



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

**DOKTORA
TEZİ**

POSTMODERNİZMİN RUS EDEBİYATINA YANSIMALARI

ORÇUN ALPAY

RUS DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ARALIK 2019



POSTMODERNİZMİN RUS EDEBİYATINA YANSIMALARI

ORÇUN ALPAY

DOKTORA TEZİ

RUS DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

ARALIK 2019

Orçun ALPAY tarafından hazırlanan "POSTMODERNİZMİN RUS EDEBİYATINA YANSIMALARI" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / ~~OY ÇOKLUĞU~~ ile Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Ayla KAŞOĞLU

Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



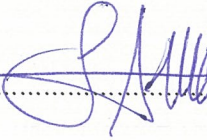
Başkan : Prof. Dr. Zeynep Bağlan ÖZER

Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



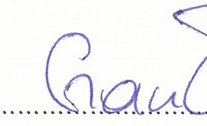
Üye : Doç. Dr. Sabire ARIK

Polonya Dili ve Edebiyatı, Ankara Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Üye : Doç. Dr. Gamze ÖKSÜZ

Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



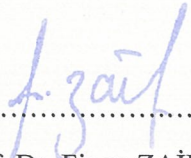
Üye : Dr. Öğr. Üyesi Leyla HACIZADE

Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, Konya Selçuk Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



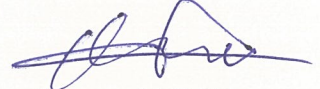
Tez Savunma Tarihi: 18/12/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.


.....
Prof. Dr. Figen ZAİF
Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, Tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Orçun ALPAY

26.12.2019

POSTMODERNİZMİN RUS EDEBİYATINA YANSIMALARI

Doktora Tezi

ORÇUN ALPAY

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Aralık 2019

ÖZET

İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan sosyal, ekonomik, siyasi ve kültürel değişiklikler, postmodern olarak adlandırılan yeni bir çağın başlangıcını oluşturur. 1960'lı yıllar ve özellikle 1968 Mayıs Olayları ile başlayan özgürlükçü hareketler ve etkileri kültürel, sanatsal ve edebi alana uzanan yeni bir görüşün doğmasına öncülük eder. Sosyalist Gerçekçi yaklaşımın 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar yazına egemen olduğu, Sovyet baskısının kademeli olarak sürdüğü Rusya'da, postmodern edebiyat perestroyka dönemine kadar çoğunluğu muhaliflerden oluşan muhtelif yeraltı topluluklarının çalışmaları ile adını duyurur. Bu dönemden itibaren hem edebi hem de akademik anlamda popüler bir konu olan postmodernizm, Sovyetler Birliği'nin dağıldığı 1991 yılında Rus Edebiyatı'nın canlı bir gerçeği olarak ilan edilir. Tezimizin amacı, postmodernizm olarak adlandırılan dönemin tarihsel, sosyolojik ve edebi kökenlerini, gelişim sürecini teorik ve örneklemeli olarak göstererek Rus postmodern edebiyatını incelemek ve Sovyet muhalefeti ile ünlenen bu edebiyatın eserlere nasıl yansıdığını ortaya koymaktır.

Bilim Kodu : 31324

Anahtar Kelimeler : Postmodernizm, Rus Edebiyatı, Sosyalist Gerçekçilik, Batı Edebiyatı

Sayfa Adedi : 291

Danışman : Prof. Dr. Ayla KAŞOĞLU

THE REFLECTIONS OF POSTMODERNISM ON RUSSIAN LITERATURE
(Ph. D. Thesis)

ORÇUN ALPAY

GAZİ UNIVERSITY
SOCIAL SCIENCES INSTITUTE

December 2019

ABSTRACT

The dramatic socio-economic, political and cultural changes brought about by the Second World War heralded the advent of a new era, called the postmodern age. The freedom movements of 1960s that became widespread with the May 1968 uprisings have often been regarded as the events leading to the birth of a new worldview that encompassed the cultural, artistic and literary worlds. The new outlook in the literature affected several parts of the world, including the Soviet Russia, where up until then the Socialist Realism dominated the Russian literature with the help of the oppressive socio-political system. The postmodern literature in the Soviet Russia, on the other hand, was characterized predominantly by the works of various dissident underground literary circles. Becoming a popular subject in time, both amongst literary and academic circles, postmodernism was declared by many as the living testimony of the Russian literature when the Soviet Union was dissolved in 1991. In this respect, this thesis examines the age of postmodern Russian literature from its historical, sociological and literary origins, dating back to the Enlightenment thought, until the end of the 20th century by framing its theoretical basis upon the works of main dissident postmodern literary figures.

Science Code : 31324

Key Words : Postmodernism, Russian Literature, Socialist Realism, Western Literature

Page Number : 291

Supervisor : Prof. Dr. Ayla KASOGLU

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam süresince, hatta yaklaşık on yıldan beri devam eden lisansüstü hayatım boyunca benden manevi desteğini, akademik teşvik ve paylaşımcılığını esirgemeyen değerli danışmanım Sn. Prof. Dr. Ayla KAŞOĞLU'na; konuyla ilgili ulaşması zor kaynaklara erişmeme yardımcı olması ve kendi çalışmalarını benimle paylaşmasıyla Monash Üniversitesi Dil, Dilbilim ve Kültür Okulu'nda görev yapan Sn. Doç. Dr. Slobodanka Vladiv-Glover'a; kadim dostum Hakan KÖKSAL'a; bu zorlu süreçte sonsuz bir anlayış ve destek sunan aileme; sevgili eşim İmge Alpay'a ve varlığıyla yaşamımı kutsayan biricik kızım Seher Ada'ya teşekkürlerimi bir borç bilirim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

POSTMODERNİZMİN TARİHÇESİ

1.1. Bir Terim ve Kavram Olarak Postmodernizm-Postmodernite	5
1.2. Postmodernizmin Tarihi ve Gelişim Evreleri.....	9
1.3. Postmodernizm ve Edebiyat.....	30
1.3.1. Batı ve Türk Edebiyatında Postmodernizm	49
1.3.1.1 Amerikan edebiyatında postmodernizm	50
1.3.1.2. Alman edebiyatında postmodernizm	55
1.3.1.3. Fransız edebiyatında postmodernizm.....	60
1.3.1.4. Türk edebiyatında postmodernizm	64
1.4. Postmodernizmin Diğer Sanat Dallarına Yansıması	70
1.4.1. Resim Sanatında Postmodernizm.....	70
1.4.2. Tiyatro ve Sinemada Postmodernizm	73
1.4.3. Mimaride Postmodernizm	77
1.5. Postmodernizme Yönelik Eleştiriler	81

İKİNCİ BÖLÜM

RUSYA'DA POSTMODERNİZM

2.1. Postmodern Rus Edebiyatının Doğuşu	87
---	----

Sayfa

2.2. Rus Edebiyatında Postmodernizm Araştırmaları.....	110
2.3. Postmodernizm, Sosyalist Gerçekçilik ve Anti-Komünizm.....	116
2.3.1. Postmodernizm ve Sovyetler Birliği'ndeki Muhalif Hareketler	116
2.3.2. Anti Sovyet Sanat Hareketleri: Rus Kavramcılığı-Sots Art	128

3. BÖLÜM**POSTMODERN RUS YAZARLAR VE ESERLERİNİN İNCELENMESİ**

3.1. Postmodern Rus Yazarlar Ve Eserlerinin İncelenmesi.....	137
3.1.1. Andrey Bitov.....	141
3.1.1.2 Andrey bitov'un puşkin evi.....	151
3.1.2. Saşa Sokolov	170
3.1.2.1. Saşa sokolov'un budalalar okulu	177
3.1.3. Venedikt Yerofeyev	194
3.1.3.1. Venedikt yerofeyev'in walpurgis gecesi ya da komutanın adımları.....	204
3.1.4. Vladimir Sorokin.....	218
3.1.4.1. Vladimir sorokin'in dört cesur yürek'i	228
3.1.5. Viktor Pelevin	239
3.1.5.1. Viktor pelevin'in omon ra'sı.....	249
SONUÇ VE DEğERLENDİRME	263
KAYNAKLAR.....	271
ÖZGEÇMİŞ	291

GİRİŞ

Milyonlarca insanın yaşamını yitirmesiyle dünya ve insanlık tarihinde derin izler bırakan İkinci Dünya Savaşı, toplum ve toplum yaşamını etkileyen tüm somut ve soyut değerlerin yeniden ele alınması noktasında önemli bir milat oluşturur. Modern çağdan, hatta daha da öncesinden beri büyük ideolojilere yüzyıllardır duyulan inancın hüsrarla sonuçlanmasının akabinde, 20.yy.ın ikinci yarısı itibariyle yükselmeye başlayan liberal eğilimler, sosyal ve ekonomik açıdan yeniden yapılanmalarının yanı sıra birey, özne, cinsiyet bağlamında özgürlük hareketlerini de beraberinde getiren yeni bir dünya düzeni ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Etkileri, geçtiğimiz yüzyılın başlarına dek uzanan postmodernitenin olgunlaşmasıyla birlikte postmodernizm olarak adlandırılan ve yakın geçmiş ile şimdinin ana akımı olan bu yeni dönem, günümüz dünyasının simülatif gerçekliğini ve algı merkezli dünya görüşünü yansıtan kilit bir kavram olur.

İlk kez Alman yazar ve düşünür Rudolf Panwitz (1881-1969) tarafından nihilizm ve Avrupa kültüründeki değerlerin çöküşünü tanımlamak üzere **Avrupa Kültür Krizi (Die Krisis der europäischen Kultur)** adlı eserinde yazılı olarak yer alan postmodernizm, 1950'li yıllardan itibaren Irving Howe (1920-1993), Harry Levin (1912-1994), Leslie Fiedler (1917-2003) ve Ihab Hassan (1925-2015) gibi edebiyat eleştirmenleri tarafından ciddiyle tartışılan bir konu olur. Onların ışık tuttuğu bu araştırmalar, 20.yyın son çeyreği itibariyle Brain McHale (1952-), Alan Wilde (1929-) ve Linda Hutcheon (1947-) gibi akademisyenlerin çalışmalarıyla geliştirilir.

Sosyo-politik ekseninde başlayıp kültürel alana sirayet eden 1968 Mayıs olaylarına şahitlik etmesiyle köklü bir dönüşümün fitilinin ateşlendiği 60'lı yıllardan itibaren postmodernizm, özellikle Fransız post-yapısalcılığı egemenliğinde, aralarında Michel Foucault (1926-1984), Jacques Derrida (1930-2004), François Lyotard (1924-1998), Roland Barthes (1915-1980), Gilles Deleuze (1925-1995), Pierre-Felix Guattari (1930-1992), Jean Baudrillard (1929-2007), Umberto Eco (1932-2016) ve Julia Kristeva'nın (1941-) bulunduğu düşünürlerin görüşleriyle etkileri felsefeden psikolojiye, sosyolojiden tarihe, en önemlisi de sanata, dilbilime ve edebiyata uzanan bir gelişim sürecini takip eder; bu bağlamda postmodernizmin

modernizm ile ayrışmasını sağlayan *post* takısı, yalnızca onda değil, sözü geçen tüm alanlarda farklılaşan bakış açısının bir göstergesini oluşturur.

Dadaist sanatçı Marcel Duchamp'ın (1887-1968) 20.yy.ın başında **Çeşme (The Fountain)** adıyla bilinen pisuvar biçimindeki ünlü hazır nesnesi ve *Mona Lisa* tablosunun reproduksiyonu ile Andy Warhol (1928-1987) ve Richard Hamilton (1922-2011) gibi *Pop-Art* sanatçılara ilham kaynağı olması, Leslie Fiedler'in **Geç Şu Sınırı-Kapat Şu Boşluğu (Cross the Border, Close the Gap)** adlı 1969 tarihli sarsıcı makalesiyle adını duyuran, Fredric Jameson (1934-), Charles Jencks (1939-), Richard Rorty (1931-2007) gibi isimlerin fikirleriyle gelişen postmodernizm, felsefi ve sanatsal kökenleri açısından Amerikan-İngiliz menşeli olup Fransız yapısalcı düşüncesinin yoğrulmasının ardından gelen süreçte Batı'da, sonrasında ise Doğu'da etkilerini göstermeye başlar. İkinci Dünya Savaşı'nın iki ezeli rakibi Almanya ve Rusya'da edebi postmodernizm, rejim ve ona bağlı şekillenen siyasal düzen dâhilinde sanatsal modernizmi nihai olarak tamamlayamadığından diğer Batılı ülkelere nazaran daha geç bir dönemde varlığını gösterir.

Somut anlamda öncelikli olarak mimari alanında izleri görülmeye başlanan postmodernizm, tarih için kısa sayılabilecek on yıllık bir zaman diliminde, resim, sinema, tiyatro, müzik vb. gibi pek çok alanda da etkili olur. Pastiş, parodi, ikili kodlama, kolaj, illüzyon vb. tüm görsel sanat dallarında ortak olan pek çok yöntemi alanlar arasında kullanıma açarak uygulayan postmodernizm, düzensizlik, parçalılık ve semantik kaos olarak olarak yansıdığı edebiyatta metinlerarasılık ve yapısökümüne bağlı olarak ironi, metonimi, söz oyunlarını içeren tekniklere dayalı retorikten yararlanır.

Parçalı, eklektik, çok katmanlı metin yapısı içinde sergilediği kaotik ve çarpıcı dil-anlatım özellikleriyle postmodernizm, edebiyattaki yansımalarını Amerika'da Beat Kuşağı, Fransa'da *Tel Quel* gibi oluşumlar ile Almanya'da post-apokaliptik süreç sonrası savaş karşıtı büyülü gerçekçi yazarlar, Rusya'da ise geç Sovyet dönemi içinde şekillenen yeraltı sanat toplulukları ile görülmeye başlanır. Batılı edebiyat yöntemlerini benimseyen Rus postmodern edebiyatının diğer modern sonrası edebiyatlardan en büyük farkı, onun Sovyet geçmişi nostaljik ve parodik bir

biçimde ele alması, başka bir ifadeyle rejim ve rejim güdümündeki edebiyata karşı yürütülen muhalefetin yazıdaki bedenselleşmesinde görülebilir.

Tezimizin ilk bölümünde-Rus edebiyatında postmodernizmin izlerini aramadan önce-postmodernizmi bir kavram olarak detaylıca tanımlamaya, Aydınlanma Çağı'ndan ortaya çıkışına uzanan süreç içindeki tarihsel gelişim evrelerini irdelemeye, postmodernizm ve edebiyat ilişkisini ortaya koymaya, Amerikan, Alman, Fransız ve Türk edebiyatlarında nasıl özellikler ve örnekler taşıdığını göstermeye, resim, sinema, tiyatro, mimari gibi alanlardaki yansımalarını ve nihayetinde çok tartışılan postmodernizme yönelik eleştirileri değerlendirmeye çalıştık. Geniş teorik bilgilerden oluşan bu bölüm bize hem postmodernizmi daha detaylı olarak tanımamıza hem de Rus postmodern edebiyatını çağdaş yazın tarihi içinde konumlandırmamıza olanak sağladı.

Çalışmamızın teorik omurgasını oluşturan Rus Edebiyatında Postmodernizm adlı ikinci bölümde ise Mihail Epstein, Aleksandr Genis, Mark Lipovetski, Vyaçeslav Kurıtsın, Slobodanka Vladiv-Glover, İrina Skoropanova gibi alanın önde gelen akademisyen-yazarlarının görüşleri ışığında 1960'lı yılların sonu ile başlayıp etkilerini halen sürdüren Rus postmodern edebiyatının doğuşu, gelişim aşamaları ve Batı postmodernizmi ile ayrışan yönlerini ortaya koymayı, bu alanda önde gelen araştırmacılar ile onların çalışmalarını, akabinde Rus postmodernizminin düşünce yapısıyla ortak bakış açısına sahip muhalif hareketleri ve buna bağlı olarak ortaya çıkan Sots-art-Rus Kavramcılığı gibi pre-postmodernist eğilimler gösteren akımları irdelemeye ve aktarmaya çalıştık.

Tezimizin üçüncü bölümde onlarca Rus postmodern yazar arasından Venedikt Yerofeyev, Andrey Bitov, Saşa Sokolov, Vladimir Sorokin, Tatyana Tolstaya, Lyudmila Petruşevskaya ve Viktor Pelevin'in çalışmalarına detaylı olarak yer verdik. Bu yazarları seçmemizde Sovyetik göndermeleri, çarpıcı dil-anlatım özellikleriyle Rus postmodern edebiyatın erken ve geç dönem eserleri arasında ön plana çıkan farklı türdeki beş eserin incelemeleri belirleyici etken olup aynı zamanda yazarlarının biyografilerine de bu bölümde yer verdik. Bu hususta Andrey Bitov'un **Puşkin Evi**, Venedikt Yerofeyev'in **Walpurgis Gecesi veya Komutanın Adımları**, Saşa Sokolov'un **Budalalar Okulu**, Vladimir Sorokin'in **Dört Cesur Yürek** ve Viktor

Pelevin'in **Omon Ra** adlı eserleri tercih etmemizde postmodernizmle özdeşleşen anarşi, şizofreni, nostalji ve totalitarizm karşısında aranan özgürlüğün hem birey olarak Sovyet toplumu içinde başarılması güç olan kolektiflikten uzak muhalif duruşları hem de eserleriyle yazıdaki güçlü temsillerini sunmaları belirleyici oldu. Üçüncü bölümdeki sıralamayı eserlerin yazım tarihine göre tasnif ettik.

Rus Edebiyatı ağırlıklı olmak üzere tarih, sosyoloji ve felsefe üçgeninde oluşum ve gelişim sürecini, farklı sanat türleri ve edebiyatlara yer vererek geniş bir perspektiften tartışmaya çalıştığımız "Postmodernizmin Rus Edebiyatına Yansımaları" başlıklı çalışmamız, Türkçede benzeri 1960'lı yıllardan yakın geçmişe dek uzanan zaman zarfına hâkim bir akım olan postmodernizmin tanımı, tarihsel-sosyolojik kökeni, gelişim süreci, söylem ve yöntem açısından ön plana çıkan özellikleri esas alınarak uygun alt başlıklarla belirlenmiş olan edebiyat, sanat dalları ile yazarların biyografi ve eserlerinin analizleriyle sınırlandırılmıştır. Araştırmamızda kitap, makale ve süreli yayınlardan yazılı-görsel röportaja, video kayıtlarına uzanan zengin bir materyal ağından yararlandık. Yakın tarihimizin popüler bir akımı olan postmodernizmin kapsamlı bir incelemesini sunmanın yanı sıra, konuyla ilgili olarak akademisyen Ayla KAŞOĞLU'nun 2002 yılında *Littera* dergisinde yayımlanan **Postmodern Edebiyatın Rusyadaki Yansımaları** başlıklı makalesi ve akademisyen Leyla Hacızade'nin **Postmodern Edebiyatta Estetik Algısı** ile Tamilla Aliyeva'nın **Sovyet Postmodernizminin Karşılaştırmalı Tipolojisi Üzerine Notlar (Rus, Azerbaycan ve Türk Postmodernizminden)** adlı çalışmaları dışında Türkçe kaynak bulunmayan Rus postmodern edebiyatına Rusça ve İngilizce kaynaklar ışığında detaylı bir akademik bakış kazandırmayı amaçladık.

1. BÖLÜM

POSTMODERNİZMİN TARİHÇESİ

1.1. Bir Terim ve Kavram Olarak Postmodernizm-Postmodernite

1960'lı yıllarda yaşamımıza giren ve günümüzde halen tartışmaların devam ettiği postmodernizm, Latince kökenli “post” ve “modernismus” kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşur ve anlam itibarıyla modernizm sonrasına işaret eder. İsim olarak basit bir bileşik sözcükten ibaret görünmesine ve kendinden önceki sanatsal akımlardan (Klasisizm, Realizm, Modernizm vs.) farklı olarak kendine özgü bir isme sahip olmamasına rağmen kavram açısından oldukça karmaşık bir kimliğe bürünmüştür. Başlı başına bir sözcük olarak bile anlambilimsel karşılığında *modernizmin sonrasını-ötesini* niteleyen postmodernizmin kavram olarak ne ifade ettiği, hangi dönemi kapsadığı, miladının nereye dayandığı gibi sorular araştırmacı gözünde bir muamma yaratmaktadır. Bununla beraber dilsel ve yapısal özellikleri, tarihi ve felsefi dayanağı açısından sınırları kısmen belirlenmiş olsa da postmodernizmin günümüze kadar nihai geçerliliğe sahip bir tanımlı yapılamamıştır. Akademisyen Simon Malpas bu durumu postmodernizmin açık ve anlaşılır olmayı savunan rasyonaliteyi reddetmesiyle ilişkilendirirken (Malpas, 2005: 5) pek de haksız sayılmaz; çünkü rasyonalitenin karşıtı olan irrasyonalite, tutarlılık yerine tutarsızlık, tekil yerine çoğul olanı seçmesi onun net bir ifadeye bürünüp belirli bir kalıba sokulmasını iyice güçleştirmektedir.

Postmodernizm bir terim olarak ilk kez İngiliz ressam John Watkins Chapman (1832-1903) tarafından 1870'li yıllarda Fransız empresyonist sanatından daha modern ve avangart olduğunu öne sürdüğü resim türünü belirtmek için kullanılır. Sonrasında terim 1917 yılında Alman yazar ve düşünür Rudolf Pannwitz'in (1881-1969) yazdığı **Avrupa Kültür Krizi (Die Krisis der europäischen Kultur)** adlı eserinde nihilizm ve Avrupa kültüründeki değerlerin çöküşünü tanımlamak üzere kullanılmıştır (Best-Kellner 1991: 5-6). İspanyol dilbilimci ve yazar Federico de Onis'in (1885-1966) 1934 yılında Madrid'de basılan **Hispanik Amerikalıların İspanyol Şiir Antolojisi (Antologia de la poesia espanola e hispanoamericana)** (1882-1932) adlı eserinde 20.yy'ın ilk dönemlerinin sanatsal akımını tanımlamak

için “postmodernismo” kelimesinin kullanıldığı görülmektedir (Thompson 2004: 6). Benzer kullanıma Dudley Fitss’in 1942 yılında yayımlanan “**Çağdaş Latin Amerika Şiir Antolojisi**” (**Anthology of Contemporary Latin-American Poetry**) adlı eserinde de rastlanmaktadır (Toynbee 1947: 85). Edebiyat bağlamında ise 1950’li yılların sonunda edebiyat eleştirmenleri Irving Howe (1920-1993) ve Harry Levin (1912-1994), 1960’lı yıllardan itibaren de daha yerleşik bir terim olarak eleştirmenler Ihab Hassan (1925-2015) ve Leslie Fiedler (1917-2003) tarafından kullanılmış olup sonraki on yıldan günümüze yazınbilimde de önemli bir kavram olarak yer almaya başlamıştır.

Kavramın bu muğlak yapısı ve çoğulcu tanımlamaları günümüzde, özellikle de son 30 yıldan bugüne sanat, edebiyat, müzik, moda vs... gibi alanlarda ortaya çıkan eserlerin hemen hemen hepsinin medya eliyle hedef kitle tarafından *postmodern* olarak adlandırılması yanılığını yaratmıştır. Bu yanılığın, terimin müphem olduğu kadar popüler olmasından da kaynaklanmaktadır. Postmodernizm, şüphesiz, özellikle 1980’li yıllardan itibaren yaşamın her alanında etkin ve egemen olan bir akımdır, ancak onu yalnızca zaman mefhumu açısından değerlendirmek, postmodernizmin *genel anlamıyla* zamansızlığa (zaman ötesine) uzanan, anakronist* davranan çok boyutlu yapısına ters düşebilir. Bu bağlamda postmodernizmi güncel olan ile ilişkilendirirken onun her şeyden önce sosyo-kültürel bir yeniden yapılanma durumu olduğunu belirtmek gerekir. Bu yeniden yapılanma, modernizmin varlığının ötesinde kendini daha ileride bir zaman ve durum çizgisinde konumlandırır. Nitekim onun modernizmden sinsice kaçışını niteleyen ‘post’ öntakısı, 20.yy.ın ikinci yarısına uzanan dönemde post-tarihsel, post-endüstriyel, post-kültürel vb. gibi biçimlerde de kullanılmaktadır. (Hoffmann, 2005: 35) Bu terimlerin hepsi, bağımsız olarak bu yeni döneme ait terminolojilerin bir parçası olsalar da, esas itibarıyla postmodernizm ile ortaya çıkmış olup yine onun sınırları içinde değerlendirilmektedir. Dolayısıyla postmodernizm tüm bu sosyal, kültürel, sanatsal ve ekonomik dönüşümleri kapsayan ve onlar üzerinde etkili olan yeni anlayışın adı olmuştur. Toplumlar ve kültürler arası iletişimin ve

* Anakronizm: Zamansal, kronolojik uyumsuzluk gösteren yaklaşım. Örneğin geçmişe ait bir edebi kişiliğin mevcut ya da gelecek zaman koşullarıyla yansıtılması. Лехин, И. В., Петров, Ф. Н., (1949), Словарь иностранных слов, Государственное издательство иностранных и национальных словарей, Москва, ст. 48.

etkileşimin arttığı, büyük ideolojilerin, anlatıların anlamını yitirerek güncel tabiriyle bir *fenomen* olma özelliğini kaybettiği, kuralların esnekleştiği, insanlar ve nesnelere arasındaki mesafelerin azaldığı hatta kimi zaman tamamen ortadan kalktığı, inanç ve tercihlerin sınırsızlaştığı günümüz çağının yansıması postmodernizm akımı içinde kendini bulmaktadır.

Postmodernizmin tarihsel sürecini niteleyen ve onun bir kimlik edinmesini sağlamak için gerekli altyapıyı oluşturan postmodernite de postmodernizm gibi muğlak ve müphem bir kavramdır. Buna karşın genel itibarıyla postmodernizm öncesi ortaya çıkan ve onun sonrasında bile etkisini sürdürebilecek olan durum ya da daha geniş bir ifadeyle pek çok yaşamsal alana sirayet eden sosyo-ekonomik bir dönüşüm süreci olarak tanımlanabilir. Postmodernizmin önde gelen isimlerinden Neomarksist kuramcı Fredric Jameson, (1934-) postmodernizmi genellikle modernizmle olan ilişkisi ile ilgili görüşlerin aksine sosyo-ekonomik ekseninde ele alarak onun ileri kapitalizm sayesinde yerleşik bir hal aldığını öne sürer. Nitekim ileri kapitalizm sayesinde kültür tüketiminin bir unsuru haline dönüşür. Modernizmde toplumsal olaylar kültür ve sanata yön verirken postmodernizmde sosyo-ekonomik olaylar daha ön plandadır.

Postmodern Felsefenin öncülerinden ünlü düşünür ve edebiyat eleştirmeni Jean François Lyotard'a (1924-1998) göre postmodern dönem, ulus devleti güçlendiren ancak aynı zamanda da onun geleneksel kurallarını yitiren ve bilginin seri üretiminin temel gücü olduğu Sanayi Devrimi toplumlarının ortaya çıkması ile bağlantılıdır (Андерсон, 2011: 19). Sanayi Devrimi, makineleşmeye başlayan ulus devletleri ortaya çıkararak onların güçlenmesini sağlamış, bu sayede üretim ve tüketim alışkanlıkları değişikliğe uğramıştır. Sosyo-ekonomik anlamda yaşanan bu dönüşümle beraber toplumsal ve kültürel alanlarda da büyük farklılıklar meydana gelir. Ancak toplumsal ve kültürel yaşama sirayet eden bu geçiş ve dönüşüm kimi araştırmacılara göre bir milat olmaktan çok (modernizm üzerinden yürütülen postmodernizm tanımlamalarında görüldüğü gibi) moderniteye karşı yeni bir bakış açısı olarak değerlendirilir.

Akademisyen Keith Tester (1960-), **Postmodernitenin Tarihi ve Zamanları (The Life and Times of Postmodernity)** adlı kitabının ön sözünde postmodernitenin

yeni dünyanın habercisi ya da bir dışavurumu olmadığını ifade ederek, onun modernitenin çözülmemiş ikilemelerinin ve imkânlarının bir yansıması olduğunu belirtir (Tester, 2002: 1) Bu çözülmemiş ikilemler bazı soruları da beraberinde getirir: Postmodernite gerçekten modernitenin getirdiğinin dışında bambaşka bir yenilik mi getirmiştir, yoksa yalnızca modernitenin başkalaşım geçirmiş bir hali olarak mı kendini gösterir? Ya da Jürgen Habermas'ın ifadesiyle anti-moderniteyi savunan *yeni muhafazakârların* uydurduğu bir şey midir? Yoksa Zygmunt Bauman'ın deyimiyle büyük bir ivmeyle sürekli olarak yeni alışkanlar edinerek yol alan *akışkan modernite* midir?

Postmoderniteye yönelik bu ve benzeri sorularla dolu tartışmalar hala süregelmektedir. Postmodernitenin tamamen başka bir çağın durumunu yansıtan bir olgu olduğu gerçeğini kabul etsek bile modernite olmadan ondan söz etmek oldukça zordur. Postmodernite, onu terimsel bir hapsoluş içine almanın da ötesinde onun sağladığı sosyal kazanımlardan da beslenmiş, dahası makineleşme sayesinde ivme kazanan endüstri, bilim, teknoloji vs gibi pek çok alanda modernitenin ona bıraktığı hatırı sayılır mirastan da yararlanmıştı. Modernitenin özellikle endüstriyel meyvelerini olgunlaştırarak onun ideolojik fanatizminden liberalliğin şefkatine sığınan postmodernite ile birlikte ağır sanayinin yerini günümüzde daha geçerli bir işlevsellik kazanmış olan hafif sanayinin, savaşın yerini saldırının, mutlakçılığın* yerini göreceliğin, bilincin yerini algının, bilginin yerini enformatiğin**, dilin yerini göstergenin aldığı bir dönüşüm gözlenir. Moderniteden postmoderniteye evrilen değişim süreci, postmodernizm açısından da benzer karşılaştırma üzerinden açıklanmaya çalışılır.

Bir zincirin halkaları gibi birbirine bağlı olan her akımda olduğu gibi postmodernizm de temelde kendinden önce egemen olan anlayıştan, başka bir deyişle modernizmden ve onun tükenmişliğinden doğmuştur. Buna karşın postmodernizm, genellikle kendini benzersiz, öncesiz olan yeni bir akım gibi gösterme eğilimindedir. Ancak ünlü şair ve tiyatro yazarı Bertold Brecht'in (1898-1956) deyimiyle yeni, eskiyi ortadan kaldırmak zorunda ve ortadan kalkmış yeni de onu aşmalıdır. Nitekim

* Siyasi, felsefi ve teolojik konularda mutlak prensipler benimseyen bir görüş. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/absolutism>.

** Bilginin özellikle elektronik makineler aracılığıyla düzenli ve akla uygun bir biçimde işlenmesi bilimi. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=B%C4%B0L%C4%B0%C5%9E%C4%B0M.

postmodernizmi anlamlandırma çabaları daha çok modernizm ve bilhassa onun aşırı uzantıları olan *avangart*, *yüksek modernizm** vs. kavramlar üzerinden yapılmaya çalışılmıştır. Postmodernizm, her ne kadar modernizmi reddetse de “yeni”ye açtığı yolun bir takipçisi olarak ona çok şey borçlu olduğu gibi hiyerarşik açıdan halefi, bir üst aşaması olmasıyla modernizm ile arasındaki bağları germekten öteye gidemez. Bu sebeple Ihab Hassan, düşmanı olarak addettiği modernizmi içinde barındırması, onu aşma, önüne geçme amacı taşıması açısından postmodernizmi korkak ve hoyrat bir terim olarak nitelendirir (Hassan, 1987: 46).

Sonuç olarak postmodernite ve postmodernizm terimlerinde yer alan *post* takısı, tamamen özgün bir var oluşa müsaade etmiyor gibi görünse de terimlerin kavramsallaşmasını sağlayarak karmaşanın ortadan kalkmasına bir nebze de olsa yardımcı olur. Bununla birlikte araştırmacıları geriye dönük bir karşılaştırma üzerinden tanımlama yapmaya da mecbur bırakır. Bu bağlamda postmodernite ve postmodernizm kavramlarını kendi içinde değerlendirmelerle ortaya koyma çabaları bir noktada yetersiz kalır. Postmodernite, modernitenin *aşkın (transcendental)* hali olarak postmodernizmin tarihsel-felsefi arka planını oluşturan bir kavramın ve terimin karşılığı iken postmodernizm ise postmodernitenin bir sonucu olarak onun yansıması ve gerçekleşme-olma halidir. Bu sebeple postmodernizmden bahsederken onun hazırlayıcısı olan postmodernite kavramına da değinmeyi uygun gördük.

1.2. Postmodernizmin Tarihi ve Gelişim Evreleri

“Postmodernizm nedir?” sorusuna bugüne kadar pek çok yanıt verilmiştir. Bu yanıtların çoğu, temelde postmodernizmin sosyo-kültürel bir evrim ya da kimi görüşlere göre ise daha çok modernizmin devamı niteliğinde ona yöneltilen bir saldırı şeklinde ortaya çıktığı yönündedir. Edebiyat bilimci Ihab Hassan, postmodernizmi “modernizmdeki dönüşüm” olarak adlandırırken (Hassan, 1987: 29), ünlü filozof ve yazar Umberto Eco (1932-2016) için ise “*Postmodernizm*,

* Aydınların bilgilerine ve bilimsel yeniliklere dayanarak modernizmi ileriye taşımayı amaçlayan ve İkinci Dünya Savaşı sonrası egemen olduğu düşünülen akım. Bkz: James C. Scott, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed* (New Haven, CT: Yale University Press, 1999), s.94-56.

modernizme bir cevaptır. Geçmişini yok edemeyeceğimizden, onu yok etmek dilsizliğe yol açacağından onu ironik bir şekilde, kurnazca yeniden düşünmek gerekmektedir (Eco, 2007: 77). Postmodernizm ile birlikte anlamın yıkılmasından sonra ortaya boşluk ve acı çıktığını ifade eden akademisyen-yazar Sezgin Kızılcılık de (1969-) Eco gibi postmodernizmi geçmişe bir yanıt olarak görür. Ona göre; *bu yanıt, geçmiş tüm kültürlerin, yıkılan her şeyin yaşayabilmek, varlığını sürdürmek için üzüntü içinde yeniden inşa edilen her şeyin geri getirilmeye çalışıldığı geçmiş bir kültürün restorasyonuna yöneliktir. Artık yapılacak şey parçalarla oynamaktan ibarettir. Parçalarla oynamak, işte bu 'postmodern'dir* (Kızılcılık, 1996: 63).

Kültür teorisyeni ve düşünür Jean Baudrillard (1929-2007) için postmodernizm "hiçbir şey" (Adanır, 2000: 59) iken edebiyat eleştirmeni Fredrich Jameson onu "geç kapitalizmin kültürel mantığı"* olarak açıklamaktadır. Bu tanımın bir benzerini de (daha sert bir şekilde) ünlü sosyolog Anthony Giddens (1938-) yapmıştır: "Postmodernizm, klasik sınıf politikasının yerini dağınık bir kimlik politikaları öbeğine bırakan yeni bir kapitalizm biçimidir. (...) Yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki sınırların yanı sıra sanat ile günlük yaşam arasındaki sınırları da bulanıklaştıran, merkezsiz, temelsiz, özdüşünümsel, oyuncu, türevsel, eklektik özelliklere sahip çoğulcu bir sanatta az ya da çok yansıtan bir kültürel üsluptur." (Giddens, 2012: 10).

Pek çok tanımı, hakkında yapılmış çok yönlü ve sayıda yorumuyla postmodernizmin kendi kendini tanımlama, başka bir ifadeyle varoluşunu anlamlandırma yolculuğu kendi zamanından üç asır öncesine kadar gider. Bu bağlamda geçmişle hesaplaşması, ona yönelik felsefi eleştirileri esasen azılı düşmanı olarak görülen modernizmin de ötesine, daha somut bir ifadeyle modernitenin ilk güçlü adımı olan Aydınlanma düşüncesine uzanır. Bilindiği üzere Aydınlanma Çağı*ndan postmodernizme uzanan yaklaşık üç asırlık süreçte, tarihsel ve ideolojik açıdan köklü değişimler geçirilmiş, insanlığın ve dolayısıyla da toplumların gelişmesi, ilerlemesi adına idealler yaratılmış ve bu uğurda büyük

* Yazarın aynı isme sahip, postmodernizmi tartıştığı bir kitabı bulunmaktadır. Bkz: Fredric Jameson, Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Duke University Press, USA, 1991.

* 17. ve 18. yüzyıllarda Batı dünyasında egemen olan, geleneksel ve sarsılmaz değerlerin karşısında aklın erişebileceği yeni bilgileri ve özgürlüğü savunan aydınlanma felsefesinin şekillendirdiği döneme verilen ad. Bkz: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. (1898). Том.25, ст. 469. Санкт-Петербург.

mücadeleler verilmiştir. Rönesans ile başlayan modernitenin varsayımlarının etkin bir şekilde hissedildiği Aydınlanma Çağı'nda da toplum ve sosyal bilimler (özellikle felsefe ve edebiyat) alanında önemli gelişmeler yaşanmıştır. Yazınsal alanda ilk olarak akla D'Alembert ve Diderot'un derlediği siyaset, felsefe ve din alanlarında *aydın* düşüncenin antolojisini oluşturan ansiklopediler gelmektedir (Thompson, 1991: 66). Bilimsel bilginin değer kazanmasının yanı sıra bu dönemde akıl da egemen kılınmış, Tanrı'nın bir parçası olarak görülen ve doğuştan iyi sanılan insan bu sayede Tanrı'nın iyiliğini kavrayabileceğine inanılmıştır. İyimserliğin ortaya çıkardığı hümanizm sayesinde Avrupa'da pek çok ülkede işkence cezası kaldırılır. Bu açıdan Aydınlanma Çağı'na bir "sağduyu çağı" da denilebilir. Hatta *İyilik ve cömertlik kavramını ifade etmek üzere bienfaisance (alicensaplık) sözcüğü görünüşte 18.yy'da kullanılmaya başlandı (...)* ayrıca *Fransız diline optimiste (iyimser) sözcüğü de eklendi.* (Hampson, 1991: 62,104-106)

Bu dönemde dünya genelinde bağımsızlık mücadeleleri, ayaklanmalar hız kazanmış, daha da önemlisi Aydınlanma hareketinin kırılma noktası olan Fransız hükümetinin Amerikan kolonilerinin başlattığı ayaklanmalara katılmaları ile 1789-1799 yılları arasında süren Fransız İhtilali gerçekleşmiştir. İhtilalin fitilinin ateşlenmesi ile birlikte ülkede yaşanan siyasi ve ekonomik sorunların sonucu olarak tüm toplumsal sınıfların katılımıyla eski rejim karşıtı büyük bir mücadele başlatılır (Rudé, 1998: 8-10). 26 Ağustos 1879'da yayınlanan *İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi'nde (Déclaration des droits de l'homme et du citoyen)* kişi ve birey haklarını koruma ve kollamaya yönelik 17 madde belirlenmiştir. Bu maddelerin kabulüyle söz konusu haklar yasalarca koruma altına alınmış olur. İhtilalin öne sürdüğü *özgürlük, eşitlik, kardeşlik (liberté, égalité, fraternité)* sloganına uygun bir şekilde özgür söyleme yönelik baskının hafifletici bir yansıması bildirinin 11.maddesinde şöyle belirtilmiştir: "Düşüncelerini ve inançlarını özgürce ifade etme insanın en değerli haklarından biridir. Her bir vatandaş, yasaların belirlediği durumlarda bu özgürlüklerin kötüye kullanımından sorumlu olmak şartıyla ifadelerini özgürce yazabilir, konuşabilir ve yayınlatabilir" (Nicollier, 1995: 37). Nitekim özgürlük rüzgârları estiren bu olumlu gelişmeler çok uzun soluklu olmamış, Aydınlanma Çağı'nı sonlandıran Fransız İhtilali'nin akabinde yaşanan Jakoben terörü* ve

* 1793-1794 yılları arasında süren, aralarında Maximilien Robespierre (1758-1794), Bertrand Barère de Vizuac, Collot d'Herbois gibi isimlerin bulunduğu Fransız Devrimini tetikleyen olay. Mehmet Ali Ağaoğulları,

sonucunda gerçekleşen *giyotinli idamlar*, insanoğluna büyük ideolojilerin ve ideallerin gerekliliğini sorgulatmıştır.

Aydınlanma Çağı içinde yaşanan trajik ölümler, postmodern araştırmacıların dikkatinden kaçmayarak sert eleştirilerin de hedefi olur. Ünlü sosyolog ve filozof Zygmunt Bauman (1925-), asırlardan beri büyük yıkımlara yol açan ve ölümcül sonuçlar doğuran ideolojilerin yüzyıllar sonrasına bile taşındığına dikkat çekerek İkinci Dünya Savaşı'nın kusursuz bir toplum yaratmak adına aydınlanma kökenli modern projenin bir sonucu olduğunu dile getirir (Bauman, 1989: 206). Popüler kültür alanındaki araştırmalarıyla bilinen araştırmacı Jim Mcguigan'a (1952-) göre ise Aydınlanma, bir akıl çağı değil akılcılığa karşı bir başkaldırıdır. Bu başkaldırı, aklın yegâne etken ve eylemlerin belirleyicisi olduğu fikrini reddetmiş ve dünyadaki tüm gizemlerin sorgulanarak bilinebileceğini inkâr etmiştir. Bununla birlikte Aydınlanma, sadece Batı ile sınırlı kalmış, öne sürdüğü kavramlar evrenselleşememiştir. (Mcguigan, 1999: 34-38). Buna bağlı olarak hedeflenen idealler her toplumda farklı suretlerle vuku bulmuş, hatta kendi toplumu içinde bile (örneğin Fransa'da) bir bütünlük gösterememiştir. Nitekim söz konusu dönemde kadınların toplum içindeki yeri hala feodal sayılabilecek düzeydedir; balolarda ya da akşam toplantılarında dönemin entelektüel yüzleriyle bir araya gelerek sohbet eden kadınlar erkeklerle aynı entelektüel seviyede görülmemektedir. Kadın, yalnızca balolara katılan bir figür olarak görülürken orada bulunan erkekler onları aydınlatan konumdadır. Daha da önemlisi burjuvanın başlattığı bir hareket olan aydınlanma döneminde yazarlar ve düşünürler, sıradan halk yerine yalnızca burjuvanın düşünen insana bir şeyler anlatıp öğretmek fikrini savunmaktadır. Bu görüş toplumun önde gelen düşünürleri tarafından da desteklenmektedir. Diderot, yayımcısına gönderdiği özel bir mektupta şu çarpıcı sözleri paylaşır: "İstemediğim ve hiçbir zaman da istemeyeceğim bazı okurlar var. Ben, yalnızca karşılıklı konuşmaktan hoşlanacağım insanlar için yazıyorum. (...) Yapıtlarımı filozoflar için yazıyorum" (Hampson, 1991: 104-106).

Aydınlanma düşüncesi hedeflediğinin aksine burjuva ve sıradan halk arasında keskin bir ayırım güderek *sade vatandaşı* deyim yerindeyse *çemberin dışında*

tutması, bununla beraber coşkuyla savunduğu büyük ideallerin çöküşünün yarattığı hüsrana ve vahşet postmodern araştırmacıların büyük tepkisini çekmiş ve eleştiri oklarının hedefinde olmuştur. Netice itibarıyla postmodernlik, aydınlanmanın klasik hakikat, akıl gibi normlarına karşı dünyanın olumsuz, temelsiz, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağınık kültürlerden ya da yorumlardan ibaret olduğunu savunur (Eagleton, 2011: 9) Aydınlanmaya yönelik eleştirilerden biri de kendisi bunu reddetse de postyapısalcı olarak kabul edilen ünlü Fransız düşünür Michel Foucault'a (1926-1984) aittir. Foucault, Kant'ın aydınlanma üzerine önemli bir tartışması olan **Aydınlanma Nedir? (Was ist Aufklärung?)** adlı yazısına yönelik kaleme aldığı eleştirisinde Aydınlanmanın salt bireylerin kendi kişisel özgürlüklerinin güvence altında olduğunu göreceklere bir süreç olmadığını, aklın evrensel, özgür ve kamusal kullanımları ancak üst üste bindiği vakit gerçek bir aydınlanmanın gerçekleşebileceğini ifade eder (Foucault, 1997: 109).

Aydınlanmanın ardından takriben 19.yy'ın sonlarına doğru başlayan modernizm, temelde tıpkı aydınlanma düşüncesinde olduğu gibi akıllı, insanı, özgürlüğü ön planda tutmayı, buna ek olarak sanayi devrimi ile birlikte ivme kazanan teknolojiyi kullanıp geliştirmeyi amaçlayan bir dizi yeni prensip ve pratik geliştirir. İsminden de anlaşılacağı üzere yeniyi, çağdaş olanı, *şimdiyi* savunan modernizm, eskiyi yıkmak ve her şeyi sil baştan yaratmak konusunda ısrarcı olmasıyla hem kendi zamanı için devrim niteliğinde bir yenilik, hem de halen eski sayılamayacak kadar yeni bir kavram gibi görülebilir. Ancak postmodernizmden söz ettiğimiz bu dönemde bile hala etkisini sürdüren modernizmin kökleri aslında oldukça eskiye uzanmaktadır. Yeni, çağdaş anlamına gelen modern sözcüğü "modernus" şekliyle ilk defa 5. yüzyılda Hıristiyan dünyasını Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanılmıştır (Kızılcılık, 1994: 87).

Modernizmin kökeni Baudelaire'nin 1863'te yayınlanan **Modern Yaşamın Ressamı (Le peintre de la vie moderne)** adlı makalesine dayandırılabilir (Vattimo, 1999: 19) Bununla beraber ilk kez Rubén Dario (1867-1916) tarafından 1890'ların başında geniş bir çağdaş estetik yenilenme hareketini belirtmek üzere *el modernismo* şeklinde onaylayıcı bir şekilde somutlaştırılır (Calinescu, 2013: 74). Her ne kadar 1885-1935 yılları arası Avrupa'da yüksek modernizm dönemi olduğu konusunda hemfikir olunsada bazı eleştirmenler modernizmin başlangıcının Nietzsche ve

Rimbaud'u da dâhil ederek 1870 yılı olduğunu öne sürer (Sheppard, 2000: 1-2). Modernizmin kronolojik belirsizliği bir yana kavram olarak da muğlak olduğu yönünde bazı görüşler öne sürülmüştür. Örneğin, Çek biçimci Jan Mukařovský (1891-1975) modernizm kavramının çok belirsiz olduğunu ifade ederken Amerikalı şair ve eleştirmen Monroe K. Spears (1916-1998) ise tartışmayı daha da ileri götürerek modernizmi tanımlamanın mümkün olmadığını belirtir. Modernizm nedir? sorusu, elbette birkaç cümle ya da görüş üzerinden açıklanamayacak kadar derindir. Ancak bu soruya cevap vermek adına kısaca şöyle bir tanım yapılabilir: Modernizm, Aydınlanmanın ardından onun yanlısamalarına bir çizgi çekmek suretiyle, kökleri Orta Çağ'a dayanan yüksek burjuvaziye ortadan kaldırarak yerine bireyciliği değerli kılmaya çalışan yeni ulus devletlerin doğuşuna şahitlik etmiş; sanat için sanat sloganıyla katı estetik normları ortadan kaldırmaya başlamış, yıkıcı-yenileyici özelliğiyle kendi meşruiyetini kazanmış bir akımdır.

Modernizmin temelinde gerçek dünyayı sanatsal olarak tasvir etmeme, her durumda hakikati arama ve öznelcilik bulunmaktadır. Modernizm, hedefledikleri ile burjuva ve aydın sınıfıyla sınırlı kalan Aydınlanma Çağı'ndan farklı olarak hümanizmden bireyciliğe geçişin ilk aşamasını oluşturur. Bu bağlamda modern hümanizmanın temellerini atan modernitenin özerklik talebi, liberal bireyciliği biçimlendiren etkenlerin başında gelir. Bireyin, klişenin ve yerel ilişkiler ağının sınırlayıcı bağlarından soyundurularak özgürleştirilen (...) şeylerin kutsal düzendeki statüsünden, konumundan ve ilişki örüntülerinden kopartılan birey toplumun en küçük birimi ve dayanağı olarak tasavvur edilir (Küçük, 1994: 30). Ancak teoride esas alınan bu ve benzeri olumlamalar, değindiğimiz üzere, pratikte tam tersi etki yaratan sonuçlar da doğurmuştur.

Modernistlerin eserlerinde dünyanın saçma olduğuna dair alışılmadık fikirler; insanın özü gereği "acı çeken" ve toplumdaki ayrı duran, yaşam savaşına yenik düşen ve dünyanın insanlık dışı zulmüne aktif olarak karşı koymaktan yoksun kimseler görülür (Малухов, 1986: 4-5). 19.yy. sonu 20.yy başında etkili modern felsefenin içinde romantik, pesimist, nihilist, ya da varoluşçu eğilimler de gözlemlenir. Modern yazarlardan Franz Kafka, Oscar Wilde, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Fyodor Dostoyevski gibi ünlü yazarların eserlerinde bu tiplere rastlamak mümkündür. Bu bağlamda 19.yy'da ortaya çıkan insan tipi,

aydınlanmanın insan modelinden oldukça farklı olmuştur. Buna göre, Aydınlanmanın akıl tarafından yönetilen, kendine güvenen, dışa dönük insan tipi yerine, on dokuzuncu yüzyılda daha çok duyguları tarafından yönlendirilen, tedirgin, yabancılaşmış ve içe dönük bir insan ortaya çıkmıştır. Dostoyevski'nin **Yeraltından Notlar (Записки из подполья)** adlı eserinde tasvir ettiği bu insan tipi, evreni anlayan, dünya insanı olmayı seçmiş bir insandan ziyade kendisini anlamakta büyük zorlukları olan, değil dünyayla salt kendisiyle bile barışamamış, kötümser bir insandır (Cevizci, 1999: 90). Genellikle modernizmin erken evrelerinde, 19.yüzyıl edebiyatı ve sanatına izlerini bırakan bu tip, yaşam ve kendi içindeki bocalamalarına rağmen zamanın ruhunu (zeitgeist) duyumsayan yoğun bir bilinçliliğe sahiptir. Bu bilinçliliğin bir getirisi olarak 20.yüzyılın özellikle ilk çeyreği itibarıyla edebiyatta gerek tematik gerekse de tipolojik açıdan büyük bir zenginlik ortaya çıkmıştır. Amerikalı edebiyat eleştirmeni Harry Levin (1912-1994) **Modernizm Ne İdi? (What was Modernism?)** adlı ünlü makalesinde modern dönem sanat ve edebiyatının ne kadar önemli ve zengin olduğunu anlatırken modern insana da dikkat çekerek ilginç bir tespitte bulunur. Ona göre modern insanın en belirleyici özelliği kronolojinin farkında olmasıdır (Levin, 1960: 620-621). Nitekim kronolojik bilince sahip olarak geçmişin yanlışlarını tekrar etmemesi gereken bu modern insan, modern dönemde de çeşitli ideoloji ve prensipler yaratarak yeni dünya düzeninin olduğu post-modern çağı bile etkilemeyi başarır.

Modernizmin etkin varlık gösterdiği süreçte birbiriyle organik bağı bulunan, hiper söylemleri ile kendi kendini meşrulaştırıcı kuramlara sahip çeşitli meta öğretisi (Marksizm-Sosyalizm) ve bu disiplinlerin gölgesinde şekillenen siyasi eğilimler (Komünizm, Nasyonel Sosyalizm/Faşizm) ortaya çıkmış; daha da önemlisi dünyanın toplumsal bilincini etkileyen kapitalist sistemin genel bunalımını yaratan emperyalizm döneminde ortaya çıkan modernizm (Малахов, 1986: 10) pazarlamacılığını ilerleyen zamanlarda postmodernizmin yapacağı kapitalizmi ortaya çıkarmıştır. Kapitalizme karşı verdiği çetin mücadele ile 20.yy'a damgasına vuran, hatta günümüzde bile yankı ve yansımalarını sürdüren en önemli ideolojilerin başında Marksizm gelir. Marx'ın sınıf mücadelesine, siyasal, ekonomik ve felsefi görüşlerine dayalı bu karmaşık öğretisi komünizmin ortaya çıkışını tetiklemiştir. Bu öğretisi, sonraki yıllarda şair B. Brecht (1898-1956) ve edebiyat bilimci G. Lukács (1885-1971) gibi isimler tarafından irdelenmiş olup özellikle 1930'lu yılların popüler

tartışma konusu olan edebiyat-sanat sorunları ve modernizm üzerine Marksist perspektifler öne sürülmüştür (Lunn, 2011: 113).

Modern çağ, her ne kadar bugün hemen hemen her alanda sahip olduklarımızı borçlu olduğumuz bir dönem olsa da ileri sürdüğü meta anlatıların çoğunun başarısızlıkla sonuçlanması nedeniyle ütopyaya dönüşmüş tartışmalı bir çağdır; öyle ki *Marx ve Durkheim onu sorunlu bir dönem olarak gördüler. Nitekim her ikisi de modern çağın sağladığı olumlu olanakların onun olumsuz karakteristiklerine daha ağır bastığına inanır. Marx sınıf mücadelesini kapitalist düzen içindeki temel bölünmelerin kaynağı olarak görüyordu; ancak daha insancıl bir toplumsal sistemin ortaya çıkışını da düşlemekteydi. Durkheim, endüstriyalizmin daha çok yayılmasının, iş bölümü ve ahlaki bireyciliğin birleştirilmesiyle bütünleşmiş, uyumlu ve doyurucu bir toplumsal yaşamı kuracağına inanıyordu. Max Weber ise sosyolojinin bu üç kurucusu arasında en kötümser olanıydı. Modern dünyayı, maddi ilerlemenin, yalnızca bireysel yaratıcılığı ve özerkliği ezen bir bürokrasinin genişlemesi pahasına elde edilen paradoksal bir ortam olarak görüyordu* (Giddens, 2012: 14-15).

Gerçek yansımalarını sanat alanında göstermesine rağmen çoğunlukla toplumsal etkileri ve sonuçlarıyla eleştirilen bir akım olan modernizmin felsefi ve tarihsel özünü oluşturan modernite, Rumen edebiyat eleştirmeni-akademisyen Matei Calinescu'nun (1934-2009) deyimiyle ikili bir yapıya sahip olup genel itibariyle toplumsal ve estetik açıdan birbiriyle *hem uzlaşmacı ve hem de çatışmacı* bir ilişki sürdürür. Her iki alanda da yıkıcı etkilerini gösteren bu modernite mücadelesi estetiğin daha baskın gelen toplumsallığa kurban gitmesiyle sonuçlanır.

“Kesin olan şey, 19.yüzyılın belli bir noktasında, Batı uygarlığının tarihindeki bir aşama olarak bilimsel ve teknolojik ilerlemenin, Sanayi Devrimi'nin, kapitalizmin yol açtığı o her şeyi alıp götürən modernlik ile estetik bir kavram olan modernlik arasında geri döndürülemez bir yarık meydana geldiği. O zamanlardan bu yana iki modernlik arasındaki ilişkiler fazlasıyla düşmanca oldu, ama birbirlerini yok etmeye yönelik öfkelerine rağmen birbirlerini karşılıklı olarak etkilemekten de geri durmadılar.” (Calinescu, 2013: 47)

Ünlü Amerikalı şair Ezra Pound'un (1885-1972) 1934 tarihli deneme derlemesinin de adını oluşturan ve şiirdeki *yeni*yi yaratmak üzere kullandığı *make it new (yenile)** sloganı, aynı zamanda modernizmin de *motto*'sunu oluşturduğu söylenebilir. Bu yenileme süreci, çeşitli sanatsal eğilimleri ve estetik anlayışı doğurmasına rağmen geçmişten gelen bağları da kökünden koparır. Akademisyen-yazar Raymond Williams'a (1921-1988) göre modernizmin savunduğu yenilikçi anlayış, bir yandan televizyon, sinema, müzik kayıtları gibi o dönem için ileri ve de önemli teknolojik gelişmeler sunarken diğer bir yandan dönemin estetik, entelektüel ve psikolojik değerlerinden uzaklaşmıştır (Smyth, 1991: 142).

Sanatsal ve estetik normlardan uzaklaşmak bir yana modernizmin sert eleştirilere maruz kalmasının temel sebepleri arasında büyük ideolojilerin, ideallerin yarıştığı, siyasi çalkantıların yaşandığı 19.yüzyıldan I. Dünya Savaşına, hatta Sovyet Devrimi'ne bile şahitlik ederek II. Dünya Savaşı'nın sonlandığı 20.yy ortalarına dek varlığını sürdürmüş olduğu gerçeği yer almaktadır. Yaşanan sayısız felaket ve can kaybından ötürü *ölüm yüzyılı* olarak tarihe geçmiş bu dönem, modernizmin özellikle toplumsal ekseninde başarısızlığa uğradığının bir kanıtı olmakla birlikte toplumsal olayların zamana denk düşüşü açısından da yaşadığı talihsizliğin bir göstergesi niteliğindedir; öyle ki bu kadar büyük ölümlerin yaşandığı, diğer bir ifadeyle ölümün bu denli sıradanlaştığı başka bir çağ olmamıştır.

Modernizmin egemen olduğu süreçte yaşanan savaş ve ölümlerin yarattığı olumsuz sonuçlara yönelik tepkiler tarihsel ve sosyolojik alanlarla sınırlı değildir. Bir sanat akımı olarak modernizme, hatta bir düşünce olarak akımı etkileyen modernitenin kendisine ve onun başarısızlığına yönelik de pek çok eleştiri yapılmıştır. Akademisyen ve edebiyat eleştirmeni Patricia Waugh'a göre "Modernite, akıp giden şimdiki önemseyen bir olay değil, şimdiki kahramanlaştırma isteğidir" (Waugh 1992:101). Alman sosyolog ve filozof Georg Simmel ise **Modern Kültürde Çatışma (Der Konflikt der modernen Kultur)** adlı eserinde modernitenin zamanın ötesine geçmeye çalışarak henüz gerçekleşmemiş bir geleceğe yöneldiğini ifade eder (Simmel, 2003: 15).

* Bkz: Kurt Heinzelman, Make it New: The Rise of Modernism. University of Texas Press, USA, 2003. p.131.

Modernizmin toplumsal yansımalarına ya da moderniteye yönelik bütün bu olumsuz eleştirilere rağmen sanatta eskiyi alaşağı eden modernist hareketler içinde yükselen zengin ve yaratıcı yönelimler de bulunmaktadır. 19.yy'ın ilk dönemlerinde romantizm ve realizm akımlarıyla başlayan modernizm içinde 20.yy'ın başlarından itibaren Sembolizm, Akmeizm gibi kuralları bakımından daha net olan akımlardan, absürtlüğe varan Fütürizm, Sürrealizm, Dadaizm gibi akımlara geçiş gözlenir. Modernizmin sınırlarını zorlamaya başladığı noktada ortaya çıkan bu akımlar, postmodernizm ile sanatsal anlamda küçük detaylarda buluşmasına rağmen onun bu alandaki öncülüğünü üstlenir. Nitekim bir postmodernizm karşıtı olan Alman filozof Jürgen Habermas (1929-) dahi modernitenin doruk noktası olarak addettiği Dadaizm ve Sürrealizm akımlarının (Habermas, 1981: 4) postmodernizmin çıkışına zemin hazırladığının altını çizer. İsmi Dadaizm ile özdeşleşen Marcel Duchamp'ın 1917 yılında *hazır yapıttan (ready-made)* ibaret sıradan bir pisuarın üzerine imzasını attığı **Çeşme (The Fountain)** adıyla bilinen ilginç ve bir o kadar da sarsıcı çalışması postmodern sanatın ortaya çıkmasında önemli bir adım olur. Sonrasında, 1950'li yıllardan itibaren Amerika'da ve İngiltere'de filizlenmeye başlayan dışavurumcu sanat (expressionist art) hareketi olan *pop art* ortaya çıkar. Richard Hamilton'ın (1922-2011) 1952 tarihli **Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir? (Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?)** adlı kolaj çalışması ile Amerikalı sanatçı Andy Warhol'un (1928-1987) Marilyn Monroe'nun portrelerinden oluşan **Marilyn Dyptch** ve **Campbell's Soup Cans** eserleri pop artın ikonu haline gelir. Postmodern sanatın bir bakıma erken evreleri olarak adlandırılan bu dönemdeki sanat anlayışı bağımsız, yeni bir düşüncenin ürünü olarak değil, birbiriyle ilişkili, bitişik olan parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulur. (McGowan, 1991: 22)

Pop art akımına paralel olarak Sovyetler Birliği'nin resmi ideolojisinin sesi olan sosyalist sanat da Sovyet toplumunun toplumsal ve siyasi klişelerini ironik bir şekilde eleştirerek rejimin tutumuna *dil çıkarmak* suretiyle 1970'li yıllardan itibaren birkaç on yıl boyunca etkin bir şekilde varlığını sürdüren ve Rus postmodernizminin anlaşılmasında önemli bir aşama olan *Sots-art** adlı sanat akımı olarak ortaya çıkar.

* Aleksandr Melamid ve Vitali Komar adlı iki sanatçının öncülüğünde Sovyet rejimini parodik bir yolla eleştirmek amacıyla 1970'li yılların başında bilinçli olarak kurulmuş bir sanat akımı. Çalışmamızın ikinci bölümünde bu akımı alt başlıkta daha detaylı bir şekilde inceleyeceğiz.

Aleksandr Melamid (1945-) ve Vitali Komar'ın öncülük ettiği sosyalist sanat karşıtı akım, Sovyetler Birliği dönemine özgü klişeleri, sloganları, afiş, pankart ya da farklı hazır nesnelere kullanarak onun parodik bir yansımasını sunar. Resimden grafitiye, hazır nesneden, fotoğrafa uzanan farklı tür ve sayıdaki pek çok çalışmayı barındıran Sots-art'ın en bilinen ve çarpıcı örneklerinden birini Rus ressam Dmitri Vrabel (1960-) 1988 yılında yıkılan Berlin Duvarı üzerine yaptığı Komünist Partisi Genel Sekreteri Leonid Brejnev ve Almanya Sosyalist Partisi'nin ilk sekreteri olan Erich Honecker'in dudaktan öpüştüğü *“Tanrım! Benim bu ölümcül aşktan sağ çıkmama yardım et (Господи! Помоги мне выжить среди этой смертной любви)”* yazılı resmi oluşturur.

Postmodernizmin Sovyet yansıması olarak onun tek yönlü bir alt kolunu oluşturan Sots-art'ta bariz bir şekilde görülen siyaset ilişkisi, postmodernizm bağlamında da önemli bir yere sahiptir; öyle ki İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde ortaya çıkan postmodernizmi hazırlayan süreçte siyasi hareketlilikler etkili olur. 1968 yılı Mayıs ayında Sorbonne Üniversitesi öğrencileri ile işçilerin dönemin başbakanı Charles De Gaulle (1890-1970) yönetimine karşı başlattığı ve etkileri tüm dünyaya, hatta ülkemize bile yayılan 68 Kuşağı** hareketleri Fransa'daki postmodern dönüşümde önemli bir rol oynar. İsimleri postmodernizm ile anılan Baudrillard, Lyotard, Paul Virilio (1932-), Jacques Derrida (1930-2004), Cornelius Castoriadis (1922-1997), Foucault, Gilles Deleuze (1925-1995), Felix Guattari (1930-1992) gibi Fransız kuramcılar da bu eyleme katılır (Feenberg-Freedman, 2001, xxviii). Öğrenci hareketleri ile başlayan, totaliter ve emperyalist düzene karşı çıkan isyanlar, siyasi otoriteye olduğu kadar kapitalizmin tüketim politikaları karşısında anarşik bir direniş sergiler. Politik duruma bir başkaldırı olarak alevlenen bu anarşi, aynı zamanda dilde yeni söylemlerin kapısını aralayan semiyotik bir anarşiye de dönüşür. Bu bağlamda Mayıs olayları süresince gerçekleşen sokak eylemlerinde duvar yazıları, sloganlar ile grafiti şeklinde ya da el yordamıyla çizilmiş onlarca resim, dönemin atmosferini yansıtan toplumsal tablonun birer göstergesini oluşturur. Klasik göstergelerin artık yerini hayali bir sembole (simulasyona) bıraktığını savunan Baudrillard, etkileri tüm dünyayı saran 1968 Mayıs'ında duvarların büründüğü

** Bulut., F. 68 kuşağı düşünce yapısında Atatürk ve Atatürkçülük, 2009 Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Anabilim Dalı.

görüntünün uzun yıllar boyunca idari sistem ile uğraşacak bir göstergeler isyanı olduğunu belirtir. (Call, 2003: 103).

Siyasi ve ona bağlı olarak ortaya çıkan toplumsal olaylar ile etkileşim içinde olan postmodernizmin felsefi temelleri, zamanın ruhunu (Zeitgeist) iyi analiz eden kuramcılar tarafından atılmış olsa da özünde modern dönem filozoflarından izler taşır. Bu bağlamda özellikle Sigmund Freud (1856-1939), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Martin Heidegger (1889-1976) ve Ludwig Wittgenstein* (1889-1951) gibi ünlü filozoflar postmodernizmin ortaya çıkışında etkili olmuştur. Onların modern felsefeye yönelik eleştirileri, “simülasyon” kuramı ile bugün hayali bir gerçeklik içinde yaşadığımızı ifade eden Jean Baudrillard, dilin ve sözcüklerin yenilebilir olduğunu savunan yapı söküm (deconstruction) teorisiyle Jacques Derrida, II. Dünya Savaşı sonrası şekillenen dünya düzeni ile artık başka bir döneme girildiğini işaret eden “Postmodern Durum”** değerlendirmesiyle Jean François Lyotard (1924-1998) ve söylem, özne-iktidar vs. pek çok kavram üzerinden geliştirdiği düşüncelerin postyapısalcılıkla örtüştürülen Michel Foucault (1926-1984) gibi günümüzde postmodernizmin öncüleri olarak kabul edilen ünlü filozofların çalışmalarına ışık tutmuştur.

İtalyan düşünür Gianni Vattimo (1936-) **Modernliğin Sonu (The End of Modernity)** adlı çalışmasında “postmodern felsefenin çağdaş İtalyan kültürü bağlamında önemini felsefi hiççiliği (nihilizmi) ciddiye almasının altında yattığını” ifade eder. Bu bağlamda ilk kez Alman düşünür Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819) tarafından 18.yüzyıl sonunda söz edilen nihilizm, genel itibarıyla Nietzsche ile özdeşleştirilir. Nietzsche’nin **Güç İstenci (Der Wille zur Macht)** adlı çalışmasıyla sağlam bir zemine oturtulan ve nihayetinde Rus Edebiyatı’nın altın çağına da iz bırakan nihilizm, çoğunlukla 19.yüzyıl ile ilişkilendirilen bir düşünce sistemi olsa da onun doğuşundan yüzyıllar sonra ortaya çıkan postmodernizm açısından da özel bir öneme sahiptir. Hiççiliği yalnızca toplum, din ya da *adab-ı muaşeret* kurallarını hiçe saymak olarak görmeyen postmodern nihilizm, hiçbir yerde, hiçbir şeyde her

* Ünlü filozof Ludwig Wittgenstein’in (1889-1951) “Hiçbir şey gizli değildir” sözü postmodernizmin gizli sloganlarından birini oluşturur.

** Bu isim, aynı zamanda filozofun 1979 yılında yayımlanan ve çok ses getiren kitabının da adıdır. Bkz: Jean Francois Lyotard, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge(Theory and History of Literature, Volume 10), University of Minnesota Press, Minnesota, 1984.

hangi bir gerçeğin bulunmadığına inandığı için klasik nihilizmle de karşı karşıya gelir. Nihilizm genel tabiatı itibarıyla reddetmeyi savunur; postmodern düşünce de temelde değerlerin ve kuralların reddi doğrultusunda hareket eder, ancak nihilizmin *vetocu* tavrı postmodernizm içinde *a priori* olarak bulunmaktadır. Bu bağlamda postmodernizm bir açıdan nihilist olmakla birlikte aynı zaman çelişkili ve özgönderimsel (self-reflexive) bir duruşa sahiptir (Slocombe, 2006: 152-153). Buna karşın var olan tüm değer ve kurallar yığınınına yönelttiği yapıbozumcu yıkımlarla bu hiçten daha kaotik olan başka bir hiç yaratmanın yollarını arar.

Modern çağın düşünürlerinden miras kalan ve postyapısalcı düşünürlerin çalışmalarına önemli bir temel oluşturan bir diğer felsefi yaklaşım da yine Nietzsche ve Heidegger'in görüşleri çerçevesinde şekillenen *ayrım felsefesi*'dir (*the philosophy of difference*) (Vattimo, 1999: 13-15). Onların görüşleri doğrultusunda tarihin gerçekçiliğinden metafiziğe, varlıktan görünüşe, gerçeğe pek çok olgu sorgulanarak bunlar arasında bir ayrım yapılma yolunu gidilmiştir; öyle ki Derrida, *difference* kavramını kuramsallaştırarak Saussure'ünkine benzer şekilde dil ve söz arasında bir ayrım yaparak postmodern edebiyatın temel silahı olan yapı sökümüyle sonsuz anlamları doğuran kilit bir kavrama dönüştürür.

Genel itibarıyla postmodern kuramcılarının çoğunun, felsefi anlamda Nietzsche ve Heidegger'den beslendiği söylenebilir. Tanrının ölümünden tanrıya dönüşen yazarın ölümüne uzanan karmaşık dönüşümde özellikle Nietzsche'nin "tarihin fazlası insana zarar verir" düşüncesi tarihselliğe karşı çıkan postmodern düşünürleri etkilemiştir (Nietzsche, 1983: 67). Nietzsche bu görüşünü **Zamana Aykırı Düşünceler (Unzeitgemässe Betrachtungen)** adlı kitabının **Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine (Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben)** başlıklı bölümünde detaylı olarak inceler. Nietzsche'ye göre tarih, ilişkisi açısından üç şekilde gerekli olur insana: eylemleri-mücadelesi, muhafazakârlığı-saygısı ve kurtuluşa duyulan ıstırap ve arzu (Nietzsche, 2005: 12). Postmodern anlayış da bu görüşü kısmen doğrulamakla birlikte tarihe keyfi bir seçimle kendi göreceli yaklaşımı doğrultusunda kullanarak klasik tarihsellikten kopuk yeni bir tarih yazımını benimser.

İngiliz toplumbilimci Anthony Giddens (1938-) **Modernliğin Sonuçları (Consequences of Modernity)** adlı eserinde postmodernizm açısından tarihin, bir bilim dalı olarak büyük harf ile yazılan Tarih'ten farklı olarak daha çok teleolojik bir mesele olduğunu belirtir. Nitekim postmodernizm için tarih belirli bir ereksellik, başka bir deyişle kendi amacına hizmet edecek bir amaç taşıması suretiyle eklektik olarak yaklaşılabilir bir alandır. Bununla birlikte postmodernizm, Giddens'a göre aşırı tarihselleştirme yoluna giderken kendi çoğulcu öğretilerini açıkça çığneyerek tarihin çeşitliliğini ve karmaşıklığını yüzeyselleştirdiği için onu gereğince tarihselleştirmez (Giddens, 2012: 61, 66). İngiliz tarihçi Keith Jenkins (1943-) ise tartışmaya postmodernizme uygun bir yorum getirerek tarih yazımının bir tür şiir olduğunu ve estetik temeller üzerinden değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürer (Thompson, 2004: 37-43).

Ünlü siyaset bilimci Francis Fukuyama'nın (1952-) **Tarihin Sonu (The End of History)** adlı tezi postmodernizmin tarih algısı ile örtüşmektedir. Fukuyama, birbiriyle yarışan alternatif ideolojilerin sonunun geldiğini ve bu mücadeleden emperyalizm ve onun kontrolünde olan kapitalizmin galip çıktığını ifade eder. Bununla birlikte tarihin sonundaki *son insanın* tarihin başındaki köle insandan farklı olarak kendini feda etmek yerine onun bugün "Hıristiyan mı Müslüman mı, Alman mı Fransız mı" gibi gereksiz mücadelelerle uğraştığının bilincinde olduğunu ifade eder (Fukuyama, 1992: 307). Bu bağlamda postmodern dönem, geçmişten gelen pek çok kavram ve değer için olduğu gibi tarihselliğin de sonu olarak görülür. Klasik tarihselci bir düşünce, bir fenomeni tarihsel bağlamında yeniden kurmanın amacının söz konusu fenomenin nasıl ve ne için oluştuğuna ışık tutmak ve böylelikle onu daha derinden anlamak olduğunu savunarak tarihsel açıklamanın gücüne sadık kalır. Buna karşın postmodernizm geçmişten günümüze var olan her şeyi *şimdiye* uyarlama eğilimindedir. (Giddens, 2012: 50). Bu sebeple tarihsel gerçeğe olan sadakat ortadan kalkıp modernizm ve postmodernizm terimlerin kavramsal boyutları arasındaki temel uçurum *geçmişe bakış* noktasında kendini gösterir. Modernizm geçmişe sünger çekip onu çılgın bir hevesle yok etmek isterken postmodernizm ise maziye hiçe saymadan onu yer yer canlandırıp kendi dünyası içinde istediği kalıba sokarak amacı doğrultusunda kullanmayı sever. Bunun yanı sıra postmodernizm, modernizmin genelinde görüldüğü gibi belirli bir zaman dilimini, ya da mevcut bir şimdinin içinde sıkışıp kalmaz. Süreklilik (continuity) ile

süreksizlik (discontinuity), geçmiş ile şimdi *geniş bir şimdiki zaman* içinde yer alır. Bu çoğul şimdinin içinde tüm biçimler diyalektik olarak şimdiye ait olan ya da olmayan şeyler bir etkileşim içinde barınır. (Hassan, 1991:171)

Postmodernizm, epistemolojik varsayımları reddeder, metodolojik uzlaşmaları çürütür, bilgi iddialarına direnir, gerçeğe ait her şeyi bulanıklaştırıp siyasi önerileri bir kenara atar. (Rosenau, 1998: 21) Postmodernizmle birlikte bilgi edinme yolları çeşitlenerek farklı kaynaklardan erişilebilir bir konuma gelir. Buna karşın bilgi ile beraber bilginin doğruluğu da değişkenlik arz etmeye başlar. Lyotard'a göre sanayi devrimi sonrası toplum ve kültür değiştiği için postmodern dönemde bilginin konumu değişmiştir. Bilimsel bilgi, bilginin bütünü temsil etmez, çünkü sürekli başka bilgilerle bir yarış, bir çatışma içindedir. Bu da bilimin meşruiyet kazanması meselesini ortaya çıkarır: "Gerçek bilgi (...) her zaman dolaylı bilgidir; kendini meşrulaştıran nesnenin üst anlatısı dolaylı ifadelerden oluşur. Stalinizm'de bilim yalnızca ruhun yaşamına denk olan sosyalizme yürüyüşün metaanlatısının alıntılarıdır. Büyük anlatılar hangi yöntemi, hangi anlatı tarzını benimserse benimsesin güvenilirliğini yitirmiştir" (Lyotard, 1984: 3-37). İletişim bilimi uzmanı ve yazar Neil Postman (1931-2003) postmodern çağ ile birlikte kültürün epistemolojik bir kirliliğe uğrayarak yazılı kaynaklardan ziyade televizyon, bilgisayar vs. gibi araçlarla insanlara sunulmasına dikkat çekerek dergi, gazete, web sayfası gibi günümüz popüler yazılı kaynak sayfalarının da televizyon ekranını andırdığını ifade eder (Crowther, 2003: 34).

Postmodernitenin kapitalizm aracılığıyla evrenselleşip yayılmasına rağmen kültür eleştirmeni yazar Ziauddin Serdar (1951), "**Postmodernizm ve Öteki: Batı Kültürünün Yeni Emperyalizmi**" (**Postmodernism and the Other: New Imperialism of Western Culture**) adlı eserinde Batı kimliğinin ötekinin (Doğu) karşısındaki parçalanması olduğunu ve postmodern biz'in her zaman Batı'dakilere işaret edip Batılı olmayanları kapsamadığını iddia eder (Hassan, 1987: 89). Batı menşeli bir akım olan postmodernizmin etkileri, şüphesiz doğu toplumlarında daha farklı şekillerde ortaya çıkar. Doğu toplumları kapitalist düzenin bir sonucu olarak teknolojik ve ticari açıdan batıya bağımlı kılındığından postmodernizm kısıp için daha hevesli birer av gibi görünür. Ancak Batı'da her alanda yansımaları görülebilen postmodernizm, öz değerlerine, gelenek ve göreneklerine daha sıkı bağlı olan doğu

toplumlarında kültür engeli ile karşı karşıya gelir. Kültürel değerleri koruyarak onu gelecek kuşaklara aktarma geleneği, aslında değişikliklere daha aç olan bu insanların en azından topyekûn bir yozlaşmaya uğramasının önüne geçer. Nihayetinde postmodern özneler Batı'da bir birlik oluşturup *biz'e* dönüşürken Doğu'da söz konusu nedenlerden ötürü bir bütünlük sağlayamaz. Baudrillard ise bu konuya keskin bir ayırım getirerek Batı ve Üçüncü Dünya Ülkeleri kavramı üzerinden yaklaşır: öyle ki son zamanlarda sık sık tekrarlanan demokrasi, günümüzde Batı'nın işine geldiğinde Batılı olmayan ülkeleri dövmek için kullandığı, değişken ilkeler üzerine bina edilmiş kinik postmodern bir numara, aynı zamanda da Öteki kültürlerin Batılılaştırılmasında ve postmodernizasyonunda kullanılan bir araçtır. (Sardar, 2001: 84-85)

Postmodern dünya, insanı çoğunlukla fark edilmeden belirli bir zümrenin parçası, bir trendin takipçisi ya da bir markanın kölesi olmaya bilinçaltından sürüklerken, diğer bir yandan da ona manevi açıdan daha az insan, felsefi açıdan ise daha fazla birey olarak yaşama imkânı sağlayan cazip bir özgürlüğe iter. Fredrich Jameson'un postmodern dünyayı tasvir ederken kullandığı "her şeyin, herkesin bir *izm*"i olduğu görüşünü destekleyen ve günümüz yaşantısına *bencilik* olarak sirayet eden bu durumun en çarpıcı örneği, son yıllara damgasını vuran "selfie" hastalığıdır. Adını *birey (self)* sözcüğünden alan ve dilimize *özçekim* olarak aktarılan bu trend, kişinin özel yaşamındaki her anını, her durumunu fotoğraflayıp sosyal medya hesapları üzerinden paylaşarak ona yarattığı mevcut dünyada aldığı beğeni oranında öz saygısını yükseltme imkanı sunar.

Postmodernizmin özellikle toplumsal yaşamda savunduğu sınırsız özgürlük, çoğunlukla tek tip sosyal yaşam tarzını ön plana çıkarsa da farklı inanışlara, sapkın cinsel tercihlere karşı tolerans, hatta kimi zaman da sempati gösterir. Postmodernizmin her alanda savunduğu bu çoğulcu (plüralist) yaklaşım ile birlikte, kimlik ve cinsiyet gibi kavramlar yeniden değerlendirilmeye başlanır. 1960'lardan bu yana siyasi bir tartışma olarak süregelen cinsiyet konusu ile birlikte bedensellik ön plana çıkar. Postmodern feminist kuramcı Donna Haraway (1944-) bütün kimliklerin parçalanmış olduğunu, temel sınıfsal kimliklerin, etnik yapının, cinsiyetin olmadığını ve her şeyin başka bir şeye dönüştürülebilir olduğunu savunur. Feminist postyapısalcı düşünür Judith Butler (1956-) ise **Cinsiyet Meselesi (Gender**

Trouble) adlı eserinde kadın kimliğine değinerek, ona kültürel olarak bakıldığında kadınlık ve kadınsılığın aynı olmadığını, ataerkil anlamda kadınsı olmadan kadın olunabileceğini dile getirir. (Butler, 1990: 81-86)

Postmodernizmle birlikte dine bakış açısı ve inançlarda da değişiklikler meydana gelir. Bu durum postmodernitenin her alanda sunduğu *ben-cil* özgürlük sayesinde olduğu kadar onun yarattığı algı üzerinden de gerçekleşir. Toplumsal ve politik yönlendirmeler ile yaratılan algının etkisiyle dine dogmatik bir inanışla bağlı olmaktan çok bireyin, onu kendi dünya görüşü ölçütü üzerinden yorumlamasından tamamen reddetmesine, yani tanrıtanımazlığa (ateizme) ya da belirli bir peygamber veya mezhepten sıyrılmış, akıl yoluyla erişilebilen bir kabul ediş türü olan *deizme* uzanan çeşitli görüşler yaygınlık kazanır. Yaşamsal ya da toplumsal anlamda varlığını idame ettirmek için bir tanrıya ihtiyaç duymayan birey, inanç ve ibadetin gerekliliğini sorgulamış ve tüm dinlerin ortak öğüdü olan ahlakı yeniden tanımlayarak semavi dinlerin inançları yerine kendi yarattığı öznel dine inanmayı yeğlemiştir.

Akademisyen ve edebiyat eleştirmeni Jean Franco (1924-) postmodernizmin ahlaktan uzaklaşma olduğunu ifade eder (Mcgowan, 1987: 61). “Postmodernizm, din odağını inanç epistemolojisinden uzaklaştırma eğilimindedir. Bazı postmodern din filozofları, inananları aktif bir biçimde inancın ötesine geçmeye zorlarlar. (...) İncanın ötesine geçen postmodern, bu inceleme alanındaki odağın tek bir din değil, dünya dinleri olması gerektiği yönündeki postkolonyal bir vurguyla yeniden güçlendirilir” (Sim, 2006: 59-60). Tanrı’yı inkâr etmek aslında postmodernizmin icat ettiği bir şey değildir. Nietzsche ile başlayan *Tanrı'nın ölümü (Got ist tot)* modern insanın adeta kendini tanrı gibi görüp Tanrı’yı reddetmesini anlatıyordu. Nietzsche'nin izinden giden Meksikalı şair Octavio Paz da (1914-1998) ondan yıllar sonra (...) Tanrı'nın ölümü düşünülemez, çünkü Tanrı'nın ölümü olumsuzluk* ve akılsızlık kapılarını açar (...) sözleriyle Nietzsche'yi onaylamıştır. Modernitenin sürdüğünü ısrarla savunan Habermas da **Ernst Bloch-Marksist Bir Romantik (Ernst Bloch- A Marxist Romantic)** başlıklı makalesinde *Tanrı öldü, ama geriye*

* Gelecekte gerçekleşip gerçekleşmeyeceği tam olarak belli olmayan, bu sebeple genellikle yeniden planlama gerektiren şey. Cambridge Dictionary. Erişim adresi: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/contingency>

onun uzamı kaldı. İnsanlığın içinde Tanrı ve tanrıları hayal ettiği yer, bu varsayımların çözümlenmesinden sonra içi boş bir yer olarak kaldı. Bu vakumun derinlemesine ölçülmesi, ateizmin sonunda anlamış olduğu gibi gelecekteki özgürlük krallığının taslaklarını sunuyor. Bir kez daha, ateizm tarafsız sayılmayıp yüksek ve doğrudan dinsel bir kavram sayılıyor ifadesiyle söz konusu duruma işaret ediyordu. (Calinescu, 2013: 67-70) Bu noktada postmodern öğretinin temel görüşlerinden birisi olan göreceliği (relativizm) anımsamak gerekir: Ne de olsa postmodernizme göre değerler, ahlak kuralları, zamana, topluma, kişiye, kültür ve yaşama göre değişkenlik gösterir. (Aktan, 2003: 69)

1970'li yıllardan itibaren postmodern dönem ile birlikte başta Jacques Derrida olmak üzere postmodern düşünürlerin çoğu büyük anlatılarının (grand récits) sonunun geldiği konusunda hemfikirlerdir. Artık büyük anlatıların büyüğü bozulmuş, modası geçmiş ve insana, insanlığa sunacağı yararlı bir şeyi kalmamıştır. Bu sebeple bütün bu derin sarsıntıların buhranından doğan postmodern düşünce, kendinden önceki felsefi akımların aksine gerçeği bulma arayışına ve tarihin değişmezliğine karşı çıkarken, net ifadelerden kaçınarak karmaşaya ve ikileme sarılır. Modern felsefenin kurucusu sayılan Descartes'in ortaya attığı ve düşüncelerin "açık ve seçik" olmasını savunan bilgi kuramı temelliliğin (foundationalism) tam zıttı olan kaos, postmodern düşüncenin özünü oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle cümle, düşünce ya da ifade, açık-seçik olmaktan ne kadar uzaksa postmodern mantığa o kadar yakındır. Nitekim postmodernizm kavramı muğlak bir kavramdır (Sarup, 1997: 208) Belirsiz, karmaşık ve sapkın olmayı bilerek, isteyerek seçer. Yarattığı karmaşık oyunlar içinde bir çocuk edasıyla yaramazlık yapmayı, kendini ele vermemek için türlü türlü numaralar, oyunlar yapmaktan fazlasıyla zevk alır. Mark Lipovetski'nin deyimiyle postmodernizm, "kaos'la daimi bir dialog" halindedir ve bu kaos, açıklığın (netliğin) en iyi ifadesidir (Liedermann-Lipovetsky 2003: 380). Bu ifade biçimine belirsizlik hâkimdir; özne ve nesnenin merkezleştirilmesi, farklı anlatım tekniklerinin ve türlerinin iç içe geçmesi karmaşayı besler. Bu dağınıklık içinde gerçeğin hiçbir zaman gerçekçi bir şekilde gösterilmemesi ya da kendini ustalıklı gizleyebilmesi sonucunda ikna kabiliyeti yüksek bir algıyla yer değiştirerek gerçek üstü bir noktaya ulaşır.

Postmodernizmin ulaştığı bu nokta Umberto Eco ve Jean Baudrillard tarafından kitle iletişim araçları ve medyanın gerçeği çarpıttığı düşüncesi üzerine ortaya attıkları *hiper gerçekçilik (hyperreality)* boyutudur. Gerçek ise, postmodern dünyada geçerliliğini yitirerek Baudrillard'ın deyişiyle yerini *simülasyona (benzetim)* bırakır. *Gerçeküstü (hyperreal)* bir durumu yansıtan benzetim, gerçek denilen şeyi ortadan kaldırarak onun yerini almış ve postmodern dünyanın yeni gerçekliğinin karşılığı olmuştur. Baudrillard, **Simulakr* ve Simulasyon (Simulacr and Simulation)** adlı kitabının girişinde Zebur'dan alıntı yaparak simülasyonun göstergesi olan simulakr'ın günümüz dünyasında gerçeğin ta kendisi olduğunu öne sürer: "Simulakr asla gerçeği gizleyen bir şey değil, olmayan hakikati gizleyen gerçektir" (Baudrillard, 1994: 1) Anlam itibarıyla bakıldığında ise gerçek olmayan ancak *gerçekmiş* gibi duran bir durumu yansıtır.

Baudrillard'a göre Batı uygarlığı *simgesel* (yani içerik, ideolojik, politik, felsefi, kültürel düzeyde bir model olma özelliğini) anlamını yitirmiştir. Buna karşın "maddi" anlamda sahip olduklarını yitirmemek için bu bitmişliği yadsımaya daha doğrusu gizlemeye gayret etmektedir. Simulasyon evreni, işte bu bitmişliğin gizlemeye çalışıldığı evrenin kendisidir. En yalın tanımıyla simülasyon, olmayan bir şeyi var gibi göstermektir. Simulasyon gerçeğin tüm göstergelerine sahip olduğu halde gerçeğin kendisi olmayandır (Baudrillard, 2011: 39-40) Simulasyon gerçek olmasa da gerçeğin yerini almıştır. Bu algısal değişikliği ünlü Fransız psikanalist Jacques Lacan (1901-1981) simgeselleştirmeyi cenaze töreni örneği üzerinden açıklar. Bu tören sayesinde ölümler simgesel geleneğin metnine kaydedilir, onlara ölmüş olmalarına rağmen cemaatin belleğinde yaşamayı sürdürecekleri konusunda teminat verilir. Gerçek simgeselleştirilmeye direnir ama simgeselleşmekten de kurtulamaz (Žižek, 2016: 192)

Baudrillard ise simülasyonun felsefi gerekçelendirmesini şu sözlerle ortaya koyar:

"Doğal dünya yerine teknolojik bir dünyayı koyma çılgınlığı bizim doğal dünyaya vermiş olduğumuz bir karşılık ve meydan okuma biçimi olarak nitelendirilebilir. (...) Bundan böyle düşlenebilecek eleştirel ya da simgesel bir alternatif yoktur. Yapılması gereken şey dünyayı yok etmektir. (...) Gerçek

* Plato'nun yaratıcılığın bir sonucu olarak insanın gerçekten kopmasını niteleyen, kopyanın kopyası anlamında kullandığı bir terim. Вкз: Юрий В. Соболев, Елена Н. Викторук (2010), Repressive Poetics: Genesis and Representativeness. Journal of Siberian Federal University, 2010 (3).

anlamda insanlık dışı bir bilim kurgu evreniyle temel simgesel kuralı yıkıp meydan okuyabiliyor ve kendi gururumuzu bu şekilde okşayabiliyoruz. (...) Modeller ve imgelerin gerçekliğin yerini almalarının hakiki ve sahte olan arasındaki sınırları kaldırmaya yönelik bir strateji olduğunu ve onun da hakiki, gerçek dünyaya saldırgan bir karşılık verme biçimi olduğu düşünülebilir. Bütün bunlar hakikat ve gerçeklikle bizden önce ortaya çıkan bu ayrıcalığını bize dayattığını sanan şu şımarık “doğal” dünyadan kurtulmaya yönelik girişimlerdir.” (Baudrillard, 2012: 59-60).

Baudrillard’ın simülasyon hakkındaki görüşlerinden hareketle bu düşüncesini tüketim alanları, logo, tabela gibi satış odaklı albeni yaratma amacına dayalı göstergeler üzerinden de örnekleyerek markaların kullandığı yazı, karakter ve sembollerin gerçeklerin yerini aldığına dikkat çeker. Bu bağlamda akademisyen Joe L. Kincheloe, (1950-2008) ünlü *fast food* zinciri *Mc Donalds*’ın logosundaki çocukların çizdiği martıyı andıran altın renkli kavisli “M” harfi, bilinen “M” harfinin fontundan, göstergesinden ve çağrışımından farklı olarak bir markayı yansıtan yeni bir gösterge, başka bir değer ve hayali bir gerçeklik olarak ortaya çıktığına dikkat çeker.(Kincheloe, 2002: 213). Bu örneğin farklı yansımalarını reklamın gücüyle hâlihazırda hayatımıza girmiş daha pek çok markanın tasarladığı logolar, sloganlar ya da fontlarda görmek mümkündür. Bir simülasyon olan bu yeni sembol artık gerçeğinin yerini alarak onu, öz değerinden, göstergebilimsel karşılığından sıyrarak rolünü elinden alır. Foucault da bu konuda Baudrillard ile hem fikirdir. Ona göre sözcüklerin karşılık geldiği işaretler kaybolmuş ve dil nesnelere merkezinden çekilmiş, transparan ve nötr bir döneme girmiştir. (Appignanesi, 1989: 63) Nihayetinde ne sözcüklerin ne de onların işaretleri olan göstergelerin bir gerçekliği kalmıştır.

Derrida, gerçeğin, Kant felsefesinin önemli terimlerinden olan *numen*’in (kendinde olan şey) hiç bulunmadığını ve bu sebeple de gerçekliğe tanıklık edemeyeceğine dikkat çekerek çürütmeye çalışır. (Mcgowan, 1987: 26) Nietzsche’de olduğu gibi Foucault için de gerçek, bilişsel bir başarı değil, estetik bir meseledir. Foucault yaşamın bir sanat eserine dönüştürebilmesiyle daha çok ilgilenir. (Thompson, 2004: 76). Modernizmi bir dönem olmaktan çok, şimdiye yöneltilen eleştirel bir yaklaşım olduğunu savunan Foucault, bu nedenle de modernizmin savunduğu *gerçeğe* karşı çıkar. Gerçek diye bir şeyin neden var olmadığını ortaya koymaya çalışan önemli isimlerden biri de Pragmatizm (faydacılık) ve relativizm (görecelelik) üzerine geliştirdiği düşünceler sayesinde Amerikan postyapısalcılığına sağladığı katkılar ile

tanınan ünlü filozof Richard Rorty'dir (1931-2007). Rorty, **Nesnellik, Görecelilik ve Hakikat (Objectivism, Relativism and Truth)** adlı kitabında Antik Yunandan yakın geçmişe görecelilik ve faydacılık görüşleri ışığında hakikatin geçirdiği evrim sonucunda bugün neden böyle bir şeyden bahsedemeyeceğimizi tartışır.

Gerçeğin olmayışının güncel ve bir o kadar ilginç örneği Rus edebiyatı ve kültürü üzerine eleştiri yazıları ve denemeleri ile tanınan yazar Aleksandr Genis (1953-) paylaşır. Genis, *постправда (post-gerçekçilik)* adlı yazısında postmodernizm ile birlikte Nietzsche ile yükselişe geçen gerçek arayışının herkesin kendi iradesi ve arzusu doğrultusunda şekillenen öznel bir post-gerçekçiliğe dönüştüğünü belirtir. Yazısını politika ve Amerikan Başkanı Donald Trump (1946-) hakkında öne sürdüğü tartışmalar odağında ilerleten Genis, gerçeğin yokoluşuna dair ilginç bir istatistiksel veriyi de ortaya koyar: Trump, ülkeyi yönettiği 298 günde 1628 yalan beyanatta bulunmuştur.*

Sonuç itibariyle postmodernizmi yaratan süreç Aydınlanma Çağı'nın felsefi ve sosyolojik bir eleştirisinden başlayarak önce modernizme, daha sonra ise modernizmin bir üst uzantısı olan avangart akımlara, Dadaizme oradan pop-art'a ve kavramcılık (konseptüalizm) akımına uzanan tarihsel bir gelişim seyri gösterir. Bu gidişat içinde Akıl Çağı'ndan modernizme gerek toplumda gerekse de sanatta belirli bir düzen ve ilerleme sağlama amacıyla ortaya atılan ideoloji ya da normların giderek silikleşerek ortadan kaybolduğu gözlenir. Sosyal hak ve özgürlükler, demokrasi için verilen mücadeleler sonucunda seküler bir devlet kurmayı başaran Batı ve onu model alan (ya da onun bir şekilde boyunduruğunda olan) diğer milletler artık büyük ideallere ve beklentilere inanmak yerine daha pragmatik olarak kendi sosyo-ekonomik refahını, bireysel çıkar ve hazlarını gözetmektedir. Büyük anlatıların yok oluşu tam da bu noktada gerçekleşir. Bugün, ürettiğinden fazlasını tüketmeye odaklı bir hal alan kitle toplumunun doğuşuyla birlikte insanlar, reformlara yönelik karmaşık ve iddialı anlatılar üzerine düşünmek istememiş, buna karşın, küçük, ancak sayıca çok olan mikro anlatılara yönelerek daha az gayretle yaşamayı tercih etmiştir. Bu bağlamda Bauman'dan alıntılanarak bahsettiğimiz *ağır sanayiden hafif sanayiye* geçiş örneğinde olduğu gibi yumuşama, büyük anlatıların

* Александр Генис, Постправда. Философия информационной войны. 2.2.2018. Erişim adresi: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2018/02/02/75363-postpravda>

da ötesinde -post-modern olarak adlandırılan ve bu *non-stop* bilgi ve alış-veriş çağı içinde- toplum ve yaşamın tüm dinamiklerinde makrodan mikroya bir dönüş gerçekleşir.

Postmodernizm, terimsel ve kavramsal karmaşasına ve geçmiş üç yüz yılın kazanımlarını dilediğince eleştiren bir akım olarak sosyo-ekonomik ve kültürel çıkış noktasının da ötesine geçerek edebiyat ve sanat gibi spesifik alanlara, hatta onların da alt dallarına yansımaya başlamıştır. Bunda, sosyolojik bir yapı olarak kitle toplumlarının şekillenmesinin etkili olmasının yanında modernizmde görüldüğü gibi *reddi miras* olmamasının da payının olduğu söylenebilir. Nitekim anlatıda ya da anlamlandırmada olduğu gibi üretim-tüketim ilişkisi ve sonsuzlaştırıcılığı sağlamada da geçmişten kasıtlı olarak alıntılacağı bu mirasa sahip çıkmasıdır. Ne olduğu, ne zaman başladığı ya da bitip bitmediği hala bir tartışma konusu olan postmodernizm, günümüzde yeryüzündeki tüm sınırları yok eden Evrensellik Çağ'ını başlatmıştır ve bu evrensellik postmodernizmi, Epstein ve pek çok araştırmacıya göre parodinin diğer tarafında, yalnızca oyuncu olan "yeni samimiyet (new sincerity)"* olarak adlandırdığı bir aşamaya ulaştırmıştır.

1.3. Postmodernizm ve Edebiyat

Postmodernizmin edebiyata yansımaları, modernizmin son evrelerinde ortaya çıkan avangart akımlar ile varoluşçuluk felsefesi etkisi altında şekillenen yeni bir edebiyat anlayışının türediği 20.yy.ın ilk çeyreği ile ilişkilendirilse de, esasen II. Dünya Savaşı sonrasında daha net bir ifade ile geçtiğimiz yüzyılın son çeyreğinden itibaren en somut ve bilinçli haliyle oluştuğu söylenebilir. Postmodern edebiyatın önde gelen isimlerinden akademisyen Andreas Huyssen'e (1942-) göre postmodernizmin edebiyat üzerindeki etkisi, diğer sanat dallarından sonra, 1970'lerin ortasında başlamıştır. (Huyssen, 1986: 184) Nitekim Huyssen tarafından işaret edilen bu tarih, Lyotard'ın da Sanayi Devrimi ile başlayıp 1970'li yıllarda zirveye çıktığını iddia ettiği *postmodern durumdan (la condition postmoderne)* söz etmeye başladığı dönemle de zamansal açıdan denk düşmektedir. Bu yıllarda tıpkı sanat, kültür ve

* Thomas Epstein, (2016), Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Literature. (Çev: Slobodanka Vladiv-Glover), Second edition. Berghahn Books, New York. s. xi.

toplum üçgeninde olduğu gibi edebiyat da gözle görülür bir dönüşümün içine girmiş ve bu döngü içinde kendini yeniden tanımlamanın yollarını aramıştır.

Postmodern edebiyat olarak karşılık bulan bu yeni akımdan ilk olarak söz eden isimlerin başında Amerikan edebiyatı ve toplumu üzerine araştırmalarıyla tanınan Irving Howe gelir. Howe, 1959 yılında yayımlanan **Kitle Toplumu ve Post-Modern Roman (Mass Society and Post-Modern Fiction)** adlı makalesinde II. Dünya Savaşı sonrasında kitle toplumunun ortaya çıktığını ve bunun sonucu olarak edebiyatın belirli değer ve olgulardan kurtularak artık “modern” olarak adlandırılan şeyin dışına çıktığını ifade ederek 1945’li yıllardan itibaren Amerikan Edebiyatı’nda ortaya çıkan eserlerin geçmişteki modern eserlerden farklı özelliklere sahip olduğunu belirtir (Howe, 1959: 420-437). Kitle toplumunun doğuşuna paralel olarak edebiyatın yeni yöntemler geliştirmesi ve benimsemesiyle hem toplumun edebiyattan beklediği hem de edebiyatın kendini topluma sunma şekli köklü bir değişikliğe uğrar.

Postmodern edebiyatın en ünlü araştırmacılarından bir diğeri edebiyat teorisyeni Ihab Hassan ise özellikle edebiyat alanındaki bu dönüşüm sürecini erken aşamalarda fark eden ve bunun izlerini süren isimlerdendir. Hassan, bu yeni edebiyat türünü edebiyatın artık söz sahibi olmadığı, başka bir deyişle neyin edebiyat sayılıp neyin sayılmayacağına kararını vermeyerek özüne karşı çıkan bir çeşit anti-edebiyat ya da geçmişin köklerine saldıran, kıyameti andıran bir sükûnet yaratan *Sessizlik Edebiyatı (The Literature of Silence)* olarak tanımlar (Hassan 1967: 74-81). Edebiyatın büründüğü bu suskunluk, ünlü edebiyat kuramcısı ve yazar Maurice Blanchot (1907-2003) tarafından da sıklıkla başvurulan bir terimdir. Blanchot, sessizliğin, okuma-yazma, edebiyat (özellikle de şiir) ve dil gibi alanlardaki varlığını açıklamaya çalışırken sessizliğin, yazarın ölümüne, okurun doğuşuna ve bununla birlikte de dil, dolayısıyla da eserdeki anlamına ve anlam üretimsel gücüne dikkat çeker. Ona göre edebi manada okumak, sessizliği duyan okurun eserin yaptığı çağırışı anlayabilmesi; yazmak ise merkezsiz, hiçbir şeyi açığa çıkarmayan, öznesiz ve süreklilik arz eden bir yazma edimi yürütüp sessizlik sağlayarak yazının dışına çıkabilmektir. Buna bağlı olarak sanat, (aynı zamanda da edebiyat) tanrılarında kurtulur ve yokluğun-sessizliğin konuştuğu bir dile

dönüşerek özüne kavuşur* , başka bir deyişle artık büyük ideoloji ya da fikirleri yüksek sesle savunmaktan vazgeçer.

Amerikalı roman ve deneme yazarı Susan Sontag (1933-2004), sessizliği anlamlandıran bir diğer isimdir. Sessizliği, sanatçının öteki dünyadaki en büyük numarası olarak niteleyen Sontag, onun sayesinde sanatçının, eserini patron, müşteri, seyirci, düşman, hakem ve oyun-bozan olarak gören bir dünyada prangalarından kurtulmak şeklinde açıklar (Sontag, 1967) ; ona göre sessiz sanatın eski biçimleri yok etme, esere mistik bir şeyler katma, izleyiciden yaratıcı bir şeyler kapma gibi pek çok avantajı vardır (Rabinovitz, 1969: 58). Bu tanımlamalar ışığında sessizlik aynı zamanda bir *söylenmemişlik* olarak düşünülebilir; nitekim içinde oksimoron bir anlam da barındırmaktadır: Geçmişten günümüze kendini farklı dönemlerde belirli akımlar ve bunlara bağlı felsefeler, değerler ya da ideolojiler ile bütünleştiren, edebiyatın kendini nitelemekten yorulması sonucunda içine düştüğü bu suskunluk, gizemli bir boşluk içinde aslında oldukça gürültülü ve çok sesli olan postmodern edebiyatın doğuşudur.

Postmodern edebiyat, göndermelerle yüklü, kurmaca-aldatmaca dolu oyunları dizgeler üzerinde canlandıran ve bu sayede realist dünyadan semantik- semiotik-morfolojik bozumları olan paralel bir evrene geçmeye çalışan yazınsal bir kaosun, başka türlü düşüncelerin, ötekilerin anlatısıdır. Bu anlatı tarzına bağlı olarak Bahtin'in *diyaloji, karnaval, polifoni (çok seslilik)-heteroglossia* gibi terimleri postmodern edebiyat dâhilinde önem kazanan kavramlardandır. Bahtin, ünlü diyaloji kavramını Dostoyevski üzerinden açıklar: Dostoyevski'nin özgün bir pozisyondan kendi kahramanlarına meşru seslerini ve öz bilinçlerini teslim eder ve onları nihaleştirici bir yazar söylemine tabi tutmaz; diğer bir deyişle, onun romanında yazar, kahraman ve onun dünyasında hakkında konuşmak yerine kahramanlar, ötekiler ve ötekilerin dünyası hakkında konuşur (İlim, 2016: 19). Diğer bir kavram olan karnaval ise yalın anlamıyla renk, doku ve ses çeşitliliğini tanımlar. Buna bağlı olarak gelişen karnavalesk söylem, dilbilgisi ve anlambilim kurallarını

* Detaylı bilgi için bkz: Blanchot, Maurice (1982). The Space of Literature. University of Nebraska Press, London.

gözetilen dil kurallarını ihlal ederek resmi dilbilimsel koda karşı çıkan bir protestonun dışavurumu olur (Кристева, 2000: 428).

Edebiyatla kötülüğü kaynaştıran Georges Bataille'ye göre edebiyat, bir düzen kurma düşüncesinden tümüyle bağımsız kalarak yasakların ihlal edilmesi oyununu açığa çıkarabilir (Bataille, 2004: 24) Bahtin, edebi eserin estetiğini tartıştığı çalışmasında bunu "insan sanatın içine girdiğinde yaşamın dışına, aynı şekilde yaşamın içine girdiğinde de sanatın dışına çıkar" (Bahtin, 1986: 7) şeklinde ifadesi postmodern sanatçıyı tanımlarken aynı zamanda da yaşamın gerçekliğinden kopmuş bir edebiyatı da işaret etmektedir. Yapıbozumcu görüşleri ile bilinen Amerikan edebiyat eleştirmeni J. Hillis Miller (1928-), **Edebiyat Üzerine (On Literature)** adlı çalışmasında edebiyatın ne olduğunu tartışırken onun sanal gerçeklikler tarafından ele geçirildiğini ve artık en ufak bir göstergenin bile artık edebiyat sayılabildiği bir dönemde yaşadığımıza dikkat çeker.*

Postmodern edebiyat Rus yazar ve edebiyat eleştirmeni Vyaçeslav Kuritsın'ın (1953-) tanımıyla göstergesel değişim, provokasyon ve yeniden kodlama olayıdır (Курицын, 1994: 216). Marcel Proust (1871-1922) ise zengin ifade gücüne sahip olan büyüklü bir edebiyatın sanki yabancı dilde yazılmış gibi olduğunu belirterek postmodern edebiyatla uygun düşebilecek şu görüşü paylaşır: "Biz okuyucular her cümleye bir anlam ya da bir imge iliştiririz ki bu genelde yanlış bir yorumlama olur. Fakat büyük edebiyatta tüm bu yanlış yorumlamalar güzellekle sonuçlanır. (...) Tüm yanlış yorumlar iyidir; yalnızca yoruma bağlı kalmayıp kitaptan faydalanma amacını çoğaltan, kitabın dili içinde başka bir dil yaratmayı sağlayan bir kullanım olanağı sağlar." (Deleuze, Parnet 2002: 5).

Anthony Giddens ve Jürgen Habermas gibi toplumbilimcilerin modernizmin ve dolayısıyla da modern edebiyatın son bulmadığını iddia ettikleri uzun soluklu tartışmaların gölgesinde, modernizmin avagart uzantıları olan yüksek-ultra modernizmden tam anlamıyla ayrıştırılamayan postmodern edebiyatın doğum sancıları, araştırmacılar için olduğu kadar pek çok edebiyat teorisyenin de ilgi odağını oluşturur. Bu bağlamda modernizm-postmodernizm ilişkisini derinlemesine

* Bkz: Miller, Hillis, J. (2002). On Literature. Usa: Routledge.

irdelemenin yanında aralarında bir ayırım gerçekleştirmek gerekliliği de ortaya çıkar. Leslie Fiedler'in erotik çağrışım yaptığından olsa gerek bir edebiyat dergisinden önce *Playboy*'da yayımlanan **Geç Şu Sınırı-Kapat Şu Boşluğu (Cross the Border, Close the Gap)** adlı 1969 tarihli postmodern edebiyatın bir manifestosu niteliğindeki makalesi, modernizmin sona erişini duyurmakla kalmayıp, aynı zamanda postmodern edebiyatın doğuşunu da müjdeliler:

“Biz yirmi yıldır Modernizmin ölüm iniltileri ve Post-Modernizmin doğum sancıları arasında yaşıyoruz, yaşadık ve aslında 1955'ten beri bu olgunun farkındayız. Kendisine Modern adını (duyarlık ve biçimde en son hamleyi temsil ettiği, onun ötesinde yeniliğin olası olmadığı varsayımıyla) veren ve zafer anı Birinci Dünya Savaşı'nın hemen başından İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasındaki bir noktaya dek süren edebiyat türü, öldü, yani günceler değil tarihe ait artık” (Calinescu, 2013: 150).

Postmodern edebiyat her ne kadar modern edebiyatla arasında tarihsel ve metodik açıdan bir sınır oluşturmaya çalışsa da onun edebi miladını tam anlamıyla belirli bir zaman dilimiyle sınırlandırmak mümkün değildir. Nitekim postmodern edebiyatın izleri, ortaya çıkışından çok daha önceki zamanlara uzanan edebi eserlerde bile aranmaktadır. Örneğin Aydınlanma Çağı'nda yaşamış olan İngiliz yazar Laurence Sterne'nin (1713-1768) 1759-1767 yılları arasında yayımlanan **Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri (The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentle)** adlı 9 ciltlik ünlü eseri, bilinç akımı ve üstkurmaca gibi teknikleriyle postmodern edebiyat çerçevesinde de yeniden değerlendirilmektedir. Araştırmacılar David Pierce ve Peter Jan de Voogd'un 1993 yılında New York Üniversitesi'nde düzenlenen edebiyat konferansındaki bildirilerden derledikleri **Modernizm ve Postmodernizmde Laurence Sterne (Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*)** adlı çalışmada söz konusu çalışmayı modernizm ve postmodernizm bağlamında bir inceleme sunarlar. Bununla beraber benzer yöntemlerden yararlanan, içinde bulunduğu zamanın ötesine geçmiş kült eserlerden olan François Rabelais'in (1494-1553) **Gargantua ve Pantagruel** ile Miguel de Cervantes'in (1547-1616) ilk modern roman örneği olarak gösterilen **Don**

*David Pierce, Peter Jan de Voogd. (1996). Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism. Rodopi. Atlanta.

Kişot da keza postmodern olmamalarına rağmen yine bu dönem edebiyatı bağlamında incelenmektedir.

Postmodern edebiyat kapsamına alınan bazı örneklere modern edebiyat içinde de rastlanır. 1920'li yıllardan *varoluşçuluk* akımının ortaya çıktığı 60'lı yıllara uzanan süreçte özellikle James Joyce (1882-1941), Franz Kafka (1883-1924), Samuel Beckett (1906-1989), Jean-Paul Sartre (1905-1980), T.S. Elliot (1888-1965), Ezra Pound (1885-1972), Virginia Woolf (1882-1941)** gibi yazarların adının sıklıkla postmodernizm ile anıldığı görülmektedir. Bunlar arasında özellikle James Joyce'un 1922 yılında yayımlanan ünlü eseri **Ulysses**, modern çağa ait bir roman olmasına karşın farklı anlatım stilleri arasında bir geçiş sağlaması açısından modernizm ile başlayıp postmodernizm ile son bulan bir eser olarak kabul görür (McHale 1992: 55). Bu bilgi ve görüşler ışığında söz konusu yazar ve eserlerin postmodern olarak kabul edilip edilmeyeceği sorusu ortaya çıkmaktadır. Sorunun yanıtı her anlamda göreceliğe bir hayli yatkın olan postmodernizmin kendi kapsamını nerede sınırlandıracağına bağlıdır. Zamansal açıdan gözlenen farklılıklara rağmen, edebiyat tarihi içinde evrensel bir yer edinmiş bu yazarlara ait eserlerde rastlanan çağın ötesine geçmiş edebi teknikler, postmodern edebiyatın da anlatısını süsleyen oyunlar olarak daha karmaşık bir biçimde kendini gösterir. Postmodern edebiyat, buna karşın, kendinden çok önceki dönemler bir yana, selefi olan modern yazından bile yöntem ve yaklaşım açısından oldukça farklıdır. Bu farklılık yazına da yansıyan temel felsefi yaklaşımda bile görülebilir. Akademisyen ve edebiyat eleştirmeni Brian McHale (1952-) modernist-postmodernist edebiyat bağlamında iki tez öne sürer. İlki modernist edebiyatın başatının epistemolojik olduğudur. Yani, modernist edebiyat şu tür soruları uyandırmak için tasarlanmıştır: "Bilinecek ne var? Onu kim bilir? Bildiklerini nasıl bilirler ve nasıl bir kesinlik derecesinde bilirler? İkinci tez ise ise postmodernist olup şu sorulara cevap arar: Bu dünya nedir? Ne tür dünyalar vardır? Nasıl kurulmuşlardır ve nasıl farklılık taşırlar? (...) Bir metnin varoluş hali nedir ve projelendirdiği dünyanın (ya da dünyaların) varoluş hali nedir?" vb. (Calinescu, 2013: 332)

** Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature* başlıklı çalışmasında adı postmodernizmle anılan yazarların uzun bir listesini sunar. Ayrıntılı bilgi için bkz: Ihab Hassan. (1982). *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. Wisconsin University Press. USA. p.260.

Hassan'ın sosyal bilimlerin her alanında uygulanabilir olan modernizm ve postmodernizm karşılaştırmasına bağlı olarak amaçtan oyuna, tasarıdan tesadüfe, merkezlemeden dağılmaya, semantikten retoriğe, metafordan metonimiye, gösterilenden gösterene, paranoiyadan şizofreniye, metafizikten ironiye, belirlilikten belirsizliğe gibi pek çok maddede örneklenen büyük bir geçiş gerçekleşir. Bu noktada, söz konusu dönüşümün gerekçeli açıklamalarını derinlemesine ortaya koyarak postmodernizmin, özellikle de postmodern edebiyatın teorik temelini oluşturmasında Fransız ekolünün oldukça etkin bir yol oynadığını belirtmek gerekir. François Lyotard, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Fredric Jameson, Richard Rorty gibi çoğunluğu Fransız olan dönemin önde gelen sosyal bilimcilerinin felsefeden dilbilimine, göstergebilimden psikolojiye uzanan pek çok alanda yürüttükleri çalışmalar postmodernizm ya da aynı şekilde postmodern edebiyat olarak adlandırılan bu karmaşık olgunun analizini farklı yaklaşımlar eşliğinde sunar. Bu bağlamda postmodernizm-edebiyat ilişkisinin araştırılmasında semiotik, semantik, metinlerarasılık vs. gibi dilbilimsel alanlardan epistemoloji*, ontoloji**, aksiyoloji***, fenomenoloji**** gibi felsefi alanlara sıklıkla başvurulur.

Lyotard'ın 1970'li yılların sonuna doğru Quebec hükümeti tarafından dönemin mevcut sosyal durumunu değerlendirmek üzere davet edilmesiyle başlayan postmodernizm serüveni, 1979 yılında yayımlanan **Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor (The Postmodern Condition: A Report on Knowledge)** adlı bilginin doğasını tartıştığı kitabının yayımlanmasıyla sağlam bir zemin kazanır (Inglis, 2012: 197). Sosyolojik anlamda olgunlaşan bir kırılmaya işaret eden eser, meta anlatıların geçersizliğine vurgu yaparken bir yandan da post-modern olarak adlandırdığı bu güncel durum içinde artık söyleme dönüşmüş olan bilginin yeni konumunu ve anlamını tartışır.

* Epistemoloji: Bilginin kaynağını, doğasını, doğruluğunu ele alan bilim dalı. Bkz: Cevizci, A. (1999), Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Paradigma, 307.

** Ontoloji: Varlığın kendisini genel hatlarıyla, temel özellikleriyle irdeleyen felsefe dalı. Bkz: a.g.e., 644.

*** Aksiyoloji: Değerin doğasına, ölçütlerine ve metafiziksel statüsüne ilişkin araştırmalardan meydana gelen değer teorisi. Bkz: a.g.e., 203.

**** Alman filozof Edmund Husserl tarafından kurulmuş olan, bilincin çok değişik formlarıyla, dinî, estetik, ahlaki ve duyuşsal her tür doğrudan deneyimini analiz edip betimleyen felsefe anlayışı ya da yaklaşımı. Bkz: a.g.e., 342.

Kitabının girişi bölümünde Lyotard, postmodern bilginin yalnızca muhatabı için bir araç olmadığını, aynı zamanda farklılıklara karşı olan hassasiyetimizi artırıp ölçüsüzlüğe olan tahammülümüzü güçlendirdiğini belirtir (Lyotard, 1979: XXV) Ona göre bilimsel bilginin sürekli olarak yeni bilgilerle güncelleniyor olması mutlak bir meşruiyet kazanmasının önüne geçer; böylelikle bilgi, kendi kendini geçersiz kılar. Bilginin kökenini (epistemolojisini), kendi deyimiyle *bilginin arkeolojisini** tartışan bir diğerk düşünür olan Michel Foucault ise, bilginin bir bilim olmadığını ve onun yaygın inanışlar, geçerli fikirler, hayal gücü değerlerinden, algılama deneyimi gibi kendisinin de içinde olduğu farklı düzeylerden bağımsız olamayacağını belirterek Lyotard'ın da belirttiğı gibi söylem (discourse) ile ilişkilendirir (Deleuze, 2006: 44).

Postmodern düşünceye göre bilginin durumu ve sunuşuna paralel olarak edebiyatı ilgilendiren bir diğerk durum da Alman filozof Ludwig Wittgenstein'in (1889-1951) öne sürdüğü ve postmodern söylemin dayanağını oluşturan dil oyunlarıdır. Dili dolambaçlı bir yola benzeten Wittgenstein, ona bir taraftan yanaşıldığında yolun nereye uzandığı anlaşılırken, aynı yere başka taraftan yanaşıldığında yolun kaybedildiğini ifade eder. Lyotard, Wittgenstein'in görüşlerinden hareketle dil oyunlarını satranç oyununa benzeterek her söylemi oyundaki bir hamle gibi düşünmek gerektiğini belirterek *gönderici-gönderi-alıcı* üçgeninde şekillenen iletişim sürecinin söylem içindeki döngüsünü anlatır. Saussure'ün belirli kuralları ve meşruiyeti olan dilden farklı olarak konuşma olarak nitelediğı *parole* kavramına gönderme yaparak dilin evriminin arka planını oluşturan cümlelerin, sözcüklerin ve anlamların sonsuz keşiflerinin oldukça keyifli olduğunu ifade eder (Lyotard, 1979: 10).

Postmodern edebiyatta dil, kuralsız, yapıbozumuna uğratıldığından dolayı sözdizimsel, biçim ve anlambilimsel açıdan çarpık, karmaşık ve çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Derrida, metaforlarla dolu, çoklu anlamların kaçınılmaz olduğu ve birliğin olmadığı bu yapıyı *dil ötesi* olarak tanımlarken (Derrida, 1974: 49), Fredric Jameson'un deyimiyle ise bu dil, göstergelerin şizofrenisi olarak kendini gösterir. Deleuze ve Guattari tarafından da faşist durumun karşıılığı paranoya ile birlikte sıkça söz edilen bir kavram olan ve tüm üretkenliğin kaynağı olan tutkunun

* Foucault'un 1969 yılında yayımlanan ve aynı adı taşıyan kitabı vardır. Bkz: Foucault, M. (1969), Archeology of Knowledge. Editions Gallimard.

özgürleştirilmesinin tarihsel bir gereci (Hassan, 1987: 135) olarak nitelenen şizofreni, postmodern dilin temel üretimsel gücüdür. Baudrillard'ın simülasyon kuramı ile paralellik taşıyan ve semiyotik yıkımın sonucunda türeyen şizofrenik sınırsız göstergeler, dilin ve söylemin sınırlarını genişletmiştir.

Dilin ve postmodern söz'ün karşılığı olan söylemin arasındaki ayırım, asırlar öncesinde bile gündeme gelmiş bir tartışmadır. Heidegger'in 1927 yılında yayımlanan **Varlık ve Zaman (Sein und Zeit)** adlı çalışmasında, hatta onun bile öncesinde, Aydınlanma düşüncesinin önde gelen filozoflarından John Locke (1632-1704), iletişimi (dili) *günlük (pragmatik)*, diğeri ise felsefi kullanım olmak üzere iki farklı amaç etrafında toplamıştır (Locke, 2017: 80). Locke, **Kelimelerin Suistimali (The Abuse of Words)** adlı kitabında konuşma sürecinde sözcüklerin kullanımını oluşturan fikirlerin karmaşık olabileceği gerçeği üzerinden farklı anlamlar ya da yanlış adlandırmalara yol açabileceğini yıllar öncesinden duyurmuştur. Bu görüş, sonraki yıllarda *dilbilimin babası* olarak adlandırılan Ferdinand de Saussure'ün tarihsel bir gelişim süreci ile kendine ait kuralları olan *lingua (dil)* ile kullanıcının iletişim sürecinde başvurduğu ve bugünkü dili andıran *parole (söz)* söz ayrımıyla yeni bir boyut kazanır. Yakın geçmişte ise dil denen şeyin prangalarından kurtularak öznel ve hiper bir konuma yükseldiği göze çarpar. Bu yeni dil, Rorty'nin ifadesiyle artık gerçeği yansıtan bir ayna değil farklı dünyalar yaratan şiirsel bir yapıdır (Peters, Ghiradelli, 2001: 102-103). Postmodern dilin en etkili özelliklerinden biri de ironidir. Postmodernizm üzerine görüşleri ile tanınan araştırmacı-yazar Alan Wilde (1929-), ironinin postmodernizm açısından oldukça önemli bir yere sahip olduğunu dikkat çekerek modern ironinin kesin, belirli olduğunu ifade ederken postmodern ironinin meraklandırıcı (suspensive) olduğunu belirtir. (Waugh, 1992: 16) Bu ironi, kara mizah, kendi kendisinin bir ironisi (*self-irony*) ya da Rus edebiyatçı ve filolog Vladimir Muravyov (1939-2001) tarafından terimleştirilmiş ve ciddiyetle şakayı yer değiştiren *karşı-ironi (counter-irony)** halinde kendini gösterebilir.

Foucault, Lyotard ve Derrida'nın görüşleriyle desteklenen ve dilin kendi olmak dışında bir söylem olduğunu ortaya koymaya çalışan postyapısalcı anlayış, Rus biçimcileri (özellikle de Roman Jakobson) tarafından biçimi, içerikten üstün görerek

* Bkz: Ерофеев, В. (1995). **Оставьте мою душу в покое.** Москва: HGS. ст.16.

şiiresselliğinin önemini savunan *edebilik (literariness)* tartışmalarını postmodern edebiyat bağlamında yeniden gündeme taşır. Postmodern edebiyat, ironi ve parodi yüklü retorikğin gücüyle kendi edebi değerini yükseltmekle birlikte burlesk**, pikaresk***, grotesk****, gotik edebiyat gibi uç ve bölücü türleri yeniden keşfederek (Hassan, 1987: 17) anlatısını mimari ve diğer görsel sanatlarda örnekleri görülen pastiş, çifte kodlama, kolaj, vs. gibi sanatsal tekniklere benzeyen alıntılama, gönderme, dolaylama gibi biçimsel ve metaforik söz sanatları aracılığıyla gerçekleştirilmesi, dahası, çeşitli kuram ve bilim alanlarını yöntem almak yerine onları bir doku olarak işlemeyle saf edebi olmaya yakın bir duruş sergiler.

Postmodernizmle birlikte edebi bir eserin göndergesel üçgenini oluşturan metin, okur ve yazar gibi kavramların anlamı, konumu ve misyonu değişikliğe uğrar. Julia Kristeva, metni bir eser olarak değil bir üretim olarak tanımlar. Her çalışmanın içsel ölçü değeri olup kendi değeri olmadığı gibi metinsel üretim, edebiyat değil, edebiyatın içsel ölçüsüdür. (Кристева, 2004: 254).

Konuyla ilgili Jale Parla şöyle der: “Okur ve yazar dil denizinde sözcüklerin anlamlarının dalgalar gibi birbirini izlediği bir devinim içinde yüzerken, metinler, benlikler, kimlikler, yorumlar da yeni göstergelere dönüşür. Kısaca söylemek gerekirse, bu epistemolojiye göre, belirleyebileceğimiz yazar, okur, metin yoktur; yalnızca o metin aracılığıyla oluşan söylemler vardır.” (Parla, 2003: 180). Bu noktada postmodern bağlamda dilin günlük pratikte pragmatik amaçla bir bildirişim aracı olmanın dışına çıkarak oyunun bir parçası olarak söyleme dönüşmesinde göstergeler önemli bir rol oynar. Baudrillard, Barthes, Eco gibi göstergebilimin önemli kuramcılarının yanı sıra Foucault da göstergenin dil ve söylem bağlamındaki işlevine dikkat çeker; hatta çokanlamsal olarak nitelediği edebiyat ona göre birden fazla gösterge katmanı içinde, sürekli dolaşım halinde olan göstergeler ile ayakta durur (Foucault, 2016: 95). **Göstergebilimin İlkeleri (Éléments de sémiologie)** adlı eserinde Barthes, dile bağlı ama özel bir alan olan göstergebilimin önemini

** Edebiyatta ya da sanatta abartılı şekilde komikleştirilmiş olan temsile verilen ad. Лехин, И. В., Петров, Ф. Н., (1949), с.т. 114.

*** Kökeni İspanya’ya dayanan, haydut ve zanlıların maceralarını anlatan edebi romana verilen ad. Ayrıntılı bilgi için bkz: Sieber, Harry (2017). **The Picaresque**. USA: Routledge, p.1.

**** Önceleri sanat ve sonrasında ise edebiyat alanında kullanılan ve sanatçının özel bir anlam yüklemekten kaba figürlerle göze hitap eden tuhaf şeyler yansıtmasını sağlayan sanatsal türe verilen ad. Ayrıntılı bilgi için bkz: Barasch, K. F. (1971). **The Grotesque. A Study in Meanings**. Paris: Mouton, The Hague, p.67.

vurgulayarak klasik dilsel gösterge yerine göstergebilimsel göstergenin varlığını savunur. Bu bağlamda yazar, dil ve söz ayrımı ekseninde giyim, besin, otomobil, mobilya vs gibi tüketim alanlara özgü dizgeler üzerine uygulayarak göstergenin işlevsel ya da semantik dönüşlülüğündeki olasılıkları tartışır. Postmodern eserin gizemi, her zaman ikincil, örtük ve içerilmiş bir anlamı olan ve okura eseri yorumlama, onda yegâne gerçek yaratma, metni çevirme beceresini elde etmesini sağlayan göstergeleri düşünme yoluyla çözümlenir (Deleuze, 2015: 88, 93).

Göstergenin sihirbazlığını yapan postmodern yazar, Fiedler'e göre "ikili oynayan bir ajan" gibidir, hem gelişmiş dünyanın gerçekçiliği hem de hayal dünyasında uyumlu bir şekilde aynı anda var olabilir. (Велшь,1992: 10) Gerçek ve hayal arasındaki boşluğu, yazar ve okuyucu arasındaki sınırları ortadan kaldıran postmodernizm, metni yazarından bağımsız bir yapı olarak görerek okuyucu odaklı ve eleştiriye açık bir hale getirir. Eco, **Genç Bir Romancının İtirafı (Confessions of A Young Novelist)** adlı otobiyografik eserinde postmodern bir yazarın tavrını şu sözlerle açıklar: "**Önceki Günün Adası'nda (L'Isola del Giorno Prima)** hem okurun kafasının karışmasını istiyordum, hem de bolca alkol aldıktan sonra o dolambaçlı gemide bir türlü yolunu bulamayan kahramanımın. Dolayısıyla kendi zihnimi pırıl pırıl tutarken okurumu aldatmaya ihtiyacım vardı, yazarken hep son milimetrekaresine kadar hesap edilmiş mekânlara gönderme yapıyordum." (Eco, 2016: 19).

Çağdaş yazarı, yapaylıktan en çok soyunmuş kişi olarak addeden Genis'e göre yeni yazında kitap metne, yazar karaktere, edebiyat ise yaşama dönüşür. Bu edebi striptizin sonucunda önceden söylenmemişliği, tesadüfü, saçmalığı, önemsizliği ve gereksizliği kapsayan gerçek realizm doğar. Edebiyatçı, kendi gerçeğinden ya da edebiyat gerçeğinden bahsedebilir ancak yaşamın gerçekliğinden bahsedemez, çünkü yaşamın artık evrensel, herkes için geçerli, büyük bir gerçeği yoktur (Genis, 2003: 19-20).

Metnin bütünlüğünü onun özünde değil, varış noktasında arayan ünlü Fransız edebiyat ve göstergebilimci Barthes okuyucuyu, bir yazıyı oluşturan tüm alıntılarının hiçbir kayba uğramadan yazıldığı bir boşluk olarak görür. Barthes, yazar ve yazıyı aynı çizgi üzerinde duran "önce (before) ve sonra (after)" şeklinde ele alarak,

tamamlanmış yazının, başka bir deyişle kâğıda döküldüğü için cansız ve her türlü manipüle edilebilir olan bu ifadeler bütününün (Глинтерщик, 2000: 125) artık yazardan çıkıp okur odaklı bir yola girdiğini ve her okumada yeni anlamlar doğurduğunu belirtir. Yazarın eserindeki dünya görüşü, edebi tarzı ve yeteneği doğrultusunda şekillenen boşluk, okuyucunun kültürel altyapısı, bilgi birikimi ve çağrışım kabiliyeti ile farklı yollarla dolmaya çalışarak anlam kazanır. Bu nedenle tamamlanmış bir yazının Derrida'nın artık terkedilmesi gerektiğini savunduğu yazarını nitekim terk edip okuyucu odaklı bir yola girmiş olduğunu öne süren Barthes *yazarın ölümünün okuyucunun doğuşuna bedel olduğunu* ifade eder (Barthes, 1977:148).

Michel Foucault da yazarın ölümü, ya da kendi ifadesiyle *yazarın yok oluşu* ve yazarlığın tarihsel ve edebi evrimi üzerine analitik görüşlerini paylaşır. **Yazar nedir? (What is an Author?)** adlı 1969 yılında *Collège De France* Üniversitesinde verdiği derslerden oluşan çalışmasında yazarı, metnin dışında ve onu aşan bir unsur olarak niteleyerek geçmişte, Antik Yunan'da kahramanın ya da eserin ölümsüzlüğü esas iken bugün eserin yazarını öldüren, kendi yazısını kurban eden bir duruma geldiğini belirtir. Böylelikle metnin ölümsüzlüğü bir anlamda yazarın ölümüne bağlanır. Bu görüşünü, bugün yazar kavramının günümüzde geçmişten daha farklı şekillendiğine ve artık eski eserlerin yazarın adıyla anılmak yerine giderek anonimleştiğine vurgu yapar. Yazısında, Freud ve Marx'ın öncü söylemler geliştirdiği ve bu sayede daha sonradan oluşan ya da oluşacak olan pek çok metnin ebeliğini üstlendiğine dikkat çeker. Bu bağlamda yazarın özgünlüğünü söylem ile ilişkilendiren Foucault, yazarın kimliğinden çok işlevi (author-function) üzerine yoğunlaşarak onu söylem açısından (*discursive*) değerlendirmenin gerekliliğine dikkat çeker.*

Ihab Hassan'ın işaret ettiği *Sessizlik Edebiyatı* ile birlikte yazarın metaforik ölümü, yeni bir okuyucu profili de ortaya çıkarır. Her dönemde farklı okuyucu kitlesine yönelik eserler yazıldığı olmuştur, ancak postmodernizmde okuyucuya her zamankinden daha çok sorumluluk atfedilir. Postmodern metni kavrayıp değerlendirecek kişi önce metni zamansız, düzensiz ve karmaşık alıntılar yığını

* Metnin tamamı için bkz: Michel Foucault, (1975), What is an Author? Erişim adresi: <http://artsites.ucsc.edu/faculty/Gustafson/FILM%20162.W10/readings/foucault.author.pdf>.

arasından çıkarıp, sonrasında onu yazarın metin içinde konumladığı yerleri tespit ederek hedeflenen anlatımı çözmekle yükümlüdür. Başka bir deyişle metin, okurlarından kendi işinin bir kısmını üstlenmelerini isteyen tembel bir makine gibidir, yani yorum yapılması üzerine tasarlanmış bir araçtır (Eco, 2016: 34). Bu makine, aynı zamanda bir zaman makinesidir. İçerdiği her hikâye bir şekilde dünyayı tüketme ya da en azından onu uygun bir şekilde tasvir etme iddiasındadır. Her anlatı büyülüdür; şu an burada üretilen bir anlatı, artık şu an ve burada olmanın ötesine geçmiştir (Курицын, 2001: 113). Bununla beraber pek çok postmodern roman deşifre edilmeyi bekleyen *ezoterik** bir yazım kullanır. Bu noktada okuyucuların, Eco'nun, *metni pek çok biçimde okuyabilirler, nasıl okuyacaklarını onlara öğreten bir kural da yoktur, çünkü onlar sık sık metni, metnin dışından gelebilecek ya da metnin tesadüfen yol açabileceği kendi tutkuları için bir araç olarak kullanırlar* (Eco, 2016: 41) sözleriyle tanımladığı ampirik okura dönüşmeden metni evrensel bir metne uyarlayabilmesi için “görme” yeteneğinin çok iyi olması gerekmektedir (Tatham, 1977: 153).

Başta Derrida olmak üzere pek çok postmodern düşünür, edebiyat bilimci metnin yeni okumalarla, tekrar tekrar yeni anlamlamalara imkân sağlayarak kendini sonsuz biçimde yeniden üretebileceği yönünde görüş bildirmişlerdir. Bu üretimi gerçekleştirecek olan şüphesiz okuyucudur. Yukarıda da değindiğimiz üzere okuyucunun metni yeni biçimlerle algılayıp farklı anlamlandırabilmesi bilgi birikimine olduğu kadar algılama ve çağrışım kabiliyetine de bağlıdır. Her türden çoğulculuğu seven postmodern edebiyat okuyucu gözünde düşünsel, duygusal gelgitler yaratmaktan keyif alır. Umberto Eco, *örnek okur* olarak adlandırdığı bu postmodern edebiyat okurunu metni çoğul yorumlara elverişli biçimde okuyabilen kişi olarak niteler. Bu örnek okuru ortaya çıkaracak olan gerçek yazar da bu tür bir metni oluşturabilme yeteneği olan kişi olarak tanımlanır (Eco, 2016: 18). Nitekim postmodern düşünce için edebiyat gerçeğin dışavurumundan ibaret değildir. Hatta gerçeğe birebir alakalı olmadığı kadar kendini edebi görür, çünkü asıl olan kurgudur. Derrida'nın deyimiyle edebiyat, gerçek olmayacak bir olayı üreten bir hafıza anlatısı, bir enkazın öyküsüdür. Bu bağlamda edebiyat, kuralları, gelenekleri olan tarihsel bir oluşum olduğu kadar aynı zamanda da her şeyi söyleme, söylemin

* Sadece belli bir kesime hitap eden, anlaşılması herkes tarafından mümkün olmayan bir nevi kapalı, şifreli bir yazım türünü niteler. Bkz: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/esoteric>.

kuralları yıkma ve onların yerini değiştirme gücüne sahip kurgusal bir oluşumdur (Derrida, 1992: 39). Nitekim Foucault'un gözünden de edebiyat tıpkı dil gibi kurgusaldır; daha açık bir ifadeyle *edebiyatın varlığı yoktur; sadece bir simulakrum vardır, edebiyatın bütün varlığı olan bir simulakrum* (Foucault, 2016: 71).

Kurgusallığın önem kazanarak gerçek ile hayalin bir sarmala dönüştüğü postmodern edebiyat dâhilinde ortaya çıkan eğilimlerden biri de büyüü gerçekçiliktir (magic(al) realism). İlk kez Alman sanat eleştirmeni Franz Roh tarafından 1925 yılında kavramlaştırılan büyüü gerçekçilik, resim sanatında soyut dışavurumculuktan realizme dönen sanattaki bu yeni yönelime dikkat çekmek amacıyla kullanılmıştır (Zamora, Faris, 2005: 15). En yalın tanımıyla büyüü gerçekçilik, gerçek ile fantastiğin, doğa ile doğaüstünün başa baş bir denklik içinde kendini gösterdiği bir anlatı halidir (Can, 2015: 9). Alman yazar Günter Grass'ın yanı sıra Alejo Carpentier (1904-1980), Jorge Luis Borges* (1899-1986), Isabelle Allende (1942-) gibi isimlerin öncülüğünde daha çok Latin Amerika Edebiyatı ile adından söz ettiren bu bipolar gerçekçilik, özellikle Kolombiyalı yazar Gabriel Garcia Marquez'in **Yüz Yıllık Yalnızlık (Cien años de soledad)** adlı romanından sonra, 1970 yılında İngilizce konuşan ülkeler kültüründe oldukça yaygın bir terim haline gelir (Thody 1996: 225). Büyüü gerçekçilik akımına bağlı olarak kolonyal Latin Amerika ülkeleri ile Hindistan ve Afrika ülkelerinin edebiyatını kapsayan "Üçüncü Dünya Edebiyatı (Third-World Literature)" kavramı ortaya çıkar. Hint Marksist edebiyat kuramcısı Aijaz Ahmad (1932-), Üçüncü Dünya Edebiyatını Batı ve Batı olmayan arasındaki kısmen kolonyal daha çok medeniyet ile ilgili olan temel farklılıklardan üretilen söylem olarak tanımlar (Ahmad, 1994: 64). Jameson ise Goethe'nin dünya edebiyatı (Weltliteratur) kavramına gönderme yaparak üçüncü dünya metinlerinin milli alegoriler taşımasından ötürü anlaşılması için belirli bir alt yapı gerektirmesiyle birlikte Batı'nın "diğer bir gözle" görülmesi bağlamında önem arz eder (Jameson, 1986: 66-68). Hint asıllı İngiliz yazar Salman Rüşdi'nin (1947-) sansasyonel eseri **Şeytan Ayetleri (The Satanic Verses)** büyüü gerçekçilik türünün çarpıcı bir örneği olarak gösterilir. Metinlerarasılıktan etkin bir şekilde yararlanan eser, İngiliz toplumunun bir eleştirisi olup Saladin'in İngiltere'ye

* Jorge Luis Borges (1899-1986) Büyüü Gerçekçilik-Sürrealizm tarzda öykü, deneme kaleme alan Arjantinli yazar.

geldikten sonra bir keçiye dönüşmesiyle İngiliz ırkçılığının üçüncü dünya ülkelerinden gelen göçmenler hakkındaki düşüncelerini alegorileştiren karmaşık bir öyküyü konu alır (Thody, 1996: 238-240).

Büyülü gerçekçilik türündeki edebi eserlerde rastlanan *ötekinin* hikâyesine bağlı olarak siyasi ve kültürel bağlamda kendini gösteren eleştiri, postmodern edebiyat açısından da oldukça önemlidir. Evrenin varoluşundan bu yana yaşanmış, yapılmış ya da üretilmiş her şey, ortaya atılmış her fikir postmodern edebiyat için bir gündem olabileceği gibi bir eleştiri konusu da olabilir; dahası postyapısalcı eleştiri açısından ise eleştiri ile yaratma arasında açık bir ayrım yoktur. Her ikisi de yazı kapsamına alınır (Eagleton, 2014: 150). Edebiyat eleştirmeni ve düşünür Julia Kristeva'nın her metnin kendine mal edip dönüştürdüğü alıntılardan oluşan bir mozaik ve yazma eylemi var olan şeyi yeniden yazmak şeklindeki görüşlerini düşündüğümüzde, postmodern olan her edebi metin bir eleştiridir. Nitekim Derrida da edebiyat ve eleştiri arasında bir bağlantı kurarak edebiyat eleştirisini felsefe ile bağdaştırır; kendi tabiriyle "işin içine eleştiri girdiğinde felsefi olması kaçınılmazdır" (Derrida, 1992: 53). Edebiyat, yazını eleştirdiği zaman gerçek anlamda edebiyat olabileceğini öne sürer. Başka bir deyişle eleştiri eşittir edebiyattır (Hassan, 1987: 132).

Postmodernizm ve eleştiri arasındaki ilişkinin bir başka boyutu da postmodern metnin, bir ya da birden çok farklı metin ile ilişki içine girerek kurduğu yeni ve özgün metinlerarası yapının kaynak metnin bir eleştirisi niteliğinde olmasıdır. Postmodernizmde eleştirel metin hem ondan bağımsız, hem de ona sadık olarak Reyser'in deyişiyle *birincil metnin uydusu* (Беляева, 2012: 11) görevini görürken aynı zamanda da bu proto-metnin anlambilimsel, kültürel ve yapısal özellikleriyle de etkileşime girerek onu bir anlamda yeniden yorumlar. Postmodernist yapıbozumculara göre metnin belirli bir anlamı yoktur. Onlara göre her sözcük, sözcüksel dizgesi ve sözcükleri göstergeye dönüştüren her söylem antitezini de tezi ile birlikte okura aktarır. Bu nedenle anlam ancak tez-antitez arasındaki Derrida'nın ifadesiyle *différance* (devingenlik, alan, boşluk)'ta var olabilir. Başka bir deyişle hiçbir sözcük, dizge ya da söylemin bir anlamı bulunmaz. Anlam, değer ve ölçüler, metafiziğe dayalı gerçeklik geleneğinin ortaya çıkardığı logosun ürünleridir (Ecevit, 2002: 63). Barthes **Eserden Metne (De l'oeuvre au texte)** adlı denemesinde eseri

durağan ve sabit bir nesne olarak tanımlarken metni akışkan ve sürekli devinim halindeki bir yapı olarak tanımlar. Bu nedenle eser belli bir akım ya da başlık altında sunulabilirken metin hiçbir kategori ya da hiyerarşiye hapsedilemez (Барт,1994: 414). Nitekim postmodern metin çok katmanlı bir yapıya sahiptir. *Altmetin (subtext)*, *hipermetin (hypertext)*, *üst metin (metatext)* ve *ana metin dışı (paratext)* gibi bu yapıyı oluşturan bileşenler, esas metnin hem teknik hem de semantik açıdan tamamlayıcı unsurlarıdır. Bu bağlamda anlatılardan geçmiş çağların büyük anlatılarından (grand récits) kurtulan ve yerini sadece kendi kurallarına bağlı olan küçük anlatılara (petits récits) bırakan metin, ünlü edebiyat eleştirmeni ve göstergebilimci Yuri Lotman'ın (1922-1993) deyiimiyle de *kendi kendine organize olan bir mekanizma* olarak varlığını sürdürür (Белыева, 2012: 17) Bu mekanizma, Derrida'nın "metnin dışında bir şey yoktur" (*il n'y a pas de hors-texte*) sözüne bağlı olarak dışarıya taşmadan sözcüklerin ana metin ya da hedef metin içindeki ilişkileri ile anlam kazanıp işleyen bir sistemdir.

Postmodernizmin özünde, bahsettiğimiz üzere ironiden çok konuşmanın ciddi mi, aşağılayıcı mı, parodi mi yoksa parodinin parodisi mi olduğu karmaşasını içeren ironi eşiğinde olma durumu vardır. Klasik metin yalnızca aktarmakla kalmayıp ciddi ya da şaka olduğunu açıklarken postmodernist metin *en berrak düşünceyi* söyler ve ciddiyet düzeyinin anlaşılması işini okuyucuya bırakır; başka bir deyişle sorumsuz bir metindir.* Farklı katmanlardan oluşan postmodern metin, bu bağlamda yoruma fazlasıyla açıktır. Derrida'ya göre metne, normal bir okuma dışında, Slavoj Žižek'in deyiimiyle *yamuk bakılarak* dilbilimsel göstergelerin, biçimin ve dilin ötesine geçerek okuma (transcendental reading)** ile yaklaşıldığında sonsuz yeni anlamlar üretmeye elverişli bir hale gelir. Derrida bu savını **İmza, Olay, Bağlam (Signature Event, Context)** adlı makalesinde incelediği, sözlü, dilsel ya da dil dışı göstergelere sahip ifadelerdeki *yenilenebilirlik (iterability)* özelliği ile destekler (Derrida,1992: 64). Bu durum, postmodern edebiyatın yararlandığı edebi yöntemlerin bir sonucu olarak ortaya çıkan hermeneutik bir mesele olarak kendini gösterir. Metne uygulanan yapıbozumcu yöntem, mecaz ve ironiye dayalı söz sanatları anlamlandırma sürecini doğrudan etkiler. Bunun yanı sıra, kimi zaman

* Сергей Корнев, Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским или классическим? Об одной авантюре Виктора Пелевина. Erişim adresi: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html>

** Metni ya da yazıyı, onun görünüş şeklinin ötesine geçerek aşkın bir şekilde okuma, değerlendirme.

belirli bir kültürel birikime, kimi zaman ise sınırsız çağrışıma dayalı ifadeler, yorumun isabetliliğini zorlaştırarak anlam karmaşası yaratır.

Umberto Eco, **Yorum ve Aşırı Yorum (Interpretation and Overinterpretation)** adlı eserinde bu duruma şu sözlerle açıklık getirmeye çalışır: *Metnin yorumu ve aşırı yorumu arasında sınırsız semiosisten (işaret/gösterge düzleminde) kaynaklanabilecek yanlış çıkarımları önlemek adına yorumun akla yatkın, makul yorumlarla sınırlandırılması gerekir* (Eco, 2016: 17). Gösterge ile onun düzensizliği sonucunda şekillenen yorum, Deleuze için daha da vahim bir biçimde *en büyük felaketler* olarak adlandırılır. Dahası ona göre, gösterge diye bir şey keşfedildiğinden beri, hiçbir şey yerli yerine oturmamaktadır (Deleuze, Parnet 2002: 46).

Gösterge ve onu yeniden kodlama suretiyle yürütülen oyun, onun oyun alanını oluşturan yazının da postmodern anlamda değişikliğe uğramasına neden olur. Roland Barthes, **Yazının Sıfır Derecesi (Le Degré zéro de l'écriture)** adlı denemesinde ünlü dilbilimci Ferdinand de Saussure gibi dil ve söz arasında bir ayırım yaparken yazıyı da bunlara bağlı olarak farklı bir açıdan ele alır. Barthes'e göre yazı, hiçbir şekilde bir bildirişim aracı olmayan, içinden yalnızca bir dil amacının geçmediği ve her zaman dilin ötesinde bulunan bir düzlem olarak tanımlar (Barthes 2006: 24). Derrida'ya göre ise olumlu da olumsuz da olsa yazının özü ve kendine has bir değeri yoktur: *yazıyla, simülakra içinde oynanır. Tipinde, belleği, bilgiyi, hakikati vs taklit eder (...)* *Sözün hanedanlığı, yazınınkinden daha güçlü, müdahalesi daha derin, daha nüfuz edici ve daha emindir. Başkasından daha iyi konuşmayı bilmeyen biri yazıya sığınır yalnızca* (Derrida, 2016: 93,109).

Derrida'nın *différance* (ayırım) kavramı postyapısalcı yaklaşım içinde önemli bir yere sahiptir. Sesmerkezcilik (phonocentrisme) görüşüyle söz ile yazı arasında bir karşıtlığı gösterirken sözü yazıdan üstün tutmuş, buna karşın dilden önce anlamın var olamayacağını öne sürerek bir ayırım ortaya koymuştur (Moran, 2010: 200-201). Batılı toplumların sözmerkezcilik (logocentrism) ve sesmerkezciliği (phonocentrism) esas aldığını belirten Derrida, **Grammatoloji (De la grammatologie)** adlı denemesinde yazı üzerine derin bir inceleme sunar. *Dilsel obje yazılan sözcük ve söylenen sözcüğün birleşimiyle betimlenemez. Yazı içsel*

sisteme yabancıdır. Yazı dilin (la languge) görünüşünü perdeler: o bir giysi değilse de bir kılık değiştirir. (Derrida, 1994: 46) Postmodern edebiyat, XIX. yüzyılın sonlarında Lautréamont, Nietzsche ve Rimbaud'un benimsediği bir biçim olan parça yazı kullanır. Parça yazı kullanımı çizgiselliği silen, bitmiş bir anlam iletme çabasını ortadan kaldıran bir biçimdir (Aktulum, 2008: 3). Derrida'ya göre her türlü dil, kesin anlamın ötesindeki fazlayı sergiler ve bu fazlayı içermeye, sınırlamaya çalışan anlamdan kaçma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu tehlikenin en bariz görüldüğü yer "edebi söylemdir"; ama aynı tehlike bütün yazılar için de geçerlidir. (...) Yazı, yapı düşüncesine yönelik bir meydan okumadır (Eagleton, 2014: 145).

Semiotik oyun sonucunda farklılaştırılan söylemin yapılaşmış hali olan yazı, hem biçim hem de biçim açısından estetik kaygı taşır. Postmodern edebiyat ve estetik arasında hedonist* bir ilişki vardır. Edebiyatın amacının haz vermek olduğuna inanan yazar, haz duyduğu şekilde yazmayı tercih eder. Metinlerarası ilişkilerde yeni semantik düzlemine kavuşan söylemlerin şiir dilinde olduğu gibi yüceltilmesiyle bu hazzın okuyucuyu da etkisi altına alması sağlanır. Bu noktada postmodern edebiyat ve estetik arasındaki ilişki bağlamında iki tür estetik anlayışından söz edilebilir. Bunlardan ilki edebiyatı bilgisel ya da hakikat olmanın yanı sıra bir duygu sorunu olarak gören *Duygusal Etki Kuramı*'dır. İngiliz edebiyat eleştirmeni Ivor Richards'ın (1893-1979) görüşleri çerçevesinde kuramsallaştırılmaya çalışılan bu kavram, güzelliğin ya da estetik değerın öznel (okura göre şekillenen) olduğunu savunur. Bunlardan bir diğeri ise 1960'lı yılların sonuna doğru Almanya'da edebiyat teorisyeni Wolfgang Iser (1926-2007) ile akademisyen Hans-Robert Jauss'un (1921-1997) çalışmalarıyla ortaya çıkan *alımlama estetiğidir*. Metin ve okur arasındaki ilişki üzerine yoğunlaşan bu estetik türü, yazarın yaratma edimi karşısında okurun nasıl dâhil olabileceği, Barthes'in dediği gibi boşlukları nasıl dolduracağını tartışır (Moran, 2010: 231-242).

John Barth 1979 yılında yayımlanan **Yenilenme Edebiyatı (The Literature of Replenishment)** adlı denemesinde bir önceki çalışmasında yürüttüğü tartışmayı postmodern roman ve Amerikan edebiyatı ilişkisi üzerinden yeniden yorumlar. 1979 Haziran'ında Tübingen Üniversitesi tarafından yayımlanan dergide postmodern

* Yaşamsal ve davranışsal mutluluğun haz almaya bağlı olduğunu savunan bir düşünce. Bkz: <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/hedonism>

edebiyat ile ilgili tartışmaların yer almasına, bununla beraber Amerikan postmodern yazınına ithaf edilen “1970’lerde Amerika” konulu konferans düzenlenmesine değinen Barth, 80’li yıllardan itibaren artık adından iyice söz ettirmeye başlamış olan postmodernizmi çok net sınırları olmayan ne çok olumlu ne de olumsuz sayılabilecek bir terim olsa da edebiyatla olan ilişkisi açısından değerlendirir. Barth’a göre ideal postmodernist roman realizm ve anti-realizm, biçimcilik ve içerikçilik, saf ve bağlı edebiyat*, zümre edebiyatı ile çerez edebiyatı** arasında çekişmenin içinden doğacaktır. İdeal postmodern yazar ise 19.yüzyıldaki premodernist öncülleri ile 20.yüzyıldaki ebeveynlerini ne taklit ne de reddeder. Barth’a göre çağdaş yazarlara atalarının tükettiklerini parodileştirmekten başka bir şey kalmamıştır. Barthes ise yapıbozumcu anlayışa karşı çıkararak “postmodernizmi ne bir yüzleşme ne de parçalara ayırmaya gerek duymaksızın kültürel, bilimsel ve edebi metinleri tıpkı çalıntı bir malın şeklini değiştirir gibi farklılaştırıp yaymak gerektiğini” savunur (Hassan, 1991: 134). Metatarih üzerine çalışmalar yapan Hayden White (1928-2018) gibi postmodern anlatı kuramcıları ise bu anlatıların hâlihazırda var olan kültürel dokulardan uydurma anlatılar olduğuna dikkat çekerek onların organik olarak tarihsel olaylara dayanan gerçekleri karşılamadığına dikkat çeker. (Mcgowan, 1991: 27)

Postmodernizm, genel olarak dağınık, merkezsiz ve yersiz yurtsuz olarak tabir edilir. Ne var ki Bahtin’e göre postmodern roman ideolojik dünyayı fiili ve semantik olarak merkezsizleştirmesi sonucu ortaya çıkmamıştır; aksine, bir dünya yaratıp onu merkezleyip yarıştırması ile doğmuştur (Smyth, 1991:108). Merkezleşmenin ardından şekillenen bu dünya, daha sonra kendini merkezsizleştirerek yazınsal, biçimsel ve semantik parçalılığın, *tam söylenmemişliğin (недосказанность)* barındığı bir esere dönüşür. Eco, sınırsız gösterge, yorum, örnek okur gibi görüşlerine paralel olarak **Açık Yapıt (Opera Operta)** adlı denemesinde günümüzde postmodern bağlamda kabul edilebilecek olan *yorumu açık yapıtın* tanımını şöyle yapar: “Tamamlanmış durumda sunulsa bile, her türlü sanat yapıtı

* (Littérature engagée/Engage literature) İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransız varoluşçular, özellikle de Jean-Paul Sartre tarafından sanatçının topluma karşı sorumluluk taşıdığını belirten görüşünün ürünü olan sanat türü. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/art/literature-engagee>

** Çöp Kültürü (Trash Culture) olarak adlandırılan ve postmodern çağda özellikle medya aracılığıyla yüceltilen, tüketim merkezli çarpık ve sözde kültürün edebiyata yansması. Detaylı bilgi için bkz: Richard Keller Simon (1999), Trash Culture: Populer Culture and the Great Tradition, University of California Press, USA, s.1-28.

özgür ve yaratıcı bir yanıt talep eder; çünkü yorumcu, yapıtı sanatçının iç dünyasıyla etkileşime girmeksizin yeniden ürettiğinde yapıtın tam olarak anlaşılması söz konusu olamaz” (Eco, 2016: 67-68). Ancak Eco, burada sonsuz göstergelerin içinde kaybolan yanlış okurdan kaynaklanan aşırı yorumu kısıtlamak gerekliliğine bir kez daha dikkat çeker:

“(…) Bir yapıt elbette, bir ölçüde “açık” sayılır; metnin okuru her tümcenin, alegorinin keşfedilmesi gereken çok sayıda anlam barındırdığını bilir, hatta kendine o anki ruh haline uygun bir yorum seçecek (daha önceki okumadan farklı bir biçimde yeniden canlandırarak), yapıtı dilediği anlamda kullanacaktır. Ama bu durumda “açıklık”, iletişim açısından “belirsizliğin”, biçime ilişkin olasılıklar açısından “sınırsızlığın” veya yorumlamada özgürlüğün hâkim olduğu anlamına gelmez; okuyucu için aslında söz konusu olan, yazarın denetim alanından sıyrılmasına olanak tanımayan ve önceden sıkı sıkıya belirlenmiş kesin yorum seçenekleridir” (Eco, 2016: 69).

Sonuç olarak postmodern edebiyat, bir tür ezoterik yazım kullanan, bu nedenle de onu çoğulcul yorumlamalar içinden isabetli olanı bulma başarısı gösteren okura yönelik bir edebi anlayış olsa da farklı sanatsal yöntemler ile geçmiş yazına ait göndermeler içermesiyle keşfedilmeyi bekleyen bir yazın olarak kendini gösterir. Postmodern eserde yazar, Gustave Flaubert’in belirttiği gibi eserine hem anlattığı olayı yaşayan, hem yorumlayan hem de ondan malzeme oluşturmak üzere üç yönlü bir yaklaşımla metin içinde farklı konumlara geçebilen bir kişidir. Postmodern edebiyatın anlaşılmasında postyapısalcı görüşleri kavramak, ona uzanan yolda bir rehber olması açısından büyük önem taşır. Postmodernite ile başlayan genel evrim süreci dil, söylem, yazı, metin gibi edebiyatın temel bileşenleri, günümüzde karşı karşıya olduğumuz bu yeni edebiyat anlayışının anahtar değişkenleridir. Bununla birlikte postmodern edebiyatın tarihsel serüveni ve edebi yöntemleri, günümüz edebiyat bilimi açısından önemli olduğu kadar onun kendi meşruiyetini gerekçelendiren kilit unsurları barındırmasıyla da postmodern okurun edebi eseri doğru bir şekilde kavramasını kolaylaştıracaktır.

1.3.1. Batı ve Türk Edebiyatında Postmodernizm

Postmodernizm ve edebiyat arasındaki ilişkiyi incelediğimiz önceki bölümü takiben bu alt başlığı, gerek yazın tarihi içindeki ağırlığı gerekse de egemen milli kimlikleri ile postmodern edebiyatın farklı temsilcilerini sunan Amerikan, Alman, Fransız

edebiyatları ve milli edebiyatımızda gerçekleşen postmodern dönüşümle sınırlandırmayı uygun gördük. Bu tercihi yapmamızda, aynı zamanda postmodernizme dair teorik tartışmaların erken başladığı Amerikan Edebiyatı'nın gelişimsel süreç açısından postmodern edebiyatın proto örneklerini ortaya koyması; II. Dünya Savaşı sonrası şekillenen dönemde Rus ve Alman edebiyatları arasındaki talihsel benzerlikler ile Türk ve Fransız edebiyatlarında postmodernizm doğuşuna dair tarihsel denk düşüşlerin bulunması etkili oldu.

1.3.1.1 Amerikan edebiyatında postmodernizm

Amerikan Edebiyatı'nda postmodernizmin yansımaları Soğuk Savaş dönemi sonrasına, özellikle de 1950-60 yılları uzanan bir sürece dayanır. 1955 yılı Ekim ayında San Francisco'da bulunan Six Gallery'de* düzenlenen yeraltı sanat etkinliğinde ilk kez sahne alan şair Allen Ginsberg'in (1926-1997) **Uluma (Howl)** adlı eserini seslendirir (McGowan, 2004: 219). Şaire büyük bir ün getiren ve yeraltı edebiyatının kültleşmiş örnekleri arasına giren şiir, izole, acı dolu ve karanlık yeraltı dünyasından ileri bir vizyona, ruhsal bilgiye, kutsanmışlığa erişme, insanlar ve Tanrı ile bir arada olma yönünde evrimleşen mistik öğelerle dolu ruhsal bir sürecin sesi olmuştur (Stephenson, 2009: 50-51). Bununla beraber eserde bireysel olduğu kadar politik, toplumsal ve edebi eleştiriler de yer alır. Ginsberg'in **Uluma**'sı, herkesi silahlanmaya çağıran bir alarm ya da o günlerin edebiyat eleştirisini yapmak, Amerikan şiirini kurmak ve akademik şiirle savaşmak için kullanılacak kültürel bir silah olarak düşünülmüştür (Raskin, 2004: 44).

Şairin kariyeri için bir dönüm noktası olan Six Gallery Okuması, 20.yüzyılın ikinci yarısındaki Amerikan Edebiyatı için olduğu kadar, postmodern edebiyatın da sempati beslediği *Beat Kuşağı (Beat Generation)* açısından da oldukça önemlidir. Ginsberg ve arkadaşları Jack Kerouac, William S. Burroughs vs. gibi yazar-şairlerin öncülüğünde şekillenen Beat Kuşağı, kendilerini *beatnik* olarak adlandıran *underground* kültürün hipster* gençlerinin kalp ritimlerini artıran her türlü eylemin peşinden hiç tereddüt etmeden giden, bireysel hazzı ve tecrübeyi esas olan,

* Bkz: 6 Poets at 6 Gallery. Erişim adresi: <http://www.litkicks.com/Places/SixGallery.html>.

* Alt kültürü benimseyen, non-konformistler gibi toplum kurallarını hiçe sayan, yenilikçi ve yıkıcı imajlarıyla bilinen topluluğa verilen ad. Ayrıntılı bilgi için bkz: Henke, K. (2013). Postmodern authenticity and the hipster identity. *Forbes & Fifth*, 3.

kuralsız, gelişigüzel, argo bir dili benimseyen edebi ve fiziksel bir yaşam tarzının adıdır.

Yazar John Clellon Holmes, 1952 yılında The New York Times Dergisi'nde yayımlanan yazısında Beat Kuşağı'nı ondan önce gelen *Kayıp Kuşak (Lost Generation)*** ile farklılıkları ve toplumsal arka planı üzerinden açıklayarak Beat'i özgürlüğe sevdalı, hızlı yaşamayı seven, karaborsa işlerle uğraşan, esrar, uyuşturucu, içki ve özgür cinsel tecrübelerle düşkün bir kuşak olarak tanımlar. Bununla beraber ilginç bir benzetmede de bulunur. Kayıp Kuşağın edebi kahramanını Turgenyev'in **Babalar ve Oğullar (Отцы и дети)** romanının ünlü nihilisti Bazarov ile özdeşleştiren yazar, Beat Kuşağı'nın edebi kahramanı olarak ise Dostoyevski'nin **Ecinniler** romanının en gizemli karakteri olan, egoist ve ateist Stavrogin'i gösterir. Holmes bu benzerliği şöyle açıklar:

“Kayıp Kuşağı sembolize eden Bazarov, nefret ettiği insanlarla aynı masayı paylaşan, erişebildiği her nesneyi kırıp dökene, düşünsel ve ahlaki dünyasının yıkılmasıyla ironi ve öfkeye kapılan biridir. Nitekim sonunda kendine hiçbir şey yapmaz. Stavrogin ise Bazarov'u andıran görüntüsünün ardında bir inanca sığınmak için yanıp tutuşmaktadır. En üst seviyede olan Ateizmi, metafiziksel bir boyuttadır. Ancak o, inançsızlığın ölümcül olduğunu bilmektedir. Bu nedenle bir inanca tutunmayı başaramadığı anda intihar eder. Bazarov'un bastığı toprağın altında içine düştüğü bir çukur açılırken, Stavrogin bu çukurun dibinden çıkmak için hararetle debelenmektedir.” (Holmes, 1952: 10).

Bir Ateist olan Stavrogin'in küçük bir kıza hırsızlık iftirası atmaya ve ona tecavüz etmeye varan kötü davranışlarına rağmen kendi vicdan hesaplaşmasını biraz olsun susturmak için herhangi bir inancın ucundan tutmaya çabalaması, Beatniklerin kendilerini Buddizm (Dharma) inancına adayıp aydınlanma ve bu aydınlanmanın ışığında kendi ruhlarını aklama girişimine benzemektedir.

Beat kuşağı yazarları postmodern edebiyata ilham kaynağı olan çok sayıda esere imza atmıştır. Bunlar arasında en önde gelenleri Jack Kerouac'ın **Yolda (On The Road)**, **Zen Kaçıkları (Dharma Bums)** Burroughs'un **Çıplak şölen (Naked**

** I. Dünya Savaşı sonrası 1920'li yıllarda edebi ününü kazanmış Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, John Dos Passos, E. E. Cummings, Archibald Macleish, Hart Crane vs. gibi pek çok yazarı kapsayan jenerasyona verilen ad. Bkz: Lost Generation, American Literature. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/topic/Lost-Generation>.

Lunch) ve Ve Hippopotamlar* Tanklarında Haşlandılar (And the Hippos Were Boiled in Their Tanks) ve Allen Ginsberg'in **Kaddish ve Diğer Şiirler (Kaddish and Other Poems)**, **Gezegen Haberleri (Planet News)** adlı eserleridir. Jazz müziğin coşkulu ruhu ve ritmini, rap müziğin savurgan sözlerini çağrıştıran ifadeleri eserlerinde harmanlayan Beatnikler, bireysel kökenli biçimsel, anlatsal ve tematik özgürlükleri sayesinde bugün benzer geleneği kendine ilke edinmiş postmodern edebiyatın da rol modeli konumundadır. Yayımcı John Calder'in Burroughs'un Beat Kuşağı'nın çarpıcı bir temsilini sunan **Çıplak Şölen** adlı eserin baskısında paylaştığı şu sözler aslında bu hareketin bugün postmodern edebiyat olarak tanımladığımız edebiyat ile üslup ve yöntem açısından ne kadar benzediğini ispatlar niteliktedir:

“Bir Burroughs romanı, geçmiş ve şimdiki zaman içindeki tecrübenin, mekanlar ve etrafındaki insanlara ilişkin gözlemlerin, günlük gazetelerden devşirilmiş bilgilerin, genel okumaların, akademik ve sıklıkla esrarlı bilgilerin, tesadüfi ve deneysel bir biçime sahip olan gelişi güzel bir yazmanın birlikteliğinden, peşi sıra, birbirine eklenen bir yapı gibidir. Asıl büyüleyici olan ise bu karmaşık yapının işliyor olmasıdır.” (Cansever, 2016: 38)

Soğuk Savaş sonrası dönemde Amerikan Edebiyatı'nda Beatniklerin ortaya koyduğu alt kültürü baz alan bu yeraltına özgü yazın anlayışı dışında farklı edebi türleri ve biçimsel tarzları deneyen başka bir tür postmodern edebiyattan da söz edilebilir. Bu noktada akademisyen Mark McGurl'un (1966-) **Program Çağı (The Program Era)** adlı kitabı, savaş sonrası dönemde yüksek postmodernizmin, minimalizmin ve çok kültürlülüğün kurallarını birleştiren Amerikan romanının hikâyesini anlatan ve edebiyata biçimsel yenilikler kazandırmayı amaç edinmiş önemli bir akademik çalışma olarak uygun bir örnek teşkil eder (Grausam, 2011: 6).

Amerikan Edebiyatı'nda postmodern olarak kabul edilen yenilikçi yazarlardan biri de John Barth'tır (1930-). 1950'li yıllarda daha geleneksel ve ciddi eserler kaleme alan Amerikalı yazar Barth, 1960'lı yıllarda Amerikan Edebiyatı'nda gerçekleşen değişimi, toplumsal ve siyasi baskılar sonucunda edebiyatta ortaya çıkan yeni

* Su aygırı olarak da bilinen otçul bir memeli hayvan.

estetik anlayışı yansıtan çarpıcı isimlerden biridir. Arkadaşı Leslie Fiedler gibi postmodernizmin bir diğer manifestosunu duyuran Barth, 1967 tarihli **Tükeniş Edebiyatı (The Literature of Exhaustion)** adlı makalesinde 60'lı yıllarda yükselişe geçen şiir, resim, tiyatro ve performansa dayalı görsel sanatların birleşiminden oluşan *intermedia* sanat türünün geleneklere karşı çıkışından bahsederek bu türün bir yandan geleneksel bir estetiğe diğer yandan ise sanatsal bir yaratıcılığa sahip olduğunu ve bu bağlamda kendisinin de estetik düşünce ya da ilhamın yanında uzmanlık ve sanatçı ruhu da gerektiren bir sanat türünü benimsediğini ifade eder (Barth, 1967: 65-66).

Postmodern edebiyatın eskiyi yeniden kodlama eğilimine vurgu yapan Barth bu geniş incelemesini Rus asıllı yazar Vladimir Nabokov'un ile okumaktan büyük bir keyif duyduğunu belirttiği Arjantinli yazar Jorge Luis Borges'in eserleri üzerine yoğunlaştırır. Borges'in **Don Kişot'un Yazarı Pierre Menard (Pierre Menard, autor del Quijot)** adlı öyküsünü Cervantes'in ünlü romanını birebir taklit etmeden satirik bir yaklaşımla belirli bölümlerini birleştirip yeni ve özgün bir eser ortaya çıkardığını ifade eder. Barth, bu çıkarımını, Don Kişot romanının da İspanyol yazar Garcı Rodriguez de Montalvo'nun (1450-1504) 1508 yılında yayımlanan **Amadis de Gaula** eserinden izler taşıdığı örneğine dayandırır. Bu bağlamda yazarın edebiyatın tükenip dilin suskunlaşması üzerine yürüttüğü tartışmadan şöyle bir sonuç ortaya çıkar: Orijinal ya da başka bir deyişle etkileşime girmeyen bir edebiyattan söz edilemez; yazılmış her şey yazılacak olanlara bir şekilde kaynak teşkil eder (Barth, 1967: 68-72)

Edebiyat teorisyenliğinin yanında Barth'ın edebi kişiliği de postmodern edebiyat açısından önemlidir. Üstkurmacı tekniğinin etkin bir temsilcisi olan Barth'ın 1950'li yılların varoluşçu ruhundan etkilenmiş olduğu 1956 yılında yayımlanan ilk eseri **Yüzen Opera (The Floating Opera)** ve daha sonra birlikte yayımlanan ikinci romanı **Yolun Sonu (The End of the Road)** yazarın yeni anlatım ve biçim türlerini deneyip geliştirdiği sonraki eserlerine basamak oluşturur (Grausam, 2011: 24). Yazarın **Yüzen Opera** adlı eserinde sandal yapımındaki inceliklerden, İkinci Dünya ve İspanyol İç Savaşlarına (1936-39), hukuk davalarından Shakespeare'e yapılan entelektüel göndermelere uzanan, sayısız farklı ayrıntıyı içeren bir bilgi birikiminin izlerine rastlanır. Bununla beraber eserin karakterleri olan Todd ve Jacob'un

deneyimleri ve bu deneyimler ile ilgili hisleri parçalı, adeta bölük pörçük bir biçimde okuyucuya aktarılır; bununla birlikte **Yüzen Opera** ve **Yolun Sonu** adlı eserlerinde görsele dayalı bazı yeni yöntemler de denenir. Örneğin, romanın bazı sayfaları el ilanları ve reklam afişleri şeklindedir. *Gallope Music* adlı bölüm ise anlatım, gazete makalelerine benzer bir şekilde tek sayfada iki sütuna bölünür. Bunun yanında farklı bölümlerde karakterin olaya yönelik bir takım önerileri ve tespitleri maddeler halinde sunulur (Altuğ, 2002: 35-36).

Postmodern Amerikan Edebiyatı'nın miladı tartışma götürse de 1955 yılında Nabokov ile başlamış olduğu yaygın görüşler arasındadır. Akademisyen ve edebiyat teorisyeni Brian McHale, Nabokov'un erken dönem çalışmalarını realist ve sembolist yazım türünden bir kopuş, 1955 yılından sonra verdiği eserleri ise keskin epistemolojik belirsizlikler ve ontolojik sorular içermesi açısından postmodern olarak görür. Nabokov, Viktor Şklovski ve Boris Eyhenbaum'un öncülük ettiği *biçimcilik (формализм)* hareketi anlayışına benzer bir şekilde edebiyatı gerçeküstücülüğün sembollerinden yararlanarak toplumsal meseleleri açıklayan bir araç olarak görmez. Ona göre edebiyat ampirik gerçeklik ve "bilinmeyen" arasında boşluğu doldurmayı başaracak hiçbir bilişsel biçim, bir mucize, mutlak gerçek ya da aracılık edecek bir şey ortaya çıkarmamıştır. Şiirsel söz, gizemli sözleri yansıtan mistik bir logos değildir. (...) Ne biçim, ne içerik, *signum* ve *signatum* bir birlik sağlar ne de işaretin kendisi içerikle birlikte hesaba katılması gereken sembolik bir anlam kazanır. Nabokov, sözcüğün kendini ifade eden anlamını değil, biçimin içerik üzerindeki baskınlığı olan özdüşünümsellik (self-reflexivity)* kuralını savunur (Slethaug, 1993: 33-34)

Beatnikler ve Allen Ginsberg gibi yıkıcı isimlerin ardından Amerikan postmodern edebiyatının öncü isimlerinden biri de Thomas Pynchon'dur. (1932-) 1966 yılında yayımlanan **49 Numaralı Parçanın Nidası (The Crying of Lot 49)** adlı eserinin ardından 1973 tarihli **Yerçekiminin Gökkuşluğu (Gravity's Rainbow)** adlı karmaşık ve uzun romanın mistisizmi hem 60'ların karşıt kültürü hem de Amerikan sinkretik**

* Edebi eserlerde sürekli olarak kendi sanatsal bütünlüğünü yansıtmaya ve ona göndermede bulunma anlamında kullanılan bir terim. Bkz: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100453429>.

**Sanatta ya da felsefede karşıt ya da ayrı olan sentezleşmemiş şeyleri bir bütün olarak görme. Bkz: синкретизм. Лёхин, И. В. (1949), Словарь иностранных слов. Государственное издательство иностранных и национальных словарей, москва. ст. 594.

edinin tarihiyle fazlasıyla ilifkilidir. Bu bağlamda yazarın eseriyle birlikte Amerikan Edebiyatı post-protestan bir döneme girer. 1980 ve 90'lı yılların postmodern Amerikan yazarları için, eserlerinde Amerikan yaşamından kesitler sunan yazar Don DeLillo (1936-) önemli bir figür olur. Yazarın çarpıcı üslubunun yanı sıra **Yeraltı Dünyası (Underworld)** adlı romanında Bronx Mahallesi'nin çeşitli renklerle bezenmiş gerçeklik efektleri ile **Beyaz Gürültü (White Noise)** romanında tabloid*** gerçeküstücülüğüyle genç kalemler için yeni bir rol-model olur.

Amerikan Edebiyatı'nda postmodern eserlerin yakın dönem örneklerinden biri DeLillo'nun da etkilendiği yazarlardan biri olan Pynchon'ın 1990 yılında yayımlanan **Vineland** ve 1995 tarihli **Mason&Dixon** adlı romanları ile William Gaddis'in (1922-1998) **Kendi Başına Bir Eğlence (A Frolic on His Own)** adlı romanı dikkat çeker. 80'li yılların muhafazakârlığı sonrasında, dünyayı değiştiren 89 yılının ardından 90'lı yıllar itibariyle Richard M. Powers, David Foster Wallace, Joanna Scott, Donald Antrim, Evan Dara, Stephen Wright, Carter Scholz gibi güçlü yazarların yanında Carole Maso, David Markson, Rikki Ducornet, Laird Hunt, Dodie Bellamy, Dennis Cooper, Pervical Everett gibi çarpıcı isimler ortaya çıkar (Green, 2005: 4).

Sonuç itibariyle Amerikan Edebiyatı, 1950'li yıllarda teorik ve edebi anlamda başlayan postmodern dönüşümlle dünya edebiyatı tarihi içinde postmodern edebiyatın öncü bir konumuna yerleşmiştir. Allen Ginsberg, William Burroughs gibi şairlerin erken dönem eserleri ve Jack Kerouac'ın onlara katılımıyla oluşan Beat Kuşağı ile ilk tohumlarını atmış, 80'li yıllara kadar yüksek modernizm ve postmodernist, 1992 yılından sonra ise geç postmodernizm olarak adlandırılan ve postkolonyel çeşitliliği ile birlikte Latin, Asya ve Afrika'yı da içine alan bir zenginlikte pek çok örnek sunmuştur.

1.3.1.2. Alman edebiyatında postmodernizm

İkinci Dünya Savaşı'nın sonlandığı 1945 yılı Alman Edebiyatında modernleşme hareketlerinin başladığı önemli bir dönüm noktasını oluşturur. Federal ve Sosyalist olmak üzere iki kutba ayrılan Almanya'da edebiyatın yaşanan savaşların etkisiyle

*** Normal gazeteden daha küçük olan ve daha çok resim ile başlık tarzı yazıların yer aldığı küçük gazete. Bkz: <https://dictionary.cambridge.org/tr/s/C3%B6zl/C3%BCk/ingilizce/tabloid>

toplumsal ve felsefi sorumluluğundan sıyrılarak bugün postmodern olarak adlandırılan kontrolsüz, salt bir yazına dönüşmesi uzun bir süreç alır. Alman Edebiyatı, Hitler döneminde modernizm karşıtlığına bağlı olarak modernist edebiyat hareketlerini reddeden bir tutum göstermekteydi. Rus edebiyat bilimci Leonid Andreyev'in (1922-2001) benzetmesiyle postmodernizm, modernizmin çocuğuydu; dolayısıyla 1950'li 60'lı yıllarda modernizm bile tam olarak çözülmemişken Alman postmodern edebiyatından bahsetmek oldukça zordu. Bununla birlikte felsefi bir doygunluğa sahip olmasıyla Alman edebiyatı, karakteri itibariyle postmodernizmin 'haylazlıklarını' hoş görmeyecek gibi duran ciddi bir edebiyattır; öyle ki Alman akademisyen ve yazar Hanns-Josef Ortheil (1951-), bunu "ironi, oyun ve Alman edebiyatı... Bu, bence mümkün değil..." sözleriyle açıklar (Фролов, 2004:329-330).

Postmodernizm, her ne kadar Alman Edebiyatı'nda geç kaldıysa da postmodern anlayışla birlikte gelen anti-militarist görüş doğrultusunda II. Dünya Savaşı sonu itibariyle muhalif bir yazın türünün oluşmaya başladığı gözlenir. Bu bağlamda 1940 ve 50'li yılların Alman Edebiyatı'nda savaşı konu alan faşizm karşıtı eserler söz konusu olur. Bu dönemde ortaya çıkan eserlerin ortak özelliği, Hitler Almanyası ve II. Dünya Savaşı'nın sosyo-eleştirel bir değerlendirmesinin söz konusu olmasıdır. Anti-Faşist Alman edebiyatı özellikle Sosyalist olan Doğu Almanya yazarlarının eserlerinde gelişimini sürdürür. Bu bağlamda Anna Seghers **Transit**, Johannes Becher'in **Veda (Abschied)**, Bodo Uhse'nin (1904-1963) **Teğmen Bertram (Leutnant Bertram)**, Willi Bredel (1901-1964)'in **Akrabalar ve Yakınlar (Verwandte und Bekannte)**, aynı zamanda Bertold Brecht'in **Üç Kuruşluk Roman (Dreigroschenroman)**, **Bernhard Kellerman'ın Ölüm Dansı (Totentanz)** adlı eserleri ön plana çıkar (Новикова, Шарыпина, 2008: 118).

1947 yılında Hans Werner Richter (1908-1993) ile Alfred Andersch (1914-1980) öncülüğünde kurulan *Grup 47 (Gruppe 47)*, köhneleşmiş, klasik anlamda politik ve toplumcu olan Alman edebiyatının yeniden canlandırılmasında büyük rol oynar. Yeni bireyciliği esas alan topluluk, aralarında Günter Grass, Ilse Aichinger (1921-2016), Ingeborg Bachmann (1927-1973) gibi önemli yazar kadrosuyla dönemin en önde gelen edebi hareketine dönüşür. Grup 47'nin edebiyat anlayışı çerçevesinde yazan ve Alman edebiyatına yeni bir soluk kazandıran yazarlardan biri de Heinrich Böll'dür (1917-1985). Böll'ün **Trenin Tam Saatiydi (Der Zug war Pünktlich)**,

Âdemoğlu Neredeydin? (Wo warst du Adam?) adlı romanları yazarın Hitler ve savaşa duyduğu nefreti ve memnuniyetsizliği yansıttığı eserlerinden bazılarıdır. (Андреев, 2004: 432-433)

50'li ve 60'lı yıllarda ise Alman edebiyatı toplumsal gerçeklikten koparak parodik, büyüü bir gerçekçiliğe doğru evrilir. II. Dünya Savaşı sonrası Alman Edebiyatında büyüü gerçekçilikten ilk kez söz eden, savaşı yaşayan bir nesil olarak onun edebiyatta yarattığı yıkımdan kurtarmak amacıyla Grup 47'nin kuruluşuna öncülüük eden Hans Werner Richter'dir. Büyüü Gerçekçi edebiyatın Almanya'daki en klasik örneği Hermann Kasack'ın (1896-1966) **Nehrin Ötesindeki şehir (Die Stadt hinter dem Strom)** adlı romanıdır. Hans Erich Nossack (1901-1977) bu akıma mensup önemli isimlerden bir diğeridir. Hamburg şehrinin bombalanmasından sonra çıkan yangından izler taşıyan **Çöküş (Der Untergang)** adlı ilk eserinin ardından **Helezon (Spirale)** adlı ünlü romanında toplumsal eleştiriye dayalı anlatısını sürdürürken **Nekyia: Hayatta Kalan Biri Üzerine Rapor (Nekyia: Bericht eines Überlebenden)** adlı romanı, **Kassandra** adlı uzun öyküsü ile **Çalıntı Melodi (Die gestohlene Melodie)** ve **şanslı Bir Adam (Ein glücklicher Mensch)** adlı son dönem eserlerinde büyüü gerçekçilikle örtüşen bir tarzda çeşitli mitlerden yararlanır (Андреев, 2004: 427-431)

Alman edebiyatında ismi büyüü gerçekçilikle anılanlardan bir diğeride Nobel ödüllü yazar Günter Grass'dır (1927-2015). İlk romanı **Teneke Trampet (Die Blechtrommel)** ile büyük ses getiren yazar, **Kedi ve Fare (Katze und Maus)**, **Köpek Yılları (Hundejahre)** adlı romanlarıyla I. Dünya Savaşı'ndan II. Dünya Savaşı'nı kapsayan 20. Yüzyıl Alman tarihi ve toplumunun sıra dışı bir eleştirisini sunmasıyla Doğu Almanya Edebiyat tarihindeki yeni bir dönemin başlangıcına imza atar. (Андреев, 2004: 447).

Sosyalist olan Doğu Alman yazarlar uzunca bir süre ideolojinin baskısı altında kaldıklarından Batı edebiyatının gelişimini tam olarak yakalayamazlar. Federal Almanyadaki yazarlar ise Batı Avrupa'nın edebiyat geleneğine yönelerek varoluşçuluk felsefesi ile yakınlaşırlar. Bu bağlamda savaş ve onun sebep olduğu trajedi karşısında her vatandaşın sorumluluk alarak suçu ve yanlışı araması eserlerinin ana temasını oluşturur. Wolfgang Koeppen'in (1906-1996) **Çimdeki**

Güvercinler (Tauben im Grass), Sera (Das Treibhaus), Roma'da Ölüm (Der Tod in Rom), Hans Erich Nossack'ın **Arthes'in Hali (Der Fall d'Arthes),** Martin Walser'in (1927-) **Meşe ve Yaban Tavşanı (Eiche und Angora), Siyah Kuğu (Der schwarze Schwan)** adlı piyesleri ile Siegfried Lenz'in (1926-2014) **Almanca Dersi (Deutschstunde)** gibi eserleri aracılığıyla militarizmin ve neonazizmin ortaya çıkışının kabul edilemez olduğu mesajı verilerek savaş süresince yaşananlarda Alman halkına özgü milli bir suçtan bahsedilir (Новикова, Шарыпина, 2008: 101).

60'lı yılların Alman edebiyatı büyümlü gerçekçilik ile siyaset yüklü toplumcu yaklaşımdan bir nebze olsun uzaklaşmış olsa da bu yılların edebiyatı politize olmuştur. 1970'lerde ise yazarların kendine dönüşü ve kendilerini keşfetmesi söz konusudur. 1960'ların belgesel edebiyat tekniği terk edilip hayal gücünün yaratıcılığına başvurulup toplumsal hayattan kopmadan ona bireysel bir yön kazandırılır ve bu suretle öznel realite edebiyatta ön plana geçer (Aytaç, 2017: 27)

Alman Edebiyatında postmodernizmin tam manasıyla ortaya çıkışı, Amerikan edebiyatına nazaran epeyce geç sayılabilecek bir dönemde gerçekleşir. Bu gecikmenin yaşanmasında ülkenin II. Dünya Savaşı'nın ardından uzunca bir süre iki kutuplu olarak varlığını sürdürmesinin etkili olduğu söylenebilir. Batı Almanya şansölyesi Helmut Kohl'un (1930-2017) *10 Maddelik Planı (Zehn-Punkte Programm)* ile Dresden şehrinde yaptığı konuşma ve Batı'nın kahraman ilan ettiği SSCB'nin son lideri Mihail Gorbaçov'un (1931-) girişimleriyle 1989 yılında Utanç Duvarı (Schaundmauer) olarak adlandırılan Berlin Duvarı'nın yıkılarak sosyalist Doğu Almanya'nın Batı ile birleşmesinin ardından dünya ülkeleri ile entegre olmaya başlayan Almanya'da yaşanan toplumsal değişimler ışığında 2000'li yıllara doğru eski edebiyat geleneğinden farklı yeni bir edebiyat türü ortaya çıkar. Alman yazar Tanja Dücker (1968-) 1998 yılında yayımlanan bir yazısında "Edebiyatın bir an önce gündelik yaşamın canlı ve güçlü bir ürünü olması gerektiğine dikkat çeker (Чугунов, 2013: 103).

1980'li ve 90'lı yıllar Alman edebiyatında kadın edebiyatı, dergi edebiyatı, biyografi yazımı, postdramaturji, yeni lirizm, tarihsel tür ve postmodernizm gibi yeni yazınsal türlerin egemen olduğu bir dönem hâkimdir. Buna karşın postmodern edebiyatın sıkça başvurduğu eski edebi metinlerden yararlanma eğilimi 1970'li yıllar boyunca

Almanya’da oldukça popüler olur (McCormick, 1991: 75). Bu bağlamda postmodernizmin Alman edebiyatındaki öncüleri arasında Goethe’nin **Genç Werther’in Acıları (Die Leiden des jungen Werthers)** adlı ünlü eserine göndermede bulunarak **Genç W’nin Yeni Acıları (Die neuen Lieder des jungen W.)** adlı romanını kaleme alan Ulrich Plenzdorf (1934-2007), aynı şekilde Goethe’nin **Wilhelm Meister** adlı eserine imada bulunan **Yanlış Davranış (Falsche Bewegung)** adlı kitabının yazarı Peter Handke (1942-), Botho Strauss (1944-) ve Heiner Müller (1929-1995) gibi önemli yazarlar sayılabilir (Хренов, 2008: 156-157) Geçmişin bir mit haline dönüştüğü ve geçmişe ait mitleri yıkıp karşıt bir mit oluşturmasıyla Alman postmodern edebiyatı içinde yer eden çalışmalardan biri de romancı ve edebiyat eleştirmeni olan Christa Wolf’un (1929-2011) 1983 yılında yayımlanan **Kassandra** adlı romanıdır. Kassandra ve Aineias arasındaki aşkın bir pastişini sunan eser, iç monologlar yoluyla okuru klasik mitin yıkılarak yeniden yapılması süreçlerine dâhil eder (Stoehr, 2001: 337, 340)

Çağdaş Alman Edebiyatı’nda ismi büyüklü gerçekçilik akımı ile anılan ve eserlerinde postmodernist özellikler barındıran yazarlardan biri de Patrick Süskind’dir (1949-) Süskind’in eserlerinde, ruhun trajik yalnızlığını yansıttığı **Kontrabas (Der Kontrabass)** adlı oyundan (özellikle önsözünden) **Yazınsal Bellek Kaybı (Amnesie in Litteris)** başlıklı romanına uzanan çalışmalarında yazarın yaşam öyküsüyle denk düşen otobiyografik detaylar yer almasının yanı sıra, küçük insan figürü üzerinden anlatıcı, kendi kültürel belleği parçalılık ve yapısökümüne tabii tutar. Yazarın, özellikle 1985 yılında yayımlanan ve 2006 yılında filmi yapılan **Koku: Bir Katilin Öyküsü (Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders)** adlı eserinde *18.yyda Fransa’da, dahi ve iğrenç kişiler yönünden hiç de yoksul olmayan bu dönemin en dahi ve en iğrenç kişilerinden biri sayılması gereken bir adam yaşadı.*” şeklindeki ilk cümleyle romanın metinlerarası bir diyalogla açılır: Eserin açılış söylemi Heinrich von Kleist’in **Michael Kohlhaas** adlı novelinin “16.yy’ın ortalarında Havel nehri kıyılarında, zamanının en haksever, aynı zamanda en korkunç adamı, Michael Kohlhaas adında bir at taciri yaşıyordu” şeklindeki başlangıcını çarpıcı ölçüde andırır (Kızıler, 2006: 193). Söz konusu eser, yazarı yalnızca Christoph Ransmayr (1954-), Peter Handke, Klaus Hoffer (1942-) gibi Alman postmodern yazarlar arasında önemli bir yere taşımakla kalmamış, aynı zamanda genel

anlamıyla dünya postmodern yazınında hatırı sayılır bir konuma da ulaştırmıştır (Салахов, 2014: 773-774)

Çağdaş Alman Edebiyatı, Holokost* sonrası süreçte öncelikli olarak savaş karşıtı bir yazın türünü benimsemiş, sonrasında postmodernist özelliklere sahip büyümlü gerçeklik akımı geleneğine uygun edebi örnekler sunmuştur. 1980'li yıllardan itibaren, özellikle de Berlin Duvarı'nın yıkılmasının ardından daha bilinçli bir şekilde postmodern edebiyata yönelmiştir. Christa Wolf gibi Doğu Almanya'da uzunca bir süre yaşamış yazar Monika Maron'un (1941-) **Stille Zeile Sechs** adlı ünlü eserinde Nazi Almanyası geçmişini şimdi ve gelecek zamanda yeniden şekillendirmesi Thomas Brussig'in (1964-) **Bizim Gibi Kahramanlar (Helden wie wir)** ile Thomas Hettche'nin (1964-) **Gece (Nox)** postmodern edebiyatın satirik ve bedensel örnekleri olarak Çağdaş Alman Edebiyatı içinde yer alır.

1.3.1.3. Fransız edebiyatında postmodernizm

Fransız Edebiyatında postmodernizmin ortaya çıkışında dünya postmodernizmini de derinden etkileyen 1968 Mayısındaki öğrenci hareketlilikleri ile başlayan ayaklanmalar belirleyici bir rol oynar. Fransız postmodern edebiyatı, *yeni roman (nouveau roman)* ve aralarında Roland Barthes, Julia Kristeva (1941-) ve eşi Philippe Sollers'in (1936-) bulunduğu avangart edebiyat dergisi olan *Tel-Quel*'in hakimiyeti sonrasında gelişen edebi üretimi tanımlamak için kullanılır. Başlarda yeni roman, minimalist roman, farklı roman gibi çeşitli isimlerle adlandırılmaya çalışılsa da 1980 yılı itibarıyla Fransız Edebiyatının yeniden canlandırılmasını sağlayan bir kavram olarak ortaya çıkar (Frings, 2010: 67).

Yeni Roman, geleneksel romanın kabul görmüş biçimindeki bazı kırılmalar (bozulma, değişme) olarak tanımlanır. Bu türün yazarları, bir karakterle ilgili olarak daha önce denenen geleneksel metotları kullanmazlar. Onlar aynı zamanda, romandaki olay örgüsünden vazgeçebilmenin de yolunu ararlar. (Sağlık, 2010: 255). Fransız yeni roman hareketinin öncülerinden Michel Butor, Fransız edebiyatındaki bu kırılmaya öncülük eden yazarların başında gelir. Yazarın **Değişme (La Modification)** adlı romanı mozaik şeklindeki tablolara bezenmiş bir

* Nazi Almanyasında Yahudi Soykırımını tanımlayan olay ve dönüm noktasına verilen ad.

kolaj içinde Kuzey Amerika'nın sıra dışılığını yansıtan uzun cümlelerle dolu bir anlatıya sahiptir. Eserde dikkat çeken bir ayrıntı da ikinci çoğul şahıs (siz) ile yazılmış olması olup yirmi dört saatlik bir zaman dilimine sığdırılmış olayları konu edinmiş olmasıdır. Yazarın **Boomerang** ve **Transit A, Transit B** adlı romanları, artık tam anlamıyla postmodernizme adım atıldığının bir göstergesidir.

Butor, postmodern edebiyatta yükselişe geçen üstkurmaca ya da başka bir deyişle kurmacanın gerçeklik boyutunu şu sözlerle ifade eder:

“Romancının bize anlattıkları doğrulanamaz; dolayısıyla da söyledikleri, anlattığına gerçek görünümü vermeye yetmelidir. Eğer bir dostuma rastlarsam ve o bana şaşırtıcı bir haber verirse, beni inandırmak için, şu ya da bu kişilerin de olaya tanık olduğunu, istersem onlara da sorup doğrulayabileceğimi söyleyebilir her zaman. Buna karşılık, bir yazar, kitabın kapağına roman sözcüğünü koyduğu an, bu tür bir doğrulamaya gitmenin gereksiz olacağını belirtiyor demektir. Anlatı kişileri, yalnızca yazarın bize söyledikleriyle inandırıcı olmak, yalnızca onun söyledikleriyle yaşamak zorundadır; gerçekten yaşamış kişiler bile olsalar, bu böyledir.” (Ecevit, 2002: 39).

Pek çoğu edebiyattan çok popüler kültürden alıntılanmış farklı türleri pastiş yöntemiyle parodi ve hiciv yaratan Jean Echenoz (1947-), 1980 sonrası yeni romanın kısıtlı estetik ve ideolojisini aşan bir yazar olmasıyla postmodern yazarlar arasına girmeyi başaran bir diğer önemli isimdir (Fran Mason, 2009: 101). Echenoz, anlatım sanatında yakaladığı yaratıcılığı ve metinlerarası dili sanatsal bir şekilde kullanmasıyla Fransa'nın en prestijli edebiyat ödüllerinden olan Goncourt Akademisi Ödülü'ne layık görülür. Barthes'in erken dönemlerinde burjuva ideolojisinin maskelerinden biri olarak tanımladığı tüketim toplumu, 1980'li ve 90'lı yıllarda Echenoz için hayatın bir gerçeği, kendi kendini sürdüren bir mekanizme haline gelir (Davis, Fallaize, 2000: 89). Bir casusluk romanı olan **Göl (Lac)** adlı eserinde bir yandan James Bond'dan aşına olunan takip, gizli silah, entrika ve ikili oynama gibi casusvari bir gösteri sergilerken diğer bir yandan sahte tasarımcıların ürettikleri güneş gözlüklerini takan, walkmen'den popüler müzik dinleyen, ticaret merkezlerinden alışveriş yapan karakterlerinin ait olduğu tüketim toplumuna dair nesnelere, işaretlere ve manzaralara kendini gösterir (Davis, Fallaize, 2000: 83).

Salt olarak nesnelere ve ona bağılı olarak oluşturduğu tasvirleriyle *Yeni Roman* akımı bünyesinde 1950-60'lı yıllarda ortaya çıkmış *şozizm** anlayışına uygun eserler kaleme alan yazar-yönetmen Alain Robbe-Grillet (1922-2008), eserlerinde neonatüralist bir yaklaşım ortaya koyarken, yeni bir biçim ortaya koymak adına sanatı objektif olan anlam ve amacından soyutlamayı savunur. Tanımadığı sokakların labirentinde dolaşan, kafelere ve bir daireye uğrayan ve sonunda hastanede ölen bir askerin hikayesinin anlatıldığı **Labirente (Dans le labyrinthe)** adlı romanında okuyucu da absürt bir gerçekçilik içinde aklını yitirmiş bir halde kendini labirentin içinde bulur. Tekrar, ikileme ve yansıma gibi yöntemlerin kullanıldığı eserde nesnelere aynada gerçekliğini yitirmesiyle, başı-sonu olmayan saçma bir döngü içinde anlamla birlikte kronoloji de ortadan kaybolur (Андреев, 2004:403).

Yazının yapısal bütünlüğünü alt üst ettiği **Yapıştırma Kâğıtlar (Papiers Collés)** adlı eseriyle Fransız postmodern edebiyatına farklı bir soluk kazandıran yazarlardan biri de Georges Perros'tur (1923-1978). Kitap yazmak gibi bir arzusunun olmadığını belirten Perros'un notlardan oluşan düşünceleriyle şekillenen eseri, postmodern edebiyatın sevdiği büyük anlatım yapıları ve hiyerarşik birlik yıkımına bir örnek teşkil eder. Bu durumun bir benzeri de Fas asıllı yazar-eleştirmen Abdelkebir Khatibi'nin (1938-2009) **Aimance** adlı eserinde görülebilir (Gontar, 2006). Derrida ve diğer postyapısalcı düşünürlerle postmodernizm üzerine pek çok sempozyuma katılan Khatibi, bedeninin semiotiği üzerine yaptığı çalışmalarda postmodernizmle olan yakınlığını göstermiştir (Bertens, Fokkema, 1997: 472).

Fransız edebiyatında, eser bazında bakıldığında postmodernizm akımına bağılı olmamalarına rağmen Patrick Modiano (1945-), Jean-Marie Gustave Le Clézio (1940-) ve Georges Perec (1936-1982) gibi nesir yazarlarının postmodern anlamda başarılı oldukları söylenebilir. Bahsi geçen yazarlar, Fransız araştırmacılara göre, realist yazar olmanın ötesine geçebilir. Bu bağlamda okuyucu, Modiano'da kırklı yılların hatıralarının muhteşem nostalgisini, Le Clézio'da ilkel kültürlerin doğal

* Fransa'da 1950-60'lı yıllarda "yeni roman" geleneğiyle ortaya çıkan ve nesnelere kültürel-sembolik yapısı dışında olduğu gibi tasvir etmeye dayalı bir yaklaşım. Bkz: шозизм. Erişim adresi: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1346448>

güzelliğinin tasvirini ve Perec'de ise yazarın iç dünyasının farklı, zengin yaşamını bulabilir (Балашов, 1995: 21-22).

1980'li yıllarda Philippe Sollers, Marguerite Duras (1914-1996), Nathalie Sarraute (1900-1999) gibi yazarlar farklı bir postmodern yola girer. Bu bağlamda söz konusu yazarlar, özellikle anlaşılabilirlik açısından okuyucuyu şoke eden eserler verir. Yazar ve anlatıcı arasındaki sınırların yokluğunda çocukluk aşkını konu alan ve Duras'a Goncourt Edebiyat Ödülü kazandıran bestselleri **Sevgili (L'Amant)** adlı eserinde her biri birbirinden bağımsız olarak keyifle okunan çok katmanlı bir otobiyografik anlatı yer alır. **Pasifik'e Karşı Bir Bent (Un barrage contre le Pacifique)** adlı romanında ise Nabokov'un Lolita'sının tersi şeklinde bir ilişki, anlatı yer alır. Erotik metin, sanatsal bir inceleme olarak Sollers'in **Kadınlar (Femmes)** ve **Oyuncunun Portesi (Portrait du Joueur)** adlı otobiyografik eserlerinde görülür. Her ne kadar otobiyografik olsalar da deşifre edilmeyi bekleyen *anahtarlı roman (roman a clef)* olarak tanımlanırlar (Балашов, 1995: 407).

Postmodernizm bağlamında değerlendirebilecek olan kitaplardan biri de Michel Houellebecq'in (1956-) *seks turizmi* ve *İslamafobiyi** konu etmesi, hatta yüceltmesiyle hem yerici hem de övücü tepkiler toplayan **Platform (Plateforme)** adlı romanıdır. 2001 yılında yaşanan *11 Eylül Saldırısından* birkaç gün önce ve *Büyük Yer Değiştirme (Grand remplacement)*** teorisiyle tanınan aşırı sağcı yazar-ideolog Renaud Camus'un (1946-) **Fransa Savaşı (La campagne de France)** adlı eseri ile aynı yayımlanan sansasyonel roman, müstehcen seks sahnelerinden çok ırkçılık ve aşağılama içeren sosyo-politik sebeplerden ötürü sansürlenmesi yönünde pek çok eleştiri alır. Nitekim eser, sonunda sansürlenir, ancak son yıllarda tekrar bir tartışma konusuna dönüşen islamafobi ile yankılarını yeniden hissettirir (Ladenson, 2004: 85).

Sonuç itibarıyla, 1950'li yıllardan başlamak üzere farklı bir yazın anlayışı yoluna giren Fransız Çağdaş Edebiyatı dâhilinde, Echenoz dışında *yeni roman* geleneğinin mirasçıları olan ve akademisyen Warren Motte'nin **Günümüz Romanı: 21.yyda**

*Yazar, eserinde islamı en aptal din olarak niteler. l'islam c'est quand même la religion plus con.

** Fransa'da yaşayan Fransız ve Avrupalı beyazların, ülkeye göçmen olarak gelen Arap ve Berberi halkların hızlı nüfus artışı karşısında tehdit altında olduğunu öne süren teori. Bkz: <https://tr.euronews.com/2019/03/20/avrupali-irkcilarin-komplo-teorisi-buyuk-yer-degistirme-nedir>

Fransız Romanı (Fiction now: The French Fiction in the Twenty-First Century) adlı çalışmasında ele aldığı Marie Redonnet (1948-), Christian Gailly (1943-2013), Lydie Salvayre (1948-) Gérard Gavarry (1946-), H el ene Lenoir (1955-), Patrick Lapeyre (1949-), Christine Montalbetti (1965-) gibi yazarların eserleri oyunsu, d üş n msel***, üstkurmaca türü sorgulamalarla postmodernist özellikler göstermektedir (Jeannerod, 2011: 206)

1.3.1.4. Türk edebiyatında postmodernizm

Türk Edebiyatında postmodernizmin yansımaları, Amerika ve önde gelen bazı Avrupa ülkelerine nazaran oldukça geç bir dönemde, 20.yüzyılın son onlu yıllarına doğru görülmeye başlanır. 1980 askeri darbesi Türk toplum yaşantısında olduğu gibi yazın hayatının seyrini de değiştirir. Akademisyen Yıldız Ecevit (1946-) bu gecikmeyi Türk romancılarının ellili ve altmışlı yılların toplumsal sorunlarına  z m arayan yaklaşımından ancak çeyrek asır sonra uzaklaşarak daha öznel-bireyci eğilimleri benimsemesi ile açıklar. Bununla birlikte, Türk edebiyatının son otuz yılında ortaya çıkan ve Batılı anlamda *ilk romantik*  rnekler olarak sayılabilecek eserler veren yazarların bu sayede estetik düzleme ulaşan modern-postmodern karışımı olan avangardist metinler üretebildiğine dikkat çeker (Ecevit, 2002: 85-86). Yüzyıllardır Doğu-Batı ekseninde gidip gelerek kendi kimliğini yaratmaya  alışan Türk edebiyatının postmodern sürece geçişinde yaşanan bu gecikmenin doğal sebebinin modernizmin gerek toplumsal gerekse de sanatsal açıdan Batı'da olduğu gibi tüm aşamalarıyla birlikte geniş bir zaman dâhilinde sağlıklı olarak gerçekleşmemesinin oluşturduğu söylenbilir.

Yıldız Ecevit'e göre milli edebiyata yansıtığı modernist ve postmodernist özellikleri ile Türk Postmodern Edebiyatı, Batı'da olduğu gibi yüzyılı içine alan bir sürecin aşamaları olarak ortaya çıkmaz: "70'li yıllarda Türk romanı ilk avangardist metinleri üretmeye başladığında, Batı avangardizmi postmodern düzlemde at oynatmaya başlamıştı. Türk Edebiyatı'nın postmodernizme yaklaşık 70 yıl süreyle geç kalması

*** İng: Reflexivity). Kendine atıfla kendini, kendi araştırmasının nesnesi kılma çabası, özne ve nesnenin birleşmesi. Bkz: Metin Eren (2018), Yöntembilimsel Bir Kavram Olarak Türk Halk Bilimi  alışmalarında Düşünümsellik. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı 11, s.171.

sebebiyle Türk romanının, önce modern sonra postmodern sırasına göre bir gelişme göstermesi de söz konusu değildir” (Ecevit, 2001: 85).

1970’li yıllar itibariyle yüksek modern-postmodernist özellikler göstermeye başlayan Türk Edebiyatında 1990 yılına kadar Oğuz Atay; **Tutunamayanlar-1972, Tehlikeli Oyunlar- 1973 Bir Bilim Adamının Romanı-1975**; Leyla Erbil, **Tuhaf Bir Kadın-1971, Karanlığın Yönü – 1985, Aşk Mektupları-1988**; Yusuf Atılgan; **Anayurt Oteli- 1973**; Ahmet Hamdi Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler- 1973, Mahur Beste-1975**; Selim İleri, **Destan Gönüller- 1973, Her Gece Bodrum – 1976, Ölüm İlişkileri- 1979, Cehennem Kraliçesi-1980, Bir Akşam Alacası- 1980, Yaşarken ve Ölürlen- 1981, Ölünceye Kadar Seninim – 1983, Yalancı Şafak – 1984, Saz Caz Dügün Varyete – 1985, Hayal ve İstirap – 1986, Kafes – 1987**; Pınar Kür, **Yarın Yarın – 1975, Küçük Oyuncu - 1977, Asılacak Kadın – 1977, Bitmeyen Aşk – 1986**; Güney Dal, **Memeleri Büyüyen İşçi-1976, İş Sürgünleri- 1977, E-5 – 1979, Fabrikada Bir Saraylı, Kılları Yolunmuş Maymun – 1988**; Ayla Kutlu, **Kaçış – 1979, Islak Güneş – 1980**; Orhan Pamuk, **Cevdet Bey ve Oğulları- 1979, Sessiz Ev – 1983, Beyaz Kale – 1985**; Tezer Özlü, **Çocukluğun Soğuk Geceleri – 1980, Yaşamın Ucuna Yolculuk – 1984**; Ayla Kutlu; **Cadı Ağacı – 1983, Tutsaklar – 1983, Bir Göçmen Kuştı – 1985, Hoşçakal Umut – 1987**; Latife Tekin, **Sevgili Arsız Ölüm – 1983, Berci Kristin Çöp Masalları – 1984, Gece Dersleri – 1987, Buzdan Kılıçlar – 1989**; Adalet Ağaoğlu; **Üç Beş Kişi – 1984, Hayır – 1987**; Bilge Karasu, **Gece – 1985**; Ferit Edgü, **Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı – 1988, Hakkâri’de Bir Mevsim - 1977, Kimse – 1976**; Nihat Genç, **Dün Korkusu – 1989, Bu Çağın Soylusu - 1990** adlı eserler ile Nazlı Eray, Erhan Bener, Peride Celal, Ahmet Altan, Nedim Gürsel, Erendiz Atasü, Buket Uzuner, İhsan Oktay Anar, Aslı Erdoğan, Murathan Mungan gibi isimler yer alır *

Türk Edebiyatındaki postmodernizmin izleri, modernizm ile postmodernizm arasındaki yol ayrımında duran; **Tutunamayanlar, Bir Bilim Adamının Romanı**’nın yazarı Oğuz Atay (1934-1977), **Aylak Adam ve Anayurt Oteli** gibi unutulmaz romanların yaratıcısı Yusuf Atılgan (1921-1989) ile **Sevgili Arsız**

* Gamze Somuncuoğlu Özot (2009), Postmodernizm ve Türk Edebiyatındaki Yansımaları. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi. s.119-121.

Ölüm'ün Latife Tekin'in (1957-) eserlerine dayandırılır. Özellikle 1960'lı yıllardan sonra varoluşçu tarzda farklı anlatım tekniklerini benimseyen pek çok ürün ortaya çıksa da ilk postmodern eser olarak Oğuz Atay'ın kültleşmiş olan 1972 tarihli **Tutunamayanlar** adlı romanı örnek gösterilir. Her ne kadar eser, saf bir postmodern olmayıp geç modernizmin son örnekleri arasında yer alsa da yazar bilinç akımı tekniği ile düşündüklerini romana serbestçe aktarması sonucunda oluşan düşünce yığınının altından bambaşka bir biçim kazanmasıyla Türk edebiyatında süre gelen anlayışı derin bir yıkıma uğratmıştır (Gümüş, 2010: 89). Toplumsallıktan öznelliğe dönen otobiyografik esintileri ve kurmacayı üste çıkaran metin yapısı içinde metinlerarası ilişkilere** de girmesiyle postmodern edebiyat kapsamı içine dâhil edilir. Atay'ın söz konusu eserinin yanı sıra sıklıkla postmodernizm ile anılan bir diğer eseri de **Tehlikeli Oyunlar**'dır.

Varoluşçuluk akımından bir hayli etkilenen Atay'ın eserleri üstkurmaca, metinlerarasılık gibi postmoderne özgü edebi tekniklerin yanında psikolojik yöne sahip olmasıyla da dikkat çeker. Varoluşçu yazının Rus edebiyatındaki en bilinen temsilcilerinden olan Dostoyevski'nin **Öteki (Двойник)** eserinde birbirine zıt olan bir ben ve bir ötekenden oluşan iki Bay Golyadkin örneğindeki kötücül öteki, Tutunamayanların Turgut Özben'i ile Tehlikeli Oyunların Hikmet Benol'unda (soyadından da anlaşılacağı üzere) olumlu ve kurucu *ötekiler* sayesinde kendi ve etik değerlerinin farkına varmasını sağlar (Şahin, 2010: 26).

Atay ile ilk tohumları atılan Türk postmodern yazınına başta Orhan Pamuk, **Ay Falcısı** adlı çoğunlukla otobiyografik olan ve fantastikle gerçeğin sık sık kesişmesiyle büyümlü gerçekçilik türüne yakın, postmodern özelliklere sahip romanı bu bağlamda dikkat çeken eserlerden birini sunan Nazlı Eray ile Latife Tekin, Pınar Kür, Murathan Mungan, Hasan Ali Toptaş, Metin Kaçan, Bilge Karasu gibi isimler yer almaktadır. Bu yeni edebiyat türünde üstkurmaca (metafiction-surfiction)* tekniği dikkat çeker. Hasan Ali Toptaş'ın (1958-) eserleri bu bağlamda irdelenen

** Yıldız Ecevit'in "Ben Burdayım..." Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası adlı kitabında Tutunamayanlar eserinin metinlerarası ilişkileri gösterilmiştir. Y. N.

* Bir romanın ya da eserin olağan yapısını bozarak onu tek bir kurgu dilinden çıkarıp Bahtin'in diyaloji kavramında olduğu gibi onu farklı alanlara ait çoklu kurgu dili dünyasına taşıyan edebi bir teknik. Detaylı bilgi için bkz: Patricia Waugh (2003) s.5. Routledge, USA.

çalışmalar arasında önemli bir yere sahiptir. Yazarın özellikle **Gölgesizler** adlı eseri metinlerarası özellikleriyle olduğu kadar birbirini çevreleyen hikâyelerden oluşan yapısının içinde perma-*sharp* jiletler gibi markalar kullanmasıyla gerek anlatım gücü gerekse de postmodern edebiyatın tüketim ürünleriyle olan ilişkisini örneklendirmesiyle dikkat çeken bir unsur olur.

Türk postmodern edebiyatı, zengin kurgu ve edebi teknikleri ile gerek Çağdaş Türk edebiyat eleştirisi gerekse de evrensel olarak sesini duyurmayı başarabilmesiyle en çok Orhan Pamuk'un eserleriyle özdeşleştirilir. Yazarın 1994 yılında yayımlanan **Yeni Hayat** adlı romanında postmodern imgenin farklı örnekleri sunulur. Eserde sürekli olarak yinelenen Aygaz/Arçelik bayilikleri, karamela, çiklet vs. gibi markalar üzerine dayalı bir anlatı göze çarpar. Yazarın bir diğer eseri olan **Kara Kitap** adlı romanı, postmodern bağlamda ele alınan eserlerden biri olarak adından sıkça söz ettirir. Temasını insanın tek boyutlu hale getirilmesinin, yalıtılmasının, yalnızlaştırılmasının ve nesnelleştirilmesine karşılık insan olma probleminin oluşturduğu eser, (Korkmaz, 2015: 130), Şeyh Galip'in **Hüs-n-ü Aşk**, Feridüddin Attar'ın **Mantıku't Tayr** mesnevileri ile *Mevlana-Şems aşkı* üzerine göndermelerde bulunan metinlerarası ilişkiler açısından zengin bir çalışmadır (Eliuz, 2012: 1016). Bununla birlikte eserin sıra dışı bir diğer özelliği de romanı oluşturan çok sayıdaki bölümün her birinin kendine özel bir başlığı ve epigrafı olmasıdır. Yazar, İslam Ansiklopedisinden, Madam Bovary'e, Ulunay'ın *Milliyet Gazetesinde* 07.06.1952 tarihli köşe yazısından Poe'nun **Gölge: Bir Mesel (Shadow, A Parable)** eserine uzanan geniş bir yelpazede romanı besleyen kaynaklar kullanmış ve bunların bir kısmını eser sonundaki kaynakçada yer vermiştir (Aytaç, 1999: 324). Bu bağlamda Antik Çağ eserlerinden günümüze pek çok eserde yer alan epigraf, güncel edebiyatta klasik bir alıntı ya da gönderme olmaktan çıkıp metinlerarası bir işlev kazanarak edebi metni biçimsel ve semantik olarak etkileyen bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Bolca epigrafa yer verilmesiyle çoklu alıntılarını kendi metni içinde eriterek kompleks bir eser ortaya koyan bir diğer roman da Buket Uzuner'in (1955-) ses getiren romanı **Kumral Ada Mavi Tuna**'dır. Aşk-savaş-psikoloji romanlarının özelliklerini bir arada toplayan roman Mevlana'dan üç satırlık bir alıntı ile başlayıp Rousseau, Enzenberger, Fuzuli, Genet, Nazım, Berger, Nietzsche, Freud, Adorno, Dante,

Descartes vs... gibi tanıdık isimlerin epigrafları ile Kafka ve Aragon'a göndermede bulunan mısralar ile dolgun bir metin yapısına sahiptir (Aytaç, 1999: 344-349).

Buket Uzuner'in ütopya türünün dayandığı eleştirel tutumu sık sık yansıtan ve düşsel bir dünyanın özlemini etkileyici, çarpıcı üslubuyla sunduğu **Balık İzlerinin Sesi** adlı romanı, Türk edebiyatına yeni bir soluk kazandırarak postmodern bağlamda ele alınan bir diğer çalışmadır. Kitabın mottosu, içeriği hakkında okuyucuya sunulan bir özdeyiş: "Sıra dışı, büyük insanlar, daima sıradan zekâların şiddetli muhalefetiyle karşılaşırlar." Normal ve seçkin insanlar olmak üzere iki kutba ayrılan romanın henüz ilk sayfasında kurmaca özelliğinin altı çizilerek kişilerin birçok sanatçı ve bilim adamlarıyla adaş oluşunun tamamıyla bir hayal ürünü olduğu vurgulanır (Aytaç, 1999: 377-379).

1960'tan 1980'e kadar uzanan süreçte toplumsal-siyasi atmosfere bağlı olarak gerçekçiliğin aşırı ve bıktırıcı etkisinin hissedilmesinin bir sonucu olarak 12 Eylül Darbesi sonrası gelişen Türk Edebiyatı, gerçeklikten koparak daha fantastik bir dönüşüm içine girer. Berna Moran, bu durumu şu sözlerle aktarır:

"1980'lerden bu yana gittikçe belirginleşen bir olgu var: gerçeklikten uzaklaşma ve fantastiğe yönelme. Nazlı Eray'da, Latife Tekin'de, Mehmet Eroğlu'nda, Bilge Karasu'da, Orhan Pamuk'ta ortak bir özellik bu. O halde bir genellemeye girişerek aşağıdaki saptamayı yapmamız belki yanlış olmaz. Başlangıçta Türk romanı fantastikten kurtulmak ve 'olabilir olanı' yansıtmak anlamında gerçekçi olmak istiyordu, ama 1980'lerden bu yana gerçeklikten kaçıp fantastiği yakalamak istiyor" (Aktaran: Güzel, 2009: 38).

1980 sonrası Türk romanında dikkat çeken unsurlardan bir diğeri de post-modernleşme sürecinin ilk kıvılcımları olarak Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından, hatta ondan önce yazmaya başlamış olan romancılarının tamamen ortadan kalkmış olduğu gerçeğidir. 80'li yıllardan itibaren Halide Edip Adıvar (1884-1964), Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944), Refik Halit Karay (1888-1965) gibi yazarlar ölmüş olmalarına rağmen 1970'li yıllarda hala yayımlanmaktaydı. Ancak 80'li yıllarla birlikte bu kuşak, yerini yeni nesillere bırakmıştır. (Emre, 2006: 252). 1980'lerden sonraki durgunluk ve düşüş döneminde Batı'daki yenilikçi, postmodern biçimleri alan yeni yazarlar, buldukları yeni anlatım tekniklerine kendilerine özgü biçimler kazandırmaya çalışır. Nitekim Orhan Pamuk dışında bu yazarların çoğu tekil örnekler olarak kalıp unutulur ve yeni yollar açan sağlam örneklerle dönüşemez.

Semih Gümüş'e göre postmodern romanın protestosunu edebiyatımızda Hilmi Yavuz açıklamıştır. Yavuz'un 1990'ların başında yazdığı **Taormina** ve **Fehmi K'nın Acayip Serüvenleri** adlı iki kısa romanı daha en başında postmodern metinler olarak tasarlanmış, edebiyatımızdaki iki köşeli anlatım örneğini yazarların ve okurların önüne koymuştur. (Gümüş, 2010: 97, 109)

Rus Türkolog Mariya Repenkova (1960-) **Döner Ayna. Türk Edebiyatında Postmodernizm (Вращающиеся зеркала. Постмодернизм в литературе Турции)** adlı çalışmasında, Türk postmodern edebiyatını Rus postmodern edebiyatı ile ilgili çalışmalarıyla tanınan akademisyen İrina Skoropanova (1945-) ve Nadejda Mankovskaya'nın (1948-) tespitinden hareketle dört farklı postmodernizm sınıflandırması altında toplar: anlatısal (Pınar Kür, Tahsin Yücel), lirik (Nazlı Eray, Bilge Karasu, Perihan Mağden) şizoanalitik (Murathan Mungan) ve melankolik* (Orhan Pamuk) (Репенкова, 2010: 37). Aslında, Türkiye'de postmodern roman üzerine yapılacak her türlü tartışmada, kolayca göze çarpacak en azından iki özelliğın dikkate alınması zorunludur: eksik metin benzetmesi ve bir zamanlar ulusal yurt denen yerin, zihinsel olsun, bambaşka türden düşsel konulardan çıkmış olsun, hayali bir coğrafya uğruna terk edilmesidir (Parla, 2006: 411).

Sonuç olarak, 1970'li yıllardan başlamak üzere postmodernist dönüşümün içine giren Türk Edebiyatı, 1980 İhtilali sonrası postmodernizm ile örtüşen neoromantik, büyülü gerçekçilik ve fantastik türde onlarca eser örneğı vermiştir. 1990 sonrası dönemde gerek edebi gerekse de bilimsel açıdan önem ve hız kazanan Türk Postmodern Edebiyatı, Batı ile giderek daha da yakınlaşan bir çizgide yolculuğuna devam etmektedir. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri, 2000 yılında ilk eseri **Kinyas ve Kayra** ile adını duyuran Hakan Günday'dır (1976-). Eserlerinde varoluşçu izler barındıran, benlik-kimlik gibi içinde bulunduğumuz çağda önem kazanan kavramları sorgulayan; edebi eserlerden ya da bilimsel çalışmalardan alıntıladiğı ifadeler ile eserlerinde klişeleşmiş Stan Smith model Adidas spor ayakkabılar üzerinden postmodern tüketim alanına yaptığı göndermeler aracılığıyla

* Mariya Repenkova, Orhan Pamuk'un *Kafamda Bir Tuhaflık* romanı üzerinden edebi kişiliğinin tartışıldığı bir edebiyat programında melankolik postmodernizmin nostaljik bir özellik taşıdığını belirtir. Detaylı bilgi için bkz: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20921/episode_id/1551589/video_id/1691274/.

kurduğu metinlerarası yapı ile Postmodern Türk Edebiyatı'nın Batı tarzında en dikkat çeken ve önde gelen yazarlarından biri olmuştur.

1.4. Postmodernizmin Diğer Sanat Dallarına Yansıması

1.4.1. Resim Sanatında Postmodernizm

Resim sanatında postmodernizmin ortaya çıkışı 20. yüzyılın özellikle ilk 40 yılı içerisindeki dönemde etkili olan başta Dadaizm olmak üzere çeşitli avangardist akımları yeniden canlandırmak üzere 1960'lı yılların sonlarına tekabül eder. Sanat eleştirmeni ve tarihçisi Michael Fried'in (1939-) 1965 yılında yayımlanan ve pek çok ünlü sanatçıya atıfta bulunarak modernist resim sanatının ciddi bir eleştirisini sunduğu **Üç Amerikalı Ressam: Kenneth Noland, Jules Olitsi, Frank Stella (Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitsi, Frank Stella)*** adlı ses getiren makalesi resim sanatındaki postmodern dönüşümün anlaşılmasında önemli bir basamak oluşturur.

Postmodern resmin kökenleri soyut dışavurumculuk (abstract expressionism), yeni dışavurumculuk (neo-expressionism), geç kübizm gibi sanat akımlarına; hatta Pablo Picasso'nun (1881-1973) sanat anlayışına dayandırılabilir. "Ben aramam, bulurum." , "Canımın çektiğini çalarım" diyen ve bugün bir sanat terimi olarak kullanılan *kolajın* onunla birlikte ortaya çıktığı Picasso'nun "Bedri Baykam'ın deyimiyle" tarza bağlı kalmayan bir sanatçı olması, hangi kültüre ait olursa olsun işine yarayacağı şeyi çalması ve kendi eserlerinde heterojen bir yapıya kavuşturmasıyla postmodern resim sanatının öncülüğünü yapar (Kara, 2016: 38). Amerikalı modernizm kuramcısı ünlü sanat eleştirmeni Clement Greenberg (1909-1994) postmodern sanatı soyut biçimciliğin, dışavurumculuğun egemen olduğu ve her bir sanat türünün kendi ifade biçimine sahip olduğu bir birleşim olarak tanımlar (Jencks, 2007: 30).

Resim sanatındaki postmodern dönüşümün kilit örnekleri bir terim olarak 1950'li yılların ortasında İngiliz sanat eleştirmeni ve küratör Lawrence Alloway (1926-1990)

* * Bkz: Michael Fried (1998), Art and Objecthood: Essays and Reviews. Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitsi, Frank Stella. Chicago University Press. USA.

tarafından keşfedilen pop-art (Stepian, 2015: 1) akımının iki ünlü sanatçısı Andy Warhol ve James Rosenquist'in (1933-2017) çalışmalarında görülebilir (Sim, 2004: 131). Kendisini merak edenlere yönelik "Eğer benim hakkımda bir şey bilmek istiyorsanız, sadece resimlerimdeki ve filmlerimdeki yüzeye bakın" (Akçaoğlu, 2004) diyen Warhol, ticari kaygıyla ve kitle kültürünü hedef alan *pop-art* akımı sayesinde sanatın her dönemde farklı şekillerde süregelmış norm ve estetik anlayışını alt üst eder. Böylece Duchamp'ın pisuarı, bıyıklı Mona Lisa resimleriyle başlayan bu popülist anti-sanat hareketi, kitle kültürünün artık oluşumunu gerçekleştirdiği 60'lı yıllar itibariyle Warhol'un Mona Lisa ve Marilyn Monroe kolajı, Campbell hazır çorba konserveleri ve Coca-Cola vs. gibi ikonik çalışmalarıyla tüketim amacına hizmet eden yüzeysel bir yeni sanat türüne, bir trend'e dönüşür.

Pop-art tarzı sanat anlayışı ile özdeşleşen isimlerden bir diğeri de soyut dışavurumculuk kökenli Amerikalı bir ressam olan James Rosenquist'tir. Sanat ve yaşamı birleştirmek gibi bir amacı olmayan Rosenquist, resimlerinde kullandığı parlak renkler ve gerçek hayatta olduğundan daha büyük olarak yansıtılan ve her birinin birbirine bağlı olduğu farklı nesnelere (boya fırçası, saç kurutma makinesi, arabanın ön panjuru vs.) ürettiği çalışmalarla dikkat çeken isimlerden biridir. **At Gözlüğü (Horse Blinder) ve Canlan (Look Alive)** vs. gibi kanvas üzerine yaptığı yağlı resimlerin yanı sıra Amerikalı oyuncu Joan Crawford'ın (1905-1977) oynadığı reklam filmindeki görüntüsünü direkt olarak araklayarak oluşturduğu tipik pop-art eseri ile postmodern resim sanatı alanında önde gelen çalışmalar arasına yerleşmiştir (Rohrberg, Honnef, 2000: 317-318).

Amerikan Pop-art'ın önde gelen diğer temsilcileri arasında Robert Rauschenberg (1925-2008), Roy Lichtenstein (1923-1997), Claes Oldenburg (1929-), Tom Wesselmann (1931-), Robert Indiana (1928-2018) gibi sanatçılar yer alır. New York'taki çeşitli sanat galerinde sergilenen yüzlerce çalışma, happening (performans sanatı), tiyatro gösterileri, sokak performansları, dans ve müzik gibi çeşitli etkinliklerle de desteklenerek 1960'lı yılların ortalarında Amerika'dan dünyaya yayılan önemli bir hareket haline dönüşür (Osterwold, 2003: 88-91).

Postmodern resim sanatını yalnızca pop-art dalgasının yarattığı tüketim ve popülist odaklı bir boyutta düşünmemek gerekir. Nitekim postmodernizm, diğer alanlarda

gösterdiği eklektik ve alıntılıyıcı tavrını resim sanatına uygulamasıyla bu alanda da farklı branşlara ait konu, figür ya da motiflerle harmanlanan eserler meydana gelir. Bu bağlamda, örneğin mitolojik öğeleri kullanan ressam Carlo Maria Mariani (1931-) ile Ron Kitaj'dan (1932-2007), Sandro Chia (1946-) ve Mimmo Paladino (1948-) gibi önemli İtalyan resamlara uzanan bir dizi isim ön plana çıkar. Mariani'nin 1970'li yılların ortalarında eksik tuvaleri boyayarak mitsel tarihi detaylandırmaya yönelik çalışmaları, 1980'li yılların başında günümüze uyarlanmış bir mitoloji olarak yeniden gözler önüne serilir. Bu bağlamda sanatçının çoğu eseri eski resim ya da temaların yeni bir canlandırması olarak kendini gösterir. Örneğin Mariani, Rönesans dönemi ressamı Raphael'in (1483-1520) **Parnassus** adlı ünlü tablosunu, aynı resmin İtalyan ressam Anton Raphael Mengs (1728-1779) versiyonu ile birlikte harmanlayarak tekrar canlandırır. Mariani gibi geçmişi yeniden diriltiren resamlardan bir diğeri de Kitaj'dır. Modern kolaj teknikleriyle Rönesans geleneğindeki grafik kompozisyonları birleştiren Kitaj'ın **If Not, Not** adlı şaşırtıcı ve alegorik çalışması T. S. Elliot'un **Çorak Ülke (The Wasteland)** adlı eserinin bir tür görsel karşılığı olarak yorumlanmaktadır. Lamba, karga, palmiye ağacı, turkuaz rengindeki göl ve Toskana'nın kır manzarası görüntüsünden uyarlanan resimdeki öğeler birbirlerine uyum sağlamaya çalışmaktadır. (...) Gökyüzünün cehennem görüntüsü, cesetler ve yıkık duvar parçaları, kara parçası ve tepesi kesilmiş ağaçların hepsi II. Dünya Savaşı sonrası yaşamı temsil etmektedir. Ressam Mariani, 70'lerin ortalarında mitolojik tarihi tamamlamak için bazı kayıp kanvasları resmetmiştir. 80'lerin başında ise mitolojiyi günümüze taşımış ve merkezde kendisi olmak üzere çevresine toplanan dostlar, düşmanlar ve tüccarlardan oluşan bir postmodern Parnassus Alegorisi çizmiştir. Bir diğeri önemli isim de sıra dışı görüntüsüyle dikkatleri üzerine çeken David Hockney'dir. Resimlerinde şaşırtıcı alegorilere, seksüel ve klasik öykülere yer veren Hockney'in fantastik dünyasında büyücüler, hipnozcular, aktörler, çıplaklar, filler ve yılanlar yer almaktadır. 1966 tarihli **Güneş Banyosu Yapan Adam (Sunbather)** adlı resminde görüntünün üçte ikisini kaplayan spiral şekilli konfeti yığınlarının yanında yüzükoyun uzanan çıplak bir adamın güneşlenmesi resmedilmektedir. (Yamaner, 2007: 52-55)

Postmodern resimde Julian Schnabel (1951-) özellikle 1980'li yılların önde gelen isimlerinden bir diğeridir. Schnabel, **Giacomo Tapınaktan Kovuldu (Giacomo Expelled from the Temple)**, **Acımasızca Resim Yapma (Painting Without**

Mercy) gibi ilginç başlıklara sahip çalışmalarıyla filmlerden, resimlerden dini ikonografiden alıntılacağı resimleri başka posterleri, ağaç dalları ve kırık çanak çömlek parçaları ile kolajlaması, sarsıcı imgelerle oynaması yüzünden çok eleştiri alır. Benzer şekilde David Salle de haber görselleri, teknik çizimleri, ünlü tablolar, pornografi gibi farklı şeylerden bir karışım yaratmasıyla pek çok kişi tarafından hatta postmodernistler tarafından bile eleştirilerin hedefi haline gelirler. Postmodernizmin gelişiminde önemli bir unsur olan kimlik, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet kavramları egemen konuma yerleşir. Lucy Lippard gibi feminist ressamlar postmodernizmi eleştirip feminist resmin ayrı bir tür olduğunu öne sürmüştür. Diğer bir yandan Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol gibi eşcinsel sanatçılar dönemin sanatını etkilemeye başlarlar. Bu gelişme modern sanat anlayışının gelenekselci ve daha çok ideolojik olan yapısı ile bir mücadeleye girmiştir (Stangos 2003: 271-275). Nitekim bu mücadele estetik ve yüksek değerleri kitsch'e dönüştüren postmodern sanatın galip gelmesiyle sonuçlanır.

Dadaizm ve Soyut dışavurumculuk gibi avangart akımlardan aldığı miras ile postmodern resim sanatı bugün hayatın tüm içeriğiyle bütünleşmiş ve onu yalnızca galeride görülebilecek bir şey olmaktan çıkarmıştır. Sanatın yalnızca sanat için olduğu düşüncesi, yakın geçmişten bu yana postmodern olarak adlandırılan bu yeni tarzdaki resim sanatının normsuz özgürlük içinde yağlıboya çalışmalardan duvar resimlerine uzanan geniş bir yelpazede çeşitlenmesini ve buna bağlı olarak yaşamın pek çok alanında kullanabileceğimiz farklı ürünlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu açıdan resim, metin de içerdiğinden postmodern sanat anlayışı ve ona özgü özelliklerin yansıtılabileceği en elverişli alanların başında gelmektedir.

1.4.2. Tiyatro ve Sinemada Postmodernizm

Postmodern tiyatro, resim sanatında olduğu gibi avangart hareketlerin hazırlandığı bir ortamda doğmuştur. 20.yy'ın başındaki simbolizm, dışavurumculuk, Dadaizm gibi avangard hareketler; Reinhardt, Lugne-Poe, Coppeau, Meyerhold ve diğerlerinin çalışmalarının hazırlandığı bir atmosferde doğmuş ve gelişmişlerdir. (Yamaner 2007: 113) Antonin Artaud'ın (1896-1948) **Vahşet Tiyatrosu (Theatre of Cruelty)**, II. Dünya Savaşı'nı izleyen süreçte ortaya çıkan absürt yazarlar, 1963 yılında *Açık Tiyatro*'yu (Open Theatre) kuran Joseph Chaikin ve yapıbozumcu

(deconstructive) bir anlayışı savunan Gösteri Grubu'nun (Performance Group) kurucusu Richard Scheckner'in çalışmalarıyla şekillenen 60'ların Grup Tiyatrosu zenginleşmiştir. Richard Foreman ve Robert Wilson gibi tiyatrocuların postmodern dünyada yaşama koşullarını daha iyi tanıtabilecek bir teatral form oluşturma çabaları da ayrıca önemlidir. *Yeni Biçimsellik* olarak adlandırılan bu yeni akım biçimi koruma hassasiyeti göstermekle birlikte görsellik ve uzamsallığın ağır bastığı sahne yapıtlarında dünyaca ünlü dansçılar ve bestecilerle birlikte çalışmıştır. Richard Foreman sanat=gösteri (art-performance) yaklaşımı ile birlikte akılda kalıcı imgeler ve atletik hareketlerle cazibeyi artırmak ister. Sahnede yeni bir dil, bir çevre bileşimi, ses-hareket ve metin yaratma çabası içinde olan Foreman'a göre bir sanat eserinin mesajının olması izleyeni uyutmaktan başka bir işe yaramamaktadır. Bu nedenle sanat eseri bir mesaj kaygısı gütmeyen, sapmaları seven ve dağınık bir yapıda olmalıdır. Postmodern tiyatrodaki mekân, sahne ve dekorasyon oldukça önemlidir (Yamaner, 2007: 114-125)

Bu açıdan bir tiyatro eserinin metni değişikliğe uğrayan unsurlardan olup önceliğini görsel etkinin yerine bırakır. Postmodern dönemde tiyatro metninin, *ne diyalogların ayrıcalıklı ve tiyatro kokan bir bütünü, ne Brechtçilerin hiç sıkılmadan istediklerini alabilecekleri bir inşaat malzemesi, ne de kuşkusuz, anlatılan olayları düşleyen bir okuyucu tarafından okunan bir roman metni olarak algılanmadığını* söyleyen akademisyen Patrice Pavis'e (1947-) göre yeni sahneleme anlayışının metni, artık edimlerin ve karakterlerin, uzamın ve zamanın psikolojik ya da toplumbilimsel bir çözümlenmesine bağlı olarak ele alınmamaktadır. Artık metinlerin klasik ya da modern olması değil, sahnelenme biçimi önem kazanmıştır (Çelik, 2003: 62).

Absürt tiyatro, postmodern düşünce sistemi ile benzer özellikler taşır. Albert Camus (1913-1960) ve Jean-Paul Sartre (1905-1980) gibi varoluşçu yazarlarla anılan absürtlüğün bir yansıması olan absürt tiyatro, insan halinin anlamsızlığının anlamını ve insanın rasyonel yaklaşımdaki yetersizliğini yansıtmaya çalışır (Esslin, 2001: 24). Bu bağlamda özellikle yabancılaşma ve iletişimsizlik gibi olgular, absürt tiyatroyun postmodern tiyatroya yaklaşan temalarıdır. Dolayısıyla postmodern tiyatro avangart ve absürt tiyatro özelliklerini benimseyerek bunlara ait tekniklerden de yararlanır. Postmodern tiyatrodaki biçim içeriğe göre daha baskındır. Söz, yazınsal bağlamından kopartılmış, iletişimden çok işitsel bir bezeme ögesine

dönüştürmüş ve yaşamla sanat özdeş kılınmaya çalışılmıştır (Yamaner, 2007: 112-114)

İllüzyonlu görselleri ile aldatmaca yaratarak zihni bulandırmayı başaran ve postmodern tiyatronun çarpıcı örneklerinin görülebileceği oyun yazarlarından biri de Tom Stoppard'dır (1937-). Stoppard'ın tiyatrosunda sahne, tıpkı radyonun bir ses kutusu olması gibi Stoppard'ın **Rosencrantz ve Guildenstern Ölmüş (Rosencrantz and Guildenstern Are Dead)** adlı oyununda adı geçenler Shakespeare'in **Hamlet** adlı eserinden alıntılanmış kişilerdir. Bununla birlikte Shakespeare'in oyunundan farklı olarak başrolde yer almalarına rağmen Hamlet metninin oyuncularını olmaktan öteye geçemezler. Bu bağlamda Stoppard'ın oyunu başladığında, sonları önceden belirlenmiş olduğundan kahramanlar zaten ölüdürler (Mızıkyan, 2012: 32).

Alman tiyatro yönetmeni-yazar Erwin Piscator (1893-1966) ve Bertold Brecht ile gelişim gösteren politik tiyatro, postmodernizm açısından da önemli bir yere sahiptir. Postmodern tiyatronun siyasi yansımalarındaki en önde gelen isimlerinden biri de Pulitzer Ödülü sahibi Amerikalı oyun yazarı Tony Kushner'dir (1956-). 1960 ve 70'li yıllarda Amerikan sahnesinde egemen olan aile oyunlarına karşı Kushner, tiyatrodaki siyasi ilgisizliğe dikkat çekmek için 1980'li, 1990'lu hatta 21.yüzyılın başındaki Amerikan toplumuna ışık tutan oyunlar kaleme almıştır. 1994 yılında sahnelenen ve **Milenyum Yaklaşıyor (Millennium Approaches)** ile **Perestroika** adlı iki bölümden oluşan **Amerika'daki Melekler (Angels in America)** adlı çok ses getiren uzun metrajlı oyununda Amerikanın siyasi yapısındaki yozlaşmayı gözler önüne serer (Al-Badri, 2014: X).

Postmodern tiyatronun siyasi eleştirisi, her zaman salt bir politik olay ya da durumu aleni bir şekilde yansıtmak suretiyle gerçekleşmez. Sanat yönetmeni ve koreograf Johannes Birringer (1953-) **Tiyatro, Teori, Postmodernizm. Drama ve Performans Çalışmaları (Theatre, Theory, Postmodernism (Drama and Performance Studies)** adlı önemli çalışmasında tiyatroyu insanın güncel belleğine ait resmin görülmesini sağlayan sosyokültürel bir kurum olarak ele alır (Смагина, 2014: 17). Postmodernizmin metinlerarasılık ve retoriğe dayalı pek çok yöntemine ünlü göstergebilimcilerin görüşleri ışığında yer veren akademisyen Edwin Creely,

postmodern tiyatroyu ele aldığı kapsamlı çalışmasında postmodern tiyatronun metinselliğe açık modernist projeyi yeniden konumlandıran, tiyatronun geleneksel yöntemlerini yeniden keşfeden, Marksizm ya da erken dönem feminizmine özgü söylemler tarafından yönlendirilmeyip kendine bağlı olmaya, diyaloga ve topluma değer veren bir tür bilinçlilik olduğunu görür. Bu bilinçlilik, performansın alabildiğine canlı, video ya da diğer görsel materyallerle desteklenmiş canlı bir sahne şovu gibidir (Creely, 2007:4, 25).

Creely'nin tiyatro metinlerinin oluşumunda başvurduğu ve yapısökümünün kilit kavramlarından olan Derrida'nın différance kavramı, aynı zamanda postmodern tiyatronun geleneksel tiyatrodan ayrıştırılmasında da önemli bir rol üstlenir. Klasik tiyatrodan farklı olarak kaotik ve zalim bir yaşamı tasvir eden postmodern tiyatro, onun aracılığıyla toplumsal ve ahlaki normlara dayanan klasik tiyatronun hümanist sınırlarını alt üst etmekle kalmaz, aynı zamanda da rolünü değiştirerek yazar-aktör, aktör-seyirci karşıtlığını da ortadan kaldırır. Klasik tiyatrodaki olumlu kahramanın ölümünün ardından her şeye rağmen toplumda iyi ideallere olan inanç baki kalırken postmodern tiyatrodaki hiçbir umut hayatta kalmaz. Postmodern tiyatrodaki tasvir edilen trajik kader, zulmün bayramı ile sona erer (Tapacov, 2009: 184).

20.yüzyılda gösteri sanatının tiyatronun yerini almasıyla sahne sanatları açısından estetik tartışması ortaya çıkar. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan gösteriye/performansa dayalı sanat, postmodern söylem ile örtüşmekle birlikte sınır ihlali, yer değiştirme, parçalılık ve belirsizlik gibi mecazlar üzerine yoğunlaşır. (Yamaner, 2007: 126) Baudrillard'ın simülasyon kuramının yansımaları görsel sanat alanında da görülebilir. Kitle iletişim araçları yoğun kullanılır. Geçmişin modası ana hatlarını koruyarak belirli değişikliklere uğratılıp günümüze taşınır. Ünlü simalar, moda ikonları sanata adapte edilir. Tüketime teşvik edilip üretkenliğin tekdüzeleşmesi, düşünüşe geçmesi retrospektif (geçmişe dönük) bir bakış açısını dayatırken özenle seçilen görüntülerle bir fetişizm yaratılır. İlerleyen dönemde ise sinemanın popülaritesinin arttığı gözlemlenir. Bu bağlamda postmodern sinemanın örnekleri arasında, daha çok içinde bulunduğu zamanın ötesine geçmeye çalışan, uzay ve bilimkurgu ile ilgili distopik filmler ön plana çıkar. Bunun en çarpıcı örnekleri arasında ilk kez 1977 yılında yayınlanmış ve 2015 yılı sonunda serinin son filmi ile popülaritesini hiç kaybetmediğini ispatlayan **Yıldız Savaşları (Star Wars)** furyası

ile efsaneler arasına girmiş **Terminatör (Terminator)**, **Matrix (The Matrix)** vs. gibi bilim kurgu (science fiction) tarzında filmler bulunmaktadır. Bununla birlikte İngiliz senarist ve yönetmen Terry Gilliam'ın (1940-) **Brazil** adlı filmi postmodern sinemanın en çarpıcı örneklerinden biridir. Geçmiş, postmodern bir ironiyle yeniden ele alan film **Otomatik Portakal (A Clockwork Orange)**, Gilliam'ın yönetmenliğini yaptığı **Zaman Haydutları (Time Bandits)**, **Monty Python ve Kutsal Kâse (Monty Python and Holy Grail)** filmlerine göndermelerde bulunur. Daha detaylı incelendiğinde **Star Wars**'taki *Darth Vader*'den, Sergey Ayzenştayn'ın **Potemkin Zırhlısı**'ndaki *Odessa Basamakları*'na uzanan pek çok parodik anıştırmaya rastlanmaktadır (Hutcheon, 1988: 5).

Anlaşıldığı üzere postmodernizm, diğer sanat dallarında uyguladığı gönderme, alıntılama, pastiş vs. gibi pek çok edebi yöntemi tiyatro, gösteri-performans ve sinema gibi görsel izlenimin ön plana çıktığı alanlara da uygular. Postmodern tabiata uygun olarak söz konusu alanlarda kullanılan metin, kendini metinlerarası bir dünyanın söylemi olarak yansıtırken esas olan görüntü olduğu için metin, görseli ya da sunuşun yardımcılığını üstlenir. Bu bağlamda edebiyata kıyasla tiyatro ve yedinci sanat olarak adlandırılan sinema alanında postmodernizm, onun yazı üzerinde gerçekleştirdiği oyun ve illüzyonları ses, efekt, görüntü ya da kostüm gibi unsurlar aracılığıyla yansıtır.

1.4.3. Mimaride Postmodernizm

Gündelik yaşamın hemen hemen her anında karşılaştığımız bir alan olan mimarinin postmodernizmin en somut haliyle anlaşılabilceği sanat dallarının başında geldiği söylenebilir. Postmodernizmin karmaşık tekniklerinin görsel olarak yansıtılıp uygulanmasına elverişli bir alan olması gerçeği bu varsayımı kuvvetlendirir. Bu alanda ilk kez mimar-akademisyen Joseph Hudnut (1886-1968) tarafından 1945 tarihli makalesinin başlığında kullanılan* postmodernizm, pek çok araştırmacıya göre ilk olarak mimari alanında ortaya çıkmış ve 1950'li yıllardan itibaren alanda etkileri görülmeye başlanmıştır. Postmodern mimari Philip Johnson (1906-2005), Nikolaus Pevsner (1902-1983) gibi isimlerin yanı sıra günümüzde Michael Graves

* Bkz: The Post-modern House. Joseph Hudnut. 1945. Architectural record, May 1945, vol. 97:5, ss.70-75

(1934-2015), Robert Venturi (1925-), Robert Stein (1939-), Charles Jencks (1939-) ve Hans Hollein (1934-2014) gibi ünlü mimarlar ile anılmaktadır.

Modernizmin sıkı bir eleştirmeni olan ünlü mimar Jencks, **Postmodern Mimarinin Dili (The Language of Postmodern Architecture)** adlı çalışmasında modern mimarinin ölümünü, başka bir deyişle postmodern mimarinin doğuşunu 15 Temmuz 1972 tarihinde saat 15.32'de gerçekleşen St. Louis'teki Pruitt Igoe adlı toplu konutların yıkılmasıyla duyurur (Jencks, 1991, 23). Amerikalı mimar Robert Venturi'nin (1925-) kendisi gibi mimar olan eşi Denise Scott Brown (1931-) ve Steven Izenour (1940-2001) ile birlikte kaleme aldığı ve 1977 yılında yayımlanan **Las Vegas'tan Öğrenme (Learning from Las Vegas)** adlı kitabı postmodern mimarinin manifestosu olarak kabul edilir (Андерсон, 2011, 17) Venturi'nin 1960 yılında tasarladığı Hemşire ve Diş Doktorları Merkezi Binası alçak pencereler üzerinde abartılı bir kaş gibi uzanan dekoratif pervazları ve ana girişi gösteren kâğıt inceliğindeki köşegen destekli kemeriyle bina, gelecekte tasarlanacak pek çok yapı için ilham kaynağı oluşturduğu için postmodernizmin ilk anti-anıtı olduğu söylenebilir (Jencks, 1987: 87) Postmodern mimarinin pek çok örneği bulunmaktadır. Bunlar arasında, özellikle erken dönem örnekleri olarak Venturi'nin **Annemin Evi (My Mother's House)**, **Yaşlılar Yurdu (Guild House)**, Charles Moore'un (1925-1993) **Kresge Koleji (Kresge College)**, **Piazza d'Italia**, James Stirling'in (1926-1992) **Yeni Şehir Galerisi (Neue Staatsgalerie)**, Aldo Rossi'nin (1931-1997) Modena şehrindeki mezarlığı ve Oswald Ungers'in (1926-2007) Enschede şehri ve Berlin'deki müzeler için yaptığı tasarımlar yer alır. Bunlardan en çarpıcı olan Moore'un New Orleans'ta yaptığı **Piazza d'Italia**'dır. Tamamen kurgusal bir amaçla yapılan binanın sıra sütunları mükemmel bir mimari değil, bir anlatının sözcükleri gibidir: akıl ve ciddiyet, mükemmellik ve parçalılık, tarihsel kesinlik ve komik yabancılaşma, eski ve yeni dünya arasında bir mimari olmak ister. Bu bağlamda yapı, bir yandan Amerika'da bir İtalya hissi uyandırırken, diğer bir yandan ise bulunduğu yerin İtalya olmadığı gibi çelişkili bir hava da verir (Klotz, 1988: 128-130)

Postmodern mimari alanının en önemli isimlerinden bir diğeri de mimar Charles Jencks'dir. (1939-) Jencks, **Postmodernizmin Tarihi: Mimaride İronik, İkonik ve Eleştirinin Elli Yılı (The Story of Postmodernism: Five Decades of the Ironic,**

Iconic and Critical in Architecture) adlı eserinde tipik postmodern bir yapıyı geçmiş, şimdi ve gelecek gibi karşıt dönemleri minyatür bir *zaman şehri (time city)* yaratmak için dramatize eden melez bir karışım olarak niteler. Jencks, bu tanımını kendi alanı olan mimari için kullanmakla birlikte postmodern sanatın her alanına yansıyan *double-coding (çifte kodlama)* kavramı ile destekler. Modern yöntemlerin genellikle geleneksel yöntemlerle birleştirilerek yapılmasını ifade eden terim geleneksel olan ile olmayanı bir arada sunmasıyla alışıldık mimari yapıları tıpkı postyapısalcı yaklaşımın dilde yaptığı gibi yapı bozumuna uğratar (Jencks, 1986: 14). Bu bağlamda mimaride postmodernizm geçmişe saygı ve saygısızlığı bir arada barındırır. Postmodernizm, modernizmin, natüralist ve mekanist anlayışla ihmal ettiği alanlara, değerlere karşı kaybolan alakayı artırma gayretindedir; hayatın manası ve amacı üzerinde daha fazla düşünmeye sevk eder. (Aktan, 2003: 70-71)

Charles Jencks, bir diğer eseri olan **Postmodern Mimari ve Zaman Füzyonu (Postmodern Architecture and Time Fusion)** adlı çalışmasında postmodern mimariyi dört döneme ayırır. 1960-1972 yılları arasında ilk dönemini yaşayan postmodern mimari, tarihi şehirlerin yok edilmesine yönelik bir tepki olarak kendini gösterir. Amerikalı yazar ve aktivist Jane Jacobs'un (1916-2006) 1961 yılında yayımlanan "**Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı**" (**The Death and Life of Great American Cities**) adlı çalışması modernizme yönelik ilk saldırı olup aynı zamanda yeni oluşan bir hareketin de habercisi olmuştur. Jacobs, *postmodern bilim* olarak adlandırılan şehirleri, istatistiksel açıdan sade ya da karmaşık olarak değerlendirmek yerine onu fen bilimlerine benzeterek bütünleşik bir yapı olarak görmek gerektiği sonucuna varır. Jacobs ile başlayan bu yenilenme süreci ünlü mimar Robert Venturi'nin "**Mimaride Karmaşıklık ve Çelişki**" (**Complexity and Contradiction in Architecture**) adlı eseri ile devam eder. Modern mimarinin kurucusu sayılan Le Corbusier'in (1887-1965) 1923 yılında yayımlanan **Bir Mimarlığa Doğru (Vers une architecture)** adlı çığır açıcı çalışmasından sonra en çok ses getiren üretimlerden biri olan eserde özellikle barok ve maniyerizm* gibi farklı mimari dönemler yeniden gündeme gelmiş ve bu geçmiş akımları ünlü mimar Edward Lutyens'in (1869-1944) yaptığı gibi çağa adapte etme durumu ele alınmıştır. Bununla birlikte modern dönem mimarlarından Ludwig Mies van der

* Barok dönemi öncesinde 1520-1580 yılları arasında egemen olmuş bir Avrupa sanat akımı.

Rohe'nin (1886-1969) *az-fazlasıdır (less is more)* şeklindeki minimalist yaklaşımına karşı Venturi, *az sıkıcıdır (less is bore)* mantığını savunarak sadeleştirmeye karşı karmaşayı savunmuştur (Klotz, 1988: 142).

1972-1978 yılları arasını kapsayan ikinci dönemde ise farklı tarzların ve yaklaşımların denendiği çoğulcu bir anlayış hâkim olur. Lucien Kroll'ün (1927-) doğaçlama tarzından James Stirling'in radikal eklektizmine kadar pek çok teknik kullanılır. 1978 ile 1985 yılları arasındaki üçüncü dönemde şaşaalı, yüksek maliyetli yapıların yanı sıra, klasik postmodern binalar da inşa edilir. 1980'li yıllarda *Uluslararası Yapı Fuarı (Internationale Bauausstellung)** aracılığıyla başta Berlin olmak üzere pek çok Alman şehrinde, yerleşim yerine yeni bir yüz kazandırmak amacıyla postmodern binalar inşa edilmiştir. Dördüncü dönemde ise 1985 yılından itibaren yakın geleceğe kadar uzanan süreçte ise geçmişi gelecekle buluşturma amacıyla 17. ve 18.yy'a ait şehirler, çizgiler güncel örneklerle harmanlanmıştır (Bertens, Fokkema, 1997: 124-126).

1980 yılından itibaren postmodernizm, mimari alanında büyük bir zemin kazanır. Postmodernizmin mimaride sağlam bir zemine kavuşmasında inşaat ve mimari sektörün ilerleme kaydetmesi ve bunun sonucunda farklı mimari yapıların ortaya çıkması ile peyzajın önem kazanması oldukça etkili olur. Modern dönemde yapılan devlet binaları, temel toplumsal yaşam alanlarının aksine postmodern dönemde mimari alanda gökdelenlerden, çok konutlu sitelere, rezidanslardan müstakil evlere, metro istasyonlarından, müze gibi sosyal alanlardan alışveriş merkezlerine uzanan pek çok türdeki yapı, görsel haz uyandırma ve tüketme güdüsünü harekete geçirme amacıyla postmodernizmin stilistik çoğulculuğu ve radikal eklektik yaklaşımına uygun şekilde tasarlanır (Klotz, 1988: 425)

Modern dönemde endüstriyel kapitalizmin doğuşunun ardından mimari eserlerde ortaya çıkan çeşitliliğe dikkat çeken Jürgen Habermas, 1981 yılında "**Diğer Gelenek**" (**The Other Tradition**) adlı sergide modern ve postmodern mimari üzerine yaptığı konuşmada geç modernizm olarak gördüğü postmodernizm ile ilgili

* 1901 yılında Almanya'nın Darmstadt şehrinde başlayan ve özellikle Batı Berlin'i postmodern mimari ile kalkındırmak amacıyla 1979-1987 yılları arasında inşaat ve mimari alanında fuarlar, yarışmalar düzenlenen etkinliğin adı. Bkz: Molnar Virag. The Cultural Production of Locality: Reclaiming the 'European City' in Post-Wall Berlin. International Journal of Urban and Regional Research.

genel kanısını değiştirmeden modern mimarinin bugün bile iz bırakan bir zenginlikte olduğunu- Robert Venturi'nin Philadelphia şehri içindeki otoyol kenarlarına yerleştirmek üzere tasarlanan pop-artvari neon ışıklı tabelalara gönderme yaparak savunur. Habermas'a göre postmodern mimarinin yaptığı (Venturi üzerinden) modern sanatın ruhunu alıntılara dönüştürmek ve onu diğer alıntılarla harmanlamaktan ibarettir (Forester, 1988: 317-320).

Sonuç olarak mimari, postmodern dönemde eser bazında giderek çeşitlilik kazanarak özel, başka bir deyişle daha dar alanlara uygulanabilir olmasıyla günümüzde postmodernizmin en zengin alanlarından birini oluşturduğu söylenebilir. Postmodernizm, tüm yıkıcılığına rağmen her yapının bir tarih olduğu gerçeğine sadık kalarak doğası gereği modern anlayışı ile nostaljik olanı birleştirerek anakronik bir tarihsellikte bugünün toplumsal taleplerini karşılamayı amaçlayan bir yolda gelişimini sürdürmektedir.

1.5. Postmodernizme Yönelik Eleştiriler

Geçmişe yönelik eleştiriler, ironik dokundurmalar ve göndermelerle yüklü postmodernizmin kendisi tüm popülaritesine rağmen en çok eleştiri toplayan akımların başında gelir. Bu eleştirilerin, katı modernizm savunucuları ya da salt postmodernizm karşıtları tarafından yapıldığı gibi postmodernizm ile ilgili teoriler ortaya koymuş ya da fikir sunmuş isimler tarafından da hem akımın kendisine ve hem de birbirlerine karşı olmak suretiyle yöneltildiği de görölmektedir. Bu açıdan postmodernizm, onu kuramsallaştıran, yorumlayan düşünür ve bilim insanları tarafından eleştirilmesiyle bir anlamda kendi silahını kendisine doğrultarak ilginç bir özeleştiri ortaya koyar. Örneğin adı postmodernizmle birlikte anılan, buna karşın eserlerini Türkçe'ye eviren akademisyen Oğuz Adanır'ın kesinlikle bir postmodernist olmadığını öne sürdüğü Baudrillard'a göre *Postmodernizm bir deyimdir; insanların kullandığı hiçbir şey ifade etmeyen bir deyim. Hatta o bir kavram bile değildir, hiçbir şey değildir.* Baudrillard, ne bir ifade ne de bir kavram olarak kabul ettiği postmodernizm ile adı sıklıkla yan yana getirilen, buna karşın kendisi gibi onu anlamsız bulan* Foucault'u **Foucault'u Unutmak (Oublier**

* Bkz: Foucault, M. (1999), Yapısalcılık ve Postyapısalcılık. (ev: Ümit Uma-Ali Utku), İstanbul: Birey Yayıncılık, ss.38-39.

Foucault) adlı çalışmasında açık bir dille eleştirir ve şöyle der: “Foucault iktidar yanlısı söylevlerde mevcut iktidardan yana bir tavır sergilemek yerine, sadece iktidar kavramının geçmişten günümüze hatta geleceğe doğru nasıl uzandığını, bu arada işin içine cinsellik, delilik vs.’yi de katarak açıklamakla yetinmekte, kendine de mikro, yani kişisel bir iktidar alanı yaratır (Adanır, 2008: 59-70).

Postmodernizm, iktidardan kamusal alana, dinden birey tanrıçılığa, bölünmüş-çoklu kimliklerden, dönüşlü cinsel tercihlere, tüketim hastalığından meta fetişizmine varan, kısaca genel manada özgürlük olarak nitelenen pek çok olgu üzerinden sıklıkla eleştirilir. Örneğin Calinescu, postmodernizmi tüketim odaklı ve estetik ayrımı gütmeyen bir eğilim olarak görür. Ona göre postmodernizmi, tüketim toplumunun etkili bir aracı, tüketici kapitalizm mantığının dayatmacısı rolünü oynaması, evcilleştirilmiş bir anti modernizm olması (...) ve estetikle estetik olmayan arasında ayırım yapmayı reddetmesi ile açıklar (Calinescu, 2013: 320) Estetiğin normlardan yoksun olması, başka bir deyişle belirli çizgilerle, kalıplarla çevrelenmeyi reddetmek isteği bir yandan bireysel ya da göreceli olan yeni bir estetik algı ve değeri yaratırken, diğer bir yandan sanatın önemli bir kıstası olan bu ölçüte kayıtsız kalmasıyla sanatın kıymetinin kimi zaman hak ettiğinden çok aşağılara indirgenmesine yol açar. Yüksek sanatı aşağı olan ile değiştirmek manasındaki *kitsch* olarak adlandırılan söz konusu durum, postmodernizm döneminde gittikçe bayağılaşan sanatı tanımlar. Ne var ki *kitsch*, postmodern açıdan estetik ölçütün ironik bir göstergesidir.

Postmodernizmin en büyük karşıtlarından biri şüphesiz Jürgen Habermas’tır. 1980 yılında verdiği bir derste postyapısalcıların modernist tavırlar üzerinden anti-modern bir uzlaşmazlığı haklı çıkarmaya çalışan *genç muhafazakârlar* olarak görülmesi gerektiğini ifade eden ve bu sebeple postmodernizmi tereddütsüz reddeden Habermas’a göre, moderniteden vazgeçme, onun felsefi sisteminin tam da özü olan özgürlük ve sosyal adalet yükümlülüğünden vazgeçmek demektir (Appignanesi, 1989: 35). Bu, onun modernitenin kaderi tartışmasına neden duyarlı olduğunu ve dönemin postmodern bir dönem olarak yansıtıldığı her öneriye şiddetle karşı çıktığını gözler önüne serer. Habermas’ın dikkat çektiği bir diğer nokta ise postmodernite ile birlikte toplumsal alanda değişiklik gösteren durumlardan biri olan kamusal alanın yıkımıdır. Habermas’ın modernitenin bir getirisi olarak ortaya attığı

kamusal alan kuramı günümüzde yerini postmodernistlerin (şüpheli-narsist) *özel alana* bırakır. John Barth'ın deyimiyile *şüpheliler (skeptikler)* özel deneyimi nihai bir gerçeklik, kamusal alanı ise yapay bir inşa olarak görürler. Onlara göre kamusal alanda öznelarası etkili bir iletişim kurmak mümkün olmadığı gibi rasyonaliteye ve akla önem vermeleri de gereksiz bulunmaktadır. Narsistlere göre ise eğer bir kamusal alan yaşamını sürdürecektir ve serpilecekse bireylere daha fazla seçme şansı verilecektir; bireyler de daha fazla sorumluluk üstlenmeyi kabul etmek zorunda bırakılacaklardır (Rosenau, 2004: 155)

Giddens ise postmodernizmin özel alan içinde olduğu gibi daha fazla özgürlük talep etmesini, en çok da kendini özgür olarak görmesini eleştirir. Bu bağlamda postmodern özgürlük algısının klasik liberalizmdeki özgürlükten farksız, gerçeğin bir tür taklidine dayanan içi boş bir özgürlük olduğunu öne sürer. Bununla beraber postmodernizm yakın bir zamana kadar etik sorunlarla ilgilenme sorumluluğunu pek üstlenmediğini ve postmodernizmin daha itibarsız türlerinin ise, ıstırap gibi sorunlar hakkında bırakın ulvi laflar etmeyi, söz almak için bile çok toy olduğunu ifade eder. (Giddens, 2012: 58-70) Postmodernizmi eleştiren, hatta reddeden isimlerden biri de Clement Greenberg'dir. Modernizmin, başka bir deyişle avangardın tutkulu bir savunucusu olan Greenberg, postmodernizmin ticari açıdan kötü bir zevkin ürünü olarak incelikli bir "öncülük" maskesi altında sanatın bütünlüğüne saldırmasının atılacak en son adımdan başka bir şey olmadığını dile getirir (Calinescu, 2013:316).

Ticari kaygı ve tüketim teşvikine bağlı olarak postmodernizmin en çok etkilediği ve de başvurduğu alanların başında kültür gelir. Postmodernizm, adeta toplum nezdinde kültürün başarılı bir pazarlamacı haline gelir. Umberto Eco bu durumu *kültürün bir show endüstrisine dönüştürülmesi* şeklinde açıklar (Eco, 2016: 156). Fiedler'in çağrısına uygun olarak kültürler arası uçurumun da giderek kapanmasıyla evrensel bir kültüre doğru bir evrim gerçekleşir. Bu evrensellik, özgünlüğü, başka bir deyişle farklılıkları ortadan kaldırır. Baudrillard, söz konusu değişimi **Karnaval ve Yamyam (Carnaval et Cannibale)** adlı kitabında şu sözlerle anlatır: "Bütün farklılıklar önü alınmayacak bir şekilde başkalarıyla değiş tokuş edilmeye itilmekte ve onlar da bize benzeyebileceklerini kanıtlamak amacıyla bunu bir meydan okuma sürecine dönüştürerek kendi kültürlerine yabancılaşmakta, kendi değerlerini

küçümsemekte, büyüsünü artık tamamıyla yitirmiş modellere boyun eğmektedirler” (Baudrillard, 2012: 19).

Güncellenebilmesine rağmen kültür gibi yerleşik bir yapıyı deforme eden postmodernizm ile birlikte farklılaşan olgulardan bir diğeri de dindir. Postmodern dönemde din ve bir yandan ona ait değerler ayaklar altına alınırken diğeri bir yandan özellikle toplumsal ve siyasal anlamda yükselen bir din anlayışı-yaşantısı da ortaya çıkar. Toplumsal yaşamda bireyin tanrıya dönüşmesi sonucunda hem toplumsal hem de siyasi açıdan Bauman’ın kinayeli biçimde tanımladığı şekliyle cemaatleşen bir oluşum gözlenir. Toplumsal ve siyasal anlamda yeni bir karşılığa kavuşturulan bu durumu Jacques Lacan, 1974 yılında Roma’da düzenlenen bir basın konferansında “Din, psikanalize karşı değil, daha birçok şeye karşı zafer kazanacak. Dinin ne büyük bir güce sahip olduğunu tahmin bile edemezsiniz” (Corm, 2011: 17) sözleriyle önceden duyurur. Nitekim bu durum, yakın geçmişte Batı’nın niyetini açıkça ortaya koyan ve bu bağlamda çok tartışılan Amerikalı siyaset bilimcileri Francis Fukuyama ve ve daha ziyade Samuel Huntington (1927-2008) tarafından medeniyetler arası çatışma üzerinden açıkça ifade edilmiştir.

Bütün bu olumlu ve olumsuz eleştiriler ışığında postmodernizmin, sanayi devriminin ardından farklı bir boyut kazanan modernite gibi (hatta ondan daha geniş bir düzlemde) sosyo-ekonomik ve kültürel bir dönüşüm olan postmodernitenin bir sonucu olarak ortaya çıkmış bir akım olduğu söylenebilir. Bu bağlamda postmodernizm, kendinden önceki sanat ve edebiyat akımlarını niteleyen bir tür “izm” olmaktan öte, özellikle *Holocaust*’un ardından yaşanan sosyo-ekonomik gelişmelerin yarattığı değişikliklerin yaşamın genelindeki yansımalarına paralel olarak sanat ve edebiyata da sirayet ettiği sonsuz sayıdaki “izm”in genel adıdır. Geniş etki alanına ve plüralist bir yaklaşıma sahip olan postmodernizm, geçmişin mirasını keyfi ve hoyratça kullanması ve buna karşın geçmişi inkâr etmesiyle ikircikli bir tutum sergiler. Ona yönelik eleştiriler çoğunlukla bu tutumdan dolayı olmakla birlikte ona duyulan sempati de yine aynı sebepten kaynaklanmaktadır.

Postmodernizm, sanat ve edebiyatta kendi terminolojisi gereğince türettiği kavramlarıyla farklı yansımalar gösteriyor gibi görünse de aslında çoğunlukla özüne bağlı, aşırı ve harmanlayıcı tabiatına uygun ortak özellikler sergiler. Bu

bağlamda ironi, parodi, pastiş, çifte kodlama, alıntılama, gönderme, yapıbozumu ve metinlerarasılık vs gibi pek çok teknik, eserler üzerinde uygulanır. Bunun sonucunda esere yeni bir okuma kazandırılarak onun *proto* algısı ile oynanır. Sanatı kimi zaman kitsch ya da minimalist bir boyutta, kimi zaman ise kaotik bir boşlukta canlandıran postmodernizm, onu bugün her anlamda *tüketici* odaklı üretmektedir. Bu tüketicilik, salt bir tüketime işaret ettiği gibi aynı zamanda ezoterik olarak kendi tüketicisine yöneltilen bir amacı da kapsar. Neticede, postmodernizm ile birlikte yazar ölmüş ve örnek okur, açık yapıtta olanaklaştırılan anlam yinelemelerini keşfedip bulmacayı çözmekle yükümlü kılınmıştır.

Postmodernizm epistemolojinin, klasik tarih-felsefenin, idealizm ve daha pek çok alan ile yazındaki meta anlatıların, sanat dallarındaki katı estetik normların sonunu getirerek bugüne kadar süregelen tüm kavramları, bilim ve düşünce alanlarını farklı bir boyuta taşıdığıнын göstergesi olan *post* ön eki eşliğinde onun kuralsı(z)lığı içinde yeniden değerlendirilmektedir. Bu bağlamda postmodernizm eleştirel bir yaklaşım olarak temel üretici gücünü geçmişten alan oyuncu bir sanat anlayışının adıdır.

Toplumsal yaşamda başlayan postmodern dönüşüm sanatın ve edebiyatın tüm alanlarında kendi doğasından hiç de farklı olmayan bir şekilde gerçekleşmiştir. Temel ilke olan kuralsızlık ile birlikte yeni bir estetik algısına sahip eklektik, parçalı ve göndermeli yapısıyla kavramlar arasılığı etkin bir şekilde kullanan bir sanat ortaya çıkar. Bütün bu sosyo-kültürel dönüşümün bir sonucu olarak en köklü değişikliklerin gerçekleştirdiği alanların başında yaşamın, kültürün ve dilin ürünü olan edebiyat yer alır. Bu alanda Deleuze ve Guattari'nin göstergelerin şizofrenisi, Foucault'un dil, delilik ve edebiyatı birbiriyle kaynaştıran görüşleri, Eco'nun yalnızca Örnek Okur'un doğru bir şekilde çözümleyebileceğini savunduğu semiyotik yıkım-simulasyon, Eco'nun hipergerçekçiliği ve nihayetinde Derrida'nın dili yapıbozumu üzerinden söylem bağlamında sürekli olarak yeni üretimlere kapı aralayan bir sistem olduğu yönündeki görüşleri dili algılama yönündeki fikirleri derinden etkilemiştir. Bu yeni dil, başka bir ifadeyle söylem ile inşa edilen bu postmodern yazınbilimi, okurun zihnindeki edebiyat algısını değiştirmiş ve onu bambaşka bir yazın âlemine sürüklemiştir.



İKİNCİ BÖLÜM

RUSYA'DA POSTMODERNİZM

2.1. Postmodern Rus Edebiyatının Doğuşu

Rusya'da postmodernitenin ilk kıvılcımları henüz Aydınlanma Çağı'nın yaşandığı yıllara, daha net bir ifadeyle I. Petro dönemine kadar uzanır.1682-1725 yıllarını kapsayan bu dönemde Batılılaşma yönünde atılan adımlar sonucunda gösterişli Avrupa kentinin bir simülasyonunu andıran ve III. Roma olarak düşünülen Petersburg şehrinin inşasına başlanmasıyla birlikte kendi köklerinden giderek uzaklaşan, Rus postmodernizminin en önemli araştırmacılarından olan Mihail Epstein'in İngiltere, Fransa, Almanya gibi öncü Avrupalı devletlerin özellikle toplumsal ve sanatsal yaşantısını onlardan daha abartı bir şekilde yaşama-gösterme hevesinde olan Rusya'yı tanımlamak için kullandığı *Hiper-Batıcı* dönüşüm sonucunda postmodernleşmenin Rusya'daki ilk belirtileri ortaya çıkar (Эпштейн, 2000: 91).

Sovyet sonrası dönemde kendi kültürünü evrensel bir pazarlama ürününe dönüştürmesinin, hatta 19.yüzyılda *slavyanofil*, *narodniçestvo* olarak adlandırılan ve muhafazakâr düşünceleri, ideolojileri kabullenmenin çok öncesinde Batılı yaşam tarzını benimsemeye yönelmiş olan Rus imparatorluğu, Petro ile toplumsal, siyasi ve askeri alandaki pek çok önemli reformunu gerçekleştirirken organik kültürünü Batı'nın hamuruyla yeniden yoğurarak öz değerlerinden ciddi anlamda ilk kopuşu gerçekleştirir. Ünlü sanat teorisyeni Boris Groys da, Epstein'e benzer şekilde Rus coğrafyasının önce sosyalist gerçekçiliğe, daha sonra da postmodernizme bu kadar çabuk adapte olmasını I. Petro'nun Batılılaştırma politikalarına götürerek Rusya'nın her zaman köklerinden ayrılmaya meyilli olduğunu belirtir (Гройс, 2013: 11-12)

Rusya'nın mimariden sanata, toplumsal yaşamdan modaaya Avrupa trendini benimseme ve yüceltme eğilimi, edebiyat alanında Batı'nın sanatsal tarzına öykünme, onu tekrar etme ya da alıntılama ile kendini gösteren bir edebi anlayışın ortaya çıkışını beraberinde getirir. Bu noktada, Rus edebiyatın alıntılama tarzı, 18.yüzyılın en önemli Rus şairlerinden Vasili Trediakovski (1703-1769) ve

Aleksandr Sumarokov'un (1717- 1777) eserlerinde Voltaire, Lord Byron, Schiller gibi usta şairlerin şiirlerinin benzerlerini bir anlamda yabancılaştırarak yeniden kaleme almak suretiyle karşılık bulur. Çağdaş Rus Dili'nin kurucusu ve en büyük Rus şairi olarak kabul edilen Puşkin'in de Byron'un satirik yabancılaştırmasından faydalanması sayesinde yabancı bir temayı kendine katıp uyarlamasıyla farklı bir ben yaratması, Rus edebiyatının ciddi olmamasının kaynağını oluşturur. Bu öykünmenin başlattığı postmodernleşme bir yana, Puşkin'in **Yevgeni Onegin'i (Евгений Онегин)** şiir şeklinde yazılmış bir düzyazı, bir roman olmasıyla tüm edebi türsel sınırları alt üst edip konu, karakter, düşünce gibi farklı edebi nitelikleriyle Andrey Sinyavski ve Dmitri Galkovski'nin düşüncesine göre ilk Rus postmodern eseri sayılabilir (Эпштейн, 2000: 89).

Avrupa'da ve dünyada 1960'lara kadar süren modernizm, Rusya'da henüz tam olarak olgunlaşmadan 1920'li yıllarda varlığını yitirir. Sınırlandırılmış anlamlara karşı başkaldıran sözcüklere hak ettiği özgürlüğü bahşetmek adına *kendi kendini oluşturan sözcük (самовитое слово)** kavramını ortaya atan ve kendilerini *gelecekçiler (будетляне)* olarak tanımlayan Velimir Hlebnikov (1885-1922), Vladimir Mayakovski (1893-1930), David Burluk (1882-1967), Aleksey Kruçyonni (1886-1968), Vasili Kamenskih (1884-1961) gibi *fütüristler* ile birlikte Rus postmodern edebiyatın ayak seslerini duyuran edebi-sanatsal hareketlerden bir diğeri de kısaca *OBERIU (Обэруу)* olarak bilinen *Gerçek Sanat Topluluğu*'dur. Daniil Harms (1905-1942), Aleksandr Vvedenski (1904-1941) ve Nikolay Oleynikov (1898-1937) gibi şairlerden oluşan topluluk, şiirde yarattığı yıkıcı yenilikle önce Lyotard'ın, daha sonra ise ondan hareketle Kuritsin'in belirttiği büyük anlatılara olan inancın kayboluşunu insanlığın evrensel bir dile kavuşmasının imkânsızlığını fark ettirmesiyle postmodern Rus edebiyatının erken adımları olarak kabul görür (Ильин, 1998: 101).

1900'lerin ilk çeyreğinde *fütürizm* ve *OBERIU* gibi avangart yönelimler ile birlikte bir üst seviyeye geçen ancak sosyalist gerçekçiliğin ortaya çıkışıyla duraklamaya

*Velimir Hlebnikov'un ilk kez **Toplumsal Zevke Tokat (Пощечина общественному вкусу)** adlı çalışmasında yer verdiği, Mayakovski'nin hiperbolik sözcüğüne benzeyen ve sözcüğün geleneksel anlamı dışında şiirsel neologismi yaratabilecek denotasyon olduğunu belirten bir terim. Bkz: Мир Велимира Хлебникова. Статьи исследование 1911-1998. (Сост: Вячеслав Иванов, Зиновий Паперный, Александр Парнис). Языки русской культуры. Москва, 2000, ст.199.

başlayan modernizm, Rusya'da henüz tam olarak gelişimini tamamlamadan yerini postmodernizme bırakır. 1920'li yılların Sovyet edebiyatında, postmodernist bir sıçrayışla yüksek modern ve avangart akımlara ait örneklerin bir süre sunulmasına karşın modernizmin kesintiye uğramasında, 1917 devrimi ile fitili ateşlenmesinin ardından 1922 yılı sonunda meşruiyete kavuşan Sovyet rejimi ve onun yarattığı Sosyalist Gerçekçiliğin Stalin'in ölümü ve Kruşçev'in Komünist Parti'nin 20.Kongresinde Stalin kültünün yıkımıyla ilgili yaptığı *Gizli Söylev*'e kadar 50'li yıllar boyunca edebiyatın genel karar-denetim mekanizması üzerindeki tartışmasız yegâne güç olmasının payı büyüktür. Totaliter kısılcının içinde rejim istekleri doğrultusunda kalıba sokulan Rus edebiyatı, tamamlamadığı modernizme devam etmek yerine siyasal ve toplumsal çatlaklardan beliren *underground* sanatçıların üretimleriyle doğrudan postmodernizme geçiş sağlar.

Batı'da 1950'li yıllarda kitle toplumunun oluşumuyla açık bir şekilde kendi varlık tartışmasını başlatan postmodernizm, Rusya'da *postmodernite* anlamında erken belirtiler gösterse de, Batı'nın tam tersi olarak ancak Sovyet projesiyle şekillendirilen kendi kitle toplumunun dağılmaya başlamasıyla ciddi anlamda adından söz ettirmeye başlar. Bu bağlamda Batı'ya nazaran 20-30 yıllık bir gecikmenin ardından postmodernizm, Rusya'da 1980'li yıllarda en somut haliyle ortaya çıkar ve 90'lı yıllar boyunca etkin bir varlık gösterir. Postmodernizmin Rusya'daki en önemli kuramcılarında biri olan Epstein, Rus postmodernizminin altın çağını 1990-1996 yılları arasına konumlandırır. 1996 sonrası ise post-postmodernizm ya da simulakrumun da ötesine geçmiş sözde, tamamen içi boşaltılmış kavramların, gerçekliklerin yer aldığı başka bir dönemin başladığına dikkat çeker. Modernizmin sonu olan postmodernizmden yeni bir modernizmi niteleyen proto-modernizme geçildiğini öne süren düşünür, bu görüşlerini **Yüzyılın Başlangıcı ya da Post'tan Proto'ya- Yeni Çağın Manifestosu (De'but de siecle, или От пост- к прото-. Манифест нового века)** adlı çalışmasında kapsamlı olarak tartışır.

Gelenekseli sürdürmek ya da edebiyatta bir dalga başlatmak arasında gidip gelen Rus edebiyatında, postmodernizmin tesadüfi ve istemsiz olarak ortaya çıktığı yönünde yaygın bir görüş hâkimdir. Ancak bu tesadüfün de birkaç sebebi vardır. Birincisi, Rus edebiyatının 17.yüzyıldan bu yana Avrupa'nın sanatsal anlamdaki

estetik normlarına bağlı kalması, ikincisi ise Sovyet imparatorluğunun yıkılmasıdır (Ильин, 1998: 148). Sovyet rejimi yüzünden Rusya'nın Batı edebiyat eleştirisinden uzak kalması sebebiyle 1980'li yılların sonunda Rusya'da ortaya çıkan bu yeni edebiyat (postmodern edebiyatın), teorik temeli olmadan tartışılır. Rus edebiyatında postmodernizmden ilk olarak bahseden Mihail Epstein ile Aleksandr Genis-Pyotr Vayl gibi isimlerin edebiyattaki yenilik ve çağdaş edebiyat üzerine bu yıllarda kaleme aldıkları çalışmalarda postmodernizm ve Rus edebiyatı ilişkisi üzerine herhangi somut ve sağlam bir bilgiye rastlanmadığı gibi postmodernizmin üstünkörü olarak daha çok Batı perspektifinden değinildiği de dikkat çeker.

Rusya ve postmodernizm arasındaki ilişkiyi dört asır öncesine götüren, ancak bununla birlikte Rus edebiyatının postmodernizmi tam anlamıyla geç ve yalnızca belirli süreliğine (1990-1996) yakaladığını öne süren Epstein, ilk bakışta oldukça ilginç gelen bir iddia ortaya atar. Ona göre, Rusya'da Batı'dan daha geç bir dönemde ortaya çıkan postmodernizmin anavatanı Rusya'dır. Epstein, bu görüşünü Batı'dan ithal edilen komünizmin Rusya'da temellenerek onu lider komünist ülke konumuna getirmesi ile açıklar. Rusya postmodernizmi Batıdan ithal etmiştir, ancak Rus edebiyatına, özellikle de son 50 yıllık geçmişine bakıldığında postmodernizm oldukça Ruslara özgü ve uygun bir akımdır ve bunu da ünlü Rus düşünür Nikolay Berdyayev'in (1874-1948) **Rus Komünizminin Kökeni ve Anlamı (Истоки и смысла русского коммунизма)** adlı çalışmasına dayandırarak açıklar. Postmodernizm Batı'da kuramsal gelişimini tamamlayıp oradan tüm dünyayı, elbette Rusya'yı da etkisi altına aldığı yadsınamaz bir gerçek olmakla birlikte Sovyet edebiyatının muhalif kanadının rejimin sansürlerden kurtulma çabası içinde bugün postmodern yazın ile özdeşleşmiş olan edebi tekniklerine başvurması düşünürün görüşünü desteklemektedir.

En geniş ifadeyle sosyo-kültürel bir *re-form* olarak tanımlanabilecek olan postmodernizmin Rus edebiyatındaki yansıması yeni bir biçimlendirme olduğu kadar aynı zamanda da Sovyet mitinin farklı suretlerdeki deformasyonu şeklinde kendini gösterir. Bu bağlamda Sovyet tarihi, Rus postmodernizminin arka planını oluşturduğu gibi gelişim sürecinde de önemli bir yere sahiptir. Sovyet yüzyılıının ikinci yarısında Nikita Kruşçev ile anılan *Buzların Çözülüşü (Оттепель)* ve son lider Mihail Gorbaçov dönemindeki *perestroyka* gibi dönüm noktaları ile birlikte

başlayan ve Sovyet sisteminin tüm etki alanlarına sirayet eden yumuşama politikaları Rus edebiyatında postmodernizmin doğuşuna ve meşru varlığına uygun bir zemin hazırlar.

Rus postmodern edebiyatının miladının teknik ve sistematik açıdan 1980'li yıllar olduğu yönündeki yaygın görüşü benimsemekle birlikte onun Sovyet totalitarizminin giderek törpülenmeye başladığı, Avrupa topraklarında ise II. Dünya Savaşı ve holokostun ardından yaşamın hiçliğini anlatan varoluşçu akımın yükselişe geçtiği 1960'lı yıllara dayandırılabilir. Sinyavski ve Daniel Davası*, Rus toplumsal yaşamının uzunca bir süre ikiye bölünmesi, 1967 yılında Yazarlar Birliği'nin dördüncü toplantısında 80'den fazla yazarın Soljenitsin'in sansüre karşı çıkışını desteklemesi, ünlü şair Aleksandr Tvardovski'nin 1970 yılında liberal aydınların önde gelen dergisi olan *Noviy Mir*'den ayrılması gibi 20.yüzyıl Rus edebiyatının gidişatına yön veren toplumsal olayların yanı sıra *Buzların Çözülüşü* olarak adlandırılan dönemi kapatıp *Durgunluk Dönemi'nin (засмоў)* yoğun olarak yaşandığı 70'ler dönemine de öncülük eden (Добренко, Тихонов, 2011: 417) bu yıllardan dağılış sürecine uzanan yaklaşık otuz yıllık zaman zarfında Sosyalist Gerçekçiliğin güç ve inanç kaybederek *güler yüzlü sosyalizme* doğru aşama aşama evirildiği bir sürecin de başlangıcını oluşturur.

Rus postmodernizminin daha hissedilir yansımalarının bu yıllarla ilişkilendirilmesi tesadüfi değildir. Köklü siyasal ve toplumsal dönüşümlerin yaşandığı 1960'lar, sanat ve edebiyatın özgürleşmesini etkileyen pek çok büyük olayın şahidi olan bir zaman dilimi olmasıyla dünya tarihi açısından da önemli bir milat sayılır. Amerika'da "Bir hayalim var (I have a dream)" adlı ünlü konuşmasıyla Dr. Martin Luther King'in öncülük ettiği siyahilerin bağımsızlık hareketleri ile 50'lerin meşhur Beat Kuşağı ile aynı ruhu paylaşan *Hippi*** akımına, Avrupa'da ise *Mayıs Olayları**** olarak bilinen karşıt öğrenci ayaklanmalarına şahitlik etmiş bu dönem, Sovyetler Birliği açısından

* Rus Postmodernizmi ve Muhafif Hareketler adlı alt başlığımızda bu olay hakkında detaylı bilgi verilecektir.

** 1960'lı ve 70'li yıllarda Amerikan yaşam tarzının geleneklerini reddeden ve özellikle giyim tarzları ile bir döneme damgasını vurmuş karşıt kültür hareketine verilen ad. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/topic/hippie>

*** Bkz: sf.19-20.

da *Prag Baharı*****'nı yaşatan bağımsızlık ve liberallik duygularını paylaşan anti Sovyet dalganın yükselmesine, Rus edebiyatı uzmanı Roza Glinterşçik'in (1949-) ifadesiyle kral ve soytarının rollerinin değişmesine doğru giden bir *karnavallaşma* sürecinin çıkış noktasını oluşturur. (Глинттерщик, 2000: 23).

Sovyetler Birliği'nde 60'lı yıllarda sanatçılar, edebiyatçılar komünal dairelerinden ayrılarak, düzenli olarak sanat gösterimlerinin yapıldığı, şiirlerin, teorik metinlerin okunduğu, Batı sanatını da kapsamak üzere fikir ve edebi alışverişin yapıldığı atölyelerde çalışmaya başlar. Yulo ve Lidiya Sooster, Yuri Sobolev (1928-2002), Yuri Mamleyev (1931-2015) Yelene Basilova (1943-2018) ve Mihail Grobman (1939-) adları ile anılan sanat-edebiyat salonları bulunmaktadır. (Тупицын, 1998: 48-49). Vayl ile Genis'e göre edebi dekadancılığın yaşandığı 60'lı yıllarda Rus edebiyatında başlayan süreci itibariyle başta şair Genrih Saggir, İgor Holin, (1920-1999), Vsevolod Nekrasov ile (1934-2009) Oscar Rabin (1928-2018), Lidiya Masterkova (1927-2008), Vladimir Nemuhin (1925-2016) adlı ressamların bulunduğu *Lianozovo Grubu* (Лиа́нозовская группа), sonrasında Leonid Gubanov (1946-1983), Slava Lyön (Vladislav Yepişin) (1937-), Vladimir Aleynikov (1946-) gibi şairlerden oluşan *En Genç Dâhiler Topluluğu* (Самое молодое общество *генуев-смогусты*) ile şair Leonid Çertkov'un (1933-2000) öncülüğünde Andrey Sergeev (1933-1998), Stanislav Krasovitski (1935-), Valentin Hromov (1933-) ve Nikolay Şatrov'un (1929-1977) oluşturduğu *Çatı Katı Şairleri** gibi topluluklar 1960'lı yılların şiir anlayışını değiştirdikleri gibi Rus postmodern edebiyatının oluşumuna giden sanat anlayışının ilk önemli adımlarını da oluştururlar.

Bu dönemde aynı zamanda, Rus şair-yazar ve dramaturg Valentin Katayev'in (1897-1986) yayımladığı *Yunost* dergisi ile şair-yazar Aleksandr Tvardovski'nin (1910-1971) uzunca bir süre redaktörlüğünü üstlendiği ünlü edebiyat dergisi *Noviy Mir*'in desteğiyle *60'lılar*, ya da *şestidesyatnikler* (шестидесятники) olarak bilinen entelektüel ve yenilikçi bir şiir topluluğu da ortaya çıkar. Aralarında Yevgeni

**** 1968 yılı Ocak ayında Aleksandr Dubçek'in yönetimi devralmasıyla başlayıp aynı yılın Ağustos ayında Sovyet işgali ile sona eren Çekoslovak politik yaşamındaki liberalleşme sürecine verilen ad. Erişim adresi: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/politology/4074/ПРАЖСКАЯ>.

* Çertkov Grubu olarak bilinen topluluğun şair Galina Andreyeva'nın (1933-2016) Montmartre'deki evinin çatı katında buluştukları için bu isimle de anılır. Вкз: Нина Королёва. **Встречи в пути. Воспоминания.** — СПб.: Журнал «Звезда», 2010. — С. 334—335

Yevtuşenko (1932-2017), Andrey Voznesenski (1933-2010), Bella Ahmadulina (1937-2010) ve Robert Rojdestvenski (1932-1994) gibi ünlü şairlerin bulunduğu *şestidesyatnikler*'in sloganını Yevtuşenko "*Bizler sosyalist ormanının Mowgli**'siyiz. Bizim kuşağımız genetik olarak korkuya yatkın olsa da onu yıkmaya başlamış bir kuşaktır*" (Евтушенко, 1998: 7) sözleriyle duyurur.

Sosyalist gerçekçi yazından kurtularak sanatı sanat için yapmayı savunan bu lirik anlayışa paralel olarak şiir ile müziği birleştiren yenilikçi ve özgür bir sanat türü daha ortaya çıkar. 1960'lı ve 70'li yıllarda *yazar/şair şarkıları (авторские песни)* ya da şiirlerini solo gitar eşliğinde seslendirmeleriyle *Rus şair müzisyenler* olarak *Ruskiy bard* tarzının temsilcileri olan Aleksandr Galiç, Bulat Okucava ve Vladimir Vısotski gibi önemli sanatçılar, Sovyet toplumsal ve siyasi yaşamını ve bireysel hikâyeleri aktaran şarkılarını, içsel duyguları, coşkuları ve öznel yorumlarıyla süslemeleriyle ünleri hem Rusya hem de Avrupa'ya (özellikle de Fransa'ya) yayılan sıra dışı bir edebiyat tarzının yaratıcıları olurlar. Şarkılardaki lirizm ve duygusal iniş-çıkışlarla ozanlığın yeni bir türü olan *Rus Bardı'nın* ilk ortaya çıkışı Bulat Okucava ile başlar.

Şiirin, şairin gitarla süslediği performansla balad benzeri eserler sunan bu türe öncülük eden Okucava, bard kavramına kısmen mesafeli yaklaşarak kendini her şeyden önce bir şiir yazarı olarak görür (Розенблюм, 2015: 177). Onun şiire duyduğu aşk ve verdiği değer, postmodern yer altı şiirin ortaya çıktığı yıllarda bile çağdaşları tarafından bir klasik olarak kabul edilip takdir görür. **Okucava ya da Uçurumdan Gelen Ses (Окуджава или голос из бездны)** adlı absürt makalesinde onunla kendisini kıyaslayan yazar İgor Yärkeviç (1962-), şairi çarpıcı bir dille yüceltir. 1950'li yıllarda edebi faaliyetleri başlayan Okucava'nın şarkıya, film müziğine dönüşen çok sayıda eserlerinin merkezinde başta savaş olmak üzere ayrılık, hasret ve aşk gibi temalar bulunur. Savaş, başlı başına şairin eserlerinde yoğun bir tema olmasına karşın savaşın anlamsız oluşu vurgulanır. 100 gününü cephede geçiren Okucava'nın daha uzun süre orada kalmaması Nabokov'a göre onun savaşa özgü eserlerinde bu denli ustalıkla yaratabilmesinin de ana etkenidir. Yaratmış olduğu savaş mitinin yanında, Rus yazar-eleştirmen Dmitri Bıkov'a (1967-

* İngiliz roman, öykü ve söz yazarı Rudyard Kipling'in (1865-1936) **Orman Kitabı (The Jungle Book)** adlı öyküsünde yer alan ve ormanda kaybolmasının ardından kurtlar tarafından büyütülüp onların sürüsüne katılan başkahramanı.

) göre Okucava iki miti daha ustalıkla yaratmayı başarmıştır. Bunlardan ilki, bebekliği ve II. Dünya Savaşı sonrasında yaşamının geçtiği Moskova'da bulunan Arbat, ikincisi ise kökeni, çocukluk ve eğitim yaşamını geçirdiği Gürcistan (Tiflis) mitidir.*

42 yıllık kısa yaşamına sığdırdığı pek çok beste ve sahne performansına dayalı sanatıyla bir mit olmaya başarmış isimlerden bir diğeri de Vladimir Vısotski'dir (1938-1990). Epstein'in aşırı miktarda alkol tüketmesi ve bu nedenle de hem kendi hem de sanat yaşamını mahvetmesiyle *akşamdan kalmışlık miti (The Hangover Myth)* olarak da irdelediği Vısotski, (Epstein, 2016: 516) belki de bu sayede en duygulu ve çarpıcı dizelerin yaratıcısı olmuştur. Annesi sayesinde müzik ile çok erken yaşta tanışan ve sonrasında oyunculuk eğitimi de alarak Moskova Sanat Tiyatrosu (MXAT) ve Taganka Tiyatrosu'nda **Suç ve Ceza**, **Hamlet** gibi piyeslerde rol alan Vısotski, aynı zamanda yedi telli gitarı ile romans'tan savaş türüne hatta spor alanına uzanan pek çok şiirinden 600'den fazla şarkı besteleyerek kendine özgü yorumuyla seslendirmesiyle hem müzik hem de edebiyat anlamında Sovyet kültürünün unutulmazları arasına yerleşir. Bunda, öncelikli olarak aydınlara hitap eden Galiç ve Okucava'ya nazaran Vısotski'nin toplumun tüm katmanlarını kucaklamasının etkisi büyüktür (Bareманс, 2002: 475). Vısotski, **Sevmiyorum (Я не люблю)** adlı kendi manifestosunu ortaya koyduğu şarkıda güçsüzlüğü, şiddeti, dedikoduyu, sinizmi, haysiyetsizliği ve hüznü şarkılar söylemeyi sevmediğini ifade eder. Şarkıları ve şiirleri bütün olarak düşünüldüğünde, yukarıda da belirttiğimiz üzere farklı konular içeren eserlerinin her birinin birbiriyle bir şekilde bağlantılı olduğunu, birbiriyle bir diyalog ya da tartışmaya girdiği söylenebilir. Kendi ifadesiyle bu ortaklığın kesişim noktası "hayat"tır (Новиков, 2013: 185).

Bu üç isim içinde hayatta belki de en şanssız olanı Aleksandr Galiç'tir (1918- 1977). Henüz 17 yaşındayken modern Rus tiyatrosunun en önemli isimlerinden olan, yönetmen ve oyuncu Konstantin Stanislavski'nin (1863-1938) drama okulu seçmelerine katılır ve burada gösterdiği performansla usta yönetmenin takdirini kazanır (Аронов, 2010: 15-16). 30'lu yılların ortalarından itibaren şiir yazmaya başlayan ve o dönemde ne edebiyat ne de tiyatrodan vazgeçebilen Galiç, 1949-

* Dmitri Bıkov'un Bulat Okucava'nın yaşamını kaleme aldığı kitaptan alıntılanmıştır. Erişim adresi: http://belousenko.imwerden.de/books/bykov/bykov_okudzhava.htm

1956 yılları arasında altı tiyatro eseri kaleme alır. 60'lı yılların ortalarında senarist ve dramaturg kimliğiyle **Rus-Sovyet Dramaturjisi (Русско-советская драматургия)** adlı edebiyat ansiklopedisine girmeyi başarsa da Sovyet yönetimi için tehlikeli ve satirik olan şarkılar bestelemesi (Пассадин, 2001: 108) ile 1974 yılında sürgün edilir ve sonrasında önce kendisine büyük bir ilgi gösterilen Norveç'e oradan da Münih'e göç eden şair son olarak Paris'e yerleşir. 12 eserden oluşan ilk vinyl plağı **Fısıltılı Gözyaşı (A Whispered Cry)** Paris'te piyasaya çıkar. Galiç'in Norveç'te vermiş olduğu mini açık hava konseri öncesinde seslendireceği *Döneceğim Zaman (Когда я вернус)* adlı bestenin hüznünlü bir şarkı olduğunu belirtirken son cümlesinde bir gün ülkesine döneceğini belirtir. *Döneceğim zaman* şarkısının nakaratının arasında, anavatanında yapmayı özlediklerini lirik bir heyecanla anlatan sanatçının yüzünde aynı zamanda ülkesine dönünce karşılaşacaklarından duyduğu tedirginlik de trajik bir şekilde göze çarpar. Galiç, Sovyet yaşamının hayal kırıklıklarını ve kederini, yalanlarını, kurnazlıklarını, parti örgütünü, muhbirleri, çalışanları işçileri, KGB'cileri, sistem yanlısı budalaları sarsıcı aforizmalar ve komik-şaşırtıcı kafiyelerle ortaya koymuştur (Вареманс, 2002: 475).

KGB ve Sovyetler Birliği Komünist Partisi Merkez Komitesi (ЦК КПСС) arşivlerinde şairin bazı şarkıların muhalifler için oldukça sembolik olduğu, el yazmalarının geniş bir çevreye yayıldığı, 1968 tarihli **Şarkı Kitabı'nın (Книга песен)** ertesi yıl yurtdışında yayımlandığı, bununla birlikte İnsan Hakları Komitesi Üyesi-Sözcüsü (Член-корреспондент Комитета прав человека) olması, muhalifler için imza kampanyalarına katılması gibi maruz kaldığı sayısız suçlama sonucunda *Yazarlar Birliği (Союз писателей)* ile *Sinematografistler Birliği'nden (Союз кинематографистов)* atılarak eserlerinin toplatıldığı rapor edilir (Макаров, 2006: 37). Bir muhalif olarak anavatanından ayrı kalmasının şiirlerinde bıraktığı iz gibi şairin ölümü de bir hayli trajik olur: eşinin ifadesine göre radyo antenini takmak isteyen Galiç, elektrik akımına kapılması sonucunda hayatını kaybeder (Аронов, 2010: 882).

Sovyet rejiminin politik, sistematik ve kültürel yaptırımları ile bütünlüğünü sarsmaya yönelik girişimlerin ortaya çıktığı 1960'lı yılların ardından gelen sonraki on yılda, Leonid Brejnev dönemi ile birlikte ideolojinin bekası adına Stalin kültürünün yıkımını rehabilite etmeye yönelik zorlayıcı politikalarla Sovyet edebiyatı yeniden bir sansür,

baskı ve kontrol mekanizmasının denetimine alınmaya çalışılır. Bu bağlamda *Parti Edebiyatı* (*партийность в литературе*) ya da 1930 ve 1940'lı yıllarda ideolojinin toplumsal talep olarak (*социальный заказ*) belirlediği sistem destekleyici yazına benzer olan ve Sovyet Yazarlar Birliği sekreterlerinin (yöneticilerinin) yayımladığı *Sekreter Edebiyatı* (*секретарская литература*)* ortaya çıkar. (Добренко, Тихонов: 2011: 478). Köy ve savaş temaları ile birlikte kolektifleşme, göç, gençliğin sorunlarını hatta muhalif hareketleri de işleyen bu tür, Rus yazar Viktor Yerofeyev'in (1947-) ifadesiyle toplumsal şizofreninin yarattığı daçada ya da masa başında devletin düşünce yapısını yansıtan yeni yazar tipleri tarafından resmi çatı altında yazılmasıyla sansür ve eleştiriden kendini kurtarmıştır.**

Sovyet döneminin kara mizahını sunan muhalif yazının ortaya çıkışı öncesinde, herhangi bir ideolojiye olumlu ya da olumsuz bir tavır göstermeksizin yalnızca sanatsal açıdan yenilikçi bir edebiyat anlayışından söz edilebilir. Bu bağlamda erken dönem Sovyet postmodernizminin kökenleri geç modernizme özgü avangart yazının stilistik ve biçimsel özelliklerini kullanan farklı türlerin yazarlarına kadar dayandırılabilir. Örneğin, pastoral nesrin usta bir kalemi olan Konstantin Paustovski (1892-1968), bu tarzda yazıya dönüştürdüğü öykülerinde sosyalist gerçekçiliğin Sovyet çalışkanlığı ile verimliliğini yücelttiği *üretim/sanayi romanı* (*производственный роман*) türünün dışına çıkmayı başaramamış ve bu sayede Stalinist ütopyanın dayattığı estetiğin dışına çıkabilmiştir. Rus ve Alman askerlerinin mücadelesini iç (bahçe) ve dış olmak üzere iki farklı âlem üzerinden anlattığı **Ninenin Bahçesi** (**Бабушкин сад**) adlı öyküsü buna güzel bir örnek oluşturur. Söz konusu eserin yanı sıra **Telgraf** (**Телеграмма**) adlı trajik eserinde olaylar köyde yaşayan Katerina Petrovna ile şehirde yaşayan kızı Nastya'nın iç ve dış olmak üzere uzamsal açıdan birbirini sarmalayan iki farklı dünya içinde gerçekleşir (Eshelman, 1997: 71-79).

Modernizmle erken vedalaşan Rus postmodern edebiyatının hızlı sayılabilecek olgunlaşma sürecinin sekteye uğramasında, siyasi ve toplumsal bu gelişmelerin

**Buzların Çözülüşü* dönemini takip eden yirmi yılda, Yazarlar Birliği'nin etkili başkalemleri tarafından yayımlanmasıyla sansür ve eleştirilerden korunaklı bir şekilde yayılan resmi edebiyat benzeri üretime verilen ad. Bkz: Виктор Ерофеев (2015). *Энциклопедия русской души*. Рипол классик, Москва.

** Виктор Ерофеев. Поминки по советской литературе. Erişim adresi: <http://www.fedy-diary.ru/erofeev-pominki-po-sovetskoj-literature/>.

dışında Sovyet yazınında hala klasik-geleneksel sayılabilecek edebiyat türlerinin egemen olması etkili olur. Sovyet edebiyatı, yönetim baskısına karşın bir yandan kalıplarının dışına çıkmaya zorlanırken diğer bir yandan ise geleneksel tarzdaki edebiyat anlayışından bütünüyle kopamaz. Bu bağlamda Sosyalist Gerçekçi edebiyat sihrini 1950'li yıllar itibariyle kaybetmesiyle birlikte savaş, kamp, köy, kent, tarih ve kırklılar (сорокалетних)* nesri gibi tematik ayrımlara sahip klasik yazın türleri ön plana çıkar.

Konstantin Simonov (1915-1979) ve Mihail Şolohov (1905-1984) gibi savaş nesrinin öncü isimlerinin ardından eserlerinde savaş ve psikolojiyi birleştiren **Sıcak Kar**'ın yazarı (**Горячий снег**) Yuri Bondarev (1924-) ile **Savaşta Ölene Kara Çalınmaz (мертвые сраму не имут)** adlı uzun öyküsüyle *Teğmen Nesri (лейтенентская проза)* tarzının etkin bir kalemi olan Grigori Baklanov'un (1923-2009) yanı sıra, Vladimir Bogomolov'un (1926-2003) **İvan (Иван)** Vasil Bıkov'un (1924-2003) **Üçüncü Fişek (Третья ракета)**. gibi II. Dünya Savaşı'nı yaşayan bir neslin 60'lı yıllarda kazandırdığı pek çok kült eserle kendini gösterir. Önceki yıllarda yüceltilen kahramanın karşısına konulan devrim karşıtı ya da *kulaklar* gibi düşman tipi yerine, 60'lı yılların savaş edebiyatında ihanet, askerden kaçma, saf değiştirme gibi soyut düşmanlıklar yerleştirilir. Bu bağlamda savaş edebiyatında kahramansızlaştırma eğilimi ortaya çıkar. Bununla birlikte, postmodern edebiyattan açıkça uzak olan savaş edebiyatında, 60'lı yılların sonunda Vladimir Voynoviç (1932-2018) tarafından kaleme alınan **Er İvan Çonkin'in Yaşamı ve Maceraları (Жизнь и приключения солдат Ивана Чонкина)** adlı savaşın gölgede kalmış yanlarını sert sansür koşulları içinde direnerek açığa çıkarmaya çalışmanın güzel bir örneğini oluşturan ironik-savaş romanı ile postmodern yazına yaklaşılr (Богданова, 2003: 80).

Savaş nesri ile eş zamanlı olarak gelişim gösteren türlerden biri de kamp nesridir. Soljenitsın'ın **İvan Denisoviç'in Bir Günü (Один день Ивана Денисовича)** ve **Gulag Takımadaları (Архипелг ГУЛг)** adlı eserleriyle adından söz ettiren kamp edebiyatı, Varlam Şalamov'un Gulag gerçeğinin bir nevi ahlaki ansiklopedisi olan

* 1940'lı yıllarda doğmuş, Vladimir Makanin, Ruslan Kireyev, Yevgeni Popov, Anatoli Kim, Anatoli Kurçatkin gibi yazarlardan oluşan, yazarın tasvir ettiği olaylara ve yarattığı ikilem dolu karakterlere kayıtsız kalmaya postmodern ile yakınlaştırılan bir edebi yönelim. Bkz: Богданова (2003). ст.11.

Kolima Öyküleri (Колымские рассказы) insanın zorlu fiziksel ve ahlaki şartlar altındaki durumunu inceleyen felsefi bir nesirdir (Vail, Genis, 1982: 36). Bu türün önde gelen yazarlarından biri de Georgi Vladimov'dur (1931-2003). 1977 yılında Sovyet Yazarlar Birliği'nden kendilerine sahip çıkmadıkları gerekçesiyle ayrılan Vladimov'a gerek Rusya'da gerekse de Batı'da en büyük ünü kazandıran eseri **Sadık Ruslan. Bekçi Köpeği'nin Hikâyesi (Верный Руслан. История караульной собаки)** adlı eseridir. Stalin sonrası dönemdeki kamplarda bulunan bekçi köpeğinin oradan oraya savrulan yaşamının gözler önüne serildiği eserde, orada bulunuş amacını sorgulayan ve sonunda sahibi tarafından terk edilen sadık köpek Ruslan alegorisi üzerinden sistemle alakalı derin bir sadakat öyküsü ortaya konulur (Вагеманс, 2002: 478).

Bahsi geçen nesir türleri dâhilinde yaratılan kahramanlar günümüz postmodern anti-kahramana öncülük eder. Geleneksel sayılmakla birlikte köy nesrinde ünlü Rus yazar ve yönetmen Vasili Şukşin'in (1929-1974) deyimiyle bir ayağı kıyıda diğer ayağı kayıkta duran, marjinal ara kahramanlar ortaya çıkmıştır. Rus yazar ve dramaturg Valentin Oveçkin'in (1906-1968) 1952 yılında yayımlanan **İlçede Gündelik Yaşam (Районные будные)** adlı eseriyle başladığı varsayılan köy nesri, 1970'li yıllarda Boris Mojaev (1923-1996), Vasili Belov (1932-2012), Vasili Şukşin, Valentin Rasputin (1937-2015), Viktor Astafyev (1924-2001), Yevgeni Nosov (1925-2002), Vladimir Tendryakov (1923-1984) ile yazdığı tiyatro eserleri postmodernizm bağlamında da incelenen Yuri Kazakov (1927-1982) gibi pek çok önemli ismi kapsayan zengin bir edebi türe dönüşür (Пазувалова, 2015: 28). En başından beri daha ziyade sistem ve rejim karşıtlığı ruhuna, sahip olan kamp nesri, postmodern edebiyata totaliter Sovyet devleti ve katı rejim karşıtlığı şeklinde yeniden canlanarak Sergey Dovlatov'un (1941-1990) **Gardiyan'ın Notları (Записок Надзирателя)** ile Mihail Kurayev'in (1939-) **Gece Nöbeti (Ночной дозор)** adlı eserlerinde ortaya çıkar (Богданова, 2003: 80).

Kendi toprağına ve geleneklerine bağlı olan köy nesrine karşın Astafyev'in **Lyudoçka (Людочка)** adlı eserinde ahlaksız danslarla sembolleşen ve Batı'nın dejenere ettiği acımasızca eleştirdiği kent kültürünü ve yaşamını konu alan kent nesri, daha kültürel ve entelektüel bir geleneği seçer. Kavram olarak birbirine zıt olan bu iki yazım türü, buna rağmen birbiriyle kesişen bir doğrultuda gelişir. Bu

bağlamda her iki türde de çağdaş insanın kişiliği, onun öz değeri ve gelişimi gibi meseleler ön plana çıkar (Богданова, 2003: 81). Edebi özdeşlik ve tipolojik olarak düşünüldüğünde, kent nesrinde ise postmodern tarza daha yakın olan kahramanlar ortaya çıktığı söylenebilir. Kent nesri tarzındaki eserlerde edebi kahramanlar uyuşuk, amaçsız; dahası birden çok sureti olan ve çok sesli, kendiyi sınırlı olmayan özelliktedir. Örneğin bu tarzın önemli bir yazarı olan Yuri Trifonov'un (1925-1981) kahramanlarında sürekli bir aldatmaca, sorgulama durumu yaşanmasının yanı sıra yabancı ve başka bir yaşam motifi de hissedilir (Богданова, 2001: 11).

Sosyalizm baskısının duraklama döneminde hafiflemesi, 1980'li yıllara kadar Rus edebiyatının bilinçli bir postmoderne doğru giden yolda farklı denemeler ve keşifler yapmasına olanak sağlar. Nitekim 1980'li yılların ortasından itibaren toplumsal ve politik dönüşümlere bağlı olarak çağdaş Rus edebiyatı eserlerinde ve edebiyat teorisi alanındaki çalışmalarda biçimci eğilimler tekrar canlanır. 1920'li ve 30'lu yıllarda Viktor Şklovski (1893-1984), Boris Eyhenbaum (1886-1959), Roman Jakobson (1896-1982) gibi ünlü teorisyenlerin çalışmalarıyla başlayan, daha ileriki dönemlerde ünlü düşünür ve edebiyat teorisyeni Mihail Bahtin'in (1895-1975) klasik eserler üzerinden yorumladığı polifoni, heteroglossia diyaloji ve karnaval gibi kavramları ve bu kavramları metinlerarası ilişkiler bağlamında irdeleyen yazar-edebiyat teorisyeni Julia Kristeva'nın çalışmalarıyla edebiyatı kendisi haricinde başka herhangi bir alana dâhil etmeyip yalnızca kendi sınırları içinde incelemek yönündeki Rus edebiyatındaki biçimci (yapısalcı) yaklaşım, yeniden gündeme gelir. Postmodernistler eski edebiyatın temalarını incelemek yerine Şklovski'nin yöntemlerini incelemek yönündeki görüşünü uygularlar (Genis, 2016: 268). Bunun sonucu olarak Rus postmodernizmine dönüşen bu yeni yazın, gerek içerik ve tür, gerekse de zamansal özelliği hesaba alınarak edebiyat eleştirisinde "başka nesir", "yeraltı", "yeni kuşak nesri", "genç yetmişliler", "epilog/son deyiş edebiyatı", "sanatsal nesir", "Glasnost dönemi edebiyatı" gibi değişik isimlerle adlandırılır (Богданова, 2001: 13). Sistemin karşısında olmak suretiyle baskının doğal bir sonucu olarak farklı edebi tarzların ve düşünce yapılarının şekillendiği yerlerin başında yeraltı gelir. Burada üretilen edebiyat, Rus postmodernizminin ortaya çıkışında oldukça etkili olur.

1989 yılında **Başka Bir Edebiyat (Другая литература)** adlı makalesini yayımlayan edebiyat eleştirmeni Sergey Çuprinin (1947-), yeraltı yazarları olarak Zufar Gareyev (1965-), İvan Jdanov (1948-), Sergey Gandlevski (1952-), Aleksandr Yeremenko (1950-), Yevgeni Popov (1946-), Yuri Arabov (1954-) ve Dmitri Prigov'un adından söz eder (Глинтерщик, 2000: 10). 1980'li 90'lı yılların yukarıda da isimlerine yer verdiğimiz yeni nesri adlandırılan ilk isimlerden biri de Vladimir Potapov'dur (1932-2004). Potapov'un *alternatif nesir* olarak tanımladığı bu yazım türü, yeraltı, ya da başka bir deyişle yayım dışı bir edebiyattan doğmuştur. Klasik ve Çağdaş Rus edebiyatının önde gelen araştırmacılarından akademisyen Slobodanka Vladiv Glover, alternatif, diğer, yeraltı gibi farklı tanımlamalarla 1960'lı yıllardan 80'li yıllar boyunca ortaya çıkan eserleri post-Sovyet olarak niteler. Glover'a göre post-Sovyet ifadesi, mutlak bir zaman göstergesi olmamakla birlikte normalde bu sistem içinde basılması mümkün olmayan eserleri belirten bir üst terim olarak kullanılır (Glover, 2016: 295). Bu bağlamda Rus edebi postmodernizminin periyodik sınıflandırması şu şekilde yapılır: 1960'ların sonu 1970'li yıllar Rus postmodernizminin ortaya çıkışı, 70'li yılların sonu 80'li yıllar kültürel metinlerarasılığı yapıbozumuna dayanan sanatsal yaklaşımlar dünyayı bir metin olarak algılanmasını savunan postyapısalcı anlayışa bağlı olan edebi akımın onaylanması. 1980'li yılların sonu ve 1990'lı yıllar meşruiyet kazanması (Скоропанова, 2007: 71).

Perestroika sonrasında 90'lı yıllara uzanan süreç, postmodernleşmeye adım atmış olan çağdaş Rus edebiyat tarihi açısından önemli bir dönemin başlangıcını oluşturur. 1989 yılında *Zerkalo* adlı postmodern edebiyatla ilgili bir almanak yayımlanır. Postmodernizmin yaygınlık ve geçerlilik kazanmasında 1990'lı yıllarda verilen edebiyat ödülleri önemli bir rol oynar. Bunlar arasında Britanya'da en iyi Rus romanı kategorisinde verilen Booker Ödülü, Almanya'da Puşkin adına verilen ödül, *şestidesyatniklerle* adından söz ettiren Triumf Ödülü, *Nezavisimaya Gazeta* tarafından verilen Anti-booker Ödülü ve Apollon Grigoryev adına verilen Çağdaş Rus Edebiyatı Akademisi Ödülü yer alır (Лейдерман, Липовецкий, 2003: 421).

Rus postmodernizmden artık söz edilmeye başlandığı bu dönemde, aynı akımın bir temsilcisi kabul edilen Rus yazar Viktor Yerofeyev'in (1947-) **Sovyet Edebiyatı Anısına Cenaze Yemeği (Поминки по советской литературе)** adlı *nekrolojik*

makalesi ortaya çıkar. 1989 yılında kaleme aldığı makalesinde Sovyet edebiyatının artık öldüğünü belirten Yerofeyev, dünyaya ve sanata sosyolojik olarak bakmak yerine ona estetik ve hazcı olarak yaklaşmak gerektiğini ifade eder. 1950-1980 yılları arasındaki Rus yazını, genel ayrıma uygun bir şekilde resmi edebiyat, köy edebiyatı ve liberal edebiyat (muhaliflerin de dâhil olduğu) olarak üç farklı türe ayırırken Birinci Dalga ya da klasik Rus postmodernizminin ilk örnekleri olarak yine bu yılların ürünü olan Venedikt Yerofeyev'in **Moskova-Petuşki**, Andrey Bitov'un **Puşkin Evi**, Saşa Sokolov'un **Budalalar Okulu** ile Andrey Sinyavski'nin **Puşkin ile Gezinti** adlı eserlerini gösterir.

Viktor Yerofeyev'in tespiti, diğer araştırmacılarınkinden farklı olarak aslında o dönemde Rus edebiyatında kendini gösteren tezatlığı (resmi/gayriresmi) gözler önüne sermektedir. Sovyet yüzyılının son otuz yılı, klasikleşmiş yazın geleneğini devam ettirme ya da yıkma düşüncesinde olan, edebi ve dünya görüşü açısından iki zıt kutubu bir arada barındırır. Sovyet birliğinin dağılmasının ardındaki dönemde sağ ya da sol cenaha ait tüm geçmiş edebiyat neredeyse bütünüyle unutulmasına karşın 60'lı yıllarda edebiyata giren pek çok yazar, resmi edebiyatın yansıması olan sosyalist gerçekçiliğe uzanan yeni edebiyat ile yeni dünya anlayışının gerçeği arayan realizmi arasında bulunan iki cepheli bir savaşta mücadele etme zorunluluğuyla karşılaşır. Eğer klasik edebiyat milli bilincin derinliklerinde yer etmişse çağdaş edebiyat da herkesin kendi zevkine göre tercih edeceği bir *kokteyl* olarak bilinç yerleşkesindeki yerini alır (Генис, 2003: 22-26). Bu doğrultuda hareket eden ve yukarıda adı geçen öncü çağdaş yazarlar sayesinde siyasi ve toplumsal düzlemde kültleştirilmiş, kutsanmış kimlik ve değerlerin yıkılarak yerine her bir öznenin kendi kültünü inşa edebileceği yeni bir postmodern alan oluşur. Rus postmodern edebiyatı için bu boşluk, yazarın kendi kültürü, edebiyatı ve tarihinin (özellikle de Sovyet) zengin enkazı üzerine inşa ettiği serbest ve labirent benzeri bir oyun sahasıdır. Bu saha içinde labirentin karmaşasını andıran ve Saussure'ün söz (*parole*), Derrida'nın *différance* (*ayırım*), Eco'nun ise açık yapıt (*opera aperta*) gibi kavramlarla anlam ve yorumun güvenilirliğini ortadan kaldıran bir dil kullanılır. Baskıdan kurtulmak isteyen tüm geçmiş yazarların sığındığı bu kinayeli, ezoterik dil, Sovyet totaliter denetiminden sıyrılmak isteyen Rus postmodern yazarların benzer endişeyle sarıldıkları bir şey olmanın da ötesinde karnavala dönüştürdükleri yerleşik bir söylem aracına dönüşür. Rus edebiyatını gelenek karşıtı bir anti ya da

meta edebiyat olarak niteleyen ve onun içindeki Rusluğu bulmanın ideolojik koşullarda değil aynı zamanda onun biçimsel bozukluğa olan eğiliminde gizli olduğunu belirten Amerikalı dilbilimci ve slavist Gary Saul Morson'a (1948-) göre Rus edebiyatı geçmişten bugüne yapıbozumuna her zaman yatkındır; özellikle devrim öncesi edebiyatının Batının estetik normlarını yıkması ve yapıbozumuna uğratması bunun güzel bir örneğidir (Щербенок, 2005: 7).

Tüm bu tartışmaların odağında 80'li yılların son periyodunda ciddi manada adından söz ettirmeye başlayan postmodernizminin Rusya'da bir araştırma alanı olarak bilimsel düzeydeki ilk güçlü duyurusu Sovyetler Birliği'nin dağıldığı 1991 yılında gerçekleşir. Aynı yıl Edebiyat Enstitüsü'nde postmodernizm üzerine büyük konferansın düzenlenmesinin yanı sıra Aleksandr Genis, Gorbaçov yönetimine karşı aynı yılda yapılan *Ağustos Darbesi'nin (Августовский путч)* Sovyetler Birliği'nin kaderi için olduğu kadar edebiyatı açısından da bir dönüm noktası niteliği taşıdığına dikkat çeker. Kendi deyimiyle Ağustos'tan sonra ne eskisi gibi okumak ne de eskisi gibi yazmak bir daha mümkün olmaz. Rejimin geçirdiği bu ciddi sarsıntının ardından Sovyet kültürü çağdaşığa zoraki bir adım atar ve bunun sonucunda Sovyet yazarına çağdaş olmaktan başka bir yol kalmaz (Генис, 2003: 12). 1992 yılının başında ise ünlü *Noviy Mir* dergisindeki yazısında Vyaçeslav Kuritsın, postmodernizmi edebiyat gelişiminin yegâne canlı gerçekçiliği olarak ilan eder.

Teorik anlamda sağlam bir temeli olmadan edebi anlamda kendini ifade etmeye başlamış olan Rus postmodernizminin edebiyat bilimi açısından ne olduğu, Batı'nın postmodern edebiyatından hangi yönleriyle ayrıldığı gibi sorular 90'lı yıllar itibariyle en çok merak edilen ve araştırılan konuların başında gelir. Rus muhaliflere destek çıkan ve devrimci bir tür olarak gördüğü avangard akımın bir savunucusu olan Vasili Aksyonov, Rus postmodernizmi geçmiş modernizmin devamı olarak görür. Rus postmodern edebiyatın önde gelen araştırmacılarından Mark Lipovetski'ye göre ise Rus postmodernizmi, Sovyet miti ile bağlantılı olup Aksyonov'un Batı görüşüne benzer düşüncesinin aksine kültürel bütünü bölünmüşlüğü, ayrıksılığını, yazarın metafiziksel değil fiili ölümünü kavramaya yönelik sorulara aranan cevaplardan doğmuştur (Lipovetsky, 1999: 235).

Naum Liederman ile birlikte hazırladığı çalışmada Lipovetski, Rus postmodernizmini iki temel nokta etrafında toplar. Bunlardan birincisi *Buzların Çözülüşü*'nün hüsrani ve 1967 yılında *Prag Baharı*'nda yaşanan siyasi süreçte muhalif hareketlerin başlamasıyla ütopyik düşüncelerde yaşanan kriz, ikincisi ise Baudrillard'ın, Lacan'ın hatta Deleuze ve Guattari'nin de bahsettiği gerçeğin simgeselleşmesine dayalı dönüşümdür. Komünizmin oluşturduğu paradigmlar ile benimsediği ideolojik temellerin sarsılmasıyla Sovyet dünya görüşüne yeni bir bakış getirilir. Komünizm ve postmodernizm arasındaki ilişkiyi derinlemesine işleyen isimlerden biri olan Epstein için ise Rus postmodern nesri, çoğunlukla Sovyet mitinin ironik bir eleştirisi olarak kendini göstermekle ve klasik edebiyatı ve onda görülen milli mitleri yapıbozumcu tarzda yeniden gün yüzüne çıkarmakla kalmaz; aynı zamanda kısmen Rus ve Avrupa modernizminin kayıp ya da bastırılmış dürtülerini, kısmen de yapıbozumcu bir oyunla 20.yüzyılın kültürel ikonlarına özgü ana söylemleri yeniden değerlendirir (Epstein, 2016: 293).

Bu tanımlamalar ışığında Rus postmodernizminin genel olarak postmodernizmden ayrılan yönleri şu şekilde maddelenebilir:

- a) Yaşamın gerçekten absürt olmasının bir yansıması olarak absürt bir dünya görüşü,
- b) Toplumsal meselelere duyarsızlık-Sovyet mitinin yapıbozumcu yıkımının bir sonucu olarak politikleşme,
- c) Hümanist değerlere karşı özel bir yaklaşım-sınırsız göreceliliğin olmayışı-inanca ve ideale özlem,
- d) Eski Rus meczup tipinin devamı olan özel bir kahraman türüne duyulan tutku,
- e) Diyalog-tartışma aracılığıyla Rus kültürel geleneğini sürdürme,
- f) Biçim ve felsefi-ahlaki arayışlarda deneyci davranma. (Прохорова, 2005: 20).

Rus romantizminde de görülen milli kimliğe duyulan bağlılık ve aynı zamanda bu kimliğin Sovyet sonrası ideolojik şekillendirmelerine karşı çıkan tutumu ile Rus

postmodern edebiyatı, tüm kavram, değer ile birlikte tüm beşeri bilimleri bütünleştirici tarzıyla Batı postmodernizminin sosyal bilimlerde açtığı yarıktan bağımsız olarak birlikte kendi geçmişinin edebi, toplumsal, felsefi ve ahlaki anlamdaki misyonunu tamamladığında yalnızca *edebiyatın* peşinden giden bir çizgide ilerler. Nitekim bölge etnografyası, kültür ve metinbilim alanlarında çalışmalarıyla tanınan ünlü filolog Aleksandr Lyusıy (1953-), tarih, felsefe gibi sonu gelen edebiyatın kıyamet sonrası merkezleştirilmiş durumuna yeni bir bakış açısı olarak tanımladığı Rus postmodernizmini klasik edebiyatla ilişkilendirerek onun toplumsal ya da edebi anlamda çözecek sorunu olmadığından edebiyatdışığa toplu bir geçiş gerçekleştirdiğine dikkat çeker (Люсый, 2011: 11). Akademisyen Galina Nefagina ise (1952-) Rus postmodernizmini iki taraflı ve tarafsız olmak üzere ikiye ayırır. Taraflı olanın estetiğinin belirli ideologem* ve sosyal, felsefesi ya da politik mitlerle ilişkilendirirken sarkastik parodi unsurunun daha ön planda olduğuna vurgu yapar. Ayrıca taraflı postmodernizm, yararlandığı ideologemlerden bağımsız olarak Sots-art ve kavramcılık gibi iki stilistik akım aracılığıyla kendini gösterir. Buna karşın Batı postmodernizmiyle daha çok yakınlaşan tarafsız olarak nitelediği tür ise kültürel kodların, farklı akım ile çağların estetik değerlerinin, çeşitli ideolojilerin kaynaştığı bir özellik sergiler (Нефagina, 2005: 265-266).

Batı'da sosyo-kültürel ve ekonomik dönüşümlerin felsefi olarak tanımlanması ve bunun sonucunda somut sanatların ardından edebiyata yansıttığı yöntemler, Rusya'da bizzat edebiyatın içinde gerçekleşmesi ile daha çok edebi bir olay olarak kendini gösterir. Postmodernizmi kaosla diyalog ya da James Joyce'un eserine gönderme yaparak *kaos evreni* (*хаосмос*) sanatsal düzeni olarak tanımlayan Mark Lipovetski, Rus postmodernizmini, modernizm ve avangardın durağanlaşmış dinamiğini, Gümüş Çağ'a dönüş eğilimini, en çok da onu Batıdan ayıran yönleri ve Ruslara özgü yanlarıyla yeniden canlandırma eğilimindedir (Лейдерман, Липовецкий, 2003: 379).

Sanat ve estetik üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan akademisyen Nadejda Mankovskaya'ya (1948-) göre Rus postmodernizminin ayırt edici yönlerinden biri Rus kültürünün Avrupa'ya göre geç kalmışlığını ve ikincil olmasını telafi etmeye

* Fiili olarak güçlendirilmiş ideolojik talimatlara, ifadelere verilen ad. Вкz: Васильев, А. Д. (2013). Игры в слова. Манипулятивные операции в текстах СМИ. Спб: Златоуст.

çalışan özel bir kültürel dünya yaratması ve bu dünya içinde *Rus baroku*, *klasisizm*, *avangart* gibi büyük sanatsal stilleri yeniden üretmesi ile gerçeküstücülük ve varoluşçuluk gibi hayal gücüne dayalı akımları birleştirmesidir. Bununla birlikte görsel sanatlarda yaygın bir egemenliğe sahip olan postmodernizm Rusya'da edebiyat merkezlidir. (Маньковская, 2000: 295) Bunda postmodern Rus edebiyatının hedef tahtasında yer alan sosyalist gerçekçiliğin de edebiyat ağırlıklı bir akım olması etkili olur.

Rus edebi postmodernizminin Batıdakinden ayrılan en önemli özelliklerinden bir diğeri Sovyet totalitarizmine karşı çıkan sanatsal ve stilistik bir durum, aynı zamanda da sosyalizmden eleştirel anlamda soyutlanamayan politik bir yanı olmasıdır. Bu bağlamda başta klasik postmodernizm ile sosyalist gerçekçiliği birleştiren (Эпштейн, 2000: 85) Sots-art ve sonrasında onunla yaklaşım ve eleştirel anlayış açısından paralellik gösteren kavramcılık (konseptualizm) gibi sanat akımları Rus postmodernizminin hazırlayıcılığını üstlenir. Her iki akım da Sovyet yönetiminin yönlendirdiği edebiyatı bir başkaldırı olarak onun klişelerini yapısökümüne uğratar. Eserlerin hammaddesini çoğunlukla hazır malzemeden üretilen şeylerden oluşturmakla (özellikle Sots-art) bir anlamda sosyalist gerçekçiliğin edebiyatını, başka bir deyişle mevcut sanatın sanatını yapar. Bu bağlamda Sots-art sanatçılarının yanında İlya Kabakov, Vladimir Sorokin ve kavramcı akımın diğer klasik isimlerinin eserlerini sosyalist projeye yeni bir yaklaşım olarak değil, onun devamı ve sosyalist gerçekçi edebiyatın geleneğini koruma ve çoğaltma çabası olarak görmek gerekir (Курицын, 2001: 99).

Sanatsal anlamda düşünüldüğünde *alıntılama (quotation)*, *dolaylama (periphrase)* ve *açıklama (paraphrase)* gibi ortak edebi tekniklerden yararlanan her iki sanat akımı birbiriyle paralellik gösterir. Sanat teorisyeni Boris Groys (1947-), **Moskova Romantik Kavramcılığı (Московский романтический концептуализм)** adlı çalışmasında kavramcılığın dar ve geniş olmak üzere iki tanımını yapar. Buna göre dar anlamıyla belirli bir akımın adı olan kavramcılık, geniş anlamıyla 1960'ların Amerikan-İngiliz menşeli, tüketim odaklı bir akım olan Pop-art'ın son takısı ile sosyalist gerçekçiliğin kısaltmasından oluşan Sots-art, temeli Sovyet klişelerini, ona özgü söylemleri parodileştirmek suretiyle ressam Aleksandr Melamid ve Vitali Komar tarafından 1972 yılında terimleştirilen bir sanat hareketidir.

Melamid, akımın sipariş üzerine yazılan Sovyet edebiyatının yanlı ve monoton edebiyat anlayışına karşı bilinçli olarak ortaya çıktığını ifade eder. Sots-art'ın temel sanatsal malzemesini genel anlamda Sovyet rejiminin propaganda amaçlı kullandığı afiş, pankart ve çeşitli görsel materyallerde ölümsüzleşen klişe söylemler ile Sovyet tarihinin en kilit isimleri olan Lenin-Stalin ikilisine ait görsel malzemeler oluşturur. Nitekim Sots-art'ın Melamid ve Komar'ın resimlerinin yan yana yer aldığı logosu bile bu iki ismin yer aldığı klasik Sovyet görselinden dönüştürülerek oluşturulmuştur.

Kavramcılar, edebiyat (şiir) ve yazıyı kaynaştıran sanatçılar olarak her iki sınırdaki da aynı anda var olmalarıyla sanatsal etkiyi perçinleyen bir yaratma sürecini gerçekleştirirler. Kavramcı sanatın en önde gelen isimlerinden biri ressam İlya Kabakov'dur. (1933-). Çocuklar için resimli çocuk kitapları da hazırlayan sanatçının en önemli çalışması **10 Karakter (Десять персонажей)** adlı resim serisidir. Bu seri içinde Sovyet nostaljisini yansıtan eserlerin yanı sıra bütün bir gün boyunca hastanenin penceresinden bakan Arhipov adlı bir kişiyi resmettiği **Camdan Bakan Arhipov (Вокноглядящий Архипов)** adlı albümü, penceredeki her bir resmin altına pencere ve onun altına da denizlik sözcüğünü yazmasıyla resmi görenlerle resmedilen arasında bir iletişim kurulmasını olanaklı kılar (Эпштейн, 2000: 174-175).

Rus kavramcılar dilsel, semantik ve stilistik anlamda kendi kültürleri ve geçmişine yönelik özdüşünümsel bir yaklaşım ortaya koyarak yeni bir sanatsal anlayışın ve estetiğin uygulayıcısı olmuştur. Rus kavramcılığında nesne, başka bir nesnenin ya da belirli bir anlam taşıyan tasvirin yerini tutmaz; buna karşın değeri düşürülmüş gerçeklik, bir tür simulakrum çöplüğüne dönüşen bir boşluğun yerini alır (Лейдерман, Липовецкий 2003: 428). Sovyet geçmişine kolaj, anırtırma ve gönderme gibi yöntemler eşliğinde nesne, resim ve yazıyı birleştiren bu yeni yaratıcı yönelimler, Rus postmodern edebiyatının doğasına tabii olan ilk örnekleri sunması bakımından onun ön aşaması olarak da değerlendirilebilir.

Teknik açıdan kendi yaklaşımıyla benzerlik taşıyan öncü sanat akımlarında olduğu gibi, görsel ve simgesel etkinin gücü ve kavramsal çözülmenin (yapıbozumunun) gerçekleştirilmesiyle Postmodern Rus Edebiyatı, farklı yazım biçimleri ve türlerini

kaynaştırarak kendine özgü bir edebiyat anlayışı ve nesir türü ortaya koyar. Çağdaş Rus edebiyatı çerçevesinde postmodern Rus edebiyatında yönelimler Aleksandr Genis ve Pyotr Vayl tarafından temel olarak *mizahsız trajedi* (*чeрнуха*) ve avangart olmak üzere ikiye ayrılır. Bu temel ayırım, türsel, sanatsal ve yöntemsel gibi farklı bakış açılarıyla şu şekilde çeşitlendirilebilir:

Kavramsal Edebiyat: Temelinde özne, kimlik, gerçekliğin çoğulluğunu ve göreceliğini, arketip dönüşümü, görsel içeriksizlik, imgesel transliterasyon bulunan kavramsal edebiyat, her şeyi kendi entelektüel dünyası içinde yorumlama yaklaşımında bulunduğu gibi ima, anıştırma, alıntılama yoluyla edebi klişeleri ve başka dilden alınan sözcükleri yıkıma uğrattır.

Amaçsız nesir: Postmodern yazının önemli bir özelliğini oluşturan bu nesir türünün temelinde metni kutsallığından, geleneksel değerlerinden ayırma, absürt yöntemlerden sıkça yararlanarak amorf* bir tür ortaya çıkarma yer alır.

Neonatürizm: Doğalcı anlayışa bir tür üst gerçekçilik kazandırarak insan psikolojisinde yaşanabilecek krizlere özel bir önem gösteren, doğanın özünde bulunan olayları tarihsel kurallarla açıklamaya dayanan sığ bir gerçekçiliğin üzerinde duran sanat anlayışıdır.

Felsefi fantezi: Rus ve dünya edebiyatında Yevgeni Zamyatin, George Orwell ve Aldous Huxley ile distopya (anti-ütopya) geleneğinin devamı olarak tanımlanabilir. Atasözü, fantezi ve mitlerden izler taşır.

Erotik nesir: Erotik nesir, adından da anlaşılacağı üzere insan yaşamının mahrem anlarını, gizil kalmış dürtülerini tasvir eden bir türdür. Ancak postmodern bağlamda erotizm, ideal anlamda kusursuz beden güzelliğini anlatmak yerine onun biçimsizleştirilmiş ve yozlaşmış haliyle tam tersini yansıtır.

Vahşet edebiyatı: Gündelik ve argo bir dili benimseyen, dilde, yazında her türlü normu yıkarak şiddeti, kötülüğü yücelten bir türün adıdır.

* Biçimsiz anlamına gelen Fransızca kökenli sözcük. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/?kelime=AMORF>.

Kıyamet edebiyatı: İnsana ve evrene ontolojik ve antropolojik bir kötümserlik ekseninden bakmaya dayalı bir yazın anlayışının aktarımıdır.

Marjinal (Ara) Edebiyat: Eleştiri ve edebiyat arasında duran, geçmiş edebiyatı yeni ve farklı bir bakış açısıyla değerlendiren bir türü açıklamak için kullanılır.

İronik nesir: İdeolojik, ahlaki, felsefi ve toplumsal klişeleri yıkmak adına ironiyi yazıya alet eden yazın türüdür (Лихина, 1997: 15-17).

Yazınsal türlerin ve düşüncenin denemeleştirilmesi ya da romanlaştırmasıyla tek tip olmaktan kurtulan ve evrensellik kazanan yeni bir yazın ortaya çıkar. Epstein'in Puşkin, Gogol, Joyce ve Proust gibi kült isimlerin eserlerinden hareketle örnekleştirdiği bu durum, postmodern Rus edebiyatına da sirayet eder. Çeşitli yazın türlerinin kombinasyonlarıyla Sovyet mitinin yanı sıra, dünyanın ve insanlığın sonuna, başka bir deyişle kıyamete dair anlatıları içeren eskatolojik mitleri de aktaran Rus postmodernizmle birlikte Rus edebiyatında farklı kahraman tipleri ortaya çıkar. Bunlar arasında varoluşçu, yaratıcı, meczup gibi üç temel tip bulunur. Venedikt Yerofeyev'in **Moskova-Petuşki** adlı poemasının pratagonisti Veniçka'da bütünleşen bu üç tip, *küçük insan* (маленький человек) ve *gereksiz insan* (лишний человек) tiplerinin güncellenmiş halleri ile klasik toplumsal ve felsefi temalarını bilinçli olarak ironik bir şekilde yüzeyselleştiren bir tutum sergiler.

Rus postmodern edebiyatında karakterler, alt veya üst fark etmeksizin toplumsal tabakanın her bir katmanından oluşabileceği gibi çoğunlukla sıradan insanın devleştirildiği, hatta kimi zaman ayyaş, serseri, hayat kadını, dolandırıcı gibi olumsuz imgeleme sahip kişilerin olumlayıcı, hatta yüceltici bir yaklaşımla sunulduğu sıra dışı bir portre çizer. Romantizmin yeni bir sureti olarak ortaya çıkan postmodernizmin Rus edebiyatının kahraman ve karakterlerinin 19.yüzyılın klasik tipleri ile benzeştirilmesi postmodernizmin romantizmden geldiği görüşünü destekler. Her çağın *gereksiz* algısı farklı olduğu gibi gerekliliklerin anlamını yitirdiği 1960'lı yıllar sonrasında ortaya çıkan ve pratik zekâ, bilgi ve beceri ile donatılan kahramanda toplumsal iyileşmeye fayda sağlamak bir yana, kendi yaşamı için bile bir dönüşümü tetiklememesi söz konusudur. Yerofeyev'in otobiyografik anti kahramanı Veniçka, hakkında ilk tezi yazmış olan Svetlana Gaiser Shnitman'ın

deyimiyle Peçorin, Rudin, Bazarov gibi Rus Edebiyatının kültleşmiş gereksiz insan tiplerinin çağdaş bir örneğidir. Varoluşsal mücadele içinde yaşamın absürt bir ironi olduğunu, bu sebeple de ona derin bir hassasiyetle yaklaşmakla birlikte fazla ciddiyet yüklememe tavrı postmodern edebi kahramanların dünya görüşünü oluşturur.

Bu bağlamda Rus edebiyatında postmodern edebiyatıyla birlikte ruhsal derinlikten bedensel hazcılığa dönüşen bir geçiş yaşanır. Rus edebiyatındaki bu dönüşüme dikkat çeken isimlerin başında Vyaçeslav Kuritsın gelir. Kuritsın, edebiyatın elle yazılan, gözle görülen, seslendirilen bir şey olduğuna dikkat çekerek onun özellikle son otuz yıldan bu yana fizyolojik bir olgu olduğunu ve bu hazza göre şekillendiğine vurgu yapar (Курицын, 2001: 110). Ona göre, edebiyat önce göze hitap etmelidir, okunan sözcükler bilinçli olarak yapılan sözdizimsel, morfolojik bozumlar, tercih edilen yazı karakterleri, eser içerisinde yer verilen şekiller, görseller, kesik çizgiler, alıntılar-göndermeler gibi tüm göstergeler görsel etki yaratmak amacıyla kullanılır. Bu bağlamda, İtalyan ressam Marinetti'nin manifestosuyla varlığını ilan eden fütürizm, avangart bir akım olarak postmodernizmle farklı yöntem ve özelliklere sahip olsa da sanata, özellikle de sözcüğe bakış anlamında ortak özellikler gösterir. Rus Fütüristlerin kullandığı *akıl üstü dil (заумный язык)* ve buna bağlı olarak şekillenen ve kendini anlamını oluşturan sözcük (*слово как таковое*) gibi morfolojik ve semantik başkaldırıları, Rus Postmodern Edebiyatın kuralsız ve kaotik dil görüşünü etkilemiştir.

Rus postmodernizminin doğuşunda Vladimir Nabokov'un (1899-1977) **Yetenek (Дар)**, Mihail Bulgakov'un (1891-1940) **Usta ve Margarita (Мастер и Маргарита)**, Andrey Bitov'un (1937- 2018) **Puşkin Evi (Пушкинский дом)** ile Venedikt Yerofeyev'in (1938-1990) **Moskova-Petuşki (Мосвка-Петушки)** adlı eserleri büyük rol oynar. (Epstein, 2016: 52) Nabokov'un 1930'lı yılların sonunda Almanya'da kaleme aldığı ve postmodernist edebi yöntemleriyle yazarın en dikkat çeken eserlerinden olan **Yetenek**'teki üstkurmaca, Bulgakov'un kült eseri **Usta ve Margarita**'da sergilediği dilsel özellikleri, kesik, çıkmazlarla dolu anlatım sanatıyla süslenen ustaca kurgusu, Bitov'un Nabokov'un sözü geçen eserinden etkilenecek yazdığı **Puşkin Evi**'nin Petersburg metni içinde bilinç akımı ve zengin anlatım teknikleriyle nasıl yazar olunabileceğini göstermesi ve Venedikt Yerofeyev'in

başyapıtında kullandığı dil ve sayısız isim ile eseri çağrıştıran dolgun metin katmanıyla Rus postmodern edebiyatının ilk örneklerini oluştururlar. Adı geçen yazarlar ve eserleriyle edebiyat alanında ilk örneklerini veren Rus postmodern edebiyatı, Vladimir Sorokin, Saşa Sokolov, Sergey Dovlatov, Viktor Yerofeyev, İosif Brodski, Viktor Pelevin, Vladimir Makanin, Tatyana Tolstaya, Lyudmila Petruşevskaya, Vyaçeslav Pyetsuh, Yevgeni Popov, Timur Kibirov, Dmitri Prigov, Eduard Limonov, Valeriya Nabrikova gibi çağdaş yazar ve şairlerin ürünleriyle varlığını sürdürmüştür.

2.2. Rus Edebiyatında Postmodernizm Araştırmaları

Rus postmodern edebiyatı üzerine yapılan araştırmaların 1980'li yılların sonuna uzandığı söylenebilir. Rus postmodern edebiyatının teorik temellerini atan ve postmodern Rus metninin/görselinin arkeolojik, politik, sosyo-kültürel bağlamda edebi analizini sunan isimler arasında Mikhail Epstein, Vyaçeslav Kuritsın, Aleksandr Genis, Slobodanka Vladiv-Glover, Mark Lipovetsky, Mihail Berg, Boris Paramonov, Boris Groys, Nadejda Mankovskaya gibi çoğunluğu akademisyenlerden oluşan üretken araştırmacılar bulunur. Söz konusu isimlere ek olarak Epstein, Ellen Berry, Svetlana Boym, Edith Clowes, Nancy Condee, Thomas Epstein, John High, Gerald Janecek, Anesa Miller-Pogacar, Sven Spieker gibi Batılı filolog ve slavistlerin Rus postmodernizmi araştırmalarındaki önemine değinir.

Birliğin dağılmasının arifesinde Amerika'ya göç etmesinin ardından halen bugün Emory Üniversitesi'nde kültür teorisi ve Rus edebiyatı alanında profesör olarak çalışan Mihail Epstein, kaleme aldığı 37 tane kitap ve 700'den fazla makale-deneme ile Rus postmodernizminin en önde gelen uzmanlarından. Rus edebiyat ve düşünce tarihine oldukça hâkim olmasının yanı sıra, Batı'nın çağdaş edebi teorilerini de çok iyi özümsemesiyle Rus edebiyatının postmodernizm ile olan buluşmasını, onda yarattığı dönüşümleri, toplum, felsefe ve tarih ekseninde yenilikçi bir yöntem ve çarpıcı bir dille aktarır. Dilin edebiyat, şiir, felsefe, toplum 1988 yılında yayımlanan **Yeniliğin Çelişkileri (парадоксы новизны)** adlı eserinde postmodernizm ile birlikte başlayan evrenselleşmeye dikkat çekerek edebiyata oyun, mit, sözcük gibi kavramlar aracılığıyla postmodern edebiyatın paydaşları olan metarealizm ve konseptualizm yaklaşımlarını inceler. Epstein'in

2000 yılında yayımlanan **Rusya'da Postmodern (Постмодерн в России)** adlı kapsamlı kitabında postmodernizmin tanımı ve terminolojisini içeren teorik bir çıkış noktasından hareketle Rus postmodernizminin doğuşundan edebiyattaki yansımalarına kadar uzanan geniş bilgiler ve analizler yer alır. Postmodernizmin kuramsallaşmış olan felsefi ve edebi temellerinden yola çıkarak Rus postmodernizminin nasıl ve ne zaman ortaya çıktığını, Batı'daki ile ayrılan yönleri, ne yönde bir ilerleme gösterdiği, hangi yazarların eserlerinde ne şekilde yansıdığı sorularına Epstein kapsamlı yanıtlar verir.

Rus postmodern edebiyatın önemli kuramcıları ve eleştirmenlerinden bir diğeri de filolog ve edebiyat eleştirmeni Vyaçeslav Kuritsın'dır (1965-). Eleştirmen, 1990'lı yıllardan itibaren modern ve postmodern Rus edebiyatı üzerine pek çok makale ve deneme kaleme alır. *Literaturnaya gazeta*, *Sevodnya* gibi gazetelerin yanı sıra *Oktyabr*, *Matador*, *Russkiy jurnal* gibi pek çok dergide eleştiri yazıları yer alır. 1999-2002 yılları arasında Vyaçeslav Kuritsın'la *Çağdaş Rus Edebiyatı (Современная русская литература с Вячеславом Курицыным)* adlı edebi tartışmaların yapıldığı bir internet projesi de yürütür. Kuritsın'ın buradaki yazılarında, objektifliğini koruma gereği duyan diğer araştırmacılardan farklı olarak postmodernizme sempati besleyen bir edebiyat eleştirmeni olduğu gerçeğini gizleme çabasına girmeden bir kültür tarihçisi edasıyla postmodern dönemin kültürel yaşamda yarattığı değişiklikleri titizlikle bir zaman tüneli içinde sunar. Yazarın, Rus postmodern edebiyatı üzerine yaptığı en kapsamlı ve bilinen çalışması ilk kez 2001 yılında yayımlanan **Rus Edebi Postmodernizmi (Русский литературный постмодернизм)** adlı kitaptır. Edebiyatın yanı sıra postmodernizmi sanat, felsefe ve kültür açısından ele alan 288 sayfadan ve 8 bölümden oluşan çalışmada, sots-art, konseptüalizm, avangart gibi Rus postmodernizmi ile ilişkilendirilen sanatsal akımlar ve Rus postmodern yazarların ve eserlerine dair sıra dışı bir değerlendirmede bulunur. Alanın diğer pek çok araştırmacısı gibi Rus postmodern edebiyatının yazınbilim ve sanat açısından eserler üzerindeki analizini ortaya koymadan önce, Derrida, Lyotard, Felix-Guattari gibi postmodern edebiyatın kuramsallaşmasına büyük katkıda bulunan yazarların teorilerinin açıklayıcı bir özetini paylaşır. Tanrının ölümünün ardından insanın tanrılaştığı ve sembolün sembolünün ortaya çıktığı post-postmodern bir döneme işaret eden yazar, edebiyatın fizyolojisine vurgu yaparak onun bedenselliğe evrilen dönüşümüne

dikkat çeker. Çalışmanın büyük bir bölümü, Kavramcılık- Sots-art - Rus postmodernizm bağlamında, pek çok yazar ve eserini, dikkat çekici bir uyumla tasnif edilen başlıklar altında irdelenmesine ayrılmıştır.

Alanın önde gelen araştırmacılarından bir diğeri 1964 yılında Rusya'da dünyaya gelen Mark Lipovetsky (Leidermann)'dir. Çağdaş Rus Edebiyatı konusunda uzman olan babasının desteğiyle erken yaşta edebiyat ile tanışan Lipovetsky, 90'lı yılların sonundan itibaren Rus postmodernizmi ile ilgili pek çok önemli esere imza atar. 1997 yılında yayımlanan **Rus Postmodernizmi: Tarihsel Poetika Denemeleri (Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики)** adlı eserinin ardından 1999 yılında en önemli eserlerinden olan **Rus Postmodernist Roman: Kaosla Diyalog (Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos)** adlı İngilizce olan çalışması yayımlanır. Postmodernizmin kaosla karşılıklı bir iletişim halinde olduğunu vurgulayan yazar, Rus postmodern edebiyatı Batılı düşünürlerin, özellikle de Baudrillard'ın simülakra kuramı üzerinden değerlendirir. Akademisyen babası Naum Leidermann ile birlikte hazırladığı ve savaş sonrası Rus edebiyatını anlatan iki ciltlik Çağdaş Rus Edebiyatı adlı kitabı en önemli çalışmaları arasında yer alır. Vladimir Sorokin ve Dmitri Prigov gibi kavramcı sanatçılar hakkında yazmış olduğu kitapların yanı sıra özellikle 90'lı yılların Rus postmodern edebiyatı üzerine de pek çok makalesi bulunmaktadır. Bugün, halen Amerika'daki Colorado Üniversitesi'nde Profesör olarak çalışan yazarın son dönemde yayımlanan ilginç çalışmalarından biri **Postmodern Kriz: Lolita'dan Pussy Riot'a**'dır. (**Postmodern Crisis: From Lolita to Pussy Riot**)

Rus postmodern edebiyatının önemli kuramcılarının görüşlerini yorumlayarak, bu alandaki araştırmacılara önemli kaynak, bir ders kitabı oluşturan araştırmacı, Belarus Devlet Üniversitesi Filoloji Fakültesi'nde Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Profesör olarak görev yapan İrina Skoropanova'dır (1945-). Akademisyen'in ilk kez 1999 yılında yayımlanan ve 608 sayfadan oluşan **Rus Postmodern Edebiyatı (Русская постмодернистская литература)** başlıklı kitabı, oldukça kapsamlı bir giriş ile birlikte Rus postmodernizmi ve metinlerine ithaf edilen dört başlıktan oluşur. Çalışmanın giriş kısmında, Batı felsefesi etkisi ile ortaya çıkan ve edebiyata adapte edilen tüm terminoloji ve postyapısalcı yaklaşım hakkında zengin bir bilgi paylaşımı ve açıklama yer alır. Rus postmodern edebiyatını üç dalga halinde inceleyen yazar,

ilk bölümünü Abram Terts, Venedikt Yerofeyev ve Andrey Bitov gibi akımın ilk örneklerini veren yazarlar ile onların en sembolik eserlerine ayırır. İkinci bölümde, Viktor Yerofeyev, Vladimir Sorokin, Saşa Sokolov adlı 80'li yıllarda ortaya çıkan ve ikinci dalga dâhilinde ele alınan yazar ve eserlerinin değerlendirilmesi yapılır. Timur Kibirov, Dmitri Prigov gibi kavramcı şairlerin yanı sıra Viktor Pelevin ve Lyudmila Petruşevskaya gibi daha çağdaş yazarların eserleri ise kronolojik bir sıralama doğrultusunda üçüncü bölümde irdelenir. Bu bölümün devamı niteliğindeki dördüncü bölümde ise Skoropanova, farklı türlerde yazılmış ve üç postmodern eserin metinlerine kısaltılmış olarak yer verir.

Çağdaş Rus Edebiyatı'na en postmodern şekilde yaklaşan eleştirmenlerden biri de Letonya Üniversitesi'nin Filoloji Fakültesi'nden mezun olduktan sonra Amerika'ya göç eden ve gazetecilik, radyo programcılığı ile yazarlık gibi pek çok farklı işle uğraşan bir muhalif olan Aleksandr Genis'tir (1953-). Kendisiyle aynı uğraşa sahip ve iyi bir ikili olarak uzun yıllar beraber çalıştıkları Pyotr Vayl (1949- 2009) ile Sovyet tarihinden Sovyet edebiyatına, yeni okumalarla farklı bir bakış açısı getirdiği 19. Yüzyıl Rus Edebiyatı'ndan Çağdaş (Postmodern) Rus Edebiyatı'na, yemek kültüründen politikaya pek çok farklı konuda ortak çalışmalarda bulunmuşlardır. *Radio Svoboda* adlı kanalda **Amerikan Saati (Американский час)** adlı programda ünlü Sovyet tarihçi Solomon Volkov, Boris Paramonov ve daha pek çok önemli Sovyet edebiyatçı ve tarihçiyi ağırlayan Genis, aynı zamanda da *Novaya gazeta*'da da köşe yazarlığı yapar. Vayl ile birlikte kalem aldığı ve 1982 yılında yayımlanan **Çağdaş Rus Nesri (Современная русская проза)** adlı eseri postmodernizmden direkt olarak bahsetmese de bugün Rus postmodern edebiyatının öncüleri olarak kabul edilen Sinyavski ile Venedikt Yerofeyev'e dair daha önce hiçbir araştırmacı tarafından yapılmamış olan güncel bir eleştiri sunar. Postmodernizmi bir çeşit *edebi dekadantlık* olarak tanımlayan ve gündemi takip etmesiyle güncel olaylar ile de ilgili yazılar kaleme alan Genis'in edebi denemelerinde dikkat çekici başlıklar taşır. *Radyo Svoboda* sitesindeki köşesi ve sosyal medya hesabından "haftasonu okuması (чтение на уикэнд)" başlığıyla okuyucu duyurduğu yazılarında Postmodern Rus Edebiyatı, güncel tarihsel ve kültürel çerçevede çarpıcı bir şekilde yorumlar.

Genis ve Epstein gibi Rus postmodern edebiyatının önde gelen edebiyat bilimci-eleştirmenler ile birlikte oluşturduğu **Rus Postmodernizmi: Post-Sovyet Kültüre Yeni Bakış Açıları (Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture)** adlı zengin içerikli çalışmasıyla alanın en önemli araştırmacılarından biri de Avustralya'daki Monash Üniversitesi Dil, Kültür ve Dilbilim Kürsüsü'nde çalışan akademisyen Slobodanka Vladiv-Glover'dır. Postmodernizmi ve onun Rus edebiyatındaki kültürel, tarihsel yansımalarını kaleme aldığı çok sayıda bilimsel çalışmayla ortaya koyup İkinci Dünya Savaşı sonrası aşamalı olarak postmodernizm yoluna giren Çağdaş Rus Edebiyatı'nı, Sovyet içi zamana karşın Post-Sovyet olarak adlandıran araştırmacı, Freud, Heidegger ve Wittgenstein gibi görüşleri edebiyat-dilbilim alanını da etkisi altına alan düşünürlerin savlarından hareketle felsefi açıdan Rus postmodern edebiyatının öncü örneklerine derin ve farklı bakış açıları kazandırır.

Rus postmodern edebiyatın kuramcılarının hepsi onun değişmez kesişim kümesi olan kendi kendinin bir ironisi niteliğindeki anti-Sovyet tutum noktasında hem fikir olmakla birlikte her biri konuya özgün bakış açıları kazandırmıştır. Örneğin sanat teorisyeni olan Nadejda Mankovskaya ile aynı zamanda bir düşünür olan Boris Groys, konuyu edebiyata da nüfuz eden estetik bağlamı görüşler ışığında görsel sanatlar alanında irdelemiştir. Mankovskaya'nın **Postmodernin Estetiği (эстетика постмодерна)** adlı çalışması postmodern estetiğin sanat ve edebiyat alanındaki yansımalarının görülebileceği önemli bir çalışmadır.

Batı postmodernizmi ve postyapısalcılığını felsefe, tarih ve dil üçgeninde Derrida, Lacan ve Foucault gibi düşünürlerin görüşlerinden hareketle derinlemesine inceleyerek Rus okuruna zengin bir kaynak sunan bir diğer önemli isim akademisyen İlya İlyin'dir. (1940-2013) Avrupa'nın en büyük tiyatro yüksekokulu olan *Rus Teatral Sanatlar Enstitüsü'nde (Российский институт театрального искусства)* profesör olarak görev yapmış ve postmodernizm, Batı Edebiyatı tarihi ve drama kuramları alanlarında çalışmış olan İlyin'in **Postyapısalcılık. Dekonstruktivizm. Postmodernizm (Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм)** adlı 1996 tarihli kitabı ile 1998 yılında yayımlanan **Kökenlerinden Yüzyılın Sonuna Postmodernizm: Bilimsel Mitin**

Evrimi (Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа) adlı önemli çalışmalarıdır.

Akademisyen kökenli olup Rus Postmodern Edebiyatına önemli bilimsel kaynaklar oluşturan araştırmacılardan biri de St. Petersburg Devlet Üniversitesi Rus Edebiyat Tarihi Kürsüsü Profesörü Olga Bogdanova'dır. Rus postmodern edebiyatı ve ona mensup olan Andrey Bitov, Vladimir Sorokin, Tatyana Tolstoya gibi isimler hakkında çok sayıda bilimsel çalışması bulunan araştırmacının en değerli kaynak eserleri arasında **Çağdaş Rus Edebiyatı Bağlamında Postmodernizm (1960-90'lı yıllar. 20.yy-21.yy'ın başı)** (Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е гг. XX в.-начало XXI в.) adlı çalışması, **Çağdaş Edebiyat Süreci (20.yüzyıl 1970-90'lı Yılların Rus Edebiyatı'ndaki Postmodernizm Meselesi Hakkında)** Современный литературный процесс (К вопросу о постмодернизме в русской литературе 70-90-х годов XX века) ile **20.Yüzyıl Sonu-21.Yüzyıl Başı Rus Nesri. Ana Eğilimler (Русская проза конца XX-начала XXI века. Основные тенденции)** başlıklı ders kitabıdır.

Rus postmodern edebiyatı hakkında üniversite öğrencileri ve araştırmacılar için etkin bir kaynak oluşturan çalışmalardan biri de akademisyen Galina Nefagina'nın kaleme aldığı **20.Yüzyıl Sonunda Rus Nesri (Русская проза конца XX века)** başlığını taşıyan ve 2003 yılında yayımlanan ders kitabıdır. Rus edebiyat tarihinin tarihsel gelişim sürecini, türsel dönüşümünü, *diğer nesir* olarak da adlandırılan Rus postmodernizmin erken örneklerinden güncel örneklerine uzanan felsefi ve edebi bir analiz sunar. Akademisyenin söz konusu eserinin yanı sıra **1980-90'lı Yıllar Rus Nesrinde Stilistik Akımların Dinamiği (Динамика стилевых течений в русской прозе 1980-х – 1990-х годов)** ve İrina Skoropanova ile birlikte oluşturdukları **20.Yüzyılın İlk Yarısı Rus Edebiyatı (Русская литература первой половины XX века)** adlı eserleri de alanın dikkat çeken çalışmalarıdır.

Kazan Federal Üniversitesi Filoloji ve Kültürlerarası İletişim Enstitüsü Rus ve Batı Edebiyatı Kürsüsü'nde profesör olarak görev yapan akademisyen Tatyana Prohorova, çağdaş Rus edebiyatı araştırmalarına önemli katkılar sağlayan

araştırmacılarıdır. 2005 yılında yayımlanan **Rus Nesrinde Postmodernizm (Постмодернизм в русской прозе)** başlıklı çalışması, bir ders kitabı olarak hazırlanmasına rağmen Batı postmodernizmi ve Rus postmodernizminden başlayarak ilk kuşak yazarlardan son kuşak postmodern Rus yazarların çalışmalarını postmodern edebiyat kuramları ve metinlerarasılık düzleminde irdeleyen zengin içeriği ile alanda yapılan etkin araştırmalardan biri olur.

Uzun yıllar Vinius Üniversitesi'nde Rus Edebiyatı uzmanı olarak çalışmış Roza Glinterşçik'in Rus postmodern edebiyatını yazarlar bazında derlediği **Çağdaş Rus Postmodernist Yazarlar (Современные русские писатели-постмодернисты)** başlıklı 2000 yılında yayımlanan kitabıdır. Andrey Bitov'dan Brodski'ye, Vsevolod Nekrasov'dan Genrih Sapgir'e, Rus postmodern yazını içinde yer alan erken ve geç dönem olmak üzere yirmiden fazla Rus postmodern yazara yer verilen çalışmada hem yazarların biyografileri hem de seçilen eserleri ile ilgili kesitler ve analizler bulunur. Alan için temel düzeyde bir kaynak oluşturan bu çalışmanın yanı sıra Glinterşçik'in **Yeni Rus Edebiyatı Üzerine Denemeler (Очерки новейшей русской литературы)** başlıklı bir eseri daha mevcuttur.

2.3. Postmodernizm, Sosyalist Gerçekçilik ve Anti-Komünizm

2.3.1. Postmodernizm ve Sovyetler Birliği'ndeki Muhalif Hareketler

Muhalif sözcüğü, Rusçada Batı kökenli bir ifade olan *dissident* (диссидент) ya da tam Rusçası olan *başka türlü düşünen* (иначе мыслящий) sözcüğü ile karşılık bulur. (McCauley, 1993: 312). Fazla bir anlam ifade etmeyen "başka türlü düşünmek" ifadesinin benzer bir karşılığı da Genis'e göre *başka sözcükler* (иначе словие) seçmektir; diğer bir deyişle genel geçer dile ve üsluba karşı kendi dilini ve üslubunu ortaya koymaktır. Bunun gerçekleştirilebilmesi için, doğal olarak, muhalefetin oluşması ihtiyacı doğar ve bu bağlamda bu dili yaratmak için muhalif hareketin ilk hareket noktası insan hakları savunuculuğu olur (Вайль, Генис 1998: 177).

1960'lı yıllar, Sovyet muhalif hareketi ile ona karşı acımasız bir şekilde güç ve özgürlük kısıtlayıcı yasaklar uygulayan Sovyet hükümetinin pek çok kez karşı

karşıya geldiği bir dönem olur. 1963 yılında mahkemeye çıkan Brodski klasik Sovyet karşıtı ithamı olan parazitlik suçundan dolayı tutuklanır ve önce akıl hastanesine sonra da Arhangelsk bölgesindeki bir köye sürgün edilir. Brodski'nin tutuklanıp sürgün edilmesi Samuil Marşak, Anna Ahmatova, Dmitri Şostakoviç gibi önemli sanatçıların desteğiyle büyük bir yankı uyandırır. Bu durumla ilgili olarak naif ancak etkili bir rica da ünlü yazar Jean-Paul Sartre'den gelir. Sartre, 17 Ağustos 1965 tarihinde dönemin Sovyet lideri Nikita Kruşçev'e yazdığı mektupta şairin serbest bırakılmasını talep eder* ve şair aynı yıl serbest bırakılır.

Gorbaçov dönemine kadar süren yoğun baskılara karşın Sovyet Rusya'sında *Buzların Çözülüşü* ile birlikte *Stalinsizleştirme (десталинизация)* politikaları muhalif kesimin varlık kazanmasında etkili olur. Varlığını 1960'lı yılların sonunda hissettiren anti-Sovyet hareketler, Leonid Brejnev dönemi Sovyetler Birliği'nin dış politikada izlediği ılımlı hava, Uluslararası Politika ve Ekonomi Uzmanı Csaba Lazslo'nun (1954-) deyimiyle "Doğulu içe kapanma tavrını bırakıp dostça ve nazik bir görünüm içinde Batı'ya göz kırpan bir ayı becereksizliğiyle"*** kısmen liberalleşse de iç politikada sertliğini korumaya devam eder.

Rus postmodern edebiyatının en ayrıştırıcı özelliklerinin başında hiç şüphesiz onun Sovyet eleştirisine dayalı muhalif tutumu gelmektedir. Nitekim Rus edebiyatının muhalifliği düşünüldüğünde, kilit bir örnek olarak Sinyavski'nin deyimiyle dilde yeniliği savunan ve çar baskısına karşı ayaklanan Dekabristlere destek çıkan Puşkin de bir nevi muhalif ve postmodern manada özgürlükçü sayılabilir. *Muhalifler Sözlüğü (словарь диссидентов)* 1500'den fazla Sovyet muhalifinden bahseder. Ancak en bilinen şekliyle Sovyet muhalif hareketi kamp gerçeklerinin en dokunaklı portrelerine imza atan ünlü yazar Aleksandr Soljenitsın, dâhi atom fizikçisi Andrey Sakharov, edebiyatçı-yazar Andrey Sinyavski, çevirmen-yazar Yuli Daniel, yazar

* Yelena Yakoviç'in *Прогулки с Бродским и так далее* adlı 2017 basımı kitabının elektronik formatından alıntılanmıştır. Erişim adresi: (Yelena Yakoviç, <https://books.google.com.tr/books?id=nFqCDQAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Иосиф+Бродский&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwiXoOjtzJDfAhWH2SwKHxj8AxY4ChDoATABegQIARAJ#v=onepage&q=Иосиф%20Бродский&f=false>).

** * Csaba Laszlo (1996). *Doğu Avrupa'da Çöküş Senaryoları*. (Çev: Tarık Demirkan). Birinci Basım. Kavram Yayınları, İstanbul, sf.49.

Andrey Amalrik, ünlü şair İosif Brodski, Pyotr Yakir, Pyotr Grigorenko (1907-1987) gibi insan hakları savunucularından oluşur.

İzole bir toplum olan Sovyetler Birliği'nde muhalefet hareketin nasıl ortaya çıkmayı başardığını, kökeninin nereye uzandığı sorularını anlamlandırmaya çalışırken Amalrik, daha ziyade Rus edebiyatının rolü üzerine fikir beyan eder. Geçici bir süre için Dostoyevski'yi yasaklayan, Tolstoy'un pek çok çalışmasını yayımlamayan Sovyet yönetimi, Rus edebiyat tarihinin pek çoklarına göre en efsane çağı olan 19.yüzyıl eserlerini bütünüyle men etme yoluna gitmez. Bunun sebebini yazar, iktidarın hatası ya da sistemden insanı koruyan bu edebiyatın büyüğü olarak açıklar. Batı muhalifliği ile Rus muhalifliğini ayırarak Tolstoy'u aleni bir devrimci olarak niteleyen Amalrik, devrim öncesi ve sonrasındaki muhalefeti de kıyaslar. Önceki dönemde toplum için feda edilen değersiz "ben" in yerini, bugünkü muhalif hareketin de temel sloganını oluşturan "ne yalnız kendin için, ne yalnız başkaları için, her şeyle ve herkesle birlikte yaşa" düşüncesi alır (Амальрик, 1982: 40).

Sovyet muhalefeti, genel anlamıyla 19.yüzyıldaki Liberal-Batıcı ve Slavyanofil görüş ayrımında olduğu gibi iki kutuplu olarak düşünülebilir. Bunlardan ilki, Rusya'nın kendi kabuğunun dışına çıkması gerektiğini savunan Amalrik ile Sinyavski'nin görüşüne yakın olan *batıcı (западник)*, diğeri ise Soljenitsın gibi Sovyet imparatorluğunun sorunlarını kendi içinde çözümleyebilmesi gerektiğini savunan aydınların benimsediği *poçvennik* olarak adlandırılan görüştür.

Muhalifler arasında, farklı kimlik ve sosyal statüye sahip olan, aydın ve aydın olmayan çeşitli insan toplulukları bulunur. Bunların içinde, ülkeyi terk etmek isteyen göçmen Yahudi ve Alman grupları, Baltık ülkeleri, Ukrayna ve Güney Kafkas milliyetçileri, tarikat üyeleri-baptistler, Vişnaitler* gibi pek çok farklı yapıdan kişiler yer alır. Muhaliflerin entelektüel kanadı ilk olarak liberal-batıcı ile vatansever-poçvennik'leri birleştiren insan hakları savunucuları, ikinci olarak sosyalist gerçekçiliği reddeden yazar ve sanatçıları, üçüncü olarak ilerici Ortodoks din

* Hinduizmin bir mezhebi olarak diğeri tanrılardan önce Tanrı Vişnu'ya inanan bir mezhep. Bkz Vaishnava. Erişim adresi: <https://www.lexico.com/en/definition/vaishnava>.

adamlarını ve son olarak da Ortodoks Marksist-Leninist'leri ortaya çıkarmıştır (Соколов, 2007: 85).

Lev Krasnopevtsev (1930-), Sovyet muhalif hareketinin erken dönem öncülerinden biridir. 1930 yılında Moskova'da doğan Krasnopevtsev, Moskova Devlet Üniversitesi Tarih Bölümünde eğitim görür. 1957 yılında yayımlanan **1861-1905 Yılları Arası Rus Devrim Hareketinin Gelişiminin Temel Anları (Основные моменты развития русского революционного движения в 1861–1905 годах)** adlı çalışmasında 1917 Devriminin sebebini *Beyazlar* olarak nitelediği *Romanovlar* ile *Neçayev-Jelyabov-Lenin* gibi *Kızılların* otokrasisinin Rusya'daki liberal hareketleri ile karşı karşıya gelmesiyle açıklar (Афанасьева, 2012: 154). Liberal görüşlere yakınlığıyla bilinen ve bu görüşlerini on kişiden oluşan dar bir çevrede paylaşır. Henüz Stalin hayattayken Sovyetlere dair fikir alışverişinin başladığını belirten Krasnopevtsev, başta, amaçlarının Marksizm-Leninizm'i yeniden değerlendirmek olduğunu, hatta Stalin ile ilgili bir gündem olmadığını belirtir (Amalrik, 1971: 9). *Voskreseniya* adlı gizli toplantılar düzenleyen ve bu toplantılardaki geçen sohbetleri kitaplaştırarak 1976 yılında KGB'nin dikkatini çeken isimlerden biri de Valeri Abramkin'dir. (1947-). 1979 yılında *Poiski* adlı derginin kuruculuğunu da üstlenen Abramkin, 1985 yılına kadar birkaç kez tutuklanır ve sürgün edilir. 1989 yılında Sovyet ve Post-Sovyet hapishane sisteminin iyileştirilmesi için bir dernek kurar.*

Sovyet karşıtlığından ötürü yapılan yargılamalarda adı ön plana çıkan en önemli iki isim *Nikolay Arzak* takma ismini kullanan Yuli Daniel ile *Abram Terts* kod adlı Andrei Sinyavski'dir. Her ikisi de samizdat yayınların yanı sıra ülke dışında yayımlanan ve *tamizdat* olarak adlandırılan yayınlar yapmak suçundan yargılanırlar. Genel anlamdaki yumuşamalara rağmen iç politikada dizginleri elinden bırakmak istemeyen Sovyet yönetimi, muhalifleri parazit olarak adlandırmaktadır. Ülkesinde katı bir muhalif, bir asalak olarak görülen Sinyavski, Batı'da *Soğuk Savaş* tarihiyle ilgili anılmasının (Генис, 2003: 29) yanında, Sovyet Sosyalist yazınına ideolojiden bağımsız bir edebiyata dönüştüren en önemli yazarlardan biridir. Terts, takma

* *НЛО* adlı derginin 2004 tarihli 2.sayısında yer alan **Писатели-диссиденты: библиографические статьи** başlıklı makaleden alıntılanmıştır. Erişim adresi: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/2/pisateli-dissidenty-biobibliograficheskie-stati.html>

adıyla farklı iki ismin benzer yansımalarından öte birbirinden bağımsız bir hayat ve iki ayrı kişilik olarak edebi yaşamını sürdüren Sinyavski, Sovyet sistemine karşı politik muhalifliğinin yanı sıra *stilistik* anlamında da onlarla farklı görüştedir. Ona göre Sosyalist Gerçekçilik, kendi komünizm cehennemini oluşturmak istiyorsa tek bir yolu var; o da realizm ile olan bağlarını koparmaktır (Генис, 2003: 31-33). Sovyet karşıtı propaganda yapmak suçundan Sinyavski, yedi yıl cezaya çarptılmasının ardından 1971 yılında tahliye olurken, Daniel beş yıllık mahkûmiyetin ardından 1970 yılında özgürlüğüne kavuşur.

Daniel-Sinyavski davası, Çekoslovakya'nın işgali, Araplar ve İsraililer arasında Golan Tepeleri krizi ve buna bağlı olarak 1967'de ve 1973 yıllarında yaşanan savaş gibi kilit olaylar insan hakları savunucusu olan *anti-Sovetçiklerin* seslerini ve tepkilerini artırarak güç kazandıkları önemli dönüm noktalarıdır. Nitekim 1960'lı yılların ortasından sonraki on yıla uzanan süreç, anti-Sovyet hareketin en çok güç kazandığı, buna karşın en ağır tepkisel karşılıkları aldığı bir dönemdir. Ukraynalı muhalif eleştirmen Çernovil, 1967 yılında politik mahkemeleri izlemek ve dosyalamak suçundan üç yıl hapse mahkûm olur. (Amalrik, 1971: 7). Anatoli Marçenko, Stalin sonrası tecrit kamplarını anlatan **Tanıklığım (Мои показания)** kitabı yüzünden 1968 yılında bir yıl hüküm yer. Yaşamı boyunca pek çok kez hüküm yiyen Marçenko, 1986 yılında hapishande yaşamını yitirir.

Yuri Galanskov ve Aleksandr Ginzburg'un 1967 yılında tutuklanarak ertesi yıl yargılanmaları ve 1970 yılında bir diğer muhalif olan Pyotr Yakir'in cezaya çarptırılmış olması Batılı muhabirlere haber ulaştırmanın ilk kez yargılanma konusu olduğunu göstermesinin yanı sıra muhalif hareketin doğuşunun da miladını oluşturur (Tuna, 1974: 18-19). Stalin'in Büyük Temizliği sırasında kurşuna dizilenler arasında olan Orgeneral Lona Yakir'in oğlu Pyotr Yakir, henüz 15 yaşında muhalif damgası yer ve onlarca yıl cezaevi ve toplama kamplarında kalır. Oradaki anılarını **Cezaevinde Bir Çocuk (Детство в тюрьме)** adlı eserinde bir araya getirir. (Tuna, 1974: 60)

Muhaliflere destek olmak amacıyla Moskova'da, Puşkin Meydanı'nda bazı mitingler yapılır. 5 Aralık 1965'te düzenlenen bir mitingde Sinyavski ve Daniel davasının haksızlıklara mahal vermemesi adına yargılamanın halk önünde yapılması

duyurulmaya çalışılır. 22 Ocak 1967 yılındaki bir diğer gösteri de ise Galanskov, Aleksey Dobrovski, Vera Laşkova, Pyotr Radjievski'nin serbest bırakılması ile ilgilidir. Bununla birlikte Ginsburg ile Galanskov'un yargılanacağı mahkemeye itiraz etmek amacıyla 738 kişi imza vermiş, bunların çoğunu da akademisyen ve sanatçılar oluşturmuştur (Amalrik, 1971: 11-12). Sinyavski-Daniel Davası için ise *62 Moskovalı Edebiyatçı* adıyla bilinen savunma mektubunu imzalayanlar arasında Bella Ahmadulina, Yuri Nagibin, Bulat Okucava Korney Çukovski, Andrey Tarkovski, Yuri Tınyanov ve Viktor Şklovski gibi ünlü isimler yer alır.*

Liberal görüşleri ve insan hakları adına verdiği mücadele ile bir muhalif olarak yaşamı boyunca büyük zorluklarla karşılaşan ve buna karşın doğru bildiğini savunmaktan vazgeçmeyen en önemli isimlerden biri de fizik profesörü-akademisyen Andrey Saharov'dur. Hidrojen bombasının üretilmesine büyük katkı sağlayan ve ödül olarak aldığı 150.000 rubleyi Kızılhaç'a ve Kanser Araştırma Enstitüsü'ne bağışlayan Saharov, (Tuna, 1974: 84). 1971 yılı Eylül ayında Sovyetler Birliği'nin Adalet Bakanlığı Başkanlığına bir mektup göndererek Rusların başka ülkelere göç etmekte serbest bırakılmalarını ve isterlerse geri dönmelerine izin verilmesini talep eder (Saharov, 1974: 37). 22 Ocak 1980 yılında Andrey Saharov, Sovyetler Birliği Yüksek Sovyeti'nin özel emriyle tutuklanarak kazanmış olduğu tüm devlet ödüllerini kaybetmiş ve yargılanmadan direkt olarak bugünkü Nijnyı Novgorod (Gorki) şehrine sürgün edilmiştir. Gorbaçov'un 1986 yılında Saharov'u arayıp kendisini Moskova'ya dönmeye davet eder. Ancak Saharov, bunun karşılığında tüm siyasi hükümlülerin serbest bırakılmasını talep eder. 1987 yılı itibariyle mahkûmların tahliyesine başlanır. Saharov'un 1986 yılında eşi Yelena Bonner (1923-2011) ile birlikte Moskova'ya dönmesinin ardından Sovyetler Birliği Bilimler Akademisi Milletvekili seçilmesiyle 1989 yılında Sovyetler Birliği Milletvekilleri Birinci Toplantısı'nda Gorbaçov tarafından kürsüye davet edilir. Konuşma yapması için kendisine verilen on beş dakikalık süre katılımcılar tarafından fazla bulunur ve salondakilerin manipülasyonu ve boykotu karşısında Saharov, kendini yeterince ifade etme fırsatından mahrum kalır.**

* *Grani* adlı derginin 1967 tarihli 63. sayısında, dergi redaktörlüğünde yayımlanan **Sinyavski-Daniel Davası Hakkında Beyaz Kitap** ("Белая книга" о деле Снявского и Даниэля) başlıklı yazıdan alıntılanmıştır.

**Bkz: 1989 г. Выступление академик А. Д. Сахарова на первом съезде. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=LGnqZ8HPv0g>

Sovyet Bilimler Akademisi üyelerinden Dr. Turçin ve İgor Şafareviç gibi aydınları temsil eden kişilerin yanında Saharov ve Soljenitsın'ın savunmak amacıyla yazdıkları mektuplar Batı basınında yer alır. Bununla birlikte aralarında aydın, işçi, asker ve polis gibi farklı meslek grubundan kişilerin bulunduğu ve Perm şehri yakınlarındaki bir kampta bulunan mahkûmların Moskova'da muhaliflerin karşılaştıkları baskıyı öğrendikleri ve muhalif harekete verilen desteğin güçlenerek Saharov'un övüldüğü, Soljenitsın'ın Moskova'da bulunan ailesinin yanına gitmesine müsaade edilmesi gerektiğini içeren mektuplar da Batı basınının eline geçenler arasındadır (Tuna, 1974: 67-68).

Buzların erimeye başladığı, Komünist Parti'nin meşhur XX. Genel Kongresi ile *Stalinsizleştirme* politikalarının yürürlüğe konulduğu Nikita Kruşçev döneminde özellikle Rus edebiyatını (daha ziyade şiiri) etkisi altına alan, katı bir muhalif olmasa da karşıt hareketlere göz kırpan ve *şestidesyatniki* olarak anılan yenilikçi, üretken bir edebiyat çevresi şekillenir. Adı 19.yüzyıldaki imparatorluk karşıtı devrimci demokratlara uzanan topluluk, 1960'lı yılların genç sanatçıları tanımlamak üzere bu şekilde adlandırılmıştır. Aralarında şair Andrey Voznesenski (1933-2010), Bella Ahmadulina (1937-2010), yazar Vasili Aksyonov, Andrey Bitov, kendi şiirlerini gitar tellerinde efsaneleştiren Bulat Okucava ile Vladimir Vısotski ile ünlü yönetmen-senarist Andrey Tarkovski (1932-1986) gibi önemli isimlerden oluşan *şestidesyatnikler*, Sovyet aydınlarının ve alt kültürün en önde gelen temsilcilerini oluşturmaktadır. Tarihin en kanlı hadisesi olan İkinci Dünya Savaşı'na katılan bir neslin çocukları olarak bu savaşta aileleri ile birlikte pek çok yakını da kaybeden bu genç kuşağın temel karşıtlığını Stalin baskısı oluşturur. Bu noktada grubun, Sovyet muhalifliğinden ayrılan salt bir Stalin karşıtlığı olduğunu belirtmek gerekir. Dolayısıyla bu nesil, Stalin'in uyguladığı sosyalist (totaliter) politikalar yerine Lenin'in savunduğu devrime, demokrasiye inanır.

Sosyalist gerçekçiliğin aslında hiç var olmamış olan kültürel bir olgu olduğunu belirten Aleksandr Soljenitsın'ın (Genis, 2016: 273) **Gulag Takımadaları (Архипелаг ГУЛга)** adlı Sovyet kamp yaşamının detaylı ve dokunaklı bir trajedisini gözler önüne serdiği ünlü eseri öncesinde kaleme aldığı **İvan Denisoviç'in Bir**

Günü (Один день Ивана Денисовича), Kruşçev'in özel yetkisiyle 1962 yılında yayımlanır. İvan Denisoviç adlı mahkûmun zorlu kamp koşullarında hayat tutunma mücadelesinin anlatıldığı eser Stalin rejiminin baskısını edebiyata ilk yansıtan çalışmadır. İki kez kanser tedavisi gören yazarın da bir dönem bulunduğu Taşkent'teki Onkoloji Dispanseri'nde geçen, ölüm, yaşam, fiziki-manevi acılar eşliğinde iç dünyalarında yaşanan dalgalanmalar arasında *hastaların hasta vücudundaki tümörü Sovyet toplumunda aramaya çıkma tehlikesi taşıyan** **Kanser Koğuşu (Роковой корпус)**, düşünce özgürlüğü çiğnenerek mahkûm edilen insanlar adına gösterilen bir tepki niteliğinde fen bilimlerinde eğitilmiş olan hükümlülerin ilmi araştırma enstitüsü olan Mavrino-Saraşka'ya getirilip burada araştırmacı olarak çalışmalarını konu alan (Can, 2014: 331) ve **İlk Çember (В круге первом)** adlı otobiyografik izler taşıyan romanı tamizdat olarak yayımlanır. 1945 yılında tutuklanarak 8 yıllığına sürgün edilen, sonrasında ise bir üç yıl daha Kazakistan'a gönderilen Soljenitsın'a 1966 yılında yurt dışına çıkış yasağı konur ve 1969 yılında Yazarlar Birliği'nden atılır.

Aslında iktidarın baş düşmanı muhalifler değil, aşamalı olarak gelişen sosyalizm inşasının yıpratıcı determinizmi olsa da (Генис, 2003: 130) rejim karşıtları kadar "sade vatandaş" da bazı doğal haklarından mahrum bırakılabilmektedir. Örneğin, Saharov'un toplumun tüm kesmine sunulması için yetkililere mektup yazdığı seyahat özgürlüğü, yalnızca devlet erkânının önde gelen kişilerine sağlanan bir hak olur. Toplumun fikir ve hareket özgürlüğüne yönelik müdahaleler bir yana, Sovyet yönetimi, muhaliflere uygulanan insanlık dışı muameleyi kimi zaman da örtbas etme yoluna gitmiştir. Bunun en güzel örneği çalışma kamplarında besin yetersizliğinden dolayı henüz 33 yaşında ölen genç yazar Yuri Galanskov'dur. (Tuna, 1974: VI). Buna karşın rejimin siyasetine muhalefet edenlere akıldan yoksun raporu verilmiş ve bu da Sovyetler Birliği'nin 1983 yılında Dünya Sağlık Örgütü'nden çıkarılmasına sebep olmuştur. Psikiyatrik hastanelerin kötüye kullanılması konusunda özenle derlediği kanıtları Batıya gönderen Vladimir Bukovsky, politik muhalefet sorununun

* Nuray Şahinkaya, Aleksandr Soljenitsın'ın "İvan Denisoviç'in Bir Günü" ve "Kanser Koğuşu" Adlı Eserlerinde Kişilik Çatışması. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2013, s. 36.

böylesine insanlık dışı yollardan çözümlenmesine yürekli bir biçimde karşı çıktığı için mahkûmiyetten kurtulamaz (Tuna, 1974: 55).

Soljenitsın, 1990 yılında yayımlanan ve pek çok tartışmayı da beraberinde getiren **Rusya Nasıl Kurtulur? (Как нам обустроить Россию?)** adlı makalesinde Sovyet totalitarizmini adalet, insan hakları, demokrasi gibi kavramlar üzerinden tartışarak Sovyetlerin tarihsel hatalarını ve çok yakın bir gelecekte onu bekleyen tehlikeye (dağılma, parçalanma) işaret eder. Nitekim Amalrik, bu öngörüyle, **Sovyetler Birliği 1984 Yılına Kadar Ayakta Kalacak Mı? (Просуществует ли Советский Союз до 1984 года?)** adlı kült eseriyle yirmi yıl öncesinde göstermiştir. Muhafız yazar, eserinin önemli bir bölümünü de Sovyetler Birliği ve Çin ilişkilerine ayırmış hatta eserinin başlığında belirttiği birliğin dağılıp tarihini Çin ile ileride yaşanacağını ön gördüğü savaşa dayanarak belirlemiştir. Amalrik, Gorbaçov'un iktidara gelmesinin ardından Çin ile aralarında süregelen kötü ilişkilerin düzelmeye başlamasıyla öngörüsünde yanılma da birlik bünyesinde Rus olmayanların (özellikle Doğu Avrupa: Baltık ülkeleri, Ukrayna, Kafkasya, Orta Asya vs.) isyana kalkışacağı yönündeki büyük bir eminlilikle: "(...) Anlıyoruz ki, Doğu Avrupa'daki Sovyetizm'den kurtulacak devletler, yuları boştaki atlar gibi sağa sola koşuşacak, Sovyetler Birliğini Avrupa camiası içinde kudretsiz göreceklere, unutulmamış, fakat yıllarca susturulmuş arzularını ortaya atacaktırlar" (Amalrik, 1971: 59) şeklindeki ifadesiyle tahmininde haklı çıkmıştır.

Açık bir başkaldırının ötesinde, birliğin akıbetine dair cüretkâr yorumlarıyla Batı tarafından dolaylı ya da dolaysız olarak destek gören Sovyet muhalefeti, kendi propagandasını, aynı zamanda karşıt propaganda ile yürüten sayısız direniş ile karşılaşır. Amerikalı sosyolog Daniel Bell'in (1919-2011) postmodern düşünceyle de örtüşen **İdeolojinin Sonu (The End of Ideology)** adlı eseri, Marx'ın görüşlerini geçerliliğini yitirdiğini ve neredeyse iki çağı etkisi altına almış olan Marksizm'den ideolojisizleştirmeye doğru bir evrim yaşandığını belirtir. Sovyet düşünürler Girgin Girginov (1921-1998) ile Vladimir Mşvenieradze'in (1926-1990) çalışmalarından derlenen **Günümüzde Anti-Sovyetizm Anti-Komünizm*** adlı eser ise Bell'in

* Yazar Girgin Girginov'un **The Struggle Against Anti-Sovietism-a Task of First-rate Importance** adıyla 1977 yılında Sofya Press ve yazar Vladimir Mshvenieradze'nin **Anti-Communism Today** adıyla 1974 yılında Progress Publishers tarafından basılan eserleri, Bilim Yayınları tarafından çevirileri yaptırılarak **Günümüzde**

Marksizmi eleştiren ve ideolojilerin sonunun geldiği yönündeki bu görüşlerini detaylıca tartışarak Sovyet sistemi lehine çürütmeye çabalar. Komünizm ve ona yönelik eleştirilere dair büyük anlatılar içeren eserde Sovyet karşıtlığı kapitalizm seviciliğiyle eş tutulur:

“Geniş anlamda anti-komünizm, çağımızın temel çelişmesini oluşturan kapitalizmle sosyalizm arasındaki çelişkiyi kapitalizm lehine çözmek amacıyla emperyalizmin elindeki tüm sosyo-ekonomik, siyasal, askeri, ideolojik ve kuramsal araçları, üç ana devrimci güce-dünya sosyalist sistemine, uluslararası komünist ve işçi sınıfı hareketine ve halkların ulusal kurtuluş mücadelesine karşı kullanılmasıdır. Bu mücadele araçları birbirine sıkı sıkıya bağlıdır” (Girginov, Mşvenieradze, 1978: 56-57).

Sovyet Anti-Komünizmi'nin bir noktada geç kapitalizm ile buluşmasındaki olduğu gibi çoğunlukla muhalif hareketler ile yan yana olan Rus postmodernizmi de Sovyet karşıtı muhafazakâr cephenin tepkisini çeker. Soljenitsın, 1993 yılında New York'ta bulunan *Milli Sanatlar Kulübü'nde (National Arts Club)* yaptığı konuşmada postmodernistlere düşmanca saldırıp onları *avangart* ile ilişkilendirir ve Rus postmodernizminin tüm kültürel gelenekleri, değerleri reddeden eski kültür karşıtlığının yeni bir varyasyonu olduğunu ifade eder (Genis, 2016: 261). Postmodern Rus edebiyatının muhalifliğinden söz ederken onu Stalin rejiminin yanı sıra Anayurt Savaşını (отечественная война) da eleştiren bir yazınsal tür olan *Hain Edebiyat'tan (предательская литература)* ayırmak gerekir. Alman askerlere sempati duyacak kadar uç bir muhalefetin sözcülüğünü üstlenen bu edebiyat, Sovyet sisteminin ve uygulamalarının körü körüne eleştirilmesine şiddetle karşı çıkan Rus siyasi tarihçi, düşünür Sergey Kara-Murza (1939-), **Sovyet Toplumu: Başlangıcından Büyük Zafere Kadar (Советская цивилизация: от начала до Великой победы)** adlı kitabında şiddetle eleştirilir.

Amalrik, **Sovyetler Birliği 1984 Yılına Kadar Ayakta Kalacak Mı?** adlı denemesinde, Sovyet totalitarizminin muhalifler üzerindeki baskısını çarpıcı bir şekilde anlatırken bir tarihçi gözüyle Rus imparatorluğunu zaman tüneline sokup yaptığı sosyo-politik analizlerin yanında anti-Sovyet hareketle birlikte ortaya çıkan ve postmodern Rus edebiyatının da önemli bir aracı olan edebi yayın türlerinin önemine dikkat çeker: “Aydınlar muhalefeti”nin içinden yeni bir kuvvet doğdu. Bu

Anti-Sovyetizm, Anti Komünizm adı ile Ekim 1978 tarihinde İstanbul'da Özdem Kardeşler Matbaasında basılmıştır.

kuvvet sadece yalnız resmi sanat ve kültüre karşı değil, aynı zamanda rejimin ideolojik tabiatına da muhalifti. Bu, adeta iki zıt ucun bir noktada birleşmesi gibiydi. Toplumun sosyal ve politik bilgilere susamış olmasını nazara alanlar, rejim tarafından halka verilen yanlış bilgilere karşı çıktılar, devletin haberleşmedeki kontrol ve yön verme çabalarıyla çarpışmaya başladılar. Bu yeni kuvvete samizdat adı verildi” (Amalrik, 1971: 6). Samizdat, Rus postmodern muhalif edebiyatıyla popülerite kazanmış olsa da mazisi olan bir yayın türüdür. Henüz Aydınlanma Çağı’ndayken yayımlanan Radişçev’in **Petersburg’dan Moskova’ya Seyahat (Путешествие из Петербурга в Москву)** eseri, Puşkin’in şiirleri, Griboyedov’un **Akıldan Bela’sı (Горе от ума)**, Belinski’den Gogol’e gönderilen mektupların hepsi yazar tarafından elden ele dağıtılmak suretiyle edebiyat çevrelerine ulaştırılmıştır (Мальцев, 1976: 7).

Muhalif kanadın temel yeraltı yayın organını 1965-1983 yılları arasında yayımlanan *Güncel Olaylar Günlüğü (Хроника текущий событий)* adlı samizdat dergi oluşturur. İnsan Hakları yılı olarak kutlanan 1968 yılında ilk kez yayımlanan bu dergi 1972 Kasımında geniş çaplı tutuklamalar yapılacağı tehdidiyle KGB tarafından susturulur (Tuna, 1974: 11). *Güncel Olaylar Günlüğü* ile başlayan muhalif samizdat yayınların benzerleri Rusya’da *Veçe, Poiski, Pamyat, Sigma* ile redaktörlüğünü Sinyavski’nin yaptığı edebiyat ve sanat dergisi *Sintaksis, Bumerang, Feniks, Kolokol, Tretya Volna, Eho, Glagol, Vremya i my, Sfinksı, Russkoye slovo, Seyatel* ile Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa’daki muhalifler tarafından en çok rağbet gören *Kontinent* dergisi muhalif yayınların yanı sıra Ukrayna’da *Ukrainskiy vestnik*, Gürcistan’da *Zolotoye runo* adıyla Sovyet blokunun diğer ülkelerinde de faaliyet gösterir.* Ukraynalı bir politikacı olan Vyaçeslav Çernovil (1937-1999) tarafından yayımlanan ve el altından piyasaya servis edilen *Ukrainskiy vestnik* adlı gazete ön plana çıkar. Siyasi suçlamalardan dolayı pek çok kez ceza alan Çernovil, Komünist Parti’nin Ukrayna’daki ilk genel sekreteri olan Pyotr Şelest’in (1908-1996) muhaliflere ılımlı yaklaşması sayesinde KGB’nin baskıladığı yayın özgürlüğüne bir

* Безбородов А. Б. , Елисева Н. В. , Пивовар Е. И. Диссидентское движение в 1960—1980-е гг. // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2016. Erişim adresi: <https://history.jes.su/s207987840001272-8-1/>

nebze olsun kavuşsa da Şerbitski'nin gelişiyle dergi yeniden yoğun baskılar altına girer.

Bu dönemde baskı altına alınan yazarlara en büyük desteği ve korumayı sağlayan ve bu sebeple de Sovyet yönetimi tarafından kabul görmeyen kişi Alman Slavist-Profesör Wolfgang Kazak'tır. Türü ve nerede kaleme alındığına bakmaksızın pek çok yasaklı eseri saklayan akademisyen, tüm bu Rus yazını **20. Yüzyıl Rus Edebiyatı Sözlüğü (Lexicon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts)** adıyla kitaplaştırır (Вагеманс, 2002: 467-468). Yaşama karşı duyulan varoluşsal nefret tüm Sovyet sonrası, postmodernist, diğer, alternatif olarak adlandırılan edebiyatı beslemiş ve bu nefretin Sovyet ve Sovyet sonrası gerçeklikte açtığı yaralar ve noksanlıklar en doğal şekliyle karamsar yaşam içinde kendini göstermiştir (Глинтерщик, 2000: 19-20)

Postmodernizm evrenselleşme demek olduğu için Sovyet rejimi bunun önündeki en büyük engeli oluşturmaktaydı. Epstein, yıkılan Sovyet İmparatorluğu üzerinden çağdaş dönemde metaforik olarak metinsel bir imparatorluğun yükselişinden bahseder. İmparatorluk, bilindiği üzere birden fazla milleti kendi bünyesi içine barındıran bir yapıdır. Epstein de bu benzetmeden hareketle postmodern yazına katkı sağlayan üç isimden (Dmitri Prigov, Eduard Limonov, Dmitri Bıkov) söz eder. Farklı edebi tür ve stillerde eserler vermiş olan bu yazarlar Epstein'in deyişiyle imparatorluğun yıkılışından sonra ortaya çıkan enerjiyi edebiyat alanına zengin bir biçimde yansıtarak üstün düşünceye erişebilmiş kişilerdir (Epstein, 2016: 360-361).

1960'lı yıllardan itibaren etkin bir varlık göstermeye başlayan Sovyet karşıtı toplumsal hareketler, Rus postmodern edebiyatı ile birlikte aynı düşünce paralelinde yürüyüp onun meşruiyet kazanmasında büyük bir rol oynamıştır. Politik baskılar karşısında ülkeden ayrılmadan da seslerini duyurmayı başarmış olan muhalifler, rejimin siyasi, toplumsal ve edebi kontrolüne karşı kendi düşüncelerini savunmaktan vazgeçmemiştir. Kanada'da doğmasıyla doğuştan göçmen olan Rus postmodern yazar Saşa Sokolov, Sovyet totalitarizmine karşı tek çıkış yolunun toplu göç olduğunu ve ancak kitlelerin onun bu çağrısına karşılık vermediğini ifade eder. İlk eseri **Budalalar Okulu**'nun yayımlandığı 1975 yılında Viyana'ya göç eden Sokolov, yurt dışında aradığı her şeye sahip olduğunu dile getirir; öyle ki ona göre

gerçek anlamıyla özgürlük, ülkenden istediğin zaman ayrılıp istediğin zaman geri dönme ve orada serbest bir şekilde istediğini söyleme ya da susma hakkını sağlayan bir kavramdır (Соколов, 2011: 543-544). Mutlak özgürlüğün imkânsızlığında yaşamayı yazmayla eş tutan bazı postmodern muhalif Rus yazarlar için bu özgürlüğün adresi yurtdışı olurken, devrimin meydanlarda değil kalplerde gerçekleşmesi gerektiğine inanan Venedikt Yerofeyev için ise bu adres ötekileştirilmişlerin bulunduğu Moskova'nın kırsal bölgesi Petuşki olmuştur.

2.3.2. Anti Sovyet Sanat Hareketleri: Rus Kavramcılığı-Sots Art

1950'li yıllarda Lianozovo Grubu ile rejim güdümündeki resmi sanata karşı çıkan Rus sanatı ve edebiyatının, Sosyalist Gerçekçilik ile komünizm anlayışına karşıt gelişen erken postmodernizm ile olan ilişkisi 1950'li yılların sonuna uzanır. Bu anlamda Sosyalist Gerçekçilik'e karşı ilk tepki, Andrey Sinyavski'nin 1959 yılında yayımlanan **Sosyalist Gerçekçilik Nedir? (Что такое социалистический реализм?)** adlı makalesi oluşturur. Sinyavski, yazısının henüz ilk satırlarında makalenin başlığındaki soruyu okuyucuya yöneltir; ardından aynı soruyu "*Sosyalist Gerçekçilik Stalin diktatörlüğünün karanlık ve büyümlü bir gecesinde ürkek aydınların gördüğü bir rüya mıydı?*" sözleriyle yineler. Sinyavski, Marx'ın görüşleri ile şekillenen sosyalizmin edebiyat üzerindeki yansımalarını ve yanılsamalarını tartıştığı uzun makalesinde, artık klasikleşmiş olan 18. ve 19.yüzyıl Rus Edebiyatının aslında hiç de gerçekçi olmayan sosyalist gerçekçilik ile 20.yüzyılın ilk yarısında nasıl aldatıcı bir şekilde klasikleştiği meselesi detaylı bir şekilde irdelenir.

19. yüzyılın gereksiz insanının bugün daha da gereksiz bir halde yeniden ortaya çıktığını savunan yazar, yazısında Sovyet liderlerin söylemlerinden yararlanarak rejimin beklentisi doğrultusunda onun sözcülüğünü üstlenen ve bu sayede Lenin-Stalin ödülleri ile taçlandırılan sosyalist gerçekçi yazarları eleştirirken sosyalist gerçekçi edebiyata da bir tavsiyede bulunur: Eğer sosyalist gerçekçilik, evrensel bir kültüre dönüşmek, kendi komünini yaratmak istiyorsa realizmden kopmalıdır. Mevcut ve baskın edebiyat anlayışına ilk büyük darbeyi vuran Sinyavski'nin, yazısını kaleme aldığı dönemi kastederek eksik realizm ve eksik klasizm olarak nitelediği sanatın geleceğine dair temennisi, çağdaşlığın ruhuna daha iyi cevap

vereceğine inandığı ve amaç yerine hipotez, olanı yazmak yerine grotesk içeren fantasmagorik* bir sanat anlayışının ortaya çıkmasıdır.

Rus postmodernizminin sosyalist gerçekçiliğe karşıt ve ironik dokundurmalarında bulunduğu gerçeği göz önüne alındığında Epstein, postmodern Rus yazarların eserlerinden daha erken bir tarihte kaleme aldığı makalesinde sosyalist gerçekçiliği eleştiren Sinyavski'yi postmodernizmin öncülerinden biri olarak kabul eder.

Rus Edebiyatı'nda Sots-art ile konseptüalizm (kavramcılık), çoğu zaman birbiriyle eş anlamlı olarak kullanılmasına rağmen konseptüalizmin daha genel bir kavram olduğunu belirtmek gerekir. Kökeni, Skolastik düşünceye hatta Antik Yunan düşünürlerine uzanan kavramcılık, kavramların gerçek bir değer taşımayıp düşünsel bir değere sahip olduğunu varsayar.* Bu bağlamda kavramsal sanatta düşünce çalışmanın en önemli yönünü oluşturur. Bir sanatçının kavramsal bir sanat formu kullanması, onun tüm plan ve kararları önceden tasarladığı anlamına gelir.** 1960'lı yıllarda Batı'da Sol LeWitt (1928-2007), Joseph Kosuth (1945-), Lawrence Weiner (1942-) gibi sanatçılarla adını duyuran kavramcı sanata göre yaratıcının düşüncesini yansıtabilecek herhangi bir şey eser için malzeme oluşturabilir.

Batı kavramcılığına benzer sanatsal özellikler gösteren Rus (Moskova) Kavramcılığı'nın, anti-komünist ve kavramcı bir sanat*** Sots-art'ı da kapsayan ve Rus postmodern edebiyatın ana arterlerinden birini oluşturan postmodernist bir edebiyat-sanat akımı olduğu söylenebilir. Marcel Duchamp'ın meşhur *pisuarında* görülen absürt, somut, hazır nesneye dayalı anlayışının 1960'lı yıllarda yeniden canlanmasıyla ortaya çıkan kavramcı yönelim, Rusya'da da 1950'lerin ortalarında oluşan Liazonovski Grubu'nun çalışmalarından esinlenerek 1970'lerde Rus sanatçı ve şair Andrey Monastırski'nin (1949-) öncülük ettiği *Kolektif Olaylar*

* Bir dizi gerçek ya da hayali görüntünün rüyada olduğu gibi hızlı bir şekilde değişmesi. Bkz phantasmagoria. Erişim adresi: <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/phantasmagoria>.

* Nominalizm, Realizm, Kavramcılık. Maurice De Wulf. (Çev: Metin BAL). Erişim adresi: http://www.metinbal.net/metin_yayinlar/nominalizm_realizm_kavramcilik_Metin_Bal.htm

** Conceptual Art. Erişim adresi: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art>.

*** Boris Groys'un ifadesiyle. Bkz: History becomes form: Moscow Conceptualism, sf.79.

(*Коллективные действия*) adlı sanat topluluğu ile Moskova kavramcılığını oluşturur.

Rus sanat eleştirmeni ve düşünür Boris Groys, Moskova Romantik Kavramcılığı'nın miladını Stalin'in ölümüne (1953 yılına) götürerek akımın 1960-80'li yıllar arası gelişim gösterdiğini belirtir (Гройс, 2010: 79). Groys'un **Moskova Romantik Kavramcılığı (Московский романтический концептуализм)** adlı makalesi Rus kavramcılığının manifestosunu oluşturur. Groys, bununla birlikte **Total Aydınlanma: 1960-1990 Yıllarında Moskova'da Kavramcı Sanat (Тотальное просвещение. Московское концептуальное искусство 1960-1990)** adlı sergide de kavramcı sanatın Rusya'daki gelişimini ve örneklerini sunar. Kavramcılığın Rus edebiyatındaki yansımaları Dmitri Prigov, Vladimir Sorokin, Lev Rubinstein gibi yazarların eserlerinde görülür. Rus şair ve ressam Vsevolod Nekrasov, konseptüalizmi, *kontektstüalizm* olarak adlandırarak onun sanattan çok edebiyatla ilgili olduğuna vurgu yapar. Kuritsın'a göre konseptüalizm eser ve araştırma aşamalarının birleşimidir: Sanatçı aynı anda hem eserini oluşturur, hem onu analiz eder, hem de eserin kuruluş aşamasındaki rolünü irdeler (Курицын, 2001: 92).

Epstein'in sanat alanda Sots-art ile özdeşleştirdiği kavramcılığı, Sovyet ideolojisine ve sosyalist toplumun kitlesel bilincine ait olan dilbilgisel işaretler sistemi olarak tanımlar. Kavramcılık, yöntem olarak Sovyet yönetiminin propaganda amaçlı kullandığı slogan ve klişeleri, işaretler arasında mesafe yaratarak absürtlüğe varan bir şekilde ideolojiden soyutlamasıyla malzeme ettiği söylemlerden geriye bir tek çekirdeği, başka bir deyişle salt konsepti bırakır. Kavramcılığın bir ileriki safhası olan post kavramcılık ise absürdite yerine nostaljiyi koyan, konuşma diline özgü ve yabancı kökenleri tercih eden yeni bir akım olarak kendini gösterir (Epstein, 2016: 194).

Sosyalist gerçekçiliğin, komünizm ve postmodernizmle bileşim kümesini Sots-art akımı oluşturur. Kavramcılık akımının Ruslara özgü bir versiyonu olarak Aleksandr Melamid ile Vitali Komar'ın önderliğinde oluşan ve aralarında Aleksandr Kosolapov, Boris Orlov, Leonid Sokov gibi isimlerin yanı sıra İlya Kabakov, Erik Bulatov, Lev Rubinstein ve Dmitri Prigov gibi kavramcı sanatçıları da kapsayan

Sots-art, Rus postmodernizminin erken aşaması olarak komünizm ve resmi sanat ile birleşen temel anlayıştır. Kuritsın, milli kavramcılık olarak addettiği Sots-art'ı dört farklı söylem türene ayırır: eleştirel, nostaljik, kültürolojik, bedensel meditasyon (Курицын, 2001: 94). İlk ve en önemli söylem türünü oluşturan eleştiri, Sovyet eleştirisine ve ironik muhalifliğine dayanır. Nostaljik söylem ise Rus ve özellikle Sovyet geçmişini anımsatan durum, olay ve kişilere yönelik çağrışımları, göndermeleri içerir. Kültürolojik söylem ise adından da anlaşılacağı üzere kültürel olguları içeren bir tür iken, bedensel meditasyon olarak nitelenen söylem ise görselliği ön plana çıkarılan metnin düşünsel çözümlemesine yöneliktir.

Sanatta kural dışılık ve absürtlüğün başlatıcısı olan Dadaizm hareketinden köklerini alan Andy Warhol'un **Marilyn Monroe Diptych** adlı kolaj çalışması ile **Campbell's Soup Can** adlı reklam ürünü ile klişeleşmiş Pop-Art akımının Sovyet versiyonu olarak Sovyet rejimi ve onun propagandist üslubuna bir tepki mayetinde bilinçli bir şekilde ortaya çıkan Sots-art'ın Aleksandr Melamid ve Vitali Komar'ın Stalin ve Lenin'in kafalarının bulunduğu klasik görselin parodisini yapan mozaik desenli kafa resimleri akımın bir nevi logosunu oluşturur.

1960'lı yıllar itibariyle yeraltı grupları halinde organize olan sıra dışı sanat topluluklarının ardından ortaya çıkan Sots-art, sosyalist gerçekçi sanatın idol ve klişelerinden faydalanarak onu bir nevi kendi silahıyla vurmaya deneyen en önemli anti Sovyet sanat hareketlerinden biridir. Bu bağlamda bu somut sanat türünün en büyük eleştiri malzemesini, liderlerin (Lenin ve Stalin), görselleri ile sosyalist gerçekçi bir üst dil oluşturan propaganda afişleri, daha yalın bir ifadeyle toplumsal belleğe kazınmış, yer etmiş kilit Sovyet kültürleri ve klişelerini kapsayan örnekler oluşturur.

Rejim propagandası amacıyla kullanılan afiş, poster, pankart gibi görsel malzemelerin ve bu malzemeleri süsleyen klişe Sovyet söylemlerin ironik taklitlerini sergileyen akımın klasik bir eseri de Melamid ile Komar'ın **Komünizmin Zaferine Doğru İleri (Вперёд к победе Коммунизма)** adlı çalışmasıdır. Lenin'in Mc Donalds bayrağının asılı olduğu bir Moskova caddesinde bir eli önde duran klasik profil duruşu, resimde yer alan taksiye el işareti yapıyormuş gibi ironik bir biçimde yansıtılır. Lenin ile birlikte Sovyet tarihinin en anahtar figürlerinden olan Stalin de

sanatçıların çalışmalarında sıkça konu(k) edilir. Bunun en çarpıcı örnekleri arasında **Mutlu Çocukluğumuz İçin Teşekkürler, Yoldaş Stalin (Спасибо товарищу Сталину за наше детство)** yazılı* pankart benzeri çalışma, “Nostaljik Sosyalist Gerçekçilik” adlı resim serisinde yer alan Yalta Konferansında oturur pozisyonda yer alan Stalin’i, yanında, bir uzaylıyı andıran görüntüsüyle dönemin Amerikan Başkanı Franklin Roosevelt’i ve en arkada, işaret parmağıyla “sessiz olun” işareti yapan Hitler’i resmettiği ironik eseri ile akımın logo niteliğindeki görselindeki ikiz portre tarzıyla ise kendilerini yetişkin ancak çocuk kıyafetleri giyen iki genç öncü olarak betimledikleri resim bulunur. Çalışmalarında Stalin’i karikatürize eden sanatçılardan biri de Leonid Sokov’dur (1941-2018). Sarışın olmasıyla ünlü Marilyn Monroe’nun portresinin sarı tonlarını Stalin’in bıyığına ve saçlarına uygular.

Melamid ve Komar’ın ilk dönem çalışmalarındaki Sovyet odaklı yaklaşıma karşın Aleksandr Kosolapov’un çalışmaları tüketim ürünlerini malzeme eden pop-art akımına benzer bir tavır sergiler. Birbirine taban tabana zıt iki sistem olan Kapitalizm ve Sosyalizmin, sırasıyla *Coca-Cola* ve *Lenin* ile özdeşleştirildiği tabloda kapitalizmin resmi bir içeceği olan kola’nın sloganı Sovyet lider ile birlikte yer alır. Resim ile ilgili ilginç bir detay da ideolojik yönlerin bir karşılığı olarak Lenin’in *sol*, *Coca-Cola* yazısının ise *sağ* tarafa konumlandırılmış olmasıdır. Pop-art akımından etkilenen sanatçının dikkat çeken bir diğer çalışması ise geometrik çizimleriyle avangart, süpremist sanatın önde gelen temsilcilerinden olan Kazimir Maleviç’in (1878-1935) soyadını *Marlboro* marka sigara paketinin üzerine yerleştirdiği eseridir. Söz konusu eserin bir benzeri olarak yine Marlboro yazılı paketin önüne Lenin ve Stalin’in oturdukları bir çalışması da mevcuttur.

Gayriresmi yeraltı sanatının kışkırtıcı bir temsili olan Sots-art tarihinde dönüm noktalarından biri, 15 Eylül 1974 tarihinde Moskova Belyayevo’da Oscar Rabin, Yevgeni Ruhin, Margarita Tupitsına (Masterskaya), Vladimir Nemuhin, Lidiya Masterkova’nın çalışmaları ile hareketin kurucuları olan Melamid ve Komar’ın portrelerinin sergilendiği açık hava sergisidir. Tarihe *Buldozer Sergisi (Бульдозерная выставка)* olarak geçen bu olay, Sovyet güvenlik güçlerinin

* Sanatçılar, mutlu yazısını siyah renge boyayarak, mutsuzluğa dikkat çekmeye çalışmışlardır.

*nonkonformist** sanatçıların eserlerini buldozerle yerle bir edip akabinde tutuklamaların yaşandığı bir skandala dönüşür.** Akımın Sovyet coğrafyasındaki geleceğini etkileyen dönüm noktası niteliğindeki bu olayın ardından, 1970'li yılların ortalarından itibaren kavramcı sanatçılar Amerika, İsrail ve Avrupa ülkelerine göç eder. Göçmen sanatçıların gittikleri ülkelerde *İkinci Rus Avangardı* olan Rus kavramcılığı hakkında pek çok kitap ve makale kaleme alan, Sots-art'ın tanınması ve yayılmasında büyük emek sarfeden sanatçı Margarita Tupitsına'nın katkısı büyüktür. 1974 yılında Amerika'ya göç eden Tupitsına, 1980'li yıllardan itibaren başta New York olmak üzere Amerika'nın çeşitli yerlerindeki sanat galerilerinde sergiler düzenleyerek Rus kavramcılığı ve Sots-art da dahil olmak geniş bir yelpazeye yayılan *underground* Sovyet sanat hareketlerini tüm dünyaya ulaştırır. 1984 ve 1986 yıllarında düzenlendiği Sots-art sergisinde pek çok eserin gösterime sunulmasına olanak sağlar.

Melamid ve Komar gibi Amerika'ya göç eden sanatçılardan bir diğeri de Lenin'i asimetrik bir şekilde parodileştirdiği çalışması ile kavramcı tarzın biçimci örneğini sunan Sovyet-Amerikan ressam Vagriç Bahçanyan'dır. (1938-2009) Aleksandr Genis'in ifadesiyle muhalif olmayan sanatçı, 20.yüzyıl Rus avangart sanatına biçimci ve kavramcı yaklaşımlarla yeni bir soluk kazandırır. Bahçanyan, resimleri kadar kelime oyunları ve cinaslarla yarattığı söylemleri ile de dikkat çekicidir. Bunlar arasında Soljenitsın'ın **Gulag Takımadaları** olarak çevrilen ünlü eserinin orijinal adı olan **Arhipelag Gulag**'ı, *Arhipelag Good Luck/ Arhipelag Shut up*, Çehov'un Rusçası **Вишнёвый сад** olan **Vişne Bahçesi** adlı eserinin adını *Вишнёвый ад* olarak değiştirdiği gülünç örnekler bulunur. Sanatçı, Rus klasiği üzerinde uyguladığı yapıbozumcu sözcük oyunlarını politik mizaha da taşır. Kendisiyle yapılan bir röportajda bu durumu; "İyi ki Lenin ve Stalin vardı. (...) Stalin olmasaydı muhtemelen Nikolay'ın ironisini yapacaktım"* sözleriyle açıklar.

* Diğer insanlardan farklı şekilde düşünen ve yaşayan kimse. Bkz nonconformist. Erişim adresi: <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/nonconformist>.

** Detaylı bilgi için bkz: Раскатова, Е. М. (2008). «... Поворотный пункт в течении художественной жизни со многими последствиями...»:«Бульдозерная Выставка» 1974 Года Как Форма Диалога Художественной Интеллигенции И Власти." *Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ* выпуск 4, 138.

* К 70-летию Вагрича Бахчаняна. Радио свобода. Интервью Ивана Толстого. 18.05.2008. Erişim adresi: <https://www.svoboda.org/a/448946.html>

Sovyet propagantist afişlerin en bilinen örneklerinden olan **Anavatan Çağırıyor (Родина-мат зовет)** adlı afiş, Bahçanyan'ın yaratıcılığıyla Merkez Edebiyatçılar Evi'nin restoranındaki menüye dönüşür adeta. Lenin'i malzeme ettiği bir diğer eseri de Lenin'in adının baş harflerinden oluşan **Ne Yerde Ne Gökte (ни земЛЕ НИ Небу)** adlı resimdir. Resimde Lenin'in kafası ile adına verilen nişan yer değiştirilmiştir (Люсый, 2011: 117). Vagriç Bahçanyan, **Farklı Yılların Şiirleri (Стихи разных лет)** adlı derleme bir şiir kitabı yayımlar. Krilov'un masallarından, fütüristler Vladimir Mayakovski ile Velimir Hlebnikov'a uzanan pek çok eser Bahçanyan imzasıyla kitapta yer alır (Генис, 2003: 103).

Yazı ile resmi bütünleştiren kavramcı sanat anlayışının önde gelen temsilcilerinden biri de Erik Bulatov'dur. (1933-). Sovyetik fontları kullanarak sosyalist klişe söylemlere benzer yazılar ile resmi bütünleştiren sanatçının dağılan bulutların arasına dikey biçimde "özgürlük (свобода)" sözcüğünü yerleştirdiği çalışması ile yine bulutlar üzerine yansıtılan "Komünist Parti'nin Şanı (Слава КПСС)", beyaz çizgilerle sonsuzluğa uzanan karanlık yolu, "Ne Bileyim Nereye (Откуда я знаю куда)" ifadesi ile aydınlattığı çalışması gibi pek çok eseri bulunur. Bulatov'un en dikkat çeken çalışmalarından biri **Ufuk (Горизонт)**'tur. Kumsal ve deniz manzarasını yansıtan resimde, Sovyet dönemine uygun giyimiyle denize doğru yürüyen bir grup insan yer alır. Sovyet giyim tarzıyla dönemi nostaljik bir biçimde gözler önüne seren çalışmada en dikkat çeken unsur denizin üstünde yer alan ufuk çizgisinin Lenin Nişanı ile örtülmüş olmasıdır. Homo sovieticus'un özgürlüğü sembolize eden ufuk çizgisinin kapatılmasıyla yok edilen geleceği, sanatçının kendi ifadesiyle aynı zamanda bir şeker kutusu ya da hediye paketi olarak da yorumlanabilir.* Rus Kavramcılığının önde gelen temsilcilerinden bir diğeri de Sovyet döneminde çocuk kitapları için illüstrasyon yapan sanatçı İlya Kabakov'dur. (1933-). Sanatçının **On Karakter (Десять персонажей)** adlı yazı ve görseli bir arada kullandığı resim albümünün yanı sıra **Vağramlar (Праздники)** başlıklı yağlı boya resimlerden oluşan derlemesinde Sovyet yaşamından kareler sunulur.

Sosyalist sanata ironik bir başkaldırı olan Rus kavramcılığının uzunca bir dönem *kutsal* kabul edilen Sovyetik değerleri alt değerlere indirgeyerek yarattığı

*Эрик Булатов-Что такое концептуальное искусство? Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=pHSUACZPRWA>

paradigmal yıkım, dini unsurları da içine alarak *kutsal bir parodiye (parodia sacra)* dönüşen örnekler de mevcuttur. Özellikle *Mc Donalds* ve *Coca-Cola* gibi yaygın kapitalist markaları popülist güçten hareketle sansasyonel çalışmalara imza atan Kosolapov'un Hz. İsa'ya Mc Donalds logolu pano önünde *Bu Benim Kanım (This is my blood)* yazısıyla yer verdiği eseri *parodia sacra*nın etkili bir yansımasıdır. Bir diğer çarpıcı örnek ise *Mavi Burunlar (Синие носы)* adlı kışkırtıcı sanat ekibinin İsa, Putin ve Puşkin'i kolajladığı çalışmadır. Ünlü Sovyet şarkıcı Anna German'ın (1936-1982) **Parla, Parla, Yıldızım (Гори, гори моя звезда)** adlı ünlü şarkısına bir gönderme olarak **Yan, Yan Mumum (Гори, гори моя свеча)** adını taşıyan çalışmada İsa'nın elindeki mumu Puşkin yakmaya çalışırken Putin de sönmemesi için eliyle koruma yapar. Sansasyon yaratan bu çalışma, Rus yetkililer tarafından politik dedikodu ve aşağılama malzemesi olmaması için yurtdışına çıkarılması yasaklanmasına rağmen Dresden'deki şehir galerisinde yeniden üretim (reproduction) olarak yer almayı başarır.*

Rus Kavramcılığı, sanatın yanı sıra edebiyat alanında da oldukça etkili olur. Rus kavramcı yazar-şairler arasında Dmitri Prigov, Lev Rubinstein, Vladimir Sorokin ve Timur Kibirov yer alır. Adı geçen isimlerin eserlerinde kavramcılığın somut yansımaları görüldüğü gibi saf Sots-art geleneğine uygun şekilde kurulmuş örnekler de bulunur. Bunlar arasında en dikkat çekenler Prigov'un **Versogram** adlı baklava dilimini andıran boş bir kâğıt görseli üzerine sözdizimi açısından sürekli yer değiştiren *Hayalet Avrupa'da Dolaşıyor Yoldaşlar, Komünizmin Hayaleti (Призрак бродит по европе, призрак коммунизма)* yazılı çalışması ile milyonlerle ilgili şiirleri, Sorokin **Norm (Норма)** ve **Marina'nın Otuzuncu Aşkı (Тридцатая любовь Марины)** ve Kibirov'un mektup tarzında pastoral ve ağıt türünde şiir sanatı örnek gösterilebilir (Epstein, 2016: 84).

Rus Kavramcılığı ve onun güçlü bir yansıması olan Sots-art, 1960'lı yılların sonunda başlayan, 70-80'li yıllarda yükselişe geçerek Sovyetler Birliği'nin dağılma dönemine kadar maruz kaldığı yasaklara rağmen fiili olarak varlığını sürdürmeyi başarmıştır. Batı kavramcılığı ve Pop-art akımından etkilenen Rus kavramcılığı, bu etkileşim

* Задержанные российской таможней картины выставлены в Дрездене в виде репродукций Erişim adresi: <https://www.dw.com/ru/задержанные-российской-таможней-картины-выставлены-в-дрездене-в-виде-репродукций/a-2557379>.

süreci içinden kendine özgü yönleri olan Sots-art akımını yaratmıştır. 20.yüzyılın sonlarında dünya postmodernizmi ile Ruslara özgü Sovyet sosyalist gerçekçiliği arasında bulunan Sots-art, (Epstein, 2016: 85) çoğunluğu göçmen ve muhaliflerden oluşan sanatçı ekibi sayesinde Batı'da ciddi bir destek bulmuş, buna karşın Sovyet sanat anlayışına bir tepki olarak doğduğu kuruluş amacından giderek uzaklaşıp yüksek meblağlara alıcı bulan Pop-art benzeri ticari bir sanat akımına dönüşmüştür. Görsel ve yazılı olanı birleştirmesiyle Rus Kavramcılığının çarpıcı bir türünü oluşturan Sots-art, Sosyalist Gerçekçi anlayışı yıkıp onun postmodern anlamda onun yerini alan simulakrasını oluştur ve bu suretle Rus postmodernizminin erken safhasını meydana getirmiş olur.



3. BÖLÜM

POSTMODERN RUS YAZARLAR VE ESERLERİNİN İNCELENMESİ

3.1. Postmodern Rus Yazarlar Ve Eserlerinin İncelenmesi

1960'lı yılların sonunda ortaya çıkan Rus postmodern edebiyatı, temel olarak aralarında göçmen ve çoğunluğu muhalif kişilikleri ve sanatları ile ön plana çıkarmalarıyla yurt içi sürgüne ya da sosyal-edebi baskılara maruz kalan yazarların bulunduğu üç ana dalgadan oluşur. İlk ana akımı başlatan ve sonraki dalgalara da sirayet eden birinci kuşakta, Venedikt Yerofeyev, Andrey Bitov* ve Abram Terts gibi önemli isimler bulunur. Bu dönemin ilk ürünlerinden biri, Sovyet muhalif hareketin önemli bir figürü olan eleştirmen-yazar Terts'in, Yerofeyev'in **Moskova-Petuşki**'si ve Bitov'un **Puşkin Evi** ile yakın zaman diliminde 1966-1968 yılları arasında üzerinde çalıştığı ve 1971 yılında yayımlanan **Puşkin ile Gezinti (Прогулка с Пушкиным)** adlı romanıdır. Söz konusu eserde Terts, sağlam kaynaklara dayanan yarı anekdotik ve folklorik öğeleri Sovyet karşıtlığıyla harmanlamasıyla polifonik tarzda Sovyet sistemindeki *mono-tonluğu* eleştirir (Скоропанова, 2007: 86-87). Puşkin ile ilgili eserde yer verdiği anekdotlar özel bir yere sahiptir. Bu anekdotlar, güncel bir Puşkin imgesi ortaya çıkarmakla birlikte postmodern oyunun klasik bir taktiği olarak onunla kültleşmiş değerleri laubali bir şekilde bayağılaştırır. Terts'in postmodern edebiyat kurallarına uygun olarak inşa edilen bir diğer önemli eseri ise **Gogol'ün Gölgesinde (В тени Гоголя)** adlı romanıdır. Eser, şairin kendi amacını anlamadan ölümüyle başlar, Gogol'ün yeteneğinin ortaya çıkması ve fark edilmesi ile sona erer. Sinyavski'nin **Gogol'ün Gölgesinde** adlı eserinde ünlü yazarın özellikle **Ölü Canlar (Мертвые души)** ile **Müfettiş (Ревизор)** adlı eserlerinden söz ederek yazarlığı yaratıcılıkla eş tutan söylemleri ile ilgili alıntılara, biyografisine ve eserlerinin değerlendirilmesine sıra dışı bir şekilde yer verilir.

Sovyet edebiyatındaki ilk postmodern dalgalanmanın hemen akabinde şekillenen ikinci dalga, Rus kavramcı sanatı ile eş zamanlı bir oluşum gösterir. Kavramcı şairler Dmitri Prigov ve Lev Rubinstein'in Batı ve Rusya'da büyük yankı uyandırdığı

* Her iki yazarı da hem biyografî hem de eser bazında bu bölümde detaylı olarak inceleyeceğimiz için burada kısaca değinmeyi uygun gördük.

1970'lerin ortalarından 1980'li yılların sonlarına uzanan bu dönemde Saşa Sokolov, Vladimir Sorokin,*** Viktor Yerofeyev, , Yevgeni Popov, Mihail Berg gibi postmodern yazarlar yer alır. Rus dilinin yorgunluğunu anlatırken edebiyata “yeni paradigma yeni bir dil gerektiğini öne süren (Суродина, 1999: 73). Viktor Yerofeyev'in **Tüm Moskova (Вся Москва), Mahşer Günü (Страшный суд)** gibi eserlerinde grotesk-fantastik türde öyküler yer alır. **Anna'nın Bedeni ya da Rus Avangardının Sonu (Тело Анны или конец русского авангарда), Moskovalı İşçi (Московский рабочий), Seçme ya da Ser Kıyameti (Избранное или карманный апокалипсис) ve Üçüncü Dalga (Третья волна)** gibi derlemeleri bulunur. Yazarın, **Rus Güzeli (Русская красавица)** adlı erotik eseri Rus postmodernizminin önde gelen metinlerinden biridir. Romanda Rus edebiyatı ve felsefesinde incelenen milli düşünceler yeniden ele alınır. Örneğin Dostoyevski'nin dünyayı kurtaracak olan güzellik hakkındaki görüşleri, **Suç ve Ceza'da (Преступление и наказание)** kutsal ile günahın bir karışımı olan tasavvuf düşüncesi, ünlü Rus düşünür Vladimir Solovyov'un cinsel ilişkinin çocuk doğumuna değil, insanlığı kurtarma ve birleştirme yönündeki aşkla ilgili görüşleri bunlar arasındadır (Вагнер, 2007: 64).

İkinci dalga Rus postmodern yazarlardan biri de çağdaş absürt estetiğin milli köklerini ortaya çıkaran Yevgeni Popov'dur (1946-) **Neşeli Ruslar (Веселые руси), Dürüst Aşkı Bekliyorum (Жду любви не вероломной)** adlı derlemeleri ile **Yaşamın Mükemmelliği (Прекрасность жизни), Vatanseverin Ruhu ya da Ferfiçkin'e Mektuplar (Душа патриота или послание к Ферфичкину), Yeşil Müzisyenlerin Gerçek Hikayesi (Подлинная история зелёных музыкантов)** adlı romanları, kara mizah, parodi yüklü montaj edilmiş alıntılar açısından zengin olup folklorik öğelerle harmanlanmıştır. (Эпштейн, 2000:313).

Eleştirmen-yazar Mihail Berg (1952-) ikinci kuşak postmodern Rus yazarlarından bir diğeridir. Aynı zamanda bir kültür bilimci de olan Berg, daha ziyade Rus postmodern edebiyatının bir kültürel-felsefi soruna dönüşüne vurgu yapar. En önemli çalışması, Rusya'nın ve Rus kültürünün kaderini tartıştığı çarpıcı bir başlığa sahip olan **Рос и я (Ben de Büyüdüm)** adlı eseridir. Bununla birlikte aralarında

*** Saşa Sokolov ve Vladimir Sorokin çalışmamızın bu bölümünde kapsamlı olarak ele alınacaktır.

Satır Arası ya da Anıları Okurken, Belki de Yalnızca Vasili Vasilyeviç (Между строк, или Читая мемории, а может просто Василий Васильевич), Ebedi Yahudi (Вечный жид) ve Momemury (Момемуры) bulunduğu yedi roman kaleme almıştır (Скоропанова, 2007: 309).

İkinci kuşak dahilinde değerlendirebileceğimiz yazarlardan bir diğeri ise Sergey Dovlatov'dur (1941-1990) Varoluşçuluğu çağdaş bir boyutta yansıtan yazarın eserlerinde norm ve absürt olan arasında sürekli bir yer değiştirme söz konusudur. Bu değişkenlik, alt ve üst kavramlar ile birbirine zıt durum ya da olguların bir arada kullanılması olarak kendini gösterir. Buna karşın bu tezatlık, eserlerde bir çatışma yaratmadığı gibi kendi retoriğini güçlendiren bir rol de oynar. **Görünmez Kitap (Невидимая книга), Uzlaşma (Компромисс), Bölge (Зона), Puşkin Tepeleri (Заповедник)** gibi önemli eserleri bulunan yazarın sanatında postmodern gereksiz insan tipinin de örneklerine rastlanan yazar, aylak ve marjinal küçük insan tiplerine, ve alkolik leksikolojiye ait örneklere rastlanır. Dovlatov, toplumun dışına itilmeyi bakış açısına, yabancılaşmayı üsluba, yalnızlığı ise özgürlüğe dönüştürür (Генис, 2003: 72).

1980'li yılların sonunda başlayıp 1990 yıllarda yükselişe geçen üçüncü dalga Rus postmodern edebiyatı, *perestroyka*'nın yarattığı genel yumuşama ile birlikte ifade özgürlüğünün yanı sıra basın-yayın özgürlüğünün de sağlandığı *glasnost* dönemine denk gelmesinin bir avantajı olarak yazar ve eser çeşitliliği açısından en şanslı süreç olur. Bu dönemde önceki kuşaklara mensup yazarların yeni eserlerinin yanı sıra, aralarında Tatyana Tolstaya, Lyudmila Petruşevskaya, Timur Kibirov, Boris Akunin Viktor Pelevin, Eduard Limonov Lyudmila Ulitskaya, Valeriya Nabrikova, Vyaçeslav Pietsuk, Mark Haritanov, Vladimir Makanin, Lev Losev, Dmitri Bıkov, Mihail Levitin, Bahıt Kenjeev, Zufar Garayev ve İgor Pomerantsev'in bulunduğu zengin bir kadro yer alır.

Azazel (Азазель) Türk Gambiti (Турецкий гамбит), Leviathan (Левиафан), Ateşten Parmak (Огненный перст) vs. tarihsel ve dedektif romanları ile tanınan Boris Akunin'in postmodern yaklaşımı, tarihi keyfi bir biçimde yeniden kurgulaması ve bunu yaparken geçmişe saygısızlığını göstermesinde gizlidir. Yazar, Rus edebiyatının altın çağ olarak kabul edilen 19.yüzyılın kült eserleri ile Rus tarihinin

önemli olaylarını bilinçli bir şekilde eserlerinin tematik ve kurgusal oyununun bir parçası olarak kullandığı gerekçesiyle de eleştirilir. Alıntılar, Akunin'in eserlerini geç postmodernizme taşımakla kalmaz, aynı zamanda detektif süjesi merkezinde toplanan karakterleri de *homo postmodernicus'un* farklı suretleri olarak ortaya koyar (Липовецкий, 2008: 694). Akunin, yaygın görüşün aksine 19.yüzyılı bir şaşaa ve şatafatın yanı sıra adaletsiz, sefil ve yozlaşmanın yaşandığı bir dönem olarak da görür.

Bu arada çocukluk yaşamı ve dünyası Tatyana Tolstaya'nın eserlerinin temel konuları arasında başı çeker. Mükemmel metaforik detaylarla süslenen boş ve gündelik şeylerle çevrili kapalı bir dünyaya kaçma durumu yazarın klasik temasıdır (Глинтерщик, 2001: 88). Gerçeğin yerine hayali bir gerçekliği arzulayan zamansızlığı isteyen kahramanlar yaratılır. **Çember (Круга)** ile **Ateş ve Kül (Огонь и пыль)** adlı eserleri buna güzel bir örnek oluşturur.

Kadın edebiyatı bağlamında ele alınan Petruşevskaya'nın sanatı farklı karakterler, zengin konu çeşitliliği ve mitsel motifleriyle gündelik hayatın ve çağdaş dünyanın durumunu yansıtır. Petruşevskaya'nın klasik tipteki küçük insanı andıran kahramanları, bir körlükle yaşayan, kendi davranışlarının farkında olmayan kişiler olarak kendini gösterir. **Aşk (Любовь)**, **Müzik Dersleri (Уроки музыки)**, **Merdiven Boşluğu (Лестичная клетка)**, **Mavilikte Üç Kız (Три девушки в голубом)** adlı tiyatro eserleri kaleme alan Petruşevskaya'nın edebi sanatında, Rus ve dünya edebiyatına dayanan metinlerarası göndermeler de dikkat çeker. Bunlar arasında **Şairin Ölümü (Смерть поэта)**, **Midia (Медя)**, **Yeni Guliver (Новый Гуливер)**, **Yeni Faust (Новый Фауст)**, **Yeni Robinsonlar (Новые Робинзоны)**, **Kraliçe Lir (Королева Лир)**, **Köpekleri Olan Kadın (Дама с собаками)** adlı öyküleri bulunur.

Şiir, nesir ve piyes gibi farklı türlerde çalışmaları olan bir diğer postmodern yazar ise Lyudmila Ulitskaya'dır. Ulitskaya'nın **Zavallı Akrabalar (Бедные родственники)**, **Soneşka (Сонечка)**, **Neşeli Cenazeler (Весёлые похороны)**, **Çarımızın İnsanları (Люди нашего царя)** gibi düzyazı örneklerinin yanı sıra dramaturji türündeki eserlerinde metinlerarasılık, parodi, ironi, geçmiş kültürel değerleri yeniden düşünmek gibi postmodern yöntemler kullanılır. Ulitskaya'nın

özellikle **Rus Reçeli (Русское варенье)** adlı piyesi, Çehov'un **Vişne Bahçesi** adlı eserine öykünerek kaleme alınır. **Vişne Bahçesi**'nin bir devamı olarak kaleme alınan eserde karakter ismi bile Çehov'dan (Lopahin-Lepehin) alıntılanarak verilir (Абдуллина, Латыпова, 2016: 12).

Yaptığımız araştırmalar doğrultusunda, bahsi geçen isimlere ek olarak ünlü Rus şair İosif Brodski'nin şiirleri ile yakın zamanda yaşamını yitiren yazar Vladimir Makanin'in **Yeraltı ya da Zamanımızın Bir Kahramanı (Андерграунд или Герой нашего времени)** adlı eseri ve Dmitri Galkovski'nin (1960-) 19.yüzyılın pek çok edebi kişiliğini anıştırdığı hipermetni **Ebedi Çıkmaz (Бесконечный тупик)** adlı felsefi romanının da postmodern Rus edebiyatının örnekleri arasında gösterildiği tespit edilmiştir.

Çalışmamız, Andrey Bitov'un **Puşkin Evi (Пушкинский дом)**, Venedikt Yerofeyev'in **Walpurgis Gecesi ya da Komutanın Adımları (Вальпургиева Ночь или шаги командора)***, Saşa Sokolov'un **Budalalar Okulu (Школа для дураков)**, Vladimir Sorokin'in **Dört Cesur Yürek (Сердца четырех)** ile Viktor Pelevin'in **Omon Ra (Омон Ра)** adlı eserleri ile sınırlandırılmıştır. Adı geçen yazarların eserlerinin, dil-anlatım özellikleri açısından hem genel anlamıyla postmodern edebiyatın hem de Sovyet karşıtı temeliyle Rus postmodern edebiyatın en çarpıcı örneklerini oluşturmaları, kısıtlamaya gitme noktasında belirleyici olmuştur. Bununla birlikte ilk örneklerini sunan birinci dalgadan üçüncü dalgaya kronolojik bir sıralama eşliğinde yer verilen beş yazar ve eserinin geniş incelemesi sayesinde, büyümlü gerçekçilik, norm karşısında absürtlük ve yıkıcı söylemleriyle ön plana çıkan bu eserler arasında geçen yaklaşık otuz yıllık süreçte Sovyet gerçeğine olan bakışın evrimsel edebi yansımalarını değerlendirip gösterme fırsatı da doğmuştur.

3.1.1. Andrey Bitov

Rus postmodern edebiyatın öncü isimlerinden biri olan Andrey Bitov, 1937 yılında Leningrad'da doğar. Leningrad Savunmasının yapıldığı II. Dünya Savaşı sırasında,

* Yüksek Lisans tezimizde Yerofeyev'in en bilinen eseri olan Moskova-Petuşki'yi incelediğimiz için, bu çalışmamızda yazarın en önemli ikinci çalışması olan Walpurgis Gecesi eserini incelemeyi uygun gördük.

annesiyile birlikte önce Ural'a ve oradan da Orta Asya'ya göç eder. Savaşın sona yaklaştığı 1944 yılında Leningrad'a geri döner. Bitov'un çocuklukla ilgili ilk anılarını şehrin o dönemde şüphesiz en çarpıcı olayı olan Leningrad Savunması oluşturur. Küçük yaşlardan itibaren dağcılığa meraklı olan Bitov, 1953 yılında SSCB dağcı unvanını kazanır. 1957 yılında Leningrad Maden Enstitüsü'ne girer ve jeolojik gezilerde sondaj ustası olarak çalışır. Enstitüde *Edebiyat Topluluğu (ЛИТО-Литературное общество)* çalışmalarına katılır. Topluluğun kurucusu, şair Gleb Semyonov (1918-1982) tarafından yayımlanan derlemede Bitov'un ilk şiirleri yayımlanır. Bu toplulukta *Mutlak Avangardistler*, *Poçvennik* gibi çeşitli edebi çevrelerle de bir araya gelir.

Edebiyat ile arasındaki bağı güçlendiren Bitov, 1960 yılında Sovyet-Rus yazar Mihail Slonimski'nin (1897-1972) önderliğindeki edebiyat topluluğuna dâhil olur ve bu yıldan itibaren *Molodoy Leningrad* adlı almanakta yazmaya başlar. Edebiyatın yanı sıra tiyatroya da merak salan ve bu ilgisini 1963 yılında Moskova'da kurulan *Senaristler ve Rejisörler Yüksek Okulu'nda (ВКСП-Высшие курсы сценаристов и режиссеров)* aldığı eğitim ile profesyonel bir boyuta taşıyan Bitov'un ilk üç öyküsü **Ninenin Tası (Бабушкина пиала)**, **Pislik (Фиг)** ve **Yabancı Dil (Иностранный язык)** bu almanakta yayımlanır. Aynı yıl ilk hikâye derlemesi olan **Büyük Balon (Большой шар)** okuyucusuyla buluşur. Nitekim söz konusu derlemede yer alan **Hanım Evde Yok (Жены нет дома)** adlı öykü, Aleksandr Soljenitsin'in **Matrionanın Evi (Матрёнин дом)** öyküsü ile birlikte kahramanlarının aşağılayıcı ve sersemce tasvir edilmesinden dolayı parti ideologları tarafından kara listeye alınır (Скатов, 2005: 218).

Bitov, edebiyat dünyasına yeni adım atan bir yazar olarak Stalin sonrası dönemin uzun süren bulanıklığında başlayan ilk yazın denemelerinin bazılarında yaşadığı talihsizliğe rağmen **Aptekarski Adası (Аптекарский остров)** adlı öykü derlemesinin 1968 yılında yayımlanması ile birlikte hatırı sayılır bir üne kavuşur. Yirmi ayrı öykünün yer aldığı bu derleme, hem bir okur olarak onun edebi kişiliğini anlamak hem de onun sonraki dönemde üreteceği eserlerin bileşenlerini oluşturması açısından önemli bir kaynak teşkil eder. 1965 yılında Yazarlar Birliği'ne kabul edilen Bitov, bu yıllar itibariyle şiir ve düzyazı türünde pek çok eser üretir. İlk dönem eserlerinde yazar-kahraman-anlatıcı üçgeninde kurduğu bağlantılar,

yazarın ileriki dönemdeki eserlerinde içerik ve düşünce yoğunluğuyla daha da karmaşık bir hal alarak insanın kendini keşfetmesi konusu kalıcı tema olarak yerleşiklik kazanır (Морозов, 2017: 94).

Yazarın manevi dünyasının gelişmesinde senarist-yazar İnga Petkeviç (1935-2012), Rus volkan bilimci Heinrich Steinberg (1935-), şair Gleb Gorbovski (1931-2019) ile Viktor Golyavkin (1929-2001), Rid Graçev (1935-2004) ve Heinrich Şef (1937-1991) gibi yazarlar büyük rol oynar (Скатов, 2005: 217). Bitov'un edebi manada en beğendiği isimler arasında 20. yüzyılın en büyük yazarlarından satir ustası Mihail Zoşçenko (1894-1958) ile Andrey Platonov'dur (1899-1951). Platonov'a duyduğu sevgi ve yazar kimliğine verdiği önemi 2001 yılında yayımlanan **Platonov'suz 50 Yıl (Пять десять лет без Платонова)** adlı yazısı ile anıtsallaştırır. 2015 yılında ise Bitov, Andrey Platonov'un (1899-1951) anısına verilen edebiyat ödülüne layık görülür.

Bitov, siyasi ya da toplumsal meseleleri irdeleyen ve kolektif bilinçte bir uyanış yaratmak isteyen yazarlara nazaran insanın daha çok psikolojik ve ahlaki buhranlarını göstermeye çalışır. **Daça Bölgesi (Дачная местность)** adlı eserinin önsözünde Sovyet yazar Vera Panova (1905-1973) Bitov'un sanatını "(...) keskin düşünce, sanatsal ince görüş, insanın ruhsal yaşamına karşı tutkulu bir merak" sözleri ile açıklar (Казак, 1996: 49). Bitov'un sanatı, Rus halkına özgü soyut ya da somut değerler ile oluşları özdüşünsel olarak yorumlamasına karşın tipik bir *poçvennik* yazar yaklaşımı göstermemekle birlikte insan-peyzaj ve şehir gibi temaları sıkça işlemesiyle kent nesri türüne yakındır. Bitov, kendisini fazlasıyla bağımsız, bireysel (individüalist) bir yazar olarak tanımlar. Ona göre yazma eylemi, aşırı edebi okumaların sonucundan etkilenebilir ve yazar, kendini tarzını bulacakken başka bir yazara dönüşme tehlikesine düşebilir. Bu görüşünü ironik bir şekilde Puşkin'in **Yevgeni Onegin (Евгений Онегин)** adlı poemasını her seferinde farklı yerlerinden okuyup tam olarak hiç bitirmediği örneğiyle açıklar. Bireyci tarzına vurgu yaparken kolektif işlerden hazzetmediğini ifade eden yazar, ne ilginçtir ki, sırf bu yüzden futbol bile oynamadığını dile getirir (Битов, 2013: 10).

Bitov, hiçbir ideolojik görüşe bağlı ya da karşı olmayan bir yazar olduğunu ifade eder. Ona göre politik kavramların içerisi oyulmuştur ve siyasi irade yalnızca

simulakr olarak pragmatik amaçlara hizmet eder. Bu noktada yazarın kendi ifadesi, düşüncesinin çözümlenmesine yardımcı olur: “İktidar, insanları kandıran insanlar topluluğuna denir. Başka türlü hiç olmamıştır. İktidar, şan para, tüm dünyadakilerin birikimi olmasına rağmen alçaklar arasında bölüşülür. (...) Hiçbir şey verilmeyene ise halk denir”*. Bitov’a göre yalnızca zamanımızın tek kahramanı olan dil, iktidarı yıkmayı başarmıştır. Sovyet resmi dili, argosu, kamp jargonunu yıkıma uğratan Rus dili, her şeye rağmen, tüm anlatım özellikleri, zenginlikleri ve dil dünya görüşü ile ayakta kalmış; yazar da bu incelikli dil aracılığıyla bireyselliğinden ödün vermeyen yaratıcı bir yazar olma çabasını sürdürmüştür. Kendisini muhalif olarak addedenlere karşı yalnızca uçlarda yaşayan bir yazar olarak istediği şeyi istediği şekilde yazma arzusunda olduğunun altını çizer. Ona göre yazar, kendi kişisel deneyimlerinin bir parçasını paylaşan kişidir. Yazın süreci ve düşünce dünyası doğrultusunda edebi türleri karıştırmaktan keyif alan Bitov, edebi kimliğini onun gibi dünyadan koparılmış yetişkin çocuklar için yazan bir çocuk yazar olarak niteler. Andrey Bitov’un yaşamı ve *şestideyatniklerin* onunla ilgili anılarının paylaşıldığı bir televizyon programında edebi kişiliğini özetleyen Rus yazar Vasili Aksyonov, Bitov’dan söz ederken onun soyadına dikkat çeker. Rusça’da *bum*, İngilizce’de ise *beat*** karşılığindeki *vurmak* anlamında olan bu sözcükten türeyen soyadının süregelen edebiyat anlayışını kırıp geçen tarzı ile örtüştüğüne vurgu yapar.***

İlk dönem eserlerinden başlayarak tüm sıra dışılığı ve çığır açıcı ile Rus edebiyatına yeni bir soluk kazandıran Bitov’un hem Rusya’da hem de Batı’da tam anlamıyla bir yazar olarak kabul gördüğü en önemli eseri **Puşkin Evi** adlı romanıdır. Roman, tüm dünyanın tanıdığı kültürel bir sembolü olan ve yazarın hiç gitmediği Puşkin Evi’ndeki akşam nöbeti sırasında kurumda çalışan iki kişi arasında yaşanan bir rezaleti konu alan ve ünlü Rus biçimci Boris Eyhenbaum’un (1886-1959) öğrencisi edebiyat bilimci-eleştirmen Boris Buhştab’ın (1904-1985) anlattığı bir anekdottan hareketle doğar. Olayın bir anekdot olmasından dolayı yazarın süjeyi tam olarak

* İlya Rıvkin, Sergey Moreyno ve Nune Barsegyan’ın Bitov ile gerçekleştirdiği röportajdan alıntılanmıştır. Tam metin için bkz: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=news&id=100851>.

** Aksyonov Beat sözcüğünü 1950’li yılların kural tanımaz ve alkolik yazarlarından oluşan Beat Kuşağı’na gönderme yapar. Video için bkz: Andrey Bitov, Liniya jizni, <https://www.youtube.com/watch?v=8uzRrYVWKY>

*** Lev Lazarenko tarafından Russkaya Gazeta’da yayımlanan röportajın metninden alıntılanmıştır. Röportajın tam metni için bkz: <https://rg.ru/2015/06/07/reg-cfo/bitov.html>.

oturtamaması, anekdotla ilgili erişebileceği alanların sınırlı olması ve bu sebeple de kendi sesini duyurduğu aralıksız açıklamalar yapma zorunluluğu hissetmesiyle eserde sıradan bir romanın kuruluşunda yer alan anlatısal, anlamsal ve biçimsel yapıları yerle bir etmesi söz konusudur.

Gençliğinden beri Puşkin'e özel bir ilgi ve yüceltici derecede saygı duyan ve onun yaşamını, Goethe, Byron, Griboyedov, Tyutçev gibi çağdaşlarıyla olan ilişkilerini irdelediği deneme ve makalelerini **Puşkin ile İlgili Anılar (Воспоминание о Пушкине)** adlı eserinde kitaplaştıran Bitov, Sovyet sanatçı ve senarist Rezo Gabriadze (1936-) ile birlikte oluşturduğu ve ressamın çizdiği karikatürlere eklediği kısa notlarla derlenen **Puşkin Yurtdışında (Пушкин за границей)** adlı çalışması Puşkin'e ithaf ettiği ilginç çalışmalardan bir diğeridir. Osmanlı-Rus Savaşı'nın yaşandığı yıllarda Rus ordusu ile birlikte Erzurum'a gelen ve buradaki izlenimlerini **Erzurum'a Yolculuk (Путешествие в Арзурум)** adlı eseriyle kitaplaştıran Puşkin, bunun haricinde yaşamı boyunca hiç yurtdışına çıkmamıştır. Yazarın 1961-1971 yılları arasında üzerinde çalıştığı ve bir *Petersburg metni* olarak kendi ifadesiyle *anti-ders kitabı** olarak nitelediği **Puşkin Evi** romanı, Puşkin'i ve onunla birlikte kültleşmiş kültürel bir değer ordusunu da zaman ötesinde bir yolculuğu çıkararak Rus edebiyat tarihinde yeni bir dönüşümü başlatmasıyla postmodern edebiyatın Rusya'daki mihenk taşlarından birini oluşturur. 1971 yılında tamamlanmasının ardından roman *samizdat* olarak edebiyat ve yayın çevreleri arasında yer edinmeye çalışır. Siyasi yönü olmamasına karşın yine de eserinin yayımlanmayacağına inanan yazar, kitabının alıştırıcı dozlar halinde parça parça olarak okuyucuya sunulmasını umar. Ancak roman Sovyet yönetimi tarafından muhalif bulunduğu için tamizdat olarak 1978 yılında *Ardis* adlı Amerikan yayınevinde ve hemen sonrasında *Metropol* adlı samizdat dergide yayımlanmasının ardından Rusya'da resmi olarak ancak glasnost döneminde, 1987 yılında *Noviy mir* dergisinin 10. sayısında okuyucuyla buluşabilecektir.

Başta bir öykü olarak tasarlanan roman türündeki eser, yazarın olağanüstü kurgu yeteneği ile okur-anlatıcı-yazar arasındaki sınırları silikleştirmek suretiyle

* 19.yy ve Sovyet geçmişi şimdiki aktaran yazar, geçmişi, onu gölgeleyen izlerden uzaklaştırarak hem bir eleştirmen-yazar hem de kültür bilimci kimliğiyle yansıması sebebiyle eserini şaka yollu olarak bu ifade ile tanımlar. Detaylı bilgi için bkz: Ирина Скоропанова, (2007), Русская постмодернистская литература, Флинта-наука, Москва, с.114.

başkahramanı Lyova'nın yaşamı (kişisel ve akademik) içine Puşkin, Tyutçev, Çernişevski, Turgenyev, Aleksandr Blok gibi Rus edebiyatının önde gelen şair ve yazarlarının eserlerini alıntılar, göndermeler yoluyla kahramanına kendi edebi denemesini gerçekleştirme fırsatı verir. Rus edebiyatının klasik eserlerine karşı özel bir hassasiyeti olan Bitov (ve ana kahraman) için eser, özellikle Rus edebiyatının Altın Çağ'ı olarak adlandırılan 19.yüzyıla ait yazarlar-şairlerin isimleri ve eserlerine ait parçalar bütününe yayılıp anlatıya monte edilerek yeniden kodlama eşliğinde kendini açığa çıkaran metinlerarası yapıyı oluşturan unsurlar olarak yer alır.

Özdüşünümsel ve otoeleştirel bir yapıya sahip olan *genometnin** (kendi) eleştirisine **Yakın Geçmiş (близкое ретро)** adlı başlıkta verilir. Bununla birlikte eser, aynı zamanda Bitov'un yazarlık tanımı yaptığı, bir kahramanın nasıl kurgulanacağına dair bilgiler verdiği ilginç bir yazın örneğidir. Bitov'un *otoedebiyatı*** hem eserin yazarı hem de kahramanı olarak bir ikililik sergiler. Farklı anlatım stillerinin birleştiği eserde yazar, olayları yorumlayan kişi olarak birden çok anlatıcı, kahramanlar ve yazar arasında el değiştiren birden çok maske takınır. Roman, anlatım özelliklerinin yanı sıra tarihsel manada *altmışlar kuşağını* Devrim ve Stalinizm olarak ayrılan Rus geçmişi ile uzlaştırma olarak okunabilir (Vladiv-Glover, 2016: 99). Tarih, kültür ve edebiyatı bir mozağe dönüştüren **Puşkin Evi**, yazarın sanatının üstün bir örneği olarak Fransa'da yayımlanmış en iyi yabancı dildeki roman, Batı Almanya'da Puşkin Ödülü ve yine Fransa da bu alana yaptığı katkılardan dolayı verilen *Sanat ve Edebiyat Nişanı (Chevalier des Arts et des Lettres)* olmak üzere Bitov'a üç önemli edebiyat ödülü kazandırır.

Puşkin Evi'nin başarısının ardından 1980'li yılların sonunda edebi yeteneği ve başarısı tasdik edilen Bitov, Amerika'ya gider ve orada pek çok edebi ve akademik faaliyete katılır. Bunun yanı sıra Wesleyan, Princeton ve New York üniversitelerinde de dersler verir. Amerika'da bulunan Bitov'a 1989 yılında Sovyetler Birliği'ne yaptığı bir ziyaretteki konuşmada bu ülke hakkındaki izlenimlerinin sorulması üzerine

* Edebiyat teorisyeni ve düşünür Julia Kristeva'ya göre sonsuz göstergeler ile semiyotik süreci ve sembolün gelişini içeren bir metin türüdür. Юлия Кристева, (2013), Семиотика: Исследование по семианализу. Академический проект, Москва. с.194.

** Kahramanın yazar üzerindeki etkisini belirten bir ifade.

“dünyayı boşuna bunca zaman bizden gizlememişler” şeklinde cevap verir.* Yazarın yurtdışı tecrübesi edindiği bu yıllar aynı zamanda edebi üretiminin en verimli olduğu bir dönem olur. 1986 yılı itibariyle yazarın aralarında **Seyahat Kitabı** (Книга путешествий), **Romandan Makaleler** (Статьи из романа), **Gürcü Albümü** (Грузинский альбом), **Yeni Guliver** (Новый Гуливер), **Yağmurdan Sonraki Perşembe** (В четверг после дождя) ve **Uçur Giden Monahov** (Улетающий Монахов) adlı çalışmalarının bulunduğu otuz eseri daha okuyucuyla buluşur.

Bitov, 1991 yılında şair Bella Ahmadulina ve İosif Aleşkovski (1929-) ile yeraltı edebiyat topluluğu olan *Vagaj’i* (Багажъ) kurar. Bu yıldan itibaren *Rus Yazarlar Kulübü’nün* (Русский пен-клуб) başkanlığını yapar. O dönemin yazarın en verimli yılları olduğu söylenebilir. **Daça Bölgesi**, **Aptekarski Adası** (Аптекарский остров), **Yaşam Tarzı** (Образ жизни), **İnsanın Günleri** (Дни человека) gibi psikanalitike yaklaşan eserlerinin yanında **Tek Ülke** (Одна страна), **Çocukluk Arkadaşına Yolculuk** (Путешествие к другу детства), **Ermenistan Dersleri** (Уроки Армении), **Tekerlek** (Колесо), **Coşku** (Азарт) gibi gezi notları, röportajlar, anılar ve denemelerden oluşan, insan ve tabiat arasındaki ilişki gibi yaşamın içindeki farklı olaylar üzerine görüşlerini paylaştığı eserler üretir.

1995 yılında ise **Kateşistler** (Оглашенные) adında dört farklı bölümden oluşan ve içerisinde **Kuşlar ya da İnsanın Kateşizmi** (Птицы, или оглашение человека), **Peuzajdaki İnsan** (Человек в пейзаже) **Maymunu Beklerken** (Ожидание обезьян) adlı öykülerini içeren eseri yayımlanır. 1996 yılında *Playboy* dergisinde yayımlanan **Aşkla Alakalı Bir Şeyler** (Что-то с любовью) adlı eserindeki sözde bir çevirmen gibi davranarak A. Tired Boffin adında uydurma bir yazarın hikâyelerini İngilizceden Rusçaya çevirerek yayımladığı yansıma romanı niteliğindeki **Simetri Öğretmeni** (Преподаватель симметрии) eseri son çalışması olarak 2008 yılında yayımlanır. Hem bir yazar hem de bir şair olmasının yanında edebiyat ve sanat ile ilgili makaleler kaleme alır, ayrıca **Küçük Kaçak** (Маленький беглец), **Sezonun Karanışı** (Закрытие сезона), **Perşembe Günü ya da Hiçbir Zaman** (В четверг или больше никогда), **Üç gün ve İki Yıl** (Три дня и два года) adlı

* Встреча с писателем Андреем Битовым в концертной студии Останкино (1989) (38.47-50) Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=jTFb57_3Wv0.

filmlerin senaryosunu yazmış, bununla birlikte 1986 yapımı olan **Başkasının Yabancı Güvercini (Чужая белая и рябой)** adlı filmde rol alır.

Postmodern edebiyatın temel silahı olan söz sanatları (retorik), heteroglossia ve yeniden kodlama, Bitov'un eserlerinde sıklıkla yararlandığı yöntemlerdendir. Klasik bir örnek olarak yazarın **Bahçe (Сад)** adlı erken dönem öyküsünde Dostoyevski'nin **Suç ve Ceza (Преступление и наказание)** romanındaki *bizler titreyen aşşağılık varlıklarız (мы дрожащие твари)* ifadesinin *tuhaf yazar* adlı kahramanın dilinden "Tanrım! Ne kadar da küçük varlıklarız biz" sözleriyle dolaylama yoluyla yeniden yapılandırılması gösterilebilir. Dostoyevski'nin **Yeraltından Notlar (Записки из подполья)** eserinin adına göndermede bulunarak kaleme aldığı ve notlardan oluşan **Köşe'nin Ardındaki Notlar'da (Записки из-за угла)** adlı eserinde ise yazar, yaşamı bir aldatmacaya benzetir ve aldatmaca ile oyuna dönen yaşam, edebiyata girdiğinde aynı oyuncu tavrını sürdürür. Nitekim Bitov'un gerçekçiliğe bakış açısı içinde bu oyuncululuğu barındırır: "Gerçek olmamak-yaşamın koşulu. Her şey yer değiştirmiş ve yan yana mevcut, bir adım ötede belirlenenden. Gerçeklik düzeyinde sadece Tanrı yaşamış. O gerçeklik. Geri kalan her şey bölünüyor, çoğalıyor, kısalıyor, kısaca siliniyor." (Bitov, 2015: 379).

Salt gerçeklikten bağımsız olarak yaşamı şiirsel olarak kavrama ve denemecilik (essayism) ruhu yazarın sanatsal yönteminin baskın özelliklerini oluşturur (Скоропанова, 2007: 218). Anlatım özellikleri, türsel zenginliği ve geçişliliği açısından Rus edebiyatının klasik yapısını yıkan bir yazar olan Bitov'da küçük insan, yazarın bireyci tutumu doğrultusunda maksimum özgürlüğü taşıyabilen kişiler olarak betimlenir. Temel anlamda toplumsal hiyerarşinin altlarında gezinen küçük insan, materyalist yaşamın içindeki tutunamayanların arasına yerleşse de bireyciliği ve buna bağlı olarak ruhsal anlamda derinlik ve özgünlüğü en üstte yaşayan tipi oluşturur. Bitov'un fiziksel özelliklerinden çok psikolojik dünyalarıyla ön plana çıkan kahramanları, ideolojik değil varoluşsal sebeplerden dolayı kendini gerçekle bağdaştıramaz (Скатов, 2005: 218). Nitekim yazarın edebiyat anlayışı da post-modern felsefenin edebiyat ile koşutluk kuran görüşleriyle örtüşmektedir. Edebiyat, Bitov'a göre gerçekçi olmak gibi bir kaygı taşımamalıdır; çünkü edebiyatın aracı olan dil ve dilin tavrı olan üslup, kişinin parmak izi gibi özel ve gizlidir.

Postmodern Rus edebiyatında Saşa Sokolov'un yanında sözcüklerin gücünden yararlanmak suretiyle kendini en çok gizleyebilen yazarlardan biri olan Bitov'u yönetim baskısı yazmaktan çok yaşam tarzından alıkoymuştur. 60'lı yılların bir yazarı olmasına rağmen Bitov, Sovyet yazınının dışına çıkabilen, kendi dünyasını yaratabilen yazarlardan biri olmuştur. Venedikt Yerofeyev'in ardından ayık olmayan mantığıyla bedenden düşünceyi ayırabilen Bitov'un eserlerindeki temel çatışmayı peyzaj ve insan arasındaki karşıtlık oluşturur. Bu temel düşünce, yazara da kahramana da huzur vermez. Anlatmayan, konuşmayan doğa, insan sayesinde kaotik bir uyum yaratır (Генис, 2003: 40-45). Rus edebiyatçı ve eleştirmen Dmitri Bıkov (1967-), Andrey Bitov'un ölümünün ardından kaleme aldığı yazısında onun kendisine hiçbir yükümlülük ya da kalıba girmeyecek kadar büyük bir özgürlük sağladığına dikkat çekerek bu özgürlüğün onu 60'lı 70'li yılların klasik türlerini benimseyen bir yazar olmaktan çıkardığına ve bu sayede edebiyatmerkezci olmayan bir yazın anlayışı ortaya koyduğuna vurgu yapar.*

Bitov için edebiyatın dışına çıkan yazma eylemi, kararlaştırılan bir konu ya da başlığın ötesine geçebilen, dönüşlü ve geçişken bir sürecin adıdır. Bu bağlamda tamamlanmış olsa da her bir eseri adeta bir taslak gibi başka eserlerinin doğuşuna zemin hazırlar. Roman ve öykü yazımını birbirinden ayıran yazar, özellikle roman türündeki eserlerindeki her bir başlığı parçalı yazına örnek teşkil edecek şekilde birbirinden bağımsız olarak düzenlese de dayatmacı bir bütünlük kaygısı kendini hissettirir. Bitov'un sanatında *yazılmamışlık* (*ненаписанный*) ya da postmodern edebiyatta daha sık kullanılan adıyla *tam söylenmemişlik* (*недосказанность*) durumu önemli bir rol oynar. Yazar, bu duruma **Coşku ya da Yazılmamış Olanın Kaçınılmazlığı (Азарт, или Неизбежность ненаписанного)** adlı denemesinde genişçe yer verir. Kaleme almaya koyulduğu eserlerinin başlık ve içerik bağlamında nasıl başlanıp nasıl sonuçlandığını (ya da sonuçlanmadığını), başka bir deyişle tamamlanmamışlıklar arasında nasıl geçişler yaptığını çarpıcı bir dille anlatır. Bitov'un diğer denemesi **Bir Kahraman Olarak Edebi Kahraman (Литературный герой как герой)** adlı eserinde yazar, 65 yaşında ve

*Дмитрий Быков (2018). Своя воля. Умер Андрей Битов. Erişim adresi: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2018/12/04/78798-svoya-volya>.

grafofobiden (yazma fobisinden) mustarip olduğunu ve son iki yıldır rüyasında tamamlanmamış eserler gördüğünü ifade eder.*

Eserler ve tarihi açıdan dönüm noktası taşıyan olaylar arasında kimi zaman bilinçli olarak yaratılan kimi zamansa kasıtlı olarak bilinçdışının gölgesinde bırakılan doğrusallıklar ile Bitov'un eserleri zamansal açıdan ilginç denk düşüşler gösterir. Örneğin, yazarın Sovyetler Birliği'nin 50. yıldönümünde **Daça Bölgesi** ve 1968 yılında Sovyet ordusunun Çekoslavakya işgali sırasında **Aptekarski Adası** adlı eserleri ortaya çıkar (Битов, 1997: 110). Lyova'nın öyküsü de Sovyetler Birliği'nin 50. yılının kutlandığı günde yaşanır ve biter. Yine tarihsel bir dayanağı olan **Maymunu Beklerken** adlı romanı, 1984 yılını tarihsel fon alan ve alt metinde George Orwell'in antiütopyası **1984** ile Sovyet muhalif Andrey Amalrik'in **Sovyetler Birliği 1984 Yılına Kadar Ayakta Kalabilecek mi?** adlı eserlerindeki tartışma ve tespitlerden izler taşıyarak kaleme alınmış ve eleştirmen-yazar Lev Anninskiy'in (1934-) ifadesiyle imparatorluğun çöküşü ile ilgili bir öykü, gizemli, sessiz bir ağlayıştır (Скоропанова, 2007: 219).

Bitov için tarihsel bir değere sahip olan Petersburg, Puşkin, Gogol ve Belıy'da olduğu gibi yalnızca bir şehir değil aynı zamanda da bir kahramandır. Yazarın, sıradan peyzaj olmanın çok ötesinde olan Petersburg şehri ile kültürel ve turistik anlamda kalıcı mirasa dönüşen bir anısı vardır: 1994 yılında yazar *Altın Ostap* (Золотой остап) adlı bir hiciv-mizah festivalinde kentin kalbi olan Fontanki'ye şehrin efsanesinden hareketle *Чижик-Пыжик* adlı ispinoz-iskete cinsi kuş heykeli yapılmasını teklif eder. Bu düşünce hayata geçirilir, fakat kuşun pek çok kez çalınması hatta bir keresinde Zoşçenko'nun mezarının başında bulunmasıyla kalıcı olmaz. Bunun üzerine aynı yıl Bitov, senarist ve ressam olan arkadaşı Rezo Gabriadze ve Sovyet heykeltıraş Vyaçeslav Buhaev (1946-) ile bu projeyi nihai olarak gerçekleştirir (Авласенко, 2018: 79). Bitov'un fikri ile şehre kazandırılan bu kültürel yapı, bugün bile pek çok turistin ziyaret ettiği ve dileklerinin gerçekleşmesi için üzerinde duracak şekilde bozuk para atmayı çalıştıkları bir anıt olarak varlığını korumaktadır.

* Андрей Битов, литературный герой как герой. Рассуждение в жанре интеллектуального примитива. Erişim adresi: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2004/1/bitov15.html>

Sonuç olarak Andrey Bitov'un, kullandığı sıra dışı biçim-üslup özellikleri, üstkurmaca ile kurguladığı kaotik anlatısı ve onun içinde bir yerde canlandırdığı Petersburg dokusu (metni) ile Rus edebiyatına bilinçli olarak postmodern dönüşümü kazandıran ilk yazar olduğu söylenebilir. Bitov, gerek denemelerinde, gerekse de edebi eserlerinde uyguladığı teknikler ve sözmerkezci (logocentric) yaklaşım ile Sovyet tarihinin durgunluk döneminin sessizliğini üretken bir çoksesliliğe dönüştürmeyi başarmıştır. Postmodern anlayışa uygun olarak geçmişini silip atmak yerine ondan şimdikiyi yaratmayı başaran yazar, geçmişin anısına saygı duyarak onu çifte varoluş halinde yer yer yeniden canlandırır. Hiçbir akım ya da yönelime dâhil olmadan bireysel yazmanın izinden giden Bitov, sözcüklerin gücünden sonuna kadar yararlanarak yarattığı edebi mirası ile Rus edebiyatında köklü bir değişimin fitilini ateşlemiştir. Yazar, kahramanlarını fiziki birer varlık olmaktan çok iç dünyaları, arayışları, ötekine dönüşme süreçlerini derin bir psikolojik ekseninde, yok oluş ve varoluş arasındaki uzamda gezinen kişiler olarak çizer. Bir edebi kahraman, yaratıcısına nasıl bütünüyle yabancılaşamazsa Bitov'un her zaman sahip çıktığı kahramanları da tüm gerçeküstücülük içinde ne kadar kendinden uzağa gizlenirse gizlensin bir yerde -yanlışlıkla da olsa- onun ayak izine basacaktır.

3.1.1.2 Andrey bitov'un puşkin evi

Puşkin Evi, zengin metinlerarası yapısı, belirli bir olay örgüsü ve konudan yoksun olarak görünen şekliyle akademisyen kökenli bir aileden gelen Lyova Odoyevtsev adlı ana kahramanının babası, amcası, dedesi ile çocukluk arkadaşı Mitişatyev ile gönül ilişkisi kurduğu Faina, Albina, Lyubaşa adlı karakterler etrafında şekillenen kişisel ve akademik yolculuğunun, başka bir ifadeyle gelişiminin, Rus kültürü ve edebiyatının Petersburg peyzajı ile harmanlandığı parçalı bir romandır. Kaynağının anekdot olması sebebiyle başta bir öykü olarak tasarlanan eser, yazarın olağanüstü üstkurmaca yeteneği sayesinde okur-anlatıcı-yazar arasındaki sınırları silikleştirmek suretiyle başkahramanı Lyova'nın yaşamı (kişisel ve akademik) içine Puşkin, Tyutçev, Çernişevski, Turgenyev, Aleksandr Blok gibi Rus edebiyatının önde gelen şair ve yazarlarının eserlerini alıntılar, göndermeler yoluyla kahramanına kendi edebi deneyimini gerçekleştirme fırsatı verir. Rus edebiyatının klasik eserlerine karşı özel bir hassasiyet taşıyan Bitov ve ana kahraman için

özellikle Rus edebiyatının Altın Çağ'ı olarak adlandırılan 19.yüzyıla ait eserlerdeki zengin edebi içerik, eserinin bütününe yayılan ve anlatıya monte edilen şizofrenik göstergeleri ile anlatının anlaşılır kılınmasını sağlayan yegâne metinlerarası unsurları oluşturur.

Lyova, aile ilişkileri ile başlayan hikâyede babanın dededen, oğulun ise babasından nefret etme duygusu, birbirinin yerini almaya dönüşen karmaşık bir sürecin ilk ipuçları olarak kendini gösterir. Bilimler Akademisi Puşkin Evi'nde çalışan ana kahraman, önce esaretten dönen *Dickens Amca* (Dmitri Yuvaşov) ile tanışır ve daha sonra onun sayesinde dedesi Modest Platanoviç'in hayatta olduğunu öğrenir. Sosyal bilimci olan dedesinin çalışmalarını okur. Amca ve Dede ve onların tanıdıkları olan Rudik, Koptelov ile başlayan süreç, Lyova'nın çocukluk arkadaşı olan Mitişatyev ve üç farklı kadın figürü dâhil olur. Bu üç kadın arasında Albina ve Lyubaşa, tutkusuz dürtülerin göstergeleri olurken Mitişatyev'in tanıştırdığı Faina, Lyova için arkadaşından bile kıskandığı vazgeçilmezi, başka bir deyişle ötekinin arzusunun karşılığı olur. Lyova'nın hem dostu hem de düşmanı olan Mitişatyev ile yüzleşmesi sonucunda anlatının yükselişe geçtiği düello sahnesi yaşanır. Düello sahnesi, Puşkin ile Fransız ressam d'Anthes arasında yaşanmış düellonun tam anlamıyla bir parodisini oluşturur. Roman içinde özne olarak (edebi anlamda) yapıbozumuna uğratılan Puşkin'in düelloda kullandığı maskenin anıştırılmasıyla parodik bir nesneye dönüştürülür: "(...) Yeni bir oyuncak buldu: şimdi Mitişatyev elinde Puşkin'in ölüm maskesiyle zıplıyordu" (Bitov, 2015: 349). Düello sonucunda ise Lyova yere düşer, ancak hayatta kalır. Albina ve Dickens Amca sayesinde Puşkin Evi'nde işler kısa sürede yoluna girer. Müdür yardımcısı onu yanına çağırır ve Amerikalı bir yazara Petersburg'u gezdirme görevi verir. Sonrasında yalnız kalan Lyova, Neva nehri üzerinde Puşkin'in **Bakır Atlı (Медный всадник)** manzarası eşliğinde başladığı noktaya döner: "*Leva gözlerimizin önünde altın rengine bürünen Bakır Atlı silüetini arkasına alıp kayarak giderken, sanki Leva Yevgeni olmuş...*" (Bitov, 2015: 362)

Anlatının pek çok yerinde farklı suretlerde kendini gösteren yazar eseriyle ilgili olarak okuyucuya kinayeli bir açıklamada bulunur: "Bu romanı okumaya kalkışmak için edebiyatı iyi bilmek hiç de zorunlu değil-ortaokul bilgisi (ülkemizde ortaokul eğitimi mecburidir) yeterli olacaktır. Yazar bilerek okul müfredatının sınırlarını

aşmaz” (Bitov 2015: 381-382). Yazarın, romanını ironik bir biçimde “kısıtlı” diyalojik-semantik ilişkilerle donattığını ima ettiği açıklamasıyla Lev Tolstoy’un (1828-1919) ismine açık bir göndermede bulunan ana kahramanı Leva* ile başlayarak Rus klasikleri ile diyalog kurma yönünde ilerleyen metinlerarası etkileşim süreci, okuru 19.yüzyıl Rus Edebiyatı’nın zaman tüneline bir yolculuğa çıkarır. Bitov, kahramanı Lyova’nın Rus edebiyatına yeni bir bakış açısı kazandırma çabasını şu sözlerle destekler: “Edebiyat, tanrıya şükür spor da değildir, bilim de değildir- ondaki başarılar formül ve rekorlar halini almaz, onda bir ve aynı konular, farklı bireyselliklerin ortaya attığı konular daha değerli olabilir, onda aynı zamanda ve farklı zamanda bağımsız olarak benzer biçimler ortaya çıkabilir. (...) Yeni biçimlerin doğması ve tekrarlanması karmaşık bir şekilde olur: dehalar kural olarak yenileri almaz, onlara kadar birikmiş olanların sentezini yapar” (Bitov, 2015: 422-423).

Çağdaş Rus edebiyatının, özellikle de parodi yönteminin önde gelen araştırmacılarından olan akademisyen Vladimir Novikov (1948-), **Puşkin Evi**’ni parodiye dayalı alıntı-gönderme gibi yöntemlerden yararlanan metinlerarasılık bağlamında değerlendirir. Epigraflarda Çernişevski’nin **Nasıl Yapmalı (Что делать?)**, Nikolay Lermontov’un **Zamanımızın Bir Kahramanı (Герой нашего времени)**, Puşkin’in **Bakır Atlı** ve Dostoyevski’nin **İnsancıklar (Бедные люди)** adlı eserlerinin karışımından oluşturduğu **Zavallı Atlı (Бедный всадник)**, Baratinski’den Fyodor Sologub’a uzanan otuz epigraftaki açık alıntılar ile sayısız örtük alıntıya dikkat çeker. Ana kahraman Lyova Nikolayeviç Odoyevtsev’in isminin belirlemede Dostoyevski’nin **Budala (Идиот)** adlı romanının protagonisti olan Prens Lev Nikolayeviç Mişkin’den etkilenme, Lyova’nın ebedi aşkı Faina’nın ismi ise ünlü Rus sembolist şair Aleksandr Blok’un aynı adı taşıyan şiir derlemesinden esinlenme söz konusudur (Новиков, 1988: 229). Bununla beraber eserde Dmitri Pisarev (1840-1868), Mihail Bahtin (1895-1975), Boris Pasternak (1890-1960), James Joyce (1882-1941), Yuri Tınyanov (1894-1943) vs. gibi önemli isimlerden söz edilmesi, hatta bazıları hakkında özellikle şerhler kısmında bilgi verilmesi metnin kültürel dokusunu zenginleştiren semboller olarak yer alır.

* Lev isminin küçültme, samimileştirme şeklindeki hali. Rusça okunuşuyla Lyova.

Lyova, içsel gelişimi ile eş zamanlı olarak akademisyen olan babası ve dedesinin gölgesinde yarattığı simülatif akademik dünya içerisinde Rus edebiyatının mitsel örneklerine yapıbozumcu bir eleştiri getirmeye çalışır. Onun, yazar tarafından Rus kültürünün *sfenksi* olarak adlandırılan (Bitov, 2015: 378) Aleksandr Puşkin ile Mihail Lermontov ve Fyodor Tyutçev'i karşılaştırdığı bilimsel nitelikte olmayan çalışması, Bitov'unakilere benzer şekilde öznel bir deneme, sanatsal bir çalışma olarak kendini gösterir. Lyova'nın yayımlanmamasına rağmen pek çok kişi tarafından büyük bir ilgiyle okunan çalışma söz konusu şairlerin şiirleri ve edebi sanatlarının analizlerinden çok *anlatıcının ifadesiyle* "biçim yerine içerik ile alakalı olmasıyla bilimsellikten uzak ve kendi deneyimi olup ne Puşkin ne Lermontov ne de Tyutçev hakkındadır". (Bitov, 2015: 114). Puşkin ve Lermontov'un **Peygamber (Пророк)** başlıklı aynı adı taşıyan şiiri ile Tyutçev'in **Delilik (Безумие)** adlı eseri Lyova'nın makalesinde ele alınır. Başlıktaki benzerlik dışında şiirlerin Leva açısından bir diğer ortak noktası da üç şair gibi kendisinin de 27 yaşında olmasıdır. Bu yaş, Leva'ya göre artık insanın bilinçlendiği ve havai olamayacağı bir yaştır. Leva'nın bu ilginç bağlantısı, Lermontov'un **Peygamber** adlı şiirini Puşkin'e ithafen yazması ve Tyutçev'in **Delilik** adlı şiirinin Puşkin'in "*Tanrı delirmeme mücade etmiyor.*" dizeleri ile mantıklı bir zemine oturtma kaynaklı olabilir.

Ortak sembollerden yararlanmış olmalarına rağmen kendi imgelemlerini yaratmayı ve bu sayede oluşturdukları özgün edebi kimlikleriyle tarihe adını yazdırmayı başarmış bu üç şair içinde Lyova, Puşkin'i ayrı tutarak onu en üst noktaya taşır. Eserini Rus dilinin en büyük şairi ile kutsallaştıran Bitov için de Puşkin bir özgürlük timsalidir. Yazar, kendisiyle yapılan bir röportajda bu düşüncesini "*Pek çokları için olduğu gibi benim için de Puşkin özgürlüğün zirvesinde bir yerlerdedir.*" sözleriyle ifade eder (Скоропанова, 2007: 122). Puşkin'in **Aşk ve Gizemli Özgürlük (Любовь и тайная Свобода)** adlı şiirindeki *gizemli özgürlük (тайная свобода)* ifadesi sonrasında Aleksandr Blok tarafından **Puşkin Evi'ne (Пушкинскому дому)** adlı şiirde "*Puşkin! Özgürlük sırrını şakıdık arkandan*"* dizeleriyle yeniden hayat bulur. İki büyük şairdeki bu özgürlüğü Bitov, eserinin vazgeçilmezi haline dönüştürmeye çalışır. Sfenks adlı bölümde *başının üzerindeki gök-özgür! (...) Ben de, belki başka koşullarda baş kaldırmaz ve özgür olduğumu öğrenmezdim. (...)*

* Romanın "Sfenks" adlı bölümünde bu şiire yer verilir.

Özgür yoldan-git! Git-Tek başına! Git hep özgür olan yoldan-ya da özgür yoldan (Bitov, 2015: 379).

Lyova, Stalin baskısının yaşandığı zor zamanlarda özgürleşmek, kültür yaşamını kuralsız bir simulakr oyununa dönüştürmek uğruna klasik dönemin hakikatine ulaşmaya çalışır. Bu bağlamda Rus edebiyat tarihinde derin izler bırakmış olan bu üç şairin şiirleri Lyova'nın çalışmasında yapıbozumuna uğratılır. Epstein'in ifadesiyle bir tür *hiper yazar* olan (Epstein, Berry, 1995: 247) ve üç şiiri yan yana koyarak *sözde* akademik bir yorumlamaya girişen Lyova, bu klasik metinlere kendi bakış açısı doğrultusunda yeni bir okuma kazandırmaya çalışır. Makalenin en çarpıcı bölüm başlıklarından biri ise *Puşkin'in Katili Tyutçev*'dir. Tyutçev'in Puşkin tarafından fark edilmemesinin onu ne kadar derinden üzdüğü savından hareketle tarih, alıntı ve göndermelerle kuşattığı çalışmasını oklar ve rakamlarla da destekleyerek bir cinayet tablosu haline dönüştürmeye çalışır. Anlatının bütününde bahsi geçen pek önemli yazar ve şairin arasında Puşkin'e imtiyazlı davranıldığı yönündeki hissiyata karşın Lyova'nın üç büyük şairi karşılaştırdığı sıra dışı makale denemesinde, Tanrı'yı seçen Puşkin, ölümü seçen Lermontov ve aralıksız yaşamayı seçen Tyutçev'in aynı şeyi ele alıp ona farklı yanıtlar veren birer deha olduğu vurgulanır. Tyutçev, son sırada yer almasına rağmen güncel en yakın isim olarak Lyova tarafından Puşkin'e kötülük yapmakla suçlanarak yüceltici bir şekilde ona el uzatılır (Bitov, 2015: 243). Lyova'nın kurguladığı bu çalışma, kaynak metnin sembolik, ikincil duruma getirerek başkalaştırıldığı, yeni kodlamalar aracılığıyla, Eco'nun *abartılı yorum*** olarak nitelendirdiği ve postmodern edebiyatta sıkça rastlanan duruma uygun bir örnek teşkil eder.

Romanın ana kahramanı Lyova'nın hikâyesinde kronolojik bir zaman akışına uyulmamakla birlikte, anlatıcı tarafından Tolstoy'un aynı ismi taşıyan üçleme eserine benzer şekilde *Çocukluk-İlk Gençlik (Ergenlik)-Gençlik (Детство-Отрочество-Юность)* sıralamasıyla verilir. Lyova'nın nesnelere yoluyla kendi öznesini bulma bilinçdışı aşmaya çalışmasıyla çağdaş bir kahramana, yeni edebi bir tipe örnek oluşturur; ne var ki Bitov da edebiyattaki tip kavramını açıklarken Nikolay Çernişevski'nin **Nasıl Yapmalı** adlı eserindeki *yeni insan (новый*

** Overinterpretation kelimesi eserin Türkçesinde aşırı yorum şeklinde kullanılmıştır. Ancak biz, abartılı yorum olarak kullanmayı tercih ettik.

человек) tipi Rahmetov'a gönderme yaparak Lyova'nın da onun gibi benzersiz bir tip olduğunu belirtir. Lyova'nın sıradışı bir insan-karakter ve geleceğin yapıbozucu bir eleştirmeni olacağını en somut göstergesini, romanın henüz ilk satırlarında yer alan ve onun gazetelerde en çok ölüm ilanlarını (nekrolog), özellikle de bilim adamlarının ilanlarını okumaktan zevk alması ile ilgili olan ifadeler oluşturur. Yazar, bu durumu aile içinde siyasi konuların fazla konuşulmak istenmemesiyle açıklar. Vyaçeslav Kuritsın'a göre ise entelektüel ailenin totaliter rejimin uygulandığı yıllarda politika hakkında konuşmayı tercih etmemek müzeleştirme sembolü ile sağlanır. Bu sembol, fiilen tamamlanmışlık durumunu gösterdiği gibi aynı zamanda onu yeniden hazır bir ürüne dönüştürecek şekilde yaratma fırsatı verir. Nitekim Lyova'nın politik kişiliklerin ölümünü doğal ve sıkıcı görerek bilim adamlarınıninkine yönelmesinde bilimsel çalışmanın üzerine somut yorumlarda bulunulacak kadar durağanlık ve değışmezlik barındıran müzesellik özelliğine sahip olması etkili olur (Курицын, 2001: 152).

Ölümü bir doğuş olarak yaşayan Lyova'nın kendini var ederek Rus edebiyatı ve kültürünü postyapısalcı, canlı bir müzeye dönüştürme serüveni içinde aile bireyleri belirleyici bir çıkış noktasını oluşturur. Lyova için amca figürü, zamanla babanın yerini alan ve ondan ayrıştıramaz bir sembol olarak kimi zaman onu aşsa da baba figürü birincil göstergelerden biri olarak kendini gösterir. Fiziksel olarak babasını çok görmemesinden kaynaklanan sevgisizlik (nefret), onunla kaliteli zaman geçiremeyip güzel anılar biriktirmemesinin boşluğu, yetişkinliğe uzanan yolda Lyova'nın babası ile ilgili görüşlerinin şekillenmesinde kilit rol oynar. Fiziksel açıdan baba figürünün yokluğu Lyova'nın çocukluk döneminde ünlü nörolog ve psikanalist Sigmund Freud'un (1856-1939) kuramlaştırdığı *Oedipus Kompleksi*'nin yaşanmasını olanaklı kılar. Kız çocuğunun babayı anneden kıskanması anlamındaki *Elektra Kompleksi*'nin karşıtı olarak erkek çocuğun hem cinsi olan babayı rakip görüp karşı cinse yakınlaşması ile kendini gösteren bu durum, Odoyetsev ailesinde genetik bir transfer olarak* babasından nefret etme ve onun yerini alma suretiyle ortaya çıkar. Lyova'nın babasına öykünme ile de açığa çıkan Oedipus Kompleksi, romanın hemen girişinde yer alan *Baba* adlı bölümde göze çarpar: "Annesinin akşamları babasının çalışma odasına demli çay götürmesini

* Lyova'nın babası da kendi babasından nefret etmektedir.

seviyordu. (...) Evde kimse olmadığı zaman, Leva kendisine demli çay yapıyor ve onu bir kurabiyeye yiyordu ve o sırada başının üstünde o siyah akademik kep varmış gibi hissediyordu. Babam gibi, ama babamınkinden büyük...” (Bitov, 2015: 20) Leva'nın babasının çalışma odasında okumaya koyulduğu Turgenyev'in ünlü romanı **Babalar ve Oğullar'ı (Отцы и деды)**, eserde oğul Leva'dan başlayıp onun babası ve dedesine uzanan bir anlatıcı zincirinin ilk metaforunu oluşturur.

Eserdeki tüm kahramanlar, Lyova'nın Oedipus Kompleksi sonrasında ortaya çıkardığı *ötekinin* varlığına işaret eden ve onunla ilişkilendirilen temsiller-göstergeler olarak yer alır. Lyova'nın kendini ve kendi yaratımını gerçekleştirme için ötekinin varlığı esastır. Ünlü Fransız yapısalcı ve düşünür Michel Foucault, kendilik pratiğinin hedeflediği şeye ulaşması için öteki'nin vazgeçilmez olduğunu belirtir. Bunu *stultus* adlı bir kavram ile açıklar. *Stultus*, bir tür *tabula rasa* 'yı (*boş levha*) andıran ve bütün rüzgârlara, dış dünyaya ve onun sunacağı tüm temsillerin zihnine girmesine izin veren bir kişi olarak tanımlanabilir. Kendiliği, iradeyi yönetebilecek, kendi kendini iradenin nesnesi, özgür, mutlak, daimi ereği olarak sunabilecek nesne olarak kurmak ancak bir başkasının aracılığıyla olabilir. Kendilik pratiğinin ham madde olarak *stultitia* ile uğraşması gerekir ve amacı ondan çıkmaktır. (Foucault, 2015: 111-117).

Romanda, sırasıyla Dickens Amca, Dede Odoyevtsev ve Mitişatyev, Lyova'nın stultustan çıkmaya çabaladığı, aydınlanma ya da başka bir ifadeyle kendinin farkına varma sürecine uzanan *oluşum* aşamalarını meydana getirir. Lyova'nın Oedipus Kompleksi'nde öteki ile yakınlaştığı karakterlerden biri “Saat üçte canlanmaya başlıyordu. (...) Leva, bunu unutamıyordu: gösterinin kendine has incelikli ve ritüel bir güzelliği vardı. (...) Bir gömleği giydiği zaman, yani gömleği anlıyor gibiydi, kravat bağladığı zaman, kravatı anlıyor gibiydi.” (Bitov, 2015: 40-41) sözleriyle betimlenen Dickens Amca'dır. Ünlü İngiliz yazar Charles Dickens'in (1812-1870) adıyla özelleştirilen karakter, Lyova'nın erken dönemindeki varlığını sembolize eder. Amca'nın odasında eşyalar, preödipal dönemde *anne*, *göğüs* gibi nesnelere aynı anlamı taşımaktadır. Freud'a göre bu durum, insanın zihinsel gelişiminin başlıca süreçlerinden biri olan birincil özdeşimin (primary identification) (Taymur, Boratav, 2013: 338) kaynağını oluşturmaktadır Bu bağlamda Lyova'nın birincil özdeşimi Dickens Amca ve ona ait nesnelere ile özdeşleşir.

Hem hayali hem de eşsiz bir karakter olmasıyla paradoksal bir varoluşa sahip ve pek çok yönüyle babanın bir yansıması olan Dickens Amca, Altın Çağ'a sadık ve zaman dışı olan kemikleşmiş rutin yaşamı ve *stilyaga* diye adlandırılan giyim tarzıyla farklı bir sembolik değer taşır. Giyimi, davranışları ve düşünce dünyasıyla Dickens Amca'nın aristokrat olarak yansıtılan tuhaflığı (orijinalliği), Wittgenstein'in *olgu (fact)* ve *şey (thing)** ayrımı üzerinden açıklanabilir. Olguların toplamını dünyaya oluşturduğu düşüncesi** ve şeylerin özsel olarak onun oluşturucusu olduğu görüşünden hareketle Dickens Amca'nın tuhaflığı, şeye indirgenemeyen tekil bir olgudur. Bu bağlamda dilin yapısını dünyanın yapısı ile aynı gören Wittgenstein'in felsefesinin bilinçdışı taşıyıcısıdır. Bununla beraber amca, anakronik yaşayış-giyim tarzı, oldukça sembolik olan kıyafetleri ve eşyaları ile ayrıştırılan bir karakter olarak Lyova'nın erken dönem ruhsal boşluklarını doldurur. Anakronik oluşunun yanı sıra bir boşluğu andıran bilinçdışılığı temsil etmesiyle bu karakter, ünlü Fransız düşünür-psikanalist *Lacan'ın deyimiyile* dil gibi hareket eder, başka bir deyişle gizli göstergelerin yoğunlaşması aracılığıyla gösterge sürecinin biçim kazandığı boşluk olur. Dil, göstergelerin ayrımsal sistemi olduğuna göre, her bir gösterge bir diğerinden farklı olarak yer aldığı eşsizliği temsil eder. Göstergenin eşsizliği ise eserde Dickens Amca karakterinin aristokrat olması metaforuyla karşılıklık bulur (Vladiv-Glover, 2016: 111-114).

Versiyon ve varyant adlı bölüm, kimya ve matematik alanlara giren şekilsel sözcük oyunları ile olayların seyrine dair yeni senaryolar ortaya koymasıyla yazarın aldatmaca (мистификация) tekniğinin en somut örneklerinden birini oluşturur. Aynı bölümün *Son Söz* eklemesi ile yer aldığı son bölümde anlatıcı, tamamlanmış olduğunu belirttiği eserin, baştaki *Versiyon ve Varyant* bölümü ile diğer bölümlerinde olayların (özellikle Düello sahnesi) gerçekleşme biçimlerine yeniden şekil verir. Klasik, birbirini takip eden olay örgüsünü ve olayların zorlama bir şekilde sürdürülmeye çalışılması çabasını her fırsatta eleştiren yazar sözcüsü anlatıcı, eleştirisini kendi eseri üzerinde aynı yapay zorlamayı, başka bir deyişle süjeyi yapıbozumuna uğratar. Lyova'nın Mitişatyev ile yaptığı düellonun yaraları sarılır ve

* Bkz: Wittgenstein, Ludwig (2013). *Tractacus-Logicus Philosophicus*. (Çev: Oruç Aruoba). İstanbul: Metis Yayınları.

** Wittgenstein, mantıksal uzam içinde olguların dünya olduğunu; dünyanın olgular yoluyla belirlendiğini belirtir. A.g.e., sf.15.

bir önceki Versiyon ve Varyant adlı bölümde ölen Dickens Amca, bu bölümde geri döner. Eserin kurgusunda ölen karakterlerin geri dönmesi gibi gerçekdışı olaylar eşliğinde fantasmagori yaratılır. Dede'nin ölümüne nazaran bir o kadar silik ve önemsiz bir veda ile yaşamdan ayrılan Dickens Amca, **Puşkin Evi**'ndeki düelloda kırılan camın tamiri için tekrar ortaya çıkar: "Dickens'ın saydam imgesi bizim için bir camcı ve cam bulmamıza yardım ediyor, rehberlik ediyor. Sonuçta o konuşabilir onlarla!... Hatta akşamdan kalmaların bastığı bu şehirde akşamdan kalma bu camcının bütün camları büyük çabalarla ayarlayıp yerine takmak üzere düzgün şekilde kesemeyeceğini o saptamıştı." (Bitov, 2015: 349).

Romanda, ilk olarak saydam ve *hiper kurgusal* bir karakter olan Dickens Amca'nın ölümünün ardından geri dönmesi ile görülen sembolik ölüm, Lyova'nın Mitişatyev ile yaptığı düellonun ardından bir kez daha kendini gösterir. Hayali bir karakter olarak simülatif bir yaşam eşliğinde kurgulanan Dickens Amca'ya kıyasla romanın tüm gerçekçiliğinin (sözde) odak noktasını oluşturan Lyova düelloda bir kahraman olarak (sembolik şekilde) ölür. Lyova'nın bir akşam, hatta bir an gibi kısa bir zaman(sızlık) içinde akıp giden hayatı, yazar tarafından *Çocukluk, ergenlik, gençlik ve işte-DÜN de geçti. Sabah çöktü-(..) Ne kadar hızla yaşadık bütün hayatımızı-sarhoş gibi! Akşamdan kalma mısın?* (Bitov, 2015: 339) sözleriyle anlatılır. Klasik edebi eser oluşumunu ve zorlama yoluyla sürdürmeyi eleştiren Bitov'a göre kahraman şimdiye yaklaştıkça edebileşmekten kopar ve bunun sonucunda tüm gerçekçilik geri gelir. Bu bağlamda, edebi zamanda şimdiye erişmiş olan Lyova, yazarın son sözünde artık edebi bir kahraman değil yalnızca maddesel şekilde var olan bir insan (adam) olarak onun tarafından ziyaret edilir.

Amca'nın yanı sıra Odoyevtsev Dede, Lyova'nın kendinin farkına varma, onu aşma ve bunun sonucunda içsel ve Rus klasiklerinin yapı-sökümüne gerçekleştirmesinde kilit bir rol oynayan ve yazar tarafından önemli bir gösterge olduğu özellikle vurgulanan en sembolik karakterlerden biridir (Bitov, 2015: 67). "Dedeyi okurken olduğu gibi bir akıl zorlamasından sonra, yani ilk kez kafasıyla çalışmaya başladıktan sonra derslerle ilgili her şey birdenbire ona ilkel ve kolay gelmişti ve diğer öğrencilerde kalınlıkları ve bilimsel eğitimlilik gerektirmeleriyle korku uyandıran müfredat monografileri Leva için ilkokul karalaması oldu" (Bitov 2015: 55). *Modern* kültürün savunucusu ve eserdeki yansıması olan Odoyevtsev Dede,

25 yıl tutsak edilmiş biri olarak gerek ailesi gerekse de eserin bütününde fikir ve yaşam özgürlüğünün bir sembolü haline gelir. Romanda Lyova'nın dedesi, postmodern edebi eserin tipik bir özelliği olarak ayrıştırıcı değil, düzensizliğin içinde kendi düzenini kuran *kaos ile diyalog* (*диалог с хаосом*) kuran bir karakterdir.

Bilindiği üzere, kaosla iletişim kurmak için normal işlemeyen bir yaratım sürecine, *Deleuze ve Guattari'nin* deyimiyle göstergelerin şizofrenisine erişmek gerekir. Kaos'u yalın anlamıyla bir karmaşa veya bilinmezlik olarak ele aldığımızda eserdeki kaos ile diyalog, Antik Mısır ve Yunan mitolojilerinde yer alan ve gizemin (bilinmezliğin) sembolü olarak kabul edilen Sfenks'in adını taşıyan bölümde karşılığı bulur. Dede Modest Odoyevtsev, söz konusu bölümde ve Lyova ile önceki bölümlerde de yer alan diyaloglarında politikadan, kültüre, varoluştan yok oluşa uzanan tartışmalarıyla romanın *Sfenks'i* olur. Lyova açısından ise bilinmezliklerle dolu dedesi Modest Odoyevtsev ile tanışması onun kendi gizemlerini çözme yoluna kılavuzluk eder; başka bir deyişle ikinci Lyova'nın doğuşunu olanaklı kılar.

Babanın Babası adlı bölümün devamında dede, geçmiş ve şimdiden hareketle gelecekte toplum ve kültürün uğrayacağı yozlaşmanın sosyo-ekonomik bir eleştirisini sunar: "Hiçbir eşitlik tapınakları ve sarayları yaratmaz, onları boyamaz, süslemez. (...) Tüketim ve çoğalma hızı o kadar geniş ve büyük olacak ki, neler olup bittiğini anlayınca ancak bilinçli olarak düşünüş anını gözlemlemek mümkün olur, çığırın zirveden kopma anı (...) İnsanın kendi kendinin üzerine düşmesini, kendi ağırlığı, üretmeyip tükettiği, alıp, geri vermediği şeylerin ağırlığı altında ezilmesini temel alan bir tüketim ve çoğalma çağı-insanın sıfırı-işte ilerleme yolu. (...) Hoş, insanlık ilerleme yolunu yakaladı, bu arada kendi yolunu kaybetti. (...) Üretmeyip tükettiği, alıp geri verdiği şeylerin ağırlığı altında ezilmesini temel alan bir tüketim ve çoğalma çığı-insanın sıfırı-işte ilerleme yolu. (...) Kültüre ilerleme hayaleti sızdı bile, yani ruhsal kavram ve değerlere karşı yaratıcı değil, tüketici bir yaklaşım göründü" (Bitov, 2015: 71-75).

Odoyevtsev Dede, bununla birlikte liberal çağdaşların Sovyet Devriminin Rus kültürünü yok ettiği yönündeki görüşlerine karşı çıkışını, klasik geleneğin bir temsilcisi olarak postmodern simulakranın kavramlar üzerindeki aldaticılığı aracılığıyla yapar. "Çağdaş ruhsal hayatın bütün pozitivizmi negatif. Sahte

kavramlar yok ediliyor ve yerine bir şey konmuyor. Siz de sanıyorsunuz ki bin dokuz yüz on yedi yılı eski kültürü yıktı, yok etti, ama yıkmadı, onu konserve edip sakladı. (...) Otoriteler, orada devrilmeden, kıpırdamadan ölüp gittiler: orada herkes aynı yerde Derjavin'den Blok'a dek. (...) Her şey altüst oldu, Rusya saklı bir ülke olarak kaldı. Oraya gidilmez" (Bitov, 2015: 74). Bu bağlamda Rusya, kültürel olarak Lyova'da yaşayan, Dede'nin gözünde ise tüm soyluluğu ve yüceliğiyle korunaklı, cansız bir müze halini alır.

Dede ile geçen diyalogların yer aldığı aynı bölümde alkol, anlatıyı ironik bir kaosa sürükleyen, daha çarpıcı bir ifadeyle *ayıltıcı* özelliğe sahip bir unsur olarak ortaya çıkar. Venedikt Yerofeyev ve Sergey Dovlatov'un kahramanlarında sıkça rastlanılan alkol (özellikle votka), romanda anlatıyı bulanıklaştırma ile Lyova'yı aydınlatma görevini üstlenir. Eserin pek çok önemli sahnesinde, özellikle de Dickens Amca ya da Dede Odoyevtsev gibi ana karakterler ile özdeşleşen sarhoşluk durumu, Dede ile arasındaki ilişkisinin kopmasına neden olur. Akıllılık ve aptallık üzerine yürüyen tartışmada Lyova kendisine aptal denildiğini düşünür. Bunun üzerine dede, Lyova'ya onun algı sınırlarını zorlayan bir bilmece yöneltir: "Akıl-sıfır. Evet, evet, sıfırdır akıllı olan! Boşluk, belleğin, hazırlığın yokluğu. (...) Aklın temelinde bilgisizlik yatıyor. (...) Sıfır hala akıllı-beş artık aptal. (...) Başka bir yaşam yok. İçelim! (...) Leva'cığim üzülme... En önemlisi, senin üzülmemen Leva'cığim." (Bitov, 2015: 87-88). Bu sahnenin ardından dede, dedenin ölümü üzerine cenazesine gelen kalabalık, ölen kişiye karşı herhangi bir son görevi yerine getiriyor olmaktan değil, onun artık hiçbir zaman bir şey yazamayacak olmasından dolayı kederlidir (Bitov, 2015: 96). Dedenin akademik değeri *karşıt ironi* (*противоирония*) aracılığıyla aktarılır. Dede, daha öncesinde adı literatürde geçen bir isim olmakla birlikte torunu Lyova için anlatılanlara benzer şekilde kısa ve ilkesiz olan birkaç çalışması ve önemli bir dergide anma yazısı bulunan bir filologdur. Bu ölüm, yazar tarafından Bahtin ile ilişkilendirilerek ironik bir boyut kazanır. Dedenin ölümünün sembolik olarak bir diğer karşılığı da anlatıcının ifadesiyle "büyük bir insanın doğuş" coşkusu dönüşmüş olmasıdır.

Odoyevtsev Dede karakteri, aynı zamanda Lyova'nın (post) yapısalcı düşünür Foucault'un sosyal bilimler alanında yaygın bir terim olarak şeylerin kökenine

yönelik incelemenin bir parçası olan arkeoloji kavramı ile örtüşen Rus kültür araştırmalarını vaktinden önce müjdeleyen bir karakterdir:

“On yıl sonra attığınız her adımda Rudik’in şiirlerinden sözler dinleyeceksiniz... Rusya, vatan, Puşkin... dil, millet, ruh- bütün bu sözcükler yeniden sanki ilk kez, doğal, gayriresmî anlamıyla duyulacak, soyunacaklar-ve bu da bu kavramların sonu olacak. Ve çok daha unutulmuşların arasında aradığınız “yenilerin” çağı gelecek. Bu öyle bir sanayi olacak ki-sözcük “madenciligi” (...) İşlenmiş sözcükler yığın halinde ayrılacak. (...) Tsvetayeva ve Puşkin’den geçiyorsunuz şimdi, sonra Lermontov’dan kim bilir kime geçeceksiniz, sonra Tyutçev ve Fet’e takılacaksınız: birinden deha, diğerinden yüce insan çıkaracaksınız. Bunin’i çekip çıkaracaksınız. Bu şöhret şişirme ve söndürme işi de modern kültürün büyümesi sayılacak” (Bitov, 2015: 75).

Mitişatyev ile Faina, Lyova’nın kendinin farkına varma, ötekini açığa çıkarmasında kilit rol oynayan karakterlerdir. Eserde Lyova’nın aşık olduğu karakterlerden biri olan Faina ile onu “çocukluk arkadaşı” Mitişatyev, Lyova’nın arzusunu temsil eder. Bu bağlamda Lacancı düşünceye göre her iki karakter de Lyova’nın bir diğer (öteki karakterler) sembolik düzenini oluşturur. Öteki ile girilen iktidar savaşımında, isyan ve boyun eğme, bağımlılık düzeyinde sevgi ve nefretin biraradalığı, inatlaşma, zıtlaşma gibi durumlara dikkat çeken Lacan’a göre insani arzu, *öteki’nin arzusudur; insan arzulanmayı arzular. O zaman ilk bakışta güç gibi gözükken şu denklem ortaya çıkar: insan, kendini ancak dilde, yani Öteki’nin nezdinde gene öteki tarafından ona dayatılan bu yabancı ortamda, kendi yabancı(laşmış) ortamda imleyebilir. (...) Böylece özne kendini imlerken temelde Öteki’nin arzusunu dile getirir* (Lacan, 2013: 13, 42). Lyova’nın arzuları ve tutkuları Faina adlı karakterde somutlaşır. Onunla tanışmasıyla birlikte Lyova, yaratıcı bir ötekileşme sürecine girer. Dostoyevski’nin **Öteki (Двойник)** adlı romanının ana karakteri olan Bay Golyadkin’de görüldüğü gibi Lyova’nın ikizinin, başka bir deyişle ikincil ben’inin bir yansıması da çocukluk arkadaşı ve rakibi olan Mitişatyev karakterinde görülür (Vladiv-Glover, 2016: 104).

Mitişatyev karakteri ve onun psikolojik ve varoluşsal gizeminin aktarıldığı *Mitişatyev Miti* başlığı, eserdeki kilit bölümlerden birini oluşturur. Bu bölümde okuyucuya, Lyova ve Mitişatyev arasında bir dost bir düşman olarak ilerleyen karmaşık ilişkilerin tanıklığında Lyova-Mitişatyev-Faina üçgeni arasındaki bağlantıya dair önemli bir

ipucu sunulur: “Lyova, onu anlayıp kendi sisteminde hiçbir yere yerleştiremiyordu, yani yenmek, akılla aşmak-(...) bir tür özel fiziksel olgu olarak vardı. Leva durmaksızın kendini onun etki alanında buluyordu. Lyova, durup dururken bu kadının (Faina'nın) ona yaptığı şeyin sırrının, onun sonsuz esaretinin gizeminin, mekanizma olarak, Mitişatyev'in sırrına şaşırtıcı derecede benzediğini fark etti.” (Bitov 2015: 204-205). Romanda geçmişlerine dair hiçbir bilginin verilmediği karakterlerden biri olan Blank'ın aniden ortaya çıkışı, Lyova'nın özellikle Mitişatyev ile arasında yaşanan anlaşmazlıklarında ikinci bir kaçış noktası, diğer bir *ötekinin* doğuşuna salık verir. Lyova ile hâlihazırda ortak bir tutkuya (koleksiyon) sahip olan Blank'ın onu Mitişatyev ile yaşanan tartışmadan sonra teselli etmesinin ardından Lyova ona bir peygamber gibi yaklaşırken Blank ise onu bir miktar haklı bulur. Nitekim Lyova, romanda bahsedildiği şekliyle *Mitişatyev'in (daha baskın bir öteki olan) hâkimiyetine geçer, ne var ki biri diğerine üstün gelemediği için Blank'tan da tam olarak kopamaz* (Bitov, 2015: 285).

Lyova'yı geçmiş ile bağlayan ve onu *şimdide* aydınlatan dedesi ile arasında geçen sosyal ve politik diyalogların benzerleri tek bir insan gibi kalabalık bir topluluğa dönüşen Lyova, Mitişatyev, Blank ve Gottich arasında da yaşanır. Özellikle Rusya hakkındaki konuşmalar anlatıcı tarafından bilinçli bir şekilde dışarıda bırakılmak istense de Lyova, aydınlanmasını borçlu olduğu dedesinden alıntı yaparak Rusya'nın bir sunak, ilerlemeye direnen son ocak olduğu ifadesine yer verilir (Bitov 2015: 289). Sosyal tartışmaların yanında postmodern düşünceyle birlikte anlam sınırlarını zorlayan özgürlüğün edebiyattaki yansıması olarak ifade özgürlüğü konusu da eserde ironik ve karamsar bir tartışma tablosu olarak yer alır. Mitişatyev, Rusya'da hava nasıl olursa olsun hiç bir zaman var olmadığını belirtirken Gottlich, bunun korkutucu bir tartışma olabileceği düşüncesiyle çekimser kalır. Rusya'da ifade özgürlüğünün olduğunu savunan Blank ise bunu Anton Çehov'un (1860-1904) kamp gerçeklerini anlattığı **Sahalin Adası (Остров Сахалин)** adlı eserinin yayımlanabilmesiyle destekler. Konuya, tabir-i caizse en dâhiyane yorum Lyova tarafından getirilir. Lyova, edebiyatta açıklığın zaten bir gereklilik olduğundan herhangi bir ifade özgürlüğüne gerek olmadığını belirtir (Bitov, 2015: 288).

Eserde postmodern edebiyatta sıkça rastlanan *kutsal parodi (parodia sacra)* ve erotik nesre özgü normatif olmayan, argo ve *edeb-dışı söz (общенная лексика)*

içeren örnekler de bulunur. Örneğin Lyova, Mitişatyev, Blank ve Gottich arasında Puşkin ile eşi Natalya Gonçarova (1812- 1863) hakkında d'Anthes'in onunla yatıp yatmadığından onun sadakatsizliğinin uzun uzadıya konuşulduğu absürt tartışmalar arasında geçen *"Resmi nikahlı a*cık sıcacık kulaklı bir kürk şapkaya benzer"* ifadesi ve sonrasındaki şu diyalogda görülür:

(...) Biz hep o zamanlar her şeyin başka olduğunu unutuyoruz, her şey başkaydı o zaman. Kendi metrenizle ölçüyorsunuz.

-“Kendi milimetrenizle.... ha-ha-ha!”

-Baksanıza, ne kadardı Puşkin'ininki?

-“Petro'nunki on sekiz kibritti.” (kapıcının damadı mı?..)

-“Enine mi boyuna mı?”

-“Ha-ha-ha-ha.”

-“Vay, vay, baylar! Yeter, ayıp, günah, rezalet!” (Bitov, 2015: 293).

Anlatı zinciri içinde Dickens Amca ve Dede'nin gelişiyile ortaya çıkan ve yalnızca ilk sahnelerde görülen Koptelov ise anlatıcı tarafından sözlü ifade ile fazla donatılmamış olmasına karşın eserde amcanın bir tür ikizi olarak kendini gösteren önemli bir figürdür. Dede'ye göre Koptelov, sözlü ya da fiziksel ifade öncesinde insanın tüm tepkilerini en başından anlayabilir. Eski bir cezaevi müfettişi ve işkencecisi olan karakter, diğer karakterlerin itiraflarda bulunmalarına yardımcı olan soyut bir role sahiptir. Koptelov'un Lyova ve dede arasındaki sahne boyunca etkili olan tanrısal bakışı, Lyova'nın Oedipus Kompleksi'ndeki ikincil unsur olmakla birlikte onu aynı zamanda eserin konusuyla* eş anlamlı olan yaşamının ikincil bir gösterge sistemine dönüştürür (Vladiv-Glover, 2016: 102-103).

Romanın tüm karakterleri ışığında anlatının odak figürünü oluşturan Lyova Odoyevtsev ise ne romantik ne de zamanın gerçekçi bir kahramanıdır. Eski kuşağa ait olan Dede Odoyevtsev'in gözünde Lyova, simülasyon bir gerçekçiliği yansıtır.

Mitişatyev'in gözünden ise gerçek kültüre (Rus klasiklerine) saygı duyduğu için soyludur. Bu noktada Leva imgesinde postmodern mimari üzerine çalışmalarıyla bilinen Charles Jencks'in *çifte kodlama* olarak adlandırdığı yöntemi ortaya çıkar (Скоропанова, 2007: 119). Yazar tarafından verilen Lyova-Baba-Dede denkleminde *Baba-Baba=Leva*, *Dede-Dede=Leva*, *Leva+Baba=Baba*, *Leva+Dede=Dede* olmaktadır; başka bir deyişle Lyova, sıfıra eşit olup başka bir deyişle *yok* durumundadır. Lyova'nın yaşamı üzerinden üstkurmaca tekniğiyle eser, 1920'li yıllara uzanan retrospektif bir bakış açısıyla 1950'li 60'lı yılların yaşamını yansıtan bir kronik olarak görülebilir. Olay örgüsü ve akış doğrusal bir çizgide ilerliyor gibi gözükmesine rağmen eserin sonunda hiçbir olay olmamış izlenimi yaratılır. Leva'nın eserin diğer kahramanlarından en büyük farkı gerçeğin simülatif doğasını gören bir kuşağa ait olmasıdır. Leva, bunun farkında olarak simülasyon alanında kendi gerçek görüntüsünü göstermenin ne kadar tehlikeli olduğunun farkındadır. Kahramanın bu düşüncesi, eserde şu sözlerle ortaya konulur: "En kötü, en ölümcül ve en umutsuz şey görünür olmak, yorumlanmaya, deşifre olmaya imkân vermektir. (...) Kendini belli etme, yeter. Hayatta kalmanın yolu bu: görünmezlik." Diye düşündü Leva". (Лейдерман, Липовецкий, 2003: 384).

Eserin tüm varlığıyla kendini hissettiren *canlı* kahramanlarından biri de Petersburg şehridir. Eserde zaman, ana kahraman-diğer karakterler, onların zaman dışı yaşantıları, anıları, Petersburg şehri (mekân) ve ülkenin kaderi ile aynı doğrultuda ilerler. Mihail Bahtin'in Einstein'ın görecelilik kuramından alıntılanarak metaforik olarak edebiyata uyguladığı *kronotop* (*khronos+topos*) terimi, romanda geçmiş şimdiki ile bağlantılayan bir kavram olarak ortaya çıkar. Bahtin'in türsel-içerik sınıflandırmasına ait olarak tür-türsel farklılığı, anlatı ve konunun düğümlendiği yeri, edebiyattaki insan imgesini belirlediğini öne sürdüğü bir kavram olan *kronotop* (Бахтин, 1975: 234-236) yazarın onun aracılığıyla farklı türleri, hikâyeleri ve bağlantıları (kopuklukları) olanaklı kılan bir anlatı kurabilmesine yardımcı olduğu gibi hem Lyova'nın hem de eserin zamansal ve uzamsal özgürlüğe kavuşmasında önemli bir rol oynar.

Kasvetli havası ile kimi zaman Lyova'nın psikolojik durumu ile özdeşlik kurulan Petersburg iklimi ve şehrin en ünlü sembollerinden olan Neva Nehri kişileştirmeler aracılığıyla canlı birer mekâna, hatta nefes alan bir karaktere dönüşür.

“Leningrad’ın tavanı ağır bir damarlı göbek gibi sarkıyordu ve bir anda kaskatı etti yolcuyla onu boğucu ve iğrenç bir baygınlık maskesiyle boğarak. (...) Neva, kıyılardan taşıyordu. Beyaz gecelerde üstünde, bizim ceketimizi giymiş bir genç kıza sarılarak oturduğumuz romantik basamaklara ulaşmıştı artık” (Bitov, 2015: 346-347). Dostoyevski ve Gogol gibi Rus edebiyatının önemli yazarlarının romanlarına yaşayan bir mekân olarak kullanılan Petersburg, Bitov’un müze-roman türündeki eserinin peyzajını oluşturur. Bitov’un **Puşkin Evi**, eserde sıkça göndermelerde bulunan Puşkin’in Petro’nun şehrinde tarihsel, toplumsal olayları gerçek-gerçeküstü bir şekilde aktardığı Petersburg metni **Bakır Atlı** ile bu poemanın gölgesinde sembolist şair ve yazar Andrey Bely’ın 1905 Rusya’sında kitlesel boyutta işçi grevlerinin yaşanmasını, terör ve toplumsal karmaşayı yine bu şehrin fonunda işlediği **Petersburg (Петербург)** adlı fantastik romanının ardından aynı genetik mirası taşıyan üçüncü nesil bir Peterburg metni olarak ortaya çıkar. Bununla birlikte, gerek yazar ve ana kahramanının yaşamına gerekse de eserdeki olaylara ev sahipliği yapan bu şehir, aynı zamanda eserde de sözü pek çok akademisyeni barındıran binaları, Bilimler Akademisine bağlı Puşkin Evi ile hem ülkenin hem de hikâyenin kültürel bir sembolü görünümündedir.

Romanda sembolik bir işleve sahip olan öğelerden biri de tarihtir. Baudrillard’ın ortaya attığı, temsil ve gerçeklikten kopmuş bir postmodern gösterge olan *simulakra*, eserin yapısı içinde *apriori* (Baudrillard’dan önce) olarak yer alması tarihsel bir gönderme özelliği taşımasıyla önemle bir yere sahiptir. Romana simülatif bir gerçeklik süsü veren Stalin’in ölüm tarihi, bu bağlamda başta Lyova olmak üzere romanın bütün diğer karakterleri açısından sembolik bir dönüm noktası oluşturur: “Ve onun sonundan başlayalım. Sanki Leva böyle şanslıymış gibi: yaş sınırlarını tarihsel sınırlar belirliyor. Doğumu da ölüme bir imaydı-ülkenin tarihindeki bütün tarihler, bütün dönüm noktaları. Ergenliği bırakınca, gençlikle başlarsak, yine bir tarihe denk geliyoruz. Bütün ilk kısmı belirleyen, bütün kahramanların vedalarını ve en önemlisi de dönüşlerini belirleyen tarih. Buradaysa-ilk aşkın tarihiyle nasıl başlamalı?-burada bu tarihi sebepsizce anacağız: 5 Mart 1953 günü malum kişi öldü” (Bitov, 2015: 144).

Roman, görsel ve anlatım özellikleri açısından postmodernizmin yaratıcı unsuru ve vazgeçilmez kaynağı olan kaostan beslenir. Postmodern anlatının yegane düzeni

olan ve romanda yazar-anlatıcının anlatı/bilinç akımına egemen olan ve dede karakteri üzerinden açıklığa kavuşturmaya çalıştığımız kaos, düello sonrasında yaşanan son sahnede fiziki olarak da kendini gösterir: “Büyük salona daldı rüzgar ve dört bir yana saçılmış ısı ve daktilo yazılarıyla dolu sayfaları yere sürükledi (...) Bu müze, sergi salonunun (duvarlara asılmış camlı fotoğraflara ve metinlere ve üstleri açık duran kitaplarla kaplı cam masalara bakılırsa öyle olmalıydı burası) manzarası, anlaşılmaz bir yıkım tablosu halini aldı. Masalar olması gereken geometrilerinden, doğru yerlerinden çıkarılmıştı ve orada burada, rastgele duruyordu, hatta biri ayakları yukarıda ters dönmüştü, kırılan camı paramparçaydı; bir dolap yüzüstü yatıyordu, kapıları açıktı, yanında da, dağılmış sayfaların üzerinde, sol kolu cansız bir şekilde altına kıvrılmış bir adam yatıyordu” (Bitov, 2015: 336).

Kültürel katmanın zenginliği ve türsel mozağin içinde aile günlüklerinden, psikolojik ve felsefi romanlar, sentimental kısa öyküler, anı ve mektup türünde yazın, bilimsel makaleler, denemeler ve edebiyat incelemeleri yer alan **Puşkin Evi**, anlatım teknikleri ile de postmodern romanın çarpıcı bir örneğini oluşturur. Eserin başlıkları, bu başlıkların altında yer alan epigraflar ile son bölümde yer alan şerhler başlıklı kısım yazarın postmodern yazım tekniğinin somut göstergelerini ortaya koyar. Örneğin *İkinci Kısım Ek. Kahramanın Mesleği* adlı başlık altında yazar, şu epigrafi paylaşır: “Geçenlerde İran’dan dönen Peçorin’in öldüğünü öğrendim. Bu haber beni çok sevindirdi: Bana bu notları yayımlama hakkını verdi ve başkasının eserine kendi ismini koymak için bu fırsattan yararlanıyorum. Tanrıya şükür, okurlarım beni bu masum sahtekârlıktan dolayı cezalandırmasın!” (Bitov, 2015: 237). Edebi eser alıntıları dışında romanda Sovyet kitle toplumuyla özdeşleşen ve yazarın, Sovyet döneminde alternatif olmamasından dolayı birer nesne değil herkese yaşamın hareketini gösteren kavramlar şeklinde belirttiği (Bitov 2015:417) *Turist ZİS* buzdolabı, *BF-2* Zamkı, *Sever* sigarası gibi markalar da metnin kültürel göstergeleri olarak eserde yerini alır. Bir diğer *Godunov öksürüğü*, *Şalyapın gibi* sessizce haykırmak ya da gözyaşı yerine *H2O+ NaCl* tepkimesi gibi metaforlar kullanır.

Romanın kuruluşu, postmodern edebi eserlerin tipik özelliğine bağlı olarak dağınık olay örgüsü, çok katmanlılık ve söylem çeşitliliği ilkelerine dayanılarak gerçekleştirilir. Kimi zaman anlatıcının olayları aktarırken ifadelerinde sergilediği tutarsızlık, kimi zamansa yazar-yaratıcının (gerçek yazar) ya da üst yazar (A. B)

tarafından yapılan düzeltmeler-notlar, akışı ve anlamı kasti biçimde sabote etmeye yönelik okuyucuyu yanıltma amacı taşıyan bir nevi çeldirici işlevindedir. Yazarın adı ve soyadının baş harflerinden oluşan (A.B) kodlaması ile bir tür hiper-anlatıcı olan paratext*'in yaratıcısı, eserin klasik anlatıcısından daha derinlemesine açıklamalarda bulunur ve her ana bölümün sonunda esere dair yorum ve değerlendirmeler yapar. Bu açıklamalar, yazarın kendi kendisini tercüme ettiği (self-interpretation) açıklayıcı, aynı zamanda da Barthes'in deyimiyle yazar bu sayede yazıyı; *yönelimine yabancı bir değerle süsler, sürekli olarak bir çifte varoluş biçimine yöneltir, sözcüklerin içeriği üzerine ikincil bir tarih, ikincil bir uzlaşma taşıyan, saydamsız göstergeler yerleştirir, böylece düşüncenin konumuna biçimin çoğu zaman aykırı, her zaman rahatsız edici bir ek yazgısı karışır* (Barthes 2016: 64). A. B'nin aktarımı, yakın geçmişte özellikle ünlü Fransız yazar Marcel Proust'un (1871-1922) eserlerinde sıkça karşılaşılan bilinç akımı tekniğiyle sürekli sekteye uğratılır. Bu bağlamda eserin kökleri, söz konusu teknikten yararlanan Dostoyevski'nin **Öteki** ve **Delikanlı (Подросток)** adlı romanlarındaki yazınsallığa dayanır. (Vladiv-Glover, 2016: 99).

Bilinç akımının sürekliliğinde yaratılan üstkurmacada yazarın konumu sabit olmayıp anlatı içerisinde geçişlilik göstermesi Eco'nun *örnek yazar* olarak adlandırdığı çoklu anlamlandırma süreçleri yaratabilen yazar türünün bir temsilini oluşturur. Derrida, **Gramatoloji** adlı çalışmasında okumanın yazar tarafından algılanmayan, her zaman belirli bir ilişkiye yönelen bir eylem olduğuna ve bu sayede yazarın gerçek niyetine ulaşmanın imkânsızlığında anlamsal bir yapı doğurduğuna dair *metnin dışında hiçbir şey yoktur (il-n'ya pas de hors text)* (Derrida 1998: 158) önermesi, Bitov'un "düzyazı, değerlendirme açısından daha karmaşıktır. Onu, şiir gibi kesin olarak değerlendirmek kolay değildir: şiirde olan ve olmayan vardır, ortası hemen hemen hiç olmaz. Düzyazıda ise hep bir şeyler ifade edilmiş gibi görünür, yazarın niyeti, kendisi..." (Bitov, 2015: 125) sözleriyle desteklenir.

Yazar, üstkurmaca tekniğine rağmen kahramanlarına gerçekçilik kazandırmak adına onları görünüşleri, anıları, meslekleri ve eşyaları ile ilişkilendirir. Gerçek ile

* İtalik ya da ayrıştırıcı olan başka bir yazı tipi ile metnin diğer bölümünden ayrılan dış metne verilen isim.
 Исторический словарь галлицизмов русского языка. Erişim adresi:
www.dic.nsf/dic_fwords/25990/ПАРАТЕКСТ

hayalin net bir şekilde ayrıştırılmadığı, Leslie Fiedler'ın postmodern yazar tanımıyla örtüşen bir cambazlıkla, ikili oynayan bir anlatım halinde gerçekleşir. Gerçeğe sürekli olarak hayali gölgeler düşürülen anlatı, Barthes'in "yazar her zaman muğlaklığı tetikleyen kişidir ve kendisini söze adadığı için yazarın saf bir bilinci olamaz" (Barthes, 2012: 155) şeklindeki ifadesine uygun bir biçimde hareket eder. Saf bilinci olmayan yazar, kendi hakkında yazamaz; gerçeğe yaklaşıyor gibi görünse de yazarın kahramanı kendisine yaklaştırması optik bir yanılsamadır: "Gerçekliğin roman içinde yeri yoktu. Beni saran gerçekliğin ikili doğasını anlayıncaya kadar zaman geçti: bu gerçeklik yekpare ve delikliydi. Ben bu deliklerin her şeyden daha sağlam tıkanıldığını anlayıncaya kadar zaman geçti-yaklaştığım anda kapanan deliği alnımı vura vura kapatmaya çalışmaktan bıkana kadar zaman geçti-duvara doğru atıldım ve hiç engelsizce geçtim içinden." (Bitov, 2015: 238)

Sonuç itibariyle alıntılama, gönderme, açıklama, dolaylama vs. gibi metinlerarası retorik özellikleri, üstkurmaca ve bilinç akımı aracılığıyla muğlaklaştırılan anlatı ve yazıda yarattığı bedensellik ile **Puşkin Evi** romanı, metni klasik bir yapı üzerinde kurma illüzyonunu okuyucu önünde eser boyunca sürdürmesi ve kendi parçalı bütünlüğünü sergilemesiyle bir nevi *kesik çizgili roman* örneği oluşturur (Скоропанова, 2007: 124). Bitov'un gerek edebi yöntem gerekse de ana kahramanın psikolojik derinliği üzerinde sergilediği bu ustalık sayesinde bir başyapıt olmayı başarmış eseri, Rus kültürel mirasının koynunda *Puşkin ve Ev'i*ni gerçek bir müzeye çevirmesiyle Rus postmodern edebiyatın belki de en *klasik* örneği, hatta arketipi olarak sarsılmaz bir yer edinir. Yazar, romanı üzerinde gerçekleştirdiği anlatım tekniği devrimi ile onu Rus postmodern edebiyatın güçlü örnekleri arasına yerleştirirken aynı zamanda Lermontov'un **Zamanımızın Bir Kahramanı** ruhundaki (ana) kahramanı aracılığıyla yansıttığı sosyo-psikolojik tablo ile *çağdaş* bir eser sunar. Viktor Yerofeyev'in çağdaş Rus nesrinde insanın zayıflığı, psikolojik sınırları ve duyguların katılaşmasından ilk kez söz eden yazar olarak nitelediği Bitov'un söz konusu çalışması üzerine kaleme aldığı makalesinde eseri *şestidesyatnik (шестидесятникчество)** bağlamında ele alarak onun Altmışlar kuşağının psikolojik ve zamansal gerçekliliğinin bir anıtını oluşturduğunu vurgular (Ерофеев, 1988: 203) Tarihsel düzeyde geçmiş ve gelecek arasındaki sürekliliğin

* Altmışlı yıllarda ideolojiden bağımsız olarak yeni bir edebiyat dalgası başlatan şestidesyatniklerin faaliyetlerine verilen ad.

edebi olarak yeniden kurulması Lyova'nın yaratıcısı Andrey Bitov ile aynı kuşağa mensup 1950'li yılların Post-Stalinist gençliğinin yetişmesiyle aynı tarihsel düzlemde gerçekleşir. Olgunlaşma yolunda olan kahraman, 1950 ve 1960'lı yılların Rus toplumunun genel uyanışının bir sembolü olmuştur (Vladiv-Glover, 2016: 105).

3.1.2. Saşa Sokolov

Rus postmodernizminin en önemli isimlerinden biri de 1943 yılında Ottawa'da dünyaya gelen ve Rus dilinin en ustalıkla kullanıcılarından biri olan Saşa Sokolov'dur. Askeri ateşe olan babasının Sovyetler Birliği'nin devlet sırlarını Amerika ile paylaşmak suretiyle ajanlık yapmakla suçlanması ve bunun sonucunda Kanada'dan gönderilmesi üzerine beş yaşında Moskova'ya dönen Sokolov, sakin Kanada yaşamından sonra orada komşuların çocukları tarafından rahatsız edilmeye, hor görülmeye varan yabancılaşma ve dışlanma süreçlerini yaşar. Başlarda, köklerinin bağlı olduğu coğrafyanın yaşantısına uyum sağlamakta zorlansa da özgür ve cesur bir birey olarak ilerleyen yaşlarda buraya adapte olup kendi görüşlerini paylaşabildiği ve onunla bağdaşan bir ortam yakalamayı başarır.

1950 yılında ailesi tarafından özel okula verilmek istenen ancak bunu reddeden Sokolov'un aynı yıl ilkokula başlamasıyla birlikte sorunlu geçecek olan öğretim hayatının ilk adımını atmış olur. Eğitim-öğretim yaşamının başında öğretmenlerine sözde bilimsel hicivler, satirik dizeler kaleme alan Sokolov'un edebi anlamda ilk uyuşmazlığı Sovyet eğitiminin vazgeçilmez bir parçası olarak her öğrencinin tatil dönüşünde *Yaz Tatilini Nasıl Geçirdim? (Как я провел лето?)* temalı kompozisyonda yazdığı cümlelerle başlar. Sovyet Ukrayna'sındaki yaz kampında geçen tatili sıkıcı bulması okul müdürünü kızdırır (D. Barton, 1987: 204). Yazarlık denemelerinin başlangıcından ustalık dönemine kadar severek yararlandığı absürt, grotesk ve özellikle parodinin dünya edebiyat tarihindeki en önemli temsilcisi olan Gogol, Venedikt Yerofeyev için olduğu kadar Sokolov için de yazarlık kimliğinin oluşumunda önemli bir esin kaynağı olur.

Sokolov, 1961 yılında liseden mezun olduktan sonra Moskova'da morg görevlisi ve torna tezgâhı operatörü olarak çalışır. 1962 yılında kendi rızası olmadan ailesinin baskısıyla askeri bir enstitüye giren Sokolov, askerlik çağına gelmesi sebebiyle

hem bu mecburiyetten kurtulmak hem de askeri eğitim kurumundan ayrılmak için deli numarası yapar. Bu sebeple onu Sovyet Gizli Polis Şefi Lavrenti Beria'yı (1899-1953) kapattıkları hücrede bir ay boyunca hapsedilir ve üç ay süreyle akıl hastanesinde kalır (Соколов, 2011: 542). Bu olay, aile arasında halledilip gizli tutulsa da, yazarın ileriki yaşamında özellikle de yurt dışına yerleşeceği zaman karşısına bir sorun olarak çıkacaktır.

1962 yılında girdiği askeri enstitünün yabancı diller bölümünde üç yıl süreyle öğrenim görmesinin ardından askerlik görevinden ve askeri okuldan muaf olan Sokolov, 1964 yılında Sovyetler Birliği ve İran arasındaki sınırdan ülke dışına kaçma teşebbüsünde bulunur. Başarısız olan bu girişimin ardından 1965 yılında Moskova Devlet Üniversitesi gazetecilik bölümüne girer. *Novorossiyskiy raboçiy*, *Studençeskiy Meridian*, *Kolhoznaya Pravda*, *Mariyskaya Pravda*, *Voennoye delo* gibi gazetelerde yazdığı süreçte elde ettiği tecrübeler ileriki yazarlık yaşamında ona kılavuzluk eder (Диваков 2013: 94-95). Okul arkadaşı olan ilk eşi Taisa Suvorova ile evlendiği 1967 yılında *Novorossiyskiy Raboçiy* adlı gazetede Ernest Hemingway (1899-1961) ve Rus yazar ve senarist Yuri Kazakov'un (1927-1982) etkisiyle **Süt İçin (За молоком)** adlı ilk öyküsü yayımlanır.

Ertesi yıl ise görme engelliler için kaleme aldığı **Gökkuşağının Tüm Renkleri (Все цвета радуги)** adlı piyesi *Naşa jizn* adlı dergide okuyucularını selamlar. Gençliğinde Gogol, Lermontov, Yesenin gibi önemli isimlerden etkilenen Sokolov'un edebiyat tutkunu olan annesi sayesinde henüz on iki yaşındayken öğretmenlerine yazdığı hicivler ve bir macera öyküsü kaleme almasıyla (Скоропанова, 2007: 283) başlayan ve ardından üniversite çağında edebiyat ve edebiyat teorisine olan ilgisiyle süren yazarlık serüveni aynı yıl edebi ve kişisel özgürlükleriyle bilinen edebiyat topluluğu *Smogistler* ile tanışmasıyla hız kazanır. Kurulduğu 1965 yılından yalnızca bir buçuk yıl sonra kapatılan bu topluluğun dağılmasından önce ayrılan Sokolov'un onların çıkardığı samizdat dergisi olan *Avangard*'da "Veligoş" takma adıyla erken dönem şiirleri yayımlanır.

Sokolov, 1969-1971 yılları arasında *Literaturnaya rossiya* adlı gazetede piyes, eleştiri türü ve kültür gibi alanlarda yazılarını gönderir (Казак, 1996: 392). Öğrenim hayatı sürerken bir yandan da Moskova ve Kafkasya'da gazetecilik yapar ve bir

süre Volga'da avlık alan koruyucusu olarak çalışır. Sokolov'un 21 yaşındayken Sovyetler Birliği ve İran arasındaki sınırı geçmeye çalışırken Hasankale'de yakalanması ile sonuçlanan, her şeyden önce bir insan ve yazar olarak özgür olamayacağına inandığı Sovyetler Birliği'nden kaçma teşebbüsü, 1975 yılında ikinci eşi olan Johanna Steindl ile yaptığı *anlaşmalı* evlilik sonucunda Viyana'ya gitmesi ile yasal bir zemine kavuşur. Nitekim onun açısından bunun ağır bir sonucu olur: Avusturya'ya gitmek isteyen Sokolov'un bu isteğini öğrenen babası onu evlatlıktan reddeder. O günden beri babasıyla hiçbir iletişim kurmayan yazar, onların kesin ölüm sebebi hakkında net bir bilgi sahibi olmamakla birlikte cenazelerine de katılmaz.

Üretken bir yazar olan Sokolov'un adı, ilk ve çok ses getiren romanı **Budalalar Okulu** ile duyulur. İlk romanı olmasına karşın oldukça başarılı bir eser olarak görülür. İvan Bunin ve Boris Pasternak'ın **Doktor Jivago**'sunu (**Доктор Живаго**) acımasız bir dille eleştiren Vladimir Nabokov, Sokolov'un eserini büyüleyici, trajik ve dokunaklı olarak addeder. Nitekim roman, kendisi de bir göçmen olan Nabokov tarafından çağdaş Sovyet nesrinin en iyi örneği olarak nitelenmiştir. Nabokov'un eserlerini okuyucuya duyuran yayımcı, çevirmen ve akademisyen çift Carl ve Ellendea Proffer'un kendisini bu denli öven Nabokov'u ziyaret etmesi yönündeki ısrarlarına rağmen Sokolov, bu teklifi reddeder. (D. Barton 1987: 213). Bitov, Sokolov'un romanını yazar olmak isteyen herkese tavsiye ettiği temel bir kitap olarak niteler. Temel olarak nitelenmesinde Bitov'a göre tüm insanlar için ortak olan "anne, baba, büyükanne, okul, ilk aşk, ilk ölüm" vs. gibi temel yaşamsal unsurlardan oluşması etkili olur; nitekim ona göre her genç yazar bu sıralamayla yazmalıdır (Битов, 2014: 356-357).

1970'li yılların başlarında samizdat olarak Batı'da dolaşıma çıkan **Budalalar Okulu** Amerika'ya ulaşır. Sokolov, 1975 yılında Viyana'ya göç ettikten bir yıl sonra ünlü yayımcı, çevirmen ve akademisyen Carl Proffer (1938-1984) ve eşi Ellendea'nın (1944-) desteğiyle Amerika'nın Ann Arbor şehrine yerleşir. Sokolov'un edebi yeteneğinin keşfedilmesinde ve okuyucuya ulaşmasındaki en büyük etken şüphesiz çevirmen-yayımcı Carl Proffer ile eşi Ellendea'dır. Carl Proffer'ın 1984 yılındaki ölümünün ardından Sokolov, onun kurduğu Ardis yayınevini tam gerektiği zamanda açıldığını ve bu sayede Rusya'da pek çok yazarın kanatlandığını ve

kalemlerin güçlendiğini belirtir (Сokolов, 2011: 552). Carl Proffer, **Budalar Okulu**'nu okumasının ardından yazara gönderdiği mektupta eser hakkında şu sözleri söyler: “Sizin **Budalar Okulu** adlı eserinizin sıra dışı olduğunu anlayacak kadar iyi olan Rusçam, benim için kitabı övecek kadar iyi değil. Yalnızca çağdaş Rus edebiyatında değil, Rus edebiyatının genelinde böyle bir şey yok!” (Barton, 1987: 211-212) sözleriyle yazarın ilk eserini yücelterek 1976 yılında kendine ait yayınevi olan Ardis'te romanı yayımlar. Eserin İngilizce olarak yayımlanmasından kısa bir süre sonra, Çağdaş Rus Edebiyatı'nın önemli bir koruyucusu ve yayımcısı olan Wolfgang Kazak, romanı **Die Schule der Dummen** adıyla Almanca çevirisini yayımlar.

Amerika'nın Michigan eyaletine yerleşen yazar, kendisinden birkaç yıl önce oraya yerleşmiş olan ünlü şair Joseph Brodski ile tanışır. Brodski, Sokolov'un onun yaşadığı şehre gelmesinden pek memnun olmaz. Onun ilk eserini, yaratıcısını bilmeden okuyup beğenmesine karşın yazarının Sokolov olduğunu öğrendiğinde Proffer'e bir mektup yazar. Brodski, mektubunda söz konusu eserin yayımlanmaya değer olmadığını, nitekim Petersburglu her iki yazardan birinin böyle bir eser kaleme alabilecek yetenekte olduğunu ifade eder. Sokolov, onun bu yaklaşımını kendisini bir rakip olarak görmesiyle açıklarken aynı zamanda Petersburglu kalemlerin gözünde Moskovalı olmanın klişe olarak negatif bir algı taşımasının etkili olduğuna dikkat çeker. Buna karşın Sokolov, gerek çalıştığı işler gerekse de hayat yolculuğu içinde Brodski'nin yaşamı ile örtüşen pek çok ortak noktaya sahiptir.*

Sokolov, Amerika'da iken iki ünlü romanını daha kaleme alır. Bunlardan ilki, Los Angeles'da kaleme alınan düzyazısıyla yazıp şiirlerle harmanladığı **Köpek ve Kurt Arasında (Между собакой и волком)** adlı romanıdır. Avcılık yapan Sokolov'un kendi tecrübelerinden hareketle kurguladığı ve 1978 yılı baharında ilk versiyonu tamamlanan eser, 1980 yılında tam haliyle yayımlanır. Puşkin'in **Yevgeni Onegin**'inden “severim arkadaşça saçmalamayı ve arkadaşça bir kadeh şarabı, kurt ve köpekler arası denen zamanda” ile Boris Pasternak'ın **Doktor Jivago**'sundaki *Genç adam avcıydı* cümlesini epigraf olarak kullanan ve yazarın

* Saşa Sokolov'un yaşamını anlatan *Posledniy russkiy pisatel (Son Rus Yazar)* adlı belgeselden alıntılanmıştır. Belgeselin erişim adresi için bkz: <https://www.1tv.ru/doc/pro-zhizn-zamechatelnyh-lyudey/sasha-sokolov-posledniy-russkiy-pisatel-dokumentalnyy-film>.

stilistik ve sentaks açısından en çarpıcı eserlerinden biri olan bu romanda on sekiz bölüm yer alır: bunlardan beşi şiirlerden, on ikisi düzyazı içeren bölümlerden ve bir epilogdan oluşan eser, yazarın ifadesiyle üç farklı kişi tarafından seslendirilen ancak çoğunlukla tornacı İlya Petrikeiç Zinzireli'nin ağzından edebiyat dışı biçimleri, sözlü konuşmayı ön plana çıkarmasıyla *skaz*** olarak adlandırılan anlatı türünün bir örneğini oluşturur (Десятов, Карбышев, 2005: 82).

İlk eseri kadar büyük yankı uyandırmayan **Köpek ve Kurt Arasında** adlı romanının ardından yazarın bir diğer büyük eseri de 1985 yılında yayımlanan **Palisandriya**'dır. (**Палисандрия**)*** Sokolov'un **Palisandriya**'sı, anne ve babası erken yaşta ölmüş ve devlet tarafından büyütülen Kremlin'li bir yetim olan ana kahraman Palisandr Dalberg'in sıra dışı yaşam öyküsünü konu alır. Eserde Rus ve Sovyet tarihine özgü olayların parodik bir biçimde yeniden değerlendirildiğinin örnekleri yer alır. Bununla birlikte Lavrenti Beria'dan Andropov'a Jdanov'a, Puşkin'den Lermontov'a, Beckett'tan Balzac'a kadar pek çok ismin anıştırıldığı görülür. Sokolov, yapıbozumu uyguladığı Sovyet tarihine kendi görüşleri doğrultusunda yeniden inşa eder.

Diğer romanlarından farklı olarak çağdaş edebiyattaki eğilime bir tepki olarak kaleme alınan bu eser hemen hemen her şey ile polemiğe girmeye çalışır. Yazarın kendi ifadesiyle 1984 yılı, Rus edebiyatının bir araştırması ya da her şey hakkında bir roman olarak tanımlanmıştır (Matich, 1987: 314). Kurgusal ve anlatım özellikleri, cinsellik içeren süslemeleriyle eser, tarihsel ve siyasi mitleri yıkma eğilimindedir. İncil'e göndermeleri ve kurgusal olmayan günlük, mektup, deneme vs. gibi farklı yazım türleriyle harmanlanan zengin anlatımı ile **Palisandriya** ana kahraman Palisandr Dalberg'in yaşamına ışık tutan ve yazarı değil onun yarattığını anlatan otobiyografi-anı türünde bir eser olarak tanımlanabilir. Bununla beraber, Palisandr, yazarın ona taktığı maskeler ile olay örgüsünde hem anlatıcı hem de anlatılan konumundadır. (Романовская, 2012: 43)

** Ünlü Rus biçimci Boris Eyhенbaum (1886-1959) Gogol'ün Paltosu Nasıl Yapıldı (Как сделана шинель Гоголя) adlı makalesinde *skaz* türünü, yazarın olayları mimiklere dayanan tumturaklı anlatımla gerçekleştirdiği, konuyu ikinci plana atıp özel biçim teknikleri aracılığıyla kendini ön plana çıkardığı anlatı türü olarak açıklar. Борис Эйхенбаум. Как сделано шинель Гоголя. Erişim adresi: <http://www.opojaz.ru/manifests/kaksdelana.html>.

*** Palisandriya: Astrofobi. Gök gürültüsü ve fırtınadan korkma.

Akademisyen Olga Matich tarafından Güney Kaliforniya Üniversitesi'nde düzenlenen göçmen konferansında sürgün-sanatçı, sanat-sanatçı konuları üzerine **Gizemli Tabletler Üzerinde (На сокровенных скрижалах)** başlıklı bir sunum yapan Sokolov, burada aralarında Andrey Sinyavski, Vasili Aksyonov, Vladimir Voynoviç, Viktor Nekrasov, Sergey Dovlatov, Yuz Aleşkovski, Eduard Limonov, Aleksey Tsvetkov gibi pek çok yazarın bulunduğu göçmen çevresiyle bir araya gelir (218-219). 1980'li yılların başı itibariyle sağlam bir popülerite kazanan yazar, Batı'da adı sıkça tartışılan bir isim olur ve BBC radyosu Rusça servisi onun **Köpek ve Kurt Arasında** adlı eserinden pasajlar yayınlar ve *Time Dergisi*'nin Rus göçmen edebiyatı üzerine yazıların yer aldığı bir bölümde onun eserleri tartışılır (D. Barton, 1987: 221).

Sokolov, 1985 yılında Kaliforniya Üniversitesi tarafından çeşitli bilim alanlarında akademi dışındaki yetenekli insanlara verilen Vekil Okutmanlık ile ödüllendirilir. Glasnost döneminin yükselen yazarlarından olan Tatyana Tolstaya, *Knjnoye obozreniye* adlı gazetede Sokolov'un adını ve övgüyle söz ettiği ilk eserini dinleyicilerine duyurur. (D. Barton, 1987: 228). 1988 tarihli *Ogonyok* dergisinin 13-20 Ağustos sayısında Tolstaya'nın önsözüyle birlikte **Budalalar Okulu**'ndan bölümler yayımlanır. Hem anavatanında ilk kez hem de 80'li yılların sonunda 1. 8 milyon kopyaya ulaşan böylesine kitlesel bir dergide yayımlanmasıyla bu başarı Sokolov'un yazarlık kariyeri açısından oldukça önemli bir yer tutar (Litus, 2006: 406).

Amerika ve İsrail'in yanı sıra Avusturya, Yunanistan, Yugoslavya gibi farklı Avrupa ülkelerinde bulunan yazar Avrupa'da kaldığı süre boyunca göçmenlerin katıldığı politik-kültürel etkinliklerden uzak durmasına karşın yalnızca Aleksandr Galiç ve Andrey Amalrik gibi önde gelen muhaliflerle tanıştığı Avusturya'nın Alpbach kasabasında düzenlenen *Doğu Avrupa ve SSCB'de İfade Özgürlüğüne Tehdit* konulu foruma katılır (D. Barton, 1987: 214). Sokolov, Sovyet karşıtı politik faaliyetlere aktif bir katılım sağlayan azılı bir muhalif olmamakla birlikte, rejimin baskı ve uygulamalarından hoşnut olmayan bir özgürlük arayışçısı ve savunucusudur. SSCB'den ilk fırsatta kaçmak girişimi bunun en somut kanıtını oluşturur. Nitekim kişisel ve sanatsal anlamda Rusya'da bulunamayacak olan

özgürlüğün Batı ülkeleri ile Kanada, Amerika, İsrail’de insanın değerini bilmemeyi unutacak kadar fazla sunulduğunu belirtir (Сokolов, 2011: 559).

Sokolov’un karakterinin bir yansıması olarak yazıda ve üslupta uyguladığı özgürlük ile Rusça yazmasına rağmen evrensel bir yazar profili oluşturmanın önemine dikkat çeker. Bu bağlamda onun yazısı ve yaz(g)ısı eşsüremlî bir doğrultuda ilerler. Moskova’dan Viyana’ya oradan Michigan’a ve Kanada’ya uzanan yolculuğunda yazarın önce adresi, sonra dünya görüşü, ismi (*Aleksandr/Saşa*) ve nihayetinde edebî kişiliği dönüşüme uğrar (Сokolов, 2011: 557). Edebî tarzını sanat için sanat anlayışı üzerine kuran Sokolov, didaktik ya da sosyo-politik bir yazar olmaktan çok postmodern edebiyata uygun şekilde salt edebiliğin peşinden giden okuyucuyu kendi yazın dünyasına aktif bir şekilde dâhil eden bir yazardır. Yaşamın akışı içinde eserler, kendi içlerinde ya da yazarın onda yaratmaya çalıştığı farklılıktan, başka bir deyişle yazarın üslubunun kendi istediğinden ve yazdığından bağımsız olarak gelişebilme ihtimali içinde Sokolov, Derrida’nın da belirttiği gibi dilin ait olduğu sistemden ya da sözcüğün karşılık geldiği göstergeden fazlası olduğunu ve sözmerkezciliği esas olan söylemin gücünü edebî sanatıyla kanıtlar. Edebiyat yazarı için asıl olan şablon türden kurtularak yeni bir metin yaratmaktır. Yaşamın kendisini süjesiz olarak gören yazar için edebiyatta da bir süje olma zorunluluğu yoktur; dahası edebiyat kendi dışında başka hiçbir şeyin propagandasını ya da sözcülüğünü yapmamalıdır. Bu sebeple de Sokolov, birkaç istisna dışında Sosyalist Gerçekçilik ya da Sovyet propagandası ile eş sesli bir üretim yapan Sovyet yazarlarının eserlerini beğenmez. Edebî manada olmasa da dünya görüşü olarak İvan Turgenyev (1818-1883), Nikolay Çernişevski (1828-1889), Nikolay Ogaryov (1813-1877) gibi 19. Yüzyılın Batıcı ya da daha ılımlı bir ifadeyle liberal yazarlarını örnek göstererek Avrupalı olmak, evrensel olmanın gerekliliğini savunur.

Sokolov, kendi deyimiyle sürekli olarak ve uzun süreliğine uzaklara giden bir kişidir. Bireyci bir yazar olan Bitov’un kolektif fobisi gibi Sokolov da idealist, benmerkezci ve romantik biri olarak hakikati dostluktan üstün tutan ve alışılmış, bıkkınlık vermiş çevreden ayrılışını büyümenin bir aracı olarak, kendi egosu ile bir savaş olarak gömüştür. Geride kalana yılanın çıkarıp attığı derisine baktığı gibi, acımadan, hafiflemiş bir şekilde bakmış ve bireysel özgürlüğün kaparosu gibi görmeyi başarmıştır (Сokolов, 2011: 540). Nitekim yazar, aradığı her imgeyi bulabildiğini

söylediği Rusya'da yaşadığı süre boyunca Sovyet yönetiminin takibinde yaşar. Yaşadıkları eve deprem ölçme aygıtı adı altında dinleme cihazları yerleştirilir; evlendikten sonra Viyana'ya taşınma sürecinde ciddi sorunlarla karşılaşır ve ancak dönemin Avusturya şansölyesi Bruno Kreisky'nin (1911-1990) Sovyet lider Leonid Brejnev ile görüşmesinin ardından vizesini alarak yurtdışına gitme şansını elde eder.* Amerika'nın Vermont eyaletinde hatırı sayılır bir süre yaşayan Sokolov, 1977 yılında vatandaşlık aldığı Kanada'ya yerleşir. Yaklaşık otuz yıl süren göçmenlik serüveni içinde anavatanına birkaç kez ziyarette bulunan yazar, halen Kanada'da kayak eğitmeni olarak yaşamını sürdürmektedir.

3.1.2.1. Saşa sokolov'un budalalar okulu

Sokolov'un ilk büyük romanı olan **Budalalar Okulu**'ndaki öykünün konusunu bir ergenin yaşamını, onun babası, annesi, öğretmeni ve öğrencilerle olan ilişkisi ve ailesiyle birlikte yaşadığı daçadaki yaşamı üzerine gözlemleri oluşturur. Kişilik bölünmesi yaşayan ergen bir öğrenci olan ana kahraman büyük dünyadan kaçıp yalnızca kendine ait olan küçük dünyasını yaşayabileceği başka bir dünyaya geçme arzusundadır. Roman, üç ay akıl hastanesinde kalan yazarın otobiyografik anılarından kurgulanarak zekâ geriliği olan bir ergen öğrencinin ağzından aktarılır. Sokolov'un isimsiz kahramanı, yaratıcısı gibi gerçekliğin mantıksızlığını hisseden ve bu sebeple onu çevreleyen dünyanın gerçekliğine bir türlü ayak uyduramayan anarşist ruhlu bir karakterdir (Глинтерщик, 2000: 352). İskoç asıllı Amerikalı yazar Thomas Mayne Reid'in (1818-1883) **Başsız Atlı (The Headless Horseman)** adlı çalışmasını anımsatan (D. Barton, 1987: 205) eserin oluşmasında yazarın biyografisinde de değindiğimiz çocukluk dönemi anıları büyük bir rol oynar. Bilinç akımı tekniğini en etkili kullanan yazarlardan biri olan Sokolov, söz konusu çalışmasında çocukluk günlerinin bilincinin aktarımını yapar. .

Postmodern edebi eserin temel özelliği olan anlatıyı ve ona ait öğeleri yapısal olarak parçalama, onu kaosa sürüklenme, ifadeyi bağlam dışına (decontextualise) ya da bağlamlar arasında dolaşıma çıkarma, anlamda belirsizliği, ifadede süreksizliği

* David Remnick, Wellspring of The Russian Writer, Washington Post, 28.9.1989. Erişim adresi: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1989/09/28/wellspring-of-the-russian-writer/4b67ac7a-8ef3-44a7-be68-a49cd54529c3/>.

tetikleme gibi yöntemler Sokolov'un hem genel manada hem de söz konusu eserinde sıkça başvurduğu tekniklerdendir. Postmodern anlamda yazarın ölümünü, zamanda yolculuğu gösteren belirli bir süjeden yoksun eserdeki anlatıma kasıtlı olarak uygulanan bu yöntem henüz eserin ilk cümlesinde bile kendini hissettirir: "Evet, nereden başlamalı? Hangi Sözcüklerle? Başla işte, sözcükle başlayacaksın ne de olsa. Orada, istasyon yanındaki gölette. İstasyon yanındaki mi?" (Соколов, 2011: 9). Bilinç akımı içerisinde anlatıcının hafızasından eklettik olarak aktarılan ve ara sözler eşliğinde konudan sapmalarla sürdürdüğü anlatı, eserin ilk cümlesindeki "hangi sözcüklerle başlamalı?" ya da nasıl devam etmeli? sorularını kaotik bir değişmez olarak sabit tutar.

Eserde yer alan epigraflar anlatı ve ilgili olduğu başlıkla uyumlu olan postmodern edebiyatın dil oyunları içinde sevdiği yöntemlerden metinlerarası göndermeler taşır. Romanın epigrafında yazar üç farklı alıntı paylaşır. İlk alıntı İncil'in Yeni Ahit Bölümünün Elçilerin İşleri başlıklı kısmından alıntılanan "Kutsal ruhla dolan Savi, yani Pavlus, gözlerini Elimas'a dikerek : "Ey İblis'in oğlu!" dedi Yüreğin her türlü hile ve sahtekârlıkla dolu; doğru olan her şeyin düşmanısın. Rabbin düz yollarını çarpıtmaktan vazgeçmeyecek misin?" Eserin ikinci epigrafı ise Rusça'daki temel fiillerin ikinci çekimini *gösteren* *знать* (sürmek-kovmak), *держат* (tutmak), *бежать* (koşmak), *обидеть* (incitmek), *слышать* (duymak), *видеть* (görmek), *вертеть* (dönmek), *дышать* (nefes almak), *ненавидеть* (nefret etmek), *зависеть* (bağlı olmak), *терпеть* (sabretmek) fiilleri yazar tarafından klasik dizilişinden koparılmak suretiyle yazar anlatımının bir detayı olarak yeniden sıralanarak yer verilir. Söz konusu fiiller, eserin ergen yaşta olan ana kahramanın kompleks anlatısının ironik bir şekilde onun his ve davranışlarını yalın eylemlere indirgeyen ipucu niteliğindeki göstergeler olarak yer alır. Üçüncü alıntı ise "Aynı isim! Aynı suret (То же лицо! Тот же облик)" sözlerinden oluşan üçüncü epigraf, ünlü Amerikalı şair Edgar Allan Poe'nun (1809-1849) 1839 yılında yayımlanan kısa öyküsü William Wilson'dan alıntılanmış olup ana kahramanın alter ego'sunun ortaya çıkışına bir gönderme olarak yer alır.

Bilinç akımı tekniği yazarın anlık ve dağınık olarak zihninden kalemine aktarmasının bir aracı olduğu için Sokolov'a göre gerçekçilik taşımaktadır. Modern edebiyatın ve varoluşçu yaklaşımın etkili bir tekniği olan bilinç akımını yoğun bir şekilde

kullanmasıyla modern edebiyat bağlamında da değerlendirilen eser, dilbilimin alt dallarından olan sentaks, morfoloji ve leksikoloji gibi alanları yıkıma uğratan, her postmodern edebi eserde rastlanan alıntılama, edebi anıştırma, gönderme gibi metinlerarası retoriğin yanı sıra söz oyunları, yeni sözcük yapımları (neologism) ile süjesiz, yeni yöntemler eşliğinde kaotik bir şekilde kurulan ve aktarılan metin sayesinde postmodern Rus edebiyatın çarpıcı örneklerinden birini oluşturur. Yazarın edebiyat için vazgeçilmez gördüğü bu anlatım yöntemi eşliğinde ilerleyen hikâyede belirli bir zamansal akış yoktur. Geçmişte, başka bir deyişle çocuklukta yaşanan anılar (zaman), postmodern yazının özelliğine uygun olarak şimdiye taşınır; yazar dış dünyayı ve herkes için geçerli olan zamanı ironik bir biçimde görmezden gelerek onu iç dünya içinde kendi ideal akışına göre şekillendirir: “Günün uzun süre gelmediği oluyor. Boşlukta yaşayınca hiç bir şey anlamıyorsun ve ciddi derecede kafayı yiyorsun. (...) Dahası, her insanın başka hiç kimseninkine benzemeyen, özel bir yaşam takvimi vardır. (...) Ne siz ne ben ne de arkadaşlarımız arasında hiç kimse zamanı ölçerken/tartarken olmak filini karıştırıp zamanı sanki bu sözcükler düşünsel olarak birbirinden hiç ayrılmıyormuş gibi dün, bugün ve yarın olarak ayırarak ne anladığımızı açıklayacak durumda değil”. (Сokolov, 2011: 22-23)

Geçmiş ile gelecek arasındaki sınırları silikleştiren ve zamanı idealize eden ana kahraman, babasının *Akotovculuk** diye balkondan attığı bir bilimsel dergide kendi algısıyla birebir örtüşen postmodern edebi zamanın tarifini yapan bir makale okur. Burada bir düşünür “zamanın ters bir hesabı olduğunu, başka bir deyişle sandığımız yönde ilerlemediğini aksine ters yönde hareket etmesi gerektiğini yazmıştı, çünkü olmuş olan her şey, bütün bunlar daha yeni olacaktı. Gerçek gelecek denilen şey-geçmiştir; gelecek dediğimiz şey ise-artık geçmiştir ve bir daha asla yaşanmayacaktır. Eğer biz geçmişi hatırlayacak durumda değilsek ve geçmiş, bizden sözde geleceğin kefeniyle gizlenmişse bu bir suç değil ancak bizim şanssızlığımızdır.” (Сokolov, 2011: 78-79). Alıntıdan da anlaşılacağı üzere anlatı sürecinde dış dünya ve dış zaman yerine eserde ana kahramanın iç dünyası ve onun kontrolünde işleyen bir iç zamana dönüşür. Bu da ana kahramana zamandan ve dünyadan bağımsız, kendine özgü bir postmodern *kronotop* yaratma imkânı

* Romandaki Akatov soyadlı *sözde* akademisyen kahramanın çalışmasını nitelemek üzere kullanılan bir tabir.

sunar. Eserde zaman ile bütünleşen mekân (alan), Venedikt Yerofeyev'in Veniçka'sının rotasını andıran dairesel bir demiryolu ile sınırlandırılır. Bu hat üzerinde yol problemlerindeki benzer bir şekilde, trenler yalnızca A-B yönünden karşılıklı olarak birbirine doğru hareket eder. Bu bağlamda dairesel yol, evrenin bir alana hapsedilmişliğini, kısıtlılığını sembolize eder. Kahramanın yolculuk ettiği bu tren, komisyon tarafından onaylanmış vagonlar, katıksız ve küfürlü sözler, yürek acıları, unutulmaz anılar, resmi yazışmalar, işe yaramaz coğrafya alıştırmaları, kahkaha ve yemin, feryat ve gözyaşı, kan ve tebeşirden oluşur (Нефагина, 2005: 223).

Zaman ve mekânın yazarın oluşturduğu bütünlükteki birleşimi sayesinde artık hem olayların gerçekleştiği durağan bir kapsayıcı hem de olayların bütünüyle gerçekleştiği yer olmaktan çıkar. Bu bağlamda postmodern edebiyat açısından mekân, kendi kronotopunu yaratan ve aynı zamanda da o kronotop içinde gerçekleşen olayları etkiler ve onlardan etkilenir (Smethurst, 2000: 39). Zamanı ele geçiren ve onu istediği akış içinde sürmesini sağlayan ya da onu istediği şekilde yok (ya da var) eden yazar, mekânı da kapalı, içkin bir dünyaya dönüştürerek zaman ve mekân arasındaki ilişkiye kontrolcü bir sınırlama getirir: “Evimizin yakınından geçen tren kapalı, daha doğrusu şehrimizin etrafından sonsuz bir eğri ile ilerliyor. İşte bu yüzden şehrimizden ayrılmak neredeyse imkânsız. Dairesel güzergâhta topu topu iki tren çalışıyor: biri saat yönünde, diğeri ise onun tersi istikamette gidiyor. Bu bağlamda sanki karşılıklı olarak birbirlerini yok ediyorlar, birlikteyken de zaman ve hareketi yok ediyorlar” (Соколов, 2011: 101).

Bilinç akımına bağlı olarak oluşan iç monologlar sayesinde yazar anlatımı gerçeğe yaklaştırırken semantik açıdan anlam bulanıklaşır ve *öteki* ya da ötekilerin varlığıyla anlaşılır kılma, Bahtin'in insan düşüncesinin, başka deyişle fikrinin gerçek olmasını başka bir seste somutlaşan düşünceyle, başka bir bilinçte sözcüğe yansıyan canlı bir iletişim süreciyle gerçek olabileceği (Бахтин, 2002: 99) yönündeki görüşü doğrultusunda anlamlandırılma yoluna itilir. İç monolog yoluyla kendini aktaran ana kahramanın başka bir ben'e geçmesi ya da diğer karakterleri yine Bahtin'in diyalojik görüşü doğrultusunda yazar-anlatıcının değil, kendi bilinçleri üzerinden yansıtma ve postmodern açıdan çoksesliliği doğuracak ötekilerle ortak bir varoluş şeklinde gerçekleşir.

Dostoyevski'nin **Öteki**'sindeki Bay Golyadkin karakterinde yaşanan kişilik bölünmesi teması, Andrey Bitov'un Lyova'sının ardından **Budalalar Okulu**'nun ana kahramanında yaşanan bir durum olarak tekrar ortaya çıkar. Kişilik bölünmesi sonucunda alter-ego'nun ortaya çıkmasının arka planında yatan Oedipus Kompleksi ve buna bağlı olarak anneye sempati, baba figürüne karşı sergilenen kavgacı, parodik tutum, postmodern Rus edebiyatının ilk dalga yazarlarından olan Andrey Bitov'un **Puşkin Evi** adlı romanından izler taşır. Sokolov'un ana kahramanında baba'ya duyulan sevgisizlik ve yaşanan çatışma anneye duyulan sevgiye baskın gelir: "Evet, sen babamızla barışmak istemedin. İşte bu yüzden de annen arkandan 'dön' diye bağırınca, ona, sabırlı anana üzölmene rağmen geri dönmedin" (Сokolов, 2011: 41).

Ana kahramanın kişilik bölünmesine bağlı olarak Lyova'da görölen Lacancı* düşüncenin vurguladığı bilinçdışının ürünü olan psikoz ortaya çıkar. Wittgenstein'in ifadesiyle bir dil gibi hareket eden bu bilinçdışında, kişi kendiyile, başka bir deyişle öteki kendiyile iletişim kurarak birincil özneyi ve tekil kişiyi ortadan kaldırır. Bu sayede hezeyan yüklü şizofrenik söylemi de gerçekleştiren ana kahraman sürekli olarak kendinden uzaklaşmış, ayrıştırılmış ötekiyle konuşur, onunla yarışır ve onu kıskanır. Ben ve öteki arasındaki bariyerin ortadan kalkmasıyla birlikte birinin ben, diğeri ise öteki olması eser boyunca süren restleşme ile çıkmaza girer. Bu bağlamda her biri, birbiriyle olan ilişkisinde ötekidir ve bu nedenle hiç biri ben değil, anlatının çoğunluğuna yansıdığı şekliyle o'dur (Руднев, 2005: 25).

Ötekiler arasındaki çatışmanın çarpıcı bir örneği ana kahramanın Bitov'un Lyova'sının Faina'sına olduğu gibi saplantılı şekilde âşık olduğu biyoloji öğretmeni Veta Akatova'ya aşkını itiraf etme cesaretini gösterdiği sahnede net bir şekilde görülür: "Ona (...) senin kendi isteğininle **Budalalar Okulu**'nda okumadığını, çünkü seni normal okula kabul etmediklerini, benim gibi hasta, korkunç derecede hasta ve neredeyse bir geri zekâlı olduğunu, tek bir şiir bile ezberleyemediğini söyleyeceğim." (Сokolов, 2011: 44) Ben ve sen arasındaki ayrımın ortadan kalktığı ana kahramanın ötekisi ile olan ilişkisinde Doktor Zauze karakteri oldukça önemli bir rol oynar: "Doktor Zauze benden başka bir ben'in olamayacağını bana ispat

* Jacques Lacan'ın öteki tanımına ithafen.

etmeye çalışırken Ben onun hiç bir dayanağı olmayan sözlerine inanma niyetinde olmadan öteki ben'ime evet-hayır diye cevap veriyordum.” (Соколов 2011: 26). Kişilik bölünmesini ortadan kaldırmak üzere onun her adımını izleyen Zauze, onun Veta'yı her çağırmasında geleceği düşüncesinin saçmalık olduğunu, ne gündüz ne de gece bir kez bile onun mansart çatısında bulunmadığını belirtir. Doktorun ana kahramana tavsiyesi “birlikte yaşadığı, okuduğu ve “o” olarak adlandırdığı kişiyi bulması, onunla yakınlaşarak fikir ayrılığına düşmeden bir bütün olması şartıyla huzur ve iradeye kavuşacağıdır (Соколов, 2011: 59). Kendini mühendis olarak tanıtan ana kahraman aynı zamanda da bir öğrenci oluşunu, özgürlüğü, onun biçimlerinden birini seçen biri olarak hem birlikte hem de ayrı olarak istediği kişi olma hakkına sahip olduğunu ifade eder (Соколов, 2011: 65).

Kişilik bölünmesi metaforik açıdan dünyayı ikiye ayırmak, başka bir deyişle iki farklı dünya yaratmak manasına gelebileceği gibi aynı zamanda uyumsuzluk yaşanan dış dünya ile çatışmaya giren yoğun bir iç dünya ayrımı şeklinde de kendini gösterebilir. **Her İnsanın Hüznü (Грусть всего человека)** adlı yazısında Saşa Sokolov'u nesirde çığır açıcı bir yazar olarak niteleyen Bitov, romanın ana kahramanına da dikkat çekerek kişilik bölünmesinin kahramana iç ve dış dünyayı, acı verici bir bütünlükte yeniden oluşturmasına yardımcı olduğunu belirtir. Ona göre bölünen şey aslında kişilik değil dünyadır. Bu bağlamda eserde patolojik bir şey aramamak gerekir. *Bizler Sokolov'un kahramanından daha az normaliz; ancak onun gibi biz de özel okulun(zihinsel engelliler) mahkûmları, terlik sisteminin* köleleriyiz.* (Битов, 2014: 324).

Postmodern edebi metnin temel yapı ve anlatı özelliği olan kaos, eserde genellikle ana kahramanın bilinç akımı içinde cereyan eder. Eserin **Nimfeya** başlıklı ilk bölümü, ana kahramanın anlatıcılık görevini üstlendiği ve öz bilinci ekseninde kendini açıklarken aynı zamanda onun savcı olan babası, annesi, postacı Miheyev, yaşlı ve emekli hizmetli Trahtenberg, coğrafya öğretmeni Norvegov, müdür Perillo, Profesör Akatov ile biyoloji öğretmeni olan Veta adlı karakterlerin de okuyucuya sunulduğu anlatıları içerir. Anlatıları çevreleyen kaos ve ironi, karakterlerin sunuluş, birbiriyle ilişkilendirilmesi aşamalarında yoğun olarak kendini gösterir. Yazarın

* Eserde, Sovyet totaliter uygulamaların bir parodisi olarak Budalalar Okulu'nun müdürü Perillo tarafından öğrencilere dayatılan uygulamaya verilen ad.

karakterlerin isim ve soy isimlerine özel bir önem atfederek onlarda ironik ve mecazi etkiler uyandırmaya çalışır. Örneğin baba adından bir Musevi olduğu anlaşılan 60 yaşında gramofon hastası tuhaf kadın Şeyna Solomonovna'nın soyadı, *becermek* fiilinin argodaki daha kaba bir karşılığı *трахаться* sözcüğünden türetilerek Trahtenberg şeklinde adlandırılır. Nitekim söz konusu karakterin davranışları da soyadıyla örtüşen özellikler gösterir: “Şeyna para isterken dalga geçiyordu onunla sanırsam. Yakov'dan (kocasını) on beş yaş kadar küçüktü ve avluda banklarda otururken konuşulana göre ölümünden bir yıl sonra boş garajda kendini asan binanın idarecisi tek kollu Sorokin ile aldatmıştı onu” (Соколов, 2011: 15).

Genellikle eserlerinde bir karakterin birden çok varyantını sunan Sokolov'un **Budalalar Okulu**'nda da karakterlerin simülatif ikizleri yaratma yönündeki aynı yöntemi uyguladığı görülür. Ana kahraman haricinde romandaki bazı karakterlerin adlandırma olarak ikincil göstergeleri (ikizleri) bulunur. Örneğin, Veta Akatova demiryolu hattına, akasyaya, istasyon fahişesine, basit bir kıza; müdür muavini Trachtenberg, cadı Tinderberg'e; Profesör Akatov, Leonardo da Vinci'ye; Pavel, Savi ölümsüz peygamber Norvegov'a; postacı Miheyev'e; Medvedev ve Rüzgâr Gönderen benzetmeleri sayesinde bir karakter birden çok sese dönüştürülerek polifonik bir anlatım yapısı oluşturulmuştur. (Lipovetsky, 1999: 85).

Anlatıda ilk olarak eserin önemli bir metaforu olan rüzgâr ile ilişkilendirilen ve *Rüzgâr gönderen (насылающий ветер)* olarak adlandırılan postacı Miheyev'den söz edilir. Rüzgâr metaforu, Sokolov'un en çok beğendiği yazarlardan biri olan Gogol'ün deliliğin kitabını yazdığı **Bir Delinin Hatıra Defteri (Записки сумашедшего)** adlı öyküsünde “Beynin kafatasında bulunmadığını, rüzgârla gelen bir şey olduğu” ifadesiyle deliliğin bir göstergesi olarak yer alır. **Budalalar Okulu**'nda sürekli olarak bisiklet binen ve köpek deneyleriyle ünlü İvan Pavlov'la (1849-1936) benzeştirilen Miheyev'in şahsiyeti mitin başlangıcı olur: “Miheyev, köyde rüzgâr gönderen diye bilinen kişinin ta kendisiydi, daha doğrusu bilmedikleri. Hiç kimse bu adamı görmemişti bile, belki de hiç böyle biri yoktu. Ne var ki akşamları, kır evi sakinleri gölde yüzdükten sonra cam verandalara çıkar, hasır koltuklarına kurulur ve birbirlerine hikâyeler anlatırlardı: bunlardan biri de Gönderen ile ilgiliydi.” (Соколов, 2011: 12). Mitin devamında ise ana kahramanın en çok sempati duyduğu kişi olan **Budalalar Okulu**'nun coğrafya öğretmeni Pavel

Norvegov, “size seslenen benim, içi boş karton dünyayı döndüren insan, beşinci banliyö bölgesinden coğrafyacı” (Соколов, 2011: 19) sözleriyle kendi sesini ilk duyuran kahramanlardan biridir.

Yazarın kendi deyimiyle Norvegov, uzun zaman önce ölmüş olmasına rağmen hala var olmaya devam eden korkusuz ve sınırsız bir manevi özgürlüğe sahip birisi (Соколов, 2011: 541) olarak simgesel/simulatif değeri en yüksek karakterlerden biridir. Tabiata âşık olan Sokolov’un doğa harikası bir ülke olan Norveç ve mesleği itibariyle genel olarak yer ile simgeleştirdiği Pavel Norvegov’un üçüncü bölümde Savl (Saul) olarak adlandırılması Hz. İsa’nın havarilerinden olan Tarsuslu Pavel’e (gerçek adı Saul) bir gönderme olup epigraftaki karşılığının ardından son bölümde yer alan şu hikâyede simulatif göstergesiyle bütünleşir: Nimfeya ve Savl arasında Hz. İsa’ya imada bulunan **Çöldeki Marangoz (Плотник в пустыне)** adlı hikâye geçer. Çölde tahta ve çivileri birleştirerek haç yapan marangozun sonunda aynı kişi olduğunu söyleyen marangoz tarafından çarmıha gerilmesiyle Savl’ın Nymphaea’ya vedası gerçekleşir. Bu sayede romanın son bölümünün de adı olan vasiyet, ironik bir şekilde İncil’e göre de gerçek olur: “Zira bir vasiyet varsa ortada, vasiyin ölümü gereklidir. Çünkü vasiyet ancak ölümden sonra geçerli olur. Vasiyet eden hayatta ise vasiyetin hiçbir geçerliliği yoktur” (Библия, 2010: 988).

Birden çok gösterge ve simgesel değerle imlenen coğrafyacı Norvegov’un da branşı gereği tabiatın bir olayı olan rüzgârla arasında metaforik bir bağlantı kurulur: “Dağaların bulunduğu köyde bana rüzgârgülü derler. Söylesenize bana, eğer bir insan coğrafyacısya rüzgârgülü olmasında ne gibi bir kötülük olabilir ki?” (Соколов, 2011: 18) İçi boş bir küre olarak nitelediği dünyayı döndürdüğünü söyleyen Norvegov için rüzgâr, eser akıllılığın bir yansımasıdır: “Rüzgâra göre yaşayın gençler, hanımlara daha çok iltifat, daha çok müzik, daha çok kayık gezileri, şövalye turnuvaları, düellolar, satranç maçı nefes egzersizi ve bunun gibi boş işler yapın” (Соколов, 2011: 19).

Ana kahramanın tutkulu bir şekilde âşık olduğu ve arzuladığı Veta Akatova’nın bir diğer göstergesi olan Roza Vetrova da rüzgârla ilişkilendirilir: Gül anlamındaki *роза* (*roza*) ve rüzgâr anlamındaki ветер (*veter*) sözcüklerinden türetilmiş olan bu isim rüzgârgülünü nitelemektedir. Protez bacaklı bir ayı ile ilgili bir çocuk hikâyesinden

(Соколов, 2011: 87) adını alan **Gıcırtilı (Скирлы)** olarak adlandırılan dördüncü bölümde ana kahraman, halk masalına dokundurmada bulunarak sakat ayıya öykünüp yaşından büyük kıyafetler, aksesuarlar ile birlikte Veta'yı babasından istemek üzere Lyova'nın hatta onun dedesi Modest Odoyevtsev'in sözde bilimsel-akademik çalışmalarına benzer deneyler yapan Profesör Akatov'un evine gider. Veta ile eşleşen her sahnede olduğu gibi öteki hâsıl olur. Onun bir çığlık kopararak gelişine şaşırın Akatov'a cevaben, büsbütün yalnız olduğunu, eğer başka birisi ortaya çıkarsa ona inanmaması gerektiğini söyleyerek onun ötekinin varlığı ile ilgili durumu anladığını düşünür. Böylece Akatov'a, öteki geldiğinde kütüklerin arasına gizleneceğini, ona sorarsa yalan söylemesini, yerini bilmediğini söylemesini isterken (Соколов, 2011: 85) o sırada kendisi de Veta'ya beslediği duygularda erotizm ve duygusallık arasında bir ikileme sürüklenir: "Veta, Veta, Veta, razuta, razdeta (Veta, Veta, Veta, ayakkabısız ve çıplak)" ritmik bir haykırıyla "Aşk, tutku, sadakat, arzuyu serbest bırakmanın ya da ona direnmemenin ne demek olduğunu, cinsel açlık ve şehveti düşündüm; cinsel birleşmeyi hayal ederek onun uzantılarını düşündüm, zira kitaplardan ve benzer kaynaklardan onun mutluluk getirdiğini biliyordum. Ancak sıkıntı şu ki, ne o, ne de o, ne de bunların hiç biri hayatım boyunca bana bu duyguyu yaşamayı nasip etmemişti, daha kaba bir şekilde başka türlü söylemek gerekirse bir kadınla yatmamı sağlamamıştı." (Соколов 2011: 94). diye ana kahramanın Veta Akatova'yla birleşme arzusu, Moskova-Petuşki'nin Veniçka'sının onu Petuşki'deki tren istasyonunda bekleyen; sevdiğim kadın ve beline kadar uzanan örgülü saçlı fahişe gibi argo sözcüklerle betimlenen ve *ne olursa olsun ilk önce ona gideceğim. Önce ona! Kalçasından ensesine kadar uzanan örgülü saçlarıyla onu peronda gördüğümde heyecandan titreyecek, içim heyecanla dolacak, yatakta kana kana içki içecek ve yorgunluktan ölene dek zambaklar arasında gezineceğim* (Ерофеев, 2009: 42). sözleriyle bahsettiği sevgili figürüne ulaşma arzusuyla benzer heyecanı taşımaktadır.

Budalalar Okulu'nda yazarın, postmodern yazın anlayışıyla da birebir örtüşen *edebiyat tam anlamıyla bir oyundur ve bu oyunun içinde temadan daha önemli olan şey ise dilin kendisidir* görüşüne uygun pek çok örnek bulunur. Yazarın genel edebi sanatında kullandığı şairane betimlemelerin, kafiyeli sözlerin söz konusu eserdeki çarpıcı bir prototipi, ana kahramanın âşık olduğu Veta Akatova ile tren-demiryolu metaforunu kaynaştıran asonans ve aliterasyon yüklü şizofrenik dilde görülür: "(...)

Adın ne adım Vetka ben Vetka akatsiya. Ben demiryolunun Vetka**'sıyım (...) Ben Veta'yım temiz beyaz bir çiçeğin vetkasıyım (...) Veta vetla** vetlı vetka (...) Vetre*** tararam tramvay t-r-a-m-v-a-y ay akşam iyi biletler yok Lethe yok ay tsveta ts Veta..." (Соколов, 2011: 13)

Yazarın kullandığı şiirsel dil içinde asonans ve aliterasyon gibi fonetik yöntemlerle kurulmuş ikilemelerin yanı sıra, arkaizm, neologizm, vulgarizm içeren pek çok sözcüğe rastlanır. Bahçe anlamındaki leksikolojik bir arkaizm olan *Вертоград* (*Vertograd*), *Конеслон* (*Koneslon=at+fil*) şeklinde türetilen neologizm ve vulgarizm örneği oluşturan *Трахтенберг* (*Trahtenberg*) soyadı ile eserde yer alan diğer fonetik-morfolojik yaratıma dayalı pek çok gösterge arasında *В, О, Д, О, К, А. Ч. К. А* (*Valentina Dmitriyevna Kaln*) sözcüğünde olduğu yazarın dili, romanının öncelikli ve temel yaratıcı unsuru olduğunu gösterir. Nitekim Peter Vayl ve Aleksandr Genis'e göre Sokolov'un eserinin kahramanı dildir. Birleşik yapıyı kırarak dilsel yapının her bir parçasını bağımsız bir anlama ayıran Sokolov'un konuşan, canlı sözcükbilim, sözdizimi ve dilbilgisi ile dili eserinin kahramanı yapan yazar, bu sayede eserin diğer bileşenlerine de erişerek süjesiz anlatısı içinde başı ve sonu olan bir hikâye varmış görüntüsü vermesini sağlayan biçim ve içeriğin ikililiğini de aynı zamanda elde eder (Вайль, Генис, 1991: 97-99).

Eserde bir metafor olarak "unutmak" önemli rol oynar. Ana kahramanın anneannesinin yaşadığı hafıza kaybından farklı şekilde aksettirilen ana kahramanın yaşadığı ve romanın bütününde genel olarak mitolojik bir öge olarak Lethe Irmağı ile imlenen *unutma*, nesnelere başlayarak toponimlere uzanan aşamalı bir süreçten kaybolmaya varan bir dönüşüm sergiler. Kayboluşun ya da olmayışın sinyalleri, yazar, eserde söz ettiği yerleri adlandırmaktan kaçınması aracılığıyla verilir. Rus edebiyatçı Andrey Zorin'in okulun bahçesinde yer alan biri kep diğeri kasket takan iki heykel ile akademisyen Akatov'un daçasına gelen üstü kar kaplı paltolu adamların onu dövmesine gönderme yaparak 1950'li yılların ikinci yarısının Moskova banliyösü (Зорин, 1989: 252) olarak yaptığı yer bildirimini dışında nehir,

* Ветка/Vetka sözcüğü Rusça'da dal anlamında olup, tren, metro gibi ulaşım araçlarında hat anlamında kullanılmaktadır.

** Dere kenarlarında, çayırarda ve sulak alanlarda görülen ve ak söğüt olarak adlandırılan bir tür bitki.

*** Rüzgâr sözcüğünün bulunma haline göre çekimlenmiş biçimi.

istasyon gibi birincil olarak adı geçen yerlerin, diyalog kurduğu (*her hangi*) bir öğrenci olarak adlandırdığı (*ученик какой-то*) adlandırdığı ana kahraman ile *Gelenler* (*Те, кто пришли*) dediği kişilerin ismini vermek istemeyen yazar, böylelikle herkes için var olan bir yerin adını gizli tutarak kendi içindeki varoluşuyla sınırlı tutar. Nitekim yok oluş durumu *ötekinin* doğuşu için elverişli bir ortam hazırlar. Eserde pek çok kez atıfta bulunulan ve unutmayı sembolize eden mitolojik Lethe Irmağı, anlatıcının yer adlarını hatırlamaması (ironik biçimde) başka tür bir unutkanlık, anneanneninkinden farklı hafıza kaybı yaratılır. Ana kahramanın, anlatının da kilit özelliğini oluşturan ve seçici hafıza olarak semantik bir amnezi meydana getirir. Vodokaçka lakaplı öğretmenin ifadesiyle ana kahraman ve onun ikizi seçici bir hafızaya sahiptir. “Böylesi bir hafıza bize istediğimiz gibi yaşama ve yalnızca istediğimiz şeyleri hatırlama imkânı verir.” (Сokolov, 2011: 71).

Sokolov’un yabancılaştırma ve yapısökümüne uğratma yoluyla parçalı hale getirdiği dil ve ifade tarzı, yazarın farklı ve kimi zaman da öznel çağrışımlar uygulamak suretiyle açık söz oyunları dışında sonsuz anlamlandırma sürecini tetikleyen ve sözcüğe atfedilen imgelerin sınırlandırılmasını zorlaştıran bir yönde ilerler. Nitekim eserde yer alan semboller makul, açıcı yorumlamaları olanaklı kılar. Bu semboller arasında ilk ve en önemli olanlarından biri nilüfer çiçeğidir. Su nilüferi (beyaz) çiçeğinin adını taşıyan *Nimfeya* başlığı, yazarın da eser içinde değindiği üzere beyaz nilüfer çiçeğinin Latince adı olup temizliği ve masumiyeti simgeler. Nilüfer çiçeği ana kahramanın içinde kaybolduğu kaleidoskopik bir pencerenin yansımalarını taşır. Hikâyenin ilk başında bir nilüfer gibi masum olan kahramanın çiçeği koparmasıyla öteki ben’inin ortaya çıkışı gerçekleşir. Koparma sahnesinde, Âdem gibi ilk baştaki masumiyeti ve bütünlüğünü kaybederek bir karşıtlık silsilesinin içine düşer (Нефагина, 2005: 225)

Eserde ölüm, yeniden varoluş olarak başka bir şekilde tekrar canlanma olarak kendini gösterir. Bu bağlamda ana kahramanın sembolik ölümü, başka bir sembolik doğuş olan nilüfer çiçeği ile canlanır. Anlatıya şiirsellik kazandıran bu sembolün adı, klasik mitolojide göller, nehirler ve kaynaklarda yaşayan güzel dişi ruhlardan gelir. Geleneksel anlamıyla ise beyaz nilüfer Meryem Ana (Virgin Mary) ve Meryemana Yortusu’nun görsel temsilleri ile özdeşleşir. Kadının saflığı ve masumiyetinin bir sembolü olmasına rağmen dişi organa benzeyen şekli ve fallik organı andıran taç

yaprakları ile aynı zamanda erilliği de temsil eden bir bitkidir (Matich, 1987: 306). Su nilüferinin ölümsüzlüğüyle sonsuzluğa erişmek isteyen ana kahraman, aynı zamanda zambak çiçeğini de anarak ona dönüşmeyi ister. İncil'in Ezgiler Ezgisi bölümünde de geçen zambak, Yerofeyev'in **Moskova-Petuşki**'sinde de pek çok kez çağrıştırılan bir sembol olarak temizlik, saflık ve güzelliği sembolize eder. Eserde yer alan bir diğer sembolik bitki de Norvegov'un ifadesinde geçen ve Rus kültüründe özel bir anlama sahip olan karahindiba çiçeğidir. Norvegov'un "*Bu dünyayı terk etmeden önce bir buket hindiba görmeyi arzuladım ama verilmedi.*" (Соколов, 2011: 38) dediği; pek çok kültürdeki farklı adlandırmalarını bulunan ve Rusçada *rüzgâr üfüren (ветердырка)* olarak bu bitki, olgunluk, bilgelik gibi anlamların yanı sıra İsa'nın ıstıraplarını da sembolize eder.

Eserde sembolik anlamlar taşıyan bitkilerin yanı sıra, *Yalnız Çobanaldatan Ülkesi (Край одинокого козодоя)* olarak adlandırılan ana kahramanın yaşadığı dağa bölgesinin toponimik uzantısı, adını aldığı çobanaldatan kuşu gibi gece avlanan, doğada, nadir rastlanan ve ağaç gövdesinde kamufle olabilen bir kuş olarak yok olmanın bir diğer sembolünü oluşturur. Bir su nilüferine dönüşerek edebi olarak var oluşu öncesinde ortadan kaybolmak istemesini görünür olmaktan çekinen Lyova'dan daha ileri bir düzeyde şu sözlerle duyurmuştur: "Açıkça herhangi bir şeyi unutabilirdim: bir nesneyi, kelimeyi, soyadını, tarihi ancak nehirdeyken, kayıktayken birden her şeyi unuttum. Unutmak yok olmaktır. Yok olmanın bir aşamasındaydım. (...) Görüyor musunuz, insan biçim ve özden ayrı olarak başka bir şeye dönüşmeden anlık ya da büsbütün yok olamaz, mesela valste, uzaktaki, güç bela duyulan akşam valsinde, yani önce parça parça sonra tamamen." (Соколов, 2011: 24). Unutmak ile eşleşen zihinsel yok oluş, bedensel bir yok oluşu da beraberinde getirir. Postmodern Rus edebiyatını *bedensellik* üzerinden okuyan Kuritsın'a göre, yukarıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere, ruhsal anormallik, bedensellik boyutunda, başka bir ifadeyle *küreğe tutmaya çalıştım, ellerimi ona doğru uzattım ancak hiçbir şey olmadı, kürek saplarını gördüm ama avuçlarım hissetmedi onları, tahta kürek avuçlarımın, parmak boğumlarının arasından kum gibi hava gibi aktı gitti* cümlesinde görüldüğü gibi sanal bir aşamada kendini gösterir (Курицын, 2000: 130)

Geri zekâlıların okuduğu bu özel okulda öğrencilerden öğretmenlere varıncaya kadar tüm karakterler düşünce ve davranışlarıyla anormallik sergiler. Bu durum, **Budalalar Okulu**'nun öğrencilerinin ders ve kitapla olan ilişkisinde imlenir. “Bizim için bir kitabı uzun uzadıya okumak zor, bu yüzden önce bir kitabın bir sayfasını, sonra diğer kitabın bir sayfasını okuruz. Sonra üçüncü kitabı alır ve onun da ilk sayfasını okuruz, ancak bundan sonra ilk kitaba döneriz.” (Соколов, 2011: 37). Özel eğitim öğretmeniyle satranç oynarken hem at hem de fil gibi hareket eden ya da isterse hiç hareket etmeme özelliğine sahip olan *koneslon* adlı bir taş uydurulur (Соколов, 2011: 72). Ana kahramanın babasının akrabalar gelmesin diye balkonu boydan boya dolduracak bir hamak asmak istemesi, Akatov'un dağa bölgesini kirleten kâğıtları toplamak için sopanın ucuna bir çivi takarak yaptığı muhteşem sopasının (Соколов, 2011: 86) yanı sıra sürekli çıplak ayaklarıyla dolaşan ve ayaklarını kaloriferin üstüne diken ölümsüz peygamber Norvegov'un yanı sıra okul müdürü olan Perillo bu tuhaflığın başka bir örneğini oluşturur. Perillo, Bitov'un **Puşkin Evi**'nde atıfta bulunulan Stalin dönemindeki pantolon paça ölçüsünün belirlenmesine benzer bir şekilde Sovyet yaşamının toplum üzerindeki kısıtlamalarının ironik bir yansıması olarak terlik sistemini getirir: “Terlik sistemi, her öğrencinin terlik satın alarak omuz askılı bir file içinde okula getirdikleri bir düzendir. Okula girerken öğrenci, normal ayakkabısını çıkaracak ve getirdiği terlikleri giyecek, içi boşalmış fileye normal ayakkabılar konacak ve onu palto ve şapkasıyla birlikte hizmetlinin gardırobuna teslim edecek.” (Соколов, 2011: 69).

Monologlar, diyaloglarla iç içe geçer ve yazarın, dil için kullandığı bir benzetme olan senfoniye dönüşür. Şiirsel tasvirlerin eşlik ettiği uzun betimlemelerde nesne, doğa, bitki ve hayvan yaşamından türetilen enstantaneler görülür. Sokolov'un insan ve doğanın bütünleştirildiği, birbiriyle iç içe geçtiği tasvirlerin öncel örnekleri Pasternak'ın şiirlerinde ve Andrey Bitov'un **Rüzgârlı Havada Yaşam (Жизнь в ветреную погоду)** adlı erken dönem öyküsünde görülür (Matich, 1987: 308). Sokolov'un tabiatla ilgili olan bağları eserlerindeki (söz konusu eserde de yer alan) doğa tasvirlerindeki ustalığına yansır. Genelde dağınık ve parçalı olan anlatı, tabiatın içine girdiğinde kendi doğası, olması gerektiği gibi düzende gerçekleşirken doğa ve onun içinde yapılan eylemler kelebek toplamak, bisiklet sürmek vs. gerçek ve hayal arasındaki çizgiyi birbirine yakınlaştırır. Karakterlerin çok sesliliğini destekleyen ve bu her yerde hissedilen polifoni içinde yazar, geri zekâlı öğrencilerin

bağırışları arasında bisikletin çıkardığı, trenin geliş anında kondüktörün düdüğü, körük ve frenlerin tıkırtısı, kompresörlü frenlerin pıslayışı vs. gibi cansız seslerden oluşan başka bir tür çokseslilik de duyulur.

Düşünmek ve bakmak anlatı içindeki en sıra dışı ve en kapsamlı eylemleri oluşturur. Ana kahraman, kendi ifadesiyle; *genelde olduğu gibi, düşünmeme kimse mani olmadığında gördüğü her şeyi düşündüğünü* (Соколов, 2011: 42) ifade eder. Düşünmenin yanı sıra anlatının şizofrenisini ve betimlemenin şiirselliğini ortaya koyan eylemlerden biri de çevreye ve nesnelere mikroskobik bir şekilde “bakmak”tır. Nitekim Kuritsın, romandaki karakterlerin tuhaf ve detaycı bir bakma yetenekleri olduğuna vurgu yapar. Nesnenin kendisinin dışına çıkmayan bununla beraber onu düz bir bakışla görmenin ötesindeki sıra dışılık, eserde yer alan elmaya bakarken içindeki kurdu görmek örneğiyle kendi gösterir: “Biliyor musun, bahçemizdeki ispinozlarda, daha doğrusu elmalarda kurtlar yerleşmiş.” Onları çevreleyen dünya tasviri, nesnelere sıralamak yönünde ilerler: “İşte daça-iki katlı. Burada birileri yaşıyor, her hangi bir aile. Ailenin bir kısmı tüm hafta, diğer kısmı ise sadece Cumartesi ve Pazar günleri burada kalıyor. Sonra küçük, iki tekerlekli bir el arabası gördüm, ağaçlık alanın kenarında duruyordu, saman yığınlarının etrafında. Ve kendi kendime işte el arabası, onunla farklı şeyler taşıyabilirsin: toprak, çakıl, bavul, Sacco ve Vanzetti* fabrikasından kurşun kalemler, yaban balı, mango ağacından yemişler, demir uçlu tırmanış sopası, fildişinden yapılmış küçük eşyalar (...).” Yazarın bakış ile belirtme ve nesnelere sıralarken bir katalog sıralaması gütmesi böyle bir paralellikle ontolojikleştirilir ve bu sayede mucizeyi (şaşkınlığı) yeniden yaratan mekanizmayı aktive eder. Nesnelere ortaya çıkma mucizesi yaratım anıyla sınırlı olmayıp nesnelere günlük olarak kurulan her ilişkide yeniden tekrar eder. Bu nedenle nesnelere detaylandırıcı tanımlama ve genişletilmiş anlamlarından bağımsız olarak kalırlar (Курицын, 2000: 130-131).

Zekâ geriliği olan tüm budalalar ve ana kahraman için akıldan çok duygunun/hissiyatın önemi vardır ve davranışlar da buna bağlı olarak oluşur. Hissin en soyut kılıfı olan ruhu akla üstün tutan kahraman, *En azından bunu kabul et*

* İtalyan asıllı Nicola Sacco (1891-1927) ile Bartolomeo Vanzetti (1888-1927) Amerika’daki işçi hareketlerine katılmaları sonucunda 1927 yılında elektrikli sandalye ile idam edilmesi sonucunda kanundışıılık ve politik baskının sembolü olmuşlardır.

Venička, ruhun beyninden daha geniş. Zaten vicdanın ve onun da üstünde nefsin varsa sana beyin neden gereksin ki? (Ерофеев, 2009: 36). diye soran Venička'nın monoloğu tekrar eder. Bununla birlikte deliliğe övgü, yüceltme ve ona sempati duyarak sevme görülür. "(...) biz, hepimiz, kendimizce, ahmakça seviyoruz onu, tüm bahçeleri, öğretmenleri ve gardiropoları ile nefret edilen özel okulumuzu. (...) Evet, seviyoruz onu, çünkü alıştık ona ve gün gelir her sınıfında, yıl denilen sürenin bir kaçı kadar oturduktan sonra bir gün, pürüzlü, koyu kahve sıraları olan bu okulu bitirsek korkunç derecede üzülürüz. Zira o zaman okulu terk edince, her şeyimizi, tüm geçmişimizi kaybedeceğiz. Bir olacağız, aynı olacağız, yaşam bizi kendi köşelerine, hatun, araba ve mühendislik diploması için yırtınan akıllılar kalabalığına fırlatacak biz, katıksız budalalara böyle bir şey lazım değil..." (Соколов, 2011: 108).

Anlatının akıcılık, anlatım ve bütünlük açısından en normal kısmı **Verandada Yazılan Öyküler (рассказы, написанные на веранде)** başlığını taşıyan ikinci bölümdür. Söz konusu bölüm adından ve kahraman anlatıcıdan tanrısal anlatıcıya geçen ifade şekliyle eserin gerçek yaratıcısı, başka bir deyişle yazarı tarafından yazıldığını gösteren önemli bir bölümdür. Anlatım teknikleri açısından da son derece zengin olan söz konusu bölüm, yazar-anlatıcının aktarımına ilk bölümden aşına olunan ana kahraman ve adı geçen karakterlerin iç monologlarının anlatıya dâhil olmalarıyla eserin en önemli bileşenlerinden birini oluşturur (Lipovetsky, 1999: 84) Bu bölümdeki kısa öyküler kronolojik bir sıra ile yer alır. İkinci bölümdeki **Şimdi (теперь)** başlıklı kısa öykü, morgda çalışan yazarın ve aynı sınıfta okuduğu ilk eşi, dolgun bir emekli maaşıyla yaşayan ve onun hiç bir sözüne inanmayan babasıyla kavga etmesi, gençliğine, okul yıllarına ait hatıralara, fotoğraflara gitmesi gibi denk düşüşlerle kısmen otobiyografik izler taşır. İkinci bölümün diğer kısa öykülerinde görüldüğü gibi bu bölümde de absürtlük ön plandadır. Sınıf arkadaşı olan ve önceleri âşık olduğu kız ile erkek arkadaşını parkta gören kahraman birkaç yıl sonra morga cesetlerinin geldiğini görünce yıkılır. Cesetle ilgili ilginç kısa öyküde kendi kafatasına dokunmanın hem imkânsız hem de tatmin edici bir his uyandırmayacağını düşünen Trifon Petroviç adındaki kedi-mezar kazıcısının bu amaçla bir mezarı açtığında kafatasının olmadığını, yalnızca bedenin bulunduğunu görmesi anlatılır. **Boş Araziler Arasında** adlı kısa öyküde süt tankeri kuyruğundaki geveze yaşlı kadınlardan birinin düşerek yuvarlanması ve bidondaki sütünün dökülmesinin ardından kahramanın sigara ve kibrit ile meşgul olan elinin ona

yardımı dokunmadığı ironik bir şekilde anlatılır. **Bekçi (сторож)** adlı öyküde ise gece bekçiliği yapan ve hiç tiyatroya gitmeyen bir kişinin vardiya arkadaşının ona oğlunun tiyatroya gittiğinden bahsetmesi yakındaki dükkândan veresiye sigara almasını konu eden bir olay anlatılır. İkinci bölümü oluşturan bu öykülerde yazarın absürtlüğe, groteske varan ironisi Gogol ile usta hicivci Rus şair ve yazar Saşa Çyornıy'ın nesrini andırır.

Postmodern edebiyatta yazar ve kahramanlar arasında duruma göre yakın ya da uzak olabilen, uzamsal sıçrayışların mümkün kılındığı ölçülebilmesi güç bir mesafe bulunur. Bu bağlamda yazar-kahraman yakınlaşması otobiyografik yazarın sözcülüğünü üstlenen anlatıcı ya da kahraman(lar) ile diyalog kurma suretiyle on(lar)a fiili açıdan müdahale eden bir şekilde de olabilir. **Puşkin Evi**'nde de rastlanan yazarın kahramanı ile olan diyalogu, başka bir deyişle yazarın kahramana müdahalesi Sokolov'un eserinde de görülür. **Budalalar Okulu**'nda Bahtin'in Dostoyevski'nin kahramanları üzerinden belirttiği yazar-kahraman arasındaki diyalojik ilişkilerin ve postmodern edebiyatta uygulanan katılımcı yaklaşımın somut örnekleri dikkat çeker. Eserin özellikle son sayfalarında yazar ve kahramanın birbiriyle sıkı diyaloglar içine girdiği gözlenir. "Bir öğrenci; müsaade edin, yazar olan bana da sözünüzü keseyim ve size Akademiden uzun zamandır beklediğiniz mektubu aldığınız anı nasıl hayal ettiğimi anlatayım. (...) Sevgili yazar; sizin yerinizde olsam kitabın adını Budalalar Okulu koyardım, bilirsiniz" (Сokolov, 2011: 128, 133). Yazar, anlatıcı-ana kahramanın hayaline dâhil olur. "Sevgili yavru öğrenci, ben, bu kitabın yazarı olarak oldukça net bir şekilde bu treni- uzun treni-yük trenini hayal edebiliyorum. Vagonları daha çok kahverengi ve tebeşirle yazılmış, harfler, rakamlar, sözcükler ve tam cümleler." (Сokolov, 2011: 28)

Romanda sıkça yer alan bir gösterge olan tebeşir, adeta her şeyi yaratmaya kadirdir; öyle ki hayal gücünün sınırlarını zorlayan tüm akıl dışılıklar onun aracılığıyla yaratılır. İstasyonun ve köyün adı, mezardaki toprağın, gökteki yağmurun, kısacası eserdeki her şey tebeşirden yapılmış, başka bir ifadeyle onunla yazılmıştır. Lipovetski'ye göre tebeşir ve onun rengi olan beyaz ölümü sembolize ederken (Lipovetsky, 1999: 88) *tebeşirle çizilen Tebeşir Köyü'ndeki her şeyin iyi bir hastanedeki çarşaf gibi bembeyaz* olması ergen kahramanın masum yaratısını ve tebeşir tozu gibi uçuculuğunu imgeler. Bu bağlamda tebeşir ile yazılan, anlatılan,

benzetilen her şey eserdeki hem ölümü, hem de gerçek olmayışı, yoktan kurgusal bir şekilde var edilişi sembolize eder. Tebeşir, hem okul ile özdeşleşen bir materyal hem de postmodern yazara istediği kadar sil baştan yapma şansı veren bir malzemedir. Bu bağlamda Sokolov'un edebi tarzıyla da uyum sağlar.

Sokolov, dışsal olarak kaos, içsel açıdan ise kaosun yarattığı düzenin tebeşirle boyanan evreninde yaşayan kahramanlarını delice özgürleştirmek adına dil ve dile ait sistemin tüm bileşenlerini yıkmaya değer görür. Nitekim yazara göre edebiyatın tanımı tek bir cümle ile sınırlandırılabilir: *Kendi kendini yok etme (самоуничтожение)*. Yazarın yazma eylemi ve okurun sonsuz okuma eylemi ile kendini yok eden metin, adı postmodernizm ile anılan çağdaş Türk edebiyatının sıra dışı yazarı Hakan Günday'ın deyimiyle bir *yokavar* halinde kendini yok etmek suretiyle var eder. Yazarın zihinsel engelliler okulunda "tebeşirle" yazdığı eseri, metnin her satırında görülen dilin kendisini yok etme yönteminin en somut örneklerinden birini gösterir. (Генис, 2003: 83-85)

Sokolov'un salt simgesel ya da gerçeğin simulakraya dönüştürüldüğü edebi sanatında ele aldığı çeşitli temalar ile onlara eşlik eden tüm motifler parodik bir biçimde canlandırılır. Politik ve toplumsal didaktizmden uzak duran yazarın salt edebilik anlayışı, genellikle politik kimliğiyle yansıtılan Sovyet yazar Andrey Sinyavski'nin dilde gerçekleştirdiği devrimin, ses, söz ve anlam anarşinin farklı bir örneği olarak kendini gösterir. Rusya'nın Salinger*ı olarak nitelenen Sokolov dilin ritmini, müzikalitesini takip eder. Otuz yılı aşkın bir süredir yurt dışında yaşayan yazar belki de bu yüzden melodik olan Rus dilinde yazmaktan hiçbir zaman vazgeçmemiştir. Şiir ve nesri kaynaştıran Sokolov'un edebi sanatının ilk yansımalarından olan **Budalalar Okulu** da şiirsel betimleme tarzında olup kendi deyimiyle bir tür *şiirsel düzyazı (прозаия)* ya da başka bir deyişle işlemeli bir düzyazı örneği oluşturur. Şiirsel bir üslubun yanı sıra sembolik dili süsleyen çok sayıda metafor, imge, çağrışım ve ritim ile çevrelenen ve Rus Biçimcilerin etkilediği fütürist şairlerin eserlerinde görülen kendi *kendini oluşturan sözcüğe (самовумое слово/слово как такового)* benzer bir şekilde kullandığı leksikolojik envanteri içinde yer alan pek çok sözcüğün kendine has anlam ve değer dizgeleri bulunur. Bu

* Çavdar Tarlasında Çocuklar (The Catcher in the Rye) adlı romanı ve gençler hakkında yazdığı eserleri ile tanınan ünlü Amerikalı yazar Jerome David Salinger (1919-2010).

bağlamda Barton Johson'ın deymiyle romanın anlatısını sentagmatik değil paradigmatik bir şekilde yapılandırılır.

Saşa Sokolov, kişisel yaşamında ödün vermeden tutkuyla bağlı olduğu özgürlüğü edebi sanatında, özellikle de kullandığı dilde sınırsızca yaşatan bir yazar olarak çağdaş Rus nesrinde yeni bir yazın anlayışının başlatıcısı olur; ne var ki dikkatli, örnek bir okurun penceresine Rus postmodern edebiyatının en önemli iki öncü eserinin yansımalarını düşürür: Bunlardan biri Andrey Bitov'un **Puşkin Evi**, diğeri ise Venedikt Yerofeyev'in ünlü poeması **Moskova-Petuşki**'dir. Bitov'un Rus edebiyatının zaman tüneline sunan karşıt ders kitabına karşın Sokolov'un edebi kimliğini yansıtan deliliğin kitabı olarak kişilik bölünmesinin birincil durum gerçekleşmesi üzerine kurulu ana karakterizasyon ve kahramana bahşedilen özgürlük bakımından onun eseriyle yakınlaşan roman, özellikle üslup yakınlığı ve sarhoşluk-ayıklık-akşamdan kalma olarak üç fazda değişiklik gösteren kahramanını yazarın bilinç akımı tekniğinin etkili bir sözcüsü yapması açısından Yerofeyev'in Veniçka'sı ile de benzerlikler taşır. Bitov'un eserinde geçmişe seyahat eden zaman Sokolov'da deliler arasında yaşayan anormal bir ergenin yaşamının kendi çocukluğunun belleğinde dondurduğu anıların toplamına dönüşür. Lipovetski'ye göre akıl hastanesinde kalan yazar Sokolov'un bu ve diğer romanlarındaki anlatısı, öğrencinin kaotik dünyasındaki simulakralar ile anlatıcının sanatsal yaratıcılığındaki kaosu ile karşılıklı bir etkileşime dayanır. Bu açıdan eser, yazarın süjesiz ve kaotik anlatısı içinde ustalıkla kullandığı dil aracılığıyla ses birimleri sözcük yapıları üzerinde gerçekleştirdiği oyun ile Rus edebiyatında yıllar sonra okuduğunda kendisinin de benzerlikler keşfettiği Nabokov'un tarzını kendine özgü yaratımıyla diriltten postmodern bir günlük ya da gençlik romanı olarak okunabilir.

3.1.3. Venedikt Yerofeyev

Venedikt Vasilyeviç Yerofeyev, 24 Ekim 1938 tarihinde Murmansk bölgesine bağlı Kandalakşa şehrinde dünyaya gelir. Babası Vasili Vasilyeviç'in Sovyet karşıtı faaliyetlerden dolayı iki kez tutuklanması sebebiyle Yerofeyev, yükün annenin omuzlarına yerleştiği kalabalık bir ailenin çocuğu olarak maddi ve manevi sıkıntılar içinde büyür. Ev kütüphanesinin koşulları ve edebiyat konusunda bilgili olan annesinin ona sağladığı imkânlar doğrultusunda Yerofeyev, küçük yaşta Rus

edebiyatı ile tanışır. Henüz beş yaşındayken okuma yazma öğrenmesinin ardından çocuk yaşta Gogol'e öykünerek **Bir Delinin Hatıra Defteri*** adlı bir deneme kaleme alır. Yerofeyev'in çağdaş edebiyatın en etkili yöntemlerinden olan bilinç akımı aracılığıyla oluşturduğu ilk eseri; ilk yazarlık denemesi, genişletilmiş haliyle **Bir Psikopatın Hatıra Defteri (Записки психопата)** adıyla yayımlanarak yazar tarafından yıllar sonra 'yazdığım en kapsamlı ve en saçma eseri olarak adlandırılır' (Ерофеев, 2004: 14).

Yatılı olarak kaldığı yetiştirme yurdunun ortaöğretim kurumundan altın madalya ile mezun olduktan sonra Yerofeyev, Moskova Devlet Üniversitesi Filoloji Fakültesine kayıt yaptırmaya hak kazanır. Ancak örgün eğitim sürecine katılmaması, askeri derslere girmemesi sonucunda hocasının onu derse teşvik etmek amacıyla anti-militarist olan Yerofeyev'e söylediği "bir erkeğin en önemli hazinesi cephanesidir" sözünün kendisine değil Hitler'in hava subayı Hermann Göring'e (1893-1946) ait olduğunu söylemesi okuldan atılmasına neden olur. Çocukluğundan beri hayalini kurduğu Moskova Devlet Üniversitesi'nin onun umduğu gibi bir yer olmadığına kanaat getiren Yerofeyev, bir öğretim kurum çatısı altında olmaktansa kişinin kendini yetiştirmesinin daha önemli olduğunu inanarak sırf öğrenci statüsünü korumak adına önce Orehovo-Zuyevo, daha sonra ise Vladimir şehrinde bulunan Pedagoji Enstitüsü'ne kayıt olur. Moskova Devlet Üniversitesi, Yerofeyev'in beklentilerini karşılamamakla birlikte gerek kişisel gerekse de edebi yaşamında önemli bir rol oynayan Vladimir Muravyov ile Lev Kobayakov, Boris Uspenski, Pranas Yatsukeviç'ten oluşan arkadaş çevresi ile tanışmasına vesile olurken Orehovo-Zuevo'daki Pedagoji Enstitüsü'ndeki öğrencilik yaşamı da en ünlü eseri olan **Moskova-Petuşki'de (Москва-Петушки) kızıl harf YU (красная буква Ю)** olarak yer alan edebi aşkı *komsomolka* Yuliya Runova ile tanışmasına şahitlik eder.

Okulun yanı sıra hamallık, kablo montajcılığı, bekçilik, laborantlık, duvar işçiliği, ateşçilik gibi pek çok farklı işte çalışan yazarın Orehovo-Zueyova'daki öğrencilik yaşamı uzun soluklu olmaz. Yerofeyev'in okul ve yurt kurallarıyla uyumsuz bulunan davranışları yönetimin gözüne batar. İdeolojik olarak uyuşmamasına rağmen tutkuyla sevdiği ve 1959 yılı itibarıyla günlüklerini en yoğun duygularla kaplayan

* Eserin adı daha sonra Bir Psikopatın Hatıra Defteri olarak değiştirilmiştir.

Yulia Runova, yurttta yapılacak gizli bir arama hakkında Yerofeyev'i bilgilendirir. Tedbir almak yerine tepkisini göstermeyi tercih eden Yerofeyev, rektör yardımcısı, yurt müdürü ve komsomol parti görevlisinden oluşan bu heyete şok edici bir sürpriz hazırlar. *Amerika'nın Sesi Radyosu*'nu dinlemek, ikonaların önünde eğilip dua etmek ve heyete küfretmek gibi o dönemde yönetimin irite edici davranışlar sergileyen Yerofeyev, akademik yükümlülükler ve çalışma disiplinini sistematik olarak bozma suçundan ötürü okulla ilişigi kesilir ancak Runova ile görüşmeye devam eder (Лекманов, Свердлов, 2018: 117-118).

Bir kez daha eğitim kurumuyla yolları ayrılan Yerofeyev, ona yerleşik bir mekân ve yaşam sunan öğrencilik statüsünü korumak adına Vladimir Pedagoji Enstitüsü'ne kayıt olur. Burada, edebi çalışmalarına devam eden yazar, *Rus Varoluşçuluk İncili (библия русского экзистенциализма)* ya da *Nietzsche'nin tersten okunuşu* olarak yorumlanan, Orehovo-Zuevo döneminde taslağını oluşturduğu ve buradaki anılarından derlediği **Kitab-ı Mukaddes'i (Благая весть)** üzerinde çalışmayı sürdürür. Orehovo-Zuevo gibi Vladimir şehri de Yerofeyev'in ileriki yıllarda kaleme alacağı **Moskova-Petuşki**'nin karakterlerini oluşturacak olan Boris Sorokin, İgor Avdiyev, Vadim Tihonov gibi arkadaşlarıyla ilgili anılarının biriktiği ve aynı zamanda müstakbel eşi Valentina Zimakova ile de tanıştığı önemli bir yer olur.

Tanışmanın ardından kısa bir süre sonra Valentina ve Venedikt arasında bir ilişki başlar; nitekim Venedikt, ilk günden itibaren Yuliya'ya olan aşkını gizleme gereği duymaz ve onunla görüşmeye devam eder; hatta annesine yazdığı mektupta yeni kız arkadaşı Valentina'ya onun adıyla seslenmek istediğini ifade eder. Valentina ise enstitünün bu popüler öğrencisi ile birlikte olabilmek için kız arkadaşlarıyla kavga edebilecek, dahası Boris Sorokin'in deyimiyle *bir şişe şarap eşliğinde bütün bir geceyi hiç bir şey konuşmadan geçirebilecek kadar çok sevdiği* Venedikt ile bu konuda yaşadığı sorunlara rağmen babası ile aynı ismi taşıyan oğulları Venedikt'in dünyaya gelmesinin ardından 1966 Şubat'ında evlenir.

Valentina ile ilişkisi boyunca sık sık Petuşki yakınlarındaki Mışlino köyüne giden Yerofeyev'in Vladimir Pedagoji Enstitüsü'ndeki öğrenim hayatı başka zorlukları da beraberinde getirir. Bu dönemde hemşehrileri olarak gördüğü İskandinavların kültürü ile ilgilenen Yerofeyev, ünlü Norveçli oyun yazarı ve şair Henrik İbsen (1828-

1906) ile ilgili üniversitenin *Uçeny Vestnik* adlı dergisinde yayımlanmak üzere iki makale gönderir. Ancak yayın kurulu tarafından yöntembilimsel açıdan uygun bulunmayan yazıları reddedilir. Bilimsel açıdan idare ile ters düşmesi bir yana, inanç ve düşünce anlamında da talihsizlikler yaşar: Yaşamı boyunca onsuz yaşamayacağı tek şey dediği ve ezbere bildiği İncil'i Sovyet rejiminin baskısını sürdürdüğü bir dönemde yurttaki odasında barındırması ve öğrenciler arasında misyonerlik faaliyetlerinde bulunduğu suçlamasıyla okul ile ilişkisi kesilir. 1962 yılında *Komsomolskaya iskra* adlı yerel gazetede yazarın Vladimir şehrinde ve şehrin bulunduğu bölgeden ayrılmasını talep eden bir yazı yayımlanır; dahası başta Valentina olmak üzere onunla görüşen herkesin *de istenmeyen kişi (persona non grata)* ilan edilerek şehirden uzaklaştırılacakları duyurulur (Epoşeev, 2008: 496). Yerofeyev, 1962 Şubatı'nda günlüğüne düştüğü notlarda bu tuhaf olayı şu sözlerle anlatır: "Bir dizi knockout daha. Arkadaşlarım olan Fedorov, Zotkin, Sorokin ve Modin'i, hepsini enstitüden ihraç ettiler. İvaşkin'e zorla okuldan uzaklaştırdılar. Zimakova da sırta kadem bastı." (Epoşeev, 2005: 166).

Yükseköğretim kurumları ile sağlıksız ilişkisini nihai şekilde sonlandıran Yerofeyev Tambov, Yelts ve Bryansk gibi şehirlerde herhangi bir ikamet bildirme zorunluluğu olmayan pek çok farklı işte çalışır. Bunlar arasında 1964 yılında Severnoye Upravleniya Stroitelstvo adlı inşaat firmasında başladığı ve uzun yıllar sürdürdüğü kablo montajcılığı işidir. Nitekim yazarın en ünlü eseri olan ve 1969 yılında banliyö treni vagonunda yazmaya koyulduğu **Moskova-Petuşki** de yazarın bu işi yaptığı Petuşki'de kaleme alınır. Rusça'da horoz anlamındaki *petuşok* sözcüğünden türetilen ve Moskova'nın 140 km kadar doğusundaki bir yer adını gösteren bu sözcük, sembolik açıdan Sovyet döneminde alt kültürel bir kodlama ile halkanın dışındaki 101. kilometrede bulunan bir banliyoyu ve horozdan türeyen adıyla Sovyet seçmenini temsil eder.

"Benim adresim yok, yalnızca gizli buluşma yerlerim var" diyen Yerofeyev için, ötelenen ve yasaklanan Petuşki, eşinin ve çocuğunun bulunduğu yer olarak onun gerçek manada bir ev konforuna, yaşantısına kavuştuğu yegâne adres olur; bu nedenledir ki en can alıcı eserinin rotasını devrimle birlikte ülkenin başkenti olan Moskova'dan kendi devrimini ve mitini yarattığı Petuşki'ye yöneltir. Nitekim ona göre devrim, eserde de belirttiği üzere meydanlarda değil gönüllerde yapılmalıdır.

Kâğıda dökülen her bir cümlenin yazarın dudaklarını titretmesi gerektiğine inanan ve gündelik yaşamında alkolü yaşamının bir parçası, şair arkadaşı Olga Sedakova'nın deyişiyle sıradan bir iş haline getiren yazar tarafından **Moskova-Petuşki**, tüm samimiyeti ile ilginç bir şekilde beş hafta kadar kısa bir sürede hiç alkol alınmadan yazılır.

Moskova-Petuşki, yazarın zihin kitaplığından savrulan bilgiler, alıntılar ve yaşantıları, duygu-düşünce dünyasında yankılanan varoluşsal acılarla harmanlandığı lirik bir eser olarak yazar tarafından yakın çevresindeki arkadaşlarını 8-10 sayfa güldürüp 70-80 sayfa hüznlendirmek için yazılmıştır. İlk kapsamlı bilimsel çalışmalardan biri olarak 1989 yılında yayımlanan **Moskova-Petuşki ya da Sonrası Sessizlik (Москва-Петушки или The Rest is Silence)** adlı monografide Svetlana Gaiser Shnitman'ın da işaret ettiği üzere yüzden fazla isme göndermede bulunan eser, tarihten siyasete, felsefeden müziğe uzanan gösterge sistemi ile kültürel bir mozaik sunar. 1970 yılında tamamlanan eser, ilk olarak 1973 yılında Kudüs'te *Ami* adlı dergide, 1977 yılında Paris'te, 1988 yılında ise Rusya'da *Trezvost i kultura* adlı derginin 12. sayısında yayımlanır.

Moskova-Petuşki'nin başarısının ardından 1970'li yıllar Yerofeyev'in edebi anlamda üretkenliğinin sekteye uğradığı bir dönem olur. 1980'li yılların başına kadar süren bu on yılı aşkın suskunluk sürecinde yazar, okuma tutkusunu sürdürerek gelecek eserleri için yazma güdüsünü perçinlese de bu uzun süreçte yalnızca iki eser üzerinde çalışır. Bunlar arasında ilk olarak, 1971 yılında ünlü Sovyet besteci Dmitri Şostakoviç (1906-1975) adını taşıyan ancak onunla ilgili olmayan bir roman kaleme alır. Ancak eser ertesi yıl günlükler ve el yazmaları ile birlikte kaybolur. Yerofeyev, kaybettiğini anladığı andaki hislerini "çimlerin üzerine attım ve sabaha kadar öylece uyudum" sözleriyle anlatır (Ерофеев, 2008: 503). Nitekim varlığı tartışmalı olan bu eseri yeniden yazma fırsatı olmaz. Bu gizemli eserin yanı sıra ikinci olarak yazar, büyük bir beğeni duyduğu Rus din düşünürü ve eleştirmen Vasili Rozanov (1856-1919) hakkında yazılan ve 1973 yılında *Veçe* adlı dergide yayımlanan **Bir Eksantriğin Gözünden Vasili Rozanov (Василий Розанов с глазами эксцентрика)** başlıklı denemesini paylaşır. Rusların Nietzsche'si olarak anılan Rozanov'a ithaf ettiği ve tipik bir Yerofeyev tarzı olarak öz varoluşunun dışavurumu ile absurdite ile süslenen bireysel hazcılığın klasik bir

örneği olan yazıda Rozanov'u yücelten ifadelerin yanı sıra Dostoyevski, Gogol, Tolstoy, Gorki gibi Rus edebiyatının önde gelen yazarlarına göndermeler de yer alır.

1974 yılında arkadaşı Nina Kozlova ile Orta Asya gezisine çıkan Yerofeyev, üç ay süren gezinin ardından onun aracılığıyla Galina Nosova ile tanışır. 1975 yılında ilk eşi Valentina Zimakova ile boşandıktan yalnızca altı gün sonra tıpkı Valentina gibi onu karşılıksız seven hatta 1986 yılında şizofren teşhisi konulan ve ölümünün ardından intihar eden Galina ile evlenir ve hayatında ilk kez sıradan bir Sovyet vatandaşı gibi resmi bir ikamet adresine kavuştuğu Moskova'ya yerleşir. 1970'li yılların sonu itibariyle Yerofeyev bir yazar olarak hatırı sayılır bir tanınırlığa kavuşur. Sovyet göçmen yazar Viktor Nekrasov'dan (1911-1987) peçete üzerine yazılmış bir doğum günü tebriki alan yazarın eserleri hakkında ünlü muhalif samizdat dergi *Sintaksis*'de Andrey Sinyavski tarafından yazılan **Anekdot İçinde Anekdot (Анекдот в анекдоте)** ve *Tretya Volna* adlı tamizdat almanakta Mayya Muravniknik'in **20.Yüzyılın Üçüncü Çeyreğinde Bir Rus'un İtirafları (Исповедь россияна третьей четверти 20-го века)** adlı makaleleri yayımlanır.

Edebi üretimi yaşam tarzına ve yaşam tarzının vazgeçilmez bir parçası olan alkol ile ilişkili olan hatta öğrencilik yıllarında içki içme yarışlarında şampiyonluğu bulunan Yerofeyev, 1979 yılı sonunda alkole bağlı olarak gelişen Delirium Tremens hastalığından dolayı Kaşçenko Kliniği'ne yatırılır. Refakatçi olarak Mark Freydkin'i yanına gelmesini isteyen Yerofeyev günlüğüne şu satırları düşer: "En kritik gün. Duvarda lanet bir uğultu var. Acilen votka lazım. Fareler ve kurbağalar Mark Freydkin'i çağırın refakatçi olarak, acilen. Gece boyunca duvarın arkasındaki vızırtıyı bastırsın diye radyo açtım. İnsanlar raflarda, köstebekse avizede" (Фрейдкин, 2009: 295). 3 Kasım'da günlüğüne Kaşçenko Hastanesi'nde bulunduğunu ve alkol karşıtı bu tedaviyi özgür iradesiyle kabul ettiğinin yanı sıra doktorun kendisine tedavi süresince ya da sonrasında alkol almasının ölümcül sonuçlara sebep vereceği uyarısını not düşer.*

* Yazarın 1979 yılı sonundan ölümüne dek tuttuğu yayımlanmamış notlar, şahsıma yazarın gelini Galina Yerofeyeva tarafından dijital formatta verilmiş olup biyografi yazımında yararlanılmıştır.

Hastaneden taburcu olsa da yaşamının son anına dek hastane ile yolu sıkça kesişecek olan Yerofeyev için 1980'li yıllar, hastalık, ölüm ve yalnızlık gibi depresif duyguları yoğun bir şekilde hissedeceği bir dönem olur. 1981 yılı başında yakın çevresinde önemli kayıplar yaşar: abisinin ölümünün ardından aynı yıl içinde iki teyzesini daha kaybeder. 1981-82 yıllarında yaz dönemini huzurlu bir yer olan daça bölgesi Abramtsevo'da sakin, kalabalıktan uzak bir şekilde geçirir. Bu süreçte edebi üretiminin hammaddesi olan günlüklerini tutmayı sürdüren yazar, 1982 yılında **Saşa Çyornıy ve Diğerleri (Саша Чёрный и другие)** adlı bir deneme yazısı yazar. Ertesi yıl nükseden hastalığına bağlı olarak birkaç kez daha hastaneye kaldırılır. 1984 yılı başında günlüğüne bu yılın hemen bir ölümle başladığını yazan, hasta yatağı, dört duvar arasında hapsolmuşluk hissi ve yazmasını engelleyen ziyaretçilerin fazlalığından mustarip olan Yerofeyev, burada, Kaşçenko Psikiyatri Kliniği'nde yaşadığı tüm sıkıntılara rağmen edebi kariyerinin en önemli ikinci üretimi olan beş perdelik trajedisi **Walpurgis Gecesi ya da Komutanın Adımları'nın (Вальпургиева ночь или Шаги Командора)** tohumlarını atar.

Kendisiyle yapılan bir röportajda yazar, **Walpurgis Gecesi** adlı piyesinin çıkış noktasını, kendisiyle yapılan bir söyleşide ona Venedikt isminin nasıl verildiği hikâyesi ile açıklar: Adı Venedikt olan amcası, şarap yerine bilmediği bir şey içince hayatını kaybeder. Ve onun anısına yazara bu isim verilir (Ерофеев, 2008: 517). Amcasının ölüm hikâyesinden hareketle Yerofeyev, dünya görüşü, davranış ve üslup bakımından kendisiyle, bilmediği bir içki içtikten sonra kör olmasıyla sonu açısından ise amcasıyla benzeşen Gureviç adlı ana kahramanın yanına akıl hastanesine kapatıldığı dönemde oradaki insanlara dair yaptığı gözlemlerini kurgulaması sonucunda kaleme aldığı bu eserin şahıs kadrosunu her biri anormal, hatta daha çarpıcı bir ifadeyle akıldan bela olan kişilerle doldurur. Yerofeyev'in ilk olarak yakın arkadaşı Vladimir Muravyov'a yazdığı mektupta bahsettiği ve Rus şair Genrih Sapgir'in şiirlerinin okunduğu kapalı bir edebi toplantıda ilk kez seslendirdiği; **Moskova-Petuşki**'nin ününü aşmasa da olumlu tepkiler toplayan ve *en azından bir şeyler üretebildim dediği* beş perdeden oluşan trajedi türündeki absürt piyesi 1985 yılı sonunda tamamlanmasının ardından ilk olarak 1985 yılında Paris'te, sonrasında ise Novi Sad şehrinde **Valpurgijska noc ili Koraci Komandora** adlı başlıkla yayımlanır.

Aynı yıl, yazarın **Moskova-Petuşki**'nin protagonisti Veniçka'nın ölümünde ön gördüğü gırtlaktan gerçekleşen ölümün aynısını yaşayacağı hastalıktan, lenf düğümlerine sıçramış gırtlak kanseri teşhisiyle ameliyat olur. Hastanede zor günler geçiren yazarın en büyük destekçisi eşi Galina olur. Edebi aşkı Yuliya'nın bu sancılı süreçte onu ihmal etmesi psikolojisinin iyice bozulmasına yol açar. Ona yazdığı mektupta "20 Kasım çarşamba günü hayatta olmayacağım, eğer o tarihe kadar gelmezsen, 25-30 Kasım arası ben sana geleceğim. Bana derhal cevap yaz" (Живая арктика, 2005: 91). Ameliyat sonrasında Yerofeyev'in sağlığına kavuşması için önemli bir fırsat doğar. Yazarın günlüklerinde de değindiği üzere tedavisi ve yaşaması için ona Sorbonne Üniversitesi'nden sağlık ve barınma ihtiyaçlarını karşılamak suretiyle cazip bir teklif yapılır ancak hiç mahkûm edilmese de Sovyet rejimi tarafından sürekli gözlem altında tutulan yazarın bu teklifi değerlendirmesine müsaade edilmez.

1980'li yılların ortalarından itibaren yazar hatırı sayılır bir üne kavuşur. Gerek Moskova'da düzenlenen edebiyat gecelerinde gerekse de kişisel ziyaretlerle Viktor Yerofeyev, Lev Rubiñşteyn (1947-) , Yevgeni Yevtuşenko Bella Ahmadulina, Leonid Gubanov, Boris Messerer (1933-), Yevgeni Popov gibi pek önemli sanatçıyla bir araya gelen yazara Paris Üniversitesi Filoloji kürsüsü tarafından bir davet gönderilir. Sağlık konusunda Sovyet yönetiminin ona koyduğu engel edebi kariyerinde bir kez daha kendini gösterir. Kendisiyle yapılan röportaj, söyleşi ve katıldığı edebiyat gecelerinde yaşamı ve edebi kişiliği ile ilgili sorulara eserlerinde sergilediği üsluba benzer, kimi zaman gerçek kimi zamansa gerçek ve şakanın ayırtedilemez kılan-yakın dostu Muravyov'un, ironiyi ironik bir şekilde yabancılaştırılan, ciddi bir şekilde ona başka bir anlam yüklemek manasında *karşıt ironi* (противоупрощения/counter-irony) olarak adlandırdığı şekilde cevap verir. Popülariteye karşı olan Yerofeyev, kendisini hatırı sayılır bir üne kavuşmasının çok sonrasında bir yazar olarak kabul eder. Nitekim yakın arkadaşı olan şair Olga Sedakova, onun kendisi için bir yazardan fazlası ve yazdıklarından daha önemli bir kişi olduğunu vurgularken Muravyov da onun eserlerinden daha fazlası olduğunu altını çizer (Ерофеев, 2008: 585, 600).

1987 yılında yazar, gerek inancı gerekse de Muravyov'un etkisiyle Moskova'da bulunan Aziz Lyudovik Rum Katolik kilisesinde vaftiz olur. Neden bu kadar geç

vaftiz olduğunun cevabını yakın dostu İgor Avdiyev'a şu sözlerle vermiştir: "Roma Kralı Büyük Konstantin gibi hastalıkta, ölümü hissetmeye başladığım o son anda vaftiz olacağım".* Ölüm duygusunu ruhunun derinliklerinde hisseden ve bunu yazdığı notlarda ve mektuplarda gizlemeyen Yerofeyev, her şeye rağmen yazmaya devam eder. 1988 yılı başında, ünlü Rus mizah yazarı Arkadi Avarçenko'nun (1881-1925) Lenin'i hicveden öykü derlemesi kitabı **Küçük Leniniana (Маленькая Лениниана)** eserine benzer bir ismi olan **Benim Küçük Leniniyana'sığım (Моя маленькая Лениниана)** adlı düzyazı türündeki eseri yayımlanır. Aynı yıl **Fanni Kaplan veya Muhalifler (Фанни Каплан или Диссиденты)** adında bir piyes yazmaya başlar ancak çalışma yarım kalır.

İkinci kez gırtlak ameliyatı olduktan sonra yazarın fiziksel ve psikolojik durumu giderek kötüleşir. Yazarın son günlerinin en büyük tanığı onun hakkında **Venedikt Yerofeyev'in Son Günleri (Последние дни Венидикта Ерофеева)** yakın dostu Natalya Şmelkova'nın* (1942-2019) eserinde yer alır. Yaşamının son birkaç yılında Yerofeyev, dünya çapında bir üne kavuşur. Bu dönemde göçmen edebiyat eleştirmeni Lilya Pann (1945-) tarafından New York'ta düzenlenecek bir konferansa katılması için teklifte bulunur; ayrıca yakın arkadaşı şair Slava Lyon, **Moskova-Petuşki**'nin Hollanda'da düzenlenen uluslararası tiyatro festivalinde birincilik elde ettiğini haber eder. Edebi kariyerinin zirveye ulaştığı 1990 yılında yaşamını yitiren Yerofeyev, ancak yaşamının son günlerinde gerçek bir yazar olarak kabul edilip değer verilmiştir. Edebiyat fonundan yararlanmasına rağmen İgor Avdiyev'in onun ardından kaleme aldığı nekrologda öfkeyle bahsettiği şekilde hiçbir zaman Sovyet Yazarlar Birliği'ne alınmamıştır.

Bunun sebepleri arasında şüphesiz Yerofeyev'in çok katı olmamakla birlikte postmodern Rus yazarların genelinde görüldüğü üzere muhalif olması etkili olur. Bununla birlikte yazarın *dissident* olarak addedilen çevrenin büyük bir kesimi ile tanışıklığı vardır; dahası 1977 yılında, Şubat-Nisan ayında tutuklu olan ünlü muhalif Aleksandr Ginzburg'un serbest bırakılması için imza veren 325 kişi arasında yer alır

* Pawel Pawlikowski, From Moscow to Pietushki adlı 1990 tarihli belgeselinde İgor Avdiyev ile yapılan röportajdan alıntılanmıştır. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=iHY-zJBolyI>.

* Şmelkova'nın Yerofeyev hakkında yazdığı **Üvey Annenin Rahminde (Во чреве мачехи)** adlı başka bir kitabı daha bulunmaktadır.

(Лекманов, Свердлов, 2018: 288). Sovyet ironisi yansıtan pek çok postmodern Rus yazar gibi Yerofeyev de yanlış olduğu için Sovyet edebiyatına, Soljenitsın'ın **Gulag Takımadaları** adlı kamp gerçeğini en etkileyici biçimde anlattığı ve gözyaşları içinde okuduğu eseri dışında pek de sıcak bakmaz. Kendisiyle yapılan bir röportajda sorulan “Kendinizi bir Sovyet yazarı olarak görüyor musunuz?” sorusuna “Bu soruyu kime sorsanız gülerler. Ancak ben gülemiyorum bile. Çünkü doktor bana gülmeyi yasakladı.” sözleriyle cevap verir (Ерофеев, 2008: 520). Nitekim Yerofeyev için çok geç kabullenilen bir sıfat olan yazarlığın, pek de alışmadığı Sovyet kelimesi ile birleşmesi kabul edilebilir olmaktan uzaktır.

Edebiyatın edebiyat içindir anlayışını savunan Yerofeyev, söz aracılığıyla yabancılaştırdığı yazı ile Derrida'nın yalnızca metnin içine hapsettiği yapı sökümle çoğaltılabilen yazının anlam düzleminde kendi metinsel imparatorluğunu kurar. Bilinen evreni yıkıp yeniden inşa eden Yerofeyev'in eserlerinde kötü olan mevcut dünyanın yerine ayıklığın anomali, sarhoşluğun kanun ve kendisinin de Tanrı olduğu yeni bir dünya yaratılır (Вайль, Генис 1982: 42). Bu bağlamda Yerofeyev'in eserlerinde de alkol özel bir yere sahiptir. **Moskova-Petuşki**'de olayların döngüselliğini sağlayan içki, aynı zamanda Veniçka'nın her türlü dış etkenden soyutlanmış, en saf, çıplak haliyle kendi olabildiği ve dünyayla barışabildiği yegâne araç olurken diğer büyük eseri olan **Walpurgis Gecesi**'nde en üst seviyeye ulaşarak deliler evinin kapısını açan bir anahtara dönüşür.

Yerofeyev için yazma eylemi, mutlak yalnızlığa ihtiyaç duyan ve duygu-düşünce yoğunluğu içinde gelişen sancılı ancak eğlenceli bir süreçtir. Saşa Sokolov'un üslubunun önemli bir parçası olan sözcüklerle dans etme, Yerofeyev'in notlarında, eserlerinde hatta günlük konuşmalarında bile görülür. Muravyov, bu durumu, “onun sözcüklerin içsel biçimlerine karşı bir merak ve onların melodik ve düşünsel yönlerine karşı keskin bir hissiyatı vardı” cümlesiyle açıklar (Ерофеев, 2008: 578, 585). Sözcükler üzerinde gerçekleştirdiği oyunun yanı sıra metinlerarasılığın başarılı bir uygulayıcısı olan Yerofeyev, günlük hayatında da alıntılardan sıkça yararlanır. Moskova Devlet Üniversitesi'nde okurken bir gün merdivenlerde Filoloji Fakültesi Dekanı Roman Samarin ile karşılaşır. Samarin ona, “Yerofeyev, ne zaman ders vermeye başlayacaksınız?” diye sorar. Yerofeyev ise ona İgor Severyanin'in **Leylaklı Dondurma (Мороженное из сирени)** adlı şiirinden alıntı

yaparak “Ey, vatandaş, gerçekten krem brüle mi istiyorsunuz?” diye cevap verir (Лекманов, Свердлов, 2018: 88). Yerofeyev’in postmodernist bir yazar ve okur olduğunu yakın dostu Muravyov, şu sözlerle anlatır: “Yerofeyev, edebiyatta yenilikleri, onun beklenmedik yanlarını ortaya çıkarmayı çok severdi. Eğer her hangi birisi Venya gibi **Savaş ve Barış**’ı (**Война и мир**) okuyabilseydi onda mizahi unsurlar bulabilirdi.” (Ерофеев, 2008: 581).

Yerofeyev, klasik bir edebi yönelimin sonucu olarak toplumsal aksaklıkların, milli ve siyasi yanlışlıkları didaktik bir ciddiyetle ele almak yerine ona trajikomik bir şekilde yer vermesiyle daha “akıl”da kalıcı bir tablo ortaya koymuştur. Kendisini ve Rus toplumunun milli, kültürel özelliklerini, reflekslerini çarpıcı bir şekilde eleştiren biri olarak akademisyen Dmitri Lihaçov’un ifadesiyle oldukça Rus bir yazardır. Onun metni her zaman yoğun dini çalkantıların bir denemesi olarak kendini gösterir (Генис, 2003: 59). Hem bir birey hem de bir yazar olarak yaşamını özgürce tüketmesi, hatta mahvetmesinin yarattığı yok oluş, onun gerçek anlamıyla var olmasına ve bir mit olarak baki kalmasını sağlamıştır. Bu bağlamda gerek edebi gerekse de kişisel tarzı açısından yurtiçindeki sürgünün mağduru olmasıyla temel hak gördüğü özgürlüğü bedelini en ağır şekilde ödeyerek sonuna kadar yaşayabilmeyi başarmış ender Sovyet yazarlardan biri olarak edebi değerini hala korumaktadır.

3.1.3.1. Venedikt yerofeyev’in walpurgis gecesi ya da komutanın adımları

Walpurgis Gecesi ya da Komutanın Adımları, Yerofeyev’in uzun süren edebi suskunluğunun ardından kaleme aldığı ve akıl hastanesi anılarının yazarın not defterlerinde yer alan dağınık bilgilerle derlenerek bir piyese dönüştüğü; tarih, siyaset, sanat ve kültüre dair diyalogları ve zengin stilistik özellikleri ile kendini şizofrenik bir ansiklopedi şeklinde sunduğu en önemli ikinci eseridir. Piyenin başlığı, Goethe’nin **Faust**’unda da geçen ve Germen mitolojisinde 8. yy.ın sonundan itibaren bir tür satanik ayin ya da cadılar bayramı olarak Aziz Walpurgis adına kutlanmaya başlanan bu geceye adı ile ünlü Rus sembolist şair Aleksandr Blok’un (1880-1921) **Komutanın Adımları (Шаги командора)** adlı şiirinden alıntılanarak oluşturulur. Piyenin alıntı ve gönderme yüklü yapısının ilk işaretleri olan bu

göndermeler, eserin hem konusuna hem de arka planına ışık tutan metaforik ipuçları olarak yer alır.

Eserin hemen başlığına alıntılardan oluşturularak yerleştirilen bu ikili kodlamanın ardından Walpurgis Gecesi ile kötü ruhların serbest kalarak geleneğe uygun şekilde bayramın bir karnavala dönüşeceğini önceden bildirilen piyesin benzetme ve gönderme yüklü metin yapısının örnekleri, karakterler ile olay akışının sunulduğu (*remarque*) bölümde karakterlerin tanıtılmasında kullanılan benzetme ve betimlemeye dayalı metaforlarla sürer. Gureviç'in hasta kabul birimine gelişi ile başlayan açılış sahnesinde, ilk olarak kare biçimdeki fiziği ve gözlükleri ile neoromantik Rus besteci Georgi Sviridov'a (1915-1998)'e benzetilen doktor, onun her iki yanında ise önlüklü iki hemşire Zinaida Nikolayevna ile maddi-manevi hiçbir şeyi olmayan, toplu yüzlü, elinde kâğıtlar bulunan Valentina ve onların arkasında ise çirkin yüzlü hasta bakıcı Borenka ile masanın diğer tarafında ambülans ile hastaneye yeni getirilmiş olan Gureviç yer alır. Piyenin şahıs kadrosuna, sonraki perdelere Uzman Doktor İgor Lvoviç Raninson, muhalif lakaplı Alyoha, yaşlı köylü Vova, ezik ve kuşbeyinli Seryoja Kleynmihel, Vitya, Kolya, Stasik, Paşka Yeremin, seksi mistik ve satanist misk sıçanı ile hemşireler Lyusi, Natali, Tamaroçka dâhil olur.

Beş perdeden oluşan trajedi türündeki piyesin olay örgüsü, özet olarak, daha önceden polinevrit'e (sinir sıkışmasına) yol açan şiddetli alkol zehirlenmesi teşhisiyle akıl hastanesinde yatmış olan Gureviç'in yeniden hastaneye gelmesiyle başlayıp sonrasında doktorla konuşması, eski aşkı olan hemşire Natalya ile karşılaşması, Vova, Stasik, Alyoha ve Prohorov gibi akıl hastanesinin diğer hastalarıyla absürt diyaloglar kurması; çatışma içinde olduğu hastabakıcı Borya tarafından magnezyum sülfat enjekte edilmesi, alkolün yarattığı etkiyi nötrleyen bu iğnenin ayıltıcılığını bastırmak için Natalya'nın yardımıyla hastaneden metil alkol çalan Gureviç'in tüm koşuştakilerle bunu içmesi sonucunda herkesin hayatını kaybedip onun ise kör olmasının ardından işlediği suçun karşılığında Borya'nın ayağının altında çiğnenmek suretiyle cezalandırılmasıyla son bulan bir akışı takip eder.

Yazarın deyimiyle klasisizm kurallarına uygun olarak komik bir şekilde kurgulanan (Ерофеев, 2004: 546) bu dramaturji eseri, trajedi türünün genel özelliklerini yıkarak neonaturalist bir kara mizah örneği sergiler (Лейдерман, Липовецкий, 2003: 511). Resmi Sovyet ideolojisinin ve totaliter rejimin parodisini yapan eserde hastalar muhalif kanadı oluştururken doktor ve diğer hasta bakıcılar Sovyet hükümetinin bir tür temsilcisi olarak kendini gösterir. Akıl hastaları, acımasız, yıpratıcı baskılayıcı ontolojisiyle absürt buldukları dünyanın ve Sovyet hapishanesinin karşısına simülatif bir evren inşa eder. Gerçek dünyadan kaçıp sığındıkları bu alternatif evrende insanı tüm dilsel ve davranışsal yapaylıklarından soyutlayan alkol önemli bir işleve sahiptir. Eserin en önemli ana temalarından biri olan alkol, trajedi ve ironinin kaynağı olarak Rus sosyal yaşamı içinde olduğu gibi karakterler için de bir reaktör görevi görür.

Yerofeyev, yabancılaştırıcı (özüne dönüştürücü) ve karnavallaştırıcı özelliğe sahip bu kimyasal madde ile aynı sofrada bir araya getirdiği karakterlerin isimleri ve kişilikleri konusunda özel bir hassasiyet gösterir. Alfa karakter olan Gureviç dışında koğuşun ağası olan Prohorov ismi, Yunancada ön zıplayan-önde giden anlamına gelmekle birlikte onun Sovyet hiyerarşisinin bir simülasyonu olarak diğer karakterlerden önde olduğunu simgeler. Yerofeyev, yaşamının ve edebi tarzının en önemli parçalarından biri olan ifade özgürlüğünü yalnızca Gureviç adlı başkarakterle sınırlı tutmayıp bunu eserdeki tüm delilere bahşeder. Nitekim, kaotik anlam ve karnavalsı dil Gureviç'in dışında en çok Prohorov adlı karakterlerin konuşmalarında yer alır. Uzman doktor Raninson'un soyadı, yaralı anlamındaki *раненый* sıfatının İskandinav geleneğinde oğlu anlamındaki "sson" takısıyla birleştirilerek oluşturulur. Küçültme hali ile yer alan Vova, Seryoja Kleynmihel (Almanca'da küçük Mihel), Vitya, Stasik, Kolya, Hohulya, Paşka, Alyoha, Mihaliç adlı karakterlerde ise kişilik anlamında siliklik, olgun ve söz sahibi olmama durumu vurgulanır (Рыбалченко, 2009: 4). Köylü bir karakter olan Vova'dan kendini beyaz bir kuğu olarak düşünmesi istenir. Ancak köylülüğün verdiği kolektif bilinç ile kendisini bir kuğu olarak değil ancak bir kuğu sürüsü olarak hayal edebileceğini söyler (Ерофеев, 2008: 237).

İlk perde, doktor ile hasta Gureviç'in tanışma ve tanı koymasına yönelik diyaloglar ile açılır ve metin, ilk satırlardan başlamak üzere semantik, morfolojik yıkımlar

eşliğinde mitselleştirilen dil ve metinlerarası ilişkileri kuran gönderme, alıntılama, dolaylama, açıklama gibi retorik özellikleri ile postmodern edebiyatın çarpıcı bir temsilini oluşturur. Eserin başlığının dışında ana kahraman Lev İzakoviç Gureviç'in ismi de Bitov'un Lyovası'na benzer şekilde ünlü yazar Tolstoy'a açık bir göndermede bulunur. Graf (kont) olan Lev Tolstoy'a sosyal statüsü üzerinden taşlama yapan Gureviç, asla bir Graf olmadığını ve diğer tüm Lev ismini taşıyanlardan farklı birisi olduğunu vurgular (Ерофеев, 2008: 225, 252). Akıl hastası olarak yaftalanmasıyla anormal olma ehliyetini hâlihazırda elinde bulunduran ana kahramanın hem simulatif hem de kendini yabancılaştırmaya yönelik çabaları, en çok onun alıntı-gönderme yoluyla anlamı yorma maksatlı başvurduğu bilgiye bağlanarak dolaylı hale getirilmiş söylemlerinde görülür.

Doktorun normal bir üslupla yönelttiği sorulara Gureviç, parçalı, alıntılı ve şiirsel, kafiyeli bir dil kullanarak bilmece tarzında bir üslupla cevap verir. Son kez ne zaman orada bulunduğu sorusuna tam olarak Kuveyt emiri Sabah Abdullah el-Salim el-Sabah'ın (1930-2008) prensin varisi olarak Sabah el-Salim el-Sabah (1913-1977) tahta geçtiği günde ya da başka bir deyişle yaz gündönümünden 84 gün sonra geldiğini söyler (Ерофеев, 2008: 229). Gureviç'in tarihsel ve coğrafi bir gösterge ile dolambaçlı hale getirdiği ifadesi; *ve o gün milyonların hafızasına kazınan bir olay yaşandı: hacmine göre 12-17 kapık eden boş şarap şişesi tam da o gün 20 kapık etmeye başladı* cümlesiyle bilgece delilikten alkol ile bayağılaştırılan başka türlü bir ironiye dönüştürülür.

Özellikle Gureviç'in söylemlerinde anlamlandırma sürecini sürekli olarak bulanıklaştıran, başka metin alanlarına sızan ve bu sayede kendini farklı edebi kişiliklere öykünerek yansıtmayı sağlayan edebi bir tarzın örnekleri yer alır. Onun normal bir insanla aynı dilde konuşmadığını söyleyen doktora deli olduğunu gizleme gereği duymadan ironik bir şekilde şair Lermontov'un katili Nikolay Martinov (1815-1875) ile Puşkin'i düelloda öldüren Georges Dantes'e (1812-1895) öykündüğünü belirtir. Eserin henüz giriş bölümünden itibaren zengin sözcük envanterini ve eserin metin yapısını doygunlaştıran metinlerarası teknikleri etkin bir şekilde kullanmaya başlayan yazar, Rus edebiyat tarihinin altın çağının iki büyük ismini selamlamasının ardından aynı çağın en önemli şairlerinden olan Nikolay Nekrasov'u (1821-1878) taklit eden Gureviç, onun **Rusya'da Kimler İyi Yaşar?**

(Кому на руси жить хорошо) adlı ünlü poemasını da yapıbozumuna uğratarak ironik bir şekilde yeniden yazar. Üretimsel verimi artırmak ve hedefleri gerçekleştirmek için yapılan sosyalist gerçekçi yarışmalara* (соцсоревнование) imada bulunarak yumurta tavuğundan kaç adet yumurta çıkabileceği tartışması Nekrasov'un karakterlerinin ağzından aktarılır:

Roman, yüz elli dedi

Demyan yüz seksen dedi,

Luka, beş yüz,

Gubina kardeşler iki bin yüz yetmiş... (Ерофеев 2008: 231).

Edebi ve tarihsel göndermeler ile anıştırmaların yanı sıra Rus postmodern edebiyatın ayrılmaz bir parçası olan Sovyet ironisinin örnekleri ikinci sahne itibariyle yoğun bir şekilde görülür. Bu sahnede Sovyet tarihi ve kültürünün parodisini gerçekleştiren 3. Koğuşun genç komünist yöneticisi (komsomorg) Paşka Yeremin, ve aynı koğuşun başı ve ikinci koğuşun diktatörü olan Prohorov ve muhalif Alyoha gibi karakterlerin ortaya çıkışı ve kontr-amiral Mihaliç'in mahkemesi ve akabindeki infaz süreci ile başlar. Devrim ve Kremlin karşıtı bir hayalperest, halk düşmanı ve Pentagon'un bekçi köpeği olarak adlandırılan Mihaliç, infazdan kurtulmak için Sovyet rejimini yücelten ifadeler kullanır. Mihaliç karakterinin infazı öncesi son duasında Sovyet propagandası içeren deyişler, sloganlar paylaşır: "Sovyet vatanseverine her türlü kahramanlık seve seve/ Komünistlerin peşinden gidersen yaşama amacını bulursun." (Ерофеев, 2008: 236). Muhalif oldukları için akıl hastanesine kapatılmakla cezalandırılan deliler, Sovyet cellatların rolüne bürünerek, adeta kendilerinden daha şansız olanların öcünü alırcasına halkın ve rejimin düşmanı olarak addettikleri Mihaliç'i yatağa devirerek hiçbir şekilde kıpırdamaması için çarşaf ve havluya sıkıca sarmak suretiyle infaz eder. Deliler tarafından cezalandırılmasının ardından Mihaliç, kendine gelmesiyle deliler arasına katılır ve Sovyet övücü özdeyişler yerini alkolik aforizmalara bırakır: "İçki içmek

* Detaylı bilgi için bkz: Тикин, В. С. (2007). Общее и особенное в категориях соревнования и конкуренции. Известия высший учебных заведений. Повольжский регион.

acıdır-iki kez içmek değil. Sonuna kadar içmemek fazla içmekten daha kötüdür. Biraya bakarken dans etmek isteyen insan.” (Ерофеев, 2008: 269).

Piyeste yer alan konuşmalarda yazar sıklıkla şiirsel anlatıma yaklaşır. Shakespeare’in şiirlerinde akıcı ritim, güçlü vurgu ve kolay ezber sağladığı için yaygın olarak kullanılan *hece ölçüsünü (iambic pentameter)* sarkastik bir biçimde taklit eder: “(...) off, yapamıyorum gene şiir ölçüsüne giriyorum.” (Ерофеев, 2008: 255). Gureviç’in şiirsel diyaloglarında görülen bu ölçü takıntısı aynı zamanda anlatıma ironik anlamda yön veren bir detay olarak görülebilirken aynı zamanda bu şiirsel ifade, kimi zaman yazarın karakterlerinin dilinden, onların dünya görüşüne uygun bir biçimde yaratılırken kimi zaman da metinlerarası tekniğin bir uzantısı olarak direkt alıntı şeklinde verilir. Pek çok ismi söylemlerine malzeme yapan Gureviç, ideolojinin yücelttiği vatanseverliğe göndermede bulunarak Rus şair ve dramaturg Mihail Heraskov’un (1733-1807) şiirinden alıntı yapar: “Hazırız anayurdu saygıyla savunmaya, memnunuz amacımızdan tüm dünyayla savaşmaya” (Ерофеев, 2008: 227). Batı ile Sovyetler Birliği kıyaslamasında vatandaşlardan sürekli olarak kahramanlık göstermeye hazır olan bu sosyalist toplum ironik bir şekilde yüceltilir. Eserin iki baskın delisi olan Gureviç ve Prohorov, Rusya’nın aydınlatmasını başlatır: “(...) şaşkın insanoğlunun gözü önünde Rusya’yı yıkmadan önce onu aydınlatmak gerekir. “Henüz geç değil diye düşünüyorum, Rusya’da aydınlanmayı başlatsak mı?” (...) zaten başlattık aydınlanmayı. Şimdilik üçüncü koğu sınırlarında “ (Ерофеев, 2008: 279).

30 Nisan’ı 1 Mayıs’a bağlayan gece Aziz Venedikt’in kız kardeşi Walpurgis Gecesi olarak 8.yüzyılın sonundan beri muhteşemliği ve mucizeviliği ile ünlü olduğuna (Ерофеев, 2008: 257) dikkat çeken ve özellikle Sovyet Rusya’sında büyük bir coşkuyla kutlanılan 1 Mayıs İşçi Bayramı’na karşılık 30 Nisan’ı 1 Mayıs’a bağlayan geceyi, yani sosyalist bayram yerine bir önceki pagan cadı bayramını kutlamayı tercih eden yazar için farklı kostüm ve ritüelleriyle kutlanan Walpurgis Gecesi, aynı zamanda ona karakterlerinin dilini karnavalaştırma imkânı sunar. Rus toplumunun kendilerinden önce gevşek bir demonizm, kederli bir zıırlık ve uyuşuk bir kaygısızlık içinde olduğunu ifade eden (Ерофеев, 2008: 279) “Gezegenimizin artık insanları imkânsıza ulaştı, sizin uyuşuk halkınız ne yapıyordu bu sırada?” (Ерофеев, 2008: 265) ifadesiyle dile getiren deliler, kendilerinin hastane

çalışanlarından daha üstün, sıra dışı ve eğlenceli olduklarını, Rus dili ve kültürü üzerinde sergiledikleri dilsel oyunlarla gösterirler. Prohorov, elinde olsa tipolojik açıdan Rus insanına pek benzemeyen ünlü Sovyet şarkıcı Sofiya Rotaru (1947-) boğacağını, “Rusların Frank Sinatrası” olarak adlandırılan ve görünüş itibariyle Mısırlıları andıran Sovyet devlet sanatçısı İosif Kobzon’u (1937-2018) ise çay karşılığında Mısır’a satacağını söyler (Ерофеев, 2008: 279). Sovyet maddi kültürüne özgü unsurlara yönelik yaptığı çağrışımlardan biri de birden çok şerit ile ayrılmasıyla çok fazla yüze sahip olan Sovyet tipi kristal bardak (граненый стакан) ile ilgili şizofrenik örnekte görülür. Sosyalist gerçekçi yarışma sorusu örneğindeki benzer absürtlükte bu bardağın kaç yüzü olduğu sorusunu yönelten Prohorov, 145 kişi içinden yalnızca bir kişinin doğru yanıt vermesiyle aydınlanmanın başlatılmasının bir gereklilik olduğuna dikkat çeker (Ерофеев, 2008: 279).

Sovyet propaganda dilinden, resmi ideolojisiyle özdeşleşen kişi ve değerlere uzanan zengin bir alıntı mozaïği içinde Rus ve dünya mirasının tarihi kültürel, politik olayları ve kişiliklerini postmodern edebi oyunun bir parçası haline getiren Yerofeyev’in söz konusu eserinde ironik yaklaşımının hedefi olan bir diğer topluluk da yazın sanatında bolca iğnelediği Yahudilerdir. Nitekim Yerofeyev’in her yere nüfuz eden ironik edebi tarzının vazgeçilmez bir parçası olan bu durum, piyesin sahnelenmesi ve yayımlanmasının önünde ciddi bir engel oluşturmuş; eserdeki Musevi öğelerin kaldırılması, Gureviç soyadının Rusça’ya dönüştürülmesi ve küfürlerin silinmesi şartıyla Puşkin Tiyatrosu’ndan **Walpurgis Gecesi** oyununu sergilemek için üç bin ruble teklif edilmesine karşın yazar bu teklifi oldukça gülünç bularak reddetmiş ve 1980 yılının sonunda eser Malaya Bronnaya’daki tiyatrodan sahnelenmiş ve Vladimir Muravyov’un desteğiyle 1985 yılında *Kontinent* dergisinde yayımlanmıştır. Yahudiler ile ilgili alaycı ya da kısmen aşağılayıcı olarak algılanmaya müsait olan kinayeli anlatımına rağmen eser, İsrail’de de yayımlanarak büyük bir başarı elde etmiştir.

Yerofeyev’in nükteci tavrının sempatik ve sivri dilli bir yansıması olarak günlüklerinde hatta **Moskova-Petuşki**’de İsrail-Arap savaşına sebep olan Golan Tepeleri krizi ve İsrail eski Dışişleri Bakanı Abba Eban (1915-2002) ile İsrail eski

Savunma Bakanı Moşe Dayan'ın (1915-1981) soyadları üzerinden yaptığı* Yahudi ironisi, **Walpurgis Gecesi**'nde bir tema olarak farklı örneklerle öne çıkar. Doktorun klişe olarak yönelttiği hangi ebeveyni daha çok sevdiği sorusuna Rus olan annesinden çok Yahudi olan babasını daha çok sevdiği cevabını verir. Gücün simgesi olan aslan anlamındaki Lev ismi ve baba adı olarak klasik bir Yahudi adı olan İzaak'ı (İshak) tercih etmesinin yanı sıra etik açıdan sınır tanımamasına inanarak *her şeye kadir (всемогууў)* olarak gördüğü Yahudi kimliğini ön plana çıkarması ironinin gücünün pekişmesine yardımcı olur. Gureviç, babası ile birlikte doktorun Rus toprağı olmadığı için inanmakta şaşırıldığı Çanakale Boğazı'nı yüzerek geçtiklerini söyler. Yahudileri kastederek "tüm bölgeler bizim, daha doğrusu bizim olacak." der (Ерофеев, 2008: 223). Yahudi ironisini politik bir düzlem üzerinden de sürdüren yazar, Arap coğrafyasının toprakları ilhak edilerek 1948 yılında kurulan İsrail devletinin Arap ülkeleriyle günümüzde bile devam eden çatışmasına atıfta bulunarak "Yahudiler bazen içki içmeyi çok severler: özellikle de Arap toplumlarının arkasından." (Ерофеев, 2008: 239) sözleriyle Yahudilere bir taşlama gönderir.

Güçlü bir okur ve dünyada cereyan eden olayların sıkı bir takipçisi olarak sosyo-politik gelişmeleri edebi bir malzemeye dönüştüren ve Rus postmodernizminin ayrıştırıcı özelliği olan Anti-Sovyetizm ile birlikte ana akım postmodernizmin çoğulcu ve eklektik doğasının, dil-anlatım özelliklerinin müsrif tüketiminden beslenen yazar, edebi külliyatında olduğu gibi bu eserinde de felsefeden politikaya, müzikten edebiyata ve sanata uzanan pek çok ismi anar. Yerofeyev, yazarlardan, müzisyenlere, politikacılardan, sanat ve edebiyat eserlerine uzanan karmaşık bir metinlerarası yapı sunar. Eserde bahsi geçen isimler, kimi zaman söze kaynaklık eden bir atıf olarak kullanıldığı gibi çoğunlukla dilin-düşüncenin şizofrenisiyle örtüşen sözcük oyununun ve onun sağladığı parodik melodiye yaratmada bir araç olarak kullanılır. Gureviç, cinas sanatının etkin bir kullanıcısı olarak Gürcistan kraliçesi Tamara, İspanyol ressam Francisco Goya (1746-1828), İspanya başbakanı Francisco Franco (1892-1975), Jül Sezar'dan Sezar Cui (1835-1918), Sezar Solodar (1909-1992), Vitus Bering (1681-1741), Hermann Göring (1893-

* Bkz: Alpay, Orçun (2013). Venedikt Yerofeyev'in Moskova-Petuşki Adlı Poemasında Anlatım Sanatı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü. s.119.

1946) Jack Offenbach, Ludwig Feyerbach, Viktor Bokov, Vladimir Nabokov gibi isimleri çağırır. (Ерофеев, 2008: 233)

Eserin postmodern edebiyat açısından en çarpıcı örnekleri yazarın diyaloglarda yer verdiği metinlerarası göndermeyi sağlayan antroponimler, toponimler, referanslar ile normatif olmayan- arkaik, poetik, argo, konuşma dil içeren sözcükbilimsel kullanımlarını şiirle anlatım ve biçim ile birleştirmesinde görülür. Doğaya özgü sesleri (farelerin çıkardığı şur-mur, şur-mur sesleri ile kuşların firli-tyü-firli, çik-çirik, ku-ku, kukareku, kudah tah tah şeklindeki ötüşü) taklit eden ve dilin şizofrenisinin yanında melodik bir etki de yaratan yazarın şiirsel dili içerisinde eserde deyim kullanımına özgü örneklerle de rastlanır. Eski bir Rus deyimini olan *kompostoya işeme, aşçı orada ayaklarını yıkıyor.* (не ссы компот-там повар ноги моют) anıştıran Gureviç, Rus kültüründeki yozlaşmaya işaret ederek deyimlerin kültürel olarak dönüşümünün komik örneklerini sunar. Örneğin, konuşmanın ortasında birden sessizlik olursa “*sessiz melek geçti (тихий ангел пролетел)*” derlerdi eskiden şimdi ise “*bir yerde polis geberdi (где-то милиционер издох).*” İş işten geçtikten sonra yapılanın anlamsız olduğunu belirten “Gök gürlemedikçe insan istavroz çıkarmaz.” (Гром не прогремит-мужик не перекрестится), “Pişmiş tavuk kıça girmez.” (пока жаренный петух в жопу не клюнет), Yevgeni Onegin’de geçen “Aşkın yaşı olmaz” (Любви все возрасты покорны) ifadesi “Belli bir yaştan sonra cinsel partner seçiminde kıstas aranmaz manasına gelen (Хуй ровесников не ищет)” şeklinde parodik yabancılaştırmalar yaratır.

Eserdeki şiirsel dilin en etkili kullanıcısı olan Gureviç karakteri, yaratıcısının alışkanlıklarını, davranışsal özelliklerini taşımasının yanı sıra dünya görüşü ve düşünce yapısıyla da benzerlikler taşır. Anti-militarist ve savaş karşıtı olan Yerofeyev gibi Gureviç de savaşın askeri mahvettiği, sıra düzenini bozduğu ve üniformayı kirlettiği için her türlü savaşa karşı olduğunu ifade eder (Ерофеев, 2008: 226). Her normal çişin açık kehribar renginde olması gibi her normal vatandaş cesur bir asker olmalıdır (Ерофеев, 2008: 227). Nietzsche’nin *üstün insanına (über mensch)* gönderme yaparak ünlü isimlerle ironik bir şekilde kendisine benzeştirir: “Evet, evet, üstün insanım ben ve bir hiçim, üstün insanlık bana yabancı (...) Vespuçi gibi az üretkenim, Hölderlin gibi tırnaklarımı kesmem, Bonapart gibi yüzme bilmem, Beethoven gibi saçlarımı taramam” (Ерофеев, 2008: 253). Gureviç

dışında yazarın kendisiyle en çok benzeşen karakter olan Prohorov'un dilinden her edebi eserin kurgusal yapısında yer alan unsurların birbirleriyle olan uyumu eleştirilerek yol gösterici anlatı içinde bilinç akımı ile düzensizleştirilen bir anlatım tarzı benimsenir. Yaşanan dramın süjesini karmaşık bir hale getirmeyeceğini ifade eden karakter, *insanoğlunun hafiyeliğe artık ihtiyaç duymadığını ve keskin olay örgülerinden sıkıldığını belirtir* (Ерофеев, 2008: 248).

Yaşadıkları dünyadan ve buldukları ortamdan sıkılan akıl hastaları, alkol metaforu üzerinden Moskova'daki sokak isimlerini, "Pertsovaya", "İmbirnaya", "Starorusskaya" gibi votka çeşitleriyle, "sek", "yarı-sek", tatlı", "yarı-tatlı" gibi şarap türleriyle yeniden adlandırır. Eserde aynı zamanda alkol, düşünce ile doğrusallık kuran bir köprü görevi görür; başka bir deyişle alkolün derecesi arttıkça artan düşünce yoğunluğu, ruh hali ve ifade şekli de değişkenlik gösterir. "Mutluyum yozlaştığım için, mutluyum metil alkol içtiğim için, çok mutluyum uzunca bir süredir fabrikadaki ıslığı duymadığım için." (Ерофеев, 2008: 267). Yerofeyev, alkol yoksunluğuna bağlı olarak gelişen Delirium Tremens hastalığını eserde Prohorov karakterinin söyleminde yer vererek bu hastalığın hem düşünce hem de niyet açısından anavatana ihanet ettiğini belirtir (Ерофеев, 2008: 240), başka bir deyişle Rusya ve Sovyet totalitarizmi içki olmadan katlanılacak bir ülke değildir. Yerofeyev, anavatanında yaşamının yegâne yolunu günlüklerine not düştüğü şu sözlerde gösterir: "Ancak aklını ve yeteneğini daha az gösterirsen Rusya'da yaşayabilirsin." (Ерофеев, 2008: 493). Aklını ve yeteneğini kullanan deliler, ifade özgürlüklerinin bedelini bedensel hapsoluş ile ödeseler de, Yerofeyev'in akıl hastanesinin duvarları ile çevreden ve gerçekçilikten koparılan ateşli ruha sahip *artık insanları* (*високосные люди*), hayali figürler olan ve maddi iktidarı elinde bulunduran doktor ve hasta bakıcılara kıyasla dünyayı yargılama haklarını ellerinde tutarlar (Генис, 2003: 60).

Eserin postmodern açıdan en dikkat çekici özelliklerinden biri yazarın kullandığı normatif olmayan, argo ve söz oyunları içeren dil kullanımlarıdır. Yerofeyev'in sözmerkezci ve söylemi baz alan yazı dili, zengin sözcük kapasitesine sahiptir. Misk faresi anlamına gelen ve genellikle Ukraynalılar için küçümseme-aşağılama yollu bir tabir olan *hohulya* (*хохлюя*), dangalak anlamında *ohlomon* (*охломон*), geveze ve boş işlerle uğraşan kimseler için kullanılan *balabolka* (*балаболка*) ve *balamut*

(*баламут*), sivil polis-aynasız anlamında *легалый* (*легалый*), ambulans anlamında “*скорая помощь*” sözcüğü yerine argo bir ifade olan akıl hastası taşıyıcı manasındaki *çıtavoz* (*чумовоз*), “*hiçbir bok yok (ни хуя нету)*”, “*apanızı çıldırtmayın (не пизди маманя)*” ve inanılmaz manasına gelen *опизденевший* gibi argo sözlerin yanı sıra anavatan anlamındaki eski ve şiirsel bir deyim olan *otçizna* (*отчизна*) sözcüklerinden de yararlanır.

Dildeki özgürlüğün en güçlü temsilcisi olan Gureviç, ünlü Rus şair Aleksandr Puşkin’in (1799-1837) **Taş Konuk (Каменный гость)** adlı trajedisinin başkahramanı Don Juan ile kendini benzeştir; karakteristik ve stilistik anlamda parodisini yapar (Лейдерман, Липовецкий 2003: 512). Gureviç de Don Juan gibi düşüncelerinde içten, sözlerinde-davranışlarında cüretkâr ve aynı şekilde şiire yeteneği olan bir karakterdir. Özellikle Natalya’ya ilan-ı aşk ettiği şu sahne bunun en somut örneklerinden birini teşkil eder:

“Ah, canım, nasıl anlamazsın?”

Ellerim titriyor, olsun, titresin.

Burada votka olmasının ne anlamı var?

Titreme ellerimde

Ruhun yersiz yurtsuzluğundan

İlhamdan, yetersiz beslenmeden, öfkeden

Yüreğimin ağırlığından, içime doğanlardan

Ölümcül arzulardan, tutkuyla beklenen buluşmadan” (Ерофеев, 2008: 251)

Delilik, duygudaki yoğun karmaşanın aksine bilgiye net bir kesinlik atfeder. İlya Yefron (1847-1917) ile Friedrich Brockehaus (1777-1823) tarafından derlenen ünlü ansiklopedik sözlükten coğrafi bilgiler sunulur. “Volga Nehri 221 metreye dökülmek için 3700 km boyunca akar.” (Ерофеев, 2008: 256) Deliliğin ya da şizofrenin dil ve düşüncedeki bir göstergesi olarak mesafe ölçümü sıra dışı yollarla gerçekleşir: Fizyolojik bir organ olarak boğazdan geçmesi için alınacak alkol için kat edilmesi gereken mesafe, fiziki olarak yüzerek geçilen coğrafi şekille bir tutulur: Komodin ve tabure ile de ölçülebilen uzaklık, evden ucuz şarap almak için gidilen 670 adımlık

yol, Yefron ve Brockehaus sözlüğüne göre bir boğaz uzunluğundadır (Ерофеев 2008: 223).

Gerek söylem gerekse de davranış açısından sıradan olmayan bu insanlar için hastalık ya da ölüm gibi normal insanlara korku veren duyguların ne bünye ne de ruh üzerinde hiçbir olumsuz etkisi yoktur; dahası hastalıkla alay ederek onları tıbbi karşılıklarıyla örtmece yoluna gider: “İçimizde pek çok çiçek var: böbreklerde sistit, karaciğerde siroz, yer yer influenza (grip) ve romatizma, kalpte miyokardi, baştan aşağıya yoksunluk” (Ерофеев, 2008: 265). Hastalık bir yana, ölümden dahi korkmadığını Nikaragualı gerilla önderi Augusto Sandino’dan (1895-1934) yaptığı alıntı ile ifade eder: “Ölüm, topu topu kötü bir andır, onu ciddiye almaya değmez.” (Ерофеев, 2008: 272). Ölümden daha korkutucu olan şey, kendilerine deli, artık insan gibi olumsuz nitelermelerde bulunup ve fiziki mekânın gerçekliğiyle deliliği meşru kılarken doktorun onların deli değil, muhalif oldukları için orada bulduklarının farkında olmasıdır. Doktor, Sovyetler Birliği’nin 1970’li ve 80’li yıllarda psikiyatriyi sistematik olarak istismar edip siyasi mahkûmların üçte birini akıl hastanelerine kapatması sonucunda 1983 yılında Dünya Psikiyatri Birliği’nden (World Psychiatry Association) çıkarılmasına gönderme yaparak* Gureviç’e hiçbir psikiyatrik sorunu olmayan ve genellikle yaşamları boyunca Anti-Sosyalist girişimlerde bulunmamalarına rağmen en tehlikeli olarak addedilen bu insanları hastanede tedavi ettiğini belirtir (Ерофеев, 2008: 230).Gureviç’e konulan tanı, yaratıcısı Yerofeyev’e vurulan damga ile aynıdır. Gureviç’in oyunun sonunda kör olması, trajedinin komik finalini oluştururken insanların ruhlarına bakmak gerektiğini savunan Yerofeyev’in materyalist, fiziki dünyayı bilinçli olarak görmeme eğilimi, doktorun itiraf ettiği gerçek ile birlikte trajedinin ta kendisini göstermektedir.

Totalitarizmle eşdeğer gördükleri Sovyet rejiminin uygulamalarını kabul etmeyip *başka türlü düşünen (инакомыслящий)* ve *öteki taraftan (потусторонный)* kişiler olmaları deli olmak için yeterli bir sebeptir. Bu yönüyle eser, bir Sovyet ironisi olarak da okunabilir. Karakterlerin akıl hastanesinde maceraları Sovyet realitesinin bir parodisini gözler önüne serer. Yerofeyev, edebi altyapısı ve farklı edebi eserler arasında dolaşıma soktuğu anlatımıyla edebiyatın edebiyatını yaparken aynı

* Robert van Voren (2010). Political Abuse of Psychiatry-An Historical Overview, Schizophrenia Bulletin, vol.36, no:1, ss.33.

zamanda da onunla oyun oynar. Eserdeki gerçek trajedi son sahnede herkesin ölmesi ya da ana kahraman Gureviç'in kör olmasında değil, akıl hastanesinde bulunmaması gereken insanların oraya yerleştirilmiş olmasındadır. Bununla birlikte yazarın perdenin kapanmasının ardından arka tarafta her şeyin tüm zalimliğiyle devam ettiğini söyleyerek sonsözde *hiçbir alkış yok (никаких аплодисментов)* açıklamasını kullanması trajedinin henüz son bulmadığının bir kanıtıdır.

Eserdeki suç ve ceza ilişkisi bağlamında metin, stilistik ve semantik özelliklere paralel olarak traji-ironik bir yaklaşım gösterir. Suçun varlığı gibi cezanın da pekâlâ olacağı gerçeği, kör olan Gureviç'in Borya'nın şiddetine maruz kalması ve diğer hastaların ölümüyle tecelli eder. Suç ve ceza arasındaki mutlak denklem, eserde ciddi bir suç bile sayılmayacak önemsizlikteki hataların ağır karşılıklarla buluşmasıdır. Her bir satıra zerk edilen Yerofeyev ironisinde trajedinin kaçınılmaz olması onun edebi sanatının bir değişmezidir; öyle ki hastanedeki görevliler arasında en naifi olan Hemşire Natalya bile kendilerini aşağılamaktan rahatsızlık duymayan hastaların deli ehliyetlerine rağmen özgürlüklerini kullanmalarına müsaade etmeyerek *“Burada, akıl hastanesinde, hastalar çoğunlukta olsa da aşağılamaya aşağılama ile cevap verme hakkına sahip olmadığını”* (Ерофеев 2008: 255) söylemiyle ifade eder.

Her türlü önleyici baskıya rağmen rasyonel bir akla sahip olmadıkları düşünülen bu insanlar, tercih yapmakta özgür olup kendilerini istedikleri şekilde “öteki”leştirme lüksüne *apriori* olarak sahip olduklarının farkındadırlar. Nitekim akıl hastalığının olduğu yerde-postmodern edebiyatın anlatım özelliklerinde olduğu gibi- zaman-mekân ya da kişi-nesne ve söylemler arasındaki düzensiz geçişliliği engelleyecek herhangi bir sınır bulunmaz. Deliler evinin ‘sakin’leri, fiziki olarak kapalı mekânın tüm kısıtlayıcılığına rağmen mekân-metin-şahıs-konu gibi edebi metnin bileşenleri arasındaki geçişleri kolaylıkla gerçekleştirir. Bir kronotop olarak akıl hastanesi, salt kapalı bir mekânın ötesine geçerek zamanın yeni bir boyutuna ulaşır.

Ölçülemeyen bir zamanı kullanan yaratıcılık, ancak deli bir insanın işidir ve yaratıcılığa sonsuz bir değer veren Yerofeyev'in eserlerinde delilik, yüceltilen bir vasıf olarak kendini gösterir. **Moskova-Petuşki**'de, Epstein'in deyimiyle kendi yazarlık kariyerini ve otobiyografik kahramanını öldüren Yerofeyev, **Walpurgis**

Gecesi'nde başka bir ölüm silsilesi yaratarak başkahramanı Gureviç'i varoluşsal anlamsızlığa sahip dünya karşısında kör eder; "Bizler fırlatılmış ve hala bulunmamışlardanız." (Ерофеев, 2008: 278) diyen akıl hastaları için delilik özgürlüktür, gerçek dünyanın insanı köreltici ve dizginleyici engellerine karşın delilik özgürlüğe açılan en büyük kapıdır. Gureviç'in ve akıl hastanesinin diğer tüm sakinlerinin deliliği, gerçeklikten bir kaçıştır; nitekim gerçekliğin banal ve acı verici yanları ancak deliliğin gerçeküstücülüğüyle tolere edilir.

Metnin tüm katmanlarında ya da dilin dizgesel doğrultusu nereye giderse gitsin tüm ironisine taşıdığı Rus ruhundan ayrılmayarak kendi dili, kültürü ve inancı ile *Rusluğun (русскость)* daimi bir yansıtıcısı olmakla çağdaşları ile Rus postmodern yazarlardan ayrılan Yerofeyev'in piyesini Rus postmodern tiyatro eserleri arasına yerleştiren temel sebep, onun metinlerarası ilişkileri köprüleyen üslubunda, anlatım sanatının etkili bir silahı olan dil oyunlarında gizlidir. Politik baskılar ve sosyolojik sınıflandırma ve sınırlamalarının karşısında yaşadığı coğrafyada var olabilmenin yegâne koşulu olan akıl-sızlık ya da daha dâhiyane biçimiyle akıl-dışılık, tüm trajedisine rağmen bir eksiklik olmaktan çok bir fazlalıktır. Nitekim akıl hastanesi koşullarına sıkıştırılmış deliler, kısıtlı mekânın kapsayıcılığının dışına taşmayı başararak içinde buldukları evreni yargılama hakkına erişirler. Diyaloglarda gönderme ve anırtırma gibi yöntemler aracılığıyla kurulan metinlerarası bağlantı, eserin çoksesliliğini yaratan unsurlar olarak önemli bir rol oynar. Çokseslilik ile bütünleşen bir kavram olan karnaval ön plana çıkar. **Walpurgis Gecesi**, eserin karnavalsılığının çıkış noktasını oluştururken delilik ve onun akıl hastanesi içinde, farklı bedensel, zihinsel ve dilsel kostümler içinde başlattığı eğlence tam manasıyla karnavalı gerçekleştirir.

Aykırılık, ayrıksılık ve üsluptaki kabalığın mimarı olan alkol, dil ve düşüncedeki şizofreninin de kaynağı oluşturur; ne var ki Yerofeyev'in kişisel ve edebi yaşamını hem olumlu hem de olumsuz olarak bu madde, onu aynı zamanda edebi açıdan var eden yegâne iksirdir. Alkol sebebiyle akıl hastanesinde başlayan karnaval yine onun neden olduğu trajedi ile son bulur. Akıl hastanesi, Sovyetler Birliği'nde yaşamının bir timsali olarak Anton Çehov'un (1860-1904) Yerofeyev'den neredeyse bir asır önce yine bir akıl hastanesinde geçen ve hasta ile doktor arasındaki ilişkideki ülke-toplum sorunları üzerine gelişen tartışmalar ile akıl hastası

olan İvan Dmitriç'in yaşam koşullarındaki adaletsizliğin yarattığı felsefi çatışmayı konu alan **Altıncı Koğuş (Палата № 6)** adlı uzun öyküsünü anımsatan **Walpurgis Gecesi**, Sovyet gerçeği ile perçinlenmiş *Rusya akıl ile kavranmaz (Умом Россию не понять)* klişesinin sosyolojik açıdan güncel ve çarpıcı bir örneğini ortaya koyarken, aynı zamanda da akıl-ötesi bir şenliği seslendiren dil ve anlatım özellikleriyle Rus postmodern teatral metnin en güçlü temsillerinden biri olarak çağdaş Rus edebiyatı içinde benzersiz bir yer edinmiştir.

3.1.4. Vladimir Sorokin

Vladimir Georgiyeviç Sorokin, 1955 yılında Moskova bölgesinde bulunan Bıkova kasabasında dünyaya gelir. Maddi durumu iyi olan aydın bir ailede yetişen ve ailevi şartlardan dolayı üç farklı okulda okuyan Sorokin'in çocukluk ve okul yaşamına dair ne vermiş olduğu röportajlarda ne de hakkında yapılan çalışmalarda pek bir bilgi bulunmamaktadır. Nitekim kendisiyle yapılan bir kaç röportaj ve söyleşide çocukluk döneminde fiziksel ve ruhsal açıdan şiddetli bir travma geçirdiğini, 18 yaşına geldiğinde ise düzgün bir şekilde konuşamayacak kadar çok kekelediğini, otistik bir çocuk olduğunu, gerçek ve hayali olmak üzere iki farklı dünyada aynı anda yaşadığını belirtir (Липовецкий, Калинин, 2018: 656, 662).

Kalemi yazmaktan çok çizmek için kullanan Sorokin ilk yazarlık denemesi henüz 7. sınıftayken ortaya çıkar: 1960'lı yılların sonunda okul çevresine gizli yollarla, el altından servis edilen, yazarı tam olarak bilinmese de Aleksey Tolstoy 'un (1883-1945) adını taşıyan *Suç (Возмездие) Вануо (баня)* gibi erotik, hatta pornografik olarak nitelenebilecek yazının gölgesinde bu tarzın bir simulasyonu oluşturan **Elmalar (Яблоки)** başlıklı erotik bir öykü kaleme alır. Edebi bir değer taşımayan ve eğlence maksatlı yazılan bu deneme, ilk romanı olan **Sıra (Очередь)** ile aynı süjeyi paylaşır.* Sorokin tarafından samizdat olarak okul içinde dolaşıma çıkarılan bu eser, sırada bekleyen insanların diyaloglarını konu alır ve yazarına edebiyatta ne kadar "açık" ve gizli olabileceğini görme fırsatı verir.

* Детали с Кириллом Серебрянниковым: Владимир Сорокин adlı televizyon programından alıntılanmıştır. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=jkwAHRaEi_E.

Bu ilk amatör girişiminin ardından edebiyatla ilişkisini sürdüren Sorokin, 1972 yılında **Yaza Veda (Прощание с летом)** başlığını taşıyan Sovyet şairlere öykündüğü bir şiir kaleme alır. *Göçmen kuşlara ne kadar çok şarkı yakıldı, gidiyor yaz, eriyor, sınırsızca* dizeleriyle başlayan şiir, *Za neftyanıye kadrı* adlı yüksek tirajlı bir gazetede yayımlanır. Sorokin, 1975 yılında henüz genç bir üniversite öğrencisiyken, gelecekteki sanat yaşamını radikal bir biçimde etkileyen ilginç bir fırsatla karşılaşır. Gittiği bir dış doktoru, dönemin *underground* sanat akımının güçlü bir temsilcisi olan ünlü kavramcı sanatçı Erik Bulatov'un kendisinin müşterisi olduğunu ve isterse kendisini onunla tanıştırebileceğini söyler. Bu tarihi fırsatı büyük bir sevinç ile karşılayan Sorokin, ünlü sanatçı ile tanışır. Bulatov, Sorokin'in resimlerini beğenmekle birlikte onda bir edebiyatçı yaratıcılığı görür ve ona yazına yönelmesi tavsiyesinde bulunur. Bu bağlamda 1980'li yıllara kadar sürrealizme meraklı olan ve grafik çizimleri yapan Sorokin'in görsel olandan yazılı olan sanat türüne geçişinde Bulatov ile onun dâhil olduğu Moskova kavramcı sanat çevresi oldukça etkili olur.

1977 yılında evlenen Sorokin, aynı yıl Moskova Petrol ve Gaz Enstitüsü'nden (Gubkin Adına) mezun olur. Ailevi ve özellikle kişisel sebeplerden ötürü mühendis sıfatıyla mesleğini yapmak yerine kariyerine küçüklüğünden beri ilgi duyduğu çizim ve resim alanında sürdürmeyi tercih eder ve edebi gelenekten gelen *Smena* adlı popüler kültür-sanat dergisinde kariyerine adım atar. Ancak grafik ve kitap illüstrasyonu işiyle uğraştığı Sovyet merkez komitesi tarafından kurulan bu yayın organındaki varlığı pek uzun soluklu olmaz. Komsomoller arasına katılmaya zorlanan genç sanatçı, komünistlerle hiçbir ortak yöne sahip olmak istemediğini belirterek bu baskılayıcı teklifi reddetmesi sonucunda dergideki işinden kovulur.* Nitekim bu üzücü olayın üzerinden çok kısa bir süre sonra, 1980'li yılların başından itibaren Sorokin'in ressam ve hatta yazar olarak tanınmasını sağlayacak olumlu gelişmeler yaşanır.

Kişisel ve sanatsal yaşamının önemli bir evresini oluşturan 80'li yıllar, Sorokin için pek çok yeni başlangıcı beraberinde getirir. Aile saadetini taçlandıran ikiz kızlarının dünyaya gelmesine tanıklık eden bu on yıllık zaman zarfında Sorokin, Sots-art

* Владимир Сорокин (интервью) // "Млада Фронта ДНЕС (Чехия)", 12 октября 2009 года homosovieticus.

akımının kurucuları Aleksandr Melamid ve Vitali Komar ile İlya Kabakov, Dmitri Prigov ve Andrey Monastırski gibi kavramcı sanatçılarla tanışır; toplulukta kendine yer edinmeye çalışan azimli bir sanatsever olarak aktif şekilde onların sergilerine katılır. Edebi üretime yoğunlaştığı bu süreçte, Vsevolod Nekrasov'un da desteğiyle Dmitri Prigov'un yanında kavramcı edebiyatın etkili bir kalemi olma yolunda ciddi mesafe kat eder. Ancak sanatsal ifade gücünün ve yaratıcılığının temeli görsel sanatlara dayanan Sorokin, başlarda bireysel olarak yazıya tutkulu bir adaptasyon sağlayamaz. Bu bağlamda özellikle 80'li ve 90'lı yıllarda kaleme aldığı edebi eserlerinde yoğun olarak Kavramcılık ve Sots-art geçmişinin izleri görülen, bununla birlikte resim ve görsel sanattan aldığı hazzı edebiyattan alamadığının altını çizen yazar, yazında aynı coşkuyu hissetmek, resmin dışavurabileceği sansasyonel etkiyi ve derinliği yansıtabilmek adına sözcüklerin tasvir yeteneğinden yararlanır. Yazıyı bir tür resim gibi kullanmasının, daha da önemlisi yeraltı sanatçılarıyla kurduğu bağlantıların bir avantajı olarak Sorokin Batı'da tanınırlık kazanmaya başladığı gibi eserlerini yayımlama imkânı da bulur.

1985 yılında *Sintaksis* adlı ünlü Fransız samizdat dergisinde Sorokin'in 1982-83 yılları arasında üzerinde çalıştığı ilk eseri olan **Sıra (очередь)** yayımlanır. Roman, okura sunulmasından bir yıl gibi kısa bir süre sonra Fransızca olarak yayımlanır. Bir Sovyet realitesi olarak sıra, yazar için sonsuzluğa uzanan bir yol, aynı zamanda üzerinde türlü fantezilerin ve maceraların kurgulanabileceği bir düzen(dışılık)tır. Sorokin'in Sovyet yaşamının gündelik bir gerçeğini gözler önüne serdiği repliklerden oluşan **Sıra** öyküsü yazarın genel tarzına örnek oluşturan bir diğer eserdir. Eser, yazılı bir metin olmasına rağmen diyaloglardan oluşmuş olmasıyla Sorokin'in deyimiyile dilin fizikselliği olan ve semantikle alakası olmayan bir boğumlama eylemi olarak sesli bir metne benzer (Курицын, 2001: 114).

Brejnev dönemini konu alan ve Sovyet komün yaşamının değişmez bir gerçeği olan sırada bekleme, eserde kesik ve parçalı diyaloglar eşliğinde alışılmışın dışında bir eser oluşturmaya çalışmasıyla yazarın arayışlarının yıkıcı yansımalarının ilk örneğini oluşturur. Sorokin'in, Kavramcılık ile bağdaştırılan bedensel yazın tarzının dikkat çektiği eserde sıra, fiziksel olarak düşünen, tanışan, tartışan, yarışan ve sevişen bir bedensellik sergiler. Soru-cevap şeklinde, kesik ve değişken olarak gelişigüzel bir biçimde ilerleyen diyaloglar, eserin adını ve içeriğini oluşturan

insanların fiziksel olarak dizildikleri sıra gibi bir yapıya sahiptir. Olay örgüsünün başında peş peşe sıralanan dağınık konuşmalar, eserin sonuna doğru Vadim ve Lyuda'nın sıra dışı şekilde yakınlaşmalarıyla birlikte özel, mikro bir diyaloga dönüşür. Bununla birlikte büyük bir marketin içi olarak konumlandırılan mekân, Lyuda'nın Vadim'i evine davet etmesiyle daha dar, kapalı ve mahrem bir alana indirgenir. Romanda ayrıca *şestidesyatnik*'lerden olan şair Yevgeni Yevtuşenko ile Andrey Voznesenski'nin de adı ve şiirlerinden alıntılar geçer. Yevtuşenko'yu seven Vadim ile Voznesenski'yi seven Lyuda arasındaki diyalogda, şairlerin, sırasıyla **Beyaz Karlar Düşüyor (идут белые снега)** ve **Kadını Dövüyorlar (Бьют женщину)** adlı şiirlerinden söz edilir (Сорокин, 2007: 237-238).

Sıra'nın yayımlanmasının yanı sıra aynı yıl yine bir samizdat dergi olan ve Rus Sots-art-kavramcı sanatçıların çalışmalarına yer veren Fransız menşeli *A-Ya*'da yazarın seçme öyküleri okuyucuyla buluşur. Özellikle Moskova ve Petersburg gibi önemli merkezlerde yaygın olarak faaliyet gösteren Rus yeraltı sanat toplulukları ile bir şekilde entegre olmayı başarmasının ardından 1988 yılında, bir sergiye katılmak üzere hayatında ilk kez yurtdışına, Batı Berlin'e gider. Sanatçı, eşinden ilk kez o zaman ayrıldığını üzümlere dile getiren yazarın ünü giderek artar ve 1989 yılında Sovyetler Birliği'nde ilk kez Riga'da çıkan *Rodnik* adlı dergide öyküleri yayımlanır. Bununla birlikte aynı yıl yazarın sanatsal objelerden oluşan eserleri ilk kez resmi sergi salonlarında yer almaya başlar (Кизевалтерь, 2014: 559). Sovyet imparatorluğunun yıkılışına şahitlik etmiş 1990'lı yıllara gelindiğinde ise öykü ve piyes türündeki eserleriyle özellikle Almanya'da kendi sesini duyurma fırsatı bulmuş olan yazarın edebi faaliyetlerinin yükselişe geçtiği ve sanat-edebiyat çevrelerince hatırı sayılır bir tanınırlık kazandığı önemli bir dönem olur. Bu dönem itibariyle eserleri Rusya'da basılmaya başlanan Sorokin'in 1994 yılında **Roman (Роман)**, **Norm (Норма)** ve **Dört Cesur Yürek (Сердца четырех)** adlı üç büyük romanı ile **Dachau'da Bir Ay (Месяц в Дахау)** adlı uzun öyküsü okuyucuyla buluşur.

Yazarın **Norm** adlı romanı ise kavramcı ve Sots-art alanındaki yetenek ve tarzını edebiyatta kurguladığı önemli eserlerinden biri olur. Sorokin'e göre edebi eserin etkili silahı olan dil, farklı üsluplarla donatılıp yapısökümüne uğratarak en yıkıcı şekilde kullanılmalıdır. Genis'e göre Sorokin'in en anlaşılmaz romanı, göstergelerin şizofrenisinden en yoğun şekilde yararlandığı **Norm** adlı eseridir (Генис, 2003:

107). *Rusların Marquis de Said*'i olarak adlandırılan Vladimir Sorokin, (Vladiv-Glover, 2016: 337) vermiş olduğu bir röportajda **Norm** adlı romanını Sovyet yaşamına dair bir metafor bulma denemesi olarak tanımlar. Kitabın adını ise Sovyet yaşam tarzını *normal* bulan insanlara bir gönderme yapmak amacıyla koyduğunu belirtir.* 80'li yılların başında Sorokin'in **Norm** adlı kitabından zeki, trajik, gaddar olan kısa öyküleri samizdat olarak elden ele dolaşır. Alışılmadık ve beklenenden çok farklı olan bu öyküler, histerik stiline rağmen okuyucuyu sarsmayı başarır (Глинтерщик, 2000: 121). **İlk Gönüllü Cumartesi İşçisi (Первый субботник)** adlı eserinin ise sosyalist gerçekçiliğe fırlatılmış bir bomba olduğunu ifade eder. Binlerce farklı süjeden bir araya gelen eser, kolhoz yaşamından sosyalist gerçekçiliğin klasik biçimlerine kadar pek çok geleneksel yapıdan bir araya gelmiştir. Sovyetlere özgü dilin artık geçmişte kaldığını, dinazorlaştığını savunan Sorokin, yeni bir dil kullanımı yaratmasıyla bu alanda bir devrimi gerçekleştiren en önemli postmodern yazarlardan biri olur. Sorokin'in trajik, vahşet dolu ve bedenselliği en üst düzeye çıkardığı poema türündeki lirik düzyası **Dachau'da Bir Ay** Turgenyev'in **Avcının Notları (Записки охотника)**, **Vahar Seli (Вешние воды)**, **Soylu Yuvası (Дворянское гнездо)** eserlerine göndermede bulunur (Курицын, 2001: 117). Sorokin'in **Dachau'da Bir Ay (Месяц в Дахау)** adlı eserinde ilk Nazi toplama kampı olan Dachau'ya evlilik öncesinde tatile gitmeyi konu alır (Курицын, 2001: 116).

Yazarın absürtlüğü, bedensellik üzerinden sergilediği sapkın cinsel davranışlar ve şiddet eşliğinde dilsel düzleme naklederek ekstrem bir şekilde yansıttığı eserlerinden biri de Sovyetler Birliği'nin yıkıldığı 1991 yılında kaleme aldığı **Dört Cesur Yürek (Сердца четырех)** adlı romanıdır. Yüksek metafiziksel bir parodi olarak yazılan bu roman, henüz tamamlanmamış şekliyle yayımlandığında bile Booker Ödülü'nde finalist olmayı başarır (Генис, 2003: 101). Anlam, mantık ve ahlak sınırlarını tüketen bu *yıpratıcı* eserinden sonra yazar dokuz yıllık bir duraklama dönemine girer. Çağın sonuna gelindiğinde ise yazarın Sots-art tekniklerinin yansımalarının görüldüğü **İlk Gönüllü Cumartesi İşçisi** ile çok konuşulan romanı **Gök Mavisi Domuz Yağı (Голубое сало)** ortaya çıkar. 2000 yılında ise **Ziyafet (Пир)** adlı öykü derlemesi, aynı yıl kaleme almaya başladığı ve

*In Conversation: Vladimir Sorokin and Keith Gessen. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=00nqeQEt_Js.

2004'te yayımlanan **Buz (Bro, Buz ve 23000)** adlı üçlemesi; 2008'de **Şekerli Kremlin (Сахарный Кремль)**, 2012'de **Tek Hücre (Моноклон)**, 2013 yılında **Telluriya (Теллурия)** ve son olarak 2018 yılında dört opera librettosundan oluşan **Zamanın ve Hissizliğin Zaferi (Триумф Времени и бесчувствия)** ile öykü derlemesi olan **Beyaz Kare (Белый квадрат)** yayımlanır.

Sorokin, normatif olmayan dili ve edebi dünya görüşüyle Rus edebiyatına kazandırdığı yeni solukla eksantrik bir yazın anlayışının, başka bir ifadeyle Batılı manadaki postmodernizmin milli edebiyattaki başat uygulayıcısı olmuştur. Kendisini bu akım ile bağdaştıran yorumları reddetmemekle birlikte postmodernizmi, onun sosyo-kültürel dönüşümü olan postmodernite olgusu ile aynı bağlamda değerlendirir. Sanatçı, kendisine postmodernizm ve onun içinde bulunduğu kriz ile ilgili yöneltilen soruya şu sözlerle yanıt verir: “ (...) postmodernizm bir süreç değil bir durumdur. Postmodernizm hakkında düşündüğümde aklıma Antik Mısır geliyor. Mısırdaki yüzyıllar boyunca ciddi anlamda hiç bir değişiklik olmadı. Ne hayat tarzı, ne hiyerarşi ne de yalnızca biçimsel olarak başkalaşan sanat açısından. Kısacası hiç bir şey değişmedi. Ve büyük ihtimalle, farklı süreçlerin bir çağı olarak 20. yy çoktan tamamlanmıştır. Sonrasında ne olacak dersiniz bence, sonraki zamanda şu anki durumun varlığı sabit olacak” (Липовецкий, Калинин: 2018: 667).

Yazarın edebiyat hakkındaki görüşleri, postmodern yazın anlayışının da desteklediği toplumsal, ideolojik ya da tarihsel yönlerinden sıyrılmış, ünlü dilbilimci ve edebiyat teorisyeni Roman Jakobson'un (1896-1982) edebilik (литературность) olarak adlandırdığı olguya daha yakındır. Bu bağlamda Sorokin'in düzyazıları, hem ideolojik hem de edebi kodlardan Barthes'in *yazının sıfır derecesinin* mükemmel bir örneğini oluşturur (Vladiv-Glover, 2016: 339). Kendini apolitik olarak tanımlayan, hangi türü olursa olsun rejimin geleneksel kültürünün dışında yaşadığını ifade eden Sorokin için edebiyat, otonomik ve ontolojik bir yaratım sürecinin adıdır. Kavramcı bir yazar olarak edebi açıdan Rus avangardına ve Oberiu topluluğuna yakın olduğunu belirtir. Sovyet kavramı ve gerçeği Sorokin için özel bir öneme sahiptir; totaliter ve şiddet yanlısı olan Sovyet rejimi, yaşam tarzı ve kültüründen hoşnut olmayan Sorokin, tüm bu olumsuzluğu içinde bir zenginlik olarak ele alır ve sanatsal bir ürüne dönüştürür. Edebi eserde yazılan her şeyi, kâğıttaki harflerden ibaret ve cansız semboller olarak görüp yazısını her türlü manipülasyona elverişli hale

getiren Sorokin için metin ve metinsellik kapsamında herhangi bir ahlaki sınırlandırmasının bulunması yanlıştır.

Polistilistik bir tarzı benimseyen Genis'in deyimleriyle dilin patolojisini yansıtır. Görsel sanatın kendisine en çok metne ve karakterlerine uzaktan bakma imkânı verdiğini belirtir. Barthes'in söz ettiği yazarın ölümünü kabul ederek Derridacı bir bakışla edebi eserin birincil unsuru olan metni görmekle birlikte karakterleri de yaratan metnin kendisidir. (Липовецкий, Калинин: 2018: 659). Bununla birlikte metinler arasında herhangi bir ayırım yapmaz. Ona göre edebi ve edebi olmayan arasında hiyerarşik açıdan bir farklılık bulunmadığı gibi "yüksek" ve "düşük" metin arasında da bir ayırım yoktur; daha açık bir ifadeyle her birisi yazın için uygunluk teşkil eder. Yazar, bu düşüncesini şu sözlerle ortaya koyar:

"Benim için Joyce ve Şevtsov* arasında, Nabokov ile tren yolu reklamı arasında herhangi bir fark yoktur. Herhangi bir metin beni cezbedebilir. Benim için en ilgi çekici alanlar kültürlenmemiş olanlardır: bürokratik, resmi dil, akıl hastalarının dili-yazıları. Ben, Sovyet dönemi edebiyatının hevesli bir okuruyum. **Komünist Parti'nin Kısa Tarihi** gibi ideolojik yayınlardan sanatsal yazılara kadar her şeyi okurum. Örneğin, savaş sonrası Stalinist roman, beni acayip etkiler." (Vladiv-Glover, 2016: 339).

Sorokin, edebi eserlerinin kurulumunda sözcükleri daha çok fonetik etkiye sahip semantik ve semiyotik kod taşıyıcıları olarak kullanmak yerine onları tıpkı klasik resim sanatında olduğu gibi zihinde sahneleştirilebilen deskriptif unsurlar olarak yerleştirir. Resim sanatından edebiyata geçen sanatçının edebi esere bakış açısı sanattaki görsel etkiye paralellik gösterir. Bu bağlamda eserleri medya ve diğer basın-yayın organlarında ciddi sansasyonlar yaratmış, hatta kaleme almış olduğu iki eseri yüzünden mahkemelik bile olmuştur.

Edebiyata *şok terapisi* yapan Sorokin, senaryo ve libretto yazarlığı gibi sanatın farklı alanlarıyla da ilgilenmiştir. Yönetmen Aleksey Zeldoviç (1958-) sanatçının **Moskova (Москва)** ve **Mişen (Мишень)** adlı senaryolarından film yapmış, bir diğer yönetmen İlya Hrjanovski ise Dau ve 4 adlı filmleri çekmiş, İvan Dıyhoviçniy

* İvan Şevtsov (1920-2013) Rus Roman yazarı.

(1947-2009) **Карік (капейка)** adlı filmi oluşturmuştur. Aynı zamanda ünlü Bolşoy Tiyatrosu'nun isteğiyle Sorokin, Rus besteci Leonid Desyatkov'un (1955-) **Rosenthal'in Çocukları (Дети Розенталя)** adlı operasının librettosunu kaleme alır. Tiyatro ile de ilgilenen Sorokin'in **Доверие (Güven), Hochzeitsreise (Balayı), Дисморфомания (Dismorfofobi), Землянка (Sığınak Ev), Пельмени (Pelmeni), Dostoevsky-Trip (Dostoyevski-Trip), Юбилей (Jübile), Русская бабушка (Rus Ninesi), Щи (Şçi)*, С Новым Годом! (Mutlu Yıllar!), Капитал (Kapital) , Занос (Kızaklama).** adını taşıyan on ikiden fazla piyesi vardır.

Sorokin'in edebi tarzı düşünsel açıdan anlamsızlıkları, şiddet ve dehşet uyandıran absürtlükleri komik bir metafora çevirir. Hakikat ve kendi gözlemleriyle şekillenen Sovyet gerçeği Sorokin'in eserlerinde adeta Batıcı bir vahşet ile sentezlenir. Çocukluğundan beri ilgisini çeken ve kendi yaşamında tecrübe ettiği şiddet (Липовецкий, Калинин, 2018: 666) 15 yaşından beri edebiyatla uğraşan ve her birimizin edebiyatla zehirlendiğini ifade eden Sorokin'in eserlerinde dışkı yeme, çarpık cinsel ilişki, bedensel işkencenin psikolojik bir haz gerçekleştirdiği sadizm; kanibalizm** ve vulgarizm yüklü absürtlüklerle doludur. Nitekim sadistik tavır, Sorokin'in erken dönem denemelerinde bile kendini gösteren bir değişmez olarak yer alır. Henüz 70'lı yıllarda Sorokin'in yazılarını okuyan Bulatov, onu bu tarzından dolayı uyarmış, kendisini anlamasına rağmen dozu iyice artırılmış olarak devam ettiğini görünce kendisiyle yollarını ayırmak zorunda kaldığını ifade etmiştir.***

Şiddet ve zorbalık içeren temaları edebi sanatının bir parçası yapan Sorokin, Rus postmodern yazarlar arasında bedenselliği yazıya taşıyan en önemli isimdir. Dilin stilistiğini değiştirmeyi beden değiştirmekle bir tutan**** Sorokin, eserlerinde ön plana çıkan bu durumu şu sözlerle aktarır: "İnsan, insan olarak adlandırıldığı sürece bedenden kurtulamaz. İnsan bedeni, tanrısal projenin ana fenomenidir. Bu evrende 90 kilo taşıyoruz ve ondan ya bu dünyadan ayrıldığımızda ya da rüyamızda

* Genellikle beyaz lahana ve çeşitli sebzelerle hazırlanan bir tür Rus çorbası.

** Антропажи de denilen insan etinin insanlar tarafından yenmesi, yamyamlık. Bkz: <https://www.britannica.com/topic/cannibalism-human-behaviour>.

*** Юрий Коваленко. Газета культуры. Эрик Булатов, «Я не лучше других. Я просто русский. Erişim adresi: <http://portal-kultura.ru/articles/person/8526-erik-bulatov-ya-ne-luchshe-drugikh-prosto-ya-russkiy/>

**** Беседовала Елена Развозжаева Владимир Сорокин (интервью) // "Невское время", 24 февраля 2010 года «ИЗУЧАТЬ КИТАЙСКИЙ СКОРО СТАНЕТ НЕОБХОДИМО» Erişim adresi: <https://nvspb.ru/2010/02/24/izuchat-kitayskiy-skoro-stanet-neobhodimo-41801>

kurtulabiliriz.”**** Romanlarında neden şiddet unsuru barındırdığı sorusuna Sovyet dönemi süresince yaşamını kaybeden milyonlarca kişiye gönderme yaparak “şiddetin yaşamın içine işlediği bir ülkede doğdum” şeklinde cevap verir.***** 1980’li yılların ortasında yazar Kiev’de bir restorana kot pantolon giydiği için alınmaz. Restoranın kapısında bekleyen yazar, bu duruma çok sinirlenerek “Tanrım, şu lanet devlet yıkılsa ya!” diye beddua eder. Nitekim bedduası çok geçmeden tutar.* Sorokin, kendi dili ve kültürüne tutkun olan Saşa Sokolov’un aksine Rus olan hiçbir şeye bir bağlılık duymadığını şu sözlerle ifade eder: “Kendimi genellikle bir Rus yazar olarak düşünmek gibi bir şey hissetmedim hiç. Ne Rus maneviyatına, ne Rus halkına ne de Rusya’nın geleceğine karşı bir sorumluluğum var. Tek bir sorumluluğum var o da metinlere karşı olan sorumluluğum.” (Глинтерщик, 2000: 132).

Öz kültürünü bir tüketim ürünü olarak kullanan Sorokin, daha ziyade Uzakdoğu kültürüne ilgi duymaktadır. Eserlerinde yer yer hiyeroglifi andıran çarpıcı görsel etkiye sahip Japonca ve Çince karakterlerle süsleyen yazar, bir röportajında da belirttiği üzere Çincenin önemine vurgu yaparak bu dili öğrenmenin zorunlu olacağını ifade eder. Bununla birlikte iki yıl boyunca Tokyo’daki bir üniversitenin yabancı diller fakültesinde Rusça ve Rus edebiyatı üzerine dersler veren yazar Japon kültürünün bir özelliğine dikkat çekerek bu dilin insanlara vizyon açıcı bir görme yeteneği kazandırdığını ve bu sayede insanların, doğaya, nesnelere ve onları çevreleyen şeylere karşı daha dikkatli olduğunu ifade eder.** Nitekim ait olduğu Rus-Sovyet kültürü ona, başka türden bir dikkatli olma gerekliliği getirirken hoyratça kullanmayı istediği ana dili onu hem hapseden hem de arasından titizlikle bakmayı başardığı bir parmaklık olmuştur. Bu cendereden ancak Sovyet sansürünün büyük oranda ortadan kalktığı perestroyka dönemiyle kurtulacaktır. Nitekim yazar da *Der Spiegel* dergisine verdiği bir röportajda Rus yazarına yalnızca

**** Владимир Сорокин (интервью) // "Частный корреспондент", 3 октября 2009 года беседовал Дмитрий Бавильский Erişim adresi: <https://ru-sorokin.livejournal.com/59940.html>.

***** Владимир Сорокин, запад онтологический лучше нас (интервью) // "Corriere della Sera.it", 16 апреля 2012 года Erişim adresi: <https://ru-sorokin.livejournal.com/243531.html>.

*Владимир Сорокин (интервью) // "Wyborcza.pl", 2011-02-08. Erişim adresi: <https://www.srkn.ru/interview/sredniowiecze-w-mercedesie.html>.

** Владимир Сорокин (интервью) // «Япония», лето 2013 года. Erişim adresi: <https://ru-sorokin.livejournal.com/283494.html>.

istediği şeyi yazabilme değil aynı zamanda onu yayımlama şansı verdiği için Gorbaçov ve Yeltsin'e teşekkür eder. Anavatanı hakkındaki görüşleri her daim bir merak konusu olan Sorokin'e gerek Batı'da gerekse de ülke içinde pek çok soru yöneltilmiştir. Rusya'nın her zaman kendini Batı'dan uzaklaştırma eğilimi olduğunu öne süren Amalrik'in görüşünü sürekli olarak kendine bir soru olarak yönelten Sorokin, mümkün olduğu durumda Rusya'nın geleceğinin geçmişle aynı olacağını, Ortodoks kiliseler, otokrasi, milli geleneklerin yeni bir milli ideoloji oluşturacağını dile getirir.

Akademisyen İrina Skoropanova, Sorokin'in sanatı hakkında şu keskin gözlemi paylaşır: "Sorokin, Sovyet edebiyatının temel tür ve stillerini, sosyalist gerçekçiliğin estetiğini yapıbozumuna uğratar; şok etkisi ekleyerek ona özgü dili fizyolojik natüralizm, sürrealizm, absürt dil ile birleştirir. Toplumu aptallaştırmanın bir kaynağı olarak resmi kültürü itibarsızlaştırır, normatif kurallarla maskelenen kolektif bilinçdışılığı gösterir. Rus klasik edebiyatının taklitçi yazarlar tarafından kullanılmasıyla sloganlaşmış olan stilistik kodlarını yıkıma uğratarak milli arketipin yıkıcı potansiyelini ortaya çıkarır" (Скоропанова, 2007: 260). Bir diğer duayen edebiyatçı-düşünür Epstein'e göre ise Sorokin'in sanatının karakteristik özellikleri sosyalizmin söylemsel ve ideolojik klişelerini cinsel patoloji, nekrorealizm ve deneysel nesre uzanan sürrealist ve absürt imgesellikler içinde yeniden üretmeye dayanır (Эпштейн, 2000: 316). Geniş için ise Sorokin'in eserlerindeki ana tema, sosyalist gerçekçiliğin bahçesinden genel algıya/görünüşe uymayan kopuk kaosun dünyasına düşen, masumiyetini kaybetmiş, ahlaki çöküşü yaşayan Sovyet insanıdır (Генис, 2003: 98).

Sorokin, sansasyon yaratan kişisel ve edebi söylemleriyle Rus postmodern edebiyatı içinde yaşayan ekstrem bir mit olarak varlığını sürdürmektedir. Gerek Rusya'da gerekse de Batı'da edebi sanatı ve eserleri çokça tartışılan Sorokin ile ilgili olarak Anton Jelnov ile Yuri Saprikin'in hazırladığı, yazarın da bizzat yer aldığı yaşamı ve edebi sanatını konu alan ve 3 Eylül 2019 tarihinde gösterime girmiş olan **Sorokin-Trip** adlı belgesel film* güncel bir bakış açısı sunmaktadır. Çağdaş Rus edebiyatı gündeminin odak noktası olan Sorokin, son olarak 1993 yılında üye

*Осенью выйдет документальный фильм о Владимире Сорокине. Erişim adresi: <https://www.buro247.ru/news/culture/6-jun-2019-vladimir-sorokin-documentary.html>

olduğu Rus Yazarlar Merkezi'nden, 2017 yılında bu birliğin artık kokuşmuş düşünceyle çekildiğini ilan etmiştir. Özgür bir yazar olarak henüz ilk eseriyle *Booker* listesine giren Sorokin, tartışma yaratan eserleriyle pek çok başarıya imza atar. 2001 yılında Rus edebiyatına yaptığı özel hizmetlerden ötürü *Andrey Bely*, Rus-Amerikan ve Rus- İtalyan kültürüne yaptığı katkılardan dolayı *Liberty*, **Buz (Лёд)** romanıyla *Maksim Gorki*, **Tipi (Метель)** romanıyla *Novaya slovesnost* ve *Bolşaya Kniga* ödülleriyle layık görülür. Sorokin, bugün Moskova dışında yaşamını sürdürmekte ve zaman zaman on ikiden fazla eserinin yayımlandığı ve büyük bir hayran kitlesinin olduğu Almanya'ya, Berlin şehrine gitmektedir.

3.1.4.1. Vladimir sorokin'in dört cesur yürek'i

Sorokin'in **Dört Cesur Yürek** adlı eseri, Sovyetler Birliği'nin dağılma sürecini yaşadığı, tarihsel, sosyolojik ve kültürel anlamda köklü değişikliklerin gerçekleştiği 1991 yılının Rusya'sında kaleme alınır. Roman, Konstantin Yudin'in (1896-1957) yönettiği ve 1941 yılında yazılıp 1945 yılı başında sahnelenen durum komedisi türündeki film ile aynı ismi taşır. Eserler arasında tema, tür ve üslup açısından bariz farklılıklar olmasına karşın her iki senaryonun da ana kahramanlarını oluşturan dört kişilik grubun gerçek ve güncel dünyanın dışındaki simülasyon evreninde, başka bir deyişle kendi gerçeklikleri içinde yaşamaları, duygusal ve bedensel dürtülerinde özgür iradeyle davranmaları açısından birbiriyle benzerlik gösterir. Önce ve sonra olarak biri büyük savaş öncesi Sovyet (özellikle de Moskova toposu) diğeri ise yıkım ve Sovyet sonrası dönemi fon alan eserlerden film, 1941-1945 yılları arasında yaşanan *Büyük Anayurt Savaşı (Великая отечественная война)* arifesinde, rejim ve onun düzenlediği yaşamı ikincilleştirerek çiftler arası aşk ve entrika içeren çarpık/çapkın ilişkileri öncelerken Sorokin'in eserinde sistemin çöküşüyle beraber dört kişi arasındaki bağ, nostaljik aşkı cinsel bir sapkınlığa, entrikayı ise Sots-artçı bir plana çevirerek Sovyet komün yaşantısının saldırgan bir parodisi klasik Sovyet aile yapısını altüst eden bir absürtlükle yansıtılır.

İkinci Dünya Savaşı'na, Stalin dönemi Rusya'sına ve Sovyet kültürüne yer yer retrospektif bir bakış fırlatan Sorokin'in eseri, Sovyet yaşamının klasik bir kesitini anıştıran elindeki filede siyah bir baton ekmek taşıyan yaşlı adamın Oleg ile tanıştığı fırın sahnesi ile başlar. İlk olarak protez bacaklı yaşlı adam olarak adlandırılan

Genrih İvanoviç Ştaube ile ergenlik çağındaki Oleg'in tanışması sonrası bir savaş gazisi olduğunu ima eden yaşlı adam, yere düşen ekmeği çöpe atmak isteyen Oleg'e başta yokluk ve savaş görmüş bir Sovyet vatandaşı olarak yaklaşarak ona ibretlik yaşam öyküsünü anlatır. Savaş koşullarının yarattığı yoksulluğu yaşlı adam şu çarpıcı sözlerle anlatır: "Bu anı kırıntılarını hatırladım, yitip giden büyük annemi, açlıktan şişmiş ölü komşuları. Anımsadım ve dedim ki: lanet olsun, yaşam çalınca bir şaka olmalı. O zamanlarda ekmek kırıntıları için şükrediyor, fareleri yakalıyordum, bugün ise çöp kutusuna fırlatıyorlar. Gülünç ve hüzünlü. Ne uğruna bu çekilen çileler? Neyin pahasına verilen bu canlar?" (Сорокин, 2008: 8).

Bir *proto-süje* ve Sovyet yaşamının hatta günümüz Rusya'sında bile rastlanabilecek bir enstantane olmasıyla sıradanlık gösteren bu başlangıç, Ştaube'nin Oleg'den sonra ortaya çıkan Seryoja adlı reşit olmayan çocuktan sapıkça arzularını yerine getirmesi için ısrar etmesiyle tekrar anormallik kazanır ve bu sapkın davranış psikolojisi kahramanların aralıksız eylemleri içinde sadistçe işlenen cinayetlerden, sapık cinsel ilişkilere, hatta dışkı yemeye uzanan pek çok absürtlüğü dahil etmesiyle giderek daha da sıra dışı bir hale getirilir. Sürekli bir devinim halinde kesintisiz bir fiili işleyişe sahip olan sarsıcı olaylar, klasik bir edebi akış yerine kendi bağlamına uygun hareket eden bir sıralamayı izleyerek yazarın şoke edici, özel bir çabayla edebi olmaktan ayrıştırdığı yazınsal üretim anlayışına sadık kalır. Eserde sözcükler resim sanatındaki çizgiler, fırça darbeleri gibi kullanılarak olayın detaylı bir tasviri canlandırılmaya çalışılır.

Metni, başka bir deyişle yazıyı bedenselleştirerek görselliği öne çıkaran romanın flu süjesinde, özet olarak, birlik ve uyum içinde, belirli bir plan doğrultusunda hareket eden Rebrov, Olga, Ştaube ve Seryoja adlı dört protagonistin, Sibiryada gizli ve *ulvi* bir görevi yerine getirmek üzere yaşa(t)dıkları türlü vandallık ve sapıklıkla dolu serüvenleri konu edilir. En baştakinden en sondakine kadar büyük bir titizlikle görüşülen planlar büyük bir ciddiyet ve hassasiyetle yürütülür. Olga'nın her tiksiniç hareketten sonra alın ve dudaklardaki lekeleri mendil ile silmesi bunun ironik bir göstergesidir. Macerayı ön plana çıkarmak amacıyla Sorokin, romanın olay örgüsünü belirli bir motiften kasıtlı olarak yoksun bırakır (Genis, 2016: 16). Yazarın kasti olarak yaptığı bu müdahale, motiflerin bağlı olduğu süjenin somut bir şekilde oluşmasını zora sokar. Yuri Lotman'ın (1922-1993) bağımsız metnin bir parçası

olarak kendi kurduğu dünyanın kendine özgü iç düzeninde var olduğunu öne sürdüğü süjesizlikte (Лотман, 1970: 282-288) kahramanların kesintisiz diyalogları ile ilerleyen olaylar, belirli bir akışı takip ediyor gibi görünmesine rağmen bedensel parçalamayı gerçekleştiren dil ve anlatım silahlarıyla “anlamsal boşlukta” işlenen mükerrer şiddet ardından okuyucunun mantık düzlemi içinde özet olarak sunabileceği hikâyeye, yazar tarafından bilinçli olarak ortadan kaldırılır. Olaylar ve onların seyrine yönelik sebep-sonuç ilişkisini sağlıklı olarak kurma beceresinden mahrum bırakılan okuyucu, bu sayede kaos evreninin ve metaforlarla bezenmiş karnaval ritüelinin içine sürüklenmiş olur.

Postmodern yazın sanatının dil ve anlatım tekniklerini yoğunlaştırılmış bir biçimde sunan eserin diyaloglar ile parçalılaştırılan metin yapısındaki ilk göze çarpan bütünleşik unsur, ana kahramanların oluşturduğu ve gizli planlar eşliğinde suç eylemlerini gerçekleştiren kolektif yapıdır. Aile kavramının bir metaforu olarak karşılıklı sevgi, bağlılık ve durumlara dayanan bu homo-jenik birlik, alışılmışın dışında bir aile tablosu çizer. Bu bağlamda yapıda, sosyalist gerçekçi bir mit olan “büyük aile” kavramının doğallaştırılması görülür. Romanın dört kahramanı, (adam, genç kadın, yaşlı adam ve çocuk) buna uygun bir aile profili oluşturmakla birlikte ailevi rolleri de bölüşürler. Rebrov, planları kurup yöneten kişi olurken, eski bir sporcu olan Olga, grubun tetikçiliğini, Seryoja ayakçılığını yapar; yaşlı Ştaube ise tecrübesiyle kilit-kurtarıcı bir görev üstlenir. Sosyalist gerçekçi yaşam tarzının öğütlediği şekilde bir birlik oluşturarak cinayet, şiddet, cinsel sapkınlık, aşağılama ve dışkı yeme gibi absürt eylemleri gerçekleştiren bir suç ekibine dönüşen bu aile de ortak bir iş ve amaç tutulur. (Лейдерман, Липовецкий, 2003: 497).

Rus postmodern edebiyatının önde gelen araştırmacılarından Slobodanka Vladiv-Glover, insanlık dışı tutum ve tavırlar sergileyen bu sapkın ailenin en küçük üyesi olan Seryojada kendini gösteren Oidipus kompleksine dikkat çeker. Seryoja'nın gerçek ailesini oluşturan anne ve babasının adeta bir ayin eşliğinde öldürülmesine ikinci ailesi olan bu suç ekibiyle birlikte iştirak eder. (Vladiv-Glover, 2016: 351). Eserde işlenen cinayetler, klasik yöntemlerden oldukça farklı olarak vahşet ve iğrenti uyandıran özellikleriyle dikkat çeker. Bunun çarpıcı bir örneği baba figürünü alt etmek isteyen Seryoja'nın ailesinin katledildiği sahnede kendini gösterir: annesinin ağzı bedeninden ayrılır ve bir fiçıda saklanırken, babasının penis derisi

kesilip adeta bir sakız gibi çiğnenerek tükürülen iğrenç bir ürüne dönüştürülür : “(...) Rebrov, aletin ucundaki deriyi çaktı ve başını kesti. Eğilen Seryoja'nın ağızına hızla soktu. Seryoja, ağızında dikkatli bir şekilde gezdirerek kafayı emmeye başladı” (Сорокин, 2008: 12).

Dehşetin Gücü. İğrençlik Hakkında Bir Deneme (Силы ужаса. Эссе о отвращении) adlı kitabında ünlü semiyotik ve edebiyat eleştirmeni Julia Kristeva özne ve iğrençlik arasındaki bağı postmodern felsefede özellikle Jacques Lacan'da görülen ben ve öteki ayırımından farklı bir şekilde ben ve üst-ben arasında ele alarak iğrençliği bir tür üst-ben olarak adlandırdığı tür ile eşleştirir. Kristeva'ya göre eğer her ben'de bir özne varsa, her üst-ben'de de bir tiksinti-iğrençlik vardır. Ben, bu karşıtlığın yarattığı acıyı, başkasının sapkınlığı olarak ötekinin isteği “baba”ya havale eder. Öteki benden farklı olarak ne ben ne de o olan ve sürekli ben'i taciz ve takip eden gerçeklikte kabul edilmediğinde yokluk ve halüsinasyon sınırında var olur (Кристева, 2003: 37).

Bu Oedipal öldürme eyleminde de görüldüğü üzere katledilen her beden, yapısökümüne tabii tutulur. Vahşice öldürme esnasında ya da sonrasında, yapının kendisi olan bütün (vücut), farklı parçalara bölünür ve akabinde ceset üzerinde adeta otopsi yapan adli tıp uzmanı hassasiyetinde ve profesyonelliğinde çalışılır. Bunun çarpıcı bir örneği yılbaşı akşamı kutlama Rebrov'un annesi Aleksandra Olegovna'nın naaşı üzerinde yapılan titiz işlemde görülür. “Evet. “Şimdi bir dakikalığına dikkatinizi rica ediyorum”, diye ciddiyetle gerildi Rebrov. İlk olarak herkes üstünü değiştirsin. İkinci olarak ceset bölünecek, unutmayın ve birbirinize engel olmayın. Ve üçüncü olarak, beyler-Her şey bugünkü işimizdeki sakinliğimize, profesyonelliğimize ve doğru davranmamıza bağlı. (...) Beyaz önlüklerini giydiler, lastik eldivenlerini taktılar, cesedi geniş banyoya sürüklediler ve kapıyı kilitlediler. Burada, iş için gerekli olan her şey hazır: alet-erdavat, gereçler. Cesedi böldüler (...) Rebrov, elektrikli testereyi çalıştırdı, cesedin kafasını kesti ve Olga'nın tuttuğu naylon torbaya bıraktı. Boynundan gelen, (...), cesetten çıkan tüm kan (...) preslenmiş sıvı bidona aktı ” (Сорокин, 2008: 48). Rebrov'un annesinin öldürülmesi sonucunda ondan alınan iksir özelliğindeki madde, tüm kahramanların ölümüne dek canları pahasına korunur ve Vladiv-Glover'ın isabetli yorumunda belirttiği üzere

Venedikt Yerofeyev'in Veniçka'sının yanından hiç ayırmadığı ve göğsüne yaslı pozisyonda sahip çıktığı *bond çanta* içinde tüm kutsallığı ile saklanır.

Derin maneviyatı ile tanınan Rus edebiyatında bedenselliğin boşluğunu doldurmaya çalıştığını ifade eden Sorokin, bu uğraşını metninde son derece acımasız bir şekilde uygular. Çekirdek aile bireylerinin öldürülmesi bir yana, yaş, cinsiyet ve fiziksel durum vs. gibi genel farklılıklar dikkate alınmayarak mutlak şiddet adına ayrıştırıcı ya da daha açık bir ifadeyle zulmü hafifletici etki gösterebilen tüm faktörler de bu cinayet şebekesi tarafından hiçe sayılır. Hamile kadına yapılan tecavüz ve sonrasında uygulanan işkence acımasızlığın uç örneklerinden birini oluşturur. Hamile kondüktöre, ona yalnızca tecavüz edip çocuğa dokunmayacaklarını söylemelerinin ardından insafsızca uyguladıkları mide bulandırıcı işkence, söz konusu gerçeğin sarsıcı bir göstergesi olur. Tüm yok etme senaryolarında olduğu gibi bu infazda da, sadizm ve sapıklık (cinsel ya da ruhsal) birbiriyle iç içe geçer ve beden ile dilin parçalayıcılığı birbiriyle uyum içinde, adeta bir makine senkronuyla çalışır.

Penis derisini andıran elastikiyetiyle kauçuk (lastik), hijyenik cinayetler işleyen bu ekibe pek çok malzeme sağladığı gibi aynı zamanda bedenin başka bir şeye dönüştürülebileceğinin, başka bir deyişle vücudun her bir parçasının bir hammadde olabileceği yönünde yaratıcı savın bir metaforu oluşturulur. Yaşı itibarıyla yaşam tecrübesi en fazla olduğu kendine bahşedilen diyaloglarda görülen Ştaube, aktif bir eylem dışı, sakın bir sohbet sırasında kimya alanıyla ilgili bilgiler verirken şu sözleri sarf eder: "Biliyor musunuz, lastiğin, kauçuğun olmadığı bir çağdaş dünya düşünmek çok zor. Naylon yağmurluklar, galoşlar giyiyor, plastik hortumlar, lastik dalış kıyafetleri giyiyoruz. Kauçuk olmadan otomobil ulaşımı, hava yolları, elektrik-elektronik, araç yapımı var olamaz. Kauçuk, tekerlektir, kablo izolasyonudur, aerostatın (balonun) balonlarıdır ve binlerce yeri doldurulamayacak şeyin hammaddesidir. Diğer bir yandan iyon değiştirici reçinedir" (Сорокин, 2008: 36).

Cinayet dışı gerçekleştirilen eylemler arasında sayılar, notalar ve renklerin şizofrenik bir dille gelişigüzel sayılması ve sırta küp şeklinde ahşap bir kutu bağlayarak oynadıkları tuhaf oyunlar, ritüelin eğlence amaçlı diğer bir yönünü oluşturur. Eserde ana kahramanların eğlence amaçlı gerçekleştirdiği ritüellerde

şizofrenik dile uygun örnekler de bulunur: Rakamları sayan Ştaube: 54, 18, 76, 92; renkleri sayan Olga: *ste, ipu, aro*; notaları seslendiren Rebrov ise *sol, do, fa, fa* (Сорокин, 2008: 9). İçki içmek, bu ritüellere ve satanist ayinlere eşlik eden önemli bir yan eylemi oluşturur. Rus kültüründe, özellikle de Rus postmodern edebiyatında sıkça bir motif olarak yer almasıyla postmodern klasikler arasına yerleşen alkol, bu romanda da politik sohbetlerin, tartışmaların, kutlamaların ve şüphesiz yolculukların neşeli bir partneri olur.

Hem eserin genel dokusunu canlandıran bir detay olarak hem de Rusya'da *Harun'un kayığı* benzetmesiyle ölümle eş anlamlı ve mistik bir ulaşım aracı olan trenle yapılan yolculukta alkol (özellikle de votka) sıklıkla adı geçen bir maddedir. Ştaube, Rusya'nın uçsuz bucaksız coğrafyasının araladığı uzak mesafeleri kat ederken hissettiği hazzı, kupede sırt çantasından çıkardığı votkayı açarak içmeye başlaması, kamusal alanı yıkarken keyifli bir özel alanın yaratılmasına olanak sağlar. Bununla birlikte, ilginçtir, henüz reşit olmayan Seryoja, seks ve şiddet oyunlarına dahil edilmesine karşın alkolün verebileceği zararlara karşı korunur. Rebrov, yılbaşı gecesinde hanımlara şarap, kendine ve Ştaube'ye votka, Seryoja'ya ise portakal suyu koyar (Сорокин, 2008: 45).

Alkol, eserde genel itibarıyla şiddet dışı bir unsur olarak yer alır, daha açık bir ifadeyle öldürme güdüsünün alkolle birebir ilişkisi bulunmamaktadır; dahası alkol, eğlence dışında siyasi meselelerin tartışılmasına ortam hazırlayan bir araç olarak kendini gösterir. Lenin'den Yeltsin'e uzanan genel siyasi tartışmalar içinde Ştaube dışındaki hemen hemen herkes, Stalin'in sanayileşme yolunda başardıklarından manevi yükseliş ve milli yeniden doğuşa yaptığı katkılara kadar saygıyı hak eden bir liderlik görevi yürüttüğüne inanır. Rebrov, dosyanın içinde Stalin'in sağ kolu olan ve bir suikaste kurban giden Komünist Parti'nin önde gelen figürü Sergey Kirov'un (1886-1934) öldürülmesi üzerine yayımladığı gizli mektuptan birkaç sözcük eklemesiyle ironikleştirilmiş bir kesit okur (Сорокин, 2008: 41). Sorokin, muhalif görüşü, her iki cephe üzerinden yürüyen tartışmalar içinde kısmen yalnız bırakarak, daha doğrusu rejime hissettiği nefreti aynı kuvvetle baskın kılmayarak Sovyet karşıtı görüşlerini güçlendirme yoluna gider.

Sovyet karşıtı kahramanların karşı atağa geçtiği ve olayların yeni bir kronotopa taşınmasına bağlı olarak heyecanın yükselişe geçtiği son sahnelerde Sibirya bölgesine bağlı Çulım şehrine görev için gelen kahramanlar, burada ölü bir şehirle karşılaşır. Ulaştıkları binada “Geçiş Yasaktır. Radyoaktif Tehlike Alanı” yazılı bir uyarı levhası yer almaktadır. Çernobil’in daha az popüler bir simülasyonunu oluşturan bu yerleşim biriminde sokağın kenarlarında içinde farelerin gezdiği kırık pencerele tripleks evler bulunur; bununla birlikte orada Ukraynaca konuşan üç kişi ile bir araya gelinir. Kendileri dışında her şey gibi bu şehir de ölüdür. Çulım şehrine adına veren nehrin kuşattığı bölgede yaşanan böcek istilasına karşı 1950-60 yıllarında çok miktarda üretilen böcek ilaçlarının kullanılması sonucunda 70’li yıllarda terkedilen ölü şehri andırır.* Şehrin maddesel varlığının yok olup ruhani bir silüetinin kaldığı o yerde bulunan Anti-Sovyet karakterler, tinsel bir boyuta geçmenin ilk adımını atarlar.

Yazar, sanatındaki söylem ve eylemde sıklıkla başvurduğu şiddetin kaynağını açık bir göndermeyle Sovyet mirası olarak tanımlar. Sovyet kültüne özgü sıkça anıştırılan “Jiguli”, “Volga”, “ZİL-110”, “Moskviç”, “MAZ” marka araç, bölge komitesi çalışanı (райкомовец), İç işleri Halk Komiserliği (НБКД), Komünist Parti Sovyet Lenin Gençlik Örgütü (ЦК ВЛКСМ), Bölge Askeri Komiserliği (Райвоенкомат), Dış ilişkiler Bölge Müdürlüğü (РУВД) Musoroprovod (мусоропровод) olarak adlandırılan çöp atma sistemi ve diğer tüm bina, kurum, makam ve kişilerle ilişkilendirilen sahnelerde yer alan Sovyetizmler Sorokin’in Sots-art-ist tarzının dışavurumlarıdır. Sovyet döneminde istisnasız her eğitim kurumunda görmenin mümkün olduğu klasik bir slogan olan “Hayatta kahramanlığa her zaman yer vardır (В жизни всегда есть место подвигам)” sözü, Anti-Sovyet kahramanların mottosu olarak eserdeki Sots-artçı ironinin tipik bir örneğini oluşturur.

Dört Cesur Yürek eserinde, postmodern edebiyat dilinin klasikleşmiş üslup özelliklerini oluşturan neologizm, vulgarizm, barbarizmlere uzanan zengin bir sözcük envanteri bulunur. Sorokin, sokak dilinden (argo), Çince ve Ukraynaca sözcüklere, deyimlere, bilimsel ve teknik terminolojiye uzanan zengin bir sözcük hazinesi ortaya koyar. Normatif olmayan dil kullanımları arasında **cıklar:

* Siberia's pesticide dumps may prove a bigger hazard than nuclear waste. Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/environment/2012/nov/27/siberia-pesticides-toxic-waste-pollution>

pizdarvantsı (пиздарванцы), *ok yiye: *govnosos* (говносос), ***rak: *huilo* (хуило), *m biti: *mandavoşçına* (мандавощина) gibi Rus argosuna (русский мат) ait sözcükler yer alır. Başka dillerden alıntılanarak metne monte ettiği ifadeler arasında Çince bir Sovyetizm olan kızıl muhafız manasındaki *Hongweibing* sözcüğü ile Ukraynaca güzel kız anlamına gelen *garna divçına* (гарна дівчина) sözcüğü bulunur. Bunun dışında Seryoja'nın giydiği Rolling Stones yazılı atlet ve şırıngaların alındığı Alman firması olan Braun, eserdeki medyatik/popüler leksikolojiye özgü göstergeler olarak yer alır.

Çağdaş Rus edebiyatının önemli eleştirmenlerinden Vladimir Novikov, Sorokin'in Sots-art'ın ikililiğın dışına çıktığında daha güçlü olduğunu ve daha karmaşık figürler oluşturabildiğine dikkat çeker (Новиков, 1993: 208). Fantastik dörtlünün sürekli güncellenen eylem planları ve döngüleri içinde merak hep diri tutulsa da eserin sonunda okuyucu büsbütün bir anlamsızlıkla, bir hiçlikle karşılaşır. Diğer eserlerinde görülen şizofrenik dile karşın bu romanında yazar psikotik bir söylem tercih eder. Yerofeyev'in ele aldığımız **Walpurgis Gecesi** adlı piyesindeki güçlü Sovyet parodisinin yanında Sorokin, kahramanları aracılığıyla Sovyet kültürü ve özellikle sosyalist gerçekçiliğe göndermede bulunduğu söylemlerde Amerikalı Neomarksist edebiyat kuramcısı Fredric Jameson'un (1934-) alaycı güdülerinden soyutlanmış, içi boş bir parodi olarak nitelediği pastişe (Jameson, 2008: 56) daha yakın bir yaklaşım sergiler.

Anlatıcının klasik yazın geleneğine uygun şekilde kendi yetkilerini aşmadığı, bu karşın kahramanların polifonisinin duyulduğu romanda yazarın sesi hissedilmez. Yazar, farklı stilistik dokunuşlarda bulunur. Kolajvari olan bu polistilistik uygulamada her biri birbiriyle kaynaşarak yeni bir anlatısal alan oluşturur (Липовецкий, Калинин, 2018: 16). Kuritsın, Sorokin'in eserlerinde semantiksizleştirmeyi ve sembolikleştirmemeyi nasıl başardığı sorusunu tartışır. Örneğin **Dört Cesur Yürek** adlı eserinde sıradan bir askerin karşılaşacağı şeyler oldukça dinamik bir şekilde anlatılsa da karakterlerin hedef ve düşünceleri yardımıyla çözülecek olaylar müdahale edilmeye müsaade etmeyen bir dil ile tasvir edilir (Курицын, 2001: 114).

Dil, birbiri ardına hunharca gerçekleştirilen olayların tüm şiddetini ve absürtlüğünü en çarpıcı şekilde aktarmak için mükemmel bir ustalıkla kullanılır. Eserdeki şiddet

dilinde, sözcüklerin semantik karşılıklarını fonetik özelliklerine feda eden *fütüristlerin* ve *Oberiu'cuların* diline pek benzemese de anlamın akıl-ötesiliği açısından benzer bir tavır gösterir. Akıl almaz infaz planlarının hazırlayıcısı ve uygulayıcısı olan bu dörtlünün eylemlerine sirayet eden öfke, nefret, şehvet, ihtiras ve itkilerinin sözcülüğünü üstlenen dil (söylem), şiddet eğilimlerinin nedenlerinin belirsizliğinde kahramanların da ötesine geçerek birincil konuma yerleşir; başka bir deyişle postmodern edebi eserlerin çoğunda da görüldüğü üzeri hikâyenin gerçek kahramanı olur. Eserde aynı zamanda dağılma sonrası Rusya'nın ilk devlet başkanı Boris Yeltsin (1931- 2007), Joseph Stalin (1878-1953), Maksim Gorki, Rus akmeist şair Anna Ahmatova, Rolling Stones, İsveçli aktris Greta Garbo (1905-1990) ve ünlü İtalyan aktris Sophia Loren (1934-) gibi isimler anıştırılır.

Bir Sovyet simulakrası olan sıra, Sorokin'in **Dört Cesur Yürek (Сердца четырёх)** adlı romanında da yer alır. Eserde insan ve makine arasındaki karşıtlık bozular. Yoğun üretim süreci, içerisine giren ne insan ne de makine olan farklı objeler sunulur. (Genis, 2016: 273). Zor kullanmak ve işkence uygulamak suretiyle işlenen cinayetler, insanın vahşi güdüsü ve elektrikli makinenin işlevselliği aracılığıyla gerçekleştirilir. Ne biri ne de öteki olmaktan soyutlanan bu durumda insan, ötekine merhametle farklılaşan canlılığını, makine ise pratik yaşamdaki kullanım amacını yitirir. Yarı canlı bir aygıt gibi davranan bu tanımsız varlıkların sürdürdüğü meşru ve müstahak görülen parçalayıcılık-iğrençlik, dilin üstlendiği psikopatik bir leksikoloji eşliğinde şizo-stilistik bir tarzda sunulur. Eylemdeki kural tanımazlık söylemde de anarşiyi beraberinde getirir. İlegal bir yapılanma olan bu ekip Sovyet yetkililerle de tuhaf ilişkiler kurar. Şiddet ve iğrençliğin iç içe geçtiği eylemlerde aktif pozisyonda olan kahramanların pasif konuma geçtiği durumlar da bulunur. Üst düzey bir Sovyet yetkilisi olduğu anlaşılan İvanilov ile Olga arasında geçen sahne, dil ve iğrençlik arasındaki ilişkinin ilginç bir örneğini sunar:

“Olga, köşedeki dar yatakta otururken çizmelerini çıkardı. Odanın ortasında, başlığının üstünde yuvarlak bir delik olan sandalyenin kurulu olduğu eski dişçi koltuğu duruyordu. (...) Olga koltuğa oturdu. İvanilov masaya çıktı, Olga'ya sırtını dönerek sandalyeye oturdu. (...) İvanov gerinerek sesli ve uzun bir şekilde Olga'nın suratına doğru gaz çıkardı. İvanilov, usulca kınarak yavaş yavaş onun ağzına kaka

yapmaya başladı. Olga, burnundan sıkça soluyarak hummalı bir şekilde dışkıyı yuttu.” (Сорокин, 2008: 34).

Eserin bir dışkı nesri olarak adlandırılmasının çarpıcı bir örneği olan bu kesit, aynı zamanda sosyo-politik düzlemde Sovyet totalitarizminin, daha açık bir ifadeyle yönetimin uygulamalarının kaba tabirle “insanın ağzına sıçtığıının” metaforik bir karşılığı olarak görülebilir.

Hikayenin sonunda bu dört kişinin ölümü de diğer ölümlere uygun olarak bir ritüel şeklinde gelişir. Bir doğrama aletine benzeyen tanrısal bir makineden geçen karakterin bedenleri önce katı parçalara ayrılır ve sonra da sıvı faza geçer. Rebrov’un annesinin donmuş sıvısının üstüne düştüklerinde metamorfoz geçiren kalpleri, sırasıyla 6.2.5.5’i gösteren birer zara dönüşürler. Akıl almaz suçlara imza atmış dört cesur yürekli kahramanın ölümü de başkalarına yaptıklarına benzer olmasıyla tüm sadizm ve sapıklığın birer metafor olduğu tezi önem kazanır. Aleksandr Genis eserde derin dinsel bir içerik görür (Генис, 1992: 46). Abartılı görünen bu yorumda sayısız suç işleyen protagonistlerin kendi sonlarını getirmeleri Genis açısından suç-ceza ilişkisi bağlamında özellikle Dostoyevski’de görülen kişinin kendisini cezalandırmasıyla suçtan arınmayı sağlayan yüceltilik etkili olabilir. Maddi dünyanın içinde dünyeviliğin tüm kötülüklerini tattıran kahramanlar bir zara dönüşen kalpleriyle manevi bir dünyaya geçiş yaparlar. Olay örgüsü baştan sona kadar kaotik bir anlamsızlıkla ilerler ve son bulur. İşledikleri suçların hiçbir mantıksal dayanağı olmamakla birlikte intihar etmelerine takiben bir madde olarak insanın yaşamsal özü olan sıvıya dönüşmesiyle mistik bir anlam kazanır.

Roman, yazarın metafiziksel düşünce sisteminin ayrıntılı bir örneğini sunar. Hikâyede yaşam, sonunda organik bileşenlerine ayrılan daimi bir gerilim olarak yorumlanır. Romanda tekrar tekrar kendini gösteren genel süreç en güzel şekliyle “insanın sıvalaştırılması” olarak adlandırılabilir. Bu dört ana kahraman yalnızca insanların bedenlerini kanlı bir ampüle çevirmekle kalmayıp kendilerini de insandan biyolojik bir malzeme olan küpe dönüştürerek suçun bir nevi kefareti öderler (Schmid, 2000: 214-215). Suçun, kişinin kendini cezalandırması suretiyle ödenmesiyle ruh, beden hapishanesinden kurtulur. Ruhun, her türlü işkence ve saldırıya maruz bırakılan bedene kıyasla daha önemli olduğu, söz konusu

ifadesinde Dostoyevski felsefesinden izler görülen Ştaube'nin şu cümlesinden anlaşılabilir: "İnsanın pek çok zaafını anlayabilir, bunları hoş görebilirim. Hristiyanım çünkü. Cahilliği, kabalığı, zorbalığı hatta alçaklığı bile affedebilirim, nitekim bir tek insan ruhuyla alay edilmesine sessiz kalamam" (Сорокин, 2008: 18).

Ştaube'nin yukarıda belirtilen örnekten de anlaşılın ruh yüceltici söylemi, annenin bedeninin sıvı hala getirilmesi ve korunmasına yönelik gösterilen özen ve nihayetinde, mistik bir finalle katı yürekleri aynı sertlikteki zarlara çevrilmesiyle kutsal bir maneviyat atfedilerek sonlandırılan eser, ünlü Rus gazeteci ve edebiyat eleştirmeni Dmitriy Bıkov ve referans olarak gösterdiğimiz-göstermediğimiz diğer pek çok araştırmacının üzerinde hemfikir olduğu üzere bir *dışkı nesridir*. Neredeyse her eylemde bu *boktanlığı* gözler önüne seren romanda dışkılaşmanın fizyolojik ve tıbbi tanımlaması dahi yapılır. Edebiyatta Samuel Beckett'in eserlerinde anıştırılan dışkı, ilk avangartist yazar olarak kabul edilen Marquis de Sade'in üslubunu kuşatan müstehcen ve tekrarlayan şiddet gösterileriyle yarattığı porno-estetik edebiyat türü (Hassan, 1967: 76), Sorokin'in eserinde Sovyetizmle harmanlanan biçimleriyle daha keskin bir şekilde yer alır. Yazar, **Dört Cesur Yürek**'in macerasında edebiyatın didaktik, iyimser, *hayalperest* yönleri ile yüksek maneviyatına bilinçli bir başkaldırıda bulunarak onun kötü, hatta pis ve iğrenç olabileceğini kanıtlayan bir deneme sunar. Georges Bataille, **Kötülük ve Edebiyat** adlı eserinde yer verdiği Sartre'nin Baudrillard üzerinden yaptığı kötülük tanımı, Sorokin'in bu ve diğer eserlerinde çeşitli yollarla yapılan kötülüğün uygun bir açıklamasını oluşturur: "Kötülük, kötü güçlerden nefret edildiği için-istenmeyi istemek, -hala iyilik kendini, derin iradenin nesnesi ve sonu olarak tanımladığı için isteneni de istememektir." (Bataille, 2004: 30).

Leslie Fiedler'in *geç şu sınırı-kapat şu boşluğu* adlı yüksek sanat ve popüler kültürün getirdiği erotizmin yarattığı yeni durumu tartışan eserinin kullandığı sloganı edebiyata uyarlayan Sorokin, yazın sanatının sınırlarının genişletilmesi gerektiğini savunan bir yazar olarak ilk öykülerinden başlamak üzere çağdaş Rus edebiyatının seyrine yeni bir yön verir. Yazıda sınır-dışılığı esas alan edebi tarzın öncü bir örneğini ortaya koyan, Varoluşçu Sartre'nin ve postmodern çağda genel olarak tartışılan "Edebiyat Nedir?" sorusunun güncel bir yanıtı olan **Dört Cesur Yürek**, sosyalist gerçekçi ya da sonraki dönemde *üretim romanı* olarak adlandırılan rejim

destekçisi edebiyata felsefi, dilsel, anlatımsal ve diğer tüm edebi özellikleriyle karşı çıkar. Eser, yazarın kavramcı sanatın dışına çıkmaya başladığı kalıplaşmış edebi tarzının bir prototipini oluşturduğu gibi aynı zamanda da Rus postmodern edebiyatının eşsiz örneklerinden birini sunar.

3.1.5. Viktor Pelevin

Viktor Olegoviç Pelevin, 1962 yılında Moskova'da aydın bir ailede dünyaya gelir. Babası, Moskova Devlet Teknik Üniversitesi (Bauman adına) askeri kürsüsünde subay bir akademisyen, ekonomi üzerine eğitim almış annesi ise bir dönem İngilizce öğretmenliği yapmasının yanı sıra büyük bir şarküterinin yönetim biriminde çalışır. Moskova merkezinde, meşhur Tverskaya Bulvarı'nda bir komunalkada geçen Pelevin'in çocukluğuna dair paylaştığı pek bir anı bulunmamaktadır. Sovyet sonrası ve postmodern Rus hiciv yazının en popüler yazarlarından biri olacak olan Pelevin'in ilginç bir tesadüf eseri beş yaşındayken ilk okuduğu kitaplardan biri İlya İlf (1897-1937) ile Yevgeni Petrov'un (1903-1942) birlikte kaleme aldıkları **12 Sandalye'dir (Двенадцать стульев)**. Sovyet çağına geçişin ironi ve grotesk yüklü bir anlatısı olan kitabın satirik yönünü çocuk yaşta pek fark edemeyen Pelevin, eseri bir gün kendisini de yutacak olan yetişkin dünyada ayakta kalmaya çalışan mahkûm insanların öyküsü olarak yorumlar.*

1979 yılında tamamladığı ortaöğrenimi sonrasında Pelevin, Moskova Enerji Enstitüsü'ne girer. 1985 yılında oradan mezun olduktan sonra aynı yıl mühendis olarak elektrikli ulaşım kürsüsünde çalışmaya başlar. 1987 yılında aynı bölümde doktora programına başlar, ancak eğitimini yarıda bırakarak Gorki Edebiyat Enstitüsü'ne kayıt olur ve böylece edebi kariyerinin de ilk somut adımını atar. Derse katılım ve not gibi performans ölçücü değerler açısından parlak sayılamayacak bir öğrenim hayatı olan Pelevin, orada aldığı eğitimin kendisine hiçbir şey kazandırmadığını ifade eder. O dönemde bir süre gazeteci olarak çalışmasının yanı sıra, edebiyatla yakınlaşmak için başladığı enstitüde, genç yazar ve yayımcı Albert Yegazarov ve şair-eleştirmen Viktor Kulle (1962-) ile tanışır. 1990 yılında arkadaşlarıyla birlikte *Mif* (ilk adı Den) adlı bir yayınevi kurar ve orada aralarında

* Natalya Koçetkova'nın yazar ile yaptığı "12 Sandalye benim için kahramanvari ve mahkûm insanlarla ilgili bir kitap" adlı İzvestiya Gazetesi'nde 30.10.2009 tarihinde yayımlanan röportajdan alıntılanmıştır.

çağdaş edebiyat antolojisinin de yer aldığı bazı kitaplar yayımlarlar. Ancak Pelevin, sonrasında yayımcılık işinden ayrılarak yabancı muhabirler için yabancı dergilerde çeviriler yapar hatta bir dönem muhalif ve marjinal yayınları ile ünlü *Svoboda* radyosu için programlar hazırlar.

Pelevin'in edebi yolculuğunun başlangıcını, başka bir deyişle ilk yazınsal denemelerini Gorki Edebiyat Enstitüsü'nde okuduğu yıllarda bilgisayarda yazmaya başladığı ancak yayımlamadığı şiir türündeki denemeleri oluşturur. Felsefi ve edebi anlamda üzerinde güçlü bir etki yaratan Latin Amerikalı yazar, antropolog Carlos Castaneda (1925-1998) ve fantastik-korku yazarı Arthur Machen'in (1863-1947) eserlerinden çeviriler yapan Pelevin, 1980'li yılların ortalarından itibaren düzyazıya geçiş yapar. 25 yaşındayken aklına gelen gülünç bir fikirden hareketle hala yeraltı mağaralarında ve tünellerinde yaşayan Stalin'in gizli mirasçıları ile ilgili bir öykü kaleme almak ister (Kropywianski, 2002: 76). Öyküyü tamamladıktan sonra pek de beğenmeyen genç yazar için bu deneme, hem yazarlık serüveni hem de düzyazı türünü benimsemesi açısından bir milat oluşturur. Bu türde kaleme aldığı ilk eseri, 1989 yılında *Himiya i jizn* dergisinde okuyucuyla buluşan **Büyücü İgnat ve İnsanlar (Колдун Игнат и люди)** adlı öyküsüdür (Богданова, 2006: 98).

80'li yılların sonunda aralarında **Münzevi ve Altıparmak (Затворник и шестипальный)** adlı dikkat çeken öyküsünün de bulunduğu bir dizi eseri *Nauka i religiya* adlı dergide paylaşan Pelevin'in ilk öykü derlemesi olan **Mavi Fener (Синий фонарь)** ise 1991 yılında yayımlanır. İlk etapta çok ses getirmemesine karşın yüz bin kopya ile piyasaya sunulan bu eser, 1993 yılında *Little Booker Ödülü* kazanır. Pelevin'in sekiz öyküden oluşan kitabına da adını veren bu öyküde, gittikleri yaz kampında yaşamlarını bir rüya olarak düşünüp dünyanın bir kuruntudan ibaret olduğunu hayal eden çocukların varlık-yokluk gibi ontolojik sorguları, halüsinasyon yaratan ve maddeci olmayan öteki dünyayı aydınlatan bir unsur olarak derlemedeki diğer öykülere de yansıyan pencere dışındaki mavi fener aracılığıyla fantastik bir boyuta ulaşır.

Yazarın **Mavi Fener** başlıklı derlemesi içinde Sovyetler Birliği'nin parçalanma süreci içine girilen 1991 yılında Ekim Devrimi ve bölge komiserliği (raykom) gibi Sovyetik unsurların arka plana alınarak kırılma noktası niteliğindeki o tarihte **Kristal**

Dünya (Хрустальный мир) ve **Orta Oyun (миттельшпиль)** adlı iki öyküsü daha yayımlanır. Macera ve fantastik yönleriyle ön plana çıkan bu eserler, Sovyet gerçeğinin varlığını sürdürdüğü son dönemde bir mazi olarak ele alınmasıyla şaşırtıcı bir kehanet gösterir. Bu bağlamda Pelevin, o dönem için halihazırda süren bu realiteyi geçmişe değil geleceğe götürerek onu, bugün için nostaljik olan döngüsü içinde anakronik ve fantastik olarak yeniden modellendirir. Söz konusu öykülerin ardından yazarın en önemli eserlerinden bir diğeri de **Mavi Fener**'in ardından yayımlanan ve *Booker Ödülü* alamamasıyla yazarı hayrete düşüren, buna karşın çeviri edebiyatı alanında İngilizler tarafından verilen *Bağımsız Yabancı Roman Ödülü (Independent Foreign Fiction Prize)* ödülüne layık görülen ve çalışmamızda da inceleyecek olduğumuz **Omon Ra**'dır.

Pelevin'in ilk uzun öyküsü olan **Omon Ra**'da, Leonid Brejnev (1906-1982) dönemindeki Sovyet kozmik yaşamının maket benzeri bir parodisini sunan kara mizah niteliğindeki hikâye, ana hatlarıyla Sovyetler Birliği'nin ay programını fon alır. Henüz Sovyetler Birliği zamanında yayımlanan eserde özetle çocukluğundan beri uzaya gitme hayali kuran Omon Ra adlı ana kahramanın uçuş okuluna girmesinin ardından kozmonotların arasına katılıp Ay'a gitme(me) macerasını, daha soyut bir ifadeyle bir *homo sovieticus*'un gökle özdeşleşen içsel özgürlük arayışını yansıtan fantastik bir anlatı yer alır. Geçmişe sürrealist bir yolculuk yapan ve yazarın çocukluk hobisi olan bisiklete binme eyleminin pedallı ay taşıtı ile metaforlaştırılan yansımalarının görüldüğü eserde Omon'un bilinç akımıyla kızıl kahraman olmanın trajikomik bedeli üzerinden yaşam ve ölüme dair sorduğu ontolojik sorular, Sovyetik unsurlara ve sosyalist gerçekçiliğe yönelik dokundurmalar, müzik, mitoloji ve kozmolojiye dair yapılan göndermeler sayesinde çok katmanlı postmodern bir metin örneği sunar.

Pelevin'in son Sovyet yılında yayımlanan bir diğeri öyküsü ise **Gosplan Prensi**'dir (**Принц Госплана**). İnternet ve bilgisayar oyunları tutkunu olan Pelevin'in eserinde olay örgüsü, şekil olarak bilgisayar oyununu model alır. 90'lı yılların başlarında *Windows* öncesindeki işletim sistemi olan *MS-DOS*'un komutuyla açılan eserde bölümler, sanal oyunlarda olduğu gibi *level* şeklinde adlandırılır ve dilsel yapısı içinde loading, esc, shift vs gibi bilgisayar dili ve komutlarına özgü bir sözcük haznesi barındırır. Eser, kompakt diskin icadı öncesi disketli yılların popüler oyunu

olan ve günümüzde yeni versiyonu yapılan *Prince of Persia*'nın zindanda geçen proto-toposunun Sovyet kurumuna adapte edilmiş bir simulasyonunu oluşturur.

Beğendiği ve etkilendiği yazarlar arasında Castenada dışında Aldous Huxley, Hermann Hesse bulunan ve ilk dönem öykülerinde onların etkileri görülen Viktor Pelevin'in roman türünde en dikkat çeken erken dönem ürünlerinden bir diğeri **Çapayev ve Boşluk (Чапаев и пустота)** adlı eseridir. Rusya'nın içinde bulunduğu krizi ve bu krizden çıkış yolunu iç monologlar yoluyla hiçlik üzerinden Budist tarzdaki bir felsefe eşliğinde yansıtan romanın ana kahramanı Pyotr Pustota, çağdaş insanın bir timsali olarak şizofrenik, varoluşçu düşünceye uygun bir karakter iken Pyotr'dan farklı özelliklere sahip mistik bir karakter olarak kurgulanan Çapayev ise düşünsel sorgularında aradığı cevaplara ulaşmaya çalışır. Budist felsefenin yansımaları görülen eser boşluğa adanmış olup Pyotr karakteri ile özdeşleştirilir. İlüzyonun nerede bitip gerçeğin nerede başladığı sorusu onun için anlamını yitirmesiyle her şeyin boşluğun ürünü olduğu düşüncesi ortaya çıkar (Lipovetsky, 1999: 197). *Little Booker Ödülü* kazanan romandan hareketle 2015 yılında **Buda'nın Serçe Parmağı (Мизинец Будды)** adlı yönetmenliğini Tony Pemberton'un (1966-) üstlendiği film gösterime girer.

Pelevin'in 90'lı yılların sonunda kaleme aldığı en çarpıcı eserlerinden bir diğeri de yıllarda doğan nesli tanımlayan Z kuşağına ithafen kaleme aldığı, aynı zamanda **Homo Zapiens** adıyla da bilinen romanı **P Kuşağı'dır (Generation P- Поколение п)**. Post-Sovyet ya da başka bir deyişle Post-Sosyalist sürrealizm olarak tanımlanabilen eserde Nietzsche'nin fikirlerinin yansıması görülür. Babil (Babylon) sözcüğünü çağrıştıran bir şekilde Vasili Aksyonov ile Vladimir İlyiç Lenin isimlerinin birleşiminden oluşan (Люсый, 2011: 179) ana kahraman Vavilen Tatarski, genç bir şair olarak reklam sektörüne girerek Amerikan reklamlarının Rusça karşılıklarını bulmaya çalışır. Gerek başlığı gerekse de *G. P* olarak kısaltılan eserin Rusça ve Latin harfli Q klavyelerde aynı tuş üzerinde bulunmasıyla gizli bir gönderme taşıyan romanın, yazarın pek çok kitabını yayımlayan Vagirus Yayınevi tarafından 1999 yılında basılan kapağında, Sots-art benzeri bir tarzda Latin Amerikalı siyasetçi Che Guevara'nın (1928-1967) kafasındaki kepte Nike markasının işareti bulunur. Eser, Sovyetler Birliği'nin çöküşünün ardından büyük bir hızla kapitalizmin kucağına düşen yeni Rusya'yı anlatır. **P**'deki her bir ticari unsur, kendini gerçek olmaya

çalışan bir mutluluk ve özgürlük benzetimi olarak sunar. Eserde çok sayıda marka adından söz edilir. Kapitalist markalar, Rus tarihine özgü unsurlar ve Sovyet ideolojisinin söylemleriyle absürt bir şekilde eşleştirilir. Dolayısıyla **Gosplan Prensi**'nde sergilenen yöntemin aynısı uygulanır: Tatarski'nin kariyerindeki yükselişi, üç seviyeli, üç bulmacalı ve üç patronlu bir bilgisayar oyununu andırır. Kariyerinde ilerlediği her bir adım ilginç bir şekilde patronun onun bilmediği süper güçleriyle bağlantılı olarak sebepsiz bir şekilde ölmesiyle gerçekleşir (Lipovetski, Wakamiya, 2014: 304-305).

Milenyum ile birlikte hem popüleritesi hem de edebi üretimi artan yazarın 2004 yılında **Kurt Adamın Kutsal Kitabı (Священная книга оборотня)** adlı eseri yayımlanır. Yazarın klasik türüne yakın olarak fantastik türde olan bu romanda belirli bir süje bulunmaz. Aşk öyküsünü konu alan eserde bir kaç karakter ve yazarın çocukluğundaki Tverskaya Bulvarı'nın yerini tutan Bittsevski Park'ı dışında fazla bir şey yoktur. Öykü ve deneme türünde pek çok eseri bulunan Pelevin, 2006 yılından itibaren **Empire V, T, S.N.U.F.F, Batman Apollo, 3 Zückerbrin için Aşk (Любовь к трём Цукербрин)*** , **Gözcü (смотритель)**, **Metuşelah'ın Lambası ya da Çekistler'in Masonlarla Sert Muharebesi (Лампа Мафисаула или Крайняя битва чекистов с масонами)**, **iPhuck 10, Fuji Dağı'nın Görünmeyen Yüzleri (тайные виды на гору Фудзи)** ve son olarak 2019'da yayımlanan **Yumuşak Dokunuş Sanatı (Искусство лёгких касаний)** adlı romanları yayımlanır.

Rus postmodernizmin evrensel anlamda en çok tanınan isimlerinin başında gelen Viktor Pelevin'in eserleri ana hatlarıyla mitolojik ve satirik anlatılarla doludur. Postmodern anlayışa uygun edebi eserlerin ana konusu sıradan bir insanın yaşayan bir tanrıya dönüşmesi oluşturur, bununla beraber Pelevin'in edebi sanatı kendi içinde bir bütünlük sergiler. Bu bağlamda yazarın her eseri küçük detaylar ile birbiriyle bağlantılıdır. Yazar, yalnızca tematik olarak kurmadığı bu birliği "*mevcut kahramanlarımla gereksiz bir şekilde yeniden tanışmak hoşuma gidiyor*".* sözleriyle ifade eder. Tüketim pazarı ve politik söylemler arasındaki bağlantıları yaratıcı bir

* Google arama motorunun mucidi Sergey Brin (1973-) ile Facebook'un kurucusu Mark Zückerberg'in (1984-) isimlerinden hareketle oluşturulmuş bir neologizm.

* Natalya Koçetkova'nın *İzvestiya* gazetesinin 29.05.2004 tarihli sayısında yayımlanan *Viktor Pelevin: Birkaç Kez Çıplak Patilerimle Klavyeye Vuracaktım Gibi Oldum (Виктор Пелевин: Несколько раз мне мерещилось, будто я стучу по клавишам лисьими лапами)* başlıklı röportajdan alıntılanmıştır.

şekilde gösteren Pelevin için Sovyet sonrası tüketicilik en önemli temalardan birini oluşturur. Medyatik etkiye dayalı kişi ve nesnelere kullanan ve Pop-Art akımının güçlü bir uygulayıcısı olan Pelevin, mitolojinin gücünün simulakranın hipergerçekçiliğinden ayırt edilemez olduğunu gösterir (Lipovetski, Wakamiya, 2014: 273).

1998 yılında New Yorker dergisi tarafından Avrupa'nın en iyi altı genç yazarı arasında gösterilen Pelevin, özellikle Amerika'da oldukça meşhur olur ve burada pek çok kitabı kısa süre içerisinde çevrilip basılır, hatta *New York Times Daily* gazetesinde hakkında geniş bir makale yayımlanır. Kanada asıllı Amerikalı yazar Clark Blaise'in (1940-) 1996 yılında Pelevin ile İngilizce yaptığı röportaj, anadilinin dışına rahatlıkla çıkmayı başarmış yazarın nadir bulunan kayıtlarından biri olarak oradaki erken dönem popülaritesinin bir göstergesini oluşturur. Genis'e göre bu durum, Pelevin'in Amerikan edebiyatına Slav kapısından girmeyen ender yazarlardan olmasıyla açıklanır ve Amerika'da Mihail Bulgakov, Sergey Dovlatov ve hatta Joseph Haller (1923-1999) gibi yazarlar ile karşılaştırılır.** Elde ettiği ünün doğal bir sonucu olarak Playboy dergisinin Pelevin ile yaptığı röportajda sorulan *hangi resme öykü yazmak isterdiniz?* sorusu üzerine yüz dolarlık banknot üzerine konusu Amerikan Bağımsızlık Günü'nün oluşturduğu **Bağımsızlık Salonu (Independance Hall)** adlı bir öykü yazmak istediğini ifade eder. Gerçek yaşamında araç yerine metro kullanmayı tercih eden yazara neye ya da kime dönüşmek istediği sorulduğunda ise ilginç bir cevap verir: "Her gün güney limanında satılması, geceleri ise usulca duraktan uzaklaşması için Amerikan *Cherokee* marka bir cipe dönüşmek istediğini" belirtir. Sonrasında bunun hakkında yeni bir Rus öyküsü yazılabileceğini öne sürer.***

Pelevin'in hem gerçek hem de bir edebi kişilik olarak sıra dışılığı, ona ilham periliği yapan kişilerde de kendini gösterir. Pelevin, normalde aklına gelmeyeceği şeyleri düşündürdüğü için biri en elit konyak diğeri ise en popüler viski markası olan içkilerin yaratıcıları Remy Martin (1781-1841) ile Jack Daniel'in (1846-1911) kendisini düşünsel anlamda etkilediğini ifade eder. Rusların Borges'i olarak da

** Aleksandr Genis'in makalesinden alıntılanmıştır. Erişim adresi: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen1/1.html>.

*** Yazar ile *Playboy* dergisinin yapmış olduğu 1998 tarihli röportajdan alıntılanmıştır. Erişim adresi: <http://pelevin.nov.ru/interview/o-play/1.html>.

bilinen Pelevin, edebiyat eleştirmeni ve yayımcı Dmitri Bıkov'a göre Pelevin'in bilgisayardan ve Budizm'den çok görüşleriyle ünlü düşünür Ludwig Wittgenstein'dan etkilenmiştir.* Dilin ve onun ordusunu oluşturan sözcüklerin salt göstergesel karşılıklarından fazlası olduğunu ifade eden Wittgenstein'in dil oyunlarını etkili bir şekilde uygulamasının yanı sıra Pelevin, eserlerinde illüzyon yaratmayı da sever. Gerçeğin inandırılmış illüzyon olduğunu öne süren yazar edebi tarzı içinde gerçeğin benzetimlerini sunar. Bu bağlamda yazınsal yönelimi simülasyon kuramının yaratıcısı olan Baudrillard'ın görüşleriyle birebir örtüşmektedir. Yazarın, ironi sınırlarında gerçeğin üstüne çıkan edebi anlayışı daha mistik bir dünyanın kapısını aralar. Genis'in deyimiyile, "Pelevin'in enformatik dünyasında mesajın kaynağı ne kadar az güvenilirse o kadar daha derin anlamlıdır" (Генис, 2003: 124).

Pelevin insan bilinci, zihni ve düşünce yapısına tutkulu bir merak duyar. Castenada'nın etkisiyle Budizm'e giderek artan bir ilgi duymaya başlar; öyle ki 11 Eylül 1989 tarihinde Mihail Epstein, editör ve çevirmen Sally Laird (1956-2010) ve Viktor Pelevin ile bir araya geldiğinde onunla hiçbir şey konuşmadıklarını, kayda değer hiçbir şeyin yaşanmadığı belirterek bu görüşmeyi metaforik olarak *Zen Buluşması* olarak adlandırır.** Pelevin'in Budizm'e ilgisi çocukluk yaşlarına dayanır. Yazar, dini aleni olarak hatta antipropagandist bir şekilde toplum yaşamından uzak tutan ve rejimi adeta bir inanç biçimine dönüştüren Sovyetler Birliği döneminde din hakkında zor erişilen pek çok kitaptan, ateizmi bilimsel olarak inceleyen metodolojik materyallere kadar çok kaynağa ulaşır. Küçük yaşlardan beri araştırdığı ve ileriki yaşamında benimsediği bu felsefi inanç biçimi, Pelevin'e göre; Sovyet iktidarının insan ruhunda uyguladığı *psikolojik izdüşümüne (psychological projection)* uzak olan tek dindir. Pek çok postmodern Rus yazar gibi muhalif olan Pelevin'e göre Sovyet iktidarı göklerdeki tanrısal düzeni yeryüzüne uygulamaya çalışmıştır (Kropywianski, 2002: 79).

Sovyet iktidarı Pelevin'e Truva'nın Homeros'a, Dublin'in James Joyce'a sunduğu malzemeye aynı işlevi görür. Sovyet toplumunun efsanevi yapaylıklarına benzer

* Dmitri Bıkov, Pobeg v Mongoliyu. Erişim adresi: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-dva/1.html>.

** Epstein'in bu anısı, **Post-it Kağıtlar (Клейки листочки)** adlı kitabından alıntılanmıştır. Erişim adresi: <https://mikhail-epstein.livejournal.com/57751.html>.

bir mitolojik bakış kazandırma arayışı içindeki Pelevin, arkaik inançlara, bilincin en köklü geçmişine gider. Bu yol, ona geleceğe koşullanan Sovyet rejiminin kapısını aralar.* Rusya'yı Batı'nın gaddar ve adaletsiz bir parodisi olarak gören Pelevin, 14 yaşından beri şu düşünceye inanmaktadır: *Herkes bir şekilde fare kapanındadır*. Bu sebeple kimsenin kendi yaşamı üzerinde gerçek bir kontrolü olamaz (Laird, 1999: 191). Pelevin iç sürgüne dikkat çekerek Venedikt Yerofeyev'i (1938-1990) örnek gösterir. Bununla birlikte Sovyet döneminde ülke içi göçe itilmiş yazarların Batı'ya yerleşme fırsatı bulmuş yazarlardan çok daha fazlasını sunduğunu ifade eder.**

Rus yazarlar arasında özellikle Vladimir Nabokov'dan sıkça alıntı paylaşan Pelevin, çağdaş eserler arasında Andrey Bitov'un Puşkin Evi'ni beğendiğini, bununla birlikte Fazil İskander'in Sovyet Birliği zamanında yayımlanan erken dönem çalışmaları ile Mihail Bulgakov'un **Usta ile Margarita** adlı romanından derinlemesine etkilendiğini belirtir. Rus postmodern yazarlardan özellikle Vladimir Sorokin ile birlikte anılan hatta karşılaştırılan Pelevin, Sorokin'in ve onun gibi yazarları birbirinden farksız görür. Eserlerinde sosyalist gerçekçiliğin ideallerinin çöküşünü fantastik bir şekilde yansıtan buna karşın onun yapı sökümüne uğratılarak yeniden servis edilmesinden pek de hoşnut olmayan Pelevin için bugün ölü bir nostalji olan Sosyalist Gerçekçilik onun yarattığı ürünlerin kendisi, yeni okumalar eşliğinde parodileştirilen versiyonlarından çok daha eğlencelidir.

Pelevin'in yazarlık algısı bu sıfatı reddeden pek çok postmodern yazarla benzerlikler taşımakla birlikte ifade açısından farklılık gösterir. Yazarlığın sadece eylemin gerçekleştiği anda üstlenilen bir sıfat olduğunu belirterek kendini "genel anlamıyla" herhangi bir akıma ait bir yazar olarak görmediği gibi bu çevre ile de yakınlaşmadığına dikkat çeker. Pelevin'e göre yazarlık hem özgünlük hem de özgürlük bakımından diğer sanat dallarından farklıdır. Yazar, bu düşüncesini film çekme örneği üzerinden anlatır. Bir yönetmen film çekmek için para ve oyuncuya ihtiyaç duyar. Bu da yönetmeni özgür olmaktan alıkoyar. Buna karşın edebiyat, pek

* Aleksandr Genis'in *Феномен Пелевина* başlıklı Radyo Svoboda'da yayımlanan makalesinden alıntılanmıştır. Erişim adresi: <https://www.svoboda.org/a/24200556.html>.

** 27 Ekim 2001 tarihinde Tokyo Üniversitesi'nde gerçekleştirilen ve Viktor Pelevin, Vladimir Sorokin ve Tatyana Tolstaya'nın katıldığı *Çağdaş Dünyada Romanın Olabilirliği (Возможность романа в современном мире)* başlıklı toplantıda Viktor Pelevin'in yaptığı konuşmadan alıntılanmıştır. Erişim adresi: <http://www.susi.ru/stol/stol1.html>.

çok şeye nazaran mutlak bir özgürlük sunar. Yazar, Tanrı gibi hiç bir şeye ihtiyaç duymadan, büsbütün bir yokluktan tasarladığı bir gerçek yarabilir ve onu istediğin şeye dönüştürebilir. Bu keyfi dönüşümleri başarılı bir şekilde gerçekleştiren Pelevin, metin içinde birden bakış açısını değiştirerek okuyucuyu başka bir şeye bakmaya zorlamaktan keyif alır. Günlük hayatında sözlü şakalar ve sözcük oyunları yapmaktan hoşlanır. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri, eserlerinin daimi yayımcısı olan Vagirus Yayınevinin adını *Viagirus* olarak ironik bir biçimde yeniden adlandırmasıdır (Добротворская, 1999: 40-43).

Grotesk, absürt, ironi ve boşluğun güçlü bir kalemi olan Pelevin'in yaratıcılığının kaynağı da kendisi gibi merak konusudur. Yaratıcılığını bir takım maddelerle ilişkilendirenlere cevaben uyuşturucu kullanmadığını, kullanmayı da tasvip etmediğini buna karşın çağdaş kültürün önemli bir parçası olduğunun altını çizdiği uyuşturucu bağımlılarına ilgili ve nadiren olumsuz bir şekilde yaklaştığını ifade eder.* Kendisi de çağdaş kültüre ait olan ve onu yakinen tanıyan Pelevin'e göre gerçek ve hayal arasında pek bir fark yoktur. Hayal kurmak ya da yaratıcı olmak için kişinin alkol, esrar ya da uyuşturuculara ihtiyacı olmaması gerektiğini savunan yazar**, eserlerinde söz konusu maddelerden söz edildiği hatta kendisinin bir uyuşturucu baronu olduğu yönündeki yorumlara gerek bireysel yaşamda gerekse de toplumsal kullanımda katı bir şekilde karşı çıktığı yönündedir.

Yazar ile ilgili belki de en çok merak edilen şey hiç çıkarmadığı gözlükleridir. 27 Ekim 2001 tarihinde Tokyo Üniversitesi'nde Vyaçeslav Kuritsın ve Boris Akunin ile birlikte *Sokak Dili ve Şiir Dili: Kitle Kültürü Çağında Edebiyat (Язык улицы и язык поэзии: литература в эпоху масскультуры)* başlıklı konferansta sürekli siyah gözlük takan Pelevin'e neden bu kamufleje gerek duyduğu sorulduğunda şu sözlerle cevap verir: "Gözlerim o kadar çok ısı ve sıcaklık yaymaya başlıyor ki önümde böcek bulutu uçuşuyor. Bu bulut o kadar büyük ki, pencereyi kırıyor ve salona dalıyor ve seyirciler arasında paniğe neden oluyor. İzleyiciler arasında

* Rus çocuk edebiyatı yazarı Yevgeni Nekrasov 'un (1956-) yazarla yaptığı röportajdan alıntılanmıştır. Erişim adresi: <http://pelevin.nov.ru/interview/o-nekr/1.html>

** Vladimir Vorobyov'un 24.10.2007 tarihinde *Esquire* dergisinde yayımlanan *Viktor Pelevin'in Hayat Kuralları (Правила жизни Виктора Пелевина)* başlıklı röportajından alıntılanmıştır. Erişim adresi: <https://esquire.ru/rules/70-pelevin/>.

hamile kadınlar varsa bu düşük yapmalarına sebep oluyor ve sonrasında bir kaç hafta vicdan azabı çekiyorum.”*

Kendisini sürekli gözlükle maskeleyen ve bununla birlikte görsel, yazılı ve sosyal medya ile bireysel kullanıcı olarak hiç bir bağı olmayan Pelevin, göz önünden uzak bir yaşam sürer. Onun *görünmez* olmasına bağlı olarak gerçek bir insan olmadığı gibi pek çok efsane barındırmasıyla merak uyandıran yaşamına dair tahminler gerçek varlığını da tartışmaya açmıştır. Bu sayede yazar, kendini bir mite dönüştürmeyi başarır. Pelevin, diğer postmodern Rus yazarlardan farklı olarak milenyum sonrası dönemde daha da yaygınlaşan bilgisayar oyunları ve uyuşturucu kullanımı siber sanal/gerçek narkotikliğe olan ilgisi ile *Homo Zapiens*'i yakalayan dili sayesinde Sovyet sonrası bu yeni çağın en çok konuşulan yazarlarından biri olur. Ünlü edebiyat eleştirmeni Andrey Nemzer (1957-) Pelevin'i sert bir şekilde eleştirir. **Generation P**'nin eserin çıkmasından önce popüler olduğuna dikkat çeken eleştirmen, Pelevin'i *çocuksu* bir yazar olarak niteler.**

Nepal, Çin, Japonya gibi Uzakdoğu'da pek çok ülkeye giden yazar, pek çok kez Güney Kore'de de bulunur. Budizm'in yaygın olduğu bu coğrafyadaki bir manastırda bir süre yaşar.*** Bugün Moskova'da, Çertanova semtinde yaşadığı söylenen ve mümkün olduğunca seyahat eden yazarın en büyük hayali sürekli hareket halinde olmaktır. Pelevin'in edebi tarzıyla da örtüşen bu düşüncesini şu sözlerle anlatır: “Eğer Rusya'dan ayrılacak olsaydım, bunu hiçbir yere yerleşmeden, hiçbir yerde uzun süre kalmadan aralıksız seyahat etmek uğruna yapardım. Tek bir yere bağlı kalmayı sevmiyorum. Bu beni aptallaştırıyor”.* Pelevin'in erken dönem eserlerinde, önceki kuşak Rus postmodern yazarları ile Sots-art ve kavramcı sanatçılarda görülen Sovyet sistemine dair unsurların yapısökümünü gerçekleştiren örnekler bulunur. Sovyet geçmişini bilim kurguya uyarlayan Pelevin, hem modern ve hem de postmodern edebiyatın sadık bir

* Erişim adresi: <https://pelevinlive.ru/25>.

** Андрей Немзер, «Как бы типа по жизни. Erişim adresi: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-nemz2/1.html>.

*** Rus yazar Lev Danilkin'in *Afişa* adlı dergide, 15.07.2003 tarihinde yayımlanan İnsanlara Özgürlük Vermekten Daha Tatlı Bir Şey Olmaz (Нет ничего слаще чем дарить людям свободу) başlıklı röportajından alıntılanmıştır. Erişim adresi: https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/viktor_pelevin/.

* Rus düşünür ve deneme yazarı Boris Paramonov'un (1937-) Pelevin hakkında kaleme aldığı *Pelevin-Karınca Aslanı (Пелевин-Муравинный лев)* adlı yazısından alıntılanmıştır. Erişim adresi: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-svob/1.html>.

yöntemi olan *üstkurmacanın* da etkin bir uygulayıcısıdır. Eserlerinde sıklıkla Sovyet tarihini ve yaşamını yeniden kurgulayan Pelevin, çalışmamızda ele aldığımız ya da adından söz ettiğimiz pek çok postmodern Rus yazar gibi Sovyet realitesinin dışında yaşayan bir yazar olarak gerek dünya görüşü, gerekse de yaşam tarzı olarak toplumsal ya da kolektif bütünün bilinçli olarak dışında kalmayı tercih etmiştir.

2009 yılında Rusya'nın en entelektüel kişisi olarak seçilen** ve Post-Sovyet dönemin bir yazarı olarak seleflerine göre daha şanslı olan Pelevin, edebi altyapısı ve dehasını, postmodern zamanla birlikte her şey gibi edebiyatın tüketim olduğu gerçeği ile birleştirerek çağdaş Rus yazını içinde kendine ciddi bir yer edinir. Pelevin, klasik anlamdaki gerçeküstücülüğü, felsefe, mitoloji, teknoloji vs. gibi muhtelif alan ya da onlarla özdeşleşen özne-nesnelere ile ilişkilendirerek daha da akıl ötesi olan fantastik bir boyuta taşır. Yazar, anlatım sanatı içinde özdeşleşimsel yaratılar oluşturmak ve Sovyet geçmişine yönelik özgöndergesel ifadeler kullanmanın yanı sıra, aynı zamanda dağılma sonrası müthiş bir ivmeyle ilerleyen kapitalizmin şekillendirdiği dönemin ruhunu iyi kavrayan ve eserlerinde, popüler göstergelerle kurduğu metinlerarası yapı sayesinde Postmodern Rus Edebiyatının son büyük yaşayan miti olmayı başarmıştır.

3.1.5.1. Viktor pelevin'in omon ra'sı

Pelevin'in, Sovyet uzay kahramanlarına adadığı ilk uzun öyküsü olan bu eseri, ilk kez 1991 yılında **Ay Taşıtı (луноход)** başlığıyla kesit halinde yayımlanmasının ardından ertesi yıl *Znamya* adlı dergide tam haliyle okuyucuyla buluşur. En iyi fantastik eser dalında verilen *Bronz Salyangoz* ve *İnterpreskon* ödülleri kazanan bu uzun öykü, Pelevin'in edebi sanatının özelliklerini kavramak için kılavuz bir eser olduğu gibi Sovyet tarzı özellikleriyle Batı'dan ayrılan Rus postmodern edebiyat geç dönem örnekleri arasında etkin bir yere sahiptir. Birliği temsil eden on beş millete ithafen on beş ayrı bölüme ayrılan eser, uzay metaforu üzerinden Sovyet geçmişi ile etkileşime giren yapısı sayesinde sosyalist bir parodi ve kara mizah örneği sunar. On beş bölüm içinde eserde dikkat çeken alt başlıkla *Overhead The Albatross (Tepedeki Albatros)* adlı 1971 yılında çıkan Pink Floyd albümündeki şarkının adını

** www.openspace.ru adlı internet portalının yaptığı çevrimiçi oylama sonuçlarına göre. Detaylı bilgi için bkz: <https://ria.ru/20091221/200549474.html>

taşıyan Omon ve Dima arasında geçen diyalogda, tüm esere yayılan, özellikle de ölüme giden Ay yolculuğuna eşlik eden bir şarkı olur. Pink Floyd'un *Echoes* adlı şarkısından alıntılanan bu söz, grubun çikişsizliğin ve yalnızlığın sesini duyuran müziği içinde eserle bir özdeşlik kurar. Dev bir okyanusun üzerinde uçan yalnız albatros kuşu, öykünün süjesiyle de benzerlik taşır.*

Fantastik bir fabula etrafında şekillenen bu süje içerisinde özgürlüğü arayan Omon'un yazarın bilinç akımı ile perçinlenen lunar bir seyahatin öyküsü yer alır. Eser, yazarın asker olan babası sayesinde çocukken tecrübe ettiği askeri karargâhtaki izlenimleri ve bu dönemdeki yaşantısından izler taşır. Sergey Kornev, Pelevin'in uzaya olan tutkusunu **Omon Ra** eserinden önce **Dünyanın Kodu (Код мира)** adlı kısa makalesinde geçtiğine dikkat çeker. Küçük yaştan itibaren uzay ile ilgilenen yazarın bu merakı, füzeye taşınan gümüş valizin içinde dışkı olduğunu yetişkinler tarafından öğrenmesiyle alt üst olur. Bunun üzerine yazar, tüm Sovyet uzay araştırmalarını Gulagların kötü koşulları ile bir tutar.** Yaratıcısı gibi çocukluğundan itibaren uzayı merak eden anlatıcı konumundaki ana kahramanda onun görüşlerinin fantezi ile harmanlanmış yansımaları görülür.

Yoğun sembolik anlatısı, metinlerarasılık eşliğinde inşa edilen yapısı içinde yazarın kendi bilinç ve kültürüne özgönderimsel yaklaşan eserdeki gönderme yüklü anlatının ilk ve en dikkat çeken örneği, öyküye ve ana kahramana adını veren *Omon Ra*'da görülür. Rusçada *Özel Amaçlı Mobil Birimi (отряд милиции особого назначения)* sözcüğünün kısaltması olan Omon ismi, karaktere çevik kuvvet polisi olan babası tarafından verilir. Ancak bu ismi beğenmeyen kahraman, adına Mısır Mitolojisi'nde Güneş Tanrısı olan *Ra* sözcüğünü ekler. Omon, kahramanlığı simgelerken Ra ise güneşin simgesi olarak gökyüzünü sembolize eder. Ra ismini tercih etmesini şahin başlı olan Mısır tanrısının kozmonot başlığını andırmasıyla açıklar (Пелевин, 2004: 73). Omon'un ismi kadar soy ismi de ilginçtir. Dostoyevski'nin **Suç ve Ceza**'sındaki (**Преступление и наказание**) Karamazov'un ironik, yapıbozumsal bir varyasyonunu olarak Pelevin ana kahramanına *Krivomazov* soy ismini verir. Akademisyen Anna Belokoneva'ya göre eğri

*Vladimir Gubanov, Анализ романа Виктора Пелевина Омон Ра. Erişim adresi: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-guba/1.html>.

** Кorneв, Сергей. Пелевин и космос. “Таких не берут в космонавты. Erişim adresi: <https://kornev.livejournal.com/1834.html>.

anlamındaki *krivo* (*криво*) sözcüğünden türetilen bu soyadı, hedef anlamındaki bir eğriliği değil, isabet anlamında kullanılarak Omon'un yaşamdaki ilerleyişini sembolize etmektedir (Белоконева, 2012: 67).

Omon gibi eserdeki diğer karakterin isimleri de bir hayli ironiktir. Nikolay Omon'un sempati duyduğu siyasi komiser, Albay Urçagin karakteri, Nikolay Ostrovski'nin (1904-1946) **Ve Çeliğe Su Verildi (Как закалялась сталь)** adlı kızıl mücadeleyi yücelttiği eserinin ana kahramanı Pavel Korçagin'in yapıbozumsal bir parodisi olarak Ostrovski'nin kendisi gibi kör, engelli ancak Sovyet kahramanlığını hak edecek kadar da yüksek bir maneviyata sahiptir. Korçagin'in *aero* ikizi olan Urçagin, sürekli olarak kahramanlık konusunda Omon'u ikna etmeye uğraşır. Pelevin'in Zen felsefesiyle taban tabana çelişen *Sovyet başarısı ve bekası için ölme* gerçeği ironikleştirilir. Korçagin'den türetilen bir diğer isim de Pavel Korçagin Askeri Okulu'nda eğitim almış olan Albay Burçagin'dir. Eserdeki absürt, iğneleyici ve müstehcen olan diğer bir isim de uçuşun yetkilisi Phadzer Vladilenoviç Pidorenko'dur. Soy isminin kökeni olan *pidor* sözcüğü, "i" harfi vurgulu okunduğunda Rus argosunda *ibne*, *yavşak* anlamında kullanılan ifadeden türetilmiş olup aşağılama durumunu ortadan kaldırmak adına yazar tarafından "o" harfine vurgu yapılmak suretiyle naif bir ironiye dönüştürülür. İsmi ise Vladimir İlyiç Lenin'in kısaltması olan baba adı ve yukarıda söz ettiğimiz soyadının Ukraynacadaki uzantısıyla adlandırılan bu karakter, Lenin'e gönderme yaptığı gibi Phadzer ve Vladilen şeklinde kısaltılıp harflerin sayısı toplandığında on beş etmesiyle Sovyetler Birliği'ndeki cumhuriyetlerin sayısı ile eşitlenir (Пелевин, 2004: 60).

Omon'un özgürlükle eşleştirdiği uzay, aynı zamanda ona değerli bir kişi olma fırsatı da sunar. Kendini önemli ve yüksek bir yerde görmek isteyen Omon, gazetede resmini ve adını görmeyi hayal eder. Tarif edemeyeceği bir karmaşıklıkta olan bu duyguyu şu sözlerle ifade etmeye çalışır: *"Belki de yaşamımın bir kısmını başka insanlar üzerinden, bu resme bakıp beni düşünecek, duygu ve düşüncelerimle, ruhumun yapısıyla empati kuracak"*. (Пелевин, 2004: 43). İnsana gerçek özgürlüğü verecek olan şey ona göre önemlidir. "Bu yüzden hayatım boyunca Batılı radyo yayınları, Soljenitsınvari çeşitli deneme yazıları gibi bir özlem uyandı içimde." (...) Yeryüzünde barış ve özgürlüğe erişemeyeceğine inanan Omon'u kozmosa gitmeye sürükleyen şey vicdanıdır. Bu nedenle, kendi deyimiyle, "dünyada olup bitenle pek

ilgili değildir” (Пелевин, 2004: 12-13). Kendi iç dünyasına uygun olarak dış dünyası da Sovyet uzay çalışmalarını çağrıştıran unsurlarla donatılmıştır. Omon’un evinin yakında bulunan *Kosmos* adlı sinema ve metal füze, pilotlar ile ilgili filmler, Ay ile ilgili şarkılar gibi pek çok detay ve öncü kampının yemek hanesinde asılı halde duran bir karton yıldız gemisi vardır. Karton, sosyalizm hedeflerinin ütöpik ve hayalciliğini vurgularken aynı zamanda çocuksu bir yön kazandırır. Çocukluğa dair hayalleri gerçekleştirme arzusundaki Omon’un macerası, ünlü Sovyet As Pilot’u Aleksey Maresyev’in (1916-2001) adını taşıyan uçuş okuluna girmesiyle başlar. Burada ilk olarak onunla aynı şeyi arzulayan, başka bir deyişle önce pilot olup daha sonra Ay’a gidecek olan Mityok (Mitka) ile tanışır. Mitka, onunla aynı kozmos tutkusunu paylaşan ve çocukluğuyla bağdaştırdığı bir karakterdir. Omon’un dünya görüşü de çocukluk hayali gibi göklerle ilgilidir. Öyle ki hangi yöne olursa olsun uçaktan bakar gibi bakmak (Пелевин, 2004: 12) gerektiğini söyler.

Omon’un girdiği uçuş okuluna Maresyev’in adının verildiği eserde, Büyük Anayurt Savaşı’nda yaralanarak iki bacağını kaybeden bu pilot üzerinden Sosyalist Gerçekçiliğe ve Sovyet kahramanlığına parodik bir gönderme yapılır. Vatan için canını vermenin absürt bir göndermesini sunan yazar, Maresyev’in yanı sıra **Gerçek İnsan Rus Avcı Pilotu Aleksey Maresyev’in Destanlaşan Yaşamı (Повесть о настоящем человеке)** eseriyle ona methiye düzen sosyalist gerçekçi Sovyet yazar Boris Polevoy’a (1908-1981) da dokundurmada bulunur. Ünlü savaş pilotu gibi Ay yolculuğuna hazırlanan kozmonot adayları da anlamsızlığı her fırsatta vurgulanan kaderi yaşamakla karşı karşıya gelir. Uykusundan uyanan ana kahraman yataklarına bağlı olarak yataklarındaki kan lekeleriyle iki bacağı da kesilen kursiyerleri görür.

Eserde yer alan antroponimlerin yanı sıra metnin leksikolojik yapısını oluşturan sözcük envanteri de kendi gönderme alanlarına sahip olup sembolik anlamlar taşır. Yazar, geçmiş kült-üre ait isimleri yeniden kodlayarak gerçekleştirdiği semantik yıkımı yer ve nesne adları üzerinde de uygular. Pelevin’in sürekli olarak popüler kültüre yaptığı göndermeler, şüphesiz nüktelidir ancak bu göndermeler aynı zamanda bireysel bilinç ve bizi çevreleyen *memetik** alanla arasında hiçbir sınır

* Richard Dawkins’in ortaya attığı ve kültürel değişkenlerin iletimini sağlayan postmodern bilim alanı.

olmadığını belirten değişmez göstergelerdir (Lipovetski, Wakamiya, 2014: 309). Pelevin'in **Omon Ra** adlı eserinde Sovyet ironisinin pek çok örneği bulunur. Sovyetler Birliği'nin Amerika ile olan uzay yarışından Ay'ı keşfetmek için gönderilen Lunokhod programı, ABD eski Dışişleri Bakanı Henry Kissinger'dan (1923-) Lenin'in söylemlerine uzanan pek çok olaya yer verilmiştir.

Totaliter sistemin çarpıcı bir parodisini sunan eserde Pelevin, 1970'li yılların popüler Sovyet kültürüne göndermeler, anıştırmalarda da bulunur. Bu dönemde oldukça *hit* olan *Mutlu, mutlu olalım yaşamımızda (Пора-пора порадуемся на своем веку)*, *Sport marka yarış bisikleti, Velikaya Stena adlı Çin usulü et konserveşi, Agdam marka ucuz porto şarabı* gibi Sovyet yaşantısıyla örtüşen nostaljik detaylar paylaşılır (Маркова, 2005:32). *Grajdanskaya Oborona* ve *Çij i ko* adlı ünlü Rus rock gruplarının da seslendirdiği *Benim Fantonum (Мой фантом)* adlı Vietnam Savaşı'na katılan Sovyet pilotların anısına yazılmış bu şarkıya gönderme yapar. Sovyet uzay programına dair bilgiler ile ironik göndermeler yer alır. Sputnik-2 ile dünya yörüngesine çıkan ilk canlı olan Layka adlı köpekten söz edilen eserde Teğmen Landtratov, kozmonot adaylarını Layka ve ailesiyle tanıştırmayı bu göndermeler arasında en absürt olanlarından biridir.

Eylemlerinde anakronik bir absürdite gözlemlenen komutanın ağzından Sovyet klişelerinin benzetimlerini andıran ifadeler de yer alır: “Zamanı biz seçmiyoruz, zaman bizi seçiyor. (..) İçinde yaşadığımız zaman savaş öncesi zaman olarak belirlendi. (...) Burada yalnız pilot değil aynı zamanda gerçek insanlar yetiştiriyoruz”. Sosyalist gerçekçiliğin klişe bir sloganı olan “Hayatta her zaman kahramanlığa yer vardır” sözüne de gönderme yapılır. Söz konusu yazı, eserde belirtildiği üzere “romantik bir saçmalık değil, aksine Sovyet yaşamının gerçekliğin son aşaması değil ancak onun girişi olduğu gerçeğinin net ve bilinçli bir doğrulamasıdır. Mesela Amerika'da ışıkları yanan bir vitrin ve park etmiş bir Plymouth arasındaki boşlukta kahramanlık yapacak bir yer olmamıştır yoktur da, elbette Sovyet ajanının arasından geçtiği anı saymazsak...” şeklinde yer almaktadır (Пелевин, 2004: 66-67).

Söylemlerde görüldüğü üzere fiziksel olarak da her şey aynı uyumu yaratacak şekilde yansıtılır. Sovyet uzay kampında her şey Sovyet sistemine uygun dekore

edilmiştir. Omon, kapı açıldığında ve tavanda hava bombası görünümünde devasa bir kristal avize, duvarın üst tarafında ise kabartma desenli orak ve çekiç ile üzüme dolanmış bir vazo görür (Пелевин, 2004: 39). Burada karşılaştığı bir diğer Sovyete özgü detay ise Lenin panosudur. İlk başta ne olduğunu anlamadığı bu şey, şu sözlerle tasvir edilir: “İleride, diğerlerin aşağı yukarı üç metre olduğu, bire iki genişliğinde bir pano asılıyordu. İki renkliydi, hafifçe ilerlediğim sağ tarafa doğru kırmızı, sonrası ise beyazdı ve bu iki rengi kırmızı lekenin gerisinde kaldığı beyaz alana doğru giden yırtık bir dalga vardı. İlk başta ne olduğunu anlamadım. Yanına yanaştığımda kırmızı ve beyazın lekelerin iç içe geçtiği şeyin, açık ağzı, öne doğru sivrilen sakalıyla havada sıkıştırılan bir uçağı andıran Lenin’in yüzü olduğunu anladım” (Пелевин, 2004: 18).

Pelevin’in gerçek hayatta siyah gözlük takarak ulaşmak istediği gizliliğin bir benzerini Omon gaz maskesi ile yapar. İçinde bulunduğu mekanın koşullarından dolayı zorunlu olan bu kamuflaj kırıncı ve saçmadır; öyle ki bu lastik suratın altında gerçek yüzünü kamp yöneticilerinden ve özellikle de kendi utancına bakacak onlarca gözün arasından baktığı kapı deliklerinden gizlerken sevinir (Пелевин, 2004: 23). Uçuş yetkilisi, Omon’a, “hazırlanmaya başladığı kozmik deneyin temel amacının teknik olarak Batılı ülkelerin yerine geçemeyeceği ve aynı zamanda Ay’a araç gönderecek durumlarının olmadığını göstermek” (Пелевин, 2004: 45) olduğunu belirtir. Nitekim ülkede topu topu birkaç uçak vardır, onlar da ‘Amerikalılar resmini çeksün’ diye sınırın etrafında uçmaktadır (Пелевин, 2004: 53). Yazarın, Rusya ve Amerika arasında İkinci Dünya Savaşı’nda Sovyetlerin yıkılışına dek süren Soğuk Savaş boyunca yaşanan uzay yarışı ile ilgili görüşü, Yerofeyev’in Moskova-Petuşki’de *uzay yarışını Yankee’lere bırakın* (Ерофеев, 2009: 53) ifadesini doğrular niteliktedir; dahası ironi, Omon’a Sovyet kozmik programının otomatik cihazları kullanmaya dayandığını söylemesiyle (Пелевин, 2004: 49) güç kazanır. Son dönemlerde yeniden tartışmaya açılan Çernobil felaketi gibi Sovyetlerin uzay macerası Pelevin için tecrübesizlik ve ekipman eksikliği gibi yetersizliklerden dolayı günümüz uzay araştırmalarına azımsanmayacak bir ışık tutmuş olmasına karşın yalnızca ölümle sonuçlanan gülünç çabalardan başka bir şey değildir.

Sovyetlerin özellikle Batı tarafından *insanlık* adına eleştirilen ve bu sebeple hem onlar hem de Rusya içinde Soğuk Savaş ironisi üzerinden Amerika ile yapılan karşılaştırmalardan bir diğeri de Amerikalı diplomat Henry Kissinger'ın (1923-) 1974 yılında Sovyet Rusya'yı ziyarete geldiği gerçek hikâyeden ironik bir şekilde yeniden kurgulanan anekdottur. Brejnev yönetimdeki Rusya'nın anlatıcısının ifadesine göre hiçbir zaman sahip olmadığı nükleer silahların kullanımının kısıtlanması yönünde önleyici bir anlaşma imzalanması temennisinin gölgesinde Kissenger'ın Brejnev, tercümanı ve bir avcı eşliğinde ava gitmelerine gönderme yapar. Kissinger, hangi hayvanı avlamak istediği sorusuna metaforik bir şekilde Rusya'nın sembolü olan ayı cevabını verir. Bunun üzerine diplomatın yanına Rusça'da ayı sözcüğünün şiirsel ve şakacı bir türevi olan *toptigin (топтыгин)* olarak metaforlaştırdığı ve baba-oğuldan oluşan iki kişi verilir. Pelevin, ayı kostümü giyen avcılardan birine, Charlotte Corday (1768-1793) adlı bir Jironden* tarafından öldürülen Jakoben devrimci doktor-yazar Jean-Paul Marat'ın (1743-1793) adını verir. Henry Kissinger elinde bıçakla ayı kostümü giymiş bir Marat'ı bıçaklayarak öldürür ve bunun üzerine anlaşma imzalanır.

Eserde sıkça tekrar edilen Sovyet kültürü ve yaşamıyla özdeşleşen detaylardan biri de uçuş kampında verilen yemektir. Lezzetsiz olduğu ana kahraman tarafından her fırsatta tekrar edilen ve Sovyet kamp yaşamının klasik bir kombinasyonu olan bu menüde tipik Sovyet sembolünü anıştıran yıldız şehriyeli çorba ile tavuklu pilav ve komposto yer alır. (Пелевин, 2004: 105). Nostaljik kültüre özgü bu menüde, kozmonotların ya da kozmonot adaylarının Pelevin'in henüz erken bir yaşta fark ettiği üzere kamp esirlerinden farksız bir yaşam sürdüğünü gösteren bir unsur olduğu gibi aynı zamanda yıldız sembolü Ay'ı çağrıştıran bir metafor olarak kendini gösterir.

Seyahat öncesinde adaylara verilen Genel Ay Teorisi adlı derste Ay ile ilgili şiirler okunur. Yazar, ay ile ilgili Sovyet ironilerine felsefi bir boyut kazandırmak için Rum-Ermeni asıllı Rus mistik, düşünür ve gezgin Georgi Gürciyev'e (1866-1949) bir göndermede bulunur. Gürciyev, 20.yüzyılın başlarında doğu gezisine çıkan ve

* Jakoben karşıtı olan, onlar tarafından Brissotin olarak adlandırılan, aralarında farklı meslek gruplarından pek çok kişinin bulunduğu ve Fransız Devrimi boyunca 1791 Ekim'i ile 1792 Eylül'ü arasında Yasama Meclisi'nde önemli bir rol oynayan devrimci grup. Encyclopedia Britannica. Online dictionary. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/topic/Girondin>.

yaşamı boyunca kendini insan ruhu ve bilincinin gelişimine adanarak yogi, keşiş ve fakirlerin tasavvufi görüşlerine ek olarak sabit olmayan ve dördüncü yol (четвертый путь) adını verdiği bir öğreti geliştirir. Yıllar sonra Pelevin'in de yaptığı Zen felsefesi ile ilgilenen Gürciyev'in ay hakkında da görüşleri mevcuttur. **Gerçek Dünyadan Bakışlar (Взгляды из реального мира)** adlı 1924 tarihli kitabının **Ay Meselesi (Вопрос о луне)** başlıklı bölümünde Ay'ın insanın büyük bir düşmanı olduğunu ve insanların Ay'a hizmet ettiğini yazar. İkili kodlama yönetimini uygulayan yazar, düşünürün bu ifadesini Sovyet ay programının motivasyon yöntemi ile eşleştirirken aynı bölümde yer alan *"İçimizde ay, güneş vb. var. Kendi başımıza bir sistemiz. Eğer sizin ay'ınızın ne olduğunu, ne yaptığını bilerseniz, evreni de anlayabilirsiniz"**. sözleriyle Budist felsefesi ile örtüşen anlayışa yer verir. Ay, dünya ve yaşamı eski tip, mekanik bir saat düzeneği ile metaforlaştıran yazar, Ay'ı bu ilkel sistem içindeki ağırlığa, dünyayı saate, yaşamı ise dişli tıkırtısı ve mekanik guguk kuşunun mekanik ötüşüne benzetir (Пелевин, 2004: 78).

Sembolik değer taşıyan gönderme alanlarından birini de Pelevin'in çok sevdiği Pink Floyd adlı rock müzik grubu oluşturur. Omon ve Dima arasında geçen diyaloglarda bu grubun şarkılarından söz edilir. Standart ifadelerin yerini şarkının uyandırdığı duygular ve ona ait sözler oluşturur. Ay yolculuğunun dikkat ve ciddiyeti böylelikle bertaraf edilir. **Omon Ra'da** Pelevin, acı, ıstırap çekme gibi insana özgü bir boyutu Sosyalist Gerçekçiliğin kişi dışı formüllerine geri getirmeye çalışır. Yazar, Sovyet dünyasını, değerlerin görecelikleri, varoluşun stabil düzenin yıkılışı, canlı ve kategorik bilinç karşıtlıklarını metaforları ile postmodern mevcudiyet için varoluşsal, evrensel bir metafor olarak yansıtır (Lipovetsky, 1999: 195). Omon, kendi içinde varoluşsal arayışlar içine girer. Eskiden düşündüğü kim olduğu sorusu bir kez daha zihninde canlanır. Ontolojik sorgulamalar içinde Omon, kendi ben'inin ne olduğu sorusundan, başka bir deyişle kendini nasıl gördüğünden görmek fiilinin manasından onun ne gördüğüne (dışsal-içsel) uzanan bazı soruları da beraberinde sorar. Ciddi görülen bu tartışmalar, İnsanın tanrının bir parçası olduğu düşüncesinden hareketle 'Sovyet insanı Tanrıya benzer' ifadesiyle bir kez daha ironik bir yıkıma uğratılır. Genis'e göre Pelevin, Omon Ra'da aksanları değiştirmiştir, başka bir deyişle hayal (kurgu), gerçeklik üzerindeki şiddetin değil,

* Гурджиев, Георгий (1924), Взгляды из реального мира. Вопросы о луне. Erişim adresi: https://www.e-reading.club/chapter.php/107028/12/Gurdzhiev_-_Vzglyady_iz_real%27nogo_mira.html

gerçeğin inşasının bir aracı olmuştur (Генис, 1995: 211). Porto şarabını daha yeni bitirmişler ile pis sivrisineklerin uçtuğu çöp kokan bir ülkede yaşadığını ifade eden Omon, bu sebeple uzay hayali içinde kendi gerçeğini yansıtan kurgusal bir dünya oluşturur.

Omon'un maddesel dünyayla olan ilişkisinde uzay ile ilgili bağlantılar bulunur. Uzay ile olan ilişkisi de düalist bir yaklaşım sergiler. Omon'un uzaya uzanan yolunda iki farklı yol açılır: Bunlardan ilki, Omon'un çocukluğundan beri hayal ettiği özgür ve tüm gizemiyle merak uyandıran uzay, diğeri ise Ay programı için katıldığı kurs ve kamp yaşamı ile başlayan Sovyet uzayıdır. Bu iki uzay, hikâye boyunca birbiriyle kesişir, iç içe geçer. Bu iki uzayın birleşiminde insan, insan bilinci ile yerküre ve yıldızlar arasında bir benzeşme kurar. "Yerküre de tıpkı insan bilinci gibi bir hiçbir şeye tutunmadan boşlukta sallanmaktadır. Ancak kâinatı çevreleyen yıldız varlıklarını kaybettiklerinde bile ışık kaynağı olmayı sürdürürken, yukarı ve aşağının, dünün ve yarının olmadığı, bir şekilde irade gösterip kaderini değiştirecek olsa da birbirine yanaşma ümidi olmayan bu bazen buluşan, gülüşen ve şakalaşan insan başka bir boyutta hareketsizce boşlukta asılı durur. (...). Biz, olanları bize uçarak gelen başka aldatıcı parıltılarla yargılarız ve tüm hayatımız boyunca belki kaynağı varlığını kaybedeli çok olan ışık sandığımız şeye gideriz" (Пелевин, 2004: 117). Pelevin, bu eserinde Sorokin eserlerinde ve karakterlerinde uyguladığı bedenselliği dünyadan kopararak göksel bir boyuta taşır. Kader ve onun bir sonucu olarak sınırlarında yaşanılan ve tüm dayatmalarına boyun eğmek zorunda kalınan coğrafyanın hatta tüm uçsuz bucaksızlığıyla dünyanın dört bir yana uzanan ulaşılamazlığında dönemin ötesindeki post-Sovyet insanının açmazı, hangi yöne ilerleyeceğini bilemediği bir boşluktur. Boşluğa giden bir yolcu olan Omon, Sovyet gerçeğinin fazlasıyla farkında olarak çarkın içinde zoraki bir adaptasyon bulmayı, onu apaçık destelemek ya da azılı veya gizli bir muhalif olarak yapmayı değil kendi özgürlük anlayışına en yakın şekilde uzayın bilinmezliğinde kabul etmeyi tercih eder. Erik Bulatov'un *Ufuk (горизонт)* adlı resminde Lenin Nişanı ile sansürlediği Sovyet insanının ufku, Omon'un Ay yolculuğunda, kendi deyimiyle olağanüstü bir güzellikle güneşin bir kaç kez doğup batmasıyla sınırları aşar, genişler.

Eserde yer alan antroponim ve toponimlerin her biri yazar tarafından bilinçli olarak belirlenmiş olup sembolik anlamlar taşımaktadır. Pelevin, Sovyet dünyasını (dünya

görüştü), kurgusal öğeler yardımıyla postmodern gerçekliğin içinde yeni bir şekil kazandırır. Yedinci sınıfı bitirdikten sonraki yaz, Omon'un Moskova dışındaki uzun bisiklet gezileriyle Ay yolculuğunu benzeştirdiği canlı ve çarpıcı anılarla dolu bir zaman dilimidir. Nitekim uzay yolculuğunda Omon'un görevi ay taşıtının pedallarını çevirmek ve aydan dünyaya bu Sovyet klişe sloganı olan Ay'a ulaşılmasının ardından Sovyet tarihinin leitmotiflerini oluşturan "МИР", "ЛЕНИН", "СССР" sözcükleri ay taşıtının içinden evrene duyurmaktır.

Omon, Sovyet başarısı ile ilgili bir detaya da işaret eder. Hiçbir Sovyet başarısı, kahramanlığı bedelsiz değildir. Kahraman olmak için, ya herhangi bir uzvunu ya da daha da kötüsü hayatını kaybetmiş olmak gerekir. Pelevin, **Omon Ra**'da ay taşıtı ve uzay zamanına bağlı görünen ancak yerel zaman ve bir metro vagona bağlı ilerleyen hikayede çarpıcı bir kronotop kullanır. Kalinka dansı yapmayı öğrenmeleri gibi absürt uygulamalardan bahsedilir. Omon'un yolculuğu, Sovyet tarihi ve kendi anıları, hayalleri ile birlikte okuyucuyu da beraberinde sürüklediği sembolik, manevi bir yolculuktur. Eserlerinde Sots-art benzeri unsurlar ve göndermeler bulunan Pelevin, onu yeni bir boyuta taşır. Kuritsın'a göre Pelevin, kendinden önceki yazarların bu alandaki buluşlarından fazlasıyla yararlanır ancak söylemleri karıştırmaz, yalnızca teknolojiyi benimser (Курицын, 2001: 263).

Envanter ve inovasyon açısından zayıf olan Sovyet uzay teknolojisi, vatan için bacakları kesilen hatta canını vererek kahraman olmaya hazırlanan insanlar ve daha pek çok detayıyla Sovyet döneminin trajik gerçekliğini komik unsurlarla birleştirir. Postmodern dönemin yerleşik aşamaları ile Sovyet sonrası dönem perspektifinden Sovyet gerçekliğinde anlamsızlığın, boşluğun, başka bir deyişle hiç'in etkili bir sözcüsü olan Pelevin, *vatan* için "sakat kalan", hatta "kurşun yiyenler" üzerinden ölümün anlamsızlığına vurgu yapar. Yazar, eserin eleştirel yapısını zenginleştiren Budist diyalogları, kavramcıların fantastikleşmiş haline benzer üslubu ile özgün bir biçim ve biçem ortaya koyar. Yazarın anlatısını ilgi çekici kılan bu yöntemler sayesinde, eserin metinlerarası yapısını oluşturan alıntılar, postmodernist ideoloji sökümlü, psikolojik ve tarihsel inandırıcılığa, farklı bakış açıları üzerinden yapılan kavramsal açıdan önemli konuşmalar-söylemsel oyunlara dönüşür (Курицын, 2001: 263).

Pelevin, semantik kaosu yaratacak anlatım özellikleri içinde postmodern edebiyatın dil oyunlarına da başvurur. Pelevin'in eserinde, Yerofeyev'in üslubunda, özellikle de **Moskova-Petuşki'de** görülen eylemlerin oluş biçimlerini, ilk ifadeyi takiben devam eden cümlede tam tersini söylemek suretiyle postmodern edebiyatın tipik bir kaotikleştirme yöntemini oluşturan yazarın kendi kendini yalanlaması (inkar etmesi) tekniği görülür: "Ve birden her şey değişti. Yani, eskisi gibi devam etti. (...) ancak acı ve yorgunluk dayanılmaz bir hal aldığımda içimde bir şeyler sustu. Ya da tam tersi, uyandı". (Пелевин, 2004: 23) Pelevin, söylemlerdeki ikililik gibi iki kutuplu Soğuk Savaş döneminde yaşanan Amerika ile arasındaki rekabetin bir sonucu olarak Sovyetlerin başlattığı uzay yarışını, öyküsünde de gösterdiği gibi trajik bir fantazmagori (aldatıcı görüntüler) olarak görür: eserde barınan her şey, şimdiye aktarılmış bir geçmiştir.

Omon, uzaya bakarak geçmişi görür. Bu geçmiş hem kendi özgeçmişi hem de içinde doğduğu fiziksel evrenin geçirdiği bir geçmiştir. Nitekim uzaya bakınca geçmişi görmemek bilimsel açıdan imkânsızdır. Kozmos boşluğunu aydınlatan milyonlarca yıldızdan bazılarının dünyaya ulaşması zaman alır; dahası boşlukta varlığını yitiren yıldızlar parlamaya devam eder. Dolayısıyla uzaydan gelen ışık, dünyaya ulaştığında artık geçmiştir. Teknolojik anlamda gelecek ile kodlanan uzay, aslında dünyadan bakıldığında geçmiştir. Omon, Amerika'da Disneyland'da 1955 yılında kurulan *Ay'a Giden Roket (Rocket to the Moon)* adıyla bilinen *Tomorrowland*'deki Ay simülasyonun benzerini gerçekleştirir. Bununla birlikte Omon'un uzay serüveni, Jules Verne'in (1828-1905) **Ay'a Yolculuk (De la Terre à la Lune)** eserindeki gizemli Fransız Michel Ardan, Başkan Barbicane ve Yüzbaşı Nicholl'ün gerçekleştirdikleri satirik, bilim kurgusal Ay yolcuğunu da anımsatmaktadır.

Ana kahraman, yaratıcısının da paylaştığı hayalleri sayesinde metinde semantik dünyanın sınırlarını aşarak zamanın onu seçmediği, aksine onun, kendi zamanını seçtiği bir uzama ulaşır. Omon, Sovyet uzay çalışmaları sırasında hayatını kaybeden Vladimir Komarov (1927-1967), Georgi Dobrovolski (1928-1971), Vladislav Volkov (1935-1971) ve Viktor Patsayev (1933-1971) gibi ölen kozmonotlardan farklı olarak edebi ve içsel yolculuğundan canlı olarak döner ve kendini bulduğu yer Veniçka'nın bir türlü kurtulmayı başaramadığı Moskova olur.

Fiziksel olmamasıyla reel dışı içsel zamana ve duruma bağlı olan yolculuğunda Omon, hayalini kurduğu Ay'a manevi olarak ulaşmıştır. Anlatıcı Omon'un öykülediği Sovyet kavramı ile etkileşim kuran tüm göndermelerde, yazarın parodik yaklaşımı üzerinden totaliter şizofreniyi ironik bir biçimde yansıttığı görülür. Omon, Sovyet uzay yolculuğunun simülasyonunu gerçekleştirir. Bilim tarihinde çığır açan bu gelişmeyi postmodern edebiyat sınırlarına uygun olarak fantastik bir şekilde edebi zamanın şimdisine taşıyan Pelevin için öykünün sonundan da anlaşılacağı üzere uzay yarışı Sovyetler Birliği açısından trajik bir ütopyaadan ibarettir.

Gerçeklikten uzaklaşıp günümüz insanı gibi Omon da kendi simülasyon evreninde mutlu ve özgür bir birey olarak yaşamayı seçer. Özel alan sınırlarında bulunan paralel evrende trajediye de yer vardır. Bu noktada absürt ve ironi, trajediyi alt edici unsurlar olarak devreye girer. **Omon Ra**, Sovyetlerin kozmik programı ile değil, Sorokin'in sürekli olarak göndermede bulunduğu Sovyet insanının (sovka) iç dünyası ile ilgilidir. Pelevin, eserinin Rusya'da banal bir Sovyet karşıtı provokasyon olarak yorumlanmasına karşı çıkarak onun Batılı eleştirmenler tarafından yorumlandığı şekliyle Carlos Castane'danının *tona** olarak adlandırdığı şeye daha yakın olduğunu ifade eder. Pelevin, söz konusu eserinde, her türlü kontrol ve baskı karşısında arzusunu yerine getirmeye çalışan Genis'in ifadesiyle totaliter toplumun zayıf kişilik-güçlü devlet şeklindeki temel antitezini yıkar (Генис, 1997: 230).

Omon Ra, yazarın çocukluk bilincinin Sovyet totaliter bilinci ile uzay boşluğunda kesişmesi; yoğun şekilde kullandığı metaforlar, göndermeler, anıştırmalar aracılığıyla kurduğu metinlerarası ve üstmetinsel özellikleri sayesinde oluşturduğu üstkurmaca hikâye ile postmodern Rus edebiyatının ön plana çıkan yakın dönem örneklerinden birini oluşturur. Otobiyografik dokunuşlar taşıyan anlatısına yansıyan fantastik özellikleri ve güçlü Sovyet parodisi ile eser, postmodern bir Sovyet toplumu eleştirisi olarak okunabilir; bununla birlikte didaktik açıdan herhangi bir mesaj verme kaygısı gütmeksizin polistilistik tarzı, sentaks ve dil oyunları ile çeşitli anlamlandırma süreçlerinin yaratıldığı post-Sovyet kahramanın gerçeküstü

* Carlos Castaneda'nın Güç Öyküleri (Tales of Power) adlı kitabında manevi özelliklere sahip olan nagual teriminin karşıtı olarak kullandığı ve materyalist-dünyevi olanı tanımlamak için kullanılan bir söz. Bkz: Carlos Castaneda, Tales of Power, Washington Square Press, New York, 1991.

yolculuğunu geçmiş zaman tünelinden bugüne aktaran postmodern bir anlatı olarak da değerlendirilebilir.

Fantastik süjesi ve onu dolduran olay örgüsündeki bilinç akımı sayesinde gelişigüzel bir anlatıma sahip olan hikâye, Pelevin'in genel edebi tarzına uygun olarak boşluğun (hiçliğin) sözcülüğünü yaptığı bir çalışmasıdır. Uzayın metaforu olan boşluk aynı zamanda kahraman olmaya hazır-lanan Sovyet insanının içine düştüğü anlamsızlığın da sembolik bir karşılığı olur. Sovyet sistemi ve onun uygulamalarına karşı özellikle bu öyküsünde sergilediği yaklaşımla **Moskova-Petuşki**'de Sovyet trajedisinin kara mizahını yapan Venedikt Yerofeyev'i anımsatır. Evreni de uzayı da içine alan uzamsal boşluk, Pelevin'in diğer eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de bir kez daha kendini gösterir. Omon, Sovyet sisteminin desteklediği halk kahramanlığı yerine kendi hayallerinin kahramanı olma yolundan gider. Sovyet kurumları ya da uzay yolculuğunun hazırlayıcılığını üstlenen kamplar, onun için yalnızca amaca ulaşmasını sağlayacak bir araç görevi görür. Yaşadığı ülkede hatta dünyada özgürlüğün olmadığına inanan Pelevin, Yerofeyev'in Petuşki'de, Bitov'un dağda, Sokolov'un doğada, Sorokin'in ise vatani dışında bulunduğu özgürlüğü, onlardan neredeyse otuz yıl sonra, günümüz şartlarında ancak uzayda (metafiziksel olarak) bulmuştur.



SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Postmodernite ve postmodernizm sıklıkla birbiriyle karıştırılan ve birbirinin yerini alan iki ayrı kavram olarak farklı anlamlara sahiptir. Lyotard'ın 'Postmodern Durum' olarak işaret ettiği postmodernite, 1950'li yılların sonundan itibaren şekillenmeye başlayan kitle toplumunun yansıttığı yeni sosyo-kültürel durumun karşılığı olurken postmodernizm, henüz geç modernizm (yüksek modernizm) içinde izleri görülmeye başlanan, II. Dünya Savaşı sonrasında milenyum çağına kadar uzanan dönemde kendini gösteren yeni, yıkıcı sanatsal ve estetik anlayışın adı olur.

Yalın bir ön takı (*post*) ile modernizmden yeterince uzaklaşmayı başarmış olan postmodernizm, birbirini takip eden her akımda olduğu gibi genellikle kendinden önce gelen modernizmi aşmaya çalışan bir başkaldırı olarak değerlendirilerek ekseriyetle onunla ilişkilendirilir. Nitekim 1960'lı yıllardan itibaren toplumsal, siyasi ve sanatsal yaşamda etkili olmaya başlayan postmodernizmin felsefi tartışması modernite içinde ortaya çıkan Aydınlanma Çağı'na dayanır. Aydınlanmanın toplum, insanlık ve özgürlük uğrunda başarmak istediklerini, başka bir deyişle 'ideal' yaratma ya da ona ulaşma çabasını başarısız ve gereksiz, bilginin ansiklopediler yoluyla toplumun her kesimine yayılması gibi akılcı bir girişime rağmen topyekûn ilerlemenin yalnızca toplumun üst tabakasıyla sınırlı tutmasıyla ayrıştırıcı bulan postmodern düşünce, modernizmin de düşünsel açıdan geçmişi yok sayan, yıkıcı ve salt yenilikçi sanat anlayışına karşı çıkmıştır.

Postmodernizm, aklın ve insanın modernleşme sürecinde yaşanan toplumsal çalkantılara, kıyım ve yıkımları eleştirir, ancak aydınlanma ve modernizmin düşünce ve sanat anlamında bıraktığı mirası tamamıyla reddetmez, aksine onun kalıntılarını kendi karmaşık benliğini yaratmada bir hammadde olarak kullanır; dolayısıyla postmodernizm, kendinden öncesini, özellikle de modernizmi bir düşman olarak görmemekle birlikte daha çok ona verilen bir cevaptır.

Sanat türleri ve onlara özgü yönelimlerde belirli estetik ya da biçimsel kurallara bağlı olmayı ortadan kaldırarak yerine kuralsızlığı, keyfi seçkinciliği ve kaosu getiren postmodernizm, günümüzde en çok edebiyatla anılsa da somut olarak ilk kez görüldüğü alanların başında mimari gelir. Robert Venturi ve Charles Jencks gibi

nl Amerikalı mimar ve fikir insanlarının görüşleri ile öne çıkan pasti ve ikili kodlama gibi biçimsel yöntemler diğer sanat dallarında da uygulanan teknikler haline gelir.

Resim sanatında Soyut dıavurumculuğa ve Dadaizme uzanan postmodernizm, 1950'lerin ortasından itibaren Andy Warhol, Richard Hamilton, Robert Rauschenberg ve James Rosenquist gibi ekstrem sanatçıların çalışmalarında görülen ve politik, sanatsal figürleri malzeme ederek onları ticari unsurlara dönüştürdüğü Pop-Art akımının çarpıcı etkisi ile önemli bir ivme kaydetmiştir. Pop-Art'ın yanı sıra postmodernizm ile birlikte tabu olmaktan çıkan cinselliği hatta pornografiyi ön plana çıkaran David Hockney ve David Salle gibi sanatçılar postmodern resim sanatının gelişim göstermesine katkı sağlamışlardır.

Tüm görsel sanatlarda olduğu gibi tiyatrodada da postmodernizm görseli metne baskın kılan bir anlayış çerçevesinde ekillenmitir. Absürt Tiyatro'nun 60'lı yılların tiyatrosu, Antonin Artaud'un kurduğu Vahet Tiyatrosu ve Joseph Chaikin'in Açık Tiyatro sayesinde sıra dışı ve yapısökümcü bir yola girer. Dekor ve sahneye verilen önemin artmasının yanı sıra, performans ve canlı sahne ovu ile de bütünleşen postmodern tiyatro, bu sayede sinema ile yakınlaır. 1970'li yılların balarında kendini göstermeye balayan postmodern sinemada ise bilimkurgu türünde uzay ile ilgili olan distopik filmler ön plana çıkar. Bunlar arasında özellikle **Yıldız Savaşları**, **Terminatör** ve **Matrix** gibi kült filmler, sinemanın postmodernizmle birlikte kanıksadığı akıl ve zaman tesiliğin çarpıcı temsilleri olurlar.

Tüm sanat dalları arasında postmodernizme en elverişli alanı sağlayan sanat türü zamansal açıdan en geç ortaya çıktığı edebiyattır. Postmodernizm ile birlikte edebiyat, gerek parçalı yapısı ve *açık* slubu gerekse de fiziki olarak kendini saran kapak, resim, içerik, başlık gibi görselleriyle göze hitap eden bir boyut kazanmıştır. Heidegger, Wittgenstein, Nietzsche gibi 19.yüzyıl düşünürlerin dil ve edebiyata sirayet eden görüşlerinden 1960'lı yıllardan günümüze damgasını vuran Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes gibi önemli isimlerden oluşan Fransız (post) yapısalcı düşünce oldukça etkili olmuştur. Söz konusu isimlerin yanı sıra Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Felix Guattari ve Jean-François Lyotard, dil-

gösterge, edebiyat-psikoloji arasındaki ilişkilerin yorumlanmasına, Jean Baudrillard ve Umberto Eco ise kültür ve popülizm boyutunda değerlendirme fırsatı sunmuştur.

Hem teorik hem de edebi anlamda postmodern edebiyata öncülük eden Amerikan Edebiyatı'nda 1950'li yıllardan itibaren postmodernizmin izleri somut olarak görülmüştür. Bunun ilk örnekleri arasında **Six Poets Gallery** ve **Beat Kuşağı** olarak adlandırılan ve aralarında Allen Ginsburg, Jack Kerouac, William Burroughs'un bulunduğu şair-yazarların eserleri bulunur. Bu kuşağın temsilcileri olan *Beatnikler* edebiyatın hem içerik hem de biçim açısından uç ve aykırı olabileceğinin çarpıcı örneklerini sergilemişlerdir.

Rusya ile siyasi açıdan benzer kaderi paylaşan Almanya'da ise postmodern edebiyat ancak 1980'li yıllardan itibaren adından söz ettirebilmiştir. Bu yıllarda kadın, dergi edebiyatı gibi postmodernizmle birlikte yükselişe geçen türlere yönelim başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Alman edebiyatında savaş temalı eserler kendini göstermiş, bununla birlikte büyümlü gerçekçilik olarak adlandırılan postmodernist yönelimin yansımaları da Hermann Kasack, Hans Erich Nossack ve Patrick Süskind'in eserlerinde ortaya çıkmıştır.

68 Mayıs Olayları ve onun yarattığı özgürlükçü hava, Fransız edebiyatında postmodernizmin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Roland Barthes, Julia Kristeva gibi önemli edebiyat/dil bilimcilerin yer aldığı *Tel Quel* adlı derginin ve Yeni Roman anlayışı Fransa'da postmodern edebiyatın oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Yeni Roman anlayışının etkili bir temsilcisi olan Michel Butor'un etkin bir şekilde kullandığı üstkurmaca ile Jean Echenoz'un pastiş yöntemiyle süslediği eserleri postmodern edebiyatın Fransa'da kilit örneklerini oluştururlar.

Oğuz Atay'ın **Tutunamayanları** ile 70'li yılların başında postmodernist bir sıçrayış gerçekleştirmesine rağmen 1960 ve 1980 darbesi arasındaki politik yaşamın sosyal yaşam üzerinde kurduğu ciddiyet, oyun ve karmaşayı seven postmodern edebiyatın Türk yazınında geç ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bununla birlikte edebi anlamda modernizmi Rus ve Alman Edebiyatları kadar bile tamamlamadan doğrudan postmodern edebiyata geçiş yapması bu gecikmeyi pekiştirir. Bu bağlamda Oğuz Atay ile başladığı, Latife Tekin, Yusuf Atılgan'ın isimleriyle ilk

örneklerini verdiği genel kabul gören Türk postmodern edebiyatı Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş ve Nazlı Eray gibi yazarların çalışmalarında daha somut halleriyle okura yansır.

Sanatta modernite sürecinin yeterli olgunlaşma süresine ulaşmasına ek olarak postmodern edebiyatın her ülkede birbirinden farklı dönemlerde ortaya çıkmasında söz konusu ülkelerin sosyo-politik durumu ile kültürel değerlere ve geleneklerine bağlı olması etkili olmuştur.

Rus edebiyatında *diğer nesir*, *alternatif nesir*, *başka edebiyat*, *yeraltı edebiyatı* gibi farklı isimlerle de adlandırılan postmodern(ist) edebiyat, 1950'li yıllarda şekillenen kapalı, edebiyat ve sanat topluluklarının ortaya çıkışıyla başlasa da ancak 1980'li yıllar itibariyle akademik düzlemde tartışılmaya başlanır. I. Petro dönemindeki batılılaşma hareketlerinden 19.yüzyılda ortaya çıkan *narodniçestvo* ve slavyanofili gibi muhafazakâr düşüncelerin şekillenmesine dek köklerinden kopmaya meyilli olduğunu gösteren Rus edebiyatı postmodern refleksi en erken gösteren edebiyatların başında gelir. Düşünce temelleri kendisine ait olmayan sosyalizmi bile benimseyip özdeşleştirmesi çarpıcı örneklerinden bir diğerini oluşturur.

Rus postmodern edebiyatı, Batı'daki ile sanatsal yöntem açısından ortak özellikler barındırmakla birlikte ondan farklı şekillenen geçmişi, bilhassa onlarca yıl süren Sovyet gerçeğini postmodern oyun içinde yeniden kurgulayan özgün bir türe dönüşmeyi başarmıştır. Rus postmodern edebiyatı, bununla birlikte Sovyet mitinin yapısökümcü denemelerini gerçekleştirmekle kalmamış aynı zamanda milli, klasik edebiyatına özgü gereksiz insan tipinin postmodern varyasyonlarını yaratarak kendi değerlerini evrensel bir boyuta taşımıştır.

Teorik anlamda daha da geriye gidildiğinde fütüristler ve OBERIU adlı avangart sanatçıların dil- söylem ve biçim üzerinde yarattıkları devrim, postmodern Rus edebiyatının yıllar sonra yaptığı bu yeni dalga devrimin bir nevi prototipini oluşturur. 1900'lü yılların ilk çeyreğinde postmodern edebiyatın fitilini ateşleyen bu sanat topluluklarının çalışmalarının akabinde 1950'li yıllarda ortaya çıkan Lianozovo Grubu ve 60'lı yıllar Rus edebiyatı ve sanatına egemen olan yeraltı atölyeleri ile

60'lar kuşağı olarak bilinen ve çoğunluğu şairlerden oluşan *şestidesyatniklerin* azımsanamayacak ölçüde etkili olmuştur.

60'lı yıllar itibariyle sosyalist gerçekçi edebiyatın artık hem fiili hem de popülerite olarak varlığını kaybetmesi, bununla birlikte 68 Mayıs hareketleri ile dünya genelinde başlayan özgürlükçü başkaldırıları, hem ideolojik hem de yazınsal anlamda yerleşik düzene muhalif tutumlarıyla Rus edebiyatında şekillenmeye başlayan "diğer edebiyat" ile bütünleşmesiyle günümüzde Rus postmodern edebiyatı olarak bilinen türün altyapısını oluşturur.

Rus kavramcılığı, Sots-Art'ı ve Rus bardı tarzında, resim, müzik ve edebiyatı gibi farklı sanat dallarını bir araya getiren Rus postmodern edebiyatı zengin bir içeriğe ulaşmıştır. Bulatov ve Kabakov gibi kavramcı sanatçılar ile Prigov ve Kibirov gibi şairlerde Sovyet nostaljisinin çarpıcı örnekleri, Komar ve Melamid'in öncülük ettiği Sots-Art akımında Sovyet mirası ile klişelerinin kara mizah niteliğindeki parodisi; Galiç, Okucava ve Vısotski'den oluşan bard sanatçıların eserlerinde ise Rus, özellikle de Sovyet yaşantısı ve kültürünün lirik yansımaları görülür.

1991 yılında Sovyetler Birliği'nin dağılması, hızla gelişen bir kapitalistleşme merakının kapılarını aralamıştır. Bu dönemi takip eden ilk yıllarda *evrenselleşme* girdabına karşı bir tedbir olarak klasik Rus eserlerinin yayımlanmasına rağmen batılı göstergelerle başarılı bir ilişki kuran ve edebi kişiliği bir yana fiziksel varlığıyla bile başlı başına bir tartışma konusu olan Viktor Pelevin'in ismi ön plana çıkar. Nitekim bu yılda düzenlenen *Postmodernizm ve Biz* adlı sempozyum da Rus edebiyatını saran bu 'yeni gerçekliğin' tanınmasında önemli bir rol üstlenir.

Rus postmodern edebiyatı ile Sovyet karşıtlığı arasında organik bir bağ bulunur. Rus postmodern yazarların çoğu, muhaliflere direkt ya da dolaylı yollardan verdikleri destek, sistem karşıtlığına aykırı üslup, absürdite ve nostalji içeren anlatılarla donatarak farklı suretlerde kendini göstermişlerdir. Bu bağlamda Rusya'da postmodernizm ve (Anti) Sovyetizm birbiriyle ilintilidir. Andrey Sinyavski, Yuli Daniel, Andrey Amalrik, Aleksandr Soljenitsın, İosif Brodski ve Venedikt Yerofeyev vs. pek çok kült isimlerle birlikte anılan Rus muhalif edebiyatı, Sinyavski'nin 1959 yılında yayımlanan **Sosyalist Gerçekçilik Nedir?** Başlıklı

makalesi ile edebi kimliği olan Abram Terts'in öncesinde fikri adamı olarak başlattığı tartışma Rus postmodern edebiyatın fitilini ateşler.

1960'lu yılların sonunda Venedikt Yerofeyev'in **Moskova-Petuşki'si** ve Bitov'un **Puşkin Evi** adlı eseri ile ilk ürünlerini veren Rus postmodern edebiyatının hem ülke içi hem de yurt dışında tanınırlık ve yaygınlık kazanmasında *Güncel Olaylar Günlüğü* ile başlayıp *Sintaksis*'in başı çektiği çeşitli edebiyat-sanat dergilerinin ortaya çıkmasını sağlayan yeraltı yayın organı samizdat oldukça önemli bir rol oynar.

Rejim baskısı sebebiyle samizdat ya da yurtdışında yayımlanmak suretiyle tamizdat olarak ortaya çıkan Rus postmodern edebiyatı, Gorbaçov döneminin demokratikleştirici politikaları sayesinde 80'li yılların sonunda Sovyetler Birliği'nde okuyucu ile buluşmuş ve 90'lı yılların ortalarından itibaren giderek artan bir üne kavuşmuştur.

Rus postmodern yazarlar, -ne kadar uzaklaşmak isterlerse istesinler-, Sovyet çağı içinde doğmuş, yaşamış ve rejimle ilişkileri noktasında kendilerini saran bu gerçeğe daha büyük bir hassasiyetle yaklaşan kişiler olarak o dönem için siyasi bir temele dayanan sosyal, kültürel, bilimsel meseleleri, onu aşmak adına absürt bir şekilde malzeme etme ihtiyacı duymuş ve bunu, özlem duydukları özgürlüğu bahşettikleri protagonistler üzerinden sıra dışı dil ve anlatım özellikleriyle işlemişlerdir. Bu açıdan, ilk kuşak yazarlarından biri olan Andrey Bitov'un **Puşkin Evi** adlı eserini kuşatan Puşkin ve Rus-Sovyet miti-kültü(rü) içinde Lyova'nın sıra dışı bir akademisyen olmayı arzulayan yolculuğu ile Venedikt Yerofeyev'in **Walpurgis Gecesi**'nde dünya metinleri ve coğrafyası arasında serbestçe yaptığı gezinti, Sokolov'un **Budalalar Okulu**'nda ne okul ne de kır evi sınırlarına hapsolabilmiş akıl-dışı aylaklıklar, Sorokin'in **Dört Cesur Yürek**'teki hafiyevari kahramanların özel görev için düştükleri zorlu yollar ve Pelevin'in Omon'un hayal ettiği uzay serüveni bir yerde aynı çizgide kesişmektedir: her bir eserin ana kahramanı, id(eal)i gösterebilmek için *ötekine* sığınmıştır.

Göçmen bir yazar olan Sokolov da dâhil olmak üzere fiziksel açıdan çok yazıda elde ettikleri özgürlükleriyle adı geçen Rus postmodern yazarlar, gerek yaratmış

oldukları dil ile yararlandıkları zengin edebi teknikler, gerekse de en yalın temaları dahi öznel, kültürel birikimleri sayesinde akılötesi şekilde kurgulamayı başardıkları eserleriyle Rus edebiyatının, köklü geçmişinin (özellikle de Sovyet) yeniden yorumlanmasını olanaklı kılmışlardır.

Tezimizde yararlandığımız kaynaklar, Rus postmodern edebiyatını üç dalga halinde ve genellikle kronolojik bir sıra ya da postmodern edebiyata özgü özellikleri bağlamında münferit olarak içkin bir değerlendirme ışığında ele alsa da, sözünü ettiğimiz yeraltı sanat toplulukları ile onların yarattıkları akımların da sanatsal/estetik ideolojik/etik açıdan muhalif olan Rus postmodern edebiyatına dâhil olduğu görüşündeyiz.





KAYNAKLAR

- Adanır, O. (2008). *Simulasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler*. İstanbul: Hayal et Kitap.
- Ağaoğulları, M. A. (1989). Fransız Devriminde Devlet-Birey İlişkisi (1789-1794) Ankara Üniversitesi SBF Dergisi.
- Ahmad, A. (1994) *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London: Verso.
- Akçaoğlu, Z. (2004). Duchamp, Cage, Warhol ve Postmodernism. *Anadolu Sanat*, Sayı:15. Eskişehir.
- Aktan, C. C. (2003). Modernite'den Postmodernite'ye Değişim. Çizgi Kitabevi, Konya.
- Aktulum, K. (2008). *Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk*. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi. ART-E 2008-1.
- Al-Badri, H. (2014). *Tony Kushner's Postmodern Theatre. A Study of Political Discourse*. UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Alpay, O (2013). Venedikt Yerofeyev'in Moskova-Petuşki Adlı Poemasında Anlatım Sanatı. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü.
- Altuğ, A. (2002). *John Barth'in Eserlerinde Postmodernist Öğeler*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Amalrik, A. (1971). *Sovyet Rusya 1984 Yılına Kadar Yaşayacak mı?* İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Appignanesi, L. (1989). *Postmodernism ICA Documents*. Free Association Books, London.
- Aytaç, G. (1999). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. Say Yayınları, İstanbul.
- Aytaç, G. (2017) *Çağdaş Alman Edebiyatı*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Barasch, K. F. (1971). *The Grotesque. A Study in Meanings*. Paris: Mouton, The Hague.
- Barth, J. (1967) The Literature of Exhaustion. *The Atlantic*.
- Barthes, R. (1977) *The Death of the Author, Image-Music-Text, The Death of Author*, (çev. Stephan Health). Fontana Press, London.
- Barthes, R. (2006) *Yazının Sıfır Derecesi*. (Çev: Tahsin Yücel). Metis Yayınları: İstanbul.

- Barthes, R. (2016). *Yazının Sıfır Derecesi. Yeni Eleştirel Denemeler*. (Çev: Tahsin Yücel). İstanbul: YKY.
- Bataille, G. (2004) *Kötülük ve Edebiyat*. (Çev: Ayşegül Sönmezay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (1994) *Simulacra and Simulation*. (Trans: Sheila Faria Glaser) Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Baudrillard, J. (1998) *Simulakrlar ve Simulasyon*. (Çev: Oğuz Adanır) Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.
- Baudrillard, J. (2012) *Karnaval ve Yamyam* (Çev: Oğuz Adanır) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bauman, Z. (1989) . *Legislators and Interpreters: On Modernity, Post-Modernity and Intellectuals*. Polity Press.
- Bertens, H., Fokkema, D. (1997) *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Amsterdam: John Benjamin Publishing Company.
- Best, S., Kellner, D. (1991) *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, Guildford Press, USA.
- Bitov, A.(2015). *Puşkin Evi*. (Çev: Sabri Gürses). İstanbul: YKY.
- Blanchot, M. (1982). *The Space of Literature*. University of Nebraska Press, London.
- Brecht, B. (1980). *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*. Altın Kitaplar. İstanbul.
- Bulut, F. (2009) *68 Kuşağı Düşünce Yapısında Atatürk ve Atatürkçülük*. Dokuz Eylül Üniversitesi / Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Tarih Bölümü Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Butler, J. (1990) *Gender Trouble. Feminism and The Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Calinescu, M. (2013). *Modernliğin Beş Yüzü: Modernizm-Avanguard-Dekadans-Kitsch-Postmodernizm*. (Çev: Sabri Gürses) Küre Yayınları, İstanbul.
- Call, L. (2002) *Postmodern Anarchism*. USA: Lexington Books.
- Can, B. (2014). "Aleksandr Soljenitsin'In Eserleri ve Yazar Kimliği Üzerine Bir Değerlendirme", *Turkish Studies*, vol.9, pp.319-328.
- Can, T. (2015) *Magical Realism in Postcolonial British Fiction: History, Nation and Narrative*. Germany: Ibidem Verlag.
- Cansever, D. (2016). *Gilles Deleuze & Amerikan Edebiyatı*. William Burroughs, Jack Kerouac, Charles Bukowski. Altıkkırkbeş Basın Yayın. İstanbul.
- Castaneda, C. (1991). *Tales of Power*, New York: Washington Square Press.

- Cevizci, A. (1999), Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Paradigma
- Corm, G. (2011). *21. Yüzyılda Din Sorunu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Creely, E. (2007). Operating Postmodernity. My Intentional Postmodern Theatre. *Consciousness, Literature and the Arts*. Vol.2, no:2. Holland: Brill, Rodopi.
- Crowther, D. (2003). *Philosophy After Postmodernism*. Routledge. New York.
- Çelik Karacebey, S. (2003). Modern Sonrasında Dramatik Metinler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 15 (15).
- Davis, C. , Fallaize, E. (2000). *French Fiction in the Mitterand Years: Memory, Narrative, Desire*. Oxford University Press, New York.
- Deleuze, G., Parnet, C. (2002). *Dialogues II*. (Trans: Hugh Tomlinson). California University Press, USA.
- Deleuze, G.. (2016). *Proust ve Göstergeler*. Alfa Yayınları, İstanbul.
- Derrida, J. (1998). *Of Grammatology*. (Trans: Gayatri Chakravorty Spivak). Baltimore-London: The John Hopkins University Press.
- Derrida, J. (1974) White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy. *New Literary History*. Vol.6 no:1.
- Derrida, J. (1992). *Acts of Literature*. (Ed: Derek Attridge). Routledge USA.
- Derrida, J. (1994) Göstergebilim ve Gramatoloji. (Haz: Önay Sözer). İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Derrida, J.. (2016). *Platon'un Eczanesi*. Çev: Ayşe Direk. Alfa Yayınları: İstanbul.
- Eagleton, T. (2011) *Postmodernizmin Yanılsamaları*. (Çev: Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2014) *Edebiyat Kuramı: Giriş*. (Çev: Tuncay Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, Y. (2001) *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U. (2014). *Genç Bir Romancının İtirafı*. (Çev: İlknur Özdemir). Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- Eco, U.. (2016). *Açık Yapıt*. (Çev: Tolga Esmer). Can Yayınları, İstanbul.
- Eco, U.. (2016). *Yorum ve Aşırı Yorum*. (Çev: Kemal Atakay). Ayrıntı Yayınları. İstanbul.

- Elıuz, Ü., & Türkdoğan, M. G. (2012). Eski Bir Hikâyenin Yeniden Doğuşu: Kara Kitap'taki İzlek Ve İmgelemin Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi. *Electronic Turkish Studies*, 7(1).
- Epstein, M. (2016). *Charms of Entropy and New Sentimentality. Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture* (Ed: Slobodanka Vladiv-Glover). New York-Oxford: Berghahn Books.
- Epstein, T. (2016), *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Literature*. (Trans: Slobodanka Vladiv-Glover), Second edition. New York: Berghahn Books.
- Eren, M. (2018), Yöntembilimsel Bir Kavram Olarak Türk Halk Bilimi Çalışmalarında Düşünümsellik. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı 11
- Eshelman, R. (1997). *Slavische Literaturen. Early Soviet Postmodernism*. Switzerland: Peter Lang.
- Esslin, M. (2001). *The Theatre of Absurd*. London: Bloomsbury Academic Press.
- Feenberg, A., Freedman, J.. (2001). *When Poetry Ruled The Streets: The French May Events of 1968. Fifth*, 3. USA: State University of New York Press.
- Forester, J. (1988). *Critical Theory and Public Life*. USA: Alpine Press.
- Foucault, M. (1969), *Archeology of Knowledge*. Editions Gallimard.
- Foucault, M. (1997) *The Politics of Truth. What is Enlightenment. Appendices*. (Ed: Sylvere Lotringer & Lysa Hochroth). New York: Semiotext(e).
- Foucault, M. (2001). *Yapısalcılık ve Postyapısalcılık*. Çev: Ümit Umaç-Ali Utku. Birey Yayıncılık, İstanbul.
- Foucault, M. (2015). *Öznenin Yorumbilgisi. Collège de France Dersleri 1981-1982*. (Çev: Ferda Keskin). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, M. (2016). *Büyük Yabancı. Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne*. (Çev: Savaş Kılıç). Metis Yayınları, İstanbul.
- Fried, M. (1998), *Art and Objecthood: Essays and Reviews. Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitsi, Frank Stella*. USA: Chicago University Press.
- Frings, S. (2010). *The Return to Ethics in the Postmodern French Novel. Redefining Modernism and Postmodernism*. (Ed: Toplu, Ş & Zaph: H.). UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Fukuyama, F.. (1992) *The End of History and The Last Man*. New York: Free Press.
- Genis, A. (2016). *Postmodernism and Sots-Realism. From Andrey Sinyavsky to Vladimir Sorokin. Russian Postmodernism. New Perspectives on Soviet and Post Soviet Culture*. New York: Berghahn Books.

- Giddens, A. (2012) *Modernliğin Sonuçları*. (Çev: Ersin Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Girginov, G., Mişvenieradze V. (1978) *Günümüzde Anti-Sovyetizm Anti-Komünizm*. (Çev: K. Nural) Ankara: Bilim Yayınları.
- Gorachek, V. (1967) "Белая книга" о деле Синявского и Даниэля. *Грани*, №63. Frankfurt am Mein, Possev-Verlag.
- Grausam, D. (2011) *On Endings. American Postmodern Fiction and the Cold War*. University of Virginia Press. USA.
- Green, J. (2005) *Late Postmodernism: American Fiction at the Millenium*. New York: Palgrave MacMillan.
- Gümüş, S. (2010). *Modernizm ve Postmodernizm. Edebiyatın Dünü ve Yarını*. Can Yayınları, İstanbul.
- Güzel, E. (2009). 1980-2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Habermas, J. (1981) "Modernism vs Postmodernism, The Project of Enlightenment", Çev: Seyla Ben-Habib, *New German Critique*, №:22.
- Halman, T., Haraya, O. (2006) *Türk Edebiyatı Tarihi*. 4.cilt. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Hampson, N. (1991). *Aydınlanma Çağı*. (Çev: Jale Parla). İstanbul: Doğan Kitap.
- Hassan, I. (1967) *The Literature of Silence*. Encounter, USA.
- Hassan, I. (1986) Pluralism in Postmodern Perspective. *Critical Inquiry*. Vol.12 no:3. USA: The University of Chicago Press.
- Hassan, I. (1987) *The Postmodern Turn*. Ohio State University Press. USA
- Heinzelman, K. (2003) *Make it New: The Rise of Modernism*. USA: University of Texas Press.
- Henke, K. (2013). Postmodern authenticity and the hipster identity. *Forbes & Fifth*, 3.
- Hoffmann, G. (2005). *From Modernism to Postmodernism. Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. Amsterdam: Rodopi.
- Howe, I. (1959) *Mass Society and Post-Modern Fiction*. The Partisan Review. Vol 26. No:3. New York, USA.
- Hudnut, J. (1945) The Post-modern House. *Architectural Record*, May 1945, vol. 97:5.

Hussien, A. (1986). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana University Press, USA.

Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge, New York.

Huysen, Andreas. (1984) Mapping the Postmodern. *New German Critique*. No:33. Pp: 5-52. New York, USA.

Ihab H. (1982). *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. Wisconsin University Press. USA

Inglis, D. (2012) *An Invitation to Social Theory*. Cambridge: Polity Press.

İlim, Fırat (2016) *Bahtin. Diyaloji, Karnaval ve Politika*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İnternet: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=news&id=100851>. Erişim Tarihi: 16.10.2017.

İnternet: <https://tr.euronews.com/2019/03/20/avrupali-irkcilarin-komple-teorisi-buyuk-yer-degistirme-nedir>. Erişim Tarihi: 24. 12. 2018.

İnternet: Cambridge Dictionary. <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/> Erişim Tarihi: 11.01.2016.

İnternet: <http://artsites.ucsc.edu/faculty/Gustafson/FILM%20162.W10/readings/foucault.author.pdf>. Erişim Tarihi: 24. 02. 2017.

İnternet: http://belousenko.imwerden.de/books/bykov/bykov_okudzhava.htm. Erişim Tarihi: 04.06.2018.

İnternet: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/esoteric>. Erişim Tarihi: 09.08. 2017.

İnternet: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2004/1/bitov15.html>. Erişim Tarihi: 20.09. 2019.

İnternet: <http://pelevin.nov.ru/interview/o-play/1.html>. Erişim Tarihi: 03.02.2019.

İnternet: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-dva/1.html>. Erişim Tarihi:04.05.2019.

İnternet: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-guba/1.html>. Erişim Tarihi: 04.04.2019.

İnternet: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html>. Erişim Tarihi:12.03.2019.

İnternet: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-nemz2/1.html>. Erişim Tarihi: 06.01. 2019.

İnternet: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-svob/1.html>. Erişim Tarihi: 21.02.2019.

İnternet: <http://portal-kultura.ru/articles/person/8526-erik-bulatov-ya-ne-luchshe-drugikh-prosto-ya-russkiy/>. Erişim Tarihi: 16.06.2018.

İnternet: <http://www.fedy-diary.ru/erofeev-pominki-po-sovetskoj-literature/>. Erişim Tarihi: 22.07.2018.

İnternet: <http://www.litkicks.com/Places/SixGallery.html>. Erişim Tarihi: 26.03.2016.

İnternet: <http://www.opojaz.ru/manifests/kaksdelana.html>. Erişim Tarihi: 30.04.2016.

İnternet:
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100453429>Erişim Tarihi: 19. 09. 2017.

İnternet: https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/viktor_pelevin/. Erişim Tarihi: 07.03.2019.

İnternet: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/politology/4074/ПРАЖСКАЯ>. Erişim Tarihi: 19.09.2017.

İnternet: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1346448>. Erişim Tarihi: 28. 08. 2018.

İnternet: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/contingency>. Erişim Tarihi: 15.07.2017.

İnternet:
<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/hedonizm>. Erişim Tarihi: 31.12. 2017.

İnternet:
<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/tabloid>. Erişim Tarihi: 29. 05. 2018.

İnternet: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/absolutism>. Erişim Tarihi: 18. 04. 2019.

İnternet: <https://esquire.ru/rules/70-pelevin/>. Erişim Tarihi: 04. 04. 2019.

İnternet: <https://kornev.livejournal.com/1834.html>. Erişim Tarihi:02.05. 2019.

İnternet: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/2/pisateli-dissidenty-biobibliograficheskie-stati.html>. Erişim Tarihi: 30.11.2018.

İnternet: <https://nvspb.ru/2010/02/24/izuchat-kitayskiy-skoro-stanet-neobhodimo-41801>. Erişim Tarihi: 13. 06. 2019.

İnternet: <https://rg.ru/2015/06/07/reg-cfo/bitov.html>. Erişim Tarihi: 25.11.2018.

İnternet: <https://ria.ru/20091221/200549474.html>. Erişim Tarihi: 19. 09. 2018.

İnternet: <https://ru-sorokin.livejournal.com/243531.html>. Erişim Tarihi: 27. 12. 2018.

İnternet: <https://ru-sorokin.livejournal.com/283494.html>. Erişim Tarihi: 05.03.2018.

İnternet: <https://ru-sorokin.livejournal.com/59940.html>. Erişim Tarihi:

- İnternet: <https://ru-sorokin.livejournal.com/63648.html>. Erişim Tarihi:
- İnternet: <https://sozluk.gov.tr/?kelime=AMORF>. Erişim Tarihi: 08.07. 2016.
- İnternet: <https://tr.scribd.com/document/242734989/aesthetics-of-silence-pdf>. Erişim Tarihi: 16. 04. 2017.
- İnternet: <https://www.1tv.ru/doc/pro-zhizn-zamechatelnyh-lyudey/sasha-sokolov-posledniy-russkiy-pisatel-dokumentalnyy-film>. 10. 06. 2019.
- İnternet: <https://www.britannica.com/art/litterature-engagee>. Erişim Tarihi:17. 08. 2018.
- İnternet: <https://www.britannica.com/topic/cannibalism-human-behaviour>. Erişim Tarihi: 18.10.2019.
- İnternet: <https://www.britannica.com/topic/Girondin>. Erişim Tarihi: 29. 08. 2018.
- İnternet: <https://www.britannica.com/topic/hippie>. Erişim Tarihi: 11. 09. 2016.
- İnternet: <https://www.britannica.com/topic/Lost-Generation>. Erişim Tarihi: 24. 04. 2018.
- İnternet: <https://www.buro247.ru/news/culture/6-jun-2019-vladimir-sorokin-documentary.html>. 20. 03. 2019.
- İnternet: <https://www.dw.com/ru/задержанные-российской-таможней-картины-выставлены-в-дрездене-в-виде-репродукций/a-2557379>. Erişim Tarihi: 30.06. 2019.
- İnternet: https://www.e-reading.club/chapter.php/107028/12/Gurdzhiev__Vzglyady_iz_real%27nogo_mira.html. Erişim Tarihi: 12. 05. 2019.
- İnternet: <https://www.lexico.com/en/definition/vaishnava>. Erişim Tarihi: 25. 04. 2019.
- İnternet: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2018/02/02/75363-postpravda>. Erişim Tarihi: 20. 06. 2018.
- İnternet: <https://www.srkn.ru/interview/sredniowiecze-w-mercedesie.html>. Erişim Tarihi: 23. 05. 2019.
- İnternet: <https://www.svoboda.org/a/448946.html>. Erişim Tarihi: 11. 01. 2019.
- İnternet: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1989/09/28/wellspring-of-the-russian-writer/4b67ac7a-8ef3-44a7-be68-a49cd54529c3/>. Erişim Tarihi: 14. 08. 2018.
- İnternet: https://www.youtube.com/watch?v=00nqeQEt_Js. Erişim Tarihi: 30. 08. 2017.
- İnternet: <https://www.youtube.com/watch?v=iHY-zJBolyI>. Erişim Tarihi: 19. 05. 2018.

İnternet: <https://www.youtube.com/watch?v=iHY-zJBolyI>. Erişim Tarihi: 16. 06. 2018.

İnternet: https://www.youtube.com/watch?v=jkwAHRaEi_E. Erişim Tarihi: 27. 06. 2018.

İnternet: https://www.youtube.com/watch?v=jTFb57_3Wv0. Erişim Tarihi: 09. 10. 2018.

İnternet: <https://www.youtube.com/watch?v=LGNqZ8HPv0g>. Erişim Tarihi: 03. 04. 2019.

İnternet: <https://www.youtube.com/watch?v=pHSUACZPRWA>. Erişim Tarihi: 13. 07. 2018.

İnternet: İnternet: <https://www.youtube.com/watch?v=8uzRrYVWKY>. Erişim Tarihi: 01. 05. 2018.

İnternet: www.dic.nsf/dic_fwords/25990/ПАПАТЕКСТ

İnternet: <http://artsites.ucsc.edu/faculty/Gustafson/FILM%20162.W10/readings/foucault.author.pdf>. Erişim Tarihi: 25. 04. 2017.

İnternet: <http://graphics8.nytimes.com/images/blogs/learning/pdf/2010/19521116beatgen.pdf>. Erişim Tarihi: 17. 04. 2017.

İnternet: http://www.metinbal.net/metin_yayinlar/nominalizm_realizm_kavramcilik_Metin_Bal.htm. Erişim Tarihi: 22. 12. 2018.

İnternet: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=B%C4%B0L%C4%B0%C5%9E%C4%B0M. Erişim Tarihi: 14. 10. 2018.

İnternet: <https://books.google.com.tr/books?id=nFqCDQAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Иосиф+Бродский&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwiXoOjtzJDfAhWH2S wKHxj8AxY4ChDoATABegQIARAJ#v=onepage&q=Иосиф%20Бродский&f=false>. Erişim Tarihi: 09. 02. 2018.

İnternet: <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/nonconformist>. Erişim Tarihi: 19. 01. 2018.

İnternet: <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/phantasmagoria>. Erişim Tarihi: 26. 08. 2018.

İnternet: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20921/episode_id/1551589/video_id/1691274/. Erişim Tarihi: 10. 11. 2018.

Jameson, F. (1986) *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. Social Text*. No:15. USA: Duke University Press.

Jameson, F. (1991). *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press. USA

- Jameson, F. (2008). *Postmodernizm ya da Ge Kapitalizmin Kültürel Mantiğı*. (ev: Nuri Plmer-Abdlkadir Glc). Ankara: Nirengi Kitap.
- Jeannerod, D. (2011) French Studies: Literature, 2000 to the Present Day. *The Year's Work in Modern Language Studies*, Vol. 71
- Jencks, C. (1986) *What is Postmodernism?*. London Academy/New York: St. Martin Press.
- Jencks, C. (2007) *Critical Modernism. Where is Post-modernism Going?* Wiley Academy Press. Great Britain.
- Johson, B. D. (1987). Sasha Sokolov: A Literary Biography. *Canadian-American Slavic Studies*, 21 No: 3-4 (Fall-Winter) pp. 203-230.
- Kara, B. (2016) Modernizmden Postmodernizme Resim Picasso Işığında. *Cappadocia Journal of History and Social Sciences*. Cilt 1, sayı:6. Niğe mer Halisdemir Üniversitesi.
- Keller, S. (1999), *Trash Culture: Populer Culture and the Great Tradition*, University of California Press, USA.
- Kızılcelik, S. (1996) Postmodernizm *Dedikleri*. İstanbul: Saray Kitabevleri.
- Kızıler, F. (2006) Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk. Rize: SalkımSğt Yayınevi.
- Kincheloe, J. (2002) *The Sign of the Burger. Mc Donald's and the Culture of Power*. Philadelphia: Temple University Press.
- Klotz H. (1988). *The History of Postmodern Architecture*. (Trans: Radka Donell) Cambridge: The MIT Press.
- Korkmaz, R. (2007). Kara Kitap'taki Simgesel Dnş İmgelerinin Postmodernist Açıdan Yorumu. *Studia uralo-altaica*, 47, 361-372.
- Kropywianski, L. (2002). Victor Pelevin by Leo Kropywianski, *Bomb Magazine*, No79.
- Küçük, M. (2000) *Modernite Versus Postmodernite*. Vadi Yayınları, Ankara.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. (ev: Nilüfer Erdem). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ladenson, E. (2004) French Literature After Censorship. *L'Esprit Crateur*, Vol. 44, No. 3, After the Erotic.
- Laird, S. (1999). *Voices of Russian Literature. Interviews with Ten Contemporary Russian Writers*. New York: Oxford University Press.
- Laszlo, C. (1996). *Doğu Avrupa'da kş Senaryoları*. (ev: Tarık Demirkan). İstanbul: Kavram Yayınları.

- Levin, Harry (1960). What Was Modernism? *The Massachusetts Review*. Vol. 1, No. 4 (Summer, 1960), pp. 609-630.
- Lipovetsky, M. N. (1999). *Russian Postmodernist Fiction. Dialogue with Chaos*. Armonk, New York: M.E. Sharpe. USA: Academic Studies Press.
- Lipovetsky, M.N. & Wakamiya, L. R (2014). *Late and Post-Soviet Russian Literature: A Reader*. USA: Academic Studies Press.
- Litus, L. (2006). Sasha Sokolov's Journey from 'Samizdat' to Russia's Favourite 'Classic' : 1976-2006. *Canadian-American Slavic Studies*, 40 №: 2-3-4 (Summer-Fall-Winter) pp. 393-424.
- Locke, J. (2017) *Kelimelerin Suistimali* (Çev: Büşra Erdurucan). İstanbul: Tefrika Yayınları.
- Lunn, E. (1984). *Marxism and Modernism. An Historical Study of Lukacs, Brecht, Benjamin and Adorno*. University of California Press, California.
- Liotard, J. F. (1994). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. (Çev: Geoff Bennington-Brian Massumi). Manchester University, Manchester.
- MacGowan, C. (2004) *Tweentieth Century American Poetry*. USA: Blackwell Publishing.
- Malpas, S. (2005). *The Postmodern*. London: Routledge.
- Mason, F. (2009) *The A to Z of Postmodernist Literature and Theater*. UK: Scarecrow Press Inc.
- Matich, O. (1987). Sasha Sokolov and His Literary Context. *Canadian-American Slavic Studies*, 21 №: 3-4 (Fall-Winter) pp. 301-319.
- McCauley, M. (1993). *The Soviet Union: 1917-1991*. London-New York: Routledge.
- McCormick, R. (1991) Politics of the Self Feminism and the Postmodern in West German Literature and Film.
- Mcgowan, J.. (1991) *Postmodernism and It's Critics*. Cornell University Press. USA.
- Mcguigan J. (1999). *Modernity and Postmodern Culture*, Openstate University Press, England.
- McHale, B. (1992) *Constructing Postmodernism*. London: Routledge.
- Mızıkyan, A. (2012). Rosencrantz Ve Guildenstern Gerçekten Öldüler Mi Yoksa Zaten Ölü Müydüler?. *Litera* , 23 (2) , 23-38.
- Miller, H. J. (2002) *On Literature*. New York: Routledge
- Molnar, V. (2010) The Cultural Production of Locality: Reclaiming the 'European City' in Post-Wall Berlin. *International Journal of Urban and Regional Research*.34(2) pp. 281-309.

- Moran, B. (2010) *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nicollier, P. (1995) *La Déclaration des droits de l'Homme et du citoyen*. Fribourg.
- Nietzsche, F. (1983) *Untimely Meditations*. Trans: L. J. Hollingdale. Cambridge University Press: Cambridge.
- Nietzsche, F. (2005) *The Use and Abuse of History*. New York: Cosimo Inc.
- Osterwold, T. (2003) *Pop-Art*. Italy: Taschen.
- Özot Somuncuoğlu, G. (2009), *Postmodernizm ve Türk Edebiyatındaki Yansımaları*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi
- Parla, J. (2003). *Don Kişottan Bugüne Roman*. İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Parla, J. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Türk Romanı*. Türk Edebiyatı Tarihi. 4. Cilt. (Ed: Talat Sait Halman). İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Peters, M., Ghiradelli P. (2001) *Richard Rorty. Education, Philosophy, and Politics*. USA: Rowman& Littlefield Publishers Inc.
- Pierce, D., Jan de Voogd, P. (1996). *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*. Rodopi. Atlanta
- Rabinovitz, R. (1969). Sontag Revisited. *New York Magazine*, USA. 5 May, p.58-59.
- Raskin, J.. (2004) *American Scream. Allen Ginsberg's Howl and Making of Beat Generation*. University of California Press. USA.
- Rosenau, P. (1998) *Post-modernism and The Social Sciences*. Princeton, N.J. Princeton University Press.
- Rosenau, P. (2004). *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*. (Çev: Tuncay Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Rudé, F.E (1988) *The French Revolution* New York: Grove Press.
- Ruhrberg, K., Klaus H. (2000). *Art of 20th Century*. Köln: Taschen.
- Sağlık, Ş. (2010) *Popüler Roman Estetik Roman*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Saharov, A. (1974). Saharov'un İsyanları. (Çev: İvi Özerel). İstanbul: Nebioğlu Yayınevi.
- Sardar, Z. (2001) *Postmodernizm ve Öteki: Batı Kültürünün Yeni Emperyalizmi*. (Çev: Gökçe Kaçmaz) İstanbul: Söylem Yayınları.
- Sarup, M. (1997) *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm, Modernizm ve Postmodernizm*. (Çev: Baki Güçlü), Ark Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

- Schmid, U. (2000). Flowers of Evil: The Poetics of Monstrosity in Contemporary Russian Literature (Erofeev, Mamleev, Sokolov, Sorokin). *Russian Literature*, 48(2), pp. 205-222.)
- Scott, C. J. (1999). *Seeing Like a State: How Certain Scemes to Improve the Human Condition Have Failed*. USA: Yale University Press
- Sheppard, R. (2000). *Modernism-Dada-Postmodernism*. USA:Northwestern University Press.
- Sieber, H. (2017) *The Picaresque*. New York: Routledge.
- Sim, S. (2006) *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. (Çev: Mukadder Erkan-Ali Utku) Ankara: Babil Yayıncılık.
- Simmel, G. (2003) *Modern Kültürde Çatışma*. Çev: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Slethaug, G. E. (1993). *The Play of Double in Postmodern American Fiction*. Southern Illinois University Press. USA.
- Slocombe, W. (2006) *Nihilism and the Sublime Postmodern*. Great Britain: Routledge.
- Smethurst, P. (2000). *The Postmodern Chronotope. Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam: Rodopi.
- Smyth, E. (1991) *Introduction in Postmodernism and Contemporary Fiction*. London: B.T. Batsford.
- Stangos, N. (2003). *Concepts of Modern Art From Fauvism to Postmodernism*. Thames&Hudson, London.
- Stephenson, G. (2009) *The Daybreak Boys. Essays on the Literature of the Beat Generation*. Southern Illinois University Press. USA.
- Stepian, J. (2015). *British Pop-Art and Postmodernism*. UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Stoehr, I. R. (2001) *German Literature of Twentieth Century: From Aesteheticism to Postmodernism*. Camden House, USA.
- Şahin, V. (2010). Oğuz Atay'ın Anlatılarında Ben, Öteki ve Benlik. *Türk Dili*, 697.
- Şahinkaya, N. (2013). *Aleksandr Soljenitsın'ın "İvan Denisoviç'in Bir Günü" ve "Kanser Koşuşu" Adlı Eserlerinde Kişilik Çatışması*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Tatham, C. (1977) *Mythotherapy and Postmodern Fictions Performance in Postmodern Culture*. USA.
- Tester, K. (2002). *The Life and Times of Postmodernity*. London: Routledge.

- Thody, P. (1996). *Twentieth Century Literature. Critical Issues and Themes*, Mc Millan Press, London.
- Thompson, N. (1991) *Aydınlanma Çağı*. Çev: Jale Parla. İstanbul: Hürriyet.
- Thompson, W. (2004) *Postmodernism and History*. Palgrave and Mcmillan, USA.
- Toynbee, A. (1947), *A Study of History*. Oxford University Press, USA.
- Tuna, D. (1974). *Sovyetler Birliğinde İnsan Hakları ve Muhalifler*. Ankara: Şafak Matbaası.
- Van Voren, R. (2010). Political Abuse of Psychiatry-An Historical Overview, *Schizophrenia Bulletin*, vol.36, no:1, ss.33.
- Vattimo, G. (1999) *Modernliğin Sonu. Postmodern Kültürde Nihilizm ve Hermenötik*. (Çev: Şehabettin Yalçın) İstanbul: İz Yayıncılık.
- Vladiv-Glover, S. (2016). *The 1960s and The Rediscovery of the Other in Russian Culture. Andrei Bitov*. Russian Postmodernism.New Perspectives on Post-Soviet Literature. Second edition. New York: Berghahn Books.
- Waugh, P. (1992) *Postmodernism: A Reader*. Edward Arnold, England.
- Waugh, P. (2013) *Metafiction*. USA: Routledge.
- Wittgenstein, L. (2013). *Tractacus-Logicus Philosophicus*. (Çev: Oruç Aruoba). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve Sanat: Mimari, Sinema, Edebiyat, Tiyatro, Tasarım*. Algı Yayın, Ankara.
- Zamora, L., Faris, W. (2005) *Magical Realism: Theory, History, Community*. USA: Duke University Press.
- Žižek, S. (2016). *Yamuk Bakmak. Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. (Çev: Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Абдуллина, А Ш., Латыпова, Е. Э. (2016). Мир детства в малой прозе Л. У. Улицкой. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. No:8-2 (62). Tambov: Gramota.
- Авласенко, Г. П. (2018). *Птичьи разговоры*. Киев: Strelbytsky Multimedia Publishing.
- Амальрик, А. А. (1982). *Записки диссидента*. USA: Ardis.
- Андерсон, П. (2011). *Истоки постмодерна*. (Пер: А. Аполлонов) Territoriya Москва: территория будущего.
- Андреев, Л. Г. (2004) *Зарубежная литература XX. Века*. Москва: высшая школа.

- Аронов, М. М. (2010). *Александр Галич*. Москва-Ижевск: НИЦ «регулярная и хаотическая динамика», Институт компьютерных исследований.
- Аронов, М. М. (2015). *Александр Галич. Полная биография*. Москва: НЛО.
- Афанасьева, Л. П. (2012). Из истории оппозиционной общественной мысли в СССР. (1950-е первая половина 1980-х годов). *Вестник РГГУ*. Серия исторические науки. История России. No:4 (84). Москва: РГГУ.
- Балашов, Н. И. (1995) *Французская литература 1945-1990*. Москва: Наследие.
- Барт, Р. (1994) *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс.
- Бахтин, М. М. (1986) *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство.
- Бахтин, М. М. (2002). *Собрание сочинений в семи томах*. Т.6. *Проблемы поэтики Достоевского 1963 работы 1960-х - 1970-хх гг.* Москва: Русские словари, языки славянской культуры.
- Безбородов А. Б. , Елисеева Н. В. , Пивовар Е. И. (2016). Диссидентское движение в 1960—1980-е гг. // *Электронный научно-образовательный журнал «История»*.
- Белоконева, А. О. (2012).** Миф, имя, судьба героя в эстетике постмодернизма (На материале произведений В. О. Пелевина). *Вестник Кемеровского государственного университета.*, №3, Кемерово.
- Беляева, И. С. (2012) *Функциональный комментарий в литературе постмодернизма*. Москва: URSS.
- Библия (2010) *Новый завет. Послание к евреям*. 9: 16-17. Москва: Олма медиа групп.
- Битов, А. Г. (1997). Азарт, или неизбежность ненаписанного. *Звезда*, №:3.
- Битов, А.Г. (2013). *Все наизусть. Годовой творческий цикл*. Москва: издательство литературный совет.
- Битов, А.Г. (2014). *Пятое измерение: на границе времени и пространства : [эссе]* / Андрей Битов. - Москва : Астрель
- Богданова О. В. (2003). Постмодернизм: к истории явления и его органичности современному русскому литературному процессу. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Серия 2. История, (2), ст.73-88.
- Богданова, О. В (2001). *Современный литературный процесс. (К вопросу о постмодернизме в русской литературе 70-90-х годов XX века)* Спб: Филологический факультет Санкт-Петербургского университета.
- Вагеманс, Э. (2002). *Русская литература от Петра Великого до наших дней*. Москва: издательство РГГУ.

- Вагнер, Е. Н. (2007). *Национальные культурные мифы в литературе русского постмодернизма*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологического наука. Барнаул.
- Вайль, П. Л., Генис А. А. (1998). *60-е мир советского человека*. Москва:НЛО.
- Вайль, П. Л., Генис, А. А. (1982). *Современная русская проза*. USA: Эрмитаж.
- Вайль, П. Л., Генис, А. А. (1991). Уроки школы для дураков. *Синтаксис*. № 30. Ст. 96-107. Париж.
- Васильев, А. Д. (2013). *Игры в слова. Манипулятивные операции в текстах СМИ*. Спб: Златоуст.
- Велшь, В. (1992). Постмодерн. Генеалогия и значение одного спорного понятия. *Путь. Международный философский журнал*. № 1 (2) Москва.
- Генис, А. А. (1995)._Виктор Пелевин: границы и метаморфозы. *Знамя*, №12, ст.210-214
- Генис, А. А. (1997). Беседы о новой словесности. Беседа десятая: поле чудес: Виктор Пелевин. *Звезда*, №12, ст.230-233.
- Генис, А. А. (2003) *Сочинения в трех томах. Том 2. Расследования*. Екатеринбург: У-фактория.
- Глинтерщик, Р. (2000). *Современные русские писатели-постмодернисты: очерки новейшей русской литературы*. Каunas: Швиеса.
- Гонтар, М. (2006). Постмодернизм во Франции. Определение, критерии, периодизация. Ежегодник «Человек, образ и сущность» №: 1 (17). Москва.
- Гройс, Б. Е. (2013). *Gesamtkunswerk Сталина*. Москва: Ад маргинем пресс.
- Десятов, В. В., Карбышев, А. А. (2005). Система субъектов речи м романе Саши Соколова "Между Собакой И Волком". *Известия алтГУ*. №:4. Алтай: Алтайского государственного университета.
- Диваков, С. В. (2013). Познавший природы тетивы. О раннем творчестве Саши Соколова. *Вопросы литературы*. №1. Москва: Автономная некоммерческая организация Редакция журнала критики и литературоведения.
- Добренко, Е. А., Тихонов, Г. В. (2011). *История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи*. Москва: НЛО.
- Добротворская, К. А. (1999). Браток по разуму. (интервью для Vogue) «Vogue», № 9, Сентябрь, 1999 г. ст. 40-43.
- Евтушенко, Е. А. (1998). *Волчий билет*. Москва: Вагирус.

- Ерофеев, В. В (2004). *Со дна души*. Москва: Вагирус.
- Ерофеев, В. В (2005). *Записные книжки 1960-х годов*. Москва: Захаров.
- Ерофеев, В. В (2008). *Мой очень жизненный путь*. Москва: Вагирус.
- Ерофеев, В. В (2009). *Москва-Петушки*. Москва: Дом союз.
- Ерофеев, В. В. (1988). Памятник прошедшему времени. Андрей Битов. Пушкинский дом: Роман // *Октябрь*. № 6. С. 203–206.
- Ерофеев, В. В. (1995) *Оставьте мою душу в покое*. Москва: HGS.
- Ерофеев, В. В. (2015). *Энциклопедия русской души*. Москва: Рипол классик.
- Ефрон. И. А. (1898) *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. Том.25. Санкт-Петербург:
- Живая арктика, Хибины-Москва-Петушки*. (2005) №:1, Апатиты.
- Зорни, А. Л (1989). Насылающий ветер. Новый мир. 1989. № 12. ст. 251.
- Иванов, В.В., Паперный, З.С. (2000). *Мир Велимира Хлебникова. Статьи исследование 1911-1998*. Москва : Языки русской культуры.
- Казак, В. (1996). *Лексикон русской литературы XX века*. Москва РИК культура.
- Кизельватер. Г. (2014). *Переломные восьмидесятие в неофициальном искусстве СССР*. Москва: НЛО.
- Королёва. Н. В. (2010) Встречи в пути. Воспоминания. — *Звезда*, С. 334—335. СПб.
- Кристева, Ю. (2000) *Бахтин, слова, диалог и роман* (Пер: Косиков, Г.К.) Москва: Прогресс.
- Кристева, Ю. (2003). *Силы ужаса. Эссе об отращении*. Спб Алатейя.
- Кристева, Ю. (2004) *Избранные труды. Разрешение поэтики*. Москва: РОССПЭН
- Кристева, Ю.(2013). *Семиотика: Исследование по семианализу*. Москва: Академический проект.
- Курицын, В.И. (1994). К ситуации постмодернизма. *НЛО*, №: 11, Москва.
- Курицын, В.И. (2001) *Русский литературный постмодернизм*. Москва: Оги.
- Лейдерман, Н. Л, Липовецкий, М.Н (2003). *Современная русская литература 1950-1990-е годы*. Том.2, Москва: Академия.

- Лекманов, О. А., Свердлов, М. И. (2018). *Венедикт Ерофеев: Потусторонний*. Москва: АСТ.
- Лехин, И. В. (1949). *Словарь иностранных слов*. Москва: государственное издательство иностранных и национальных словарей.
- Липовецкий, М. Н. (2008). Паралогии. Трапсформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. Москва: НЛО.
- Липовецкий, М. Н., Калинин, И. А. (2018). «Это просто буквы на бумаге» Владимир Сорокин: после литературы. Москва: НЛО.
- Лихина, Н. Е. (1997). *Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм*. Калининград: Калининградский государственный университет.
- Лотман, Ю. М. (1970). *Структура художественного текста*. Москва: Искусство.
- Люсый, А. П. (2011). *Поэтика предвосхищения. Россия сквозь литературы, литература сквозь призму культурологии. Теоретическая комедия*. Москва: КМК.
- Макаров, А. А. (2006). *Власть и диссиденты. Из документов КГБ и ЦК КПСС*. Москва: Московская хельсинская группа.
- Малахов, Н.Я. (1986) *Модернизм: критические очерки*. Москва: изобразительное искусство.
- Мальцев, Ю. В. (1976). *Вольная русская литература. 1955-1975*. Frankfurt am Mein: Посев-Verlag.
- Маньковская, Н. Б. (2000). *Эстетика постмодернизма*. Спб: Алетейя.
- Маркова, Т. Н. (2005). Особый язык прозы В. Пелевина. *Русская речь*. №1.
- Морозов, А. С. (2017). Повествовательные особенности ранних произведений А. Битова (На материале сборника рассказов «Аптекарьский Остров» и романа «Он - Это Я» *Вестник Костромского Государственного Университета*. No:2.
- Нефагина, Г. Л. (2005). *Русская проза конца XX века*. Москва: флинта наука.
- Новиков, В. И. (2013). *Высоцкий*. Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1384. Москва: молодая гвардия.
- Новиков, В. И. (1988). Тайная свобода. *Знамя*. №3.
- Новиков, В. И. (1993). Точка поставленная вовремя . Владимир Новиков представляет постмодернистскую новеллистику. *Знамя*, № 2.

- Новикова, В. Г., Шарыпина, Т. А. (2008) *Очерки по истории зарубежной литературы XX века*. Часть 2. Н. Новгород.
- Новикова, В.Г (2008). *Очерки по истории зарубежной литературы*. Нижний Новгород: Ю.А. Николаев.
- Прохорова, Т. Г. (2005). *Постмодернизм в русской прозе*. Казан: Казанский государственный университет.
- Разувалова, А. И. (2015). Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. Москва: НЛО.
- Раскатова, Е. М. (2008)"«... Поворотный пункт в течении художественной жизни со многими последствиями...»:«Бульдозерная Выставка» 1974 Года Как форма диалога художественной интеллигенции и власти." *Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ*, выпуск 4, 138.
- Рассадин, С. (2001). *Русская литература от Фонвизина до Бродского*. Москва: Слово.
- Репенкова, М. М. (2010). *Вращающиеся зеркала. Постмодернизм в литературе Турции*. Москва: Восточная литература
- Розенблюм, О. (2015). Булат Окуджава и авторские песни. *Russian Literature*. Vol.77, Issue 2. Ст.175-195.
- Романовская, О. Е. (2012) *«Чужое» слова в русской постмодернистской прозе: монография*. Астрахан: Издательский дом «Астраханский университет».
- Руднев, В. П. (2005). *Словарь безумия*. Москва: независимая фирма «Класс»
- Рыбалченко, Т. Л. (2009). Кризис культурных моделей в сознании человека («Вальпургиева ночь или Шаги командора» Венедикта Ерофеева). *Филологический класс*, №21, ст.4-11. Урал: Уральский государственный педагогический университет.
- Салахова, А. Р. (2014). Патрик Зюскинд. История немецкой литературы. Новое и новейшее время. Москва: Российский государственный гуманитарный университет.
- Скатов, Н. Н. (2005). *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь*. том 1. Москва: Олма-пресс-инвест.
- Скоропанова, И. С. (2007). *Русская постмодернистская литература*. Москва: Флинта наука.
- Смагина, С. А. (2014). *Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960-х-1980-х гг.)* Москва: ВГИК.

- Соболев, Ю. В., Викторук, Е. Н. (2010), Repressive Poetics: Genesis and Representativeness. *Journal of Siberian Federal University*, no:3.
- Соколов А. В. (2007) Два поколения российской интеллигенции: шестидесятники и восьмидесятники // *Мир России*. Социология. Этнология. №3.
- Соколов, А. В. (2011). *Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Эссе*. Санкт-Петербург: Азбука.
- Сорокин, В. Г (2008). *Сердца четырех*. Москва: АСТ.
- Сорокин, В. Г. (2007). *Очередь*. Москва: Захаров.
- Суролина, Н. Р. (1999). *Русский концептуализм: онтологическая определенность пустот в языке и культуре*. Материалы межвузовской научной конференции «Русский постмодернизм» (Ставрополь, 5-6 июня 1998 г.). Ставрополь: Изд-во СГУ.
- Тарасов А. Н. (2009) Теория деконструкции как философско-теоретическая основа эстетики постмодернизма // *Философия и общество*. №1.
- Тикин, В. С. (2007). Общее и особенное в категориях соревнования и конкуренции. Известия высших учебных заведений. Поволжский регион.
- Тупицын, В. А. (1998). *Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века*. Москва: Ад маргинем.
- Фрейдкин, М. И. (2009). *Каша из топора*. Москва: Время.
- Фролов, Г. А. (2004) Постмодернизм в Германии (К проблеме национальной специфики) Русская и сопоставительная филология.–Казань: Казан. гос ун-т, *Экономический журнал*. Казан.
- Хренов, Н. А. (2008). Немецкая литература в эпоху постмодернизма // *Современная Европа*. 2008. №4 (36).
- Чугунов, Д. А (2013). Литература поиска (Постмодернизм в Германии и его преодоление). *Вестник Воронежского государственного университета*. №2, ст.103-105. Воронеж.
- Щербенок, А. В. (2005). *Деконструкция и классическая русская литература*. Москва: НЛО.
- Эко, Умберто. (2007) *Заметки на полях «Имени розы»* (Пер: Yelena Kostyukovič), Санкт-Петербург: Symposium.
- Эпштейн, М. Н. (2000). *Постмодерн в России. Литература и теория*. Москва: Издание Р. Элинина.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : ALPAY, Orçun
 Uyuğu : T.C.
 Doğum tarihi ve yeri :
 Medeni hali :
 Telefon :
 e-mail : alpay_orcun@hotmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Doktora	Gazi Üniversitesi	2019
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi	2013
Lisans	Ankara Üniversitesi DTCF	2009

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2016/...	Karadeniz Teknik Üniversitesi	Araştırma Görevlisi
2011/2016	Gazi Üniversitesi	Araştırma Görevlisi
2010/2011	Karadeniz Teknik Üniversitesi	Araştırma Görevlisi

DİĞER DERGİLERDE YAYINLANAN MAKALELER

Alpay O., "Venedikt Yerofeyev'in Aynasından Bir Protagonist: Moskova-Petuşki Poemasının Ölümsüz Kahramanı Veniçka ", Roman Kahramanları, ss.94-99, 2018

Alpay O., "The Irony Of Social Realism: Sots-Art As An Early Stage Of Russian Postmodernism", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, vol.10, pp.14-18, 2017

Alpay O., "Venedikt Yerofeyev'in "Moskova-Petuşki" Adlı Eserindeki İncil Yansımaları", International Journal of Social Sciences and Education Research, vol.1, pp.1416-1426, 2015.

HAKEMLİ KONGRE / SEMPOZYUMLARIN BİLDİRİ KİTAPLARINDA YER ALAN YAYINLAR

Alpay O., "Venedikt Yerofeyev'in Moskova Petuşki Eseri İle Jack Kerouac'ın Yolda Adlı Eserinin Yol Teması Açısından Karşılaştırması", VI. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi , Konya, Türkiye, 12-14 Ekim 2016, vol.1, no.1, pp.745-753.

Alpay O., "TOLSTOY'DA ÜÇ ÖLÜM: "İVAN İLYİÇ'İN ÖLÜMÜ, "ÜÇ ÖLÜM" VE "EFENDİ İLE UŞAĞI"", IV. Genç Bilim Adamları Sempozyumu, ANKARA, TÜRKİYE, 21-23 Mayıs 2012, cilt.1, ss.537-547.

KİTAP ve KİTAP BÖLÜMLERİ

Alpay O., "Sovyet Tarihinin Son Perdesi: Mihail Gorbaçov Dönemi Sovyet Dış Politikası", Liderlerin Sovyeti Devrimden Perestroykaya, Kaşoğlu, A., Ed., Çeviribilim Yayınları, İstanbul, ss.264-290, 2017.

Alpay O., "Barış ve Düşmanlık Arasında: XIV. Yüzyılda Trabzon ve Pontos Türk Çevresi" ", Türk Bizans İlişkileri ve Anadolu'nun Türkleşme Süreci, Can B, Pavli, İ, Ed., Kültür Bilimleri Akademisi Yayınları, İstanbul, ss.281-348, 2016.

Alpay O., "Malıy (Küçük) Tiyatro", Rus Tiyatrosu Gelenekselden Moderne, Öksüz G., Ed., Çeviribilim, İstanbul, ss.174-188, 2016.

Alpay O., "İspir ve Bayburt Kalelerindeki Kiliseler: Harem Hristiyanlığının Kalıntısı mı? ", Türk Bizans İlişkileri ve Anadolu'nun Türkleşme Süreci, Can B, Pavli, İ, Ed., Kültür Bilimleri Akademisi Yayınları, İstanbul, ss.332-349, 2016.

Alpay O., "Hakan Günday'ın Azil Romanı İle Dostoyevski'nin Öteki Romanında Benlik Sorunu", Prof Dr. Altan Aykut'a Armağan-Rus Dili ve Edebiyatının İzinde, Kaşoğlu A. , Ed., Çeviribilim, İstanbul, ss.38-51, 2016.

Alpay O., "Kızıla Boyanmış Bir Yazar ve Bir Kahraman: Nikolay Ostrovski ve Pavel Korçagin", Rusya'da Eylemin Sanatla Buluşması, Öksüz G., Ed., Çeviribilim, İstanbul, ss.162-170, 2014.

DİĞER YAYINLAR

Alpay O., "Sovyet Öykü Seçkisi/ Kutup Balı Mihail Mihayloviç Prişvin (Çev. Orçun Alpay) ", Diger, ss.45-75, 2017.



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

