ona dışsal olan bir alana yönelik arayışlardır. Aynı metinde, farklı bir bağlamda ise, dövüş kulübü modelinin Deleuzeyen bir “savaş makinesi”, baskıcı (repressive) sosyal mekanizmanın dışına bir kaçış çizgisi boyunca yönelen *köksapsal* (rhizomatic) bir topluluk olduğunu belirtirler.¹¹⁶

Diken ve Lausten, kargaşa projesinin “Naziliği”ne bir örnek olarak, Tyler Durden’in Paper Street Sabun Şirketi’nin tıbbi atık çöplüklerinden çaldıkları emilmiş insan yağlarıyla sabun yapmasını ve bunun Hitler’in liderliğindeki Nazilerin pratiğiyle arasındaki benzerliği gösterir. Yalnız, önemli bir farkı göz ardı ederek: Hitler Alman ırkının üstünlüğünü ve diğer ırkların aşağılığını savunuyor, faşist politikaları için tehdit olduklarını düşündüğü herkesi katlediyor (sosyalistler, yahudiler, çingeneler) ve onun insanlık dışı “sabun pratiği” gerçekleşen cinayetlerle beraber yaşanıyordu. Kargaşa projesi üyelerinin kullandığı yağlar ise, sahiplerinin gönüllü olarak vazgeçtiği türden. Proje üyesi tamirci çocuğun söylediği gibi, bu Amerika’nın ve dünyanın en zengin, en şişko kalçalarından emilmiş bir yağ. Hedef, “emilmiş yağla dolu o koca kırmızı torbaları Paper Street’e taşımak ve çamaşır sodası ve biberiye ile karıştırarak, gerisin geriye aynı insanlara, o yağı aldırarak için para ödemiş insanlara satmak. Kalıp başına yirmi dolardan, onu almaya gücü yetecek başka kimse yok.”¹¹⁷

¹¹⁵ Diken ve Lausten, “sosyal potlaç”ı çalışmaları içindeki bağlama göre değerlendirdiğimizde muhtemelen bir topluluk tarafından gerçekleşen potlaç anlamında kullanmışlardır. Potlaç kavramının anlamı için Bkz. s. 70–71 ve 141 nolu dipnot.

¹¹⁶ Bülent Diken & Carsten Bagge, Lausten, *Enjoy your Fight! – “Fight Club” as a symptom of the Network Society* <http://www.lancs.ac.uk/fss/sociology/papers/diken-lausten-enjoy-your-fight.pdf>

¹¹⁷ *Dövüş Kulübü*, s. 151

Dövüş Kulübü'nü, ben de, Diken ve Lausten gibi Guattari ve Deleuze'ün kullandığı anlamda savaş makinesel bir modele uygun olarak açıklamayı tercih ediyorum. *Kapitalizm ve Şizofreni*'de tanımlanan savaş makinesi kavramı devletin "kapma aygıtı"na karşı kaygan yüzeyleri-sosyal mekânları ifade eder. Bu kavram, Michel Foucault'nun "iktidar ve direnme odakları" veya Jean Baudrillard'ın "sistem ve virüs" olgularını sorunsallaştırmalarıyla birlikte ele alındığında, bize toplumları eleştirel bir gözle yeniden okumanın olanaklarını sunmaktadır. Aynı şekilde, kökleri Aydınlanma'nın totaliter yorumlarından dinsel fundamentalizme kadar bir dizi alanlardan kaynaklanan "büyük anlatılar"a karşı küçük (minör) anlatıları-söylemleri vurgulayan Lyotard'ın düşüncesiyle de *Kapitalizm ve Şizofreni*'nin tezleri arasında özsel bir bağıntı olduğunu öne sürebiliriz. Deleuze ve Guattari'ye göre savaş makinesi devlet aygıtının dışındadır. Bunu mitolojilerde, destanlarda ve oyunlarda gözlemleyebiliriz. Devlet savaşçıları değil, polisi ve gardiyanları kullanır. O, her çeşit kavgayı önleyerek "yakalar ve bağlar", ani bir büyüsel kapmayla hareket eder. Bir orduya sahiptir, ama bu savaşın hukuksal bütünleşmesini ve askeri bir işlevin örgütlenmesini öngörür. Dışarıdan gelen savaş makinesi ise devlet aygıtına indirgenemez. O, devletin egemenliğinin ötesinde, onun hukukundan önce gelen bir şey gibi durur. Anlaşmaya sadık kalmaz ve bağı çözer. Değişimin gücü ve geçiciliğin fırlaması, sürü, arı bir çeşitlilik ve ölçsüzlük gibi olan savaş makinesi ölçüye karşı bir öfke, ağırlığa karşı bir çabukluk, kamuya karşı bir giz, egemenliğe karşı bir kuvvet, aygıtı karşı bir makine değerini taşır. O her bakımdan başka bir türdür, başka bir doğası vardır ve devlet aygıtının kökeninden ayrıdır.¹¹⁸

Satranç ve go oyunları, devlet savaş makinesi arasında bir bağıntı kurulmuştur. Satranç bir "devletlilik" halini yansıtır. Taşlar kodlanmıştır. Her taş göreceli bir erke sahiptir. Go oyununun taşları ise basit aritmetik birimlerdir. Burada piyonlar "özneleşmemiş bir makinesel düzenleme"nin

öğeleridir; “onların iç özellikleri yoktur, sadece durumları vardır”. Satranç kodlanmış, kurallaştırılmış, cepheyi ve geri güçleri içeren bir savaştır. Go ise, kavga çizgisi, cephesi ve geri güçleri olmayan bir savaştır. O tam bir strateji oyunu iken satranç salt bir göstergibilimdir. Ve son olarak, ikisinin mekânı da farklıdır: Go’nun “kaygan” mekânına karşıt olarak satrancın “pürtüklü” mekânı.¹¹⁹

İlkel toplumların şefleri vardı. Ama devleti tanımlayan şeflerin varlığı değildir. O, iktidar organlarının saklanması ve sürekliliğiyle tanımlanır. İlkel toplulukların şefleri bir iktidar adamından çok bir yıldıza, lidere benzer ve daima yandaşları tarafından terk edilme tehlikesiyle yüz yüzedir. Sürüler ve çeteler de iktidar organları yoğunlaşan ağacımsı tiplere karşı “köksap” tipinde gruplardır. Bu yüzden çeteler, tüm devlet aygıtından biçimsel olarak farklı, savaş makinesinin değişime uğramış versiyonlarıdır. “...Aslında, savaş makinesi, şüphesiz, ilkel toplumların ‘vahşi’ düzenlemelerinden çok göçebe ‘barbar’ savaşçıların düzenlemelerinde gerçekleşmiştir.”¹²⁰ İktidarlar tarafından, ne kadar tahakküm altına alınırsa alınsın farklı görünümeler altında belirmeye devam eder.

Bir “göçebe” veya “azınlık bilimi” savaş makinesinin dışarıdanlığını bize gösterir.¹²¹ Düşünceden bir savaş makinesi çıkarma yöntemleri Nietzsche’den beri incelenmiş olan tuhaf bir girişimdir. Bu karşıt düşüncenin salt bir yalnızlığa tanık olduğu dile getirilmiştir, fakat bu, çok dolu bir yalnızlıktır; şimdiden ipini gelecek bir halka bağlayan, bu halkın gelmesini bekleyen ve şu anda eksikliğini duyumsasa da, sadece onunla var olabilen bir tek başınlıktır.¹²² “Göçebe düşünce” evrensel düşünüşe sahip olan bir özne ihtiyacını duymaz, tersine tekil bir ırka arzu duyar; “ve bütünleyici bir küme üzerine kurulmaz, tersine deniz veya bozkır veya çöl gibi kaygan

¹¹⁸ G.Deleuze-F.Guattari, *Kapitalizm ve Şizofreni 1*, Çev: Ali Akay, Bağlam Yay., İstanbul, 1990, s. 25-27

¹¹⁹ A.g.y., s. 27-28

¹²⁰ A.g.y., s. 36-39

¹²¹ A.g.y., s. 43

mekanda, ufuksuz bir ortamda kendini yayar. ‘Ortam’ olarak tanımlanan kaygan mekân ve ‘kabile’ olarak tanımlanan ırk arasında kurulan tam, eksiksiz, başka tip budur...”¹²³

Savaş makinesi göçebelerin bir icadıdır. Bu açıdan, göçebe savaş makinesinin üç konumu vardır: bir coğrafi-mekânsal konum, bir aritmetik veya cebirsel konum, bir etkiyel konum. Göçebe, geçtiği yerleri hiç unutmadan, bir noktadan başka bir noktaya gider; geleneksel bir yolu vardır. Yerleşiklerin aksine, göçebeler çevrimsellikleri içinde geçtikleri yollara bağlı kalırlar. Her nokta bir konak yeridir, terk edilmek ve tekrar dönölmek üzere vardır. Göçebenin yaşamı bir “intermezzo” niteliğindedir. Göçebe göçmen değildir. Göçmen, daha önceden düşünölmemiş olsa dahi bir noktadan diğeyine gider. Göçebe için ise noktalar döngüsel bir yolun zorunlu uğrak yerleridir. Yerleşik insan, kapalı bir mekânı dağıtır. Göçebe ise, tam tersine açık tanımlanmamış bir mekânda insanları (veya hayvanları) dağıtır. Ne var ki bu çok özel, paylaşılmayan, ne sınırın olduğu, ne de çitle çevrilmiş bir mekânda yapılan bir dağıtımdır. Yerleşiklerin mekânı duvarlarla, çitlerle, çitler arasındaki yollarla çevrilmiş durumdadır, mekânı pürtüklüdür; göçebenin mekânı ise yalnızca çizgilerle işaretlenmiş kaygan mekândır. “Çölün şeritleri bile taklit edilemeyen bir ses çıkarıp, birbirleri üzerinde kayarlar. Göçebenin dağıtım yaptığı yer kaygan mekândır, göçebe işgal eder, oturur, bu mekânı tutar ve göçebenin sadece bu şekilde bir yurd mevhumu vardır.(...) Kısaca, anlaşma olarak sadece göçebenin bir mutlak hareketi, yani bir hızı olduğu söylenecektir; çevrintisel veya dönüm hareketi özellikle onun savaş makinesine aittir.” Göçebe sadece kendisini değil, ilişki kurduğu toprağı da mülk edinmeyerek yersizyurdsuzlaştırır.¹²⁴

Göçebenin varlığı, kaçınılmaz olarak, bir savaş makinesinin numarasal öğelerini içerir. Tüm ordular ondalık grupları kabul ederler. Bu aslında,

¹²² A.g.y., s. 74-75

¹²³ A.g.y., s. 78

¹²⁴ A.g.y., s. 80-83

orduların askerlerini yersizyurdsuzlaştırma biçimi değil midir? Numaralı örgütlenme ilkesini kullanmadan ordu oluşamaz. Böylelikle, savaş makinesini kendine çeker ve bunun ilkesini yeniden ele alır. Aritmetik ve cebir göçebe durumlu bir dünyada ortaya çıkmıştır.¹²⁵ Savaş veya göçebe sayılayıcı sayının ilk karakteri, onun daima karmaşık, yani eklemlenmiş oluşudur. İkinci karakteri ise, her yerde savaş makinesinin “tuhaf bir yanıt sürecini veya aritmetik ikilemeyi sanki simetrik ve eşit olmayan iki sıra üzerinde işleme sokarmış gibi” sunmasıdır.¹²⁶

Göçebe varoluşu “etki” olarak savaş makinesinin silahlarına sahiptir. Fırlatılabilen her şey birer silahtır; silah, “atışbilimidir” ve “sorun” kavramının kendisi bir savaş makinesinin gönderimde bulunmaktadır. Aletlerin ve silahların yönsemeye olan ilişkileri birbirinden farklıdır. Paul Virilio’nun da gösterdiği gibi, “silah hızı icad eder veya hızın buluşu silahı icad etmiştir”. Avla savaş arasında da bir farklılık vardır. Av da, bir tüketim nesnesine ulaşmak söz konusudur ve aslında bu bir üretici faaliyettir. Virilio’ya göre: “İnsan diğer hemcinsine avcının hayvanla ilişkisi tipinde bir ilişkiyi uyguladığında savaş ortaya çıkmaz, ama tersine avlanan hayvanın gücünü kendisine edindiğinde savaş ilişkisinden başka bir ilişki içinde hemcinsiyle ilişkiye girdiğinde, ortaya çıkar (artık avı değil, düşmanı olur).¹²⁷

Dövüş kulüpleri ve kargaşa projesi bir yandan “yersizyurdsuzlaşma”, savaş makinesi, kaçış çizgisi vb. Deleuzeyen kavramlarla açıklamak; öte yandan Nazi-tipi piramidal-hiyerarşik bir yapılanma olarak görmek kendi içinde bir çelişki barındırıyor. Bu noktada Diken ve Lausten’dan ayrı düşünüyorum. Bilindiği gibi faşizmin¹²⁸ (totalitarizmin değil) her türü, 1. Daima kapitalist

¹²⁵ A.g.y., s. 96-97

¹²⁶ A.g.y., s. 102-104

¹²⁷ A.g.y., s. 109-111

¹²⁸ Faşizmin Nazizmden ayrı bir olgu olduğunu öne süren görüşler olduğu gibi, İtalya’daki Faşizmin ve Almanya’daki Nazizmin esasen aynı sosyal/siyasal olguya işaret ettiğini, ayrımların temele dair olmadığını ve her iki örneği “faşizm” başlığı altında değerlendirebileceğimizi söyleyen yaklaşımlar da bulunmaktadır. 20. yüzyıldaki Ortodoks

ekonomik-sosyal ilişkilerle birlikte var olur. 2. Şefin otoritesinin ötesinde daima hiyerarşiktir. 3. Milliyetçilikten ırkçılığa doğru uzanan ayrımcı politikalarla, insanlığın belli bir kısmını sahip olduğu kültürel ya da ırksal özelliklerinden dolayı diğerlerinden daha üstün görür. Bunlar dünya tarihinde tanık olduğumuz faşist hareketlerin ve iktidarların ortak noktalarıdır. Palahniuk'ın tasvir ettiği sistem karşıtı sosyalliklerin çok farklı olduğunu görüyoruz. Orada ırkçılık (kulüplerde siyahlar ve beyazlar bir arada) ya da milliyetçilik yok, Tyler Durden'ın "karizmatik" otoritesi dışında bir hiyerarşi bulunmuyor ve Diken'le Lausten'ın da kabul ettiği gibi kapitalizmin varlığına tamamen dışsal bir "sosyal potlaç" ütopyası öne sürülüyor. Bu durumda, nasıl olur da faşizmden söz edilebilir? Dövüş Kulübü'yle faşizmin tek ortak noktası belki de örgütlü olarak uygulanan ve "amacı" ulaşmak için yararlanılan şiddettir. Amaçlar ayrıdır, fakat aracın kullanılış şekli de farklıdır. Faşist şiddet "öteki"ni hedef alırken, Tyler Durden'ın çağrıda bulunduğu mistifiye ve estetize edilmiş şiddet hem medeniyetin temellerini havaya uçurmayı arzular hem de kişinin bizzat kendisine saldırmasını aydınlanmanın bir başlangıç adımı olarak öngörür. Bu mazoşistçe bir acı arayışı değildir. Aslında, kanımca bu bütünüyle metaforik bir anlama sahiptir ve özellikle bireyin kusursuz, tamamlanmış bir sistem mikro-kozmosu olarak kurduğu (ya da daha doğrusu ideolojik iktidar aygıtlarının ona yüklediği) öznelliğini yıkarak işe başlaması gerektiğini vurgular. Ne var ki, bu örtük anlamı göz ardı edip, Palahniuk'ın kurguladığı *viral* toplulukların praksisini açık-görünen anlamıyla ele aldığımızda, bunlar hedefleri ve belirli eylemleriyle anarşizan, iç örgütlenmesiyle disipliner-otoriter, hâkim mücadele tarzıyla Baudrillard'ın kullandığı anlamda "terör"e yönelmiş oluşumlardır. Hedefin "anarşizan"lığı, tasavvur edilen ütopya ve ona giden yolda devlete, sömürü mekanizmalarına ve ayrımcılığa yer verilmemesinden ileri gelir. Belki, sadece erkeklerden oluşan toplulukların söz konusu olması bir tür cinsiyet ayrımcılığı olarak algılanabilir. Bu bir yanılgıdır. Erkeklerin dünyasını, psikolojisini, kaygılarını anlatan bir edebiyat ve cinsiyet politikası -tıpkı feminizm gibi- diğer

veya eleştirel Marksist çevreler genellikle bu eğilimdedirler. Ben de "faşizm" kavramını burada genel ve kuşatıcı, Nazizmi de içerecek bir terim olarak kullanıyorum.

cins kimliklerinin var oluşunu, kendi politikalarını geliştirebilmelerini dışlamaz ve cinsiyetçilik anlamına gelmez. Kuralların çok katı olarak tanımlandığı ve Tyler Durden'in mutlak hükümlerinin geçerli olduğu düşünülürse disiplinerlik-otoriterlik niteliği apaçıktır. Bu, yaban topluluklarda, çetelerde, gerilla gruplarında, sapkın mezheplerde görülen türden, total hiyerarşiyi dışta bırakan "karizmatik" bir otoritedir. Duygusal yönü ağır basan, rasyonel bir yaklaşımla temellendirilemeyen bu otorite (tüm otoriteler gibi özgürlüğün önünde belirli bir handikap oluşturur) diktatörlüklerle veya bürokratik aygıtların liderleriyle kıyaslandığında nahif bir konumlanmadır. Ayırım sadece şef ve müritleri arasındadır. Derecelendirilmiş bir tabakalaşmaya dayanan bir ayrımcılık görünmemektedir. Sisteme karşı kargaşa projesinin direniş taktikleri ise, Fransız düşünür Jean Baudrillard'ın "terör" konusundaki görüşlerini çağırıyor. Baudrillard'a göre gerçeğin kendisi daima simülasyon karşısında "terör" görünümüyle belirmektedir ve sistemin yayılımı ve terör olgusu arasında bir antagonist bir gerilim düzlemi bulunmaktadır. "Bir sistem egemenliğini ne ölçüde dayatıyorsa, insanların düş gücü de onun karşı karşıya kaldığı başarısızlıklardan o ölçüde etkilenmektedir. Sisteme karşı en ufak bir meydan okuma sanki zincirleme bir çöküş izlenimi bırakmaktadır. Bu duyarlılığını yitirmiş ve nihilist politika sahnesinde, günümüzde, yalnızca bu başka bir şeyle karşılaştırılması olanaksız olan tersine çevirme olayı insanları harekete geçirebilmektedir." Düş gücünün kötürümleştigi bu sosyal ortamda terör olgusunun mobilizasyonu gündeme gelmektedir. Hâkim sistemlerde nihilist olmak, bu şiddet yüklü ve alaycı çizgiyi sistemin kaldırabileceği en uç noktaya kadar götürerek, sistemi, bu meydan okuma eylemine "cinayet eylemi"yle yanıt vermeye zorlamak anlamına gelir.¹²⁹ Bu tam da kargaşa projesinin politikasıdır ve yine Baudrillard'ın tartıştığı anlamda, sistemin aynılaştırmak ve sterilize etmek temelinde deklere edilen kusursuzluğunun kıyısında patlak veren *virüs*

¹²⁹ Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev: Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yay., İzmir, 1998, s. 66, 191-192

olgusudur. “Ötekinin yokluğu, bu diğer kavranılamaz ötekiliği, virüsün bu mutlak ötekiliğini yaratır.”¹³⁰

Chuck Palahniuk’ın asıl başarısı, bana göre, felsefi savlarını peş peşe sıralanan kavramlarla değil; imgesel bir boyutta, edebi bir formda karakterlerin, olayların, mekânların kurgusu içine sindirerek ifade etmesindedir. Az önce de belirttiğimiz gibi, o, kavramsal kişilikler yaratarak, onlar aracılığıyla düşüncelerini dillendiriyor. Risk olgusundan ve rutinin dışına atılacak en küçük bir adımdan dahi dehşete düşen, Batının “korku toplumlari”nin savaşmadan mağlup düşmüş kayıp bireyelerine, o çok korktukları felaketi anlatıyor. Palahniuk’a göre, tedirginliğimizi aşmalı ve kaosu daha çok arzulamalıyız. Esasen, felaket getirdiğini sandığımız şeylere muhtacız. Çünkü ancak bu şeyler aracılığıyla kefaretimizi ödeyebilir ve değişebiliriz. “Felakete hoş geldin desek, genellikle kendisinden kaçtığımız şeylere hoş geldin desek. Bu şeylerin içinde elde edilebilir bir kurtuluş var; başka hiçbir yerde elde edilmesi mümkün değildir.”¹³¹ Bu söylem, mevcut iktidarlar için, en az *Dövüş Kulübü* boyunca verilen kimyasal formüller kadar “çözücü” ve tehlikelidir. Palahniuk yabancılaşmış tüketim toplumlarına karşı çıkarken bize mutlu gelecek tabloları sunarak zihinlerimizi uyuşturmaz. Okurken, gelecekte çok bugünün karanlığıyla yüz yüze kalırız. O bir umut taciri değildir. Umudu, oldukça amaçsız ve amorf bir duygu olarak görür. Çünkü umut hiçbir şeyin üstesinden gelemez, eylem ise gelebilir. Bu fikir bize bir şeyler yaratabilme imkanını sunar. “Herhangi bir şey için umut ederek oturmak fazla bir şey yapmamaktır.”¹³² Palahniuk’ın sorunsalı mevcut problemleri aşmaya yönelik öneriler geliştirmek değil, kapitalizmin ve onun kültürel kodlarının yarattığı açmazları en keskin uçlarıyla sergilemektir.

¹³⁰ Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev: Işık Ergüden, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1998, s. 70, 71

4.2. Bir Direniş Olarak “Görünmezlik”

Romanlarında yoğun olarak beden, iktidar, direniş ve kimlik konularıyla ilgilenen Chuck Palahniuk, *Görünmez Canavarlar*'da (Invisible Monsters)¹³³ cinsiyetle ilgili kimlik meselelerine ve çatışmalarına yer vermektedir. *Görünmez Canavarlar* tüketim toplumunda sistemin cinsel kimlikleri birer tüketim nesnesi olarak kurmasına yönelik bir eleştiri olduğu kadar beden üzerinde inşa edilen iktidara karşı yine bedende beliren bazı direniş formlarının ya da deformasyonlarının formüle edildiği politik bir metin şeklinde de tezahür eder.

“Gerçek kaosa ulaşmadan gerçek huzuru elde edemeyiz” diyen Chuck Palahniuk *Görünmez Canavarlar*'da kaosu ve iç huzurunu kendini kötürümleştirmekte arayan karakterlerden söz eder. Palahniuk'ın kahramanları için asıl olan “kendini gerçekleştirmek” değil kendini yok etmektir. İronik bir anlatımla eylemleri yansıtılan karakterler adeta ritüelleşmiş bir tarzda kendilerini yok etmeye, harcamaya, parçalamaya ve yapısızlaştırmaya (ya da organsızlaştırma) yönelirler. Bu süreç sadece kimlikleri ve sosyal konumları konu alacak şekilde, metaforik bir anlamda değil, aynı zamanda reel anlamda, bedenin fiziksel dönüşümünde de gerçekleşir. Palahniuk'ın işaret ettiği bu beden kurgusu bize Artaud'nun “organsız beden” kavramını, bedenin üretim karşıtı bir değer kazanmasını, işlev-ötesi boyutta çözülmesini ve fragmanlaşmasını hatırlatır.¹³⁴ Artaud, patlayan beden hakkında “onu hiçbir zaman unutmaya gücünüz yetmeyecek” derken *Görünmez Canavarlar*'daki “beden”in durumunun okuyucuda bıraktığı etkiyi de anlatır gibidir.

¹³¹ <http://www.dvdtalk.com/fightclub.html>

¹³² <http://www.powels.com/authors/palahniuk.html>

¹³³ Bkz. Ek-2, Resim-12

¹³⁴ Bkz. Bölüm 2, s. 36-37

Görünmez Canavarlar'da ana hatlarıyla öykü bir "aşk üçgeni" üzerine kurulur. Bu kurgusallık Palahniuk'ın genellikle tercih ettiği bir durumdur. Oldukça karmaşık olan, kendi içinde açılıp kapanmalar, yön ve düzlem değiştirmeler, geriye dönüşler ve çatallanmalarla belirlenen öykü burada tartışabilmek üzere özetlenecektir. Romanda temel olarak üç karakter vardır: Shannon McFarland, Brandy Alexander ve Manus Kelley. Fakat kitap bir tür edebi illüzyona dayanır, roman boyunca başka bazı karakterlerin adı geçer ve olay örgüsü derinleştikçe bunlar üç karaktere inerler: top model Shannon, özel dedektif Manus Kelley ve hayatını zengin malikânelerden çaldığı ilaçları satarak sürdüren Brandy Alexander. Brandy, Shannon'un yüzü bir kurşunla parçalandıktan sonra hastanede tanıştığı travestidir. Brandy, son büyük ameliyata hazırlanmaktadır. Bu ameliyattan sonra hayatına bir simülakr-kadın olarak devam edecektir. Shannon Manus'a, Manus Brandy'ye ve Brandy Shannon'a aşiktir. Yine olay örgüsü derinleştikçe bir diğer gerçek ortaya çıkar: Shannon'un çevresini kuşatan kadınlı erkekli sosyal atom aslında tamamen erkeklerden oluşmaktadır. Brandy onun yıllar önce AIDS'ten öldüğü sanılan erkek kardeşidir. En yakın arkadaşı Evie ise transseksüeldir. Bunları öğrenmek Shannon için büyük bir şok olur.

Shannon, kendisine dayatılan kimlikleri ve moda endüstrisinin onun tüm hayatını koşullamasını, bedenini yönetmesini kabul etmediği için bir direniş eylemi olarak yüzüne ateş eder, çenesini ve yüzünün yarısını kaybeder, konuşma fonksiyonunu yitirir. Artık yüzü korkunç görünmektedir ve sosyal hayatın içinde görünmez bir canavar haline gelmiştir. Herkes onu gördüğünde başını öne eğip veya bakışlarını başka yöne çevirir. Shannon "görünmezlik"i bir tür biyo-direniş olarak almıştır. Erkek kardeş Shane ise aynı nedenlerle transseksüel dönüşüme karar vermiştir. Shane kendisini bir heteroseksüel, gay ya da biseksüel olarak tanımlamak istememektedir. O, tüm hayatını bir sözcüğe indirgemeyi kabul etmez. Sadece, haritada bulunmayan yerleri keşfetmek, tüm tanımlamaların ötesinde deneyimler ve maceralar yaşamak ve hayatında yapabileceği en büyük hatayı yapmak için

bir transseksüel olmayı seçer. Eğitimimizle o kadar kapsamlı bir kodlamaya uğradığımızı düşünür ki, tüm tuzaklardan kaçış yollarının başka bir tuzağa düşmemize neden olabileceğine inanır. Bu nedenle tahayyülümüzün öğretilmiş ve koşullanmış sınırlarının ötesinde bir anlam aramak üzere yola çıkar.¹³⁵

Shannon ve Shane'in toplumun onları yönlendirdiği beden politikalarında kopuşları, "güzellik" adı altında belirli bir model altında vücutlarının yapılandırılmasına karşı çıkışları çağdaş sanatlar alanında Orlan'ın üretimlerini çağrıştırmaktadır. Orlan da iktidarın manipülasyonlarının değil kendi öznel tercihlerinin doğrultusunda bedenini şekillendirmiştir.¹³⁶ Diğer kadınlar estetik cerrahiyi gençleşmek ve genel kabul görmüş, standartlaşmış türde bir güzelliğe sahip olmak için kullanırken, Orlan, Carnal Art adı altında gerçekleştirdiği estetik ameliyatları güzellik kavramını yeniden yapılandırmak ve kendi tarzına uygun bir şekilde bu kavramı yeni baştan yaratmak için kullanır.¹³⁷

Barbara Rose'un ifadesiyle, Carnal Art'ın eleştirdiği en önemli nokta, "toplumun, kadın imajını alıp geleneksel bir yolla ve ikiye bölünmüş Madonna ve fahişe şeklinde ikiye ayırması"dır.¹³⁸ Rose, Orlan'ın 'operasyon tiyatrosu' olarak adlandırılan ve tüm detaylarıyla planlanmış performanslarının altında ölümüne ciddi nedenler yatan dahi bir sanatçı olduğuna inanır. Sanatı sanat olmayandan ayıran iki önemli kriter olan kasıtlılık (intentionality) ve dönüşüm (transformation) Carnal Art'ta bir arada sunulur. Orlan'ın aykırı çalışmaları bizi sanatı sanat olmayandan ve normalliği delilikten ayıran sınırları yeniden düşünmeye zorlayan, patolojik davranışlardan çok estetik hareketlerdir.¹³⁹

¹³⁵ Chuck Palahniuk, *Invisible Monsters*, Vintage, London, 2003, s. 258–261

¹³⁶ Bkz. Ek-2, Resim-13

¹³⁷ Bkz. Kubilay Akman, "Orlan'ın Suretleri", Çev: Elif Gezgin, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html

¹³⁸ Barbara Rose, "Orlan: Is It Art/Orlan and the Transgressive Act", *Art in America*, 81:2

¹³⁹ A.g.y.

Orlan'ın stüdyosu ameliyathanelerdir ve bedeni yalnızca yapıtını üretmek için kullandığı bir araç ve materyal değil, aynı zamanda yapıtının ta kendisi ve estetik otoritelerin stereotiplerine karşı direnişine hizmet eden bir metafordur.

Orlan'ın çalışmalarında vücut, değiştirilemezlik ya da toplum tarafından kabul edilebilir bir stile göre değiştirilebilirlik özelliğini kaybeder. Bu bağlamda, Kathy Davis'in de belirttiği gibi, Orlan'ın projesi farklı kimlikleri deneyimlemek için bedenin cerrahi yollarla değiştirilmesidir. O, ırk ve cinsiyet sınırlarını aşar ve "ben transseksüel kadın hareketinden yana bir kadınıym" der. Ne var ki Davis'e göre gerçekleştirilen bu cerrahi dönüşümler kalıcı olmadığı için cinsiyet değiştirme operasyonu olmaktan uzaktır. Bu projeyi, kimlik üzerine postmodern feminist teoriye bir katkı ve kimliğin parçalanmışlığı, bölünmüşlüğü, çokluğu ve inişli çıkışlılığı ile ilgili postmodern bir kutlama olarak görmek daha yerinde bir yaklaşım olabilir. Bu amaca hizmet edecek bir plastik cerrahi, kadınlara bedenlerinin kontrolünü yeniden kazandırabilecek bir yoldur ve Orlan'ın projesi feminist ütopyanın, üzerine inşa edildiği "ada"nın bizatihi bedenin kendisi olduğu bir örneği olarak görülebilir.¹⁴⁰

Orlan, lokal anesteziyle gerçekleştirilen bir rahim dışı ameliyatı geçirdikten sonra, hem gözlemci hem de hasta rolünü oynayabildiğini görüp, cerrahiyi performans sanatına dönüştürmeye kadar verdi. Bugünkü anlamda sergilemeye başladığı operasyon/performanslar; müzik, şiir ve dans eşliğinde ve sanatçının kendi yönetiminde gerçekleştiriliyordu. Operasyonların gerektirdiği oldukça ağır masrafları, fotoğraf ve video haklarını, hatta bu "beden heykeltıraşlığı" süreci boyunca akan taze kan örneklerini ve kopan et parçalarını dahi satışa çıkararak karşıladı. Orlan operasyonlarda izleyici olarak bulunan katılımcılarla iletişim kurabilmek için lokal anesteziyi tercih etmektedir. Onun operasyon tiyatrosunda yalnızca sahnedekiler değil izleyiciler de interaktif katılımcılar olarak kendi rollerini oynamakta ve

¹⁴⁰Bkz. Kathy Davis, *Dubious Equalities and Embodied Differences*, Rowman&Littlefield, 2003

herhangi bir tiyatro oyunundakinin aksine gerçek bir acıya tanık olmaktadır. Cerrahın iğnelerini Orlan'ın yüzüne ve etine batırdığı, dudaklarını dilimlediği ve kulaklarını kesip yüzünden ayırdığı gösteriyi izlerken seyirciler arasında büyük bir taşkınlık yaşanıyor. Herkesin ciddi bir rahatsızlık içinde ve kelimenin tam anlamıyla dehşete kapılarak izlediği gösteri boyunca Orlan sakinliğini koruyor.

Orlan sadece Carnal Art olarak adlandırılan yapıtını sunmakla kalmaz, aynı zamanda sanatın ulaştığı bugünkü yeni/devrimci noktayı açıklamayı da dener. Carnal Art teorisini uygularken, bu pratiklerin teorik/estetik alanda temsiliyeti misyonunu da üstlenir.

Carnal Art manifestosunda Orlan, ironik bir ifadeyle performe ettiği sanatın klasik anlamda, çağın mümkün kıldığı teknolojiyle gerçekleşen bir oto-portre olduğunu bildirir. Bu, çağımızın ulaşmayı henüz mümkün kıldığı, bedenün figürasyon ve disfigürasyonu arasında duran bir yazıttır. Orlan'a göre vücut "değiştirilmiş bir hazır-yapım" olmalıdır. Buradaki acı "body art"ın tersine bir kurtuluş ya da arınma anlamına gelmez. Herhangi bir "plastik" sonuca ulaşma amacı da taşımayan "Carnal Art", daha çok insan vücudunu değiştirmek ve onu toplumsal bir tartışmaya açmak çabasıdır. Bu uğraş, Hıristiyan geleneklerine ve onun beden hakkındaki görüşlerine karşı bir zıtlık içermektedir. Çünkü Orlan bedenini dile dönüştürmekte ve Hıristiyanlığın "bedeni beden yapan sözdür" geleneğini kendi ifadesi ile "sözü söz yapan bedendir" şeklinde ters yüz etmektedir. Ses, Orlan'da değişmeden kalan tek şeydir. Meşhur "acı içinde doğdun" sözünü anakronik bir saçmalık olarak niteleyen Orlan'ın sanatında, "Yaşasın Morfin!" sloganından da anlaşılacağı gibi lokal anestezi ve çeşitli ağrı kesiciler sayesinde acının üstesinden gelmek mümkündür.

Böylece sanatçı, kesilen bedenini hiçbir acı duymadan gözlemleyebiliyor. Kendini bağırsakları dökülmüş halde gördüğü zaman Orlan, "ayna evresi"nin

yepyeni bir versiyonuna ulaşmış oluyor. 'Carnal Art' bir sanatçının *priori*'lere ve diktalara karşı savaşırken bağımsız olması gerektiğini savunur. Topluma ve medyaya mal olmasının ve hatta konunun adli sisteme kadar taşınacak olmasının da sebebi budur. Amacı "bedenin rolünü ve toplum tarafından ortaya atılan ahlaki soruları" sorgulamaktır. En genel anlamda, onun eleştirisi, başlangıç noktası ve belirgin ilgi alanı kadın bedeni olsa da, tartıştığı alan aslında erkek bedenini de içerir. "Carnal Art Barok'u, parodiyi, Grotesk'i ve geride bırakılmış diğer stilleri sever; çünkü sanat hem insan bedeni hem de sanatın corpus'u üzerinde oluşan sosyal baskıların tümüne karşı olmalıdır. 'Carnal Art' anti-formalist ve anti-konformisttir."¹⁴¹

Chuck Palahniuk için de beden değiştirilemez bir temel öge ya da toplumsal normların ve modaların öngördüğü şekilde değiştirilmesi gereken bir nesne değildir. Palahniuk'a göre, beden iktidara karşı bireysel savaşımın sürdüğü bir alandır ve bir süre sonra bedenin kendisi iktidarın bir aygıtı haline gelebilir. Dolayısıyla, Palahniuk'n önerdiği savaş stratejileri kendi bedenine saldırmayı ve onu kötürümleştirmeyi de içermektedir.

Orlan'ın sanatı Bob Flanagan, Yves Klein, Chris Burden ve Marina Abramovic gibi diğer performans sanatçılarıyla olan benzerlikleriyle birlikte de analiz edilebilir. Fakat o, iki önemli nokta ile diğerlerinden ayrılmaktadır. İlki *acı...* Adı geçen diğer performans sanatçıları acıyı kendi istekleriyle deneyimlerken Orlan, anestezi sayesinde hiç acı çekmemektedir. Orlan'ın sanatını diğerlerinden tamamı ile ayıran ikinci özelliği ise sanatının bütünlüğü ve derinlemesine düşünülmüş, ayarlanmış, düzenlenmiş olmanın ve denenmişliğin ona kattığı konuya hâkimiyet ve uygunluk özellikleridir. O, sanatını yaşamının bütününe yayarak icra etmeye devam etmiştir. Bu, spontan ya da agresifçe gerçekleşen bir olgu değil, aksine ancak oldukça detaylı planların ardından çok bilinçli ve organize bir şekilde gerçekleştirilebilecek bir sanat yapıtıdır.

¹⁴¹ http://www.dundee.ac.uk/transcript/volume2/issue2_2/orlan/orlan.htm

Herhangi bir acı hissetmemesine ve operasyonlardaki tüm o sakinliğine rağmen Orlan için sanat bir ölüm kalım meselesidir. Her zaman için bir risk unsurunun olduğu gösterileri boyunca Orlan'ın felç olma veya ölme ihtimali oldukça yüksektir. Orlan bedenini sanat uğruna çoktan gözden çıkarmış durumdadır; onu kurban ediyor, gündən güne tüketiyor ve bunun sonsuz bir kaynak olmadığı da açıktır. Bunu bir tür postmodern *potlaç*¹⁴² gibi görmek de mümkün. Marcel Mauss'un ifade ettiği anlamda potlaç, günümüzün birikim toplumlarının zihniyeti dışında, harcama ekonomisine dayanan bir "armağan" olgusuna işaret eder.¹⁴³ Burada, karşılıklı armağanlar ve daha çok harcama üzerine kurulu bir mantık söz konusudur. Orlan'da ise tüketilen ve hediye edilen şeyin vücut ve sonucunda elde edilenin ise sanatsal zevk olduğu söylenebilir.

Chuck Palahniuk'ta edebi bir düzeyde örneklerini gördüğümüz, Batı kültürüne yönelik aidiyet duygusu kadar ona olan nefretin izlerini Orlan'ın paradoksal çalışmalarında da görebiliriz. Orlan sürekli olarak Antik Yunan'dan bugüne Batı'da kabul edilmiş güzellik normlarını yıkmak üzere çarpışır. Buna benzer bir eğilimi Amerikan fotoğraf sanatçısı Joel-Peter Witkin'de¹⁴⁴ de görmek mümkündür.

Joan Fontcuberta'nın ifade ettiği gibi şu içinde bulunduğumuz son çeyrek yüzyılda dünya "absürd" çağından "dehşet" çağına geçti.¹⁴⁵ Bunda kuşkusuz Amerikan tarzı aşırılıkların globalleşen kitle iletişim araçları kanallarıyla

¹⁴² *potlatch*: Pasifik'in kuzeybatısındaki kimi yerli Amerikan topluluklarının evlilik ya da mesleki kutlama zamanlarında gerçekleştirdikleri, ev sahibinin her bir konuğa rütbe ve statüsüne göre çeşitli hediyeler dağıttığı törensel bir şölen. Rakip gruplar arasındaki kutlamada değerli eşyaların sahibi olan kişi zenginlik açısından diğerlerinden üstün olduğunu göstermek için aşırı cömertlik gösterisi yapabilir ya da yine aynı amaçla eşyalarını parçalayıp atabilir. **Kaynak:** *The American Heritage Dictionary of the English Language*, Houghton Mifflin Company, 2000

¹⁴³ Bkz. Marcel Mauss, *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*, Translation: W. D. Halls, Routledge, 2001 ve Ali Akay, *Armağan*, Bağlam Yay., İstanbul, 1999

¹⁴⁴ Bkz. Ek-2, Resim-14

¹⁴⁵ Bkz. Kubilay Akman, "İlahi Sunaktaki Ölümcül Fotoğraflar", *Genç Sanat*, sayı:115

dünyaya yayılmasının büyük bir rolü var. Artık her an yeni sapkınlıklar, aşırı sosyallikler duyuyoruz ve neredeyse şaşırılmaz duruma geldik. Televizyonlar ve gazeteler bu dehşet manzaralarıyla dolu. Nasıl ki Chuck Palahniuk'ın romanlarında okuduğumuz sapkın ve aşırı durumlar medyadan aşına olduğumuz konular ise Witkin'in imgeleri de aynı şekilde bizde yabancılik duygusu uyandırmazlar.

Witkin'in sanatı, belki de en temel olarak bu "absürd"den "dehşet"li olana doğru dönüşen sosyal/kültürel atmosferden beslenir. O gerçekdışı halelerin gerisinde, onun fotoğraflarında yaşadığımız dünyanın tuhaf, tekinsiz ve karanlık taraflarına yönelik bir ayna, oldukça stilize edilmiş bir formda tutulmaktadır.

Kadavraları, olağandışı bedenleri, travestileri, çeşitli fetişist nesnelere ve hayvanları fotoğraflarında kompozite eden Witkin'in sürekli olarak aşırı, uç veya ölümcül şeylere yönelmesinde sanırım Amerikan toplumunun bir üyesi olması kadar, yaşadığı kişisel deneyimlerin de belli bir rolü vardır.¹⁴⁶ Henüz küçük bir çocukken evlerinin önünde bir trafik kazasına tanık olur. Bir kız çocuğunun kafasının kopup savrulduğunu görür. Bu geleceğin fotoğrafçısını derinden sarsan bir sahnedir. Daha sonra, Amerika'nın çeşitli eyaletleri ve Avrupa ülkelerinde sürdürdüğü askerlik hizmeti boyunca (1960'ların ilk yarısı) bir foto-teknisyen ve belgesel fotoğrafçı olarak yaşadığı deneyimler de onun sanatsal yolunun çizilmesinde etkili olacaktır. Bu dönemde Witkin, çeşitli trafik kazalarında veya intiharlarda ölen birçok askerin cesedini görüntülemiştir. Tanık olduğu ölümler onu rahatsız etmemektedir. Sanatçıya göre "ölüm değil, asıl şiddeti kurumsallaştırmaya yönelik insan kapasitesi rahatsız edicidir."

Witkin, sanatını kişisel arınması için bir araç, öldüğünde ilahi sunakta Tanrı'ya sunulacak yakarılar olarak görür. Bu yapıtlar aynı zamanda, reklam

¹⁴⁶ Bkz. Ek-2, Resim-15

kültürü yoluyla sürekli güzel, kusursuz, pürüzsüz olanı ön plana çıkaran modern toplumların ikiyüzlülüğüne karşı, dinsel bir argümantasyon kadar tüm sanat tarihinin yapıbozumundan gücünü alan eleştiri öğeleri olarak da alınabilirler. Aynı zamanda Witkin'in fotoğrafları kendi kurgusallıkları içinde mizahidir. Witkin'e göre "mizah yaşamın sürdürülebilmesini sağlayan temel insan özelliğidir. Eğer insanlar şeylerde mizahi bir taraf göremezse, gerçekliğe yaklaşımlarının büyük bir kısmı eksilir." Tüm bu özelliklerin, Chuck Palahniuk'ın romanlarında muadillerini bulmak mümkündür. O da, Batı kültürünü sürekli olarak yapıbozumuna uğratar. Televizyonun ve reklamların önümüze sürdüğü "kusursuz" bedenlerin karşısına, bedenin kötürümleştirilmesini ve insanların kendi bedenlerini diledikleri tarzda, hatta genel yönelimin tümüyle dışında dönüştürmelerini çıkarır. *Görünmez Canavarlar* bu görüşün en somut örneklerini sunar. Mizahilik konusunda da Witkin ve Palahniuk'ın yönelimleri benzer doğrultulardadır.

Chuck Palahniuk'ın bir seks bağımlısını sözde bir Mesih olarak parodileştirmesiyle (*Tıkanma*) Witkin'in bir atı çarmıha gerilmiş olarak görüntülemesi, travestiyi alıp Venüs konumuna yerleştirmesi veya bir cüceyi Daphne olarak kurgulaması benzer bir zihniyetten kaynaklanır. Her iki sanatçı da Batı düşüncesinin kutsal ve değerli kabul ettiklerini kirletmek üzere kendi sanatsal yollarını belirlemişlerdir. Onlar için ve kutsal ve değerli olanın ayaklar altına alınması (profane) yeni bir kavrayış sağlayabilecek iç deneysel bir adımdır. Amerikan toplumunun bu iki üyesi yaşadıkları çağdaş topluma olduğu kadar onun köklerinin kaynaklandığı Avrupa uygarlığına da büyük bir kin duymakta ve bunu her vesileyle, sanatsal bir düzeyde ifade etmektedirler.

Baudrillard'ın dediği gibi, "Baştan çıkarmanın stratejisiyle tuzağın stratejisi birbirinin aynıdır. İkisi de, kendi gerçekliğiyle iç içe geçme eğilimi taşıyan şeyleri kollar. Burada masalsı bir gücün kaynağı vardır. Nasıl ki üretimin tek becerisi nesnelere ve gerçek işaretler üretmek ve bu sayede belli bir iktidar elde etmekse, baştan çıkarma da yalnızca tuzaklar üretir ve bu tuzaklar

sayesinde bütün iktidarları ele geçirir; bu iktidarlardan biri de üretimi ve gerçekliği kendi temel tuzağına havale etmeye dayanır.”¹⁴⁷ Shane’in düşmekten çekindiği tüm tuzakların ötesinde tasavvur ettiği ve onun aracılığıyla “baştan çıktığı” yol romanın seyri içinde bir diğer tuzak olarak belirecektir. Bu tuzaktan kaçmaya yönelik girişimlerde bulunur. Fakat yazgısı bir oyun gibi onu kuşatmıştır ve çıkış kapıları kapalıdır. Baudrillard’a göre, “oyun, çelişkisiz ve iç olumsuzluğu olmayan bir sistemdir. Bu yüzden hiç kimse oyunun önemsiz olduğunu söyleyemez.”¹⁴⁸ Palahniuk’ın tüm romanlarında olduğu gibi *Görünmez Canavarlar*’da da öykü zamanda ve mekânda seyreden, ilerleyen bir süreç olarak değil; kendi içine doğru kapanan, olumsuzlayıcı iç çelişkileri dışlayan bir oyun görünümünde belirir.

Shane, aslında kimliğin ötesinde, arada bir duruş olarak travestiliği tercih eder. “Travestilik. Onlar ne eşcinseldir ne de transseksüel; travestilerin hoşlandığı şey, cinsiyetin ayırt edilemediği bir oyundur.”¹⁴⁹ Shane’in ya da Brandy’nin simülatif dişiliği (travestiliği) gerçek kadın imgesinden daha etkili ve baştan çıkarıcıdır. Brandy’nin yüzü ve vücudu, estetik ameliyatlardan sonra, parçalanmadan önceki kız kardeşiyle aynı görünmektedir. O, kız kardeşini arzulamakta ve model olarak onu seçmektedir. Fakat örnek aldığı modelden daha baştan çıkarıcı hale gelmiştir. Bu “dişil” niteliği ona travestiliği ve kadınlığı bir oyun olarak performe etmesi vermiştir.

Palahniuk’ta Nihilizmin ve Sadizmin çağdaş bir versiyonu görülür. Fredric Jameson, “Roman her zaman yazarın ve okurun bilincini bütünüyle nesnel dünyayla uzlaştırma girişimidir; bunun içindir ki, büyük romancılar üzerine yargılarımız onların üzerine değil, yansıttıkları ve yapıtlarının yargılayıp

¹⁴⁷ Jean Baudrillard, *Baştan Çıkarma Üzerine*, Çev: Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001, s. 88

¹⁴⁸ A.g.y., s. 184

¹⁴⁹ A.g.y., s. 21

hakkında hüküm verdiği tarihsel ana düşmektedir,¹⁵⁰ demişti. Palahniuk da romanlarında kendisinin ve okuyucunun bilincini çağdaş nesnel dünyanın aşırılıklarıyla uzlaştırmaya çalışır. Geçmişte cinayetin bir suç olarak ya da bir aşırı deneyim olarak derin, sarsıcı bir anlamı vardı. Fakat medyada, zaman zaman canlı olarak yayınlanan, binlerce cinayet vakasından sonra artık bu olgu insanları sarsmamaktadır. Hipergerçeklik çağında geçmişin aşırı deneyimleri sıradan bir anlam kazanmış ya da var olan anlamlarını tümünden yitirmiştir. Palahniuk, bugün bir insanı vurmanın ahlâki açıdan neredeyse bir arabayı, bir elektrikli süpürgeyi veya Barbie bebeği yok etmekle aynı düzeye indirmediğinden bahseder. “Bir bilgisayarı çökertmek. Bir kitabı yakmak. Muhtemelen bu dünyadaki herhangi bir kişiyi öldürmek için yeterli bir nedendir. Hepimiz böylesine ürünlüüz.”¹⁵¹

Georges Bataille, Sadizmi, “bir yıkımı seyretmekten zevk almak” olarak tanımlıyordu. Bataille’a göre, “yıkımların en acısı da insanoğlunun ölümüdür. Sadizm, Kötülüğün ta kendisidir: Maddi bir yarar sağlamak üzere öldürmenin gerçek bir kötülük sayılabilmesi için katilin beklediği yararın ötesinde öldürme eyleminin kendisinden de haz duyması gerekir.”¹⁵² Palahniuk’ın karakterleri de kuşkusuz Bataille’ın tanımladığı gibi öldürme eyleminden zevk almaktadırlar. Fakat bu herhangi bir başka tüketim nesnesinin yok edilmesinin vereceği zevkin eşdeğeridir. Palahniuk’ın Amerikan tarzı Sadizmde sadik eylemler ve deneyimler tekrar edile edile sıradanlaşmış, bir hipergerçeklik değeri kazanmış rutin işlemler gibidir. Palahniuk’ta Sadizm ve Mazozizm arasında bir salınım söz konusudur. Edebi tarzı Palahniuk’a benzerlikler arz eden Anthony Burgess’in “kötü” karakterleri için sadik eylemler büyük bir zevkle ve yüceltilerek gerçekleşen davranışlardır. Chuck Palahniuk’ın romanlarında ise Sadizm karakterlerin gündelik rutinlerinin bir parçası haline gelmiş, esriklikten arınmıştır. Söz konusu olan bir yasak aşımı

¹⁵⁰ Fredric Jameson, *Marksizm ve Biçim*, Çev: M. H. Doğan, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1997, s. 53

¹⁵¹ Chuck Palahniuk, *Invisible Monsters*, s. 12

¹⁵² Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, s. 14

değildir. Yasaklar çoktan aşılmıştır ve yasakların aşıldığı yüzeylerde bireyler gündelik seyirlerine devam etmektedirler.

Palahniuk'ın yapıtlarında olaylar genellikle ABD'nin Batı eyaletlerinde geçer. Fakat yazar özellikle bir kent seçmekten ve karakterlerini oraya konumlandırmaktan kaçınır. Karayoluyla ya da havayoluyla karakterler çevrimsel bir dönüş ve yolculuk halindedirler. Bu yolculuklar "amaçsız"dır. Her ne kadar görünürde bazı amaçlar varmış gibi dursa da onların devinimi kendi içinde, anlamların ve öznel beklentilerin ötesinde gerçekleşir. Palahniuk karakterlerinin çevrimsel yolculukları, Deleuze ve Guattari'nin "yersizyurdsuzlaşma" kavramına tekabül eder gibidir. Yolculuklar, düşsel doğa manzaraları ve kentler arasında birbirini izler. Burada, yerini yurdunu "dönmemek üzere terk etme" hali değil, aynı yere belirli bir güzergâh üzerinden dönmek üzere hareket etme olgusu belirleyicidir. Zamanın ve mekânın "pürtüklü yüzeyler" olarak kurgulanışı bu yolculukların "kaygan zeminleri"nde aşılrken, eşzamanlı olarak, karakterler kimliklerinde ve sosyal ilişkilerinde de yersizyurdsuzlaşırlar. Brandy, Manus ve Shannon sürekli olarak isim ve kimlik değiştirir. Brandy sürekli olarak her üçüne yeni hikâyeler ve isimler uydurur. O kadar çok yabancı taklidi yapmışlardır ki artık anadillerini konuşamamaktadırlar. Ulusal, mesleki, sosyal, kültürel, dinsel kimlikler arasında akış halindedirler.

*Görünmez Canavarlar'*ın önemli temalarından biri ise ensestir. Brandy Alexander (ya da Shane) kendi kız kardeşine âşıktır. Shannon'un yüzünü ve tüm kariyerini, sosyal pozisyonunu ve kazandıklarını mahvetme potansiyeli onu baştan çıkarır. Bu bir yönüyle narsistik bir ilişkidir. Baudrillard'ın da aktardığı gibi efsanenin Pausanias versiyonunda Narkissos'un bir ikiz kız kardeşi vardır ve ona tıpa tıp benzer. İkisi de çok güzeldir. Genç kız öldüğünde Narkissos kız kardeşini kaybettiği için çok üzülmüştür. Bir gün pınarda kendi görüntüsünü görür. Önce bu imgeyi kız kardeşi zanneder.

Daha sonra, bu görüntünün kız kardeşi olmadığını bildiği halde, avunmak için pınarlara gider, kendini seyreder. H.-P. Jeudy'ye göre göre Narkissos ölmüş kız kardeşinin kaybettiği imgesini mimetik olarak benimsedikten ve onun yerine kendi yüzünü koyduktan sonra kendini baştan çıkarabilmiş, baştan çıkarma gücüne kavuşmuştur.¹⁵³

Shane'in narsistik durumunda kız kardeş sosyal olarak, yüzünü kaybederek ölmüştür. Zaten kendisiyle arasında olan fiziksel benzerliklerle yetinmez ve "pınardaki" yansımayı, mimetizmin ötesine geçerek simülasyon alanında gerçekleştirmek üzere bir dizi transseksüel ameliyata girer. Burada, Narsizmin ensest boyutu daha açıktır. Üstelik Shannon için kız kardeşinin, yüzü canavarsı bir görünüm kazandıktan sonraki hali daha baştan çıkarıcıdır. Bu durumdaki görünümünü daha çok arzular ve ona ilişki kurma teklifinde bulunur.

Michel Foucault Batı'yı, bir iktidar türünün bedenler ve bu bedenlerin hazlarıyla bağdaşmasının gerçek ürünü olarak tanımlıyordu. Yeni hazlar icat etmeyi beceremeyen Batı, iktidarlar ve hazlar bütünü için yeni kurallar saptamıştır: "Sapkınlıkların donuk yüzü bu çerçevede çizilmiştir".¹⁵⁴ Chuck Palahniuk'ın *Görünmez Canavarlar*'da ve diğer çalışmalarında dillendirdiği direniş yolları Batı'nın oluşumunun temel dayanağı olan bu iktidar mantığını hedef alır. Palahniuk'ın öngördüğü direnişler tıpkı Alexander Brener'in "direnişin anti-teknolojisi" tanımlaması gibi sistematikleşmeye veya yinelenmeye, teknolojikleşmeye ve bu dolayısıyla iktidarlaşmaya uygun değildir. Onun anlattığı/önerdiği nihilist eylemler tekildir ve tekilliklerinin süreklileşmesi için kurgulanırlar. Foucault direnme biçimlerini sınıflandırırken "türlerinin örneğini oluşturan; olası, gerekli, olanaksız, birden bire, yaban, yalnız, danışıklı, yükselen, şiddetli, uzlaşmaz, uzlaşmaya yatkın, çıkar güden, kurban vermeye hazır direnmeler vardır." diyordu. Bunlar, "direnme

¹⁵³ Bkz. Jean Baudrillard, *Baştan Çıkarma Üzerine*, s. 87

noktalarını, düğümleri, odakları, kimi zaman grupları ya da insanları değişmez biçimde ayaklandırarak bedenın bazı noktalarını, yaşamın kimi uğraklarını ve bazı davranış türlerini ateşlendirerek, az ya da çok yoğunlukta zaman ve uzam içinde yayılırlar.”¹⁵⁵ Foucault'nun iktidar anlayışıyla beraber giden bu direnme biçimlerinin birçoğu Palahniuk'ın yapıtında gözlemlenir. Ona göre beden, iktidar ve direniş, bireyin kendisi ve ona dayatılan öznellikler arasında çatışmaların sürdüğü bir alandır. Bunun da ötesinde, bazen bedenın kendisi bütünüyle bir iktidar aygıtına dönüşebilir ve bu durumda doğrudan ona saldırmak gerekir. Chuck Palahniuk'ın önerdiği direniş taktikleri akılcılıktan ve hümanist bir projeyi inşa etmeye yönelik olmaktan çok uzaktır. Bakunin, “yıkma hazzı yaratıcı bir hazzır,” demişti. Palahniuk'ın yıkıcılığı ise “yaratmak” gibi meşrulaştırıcı bir haleye ihtiyaç duymayan, sadece yıkımdan ibaret olan ve yarını öngörmeyen bir Nihilizmdir. Beden, bu Nihilist döngüler içinde araç, dolayım, amaç, hedef ve tuzak olma halleri tarafından sürekli ve kaotik olarak baştan çıkarılmaktan kurtulamaz.

4.3. Son Creedish

Chuck Palahniuk'ın *Survivor* (Sağ Kalan) romanı, kurgusal bir mezhepten (Creedish Kilisesi) yola çıkarak günümüzün gösteri toplumlarını ve kimliklerin metalaşmasını problematize etmektedir. Bu açıdan bakıldığında, kitabın Türkçe baskısının adının *Gösteri Peygamberi* olarak seçilmiş olması içeriği oldukça uygundur. İleridede tartışılacağı gibi, Guy Debord'un sosyolojik ve felsefi bir düzeyde tartıştığı “gösteri toplumu” kavramı romanda dini bir tarikat etrafında örülen olaylarla beraber, canlı manzaralar halinde resmedilmektedir.

Gösteri Peygamberi, birçok Hollywood filminden aşına olduğumuz bir tarzda sondan başlamıştır. Şaşırtıcı olan, buna bölüm ve sayfa numaralarının da

¹⁵⁴ Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi 1*, Çev: Hülya Tufan, Afa Yay., İstanbul, 1993, s. 55

¹⁵⁵ A.g.y., s. 101-102

eşlik etmesidir. Roman, 47. bölümden başlar ve 1. bölüme doğru “ilerler”; sayfa numaraları ise artacağına azalır. Kitabın en son sayfası bir numaralı sayfadır.

Tender Branson, “teslimiyet” olarak adlandırdıkları toplu intiharla yok olan Creedish Kilisesi’nin son sağ kalan üyesidir. Romanın ilk sayfalarında, Tender Branson’ın bir uçak kaçırmış olduğunu öğreniriz. Uçaktan, tüm yolcuları ve pilotu indirmiştir. Yakıtı bitene kadar uçacak ve en nihayetinde Avustralya’da uçağı düşerek ölecektir. Tüm metin, Tender Branson’ın ölmeden önce kara kutuya anlattığı hayat hikâyesinden ibarettir.

Creedish Kilisesi inancına göre, dünyada olup biten her şeye Tanrı karar vermektedir. Hayat tamamlanması gereken bir görevdir. Önemli olan faydalı bir şeyler yapmaktır ve her türlü sevinç ve gözyaşı insanın ayak bağı olmaktan başka bir işe yaramaz. Duygular ahlaki yozlaşmanın işaretidir. Hayattan bir şeyler beklemek veya pişmanlık duymak gereksiz ve aptalca lükslerdir. Creedishlere göre, dışarıdaki kiliseler, büyük dinlerin uzaktaki fabrikalarında üretilen yalanların insanlara satıldığı mağazalardır. Creedish Kilisesi müritlerine dünya nimetlerinden (para, zenginlik, zevk, cinsellik) el çekmelerini emreder. Onlara, hiçbir şeyi arzulamamaları öğretilir. Nazik ve kederli görünmeli, mütevazı bakış ve tavırlarını korumalı ve sade ve alçak bir ses tonuyla konuşmalıdırlar. Kilise yerleşiminde teknolojik nesnelere yer almamaktadır ve tüm müritler, bol pantolonları ve gömlekleri, şapkaları ve sakallarıyla “doğal” bir yaşam sürmektedirler.¹⁵⁶

Creedish Mezhebi’nde, her ailede ilk doğan erkek çocuğa Adam adı verilir; sonraki erkek çocukların tamamı ise Tender adını alır. Bütün kız çocuklarının adı ise Bidy’dır. Bidy’ler emir kulu, Tender’lar ise işçidir. Adam’lar evlenme

¹⁵⁶ Chuck Palahniuk, *Gösteri Peygamberi*, Çev: F. U. Irklı, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2002, s. 153, 257-258

ve ömür boyu kilise yerleşiminde kalma hakkına sahiptir. Tender'lar ise "emek misyoneri" olarak dış dünyada çalışmaya gönderilirler. Çalışarak kilise bütçesine katkıda bulunmalıdırlar. Ömür boyu aynı işte kalmak zorundadırlar. Kilisede aldıkları eğitim onları hizmetçi, aşçı, temizlikçi, bahçıvan vs. yapmaya yöneliktir. Çalışmak onlar için bir ibadettir. Bir Adam, bir Bidy ile evlendiğinde, kadın kocasının soyadını alır ve adı Author olarak değişir. İlk torundan sonra yaşlı çiftin ikisinin de ismi Elder olarak değiştirilir. Her kuşakta Kilise mütevelli heyeti, Adam'ların kan bağı açısından en uzak Bidy'yle evlenmesini sağlar. On yedi yaşına gelen Tender'lar ise Kilise tarafından vaftiz edilir ve "çocuk köle"ler olarak dış dünyaya çalışmaya yollanırlar.¹⁵⁷

Tender Branson da, Nebraska'da olduğu kurgulanan kilise yerleşiminden on yedi yaşında vaftiz edilerek ayrılmış ve dış dünyada çalışmaya yollanmıştır. Bütün ömrü, otuz üç yaşına kadar temizlikçilik yaparak geçmiştir. Onun gibi başka genç "emek misyonerleri" ile karşılaştığında sınırlı, dini içerikli sözlerle konuşmalarına izin verilmiştir. Birbirlerine sadece şunları söyleyebilirler: Tanrı ömrün boyunca görevini eksiksiz yapmayı kismet etsin. Çalıştığın şu gün için Tanrıya şükürler olsun. Bu dünyadaki çabalarımız etrafımızdaki herkese Cennetin kapılarını açsın. Tanrı görevimizi tamamlamadan ölmekten bizi esirgesin.¹⁵⁸ Sürekli olarak sosyolojik ve felsefi referansları olan romanlar kaleme alan Chuck Palahniuk'ın burada tasvir ettiği dini evren Max Weber'in *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*'nda anlattığı protestan çilekeşliğinin bir versiyonu gibidir. Kilisenin duaları sürekli olarak çalışmayı yüceltmektedir:

Görevimi eksiksiz olarak tamamlamama izin ver.

Her yaptığım işin ışığım olmasına izin ver.

Yaptığım her iş beni özgürleştirir.

Çabalarımın boşa gitmesine izin verme.

¹⁵⁷ A.g.y., s. 180-182, 225-228

Yaptığım işlerle dünyayı kurtarmama izin ver.¹⁵⁹

Creedish Kilisesi müritlerinin yüceltilmiş çalışma etiğiyle Max Weber'in Protestan ahlâkı üzerine analizleri arasındaki örtüşme Palahniuk'ın romanlarındaki sosyolojik söyleme dair önemli örneklerden biridir. Max Weber'e göre Protestanların seküler yönelimleri (birikim) olan çilekeşliği kapitalizmin oluşum sürecini mobilize eden en temel faktörlerden biridir. Protestanlar arasında ekonomik açıdan en etkin olanlar özel bir dini eğitim görmüş veya tarikat mensubu olanlardır. Protestanlar, dini yaşam pratiğinin yarattığı yaşam biçimini yönlendiren ve bireyi sıkı sıkı bu alanda tutan psikolojik güdü yardımı ile çalışma süreçlerini koordine ediyorlardı. Daha önceki dini cemaatlerden farklı olarak, onlar dini buyruklar aracılığıyla bireyleri daha çalışkan, disiplinli ve üretime yönelik hale getiriyorlardı. Bu da mistik bir çilekeşlikten sekülerizme doğru bir dönüşüm aşamasını temsil etmektedir. Dinin verdiği disiplin sayesinde Protestanlar "modern birey" in doğuşuna katkıda bulunmuşlardır.¹⁶⁰ "Creedish Kilisesi" nin kuralları, modern kapitalizmin doğuşunda etkin bir rol oynayan protestan etiğinin bir parodisi gibi görünmektedir.

Tender Branson, bu dini duygularla sıkıca çalışma yaşamını sürdürürken, bir gün Teslimiyet'in (Kilise müritlerinin toplu intiharı) başladığını öğrenir. İlk olarak, Nebraska'daki Kilise'de, FBI'ın kendilerine karşı operasyonunu öğrenen Creedishler siyanür içip el ele tutuşarak intihar ederler.¹⁶¹ Bu haberi duyan dışarıdaki emek misyonerleri de mümkün olan her yolu kullanarak intihar etmeye başlarlar. Hükümet, bir Federal Koruma Programı ile intiharlara son vermeye çalışır. Fakat beklenen soluca ulaşılamaz ve intiharlar devam eder.

¹⁵⁸ A.g.y., s. 216

¹⁵⁹ A.g.y., s. 205-206

¹⁶⁰ Bkz. Max Weber, *Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhunu*, Çev: Zeynep Aruoba, Hil Yay., İstanbul, 1997

¹⁶¹ A.g.y., s. 163

Tüm Creedishler ölüp sadece Tender Branson sağ kaldığında TV kanalları, gazeteler ve menajerler onun etrafını sararlar. Her hareketi gözleniyor ve anında uydular aracılığıyla dünyaya aktarılıyordur. Tender Branson tıpkı bir pop-star gibi bir menajerle anlaşır ve birlikte çalışmaya başlarlar. Menajerin şirketi, yıllarca önce Teslimiyet'i tahmin etmiş ve "son kalan" Creedish üzerinde planlar yapmaya başlamıştır. Romanın anlatıcısı için travmatik deneyimler olan olaylar, şirket tarafından yıllarca önce tahmin edilmiş ve son Creedishten bir "gösteri peygamberi" yaratmaya yönelik kampanyaların ön hazırlıkları yapılmıştır. Artık Tender Bramson'ın bir "dünya markası" olma süreci başlamıştır. O, tam bir ürün olarak tasarlanır ve kodlanır. Birçok profesyonel (diyetisyen, makyöz, modacı, spor hocası) fiziksel görünümünü en küçük ayrıntısına kadar belirler. Sürekli olarak ilaçlar ve diğer kimyasallarla ayakta durmaktadır. Stadyumdan stadyuma koşarak dini içerikli gösteriler yapar ve sahte mucizelerle müritlerinin sayısını her geçen gün artırır. Menajer ona devamlı, "Ne kadar iyi görünürsen görün bedeninin Oscar Ödülü'nü almak için giyeceğin kostümden başka bir şey değildir" yada "Elin var, çünkü onunla Nobel Ödülü'nü tutacaksın" veya "Dudakların orada çünkü onlarla bir talk-show sunucusuna öpücük göndereceksin" diye bağırılmaktadır. Gösteri mekanizmaları bedenini devralmıştır ve onun bedeni artık kendisine değil gösterinin akışına aittir. Menajere göre, Mesih olmak izleyicilerin varlığını gerektirir. Bu mantığa dayanarak şunu sorar: "Mesela İsa Mesih, kendisini kimsenin izlemediği, kimsenin ona işkence etmediği ve başında ağlayıp sızlamadığı bir kodeste can verseydi acaba bizi kurtarabilir miydi?"¹⁶² Tender Branson, eski dini inançlarından kurtulduktan sonra menajerin ona sunduğu "gösteri dini"ni kabul eder. Ona göre, "eğer birinin video kaseti yoksa veya daha da önemlisi büyün dünyanın gözleri önünde canlı yayında geçirmiyorsa hayatını, o kişi yaşamıyor demektir. O kişinin, kimsenin kışına takmadığı, ormanda devrilen ağaçtan bir farkı yoktur. Bir şeyler yapıyor olmanızın hiçbir önemi yok. Eğer yaptıklarınızı kimse fark etmiyorsa,

¹⁶² A.g.y., s. 128-131, 142, 144, 152

hayatınız koca bir sıfırdan ibarettir. Boştur. Anlamsızdır.”¹⁶³ Creedish inançlarını tümünden reddeder, televizyonda eski dini aleyhinde konuşmalar yapar ve menajeri, metin yazarları ve diğer uzmanlar tarafından onun adına yaratılan dini insanlara anlatır. Bu din, diğer dinlere göre daha pratiktir ve insanların gündelik ihtiyaçlarına göre ayarlanmıştır. Dualar bile, bir parodi niteliğinde, gündelik yaşantılardaki problemlere yanıt vermektedirler. Örnek olarak, *Gündelik Dualar Kitabı*'ndaki şu dualar alınabilir: Zayıflama Duası, Küf Lekelerini Çıkarma Duası, Saç Dökülmesini Önleme Duası, Sigarayı Bırakma Duası, Orgazm Geciktirme Duası, Ereksiyon Yaratma Duası, Ereksiyonu Sürdürme Duası, Havlayan Köpekleri Susturma Duası, Araba Alarmlarını Susturma Duası, Park Cezalarını Önleme Duası, Tesisat Sızıntılarını Önleme Duası, Vajina Duyarlılığını Artırma Duası, Tren Gürültüsüne Karşı Dua, Park Yeri Bulma Duası, Aşırı Koltukaltı Terlemesini Önleme Duası, İkinci Görüşmeye Çağırılma Duası, Kayıp Kontak Lensi Bulma Duası. Bu dualar, form olarak herhangi bir büyük dinin kutsal dualarını andırırlar. Fakat, içerik olarak çok daha fazla gündelik yaşamın sorunlarıyla ilgilidirler. Chuck Palahniuk'ın romanları Tanrıya ve dinlere yönelik, buna benzer parodik eleştirilerle doludur. Onun üslubu ironiktir. Eleştirileri doğrudan olmaktan çok dolaylı ve sofistikedir.

Gösteri Peygamberi'nin önemli bir özelliği, kitabın alt-metinler, metaforlar, göndermeler ve simgelerle örülmüş olmasıdır. Bu açıdan bakıldığında eski Creedish yerleşim bölgesinin akıbeti manidardır. Tüm Creedish topluluğu üyeleri öldükten sonra, yasal varis olarak buranın mülkiyeti Tender Branson'ın eline geçer. Tender Branson, menajerinin yönlendirmesiyle bu “kutsal” toprakları porno atık çöplüğüne çevirir. Burası artık Tender Branson Hassas Maddeler Ulusal Atık Alanı olarak anılır. Bir zamanlar Tender Branson'ın kendisini bir ömür bakir kalmaya iten eğitimi aldığı, şehvetin her türünün ve cinsel aşırılıkların yasaklandığı bölgenin üzerine, ironik olarak, tonlarca porno dergi, kitap, videokaset, prezervatif, şişme bebek, vibratör vs.

¹⁶³ A.g.y., s. 142-143

atılır. Toprağın altında Tender'ın Creedish ataları ve akrabaları yatarken, toprağın üstü dinlerinin yasakladığı en uç simgelerle doludur. Bir anlamda, buna rıza göstererek, kendisinden çalınan hayatın intikamını almaktadır. Kitap ilerledikçe, kendisinin son sağ kalan olmadığı açığa çıkacaktır. İntihar süsü verilen birçok Creedish cinayetinin faili olarak ağabeyi de sağdır. Tender Branson, kendi elleriyle ağabeyini bu eski yerleşimlerinde öldürecek ve porno atıkların arasına gömecektir.

Romanın sunduğu önemli sosyolojik olgulardan biri, Tender Branson, Adam ve Fertility'nin yolculuklarının Deleuze'ün yersizyurdsuzlaşma kavramına tekabül etmesidir. Benzer kavramsal örtüşmeler Chuck Palahniuk'ın diğer romanlarında da görülür. *Gösteri Peygamberi*'nde polisten kaçan Tender, Adam ve Fertility yolculukları için sıra dışı bir yöntem keşfetmişlerdir. Kamyoncuların eyaletler arası karayollarındaki dinlenme tesislerinde, ABD'nin çeşitli kentlerine, nakliye edilmek üzere kamyonlara yerleştirilmiş prefabrik ev parçalarını bulup yerleşirler ve bunların içinde hareket ederler. Ev, tanımı gereği sabit olmalıdır. Fakat, onlar evden söz ettiğinde, bir kamyonun üzerinde sarsılarak hareket eden bir mekânı dile getirirler. Bu, elektriği ve suyu olmayan, bazı kısımlarının başka bir kamyonunda bulunduğu eksik evler "organsız beden" kavramına da işaret eder. Başlangıçta amaçları, Kanada sınırını aşip kurtulmak gibi gözükürken, zamanla yolculukları çevrimsel bir göçebe boyut kazanır. ABD içinde dönüp dururlar. Başlangıç noktası kadar hedef de farklılaşır ve giderek yok olur.

Eğer *Gösteri Peygamberi*'nin sosyolojik göndermeleri tartışılacaksa, mutlaka değinilmesi gereken bir kavram "gösteri"dir. Bu kavramın *Gösteri Peygamberi*'nde imgelenişinin, aynı kavramın Guy Debord ve Sitüasyonistler tarafından kavramsallaştırılmasıyla bağlantıları vardır. Guy Debord'a göre, modern endüstri üzerinde şekillenen toplum, yüzeysel olarak ve kazara bir gösteri haline gelmemiştir. O, temel olarak göstericidir. Gösteri kendisinden

başka bir şeyi amaçlamaz. İmgesel nesnelere ileri üretimiyle şekillenen toplumda, gösterinin kendisi temel üretimdir. Gösteri, etkinliği *görmenin* kategorileriyle kavrama görevini üzerine almış olan Batılı felsefesi projenin *zayıflığını* tevarüs etmiştir. Gösteri felsefeyi gerçekleştirmez, gerçekliği felsefileştirir. Herkesin somut yaşamı *spekülatif* bir evrene indirgenir. Zorunluluklar sosyal olarak düşünürken, düşer zorunluluk halini alır. Gösteri, en nihayetinde uyuma arzusundan başka bir şey ifade etmeyen tutsak edilmiş modern toplumun kâbusudur. O, bu uykunun gardiyanıdır. Gösteri, dünyanın birliğinin yitişinden kaynaklanır ve modern gösterinin devasa genişlemesi bu yitirme sürecinin birliğini ifade etmektedir: spesifik emeğin ve üretimin bütünselliğinin soyutlaması, *somut oluş* tarzı bizatihi kesin bir soyutlama olan gösteri içinde kusursuz bir şekilde geri iade edilirler. Gösteride, dünyanın bir kısmı *kendisini* dünyaya *temsil eder* ve bu ondan daha üstündür. İzleyenleri/gösterenleri birbirine bağlayan, onların izolasyonlarını sağlayan, tersine çevrilemez merkezi ilişkiden başka bir şey değildir. Gösteri ayrı olanı birleştirir, fakat onu *ayrı olan* olarak birleştirir.¹⁶⁴ Tender Branson'ın durumunda da, o, dış dünyaya gösteri dolayımıyla entegre olurken aslında "ayrı olma" vasfı yeniden üretilmektedir. *Gösteri Peygamberi*'nde, son Creedish örneğinden yola çıkarak, herkesin somut yaşamının spekülatif bir evrene indirgenmesine tanık oluruz. Palahniuk romanında, Amerikan tarzı yaşantıların gerçekliğini felsefeleştiren gösteriyi edebi imgelem düzeyinde temsil eder. Tender Branson, "gösteri zamanı" ve mekânı içinde dünyanın bütünlüğünü yitirirken, dini bir formatta bu yabancılaşma sürecine izleyicileri de dâhil ederler. İlginç olan, kitabın yazgısının, tabii ki yazarının tercih ettiği tarzla da alâkalı olarak, bir gösteri sürecine dönüşmüş olmasıdır. Daha önce de belirtildiği gibi, Creedishler aslında kurgusal bir mezheptir, gerçekte böyle bir dini inanç bulunmuyor. Chuck Palahniuk üzerine araştırmaya başladığım zaman, arama motorları aracılığıyla "creedish" sözcüğünü taradığımda internette hiçbir sonuç çıkmıyordu. Bugün aynı işlem yinelenildiğinde 2000'in üzerinde web-

¹⁶⁴ Guy Debord, *The Society of Spectacle*,
Bkz. http://library.nothingness.org/articles/SI/en/pub_contents/4

sayfasına ulaşılabılır. Bunların önemli bir kısmı *Survivor* romanının ve onun çeşitli dillerdeki çevirilerini tanıtımına yöneliktir. Fakat Creedish Kilisesi'nin bültenini içeren bir web-sitesine; Creedishlerin komplolarına karşı kampanyaların(!) organize edildiği internet sayfalarına, hatta Tender Branson'la yapılan bir röportaja ve onun e-mail adresine de ulaşmak mümkündür.¹⁶⁵ Burada yansıma sürecini tersine çeviren bir ilişki söz konusudur. Gerçekçi edebiyatın, gerçekliğin yansıması/taklidi olan mimesis sürecine zıt olarak burada önce kurgu yaratılmış ardından o kurgunun gerçek dünyadaki yansıması (tabii eğer sanal ortam bir gerçeklik olarak kabul edilecekse) inşa edilmiştir. Bu, Kakofoni Topluluğu'nun tarzını andırmaktadır ve muhtemelen bu "haber"lerin arkasında çeşitli ülkelerdeki topluluklar vardır. Konuyla ilgili sorularımı yöneltmek üzere sözde "Tender Branson"a bir mesaj gönderdim. Ne var ki, adres uzun süredir kullanılmadığı için gönderdiğim mesaj geri geldi.

Sözü edilen Creedishlerle ilgili web-sitelerinde Kilise üyelerinin fotoğrafları da bulunmaktadır.¹⁶⁶ Bunlar, giyim stillerine bakılırsa Amish'lere ait fotoğraflardır. Tüm bu kurgusalılık akla "gerçek" ile ilgili bazı sorular getirmektedir. İleride, belki de "sanal arkeoloji" yapan uzmanlar internet üzerindeki binlerce buluntuya bakarak Creedish'ler üzerine çıkarımlarda ve varsayımlarda bulunacaklardır. Şu soruyu düşünmemek mümkün değildir: Acaba bugün tarih, arkeoloji ve antropoloji literatüründe yer alan bazı eski topluluklar benzer bir oyunun bugüne ulaşan izleri olamazlar mı? Oyunu gerçekten ayıran mutlak kıstaslar var mıdır? Bir rastlantı sonucu bu türden bir oyunu açığa çıkaracak olan bir belgeyle; geçmişte yaşadığını düşündüğümüz bazı kültürlerin, toplulukların, dini grupların aslında hiç varolmadıkları, bunların tıpkı Creedishler gibi bir şaka olduğu görülseydi, bu alanlarda

¹⁶⁵ Bkz. <http://creedish.tripod.com>, <http://lightning.prohosting.com/creeweap>, <http://clarence.supereva.com/contents/culturaspettacolo/societamenti/speciali/991105creedish>, <http://creedish.netfirms.com>

¹⁶⁶ Bkz. Ek-2, Resim-16, Resim-17, Resim-18

araştırma yapmak üzere kurulmuş birkaç yüz üniversite kürsüsünün temelleri bir anda ortadan kalkmaz mıydı? Bunlar can alıcı sorulardır.

4.4. Tıkanan Hayatlar

Choke (Tıkanma),¹⁶⁷ diğer romanlarında cinselliği merkezi bir konu olarak almaktan kaçınan Chuck Palahniuk'ın, baştan sona cinsel sapkınlık ve aşırılıklarla dolu, cinsellik bağımlılarının (sex addicts) hayatını konu alan yapıtıdır. Palahniuk'a göre Amerikan toplumunu ve kültürünün sürekli olarak bağımlılıkları teşvik eden ve bir üst seviyeye sıçramasını sağlayan bir yönü vardır. Mastürbasyonla başlarsınız ve grup sekse doğru ilerlersiniz. Önce biraz esrar içersiniz, sonra eroine varırsınız. Amerikan kültürü bütünüyle böyledir: daha büyük, daha iyi, daha güçlü, daha hızlı. Anahtar kelime "ilerleme"dir. Amerika'da, eğer bağımlılığınız daima yenilenmiyor ve gelişmiyorsa başarısızınız demektir.¹⁶⁸

Romanın kahramanı Victor Mancini bir seks bağımlısıdır ve bir rehabilitasyon kurumunda, diğer seks bağımlıları ile birlikte "bağımlılığını yenmek" üzere bulunmaktadır. Ama, onlarca seks bağımlısını bir araya toplamak belki de iyi bir fikir değildir. Bu mekân onlar için ideal bir partner bulma yeri haline gelir.

Seks bağımlıları Amerika'da bir tür şehir efsanesi haline gelmiştir. 1950'lerde bir elektrikli süpürge firması ürünlerinin tasarımında küçük bir değişiklik yapar ve hortumun içine keskin bıçakları olan bir döner pervane koyar. Bu değişiklik penisi kesilen birçok erkeğin hastanelerin acil servisine koşmasına neden olur. Bir diğer efsaneleşmiş hikâyede ise, sevimli bir ev kadınına doğum günü sürprizi yapmak üzere saklanan arkadaşları ve aile üyeleri "Mutlu Yıllar" diye bağırarak ortaya çıktıklarında, onu evin köpeğine bacaklarının arasındaki fıstık ezmesi yalattırırken yakalamaları anlatılır. Bu insanlar -acil servislerde

¹⁶⁷ Bkz. Ek-2, Resim-19

anlattıkları hikâyelere göre- ayakları takılarak düşen ve organlarının içine içki şişeleri, ampuller, kabaklar, şampuan şişeleri kaçan kadınlar ve erkeklerdir. Her zaman, tanımadıkları birileri onları kaçırmış ve mumlarla, beysbol toplarıyla, haşlanmış yumurtalarla, el fenerleriyle ve tornavidayla tecavüz etmiştir. Şimdi bunların vücutlarından çıkarılması gerekmektedir. Victor Mancini'nin katıldığı rehabilitasyon grubunda her türden seks bağımlısı bulunmaktadır: on dört yaşındaki genç kızlar arasında, vajinalarının nasıl görüldüğüne dair sınav yapmaya kalkışan sahte yerel sağlık görevlisi, midesi yıkandığında yarım kiloya yakın sperm çıkan amigo kız, penisi sinemada patlamış mısır kutusunun altına sıkışan adam, İspanyol sineği adlı uyuşturucuyu aldıktan sonra bir Ford Pinto'nun vitesi üzerinde neredeyse ölene kadar tepinen kız, beyaz bir önlükle bir kliniğe giren ve pelvis testleri yapmaya kalkışan adam, motel odasında uyuyormuş gibi yaparak sabah ereksiyonuyla hizmetçinin gelmesini bekleyen müşteri, otomatik süt makinesiyle sakatlanan adam, oto-erotik boğulma tanısıyla kendini banyo askısına asmış bulunan çıplak kız, kadınlar tuvaletine gizli kamera yerleştiren adam... Bütün röntgenciler. Erkek delisi kadınlar. Tuvaletlerde pusuya yatanlar. Yaşlı pis adamlar. Mastürbatörler. Annelerin çocukları kendilerine karşı uyardığı tüm tehlikeli insanlar. Tüm bu seks bağımlıları, Victor Mancini'nin rehabilitasyon grubundaki arkadaşlarıdır. Bunlar efsane değil, isimleri ve yüzleri, işleri ve aileleri, diplomaları ve sabıkalarıyla gerçek insanlardır. Seks bağımlılığı Amerika'da artık diğer bağımlılık türleri gibi bir fiziki bağımlılık türü olarak algılanmaktadır. Bu bağımlılık bir hastalıktır. Dolayısıyla, *Teşhis İstatistikleri Kılavuzu*'na girmesine az kalmıştır. Eğer bu kılavuzu girerse tedavi masrafları sağlık sigortası tarafından karşılanacak ve belki hastanın belirli bir oranda bağımlı olduğu "madde"yi almasına olanak tanınacaktır.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Chuck Palahniuk, *Choke*, Vintage, London, 2002, s. 203

¹⁶⁹ A.g.y., s. 11-14

Victor Mancini, en yakın arkadaşı Denny ile birlikte Dunsburo Kolonisi adlı bir parkta çalışmaktadır. Bu park, 18.yüzyıl Amerika'sında, Massachusetts eyaletine bağlı Plymouth kasabasını canlandırmaktadır. Dunsburo Kolonisi'nde her şey geçmişte olduğu gibidir: Evler, at arabaları, çiftlikler, ahırlar, insanların giyim kuşamı... 18.yüzyıla çelişen her türlü davranış kasaba yönetimi tarafından cezalandırılır. Çalışanların çiklet çiğnemesi, elektronik kol saati takması yada dönemle çelişen başka davranışlarda bulunmaları geçmişteki yöntemlere göre cezalandırılmaktadır. En yaygın olarak uygulanan yöntem boyunduruktur. Birçok kişinin kaçındığı boyunduruk cezası Denny için oldukça caziptir. Çünkü bu şekilde ellerini kullanamamakta ve mastürbasyon bağımlılığından kurtulmaktadır.

Dunsburo Kolonisi, Jean Baudrillard'ın simülasyon ve simülakrlar üzerine görüşlerini imgeleyen bir mekândır. Jean Baudrillard'a göre simülasyon temsilin zıddıdır. Temsiliyet ilişkisinde gerçeklik ve gösterge eşitlenir. Simülasyon olgusu, gerçek ve onun imgesi arasındaki farkı ve değer ilişkisini ortadan kaldırır. İmgenin dört ayrı düzeyinden söz edilebilir:

- Temel bir gerçekliğin yansıması olarak imge.
- Temel bir gerçekliği maskeleyen ve saptıran imge.
- Temel bir gerçekliğin yokluğunu maskeleyen imge.
- Herhangi bir gerçeklikle bağlantısı bulunmayan imge: kendi kendisinin katıksız simülakrı.¹⁷⁰

Victor Mancini ve Denny'nin Dunsburo Kolonisi'ndeki atmosferleri tam da "kendi kendisinin katıksız simülakrı" olan bir hipergerçekliktir. Koloni, artık 18. yüzyılın bir canlandırması değil, 21. yüzyılın başında 18. yüzyılın ta kendisi

halini almıştır. Birçok yönden, Victor Mancini'nin işyeri ortamı dışarıdaki fantastik yaşantısından daha gerçektir.

Victor Mancini, tıp öğrenimini yarıda bırakmıştır ve part-time işlerde çalışarak annesinin hastane masraflarını karşılamaya çalışmaktadır. *Dövüş Kulübü*'nde de olduğu gibi, Victor Mancini, babalarını görmeden anneleri tarafından büyütülen bir kuşağın üyesidir. Annesinin durumu giderek kötüleşmektedir ve kurtulması için midesine bir tüp takılması gerekmektedir. Tüp, Victor Mancini'nin kazancına göre oldukça pahalıdır ve Doktor Paige Marshall ona, eğer kendisiyle yatarsa annesinin ihtiyaç duyduğu tüpü sağlayabileceğini söyler. Bir seks bağımlısı olan Victor, ona âşık olduğu halde doktorla yatmayı reddeder. Çünkü, hayatını mahveden annesini kurtarmak istediğinden emin değildir. Victor, hayatının en büyük "iç deney"ini annesi ölüme sürüklenirken yaşamaktadır.

Victor, yalnız bir anne tarafından büyütülen bir oğlun evli doğduğuna inanmaktadır. Annesi ölene kadar, hayatındaki diğer kadınların birer metresten başka bir şey olamayacağını düşünür. Ödipal öykünün modern versiyonunda babayı öldürüp oğlu alan annedir. Victor, ömrü boyunca annesinin çocuğu olmaktan çok, onun rehinesi gibi hissetmiştir. Onun özel laboratuvar faresi... Sosyal ve siyasi deneylerinin nesnesi... Şimdi süreç tersine işlemektedir. Annesinin ondan iyileşerek veya ölümlerle kaçmasına izin vermeyecektir. Victor, kendisine ihtiyaç duyan, kurtarabileceği bir kişiye sahip olmak istemektedir. Onsuz yaşayamayacak birisi. Bir kahraman olmak istemektedir, fakat sadece bir kereliğine değil. Bunun bedeli annesini sakatlamak da olsa, birinin daimi kurtarıcısı olmayı istemektedir.¹⁷¹

¹⁷⁰ Jean Baudrillard, "The Evil Demon of Images and the Precession of Simulacra" Thomas Docherty, (Ed), *Postmodernism: A Reader*, Columbia University Press, New York, 1993, s.

194

¹⁷¹ Chuck Palahniuk, *Choke*, s. 15–16, 118

Annesi, hayatı boyunca radikal görüşlere sahip olmuş, toplumda kaos ve anarşi yaratmaya yönelik eylemlerde bulunmuş bir kadındır. Bu eylemler bir programa bağlı ve sistematik bir hedefe dair olmaktan uzaktır. Bir örnek olarak, Ida Mancini'nin (Victor'un annesinin adı) süpermarketlerde, saç boyalarının kutularıyla şişelerini değiştirmesi verilebilir. İnsanlar saçlarını boyadıklarında istediklerinden farklı bir renk görecektir ve şok olacaklardır. Buna benzer birçok eylemle, Ida Mancini *Dövüş Kulübü*'ndeki "Kargaşa Projesi"ni andıran taktiklerle sisteme karşı mücadele etmektedir. Tüm bunlar, aslında Chuk Palahniuk'ın *Kakofoni Topluluğu*'ndaki deneyimlerinin edebi alandaki ifadeleridir.

Ida Mancini'ye göre, uğruna çabalanması gereken büyük amaç, nihai olarak, "bilgi"nin açtığı yarayı tedavi etmektir. Eğitim ve kafalarımızın içinde yaşıyor oluşumuz çözülmesi gereken problemlerdir. Ida, eğer bizi bu pisliğin içine Havva soktuysa, kendisinin bizi aynı pislikten çıkarabileceğini düşünmektedir. Tanrı gerçekten iş bitiren birini görmek istemektedir. Ida'nın amacı hayatını basitleştirmeye çalışmak değil, kendini basitleştirmektir. Her bağımlılık, aynı problemi çözmek için uygulanan bir yöntemdir. Uyuşturucular, obezlik, alkol veya seks, bunların tamamı huzuru bulmak için izlenen ayrı bir yoldur. Bildiklerimizden, eğitimimizden, elmayı ısırılmış olmamızdan kaçmak için izlediğimiz ayrı yollar... Bildiğimiz her şeyin bizi kuşattığı dünyada, biz artık dünyanın güzelliklerine yönelik merakımızı bastırmak için dili kullanıyoruz. Yıkma ve defetme için onu kullanıyoruz. Onun açıklanamaz ve anlaşılabilir olmasına dayanmıyoruz. Biz artık gerçek dünyada değil, semboller dünyasında yaşıyoruz.¹⁷² Ida, oğlunu yetiştirirken, ondan kendisine toplumun dayattığını unutmamasını beklemiştir. Nesnelere, o nesnelere dair öğretilenleri unutarak bakmalıdır. Burada, Palahniuk'ın diğer romanlarında olduğu gibi yine Antonin Artaud'nun "organsız beden" kavramı karşımıza çıkmaktadır.

Annesi Victor'a, sürekli olarak üzgün olduğunu anlatırdı. İnsanlar yıllarca, dünyayı güvenli ve organize bir yer haline getirmek için çalışmıştı. Kimse bunun ne kadar sıkıcı olabileceğini fark etmedi. Tüm dünyanın parsellenmesi, hız limitleri koyulması, bölümlenmesi, vergilendirilmesi, düzenlenmesi; herkesin test edilmesi, kayıt edilmesi, adresinin saptanması... Satın alabileceğiniz hariç, hiç kimse için bir serüven alanı kalmamıştı. Mesela, lunaparka gitmek, film izlemek; ne var ki, bunlar sahte heyecanlardır. İnsanlar, perdedeki dinazorların çocukları yemeyeceğini biliyorlar. Gerçek bir felaket imkânı olmadığı için, gerçek bir riskten uzak olan insanlar gerçek kurtuluş şansını da yitirmiştir. Gerçek heyecan, eğlence, keşif ve buluş olasılığı ortadan kalkmıştır. Bizi koruyan kanunlar, aynı zamanda bizi can sıkıntısına mahkûm ederler. Gerçek kaosa ulaşmadan gerçek huzuru da asla elde edemeyeceğiz. Her şey daha da kötü olmadan daha iyiye kavuşamayacağız. Elimizde kalan tek boş alan, manevi olan şeylerin dünyasıdır. Bunun dışındaki her şey kapanmıştır. Elle tutulamayan bu alan, interneti, filmleri, müziği, hikâyeleri, sanatı, söylentileri, bilgisayar programlarını, yani gerçek olmayan her şeyi içerir. Gerçeklikten uzak gerçekler, öylesine inanılan şeyler, kültür... Gerçek olmayan gerçekten daha güçlüdür. Çünkü hiçbir şey hayal ettikleriniz kadar mükemmel değildir. Çünkü sadece manevi fikirler, kavramlar, inançlar, fanteziler bakidir. Taşlar ufalanır, ağaçlar çürür, insanlar ölür; fakat bir düşünce, bir düşün, bir efsane gibi kırılğan şeyler sürekli olarak varolurlar. İda Mancini'ye göre asıl yapılması gereken ve kalıcı olan şey, insanların düşünce tarzlarını değiştirmektir. Eğer bu başarılırsa, yaşam pratikleri de değişecektir. Bize kalacak olan da anılarımız, hikâyelerimiz ve serüvenlerimizdir. Onun amacı insanların hayatındaki heyecan motoru olmaktır. Onlara, ömürleri boyunca anlatabilecekleri şanlı öyküler sunmak ister. Kendisini, kargaşa yarattığı eylemlerden sonra tutuklamaya gelenlere karşı şöyle bağıırır: Beni mahkûm etmeniz gereksizdir. Bürokrasimiz ve hukukumuz dünyayı temiz ve güvenli bir çalışma kampına çevirdi. Bir köleler jenerasyonu yetiştiriyoruz. Çocuklarımıza aciz olmayı

¹⁷² A.g.y., s. 149-151

öğretiyoruz. Öylesine yapılandırıldık ve bir mikro-yönetime tabi tutulduk ki, burası bir dünya olmaktan çıktı. Lanetli bir gemide gibiyiz.¹⁷³

Ida Mancini'nin burada aktarılan görüşleri, Chuck Palahniuk'ın ideolojik, politik ve felsefi tutumunun bir özeti gibidir. Palahniuk, bireyin en ince ayrıntılarına kadar koşullandığı ve kodlandığı günümüz modern toplumlarına karşı, kaybettiğimiz anlamı kaosta ve bize dayatılan düzeni reddetmekte bulabileceğimize inanır. Kaos, yabancılaştırmanın aşırı düzeyde yaşandığı, öznelerin bütünüyle toplumsal ilişkiler arasında eridiği bir ortamda yeniden özne olmanın yegâne yoludur.

Victor Mancini, annesinin kurtarıcısı rolünü oynarken ve Dunsburo Kolonisi ile Ida Mancini'nin yattığı hastane arasında parçalanan hayatını sürdürürken, annesi için gereken mide tüpünü satın almak üzere bir para kazanma yöntemi geliştirir. Lüks lokantalara gitmekte, boğazına yemek tıkanmasını sağlamaktadır. O boğulurken, daima müşterilerden biri ortaya atılmakta ve onu kurtarmaktadır. Her gece tekrarlanan bu oyunun ardından, kurtarıcıları kendilerini onun hayatına karşı mesul hissetmekte ve küçük para yardımları yapmaktadırlar. Victor Mancini kendisini şöyle tanımlamaktadır: “Ben akşam yemeği tiyatrosu canlandıran ve gecede üç gösteri yapan bir performans sanatçısıyım. Beyler ve bayanlar, izleyicilerden bir gönüllü alabilir miyim?”¹⁷⁴ Victor, “kurtarıcı”larından sadece küçük para yardımları değil, doğum günü kartları ve hediyeleri de almaktadır. Tabii, her birine ayrı bir yalan söylediği için, yılın her günü doğum günü olabilmektedir!

Bir gün, Doktor Paige Marshall annesinin İtalyanca yazılmış günlüğünden Victor'a bahseder. Ida Mancini İtalyan asıllı olmasına rağmen, Victor İtalyanca konuşmamaktadır. Dolayısıyla, günlükte yazılanları ona doktor

¹⁷³ A.g.y., s. 159-161

¹⁷⁴ A.g.y., s. 80

açıklar. Buna göre, annesi yirmi beş yıl önce, İtalya'da bir kilisede bulunan sünnet derisi parçasından alınan DNA kullanılarak, yapay yoldan hamile bırakılmıştır. Bu sünnet derisi İsa'ya aittir ve Victor Mesih'tir. Bu haber Victor'da büyük bir şok yaratır ve buna inanmak istemez. Sürekli olarak kendisine Mesih ne yapmazdı, diye sorar ve bu yönde davranır. Bir Mesih'in yapmayacağı her şeyi bir bir yapar. Hatta yemek yiyemeyen ve seruma bağlı olan annesini ağzına zorla muhallebi tıkarak, boğarak öldürür. İnsanın ruhu olduğuna inanmamaktadır. Duygular saçmalıktır. Victor'a göre doğarız ve ölürüz, bunun ötesindeki her şey hayal ürünüdür. Tanrı yoktur. Kendi kendisine şöyle der: "Sadece kirli, düşkün, aciz bir seksoliğim ve değişmem ve durmam, ve her zaman böyle kalacağım."¹⁷⁵ Ama bir taraftan da "ya Mesih isem", diye düşünmektedir. Sürekli gelgitler yaşar. Bu arada, Gwen adlı bir kadınla tanışır. Gwen'le bir tecavüz fantezisini canlandırmaya karar verirler. Bu "tecavüz" sahnesi, modern toplumlarda var olan güvenlik, kontrol ve belirleme saplantısının en uç örneklerinden biri gibidir.

Gwen başlangıçta Victor'a tüm kurallarını açıklar. Gwen'e göre, tecavüz güce dair bir şeydir. Romantik değildir. Victor ona âşık olmaya kalkmamalıdır. Ağzından onu öpmemelidir. Eylemden sonra oralarda oyalanmamalıdır. Onun banyosunu kullanıp kullanamayacağını sormamalıdır. Oturdıkları kafede Victor'a bir kâğıt uzatır ve "Bu şartları kabul ediyor musun?" diye sorar. Kâğıtta şunlar yazılıdır: Nerede çalıştığımı sorma. Canımı yakıp yakmadığımı sorma. Evimde sigara içme. Geceyi benimle geçirmeyi umma. Parola KANİŞ'tir. Eğer durum ikimizden biri için olumsuz hale gelirse "kaniş" deriz ve eylem biter. Tamamen nasıl gerçekleşeceğine "kurban"ın kendisinin karar verdiği bir tecavüz! Bu artık tecavüz kelimesinin anlamıyla taban tabana zıt bir hal almıştır. Modern toplumun denetim ve güvenlik hissi, tecavüz gibi doğası gereği denetim-dışı olan bir eylemi bile yeniden kurgulamıştır.

¹⁷⁵ A.g.y., s. 155-156

Sonuç olarak, Victor Mancini, Paige Marshall'ın gerçekte hastanede yatan bir deli olduğunu öğrenir. Kendisinin Mesih oluşuyla ilgili Paige'nin anlattığı hikâye yalandır. Annesinin ölümü ardından, artık bir "rehine" olmadan yaşamını sürdürebilecektir.

Choke, hastalık, sağlık, patoloji, gerçek ve kurgusallıkla ilgili bir dizi meseleyi tartışma nesnesi olarak almakla beraber, esasen, seks bağımlıları örneğinde baştan çıkarma stratejilerini dışta bırakan, mekanize olmuş seksüel yaşantıları ve kimlikleri problematize eder. *Invisible Monsters*, cinsel eylemin büyük oranda konu dışı bırakıldığı erotik baştan çıkarmayı sorunsallaştırırken, *Choke*, Baudrillard'ın kullandığı anlamda trans-seksüel yaşantıları çözümler.

Choke'un Chuck Palahniuk'ın en "pornografik" romanı olduğu söylenebilir. Tabii kitabın bu niteliği, hiçbir şekilde "özgür düşünce"nin olduğu varsayılan bir toplumda onun toplatılmasına ya da imha edilmesine gerekçe olamaz. Sonuç olarak bu bir sanat yapıtıdır ve sanat ile pornografi arasında herhangi bir alışveriş olacaksa bu savcılarının ve mahkemelerin değil, sanatçıların ve izleyicilerin, okuyucuların meselesidir. Ayrıntı Yayınları tarafından Türkçe çevirisi basılan *Tıkanma* önce toplatıldı ardından 2. Asliye Ceza Mahkemesi'nin kitap hakkında beraat kararı vermesiyle "özgürleşti". *Tıkanma*, Simon Reynolds ve Joy Press'in birlikte hazırladığı *Seks İsyanları- Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı ve Rock'n Roll* TCK'nın 426. maddesine dayandırılarak 'halkın ar ve hayâ duygularını rencide ettiği' gerekçesiyle toplatılmıştı. 2004 yılında uygulanan toplatma kararı 'Muzır Neşriyattan Koruma Kurulu'nun hazırladığı rapora dayanıyordu. Boğaziçi Üniversitesi öğretim üyelerinden oluşan bilirkişilerin hazırladığı raporda "Tıkanma, edebi bir eserdir ve Palahniuk yüzyılımızın en önemli yazarlarından biridir"; "Seks İsyanları, dünyada ve Türkiye'de son zamanlarda yapılan sosyal bilim

çalışmalarının önemli ve seçkin örneklerinden birisidir" denildi.¹⁷⁶ Değerlendirmelere katılan mahkeme, her iki kitap hakkında da beraat kararı verdi. Görüldüğü gibi, Amerika'da veya Avrupa'da milyonlarca okuyucunun okuyabildiği kitaba Türkiye'de ulaşabilmek için hukuki bir mücadele vermek gerekiyor. Türkiye'de bazı otoriteler çıkıp "halkın ar ve hayâ duyguları rencide olmasın" diye sanat eserlerinin toplatılmasına, yasaklanmasına karar verebiliyor.

4.5. Ölüme Ninni

Lullaby (Ninni),¹⁷⁷ birçok yönden Chuck Palahniuk'ın en fantastik romanı görünümündedir. *Lullaby*'da yazar, efsanelere, mitlere, gizemli öykülere yatkın olan çağdaş Amerikan toplumunu, yine uç bir örnek aracılığıyla hicvetmektedir.

Romanın anlatıcısı Carl Streater gazetecidir. Ardı ardına gelen nedeni açıklanamayan bebek ölümlerinden sonra yazı işleri müdürü, Carl'ı olayı araştırmak üzere görevlendirir. Araştırması ilerledikçe, tüm ölen bebeklerin odasında, yazarı Basil Frankie olan *Poems an Rhymes from Around the World* (Dünyanın Her Yanından Şiir ve Kafiye) bulunduğunu öğrenir. Tüm vakalarda kitabın 27. sayfası açıktır. Kısa süre sonra 27. sayfada yer alan şiirin ölümcül bir ninni olduğunu ve bebekleri ölüme bu büyü ninninin sürüklediğini ortaya çıkarır.

Bu ölümcül ninni Afrika kökenlidir. Burada uyumaya giden hayvanların hikâyesi anlatılır. Romanda ninninin bir örneği yer almaz. Bu da, okuyucuların okumadığı bir metin ve onun bilinmezliği üzerinden bir "baştan çıkarma" olgusunu gündeme getirir. Bunun bir benzeri, Türk yazar Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanında uygulanmıştır. Burada, içeriğini tam olarak bilmediğimiz bir kitap üzerine yazılan romanı okurken, "hiçliğin" baştan

¹⁷⁶ Radikal, 18 Mayıs 2005

çıkarcı etkisi altında kalırız. Güçlü tasavvufi göndermeleri olan *Yeni Hayat*, bilmediğimiz bir kitabın peşinden koşturan anlatıcının serüveni üzerinde kurulmuştur. *Lullaby*'da da, ne olduğunu tam olarak bilmediğimiz bir ninninin peşine düşen insanların öyküsünü izleriz. Ninniye sadece neden olduğu sonuçla algılayabiliriz. Bu da, ölümdür.

Palahniuk, romanın anlatıcısı Carl Streater'ın ağzından, bu tip büyüü ninnilerin bazı antik kültürlerde, ebeveynler tarafından kıtlık ve kuraklık zamanında kendi çocuklarına okunduğunu ifade eder. Aynı ninniler, savaşlarda düşmanı ya da ağır hasta olan insanları ölüm uykusuna yatırmak için de kullanılmıştır. Bu, modern iletişim araçlarıyla yayılabilecek bir tür vebadır. Bir haber bülteninden, radyo programından, telefondan, sokaktan ya da kapı komşumuzdan, internetten, doğum günü kartından, okuldan, işyerinden, gazeteden, kitaptan vs. bu ninniye duyarsınız veya okursunuz, ardından bir anda her şey biter. Bu günümüzün “risk toplumları” ve “korku kültürü” için tasavvur edilenin ötesinde bir tehdittir. Batı toplumlarının korku kültürü, gerçek risk boyutlarıyla bunların kültürel alandaki temsili arasındaki oranı sakatlamış durumdadır. Bugün yaygınlaşan toplumsal korku, reel risk oranıyla kıyaslandığında devasa bir düzeydedir. Geçmişte insanların problem yapmadan kullandıkları aletler bugünkü kültürel ortamda ölümcül risk öğeleri haline gelmiştir. Mesela Amerika'da, metrolarda ve diğer mekânlarda kullanılan yürüyen merdivenlerin tehlikeleri üzerine hazırlanan ve dağıtılan sayfalarca broşür örnek olarak verilebilir. Dün insanların otomatikleşmiş bir mantıkla kullandıkları, “ne kadar tehlikeli olabileceği”ni düşünmedikleri yürüyen merdivenlerden bugün büyük bir tehdit unsuru yaratılmıştır. Chuck Palahniuk, Amerikan toplumundaki bu eğilimleri abartılı bir üslûpla parodileştirerek hicveder. Onun edebi evreninde, realite ve kültür arasındaki bugünkü oransızlık giderilmiş.¹⁷⁸ Amerikalıların ve diğer gelişmiş toplumların tüm korkularının gerçek olduğu bir negatif ütopya yaratılmıştır. 11 Eylül'den

¹⁷⁷ Bkz. Ek-2, Resim-20

¹⁷⁸ Bkz. Frank Furedi, *Korku Kültürü*, Çev: Barış Yıldırım, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001

önce, *Dövüş Kulübü*'nde gökdelenlerin patlayıcılarla havaya uçurulduğu manzaralar tasvir ediliyordu. Bu yönden bakıldığında, nasıl ki Kafka, metinlerinde edebi bir boyutta yaklaşan totalitarizmden söz ettiyse; Palahniuk da bir edebiyatçı olarak günümüz toplumlarında artan şiddet ve terör eğilimini kavrayarak, onu travmatik görünülerinden önce ifade etmiştir. Burada gerçekleşen bir kehanet değil, edebiyatçının toplumla beraber paylaştığı sosyal atmosfere ve çağın olgularına karşı duyarlılığının, ona edebi bir formda dünyadaki mevcut akımları temsil etme olanağını sunmasıdır.

Janet Maslin'in de ifade ettiği gibi Streator ismi "Creator"ı (Yaratıcı) çağrıştırmaktadır¹⁷⁹ ve tıpkı Mesih gibi, Carl Streator tüm insanlığı kurtarmak üzere yola çıkar. Carl, olay üzerinde çalışırken ilkyardım görevlisi John Nash'la karşılaşır. İlerleyen günlerde, bebek ölümleri yerini nedensiz top-model ölümlerine bırakmaktadır. John, bu ölüm olaylarında görevli olarak bulunan ilkyardım ekibinin bir üyesidir. Ninniye ele geçirmiş ve birçok top-modelin ölümüne neden olmuştur. Çünkü John nekrofildir.

Carl Streator, ninninin bütün kopyalarını bulmak ve yok etmek üzere Amerika'nın çeşitli eyaletlerini gezmektedir. Genellikle Palahniuk romanlarında vazgeçilmez bir olgu olan "yolculuk" teması burada da karşımıza çıkar. Yolculuğunda ona emlakçı Helen Hoover Boyle, Mona ve Oyster de eşlik etmektedir. Streator, sürekli olarak, öğrenmiş olduğu ninniye insanların üzerinde kullanmamak üzere çaba harcamaktadır. Fakat yine de, ninniye aklında geçirdiğinde, sokaklarda, kafelerde yanındaki insanlar düşüp ölmektedir. Yazı işleri müdürünün ölümüne de sebep olmuştur, ne var ki bu durumdan pek pişman değildir.

Helen Hoover Boyle da, bu şiiri 25 yıl önce kocasına ve oğluna okuyarak istemeden onların ölümüne neden olmuştur. Onları kaybettikten sonra şiirin

kaynağını araştırır. Ninni, *Book or Shadows*'dan (Gölgeler Kitabı) alınmıştır. *Poems and Rhymes from Around the World*'ün yazarı Basil Frankie, üç yıl önce bilinmeyen bir nedenle ölmüştür. Muhtemelen, bu ölümden Helen'in rolü vardır. Yazarın ölümü ardından Helen kitabın tüm haklarını satın alır. 500 baskıdan 300'ünü yakarak yok eder. Şimdi, Carl ile birlikte geriye kalan kitapların peşindedir. Kütüphaneleri bir bir dolaşarak bunları toplarlar.

Helen Hoover Boyle, bir taraftan kitabın baskılarını toplarken; diğer taraftan, ninniye kullanarak bir tür kiralık katillik yapar. Helen bunu, "müspet imha" (constructive destruction) olarak adlandırır. Helen ve Mona, aynı zamanda bazı pagan ritüeller içindedirler ve büyü yapmaktadırlar. Sonunda, *Gölgeler Kitabı*'nın yanı başlarında olduğunu keşfederler ve "ruhsal göç" de dâhil birçok karmaşık büyüü uygulayabilme gücünü elde ederler.

Palahniuk'a göre, Antik Yunan kültüründe insanlar, fikirlerinin gerçekte kendilerine ait olduğunu düşünmüyorlardı. Ne zaman bir düşünceye sahip olsalar, aslında bir tanrı veya tanrıça onlara buyuruyordu. Kulaklarına birisi cesareti, diğeri aşkı veya başka bir duyguyu fısıldıyor, onlar da bu yönde hareket ediyorlardı. Bugün aynı buyruklar reklamlardan gelmektedir. Reklamlar tüketicinin duygularını, düşüncelerini ve eylemlerini belirlerler; bu anlamda geçmişin tanrıların yerini almışlardır. Palahniuk, gerçekte ne istediğimizle neyi istemeye eğitilmiş olduğumuz arasındaki farkı yitirdiğimizi düşünür. Bugünün bireylerinin özgür iradesi bulunmamaktadır. *Lullaby*'in, diğer Palahniuk kitaplarında da olduğu gibi, içerdiği felsefi alt metinler günümüzün modern toplumlarında dinin ve büyüün yerini alan yeni güçlere karşı yöneltilen radikal eleştirilerle doludur. Yazara göre, bugün Tanrı'nın buyruklarının yerini kitle iletişim araçları ve kültür almıştır. Doğduğumuz andan itibaren, bunlar arzularımızın yöneleceği kanalları saptarlar, bizi kontrol eder ve eylemlerimizi belirlerler. Palahniuk şöyle sorar: Gerçekten

¹⁷⁹ *New York Times*, 12 Eylül, 2002

büyük bir ev, hızlı bir araba, yüzlerce güzel seks partneri istiyor muyum? Sahiden bunları istiyor muyum? Yoksa onları istemek için mi eğitildim? Bu şeyler gerçekten de hâlihazırda sahip olduğum şeylerden daha mı iyi? Ya da, sadece şu an sahip olduğumdan tatmin olmamak üzere mi eğitildim? Acaba, hiçbir şeyin yeterince iyi olmadığını bana söyleyen bir büyü'nün mü etkisi altındayım?¹⁸⁰ Genellikle Palahniuk romanlarında görünen tüketim toplumu eleştirisi burada da kendisini gösterir. Yazarın amacı, okuyucuyla kullandığı tüm tüketim nesnelere arasında krizler doğuracak paranoid evrenler yaratmaktır.

Lullaby, modern toplumda korkunun tezahürü, insan hayatında ölümün rolü ve “öldürme ayrıcalığı”nın toplumsal boyutları üzerine tartışmalarıyla sosyolojik ve felsefi alanda göndermeleri olan bir metin olarak duruyor. *Lullaby*'in merkezi problemi, sadece birkaç sözcük okuyarak dilediği kişiyi öldürme gücüne sahip olan bir insanın nasıl davranabileceğidir. Romanda tartışma iki ayrı karakter etrafında şekillenmektedir. Carl Streater, bu gücü elde ettiğinde kullanmamak için elinden geleni yapar. Fakat varlığından rahatsız olduğu insanları öldürme düşüncesi sürekli aklını çeler. Kendince bir çözüm bulur ve içinden sayı sayar. Üç haneli rakamlara da ulaşsa, bu her zaman işe yaramaz, bazı kişilerin ölümüne neden olur. Helen Hoover Boyle ise bu gücü ticari alanda kullanmayı tercih etmiş, ajandasında yazılı isimleri para için sırayla öldürmeye başlamıştır. Fakat Helen, bir yandan da ölümcül ninninin tüm kopyalarını yok etmeye çalışmaktadır. Tabii bunun, ölen ailesinin intikamını almak için mi, yoksa elindeki gücü başkalarıyla paylaşmamak amacıyla mı yapıldığı açık değildir. Çünkü paylaşılan bilgi kaybedilen kudrettir.

Lullaby'in problematize ettiği mevzulardan biri de ölümsüzlüktür. Modern toplum çeşitli tüketim ürünleri aracılığıyla insanların ölümsüzlük saplantısını

¹⁸⁰ Chuck Palahniuk, *Lullaby*, Vintage, London, 2003, s. 227–230

kışkırtmaktadır. Hollywood, ölümsüzlüğü fantastik ve kurgusal filmler aracılığıyla bir ideal olarak yüceltmektedir. Tıptaki anti-aging uygulamaları, gelişen kozmetik endüstrisi, sağlıklı yaşama ve genç kalmaya yönelik seküler ve mistik arayışlar (fitness, jogging, reiki, yoga vs.) topluma ölümsüzlük arzularını gidermeye yönelik ürünler olarak sunulmaktadır. Chuck Palahniuk'a göre, elli yıllık bir evliliğin tek gecelik ilişki gibi algılanacağı, trendlerin ve modaların insanı ezip geçeceği, her yüzyıl dünyanın daha kalabalık ve ümitsiz hale geleceği; gerçek değerlerini tümünden yitirene kadar dinlerin, evlerin, kariyerlerin, diyetlerin değiştirileceği; her metrekaresine kadar yeryüzünde yolculukların yapılacağı; duyguların, aşkların, nefretlerin ve yenilgilerin "pembe dizi" tadı verene kadar tekrar tekrar oynanacağı, doğumun ve ölümün, solmuş çiçekleri savurup atmaktan daha fazla anlamlı olmayacağı bir yaşam bize can sıkıntısından başka şey veremez. Romanda Helen, *Gölgeler Kitabı*'na ulaşıp ölümsüzlüğü sunduğunda, Carl bu gerekçelerle bunu reddeder.

Romanın "ölüm" teması üzerine tartışmaya açtığı alanlar diğer romanlarıyla, özellikle *Choke* ve *Survivor* ile birlikte anlam kazanır. Bu üç roman, Palahniuk'ın ölümü felsefi düzeyde ele alıp tartıştığı metinlerdir. *Lullaby*'ın merkezinde yer alan önemli bir kavram ise yine "baştan çıkarma"dır. Ninninin ölümcüllüğü roman kahramanlarını baştan çıkarmakta ve onun cazibesinden kurtulmalarına imkân tanımamaktadır. Jean Baudrillard'ın ifadesiyle "baştan çıkarmanın stratejisiyle tuzağın stratejisi birbirinin aynıdır"¹⁸¹ ve *Lullaby*'da bu tuzak stratejisi, ninniye dinleyen herkesi ölüme sürüklemektedir. "Ölüm" ve "oyun"un iç içe geçtiği roman örgüsü tüm karakterlerin çevresini sarmalamakta, onları büyülenmişçesine kendi tuzağına çekmektedir.

¹⁸¹ Bkz. 146 nolu dipnot.

4.6. Kaçaklar Ve Göçmenler Diyarı

Amerikan *yeraltı* edebiyatı mecrasında kurgusal romanlarıyla tanınan Chuck Palahniuk, *Fugitives and Refugees*'te (Kaçaklar ve Göçmenler) yaşamını sürdürdüğü ve romanlarında izlerinin bulunduğu kent Portland'ı¹⁸² anlatır. Palahniuk'a göre Portland her köşenin ve her tepebaşının bir hikâyesinin olduğu, içinde yaşayan herkesin *en az* üç hayat sürdürdüğü bir kenttir. Burada insanlar markette kasiyer, arkeolog ve bisikletçidir; şair, travesti ve tezgâhtardır. Palahniuk gibi Portland'lı olan yazar Katherine Dunn'ın ifadesiyle, tezgâhın arkasında hırpani giysileriyle duran adamın bütün mağazayı satın alacak kadar zengin olup olmadığını bilemezsiniz. Amerika'da, yeni bir hayat arayan herkes Batı'ya doğru göç etmiştir. Tüm ülkeyi kat ederek Pasifik Okyanusu'na ulaşanların, buraya vardıklarında yaşayabilecekleri en ucuz kent Portland'dır. böylelikle Portland, ülkenin en marjinal kesimlerinin bir araya gelerek yaşadıkları bir yer haline gelmiştir.¹⁸³

Kaçaklar ve Göçmenler'de Palahniuk, marjinal toplumsal kesimlerin kaotik bir birlikteliğinden oluşan bu kentin ondaki yansımalarını popülerize edilmiş bir yerel tarihçilik üslubuyla ifade eder. Kitapta, romanlarında görülen en sıra dışı sosyalliklerin ve mekânların aslında Portland'ın gerçekliği olduğunu görürüz. Chuck Palahniuk, 1980'de liseden mezun olduktan sonra, Portland'a taşınmış ve dik bir tepenin yamacında yükselen Burlingame View Apartmanı'na yerleşmiştir. İki ev arkadaşı restoranda çalışmaktadır ve dolapları çaldıkları yemek kutularıyla doludur. Evde kasalarla şampanya, galonlarca zeytinyağına basılmış salyangoz vardır. Killingsworth Caddesi'nde yaşayan bir çömlekçiden marihuana alırlar. Bu gençlik günlerinde yazar kurye olarak çalışmaktadır. *Oregonlu* gazetesinin reklam taslaklarının teslimini yapar. Geceleri ise Yunus'un Balık Restoranı'nda bulaşık yıkamaktadır. Her gece arkadaşlarıyla beraber şampanya içip mikrodalga

¹⁸² Bkz. Ek-2, Resim-21

fırında salyangoz pişirir, hayatın tadını çıkarırlar. Bu otobiyografik bilgiler, yazarın gençlik yıllarında “hizmet sektörü”ndeki deneyimlerinin romanlarında, özellikle *Dövüş Kulübü*’nde yine aynı sektörden karakterlerin yaşantılarını betimlemedeki başarısında etkili olduğunun ipuçlarını sunar. On sekiz yaşında olduğu bu günlerde, çocukken aldırığı bademciklerinin bulunduğu kavanozu bir dilek tutup yamaçtan aşağı atar. Palahniuk’un gençlik yıllarındaki bu dileği, bir gün bir yazar olmaktır.¹⁸⁴

Chuck Palahniuk, Portland kentini anlatırken, kaçınılmaz olarak yerel bağlam içinde anlamlarla yüklü bir sözcük dağarcığından yararlanır. Bu dağarcık, majör dil içindeki minör edimleri ve anlamlandırmaları gösteren sözcükler de içerir. Aynı zamanda yazar, yerel sosyal yaşam içinde önemli yer tutan bazı mekânları ve bunların argodaki ifadelerini sözcük dağarcığı içinde sunar. Bu yerel kaynaklı sözcüklerle ve isimlerle tanımlanan sosyallikler, mekânlar romanlarında yansısı da, Palahniuk metinlerini mümkün olduğu kadar genel, herhangi bir Amerikan kentinin vasıflarını taşıyabilecek ortamlar ve mekânlar üzerinde kurmuştur. Genellikle, romanlarında olayların geçtiği kent ismi belirtilmez. Burası Seattle da olabilir, Portland da; Los Angeles, San Francisco veya New York da olabilir, Boston veya Chicago da... Palahniuk romanlarında anlatılan özellikler tüm Amerikan kentlerine uygundur. Mekânı spesifikleştirmekten özellikle kaçınır. Daha çok, insanlık durumları kurmayı tercih eder.

Kaçaklar ve Göçmenler, bir yönüyle alternatif bir gezi rehberi niteliğine de sahiptir. Kente, mainstream’in dışında bir gözle bakmayı, *flaneur* adımlarıyla kentin alternatif mekânlarını gezmeyi önerir. Bu mekânlar arasında, sanatçı, mucit ve hikâyeci olan Francis Gabe tarafından tasarlanmış olan Yıkamatik

¹⁸³ Chuck Palahniuk, *Kaçaklar ve Mülteciler*, Çev: Esra Arışan, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2005, s. 9-11

¹⁸⁴ A.g.y., s.11-12

Ev; deneysel komedi ve müzikleriyle sınırları zorlayan Düzüşme Evi; Tabar Dağı üzerindeki Volkan Basketbol Sahası sayılabilir.¹⁸⁵ Ayrıca, Palahniuk, Portland'a özgü tarihi evlerin, sıra dışı etkinliklerin, festivallerin ve şenliklerin görülmesini de önerir. Bu, minör bir gezi güzergâhıdır. Kesinlikle, turizm endüstrisinin popüler mekânlarını ve gezi anlayışını dışta bırakır. Onun önerdiği minör mekânlar ve sosyallikler, ayrıksı kentsel öğeler olarak durmaktadır. Palahniuk'ın rehberliği sadece gezilecek, görülecek yerlerle sınırlı değildir; Portland'ın alternatif yiyecek kültürüne de bir kapı açar. Kitapta, yazarın önemseydiği bazı restoran ve kafelerin adresleri ve burada sunulan spesiyallerin tarifleri yer alır. Palahniuk'ın önerdiği sıra dışı mekânlardan biri Wild Abandon'dır. Burası, eski Ginger'ın Seksi Saunaları zincirinin bir halkasıdır. 1970'lerde Portland'da sıkça rastlanan "otuzbirci" masaj salonlarından biridir. Palahniuk'a göre, artık burada "el muamelesi" bulunmasa da iyi bir yemek yemek mümkündür.

Bir röportajında, kadın yazarların romanlarının yemek tarifleriyle dolu olduğunu, bu yüzden bu kitapları okurken insanın bir yemek tarifi kitabı okuduğunu sandığını belirterek eleştiri yapan yazar, artık *Kaçaklar ve Göçmenler*'le birlikte kendini bu konuda bastırmaktan vazgeçmiş olacak ki, kitabına birçok yemek tarifi almıştır. Bunlar arasında börekler, krepler, yahniler ve bürülceler sayılabilir.¹⁸⁶ Bu da bir diğer minör yaklaşımdır. Hiçbir zaman, normal gezi rehberlerinde eksiksiz yemek tarifleri bulunmaz. Size yemeğin ismi, tanımı ve yiyebileceğiniz yer sunulur. Palahniuk ise eksiksiz malzeme listeleri ve tariflerle, kitapta anlattığı yemeğin nasıl yapılacağını öğretmektedir. Aynısını *Dövüş Kulübü*'nde bombalar konusunda yapmıştır. *Dövüş Kulübü*, gündelik yaşantımızda kullandığımız malzemelerle yapılabilecek patlayıcılar konusunda kapsamlı bilgiler içermektedir. Ancak bu patlayıcıların malzemeleri, kitap baskıya hazırlanırken, gerçek hayatta uygulanmasını önlemek üzere yayıncı tarafından birbirine karıştırılmıştır.

¹⁸⁵ A.g.y., s.24-27

Lullaby romanıyla sihir, büyü ve parapsikoloji gibi gizemli alanlara adım atan Palahniuk, Portland'ı anlatırken kentin tekinsiz ve ürpertici deneyimler yaşandığı iddia edilen mekânlarından da bahseder. Ne var ki, bu olaylardan ve mekânlardan bahsederken yazarın anlattığı konuların gerçekliğine inanıp inanmadığı yeterince açık değildir. Palahniuk'ın Portland'daki büyü, perili, hayaletli olduğu iddia edilen yerlerin bu özelliklerine inandığına dair dayanaklar da gösterilebilir; Amerikan insanının gerçeklikle yetinmeyip fizik-ötesi oyunlar peşinde koşması olgusuyla ince ince alay ettiğine dair işaretler de... Sonuç olarak, nasıl bir motifle hareket etmiş olursa olsun, yazar kitabın önemli bir kısmını bu konuya ayırmıştır.¹⁸⁷

Portland'da demonik konulara duyulan ilginin büyüklüğü, bu alanda çalışan bir dedektiflik bürosunun kuruluşunu da gündeme getirmiştir. Kuzeybatı Paranormal Olaylar Dedektiflik Bürosu¹⁸⁸ da bu alanda çalışmalar yürütür. Büronun kurucuları olan Bob ve Renee Chamberlain¹⁸⁹ çifti, ruhlar tarafından ısırıldıklarını, suratlarına tükürüldüğünü ve yaralandıklarını iddia ederler. Delirme noktasına gelen bu çift, gerçekleştiğini iddia ettikleri olaylardan sonra özel dedektiflik bürolarını kurarlar ve Portland civarındaki paranormal olayları araştırmaya başlarlar. Bugün, Bob ve Rence Chamberlain'ın birlikte çalıştıkları bir "hayalet avcılar" grupları vardır.¹⁹⁰

Survivor'daki mezarlık sahnelerini esinleyen Portland Yeraltı Mezarlığı¹⁹¹, Bybee Sokağı üzerinde bir apartman görünümüne sahiptir. Victorya, Art Deco ve İspanyol tarzlarında inşa edilmiş olan yeraltı mezarlığına bu binadan

¹⁸⁶ A.g.y., s.38-44.

¹⁸⁷ A.g.y., s. 48-63

¹⁸⁸ Bkz. <http://northwestparanormal.freehomepage.com>

¹⁸⁹ Bkz. Ek-2, Resim-22

¹⁹⁰ A.g.y., s. 48-51

girildiğinde şehrin içinde 3,5 dönümlük başka bir şehir olduğu görülür. Burası, bugün 58.000'den fazla sakini olan ve daha 120.000 kişi alabilecek kapasitede bir “ölüler kenti”dir. 1901'den itibaren, mezarlık sürekli büyüyerek, halıyla kaplı ürpertici bir mermer, beton, bronz ve pirinç labirentine dönüşmüştür. Burada Carrara mermerinden heykeller ve çeşmeler yer alır. Yeraltı mezarlığı “sonsuzluğa uzanıyormuşçasına dehlizler oluşturan birbirlerine bağlanmış uzun yeraltı mezarları”ndan oluşur. Palahniuk, sadece *Survivor*'da bu mozolenden esinlenmekle kalmamış, aynı zamanda romanın bazı bölümlerini burada kaleme almıştır. Portland Kakofoni Topluluğu, bazen bu karmakarışık labirentlerle örülü ölüler ülkesine rehberli geziler düzenler.¹⁹²

Portland'da, her köşe başıyla ilgili bir hayalet, hortlak, ruh, peri hikâyesi anlatılır. İnsanlar, evlerinde nereden ve nasıl geldiğini bilmedikleri tekinsiz hava akımlarının varlığından bahsederler. Palahniuk, bu hikâyelerden en popüler olanlarını sıralar. Bunlar arasında, Gleall Dağı Şatosu¹⁹³, Bağdat Tiyatrosu, Hoodoo Antikacısı, Kuzey Portland Kütüphanesi, Katedral Parkı, Sauvie Adası, Heatman Oteli, Perili Banyolar, Maryhill Müzesi ve İntihar Köprüsü sayılabilir.¹⁹⁴

Palahniuk'a göre, Portland aynı zamanda kaçırılmaması gereken garip müzelerle dolu bir kenttir. Kidd Oyuncak Müzesi, Amerikan Reklam Müzesi, Stark Elektrikli Süpürge Müzesi, Portlandia Sergisi, PDX Galeri¹⁹⁵ ve Hippo Hırdavat ve Ticaret Şirketi gibi mekânlar kentin garipliklerini bütünler niteliktedir. Melek Dağı Benedikten Manastırı ve Papaz Okulu'ndaki müzede ise dünyanın en büyük kıl yumağı sergilenmektedir. Burada, Amerikalıların “en” merakının pek de iştah açıcı olmayan bir örneği görülür. Bu bir kiloluk kıl

¹⁹¹ Bkz. Ek-2, Resim-23

¹⁹² A.g.y., s. 51-52

¹⁹³ Bkz. Ek-2, Resim-24

¹⁹⁴ A.g.y., s. 52-63

¹⁹⁵ Bkz. Ek-2, Resim-25, Resim-26

ve kalsiyum demeti, 1950'li yıllarda 135 kiloluk bir domuzun karnından çıkmıştır.¹⁹⁶

“Gelmek: Portland’da Mala Nasıl Vurulur”, başlıklı bölümde, kentte cinsel sosyalliklerin nasıl gerçekleştiği, kadın ve erkeklerin hangi mekânlarda, nasıl piyasa yaptığı ve ne tür eğlenceleri tercih ettiği konusunda önemli göstergeler sunulur. Portland’da, tarihsel kökleri olan, güçlü bir seks endüstrisi vardır. 1912’de Portland Ahlâk Masası şehirdeki 547 otel, apartman binası ve kiralık odayı incelediğinde bunlardan 431’ini “Tamamen ahlâka aykırı” bulmuştur. 18 tanesi ise oldukça şüphelidir. 1912 raporuna göre, araştırma sonucunda seks işçisi olduğu saptanan kadınlar gecede yirmi beş otuz erkeğe hizmet veriyordu. Bugün de kentte önemli bir seks endüstrisi sektörü vardır. Konuşma özgürlüğünün Oregon Eyalet Anayasası tarafından korunuyor olması nedeniyle, Oregon ve Portland çok sayıda seks müessesine sahiptir. Temas içermeyen her türlü performans Portland’da yasaldır. “Pornland” olarak da anılan kentte en az elli striptiz kulübü ve içlerinde fantezi locaları bulunan yirmi kadar iç çamaşırı stüdyosu ve mağazası bulunur. Bin beş yüz kadın ve erkekten oluşan topluluk çıplak gösteri yapan bir iş gücü olarak hayatını idame ettirmektedir. Yasalar çıplak gösteri yapmayı güvence altına almıştır, fakat “dokunmak” kabul edilebilir standartların -hukuk sistemine göre- ötesindedir. Bunun yanında, Portland’da hemen her gün bir seks filmi çekilmektedir. Şehirde satılan cinsel ürünler büyük bir çeşitlilik gösterir, fetiş mağazalarında göğüslerindeki loğusa sütünü biriktirip satan Sütçü Kraliçeler’e kadar uzanır. Seks işçileri büyük bir popülasyon oluştururken basın yayın alanında onların koşullarını, problemlerini yansıtan kuruluşlar belirmeye başlar. Bunların başında *Danzine* gelir. *Danzine*, editörlüğünü Teresa Dulce’nin¹⁹⁷ yaptığı; seks işçilerine her türlü sağlık, güvenlik ve dayanışma enformasyonunu sunan önemli bir yayındır. *Danzine*, sadece Portlandlı seks işçileri için bir düşünce platformu olma vasfını taşımaz, aynı

¹⁹⁶ A.g.y., s. 71-79

zamanda ülkenin geri kalan kısımlarında da geniş bir okuyucu kitlesi tarafından takip edilir. Valiliğin hareket alanlarını kısıtlama girişimlerine karşı, seks işçileri *Kızıl Harf* adlı bir politik grup kurarak mücadele etmeye başlamışlardır. Bir network tarzında yapılanarak diğer benzer gruplarla ilişkilenen bu topluluk minör-politik hareketlere örnek olarak gösterilebilir. Burada seks işçileri, aşağıda oluşları ve azınlık-oluşları üzerinden harekete geçerek politik bir devinim oluşturmaktadırlar.¹⁹⁸ Mücadeleleri sektörel ve genel, total politikalarla eklemlenmekten uzaktır. *Kızıl Harf*, yine Portland'da oldukça etkili olan Kakofoni Topluluğu gibi, iktidarın düzenlemelerinin sınırlarını krize sokan kaotik bir hareket formunda ortaya çıkar. Tüm bu politik olgular ise, Chuck Palahniuk'ın romanlarında ebedi ifadelerini bulmuşlardır. Sonuç olarak, Portlandlı olmak ve kentin sunduğu deneyimleri yaşamak Chuck Palahniuk'ın kişiliğine rengini veren öğelerdir. Yazarın, yaşamsal deneyimleri ve pratiğiyle edebi üretimleri arasında yoğun bağlantılar vardır. Bir sanatsal yapıtın, tüm diğer etkenlerle yan yana, en açık nedeni yaratıcısıdır; bu nedenle, yapıtın, yazarın kişiliği ve yaşamı açısından açıklanması en eski ve en yerleşmiş yazın inceleme yöntemlerinden biridir. Fakat, bir sanat yapıtı içinde kesinlikle biyografik olduğu belirlenebilecek öğeler bulunduğu zaman bile, bu öğeler yapıtta öyle yeni bir düzene sokulur, öylesine biçim değişikliğine uğrarlar ki, kendilerine özgü kişisel anlamlarını yitirerek somut insan malzemesi, bir yapıtın bütünleyici öğeleri olup çıkarlar. Ayrıca edebiyat toplumsal bir belge olarak da kullanılabilir ve toplum tarihinin ana hatlarını ele verebilir.¹⁹⁹ Bu yönüyle bakıldığında, Palahniuk romanları, Amerikan toplumsal tarihinin ve güncel sosyalliklerinin analizinde önemli ipuçları sunarlar. *Kaçaklar ve Göçmenler*, edebi metinlerin yazarın sosyal kimlikleri ve pratikleriyle değdikleri noktaları açığa çıkarmak açısından anahtar bir metindir.

¹⁹⁷ Bkz. Ek-2, Resim-27

¹⁹⁸ A.g.y., s.82-96.

¹⁹⁹ Bkz. R. Wellek- A. Warren, *Yazın Kuramı*, Çev: Y. Salman-S. Karantay, Adam Yay., İstanbul, 2001

Yazarın romanlarını ve yaşadığı kent Portland'ı konu alan *Kaçaklar ve Göçmenler* çalışmasını kendi içlerinde ve 2. Bölüm'de çizilen kavramsal çerçeveye ilişkili olarak çözümledikten sonra, şimdi onun en "tipik" çalışması olan *Dövüş Kulübü*'ne tekrar dönmemiz gerekecek. 5. Bölüm'de yapılacak olan "karşılaştırmalı analiz" birçok yönden bu bölümdeki tartışmaları bütünleyecektir.

5. KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ: DÖVÜŞ KULÜBÜ VE AĞIR ROMAN

Her metin hem bir yeniden okunması hem de vurgulanması, yoğunlaştırılması, yer değiştirmesi ve derinliği olduğu çok sayıda metnin kesiştiği yerde bulunur.

Philippe Sollers²⁰⁰

Karşılaştırmalı edebiyat yöntemi, edebiyatlararası bir incelemeyi ön plana çıkararak doğduğunda, eşit koşullardaki bir karşılaştırmayı özendirmiştir. Bu sınırlılık, tutucu bir tarzda, karşılaştırılması düşünülen ulusal edebiyatların, yapıtların veya yazarların seçiminde kendini açıkça göstermiştir. Karşılaştırma genellikle Avrupa bağlamında, özellikle Alman, İngiliz ve Fransız ulusal edebiyatları ekseninde kabul edilmektedir. Böylesine dar bir sınıflandırmaya İtalya, Rusya ve diğer Avrupa ülkeleri dahil edilmemiştir. Bunun sonucunda, sanat, edebiyat ve kültür bağlamındaki etkileşim yalnızca dönemin üç süper güç merkezi arasında olmuştur.²⁰¹ İki yada daha fazla edebi yapıtı, aralarındaki bağıntıyı inceleyerek edebi gelişme planı içindeki yerlerine oturtmayı amaçlayan²⁰² karşılaştırmalı edebiyat, bu yaklaşımı Avrupa-merkezci bir pozisyonun ötesine geçirememiştir. Edebi metinlerin analizinin yerel ve minör ürünleri de içerecek şekilde genişlemesi, karşılaştırma sürecine merkezin ötesindeki coğrafyalarda üretilen yapıtların yada coğrafi olarak merkezde yer almış olsa da, edebi ve politik yönelim açısından çevrede konumlanmış metinlerin de dahil edilmesi “metinlerarası” bir yönelimle birlikte mümkün olacaktır.

Edebi metinler analiz edilirken, alımlama görüngülerinin araştırılması, yalnızca edebiyatlar arası iletişim alanıyla sınırlanamaz. Alımlamanın boyutlarını incelemek metinlerarası bir çalışmayı gerektirir. Metinlerarası

²⁰⁰ Philippe Sollers'ten Aktaran Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 8

²⁰¹ Bkz. Kamil Aydın, *Karşılaştırmalı Edebiyat-Postmodern Bağlamda Algılanışı*, Birey Yay., İstanbul, 1999

bağlam, alımlamaların sadece izlendiği değil, dönüşümlerin de gözlemlendiği yerdir. Bu dönüşümler anlamsal, yapısal, içeriksel ya da estetik-biçemsel olabilir. Metinlerarası çalışmalar, bireyler arası ilişkilerin ve yazın görüngülerinin nasıl yeniden oluştuğunun, yeni yapılara ve anlamlara nasıl dönüştüğünün bulgulanmasında belirgin bir rol oynar.²⁰³

Günümüzde edebiyat geçmişteki ayrıcalıklı pozisyonunu yitirmiştir. Bu, edebiyat için, birçok noktada bir kazanç olabilir. Hiyerarşik pozisyonun ötesinde, yatay-geçişli ilişkiler temelinde şekillenen edebiyat diğer sosyalliklerle temas etmekte ve bu da ona daha geniş anlatım olanakları sağlamaktadır. Her şeyin giderek paradoksallaştığı bir dünyada “merkezi ilke” nosyonu erimektedir.²⁰⁴ Yersizyurdsuzlaşma döngüleri içinde merkezlerden çok güzergâhlardan bahsedebiliriz. Olsa olsa, bu devinimler içinde belirli köşeler, kıvrımlar, eklemeler tanımlanabilir.

Bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ve söylemin sürekli olarak başka söylemlere açık olduğu, her söylemin aynı zamanda başka söylemlere yer vererek bir çokseslilik özelliğiyle belirdiği olgusunu gözetken Julia Kristeva “Metinlerarası” kavramını kullanmıştır.²⁰⁵ Kristeva’ya göre, her özne her olgu-metinden kendine göre anlamlar üretebildiğine ve özne hep *oluş durumunda* bulunduğuna göre, metin değişken bir veridir, sürekli değişir.²⁰⁶ Bu söylem, bir yönüyle Umberto Eco’nun “açık yapıt” kavramıyla temas halindedir.

²⁰² R. Wellek-A. Warren, *Yazın Kuramı*, s. 308

²⁰³ Cemal Sakallı, “Karşılaştırmalı Yazınbilim Kuramları ve Yöntem Sorunu”, A.O. Öztürk (Ed), *Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları*, Sel-Ün Yay., Konya, 1998

²⁰⁴ Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı*, Çev: Aslıhan Aksoy, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003, s. 15

²⁰⁵ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 11

²⁰⁶ Tahsin Yücel, *Eleştirin ABC’si*, Simavi Yay., İstanbul, 1991, s. 96

Bu bölümde, karşılaştırmalı edebiyatın Avrupa'nın "merkez" ülkelerindeki edebi yapıtları karşılaştıran sınırlı yaklaşımına karşı, metinlerarası bir boyutta, "yeraltı edebiyatı"nın iki metni değerlendirilecek, karşılaştırılarak tartışılacaktır. Çağdaş toplumsal ve edebi söylem, dünyanın belli başlı birçok diline çevrilmiş olan *Dövüş Kulübü* ile "çevrilemez" bir metin gibi görünen, Metin Kaçan'ın *Ağır Roman*'ını karşılaştırmayı mümkün kılmaktadır.

5.1. İtiraf Edilemeyen Bir Cemaat Olarak Dövüş Kulübü

Cemaat nedir? Onu toplumdaki ayıran, topluma bağlayan ve toplumla çatıştıran öğeler nelerdir? Cemaat, nahif bir ifadeyle söylendiği gibi, üyelerinin ölümsüzlük arayışına; kendi hayatları ardından cemaatleri aracılığıyla yaşama isteklerine hitap etmez. Cemaatte durum neredeyse tam tersidir. Maurice Blanchot şöyle yazar: "Cemaat, Hükümlerlik yeri değildir. O, kendini tehlikeye atarak gözler önüne seren şeydir. Cemaat, cemaati dışlayan varlığın *dışsallığını* içerir. Düşüncenin, ölüm, ötekiyle ilişki veya hatta söz gibi çeşitli adlar verse bile hâkim olamadığı dışsallık; özellikle de konuşma şekline sokulmamış ve böylece kendisiyle hiçbir ilişkiye (ne özdeşlik ne başkalık) izin vermeyen haliyle söz..."²⁰⁷ Düşüncenin bu evresinde iki temel özellik bulunur:

1. Cemaat (community) toplumun (society) daraltılmış bir biçimi değildir.
2. Toplumun sıradan bir hücresinden farklı olarak, bir eser yapmayı kendine yasaklar ve hiçbir üretici değeri amaç edinmez.

Bu durumda, cemaat neye yarar? "Öteki yalnız başına yok olmasın, kendini eksikliği giderilmiş hissetsin ve aynı zamanda kendisine sağlanan bu vekilliği bir başkasına taşıyın diye, ölüme varıncaya kadar ötekine hizmete hazır

²⁰⁷ Maurice Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, Çev: Işık Ergüden, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1997, s. 20, 22

olmak dışında, hiçbir şeye yaramaz.”²⁰⁸ Bu özellikleriyle bakıldığında, Blanchot’unun “itiraf edilemeyen cemaat” kavramsallaştırmasıyla Palahniuk’ın *Dövüş Kulübü* romanında Tyler Durden²⁰⁹ etrafında biçimlenen cemaat ve sosyallikler arasında benzerlikler bulunmaktadır. Dövüş kulüpleri, kendilerini tehlikeye atarak ve ölümü yaşamın anlamlarından biri olarak ikame ederek, üretici değerler yaratmaktan uzak bir sosyallik türü şeklinde ortaya çıkmaktadır. Bu sosyal pratikler aynı zamanda “potlaç” olarak görülebilir. Marcel Mauss tarafından potlaç diye adlandırılan armağan formu, aslında imha toplumlarına işaret eder. Kapitalist birikim modeline karşıt boyutta, potlaç bolluğu hedeflemez, tersine onu saptırarak harcamaya yönelir.²¹⁰ *Dövüş Kulübü*’nün anlatıcısı, şizoid ikinci karakterinin elleriyle evini havaya uçurduğunda, tüm eşyalarını yok ettiğinde aslında potlaç yapıyordu. Ona hep kazanması, yükselmesi, biriktirmesi öğretilmişti. O, tersini icra ettiğinde artık kapitalizmin gerektirdiği sosyo-psikolojik ve kültürel çeperin dışına çıkmıştı. Kapitalizmin varoluş koşulları ancak biriktirme olgusu ile birlikte mümkün olabilir. Biriktirmekten vazgeçildiğinde kapitalizmin dayan temel çözülmeye başlamıştır.

Dövüş Kulübü’ndeki “cemaat”, toplumsal yaşamda dayatılan kurallara, ilkelere, ahlâka, pratiklere, ritüellere, vs. karşı Tyler Durden’in tanımladığı ve tanıttığı bir “network” niteliğindedir. Dövüş kulüpleri, köksapsal topluluklar olarak Amerika’nın tüm kentlerine yayılır. Üyeler cemaati kendi kendilerine bile itiraf etmezler. Dövüş kulübünün ilk kuralı dövüş kulübü hakkında konuşmamaktır.

Tyler Durden, hizmet sektörü çalışanlarıyla organik bağlara sahiptir ve onların kulüplere katılımını sağlar. Burada, toplum içinde bir azınlık-oluş söz

²⁰⁸ A.g.y., s. 21

²⁰⁹ Bkz. Ek-2, Resim-28

²¹⁰ Ali Akay, *Kapitalizm ve Pop Kültür*, s. 128

konusudur. İnsanlar, elbiselerini temizleyenleri, yemeklerini pişirenleri, içeceklerinin servisini yapanları tanımak, problemlerinden haberdar olmak istemezler. Hâkim toplumsal yapı bu insanların sorunlarını ve beklentilerini dışta bakmıştır. Bu da onlara kendi azınlık dillerini yaratmayı ve bu dil aracılığıyla dünyayla ilişkilenmeyi motive eder. Kargaşa projesi, bir azınlığın minör politikası olarak doğar ve gelişir.

Dövüş Kulübü'ndeki cemaat, geçmişten miras alınan ve geleceğe devredilecek olan tarihsel bir emanet değildir. O, kurulmuştur. Kurucusu Tyler Durden'dir. Tyler Durden, kapitalizme, tüketim toplumuna, toplumsal otoriteye karşı tepkisini kurduğu bu cemaat aracılığıyla dile getirmektedir. Daha önce tartışıldığı gibi, Tyler Durden'in kurduğu network'ün faşizan olduğu yönünde eleştiriler yapılmıştır. Burada şu sorulmalıdır, tıpkı Tyler Durden'in, anlatıcının zihinsel bir kurgusu olduğu gibi, kulüpler ve üyeleri de diğer kurgular olamaz mı? Yani, aslında kulüplerde organize olan, dövüşen ve sürekli kendini kötürümleştiren bireyler, aslında anlatıcının zihnindeki düşünceler ya da zihninin kendisi olabilir. Bu durumda, kimse kendi düşünceleri üzerinde otorite kurmakla suçlanmayacağına göre, dövüş kulüplerinin otoriterliği veya faşizanlığı konu dışı kalır. Düşünceler üzerinde öznel bir otorite kurmadan düşünmek mümkün değildir.

Bir yeraltı edebiyatı metni olarak *Dövüş Kulübü* "çevrilebilir"dir. Burada çeviri iki anlamda kullanılmaktadır. Hem metin olarak kitap bir dilden diğerine aktarılabilir vasıflara sahiptir, hem de anlatılan sosyalliklerin başka toplumlarda muadillerini bulmak mümkündür. Burası, paradoksal olarak *Dövüş Kulübü*'nün *Ağır Roman*'a en uzak durduğu ve en çok yaklaştığı noktadır.

5.2. “Yeraltının En Hası”: Kolera

Metin Kaçan, kendi ifadesiyle “yeraltının en hası”nı tasvir ettiği romanında²¹¹, Kolera Mahallesi’nde Gili Gili Salih²¹² etrafında gelişen olayları minör bir dille anlatmaktadır. Kolera’nın dili azınlık-oluşun tüm göstergelerini taşır. Majör dilin sözcüklerini ve cümle yapısını saptırarak, yörüngesinden çıkararak kullanmanın yanında tamamen Kolera’ya özgü, genel dille bağlantısı olmayan bir argoyu da içerir. Kolera’nın sokakları zarbolar, gafticiler, yengeç herifler, hanzolar, softalar, tersolar, kevaşeler, satırcılar, covinolar, bitirimler ve alemci ağır ablalar arasında yaşanan olaylara ev sahipliği yapar. Bu adlardan bazılarının neye işaret ettiği romandan çıkarılabilirken, bazı sözcükler *Ağır Roman*’ın labirentlerinde oradan oraya sekerek, yaklaştıkları anlamı tümünden yitirirler.

Ağır Roman, Türk okuyucu için bile büyük oranda yabancı iken, diğer dillere çevrilmesi oldukça zordur. Burada, kitabın kesinlikle çevrilemeyeceği iddia edilmemektedir. Taşdığı anlamların, yerel bağlamlarından ötürü diğer dillerde kurulmasının güç olduğu vurgulanmaktadır. Fakat Gili Gili Salih, tıpkı Tyler Durden gibi bir cemaatle birlikte vardır. Bu cemaat gelenekselliğin öznel inşa süreçleriyle birleştiği yerlerde şekillenir. İstanbul içinde Kolera’nın azınlık-oluşu göz önüne alındığında, buradaki sosyalliklerin başka ülkelerde, toplumlarda benzerlerinin bulunduğu veya bulunabileceği öne sürülebilir. Kentin majör bütünlüğü içinde minör bir azınlık-oluş sadece Kolera’ya özgü bir olgu değildir. Tüm toplumlarda ve coğrafyalarda, benzer toplumsal hallere tanık olmak mümkündür. Fakat bu azınlık-oluş halleri, ortak bir pozisyonu sürdürüyor olsalar da bu pozisyonlarda özgül niteliklere sahiptirler. Yan yana ama ayrı durmaktadırlar. İstanbul’dan örnek verilecek olursa, Beyoğlu’nda, birbirine çok yakın alanlarda Çingenelerin, Siyahların, Kürtlerin mahalleri bulunmaktadır. Bu toplulukların her biri sosyolojik bağlamda bir azınlık oluş

²¹¹ Bkz. Metin Kaçan, *Ağır Roman*, Can Yay., İstanbul, 2003

²¹² Bkz. Ek-2, Resim-29

göstermektedirler. Ama kentsel ilişkilerde birbirlerini dışta bırakan yapılanmalar içindedirler. Her grup diğeriyle çok yönlü bir ilişkiye girme konusunda kapalıdır.

Dövüş Kulübü'nün kuralları Tyler Durden tarafından koyuluyordu ve ilk kural dövüş kulübü hakkında konuşmamaktı. *Ağır Roman*'da ise Kolera uzun zamandır kendi kurallarına sahiptir ve sakinlerinden bunlara uymasını bekler, Koleranın azınlık-oluşu bu "geleneksel" kurallara göre varolur. "Racon" sokağın yasasıdır ve sokaklarda majör yasalardan daha etkilidir. Fakat, raconun majör olanla çelişkisi onu özgürlükçü veya iktidardan arınmış yapmaz. Racon da kendi içinde yaş, cinsiyet, sosyal statü hiyerarşisini ve tahakkümünü öngörür. Gili Gili Salih, Kolera'nın raconuna karşı savaşarak değil, onu sahiplenerek ve mümkün olan en üst düzeyde hayata geçirerek kazanır. Kolera'da bir yere kadar kazanması, onun nihai olarak kaybetmesini engellemez. Onunki, tıpkı Palahniuk karakterlerinde olduğu gibi, sonu belli bir yolculuktur. Kaybetmeye mahkûmdur.

Kolera'da şiddetin her türünün kendine özgü kuralları ve ritüelleri vardır. Satırcılar kaçırdıkları küçük çocukların parmaklarını, onları yankesici olarak yetiştirmek üzere keserler. Gaspçılar, bıçaklayacakları adamlar rahat ölsün diye dillerinin ucunu tükürükleyerek bıçaklarının oluklarını temizlerler. "Lağım suları ve fare sürüleri uyuduğunda", Kolera'da başka bir hayat başlar. Bu hayatın karanlık yüzü "yengeç herifler"dir. Kim oldukları, ne yaptıkları belirsizdir. Kesin olan, Kolera'ya ölüm getirdikleri ve onun kurallarını tanımadıklarıdır. Belki de onlar başka bir dünyanın, başka bir raconun insanlarıdır. Yengeç herifler, Kolera'nın "kötü adamları"dır; ama onların da "iyi" kabul edildiği bir dünya bulunabilir. Tıpkı, Koleralıların majör hayatın "kötü"leri arasında yer alırken kendi içlerinde, kendi ölçülerine göre iyi, huzurlu ve dürüst bir hayatı arzulamaları gibi.

Geceler, yengeç heriflerin acemice öldürdükleri adamların korkunç seslerine dayanamayıp sabahı özlerken, Gili Gili Salih intikam yemini eder ve onların peşine düşer. *Ağır Roman*'da, belirli bir konu ve düzçizgisel olarak gelişen bir olaylar zinciri vardır. Okuyucu, bir problemin çözümünü beklemekle motive olur. *Dövüş Kulübü*'nde ise, konunun düzçizgisel bir gelişiminden çok durum anlatımları ve tasvirleri vardır. *Ağır Roman* olaylar üzerinden ilerlerken, *Dövüş Kulübü* durumlarla serimlenir. *Dövüş Kulübü*'ndeki yegâne giz Tyler Durden'in anlatıcının kendisi olmasıdır ve bu, belirli bir gelişim içinde adım adım ulaşılan bir sonuç değildir; noktasal olarak açığa vurulur. Bu bağlamda bakıldığında, geleneksel anlamıyla, *Ağır Roman* daha romandır. *Ağır Roman*'ın problemi (ya da ayrıcalığı) tekilliğin yazıldığı dil dışında kurulmasının güçlüğüdür. Burada sadece konuşulan dil kastedilmiyor. Anlatım için tercih edilen türsel dil de konu edildiğinde, *Ağır Roman*'ı çevirmek kolay değildir. Romanın sinemaya uyarlanması, on sekiz yaşında bir gencin otuzlu yaşlarında bir oyuncu tarafından canlandırılması benzeri hatalar bir yana; mekânların ve durumların anlatımındaki dilsel zenginliği koruyamamıştır. *Ağır Roman*, dünyanın tüm metropollerinde benzerleri yaşanan sosyallikleri, Kolera Mahallesi dışında iletişim kurmaya imkân tanımayan bir dille anlatmaktadır. Bu açıdan, okuyucunun romanla ilişkisi de problemlidir. Karşımızda kurallarını, değerlerini, dilini, korkularını, kaygılarını yada toplumsal beklentilerini bilmediğimiz bir dünya vardır. Bu dünya, kendi zaman ve mekân kurgusuna göre şekillenir. Metin Kaçan, "zamanı kim okşayabilir ki", diye sorarken, aslında metninde Kolera'nın zamanını okşar yada onun tarafından okşanır gibidir. Majör edebiyatın ve toplumsal yapının perspektifinden bakarak bu mikro-evreni yargılamamak gerekir. O, farklıdır ve bu farklılığı içinde, diğer sosyalliklerle yan yana metropol içinde yer alır. Gili Gili Salih de Tyler Durden gibi kendini yok etmeyi arzular. Fakat onun yok etme süreci toplumsal bir hareket oluşturmaya veya mesaj vermeye yönelik değildir. Gili Gili Salih'in yok oluşu, kendi içinde anlamlıdır ve onun trajedileri, kişisel tükenişleri ve açmazları dışında göndergesi yoktur. Bu yönüyle,

Kolera'da toplumsal kurallar ve gelenekler etkili olsa da, Gili Gili Salih'in deneyimi bu yapı içinde bir bireysellik arz eder. Salih'in bir bitirim olarak doğuş, yükseliş ve çöküş öyküsünü anlatan *Ağır Roman* "ÇIT" diye sona erer.

Chuck Palahniuk'ın yapıtı üzerine yaptığımız tüm analizler, tartışmalar ve karşılaştırmalar onun hareket ettiği sosyal-kültürel bağlam ve coğrafyayla birlikte anlam kazanacaktır. Şimdi, sosyolojik bir gözle Amerika'ya bakabiliriz. Bu değerlendirme sürecinde, yazarın romanlarındaki görünümlemlerle benzerlikler arz eden sosyal bağlam ve manzaraların hatları belirginleşecektir.

6. SOSYAL BAĞLAM

ABD ütopyanın gerçekleştiği yerdir.

Jean Baudrillard, *Amerika*

Yazar Chuck Palahniuk, romanlarında ve Kakofoni Topluluğu benzeri oluşumlar içindeki sosyal pratiğinde Amerikan tarzı sosyallikleri, tüketim toplumunu, kitle kültürünü, bireyin imha edilmesini ve medya ve kültür üzerinden yaşanan kapsamlı “yabancılaşma”yı ABD’nin sosyal mekânlarından ve bağlamlarından yola çıkarak çok yönlü bir eleştiriye tutar.

Bazı yazarlar, ait oldukları coğrafyayla, onun toplumsallaşmaları ve kültürüyle birlikte anlam kazanırlar. Bazıları ise, daha genel ve evrensel temaları işlerler. Palahniuk’ın yapıtlarının okuyucu tarafından algılama sürecinde bu iki yönelimin örtüşmesi, Amerikan gerçekliğinin (ya da hipergerçekliğinin) küreselleşme süreci sonunda tüm dünyanın gerçekliği haline gelmiş olması nedeniyledir. New York’taki, Paris’teki, İstanbul’daki, Berlin’dek McDonalds’lar, Starbucks’ler, Burger King’ler arasındaki farklar; Microsoft’un İngilizce bir yazılımıyla, onun Fransızca, Türkçe veya Almanca versiyonları arasındaki farklardan daha büyük değildir. Bilgisayarın başına oturduğunuzda, mevcut programı biliyorsanız, dili bilmeseniz de eliniz adeta kendiliğinden işler. Aynı durum, fast-food restoranlarında, kafelerde, shopping-mallarda, havaalanlarında, süpermarketlerde vs. aynıdır. Aradığınız ürünün bulunduğu reyonu kendiliğinden bilirsiniz, nasıl sipariş vereceğinizi bilirsiniz, içeceklerinizi bilirsiniz. Bu, küreselleşmenin gündeme getirdiği bir olgudur. Küreselleşme, yerel ve otantik olanı başka yerelliklerle buluşturduğu kadar; simülatif benzerlikleri ve benzer koşullar arasındaki farkların ortadan kalkmasını da ortaya çıkarır. *Dövüş Kulübü*’nün ve diğer Palahniuk romanlarının tüm dünyada geniş bir okuyucu kitlesi bulması, farklı toplumların

benzer sosyallikleri paylaşması nedeniyledir. Amerika, bir sınırla geri kalan dünyadan ayrılan bir coğrafya değildir. O, daha çok bir akımdır. Amerika ve yersizyurdsuzlaşma olgusu arasında, birçok görünümleri olan ve tartışılması bu çalışmanın amacını aşan bağıntılar vardır. Burada, Amerikan tarzı sosyallikler Palahniuk'ın romanlarını etkilediği, orada eleştirildiği ve tezahür ettiği boyutlarıyla ele alınacaktır.

6.1. Amerika ve Simülasyon

Jean Baudrillard'a göre, Amerika ne bir düşünce ne de bir gerçekliktir; o, bir hipergerçekliktir. Bir hipergerçekliktir, çünkü başlangıçtan bu yana gerçekleşmiş gibi yaşanmış bir ütopyadır. Burada her şey gerçek, pratik ve şaşırtıcıdır. Amerikalılarda simülasyon kavramı yoktur, çünkü simülasyonun en güzel örneği kendileridir. Ama, kendileri örnek olduklarına göre, bunu anlatma yollarından yoksundurlar. Öyleyse Amerikalılar, modern dünyanın olası tüm varyantlarının incelenmesi için ideal bir malzeme oluştururlar.²¹³ Baudrillard'a göre, Amerika, modernliğin özgün versiyonu iken; Avrupalılar dublajı yapılmış, altyazısı yazılmış versiyonudur. Amerika köken sorununu umursamaz; kökenle ya da efsanelere özgü bir otantik olmayla uğraşmaz; ne geçmişini ne de kurucu bir gerçekliği vardır.²¹⁴ Avrupalılar düşüncelerinde özgürken, onlar hareketlerinde özgürdür ve bu, ütopyanın gerçekleştiği bir ülke inşa etme imkânı sağlar.²¹⁵

Bugün, modern toplumlarda, kültür adını hak eden her kültür evrenselliğin içinde kaybolmaktadır. Evrenselleşen her kültür özgünlüğünü yitirir ve ölmeye başlar. Batı'nın zorla asimile ederek yok ettiği kültürler de böyledir, ama evrensellik iddiasındaki çağdaş kültür de böyledir. Baudrillard, iki "kültürel

²¹³ Jean Baudrillard, *Amerika*, Çev: Yaşar Avunç, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1996, s. 41

²¹⁴ A.g.y., s. 92

²¹⁵ A.g.y., s. 93, 111

ölüm” süreci arasındaki farkı şöyle çizer: “Öbürleri özgünlüklerinden öldüler, ki bu güzel bir ölümdür, oysa biz her tür özgünlüğü yitirmekten, bütün değerlerimizin soykırıma uğramasından dolayı ölüyoruz, bu da kötü bir ölümdür.”²¹⁶ Çağdaş kültürde insan, yabancılaşma adlı dramdan kurtulmuş durumdadır, çünkü iletişimin kendinden geçmişliği içinde yaşamaktadır.²¹⁷ Bugün, her şeyin ötesine geçilmiştir (trans-seksüelite, trans-estetik, trans-politika) ve artık iktidar düş gücü, ışık ve zekânın elindedir. Bütün düşler, bütün ütopyalar gerçekleşmiştir. Kusursuz bir toplumsal yapı oluşturulmuştur.²¹⁸ Gerçekliğin aşırı üretilerek yok edildiği hipergerçeklik döneminde, eşzamanlı olarak hiper-cinsel sosyal durumlar belirlemektedir. Artık, “cinsellik yüceltme, baskı ve ahlâk karşısında buharlaşıp yok olmamaktadır. Cinsellik, cinselden daha cinsel olanın yani pomonun içinde buharlaşarak yok olmaktadır.”²¹⁹ Chuck Palahniuk, *Kaçaklar ve Göçmenler ve Tıkanma*’da bu yok oluş sürecinin Amerikan sosyal bağlamlarında nasıl gerçekleştiğini resmeder.

Simülasyon konulu tartışmaların üzerinde yoğunlaştığı önemli bir mekân Disneyland’dir.²²⁰ Baudrillard’a göre, Disneyland’ı düşsel bir evren olarak sunma arzusunun gerisinde yatan şey, Disneyland’ın dışında kalan evrenin gerçek bir evren olduğuna insanları inandırma düşüncesidir. Oysa aslında, Disneyland’ı çevreleyen dünya, Los Angeles ve Amerika gerçeğe değil hipergerçeğe ve simülasyona aittir. Burada, gerçekliğin yanıltıcı bir yeniden canlandırılışından çok, gerçeğin gerçeğe benzemediğini gizleyebilmek ve gerçeklik ilkesinin devamını sağlayabilmek söz konusudur. Simülasyon, en önemsiz olguları bile kapsayan *gerçeğin yerini almış modellerden*

²¹⁶ Jean Baudrillard, *Tam Ekran*, Çev: Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2001, s.

120

²¹⁷ Jean Baudrillard, *Çaresiz Stratejiler*, Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yay., 2002, s. 63

²¹⁸ A.g.y., s.67.

²¹⁹ A.g.y., s.5.

²²⁰ Bkz. Ek-2, Resim-30

oluşmaktadır; önce modeller vardır.²²¹ Disneyland, olsa olsa, tümüyle Disney “gerçek” bir Amerika’nın gölge olayıdır. Gerçeklik, gece sahnelerinin güpegündüz çekildiği Amerikan gecesi gibidir. Gerçeklik, yalnızca düştü yaptığımız ani bir hareketle devrilmiş bir şişe örneğinde olduğu gibi, başka bir boyutta yapacağımız hareketlerin sonucuna benzer. Modern dünyada eğer hâlâ Tanrı’ya inanıyorsanız, o, artık yüce bir makam olarak değil, bir inanç konusu olarak vardır. Israrla kendisine inanılmasını isteyen Tanrı, artık inanılabilir değildir. Aynı şey gerçeklik için de söylenebilir. Eğer gerçeğe inanmaya devam ediyorsanız, o, artık “objektif” gerçeklik olarak değil, bir inanç meselesi olarak vardır. “Kendisine inanılmasını isteyen bir gerçeklik bu dünyaya layık değildir.”²²² Disneyland’ın ziyaretçilerinden beklemediğini, Amerika ve tüm modern dünya da günümüz insanlığından beklememelidir.

6.2. Eğlencelik Kentler

Umberto Eco Amerika’yı, eğlence kentlerinin Avrupa’daki eğlence oluşumlarından farklılık arz etmesi açısından tartışmaktadır. Eco’ya göre, Avrupa’da eğlenmek isteyen bir kişi bir eğlence “evi”ne, yani bir sinemaya, tiyatroya ya da bir kumarhaneye gider. Bu park bir “kent”i andırabilir, ama bu, yalnızca metaforik anlamdadır. Oysa Amerika’da, herkesin bildiği gibi *eğlence kentleri* bulunmaktadır.²²³ Palahniuk’ın özellikle “Tıkanma”da, Dunsburo Kolonisi örneğiyle tartıştığı “eğlence kentleri” yada bir kent veya kasaba büyüklüğündeki eğlence mekânları Amerikan tarzı sosyal yaşamın önemli bir bileşenidir. Eco, Las Vegas’ı eğlence kentlerine bir örnek olarak verir.²²⁴ Odak noktasını oyun ve gösterinin oluşturduğu Las Vegas’ın mimarisi bütünüyle yapay bir mimaridir. Las Vegas, Venturi’nin ifadesiyle tamamen göstergelerden oluşan bir “mesaage-town”dır. Fakat Eco’nun asıl ilgisini çeken Mutlak Sahte’dir ve her yönden sahte olan kentler üzerinde

²²¹ Jan Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, s. 25, 30

²²² Jean Baudrillard, *Cool Anılar III-IV (1990-2000)*, Çev: Yaşar Avunç, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2002, s. 174, 201, 219

²²³ Umberto Eco, *Günlük Yaşamdan Sanata*, s. 79

durur. Disneyland (Kaliforniya) ile Disney World (Florida) bu kentlerin en uç örnekleridir. Disneyland, Louis Martin tarafından “yozlaşmış ütopya” olarak değerlendirilir. Umberto Eco şöyle yazar: “Bir bakımdan Disneyland balmumundan heykeller müzesinden daha aşırı geçektir, çünkü müze bize orada gördüklerimizin kesinkes gerçekliğin yeniden üretimi olduğuna inandırmaya çalışır, oysa Disneyland sınırları çizilmiş büyümlü alanı içinde açıkça fantezinin yeniden üretildiğini ortaya koyar...”²²⁵

Tüketim toplumunun alegorisi ve mutlak ikonculuğun kalesi olan Disneyland aynı zamanda eksiksiz bir edilgenlik alanıdır. Disneyland ziyaretçileri kentte, onun bir kuklası pozisyonunda yaşamayı kabul etmek zorundadırlar. Her ilgi çekici bölüme girerken, her türden bireysel girişim, labirenti andıran tırabzanlar ve demir parmaklıklarla düzenlenerek sekteye uğratılmıştır. Ziyaretçi sayısı oldukça fazla olduğu için, sürekli kuyruklar vardır. Her birimin özelliklerine uygun tarzda giyinen düş ülkesi memurları, seçtiği sektörün eşliğinde ziyaretçilere yardım ederler.²²⁶ Kent içinde ziyaretçiler bütünüyle edilgenleştirilmelidir. Ne var ki, Disneyland dışındaki dünya da farklı değildir. Belki de, Disneyland ve dış dünya arasındaki fark, gerçeklik ve gerçeklik-dışı arasındaki fark değildir. Her iki alanda da gösteriler sürmektedir. Gösteri toplumunun sahnelerinin çeşitli vasıfları bulunabilir. Ama sonuç olarak bunlar sahnelerdir ve gösteri devam etmektedir.

6.3. Sosyo-ekonomik, Siyasal ve Kültürel Olgular

Avrupa’da kapitalist sistem, ABD’dekinden çok daha derin bir tarihe yaslanır. Bu, yirmi beş yüz yıllık bir dönemi olan bir kültürdür. ABD kültürü, 17.-18. yüzyılda ve Avrupa etkisiyle oluşan bir tarihsellikte şekillenir. İki tarihi kıyasladığımızda, yüz elli yıllık bir siyasi ve kültürel oluşumla, yirmi beş yüz yıllık oluşum arasındaki farkı görürüz. Burada çerçeveyi, derinlik ve yüzeye

²²⁴ Bkz. Ek-2, Resim-31

²²⁵ A.g.y., s.79,83.

yakınlık şeklinde kurabiliriz. 1930'lu yılların sonuna kadar ABD'nin, Avrupa politikasının, kültürünün ve sanatının etkisi altında olduğu görülür. ABD'nin göçebe boyutu, özgürlüğü de beraberinde getirir. ABD ve Kıta Avrupası arasındaki farklılıklar, uluslararası siyasette de yansımalarını gösterir.²²⁷

Avrupa, ulus-devlet modelinin doğduğu ve dünyaya yayıldığı coğrafyadır. Amerika, belirli yönlerden Avrupa'nın siyasal birikimlerini miras alsa da, çağdaş dünyada özgün bir yapı olarak varlık kazanmıştır. 20. yüzyıl Amerikan siyasetine damgasını vuran gerilim, ABD ve Sovyetler Birliği arasında yaşanan Soğuk Savaş'tan kaynaklanır. Bu, esasen ideolojik silahlarla sürdürülen bir dünya savaşıydı. Medya kadar tüketim nesnelere ve kültürü de Amerika'ya, Sovyetler'e karşı savaşında silah hizmeti gördü. Kısa ve orta vade de bakıldığında, savaşı Amerika kazanmıştır.

Michael Hardt ve Antonio Negri'ye göre, Soğuk Savaş boyunca ABD eski emperyalist güçleri kendi rejimine tabi kılmıştır. Hardt ve Negri, Sovyetler'i ABD tarafından yürütülen Soğuk Savaş'ın yenilgiye uğrattığı fikrine katılmazlar. Onlara göre, Sovyetler'i yıkıma sürükleyen kendi iç çelişkileridir. Soğuk Savaş sona erince, uluslararası polis gücünü uygulama sorumluluğu ABD'nin omuzlarına binmiştir. Körfez Savaşı, ABD'nin bu gücü eksiksiz olarak kullandığı ilk örnektir. Körfez Savaşı, ABD'nin "kendi ulusal saiklerinden hareketle değil, küresel hak adına, uluslararası adaleti sağlayabilecek tek güç olarak tarih sahnesine çıkışından gelir."²²⁸ ABD, imparatorluğun örgütlenme sürecini, bu "küresel hak" nosyonuna dayanarak mobilize etmiştir. ABD'nin içerideki kuruluş projesinin küresel çapta yayılmasıyla çağdaş imparatorluk fikri doğmuştur.²²⁹ İmparatorluk, Deleuze ve Guattari'nin "köksap" kavramıyla da bağlantılı olarak, merkezîyetçi

²²⁶ A.g.y., s.88.

²²⁷ Ali akay, Kapitalizm ve Pop Kültür, s. 151–152

²²⁸ M. Hardt-A. Negri, *İmparatorluk*, Çev: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003, s. 195

²²⁹ A.g.y., s.197.

olmayan bir yapılanmadır. Bugün, “içerisi” ve “dışarı” ayrımı kalmamıştır. İmparatorluk her yerededir.

ABD'nin kültürel yapılanmasına bakıldığında, uluslararası kültürel mecrada Avrupa'ya karşı büyük bir çaba içinde yer aldığı görülür. 1950'lere doğru gelindiğinde, Amerikan pop sanatı, ABD'nin tüketim toplumunu bir model olarak ön plana çıkartır. Warhol'un meşhur sözü şöyledir: “Yeni mabedimiz süpermarketler”. Bu söz, parayla sanatın örtüştüğü yeni bir dönemin başladığına işaret eder. Warhol'a göre, “Para yapmak sanattır”.²³⁰

Amerikan toplumu köklü bir tarihsel mirastan yoksun olan ve göç edip yerleştikleri bölgelerin yerel kültürünü (Kızılderililer) büyük oranda yok etmişlerdir. Amerikalılar tüm dünyaya bir “rüya” olarak tüketim üzerine kurulu bir yaşam tarzını sunarlar. Tüketmek fiili Amerikan rüyasında ihtiyaç gidermekten öte, ayinsel bir ritüel haline gelmiştir. Sanki Amerikalılar ve onların çizdiği yolu izleyen toplumlar “Tüketiyorum, öyleyse varım”, der gibidir. Böylesi bir kültürün yaratabildiği en büyük sanatsal akımın Pop-Art olması anlaşılabilir bir durumdur.²³¹

Coca-cola'yı, fast food'ları, süper-starları, çizgi romanları sanatsal ikonalar düzeyine yükselten Pop-Art başlangıçta, 1950'lerde İngiltere'de doğduğu halde asıl gelişme alanını ABD'de bulmuş, adeta bu ülkenin kimliği ve genel çehresiyle bütünleşmiştir.²³² Pop art, *popular art*'in kısaltılmasıdır ve bir terim olarak ilk kez İngiltereli eleştirmen Lawrence Alloway'ın Şubat 1958'de Architectural Design dergisinde yayınlanan “The Arts and The Mass Media” (Sanatlar ve Kitle-iletişim Araçları) adlı makalesinde görüldü. 1960'ların başında ABD'de güçlü ve yerleşik bir akım haline geldi. Bir yönüyle soyut

²³⁰ Ali Akay, *Kapitalizm ve Pop Kültür*, s.157.

²³¹ Bkz. Kubilay Akman, “Amerikan Tüketici ‘Rüya’sı ve ‘Sanat’ı”, *Genç Sanat*, sayı:111

²³² Bkz. Ek-2, Resim-32, Resim-33, Resim-34

(abstract) ekspresyonizme tepki niteliği de taşıyan Amerikan Pop-Art'ın önde gelen isimleri Andy Warhol, Tom Wesselmann, James Rosenquist, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Jim Dine, Edward Ruscha, Wayne Thiebaud, Mel Ramos ve David Hockney'dir.

Pop Art'çılar resim, heykel, filmler ve çevresel düzenlemelerle kendilerini ifade ederken konu olarak gündelik yaşam nesnelere, kitlesel medyayı, reklamları, çizgi roman karelerini, billboardları, paketleri, televizyon ve sinema kişilerini-figürlerini, kamusal mekân nesnelere vb. almışlardır. Kullandıkları stil kitlesel medya üretiminin stillerine benzer: kalın çizgiler ve şekiller, parlak, uçucu renkler; genellikle tanınan nesne ve insanlara yönelik düz, dolaylı bir yaklaşım. Pop-Art, ruhsal ve psikolojik bir derinlikten alabildiğine uzaktır. Yüzeyin ötesinde anlamlar, örtük ifadeler vaat etmez. Oyunu sever, parodik ve ironiktir. Ama ele aldığı nesnelere, kişiler, durumlar, edimler ve kavramlarla ilişkisi kesinlikle eleştirel değildir.

Yani, aslında, bir konserve kutusunun, kola şişesinin, deterjanın markette raflarda duruşuyla bir Pop-Art yapıtındaki duruşu arasında hiçbir anlamsal ve çağrışımsal fark yoktur. Her ikisi de Amerikan tüketim toplumunun içindedir, onu onaylar ve onun devamlılığının bir koşuludur (biri somut, güncel, diğeri kültürel); ikisi de satılmak, satın alınmak, tüketilmek için üretilmiştir. Tek bir farkla, Pop-Art'ın ürünleri (bunu ne kadar reddederlerse etsinler, üzerindeki sanat halesi nedeniyle) fiyatlarında fazladan dört beş sıfır içerirler. Pop-Art, mimesisten kopuşunu devrimci bir noktaya vardırılmaz. Onun söylemi Amerikan sisteminin onaylanmasını içerir.

İzleyiciye sunulan alımlanması kolay bir sanattır. Çok katmanlı metin okumalarına açık değildir. Referansı güzel sanatlar tarihinin klasik temalarındansa bugünün sıradan imgeleridir. Yüksek ve alçak sanat ayrımını ortadan kaldırmayı deneyen Pop-Art'ın kitlesel izleyici topluluklarını hedef

almasıyla, reklamların aynı kitleye yaklaşımı benzer bir dilsel yapıya dayanır: kısa, net, çarpıcı ve sadece alışıldık bir nesneyi kutsamak üzere onun çevresinde yoğunlaşan parlak ışıklarla tamamlanan bir söylem.

Genellikle, Amerikan toplumunda İkinci Dünya Savaşı sonrasında görülen refah patlamasının akımı koşulladığı düşünülür. Fakat Amerikan toplumunun “köksüzlük”ünün de bu konuda önemli bir rolü vardır. Derin bir sanat, edebiyat, kültür ve felsefe tarihinden yoksun olan ABD’de Pop-Art’ın bu derece yaygınlaşmasında bunun etkili olduğunu sanıyorum. Avrupa’nın tarihi Antik Yunan’a, Yunanlılar aracılığıyla Mısır’a kadar uzanır. Böylesi bir coğrafyada, kaçınılmaz olarak isyanın ve uçarılığın bile belirli, içkin bir vakarı var. Amerika’da ise, bu türden derin bir gelenek yoktur. Bu, Hollywood gibi dev bir endüstri, büyük medya tekelleri ve kurtuluşun ışığını süpermarket raflarında arayan bir kültürle bir araya geldiğinde “ben ne yapsam tutar” türünde bir pervasızlığın nesnel koşullarını oluşturmaktadır. Sanatın değerinin ölçüldüğü kıstaslar da ekonominin arz-talep yasalarına dönüşür. Pop-Art’ın doğduğu yerde, Avrupa’da (İngiltere) değil de Amerika’da gelişmesi yukarıdaki tezi doğrular gibidir.

Popüler kültürün amacı, zihinleri birleştirmek, tek lisanla ve kültürle düşünmeyi sağlamaktır; bunun için de yerel ve ulusal bütünlükteki zihniyetleri parçalamak ve kodsuzlaştırmak zorundadır. Yeni kodlar, farklı birleşik kodlar olacaktır.²³³ Bugün, birleşik kodların giderek daha geniş bir coğrafyayı kapladığına tanık oluyoruz. Küresel bir hegemonya ağı oluşturulurken, kaçınılmaz olarak küresel bir direniş ağı da şekillenmektedir. Amerika’da ve diğer ülkelerde küresel kapitalizme, tüketim toplumuna, popüler kültürün yayılma stratejilerine karşı muhalefet odakları gündeme gelmektedir. Bu muhalefetin, akılcı ve öngörülebilir politikalar etrafında şekillenmesini beklemek zorunlu değildir. Çoğu zaman, politikalar irrasyonel boyutta da

²³³ A.g.y., s.193.

varlık kazanabilir. Ayrıca, içerisi ve dışarıları arasındaki ayrımın ortadan kalktığı ve her yerin sistemin içerisi niteliğini kazandığı bir dünyada eleştirinin ve muhalefetin küresel sistemin ayrıcalıklı odakları içinden gelmesi de mümkündür. Bilindiği gibi, Chuck Palahniuk'ın romanları fanzinler olarak değil, ticari yayınevleri tarafından basılmaktadır. Sinemaya uyarlanan metinleri, Hollywood endüstrisi tarafından üretilmektedir. Ama bunlar, onun metinlerinin çağdaş kapitalist topluma köklü eleştiriler getirmesini engellemez. Tabii, neden modern toplum içinde belirli sektörlerin sistemle daha özdeş görüleceği ayrı bir tartışmanın konusudur. Belki de fanzinler, demolar, graffittiler, metropol duvarlarını süsleyen çıkartmalar, sisteme karşı öfke ayınlarının yapıldığı internetteki tartışma grupları, amatör web-siteleri vs. en az Hollywood ve diğer kapitalist kültürel oluşumlar kadar sistemin yeniden-üretimine katkıda bulunmaktadır. Bunlar, en azından alternatif dünyalar yaratmaktadır ve bu dünyalara hapis olan bireyler “gerçek” dünyayla yüzleşmekten imtina etmektedirler. Kapitalizmle benzer kanallar üzerinden yayılan, gelişen ve dönüşen akımlar vardır. Bu akımların, bazen kapitalizmin asli unsuruyla (para) örtüşmesi şaşırtıcı değildir. Yeraltı edebiyatı, alınıp satıldığında, ticarete konu olduğunda “yerüstü”ne çıkmaz. Mesele, konular ve yaklaşımdır. Bu bölümde, sosyolojik, tarihsel, politik ve kültürel boyutlarıyla tartışılan Amerikan gerçekliği ve onun tüm dünyaya sunduğu model, Chuck Palahniuk'ın romanlarında köklü bir eleştiri bulmuştur. Bu, aydınlık bir eleştiri değildir. Aksine karanlıktır. Yeraltı olma niteliği buradan kaynaklanır. Amerikan toplumunda, güneşin aydınlattığı yerüstü işgal altındadır. Geriye yeraltı kalır. Fakat buradan da bir yere çıkma imkânı yoktur. Umutsuzdur. Geleceğin kaybedileceği daha bugünden kabul edilir. Palahniuk'ın romanlarında çıkış kapısı gözükmemektedir.

Chuck Palahniuk'ın “yeraltı edebiyatı” olarak adlandırılan metinleri, gerçek bir olguyu çağrıştırmaktadır. Yazarın yaşadığı Portland kentinde, Şangay

Tünelleri²³⁴ olarak anılan yeraltı tünelleri bulunmaktadır. Bu tüneller, kentin tarihinin farklı dönemlerinde, farklı şekillerde kullanılmıştır. Denizcileri ilaçla uyutup esir alan, sonra da gemilere satan “crimp”ler, onları bu tünellerde tutsak ediyorlardı. Ku Klux Klan burada toplanmıştı. Yargıladıkları göçmen Çinliler de yine burada toplanmıştı. Kilometrelerce uzanan bu tüneller hakkında birçok yamyamlık, ruh, hayalet ve hortlak hikâyesi anlatılmıştır. Bugün ziyaretçiler, rehber eşliğinde tünelleri gezerler. Tünellerde ziyaretçiler bir halatı tutup ilerler ve mankenler tarafından canlandırılan kürtaj, cinayet, ensest, işkence, vs. sahnelerini izlerler.²³⁵ Chuck Palahniuk’ın romanları da bizi edebiyatın yeraltı tünellerinden geçirir ve benzer manzaralar seyrettirir.

²³⁴ Bkz. Ek-2, Resim-35

²³⁵ Chuck Palahniuk, *Kaçaklar ve Göçmenler*, s.134-139

7. ELEŞTİREL ÇIKARIMLAR

Roman, tabii hiçbir zaman tarihin kendisi olmayacaktır ama, herhalde gelecekte, tarihin en çok değer verilen *vicdanı* sayılacaktır.

Semih Gümüş, *Roman Kitabı*

İkinci bölümde geliştirilmiş olan edebiyat kuramı ve araştırma yöntemleri düzlemine göre bakıldığında, Chuck Palahniuk'ın romanları nerede yer alıyor? Onu, yaşadığımız çağın gerçekçi edebiyatçısı olarak mı almamız gerekir yoksa bir romantik olarak mı? Tüm kuramsal ve sosyal bağlamlarıyla birlikte ele alındığında, Palahniuk'ın durduğu nokta neresidir? Bu bölümde üzerinde yoğunlaşılacak olan problemler bunlardır.

7.1. Bir Gerçekçi mi?

Gerçekçilik, tüm farklı alt-yönelimleriyle birlikte, genel olarak, yansıtmacı (mimetik) ekol içinde yer almaktadır. 20. yüzyılın gerçekçi olmayan bazı modernist ekolleri de farklı bağlamlarda yansıtma süreci içinde bulunmaktadır. Mesela, Dadaizm veya Sürrealizm için yansıtılan, bir iç gerçeklik, psikanalitik gerçeklik olmakta iken, Fütürizm söz konusu olduğunda yansıtılan gelecektir. Bu akımlar, gerçekçi olmamakla beraber yansıtmacıdır. 20. yüzyıldaki kırılma noktası, Marcel Duchamp ve Pop-Art olarak görünmektedir.

Gerçekçi edebiyatçılar, esas olarak yaşadığımız dış dünyayı kendi somut görünüşleri içinde yansıtmayı amaçlarlar. Nasıl bir dünyada yer alıyoruz? Hangi sosyal ilişkiler içindeyiz? Toplumda ne tür sosyal "tip"ler bulunmaktadır? Gerçekçi edebiyatçı bu soruların yanıtını arar. Denilebilir ki sosyoloji için pozitivizm neyse, edebiyat için de gerçekçilik odur. Vladimir Nabokov'un da belirttiği gibi, aslında sanatta ve edebiyatta gerçeği yansıtmaktan ziyade *kurmaca* ve *aldatmaca* ön plandadır. Nabokov'a göre,

“gerçek yaşam” ve onun “olgu”ları ancak bir genellemeler dizgesi olarak vardır. Bu, kurmaca yapıtın gerçek yaşamla diyalog kurabileceği bir düzlemdir. Kurmaca yapıt genellemelerden uzaklaştığı oranda gerçek yaşam açısından daha az anlaşılır olacaktır. Yapıtın ayrıntıları ne denli canlı ve yeniyse, yapıt o denli sözde gerçek dünyadan uzaklaşır. Dolayısıyla, bir yapıtta gerçek hayatın ayrıntılandırılmış olgusal tasarımını aramak saçmadır. Nabokov şöyle devam eder: “Öte yandan, kurmacayla yaşamın birtakım genellemeleri arasında bir bağıntı vardır. Fiziksel ya da anlksal acıyı ele alalım sözgelişi; düşleri, deliliği ya da sevecenlik, bağışlama, adalet gibi şeyleri; insan yaşamının bu genel öğelerini ele alalım. Bunların kurmaca ustalarınca nasıl sanata dönüştürüldüğünü incelemenin yararında anlaşmalıyız.”²³⁶ Bu durumda, gerçek dünya ve yazarın yapıtı arasındaki bağıntı, kurmacayı dışta bırakan bir temsiliyet ilişkisi değil, aldatmaca ve kurmacanın merkezi öneme sahip olduğu bir diyalog ilişkisidir.

Palahniuk’ın son zamanlarda yöneldiği büyü, ruh, hayalet, hortlak vs. konuları dışında, yapıtının büyük bir kısmı tıpkı gerçekçi yazarlar gibi sosyal ilişkileri konu alıyordu. Fakat onun geç 20. yüzyılda başlayan edebiyat hayatı boyunca ifade edilen sosyal ilişkiler ve gerçeklikler, daha önceki dönemin gerçekçilik anlayışından tümüyle farklıdır. Palahniuk romanlarında anlatılan gerçeklik, fantastik boyutlar kazanmıştır. Uyuşturucular, informel sektörlerde süren yaşantılar, transseksüel ameliyatlar, konu parkları, sonu gelmeyen yolculuklar, şizoid kurgular, çok-kimliklilik, kitle iletişim araçları, şiddetin sıradanlaşması, 19. ve 20. yüzyılda normal karşılanmayacak aşırılıkların toplum içinde olağanlaşması vb. Tüm bunlar başka bir “gerçek”e işaret ederken, Palahniuk’ın geçmişteki kavramsallaştırmaya uygun olarak “gerçekçi” olduğunu söylemek yerinde değildir. Burada, Jean Baudrillard’ın “hipergerçeklik” kavramı devreye girmektedir.

²³⁶ Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, Çev: Fatih Özgüven, Ada Yay., İstanbul, 1988, s. 32, 255-256

Çağdaş toplumlar gerçekliği, onu aşırı-üreterek yok etmişlerdir. Bu, tıpkı kanserli hücreler gibi yayılan bir gerçekliktir. Bugün, artık gerçek olan ve onun yansımaları türünden bir ayırım dayanaklarını yitirmiştir. Simülasyon evresinde, simülasyonlar dışında gerçeklik yoktur. Aşırı fenomenlerin hüküm sürdüğü dünyamızda gerçeklik kusursuz bir cinayete kurban gitmiştir. Katilin, maktulün ve cinayet silahının ortadan kaybolduğu bir cinayettir bu.

Amerikan kentleri ve toplumsal yapısı, Jean Baudrillard'ın hipergerçeklik kavramı çerçevesi içinde tartıştığı konular için birçok çıkış noktası sunar. Palahniuk'ın meselesi de aynı konulardır. Baudrillard'ın sosyolojik ve felsefi düzeyde tartıştığı kavramları (simülasyon, hipergerçeklik, transseksüel, vs.) Palahniuk edebi açıdan problematize eder.

Dijital kurguların ve sanal evrenin giderek hâkimiyet alanını genişlettiği, iletişimin yaygınlaşmasının yabancılaşmanın yerini aldığı, klonların, hormonlu sebze ve meyvelerin, estetik cerrahinin, transseksüel ameliyatların, TV'de gözetleme programlarının, sanal eğlence parklarının, *reality show*ların, insan bedenini teknolojinin bir protezi olmaya indirgeyecek kadar çoğalmış aletlerin bulunduğu bir çağda hangi gerçekten ve gerçekçilikten söz edilebilir? Bugün yaşadığımız olsa olsa bir hipergerçeklik olabilir. Bir süpermarkette aldığınız elma, ekolojik ürünler satan mağazadan aldığınız amorf ve belki de kurtlu elmaya kıyaslandığında daha parlak, canlı ve daha gerçektir. Geçmişte Türkiye'de, "transseksüel kadın" dendiğinde akla Ajda Pekkan geliyordu. Bugün ekranlarda beliren her kadın manken, şarkıcı kadın transseksüelliğinin vasıflarını tamamlama yönünde ilerlemektedir. Metroseksüellik tartışmalarıyla erkekler de bu sürece dâhil edilmiştir. Sanal alandaki sosyallikler geçmişin "gerçek" sosyallikleriyle kıyaslandığında çok daha güçlü ve etkili olabilmektedir. Bugün bilgisayarlar veya cep telefonlarıyla yapılan *chat*ler gerçek bir sohbetten daha gerçek gibi görünmektedir. Sadece sohbetler değil kavgalar ve öfkeler de. 1990'lardan bugüne internette *chat* yapan insanların,

buradaki konuşmaları ardından gerçekleşen kavgalarına, cinayetlere ve intiharlara tanık olduk. Gözetlemeye dayanan, TV'deki evlilik programları ise hipergerçekliğin ve simülasyonun verebileceği en üst noktalardan biridir. Başlangıçta birbirini hiç tanımayan insanlar, kendilerini izleyen kameralar önünde, fırtınalı aşklar, acılar, dostluklar, sevgiler, yıkımlar yaşamaktadırlar. Bu duygular ne kadar sahicidir? Acaba hepsi rol mü yapmaktadır? Asıl olan para mıdır? Bir yarışmacı, tam da simülasyon örneği olan bir rahatsızlık sonucu hastaneye kaldırıldığında, kendisine serum bağlandığında ve kameraların önünde yaşadığı bir kriz anında kafasında bardak kırdığında artık gerçek ve rol arasındaki ayrım ortadan kalkar. Simülasyon bugünün yegâne gerçekliği, daha doğrusu hipergerçekliğidir.

Hipergerçekliğin hüküm sürdüğü bir dünyada yaşadığımız düşünüldüğünde, Chuck Palahniuk'ın ancak "hipergerçekçi" bir yazar olduğunu söyleyebiliriz. Onun yansıttığı hipergerçeklik ile metinleri arasındaki ilişki, bir temsiliyet ilişkisinden çok, bir paylaşım ilişkisidir. Burada alışıldık anlamda bir öncelik-sonralık söz konusu değildir. Palahniuk'ın dâhil olduğu sosyallikler ve yazdığı metinler beraber varolmaktadır. Mesela, bir yandan Palahniuk, Kakofoni Topluluğunun pratikleri doğrultusunda yaşadığı deneyimleri *Dövüş Kulübü* içinde anlatırken, diğer yanda bu romandan yola çıkan bazı Amerikalılar, Amerikanın çeşitli eyaletlerinde dövüş kulüpleri kurmaya başlamışlardır. Romanda da bir kentte Tyler Durden tarafından kurulan kulüp diğer kentlere yayılıyordu. Bu durumda, Kakofoni Topluluğu, Chuck Palahniuk, yazarın romanı ve romandan sonra kurulan dövüş kulüpleri arasındaki ilişkiler bir belirleme ilişkisi değildir. Bunların her biri *metin* olarak alınabilir ve burada metinlerarası ilişkilerden söz edilebilir. Edebiyat, mevcut bir gerçekliğin yansıması olmak zorunda değildir. Bazen, onun anlattığı "gerçekliği" yarattığı da olabilir.

Örnek olarak, iki Türk genci (Orkun Uçar ve Burak Turna) tarafından yazılan *Metal Fırtına* romanının Türkiye ve Amerika arasında krize yol açması verilebilir. Romanda, Amerika'nın Türkiye'yi işgali ve Türklerin buna karşı gösterdiği direniş konu ediliyordu. Bu mevcut bir realiteyi yansıtmamaktadır. Uluslararası ilişkiler çerçevesinde verilen askeri üsleri bir kenara bırakacak olursak, Türkiye tarihinin hiçbir döneminde askeri bir Amerikan işgali yaşanmamıştır. Böyle bir gerçeklik olgusu yoktur. Fakat bir fantezi olarak okunup geçilebilecek olan kitap, ciddi bir krize yol açmıştır. Amerikan resmi makamları Türkiye'ye uyarıda bulunmuş ve Türkiye'de gelişen anti-Amerikanizmin altını çizmişlerdir. Gerçek bir durumdan kaynaklanmayan kitap, oldukça gerçek bir siyasi durum yaratmıştır. Burada temsiliyet mekanizmalarının altüst olduğu bir örnek görüyoruz. Palahniuk'ın romanları için de benzer bir durum söz konusudur. Gerçek dövüş kulüpleri, romandan sonra kurulmuştur. Creedish mezhebinin tarihi Survivor'dan sonra yaratılmıştır. 11 Eylül'den sonra, yaygın olarak Dövüş Kulübü'ndeki havaya uçan gökdelen sahnelerinin yaşanan gerçeklikle ne çok örtüştüğü dillendirilmiştir. Artık "ayna" ve "dış-dünya" benzeri bir ilişki, edebiyat alanında sürmemektedir. Aynaların şizoidleştiği bir çağda yaşıyoruz.

7.2. Bir Romantik mi?

Yazar, çeşitli bağlamlarda "romantik bir nokta"ya ulaşmayı hedeflediğini belirtmektedir.²³⁷ Bu ifade ne kadar doğrudur? Palahniuk'ı bir *yeni-romantik* olarak görmek mümkün müdür? Bunun için, öncelikle romantizmin ne olduğunu ele almamız gerekir.

Birbirinden farklı özellikler gösteren, İngiltere ve Almanya'da Fransa'dan daha önce ortaya çıkan romantiklerin ortak eğilimi, edebiyat tarihinde ilk kez "birey"i evrenin merkezine yerleştirmeleridir. Romantik yaklaşımın temelinde sanatçının bir birey olarak yaşadığı, doğayı ve toplumu "ben"iyle algıladığı bir

²³⁷ Bkz. Bu çalışmanın Birinci Bölümü

dünya vardır. “Yalnızlık, acı çekme, toplumdaki kaçış, geçmişe ya da anılara sığınma, vb. gibi romantizmin genel izlekleri hep bu ‘ben’in, yani kendini bilinçli özne olarak duyumsayan bireyin içselleştirdiği, tikellediği durumlardır.”²³⁸ Gizler ve çelişkilerle dolu romantizmin nasıl bir muamma olduğunu Besim Dellaloğlu’nun şu paragrafı çok iyi ifade etmektedir: “Romantizmin ıkellik ve saflıktır, o gençliktir, yaşamdır; doğal insanın coşkulu yaşama duygusudur. Fakat aynı zamanda, o, solgunluk, ateş, hastalık, dekadans ve yüzyılın hastalığıdır. Romantizm ölümdür. O, yaban, grotesk, mistik, doğa ötesi, ay ışığı, büyü şatolar, devler, akan su, karanlık, karanlığın güçleri, akıldışılık ve söylenemeyendir. O, aynı zamanda, aşinalık, gelenek, günlük doğanın gülen yüzündeki neşedir. O, antik, tarihsel, Gotik katedrallerdir. O, yeniliğin peşinde olmak, devrimci değişim, şimdiki yaşama tutkusu, bilgiyi reddediş, geçmiş ve gelecek, zamansızlığın bilincidir. O, nostalji, rüya, tatlı ve acı melankoli, yalnızlık, sıla hasreti, yabancılaşma duygusudur. O, enerji, güç, irade, ama aynı zamanda kendine eziyet etme, kendini tüketme, intihardır. Romantizm, tekil olana sadakattir. Hem güzel, hem çirkindir. Hem ‘sanat için sanat’ hem ‘toplumsal kurtuluşun aracı olarak sanat’tır. Güç ve güçsüzlük, bireycilik ve kolektivizm, devrim ve karşıdevrim, barış ve savaş, yaşamı sevmek ve ölümü istemektir. Romantizm hem Tanrıya inanmak hem de ona isyan edecek gücü kendinde bulmaktır. Romantizm, dinin estetize edilmesi, sanatın ilahileştirilmesidir. Romantizm bir muammadır.”²³⁹ 19.yüzyılda temelleri atılan ve bugün de entelektüel, siyasi, kültürel ve sanatsal yansımaları olan romantizm hala muamma olma niteliğini korumaktadır.

Romantizmin gerçekçiliğe karşı yıkıcı bir tavrı vardır. O, gerçekliğin belirlenimlerini tartışılır hale getirmiştir. Bu şekilde, gerçeklik sonsuz seçeneklere doğru açılır. Romantizm, verili gerçekliği değersizleştirir ve farklı bir zaman ve mekân duygusu oluşturur. Romantikler, gerçek zaman ve

²³⁸ Nedim Gürsel, *Başkaldıran Edebiyat*, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1997, s. 17-18

²³⁹ Besim F. Dellaloğlu, *Romantik Muamma*, Bağlam Yay., İstanbul, 2002, s. 18-19

mekân sınırları içinde kalmayı reddetmiştir. Zaman ve mekânın herkes tarafından aynı şekilde yaşanması zorunluluğu bulunmamaktadır. Fakat yine de romantik isyan, gerçekliğe karşı mutlak bir reddiye sayılamaz; çünkü bu isyanın dayandığı mutlak bir ölçüt ve bu ölçüte dayanan bir alternatif sunulmamaktadır. “Romantik tavır, gerçekliği askıya alır, verili dünyayı reddeder, kendi ‘estetik’ dünyasını gerçek dünyanın içinde inşa eder. Romantik, herkesin dünyasında imgelemin koruyucu zırhı içinde yaşayandır. Romantizm, gerçekliğin zırhını, fanteziler, rüyalar, maceralar ve aşkla deler. Bu da bir anlamda dünyanın hem kendisi hem de kendisinden farklı bir şey olmasıdır.”²⁴⁰ Modernizmi de esinleyen romantik sanatçılar sonuna kadar üslûpçudur. Gidecek başka bir yer kalmayınca, üslûp bir sığınak haline gelecektir. Romantik için üslup bu anlamda, kaçış yollarının tükendiği yerde bir sığınaktır.²⁴¹

Romantizm üzerine aktarılan bu görüşlerden sonra Chuck Palahniuk’ın romantik bir edebiyatçı olup olmadığı tartışılabilir. Romantik edebiyatta, yazarın “ben”i ön plana çıkarken, Palahniuk’ın romanlarında yazar, romanın anlatıcısı, karakterler ve olaylar çevriminde “ben”in ve “benler”in yersizyurdsuzlaşan bir tarzda eridiği, belirsizleştiği görülmektedir. Benliklerin sınırları çözülürken, ben olanlar yavaşça birbiriyle yer değiştirmektedir. Romanlarda, sadece mekânlarda değil kimliklerde de bir yesizyurdsuzlaşma olduğuna tanık oluruz. Palahniuk’ın edebiyatı söz konusu olduğunda, sosyal ortam, dünya, benlik ve metin arasındaki derecelendirme ortadan kalkmaktadır. Yalnızlık, acı çekme, toplumdan kaçış ve anılara sığınma meselesi de, romantiklerin tartıştığı anlamda, Palahniuk metinlerinde görülmez. Öncelikle, onun karakterlerinin problemi yalnızlık değil, *birlikteliktir*. Daima, karakterler kendileri gibi düşünen ya da eyleyen başka bireylerle sosyalleşmektedirler. Bir kaçış söz konusudur, fakat bu toplumdan değil, belki de kendinden kaçıştır. Toplum da zaten kaçış halindedir. Kendi

²⁴⁰ A.g.y., s. 92-93

²⁴¹ A.g.y., s. 95

gerçekliğinden, sosyal varoluşundan kaçış toplumun genelini belirler. Acı çekmek, Palahniuk'ın edebi dilinde önemli bir yer tutar. Bu, bugünden kaynaklanan bir acıdır ve sığınabilecek bir geçmiş yoktur. Modern toplumsal bağlamda, tarih aşılmıştır. Geçmiş de aslında “bugün”dür. Aynı şey yarın için de söz konusudur. İlerleme durmuştur, yenilik yoktur. Zamanın akışı birbirini izleyen “bugün”ler şeklinde gerçekleşir. Hiçbir şey insanları şaşırtmamaktadır. Bu durumda, sığınacak bir geçmiş kalmamıştır ve bu anlamda bir romantik tavır mümkün değildir. Palahniuk'ın, romanlarında sık sık “ilkellik, saflık ve yaşam” üzerine duygularını dillendirdiği doğrudur. Yazar, modern yaşamın insani yaşantıları ve ilişkileri karmaşıklaştıran doğasına karşı çıkmaktadır. Palahniuk'ın uygarlıkla problemi vardır ve bu, onun romantizme en çok yaklaştığı noktalardan biridir. Ne var ki, o buradan bir “coşkulu yaşam tutkusu” çıkarmaz. Palahniuk belki de romantizmin karanlık yönüyle daha ilişkilidir. Sürekli olarak vurguladığı şey şudur: zaman aralığı yeterince uzun tutulursa bugün yaşayan herkes ölecektir. Yani, bundan 100–150 yıl sonrasına gidildiğinde, bugün yeryüzünde yaşayan, soluk alan, mutlu yada mutsuz olan, beklentileri ve amaçları peşinde koşuşturan milyarlarca insan yok olup gidecek. Belki de, kariyerimizin, mutluluğumuzun, aşkımızın, mücadelelerimizin, rüyalarımızın ve kâbuslarımızın orta yerinde öleceğiz. Bu, sahip olduğumuz her şeyin anlamını sıfırlayan bir yaklaşımdır. Bu anlamda, buradan bir “yaşama sevinci” çıkarmak mümkün değildir. Romantizmin hem güzel hem çirkin olma niteliği, Palahniuk'ın yapıtı için de geçerlidir. Çoğu zaman, okuyucuya itici gelebilecek, onu iğrendirecek şeylerden bahseder. Ama bütünüyle bakıldığında, yapıtının bir harmonisi ve iç uyumu olduğu söylenebilir. Çok basit bir dille çok karmaşık felsefi meseleler tartışılabilmektedir. Genellikle bileşik cümlelerle yan cümlelere ihtiyaç duyulmaz. Cümleler kısadır. Bazen bir iki kelimden oluşur. Romantizmde olduğu gibi; Chuck Palahniuk'ın söyleminde de bir kendine eziyet etme, kendini tüketme ve intihar vardır. Bu, onun romantizme yaklaştığı ikinci noktadır. Palahniuk karakterleri, hayat karşısında büyük çöküşler yaşarlar ve olgular onları ihtirasa sürükler. Bu, hüznün sadece “son” da görüldüğü bir durum değildir. Palahniuk karakterlerinin hayatlarının her basamağı bir

yıkıntıdır ve hazindir. İntihar kaçınılmazdır. Romantizmin “sıla hasreti” burada söz konusu değildir. Amerika “sıla” ve “gurbet” kavramlarının anlamını yitirdiği bir coğrafyadır. Palahniuk’ın romanlarında, sürekli olarak yolculuklar yapılır. Fakat, bunlar bir yere ulaşmak için değildir. Bu çevrimsel devinimler ereksellikten uzaktır. Yaşanan, yersizyurdsuzlaşma olgusunun mekândaki ifadeleridir. Sanatın “sanat için” veya “toplumsal kurtuluş” için icra edilmesi yönünde baskın bir renk yoktur. Yazar, bireysel yada toplumsal kurtuluşa inanmaz. Bazen, kurtuluş için dillendirilen tüm uygarlığın tasfiye edilmesi yönündeki görüşler, gerçekçi bir hedef olmaktan uzaktır. Bir kaçış çizgisi olarak imkânsız talep edilmektedir. Tanrıya karşı tutum, belirli yönlerden romantik tavrı andırmaktadır. Palahniuk, lanetlenmiş olanın peşindedir ve bu yolda sürekli olarak kutsal olana saldırır. Eğer ateistseniz, kutsal olana karşı çıkmanın çok da ayrıcalıklı bir anlamı yoktur. İnanmadığınızı ve bunlara inanmanın yanlış olduğunu bildirir ve bununla yetinebilirsiniz. Sizin için, kutsal kabul edilenleri adım adım kirletmeye çalışmak, boşuna harcanmış çaba olacaktır. Bu nedenle Tanrıya ve ilahi olana karşı yapılan estetize edilmiş bir saldırı, ancak bilinçli ya da bilinçaltısal bir Tanrı inancıyla birlikte anlamını bulur. Bu açıdan, Palahniuk’ın tavrı romantizmi andırmaktadır. Onun yapıtında, hem Tanrıya inanmaya hem de ona isyan edecek gücü kendinde bulmaya yönelik işaretler yer alır.

Üslûp meselesine gelince, Chuck Palahniuk’ın bir “yüksek üslûpçu” olmadığı apaçıktır. Romantizm için üslûp bir sığınak iken Palahniuk için herhangi bir sığınak bulunmamaktadır ve bu nedenle sürekli kaçmaktadır. Antik dönemden bugüne, kelime seçimine ve ifade tarzına göre üç ayrı üslup düzeyi ayırt edilmiştir: yüksek, orta ve alçak. Aşağıdaki örnek açıklayıcı olacaktır:

Yüksek üslûp düzeyi	son uykusuna dalmak
Orta üslûp düzeyi	ölmek
Alçak üslûp düzeyi	gebermek

Kullandığı kelimelere bakarak, bir yazarın hangi üslup düzeyinde olduğu belirlenebilir.²⁴² Bu sınıflandırmaya göre bakıldığında Chuck Palahniuk'ın orta ve alçak üslup düzeylerine dâhil edilebilecek örnekler sunduğu söylenebilir. Aşağıdaki cümle ve kelimeler bu açıdan karakteristiktir: “Neyi neden yaptığını bilmiyor, sonra da ölüp gidiyorsun”, “Bob’un kocaman kolları üzerime kapanıp beni içine almıştı ve ben Bob’un yeni çıkmış terli memelerinin arasındaki karanlıkta hapsolmuştum”, “Allahım, bugün bin bir düşünce içinde kendini oradan oraya sürüklerken, yarın soğuk gübreye, solucanlar için açık büfeye dönüşebileceğinin açık kanıtı işte” (*Dövüş Kulübü*); “Sen koca bir amcısın, sevgili kız kardeşim”, “seni *yapmam* gerekiyor”, “öyleyse beni sikerek onun hayatını kurtarabilirsin” (*Tıkanma*); “Siktir et sevgiyi”, “Göğüslerimi yala”, (*Gösteri Peygamberi*). Bu örneklerde de görüldüğü gibi, Palahniuk'ın üslubu, alçak ve orta üslup özellikleri göstermektedir. Bu, aslında onun dilde alçalmak için seçtiği bir yoldur. Minör edebiyat için alçalma ayrıcalığı, büyük önem taşır. Alçaldıkça minör bir söylem oluşturursunuz ve bu açıdan bakıldığında, burada söz konusu olan belki de *tersinden* bir “yüksek üslup”tur, alçaldıkça, alçaklığın sunduğu ayrıcalıkla beraber yükselmeyi hedefler. Şimdi, Chuck Palahniuk'ın metinlerinin minör edebiyat olgusuyla bağlantıları tartışılabilir.

7.3. Minör Bir Edebiyat mı?

Majör ve Minör dillerin, iki ayrı dil olmaktan çok aynı dilin iki ayrı olası uygulanaşı olduğunu gördük. Minörlük, azınlık-oluşla ilgilidir. Burada sadece etnik değil kültürel, politik, sosyal bir azınlık-oluş halinden de söz edilmektedir. Chuck Palahniuk, azınlık-oluşla veya minör söylemle ilişkilendirilebilecek metinler üretmiştir.

Chuck Palahniuk'ta azınlık-oluş, öncelikle seçtiği karakterlerle kendini göstermektedir: transseksüeller, fahişeler, hırsızlar, uyuşturucu müptelaları,

²⁴² Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yay., İstanbul, 1999, s. 53

katiller, seks bağımlıları, informel sektörlerde çalışanlar. Bunlar, modern toplumun azınlıkları arasında yer alırlar. Mesele, etnik bir mesele değildir. Azınlık-oluş, her sosyal alanda gerçekleşebilir. Bu, daha çok majör toplum ve dil içindeki konumlanmayla alâkalıdır.

Yazar, okuyucuya evrensel hakikatler ve programlar sunmaz. Kitaplarında, umut ışığı ve çıkış noktaları görülmez. Kendi kurduğu labirentlerde kaybolması söz konusudur. Palahniuk, mainstream'le olan problemlerini ve eleştirilerini, yarattığı "aşırı" karakterlerin ağzından ifade eder. Tüm romanlarında, karakterlerin mevcut durumdan koptuğu ve uzun felsefi konuşmalar yaptığı durumlar bulunur. Bu, Marquis De Sade'da da aynıdır. Aslında, diyalog üslubuyla felsefi konuları tartışmak, Batı düşüncesinde Platon'dan bugüne gelen bir gelenektir.

Palahniuk'ın minörlüğü konusunda getirilebilecek eleştirilerden birisi, onun yayın endüstrisiyle girdiği ilişkidir. Majör bir endüstriyle bu derece içli dışlı olan bir yazar, minör metinler üretebilir mi? Yapıtın izleyiciye ya da alımlayıcıya ulaşma kanallarının onun minörlük veya majörlük niteliğini belirlemediğini düşünüyorum. Plastik sanatlar, sinema, edebiyat, müzik alanında bir çok minör metnin bir süre sonra endüstriyel makinelerle dahil edilmesi olgusu yaşanmıştır. Bugün, Sade'ın da Kafka'nın da metinleri büyük yayınevleri tarafından basılmaktadır. Sorun, daha çok metnin iç-anlamları ve bunların diğer sosyal öğelerle kurduğu metinlerarası ilişkilerdir. Bu yönden bakıldığında, Chuck Palahniuk'ın metinleri, Amerikan majör politikalarından çok, Amerika'da ve dünyanın geri kalanındaki minör sosyalliklerle ilişkili görünmektedir. Yazar, romanlarında Amerika'nın dominant eğilimlerini ve tercihlerini eleştiriye tutmaktadır. Sistemin yeniden üretim halkaları (kültür, medya, aile, ideoloji) köklü bir saldırıya uğrar. Son zamanlarda Palahniuk'ın yöneldiği cin-peri hikâyeleri ise ayrı bir tartışmanın konusudur. Bu temalar etrafında örülen metinlerin, yeni bir minörlük mü sunacağını, yoksa edebiyat

ve sinema dnyasında giderek yaygınlaşan, genişleyen “fantastik” makinelere dahil mi olacağını zaman gösterecektir.

8. SONUÇ

Edebiyat sosyolojisi açısından, çağdaş Amerikalı yazar Chuck Palahniuk'ın romanlarının araştırıldığı bu çalışma kapsamında yazar, metninin sosyal, kuramsal ve edebi bağlamları içinde ele alındı. Araştırma boyunca görüldüğü gibi, Chuck Palahniuk çağdaş Amerikan toplumunun sunduğu sosyalliklere köklü bir eleştiri getirmektedir ve bu eleştiri, modern sosyolojinin önemli kavramlarıyla iç içe geçmektedir.

Palahniuk'ın eleştirisinin öncelikli hedefi tüketim toplumdur. Tüketim toplumunun kültürel söylemi, insanlara tükettikçe mutlu olacaklarını söylerken, o, bunun tam tersini iddia eder. Kullandığımız eşyalar bize sahip olmaya başlamıştır. Biz aslında, sahibi olduğumuzu sandığımız şeylere aidiz. Sistem her birimizi gördüğümüz hizmetler, kimlik numaralarımız, ikametgâhlarımız, e-mail adreslerimiz, banka cüzdanlarımız ve giderek bedenlerimiz yoluyla ele geçiriyor. Palahniuk, bunların hepsinden vazgeçmemizi öneriyor. Ona göre, gerçek kurtuluş ve özgürlük sahibi olduğumuzu sandığımız tüm bu şeylerden vazgeçmekle başlar. Yazar bize kapitalist tüketim toplumları, içerdikleri tüm alışkanlıklar, değerler, nesnelere, sosyallikler ve tüm sahte insani edimlerle birlikte ortadan kalktığında dünyanın neye benzeyeceğine dair eşsiz bir manzaralar sunmaktadır. *Dövüş Kulübü* romanında kurgulanan “kargaşa projesi”nin nihai hedefi dünyadan tarihi söküp atmak, medeniyeti derhal ve tamamen tasfiye etmektir.²⁴³

Yazarın bir “anti-ütopya” olarak kurguladığı belirtilen romanı *Dövüş Kulübü*'ndeki sosyalliklerin Maurice Blanchot'nun tanımladığı şekliyle “cemaat” kavramıyla benzer noktalar taşıdığını gördük. Blanchot'ya göre cemaat bir hükümrancılık yeri değildir. Cemaat, kendini tehlikeye atarak gözler önüne seren şeydir ve cemaati dışlayan varlığın *dışsallığını* içerir. Cemaat toplumun daraltılmış bir biçimi değildir; toplumun sıradan bir hücresinden

²⁴³ Bkz. 112 nolu dipnot.

farklı olarak, bir eser yapmayı kendine yasaklar ve hiçbir üretici değeri amaç edinmez. Bu özelliklere en karakteristik olarak yazarın *Dövüş Kulübü* romanında rastladığımızı gördük. Cemaat, öteki yalnız başına yok olmasın, kendini eksikliği giderilmiş hissetsin ve aynı zamanda kendisine sağlanan bu vekilliği bir başkasına taşıyın diye, ölüme varıncaya kadar ötekine hizmete hazır olmak dışında, hiçbir şeye yaramaz. Dövüş kulüpleri, kendilerini tehlikeye atarak ve ölümü yaşamın anlamlarından biri olarak ikame ederek, üretici değerler yaratmaktan uzak bir sosyallik türü şeklinde ortaya çıkmıştır (Bu bağlamda Blanchot'un "cemaat" ve Artaud'un "organsız beden" kavramlarının örtüştüğü bir alana işaret ederler). Bu sosyal pratikler aynı zamanda "potlaç" olarak da görülebilir. Marcel Mauss tarafından tanımlanan potlaç aslında imha toplumlarına işaret eder. Kapitalist birikim modeline karşıt olarak, potlaç bolluğu hedeflemez, tersine onu saptırarak harcamaya yönelir. *Dövüş Kulübü*'ndeki "cemaat" ya da sosyallik, toplumsal yaşamda dayatılan kurallara, ilkelere, ahlâka, pratiklere, ritüellere karşı kurulan ve giderek yersizyurdsuzlaşan bir oluşum niteliğindedir.²⁴⁴

Michel Foucault'nun "iktidar ve direnme odakları" kavramsallaştırmasıyla beraber okunabilecek kurgusal "dövüş kulüpleri" ve yazarın tasavvur ettiği diğer imgeler, modern öznenin kuruluşunu ve içinde varolduğu kültürel mecraları sorgular niteliktedir. Kimlikler ve onların sosyal yaşam içinde belirmesi, Palahniuk'ın üzerinde durduğu bir diğer konudur. Modern dünyada insan üst üste maskeler takan bir bireye benzer. Bu maskeler birbirine benzemektedir ve en son maskeyi kaldırdığınızda, altındaki yüz son kaldırdığınız maskeyle aynıdır. Bunu sökmeye çalıştığınızda başaramazsınız. Çünkü bu, bireyin kendi yüzüdür. Artık, gerçek yüzle takılan maske arasında bir ayırım kalmamıştır. Bu, hipergerçekliğin vardığı noktalardan biridir.

²⁴⁴ Bkz. Bölüm-5, s. 110-112

Olaylar, simüle edilmiş mekânlarda geçer. Örneğin, *Tıkanma*'da anlatılan Dunsburo Kolonisi, 18. yüzyıla mı aittir, yoksa 21. yüzyıla mı? Koloninin yerli ve yabancı turistler için, bir canlandırma parkı olarak 21. yüzyılda inşa edilmiş olması, ya da, eğer orada çalışıyorsanız dışarıda başka bir hayatınızın olması hiçbir şey ifade etmez. Dunsburo Kolonisi'nde çalışıyorsanız 18. yüzyılın kolonyal kanunlarına uymak zorundasınızdır. Sadece kanunlara değil, aynı zamanda dönemin gerçeklik koşullarına da uymanız gerekir. Üzerinizdeki bir dövme veya piercing, yada, kolunuza taktığınız dijital saat sizin 18. yüzyıl kasabasında uzaydan gelmiş gibi görünmenize ve dolayısıyla cezalandırılmanıza neden olacaktır. Cezalandırma da, tabii ki 18. yüzyılın koşullarına göre gerçekleşir. Dışarıda, bir vatandaş olarak sahip olduğunuz haklar Dunsburo'da yürürlükte değildir. Dunsburo kolonisi, Jean Baudrillard'ın tanımladığı anlamda “kendi kendisinin katıksız simülakrı” olan bir hipergerçekliktir.²⁴⁵

Eğer, Jean Baudrillard'ın ifade ettiği gibi bir hipergerçeklik çağında yaşıyorsak, yazardan bir gerçekçilik sergilemesini beklemek boşunadır. Yazarın yapabileceği ancak bu hipergerçekliği kendi imgeleriyle yeniden üretmesi yada hipergerçeklik döngüsüne metinleriyle dahil olmasıdır. Bu anlamda, Chuck Palahniuk gerçekçi değil, bir hipergerçekçi yazar olarak görülebilir. Kendisinin de ifade ettiği gibi, edebiyat anlayışının romantik bir yönelimi vardır. Fakat bütünüyle karanlık ve karamsar bir yolu tercih etmiş olmasıyla romantizmden ayrılır. Canlandığı, toplumun çevresinde ve informel sektörlerde yer alan karakterlere bakarak yapıtını “yeraltı edebiyatı”; mainstream'e ve majör politikalara karşı tavrıyla da “minör edebiyat” olarak adlandırmak mümkündür. Romanlarındaki karakterler azınlık oluşun çeşitli örneklerini sergilerler: transseksüellik, kriminal eylemler, uyuşturucu kullanımı, cinayetler. Minör politika ve edebiyat sürekli azınlık oluşla beraber belirmiştir. Bu çalışma boyunca gördüğümüz gibi, burada ifade edilen sayısal bir azınlık olma hali değil, tam bir yersizyurdsuzlaşma durumudur. Minörlük

²⁴⁵ Bkz. Bölüm 4, s. 89

yukarıdaki bir pozisyondan ve giderek kendi kendisinden vazgeçiş olarak okunmalıdır. Palahniuk'ın romanlarındaki karakterler bu türden bir "vazgeçiş" in örneklerini sunmaktadırlar. Minörlük üzerine kurulan ayrıcalık alışılmışın dışındadır. Zenginliğin, iktidarın ayrıcalığına ve paranın getirdiği güce karşı, toplumsal statünün en aşağısına geçip, orada farklılığını ortaya koymak... Minör ayrıcalık, en fakirden daha fakir, en sefilden daha sefil gözükerek elde edilir. Bu aynı zamanda ruhsal sefaletin bedensel sefalette bulunduğu nokta gibidir. *Dövüş Kulübü*'nden *Görünmez Canavarlar*'a tüm Chuck Palahniuk metinleri bize bu türden "sefalet manzaraları" sunar.²⁴⁶

Chuck Palahniuk karakterleri için asıl olan kendini geliştirmek ve ilerlemek, mükemmelleşmek değil; kendini hırpalamak, yıkmak, yok etmektir. Bu açıdan, bireyin kendine dönük şiddet eylemleri (*Dövüş Kulübü*, *Gösteri Peygamberi* ve *Görünmez Canavarlar*), aslında sistemin ve iktidarın belirleyiciliği altında kurulan öznelliklerimizi yıkmaya yönelik metaforlar olarak görülebilir. Bize söylenenin, bizden beklenenin tersini yapmak, bir parça da olsa özgürlük ve soluk alma alanı açacaktır. Ne var ki, varacağımız yer kaçınılmaz olarak çöküştür. Burada karşımıza Antonin Artaud'nun "organsız beden" kavramı çıkıyor. Çalışma boyunca görüldüğü gibi, Palahniuk'ın romanları beden in organsazlaşmasına dair örnekler sunuyor. Bütünlük, toplumsal alan içinde bir *molar*, kitlesel organizasyon düzeyinde varolmaktadır; arzulama-makineleri ve organsız beden ise *moleküler* bir düzeyde işlev gösterir. Antonin Artaud'nun "organsız beden" kavramı, üretim karşıtı bir bedeni ifade etmektedir. Chuck Palahniuk karakterlerinin bedeni de üretim karşıtı bir yönde moleküler parçalanmaya uğramaktadır. Onların bedenleri kapitalist makineye dâhil edilemeyecek birer kaçış çizgisi olarak gözükmektedir. Organsız beden, toplumsallığın organize olmamış halidir ve toplumdan her şeyi söküp çıkarttığınızda geriye o kalır. Bu disorganize olmuş toplum, sadece yoğunluklardan ve dalgalanmalardan oluşur. Dövüş kulüpleri ve kargaşa projesi bu yoğunluk ve dalgalanmalara örnek teşkil eder. Bu

²⁴⁶ Bkz. Bölüm-2, s. 31-32

toplum, iktidar merkezleri tarafından örgütlenmediği için “organsız beden” halindedir. Bu, biçimsiz, hiyerarşik olmayan, yoğun maddedir, yoğunluğun sıfır derecesidir. Organsız beden arzudur; o, hem kişinin arzuladığı, hem de sayesinde arzuladığı şeydir.²⁴⁷

Deleuze ve Guattari'nin iki önemli kavramı, Palahniuk'ın romanlarını anlamamız açısından bir düzlem oluştururlar: *köksap* ve *yersizyurdsuzlaşma*. Deleuze ve Guattari'nin düşüncesinde “köksap” kavramı önemli bir yer tutar ve minör politika/edebiyat üzerine yürütülecek tartışmaların temel bir ögesidir. Bu çalışma kapsamında, köksapın kökü olup, o kökten itibaren dallara budaklara ilerleyen bir yapılanma olmadığını gördük. Deleuze ve Guattari, bu kavramı, herhangi bir yerden bir anda ortaya çıkan ve çıktığı yerle kökensel bir bağı olmadan yeni ağlar kurmakta olan ilişkiler için kullandılar. Bu kavram, bir anda ortaya çıkıp, diğer anda ortaya çıkan noktayla köksapsal bir ağ (network) ilişkisine giren sosyal/siyasi ilişkilere işaret etmektedir. Kök ağacı, hiyerarşi parçaları arasındaki düzenli bağlantıları içerirken, köksap tersine hiyerarşi olmayan çoklukları ifade etmiştir. Palahniuk'n romanlarında köksapsal oluşumların bulunduğunu görürüz. Dövüş kulüpleri bunlara örnek olarak gösterilebilir.²⁴⁸ Yersizyurdsuz devinimler de, Amerika'nın çeşitli kentleri, eyaletleri arasında, çölleri bölen karayolları üzerinde veya havayoluyla, ereğini yitirmiş yolculuklar şeklinde kendini gösterir. İstisnasız, tüm Chuck Palahniuk kahramanları göçebe-oluş içindedir. Bu oluş süreci pürtüklü yüzeylerin aşıldığı kaygan yüzeyler ile beraber varolur.

Bu çalışmanın bize gösterdiği önemli bulgulardan biri de, Chuck Palahniuk'ın romanlarındaki temaların belirli yönlerden bazı çağdaş sanatçıların üretimleriyle örtüştüğüdür. Yazarın *Görünmez Canavarlar* romanı bağlamında değerlendirilen iki çağdaş sanatçı Orlan ve Joel-Peter Witkin oldu. Her iki sanatçı da, tıpkı Palahniuk gibi bedene dair iktidarın sorduğu

²⁴⁷ Bkz. Bölüm-2, s. 36-38

²⁴⁸ Bkz. Bölüm-2, s. 35-36

soruların ve verdiği yanıtların dışında bir alan aramışlardır. Batı uygarlığının yücelttiği güzellik anlayışı ve örnekleri Orlan'ın Carnal Art'ında ve Witkin'in ölümcül fotoğraflarında aşmıştır. Her iki sanatçı da yeni bir "güzel" in peşindedir. Chuck Palahniuk'ın *Görünmez Canavarlar* romanı beden konusyla ilgili bu eleştirel tutumun edebi bir manifestosu olarak görülebilir.²⁴⁹ *Görünmez Canavarlar*'da ve yazarın diğer romanlarında anlattığı "biyo-direnış" çağdaş sanatçı Alexander Brener'in kullandığı anlamıyla "anti-teknolojik" bir görünüm arz etmektedir. Teknolojiler kaçınılmaz olarak iktidarlaşırken anti-teknolojiler bu türden bir sistemleştirmeye dönüşmeyecek niteliklere sahiptir. Anti-teknolojik eylemler yinelenemezler ve toplumsal bir model oluşturmazlar. Romanlardaki anti-teknolojik boyut, geliştirilen direniş tarzlarının makineye karşı bedeni öne çıkarması ile ortaya çıkar. Brener'in da ifade ettiği gibi Bedenler anti-teknolojiler yaratamaz, fakat anti-teknolojiler olarak görülebilirler, onlar yoluyla anti-teknolojiler görünür ve algılanabilir hale gelirler. Alexander Brener anti-teknolojilerin vahşi ve "anti-sosyal" etkinlikler olduğunu vurgular. Chuck Palahniuk'ın kurgusal evreni bize vahşi ve anti-sosyal olmaya dair sayısız örnekler sunar. Dekompozisyon ve üretim-dışılık ise anti-teknolojik direnişin bir diğer özelliğidir. Yukarıda, organsız beden kavramı ile beraber vurguladığımız gibi Palahniuk'ın edebi söyleminde "üretim-dışı olma"nın temel bir önemi vardır.²⁵⁰ Yazar, edebi metinleriyle, bu metinlerde kurguladığı imgesel evrenlerle ve kişisel yaşam tercihleriyle kapitalizmin yeniden-üretimi sürecine uzak durmaktan vaz geçer. Palahniuk, genellikle polemiklerden uzak duran, sakin bir edebiyatçı olmakla beraber, bugüne kadar en sert tepkisini Eylül 2003'te, Entertainment Weekly'den Karen Valby yazarın evli olduğunu iddia ettiğinde göstermiştir. Evliliğin sistemin yeniden-üretiminin temel koşullarından biri olduğu ve Althusser'in ifadesiyle devletin bir ideolojik aygıtı gibi işlediği düşünüldüğünde, yazarın üretim-dışılığının ne kadar derin olduğu görülmektedir. Chuck Palahniuk, kendisinin evli olduğu ifadesini kendisine

²⁴⁹ Bkz. Bölüm-4, s. 66-72

²⁵⁰ Bkz. Bölüm-2, s. 33-35

yapılabilecek en kötü hakaret gibi algılamış ve Karen Valby'ye çok ağır bir üslupla cevap vermiştir.²⁵¹

Ölüm, Palahniuk için büyük bir obsesyon ve yinelenen bir temadır. Araştırma sürecinde, Chuck Palahniuk'ın romanlarında, tıpkı Bataille'da olduğu gibi, kahramanların erotize edilmiş yoldan ölümü aradıkları ve buldukları bir yönelim görülmektedir. Ölüm, insanın iç deneyimsel yolculuğunun veçhelerinden biridir. Diğerleri yasakaşımı, şiddet, sapkınlık ve kutsal olana saldırı şeklinde belirebilir. Palahniuk'ta, bunların her birine örnekler görülebilir. O, Sade, Baudelaire, Genet ve diğerleriyle aynı mecra içindedir. Bu anlamda, Chuck Palahniuk Bataille'in çizdiği kötülük felsefesi ve edebiyatının çağdaş bir temsilcisidir.

Yazarın metinleri, onun seçtiği edebi tarz ne olursa olsun, içinde bulunduğu sosyal ortamla karşılıklı etkileşim halindedir. Araştırmanın bulgularından bir diğeri, Amerikan toplumunun bugünkü tercihleri, kültürel kodları ve yazarın kişisel deneyimlerinin Chuck Palahniuk romanlarında ele alınan, tartışılan, eleştirilen konularla veya önerilen politik-kültürel eylemlerle bağlanma noktalarının, eklem yerlerinin olduğudur. Bu çok yönlü etkileşim süreci, Chuck Palahniuk'ın metinlerini, modern dünyada gündelik yaşamın sosyolojisi açısından önemli kılmaktadır. Modern yaşam içinde, bireylerin problematize etmeden kabullendiği ilişkiler, durumlar, nesnelere Palahniuk'ın romanlarında karşımıza birer sorun olarak çıkmaktadır. TV programları, reklamlar, dergiler, gazeteler, cinsel ilişkiler, yemekler, içecekler, mobilyalar, kurumlar, bitkiler, insanlar, hayvanlar vs. her şey, üzerinde durulup düşünülmesi gereken sorunlar olarak görünür. Palahniuk bizi kendi gerçekliğimizle, hipergerçekçi efektler kullanarak yabancılaştırır ve yüzleştirir.

²⁵¹ Bkz. Bölüm-4, s. 49

Chuck Palahniuk, içinde bulunduğumuz hipergerçekçi durumları anlatırken Mikhail Bakhtin'in diyalojik yöntemiyle açıklayabileceğimiz bir ebedi evren kurar. Daha önce görüldüğü gibi, Bakhtin'e göre roman, bir bütün olarak biçimsel açıdan çok-biçimli, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen bir fenomen olarak varolur. Bu açıdan romanlardaki çokseslilik karnavalları çağırır. Araştırmacı romanı incelerken, genellikle farklı dilbilimsel düzeylere yerleştirilmiş olan ve farklı biçimsel denetimlere tabi olan çeşitli heterojen biçimsel bütünlüklerle karşı karşıya kalır. Romanda yer alan temel kompozisyonel-biçimsel bütünlük tipleri şunlardır: yazar kaynaklı dolaysız edebi-sanatsal anlatı; çeşitli gündelik anlatı biçimlerinin üslûplaştırılması; çeşitli yazılı, yarı-edebi gündelik anlatı biçimlerinin (mektup, günlük vs.) üslûplaştırılması; yazarın edebi olup sanat-dışı nitelikteki çeşitli söylem biçimleri (ahlâki, felsefi, bilimsel akıl yürütme, retorik, söylev, etnografik betimleme, vs.); karakterlerin üslûp olarak bireyselleşmiş konuşmaları. Romanın parçası oldukları andan itibaren, bu heterojen biçimsel bütünlükler sanatsal bir sistem biçimlendirmek üzere bileşerek, bir bütün olarak yapının daha yüksek biçimsel bütünlüğünün hâkimiyetine girer.²⁵² Chuck Palahniuk'ın roman anlayışının da karnavalsı bir boyutu bulunmaktadır. Resmi söylemden uzak olan metinlerde farklı düzeylerdeki sesler "sanatsal bir sistem" oluşturmak üzere bir araya gelmişlerdir. Burada diyaloji karakterleri, onların konuşmalarını, mekânları, yazarın kişisel tecrübelerini ve diğer edebi, felsefi ve dinsel metinlere göndermeleri (metinlerarasılık) içerir.

Bu çalışmanın İkinci Bölümünde yürütülen kuramsal tartışma çerçevesinde de vurgulandığı gibi, modernitenin total bir proje ve büyük bir anlatı olma durumunun karşısında modernizmin minör metinler olarak var olması söz konusudur. Bu minör toplumsal, politik ve sanatsal öğeler "postmodern" olarak adlandırılan dönemde de varlıklarını sürdürmüş, yeni versiyonlarla görünmüşlerdir. Fakat bu, modernist sanatı postmodern olarak adlandırmamızı gerektirmez. Bazı eleştirmenlerce postmodern olarak

²⁵² Bkz. Bölüm-2, s. 15-19

adlandırılan günümüz toplumları aslında hala modernlik mecrası içindedir.²⁵³ Bu toplumlara sanat/edebiyat alanından yöneltilen bugünkü eleştiri ile geçmişin modern eleştirel metinleri arasında da bir bağlantı vardır. Bu anlamda, form olarak değilse dahi içerik olarak, aynı çizgiler Kafka'nın arayışlarından (şatoyu aramak, yüksek mahkemeyi aramak) olduğu kadar Palahniuk'ın yersizyurdsuz kaçışlarından da geçer.

Formel yönden edebi metinleri değerlendirdiğimizde, Franz K. Stanzel'in üç ayrı anlatıcı tipinden bahsettiğini gördük: tanrısal anlatıcı, kişisel anlatıcı ve ben anlatıcı. Stanzel bu anlatıcı pozisyonlarından hareket ederek bir roman tipolojisi önermiştir. Bu tipolojiler, "tanrısal anlatım romanı", "kişisel anlatım romanı" ve "ben anlatım romanı"ndan oluşur. Ben anlatım romanlarında anlatıcı mevcut roman evreninin bir üyesidir ve okuyucunun görüş çerçevesi onun eylem ve deneyimleriyle sınırlıdır. Bu sınıflandırmaya göre, Palahniuk'ın romanları daha çok ben anlatım romanları gibi durmaktadır. Fakat anlatıcı başkarakterlerin "tanrısal anlatım"a öykündüğü durumlar da söz konusudur. Bu, özellikle gözetleme (*Tıkanma*'daki hastanede yer alan güvenlik kameraları) ve gizlice dinleme şeklinde gerçekleşir. Tabii, tüm röntgenciliklerin bilinçaltısal bir düzeyde tanrısal perspektife öykünme olup olmadığını ayrı bir tartışmanın konusudur. Wolfgang Kayser ise, sanat eserini kendi içinde bütünlük taşıyan dilsel bir doku ve romanı "yalın dünyayı edebiyata dökme, denemesi" olarak tanımlamıştır. Bu tanımlama biçimle ilgili değildir. Edebiyatı tanımlarken dikkate aldığımız, kurmaca dünyayı yansıtan "üç öz"dür: "olay", "mekân" ve "figür". Kayser'in tipolojisi bu özlerden birinin baskın olmasıyla şekillenir. Romanlar da bu tipolojiye göre adlandırılırlar: Karakter romanı, mekân romanı ve olay romanı. Öte yandan, üç özü birbirinden bütünüyle ayrı düşünmek güçtür. Çünkü yazarlar bunlardan farklı oranlarda yararlanırlar. Bir romanda her zaman bir "öz" baskın olmak zorunda değildir. İki "öz" aynı anda etkin olabilir.²⁵⁴ Chuck Palahniuk'ın

²⁵³ Bkz. Bölüm-2, s. 29

²⁵⁴ Bkz. Bölüm-2, s. 25-26

romanları karakter ve olay romanlarının birer bileşimi gibi görünmektedir. Mekânlar, olay örgüsü ve karakterlere göre ikinci planda kalmıştır.

Chuck Palahniuk'ın edebiyatı, eğer Batılı bir araştırmacı tarafından incelenseydi, benzer referanslarla benzer sonuçlara ulaşılabilirdi. Sonuç olarak, bazı Batılı metinlerin çözümlenmesinin amaçlandığı bu çalışmada başka Batılı metinler kullanılmış, bu türden bir metinlerarasılığa vesile olunmuştur. Fakat muhtemelen Batılı bir araştırmacının yapacağı edebi karşılaştırma yine Batı'dan edebiyat metinleri arasında olurdu. Burada, bu çalışmanın özgün noktalarından biri açığa çıkıyor. Araştırma sürecinde, yazarın en karakteristik romanı olan *Dövüş Kulübü*, Türk yeraltı edebiyatının önemli metinlerinden *Ağır Roman* ile yan yana gelmiştir. Tyler Durden ve Gili Gili Salih buluşması önemli bir buluşmadır ve ilk kez gerçekleşmektedir. Bu karşılaştırma sonucunda, her iki metnin de sunduğu ortak ve evrensel yönler bulunsa da, *Dövüş Kulübü*'ndeki pratiğin toplumsal düzene ve kurallara karşı radikal bir tepki olarak gerçekleştiği; Gili Gili Salih'in *Ağır Roman*'daki eylemlerinin ise belirli bir sosyal mekân (Kolera) ve kurallar (racon) adına, bu kuralları çiğneyen kişilere karşı (yengeç adamlar) ortaya çıktığı görülmüştür. İki de yeraltındaki kanallardan akan bu romanlar, belirli noktalarda ayrı çizgiler çizmektedir.

Edebiyat ve toplum arasındaki ilişkiler üzerine tartışmalar yüzyıllardan bugüne sürmüştür. Başlangıçta felsefe bu konuya ev sahipliği yapıyordu. Sosyoloji doğduktan sonra, edebiyat ve toplum ilişkileri bu disiplinin içine dâhil edildi. Giderek, edebiyat sosyolojisi başlığı altında bir özerkleşme söz konusu oldu. Sosyologlar açısından, çağdaş toplumların sanat ve edebiyat alanında nasıl ifade edildiğini incelemek ilginçtir. Birçok açıdan sanatsal alanda olgular daha açık görünebilmekte ya da gerçeği önceleyebilmektedir. Kafka'nın yaklaşan faşizmin sinyallerini vermesi gibi... Chuck Palahniuk'ın edebi metinleri, özellikle romanları, modern toplumların güncel olgularını

kavramak, incelemek ve tartışmak açısından birçok ipucu sunar. Onun edebi söylemlerinin çağdaş sosyologların kavramlarıyla birebir örtüşmesine tanık olmak şaşırtıcı değildir. Sonuç olarak sosyologlar ve sanatçılar aynı dünyada yaşamaktadır. Birinciler kavramlarla, ikinciler imgelerle iş görürler. Fakat, kavramlarla imgelerin birbirlerine oldukça yaklaştığı, hatta yer değiştirdiği, seslerin tınılarının birbirine benzediği, konumların dönüştüğü yerler vardır. Bu yerler, eleştirel düşüncenin filizlendiği önemli üretken mekânlar arasındadır. Chuck Palahniuk'ın yapıtı bu yerlerden biri olarak görülebilir.

Ek-1

KRONOLOJİ

- 1962 21 Şubat'ta Chuck Palahniuk, Ukrayna kökenli bir ailenin çocuğu olarak Pasco, Washington, ABD'de doğdu.
- 1986 Oregon Üniversitesi Gazetecilik Okulu'ndan mezun oldu.
Üniversite eğitimi ardından Chuck Palahniuk Portland'a taşındı.
Yerel gazeteler için yazılar yazdı ve Freightliner adlı şirkette teknisyen olarak çalıştı.
Portland Kakofoni Topluluğu içinde yer aldı.
- 1996 *Dövüş Kulübü* yayınlandı.
- 1997 *Dövüş Kulübü* Pasifik Kuzeybatı Kitapçılar Birliği Ödülü'nü kazandı.
Dövüş Kulübü "En İyi Roman" derecesiyle Oregon Kitap Ödülü'nü kazandı.
- 1999 David Fincher *Dövüş Kulübü*'nü sinemaya uyarladı.
Gösteri Peygamberi "En İyi Roman" derecesiyle Oregon Kitap Ödülü'nü kazandı.
Dale Shackelford, eski sevgilisini ve onunla birlikte olan Fred Palahniuk'ı öldürdü.
- 2001 Dale Shackelford ölüm cezasına çarptırıldı.
Gösteri Peygamberi'nin film hakları satıldı. Fakat, 11 Eylül'de Pentagon ve Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan saldırılardan sonra hiçbir stüdyo çekimleri üstlenmek istemedi. Çünkü, senaryoda bir dini grup üyesinin uçak kaırması ve ardından düşürmesi anlatılıyordu.

2002 *Lullaby*, “En İyi Roman derecesinde Bram Stoker Ödülü’ne aday gösterildi.

2003 *Lullaby* Pasifik Kuzeybatı Kitapçılar Birliği Ödülü’nü kazandı
Evli olduğu ve bunu gizlediği yönündeki söylentiler ardından Chuck Palahniuk eşcinsel kimliğini açıkladı.

Tıkanma, TCK’nın 426. maddesine dayandırılarak 'halkın ar ve hayâ duygularını rencide ettiği' gerekçesiyle Türkiye’de toplatıldı.

2004 Chuck Palahniuk “Konuk Yazar” olarak New York Eyaleti Yazarlar Enstitüsü’nde bulundu.
Yazarlar Atölyesi’ni organize etti.

2005 Boğaziçi Üniversitesi öğretim üyelerinden oluşan bilirkişilerin hazırladığı rapordaki "*Tıkanma*, edebi bir eserdir ve Palahniuk yüzyılımızın en önemli yazarlarından biridir" ifadesine katılan İstanbul 2. Asliye Ceza Mahkemesi kitap hakkında beraat kararı verdi.

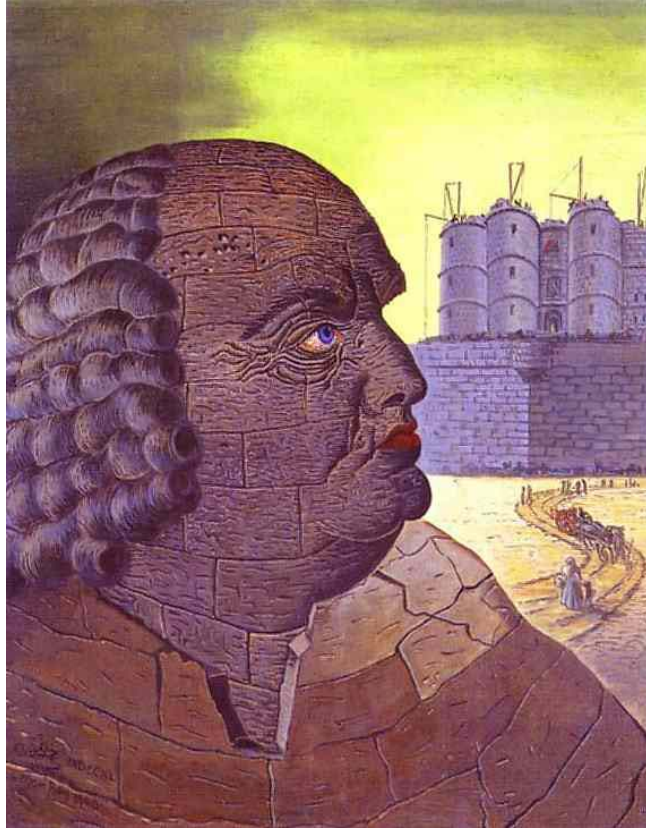
Ek-2

RESİMLER



Resim-1

Marcel Duchamp, *Fountain*, hazır-yapım: Porselen, 1917



Resim-2

Man Ray, *Marquis De Sade'in Portresi*, renkli litografi, 74x52 cm., 1970



Resim-3

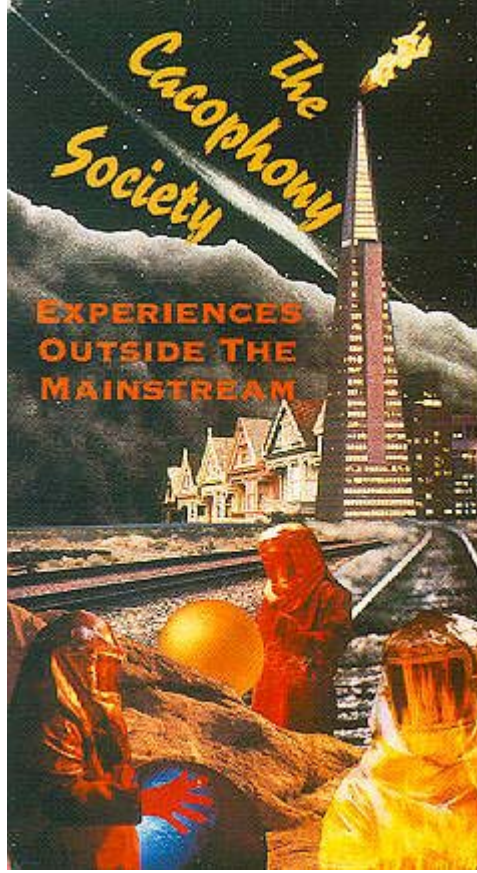
Alexander Brener tarafından Malevich'in Suprematizm resmi üzerine çizilen dolar işareti (4 Ocak 1997, Stedelijk Museum, Hollanda)



Resim-4
Frank Pietronigro, *Köksapsal*, tuval üzerine akrilik, 40"x30", 1997



Resim-5
Chuck Palahniuk



Resim-6
Kakofoni Topluluğu'na ait bir afiş



Resim-7
J.R. "Bob" Dobbs



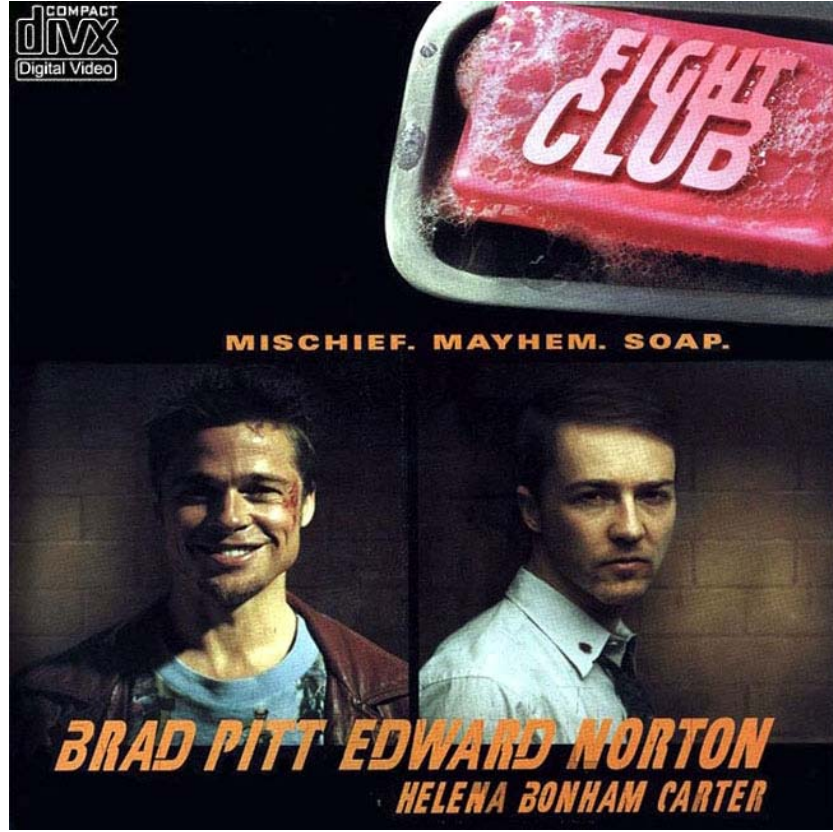
Resim-8

Portland Kakofoni Topluluğu'nun 2002 yılında gerçekleştirdiği Noel Baba kostümlü etkinlik.



Resim-9

"Kurtuluş Ordusu". Kakofoni Topluluğu üyeleri Noel Baba kostümleriyle.



Resim-10

David Fincher tarafından yönetilen Dövüş Kulübü'nün (1999) film posterinde Brad Pitt ve Edward Norton



Resim-11

Dövüş Kulübü'nde Marla rolüyle Helena Bonham Carter



Resim-12
Invisible Monsters kitap kapađı



Resim-13
Orlan



Resim-14
Joel-Peter Witkin



Resim-15
Joel-Peter Witkin, *Daphne ve Apollo*



Resim-16

Bir Grup Sözde Creedish

Kaynak: <http://www.autistici.org/loa/snd/survivor/official/foto/index.html>



Resim-17

1967 yılından bir kurgusal "Creedish" fotoğrafı. Moskova, Kızıl Meydan'da Sovyet Askerleri arasından görünen mürit.

Kaynak:

<http://clarence.supereva.com/contents/cultura-spettacolo/societamenti/speciali/991105creedish/08.html>



Resim-18

Creedish sözde BM bağlantısını gösteren fotoğraf.

Kaynak:

<http://clarence.supereva.com/contents/culturaspettacolo/societamenti/speciali/991105creedish/02.html>

NATIONAL BESTSELLER

Choke

A Novel



Chuck
Palahniuk

Author of
Fight Club


"Sheer anarchic fierceness of imagination. . . . A raw and vital book." —*The New York Times*

Resim-19

Choke'un kapak tasarımı

NATIONAL BESTSELLER

Lullaby

Chuck  Palahniuk

AUTHOR OF
Fight Club and *Choke*

"A story so eccentric and complex that you begin to understand why Palahniuk's literature is a breed all its own." — *USA Today*

Resim-20
Lullaby'in kapak tasarımı



Resim-21
Portland Şehir Merkezinin marinadan görünümü



Resim-22

Kuzeybatı Paranormal Olaylar Dedektiflik Bürosu yöneticisi Bob Chamberlain



Resim-23
Portland Yeraltı Mezarlığı'ndan bir görünüm



Resim-24
Gleall Dağı Şatosu



Resim-25
Bean Finneran, *İsimsiz*, 2003, PDX Galeri



Resim-26
Laure Heinz, *İsimsiz*, 2001, PDX Galeri



Resim-27
Theresa Dulce'nin Paul Guinan tarafından yapılan illüstrasyonu. *Too Much Coffee Man Magazine*'e kapak resmi olarak yapılan bu illüstrasyonda Theresa Dulce dergilerin Koruyucu Azizesi olarak resmedilmiştir.



Resim-28

Dövüş Kulübü'nde Tyler Durden rolündeki Brad Pitt



Resim-29

Gılı Gılı Salih rolündeki Okan Bayülgen *Ağır Roman* filminde Müjde Ar'la birlikte



Resim-30
Disneyland posteri



Resim-31
Las Vegas'in sembollerinden kovboy figürü



Resim-32
Andy Warhol, *Marilyn Monroe*



Resim-33
Jasper Johns, *Bayrak*



Resim-34

Roy Lichtenstein, *That's The Way—It Should Have Begun! But It's Hopeless*



Resim-35

Şangay Tünelleri'ne inen ziyaretçiler

KAYNAKLAR

Kitap ve Makaleler

- AKAY, Ali, **İktidar ve Direnme Odakları**, Bağlam Yay., İstanbul, 1995
- _____, **Armağan**, Bağlam Yay., İstanbul, 1999
- _____, **Minör Politika**, Bağlam Yay., İstanbul, 2000
- _____, **Kapitalizm ve Pop Kültür**, Bağlam Yay., İstanbul, 2002
- _____, **Postmodern Görüntü**, Bağlam Yay., İstanbul, 1997
- AKMAN, Kubilay, "Tarihin Ortanca Çocuklarının Sözcüsü: Palahniuk", **Mecmua**, sayı: 9
- _____, "Amerikan Tüketici 'Rüya'sı ve 'Sanat'ı", **Genç Sanat**, sayı:111
- _____, "İlahi Sunaktaki Ölümcül Fotoğraflar", **Genç Sanat**, sayı:115
- _____, "Sanatın Anti-teknolojileri", **Genç Sanat**, sayı: 117
- _____, "Orlan'ın Suretleri", Çev: Elif Gezgin, **İzinsiz Gösteri**, sayı: 37
- http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html
- AKTULUN, Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yay., Ankara, 2000
- AYDIN, Kamil, **Karşılaştırmalı Edebiyat-Postmodern Bağlamda Algılanışı**, Birey Yay., İstanbul, 1999
- AYTAÇ, Gürsel, **Genel Edebiyat Bilimi**, Papirüs Yay., İstanbul, 1999
- BAKHTIN, Mikhail, **Karnavaldan Romana**, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001
- _____, "Romanda Söz Dokusu", Aziz Çalışlar, **Estetik Yazıları**, Varlık Yay., İstanbul, 1984
- BATAILLE, Georges, **Edebiyat ve Kötülük**, Çev: Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1997
- _____, **Erotizm**, Çev: M. M. Yakupoğlu, Bilkamat Yay., Ankara, 1993
- _____, **Eros'un Gözyaşları**, Çev: M. M. Yakupoğlu, Göçebe Yay., İstanbul, 1997
- BAUDRILLARD, Jean, "The Evil Demon of Images and the Precession of Simulacra", Thomas Docherty, (Ed), **Postmodernism: A Reader**, Columbia University Press, New York, 1993
- _____, **Amerika**, Çev: Yaşar Avunç, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1996

- _____, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yay., İzmir, 1998
- _____, **Kötülüğün Şeffaflığı**, Çev: Işık Ergüden, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1998
- _____, **Baştan Çıkarma Üzerine**, Çev: Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001
- _____, **Tam Ekran**, Çev: Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2001
- _____, **Cool Anılar III-IV (1990-2000)**, Çev: Yaşar Avunç, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2002
- _____, **Çaresiz Stratejiler**, Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yay., 2002
- BEST, S.-KEHLER, D., **Postmodern Teori**, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1998
- BLANCHOT, Maurice, **İtiraf Edilemeyen Cemaat**, Çev: Işık Ergüden, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1997
- BOGUE, Ronald Bogue, **Deleuze-Guattari**, Çev: İ. Öğretir-A.Utku, Birey Yay., İstanbul, 2002
- DAVIS, Kathy, **Dubious Equalities and Embodied Differences**, Rowman&Littlefield, 2003
- DEBORD, Guy, **The Society of Spectacle**,
http://library.nothingness.org/articles/SI/en/pub_contents/4
- DELEUZE, G.-PARNET, C., **Diyaloglar**, Çev: Ali Akay, Bağlam Yay., İstanbul, 1990
- _____-GUATTARİ, F., **Felsefe Nedir?**, Çev: Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1996
- _____, "İçerik ve Anlatım", Çev: Ahmet Soysal, **Yazko Çeviri**, Sayı: 16-17
- _____, **Kapitalizm ve Şizofreni 1**, Çev: Ali Akay, Bağlam Yay., İstanbul, 1990
- _____, **Kapitalizm ve Şizofreni 2**, Çev: Ali Akay, Bağlam Yay., İstanbul, 1993

- DELLALOĞLU, Besim F. Dellaoğlu, **Romantik Muamma**, Bağlam Yay., İstanbul, 2002
- DİKEN, Bülent, “İdeolojik Fanteziler: ‘İçimizdeki Faşizm’-Lacan, Zizek, Deleuze ve Guattari”, **Birikim**, Sayı: 107
- _____ -LAUSTEN, C. B., Bülent Diken & Carsten Bagge, Lausten, **Enjoy your Fight! – “Fight Club” as a symptom of the Network Society**, <http://www.lancs.ac.uk/fss/sociology/papers/diken-laustsen-enjoy-your-fight.pdf>
- EAGLETON, Terry, **Edebiyat Kuramı**, Çev: Tuncay Birkan, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2004
- _____, **Eleştiri ve İdeoloji**, Çev: E. Tanım-S. Öztopbaş, İletişim Yay., İstanbul, 1985
- ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yay., İstanbul, 2001
- ECO, Umberto, **Açık Yapıt**, Çev: Pınar Savaş, Can Yay., İstanbul, 2001
- _____, **Günlük Yaşamdan Sanata**, Çev: Kemal Atakay, Can Yay., İstanbul, 1995
- FISCHER, Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Burç Evrim, Özgür Yay., İstanbul, 1974
- FOUCAULT, Michel, **Cinselliğin Tarihi 1**, Çev: Hülya Tufan, Afa Yay., İstanbul, 1993
- FUREDI, Frank, **Korku Kültürü**, Çev: Barış Yıldırım, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001
- GÜMÜŞ, Semih, **Roman Kitabı**, Adam Yay., İstanbul, 1991
- GÜRBİLEK, Nurdan (çev.), “Tanımlar”, **art-ist**, sayı: 1
- GÜRSEL, Nedim, **Başkaldıran Edebiyat**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1997
- HARDT, M.-NEGRI, A., **İmparatorluk**, Çev: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003
- JAMESON, Fredric, **Marksizm ve Biçim**, Çev: M. H. Doğan, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1997

- KAÇAN, Metin, **Ağır Roman**, Can Yay., İstanbul, 2003
- KUMAR, Krishan, **Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma**, Çev: Mehmet Küçük, Dost Yay., Ankara, 2004
- LUCY, Niall, **Postmodern Edebiyat Kuramı**, Çev: Aslıhan Aksoy, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003
- LUKACS, Georg, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Çev: Cevat Çapan, Payel Yay., İstanbul, 1969
- _____, **Estetik 1**, Çev: Ahmet Cemal, Payel Yay., İstanbul, 1978
- _____, “Gerçekçilik Değerlendiriliyor”, **Estetik ve Politika**, Çev: Ünsal Oskay, Eleştiri Yay., İstanbul, 1985
- LUNAÇARSKİ, A.V., **Sanat ve Edebiyat Üzerine**, Çev: Kevser Kavala, Adam Yay., İstanbul, 1982
- LYOTARD, J.F., **Postmodern Durum**, Çev: Ahmet Çiğdem, Vadi Yay., Ankara, 1994
- MARKUS, Gyorgy, “Kültür Toplumu: Modernliğin Kuruluşu”, G. Robinson-J. Rundell, (Ed), **Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek**, Çev: Ertuğrul Başer, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999
- MARX, K.-ENGELS, **Sanat ve Edebiyat**, Çev: Murat Belge, de Yay.
- MAUSS, Marcel, **The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies**, Translation: W. D. Halls, Routledge, 2001
- MORAN, Bema, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yay., İstanbul, 1999
- NABOKOV, Vladimir, **Edebiyat Dersleri**, Çev. Fatih Özgüven, Ada Yay., İstanbul, 1988
- NIETZSCHE, Friedrich, **Ecce Homo**, Çev: Can Alkar, Say Yay., İstanbul, 1996
- ORLAN, “Carnal Art”,
http://www.dundee.ac.uk/transcript/volume2/issue2_2/orlan/orlan.htm
- PALAHNIUK, Chuck, **Dövüş Kulübü**, Çev: Elif Özsayar, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001
- _____, **Gösteri Peygamberi**, Çev: F. U. İrklı, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2002

- _____, **Choke**, Vintage, London, 2002
- _____, **Invisible Monsters**, Vintage, London, 2003
- _____, **Lullaby**, Vintage, London, 2003
- _____, **Kaçaklar ve Mülteciler**, Çev: Esra Arışan, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2005
- PARLA, Jale, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yay., İstanbul, 2003
- PLISNIER, Charles, **Roman Üzerine Düşünceler**, Çev: Hilmi Uçan, Hece Yay., Ankara, 2003
- READ, Herbert, "Devrimci Sanat Nedir?", Enis Batur (Ed), **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yay, İstanbul, 1998
- ROBINSON, Tasha, "Chuck Palahniuk", **The Onion A.V. Club**, volume: 38, issue 42
- ROSE, Barbara, "Orlan: Is It Art/Orlan and the Transgressive Act", **Art in America**, 81:2
- ROSENAU, P. M., **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, Bilim ve Sanat Yay., Çev: Tuncay Birkan, Ankara, 1998
- SADE, M. D., **Justine-Erdemin Felaketleri**, Çev: Birsal Uzma, Çiviyazıları Yay., İstanbul, 2000
- _____, **Sodom'un 120 Günü**, Çev: Birsal Uzma, Çiviyazıları Yay., İstanbul, 2000
- SAID, Edward, **Kış Ruhü**, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yay., İstanbul, 2000
- _____, **Kültür ve Emperyalizm**, Hil Yay., İstanbul, 2005
- SAKALLI, Cemal, "Karşılaştırmalı Yazınbilim Kuramları ve Yöntem Sorunu", A.O. Öztürk (Ed), **Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları**, Sel-Ün Yay., Konya, 1998
- SUCHKOV, Boris, **Gerçekçiliğin Tarihi**, Çev: Aziz Çalışlar, Bilim Yay., İstanbul, 1976
- TEPEBAŞILI, Fatih, **Edebiyat ve Roman**, Çizgi Kitabevi Yay., Konya, 2001

- TUNALI, İsmail, **Grek Estetik'i**, Remiz Kitabevi, İstanbul, 1983
- YETİŞKEN, Hülya, **Estetiğin ABC'si**, Kabalcı Yay., İstanbul, 1998
- YÜCEL, Tahsin, **Eleştirinin ABC'si**, Simavi Yay., İstanbul, 1991
- WELLEK, R.-WARREN, A., **Yazın Kuramı**, Çev: Y. Salman-S. Karantay, Adam Yay., İstanbul, 2001
- WOLFF, Janet, **Sanatın Toplumsal Üretimi**, Çev: Ayşegül Demir, Özne Yay., İstanbul, 2000
- ZIMMERMAN, H. D., **Yazınsal İletişim**, Çev: Fatih Tepebaşılı, Çizgi Kitabevi Yay., Konya, 2001

Web-siteleri

- <http://www.antoninartaud.org>
- <http://www.chuckpalahniuk.com>
- <http://www.chuckpalahniuk.net>
- <http://www.dvdtalk.fightclub.html>
- <http://www.izinsizgosteri.net>
- <http://library.nothingness.org>
- <http://www.powels.com>
- <http://www.theonionavclub.com>
- <http://www.wikipedia.org>

Gazeteler

- Guardian, 13 Mart 2004
- New York Times, 12 Eylül 2002
- Radikal, 18 Mayıs 2005

ÖZGEÇMİŞ

1975 yılında İstanbul'da doğdu. 1992 yılında Malatya Lisesi'nden mezun oldu. 1999 yılında, sosyoloji lisans öğrenimini Mimar Sinan Üniversitesi'nde tamamladı. 2001 yılında, Doç. Dr. Besim F. Dellaloğlu'nun danışmanlığında, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı'nda, "Lukacs'ın Sanat Anlayışı/Sanat Sosyolojisi Açısından Bir Değerlendirme" başlıklı teziyle yüksek lisans derecesi aldı. Halen, Anadolu Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.