T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
İTALYAN DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ALESSANDRO BARICCO'NUN OKYANUS DENİZ, KENT VE MR. GWYN ESERLERİNE SİMÜLAKR VE SİMÜLASYON KAVRAMLARININ YANSIMALARI

Yasemin KURTULUŞ TUNÇ
2501210383

TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi Cristiano BEDIN

İSTANBUL – 2024

ÖZ

ALESSANDRO BARICCO'NUN OKYANUS DENİZ, KENT VE MR. GWYN ESERLERİNE SİMÜLAKR VE SİMÜLASYON KAVRAMLARININ YANSIMALARI

YASEMİN KURTULUŞ TUNÇ

Bu çalışmanın amacı, Alessandro Baricco'nun **Okyanus Deniz, Kent** ve **Mr. Gwyn** isimli üç eserinde simülakr ve simülasyon kavramlarının incelenmesidir. Alessandro Baricco, Çağdaş İtalyan Edebiyatının en önemli isimlerinden biridir ve eserleri birçok dile çevrilmiştir. Bu sebeple tezin ilk bölümünde simülakr ve simülasyon kavramları üzerine fikirleri olan, farklı yüzyıllarda yaşamış olan birçok düşünürün görüşlerine yer verilerek bu iki kavramın geçmişten günümüze nasıl değiştiği ve nasıl ulaştığı çalışılmıştır. Buna ek olarak dünya edebiyatında bu iki kavramdan bahsedildiğinde akla gelen birkaç önemli edebî eserinde bu doğrultuda incelemesi verilmiştir. Üç ana bölümden oluşan çalışmanın ikinci bölümünde ise Alessandro Baricco'nun, birçok farklı alanda ve birçok farklı metin türünde ne tür konuları ele aldığı, edebiyatta ne tür bir sınıfa dahil edilebileceği ve yazarın yaşantısının, hayat görüşlerinin edebî tarzına yansımaları açıklanmaya çalışılmıştır. Nitekim Alessandro Baricco sadece edebiyatla değil, felsefeyle, müzikle, küreselleşme ile de ilgilenen çok yönlü bir yazardır. Çalışmanın son bölümünde ise tüm bu veriler ışığında **Okyanus Deniz, Kent** ve **Mr. Gwyn** isimli eserlerin anlatılarına yer verilerek simülakr ve simülasyon kavramlarıyla ilişkisi değerlendirilmiştir.

Anahtar sözcükler: Alessandro Baricco, Okyanus Deniz, Kent, Mr. Gwyn, İtalyan Edebiyatı, Simülakr ve Simülasyon

ABSTRACT

THE REFLECTIONS OF THE CONCEPTS OF SIMULACRUM AND SIMULATIONS ON ALESSANDRO BARICCO'S OCEAN SEA, CITY AND MR. GWYN

YASEMİN KURTULUŞ TUNÇ

This study aims to examine the concepts of simulacra and simulation in Alessandro Baricco's three works: **Ocean Sea, City** and **Mr. Gwyn**. Alessandro Baricco is one of the most important names of Contemporary Italian Literature and his works have been translated into many languages. For this reason, in the first part of the thesis, the views of many thinkers who have lived in different centuries and had ideas on the concepts of simulacra and simulation are included, and it was studied how these two concepts changed from the past to the present and how they reached the present. In addition, a few important literary works that come to mind when these two concepts are mentioned in world literature are examined. In the second part of the study, which consists of three main parts, it is tried to be explained what kind of topics Alessandro Baricco deals with in many different fields and many different text types, what kind of genre he can be included in the literature, and the reflections of the author's life and views on his literary style. Alessandro Baricco is a versatile writer who is interested not only in literature but also in philosophy, music, and globalization. In the last part of the study, in light of all these data, the narratives of the works named **Ocean Sea**, **City**, and **Mr**. **Gwyn** are included, and their relationship with the concepts of simulacra and simulation is evaluated.

Key Words: Alessandro Baricco, Ocean Sea, City, Mr. Gwyn, Italian Literature, Simulacra and Simulation

ÖNSÖZ

Simülakr ve **simülasyon** kavramları gerek günümüzde gerekse geçmişte oldukça önemli bir role sahip olmuş, birçok düşünürü ilgilendirmiş, birçok alanı kapsamış ve güncelliğini her daim sürdürmüştür. Bu iki kavram Antik Çağ'da Platon ve Aristoteles gibi isimlerin görüşlerini şekillendirip, ortaya görünen ve görünmeyen dünya ayrımını çıkartmaktayken, son yüzyılda Walter Benjamin, T.W. Adorno, Jean Baudrillard gibi isimlerin fikirleriyle daha geniş bir alana yayılarak kültür, tüketim, sanat gibi birçok alanı da kapsamıştır. Yaşadığımız çağ devam etmekte ve bu yüzden simülakr ve simülasyon kavramları da güncelliğini koruyarak değişimlerini sürdürmektedir.

Çalışmanın inceleme konusu olan **Okyanus Deniz**, **Kent** ve **Mr. Gwyn** isimli eserlerin yazarı ve günümüzde İtalyan edebiyatının en önemli isimlerinden biri olan Alessandro Baricco, eserlerinde simülakr ve simülasyon kavramlarına yer vermiş ve tüketim, sanat, felsefe, edebiyat alanları ile bu kavramların nasıl harmanlanabilir olduğunu göstermiştir. Onun eserleri günümüz toplumunu ve bu toplumun sorunları ile özelliklerini açığa çıkarmaktadır. İncelenen üç eserde simülakr ve simülasyon kavramları farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. **Okyanus Deniz**, **Kent** ve **Mr. Gwyn** romanları yaşadığımız döneme ait eserler olmaları sebebi ile içerisinde bulundurdukları konuları daha yakından gözlemlememize olanak sağlamıştır.

Çalışma sırasında karşılaştığım en büyük zorluk ise Alessandro Baricco ve eserleri ile ilgili kaynak yetersizliğiydi. Gerek İngilizce gerek İtalyanca gerekse Türkçede fazla çalışılmamış bir yazar olması kaynak taramasını zorlaştırsa da literatüre katkıda bulunma düşüncesi beni oldukça heyecanlandırmıştır. Bu sebeple özellikle Alessandro Baricco'nun fikirlerine, hayat görüşlerine yer vererek eserlerinde bu olguların nasıl şekillendiğini çalışmak istedim. Yine aynı sebeplerle çalışmanın çekirdeğini oluşturan **Okyanus Deniz**, **Kent** ve **Mr. Gwyn** romanlarının geniş bir özetine yer vermenin de uygun olacağını düşündüm. Simülakr ve simülasyon kavramlarını etkileyen felsefe, edebiyat, sanat gibi birçok farklı alandan önemli isimlerin düşüncelerine bu çalışmada yer vermek kendi bakış açımı geliştirmemi ve bunu yalnızca bu çalışmaya değil, aynı zamanda hayatıma da yansıtma imkânı tanıdı.

Yalnız bu çalışmada değil, aynı zamanda tüm lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca yardımlarını benden esirgemeyen, sabırla tüm tereddütlerime ışık tutan, saygı duyduğum tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Cristiano Bedin'e teşekkür etmek istiyorum. Manevi desteğini her zaman yanımda hissettiğim, bana benden daha çok inanan sevgili kuzenim Dr. Öğr. Üyesi Emel Koşar'a teşekkür ediyorum. Hayatımın önemli her anında yanımda olan, en büyük destekçilerim eşim Eray Tunç, anneannem Ruhiye Sertdemir ve annem Nesrin Sertdemir nezdinde tüm aileme teşekkür ediyorum. Son olarak her türlü sıkıntıda sığındığım sevgili dostlarıma da teşekkür etmek istiyorum. Saydığım isimler olmasaydı bu çalışma çok daha zorlayıcı olurdu.

Yasemin Kurtuluş Tunç

İstanbul, 2024

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **ii**

ABSTRACT ..... **iii**

ÖNSÖZ ..... **iv**

ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **vii**

KISALTMALAR LİSTESİ ..... **ix**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
SİMÜLAKR VE SİMÜLASYON KAVRAMLARININ
TARİHSEL SERÜVENİ: MAĞARA ALEGORİSİNDEN
SİMÜLASYON TEORİSİNE

1.1. İlkçağ'da Simülakr ve Simülasyon Kavramlarının Şekillenmesi……4

1.1.1. Platon ve Aristoteles Felsefesinde Taklit 4

1.1.2. Antik Roma Düşüncesinde Figura Kavramı 7

1.2. Orta Çağ ve Rönesans'ta Simülakr ve Simülasyon 9

1.2.1. İkonofil ve İkonoklazm Çerçevesinde Simülakr ve Simülasyon…… 9

1.2.2. Putlar ve Simülakrlar 12

1.3. 18. Ve 20. Yüzyıllar Arasında Simülakr ve Simülasyon..... 15

1.3.1. Numen, Fenomen, Simülakr ve Simülasyon 15

1.3.2. Yok Edilen Görünümler Dünyası 18

1.3.3. Yitirilen Aura..... 22

1.3.4. Simülakr ve Simülasyon Kıskacında Kültür..... 26

1.4. 20. Ve 21. Yüzyıllarda Simülakr ve Simülasyon 30

1.4.1. Çağdaş Dünyada Simülakr ve Simülasyon Kavramları..... 30

1.4.2.Simülakrların ve Simülasyonların Beslediği Yer-Değiller..... 43

1.5. Simülakr ve Simülasyon Kavramlarının Edebiyata Yansımaları..... 45

İKİNCİ BÖLÜM
KÜRESEL BİR YAZAR OLARAK
ALESSANDRO BARICCO

2.1. Edebiyatta Yeni Bir Soluk: Küresel Roman 60
2.2. Küresel Bir Yazar Olarak Alessandro Baricco 63

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ALESSANDRO BARICCO'NUN OKYANUS
DENİZ, KENT VE MR. GWYN ESERLERİNE
SİMÜLAKR VE SİMÜLASYON
KAVRAMLARININ YANSIMALARI

3.1. Okyanus Deniz 77
3.1.1. Okyanus Deniz'in Misafirleri ve Anlatı 77
3.1.2. Almayer Pansiyonu, Deniz, Diğer Yer-Değiller, Simülakr ve Simülasyon ……..... 88
3.2. Kent 98
3.2.1. Kent'in Sokaklarında Anlatı 98
3.2.2. Yerler, Yer-Değiller, Simülakr ve Simülasyon Dolu Kent 106
3.3. Mr. Gwyn 122
3.3.1. Mr. Gwyn'in Portresi 122
3.3.2. Kopyacılık ve Portreler Üzerine 129

SONUÇ 138

KAYNAKÇA 146

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: İmgenin aşamaları ……35
Şekil 2: Zanaat, Üretim ve Simülasyon Çağlarındaki Konu ve Kavramsal Geçişlerin Üçlü Yapısı…… 35

KISALTMALAR LİSTESİ

A.e/a.e. : Aynı eser/yer

a.g.e. : Adı geçen eser

a.y. : Yazara ait son zikredilen yer

Bkz. : Bakınız

Çev./Tr. : Çeviren

Haz./Ed. by : Editör/Hazırlayan

a cura di : Editör/Hazırlayan

v.d. : Ve diğerleri

No. : Sayı/Numara

C./Vol. : Cilt

s./p. : Sayfa

ss./pp. : Sayfalar

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, Alessandro Baricco'nun **Okyanus Deniz**, **Kent** ve **Mr. Gwyn** eserlerine **simülakr** ve **simülasyon** kavramlarının yansımalarını incelemektir. Ancak bu incelemeye geçilmeden önce kuramsal ve kavramsal bir zemin oluşturmak için, simülakr ve simülasyon kavramlarının Antik Çağ'dan günümüze kadar serüvenini sunmak ve geçirdiği değişimleri vurgulamak amaçlanmaktadır. Tarih boyunca simülakr ve simülasyon kavramları farklı düşünürler tarafından farklı şekillerde kullanılmış, günümüzdeki anlamını kazanana kadar farklı yollardan geçerek şekillenmiştir. Yaşadığımız çağda Jean Baudrillard'ın Simülakrlar ve Simülasyon isimli eserinden yola çıkarak konuştuğumuz, üzerine fikirler üretilen simülakr ve simülasyon kavramlarının tarihi aslında Antik Çağ'a kadar dayanmaktadır. Günümüz toplumunu da şekillendiren simülakr ve simülasyon kavramları, çok geniş bir alana yayıldığı için tarih boyunca serüvenini özetlemek oldukça zor ama bir o kadar da önemlidir. Çünkü bu kavramlar her çağın gerekliliklerine, sorunlarına, toplumlarına ışık tutmakta ve kendini sürekli geliştirmektedir. Günümüzde simülakr ve simülasyonla dolu bir dünyada yaşıyor olduğumuz için üzerine çalışılabilecek önemli bir konudur ve bu çalışmanın konusu olarak seçilmesinin nedeni de budur.

Edebiyat, felsefe, müzik gibi birçok alanla ilgilenen, çok yönlü bir yazar olan Alessandro Baricco, eserleriyle İtalyan edebiyatının en önemli isimlerinden biri haline gelmiştir. Alessandro Baricco, hem eleştirmenler hem de okurları tarafından sınıflandırılması zor bir yazardır. Çünkü o, yazar kimliğinin ötesinde birçok kimliği bulunan çok yönlü bir kişiliktir. Gianni Vattimo'nun öğrencisi olan Baricco, müzikolog, yönetmen, reklam yazarı, öğretmen gibi kimliklerinin yanında aynı zamanda geleceğin yazarlarını yetiştirmeyi hedefleyen **La Scuola Holden**'ın da kurucusudur. 1991'de yayımladığı ilk romanı **Öfke Şatoları**'nın ardından **Okyanus Deniz** (1993), **Bin Dokuz Yüz** (1994), **İpek** (1996), **Kent** (1999) gibi birçok romanı çeşitli ödüller almış, birçok dile çevrilmiş ve kitle iletişim araçlarının desteğini de arkasına alarak Çağdaş İtalyan edebiyatının oldukça önemli eserleri arasına girmiştir.

Bu çalışmanın birinci bölümünde, kuramsal ve kavramsal bir zemin hazırlamak için öncelikli olarak simülakr ve simülasyon kavramlarının, birçok farklı isimle anılsalar da tarih boyunca hangi aşamalardan geçtiği, hangi alanlarda değerlendirildiği ve nasıl bir değişim yaşadığını incelenecektir. Bu doğrultuda Platon, Aristoteles, Orta Çağ düşünürleri, Francis Bacon, Immanuel Kant, Nietzsche, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Marc Augé ve Jean Baudrillard gibi isimlerin görüşlerine yer verilecektir. Kültür, sanat, edebiyat alanlarında bu iki kavramın nasıl bir etkileşim içerisinde olduğu sunulacaktır. Elde edilecek bilgilerle, simülakr ve simülasyon kavramlarının dünya edebiyatındaki başka yazarlar tarafından nasıl ele alındığı ve eserlerine nasıl yansıtıldığı, genellikle hangi edebi türlerin bu kavramları içerdiği gösterilmeye çalışılacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, ilk olarak küresel roman kavramından bahsedilecektir. Küresel romanın ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı, hangi durumlarla şekillendiğinin çalışılması hedeflenecektir. Daha sonra, çalışmanın çekirdeğini oluşturan, incelenecek eserlerin yazarı Alessandro Baricco'nun hayatından ve eserlerinden bahsedilecektir. Bölümün başında verilen bilgiler üzerinden Alessandro Baricco ve küresellik ilişkisi kurulacaktır. Eserlerinde kullandığı öğeler, temalar, seçtiği dil, hayat görüşleri, çeşitli alanlardaki merakı incelenmeye çalışılacaktır. Bu bölümde Alessandro Baricco, yalnızca bir roman yazarı olarak ele alınmayacaktır. Bu doğrultuda hayatına ve sanat yaşamına yön veren olgulara değinilecek ve sadece edebî eserlerinde değil, makale, dergi, gazete gibi metin türlerinde yazdıklarına da yer verilecektir. Alessandro Baricco'nun eserlerinde tekrar eden unsurları, temaları çalışmak, eserlerine simülakr ve simülasyon kavramlarının yansımalarını incelemek açısından önemli olacaktır. Tüm bu bilgiler ışığında Alesandro Baricco'nun eserlerinde neden bu temaları seçtiğine açıklık getirilecektir.

Tezin üçüncü ve son bölümünde ise, birinci ve ikinci bölümdeki incelemelerin ışığında tezin ana konusunu oluşturan üç romanın incelemesi yapılacaktır. Gerek yazar gerekse eserleri hakkında fazla kaynak olmaması sebebiyle eserlerindeki olay örgüsüne ve simülakr ve simülasyon kavramlarının bu eserlerde nasıl şekillendiğine yer verilecektir. Bu sebeple üçüncü bölümün birinci alt başlığında **Okyanus Deniz** romanında anlatının nasıl şekillendiği, karakterler, önemli pasajlar özetlenecek ve

sonrasında bu eserde karşımıza çıkan simülakr ve simülasyon kavramlarından, bu kavramların ortaya çıkardığı, gerektirdiği diğer olgulardan bahsedilecektir. İkinci alt başlıkta incelenecek diğer eser ise 1999'da yayımlanan **Kent** romanı olacaktır. İlk bölüme benzer şekilde **Kent** romanının olay örgüsü verilerek şehir, insan, simülakr ve simülasyon ilişkisi incelenecektir. Üçüncü alt başlıkta ise incelenecek olan son roman **Mr. Gwyn** üzerine çalışılacaktır. **Mr. Gwyn**'in de geniş bir özeti verilerek bu eserdeki kopyacılıktan, sanatta ve edebiyatta karşımıza çıkan simülakr ve simülasyon kavramlarından bahsedilecektir.

Sonuç bölümünde, çalışma esnasında elde edilen tüm bulguların nihai bir değerlendirmesi yapılacak ve sunulacaktır. Bu çalışmada kullanacağım, Türkçe çevirisi olmayan İtalyanca ve İngilizce kaynakların tüm çevirileri tarafımca yapılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİMÜLAKR VE SİMÜLASYON KAVRAMLARININ TARİHSEL SERÜVENİ: MAĞARA ALEGORİSİNDEN SİMÜLASYON TEORİSİNE

1.1. İlkçağ' da Simülakr ve Simülasyon Kavramlarının Şekillenmesi

1.1.1. Platon ve Aristoteles Felsefesinde Taklit

Ahmet Cevizci, Felsefe Sözlüğü kitabında "Gerçeklik" kavramını şu şekilde tanımlar: "İdeal, koşullu, potansiyel ya da mümkün olana karşıt olarak, fiili, somut, olgusal ve zihinden bağımsız bir şekilde varoluşa sahip olan veya kurgusal, yanıltıcı, gerçek olmayan, yapay, fantezi ya da imgesel olana karşıt olarak, algıdan, zihinden bağımsız bir biçimde varolan, tözsel ve nesnel bir varoluşa sahip olan, şimdi fiilen varolan için kullanılır."[1]

Platon gerçekliği ele alırken iki ayrı dünya ileri sürer: Fenomenler dünyası ve idealar dünyası. Bu ayrım Platon felsefesinin temelini oluşturur. Platon'a göre idealar kalıcı ve değişmezdir, her şeyin bir ideası vardır. Duyularla algılanan fenomenler dünyası ise aldatıcı, yanıltıcıdır, hepsi birer taklitten ibarettir. Ona göre fenomenler dünyası olmadan idealar üretmek mümkündür ancak idealar dünyası olmadan fenomenler dünyasını üretmek imkansızdır.[2]

> "Platon'a göre taklidin objesi doğrudan doğruya bizi her yanımızdan saran nesneler, görünüşler dünyasıdır. Tek kelime ile **kosmos aistheos**'tur (duyulur dünya). Ama biliyoruz ki, Platon'a göre gerçek varlık (ontos on), idealar dünyasıdır, *kosmos neos*'tur. Buna göre, sanatın objesi olan fenomenler, aslında gerçekliği bulunmayan birtakım kopyalardır."[3]

[1] Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü,** İstanbul, Paradigma Yayınları, 1999,, s.710.
[2] Ahmet Cevizci, **İlkçağ Felsefesi Tarihi**, Bursa, Asa Yayınları, 2006, s.288
[3] İsmail Tunalı, **Grek Estetik'i**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2011, s. 81.

Gerçekliği kopyadan da az olan şeyler de vardır. Çünkü Tanrı'nı yarattıkları arasında sadece doğal nesneler yoktur ancak su gibi parlak yüzeylerde görünen nesnelerin yansımaları da vardır. Platon bunları **eidola** (görüntü) diye isimlendirir. Bu Eidola'ların gerçeklik derecesi ise oldukça azdır. Fenomenler dünyası idealar dünyasının bir yansıması olduğu için gerçeklikten bir derece uzaklaşmıştır; eidolar fenomenler dünyasındaki şeylerin yansımaları olduğu için ideaların kopyasının kopyasıdır.[4]

Platon'a göre duyularımızla algıladığımız hiçbir şey gerçek değildir, hepsi gerçek olan ideaların birer kopyası niteliğindedir. Platon bu kopyaların kopyalarını ürettikleri için sanatçıları da zararlı bulur ve onları ideal devletinde istemez.[5] Bu görüşüne örnek olarak **Devlet**'in onuncu kitabındaki sedir diyalogunu örnek gösterebiliriz. Platon bu diyalogda kopyanın üç aşamasından bahseder. Bir ressam bir sedirin ya da bir masanın resmini yaptığında kopyanın da kopyasını üretmiş olur. İlk aşamada bir sedir ideası vardır. Marangoz zihnindeki sedir ideasını kopyalayarak bir sedir yapar, böylece ideanın kopyasını yapmış olur. Ressam ise marangozun yaptığı sediri resmederek sedir ideasının kopyasının kopyasını üretmiş olur. Bu sebeple bir benzetmeci, bir aldatıcıdır. Sedir ideasının üç derece uzağını üretmiştir. Bu anlamda üç türlü sedir ortaya çıkmış olur: Tanrı'nın yaptığı asıl sedir, marangozun yaptığı sedir ve ressamın yaptığı sedir. Bir benzetmeci olan ressamın yaptığı sedirin hiçbir gerçekliği yoktur, sadece görünüşte bir sedirdir.[6]

Yine bunun gibi birçok diyalogdan Platon'un devletinde sanatçıları istemediği sonucuna varabiliriz. Platon'a göre sanat yanıltıcı bilgiler sunar ve ideaların sağladığı orijinal bilginin karşısında sadece ve sadece kötü bir taklit durumuna bürünür. Bu yüzden sanatçı insanları doğru yoldan ve doğru bilgiden uzaklaştırdığı için topluma zararlıdır.[7]

---

[4] Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, iletişim Yayınları, 2018, s. 21
[5] Platon, **Devlet,** Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s.337
[6] **A.e.**, s. 336-343.
[7] Tunalı, **a.g.e.**, s. 84-85.

Platon'un "mağara alegori"si Batı felsefesinin en önemli ayrımlarından birini sunan örneklerden biridir. İdealar ve fenomenler dünyası diyalektiğini bu alegori ile temellendirir. Bu alegoriyi kısaca şöyle özetleyebiliriz: Mağaranın içerisinde çocukluklarından beri zincire vurulmuş, kımıldayamayan, burunlarının ucundan başka bir yer göremeyen, sırtları mağaranın girişine dönük insanlar vardır. Arkalarında ise mağaranın dışarısında yüksek bir yerde yakılmış bir ateş ve bu ateş ile mağara arasından geçen dimdik bir yol vardır. Yol boyunca devam eden alçak bir duvarın arkasından ellerinde kuklalarla insanlar geçmektedir, bu taşıdıkları şeyler ise mağara duvarına yansır. Mağarada zincirlenmiş olanlar da ancak karşılarındaki duvara vuran gölgeleri görebilirler. Bu gölgeler onlara göre gerçektir. Bir gün mağaradaki insanlardan biri zincirlerinden kurtulur. Her şeyi olduğu gibi görür, gölgelerini gördüğü nesnelere gözleri acıyarak bakar. Gerçek nesneleri oluşturan gerçek nesneleri ve onları oluşturan gün ışığını görür.[8] Platon'a göre mağara duvarındaki gölgeler de gerçektir ancak daha gerçek olan gölgeleri üreten nesnelerdir. Bu ayrım daha az gerçek olanla daha çok gerçek olan arasındaki ayrımdır. Mağaranın dışındaki dünya idealar dünyasını temsil ederken, mağaranın içi fenomenler dünyasını temsil eder.

Gerçeklik dış dünyadaki şeylerin idealarıdır. İnsanın duyuları aracılığıyla algıladığı fenomenler dünyasında mutlak ve tutarlı hiçbir yön yoktur; her şey değişkendir. Bu yüzden "Durmadan değişen, daima bir oluş halinde bulunan duyu dünyası hakkında sağlam ve kesin bir bilgiden söz edemeyiz"[9] Beş duyumuz aracılığıyla algıladığımız nesneler idealar dünyasının bir yansımasıdır. Nihai amaç tikellerin bilgisinden tümelin bilgisine ulaşmaktır.

Platon, **Sofist**'inde iki tür imge oluşturmadan söz eder. Birincisi, aslını tam olarak kopyalamaya çalışan sadık bir reprodüksiyondur. İkincisi, kopyanın izleyicilere doğru görünmesini sağlamak için kasıtlı olarak çarpıtılmıştır. 235 e -236 b bölümleri arasında ise kopya sanatını tanımlar. En iyi kopyanın ölçülerine ve görünüşüne en sadık kalan olduğunu belirtse de tüm taklitlerin bu şekilde yapılmadığını ekler. Kopyanın tanımı içinse örneği sadık bir biçimde taklit eden ifadelerini kullanır. Bir kopyayı kopya değilmiş gibi göstereni ise aldatıcı bir görünüş yaratan uydurma sanat

[8] Platon, **a.g.e**., s.231-233.
[9] Moran, **a.g.e.,** s. 21.

olarak ifade eder. “Bir şeyi kopya olmamasına rağmen, kopya gibi gösterene aldatıcı görünüş demeyecek miyiz?”[10]

Aristoteles sanat üzerinden taklit kavramından bahseder, sanat bir taklit, **mimesis**tir. Tıpkı Platon gibi Aristoteles için de bütün sanat dalları taklittir ancak Platon felsefesinin aksine o, bunu bir zarar olarak görmez. Aristoteles’e göre sanat ahlaksal fayda sağlar ve insan taklit yoluyla öğrenir: “Daha çocukluktan başlayarak insanlar hem taklit etmeye eğilimlidir (öteki hayvanlardan taklide yatkınlığıyla ayrılır insanoğlu ve ilk bilgilerini taklit yoluyla edinir), hem de taklitten hoşlanırlar.”[11] Duyuları aldatıcı bulan Platon’a göre Aristoteles duyulara önem verir. Platon’un fenomenler dünyasının dışında bulunduğunu söylediği idealar Aristoteles’e göre fenomenler dünyasına aittirler.

Sanatçı hayatı olduğu gibi değil olması gerektiği gibi kopya eder. Olanı değil, olabilir olanı anlatır. Geneli ya da özü yansıtır. Dünyada sadece güzel ve hoş şeyler değil kaba ve kötü şeyler de vardır. Beklentimizin sanat eserinden zevk almak olması doğrultusunda, sanatçının bu hoşa gitmeyen şeyleri atması ve yalnız güzel olanı seçmesi doğrudur.[12] (Güzel ve iyi olanın belirlenmesi ise bu çalışmanın konusu olmadığından bu konulara değinilmeyecektir).

Bu bakış açısına göre denilebilir ki Aristoteles’e göre sanat oldukça olumlu bir anlama sahiptir, örneğin tragedyanın iyileştirici bir işlevi vardır.

1.1.2. Antik Roma Düşüncesinde Figura Kavramı

Figura temsil anlamına sahiptir, bir şeyin yerine geçmeyi ifade eder. Ancak sadece yerine geçmeyi ya da yer değiştirmeyi ifade etmez, aynı zamanda kendi gerçekliğine sahip bir figür olarak karşımıza çıkar. Örnekleri sebebiyle alegori, imge gibi kavramlara benzese de anlamsal olarak bu kavramlardan farklıdır.

[10] Platon, **Sofist**, Çev. Furkan Akderin, İstanbul, Say Yayınları, 2016.
[11] Aristoteles, **Poetika**, Çev. Samih Rifat, Can Yayınları, İstanbul, 2021, s.24.
[12] Moran, **a.g.e**. s.34.

Figura kavrakmı ilk defa kısaca Terenz ismiyle anılan Romalı oyun yazarı Pubius Terentius Afer'in eserlerinde **plastik form** anlamında kullanılmıştır. **Figura** kelimesi ise Latince **fingere** (yapmak, biçim vermek) fiilinden türetilmiştir. Bu durum da kavrama canlılık, değişkenlik gibi anlamlar yükler. Ancak figura kavramının esas dönüşümünde Marcus Terentius Varro, Titus Lucretius Carus ve Marcus Tullius Cicero'nun önemli rolleri vardır.[13]

Varro **figura** kavramını dış görünüş anlamında kullanmaktaydı. Zaten o dönemde aslında kalıp anlamına gelen **forma** sözcüğü ile figura sözcüğü aynı anlamda kullanılabiliyordu. Çünkü 'kalıbın içine dökülen şey, o kalıbın **figura**sını alıp çıkıyor.' Titus Lucretius ise ilk kez **figura** kavramını **simulacra** olarak kullanmıştır: gerçek nesnenin çevresini saran ve onun biçimini yansıtan anlamında. Böylelikle **figura** kavramı 'imgelemde olan' ve 'ölünün gölgesi' gibi anlamlara da sahip olmuştur. Denilebilir ki Titus Lucretius **figura** kavramını Pubius Terentius Afer'in kullandığı form anlamından, taklit ve kopya anlamına geçirmiştir.

Cicero, somut olan her şeyin, görünen ya da kendisini öyle gösteren her şeyin bir **figura**ya sahip olduğunu belirtmektedir. Publius Ovidius Naso ise **figura** kavramını **yansı** anlamında kullanmaktadır. Yansı anlamında kullandığı bu **figura**lar bazen yanıltıcı da olabilir. Marcus Vitrivius Pollio'da ise **figura** kavramı bazen mimari bir yapının kopyası anlamına gelmektedir. Yine çeşitli metinlerde **figura** kavramının gibi görünen anlamına sahip olduğu söylenebilir.[14]

Tertullian ile birlikte kavram farklı bir anlam kazanır. Tevrat'taki bazı kişileri İncil'deki kişilerin **figura**sı olarak görmektedir, onlar ileride gelecek olan kişilerin temsilidir. İsa'nın son akşam yemeğinde ekmek için söylediklerini, ekmeğin İsa'nın bedeninin bir figürü olduğu şeklinde yorumlamaktadır. Ona göre Musa, İsa'nın **figura**sı, yansımasıdır. İsa'da bu ilk **figura**nın tamamlanmasıdır. Augustinus'a göre ise İncil, Tevrat'ın yorumlanması değildir ancak yinelenen gerçeklikleri ortaya

[13] A. Sait Akçay, Auerbach ve "Figura" Kavramı. **Türk Dili**, Sayı: 808, Ankara, Türk Dil Kurumu, Nisan 2019, s. 65

[14] Erich Auerbach, **Figura (İçinde: Mimesis'i Okumaya Başlarken),** Çev. Fatma Erkman-Akerson, İstanbul, İthaki Yayınları, 2015, s.205-207.

konmasıdır.[15] Bu yüzden denilebilir ki Tevrat'taki kişiler İncil'deki kişilerin birer yansımasıdır.

> "Fakat yavaş yavaş figuranın somut biçim/ cisim olma özelliği, yerini imge, gerçekliğin kopyası olma özelliğine bırakır. **Figura** gerçeğin gölgesine dönüşür, mecazi anlam ağır basmaya başlar, figura bir çeşit derin anlama dönüşür. Ancak bu dönüşüm mutlak değildir, figura tüm anlamlarıyla kullanılmaya devam eder."[16]

4. ve 5. Yüzyıllarda **figura** oldukça somut anlamlarda kullanılmıştır. Daha önce bahsedilen **figura**ların gerçek değil, gerçekliğin birer imgesi/ kopyası oldukları belirtilmiştir.

1.2. Orta Çağ'da ve Rönesans'ta Simülakr ve Simülasyon

1.2.1. İkonofil ve İkonoklazm Çerçevesinde Simülakr ve Simülasyon

Bu dönemin teolojik yazılarında insanın, Tanrı'nın sureti ve benzerliğinin bir simülakr haline geldiği söylenir. Orta Çağ felsefesinde **per similitudinem** (benzerlik yoluyla) katılım evrenin temeliydi. Çünkü her varlık Tanrı'nın bir imgesi, temsili, yansımasıydı. Bu ruhsal yapı çoğunlukla görünüşler dünyasının dışındaydı.[17] Tasvirler, ikonalar, bu dönemde Tanrı'nın ve ilahi varlıkların görüntüleri, yansımaları olarak kabul görmüştür.

Yunanca **Eikon** sözcüğünden gelen ikon kelimesi tasvir yani imge anlamına gelmektedir. İkonalar Tanrı'nın ve azizlerin çoğunlukla ahşap üzerine boyanmış iki boyutlu tasvirleridir. Hristiyanlık öncesi dönemde pagan topluluklarda tanrı ve tanrıça kültü Hristiyanlık ile tamamen silinmemiş ancak zamanla Hristiyanlığa uygun bir şekil

[15] **A.e** s. 209-210.
[16] **A.e**., s.211.
[17] Owen Barfield, **Görünüşleri Kurtarmak**, Çev. Orhan Tuncay, İstanbul, Ketebe Yayınları, 2020, s.81.

alarak ikona tapınımının zeminini hazırlamıştır. Mitolojik karakterlerin yerini İsa, Meryem ve azizlerin tasvirleri, imgeleri almıştır. İkonalar özellikle VI. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Hıristiyan toplulukların bu dini tasvirlere düşkünlüğünün artması ve lider konumundaki kimseler için bir güç göstergesine dönüşmesiyle yaygın şekilde kullanılmaya başlanmıştır.[18] İkona inanışını etkileyen bir diğer unsurun ise Plotinos tarafından kurulan ve ikonaları temsil edilen kutsallığın bir yansıması olarak gören Yeni Platonculuk felsefesi olduğu söylenebilir.

Bu dönemde ikonalar üzerine tartışmalar **ikonofiller** (tasvir seviciler) ve **ikonoklastlar** (tasvir kırıcılar) olarak iki kutba ayrılmıştır. İkonoklazm kelimesi, yukarıda belirtildiği gibi Yunancada tasvir anlamına gelen **eikon** kelimesi ile kırmak, yıkmak anlamına gelen **klao** kelimesinin birleşiminden ortaya çıkan "tasvir kırmak" anlamına gelen bir kelimedir. Bu akımı destekleyenlere **ikonoklast** yani tasvir kırıcılar, ikona kullanımı destekleyenlere ise **ikonofil** yani tasvir seviciler denilmektedir.[19]

Kutsal tasvirlere karşı çıkmayan Hıristiyanlar, İncil'in bazı bölümlerini görselleştirerek öğretme aracı olarak ikonalara ve tasvirlere önemli bir anlam yüklemişlerdir. Böylece Hıristiyanlar ibadetlerinde dini imgeleri kullanmaya başlamışlardır. V. yüzyıldan itibaren ise bu tasvirlerin sayısı artmaya başlamış, gelecek yüzyıllarda ise tasvir artık Hıristiyanların günlük ibadetlerinin bir parçası haline gelmiştir.

Bizans İmparatorluğu'nda ikona kullanımın son sürat yaygınlaştığı zamanlarda, 629 yılında Troullos'ta toplanan **Quinisext Konsili**'nde İsa'nın kuzu imgesi ile tasvir edilmesi yasaklanmış, bundan böyle sadece insan suretinde tasvir edilmesine karar verilmiştir.[20]

İoannes Damaskenos dönemin tasvir destekçilerindendi. Ona göre imge, "orijinalin bir tıpkı basımı olmaması farkıyla orijinalin benzeri"[21] konumundaydı. Bu

[18] Timothy E. Gregory, **Bizans Tarihi**, Çev. Esra Ermert, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 207.
[19] Reiner Sörries, "Images", **The Encyclopedia of Christianity**, Wm. B Eerdmans Publishing Company, 2001, C. II, p. 659.
[20] Timothy E. Gregory, **a.g.e**., s. 207.
[21] **A.e**., s. 208.

dönemde ikonaların ilahi gücün bir tezahürü, bir yansıması olarak kabul edildiği söylenebilir. Tevrat ve İncil gibi kutsal kitaplardaki tarihsel olaylar, Aziz ve Havarilerin kıssaları ve Hz. İsa'yı anlatan tasvirler IV. Yüzyıldan itibaren artık sıradanlaşmıştır. V. yüzyıl ortalarına gelindiğinde ise bu hızlı yayılma kimilerince putperest bir harekete dönüşmüştür.

İkonalar kutsal dünyaya açılan bir kapı ve Tanrının yeryüzündeki yansımaları olarak kabul görüyordu. Zaman zaman öyle hayat buluyorlardı ki sanki gerçekmiş gibi üzerlerinde kan akabiliyor, ağlayabiliyor olduklarına dair etrafta efsaneler dolaşıyordu. Örneğin, Kıbrıs'ın güneyindeki bir kasabadaki bir kilisede Meryem Ana'nın bir tasviri bulunmaktadır. Bu tasvirde Meryem Ana ve kucağında bebek İsa vardır. Bir gün kiliseye giren birisi bu tasvire bir ok atar ve tasvirdeki Meryem Ana'nın bacağında kan akmaya başlar. Böylece denilebilir ki insanlar o dönemde tasviri sadece yansız bir resim olarak değil, temsil ettiği orijinal modeli gerçekmiş gibi benimsemektedir.[22] O halde ikonaların kendilerine tapılan kutsal varlıklara dönüşmüş oldukları belirtilebilir.

Tasvirler zamanla şifa dağıtan, mucize yaratan gibi unvanlara sahip olmuşlardır. Böylece tasvirler ilahi varlıkların yerine geçiyor, sanki ilahi varlığın kendisiymiş gibi anlam kazanıyor ve böylece birer put gibi görülüyordu. Bu tasvir kullanımının putperestliğe yol açtığı düşüncesi **ikonoklazm** hareketinin başlangıcı olarak görülebilir. Bu sebeple ikonoklastların temel kaygısı, Tanrının sahte imajlarına karşı çıkarak, Tanrı ve varlık kavramının saflığını korumaktır. Çünkü ikonofiller tarafından desteklenen bu tasvirler ne kadar gerçekliğin görüntüsünü ne kadar taklit ederse bu gerçeklik, gerçek boyutunu o kadar yitirecektir.[23] İkonoklastlara göre İncil'deki Tanrı buyrukları da putperestliği yasaklamıştır. İoannes Damaskenos ise bu konuda şunları demektedir:

> "Tasvirlere aşırı hürmet göstermenin putperestlik **idolatrie**'sinin bir yeni doğuşu olduğu mahiyetindeki suçlamayı redderken, neoplatonik anlamda tasviri bir sembol ve araç

[22] Jung Hye Lee, **Bizans Siyasi ve Sosyal Tarihinde Tasvir Kırıcılık (İkonolazma) Hareketinin BaşlangıçDönemi**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal bilimler Enstitüsü, 2004, s. 9.
[23] Mario Perniola, "La Società Dei Simulacri", **Agalma Rivista**, Vol. 20-21, Aprile 2011, p. 75.

sayan, İsa tasvirini ise tanrının insanlaşması dogmasına istinad ettirerek resim problemini Hristiyanlığın halas doktirini ile bağlayan nev'i şahsına münhasır bir **ikonosophie** ortaya atmaktadır."[24]

Yukarıda bahsedilen sebeplerle tasvir sorununun sadece bir kült sorunu değil, ama aynı zamanda felsefi bir sorun olduğu söylenebilir. Çünkü imgenin temel sorunu orijinal olanla ilişkisidir. İkonofiller için görüntü ile orijinal arasında, biçim ile ruh arasında, ikon ile Tanrı arasında bir özdeşlik, bir benzerlik ilişkisi ya da en azından metafiziksel bir bağlantı ilişkisi vardır. İkonoklastlar ise bu benzerliği, tasvirlerin ilahi güçlerin yansıması oluşunu tehlikeli bulur. Günümüzde tasvirler, ikonofiller, ikonoklastlar dini bir inanç aracılığıyla olmasa da bir hipergerçeklik boyutunda yeniden doğmuştur. Bu konuya çalışmanın ilerleyen bölümlerinde değinilecektir.

1.2.2. Putlar ve Simülakrlar

Francis Bacon, İngiliz empirizminin öncüsü ünlü filozoftur. Bacon'ın bakış açısının somut, pratik ve yararcı öğelerle belirlendiği söylenebilir. Ona göre bilim bir gelişme sürecidir, bilim sözcüklerle oynamaktansa doğanın özünü kavramalıdır. Doğada egemenlik sağlamanın şartı ise onu kendi bütünlüğüyle ele almak ve onu yöneten yasaları bilmektir. Bu yasaları bilmenin tek yolu ise zihindeki önyargılardan kurtulup tümevarım yöntemiyle hareket etmektir. Onun idoller (putlar) adını verdiği önyargılar, yanıltıcı düşünceler gerçeklik ve insan arasında duran en büyük engeldir. Yani bu idoller, bireyi doğru bilgiye ulaşmaktan alıkoyan önyargılardır. [25]

Bacon'a göre insan bazı putlar ile birtakım kuruntular üretmektedir. Zihni işgal eden bu putlar yapay ya da doğaldır.[26] Putlar teorisinde bir simülasyon algısı oluşturarak gerçekliğin yerini alan bir yanılsamadan söz edilmektedir. Francis Bacon aslında rasyonalist bir filozoftur. Doğa üzerinde üstünlük kurmanın bilim aracılığıyla gerçekleşeceğini savunmuştur. Bu yolda da deneysel bilgiyi kullanmıştır. Geçmiş

[24] Georg Ostrogorsky, **Bizans Devleti Tarihi**, Çev. Fikret Işıltan, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1991, s. 152.
[25] Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, ss. 96-97.
[26] Francis Bacon, **Novum Oganum**, Çev. Talip Kabadayı, Ankara, BilgeSu Yayıncılık, 2019, s.34.

felsefeyi bilgi konusunda yetersiz kaldığı düşüncesiyle eleştirir. Bacon doğa üzerindeki hakimiyetin yalnızca onu tanıyarak kurulabileceğini belirtir. Bu nedenle ilk olarak geçmişten günümüze taşıdığımız önyargılardan kurtulmak gerekmektedir.[27] Bacon işte tam bu önyargılar ve yanılgılarla ilgilenmiştir. Ona göre insanı esir eden ve araştırma yapmaktan alıkoyan putlar, sembolik olarak kalıplaşmış önyargıları temsil etmektedir. Çünkü bu putlar tıpkı birer tapınma nesnesi gibi vazgeçilmez, yerleşik düşüncelerdir.

Bacon'a göre insan zihni bu putlar ile kirlenmiştir ancak bunları kırarak bilimsel yöntemde başarıya ulaşılabilir. Doğa üstünde hakimiyet ancak bu putları kırarak gerçekleşebilir. Bacon bu putları dörde ayırmıştır:

> "İnsan zihinlerini tıkayan dört yanılsama türü vardır. Bir giriş olarak şunları isimlendireceğiz: İlk türe **kabile putları**; ikincisine mağara putları; üçüncüsüne **çarşı pazar** putları ve dördüncüsüne de **tiyatro putları** diyeceğiz." [28]

Bu dört put türü şu şekilde tanımlanmaktadır:

Kabile Putları: Bacon'a göre bu putlar tüm insanlarda bulunur. İnsanın kendini her şeyin ölçüsü olarak kabul etmesini bu put ile açıklamaktadır. Bacon'a göre insanın doğası gereği sahip olduğu, doğru karar vermesini engelleyen putlardır. Nesneleri kendimize benzetmemizin sebebi bu putlardır. Bu putlar ile nesneleri kendi ölçütlerimize göre algılar ve değerlendiririz. "İnsan anlığı şeylerden parıltılar alan ve şeylerin doğasıyla kendi doğasını iç içe geçiren, böylece de onu çarpıtan ve bozan eğri pürü bir ayna gibidir."[29] Bu putlar soy putları olarak da adlandırılabilir. İnsanın insana has özellikleri cansız nesnelere yüklemesiyle bağıntılıdırlar. Bu putlar da kendi içerisinde doğal ya da doğuştan putlar ve yapay putlar olarak ikiye ayrılır. Bu putların kaynakları "insan ruhunun tözünün düzenliliği ya da önyargıları ya sınırlılığı, ya dur

[27] Mine Kaya Keha, Modern Felsefenin Öncüleri: Descartes ve Bacon'da Yöntem Sorunu, **Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 56, 2016, ss.117-132.
[28] Bacon. **A.g.e**., s.55.
[29] **A.e**., s. 55.

durak bilmeyen devinimi, ya da duygulanımlarının sınırlı gücü, ya da izlenim tarzlarıdır.” [30]

Mağara Putları: Bu putlar kişilerin yanılsamalarıdır. Her bireyin kendine özel bir mağarası vardır. Bu her kişinin kendine özel yapısından, yetiştirilmesinden, arkadaşlıklarından, okuduğu eserlerden kaynaklanır. Bu insan ruhunun neredeyse rastgele olduğu sonucunu doğurur. İnsanlar bilgiyi küçük ve özel dünyalarda bulmaya çalışırlar.[31] Bacon bu putu öne sürerken şüphesiz Platon’un Mağara Alegorisinden etkilenmiştir. Bacon’a göre, her insan bir mağara içine hapsolmuştur. Doğa da mağarada bulunan her insan tarafından farklı şekilde algılanır. Yani her insan farklı bir bakış açısına sahiptir. Ayrıca, her insan farklı bir çerçevede yetişmektedir. Bu durumu Platon’un Mağara Alegorisi üzerinden açıklamak gerekirse mağara içerisine sızan ışıkla aydınlanan şeyler kişiden kişiye değişir ve bu algılananlar yanlıştır. Bu yanlış anlamalar da önyargılara sebep olur. Bu yüzden insan kendi huy ve alışkanlıkları ile ilişkili ortaya çıkardığı putları yıkmalıdır. Bu putlar insan doğasından kaynaklanmaz ancak kültür bağlamında oluşur. Bu yüzden bireylerin farklı hatıralarından, eğitimlerinden, cinsiyetlerinden kaynaklanan inançları ya da önyargıları yansıtırlar. [32]

Çarşı Pazar Putları: Bu putların kaynağı insan ilişkileridir ve bu yüzden dil ile alakalıdır. Dilde kelimelere yüklenen yanlış anlamlar insanı da yanlışa iter. Bu yüzden Çarşı Pazar putları en sık rastlanan putlardır. İnsanlar bu kelimelerin kendi zihinleri tarafından üretildiğini sanırlar ancak durum tam tersidir, bu kelimeler insan zihnini sarmıştır. Yanlış şekilde oluşturulan bu kelimeler zihni yanlış yönlendirerek şeylerin yanlış tanımlanması sonucunu doğurur. Bu putların, önyargıların insan düşüncesindeki etkisi ile alakalı oldukları söylenebilir. Bu yüzden Bacon dildeki belirsiz ya da yanlış anlamların varlığını göstermek istemektedir. [33]

Tiyatro Putları: Geçmişten gelen düşüncelere inanmanın sonucunda ortaya çıkan putlardır. Bunlar, dogmalar, adetler, simya gibi batıl inançlardan

[30] **A.e**., s.61.
[31] **A.e**., s, 56.
[32] M. Kaya Keha, **A.g.e**, s. 121.
[33] F. Bacon, **A.g.e**., s.56.

kaynaklanmaktadır. Bunlar tertip edilmiş ve uydurulmuştur. Bu putlarla kastedilmek istenilen yalnızca evrensel felsefeler değil ama aynı zamanda yerleşik bilimlerin ilke ve ilksavlarıdır.[34] Eskiden gelen felsefi sistemi yıkmak için oluşturulmuşlardır. Bacon tüm bu putları yıktıktan sonra bilimsel bir yöntem ortaya koymayı amaçlamıştır. Bacon'a göre;

> "İnsan, zihnini meşgul eden tüm bu yanılsamalardan ve sınırlamalardan kurtulmalı, doğaya ve dış gerçekliğe saf bir ruhla yönelim gerçekleştirmelidir. Ancak böylelikle nesnel gerçekliğe ve nesnenin kendi gerçekliğine ulaşılabilir. Bilimdeki nesnel gerçeklik, herkes için aynıyken, sanatta süjenin algısıyla ilişkilidir. Sanatta var olan bu algısal farklılık kendi içinde de farklılıklar ortaya koymakla birlikte, öznenin evrensel gerçekliği geride bırakarak kendi gerçekliğine yönelimi şeklinde görülmektedir." [35]

Bacon'ın putlar teorisinde yanılsamanın insanı gerçeklikten uzaklaştırması ya da gerçeği görmeyi engellemesi temeli vardır. Bacon, bu yanılsamaların insanı gerçeklikten uzaklaştırdığını iddia ederken mağara putlarını kullanmıştır. Bu putlar bireysel yanılgılara sebep olur. Kısacası bu putlar gerçeğin görülmesinde engellerdir.

1.3. 18. Ve 20. Yüzyıllarda Simülakr ve Simülasyon

1.3.1 Numen, Fenomen, Simülakr ve Simülasyon

Aydınlanma Çağı'nın önemli düşünürlerinden Immanuel Kant'ın felsefesi irdelendiğinde onun epistemoloji sorununu düşüncesinin merkezine yerleştirdiği söylenebilir. Bu yüzden zihne de oldukça önem vermiştir. İlk olarak akıl üzerinde durulması ve onun bir eleştirisinin yapılması gerektiğini düşünen Kant, bu yöntemle metafizik bilginin imkanını sorgularken aynı zamanda bilginin oluşum süreci ve yapısını araştırmaktadır.[36] Ona göre zihin ile şeyler tamamen uyumlu değildir. Bu

[34] **A.e**., s. 57.
[35] Tuba Gültekin, Ezgi Tokdil, "Francis Bacon'ın Putlar Kuramı Betimlemesinde Yeryüzü Sanatı Ve Yoksul Sanatta Söylem Üretimi". **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 52, 2017, 184.
[36] Bedia Akarsu, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1988, s.69.

yüzden görünüş ve gerçeklik arasındaki farka işaret etmiştir. Kant'ın felsefesi ikili bir yapıya sahiptir. Yapıtlarında oluşturduğu bu ikili görüş onun bütün felsefesini belirler.[37]

Kant felsefesinde bilgi hangi yolla ve hangi araçla nesnelere bağlanırsa bağlansın, bu bilgiye nesnelerle direkt bir iletişim içinde bulunduran şey görü olmak durumundadır. Bu bağlamda görü, "bir vasıta olarak düşünme"ye işaret eden temsildir. Nesneler anlama yetisinin kavramları ile de düşünülebilir. Görü tekil bir temsildir ve nesnelerin sahip oldukları kavramlardan ayrılır. Kavram ise temsiller genelidir. İlki tekil ve bireysel bir nesnenin temsili ile ilişkiliyken, ikincisi nesnelerin ortak niteliklerini temsil eder. Kant bu görüşünü şu şekilde dile getirmiştir: "Görüsüz kavramlar boş, kavramsız görüler kördür."[38] Bu ayrım Kant'ın görünüşler ve fenomenler ayrımının da öncüsüdür.[39]

Kant'ın felsefesinde **fenomen-numen** ayrımının önemli bir yeri vardır. Fenomenler, yani görüngüler, yalnızca tasarılardan ibarettir. Zıttı ise görünmeyen, kendi başına var olan (**Ding an sich**) yani numen kavramıdır. Kendinde şeyler, yani numenler, fenomenlere neden olur. Temsillerden, yansımalardan başka bir şey olmayan fenomenlerin kendiliklerinden mevcudiyetleri yoktur.[40] Bu durumda nesnelerin fenomenler ve numenler olarak ayrılması yani dünyanın da duyu ve zihin dünyası olarak ikiye ayrılması söz konusudur. Algılanamayan şeylerin aynı zamanda bilinemeyeceği de söylenebilir. İnsanlar tarafından bilinen şeyler numenler yani şeylerin kendileri değil, fenomenler yani şeylerin görünüşleridir. Bu bizden bağımsız bir şekilde var olan bir dış gerçekliğin varlığı anlamına gelir. Biz bu dış gerçekliği yalnızca bize göründüğü şekliyle bilebiliriz.[41]

Fenomen Yunanca görünüş anlamındaki **phainomenon**'dan gelir. Bilimsel olarak araştırılabilecek, gözlemlenebilen her nesne fenomendir. Görünüş, yani

[37] Immanuel Kant, **Seçilmiş Yazılar**, Haz. Ve Çev. Nejat Bozkurt, Bursa, Sentez Yayıncılık, 2015, s. 93.
[38] Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, s.399.
[39] Ümit Öztürk, "Eleştirel Felsefesi Bağlamında Kant'ın "Transendental Estetik"i", **Kaygı Dergisi**, Sayı: 20, 2013, s. 48.
[40] Allen W. Wood, **Kant**, Çev. Aliye Kovanlıkaya, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2009, s. 92.
[41] A. Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**., s. 489.

görünen şeydir. Fenomen, İlkçağ Yunan felsefesinde, akıl aracılığı ile kavranabilen gerçek nesnenin aksine, duyularla idrak edilen ya da kavranan nesne anlamına gelir. Kant ise bu terimi varoluşu özneye bağımlı olan ve bu yüzden özne tarafından kurulan bir nesne olarak tanımlar. Fenomenler dünyası, Platon'da akıl aracılığıyla kavranabilir olan idealar dünyasından farklı olarak duyu yoluyla algılayabildiğimiz görünüşler dünyasını tanımlar. Kant'ta bilinmesi mümkün olmayan kendinde şeyden, görünüşler dünyasına karşılık gelir.[42]

Numen ya da **Ding an sich**, yani kendinde olan şey ise tüm fenomenlerin temeli ve nedenidir. Düşüncenin dışında kalır ve hiçbir bilgi türüne konu olamaz. Fenomenin ötesindeki bilinemez ve tanımlanamaz gerçek bilgidir. Ne duyusal ne de entelektüeldir. Duyularla algılandığında numen olma özelliğini kaybederek fenomen haline bürünür. Var olduğu bilinir ancak neye benzediği bilinemez bir gerçekliktir. Kant bu kavramı fenomene karşıt bir şekilde, **gerçekliğin kendisi** olarak kullanmıştır. Bu yüzden Kant'ta numen, deneyimi aşan ve pratik akıl tarafından varsayılan nesne veya güç anlamında kullanılır.[43] Bilinebilen yalnızca nesnelerin görünüşleridir, kendinde ne oldukları bilinemez. Kendinde şeyler, yani numenler, fenomenlere karşıttır çünkü fenomen **belirdiği haliyle şey**dir. Kendinde şey bütün bilgimizin dışında yer alır çünkü biz sadece belirenleri bilebiliriz. [44]

Fenomenler dünyası yanılsamayı temsil eder ve bu yüzden gerçekliğe kıyasla ikincildir. Bu anlayış Platon ve Aristoteles üzerinden Aristotelesçi Orta Çağ geleneğine geçer ve Kant'a uzanır. Kant ile Platon arasındaki ilişki çok derindir ama önemli bir noktada ayrılırlar: Platon'da idelerin kurucu bir anlamı vardır ancak Kant onlara sadece düzenleyici ilkeler olarak bakar.[45]

Denilebilir ki Kant'ın ana hedefi Platon'un duyular ötesi dünyada var olan olarak tanımladığı ideaların kaynağını anlamaktır. Kant bu ideaların bizzat akıl tarafından üretildiği kanaatindedir. Bu ideaları iki bakımdan inceler. İlki olumsuz bir

[42] **A.e.**, ss. 341-342.
[43] **A.e**., s. 635.
[44] Gilles Deleuze, **Kant Üzerine 4 Ders**, Çev. Ulus Baker, Ankara, Öteki Yayınevi, 2000, s. 86.
[45] Theodor W. Adorno, "Aşkınsallık Kavramı Üzerine", Çev. Mine Haydaroğlu, **Cogito**, Sayı: 41- 42, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, ss. 76-77.

görüştür: İdealar, temsiller olarak yanılgıya yol açmaktadır çünkü aklımızdaki kaynaklarla idealara atfettiğimiz özellikleri nesnelerin özellikleriymiş gibi algılarız. İkincisi ise olumlu bir görüştür: Kant'a göre idealar deneysel bilginin düzenlenmesinde de önemli rol oynar, aklın ideaları deneylerin amaçlarının belirlenmesinde önemli bir role sahiptir.[46] Kant'a göre fenomen kavramının ise yepyeni bir anlamı ortaya çıkar. Artık fenomen Platon'daki gibi görünüş olmayı bırakmıştır. Fenomen duyulur deneyimin bize verdiği şeydir, ardında bir özün bulunacağı bir görünüş değil, belirdiği kadar beliren bir kavramdır, öznel ve sezgiseldir. [47]

1.3.2 Yok Edilen Görünümler Dünyası

Fikirleriyle simülakr ve simülasyon kavramlarının gelişmesine katkıda bulunan bir diğer isim ise Friedrich Nietzsche'dir. Sanat, felsefe, edebiyat gibi birçok alana da katkıda bulunmuştur. Hakikat, yanılgı, görüngü, metafizik gibi kavramlar üzerine düşünmüş, yazmış ve kendi yorumunu geliştirmiştir. Onun felsefesi de ikili bir ayrıma dayanır. Nietzsche tamamlayamadığı eseri **Güç İstenci**'nin ilk bölümünü **gerçek dünya** ve **görünen dünya** üzerine ayırmıştır. Nietzsche'ye göre deneyimlediğimiz dünya aldatıcı bir görünüm, geçici bir yanılgıdır.[48] **Güç İstenci**'nde bu görüşünü şu şekilde dile getirir:

> "Temelde son metafizikçiler hâlâ karşılaştırıldığında diğer şeylerin sahte göründüğü gerçek "gerçekliliği", "kendi içindeki nesneyi" aramaktadırlar. Açıkça bu idealin dışavurumu olmayan görünen dünyamızın "gerçek" olamayacağı— ve temelde nedeni olarak bizi metafizik dünyaya götürmediği— onların dogmasıdır." [49]

Eleştirisinin ucu **kavranabilir dünya** ve **duyumsal dünya** ayrımının kaynağı olan Kant'ın "kendinde şey" teorisine yönelmiştir. Nietzsche'ye göre Kant, Platon'la

[46] A. W. Wood, **a.g.e**. ss.107-110.
[47] Deleuze, **Kant Üzerine 4 Ders**, ss. 20-23.
[48] Jean Granier, **Nietzsche**, Çev. Işık Ergüden, Ankara, Dost Yayınevi, 2014, s.46.
[49] F. Nietzsche, **Güç İstenci**, Çev. Nilüfer Epçeli, İstanbul, Say Yayınları, 2010, s. 34.

başlayan ve bizi aldatarak yanlış yollara saptıran duyulara teslim olmuş bir düşünceyi sürdürmektedir. Duyular bizim dünya tasarımımızın yanılsamalarından sorumludur.[50] Gerçekliği mi yoksa onun bir parçasını mı bildiğimizden asla emin olamayız. Bu yüzden Nietzsche, Kant'ın önerdiği **kendinde şeyler**i reddederek bütünün geçerliliğini sorgular. Ona göre sahip olduğumuz hakikat insan yapımıdır.[51]

Nietzsche'ye göre yanılsama ve hakikat hep bir çekişme içerisindedir ve yanılsamalar, görünüşler hayatımızın içinde, **yaşayan** şeylerdir: "Bana göre görünüş, etkin olanın ve yaşayanın kendisidir; kendinle alay etmeye kadar giden ve bana şunları hissettiren: Burada bir görünüşten, bir yanlıştan, ruhun dansından başka bir şey yoktur."[52] Yaşamla bir arada bulunan, hayatımızın içinde yaşayan bu yanılsamalar sanatı da etkilemektedir. Nietzsche için ise sanat bir üretimdir çünkü bir madde biçimler ve figürler halinde düzenlendiğinde ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda sanat, görünümlerin ve yanılsamaların örtüsüdür çünkü biçimlerin yaratıldığı özü arka planda bırakmaktadır. Böylece yaşamı koruyan ve mümkün kılan bu sanat yanılsamalarıdır.[53]

Görünüş ve gerçekliğe geri dönecek olursak Nietzsche, Batı düşüncesinin kaynağının Platon'un fikirleri olduğu görüşündedir. Bu değerlerin kaynağı duyu üstü olan idealar dünyasıdır ve bunlar insanlığı nihilizme sürüklemektedir. Nietzsche'ye göre bu değerler güç istencinden kaynaklanmaktadır. Çünkü insanlar güç için ulaşılamaz olan öteki bir dünya yaratmışlardır. Bu yüzden Nietzsche bu değerlerin yıkılması gereken putlar olduğunu düşünmektedir. Ancak ona göre "gerçeklikten daha fazla put vardır bu dünyada."[54] Hakiki dünya dediğimiz şey görünüşteki dünyanın üzerine serilmiş bir örtü, bir yalandır yalnızca. Nietzsche, **Putların Alacakaranlığı** eserinde bu konu üzerine dört önermede bulunur:

[50] J. Grenier, **a.g.e**, s.50.
[51] Abraham Wolf, **Nietzsche'nin Felsefesi**, Çev. Sebahattin Çevikbaş- H. Subhi Erdem, Erzurum, Babil Yayınları, 2003, s.76-77.
[52] F. Nietzsche, **Şen Bilim**, Çev. Ahmet İnam, İstanbul, Say Yayınları, 2011, s. 61.
[53] A. Wolf, **a.g.e**., ss. 98-99.
[54] F. Nietzsche, **Putların Alacakaranlığı**, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2021, s. 1.

> "Birinci önerme: Bu dünyanın görünüşte olarak tanımlanmasında gösterilen gerekçeler, asıl onun gerçekliğini temellendirirler- başka türden bir gerçeklik, kesinlikle kanıtlanamaz. İkinci önerme: Şeylerin "hakiki varlığına" verilmiş olan kıstaslar, var olmayışın, hiçliğin kıstaslarıdır- "hakiki dünya" gerçek dünyayla çelişme üzerine kurulmuştur: aslında, yalnızca ahlaksal- optik bir yanılgıdan ibaret olduğu için görünüşte bir dünyadır. Üçüncü önerme: Bu dünyadan "başka" bir dünya masalı uydurmanın, -içimizde yaşamın karalanması, küçülmesi, kuşkulu hale sokulması yönünde bir içgüdünün egemen olmadığını varsayarsak- hiçbir anlamı yoktur: aksi halde yaşamdan "başka", "daha iyi" bir yaşamın hayaliyle intikam almış oluruz. Dördüncü önerme: Dünyayı "hakiki" ve "görünüşte" dünyalara ayırmak yalnızca dekadansın bir telkinidir- çökmekte olan yaşamın bir belirtisidir… Sanatçının görünüşe gerçeklikten daha büyük bir değer vermesi, bu önermeye bir itiraz oluşturmaz. Çünkü burada "görünüş" bir kez daha gerçeklik anlamındadır…"[55]

Nietzsche zamanla ilgisini ahlaki problemlere de yöneltmiştir. Platon iyi ve kötünün idealar dünyasında olduğunu savunurken Nietzsche'ye göre bu kavramlar insan eylemlerinde bulunur. Nietzsche'nin felsefesi kendi belirttiği üzere tersine çevrilmiş bir Platonculuktur. Platonculuğu yıkma fikrini ortaya atan da Nietzsche'nin kendisidir. Çünkü ideal olanın gerçek hale gelmesi, Nietzsche'ye göre, Platon'un adı ve eseriyle bağlantılıdır.[56] Platon için duyuüstü olan dünya hakiki dünyadır, yukarıdadır. Duyusal olan dünya ise aşağıda görünür olarak durur. Nietzsche'nin tersine çevirmesinden sonra duyusal olan görünür dünya yukarıda ve duyuüstü dediğimiz, hakiki dünya olan idealar dünyası aşağıda bulunmaktadır. Hakiki dünya ve görünen dünya kavramlarından söz etmek bile Platon'un diliyle konuşmaktır. [57]

Putların Alacakaranlığı eserindeki **Hakiki dünya sonunda nasıl masal oldu. Bir yanılgının tarihi.** Başlıklı bölümde Nietzsche, Platon felsefesinin tarihini ve ondan çıkan altı bölümü şöyle sıralar:

> "1. Hakiki dünya bilge, dindar, erdemli kişi için ulaşılabilir – kendisi o dünyanın içinde yaşar, kendisi o dünyadır.
>
> 2. Hakiki dünya, şimdi ulaşılamaz, ama bilge, dindar, erdemli kişiye vaat edilmişti.
>
> 3.Hakiki dünya, ulaşılamaz, kanıtlanamaz, vaat edilemez, ama şimdiden bir avuntu, bir yükümlülük, bir buyruk olarak düşünülmüştür.

[55] **A.e**., ss. 23-24.
[56] M. Perniola, **a.g.e**., p. 42.
[57] Martin Heidegger, "Nietzsche'nin Platonculuğu Tersine Çevirmesi", Çev. Oruç Aruoba, **Cogito**, Sayı: 25, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, ss. 134-135.

4. Hakiki dünya – ulaşılmaz? En azından ulaşılmadı. Ulaşılmadığı için bilinmiyor da. Dolayısıyla avutucu, kurtarıcı, yükümleyici de değil: bilinmeyen bir şey bizi neye yükümleyeblir ki?"

5. 'Hakiki dünya' – artık hiçbir şeye yaramayan, daha fazla yükümleyici bile olmayan bir fikir,- yararsız, gereksizleşmiş bir fikir, dolayısıyla çürütülmüş bir fikir: ortadan kaldıralım onu!

6. Hakiki dünyayı ortadan kaldırdık: hangi dünya kaldı geriye? Belki görünüşteki dünya?... Ama olamaz hakiki dünya ile birlikte bu görünüşteki dünyayı da ortadan kaldırdık!" [58]

Nietzsche'nin altı bölüme ayırdığı bu sıralamalar üzerinden Platon felsefesinin tarih boyunca yayılması ve felsefi etkileri incelenebilir. Birinci bölümde ortada henüz hakiki dünya bir problem üretmemiştir, yani bu bölümde dünya henüz Platon felsefesinde göreceğimiz şekle bürünmemiştir. Erdemli kişi için ulaşılabilir ifadesinden de anlaşılabileceği üzere dünya ve insan ilişkisi üzerine durulmaktadır. İkinci bölümde ise dünyanın ulaşılamaz olduğunun ve yalnızca erdemli kişiye vaat edilişinin belirtilmesinden yola çıkarak hakiki dünya ile duyusal dünya ayrımının belirdiği ve böylece Platon felsefesinin oluştuğu yorumu yapılabilir. Üçüncü bölümde ise hakiki dünyanın bir buyruk olarak düşünülmesi, Platon felsefesinin Kant felsefesiyle büründüğü biçimi işaret etmekte denilebilir. Dördüncü bölüm Kant'ın ana önermesinin bilinemezliği ile hareket etmektedir. Öyle ki duyuüstü dediğimiz bilgi ulaşılamaz ise, ona dair hiçbir şey de bilinmez. Bu sebeple duyuüstü bilgiye dair olumlu ya da olumsuz bir karara varılamaz görüşü dördüncü bölümü tanımlamaktadır. Beşinci bölümde Nietzsche'nin hakiki dünyayı tırnak içinde yazması, onun felsefesinin ilk ve belki de en önemli ayrımını müjdeliyor olduğunu belirtilebilir. Bu bölümde duyuüstü dünyanın, hakiki dünya olarak ortadan kalkması ile Platonculuk da aşılmıştır. Ancak görünümler dünyası hala mevcudiyetini sürdürmektedir. Son bölüm olan altıncı bölümde ise Nietzsche nihayet kendi felsefesinin son bölümünü ortaya koymuştur. Çünkü Heidegger'in belirttiği üzere "Görünür dünya, ne olursa olsun ancak hakikisinin karşıtı olmakla olabilir. Beriki düşmüşse, görünürü de düşmek

[58] F. Nietzsche, **Putların Alacakaranlığı**, ss. 25-26.

zorundadır. Ancak o zaman Platonculuk asılmış; yani, öylesine çevrilmiş olur ki, felsefi düşünme onun içinden dönüp çıkmış olur."[59]

1.3.3 Yitirilen Aura

Günümüzde her şey çok çabuk üretilmekte ve buna paralel olarak çok çabuk tüketilmektedir. Sanat eseri de bundan nasibini almıştır. Benjamin sanatta yaşanılan değişimleri **aura**nın yitirilişine bağlamaktadır. Walter Benjamin'in **aura** kavramı, **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi** (1931) ve **Teknik Olarak Yeniden- Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı** (1936) çalışmalarında önemli bir yere sahiptir. Kendi deyimiyle "Bir sanat yapıtı her zaman yeniden- üretilebilir olmuştur. İnsan elinden çıkma nesneler yine insanlar tarafından her zaman kopyalanmıştır."[60] Walter Benjamin, sanat yapıtına ait biriciklik kavramı üzerinde durarak, teknik olarak yeniden üretilen, kopyalanan eserlerde artık böyle bir özelliğin, yani **aura**nın olamayacağından söz etmektedir. "En kusursuz yeniden-üretimde dahi eksik bir şey vardır: sanat yapıtının şimdiliği- belirli bir mekandaki özgün mevcudiyeti. Yapıtın nesnesi olduğu tarihçenin izini taşıyan şey, işte, bu özgün mevcudiyetidir- ve yalnızca budur."[61] Sanat eserinin sahip olduğu **aura**yı, o sanat eserinin buradalığı ve biricikliği olarak tanımlamaktadır. Sanat eserinin sınırsız kez yeniden üretilmesi ile birlikte **aura**sı da kaybolmaktadır. "Teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağında sanat yapıtında solan şey, bizzat sanat yapıtının aura'sıdır."[62] Bu yeniden- üretilebilirlik sayesinde bir şeyin asıl varlığının yerine çok sayıda kopya konmaktadır. Böylece eşsiz bir varoluşun, biricikliğin yerini kopyaların, simülakrların aldığı, bu simülakrların ise simülasyonları oluşturduğu öne sürülebilir.

Benjamin'in çalışması **aura**ya sahip geleneksel sanat yapıtı ile bu yapıtın teknik olarak kopyalanabildiği bir karşıtlığa dayanmaktadır. **Aura**, biricikliği ve alımlayıcıya göre bir estetik duyguyu harekete geçirir, ancak kopyalama sistemi ile

[59] M. Heidegger, **a.g.e**., s. 135.
[60] Walter Benjamin, **Teknik Olarak Yeniden- Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı,** Çev. Gökhan Sarı, İstanbul, Zeplin Kitap, 2015, s. 11.
[61] **A.e**. s. 13.
[62] **A.e**. s. 15.

birlikte sanat yapıtı topluma yakınlaşır.[63] Bir sanat eserinin biricikliği, onun geleneğin dokusuna işlemiş olan yerleşikliğinden ayrılmaz. Antik Çağ'dan kalma, saygı duyulan bir heykel, Orta Çağ'ın din adamlarınca uğursuz bir put olarak kabul edilir. Ancak iki dönemin de ortak özelliği heykelin biricikliğinin, yani **aura**sının kabulüdür. Sanat eserinin biricikliği onun asıl kullanım değerinin gerçekleştiği yerde aranmalıdır.[64]

Walter Benjamin, teknik kopyanın sanat eserinin **aura**sını yok ettiğini ama bunu yaparken eseri bir gösteriye dönüştürdüğünü belirtmiştir. Onun işaret ettiği gibi, artık toplumda sanatın rolü değişmiş, teknik yeniden üretim çağına girilmiştir. Böylece sanat yeni bir anlam kazanarak değişime uğramıştır. Sanatın temsil biçimi artık **aura** değil gösteridir: "Sanat yapıtı kendini gösteriye çevirmediği sürece, bir değeri ya da çekiciliği yoktur."[65] Rachel Dini Benjamin'in Teknik Olarak Yeniden- Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı eserinin bir tahlilini sunduğu çalışmasında şunları söyler:

> "Bir sanat eseri, bir kitapta göründüğünde veya bir kartpostal olarak çoğaltılabildiğinde, insanların o eseri görmek için dünyanın her yerinden gelerek ziyaret ettiği belirli bir yeri işgal eden bir nesne olarak konumunun biricikliğine zarar verir. Yeniden üretim, modern çağdaki sanat eserinin el değiştirebilmesine, duvara sabitlenmesine, uzak bir akrabaya gönderilmesine, kahve reklamlarıyla yan yana getirilmesine izin verir."[66]

Sanat eseri teknik olarak yeniden üretilebilir olmasıyla seyircisinin ayağına gitmeye başlamıştır ve bunu kendi kopyası ile gerçekleştirir. Benjamin bu durumu **demokratikleşme** olarak ifade eder. Yeniden üretim, hem 'demokratikleşme'yi hem de 'kitleselleşme'yi beraberinde getirmiştir. Tekniğin olanaklarıyla sanat eserinin birden çok kez kopyalanabiliyor oluşu, sanat eserini kitlelere daha hızlı ulaştırmış bu da sanatta büyük değişimlere sebebiyet vermiştir. Sanat eseri tarihsel olarak sahip olduğu ritüellik ve geleneksellikten koparak biricikliğini, Benjamin'in deyimiyle **aura**sını kaybetmiştir. Sanat eserinin teknik yoldan yeniden üretilebilirliği onu dini

---

[63] Mario Perniola, **Sanat ve Gölgesi- Sanattan Geriye Ne Kaldı?**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 68.
[64] W. Benjamin, **A.g.e**., ss.19-20.
[65] Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s. 106.
[66] Rachel Dini, **Walter Benjamin'in Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri**, Çev. Onur Yiğit, İstanbul, Ketebe Yayınları, 2021, s. 34-35.

anlamlarından koparak sanat politikasına dönüştürmüştür. Sanat eserinin sergilenme imkanları da artmıştır. Sanat eserleri yeniden üretilerek evlere kadar gelmiştir:

> "Benjamin'e göre sanat yapıtının törensel işlevinin kaynağı olan kutsallığını, kült değerini terk edip, teknik yeniden çoğaltımla daha çok insana ulaşması -müziğin artık sadece kiliselerde ayinler sırasında değil, evlerde de dinlenebilir olması- bir tür demokratikleşme hareketidir."[67]

Benjamin'e göre fotoğraf ve sinema, 20. Yüzyılın sanat biçimleridir. Bu iki sanat algılarımızı da etkiler. Fotoğrafın bulunmasıyla birlikte ortaya çıkan her şeyi fotoğraflama isteği tüketim kültürü ile ilişkili bir olgudur. Tüketilen görüntüler de yeni görüntülere ihtiyacı doğurur. Bu da görüntünün kopyasının ortaya çıkmasına sebep olur:

> "Dünya tarihinde ilk defa, teknik olarak yeniden-üretilebilirlik sayesinde sanat yapıtı ritüele olan parazit bağımlılığından kurtulmaktadır. Yeniden-üretilen yapıt, gün geçtikçe artan miktarda, yeniden- üretim için tasarlanan bir yapıtın çoğaltılmışı haline gelmektedir. Örneğin, fotoğraf plakaları sayesinde istediğimiz sayıda baskı çıkartabiliriz; "sahici" baskı hangisi diye sormanın bir anlamı yoktur."[68]

Hatta denilebilir ki günümüzde fotoğrafın negatifi dijital ortama aktarıldıktan ve çoğaltıldıktan sonra önemini yitirir, bir kenara atılır. Artık önemli olan o negatif filmden çoğaltılan kopyadır. Hatta günümüzde fotoğraflanmak için üretilen sanat eserleri vardır. Sanat eserinin çoğaltılması, kopyalanması kitlenin sanatla ilişkisini de değiştirir. Fotoğrafın ortaya çıkmasıyla her şeyi fotoğraflama isteği tüketim kültürü ile ilgilidir. Tüketilen görüntüler yeni görüntülere ihtiyaç doğurarak toplumları kitlelere dönüşmüştür. Bu da bir tür simülasyona olanak sağlamıştır. Görüntülerin hızlı tüketilmesi değişimlere sebep olmuştur. Önemli bir ressamın önemli bir tablosu sıradan bir televizyon programında yer alabilir duruma gelmiştir.

---

[67] E. Çiğdem Artan, "Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda mı?", **Cogito**, Sayı: 52, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 90.
[68] W. Benjamin, **A.g.e**., s. 20.

Benjamin, imgelerin kitlelere yayılmaya başlamasıyla sanat eserinin **aura**sının aşındığını iddia etmektedir. [69] Yeniden üretilen görüntü, aslında sanat eserinin kendisi değil başlı başına bir imgedir. Bu anlamda yeniden üretilen imge, Benjamin'in diyalektik imge diye adlandırdığı şeye çok benzemektedir. Yeniden üretilen imge, izleyiciye açıkça bir şeyler aktarır, ancak aktardığı şey orijinalden farklıdır. Dolayısıyla, sanat eserinin estetik deneyiminden ziyade tarihsel bilgi ve enformasyonun kaynağı haline gelen şey yeniden üretilebilirliktir. İzleyici tarafından kavranan şey, tabiri caizse, imgenin gerçek dışılığıdır, çünkü çoğaltılan sanat eserinin aurası artık mevcut değildir. Benjamin'in görüşüne göre imgeler artık insan üretiminin kolektif tarihinin, sürekli değişen depoları değil, statik fenomenlerdir.[70]

Benjamin'in yeniden üretimi sadece sanat eseri üzerine değildir. **Tarih Kavramı Üzerine** isimli makalesinde de bu kavramın tarih ile ilişkisine yer verir:

> "Hep söylenegeldiğine göre, bir otomat varmış ve bu öyle yapılmış ki, bir satranç oyuncusunun her hamlesine, kendisine partiyi kesinlikle kazandıracak bir karşı hamleyle yanıt verirmiş. Geniş bir masanın üstündeki satranç tahtasının başında, sırtında geleneksel Türk giysileri bulunan, nargile içen bir kukla otururmuş. Aynalardan oluşan bir sistem aracılığıyla, ne yandan bakılırsa bakılsın, masa saydammış gibi görünürmüş. Gerçekte ise masanın altında, satranç ustası olan kambur bir cüce otururmuş ve kuklanın ellerini iplerle yönetirmiş. Bu mekanizmanın bir benzerini felsefe alanı için tasarımlayabilmek olasıdır. Bu bağlamda sürekli kazanması öngörülen, "tarihsel maddecilik" diye adlandırılan kukladır. Bu kukla, bilindiği üzere, günümüzde artık küçük ve çirkin olan, kendini göstermesine de izin verilmeyen tanrıbilimi de hizmetine aldığı takdirde, herkesle rahatça başa çıkabilir."[71]

Gilles Deleuze'a göre bu makineden simülakrları, geçmişi sökeriz, satranç makinesinden de oyunu sökeriz. Cüce, kukla, masa, rakip oyuncu, Türk kıyafeti, nargile, satranç makinesinin bağımsız çarklarını oluşturan simülakrlardır. Benjamin geçmişin gözle göründüğü o an bir görüntü gibi algılanabileceğini yazmıştır. Bu da yalnızca bir simülakr tavrı takınarak yakalanabilir. Simülakr gerçeğin yerine

---

[69] Rachel Dini, **A.g.e**., s. 48.
[70] Mark S. Roberts, "From the Arcades to Hyperreality: Benjamin and Baudrillard", **International journal of Baudrillard studies**., Vol. 5, No. 1, 2008, s.7, (Çevrimiçi), https://baudrillardstudies.ubishops.ca/from-the-arcades-to-hyperreality-benjamin-and-baudrillard/ ,14.05.2022.
[71] W. Benjamin, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.37.

geçebilme özelliğini, gerçeğin kötü bir kopyası olmasına borçludur. Simülakr bozuk bir gerçektir. Gerçeğin iyi kopyası ilerleme iken, kötü kopya yani simülakr geçmiştir. Benjamin'e göre tarih, geçmişin simülakrdır. Geçmiş, geçip giden şeyi birebir tekrarlamaya çalışan ancak başarısız olan bir taklittir.[72]

Benjamin'in yeniden üretilebilirlik düşüncesiyle simülasyonun ve hiper-gerçekliğin ortaya çıkışını öngördüğü iddia edilebilir ve hatta belki de yaklaşan "**simülasyon çağı"**nın temellerini attığı söylenebilir. Her şeyin birbirinin benzeri olduğu, çabuk üretilip çabuk tüketildiği bir çağda sanat da buna uygun şekillenmiştir. Kitle iletişim araçlarının hâkim olduğu dünyada artık sanat eserinin **aura**sına yer yoktur. Artık **Mona Lisa, Yıldızlı Gece, Çığlık** gibi tabloların **aura**sını yaşamak olanaksızdır. Resmin aurası, birçok kez kopyasını görmemizle yitmiştir. Artık eserin kendisi değil, eser ile ona bakan arasındaki ilişki önemlidir.

1.3.4 Simülakr ve Simülasyon Kıskacında Kültür

İnsanlığın hakikat ile bağlantısının yok olduğunun habercisi olan Nietzsche'den sonra Adorno da gerçeklikten sanala doğru koşulan bir evrende hakikatin bir yanılsama olduğunu vurgulamaktadır. Adorno'ya göre bütün düşünceler, açıklamalar ve haberler daha öncesinde kültür merkezlerinde biçimlendirilerek bize sunulmaktadır. Bu durumda hakikat yanılsamadan ayrı sayılmayacaktır.[73] Theodor W. Adorno, modernizmin temel hedeflerini ve bu hedeflere ulaşıp ulaşmadığını sorunsallaştıran düşünürlerden birisidir: Theodor W. Adorno, Max Horkeimer ile birlikte yazmış olduğu **Aydınlanmanın Diyalektiği** adlı eserinde, modernizmi ve Aydınlanmayı oldukça köklü bir eleştiriye tutmuş ve oluşmakta olan yeni düşünce, toplum, siyaset, kültür gibi alanlara dair düşünceler geliştirmiştir. Benjamin, Adorno, Horkheimer gibi isimlerin de dahil olduğu Frankfurt Okulu, kapitalist kültürü ve modernizmi eleştirmeyi amaçlarken karşılarında kitle kültürünü bulmuştur. Yine bu

[72] Erkan Tüzün, "Benjamin, Deleuze, Nietzsche", **Cogito**, Sayı: 52, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 152- 154.
[73] Thedor W. Adorno, **Minima Moralia**, Çev. A. Koçak ve A. Doğukan, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s. 113.

isimler kitle kültürünün başlangıcı olarak bu aydınlanma düşüncesini işaret etmişler ve eleştirmişlerdir. Adorno'nun **kültür endüstrisi** kavramı da ilk kez bu kitapta geçmiştir. Kültür endüstrisi, her türden kültürel öğenin ve faaliyetin metalaştırıldığı ve böylece sıradan nesneler gibi alınıp satılabildiği bir hale dönüştürüldüğü bir süreçtir.[74] Kültür endüstrisi, eski ile tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirir. Bireyin tüketimine göre düzenlenen ve büyük ölçüde o tüketimin yapısını belirleyen ürünler, çoğu zaman belirli bir plana göre üretilir. Tüm alanlar yapısal olarak benzerdir, birlikte neredeyse tamamen uyumlu bir sistem oluştururlar. Kültür endüstrisi bilinçli bir şekilde bireyleri yani tüketicileri kendisine uydurur.[75]

> "Tekel koşullarında tüm kitle kültürü kendi içinde özdeştir ve bu kültürün iskeleti, yani tekel tarafından imal edilen kavramsal ana hatları belirlemeye başlamıştır. Dönemin başındakiler, tekelin varlığını ört bas etmek konusunda artık kaygı duymamaktadır; öyle ki varlığı itiraf edilirken ne kadar arsız olunursa gücü o kadar artar. Sinema ve radyo günümüzde kendilerini sanatmış gibi göstermek zorunda değildir. Herhangi bir işten farklı olmadıkları hakikatini, bilerek ürettikleri zırvaları meşrulaştıran bir ideoloji olarak kullanırlar. Onlar kendilerini endüstri diye adlandırırlar ve görevin başındaki genel müdürlerin gelirine ilişkin rakamlar kamuya ilan edildiğinde, tüketime hazır ürünlerin toplumsal gerekliliği konusunda kuşkular dağılır." [76]

Adorno'ya göre kültür endüstrisi, telefon, radyo, televizyon gibi kitle iletişim araçlarının ortaya çıkardığı bir kültürün ve bu kültür içindeki bireyin ve sanatın değişimini anlatmaktadır. Bu kitle iletişim araçları yeni ve farklı bir kültür oluştururken, aynı zamanda bir demokrasi illüzyonu da yaratmışlardır. Yüksek kültür ile düşük kültürün bir arada bulunduğu kültür endüstrisinde her şey gittikçe birbirine benzemektedir.[77] Böylece bu kültür endüstrisi topluma sürekli bir yenilik illüzyonu sunar. Sinema kahramanlarıyla özdeşlik kuran bireyler kendi sorunlarından uzaklaşır. Gerçeklik artık bireyin alımladığı, ona ekranda sunulan gerçekten ibarettir. Birey, kültür endüstrisinin vasıtasıyla sanal bir hal almıştır. Kültür endüstrisinin halihazırda

---

[74] Önder Kulak, **Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kıskacında Kültür**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2017, s. 88.
[75] Theodor W. Adorno, "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", Çev. Bülent O. Doğan, **Cogito**, sayı: 36, 2003, s. 76.
[76] Thedor W. Adorno, **Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi**, Çev. Nihat Ülner, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 48.
[77] **A.e**., ss. 47- 48.

sunduğu gerçekliğin, iyi yaşamın ta kendisi gibi göstererek salt varolanı temsil etmesi artık mümkün değildir. [78]

Böylece Adorno'ya göre Aydınlanma kendini imha eden bir sürece dönüşmüş ve bu süreçte birey de ortadan yok olmuştur. Sonrasında ise aydınlanma, doğa ile özneyi birbirinden net çizgilerle ayırmış ve mitten arındırma amacında olan aydınlanma, insanları doğadan tamamen yalıtma yoluna gitmiştir. Bunun sonucunda oluşan şey ise doğanın insan için şeyleşmesidir.[79] Adorno için kültür, aydınlanma döneminin ertesinde yükselen burjuva ile nötrleşmiş, "mevcut olana karşı sivriliği törpülenmiştir."[80] Adorno eserinde bireyin kültürü tüketirken aynı kültür tarafından manipüle edildiğini öne sürmektedir.[81] Adorno, televizyonu kültür endüstrisi içinde **ideoloji** olarak gördüğünü belirttiği bir makalesinde televizyon radyoyla sinemanın bir sentezini hedefleyerek bireye rüya olmayan bir rüya gördürür.[82] Bu rüya, bireylerin gündelik yaşam içindeki sıkıntılarından arındırılmasından bireyin asıl gerçeklik olarak televizyondaki görüntüyü anlamasına kadar varan bir rüyadır. Bu noktada televizyon, sinemayı da aşacak bir noktada durmaktadır ona göre. Adorno televizyonun özneler üzerindeki etkisini ele alırken oldukça dikkatli davranılması gerektiğinin farkındadır ve ona göre televizyonun toplumsal, teknik ve estetik boyutlarının tümünün birlikte düşünülmesi gerekmektedir.[83]

> "Her şeyin kopya edilerek saklandığı ve gerçeğinden daha gerçek hale getirilmeye (hiper-gerçek) çalışıldığı bir zaman diliminde televizyon ve sinema mükemmel birer manipüle edici araç hizmeti görmektedir. Bunlar sayesinde anlam, bağlamından kopartılmakta ve kim, nasıl istiyorsa o şekilde servis edilmektedir. Bundan dolayı anlamın buharlaşmasına sebep olan şey ise kötülüğün yaygınlaşması ve durmadan servis ediliyor olmasıdır… İnsanın bağımlılaşması ve köleleşmesi, yani kültür endüstrisinin yok edici etkisi, ABD'de yapılan bir programda halktan bir kişinin, insanlar ünlü karakterleri taklit ederlerse çağımız sorunlarının yok olacağı yönündeki görüşünden daha iyi bir biçimde tarif edilemezdi. Kültür endüstrisi, ikiyüzlüce önüne geçtiği mutluluktan insanları

[78] Adorno, **Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken**, s. 81.
[79] Besim Dellaoğlu, "Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında", **Cogito**, Sayı: 36, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, ss. 21-25.
[80] Adorno, **Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi**, s. 132.
[81] **A.e**. s. 147.
[82] Theodor W. Adorno, "Television as Ideology", (İçinde: Theodor Adorno, **Critical Models**), tr. Henry Pickford, New York, Columbia University Press, 1998, s.62.
[83] Kulak, **A.g.e**., s. 115.

> uzaklaştırmak için aldatıcı bir memnuniyet duygusunu devreye sokmakta, dünyanın tam da kültür endüstrisinin istediği gibi olduğu fikriyle bir refah havası yaratmaktadır."[84]

Kültür endüstrisinin bir bakıma kitle iletişim araçlarının oluşturduğu simülasyon düzeni olduğu söylenebilir. Bu yüzden bireyler kitle kültürünün onlara sundukları simülakrlar aracılığıyla kendi simülasyonlarını yaratır. Çünkü kitle kültürü yaşamın yeniden üretilmesine ve bireyin varlığını sürdürmesine, bireyin varoluşunun korunmasına yardımcı olan her şey için bir engeldir ve tehlike teşkil etmektedir.

Bir önceki bölümde Benjaminin sanat eserinin **aurası**nı kaybettiği görüşlerine değinmiştik. **Aydınlanmanın Diyalektiği**'nde ise Adorno ve Horkheimer, sanat eserinin hala büyüsünü, aurasını koruduğunu savunurlar:

> "[Sanat yapıtı] Dışkutsal [profan] var oluş bağlamından uzak, kendine ait kapalı bir alan oluşturur. Bu alanda özel yasalar geçerlidir. Nasıl tören sırasında büyücünün ilk işi kutsal güçlerin harekete geçireceği mekânı bir sınır çizerek çerçevesindeki her şeye kapatmaksa, sanat yapıtı da kendi çemberiyle gerçekliğe kapanır. Sanatı büyüsel sempatiden ayıran özellik etki yaratmaktan vazgeçmesidir; ama tam da böyle yapmakla büyünün mirasına daha da sıkı sarılmış olur. Bu vazgeçiş saf imgeyi cisimsel varoluşa karşıt bir konuma yerleştirir ve imge kendi içinde var oluşun öğelerini etkisizleştirir. Estetik görünümde de sanat yapıtının özünde de yatan, ilkellerin büyülerindeki yeni, dehşet verici bir olayın çıkardığı şeydir: bütünün özelde görünmesi."[85]

Adorno sanatı kitle kültürünün etkilerini azaltma aracı olarak görmüştür denilebilir. **Aydınlanmanın Diyalektiği** adlı eserinde Adorno film, dergi, gazete gibi nesnelerin kendi aralarında bir sistem meydana getirdiklerini söylemektedir.[86] Bu yüzden Adorno'ya göre sanat hala özerktir ve bu yüzden kitle kültürü tarafından üretilen sanat ile tezatlık oluşturmaktadır. Kültür endüstrisinde sanat eseri kitlenin isteklerine uygun şekillenmiştir. Bireyin sanat eseri karşısındaki üretici konumu da

[84] Adorno, **Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken**, s. 82.
[85] Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Çev: Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, 2014, s. 38.
[86] **A.e**. s. 162.

onu sadece izleme ve keyif alma, hayal gücünden yoksun şekilde ona katılma ile sınırlıdır.[87] Böylece sanat, simülakr düzeninde bir simülasyona dönüşmüştür:

> "Bizler bir simülasyon dünyasında yaşıyoruz, göstergenin en büyük işlevinin gerçekliği kayboluşa itmek ve bu yolla onun kayboluşunun üzerini örtmek olduğu bir dünyada… Sanatın konumu gerçekliğin olmadığı durumda onun varlığını hissettirmeye çalışmak ya da tekrar onu göze getirmeye çalışmak değildir. Sanat, kurtuluş için, gerçekliğe müdahale etmek, dönüştürmek ve gerçeklik algılamaları gösterebilmek için denemelerde bulunsa bile bu nafiledir. Çünkü imgeler gerçeklikten koparak ve kendisi olarak varlık bulmaktadırlar." [88]

Kitle kültürü ve kitle iletişim araçlarının karşımıza çıkardıkları bazen bir televizyon programı, bazen çok ünlü bir film yıldızı bazen de bir çizgi film karakteridir. Carl Barcks'ın ilk başta bir çizgi roman karakteri olarak tasarladığı Donald Duck, zamanla çizgi filmlerde boy göstererek tüm dünyada tanınır hale geldi. Adorno, **Aydınlanmanın Diyalektiği**'inde Donald Duck'tan iki kez bahseder. Ona göre, başarı ilkesine odaklı kitle kültürü toplumu, Betty Boop'a karşı Donald Duck'ı tercih eder. Başarı hırsı yüzünden her zaman hüsrana uğrayan çizgi roman kahramanı Donald Duck, gerçek dünyadaki şanssız insanlar gibi sürekli başarısızdır, bu da Adorno'ya göre, Donald Duck'ı ekranda gören bireyin kendi başarısızlıklarına alışmalarını sağlar. Böylece Donald Duck, kültür Endüstrisinin insanları aynılaştırma ve şeyleştirme propagandasında en ilginç örneklerinden biri haline gelir.[89]

1.4. 20. ve 21. Yüzyıllarda Simülakr ve Simülasyon

1.4.1. Çağdaş Dünyada Simülakr ve Simülasyon Kavramları

Yaşadığımız çağda tüm nesneler gerçekliklerini yitirerek gerçekliğin ötesine geçtikleri için artık onların gerçek olup olmadıklarını anlayamayız. Bu yüzden bu

[87] Adorno, **Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi**, ss. 55-58.
[88] Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu**, Çev. E. Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, ss. 36-37.
[89] Jürgen Habermas, "Mitle Aydınlanmanın Kördüğümü: Max Horkheimer ve Theodor Adorno", Çev. Bülent O. Doğan, **Cogito**, Sayı: 36, İstanbul, Yapı Kerdi Yayınları, 2003, 104.

durumun yarattığı simülasyonun en büyük dezavantajı, onun gerçekliğinden emin olunamamasıdır. Jean Baudrillard da tıpkı Platon gibi dünya ve görünüşle uğraşmış ve insan yaşamının gerçekliğinin metafiziğini sorgulamıştır. Daha önceki bölümlerde de değinildiği gibi felsefe tarihinin başlangıcından beri hep bir ikili ayrım söz konusudur: bir taraf gerçek, hakiki iken diğer taraf sahte, aldatmacalıdır. Baudrillard felsefesinde ise bu ayrım gerçek- **hipergerçek** kavramları üzerinden şekillenmiştir.

Baudrillard'a göre kapitalizmin başka bir aşamasına geçildiğinde, teknoloji ve endüstrinin de gelişimiyle yaşantılar ve bireyler de dönüşmüş böylelikle gerçeklik ilkesi yitirilmiştir. Son yüzyıllarda insanlar kendi ekonomilerini, kendi siyasetlerini ve kültürel yaşamlarını inşa etmiş ancak 1900'lü yılların ortasından itibaren bu düşünce yapıları insanların gündelik yaşantılarını belirleyemez hale gelmiş ve böylelikle insanlar gerçeklik ilkesinden gitgide uzaklaşmıştır. Baudrillard'a göre gerçeklik ilkesini kaybeden insanların yaşamı yeniden üretmekten başka şansları yoktur, bu da simülasyon evreninin temel düşüncesidir denilebilir. Gelişen teknoloji, değişen tüketim özellikleri, bilgi ve bilginin aktarım şekli aracılığıyla artık farklı bir dönemde, farklı bir dünyada yaşanmaktadır. Nitekim kitle iletişim araçları, sosyal medya gibi unsurların insan hayatında merkezleşmesi ile görünürlüğün azaldığı, sahteleştiği çağımızda Baudrillard'ı anlamak nispeten daha kolaydır. Ahmet Cevizci Baudrillard'ın düşüncesini şöyle belirtir:

> "Bundan böyle imajlar bir dış gerçekliğe bağlanamazlar, kopya orijinaline götürülemez, harita araziye tekabül etmez. Simülasyonun bir arazinin, maddi gerçekliği olan bir varlığın taklidi ya da kopyası olmadığını söyleyen Baudrillard için, simülasyon ve simülakr, orijinal ya da gerçeklik olmadan, bir gerçekliği modelleriyle yaratmayı ifade eder. Gerçek ile model, orijinal ile kopya arasında hiçbir fark kalmamıştır."[90]

Baudrillard'ın 1981'de yayınladığı **Simülakrlar ve Simülasyon** kitabı gerçekliğin yitirildiğini en açık şekilde ortaya koyduğu kuramıdır. Bu eserde şu tanımlar yer almaktadır:

[90] Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, s. 1401.

> "Simulakr: Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm.
>
> Simüle etmek: Gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak.
>
> Simülasyon: Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi."[91]

Baudrillard, simülakrları üç gruba ayırır:

> "1. Uyumlu, iyimser ve Tanrının yarattığı ideal doğanın tıpkısını/ ikizini oluşturmayı amaçlayan imge, taklit ve kopyalama üstüne oturan doğal, doğalcı simülakrlar.
>
> 2. Tüm üretim düzenini kapsayan enerji ve güce dayalı makinelerle somutlaşan üretici, üretken simülakrlar.
>
> 3. Information = bilgi, model ve sibernetik oyunlardan oluşan, tamamen işlemsel, hipergerçek ve total bir denetimi hedefleyen simülasyon simülakrları."[92]

Baudrillard, en güzel simülasyon alegorisi olarak imparatorluğun haritası, topraklarına birebir eşit boyutlara sahip belgeye dönüşürken çöken imparatorluğun lime lime olan harita parçalarının da imparatorlukla beraber toprağa dönüştüğünün anlatıldığı Borges masalını ele alır. Simülasyonun ne olduğuna dair açıklamayı bu masal örneğine başvurarak yapar. Düşünür, Borges masalını şu cümlelerle anlatır:

> "İmparatorluğun hizmetindeki haritacıların çizdikleri harita sonunda imparatorluğun topraklarına birebir eşit boyutlara sahip bir belgeye dönüşmektedir. Ancak çökmeye başlayan imparatorlukla birlikte lime lime olmuş bu harita parçalarıyla çölde karşılaşan insanlar vardır. Sonuçta bu harap olmuş soyut metafizik güzelliğin, imparatorluğun şanına yakışan bir görünüme sahip olduğu ve eskidikçe gerçeğiyle birbirine karıştırılan sahtesi gibi imparatorluğun da bir leş gibi çürüdükçe özüne yani toprağa dönüştüğü görülmektedir. (…) gerçekle gerçeğin simüle edilmiş modellerini üst üste bindirmeye çalışan simülatörler de benzer bir dayatmacı yaklaşım sergilemektedirler."[93]

---

[91] Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2021, s. 7.
[92] **A.e**., s.163.
[93] **A.e**., ss. 13-14.

Aslında simüle etmek gizlemek ya da yok etmek değildir. Çünkü gizlemek, sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmakken, simüle etmek sahip olunmaya şeye sahipmiş gibi davranmaktır. Simülakr taklitten öte, gerçeğin yerini alan bir kavramdır, -mış gibi yapmak gerçeğe bir zarar vermez ama simülasyon gerçekliğe bir tehdittir, gerçekle sahte arasındaki çizgiyi silikleştirir, bir şeyin gerçek mi yoksa taklit mi olduğunun anlaşılmasını zorlaştırır. "Hakikati gizleyen şey simülakr değildir. Çünkü hakikat, hakikat olmadığını söylemektedir. Simülakr hakikatin kendisidir."[94] Baudrillard örnek olarak bir deliyi ve onu simüle eden bir başkasını gösterir:

> "Hastaymış gibi yapan kişi yatağa uzanıp bizi hasta olduğuna inandırmaya çalışır. Bir hastalığı simüle eden kişi ise kendinde hastalığa ait semptomlar görülen kişidir. Öyleyse "mış" gibi yapmak ya da gizlemek gerçeklik ilkesine bir zarar vermez. Yani bunlarla gerçeklik arasında her zaman açık seçik, gizlenmeye çalışan bir fark vardır. Oysa simülasyon bu "gerçek" ile "sahte" ve "gerçek" ile "düşsel" arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır. Simüle eden kişi gerçekten hasta mıdır, değil midir? Çünkü bu insan gerçek semptomlar üretmektedir. Bu kişiye ne hastasın ne de değilsin denilebilmektedir. Yani bu kişiyi nesnel bir şekilde hasta ya da sağlam olarak değerlendirebilmek mümkün değildir."[95]

Baudrillard'a göre değerlendirebilecek nesnel ölçütlerin bulunmayışı tıbbın elini kolunu bağlamaktadır. Biri deliyi bu kadar iyi taklit edebiliyorsa gerçekten de delidir. Hakikat ile simülakr farkı bu yüzden günümüzde ayırt edilememektedir.

Baudrillard, simülakrların tarih boyunca farklı işlevlere sahip olduğunu ifade ederek, gerçekliği yansıtmaktan, gerçekliği gizlemeye, gerçekliğin yokluğunu gizlemeye ve en sonunda gerçeklikle tüm ilişiğini kesmeye doğru sıralanan bir düzen belirler. Baudrillard tarafından sunulan üç düzen şunlardır:

1. Rönesans'tan sanayi devrimine kadar olan klasik, biçimsel kopyalama dönemi.
2. Sanayileşme yani biçim üretim dönemi.
3. Kodun egemen olduğu simülasyon çağı.

[94] **A.e**., s.13.
[95] **A.e**., s. 16.

Birinci ve ikinci düzen arasındaki fark, ilk düzende gerçek ile sahte arasında bir benzerlik yaratıldığı, ikincisinde ise gerçek ve sahtenin denk olduğudur. Birinci aşamada imge dünyaya ait bir kavramken, ikinci aşamada imge kopyasıyla denk olmaya çalışır. Baudrillard bu iki düzen arasındaki farkı otomat ve robot arasındaki fark ile ifade etmektedir:

> "Bu iki yapay varlığı birbirinden ayıran iki ayrı düşünce evrenidir. Birisi insanın tiyatral görünümlü, mekanik ve duvar saatinin iç yapısını andıran bir düzene sahip kopyasıdır. (...) Diğeriyse teknik ilkeler tarafından belirlenmiştir, bu düzeyde önemli olan makinelerdir. Otomat bir tiyatro oyuncusunu (yapay bir varlık) andırır ve eğlendirirken, Devrim öncesinin toplumsal ve tiyatral yaşamına katılmaktadır. Robotsa adından anlaşılacağı gibi çalışmaktadır. Burada tiyatro sona ermiş, devreye insana özgü bir mekanik anlayışı girmiştir. Otomat insanın bir benzeri ve onun muhatabıdır. Makine insana eşdeğer bir varlıktır ve tekilleştirilmiş işlemsel bir süreçte onu kendisine eşdeğerli bir varlık haline getirmektedir. Birinci basamak simülakrlar ile ikinci basamak simülakrlar arasındaki fark işte budur." [96]

İmgelerin geçtiği aşamalar da simülakr ve simülasyon düzenine paraleldir:

> "1- Derin bir gerçekliğin yansıması olan imge.
>
> 2- Derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge
>
> 3- Derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge.
>
> 4- Gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, yalnızca kendi kendinin simülarkı olan imge."[97]

Birinci evre göstergelerin gerçekliğin yansımaları olarak geliştirildiği olumlu bir evredir. İkinci evre, göstergelerin hakikati süsleyen, çarpıtan olumsuz bir evredir. Üçüncü evrede imge, görünümün yerini almaya çalışır. Dördüncü evrede ise artık sembolik bir topluma geçilir, imge artık simülasyon düzenine ait bir şeydir. Böylece imgeler, bir şeyleri gizleyen durumdan gösterilecek bir şeyin kalmadığı duruma doğru

[96] Jean Baudrillard, **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2016, s.93.
[97] J. Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, s. 20.

evrilir, bu da hem gerçeklik hem de simülasyon çağı açısından bir dönüm noktasını işaret etmektedir.

Bu aşamalar tablo halinde şu şekilde gösterilebilir:

Geçerli dönem	Geçerli değer	Değer biçimi	Simülakr düzeni	İşlem mantığı
Rönesans	doğal	Kullanım	Birinci düzen	Sahtesini yapma
Sanayi çağı	ticari	Değiş tokuş	İkinci düzen	Yeniden üretme
Post sanayi çağı	Yapısal	İşaret	Üçüncü düzen	Simülasyon

Şekil 1: Viviani D. (2008), **Simulacro. Una ipotesi di lettura della postmodernità**, QuiEdit, Verona

Kaynak: Debora Viviani, "Jean Baudrillard: cynism or truth?", 2015, s. 59

Zanaat dönemleri, sanayi dönemleri ve simülasyon döneminde kullanılan kelimeler, tabirler de değişiklik göstermiştir. Bunlardan bazıları şunlardır.

Zanaat çağı	Üretim çağı	Simülasyon Çağı
Tanrı Varlık	İdeoloji	Simülakr
Din	Emek gücü	Kod
Rönesans	Sanayi devrimi	Tasarım
Doğal yasalar	Güç ilişkileri, çatışma	İkli karşıtlıklar
Varlık metafiziği	Enerji, belirlenim ilkesi	Belirlenim ilkesi, viral
gelenek	Avantgarde	Kitle kültürü
Hakikat	Eşdeğerlik mantığı	İkircilik mantığı
Gösterge=gösterilen	Gösteren ile gösterilenin mübadelesi	Göstergenin göstergeyle mübadelesi
Hiyerarşi	Sınıflar	Kitle
Kutsal, büyü	Devrim	Felaket

Şekil 2: Zanaat, Üretim ve Simülasyon Çağlarındaki Konu ve Kavramsal Geçişlerin Üçlü Yapısı

Kaynak: Melih Başaran, "Baudrillard, Jean", **Felsefe Ansiklopedisi,** C.2, Yıl, Bursa, Etik Yayınları, 2004, s. 2202

Kategorilerin bu dönüşümünden dolayı da güzel çirkin, iyi kötü, sağ sol gibi kavramlar birbirlerinin yerine geçebilmektedir. Bunlar ayrı ayrı kavramlar olmalarına rağmen birbirlerinin yerine geçebildikleri için aslında yok olmuşlardır, bu da sistemde bir nötrleştirme ve duyarsızlaştırma sağlamaktadır. [98]

Baudrillard, gerçekten sanala kaçarak hayattan kopan, başka dünyalarda kendi hayatını arayan ve televizyonu bu kaçışın en önemli teknolojik aygıtı olarak görenlerin bir bakıma kendilerini koruyan yanılsamalar (illusions) kurduklarını ve bunlara gerçek adını verdiklerini gerçekten daha gerçek olan hipergerçekliği ürettiklerini iddia etmektedir.[99] Gerçekliğin yerini bir simülasyon evreninin aldığı ve artık sadece bir hipergerçeklikten bahsedilebildiğini düşünen Baudrillard'ın fikirleri bugün giderek daha anlaşılır bir hal almaktadır. Baudrillard'ın sanal olanın yani kitle iletişim araçlarının, mekanların ve daha nicesinin gerçeğin yerini aldığını söylediği yerde, günümüzde karşılaştığımız örnekler, Baudrillard'ın fikirlerini, yorumlarını ve tespitlerini kanıtlar niteliktedir.

Simülasyon evreninde hiçbir şeyin kökeni belli değildir. Artık sadece şeylerin kendi kopyalarını ürettiği, orijinaline benzeyen gerçek ile sahte ve gerçek ile düşsel arasındaki farkın yok edilmeye çalışıldığı simülasyon evreni vardır. Aslının yerine göstergeleri konulmuş, gerçeğin tüm göstergelerine sahip bir gerçeklik, gerçeğin bir daha dönmesini engelleyen modeller ve farklılık simülasyonu üreten hipergerçeklik söz konusudur.[100] Simülasyon evreni gerçekten daha gerçek olan bir evrendir, bu yüzden hipergerçektir. Nesnenin bir tür yaşayan ölü numarası yaptığı simülasyon evreninde devrimci dışa dönük patlamalara yer yoktur. "Çünkü bu evren hiper uyumluluk, kendi üstüne kapanma ve için için kaynama evrenidir. Simülasyon evreninde gerçekliğin evrenindeki her şeyin anlamı tersine dönmektedir."[101] Gerçeklik sürekli şekil değiştirir ve yerini yapay olana, sanal olana bırakır. Hipergerçek, gerçeklik gücüne ulaştığında ise gerçeklik buharlaşır. Böylece gerçek ortadan kaldırılır. Baudrillard bu ortadan kaldırmayı kusursuz bir cinayet olarak

[98] J. Baudrillard, **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, s. 16.
[99] Ahmet Dağ, **Ölümcül Şiddet**, İstanbul, Külliyat Yayınları, 2011, ss.118-119.
[100] J. Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon, ss. 17-31.
[101] Oğuz Adanır, **Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, İstanbul, Hayal Et Kitap, 2008, s. 13.

yorumlamaktadır. Bu cinayeti kusursuz yapan şey ortada bir ölünün ve katilin görünmüyor olmasıdır.[102]

Baudrillard sanal çağı, "Sanal gerçeklik ile silinen dünyanın çağı" olarak tanımlamaktadır:

> "Artık öteki değil; iletişim. Artık düşman değil; pazarlık. Artık avcılık değil; birlikte yaşama. Artık olumsuzluk değil; mutlak olumluluk. Artık ölüm değil; kopyanın ölümsüzlüğü. Artık ötekilik değil; özdeşlik ve farklılık. Artık baştan çıkarma değil; cinsel ayrımsızlık. Artık yanılsama değil; aşırı gerçeklik, Virtual Reality. Artık giz değil; saydamlık. Artık yazgı değil. Kusursuz cinayet var."[103]

Baudrillard'a göre postmodern toplum artık bir yeniden üretim toplumu haline gelmiştir. Bu yeniden üretim süreci sonunda, gerçek yalnızca yeniden üretilebilir bir şey değil her zaman önceden zaten yeniden üretilmiş şey, yani hipergerçeğe dönüşmektedir. Baudrillard, günümüz hakkında söylenecek en temel şeyin gerçekliğin bizzat kendisinin hipergerçek bir görünüm kazandığını ileri sürmüştür. Gerçeklik artık yok olmuş ve onun yerini hipergerçeklik almıştır. Hipergerçeklik bugün elimizde olan tek gerçekliktir denilebilir. Bu yüzden gerçeğin tekrar tekrar üretimi günümüz rutinlerinden biridir. Sistem, şeyleri, göstergeleri, eylemleri düşüncelerinden, öznelerinden, kökenlerinden koparak sürekli yeniden üretilmektedir.[104] Gerçekliğin hayatımızdan çıkması ve hipergerçekliğin her yeri sarması, günden güne daha fazla pekişmektedir. Hipergerçeklik hayatın her alanında görülmekte ve onun olmadığı bir alan bulmak zorlaşmaktadır. Hipergerçek farkına varılması zor ve gizlilik içindedir, gerçekten daha gerçektir ve radyo, televizyon, sinema gibi kitle iletişim araçlarını kendisinin sürekli tekrar üretimi için kullanmaktadır. Kitle iletişimin sunduğu gerçeklikte merkez, kesinlikle hiçbir şeyin gerçekleşmediği yerdir, oturma odaları, mutfaklar, kafelerdeki masalar, yani televizyonların veya telefonların tam karşısıdır. Bu mekanlarda mucizevi bir güvenlik hissiyatı vardır, bu güvenliği sağlayan şey ise gerçeğin yadsınması ve göstergeye sığınmadır.[105] Baudrillard'ın simülakranın

[102] Jean Baudrillard, **Kusursuz Cinayet**, Çev. Necmettin Sevil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019, s. 10.
[103] **A.e.**, s. 138.
[104] Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020, s.12.
[105] J. Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, ss. 114-115.

devinimi olarak ifade ettiği bu dönem, markalar, imajlar, sloganlar, işaretler ve grafiklerin öne çıktığı, televizyon programlarının gerçekten daha gerçek göründüğü döneme işaret etmektedir. Amerika televizyonlarında yapılan **Crime Scene Investigation** (Olay Yeri İnceleme) programı bu tarz programlara bir örnektir. **CSI sendromu** olarak ifade edilen, kriminal inceleme yapılan bu programda, detayların normal şartlar altında gerçekte yaşanan bir süreçten çok daha detaylı, hızlı ve gerçek görünüşünden dolayı bir simülakr örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı şekilde Loud Ailesi'nin hayatının bütünsel olarak yansıtılmaya çalışıldığı, kameranın adeta hem orada hem değilmiş görüntüsü verdiği televizyon programı da gerçekliğin hiper-gerçekliğe dönüştüğü üçüncü basamak simülakrlara örnektir. Bu programlar hipergerçek hayatların ve kişiliklerin bir çeşit ifşasıdır.[106] Bir başka araç olan reklam da simülasyon düzeninde toplumsallaşma işlevi görmektedir. Reklamlar da tıpkı haberler gibi anlamı ortadan kaldırarak, tepkisizliği hızlandırmaktadır. Reklamlar ürettikleri kaynayan anlamlar sayesinde, yanılgıyı kendi içlerinde eritmekte, anlamı ve gerçekliği istedikleri şekilde yoğurarak karşımıza çıkartmaktadırlar. İnsanlar yapaylığın hâkim olduğu gündelik yaşama ise simülakr sayesinde katlanabilmektedirler. Güncel haberlere düşkün olan insanlar, güvenlikleri gerekçesiyle bunların daima kendi ortamlarında sunulmasını istemektedir. Örneğin bir savaşı televizyonunda izleyen izleyici, savaşı güvenli odasında gördüğü için savaş zalimliği ona geçmez aksine onda bir çeşit gevşeme duygusu uyandırmaktadır.[107] Baudrillard televizyondan başka bir beklentinin olduğunu belirtmek için, Susan Sontag'dan şu olayı aktarır: Sontag, Ay'a ilk ayak basma olayını kalabalık bir yerde izler, orada bulunan bazı insanlar bunun gerçek olamayacağını söylerler, Sontag ise o halde neden izlediklerini sorar, onlar da televizyonu izlemeye geldiklerini söylerler.[108] Yani o insanlar Ay'a değil, Ay'ı gösteren imgeye bakıyorlardır.

Gerçek, sanal yüzünden bir tartışma konusu haline gelmiştir, önceden felsefe, gerçeği tartışma konusu haline getirirdi ama bunu gerçeğin sona ermemesi için

---

[106] **A.e**. s, 58.
[107] Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, Çev. Hazal Deliçaylı- Ferda Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013, ss. 27- 28.
[108] Jean Baudrillard, **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, Çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2015, s.74.

yapardı, halbuki sanal tam tersi, gerçeğin sona ermesi için yapmaktadır.[109] Sanal gerçeklik diye adlandırılan şey, videolarda, internette, televizyonda, telefonda, sosyal medyada vb. her yerde bizi tehdit eder. Cinsiyetler arasında, zıt kutuplar arasında, özne nesne arasında, gerçekle yapay arasında mesafeler gitgide azalmakta, gitgide silikleşmektedir. Örneğin, gerçek zamanlı yayınlar ya da reality showlar olayların tarihselliğini ortadan kaldırır çünkü olaya çok yakın durur. Bu işlevdeki programlar yüzünden kitle iletişim araçlarıyla, ekranla, sanalla insanlar arasında bir boşluk kalmaz. Bu yüzden insanlar, makinelerin ve makinelerin ürettiği mesajların, filmlerin, görüntülerin, bilgisayar programlarının uzantısı haline gelip onların sanal gerçekliği olur.[110] Her şey anlamsızlaştırma, yeniden üretme, gerçekliğini yitirme işlemlerine tabi tutulur. Baudrillard, bu konu hakkında Alman oyun yazarı Bertol Brecht'in **İki Mültecinin Konuşmaları**'ndan şu olayı aktarır:

> "Ziffer şöyle der: 'Bu bira, bira değil. Ama bu durum, bu sigarın da sigar olmaması olgusuyla dengeleniyor. Eğer bira, bira olmasaydı ama sigar, sigar olsaydı durum içinden çıkılmaz olacaktı.' Düzen, böylece, birçok düzensizliğin uyumlu bir biçimde dengelenmesiyle sağlanır."[111]

İnsanlar artık gıdaya, ahlaka, özgürlüğe, ideolojilere, fikirlere değil imaj, şantaj, bilgi işlevleri olan baskın bir simülasyona ihtiyaç duymaktadır. Çağımızda bu ihtiyaçları karşılamada en büyük rol medyaya düşmektedir. Yapaylaşan dünyada artık istemek değil istetmek, yapmak değil yaptırmak, bilmek değil bildirmek, zevk almak değil zevk aldırmak söz konusudur.[112] Bu yüzden artık simülasyon, görme değil gördürme işlevine de sahiptir. İnsanlar beğenilme dürtüsüyle sosyal medyasına bir fotoğrafını yükler, başka bir kişi merakını gidermek için aynı siteye girer ve fotoğrafını yükleyen kişinin fotoğrafını beğenir. Onların o siteye girmesini sağlayan şey sitenin kendisi yani sistemdir, sanallıktır. Medya, bilgi sistemleri hatta okullar ve kitle kültürleri insanları kopyalara dönüştürür ve bu, orijinalin kaba bir taklidi olan

[109] Jean Baudrillard, **İmkânsız Takas**, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018, s. 45.
[110] Jean Baudrillard, **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, ss. 71-72.
[111] J. Baudrillard, **Kusursuz Cinayet**, s. 88.
[112] J. Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, s. 52.

klonlamadır, bir fiili klonlamadır.[113] Gerçek artık tv ekranlarından bize sunulandır. Kurgu gerçekleştirilir ve böylece gerçek kurgusal olur. Simülasyon düzeninde **Watergate** skandallarından, **Disneyland**, **Beaubourg** gibi mekânlardan, **Holocaust, Amerikadan, China Syndrom (Dünyanın Kaderi)**, **Apocalypse Now (Kıyamet)** gibi filmlerden **Crash (Çarpışma)** gibi romanlardan, **Michael Jackson, Madonna** gibi sanatçı figürlerden ve **Reagen, Nixon** gibi siyasi figürlerin varlığından bahsederek, göstergebilimi kullanarak semiürjik dönemin yaşandığını iddia etmektedir.[114]

Simülakrlar nedeniyle her şeyin gerçekmiş gibi algılanması nihayetinde bütünsel gerçekliğe yol açmaktadır. Baudrilard'a göre bütünsel gerçeklik, dünyayı sarıp sarmalayan ve dünyanın televizyon, internet ve çeşitli net ağları ve diğer kitle iletişim araçları gibi yapay mekanizmalar vasıtasıyla algılanarak, çözümlenmesi sonucunda ortaya çıkan bir gerçekliktir.[115] Bu da gerçekliğin sıradanlaşması anlamına gelir. Baudrillard bütünsel gerçekliğe örnek olarak günümüz müziğini göstermektedir:

> "Bütünsel gerçeklikle bütünsel müzikte de karşılaşabilirsiniz -hani şu "kadrifonik" alanlarda karşılaştığımız ya da bilgisayar aracılığıyla 'bestelenebilen' parçalarda. Hani şu seslerin her türlü gürültü, parazitten arındırılıp, pırıl pırıl bir hale getirilerek kusursuz teknik bir restorasyon işleminin gerçekleştirilmesi gibi. Buradaki sesler doğal biçimlerini yitirerek bilgisayar programı tarafından güncelleştirilmektedirler. Müzik salt bir ses dalgasına indirgenmekte ve dinleyiciye bu programlanmış ses ulaştırılmaktadır."[116]

Bu bütünsel gerçeklik insan hayatlarının tüm alanlarına yayılmaktadır. Bütünsel gerçeklik her şeyin gerçeğe dönüşmesine, zıttı ile var olan kavramların yokluğuna işaret etmektedir. Hüznü tanımlayamadan sevinci, acıyı tanımlayamadan tatlıyı tanımlayamayan diyalektik unsurlar gibi, hakikat de düş veya hayal gücü olmadan tanımlanamamaktadır. Simülakrlar sebebiyle her şeyin gerçekmiş gibi algılanması da

[113] J. Baudrillard, **İmkânsız Takas**, ss. 41-42.
[114] Dağ**, A.g.e.,** s.137.
[115] **A.e**. s.136.
[116] J. Baudrillard, **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, s. 24.

bütünsel gerçekliğe yol açmaktadır. Baudrillard bütünsel gerçekliğe neden olan bu unsurları önlenemez bir tehlike olarak ifade etmektedir:

> "Yanılsama (illüzyon), düş, tutku, delilik ve uyuşturucu maddelerin yanı sıra yapaylıkla simülakr -bunlar gerçeğin izini sürüp, onu geçirmeye çalışan doğal düşmanlarıydı. Bütün bunlar sanki tedavisi olanaksız sinsi bir hastalığın pençesine yakalanarak güçten düşmüş gibidirler."[117]

Baudrillard sık sık birer simülasyon örneği olarak mekân çözümlemelerine de yer verir. Kendisi her ne kadar eserlerinde Platon'un mağara alegorisinden açık açık bahsetmese de **Disneyland, Beaubourg** gibi mekânlar üzerinden yaptığı çözümlemeler ile mağara alegorisini hatırlatır. Çünkü bu mekanlar da gerçeklikten kopuk bir şekilde varlıklarını sürdürmektedirler. **Disneyland, Beaubourg** gibi mekânlar simülasyon çağını en iyi temsil eden unsurlardır. Baudrillard, **Disneyland**'da karşımıza çıkanların ne gerçek ne düşsel ne de sahte olduğunu ifade eder. **Disneyland**, Amerika'nın hipergerçekliğini gizleyen kurgulanmış bir dünyadır. İnsanların yaşadığı gerçek dünyadan koparılarak başka bir dünyanın içine çekildiği, kendisi dışında aslında yapay olmasına rağmen her şeyin gerçekmiş gibi algılandığı ideolojik bir kandırmaca ve sahteliktir. **Disneyland**, **gerçek** ülkenin, **gerçek** Amerika'nın bir Disneyland'a benzediği düşüncesidir.[118]

Beaubourg'un da ironik bir incelemesini yapar. Beaubourg toplumdan tamamen kopmuş, hipergerçek bir kültürün anısına dikilmiş bir kültür merkezidir. Birey burada zamanla bağlantısını keser. Beaubourg içinde sergilediği kültürü katletmektedir. Bu yüzden en iyisi boş kalması ya da anti-kültür merkezi haline gelmesidir.

Hipermarketler ve alışveriş merkezleri ise modernliğin sona erme sebeplerinden biridir. Eskiden büyük kentlerde büyük mağazalar açılmaktayken, günümüzde kentler büyük alışveriş merkezleri etrafında kurulmaktadır. Aldığımız ürünler ise birer meta olmaktan çıkarak mesaj taşıma işlevine sahip olmuşlardır.

---

[117] J. Baudrillard, **A.g.e**, s.23
[118] J. Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, ss.26-27

Baudrillard'ın incelediği bir başka mekân ise Amerika'dır. Amerika'nın bir konu olarak Baudrillard için biçilmiş kaftan olduğu belirtilebilir. Amerika, tıpkı televizyon gibi, tam bir güvenlik ve rafah durumuna sahiptir ya da böyle olduğu düşünülür. Çünkü Amerika yeni dünyanın merkezidir, modern gelişmeler sayesinde güçlenerek zirveye çıkmış ve dünyanın dikkatle onu izlediği bir hiper medeniyettir. Hipergerçekliğin, simülasyonların insanlara yaşattığı büyüme duygusu onun en kuvvetli silahları arasındadır. Orada her şey taklit olarak ortaya çıkar ve yeniden üretilir. Bu yeniden üretimler de ortaya yapay güzellikler çıkarır; estetik operasyonlarla oluşan vücut güzelliği, yeşil alanlı kent güzelliği, kamuoyu yoklamasıyla ortaya çıkarılan görüş güzelliği ve nihayet insanın genetik güzelliği.[119] Her ne kadar görünümleriyle bu eksiği kapatmaya çalışsalar da Amerikalılar kimlik sahibi olmaktan uzaktırlar. Birçok ülkeden etnik unsur barındıran Amerika, etnik olarak da yapaydır.

Baudrillard kuramını temellendirirken sanatı da atlamamıştır. Sanat, insana dair olan her şeyin kendi çizgisinden saptığı ortamda bu durumdan kaçamamıştır. Diğer her şey gerçekliğini ne kadar yitirdiyse o da o kadar yitirerek sanal bir hal almıştır. Sanat eseri Walter Benjamin'in daha önce belirttiği aurasını, biricikliğini yitirerek gündelik yaşamda kendisinin bir klonunu yaratmıştır böylece günümüzdeki yeniden yaratım süreci içinde kendi kendisinin yansıması olan her şey de sanatsal ve estetik boyuta sahip olabilmiştir. Sanat, artık hayatın her yerinde karşımıza çıkabilmektedir. Sanatın izleri şirketlerin, marketlerin, en ufak işyerlerinin logolarında ya da dekorasyon ürünlerinde, gıda ambalajlarında, kıyafetlerde görülebilir. Günümüzde herkesin Van Gogh'un **Yıldızlı Gece** tablosunun baskısını taşıyan çorapları, Edward Munch imzalı **Çığlık** tablosu baskılı bez çantaları moda olarak tüketmesi bunun göstergelerinden biridir. Tüm bunlar nedeniyle de sanat, günümüzde ortadan kaybolmuştur. Ama sanat ve sanatçılar bunun farkında değildir, sanat camiası farkında olmadığı bir komanın içindedir.[120] Sanatın bitmesi sanatın yokluğundan değil aksine her yerde her şekilde çok fazla sanat unsuru olmasından kaynaklanır. Çok fazla

[119] Jean Baudrillard, **Amerika**, çev. Yaşar Avunç, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018, ss. 17-18.
[120] Jean Baudrillard, **Neden Her Şey Hala Yok Olup Gitmedi**, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2019, ss. 20-21.

sanatın üretilmesinin sonucunda görülecek bir şey kalmamış; görüntüler, düz anlamlı, sonuçsuz ve çoğalan görüntülere dönüşmüştür. [121]

Son olarak denilebilir ki Baudrillard günümüzde gerçekliğin yitirildiğini, yerini **gerçekten daha gerçek** simülakrların aldığını ve artık hipergerçek bir evrende yaşadığımızı düşünmektedir. Kendi ifadesiyle "Gerçeklik bir yanılsamadır ve her düşünce öncelikle onun maskesini çıkarmak zorundadır."[122]

1.4.2.Simülakrların ve Simülasyonların Beslediği Yer-Değiller

Zaman içerisinde simülakrlar simülasyonları, simülasyonlar ise yer- değiller'i yaratmıştır. **Yer-değiller**[123] kavramı ilk defa, Marc Augé tarafından yazılan 1992 tarihli **Non- Lieux, Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité** [124] adlı eserde kullanılmıştır. Yer- değiller kavramını tanımlamadan önce yer kavramının bir tanımını sunmak uygun görülmüştür. TDK'nin tanımına göre yer "Bir şeyin, bir kimsenin kapladığı veya kaplayabileceği boşluk, mahal, mekân"[125] anlamındadır. Diğer bir yandan yer, bir bakıma insanların karşılıklı ilişki kurduğu, anlam yükledikleri konumlardır. Augé bunlardan antropolojik yer olarak bahsetmektedir. Antropolojik yer, toplumsal yaşamın sorunlarını ve çelişkilerini tek başına açıklayamayan, mekânın sembolik ve somut bir inşasıdır. Bir yerin antropolojik anlamda yer olarak adlandırılabilmesi için kimliksel, ilişkisel ve tarihi olması gerekmektedir. [126] Yer-değiller, antropolojik yerlerin karşıtı olan mekânlardır, dolayısıyla kimlik, ilişkisel ve tarihsel olmama ayrıcalığına sahip olan tüm bu mekânlardır.[127] Dolaşım, tüketim ve iletişim için kullanılan tüm bu alanlardır. Marc

[121] Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, s. 23.
[122] Baudrillard, **Kusursuz Cinayet**, s. 124.
[123] Bu kavram Türkçeye daha önce 1997 yılında Kesit Yayıncılık tarafından Turhan Ilgaz çevirisiyle "yer-olmayan" olarak, 2016 yılında Daimon Yayınları tarafından Ergün A. Akça ve Arbil Ötkünç çevirisi ile "yok-yerler" olarak kullanılmıştır. Ancak bu çalışmada kaynakça olarak 2021 yılında İnsan Yayıncılık tarafından basılan Ömer Kemal Buhari çevirisi kullanıldığı için kavram "yer-değiller" olarak kullanılacaktır.
[124] Marc Augé, **Yer-değiller: Bir Üst-Modernite Antropolojisine Giriş**, Çev. Ömer Kemal Buhari, İstanbul, İnsan Yayınları, 2021.
[125] TDK, "**Yer**" (Çevrimiçi), https://sozluk.gov.tr/ , 01.06.2022
[126] Augé, **A.g.e.**, s.65.
[127] **A.e.**, s.89.

Augé'ye göre bu yer- değiller ne sosyal ilişkilerin ne ortak hikayelerin ne kolektif aidiyet belirtilerinin deşifre edilmediği geçicilik ve geçiş mekânlarıdır, üst- modernite toplumunun ürünleri olduğu söylenebilir. Yer-değiller yalnızca şimdiyi merkez alır ve bir bakıma mutlak güvencesizlik, geçicilik, geçiş ve geçiş ve tek başına bir bireycilik ile karakterize edilen çağımızın temsilcisidir. İnsanlar olmayan yerlerden geçerler.

Yerler ve yer-değiller birbiriyle yakından ilişkilidir, o kadar ki onları ayırt etmek çoğu zaman zordur. "Yer-değil asla saf bir biçimde mevcut değildir; yerler onun içinde kendilerini yeniden terkip etmektedir; ilişkiler onun içinde kendilerini yeniden tesis etmektedir…"[128] Yer-değiller ifadesi var olmayan bir yeri tanımlamaktan çok kimliği olmayan, anonim bir yeri belirtir. Yer-değiller, insanların anonim bireyler olarak içinden geçtiği, ancak herhangi bir yakınlık içinde ilişki kurmadığı ya da kendisiyle özdeşleştirmediği geçici yerlerdir. "Yer-değiller kişilerin ve malların hızlandırılmış dolaşımı için gerekli kurulumlar olduğu kadar, ulaşım araçlarının kendileri veya büyük alışveriş merkezleri ve hatta gezegenin mültecilerinin kapatıldığı uzatmalı transit kamplardır."[129] Havaalanları, hastaneler, otoyollar, akaryakıt istasyonları, sinema salonları, alışveriş merkezleri, belediye binası ve vergi dairesi gibi kamusal alanlar bunlara örnektir. Denilebilir ki buralarda insandan geriye kalanlar biriktirilmez, sürekli olarak silinirler. Ayrıca bu mekânlar bireylere anlam ve aidiyet duygusu da sağlamazlar. Bu sebeple yer- değiller, insanlar için bir çeşit duygu boşluğunun ve geçiciliğin yaşandığı alanlardır. Çünkü insanların bu alanlarda sergileyeceği davranışlar zaten halihazırda kodlanmıştır.[130] Yer-değildeki birey, yalnızca bir müşteri olarak varlığını sürdürmek için kişisel rollerini kaybetmektedir. Örneğin havaalanında girişteki kontrolden sonra bagaj teslim edilir, pasaport kontrol edilir ve mühürlenir. İnsanın yapması gerekenler bellidir, kendisini ne tarihsel ne ilişkisel ne de kimliksel olarak oraya ait hissetmeyebilir. Ancak bu alanlar çok güçlü bir yer duygusu barındırdığından insanların yer-değillerde olduklarını düşünmemeleri beklenebilir. Ne zaman ki bu alanlara duygusal bir anlam yüklenir o zaman birey için orası artık bir yer haline gelmektedir.

[128] **A.e**., s.90.
[129] **A.e**., s. 46.
[130] **A.e**., s.105.

Günümüzde bu alanlar da tüketilmektedir. Çalışmanın bir önceki bölümünde de değinilen, Baudrillard'ın örnek olarak sunduğu **Disneyland**, **Beaubourg** gibi alanlar da yer-değiller olarak incelenebilir. İnsanlar bu mekanları tüketir, ancak bu mekanlar insanlara dair hiçbir şeyi barındırmamaktadır. Artık yerler ve yer-değiller iç içe geçmektedir ve herhangi bir yerin **yer-değil**e dönüşmesi oldukça mümkündür. Üst-modernite her zaman kendi evimizde olmak ya da hiçbir zaman kendi evimizde olmamak sonucuna yol açabilmektedir.[131] Artık toplum ile kültür arasındaki ilişkiyi sağlayan ilkeler, fikirler ve temsiller değil; **simülakrlar**, **imgeler**, **kopyalar**, **simülasyonlar** ve **yer-değillerdir.**

1.5. Simülakr ve Simülasyon Kavramlarının Edebiyata Yansımaları

Dünya edebiyatında simülakr ve simülasyon kavramlarından bahsedildiğinde akla ilk olarak Amerikan Edebiyatı ile İngiliz Edebiyatı bilimkurgu ve distopya romanları gelmektedir. Bu düşüncenin yaygınlaşmasında Amerikan bilimkurgu yazarı Philip K. Dick, **Siberpunk** akımının babası olarak görülen William Gibson, İngiliz Edebiyatında bilimkurgu akımının en önemli temsilcilerinden J. G. Ballard gibi isimlerin etkisi büyüktür. Öyle ki bu isimlerin eserlerinde simülakrlara, insanların yerlerini almış ve insana özgü görevleri çok iyi bir şekilde yerine getiren robotlara, simülasyon evrenlerine, tüketim kültürüne rastlamak oldukça doğaldır. Bu tür eserlerde kopyalanan şey insanlar olabileceği gibi, şehirler, tarih, duygular gibi gerçeklikler de olabilir. Zaman zaman da teknoloji ve beden, kent ve insan, rüya ve gerçek iç içe geçmiş şekilde okura sunulur.

Philip K. Dick'in **Simulakra** (Çev.Kadir Kıvılcımlı, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2015), **Sizi İnşa Edebiliriz** (Çev. Gonca Gülbey, İstanbul, Alfa Yayın, 2014) gibi eserlerinde karakterler kendilerinin gerçek olup olmadıklarını sorgularlar. Paranoidler, simülakrlar her yerdedir. Simulakra isimli eserde gelecekte anaerkil totaliter bir rejim egemendir ve bu rejimin başındaki Nicole Thibodeaux ise bir

[131] **A.e**., ss. 117-119.

Android, bir simülakrdır. Geçmişte ve günümüzde manuel olan çoğu şey bu yakın gelecekte otomatikleşmiştir. Öyle ki insanlar dualarını bile makineler aracılığıyla etmektedir, günah çıkarma makineleri yaygınlaşmıştır: "Biraz keyiflenmek için araç telefonunu aldı ve bir dua tuşladı."[132] Eserin geçtiği zamanda simülakrlar da insanlar kadar hayatın içinde ve en az insanlar kadar üretkendirler. Neredeyse insan olan bu simülakrlar eserde **yan komşu** olarak adlandırılır ve âdeta bizden biridirler. Bir de insanların emrinde olan, makine özelliğini hala yitirmemiş **Famnexdo** grubu simülakrlar vardır:

> "Famnexdo simülakr grubu aynı zamanda toprağı işliyor, çift sürüyor, ekim yapıyor, suluyor, toprağı verimli kılıyordu. Ürünse insana kalıyordu, çünkü famnexdo grubu kişinin arazisinin içinde değil çevresinde yaşıyordu. Famnexdolar aslında yan komşu bile sayılmazlardı, kişinin emrindeydiler."[133]

Bu iki tür simülakr için denilebilir ki Famnexdo grubu simülakrlar Baudrillard'ın birinci evre olarak tanımladığı, gerçek ile sahte arasında benzerlik yaratılan bir noktadayken, yan komşular ise gerçek ile sahtenin denk olduğu, sahte olanın kopyasıyla denk olmaya çalıştığı ikinci evrededir. Yıllar önce ölmüş Başkan Nicole Thibodeaux'un yerine geçen simülakr Nicole Thibodeaux derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen, görünümün yerini alan üçüncü evre simülakrdır: "Ben Nicole değilim. […] Gerçek Nicole Thibodeaux yıllar önce öldü. Adım Kate Rupert, onun yerini alan dördüncü kişiyim. Ben yalnızca ilk Nicole gibi gözüken, onun işlerini yapan bir oyuncuyum…"[134] Ian isimli karakterin Nicole simülakrına duyduğu aşkı da dördüncü evre simülakr olarak tanımlayabiliriz: "bir sanrıya ilgi duyuyorsun. Sentetik, gerçek olmayan bir şeye. Peki, gerçek nedir, gerçek olmayan nedir? O benim için bu dünyadaki her şeyden daha gerçek, senden bile. Hatta kendimden, yaşamdan bile gerçek."[135] Bu son evre gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkili değildir, yalnızca kendi kendinin simülakrdır, sentetiktir.

---

[132] P.K. Dick, **Simulakra**, Çev. Kadir Kıvılcımlı, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2015, s.14.
[133] **A.e.**, s.77.
[134] **A.e.**, s.212.
[135] **A.e.**, ss. 153-154.

Sizi İnşa Edebiliriz'de ise Philip K. Dick, iki ortağın, Louis Rosen ve Maury Rock, Amerikan İç Savaş döneminde yaşamış eski Amerikan başkanı Abraham Lincoln gibi kişilerin simülakrını yapma serüvenini okura sunar:

> "Başkan Mendoza'ya savaşı durdurmayı ve yerine on yıllık aralıklarla İç Savaşın yüzüncü yıldönümünü anmayı teklif edeceğiz. Savaşa katılacak olanları Rosen Fabrikası üretecek, yani bütün simulakra -bu simulakrumun çoğulu Latince'den gelen bir sözcük- Lincoln, Stanton, Jeff Davis, Robert E. Lee, Longstreet, hepsi orada olacak. Ayrıca üç milyon askeri de sürekli yedekte bulunduracağız. Savaşa katılanlar gerçekten ölecek, bir grup kolejli çocuğun Shakespeare sahnelemesi gibi düşük bütçeli film yerine parçalarına ayrılan simulakra izleyeceğiz."[136]

Yukarıda görüldüğü üzere, alıntıda da belirtildiği gibi anlatılan bu sahne sanki gerçek savaştan bir görüntüymüş gibi tasarlanmış, Shakespeare piyesi gibi kurgulanmıştır ve bu şekilde İç Savaş simüle edilmek istenmektedir. Rosen Fabrikasının tasarladığı ilk simülakr olan Edwin Stanton ise herkesi dehşete düşürecek kadar insana benzemektedir. Hatta ortaklardan Louis Rosen bile simülakrın varlığının yarattığı durumdan rahatsız olmaktadır ve bu durumu psikoloğuna şu şekilde dile getirmiştir:

> "Bence Stanton denilen o varlık – bu arada onu gördünüz mü?"
>
> "Pris bir defasında yanında getirmişti. Biz seanstayken o da bekleme odasında oturdu."
>
> "Ne yaptı peki?"
>
> "*Life* dergisini okudu."
>
> "Tüyleriniz diken diken olmadı mı?"
>
> "Sanmıyorum"
>
> "O ikisinin, yani Maury ve Pris'in bu denli yapay ve tehlikeli bir şey hayal etmiş olmaları sizi korkutmadı mı?"[137]

[136] P.K. Dick, **Sizi İnşa Edebiliriz**, Çev. Gonca Gülbey, İstanbul, Alfa Yayın, 2014, s.27.
[137] **A.e**. s. 65.

Bu endişeleri o kadar çoktur ve yarattıkları simülakr o kadar gerçek hissetirmektedir ki, Louis Rosen bir an kendisinin de bir simülakr olduğunu düşünmeye başlar:

> "Eskiden Louis Rosen diye biri vardı, artık yok. Sadece ben varım. Ve eğer bana bir şey olursa Pris ve Maury'de benden bir tane daha yaratmak için gerekli talimatların olduğu bantlar var. (…) Doktor Horstowski'ye bir simulakrum olduğumu söyledikten sonra bu fikri kafamdan atamamıştım. Bir zamanlar gerçek bir Louis Rosen vardı, ama artık yoktu ve onun yerini ben almıştım. Kendim de dâhil olmak üzere neredeyse herkesi kandırıyordum."[138]

Bu grup Linconl'ü sadece fiziken inşa etmekle kalmaz ama aynı zamanda onun duygularını, bilgilerini de inşa eder. Yeni Lincoln'ün bir insandan -neredeyse- hiçbir farkı yoktur, tüm bilgi ve donanımıyla, tüm duygularıyla eski Lincoln'den daha Lincoln'dür. Espri anlayışı, edebiyat, coğrafya, tarih bilgisi vardır. Tam donanımlı bir simülakr, bir makinedir:

> "Peki o zaman makine nedir?" diye sordu simulakrum.
>
> "Siz bir makinesiniz. Sizi bu adamlar üretti. Onlara aitsiniz."
>
> Simulakrumun uzun, kırışık, siyah sakallı yüzünde bezgin ama söylenenleri gülünç bulmuş gibi bir ifade vardı. "O zaman beyefendi," dedi. "Siz de bir makinesiniz. Çünkü sizin de bir yaratıcınız var ve 'bu adamlar' gibi, sizi de kendi suretinden yarattı."[139]

Tıpkı **Simulakra** isimli eserinde olduğu gibi Phlip K. Dick bu eserinde de otomat, robot gibi terimlere göndermelerde bulunmuştur: "Barrows'un bizi manipüle ettiğini fark ettiniz mi? Simülakruma önce otomat dedi, sonra alet, en sonunda da oyuncak bebek dedi, dedim."[140] Bu doğrultuda simülakrların tarih boyunca farklı işlevlere sahip olduğunu belirten Baudrillard üç düzenden bahseder: Rönesans'tan Sanayi Devrimi'ne kadar olan klasik, biçimsel kopyalama içeren birinci düzen ve sanayileşme yani biçim üretim dönemi olan ikinci düzen arasındaki fark, ilk düzende

[138] **A.e**., ss.71-72.
[139] **A.e**., s. 141.
[140] **A.e**., s.154.

gerçek ile sahte arasında bir benzerlik yaratıldığı, ikincisinde ise gerçek ve sahtenin denk olduğudur. İlk düzende imge dünyaya aittir, ikincisinde ise imge kopyasıyla denk olmaya çalışır. Baudrillard bu iki düzen arasındaki farkı açıklarken otomat ve robot kavramlarından bahseder:

> "Otomat bir tiyatro oyuncusunu (yapay bir varlık) andırır ve eğlendirirken, Devrim öncesinin toplumsal ve tiyatral yaşamına katılmaktadır. Robotsa adından anlaşılacağı gibi çalışmaktadır. Burada tiyatro sona ermiş, devreye insana özgü bir mekanik anlayışı girmiştir. Otomat insanın bir benzeri ve onun muhatabıdır. Makine insana eşdeğer bir varlıktır ve tekilleştirilmiş işlemsel bir süreçte onu kendisine eşdeğerli bir varlık haline getirmektedir. Birinci basamak simülakrlar ile ikinci basamak simülakrlar arasındaki fark işte budur."[141]

Siberpunk temsilcisi William Gibson da eserlerinde sıklıkla simülasyon evrenlerine yer verir. Örneğin **Görünmez Dünya** (Çev. Mert Süğlün, İstanbul, Artemis Yayınları, 2012) isimli romanı bu türün örneklerinden biridir. Eserde Gibson okurlara birbirinden farklı yaşamlara ve zevklere sahip farklı insanları sunmaktadır. Bu insanlar ve hikâyeleri, olay örgüsü ilerledikçe ana hikâyeye bağlanmaktadır. Yirmili yaşlarının başında Küba doğumlu Tito akıcı bir şekilde Rusça konuşur ve bilgi aktarımı alanında hassas işler yapmaktadır. Hollis Henry, Node isimli bir dergide görevli gazetecidir. Milgrim bir madde bağımlısıdır. Bobby Chombo büyük bir bilmece olsa da kendisini eserde bir yapımcı olarak görürüz, aynı zamanda askeri navigasyon alanında da çalışır.

Hikâye, eskiden kült bir indie rock grubunda yer alan ve şu anda gazeteci olarak serbest çalışan genç bir kadın olan Hollis Henry'nin, yeni kurulan bir dergi tarafından Los Angeles'ta büyüyen bir sanat trendi üzerine bir makale yazmak üzere görevlendirilmesiyle başlar. Bu sanat, uygun ekipman olmadan göremediğiniz gerçek konumlarda sanal sanat enstalasyonları oluşturmak için VR kaskları ve GPS aygıtlarını içeren **yerli** bir sanat girişimidir. Hollis'in işvereninin gerçekte peşinde olduğu şey ise bu amaçtan farklıdır. İşverenin ulaşmak istediği asıl şey gizemli bir pakettir, Hollis de her şeyden habersiz bu araştırmada kilit bir figürdür. Paketin içeriği ancak romanın sonunda anlaşılır: Irak'ı yeniden inşa etmeyi amaçlayan bir fondan çalınan 100 milyon

[141] Baudrillard, **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, s.93.

USD. Gizemli bir yaşlı adamın liderliğindeki Tito, Chombo ve diğer suç ortakları nakliye paketindeki paranın aklanmasını imkânsız hale getirirler. Gibson'ın nihai amacı, her gün yaşadığımız dünyanın kabuğunun altındaki gizli dünyayı, diğer dünyayı incelemektir. Burada yerel sanat açıkça sembolize edilmiştir: GPS ile belirli bir varış noktasına gidin, VR gözlüklerinizi takın ve böylece orada olmayan bir şeyi tıpkı oradaymış gibi görün. "Hollis yerde yatan vücuda dokunmak istedi. Ama orada bir vücut yoktu. Fakat gerçekten varmış gibi görünüyordu."[142] Etrafımızdaki dünya dönmekte ve ekonomiler, hükümetler, hiç görmediğimiz güçlü insanlar tarafından etkilenmektedir. Ancak Görünmez Dünya'da değişen dünya perspektifi, yakın ya da uzak bir geleceğe yönelik olmaktan ziyade halihazırda gerçekleşmekte olan bir süreçtir. Medyanın her yerde bulunması, artık açıkça alternatif ya da paralel olmayan ve bunun yerine her şeyi kapsayan dolayımlanmış bir dünya etkisi yaratarak biraz rahatsız edici bir etki yaratmaktadır.[143] Bu durum eserde Bigend karakteri tarafından şu şekilde aktarılır:

> "Ve yıldızımız," -Bigend, Hollis'e doğru dönüp hafifçe eğildi- "aslında bu bir çeşit sanayi ürünü."
>
> "Ne çeşit bir sanayi?"
>
> "Kitlelere hitap edebilecek ve istersen bütün dünyada tanınabileceğin bir sanayi."
>
> "Bunun için ne yapmam gerek?"
>
> "O dünyanın içinde olmalısın."[144]

Bu pasajdan yola çıkılarak denilebilir ki gerçek dünya çoktan yok oldu, sürekli değişim halinde olan ve sürekli yeniden üretilen yeni dünyaya uyum sağlamalıyız. Medya bilinçli bir şekilde bireyleri, tüketicileri kendisine uydurur.

J. G. Ballard'ın 1973'te yayımladığı eseri **Çarpışma** ise kimi açıdan bir hiciv, kimi açıdan bir eleştiri, kimi açıdan ise bir övgü niteliği taşımaktadır. Eseri

---

[142] William Gibson, **Görünmez Dünya**, Çev. Mert Süğlün, İstanbul, Artemis Yayınları, 2012, s. 9.
[143] Anna Krawczyk-Łaskarzewska, **In the Land of Gost-Signs, or William Gibson's Spook Country**, (Çevrimiçi), https://www.academia.edu/5217371/In_the_Land_of_Ghost_signs_or_William_Gibsons_Spook_Country, Erişim Tarihi: 10.08.2023.
[144] Gibson, **A.g.e.**, s.115.

sınıflandırmaya çalışmak oldukça zordur: İnsanın teknolojik dönüşümüne odaklanan ve seks ile ölümün karıştığı bir nokta arasında bulunur. Öyle ki aykırılık artık olağanlık, özgünlük gibi tasvir edilir. Ballard eserin giriş bölümünde şunları dile getirir:

> "Yaşadığımız dünyayı pazarlamacılık, reklamcılık, reklamcılığın bir kolu olarak görülen politika ve özgün tepkinin yerini alan televizyon ekranı aracılığıyla deneyim gibi çok çeşitli kurgu türleri yönetiyor. Bizler kocaman bir romanın içinde yaşıyoruz. Özellikle yazar, romanına kurgusal bir içerik bulmaya gitgide daha az gereksinim duyuyor. Kurgu zaten önünde. Yazarın görevi gerçeği icat etmek."[145]

Bu söylemle Ballard'ın çevresindeki dünyayı kurgu olarak ele aldığı ileri sürülebilir, gerçekliği yaratan ise yazarın kendisidir. Hikâye bir araba kazası geçirdikten sonra bu tür araba kazalarına takıntılı başka bir adamla, Vaughan, arkadaşlık kuran Ballard'ın açısından anlatılır. Yazar, ana karaktere kendi adını vermiştir. Ballard bir araba kazasından diğerine Vaughan'ın peşinde sürüklenirken bu hobiye ortak olmaya başlar. Kendi geçirdiği araba kazasının etkileri hayatının tüm alanına etki etmeye başladığında Ballard'ın kendisi de tıpkı arkadaşı gibi takıntılı hale gelir. Arkadaşı Vaughan ise bu takıntıyı uç noktalarda yaşamaktadır. Ballard geçirdiği kazanın ardından birkaç gün hastanede kalır, bu süreçte eşinin kendisine her zamankinden daha fazla ilgi gösterdiğini fark eder. Kazadan sonra fark ettiği bir diğer şey ise arabaların ve yolların insan yaşamını ne kadar derinden etkilediğidir. Artık olası bir kaza ihtimaline karşı tetikte olarak takıntılı bir şekilde araba kullanır ve kendi kazasının meydana geldiği yeri sık sık ziyaret eder. Takıntılı bir şekilde kaza sırasında çarptığı arabadan sağ kurtulan dul kadını, Helen Remington'ı, düşünür. Bu ikili yeniden buluşur ve bir ilişkiye girerler. Ballard çok geçmeden yalnızca arabasında samimi olduklarını fark eder. Bu, Ballard'ın, onları heyecanlandıran ve uyaran şeyin kaza anının hatırası ve arabanın kendisi olduğunu anlamasını sağlar. Ballard, sürekli çevresinde tuhaf bir adam görmeye başlar. Bir gece Helen'i dublör bir sürücünün bir araba kazasını yeniden canlandırdığı bir araba gösterisine götürdüğüne orada bu

[145] J.G. Ballard, **Çarpışma**, Çev. Nurgül Demirdöven, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2015, s.6.

adamın araba kazalarına takıntılı bir televizyon kişiliği Dr. Robert Vaughan olduğunu öğrenir. Vaughan, Ballard'a araba kazası kurbanlarının fotoğraflarıyla dolu oluşturduğu bir fotoğraf albümünü gösterir, bu albümler içerisinde Ballard'ın geçirdiği kazaya ait bir fotoğraf da vardır. Vaughan ve Ballard, araba kazalarına olan ortak ilgileri nedeniyle yakınlaşır ve birlikte daha fazla zaman geçirmeye başlarlar. Helen ikisini sahnelenen bir araba kazasını izlemeye davet eder. Ballard, Vaughan'ın kazaya tanık olması karşısında gösterdiği cinsel tepkiyi fark ettikten sonra adama karşı bir çekim hissetmeye başlar. Vaughan ve Ballard günlerini birlikte araba kazalarını araştırarak geçirirler, Vaughan. Zaman zaman Ballard araba sürerken Vaughan arka koltukta kadınlarla sevişir. Ballard'ı bir film setinde çalışırken ziyaret eden Vaughan, bir araba kazası kurbanı rolünü oynayan Elizabeth Taylor'ı görür. Vaughan, kendisinin ve Elizabeth Taylor'ın birlikte öldüğü bir araba kazasının fantezisini kurar. Sonunda Vaughan, Ballard'ın arabasını çalar ve onu havaalanındaki bir üst geçitten aşağı sürer ve hedeflediği Elizabeth Taylor'ı taşıyan limuzin yerine havayolu yolcularıyla dolu bir otobüse çarptığında kendini öldürür.

Çarpışma'daki karakterler, otomobil çarpışmalarını ve bunların insan vücudundaki yansımalarını erotikleştirerek, mükemmel çarpışmanın pornografik arayışıyla varoluşlarının yoğunluğunu artırmaya çalışırlar. Jean Baudrillard'a göre **Çarpışma**, bir kurmaca ya da gerçek bir hikâye değildir çünkü hipergerçeklik her ikisine de son vermiştir: "Crash artık kendisinden kaçamayacağımız simülasyon evrenine ait ilk büyük romandır."[146] Çarpışma'da teknoloji, vücudun bir bakıma yapısökümüdür. Beden "simgesel yaralara"[147] maruz bırakılarak teknoloji ile birbirlerine karıştırılmaktadır:

> "Vaughan, baştan sona hayali bir araba kazası felaketleri ve çılgınca yaralarla -orta yaşlı adamların kapı kollarıyla parçalanmış ciğerleri, genç kadınların direksiyon kolonlarına geçmiş göğüsleri, yakışıklı gençlerin köşe lambalarının metal mandallarıyla delinmiş yanaklarıyla- dolu dehşet verici bir yıllık hazırlamıştı, bu şekilde kendisini tüketmeye çalışıyordu sanki. Ona göre, bu yaralar, sapkın bir teknolojiden doğmuş yeni bir cinselliğin kapılarını aralıyordu. Bu yara imgeleri, bir mezbaha müzesinde sergilenen eserler gibi zihnine takılıp kalmıştı."[148]

[146] Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, s. 161.
[147] **A.e.**, s.152.
[148] Ballard, **A.g.e**., s. 15.

Romanda kazalar hem araştırmalar için hem de filmler için sıklıkla simüle edilir. Vaughan ise tüm cinsel eylemlerinde kaza yerlerinde çektiği fotoğrafları simüle eder, bu onda bir takıntı haline gelir:

> "Zihninde, film yıldızıyla yaptığı araba kazasını canlandıran Vaughan'da birçok yara ve darbe saplantı haline gelmişti: ağır çekim filmlerde yüzlerce kez tekrarlanan karmakarışık çarpışma sahnelerinde olduğu gibi, her iki arabanın önden birbirine vurmasıyla çatlayan metal ve parçalanan bölmeler, her ikisinin bedeninde açılan benzer yaralar, yüzü ön camın boyalı yüzeyini ölü doğmuş bir Afrodit gibi kırdığında kadının yüzüne saçılan cam kırıklarının imgesi, el frenine çarpan baldırlarının dağılmış parçaları ve her şeyden öte, cinsel organlarında açılan yaralar; film yıldızının arabanın amblemindeki o gösterişli çıkıntının parçaladığı rahmi, Vaughan'ın kendisinin motorun son ısısını ve yakıt düzeyini sonsuza dek gösterecek olan ışıklı göstergeye boşalan menisi."[149]

Böylece araba kazaları simüle edilirken cinsel ilişkiler de birer simülakr haline gelmiştir. Yazar tarafından cinsel ilişkileri tasvir ederken kullanılan dil de argodan uzak, teknik ve işlevsel bir dildir.[150] Hiçbir tasvirde günlük dilden, argodan terimler yoktur ancak rectum, vulva gibi teknik ve bilimsel terimler söz konusudur. Roman karakterlerinden Vaughan'ın en büyük takıntılarından biri ise önemli bir medya kişiliği olan Elizabeth Taylor'dır. Bir reklam filmi sırasında Elizabeth Taylor'ın kaza sahnesi ondaki bu takıntıyı alevlendirir. Öyle ki karakter ona ulaşma, onunla birlikte ölme arzusu uğruna hayatını kaybeder:

> "Tezgâhlamaya çalıştığı bu çok önemli olayın genel provası […] bir film çekimi sırasında yapılmıştır. Bu hipergerçekçi kopuş olmadan bu evren hiçbir anlam teşkil etmeyecektir. Teknoloji, cinsellik ve ölümün birbirleriyle kaynaştırılmasını sağlayan bir şey varsa o da suretini çıkarma ya da ikinci dereceden bir görselleştirmedir. […] Olayın tasarlanma ânıyla yeniden üretilme, hattâ "gerçekten" üretildiği ânın çakıştığı bir evrende bütün her şey aynı anda olup bitmektedir."[151]

[149] **A.e.,** s. 10.
[150] Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, s.157.
[151] **A.e.,** s. 159.

Vaughan'ın arzularının bir sonu yoktur, kafasında kurduğu senaryolar sürekli yeni senaryoları oluşturur. Ölmeden önce birçok kazada yer alır. Gerçekleşen kazaları, kamera ve hayal gücü aracılığıyla sürekli yineler. Ta ki kendi ölümünün gerçekleştiği ilk gerçek kazaya kadar.

J.G. Ballard'ın başka bir eseri olan **Öteki Dünya** (Çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2015) ise toplumun gittikçe kötüleşen alışkanlıkları ve adeta bir kent simülasyonu olan alışveriş merkezleri üzerinde durmaktadır. Hikâye Richard Pearson'ın babasının bir cinayete kurban gittiğini öğrenmesi üzerine otoban kenarında bulunan Brooklands kasabasına gitmesiyle başlar. Önceleri babası ile pek de yakın olmayan Richard, kasabada geçirdiği süre içerisinde onun yatağında yatar, onun alışkanlıklarını edinir, cinayetin sorumlularını bulmaya çalışır. Babası ve birkaç kişi daha kasabaya dikilen ve âdeta ilahi bir tüketim merkezi gibi tasvir edilen Metro-Centre isimli alışveriş merkezi içerisinde yaşanan bir silahlı saldırı sırasında hayatını kaybetmişlerdir. Bu saldırıda ölen ve yaralanan çok sayıda insan olmasına rağmen, müşteriler, alışveriş merkezinin maskotu olan ve gerçek olmayan ayılara üzülmektedirler. Bu alışveriş merkezinin içerisinde otel, televizyon kanalı gibi akla gelebilecek birçok tesis vardır, her şey âdeta tek bir merkezde üretiliyor ve yayınlanıyordur. Birkaç araştırmadan sonra Richard babasının ırkçı gruplara karıştığını öğrenir ve cinayetin alışveriş merkeziyle de bir ilgisi olduğunu anlar. Tüketiciler ise Metro Centre'a toz kondurmak bile istememektedir. Bu kişiler Metro Centre'ı adeta dini bir mekân olarak görürler, alışverişlerini sanki bir ibadeti yerine getiriyormuş gibi gerçekleştirirler. Mesihleri ise David Cruise isimli alışveriş merkezinin reklam yüzüdür.

Alışveriş merkezleri, post-endüstriyel toplumu şekillendiren üçüncü derece simülakrdır. Altmışlı yıllardan itibaren tüketiciler, yerel mağazaları ve şehir merkezini yavaş yavaş terk ederek şehir dışındaki süpermarketlere ve alışveriş merkezlerine yönelmeye başladılar. Baudrillard bu alışveriş merkezlerini güvenli, konforlu, kontrollü ve öngörülebilir bir alan sunarak, yoğun reklamlarla, geniş ürün yelpazesiyle alışveriş yapanları baştan çıkaran yerler olarak tanımlar ve **drugstore** tanımını kullanır: "Drugstore (ya da yeni alışveriş merkezleri) tüketim etkinliklerinin sentezini gerçekleştirir; alışveriş, nesnelerle flört, aylak gezinti ve bunları birleştirme olanakları

bu etkinliklerde önemli yer tutar."[152] Giderek daha da fazla birer eğlence ve keyif noktası haline bürünen alışveriş merkezleri sanatsal özellikler, doğadan parçalar, mimari çekim alanları içerebilir. Örneğin artık bir alışveriş merkezinde bir resim sergisine rastlamak, kafes içerisinde yaban hayvanlarına ya da balmumu taklitlerine rastlamak, sanki orada büyümüş gibi görünen ama aslında oraya sürüklenen ağaçlara, bitkilere rastlamak oldukça olağandır. Alışveriş merkezlerinde yerine getirilen eylemler adeta dinsel bir ritüelin parçasıdır:

> "Bunlar ibadet yerleri Richard. Hayatlarımıza hükmeden ev eşyası tanrılarına sunaklar. Seramik meleklerden ev tanrıları ve sergi stantları. Metro-Centre bir katedral, bir tapınma yeri. Tüketicilik paganlık gibi görünebilir, fakat aslında dinsel içgüdünün son sığınağıdır. Birkaç gün içinde, çamaşır makinelerine tapınan bir cemaat göreceksin. Pazartesi sabahı ev kadınının yün yıkama programı takdisinde daldırdığı vaftiz kurnası." [153]

Bunun yanı sıra alışveriş merkezleri bir tüketim öğesine ulaşmayı kolaylaştırmaları açısından tüketim arzusunu gerçekleştirmenin en hızlı yoludur. Çünkü, şehir merkezinde dağınık halde bulunan mekânları, alışveriş merkezleri toplu halde bizlere sunar: Sinema salonları, lüks mağazalar, yeme-içme alanları, kuaför, çocuk oyun alanları ve hatta bebek bakım odaları bile tek bir çatı altındadır. Bu özellikleriyle alışveriş merkezi adeta bir mikro şehir, bir şehir simülasyonudur. Baudrillard da "Drugstore tam bir kent olabilir"[154] derken bunu işaret etmektedir. Ballard da bu eserinde bu duruma sıklıkla değinmektedir:

> "Sinema, kilise ya da şehir merkezi falan yoktu ve geriye kalan tek kültürel yaşamı da tüketime özendiren, sonsuz reklam panoları destekliyordu. (…) Sağlık merkezi bile bir alışveriş yeri gibi dizayn edilmişti ve vitrini tansiyon kitleri ve fitness DVD'leriyle doluydu. Sokaklar pırıl pırıl aydınlıktı ve tertemiz süpürülmüştü; yani bildiğim merkezi Londra gibi değildi. Bu kasabanın adı her neyse, burada rüzgârla sürüklenen gazeteler ve sakızdan kaldırımlar, karton kutudan vatandaşlar yoktu. Bir kitap ödünç almanın, bir konser dinlemenin, dua etmenin, bir kilise kaydına bakmanın ya da sadaka vermenin mümkün olmadığı bir yerdi burası. Kısacası bu kasaba, tüketiciliğin en son haliydi."[155]

---

[152] Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, Çev. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2008, s. 18.
[153] J.G. Ballard, **Öteki Dünya**, Çev. Süha Sertabioğlu, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2015, s. 265
[154] Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, s. 20
[155] Ballard, **a.g.e.**, ss. 9-10.

Hatta yılbaşı, sevgililer günü gibi özel günlerde yapılan özel iç mekân süslemeleriyle bireyler hiç akıllarında bulunmasa bile, bir anlamda tüketimin piyonu haline gelirler. İç mekâna taşınan kentsel alan, dekoratif düzenlemeler kullanılarak oluşturulan zengin görünüm aslında arkasında tüketiciyi yönlendiren tekdüze bir mekânsal organizasyon saklıyor.[156]

Çağdaş İngiliz edebiyatından da örnek olarak Neil Gaiman ilk akla gelen isimlerden biridir. Özellikle **Yokyer** (Çev. Evrim Öncül, İstanbul, İthaki Yayınları, 2019) isimli eserinde Gaiman, günümüz Londra'sının kötü bir kopyasını oluşturarak Aşağı Londra evrenini yaratır. Bu eser, bilimkurgu, teknoloji gibi özellikler yerine fantastik unsurlar taşımaktadır. Yokyer, gayet sıradan bir genç adam olan Richard Mayhew'un Londra'nın kayıp, evsiz ve mülksüzlerinin taşındığı **Old Bailey**, **Black Friars**, **Angel**, ve **Islington** da dahil olmak üzere gerçek simge yapılar ve efsanelerle dolu hayali Aşağı Londra'ya sürüklenişini anlatır. Richard nişanlısı Jessica ile Yukarı Londra'da, gerçek şehirde, oldukça mutlu bir hayat sürmektedir. Bir gün fantastik diyardan gelen ve yaralı bir kız olan Door ile karşılaşır. Ona yardım etme kararlılığı nişanlısı Jessica ile ayrılmasına ve hayatının tamamen değişmesine sebep olur. Door'la iletişim kurduğu andan itibaren Richard kendi şehrinde birden var olmamış birine dönüşür. Artık Door'a yardım etmekten başka çaresi yoktur. Door'un görevi ailesini öldüren kişiyi bulmaktır ve Richard da bu göreve yeraltında bulunan fantastik bir bölge olan Aşağı Londra'ya giderek katılır. Ancak o zaman Richard eski hayatına kavuşabilecek ve gerçekçi metropole geri dönebilecektir.

Gaiman'ın yarattığı evrenler, postmodern toplumun karmaşık durumunu aktarmada araçsaldır. Temsil edilen dünyalardan biri olan Yukarı Londra gerçekçi ve Aşağıda Londra ise fantastiktir, yukarıdaki dünyanın kötü bir kopyası, bir bakıma simülakrdır. Buna rağmen her ikisi de çağdaş sosyal durumu, vatandaşların ortak değerlerini, alışkanlıklarını, duygularını ve özlemlerini akla getirmektedir. Ancak birlikte ele alındıklarında, topluluğun neyi kabul ettiği ve neyin artık yaygın olarak

[156] Ece Ceylan Baba, "The Evolution of Shopping Center: The Recontruction of the City Center in the Shopping Mall as Imitationsimulation", **Proceedings of INTCESS 2017 4th International Conference on Education and Social Sciences**, 6-8 February 2017- Istanbul, s.19.

kabul edilen inançlarla tutarlı olmadığı için reddedildiği konusunda kapsamlı bir imaj ortaya çıkarabilirler. Gerçekçi bir şekilde tasvir edilen metropol, çağdaş zamanların vücut bulmuş halidir:

> "Çok eski olan ile biçimsizce yeni olan şeylerin birbirini rahatsız edici şekilde olmasa da, saygısızca dürtüklediği bir şehirdi. Dükkanlar, işyerleri, lokantalar, evler, parklar, kiliseler, görmezden gelinen anıtlar ve dikkat çekici ölçüde görkemsiz saraylarla dolu bir şehirdi. Tuhaf isimleri -Crouch End, Chalk Farm, Earl's Court, Marble, Arch- ve garip şekilde farklı kimlikleri olan yüzlerce ilçesi vardı. Turistlerle beslenen, onları hor görse de onlara ihtiyaç duyan gürültülü, pis, neşeli, sıkıntılı bir şehirdi."[157]

Fantastik Aşağı Londra, Yukarı Londra tarafından görmezden gelinen veya reddedilen her şeyi özetlemektedir. Gaiman, kahramanı okuyucuların aşina olduğu bir ortama yerleştirmek için gerçek Londra'yı kopyalamaz; bunun yerine, fantastik unsurlar aracılığıyla bir sürpriz atmosferi yaratmak için bazı parçalarını ödünç alarak ortaya yeni bir şehir koyar. Böyle bir yaklaşımın amacı, okuyucuyu bu iki alan arasındaki boşluk konusunda bilinçlendirmektir. Boşluk, geçmiş ile bugün arasındaki tutarsızlığa ışık tutabilir. Yukarı Londra, büyük ölçüde gerçek Londra'dan modellenmiştir ve bu nedenle, bir yirminci yüzyıl metropolünde karşılaşılabilecek fiziksel yapıları olduğu kadar sosyal ilişkileri de yansıtır, insan davranışları sürekli bir değişim halindedir. Bu nedenle kent de sürekli değişen bir mekanizmaya sahiptir:

> "Kent, çok çeşitli sınıf ve karakterlere sahip milyonlarca insan tarafından algılanabilen ve hatta zevk alınan bir nesne olmanın ötesinde, yapısını kendilerince sebeplere göre sürekli geliştiren pek çok yaratıcının da ürünüdür. Genel hatlarıyla bir süreliğine sabit kalsa da ayrıntıları sürekli değişir."[158]

Yukarı Londra'da tasvir edilen en önemli alanlardan biri de metro istasyonlarıdır:

---

[157] Neil Gaiman, **Yokyer**, Çev. Evrim Öncül, İstanbul, İthaki Yayınları, 2019, s.16.
[158] Kevin Lynch, **Kent İmgesi**, Çev. İrem Başaran, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2022, s.2.

> "Bu şehri düzenliymiş gibi gösteren tek şey, metro hatları ile duraklarının zarif ve rengarenk tipografik sunumu olan Tünel haritasıydı. Richard Tünel haritasının hayatı kolaylaştıran marifetli bir kurmaca olduğunu ve yukarıdaki şehrin şeklinin gerçekliğine hiç benzemediğini yavaş yavaş fark etmişti."[159]

Bu konumda metro istasyonu Marc Augé'nin **Yer-değiller** adlı eserinde de değindiği yer-değil olarak kabul edilebilir. "Yer-değilin mekânı, içine giren kimseyi alışılagelmiş belirlenişlerinden kurtarmaktadır. O [orada], yaptığı şeyden veya yolcu, müşteri, sürücü olarak deneyimlediğinden fazlası değildir."[160] Gaiman'ın eserindeki tasvirlerinden yola çıkılarak denilebilir ki, metro istasyonlarında bekleyen insanlar sadece seyahat etme sürecine odaklanır, günlük hayatlarında sahip oldukları rolleri, unvanları unuturlar. "Yer-değilin mekânı ne tekil kimlik ne de ilişki yaratmamakta, sadece yalnızlık ve benzerlik yaratmaktadır."[161] Başka bir açıdan bakıldığında ise metro hattı haritasına bu kadar önem verilmesinin bir diğer sebebi kente daha güçlü bir kimlik kazandırmak arzusu olduğudur. Çünkü Kevin Lynch'in **Kent İmgesi** adlı eserinde de belirttiği üzere insanlar genellikle yolların güzergâhını ve başlangıç noktalarını bir arada düşünürler ve bu düşüncenin net bir şekilde bilinmesi daha güçlü bir kimlik ortaya çıkartır ve kent imgesinin bir arada tutulmasına yardımcı olur.[162] Aşağı Londra ise yukarıdaki şehirde artık önemli olmayan şeylerin temsillerini içerir. Yukarı Londra'nın çatlaklarından dışarı atılan her gereksiz şeyi Aşağı Londra kabul eder. Ayrıca Yukarı Londra'daki her bölgenin, Aşağı Londra'da bir zıttı vardır: Londra'nın merkezinin en çekici bölgelerinden biri olan **Knightsbridge**, Aşağı Londra'da kabusların mesken tuttuğu **Night's Bridge**'e dönüşür; Yukarı Londra'daki **Angel** metro istasyonu ve **Islington** bölgesi, romanın kötü karakterlerinden biri olan Islington adında bir meleğin altında yaşadığı yerdir.[163] Günlük hayatta dikkat etmeden yanından geçip gittiğimiz her yer aslında kente bir kimlik kazandırmaktadır, kente kimlik kazandıran bu imgeler bireysel deneyimlerle varlık kazanabilir:

---

[159] Gaiman, **A.g.e**., s.16.
[160] Augé, **Yer- Değiller**, s. 114
[161] **A.e**,. s, 114
[162] Lynch, **A.g.e**., s.60.
[163] Irina Rita, "Representations of London in Neil Gaiman's Neverwhere", **University of Bucharest Review: Literary and Cultural Studies,** Series. 6., 2016, 104-112, p. 110.

> "Kentte, her durumda gözün görebileceği, kulağın işitebileceğinden fazlası, keşfedilmeyi bekleyen bir dekor ya da manzara vardır. Hiçbir şey kendiliğinden deneyimlenmez. (…) Her bir kentlinin kentin bazı kısımlarıyla uzun bir münasebeti olmuştur ve ona ilişkin kendi imgesi hatıra ve anlamlarla yüklüdür."[164]

Bu bakımdan Yukarı Londra da Aşağı Londra da yerleşimcilerinin deneyimleri üzerine şekillenmiştir. Bildiğimiz, tanıdığımız, gerçek Yukarı Londra'nın fantastik ve kötü bir kopyası olan Aşağı Londra'daki bireyler de Yukarı Londra yerleşimcilerinin kopyasıdır.

Yukarıda bahsedilen eserler ve bu çalışmada değinilmemiş benzer eserler üzerinden yola çıkarak, simülakr ve simülasyon kavramlarının farklı edebi türlerde, farklı biçimlerde karşımıza çıktığı görülmektedir. İtalyan Edebiyatında ise bu tür edebiyat çağdaşlarında olduğu kadar yaygın değildir. Simülakr ve simülasyon kavramlarından bahsettiğimizde akla androidler, makineler, bilgisayar programları gelmez, ancak gerçekliği kopyalayan duygulara, mekânlara, insanlara ve şehirlere rastlarız. Bu doğrultuda, çalışmanın üçüncü bölümünde Alessandro Baricco'nun **Okyanus Deniz**, **Kent** ve **Mr**. **Gwyn** eserlerinde simülakr ve simülasyon kavramları araştırılacak ve bu kavramların eserlere yansımaları incelenecektir.

[164] Lynch, **A.g.e**., s.1.

İKİNCİ BÖLÜM

KÜRESEL BİR YAZAR OLARAK ALESSANDRO BARICCO

2.1 Edebiyatta Yeni Bir Soluk: Küresel Roman

Küreselleşme, diğer tüm alanlarda olduğu gibi, edebiyatı da etkisi altına almıştır. Edebiyat hem çeviriler hem türler hem de basım teknolojilerinin gelişerek hız kazanması sayesinde günümüzde ulusları aşarak küreselleşmiştir. Herhangi bir ülkedeki herhangi bir dilde yazılmış olan bir eserin çok kısa sürede başka ülkelere başka dillere taşınması bu küreselleşmeyi arttırmıştır. Aslında edebiyat tarihinden bahsederken üç önemli aşamadan da bahsetmek gerekmektedir: Yazının icadı, matbaanın icadı ve edebiyatı küresel etkileşime açık hale getiren enformasyon çağı.[1] **Weltliteratur**, yani dünya edebiyatı kavramını ilk kullanan Goethe'dir. Ona göre ulusal edebiyat artık geçersizdir, dünya edebiyatı ise herhangi bir dile veya ulusa ait olmayan bir ideadır: "Ulusal edebiyat artık anlamını yitirmiş bir terimdir; dünya edebiyatı çağı kapıdadır ve herkes onun yaklaşımını hızlandırmak için elinden geleni yapmalıdır."[2] 1800'lü ve 1900'lü yılların ilk yarısında roman tamamen yazıldığı yere aitti. Dünya savaşları arasında ise yazarlar anadilleri olmayan, yaşadıkları ülkenin ulusal dili olmayan dillerde de yazmaya başladılar. 60lı-70li yıllara kadar romanda mekân oldukça önemliydi. Farklı dillere yapılan çeviriler ile günümüzde çağdaş olarak adlandırılan yazarlar ulusallık dışına çıkarılarak günümüzde küresel romanın öncüleri haline gelmişlerdir. Bu anlamda çevirmenler de bu alanda bir elçi, bir çeşit koruyucu görevi üstlenmişlerdir. Goethe'nin öne sürdüğü bir başka kavram da bir ulusun kendisini tek bir bütün olarak algılamasına yardımcı olabilecek ötekinin bakışıdır. Küresel ya da dünya edebiyatı kavramı, Goethe'nin, tüm edebiyatın kendi içine kapanmadığı, daha ziyade yabancıların çıkarında yeni bir tazelik bulduğu bir ütopyanın ortaya çıkışı fikrini işaret etmektedir. Goethe'nin on dokuzuncu yüzyılın sonunda dile getirdiği dileği, ulusal bağlamda doğan eserlerin, ebedi mesleğe uygun

[1] Fethi Demir, Nahide Ece Süslü, "Küresel Edebiyat Eğilimi Bağlamında Milenyum Sonrası Dönemdeki Nobel Edebiyat Ödülleri", **Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, Cilt: 61, Sayı: 1, 2021, 103-121, s.106.
[2] Adam Kirsch, **Küresel Roman: 21. Yüzyılda Dünyayı Yazmak**, Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul, VakıfBank Kültür Yayınları, 2019 s.8.

olarak, köken bağlamının oldukça dışında küresel bir dolaşımla ilgilidir.[3] Bugün yeniden önerilen **Weltliteratur** ise farklı anlamlar kazanmıştır: Dünya romanı ya da küresel tüketim metinleri, uygun şekilde tasarlanmış, yürütülmüş ve piyasaya sürülmüştür. Michele Cometa, **Weltliteratur**'un bir nesne ya da bir kitap kanonu olmadığını, bir teori sorunu olduğunu belirtmiştir. [4]

Avrupa ve Amerika'da **Weltliteratur** tartışmalarının geri dönmesinin en bariz sebebi ekonomik ve finansal piyasaların küreselleşmesinin yarattığı korkular ve bu korkuların ihracattan korkulan kültür dünyasına iletilmesidir.[5] Küresel romanlara gösterilen ilginin bir başka sebebi de coğrafi olarak her yerde ve disiplin açısından bütünlük kazanmış olan İngiliz dilinin her zamankinden daha güçlü bir şekilde genişlemesidir. Romanın tamamen küreselleşmesi ise içinde yaşadığımız bu çağda, 21. Yüzyılda gerçekleşmiştir: "Roman 21. Yüzyıldaki insanların deneyimleri üzerine düşünmeye ya da bir şeyler anlatmaya başladığı oranda zaten içkin olarak küresel hale gelmiş olur. Küresel romanlar, bu boyutu belirgin kılan romanlardır."[6] Nasıl ki bir dile ya da bir mekâna bağlanmadan yaşamak imkânsız ise, tarihten, toplumdan, coğrafyadan etkilenmemiş bir yerellik içinde yaşamak da imkânsızdır. Küresel roman kimine göre tasarlanmış, yapay ve pazarlanan metinlerdir; kimine göre ise diller ve kültürler arasında doğan metinlerdir. Yaşadığımız çağda dünya edebiyatının hız kazanmasına finansal piyasaların da küreselleşmesinin sebep olduğu söylenebilir. Olumlu bir perspektiften bakıldığında bu küreselleşmenin, farklılıkların iç içe geçmesini sağlayarak dünyayı tek bir vatan haline getirmeye çalıştığı sonucuna da varılabilir. Kitaplar dünya çapında okunmak üzere tasarlanır, yazılır ve tanıtılır. Bir kültürde görevini yerine getirmiş eserler, yabancı bir ülkede yeniden doğabilir, beklenmedik anlamsal etkiler üretebilir, kendilerini ve onları alan kültürleri iyileştirebilir. Weltliteratur üzerine düşünmeyi yeniden başlatan ve ilgili tartışmayı besleyen ilk kişi olan Franco Moretti, bir bilim adamı olarak disiplinlerarası beceri ve araçları varsayar. Eseri **Opere Mondo (Dünya Eserleri),** bir anlatı ansiklopedisidir,

[3] Hanna Serkowska, "Dopo la fine della postmodernità. Verso la letteratura globale", **Proposte per il Nostro Milennio. La Letteratura Italiana tra Postmodernismo e Globalizzazione**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 2016, p. 21.
[4] **A.e**., p. 22.
[5] **A.e**., p. 20.
[6] Kirsch, **a.g.e.,** s.10.

romandan çok daha geniştir tüm bir kıtaya veya dünyaya odaklanmıştır. Moretti bu eserinde **Faust**'un yalnızca bir Alman eseri olmadığı, **Ulysses**'in yalnızca İrlandalı ve **Yüz Yıllık Yalnızlık**'ın yalnızca bir Kolombiya romanı olmadığını ifade ederek küresel izleyiciye yönelik destansı, ulusötesi eserleri seçmiştir. Moretti, kendisine, neyi değil, nasıl okuması gerektiğini sormaktadır. Dünya Edebiyatı bir nesne değil, bir problemdir ve henüz geliştirilmemiş bir metodoloji gerektirmektedir.[7]

İtalyan dili, yerel bir dil konuşmayan yazarlar tarafından benimsendiği için doğmuştur. Dante, Petrarca ve Boccaccio'nun eserlerinde kullandıkları Toskana lehçesinin yayılmasıyla İtalyan dili bir bütünlük kazandı. İtalyan romanı, diğer anlatılardan daha fazla, tarih ve sosyoloji, coğrafya ve ulusal dil ile hala yakından bağlantılıdır. Küresel olmaya oldukça elverişli olan polisiye türü bile İtalya'da oldukça yerelleştirilmiştir. Bu sabitliğe rağmen İtalyan edebiyatında da başka yerlere ve başka kültürlere göndermeler yapan anlatılar da gelişmiştir. İsimlendirmede edebi ve kültürel çeşitliliğe rastlamak mümkündür. Pascale Casanova'ya göre dünya romanı, akademik-üniversite romanları, neo-kolonyal veya egzotik, seyahat gibi ulusallıktan arındırılmış bir halk için tasarlanmış, yapay olarak üretilmiş ve pazarlanan bir metin kategorisidir. Ancak dünya edebiyatı aynı zamanda diller ve kültürler arasında doğan, tercüme edilen yazarların, **diaspora**nın veya göçün hareketli metinlerini ve nihayet ulusötesi metinleri de kapsamaktadır. Giuliana Benvunuti ise bu kavramı küresel tüketim romanı olarak adlandırmaktadır: dünya tüketici literatürünü televizyon satışları, geniş dağıtım ağları, pazarlama, ortak yazarlık, ortak yayın ve transmedya, ara hikâye anlatımı, yeni teknolojilerin kullanımına (blog, Twitter, Facebook) odaklanan bir literatür olarak tanımlamaktadır. Kitaplar dünya çapında okunmak üzere tasarlanır, yazılır ve tanıtılır. Yazarlar üretilir ve turda daha fazla metin üretmeye zorlanır. Odak noktası, belirli yorumlayıcı koordinatların aktarıldığı genç ve zayıf bir izleyici kitlesidir.[8] Vittorio Coletti'ye göre ise anlatı yerleri gittikçe daha az yereldirler ve giderek daha fazla farklı olmakla övünmektedirler. Bunlar, yeni ve çeşitlendirilmiş edebi fantezilerin aktif ve yapıcı bir mevcudiyeti olmaktan çok, nostalji, kayıp, ideolojik veya ahlaki haklı çıkarma biçiminde verilmektedir. Eserler ve yazarlar, farklı olduklarından veya

[7] Serkowska, **a.g.e**., p.28.
[8] Serkowska, **a.g.e**. p.30.

olduklarına inanmak istediklerinden daha çok birbirlerine benzemektedir. Hikâyeler, öne çıkmaktan çok benzer görünmeye meyillidir. Batı kültürel yarımkürede bu çok belirgindir. Çağdaş roman, örneğin 1960'larda ve 1970'lerde Güney Amerika'nın edebiyata zorla girdiğinde olduğu gibi, bireysel yerel gerçeklikler veya yeni anlatı biçimleri için (genellikle anlatısal olarak yayınlanmamış) yeni bilişsel nedenler bulamamıştır. Ya da en azından küresel homojenliğin ilerlemesinin temsil ettiğinden ve hakkında konuşulduğundan daha azını yapmıştır. Günümüzün roman dünyasında, yerler anlatısal olarak ilgisizdir, çünkü politik olarak kırılgan ve belirsizdirler, yanlıştırlar ya da buluş, onun biçimi, dili için gereğinden fazla hoş bir görünüme sahiptirler. Romanın değerinden çok ticarileştirilmesi için yararlıdır. Kurucu merkeziliğini yitiren romanın tarihi, dilsel, toplumsal ve ulusal mekânlarla ilişkisi sorunlu hale gelmiştir. Önemli olmaya devam ederler, ancak artık ayrı yerler olarak gerekli değildirler.[9] Günümüzde yazarlar da evrensel bir okur kitlesine sahip olmaya çalışmaktadır. Bu kitleyi yakalamak için ya İngilizce eserler ya da diğer dillere kolay çevrilebilecek türde eserler üretmektedirler. Böylelikle günümüz dünya vatandaşları için küresel romanlar sunmuş olurlar.

2.2 Alessandro Baricco ve Küresellik

Yetmişli ve seksenli yıllar İtalyasında, yayınevleri kitlesel eğlenceyi hedeflemeye başladılar. Tüm toplumun kültürel paradigması değişmeye başlamış, kamusal bağlılık ve toplum dayanışmasından bireyselciliğe geçilmiştir. Okur sayısı arttı. Kitaplar kült metalar haline geldi, alışveriş merkezleri, havaalanları, otoyol restoranları, gazete bayileri gibi daha önce biledikleri yerleri işgal etmeye başlamış ve kitaplar, çok satanlar, romantikler, polisiyeler, yemek kitapları, çocuk kitapları gibi belirli bir satışın kitaplarına indirgenmiştir. Doksanlı yıllar ile birlikte edebiyat, eğlence endüstrisinde giderek daha marjinal bir konuma sahip olmaya devam etmiş ve yerini televizyon, internet ve aynı zamanda dergiler almıştır. Kitap yayınlamak isteyen yazarlar kamuoyu tarafından fark edilmeli ve tanınmalı, böylece yayıncılara hızlı bir pazar başarısı vaat etmeliydi. Kısacası yazarlar artık kendilerini medya yıldızı olarak

[9] Vittorio Coletti, **Romanzo Mondo**, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 130-131.

tanıtmalıydılar.[10] Çünkü yazarlar artık küçük ve kapalı bir kültürde yaşamıyorlar, televizyonlara çıkıyor, gazetelerle iş birliği yapıyor ve festivallerde boy gösteriyorlardı. Bu yıldızlaştırma o kadar yaygın bir hale gelmiştir ki, son yıllarda Elena Ferrante, Niccolo Ammaniti ve Alessandro Baricco gibi neredeyse tüm İtalyan yazarlar kitle iletişim araçlarının yardımıyla ve aracılığıyla gündemdeki yerlerini korumuşlardır. Bu kadar göz önünde olması sebebiyle Alessandro Baricco ve çoğu eseri zaman zaman eleştirmenler tarafından eleştirilmiştir. Baricco, çoğu zaman hem okurlar hem de eleştirmenler tarafından zor sınıflandırılabilen bir yazar olmuştur. Çünkü Baricco, yazar kimliğinin arkasında birçok kimlik barındıran çok yönlü bir kişiliktir: müzikolog, yönetmen, reklam yazarı, denemeci, öğretmen, geleceğin yazarları için bir okul olan **La Scuola Holden**'ın kurucusu, Gianni Vattimo'nun öğrencisi. Son zamanlarda çağdaş İtalyan edebiyatına adanmış birçok eserde de ismi geçen bir yazardır. Bu sebeple denilebilir ki Alessandro Baricco, çağdaş İtalyan kültüründe önemli bir yere sahiptir. Ancak çalışmaları çok zıt tepkilere de maruz kalmıştır. Edebiyat eleştirmenleri Baricco'yu sık sık eleştirse de hepsinin hemfikir olduğu bir konu vardır: Baricco, günümüz yeni tip okurunun edebiyatın önemini anlamasını sağlamıştır.[11]

Alessandro Baricco, 25 Ocak 1958'de Torino'da doğdu. Küçük bir çocukken, opera tutkunu olan büyükbabasından piyano çalmayı öğrenmiştir.[12] Küçükken çok az seyahat ettiğini belirten Baricco'nun deniz ve seyahat temasının eserlerinde önemli bir konumda olmasının sebebinin bu olduğu ileri sürülebilir çünkü, fikir ve imkân olarak ona uzak olan deniz teması onun için ulaşılmaz bir tür hayali yer yaratmak anlamına gelmekteydi. Çocuk Baricco bu seyahat eksikliğini hayal gücüyle ve çok kitap okuyarak gideriyordu.[13] Katolik bir ailede büyümesinin bir sonucu olarak 1976'da sadece rahipler ve erkekler için olan özel bir liseden mezun olmuştur. 1980'de Gianni

[10] Ewa Magdalena Nicewicz, **Il Caso di Baricco: Nella Trappola del Postmoderno**, (Tesi di Dottorato), Università degli Studi di Padova, 2010, p.55.
[11] Alberto Casadei, **Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo**, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 67.
[12] Daniela Pasti**, Le Passioni di Pickwick. Intervista ad Alessandro Baricco**, La Republica, 27.07.1994, (Çevrimiçi), https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/07/27/le-passioni-di-pickwick.html , Erişim Tarihi: 07.04.2022
[13] Kay Rush, **Intervista Alessandro Baricco (parte 4) 05:00, 06:00,** (Çevrimiçi), https://www.youtube.com/watch?v=M9pmpi2Aj_E , Erişim Tarihi: 13.09.2022

Vattimo'nun öğrencisi olarak, Theodor Adorno ve Frankfurt Okulu üzerine yazdığı bir tez ile Torino Üniversitesi felsefe bölümünden mezun olmuştur. Aynı zamanda Torino'daki Giuseppe Verdi Devlet Müzik Konservatuarı'ndan piyano eğitimi alarak kendini entelektüel çalışmalara vermiştir. Bu dönemde Baricco, reklam ajanslarına olan bağlılığının yanı sıra ağırlıklı olarak **La Gazzetta del Popolo**'nun müzik eleştirmeni olarak çalışmıştır. **Linus**, **Musica Viva** ve **The Index of Books** ile iş birliği yaptı, **Rivista di Aesthetics** ve **Journal of Metaphysics'**de makaleler yazmıştır.[14] Hem öğretmeni hem de fikirlerine çok saygı duyduğu bir kişi olan Gianni Vattimo'nun cesaretlendirmesi ile 1988'de Rossini'nin müzikal tiyatrosuna adanmış **Il Genio In Fuga (Kaçan Dâhi)**'yı yayımlamıştır. Üç yıl sonra, ona iki ödül kazandıracak olan ilk romanı, **Öfke Şatoları**'nı yayımlamıştır. Bu romanda hikayeleri, karakterleri iç içe geçirerek Amerikan romanı benzeri nüansları çeşitli tekrarlarıyla bir Anglosakson hayalinin dizelerini yeniden yaratmıştır. 1992'de müzik tutkusuna bağlı kalarak **L'anima di Hegel e le Mucche del Wisconsin (Hegel'in Ruhu ve Wisconsin İnekleri)** isimli felsefi-müzikal türde bir makale yayımlamıştır. 1993'te, sonrasında **Viareggio Ödülü** ve **Palazzo al Bosco Ödülü** alacak olan ikinci romanı, **Okyanus Deniz**'i yayımladı. Daha sonra, 1994'te Giovanna Zucconi ile **Pickwick: del leggere e dello scrivere (Pickwick: okuma ve yazma)** isimli birer saat ve on bölümden oluşan edebiyat üzerine bir televizyon programı geliştirmiştir. Bu dönemde yıldızlaşması ile eleştirmenlerin dikkatini çekti ve eleştirilerin hedefi haline gelmiştir. **Pickwick: del leggere e dello scrivere** adlı televizyon programından bu yana Baricco, edebiyat kanonunu daha geniş kitlelere tanıtmıştır. Yine 1994'te, 1998 yılında sinemaya uyarlanacak olan, **Novecento** (**Bin Dokuz Yüz, Bir Monolog)** yayımlanmıştır.

Baricco'nun da içlerinde bulunduğu beş kişi, Alberto Jona, Antonella Parigi, Dalia Oggero ve Marco San Pietro, İtalya'nın ilk hikâye anlatma teknikleri okulu olan **La Scuola Holden**'ı kurmuştur. Torino'da bulunan bu okul, hikâye anlatıcıları yetiştirmek için bir okul kurulması gerektiği fikri üzerine doğmuştur. Böylece bu okulda sadece yazmak değil anlatmak da öğretimin bir amacı haline gelmiştir.

[14] Nicewicz, **a.g.e**, p. 84.

Alessandro Baricco, Anna Folli'ye verdiği röportajda okulundan şu şekilde bahsetmektedir:

> "Holden bir hikâye anlatımı okuludur: yaratıcılığı öğretmek imkansızdır. Ve aslında okulumuzdan çıkan genç yazarların yazdığı kitaplar hiç de birbirine benzemiyor. Amacımız, temel ilkelerini sağladığımız, farklı teknikler kullanarak anlatmayı bilen gençler yetiştirmektir. Yazmak, tıpkı yemek pişirmek gibi zanaatkar bir tekniktir. Ve aşçılar öğrenmek için okullara giderler. Bu açıdan bakıldığında, İtalya'da öğretmenler ve akademisyenler yazmayı öğrettikleri için ABD'nin her zaman ciddi bir şekilde gerisinde kaldık. Holden'da ise sadece bu işten geçimini sağlayan insanlara eğitim veriyorlar. Ve formülün geçerliliğine o kadar çok inanıyorum ki, bir yıl içinde Scuola Holden bugünkünden yedi kat daha büyük olacak: yeni disiplinler olacak ve çok daha fazla genci ağırlayabileceğiz."[15]

Karşısında bir rakip bulamayan Holden Okulu, sadece roman gibi geleneksel kurgu biçimlerini değil, aynı zamanda, dünyanın nasıl anlatılacağını öğretmeyi amaçlar. Mezunlar sadece roman ya da hikâye yazarları olarak mezun olmaz, aynı zamanda, sinema, tiyatro, radyo, çizgi roman, web ve çok daha fazlası için anlatı nesneleri üretmeyi öğrenerek mezun olurlar. Baricco, okuluna giren öğrencilere şu tavsiyeyi vermektedir:

> "Yazmak isteyen gençlere önce bir çizgi romanın nasıl başladığını, bir reklam sloganının nasıl yapıldığını incelemelerini öneririm. Kendilerini sofistike Amerikan komedisine vermelerini, Balzac'tan Kubrick'e geçmelerini, yanılmaz hikâye yaratıcısı olan Hollywood tekniklerini öğrenmelerini tavsiye ederim. Modern roman, ancak bunların bir cümbüşünden doğabilir."[16]

Böylece, Holden Okulu'na, her yıl, yaşları yirmi ve otuz iki arasında değişen, otuz yeni öğrenci alınır ve mezun olan öğrenciler sadece birer edebiyat yazarı olarak değil, aynı zamanda reklam, senaryo gibi birçok alanda yazarlık yapabilecek şekilde mezun olurlar.

---

[15] Anna Folli, **Intervista ad Alessandro Baricco**, Grazia, 7 Novembre 2011, (Çevrimiçi), https://tlon.it/alessandro-baricco-la-scrittura-e-una-tecnica-artigianale/ , Erişim tarihi: 15.09.2022

[16] Pasti, **a.g.e**.

Sonraki yıllarda Alessandro Baricco, **La Stampa** gazetesinin kültür köşesinde yazmaya başladı. Futbol maçlarından operaya kadar çeşitli konularda yazdığı bu köşe yazılarını, 1995'te **Barnum. Cronache dal Grande Show (Barnum. Büyük Gösteriden Günlükler)** cildinde topladı. Bu eserin ikinci cildini ise 1998'de, **Barnum 2. Altre Cronache dal Grande Show (Barnum. Büyük Gösteriden Diğer Günlükler**) başlığıyla yayımladı. 1996'da **Davila Roa** isimli sahnelenen ancak hiç yayımlanmayan tiyatro oyununu yazdı. 1999 yılında ise **Kent** isimli romanını yayımlamış ve bundan altı sene sonra, bir festival için, **City, Reading Project (Kent, Okuma Projesi)** ismini verdiği bir oturumda **Kent**'in bazı pasajlarını sahnelemiştir. Yine aynı festivalde Homeros'un **İlyada**'sını kendi yorumuyla sunmuştur. Bu yeniden yorumlamayı bir yıl sonra **Omero, Iliade** (**Homeros, İlyada**) başlığıyla kitap halinde yayımlamıştır. Öğrencilerine sadece roman ve hikâye yazarı olmamalarını, çeşitli sektörlerde de hikâyeler anlatabileceklerini öneren Baricco, Şubat 2002'de Barilla'nın 125. Yılı için çekilecek reklam senaryosunu yazmıştır. Aynı yıl, **Next. Piccolo Libro sulla Globalizzazione e sul Mondo che Verrà (Next. Küreselleşme ve Gelecek Dünya Üzerine Küçük Kitap)**, tıpkı **Barnum**'da olduğu gibi, **La Repubblica** için yazılmış köşe yazılarından derlenmiştir. Makalenin ana fikrinde, herkesin konuştuğu ancak çok az kişinin anladığı fenomenlerden birini, küreselleşmeyi, anlama ve açıklama arzusu vardı. Dünyanın bir sonraki durağı küreselleşme mi olacak? Alessandro Baricco makalesine bu sorudan başlamakta ve küreselleşmeden ne anladığımızı sorgulamaktadır. Bu kitapta Baricco, genel olarak küreselleşme, küreselleşmenin getirdiği avantajlar, dezavantajlar ve çok daha fazlasından bahsetmektedir. Küreselleşme, yaklaşık kırk yıl önce Batı'da doğup tüm dünyaya yayılan bir olgudur. Küreselleşmenin ne olduğu az çok bilinir ama bu konuda sayısız örnek verilmesine rağmen nasıl bir tanım yapılabileceği bilinmez. Alessandro Baricco, bunun net bir tanımı olmadığını ama birçok örneği olduğunu dile getirmekte ve örneklerini listelemektedir:

> "1. Dünyanın herhangi bir yerine gidin ve orada Coca Cola'yı bulun. Veya Nike'ı. Ya da Marlborolar.
>
> 2. Herhangi bir ülkeden şirketlere yatırım yaparak dünyadaki tüm borsalarda hisse satın alabiliriz.

3. İnternete bağlı Tibetli rahipler.

4. Arabamın biraz Güney Amerika'da, biraz Asya'da, biraz Avrupa'da ve belki biraz da Amerika Birleşik Devletleri'nde parçalar halinde yapılmış olması.

5. Bilgisayarın başına oturuyorum ve internetten istediğim her şeyi satın alabiliyorum.

6. Dünyanın her yerinde Spielberg'in son filmini izlemiş olmaları ya da Madonna gibi giyinmeleri ya da Michael Jordan gibi bir çekim için çekim yapmaları."[17]

Bu olgu, küresel ekonomi ile başa çıkmak ve her şeyden önce daha modern ve daha teknolojik bir dünyaya sahip olmak için doğmuştur. Baricco, "Küreselleşmenin var olmadığını kanıtlamaya çalışmıyorum: Var olup olmadığını bilmiyorum"[18] diye söylemektedir. Aslında küreselleşme, esas olarak ekonomiye, ticarete ve her şeyden önce küreselleşme sayesinde dünya çapında yönetilen paraya dayanmaktadır. Ve aslında, en zengin ve en popüler olanın diğer insanlara hükmettiği ve onları boyun eğdirdiği en güçlü saltanat yasasıdır. Bu yasaya başkaldırmak isteyip büyük markalara karşı çıksak, örneğin Nike giymesek, **Mc Donald's** yemesek ya da **Hollywood** filmlerini izlemesek bile bir şekilde küreselliğin bir parçası haline geliriz. Çünkü Baricco'ya göre Shakespeare, Kafka, Bethooven bile birer markadır:

"Beethoven'ın hiçbir zaman kötü ve işe yaramaz bir eser yazmadığını, tüm Shakespeare eserlerinin harika olduğunu ve Repubblica'nın her zaman gerçeği yazdığını kabul ettiğimiz gönül rahatlığıyla McDonald's kızartmalarının da iyi olduğuna ikna olduk. Hepsi oyunun bir parçası ve bizim bu oyuna ihtiyacımız var."[19]

Küreselleşmenin tanımını yapamayan bir insan bile **Coca Cola**'yı, **Mc Donalds'**ı, **Nike**'ı buna örnek olarak gösterebilir, bu tarz markaların sağladığı ucuz iş gücünü ise küreselleşmenin kötü bir şey olduğuna kanıt olarak sunabilir. Ancak kendisi bu markaları kullanmasa bile küreselleşmiştir.

2002 yılında yayımladığı **Senza Sangue (Kan Olmadan)** ve 2005 yılında yayımladığı **Questa Storia (Bu Hikâye)** ile eleştirmenlerin merceği altına girmiştir.

[17] Alesandro Baricco, **Next**.**Piccolo Libro sulla Globalizzazione e sul Mondo che Verrà,** Milano, La Feltrinelli, 2015, p.7.
[18] **A.e**., p. 11.
[19] **A.e.**, pp. 24-25.

12 Mayıs 2006 yılında ise Baricco, yine **La Repubblica** gazetesinde sonrasında **I Barbari. Saggio sulla Mutazione (Barbarlar. Mutasyon Üzerine Bir Deneme)** adı altında toplayıp yayımlatacağı makaleleri yazmaya başlamıştır. 30 bölümden oluşan **I Barbari**, tarihi kişiler, öyküler, kitaplar, şarap, internet, futbol gibi yazarın herkesin gözü önünde gerçekleşen kültürel olayları yorumlamaya ve anlamaya çalıştığı konular üzerinedir. Bu makaleleri yazma dürtüsü, değişim algısı ve olup biteni anlama arzusuyla ilgilidir. **I Barbari** kitabında Baricco bizlere farklı başlıklar altında müzik, edebiyat, futbol gibi birçok konu sunmaktadır. Bölümlerden birinde Walter Benjamin'den de edebiyat eleştirisi tarihindeki en önemli eleştirmenlerden biri olduğunu belirterek söz etmektedir:

> "onu şu anda büyüleyen şey, o şimdiki zamanda çözülecek olan mutasyonların ipuçlarıydı. Onu ilgilendiren dönüşümlerdi: dünyanın kendi kendine dayandığı anlar umurunda değildi. Baudelaire'den reklamlara, eğildiği her şey gelecek bir dünyanın kehaneti ve yeni bir uygarlığın duyurusu oldu.[…] Oluşun fotoğrafını çekti ve bu nedenle fotoğrafları deyim yerindeyse her zaman biraz hareketliydi. O, bir zamanlar kehanet olarak adlandırılan çok özel bir sanatın mutlak dehasıydı ve şimdi onu şu şekilde tanımlamak daha doğru olacaktır: mutasyonları meydana gelmeden bir an önce deşifre etme sanatı."[20]

Büyük harf kullanımı, vurgulu noktalama işaretleri, sembolik çağrışımlar aracılığıyla yazar, bu barbarları tasvir etmeye çalışır. Barbar mantığının arkasında, Baricco'nun poetikasının bazı özellikleri açıkça görülebilir: basit ve duygusal bir dil bulma ihtiyacı, kitle iletişiminin ritimlerine ve yöntemlerine dikkat; dahası, medyanın hayali bazı dogmaları: deneyim kaybı, sıralılık, yataylık, yüzeyde kalma, hız, bağlantı, hafiflik… En nihayetinde kitapların ve okurların bile barbar olduğunu ortaya koyar:

> "Kendilerinden film çektikleri kitaplar, televizyoncuların yazdığı romanlar, bir şekilde ünlü kişilerin yazdığı kısa öyküler; daha önce başka bir yerde anlatılmış hikayeleri anlatırlar veya başka bir zamanda ve başka bir biçimde olmuş gerçekleri açıklarlar. Elbette bu rahatsız ediyor ve yaygın bir çöplük hissi veriyor: ama orada, en bayağı biçiminde, kaba olmayan bir ilkenin çatırdadığı da doğrudur: Kitabın değerinin, sunuluşunda yattığı fikri. Kendisini daha geniş bir deneyimin karosu olarak: başka bir yerde başlayan ve belki de başka bir yerde sona erecek bir dizinin parçası olarak. Öğrenebileceğimiz hipotez şudur: barbarlar kitabı başka yerlerde üretilen anlam dizilerini

[20] Alessandro Baricco, **I Barbari. Saggio sulla Mutazione**, Milano, La Feltrinelli, 2012, p.9.

> tamamlamak için kullanırlar. Flaubert yerine şarkı sözü yazarlarının kitaplarını veya televizyonda size hoş veya seksi görünen yazarın romanlarını okumak söz konusu olduğunda, kulağa oldukça iç karartıcı geliyor. Ama tekrar ediyorum, bu olgunun en kaba, basit yönüdür. Ayrıca rafine uygulamaları var. Örneğin benim için gazetelerle birlikte satılan kitapların durumu ürkütücü olmaya devam ediyor. Bu kesinlikle sizden kaçmamış bir fenomendir. Ama belki de şeyin boyutu hakkında hiçbir fikriniz yok. İşte bunlar: Biri seçilmiş kitapları gazetelerle birlikte düşük maliyetle satma fikrini ortaya attığından beri, İtalyanlar yalnızca ilk iki yılda 80 milyondan fazla kopya satın aldı. İnanın bana, bunlar saçma sapan rakamlar. Ve ilginç bir şey biliyor musun? Uzmanlara göre, böyle bir edebi tutku seli geleneksel satışları bir milimetre kaydırmadı. Aynı kitapların yıllarca satmayacağını düşünmüş olabilirsiniz: satmadı. Daha fazla satacaklarını düşünebilirdin: olmadı. Harika, değil mi?"[21]

Mutasyonun, barbar istilasının gerçekleştiğini algıladığımız her neyse, ona tam olarak şu anda bulunduğumuz noktadan bakmamız ve yeni bir deneyim fikrini dikte eden derin dönüşümün bir sonucu olarak anlamamız gerekmektedir. Yeni bir anlam yerelleştirmesi, yeni bir algılama biçimi, yeni bir hayatta kalma tekniği, yeni bir medeniyet.[22] Klasik müzik de bu barbar istilasından nasibini almıştır. Dişçi bekleme salonlarından, çağrı merkezi bekleme müziğine kadar her yerde klasik müzik istila edilmiştir. Öte yandan sinema barbarlık sürecinin resmen özetleyici bir simgesi olmuştur. Sinemanın göz alıcı özelliği doğallık yaratan bir dopingtir.[23] Barbarlar, özgünlük ve köken ilkesine de karşıdırlar. Anlamın yalnızca şeylerin harekete geçtiği, birbiri ardına sıraya girdiği yerde geliştiğine inanırlar, bu nedenle köken onlara oldukça önemsiz gelmektedir. Orijinallikte sadece tarihöncesi bir mağarayı görmektedirler. Özgün ve saf varoluşu mükemmel bir şekilde yerleştirdiğimiz yerde, yalnızca tehlikeli bir kırılganlığın ilk anını okumaktadırlar: Onlar için anlamın gücü başka bir yerdedir.

Alessandro Baricco, klasik eserleri "geçmişte batık olan bir şeyi milenyumda güvenliğe kavuşturan bir cankurtaran sandalı"[24] olarak gördüğü için klasik eserleri konu alan **Save the Story (Hikâyeyi Kurtar)** serisini sunmuştur. Günümüz İtalyasının en önemli eleştirmenlerinden olan Giulio Ferroni ve Pietro Citati, 2006 yılında **La Repubblica** gazetesinde bir tartışmanı fitilini ateşlemiştir. Giulio Ferroni ve Pietro

[21] **A.e.**, pp.36-37.
[22] **A.e.**, p. 53.
[23] **A.e.**, p. 74.
[24] Alessandro Baricco, **La storia di Don Giovanni raccontata da Alessandro Baricco**, Roma, Gedi Gruppo Editoriale, 2010, p.101.

Citati tarafından Baricco'nun eserleri "Fransız mutfağında fast food olması gibi" şeklinde eleştirilmiş, Pietro Citati'ye ise onun eserleri "can sıkıntısı ve sıradanlık ile başa çıkmak için yazılmış gibi görünmektedir"[25] olarak tanımlamıştır. Ferroni için Baricco, zeki, parlak, gençlere nasıl hitap etmesi gerektiğini bilen ve geleceğin yazarlarına model gösterilebilecek bir yazardır. Ama televizyonda iyi olmak, edebiyatı yapayken ve ezberden okunurken bu aracı nasıl kullanacağını bilme becerisidir. İnsanlar Baricco'yu kitaplarını okudukları için değil, televizyonda gördükleri için tanıyorlardır.[26] Casadei ise Baricco'yu, yeni bir postmodern kuşağın modeli olarak görmektedir.[27] Ona göre Baricco'nun kurguları "romana yeniden bir aura kazandırmayı amaçlayan bir postmodern roman türünü"[28] desteklemektedir. Baricco'nun eserleri tarihsel olarak sınırlandırılabilir olarak görülse de gerçekçi olmayan roman türüne aittirler. Böylece Baricco ile birlikte İtalyan bestseller edebiyatının en kalıcı fenomenini oluşturan yeni bir postmodern roman türü ortaya çıkmaktadır.[29] Bu tartışmalarla birlikte gazeteler artık edebi bir savaş alanı haline dönüşmüştür. Scurati ise Baricco'nun **İlyada**'yı yeniden yazarak günümüz toplumunun okuma alışkanlıklarına uyarlayarak piyasanın katı kurallarına kafa yorduğunu belirtmekte ve onu kitle kültürünün bir yazarı olarak tanımlamaktadır.[30] Filippo La Porta ise Baricco'nun çalışmalarını yeni İtalyan edebiyatının ikinci aşamasına yerleştirmiştir.[31] Baricco, İtalya'nın çeşitli şehirlerindeki canlı şovlardan televizyon programlarına, internete, gazete makalelerine kadar kitle iletişim tekniklerinin sunduğu tüm araçları kullanarak son derece geniş bir kitleye ulaşmayı başarmıştır.[32] Eleştirileri fitilleyen şey Baricco'nun **La Repubblica** gazetesinde yayınladığı **Voglio una vera stroncatura** başlıklı makalesidir. Yazar bu makalesinde Giulio Ferroni ve Pietro Citati'nin kurbanı olduğundan şikâyet ederek ve yeni kurguyla yüzleşmekten korkan ve neyin iyi neyin kötü olduğunu bilmeye hakkı olan okuyucuya bile saygı duymayan akademisyenlerin dünyasını kınamıştır:

---

[25] Isabella di Bari, **L'idea di Letteratura in Alessandro Baricco**, Messina, Kimerik, 2008, pp.11-12.
[26] **A.e.**, p. 16-17.
[27] Casadei, **a.g.e**. p.29.
[28] **A.e.**, p.69.
[29] Nicewicz, **a.g.e**., p.6.
[30] Di Bari, **a.g.e.**, p. 22.
[31] Nicewicz, **a.g.e**., p. 5.
[32] **A.e.**, p.9.

> "Hiçbir şey umurumda değil diyebilirim. Ama bu doğru değil. Haince yediğim darbe beni biraz yaraladı, ama tüm yapabildiklerinin bu olması beni çok gücendiriyor. Karşılıklı tartışmaktan sistematik kaçışlarına şaşırdım. Eleştiri onların işi, Allah aşkına bırakın yapsınlar. Sadıkların tüm alkışlarını toplamak için oraya konulan tüm bu alay nedir? İlyada'yı herkesin okuması için bu şekilde uyarlamak sizi iğrendiriyor mu? […] Eleştirmenlerin, hakkında yazmak istedikleri kitapları seçme hakları olduğu ve sessizliğin de bir yargı olduğu söylenecek. Doğru. Ama tamamen doğru değil. Citati ve Ferroni gibi zeki ve kültürlü insanlar için kitaplarımın edebiyat için Fransız mutfağından bir fast-food ya da erotik pornografi gibi olduğunu biliyorum. […] Ama hangi entelektüel kibir bizi böyle bir yozlaşmayı anlamanın faydasız olduğunu düşünmeye ve belki de onu anlamayanlara izah etmeye sevk edebilir? Kitaplarımın belki de küçük oldukları ama okurların farklı bir kitap fikrine, yazılı anlatıma, okuma duygusuna atıfta bulunan bir şey buldukları nasıl fark edilmez? Neden tam olarak bunun -yeni, kötü, şüpheli bir edebi zevk fikrinin- okuyucunun dolaşım sisteminde zaten dolaşan bir virüs olduğunu ve belki de birçok insanın ne olduğunu ve orada bulunan bu açık ve baştan çıkarıcı kıyametin ne olduğunu onlara açıklamanıza ihtiyaç duyacağını düşünmeye çalışmıyorsunuz? Geleceğin açık alandaki yansımasının sizi korkutması ve artık ezbere bildiğimiz eski bir dünyanın haritalarını reddederek destek toplamayı tercih etmeniz ve insanların zaten orada olduğu başka dünyaların keşfedildiğini kabul etmeyi reddetmeniz tesadüf olmayacak mı? Eğer bu dünyalar sizi iğrendiriyorsa ve onlara olan büyük göç sizi şok ediyorsa, bunu söylemek tam olarak sizin için değerli bir görev olmaz mı? Ama o şakalarla değil, insanların sizi tanıdığı zekâ ve bilgelikle söyleyin lütfen."[33]

Baricco'nun oldukça eleştirel ve saldırgan bir dille yazdığı bu savunma kitaplarının ciddiye alınması ya da haklarında yorum yapılmaması temasıyla ilerlemiştir. Baricco'nun makalesine yanıt gecikmez. Ferroni'nin yazdığı makale, Baricco'nun makalesinden oldukça farklıdır. Çünkü yazara karşı tam bir tarafsızlık ve saygı ile yazılmıştır. Özetlemek gerekirse Ferroni, Baricco'ya cevap olarak yazdığı makalesinde çok üzgün olduğunu, ancak dalga geçme amacıyla yazmadığını belirtmiştir. Baricco hakkında birkaç kez yazmış o ise okuma fırsatı bulamamıştır. Ferroni, Baricco'yu "Akıllı, canlı, parlak bir yazar. Genç bir okur kitlesine konuşma yeteneğine sahip ancak, hepsi kendini göstermenin öfkesiyle tüketilmiş durumda."[34] olarak tanımlamıştır.

2009 yılında hem konu hem de anlatım biçimi açısından diğer eserlerin oldukça farklı olan ve otobiyografik ögeler barındıran romanı **Emmaus**'u yayımlamıştır. 2011'de **Mr. Gwyn**, 2012'de **Mr. Gwyn** romanında hayali bir kitap olarak sunduğu

[33] Alessandro Baricco, **Cari critici ho diritto a una vera stroncatura**, La Repubblica, 1 Marzo 2006, (Çevrimiçi), https://www.repubblica.it/2006/c/sezioni/spettacoli_e_cultura/baricco/baricco/baricco.html , Erişim Tarihi: 12.09.2022

[34] Nicewicz, **a.g.e**., p.57.

Şafakta Üç Kez, 2015'te ise **La Sposa Giovane (Genç Gelin)** romanlarını yayımlayarak 2018 yılında bu dört romanı **I Corpi (Bedenler)** başlığı altında tetraloji olarak toplamıştır. Bu dört romandan her biri kendisinden önce gelen romanları bağlamsallaştıran ve ana motifi açıklayan yeni bir önsözle tanıtılmıştır.

Alessandro Baricco, edebiyatı şimdide yaşayan ve onu şimdide olmanın bir yolu, paylaşılan güzelliğin bir tüketimi olarak kabul ettirmeyi iyi bilen bir yazardır. Baricco, türlerin ve stillerin verimli ve baş döndürücü karışımında postmodern sanatın ayırt edici ve daha az kontrastlı özelliklerinden birini, yani yüksek ve düşük türlerin eklektik ve parodi gibi "kirlenme sanatı"nı işaret etmektedir.[35] Bu doğrultuda edebi gelenekte sanatsal, ahlaki, tarihsel ve uzamsal gerçeklerin tartışmasız bir bileşimini oluşturan edebi türlerin postmodern yeniden kullanımı aynı zamanda orijinal estetik anlamı yok etmeyi amaçlamaktadır. Baricco verdiği bir röportajda kendi amacını şöyle özetlemektedir:

> "Şimdiki zamanın muhteşem jargonlarının dile akın etmesine, gelenekten miras kalan anlatı dizilerini yok etmesine ve yeniden birleştirmesine, hikayelere müzikal bir doku kazandırmaya, söz diziminin ritimleri ve sözlükteki sesler üzerine çok çalışmaya, üslup birliği efsanesini bırakıp farklı senaryoların kesiştiği eserler ortaya koymaya ve kartları yeniden karıştırmaya izin verin. Tek kelimeyle, kitabı, etrafımdaki kurguların genellikle yaptığından çok daha yoğun, daha gösterişli, daha zengin bir olay olarak hayal ediyorum. Okumanın her şeyden önce heyecan verici bir şey olması gerektiğine inanmakta ısrar ediyorum."[36]

O, okurlarının farklı bir kitap, farklı bir edebiyat fikrine, farklı bir anlatım tarzına ve okuma duygusuna sahip olmayı istediklerini düşünmektedir. Böylece eserlerini günümüz okurunun isteklerine uygun olacak şekilde gerçekleştirmektedir. Okumayı muhteşem ve heyecan verici bir olay olarak tasarlar ve kullandığı anlatı stratejileri dilbilimsel, sözdizimsel ve biçemsel deneylerdir. Edebiyat bir tüketici edebiyatı haline gelmektedir. Tüm bu sebeplerle Baricco'nun romanlarının birer küresel roman örneği olduğunu söyleyebiliriz. Romanlarında mekân seçimleri de bilinçlidir. Yazar, yerin artık gereksiz bir unsur olduğu, bir romanla diğeri arasında tamamen değiştirilebilir,

[35] Monica Jansen**, Il Dibattito sul Postmoderno in Italia**, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, p.272.
[36] **A.e**., p. 278.

genellikle sinematografik yeniden yapımları desteklemek için tasarlanmış yazıları uygun şekilde sıralar. Eserlerinde Amerika da oldukça önemli bir yere sahiptir. Kolektif tahayyülde, Amerika Birleşik Devletleri onlarca yıldır, Atlantik ve Pasifik arasında birçok Küçük İtalya ile dolu, giyinmek için kaçabileceğiniz bir yer olan göç ülkesi ile özdeşleşmiştir. Çoğu eleştirmene göre, otuzlu yıllarda İtalya'da Pavese ve Vittorini sayesinde doğan Amerikan efsanesine, yıllar içinde Alesandro Baricco gibi ilerici olanlar da eklenmiştir. Aslında Filippo La Porta'ya göre Amerika, yirminci yüzyılın en önemli devrimlerinin ülkesi olarak kabul edilebilir. Bu nedenle, Amerika'nın, Andrea De Carlo, Gianni Riotta, Pier Vittorio Tondelli gibi İtalyan genç hikâye anlatıcıları kuşağı için özellikle sevilen bir yer haline gelmesi, bir tür vaat edilmiş toprağa dönüşmesi şaşırtıcı değildir.[37] Bu şekilde tasavvur edilen Amerikan miti Baricco'nun eserlerinde de hayat bulmaktadır. Böylece Amerikan miti, caz, boks ve aynı zamanda Mickey Mouse, **Disneyland** ve daha niceleri olarak Baricco'nun eserlerinde başarıyla sunulmuştur. Baricco, Mickey Mouse ve Walt Disney'e olan sevgisini gizlemez. Mickey Mouse efsanesi, televizyon programlarında, makalelerinde ve eserlerinde (**Kent**) ve denemelerinde (**I Barbari**) birkaç kez sunulacaktır.

Öte yandan, yaşadığımız çağda sanat eserinin yeniden üretilebilirliğini, **aura** ve kült boyutun kaybını içeren bir unsur olarak tanımlayan favori yazarlarından Walter Benjamin'in aksine, Baricco mitin doğduğuna inanmaktdır. Ona göre günümüzde sanat eserlerinin alımlanma şekli değişmiştir. Mona Lisa'yı gören Louvre ziyaretçilerinin çoğu için, tablo gerçek sanatsal değeri nedeniyle değil, ancak efsanevi olarak kabul edildiği için beğenilmektedir. Çünkü bu ünlü tabloyu her yerde, herhangi birinin mutfağındaki tüm havlularda, peçetelerde gördüğümüz için bize tanıdık gelmektedir. Bununla birlikte, kuşkusuz ürünün ticari ve kitsch olan bu yeniden üretilebilirliği, auranın yok olmasına değil, tepkimesine ve çoğalmasına katkıda bulunmaktadır. Bu nedenle Benjamin onun için tüm dâhiler gibi soruyu tanımlamış ve yanlış cevaba sahip bir dâhidir.[38] Baricco, kültürel **aura**sına çok düşkündür ve kurgu yazarı etiketini kabul etmez. Baricco'ya göre edebiyat hala önemli bir role sahiptir ama ona bir **aura** kazandırılmalıdır. Kendisi bunu yalnızca metinlerde değil aynı zamanda

[37] Nicewicz, **a.g.e**., pp.146-147.
[38] **A.e**. p.61.

televizyon programları, tiyatro oyunları, yazım dersleri gibi birçok şekilde organize ederek klasikleri yeniden okumuş ve yeniden okutmuştur. Bu sebeple kendisi kimi eleştirmenlerce yüzeysel bulunurken kimilerince ise donanımlı bir yazar olarak kabul edilir.[39] Baricco, özgünlük olmadığı için bunun yanlış olduğu kadar güçlü bir duygu olduğunu da belirtir: "[...] geçmişten gelen hiçbir sanat eseri bize olduğu gibi teslim edilmez: bize bir fosil gibi ulaşır, zamanla biriken tortularla kaplıdır. Onu yaşatmak için koruyan her çağ damgasını vurmuştur."[40] Hem sosyal bağlamı hem de kültürel referans noktalarını kapsayan gerçeklikteki bu değişim, yorumu meşrulaştırmak için atıf yapılan en güçlü argümanlardan biridir. Baricco, Benjamin'in metaforunu kullanarak bize ulaşan eserin hem orijinal hem de bir ayak izi olduğunu belirtmektedir. Bu nedenle eserin eşsizliği, geçirdiği metamorfozda özetlenir ve böylece zaman içindeki oluşum tarihi gibi varsayımsal bir orijinal özgünlüğü silinir. Bu doğrultuda, eserin değeri ve özgünlüğü sadık bir tekrarda yer almamakla kalmaz, aynı zamanda paradoksal olarak Walter Benjamin'in aura kaybı olarak tanımladığı riski içerir. Baricco bu durumu "yorumun azaldığı yerde, iş durmaksızın bir tüketici ürününe döner, her türlü çeşitliliği ve her türlü önceliği kaybeder"[41] şeklinde yorumlmaktadır. Bu şekilde bakıldığında yorum, sanat yapıtında yatan gücün özgürleşmesinden başka bir şey değildir. "Müzik kendini yeniden icat eder- müzik kendini aşar- sihirle değil, ama bir zamanın gerçekliğiyle gerçek çatışmasında [...] Tercüman, iş ile zaman arasındaki aracıdır."[42] Ancak, Frankfurt Okulu filozofunun aksine, Baricco bu tür fenomenler karşısında coşkuludur ve onların şüphesiz cazibesinin altını çizmektedir. Eski düzeni patlatır, her parçayı yeniden düzenleyerek ve zevkine göre düzenleyerek yeni ama kesin olmayan bir düzen oluşturur. Baricco, resim, çizgi roman, müzik ve hatta dolaylı olarak film gibi edebiyat dışı nitelikteki metinlerarası bağlantılardan da yararlanmaktadır. Baricco, **Kent**'te karakterlerine ünlü bir piyanistin ismi gibi olan Gould; motor ve kot markasını çağrıştıran **Diesel**, benzin istasyonunu çağrıştıran **Shell** gibi isimler vermiştir. Baricco, karakterlerini alışılmış isimlerle vaftiz etmekte pek çok zorluk yaşadığını, sadece Emmaus'ta bunu başardığını, bir İtalyan ismiyle bir

[39] Di Bari, **a.g.e**, p.10.
[40] Alessandro Baricco, **L'anima di Hegel e le Mucche di Wisconsin**, p.35.
[41] **A.e.**, p.32.
[42] **A.e.**, p.38.

hikâyeye başlamanın onun için çok zor olduğunu belirtmiştir.[43] Baricco, karakterlerinin çoğu için, deha ile delilik, merak ile öfke arasında gidip gelen anormal bir bakış açısı seçmektedir. Genellikle Anglosakson isimleri ile vaftiz ettiği roman karakterleri kendilerini olayların akışına kaptırırlar, karar veremezler ve bu nedenle herhangi bir yorumdan kaçınırlar, ne iyi ne de kötüdürler. Kahramanların her biri, kendi yollarıyla, anlatının büyüsüne, anlatma büyüsüne kendilerini kaptırır. Baricco, romanlarının, denemelerinin veya programlarının başlıklarını seçerken özel isimleri isteyerek kullanır (**Bin Dokuz Yüz, Emmaus, L'anima di Hegel e le Mucche di Wisconsin, Pickwick, Scuola Holden**, vs.). Eserlerinin adı da genelde saf ve çıplak isimlerden seçilmiştir: **İpek**, **Kent**, **Okyanus Deniz**, **Questa Storia (Bu Hikâye)**. Baricco'nun eserlerinin edebi ve sinematografik bir havası da vardır. Amerika'nın ya da sinemada görülen diğer dünyaların hayalini kuran bir İtalya romanlarında oldukça belirgin bir olgudur. Aslında, Baricco bile kahramanların yaratılmasında her şeyden önce muhteşemlik fikrini takip ediyor gibi görünmektedir. Gerçek yerine sanal olanı tercih eden poetikası, "hepsi gerçek dünyayı bir peri masalına dönüştürmek için bir araya gelen postmodern fenomenler"[44] olarak ortaya konmuştur. Onun metinleri, hayatın anlaşılmasının güçlüğünü ama hayatın bir o kadar da hafif olduğunu, kaderi, arzuyu, deliliği, entelektüel ve sosyal düzeyde yozlaşmış insanlığın reddi gibi günümüz okurunun sevdiği neredeyse tüm temaları içermektedir. Ancak iyi tasarlanmış sahnelere, etkileyici finallere, inanılmaz derecede tekniğe, stile ve metinlerarası referanslara rağmen, metinlerinde çok fazla **pathos** ve çevredeki dünyanın küçüklüğünü ortaya çıkarma arzusu vardır. En nihayetinde Alessandro Baricco'nun başarısının sırrı, yazılarını karakterize eden gösteri toplumunun, yazar ve eğlenceyi ikizliğe indirgeyen bağlamında yatmaktadır. Baricco, yalnızca dünyayı çalıştıran mekanizmaları ortaya çıkarmakla kalmayıp, herkes için uygun ve anlaşılır bir üslup kullanarak bu kılık değiştirmiş amacı gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır.

[43] **A.e**., p.189.
[44] Jensen, **a.g.e.,** p. 287.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ALESSANDRO BARICCO'NUN OKYANUS DENİZ, KENT VE MR. GWYN ESERLERİNE SİMÜLAKR VE SİMÜLASYON KAVRAMLARININ YANSIMALARI

3.1 Okyanus Deniz

3.1.1 Okyanus Deniz'in Misafirleri ve Anlatı

Alessandro Baricco'nun yazmış olduğu ikinci roman **Okyanus Deniz,** 1993'te yayımlanmıştır. Kitap üç farklı bölüme ayrılmıştır: "Birinci Kitap: Almayer Pansiyonu"*;* "İkinci Kitap: Denizin Kucağı" ve "Üçüncü Kitap: Dönüş Şarkıları". Hem Almayer Pansiyonu hem de Dönüş Şarkıları sekiz bölüme bölünmüştür. Sadece Denizin Kucağı tek bölüm olarak anlatılmıştır. İlk kitap olan Almayer Pansiyonu'nun her bölümünde okur, yeni bilgiler öğrenmekte ve karakterleri tanımaktadır. İlk kitapta anlatı düz bir olay örgüsü içermez, bölümler birbirini takip etmez ancak Baricco, altı farklı karakter hakkında değişik bilgiler okura sunar. İlk kitapta deniz kıyısında hayali bir yer olan Almayer Pansiyonu'nda, daha sonra tekrar farklı yollara gidecek altı kişinin yolları kesişir. Bu altı kişinin altısı da birbirinden tuhaf karakter özelliklerine sahiptirler: Profesör Ismael Adelante Ismael Bartleboom denizin bittiği noktayı keşfederek onu **Doğada Bulunan Sınırlar Ansiklopedisi ve İnsan Gücünün Sınırlarına Ayrılmış Bir Ek** isimli ansiklopedisine dahil etmeye kendini adamış bir bilim insanı ve henüz alıcısı belli olmayan ancak yazılmış olan ve sürekli yenileri yazılan bir dizi mektubun da yazarıdır, mektupları yazdığı kişiyle karşılaştığında mektupları kendisine teslim edecek ve o kişiye evlenme teklifi edecektir: "Bartleboom 38 yaşında. Dünyanın bir yanında, bir gün her zaman onun olan bir kadınla karşılaşacağını düşünüyor. […] Yıllardır, hemen hemen her gün kalem kâğıt alıp ona yazıyor. Zarfların üzerine yazacak ad ve adres yok: Ama anlatacağı bir hayat var."[1] Zenginler için portreler yapmayı bırakan ve sonrasında denizi boyamaya başlayan

[1] Alessandro Baricco, **Okyanus Deniz**, Çev. Şemsa Gezgin, İstanbul, Can Yayınları, 2009, s. 26.

ressam Plasson'un ise tuvalleri boş kalır çünkü resimlerini sadece deniz suyu kullanarak yapmaktadır:

> "Sabit bakışlarla denizi izlemeyi sürdürüyor. Sessizlik, Ara sıra fırçasını bakırdan bir kaba batırıp tuvale hafifçe dokunarak bir şeyler resmediyor. Fırça, kılları ardında parlak mı parlak bir gölge bırakıyor, ama rüzgâr anında onu kurutup önceki beyazlığı yeniden ortaya çıkartıyor. Su. Bakır kapta yalnızca su var. Tuvaldeyse hiçbir şey."[2]

Henüz on beş yaşındaki Elisewein'in yolu da şifa bulmak için bu pansiyona düşer. Elisewein önceleri odasından bile çıkmayan bir kız çocuğudur. Hastalığı yüzünden manzaraları izlemeye bile gidemez. Bu sebeple babası odasına ipekten bir duvar örtüsünün üzerine manzara resmettirir:

> "baron bir an sürprizin fazla büyük olduğunu düşünmüş, ama bu çok kısa sürmüş, çünkü ipekten bir dünyanın dayanılmaz sessizliği kendini hemen duyurmuş, mutlu bir yer anlatılıyormuş, havada dolaşan küçük adamlar ağır adımlarla gökyüzünün soluk mavisini ölçüyorlarmış."[3]

Elisewein çok hastadır ve Almayer Pansiyonu'nda dalga banyosu adı verilen bir tedavi için bulunmaktadır; Elisewein'e sıradışı bir dualar kitabı yazan ve konuşurken düşüncelerini kontrol edemeyen akıl hocası Peder Pluche eşlik etmektedir. Kocası tarafından aşığından uzakta tutulmak için bu pansiyona gönderilen Ann Deverià ise oldukça güzel bir kadındır ve sonunda âşık olduğu kişiye, Doktor Savigny'ye kavuşur. Doktor Savigny neredeyse tüm mürettebatın hayatını kaybettiği bir gemi kazasından kurtulan bir gazidir, birçokları gibi o da can almıştır ve aldığı canlar arasında Théresè isimli genç bir kadın da vardır. Gemi kazasından sağ olarak kurtulan Thomas ise adını değiştirerek intikam için bu pansiyona gelir, kendini Adams olarak tanıtır ve Doktor Savigny'nin sevdiği kadını öldürmek ister.

[2] **A.e**., s.15.
[3] **A.e**., s.19.

İlk bölümde Baricco, kitabın ana mekânını belirler: deniz kıyısında yer alan Almayer Pansiyonu. Kumsalda romanın ilk karakteri, önünde bir tuval elinde bir palet olan ressam Plasson ile karşılaşırız. Aynı kumsalda Ann Deverià da yer almaktadır.

İkinci bölümde ise mekân değişir, artık yazar, Baron Carewall'un topraklarından bahsetmektedir. Baron'un Elisewein isimli kızı çok hastadır, tüm Krallık onun için endişelenmektedir. Birkaç sene önce yaşadığı bir korku onu şoka uğratmıştır ve artık en ufak şeyden bile korkmaktadır. Babası, Baron Carewall, onu biraz olsun sakinleştirebilmek için yerlere beyaz kilimler serdirmiş, duvarları manzaralı duvar örtüleriyle donatmış ve canlı renklerden kaçınmıştır.

Üçüncü bölümde ise anlatı yeniden deniz kıyısına döner. Bir diğer karakterin adı ise Ismael Adelante Ismael Prof. Bartleboom'dur. İlk Ismael babasının adından, ikinci İsmail ise dedesinin adından gelmektedir. Profesör 38 yaşındadır ve oldukça tuhaf hobileri vardır. Neredeyse her gün bir mektup yazar ve onu üzerinde adres ya da isim yazmayan beyaz bir zarfa koyar. Mektuplarını henüz tanışmadığı ancak âşık olduğu kadına yazmaktadır. Bir gün onunla nihayet tanıştığında tüm mektupları ona hediye etmek istemektedir. Romanda Almayer Pansiyonu'nda çalışan çocuklar da yer almaktadır. Resepsiyondaki küçük kız, Dira, 10 yaşındadır ve burada konaklayan kişilerin düşüncelerini okuyabilmektedir. Dood isimli çocuk ise vaktini Bartleboom'un odasındaki pencere pervazında geçirmektedir. Ditz ise rüyalar hediye eden bir çocuktur. Plasson'un denizin gözlerini bulmasına yardım eden çocuk ise Dol'dur. Ve son olarak Ann Deverià'nın yatağında uyuyan küçük kız çocuğu vardır.

Dördüncü bölümde mekân yeniden Baron Carewall'un toprakları olur. Bu bölümde küçüklüğünden beri Elisewein'i koruyup kollayan Peder Pluche karşımıza çıkar. Peder Pluche düşüncelerini iyice düşünmeden dile getiren bir adamdır. Elisewein'in hastalığının ne olduğu bilinmez. Ülkenin en iyi doktoru, Doktor Atterdel, onu tedavi etmek için saraya getirtilir. Doktor Atterdel ve Elisewein arasında bir diyalog gerçekleşir. Romanda bu bölüm bir diyalogdan çok bir monolog gibi verilmiştir. Sorular tahmin edilebilse bile Atterdel'in cümlelerine değil sadece Elisewein'in cevaplarına yer verilmiştir, Doktor Atterdel'in soruları eksiktir. Bu diyalog sonunda doktor, Elisewein'e bir tedavi verir, iki seçeneği vardır: Ya ölecek ya

da denize gidecektir. Atterdel'e göre Eliesewein'in kurtulmasının tek yolu dalga banyosudur.

Beşinci bölüm biraz daha Profesör Bartleboom'a odaklanır. Onu Almayer Pansiyonu'na sürükleyen sebep araştırmalarıdır: Denizin nerede durduğunu bulmak ister. Kendisi, **Doğada Bulunan Sınırlar Ansiklopedisi ve İnsan Gücünün Sınırlarına Ayrılmış bir Ek** isimli bir ansiklopedi üzerine çalışmaktadır, eğer doğanın limitlerini anlarsa mekanizmasını da anlayabileceğini düşünmektedir.

Altıncı bölümde ise Elisewein'in babası Baron Carewall'un deniz ile ilgili hislerine ve düşüncelerine yer verilir. Baron Carewall daha önce hiç deniz görmemiştir, işte tam da bu sebeple deniz onda hem bir hiçlik duygusu hem de korku yaratmaktadır. Doktor Atterdel, kızına "ideal bir sıvı ilaç"[4] olan deniz tedavisi verince kulaklarına inanamamıştı. Baron Carewall kızını bu bilinmezliğe teslim etmeye gönüllü olmasa da Peder Pluche'un cesaret ile Baron'a karşı çıkması üzerine Elisewein'i Peder Pluche'un denize götürmesine karar verilir.

Eserde karşımıza çıkacak son karakter olan Adams ile yedinci bölümde karşılaşırız. Bir grup denizci Afrika'nın ortasındaki bir köyde buldukları Adams'ı Amiral Langlais'e götürür. Adams asla konuşmamaktadır, tam bir gizemdir. Onun hakkında çölde üç yüz kilometre yürüdüğü, birçok ismi olduğu, Afrika'nın incisi Timbuktu'yu gördüğü gibi birçok söylenti vardır: "Timbuktu. Afrika'nın incisi. Bulunamayan muhteşem kent. Tüm hazinelerin sandığı, tüm barbar tanrıların konutu. Bilinmeyen dünyanın merkezi, binlerce sırrın kalesi, tüm zenginliklerin hayalet ülkesi, sonsuz yolculukların yitmiş hedefi, tüm suların kaynağı ve her göğün düşü. Timbuktu. Hiçbir beyazın bulamadığı kent."[5] Langlais, Adams'ı uzun uzun sorgular ancak hiçbir yanıt alamaz. Adams onun zihninde konuşur böylece Langlais, Adams'ı sarayına götürmeye, onunla ilgilenmeye karar verir. Aslında kurtarmak istediği Adams değil onun zihnindeki hikayelerdir. Onu kurtaracak ilaç güllerdir. Adams, Langlais'in bahçesinde bahçıvanlık yaparak yavaş yavaş kendine gelir ve hikayelerini anlatır. Bir zaman sonra Adams, Langlais'in hayatını kurtarır. Bu iyiliğinin karşısında Adams

[4] **A.e.,** s.46.
[5] **A.e**., s.61.

başka birinin hayatını ister, Langlais ise aradığı kişiyi Quartel yakınlarındaki deniz kenarındaki bir pansiyonda bulabileceğini söyler.

Sekizinci ve son bölüm ise diğer bölümlerde karşılaştığımız tüm karakterlerin bulunduğu Almayer Pansiyonu'nda geçmektedir. Yazar, deniz suyunu kullanarak denizi resmeden Plasson'un hikayesini anlatır. Yolu Almayer Pansiyonu'na düşmeden önce Plasson ülkedeki en iyi portreci olarak bilinmektedir. Bir süre sonra zenginlere hizmet etmekten o kadar yorulur ki hayatını değiştirmeye karar verir. Böylece portre yapmayı bırakarak Almayer Pansiyonu'na gelir ve burada denizi resmetmeye başlar. Bir şeyi yapmaya karar verdiğinizde en zor olan o şeye başlamaktır. Ve Plasson için de denizi resmetmenin en zor yanı nereden başlayacağıdır. Portre çizmeye gözlerden başlanır. Ancak deniz için böyle bir durum söz konusu değildir. Denizin gözleri nerededir? Profesör Bartleboom, Almayer Pansiyonu'ndaki odada her zaman pencere kenarında oturan Dood'a aynı soruyu sorar. Dood, profesöre son derece ciddi ve sakin bir tavırla, denizin gözlerinin gemiler olduğunu söyler:

> "Denizin gözleri var, değil mi?"
>
> "Evet."
>
> "Hangi cehennemde peki?"
>
> "Gemiler."
>
> "Ne gemisi?"
>
> "Gemiler denizin gözleridir."
>
> Bartleboom hayretler içinde kaldı. Hiç aklına gelmemişti bu.
>
> "Yüzlerce gemi var ama…"
>
> "Onun yüzlerce gözü var. İki gözle o kadar işi nasıl görsün!" [6]

Bartleboom'un denizdeki kazaları sorması durumunda ise Dood yine sakinlikle denizin bile bazen gözlerini kapatması gerektiğini söyler. Peder Pluche ise 9502 tane dua olan bir dua kitabı yazar. Ancak bunlar sıradan dualar değildirler: "Bir hastayı kurtaran, ama hasta ayağa kalktığı anda kendini müthiş yorgun hisseden bir doktorun

[6] **A.e**., s. 82.

duası., […] R harfini söyleyemeyen bir çocuk için dua; ya da şöyle bir tane var: Bir uçuruma yuvarlanmakta olan, ama ölmek istemeyen bir adamın duası…"[7] Hatta Peder Pluche adını söylemek istemeyen Adams hakkında bile bir dua yazmıştır. Adams onun gerçek adı mı bu bile bilinmemektedir, sadece insanların düşüncelerini okuyabildiği bilinir. Elisewein ve Peder Pluche, dalga banyosu tedavisi için doğru yer Almayer Pansiyonu yakınındaki deniz değil ancak, Daschenbad'daki deniz olduğu için pansiyondan ayrılmak üzeredirler. Almayer Pansiyonu'nda yazar tarafından tanıtılan, hikâyeleri anlatılan altı misafirinin yanı sıra, yedi numaralı odada, Dira'nın yemek götürdüğü, kimsenin görmediği ve duymadığı gizli bir konuk vardır. Odanın önünden geçenler onu görme umuduyla yavaşlasa bile kimse bu eylemde başarılı olamaz.

Romanın ikinci bölümü Denizin Kucağı ise denizde gerçekleşen bir olaya odaklanır. Anlatı, bir dizi problemden sonra Atlantik Okyanusu'nda, Senagal açıklarında karaya oturan Fransız donanmasına ait Alliance gemisinde başlar. Gemide dört sandal vardır, ancak yer yetersizliğinden dolayı 147 kişiyi taşıyacak başka bir sal da yapılmalıdır. Bu salda yolcular, denizciler Lheureux isimli bir subay ile doktor ve harita mühendisi olan Corréad bulunmaktadır. Sandallar güvenli bir şekilde yol alsalar da sal ile bağlantıları kesilir ve böylece sal terkedilmiş bir halde denizin ortasında kalır. Bu salda yaşananlar, salda bulunan bir karakterin ağzından anlatılır. Anlatıcı olayları on paragrafta tamamlar:

> "Aklıma gelen ilk şey adım, Savigny. Aklıma gelen ilk şey adım, ikinci şey bizi terk edenlerin bakışı -o anda gördüğüm gözler-, sabit bakışlarla Salı izliyorlardı, başka bir yere bakamıyorlardı, ama o bakışlarda hiçbir şey yoktu, hiçbir şey, ne nefret ne acıma ne pişmanlık ne de korku. O insanların gözleri. Aklıma gelen ilk şey adım, ikinci şey o gözler, üçüncü şey bir düşünce: Ölmek üzereyim, ölmeyeceğim."[8]

Böylelikle anlatıcı hakkında ilk bilgi okura verilir, adı Savigny'dir. Bir kazazede olduğu, ağır yaralandığı, etrafında başka yaralıların da olduğu hemen anlaşılır. Bir önceki paragrafta söylenenler her yeni paragrafın başında tekrarlanarak anlam ve okurda yarattığı etki güçlendirilir. Dördüncü ve beşinci olarak anlatıcı gece

[7] **A.e.,** ss. 88-89.
[8] **A.e**., ss.103-104.

çöktüğünde insanların karanlık suda nasıl çaresiz olduklarından, günün aydınlanmasıyla ortaya çıkan parçalanmış bedenlerden ve daha fazla mücadele etmek istemeyenlerden bahseder:

> "her yer deniz, ufukta kara yok, gemi yok, hiçbir şey yok – işte o cesetlerle ve hiçlikle dolu manzarada adamın biri kendine yol açıyor ve tek kelime etmeden kendini suya bırakıp yüzmeye başlıyor, çekip gidiyor oradan sadece, diğerleri de onu izliyorlar, aslında bazıları yüzmüyor, suya bırakıyorlar kendilerini, devinimsiz, kayboluyorlar -onları o şekilde görmek insana hoş bile geliyor-, kendilerini denize bırakmadan önce kucaklaşıyorlar -hiç beklenmedik yüzlerde gözyaşları-, sonra bırakıveriyorlar kendilerini suya ve tuzlu suyu kuvvetlice ciğerlerine çekiyorlar, her şeyi yakmak için, her şeyi"[9]

Savigny'nin aklına gelen altıncı şey ise açlıktır. Kaptanlar günlük erzakları kişi başına bölerek günü kurtarmaya çalışmaktadır. Onları bu durumda bırakanları ise asla unutmayacaklardır. Yedinci şey gece vakti tekrar gelen dehşet olarak karşımıza çıkar. Vahşet, kan, ölüm, nefret ve korku. Bu duygular insanları birbirine düşürür, canından eder. Sekizinci sırada ise anlatıcının saldaki insanların çaresizliğini en iyi anlattığı bölümdür:

> "Sekizinci şey çılgınlığın ortasındaki hayaletler, o kan gölünün ortasında, dalgaların duruladığı ürkütücü savaş alanında bitiveriyorlar, her tarafta insan vücutları ve parçaları, yeşilimsi, sarımsı yüzler, göz bebeksiz gözlerde pıhtılaşmış kan, açılmış yaralar, parçalanmış dudaklar, sanki toprak kusmuş tüm o cesetleri, depremle sarsılan toprağın kustuğu ölüler, can çekişenler, salın sağlam olmayan iskeletine sıkışmış halde son nefeslerini verenler, sağ olanlar da -sağ olanlar- zavallı ölüleri sayarak geziniyorlar, ama sonra, her biri bir şekilde, hayaletleriyle, açlıktan, susuzluktan, korkudan, çaresizlikten aklını yitirerek tek tek yok olup gidiyor."[10]

Dokuzuncu şey olarak anlatıcı et parçalarından bahseder. Günler sonunda erzakları bittiği için yemek zorunda kaldıkları o korkunç et parçalarından bahseder. Kurtulsalar bile artık hayat onlar için aynı olmayacaktır. Savigny aklına gelen onuncu ve sonuncu şey olarak ona bakan ancak onu öldürmeyen, çevresindeki tüm arkadaşları ölen bir adamdan bahsetmektedir: Thomas.

[9] **A.e**., s.105.
[10] **A.e**., s.107.

> "Artık gece yok, gündüz yok, her şey sessiz ve hareketsiz. Akıntıya kapılmış bir mezarlığız. Gözlerimi açtığımda, yanıma gelmişti. Bu bir kâbus muydu, gerçek miydi, bilmiyorum. Belki de deliriyorum yalnızca, sonunda aklım da başımdan gidecek. (…) Adam bir şeyler yapsın istiyorum. Ama yalnızca bana bakmakla yetiniyor. Bir adım atsa, üstüme çullanabilir. Artık elimde silah yok. Onda bir bıçak var. Bende hiçbir şey, güç bile kalmadı. Gözlerinde, av peşindeki bir hayvanın sakinliği ve kuvveti var. Anımsıyor olması inanılmaz. Bir konuşabilsem, içimde birazcık hayat kalmış olsa, bunu yapmam gerektiğini, bu cehennemde merhamet, suç olmadığını ne benim ne de onun yaşadığımızı, yalnızca denizin, okyanus denizin var olduğunu ona anlatırdım."[11]

Daha sonra anlatı Thomas'ın bakış açısına geçer. Kazanın nasıl ve neden gerçekleştiğini bir kez de Thomas'ın ağzından dinleriz. Thomas'ın yanında bir de Théresè isimli genç bir kız vardır. İkisi de filikalara binememiştir:

> "Bizi terk ettikleri anı tam olarak anımsamıyorum. Ayakta durmak ve Théresè'yi yanımda tutmak için uğraşıyordum. Önce çığlıklar, sonra da silah sesleri duydum. Başımı kaldırıp baktım. Dalgalanan onlarca başın ve havada sallanan onlarca elin üzerine denizi, uzaktaki filikaları ve onlarla bizim aramızdaki hiçliği gördüm. Gözlerime inanamadım. Geri dönmeyeceklerini biliyordum."[12]

Théresè'nin de öldürülmesiyle Thomas artık geri dönülemez bir intikam peşine düşer. Daha önceleri, henüz genç bir çocukken denize duyduğu hayranlık ve sevgi yerini öfkeye bırakır. Anlatıda yer alan son düşünceleri Savigny'yi öldürerek Théresè'nin intikamını alma arzusudur.

Romanın üçüncü ve son bölümü olan Dönüş Şarkıları ise her birinin kendi başlığı olan sekiz bölüme ayrılmıştır. Bölüm isimleri anlatının ana karakterlerinin isimleridir. İlk bölüm Elisewein'den bahseder. Herkesin sahilde olduğu bir gece Elisewein ve Adams tutku dolu bir birliktelik yaşarlar. Bu gecenin ardından Elisewein, Peder Pluche'a denize girdiğini, iyileştiğini ve bu yüzden artık buradan ayrılabileceklerini söyler:

[11] **A.e**., s. 112.
[12] **A.e**., s. 115.

"Peki nasıl… Deniz, nasıl?"

Elisewein gülümsüyor.

"Çok güzel."

"Başka"

Elisewein gülümsemeye devam ediyor.

"Belli bir noktada bitiyor."[13]

Ertesi sabah bir amirali bulmak için Saint Partney'e doğru yola çıkarlar. 20 günün sonunda Amiral Langlais'in sarayına ulaşırlar. Elisewein amiralin sarayında beş yıl, Peder Pluche ise beş gün yaşar. Çünkü Almayer Pansiyonu'na geri dönebilmek için bir eşyasını orada bırakmıştır. Elisewin, Langlais'e Thomas'ın bir gece boyunca ona anlattığı tüm hikayeleri anlatır. Bir gün Langlais ölür ve ertesi gün Elisewein, Carewall'a doğru yola çıkar. "Seveceği her erkekte Thomas'ın tadını arayacağını biliyordu. Ve hiçbir toprağın, kendisinde, denizin izini artık saklayamayacağını biliyordu." [14] Böylece doğduğu topraklara ulaştığında bile onu iyileştiren denizi hep hatırlayacaktır.

Peder Pluche'tan bahseden ikinci bölüm ise ikiye ayrılmıştır. İlki **Yolunu kaybetmiş birisi için bir dua, bu yüzden, gerçekten söylemek gerekirse, kendim için dua** olarak adlandırılmıştır. Peder Pluche bu duasında Tanrı'ya, yolunu kaybetmiş olduğunu söyler. Önünde dört yol vardır, ancak hangisini seçeceğini bilemez durumdadır. İlk yol Elisewein'in yanına dönmek, ikincisi Almayer Pansiyonu'na doğru ilerlemek, üçüncüsü pansiyona gitmeyerek yönünü Baron Carewall'un topraklarına çevirmek, dördüncü ve sonuncu yol ise peder görevini terk ederek bir kadınla evlenmek ve yuva kurmaktır. İkinci duanın başlığı ise **Yolunu bulmuş birisi için dua, bu yüzden, gerçeği söylemek gerekirse, kendim için bir dua**dır. Bu duayla birlikte Peder Pluche yolunu bulduğu ve Baron'un topraklarına geri döndüğü için Tanrı'ya şükreder.

Üçüncü bölüm Ann Deverià tarafından kaleme alınan bir mektuptur. Ann Deverià mektubunda sevgilisine deniz kenarındaki büyülü bir yer olan Almayer

[13] **A.e**., s.141.
[14] **A.e**., s.145.

Pansiyonu'nda yaşadığı değişimi ve iyileşmeyi anlatır. Kendini yeniden bulduğunu, geçmişten kurtulduğunu yazar.

Dördüncü bölüm ise ressam Plasson'un eserlerinin bir kataloğudur. Bu bölümün giriş cümlesinden Plasson'un ölümüne kadar bu pansiyonda kaldığı anlaşılmaktadır. Eserlerin neredeyse hepsi **Okyanus Deniz** başlığını taşır ve neredeyse hepsi bembeyazdır. Bölümün sonunda zatürreden ölen Plasson'un mezar taşının da bembeyaz olduğu belirtilir.[15] Belki mezar taşı da resimlerinde denizi çizmek için kullandığı teknikle, deniz suyuyla, yazılmıştır.

Bir sonraki bölüm ise Profesör Bartleboom'un hikayesini anlatır. Bu bölümde hem Bartleboom'u daha iyi tanıtmak hem de romanın genel havasından biraz uzaklaşmak amaçlanmıştır. Bartleboom'un teyzeleri ona, Maria Luigia Severina Hohenheith adında bir kız arkadaş bulur ancak Bartleboom bu ilişkiye pek hevesli değildir. Bir akşam Bad Hollen'de, kız arkadaşı Maria Luigia Severina ile birlikte bir resepsiyona gitmeye karar verir. Orada Michel Plasson'un arkadaşı, bir ressam olan Anna Ancher ile tanışır. Bir gün Anna Ancher'ın şehirden ayrıldığını gördüğünde, aniden Maria Luigia ile olan nişanını atar ve Anna'yı Ancher ailesinin yaşadığı Hollenberg'e kadar takip eder. Yol boyunca, sevdiği kadına vermek için yazdığı mektupları Anna'ya vereceğini hayal eder. Ancak sonra onları zaten nişanlandıkları gün Maria'ya verdiğini hatırlar. Ertesi sabah Bad Hollen'dan kutuyu alarak tekrar yola koyulur. Aynı günün akşamı Ancher ailesinin evine ulaşır ve burada kızı oturma odasında piyanonun başında bulur. Elinde mektuplarıyla kendisini tanıtır ve şöyle der: "Bayan Anna, ben sizi bekliyordum. Yıllarca bekledim."[16] Ancak konuştuğu kişi Anna değil, ikizi Elisabetta'dır. Elisabetta, kız kardeşinin Bad Hollen'da olduğunu söyler. Yolculuk sırasında profesörün kafası karışıktır, iki ikizden hangisinin kendisini daha çok büyülediğine bir türlü karar veremez. Bu yüzden geceyi Pozel'de geçirerek bunu dikkatlice düşünür. Bartleboom yolculuk sırasında fikrini birkaç kez daha değiştirir, geceyi farklı şehirlerde geçirir ve her zaman Bad Hollen ile Hollenberg arasında mekik dokur. On iki günlük yolculuktan sonra nihayet Anna'ya karar verir. Kendini Ancher'ın evinde Anna'yı beklerken bulur, aklına Elisabetta'nın Hollenberg'deki

[15] **A.e**., s. 177.
[16] **A.e**., s. 186.

piyanosunun üzerine bıraktığı mektuplarla dolu kutu gelir. Sonra tekrar Elisabetta'ya gitmek üzere yola çıkar, kutusunu alır ve iki gün sonra kendini yeniden Anna'nın karşısında bulur. Anna, ona altı gün önce Teğmen Gallega ile nişanlandığını açıklar. Profesör Bartleboom, bunu kaderin bir cilvesi olarak görür ve Elisabetta ile evlenmek üzere yola çıkar. Hollenberg'e vardığında Elizabeth'i evde bulamaz ve genç bayanın Bad Hollen'a gitmek üzere yola çıktığını öğrenir. Profesör bunu duyduktan sonra gülmeye başlar ve duramaz. Yüksek sesle güler ve kahkahası önce evin hizmetçilerine, sonra da köy halkına kadar etraftaki herkese bulaşır.

Altıncı bölüm ise Savigny'ye odaklanır. Savigny deniz kazası hakkında bir mahkemeye çıkar ve suçsuz bulunur. Thomas'ın öldüğüne inanmadığı için onunla karşılaşma ihtimalini azaltmak için taşraya giderek orada doktorluk yapmaya başlar. Gittiği köy, Ann Deverià'nın kocasının valilik yaptığı köydür. Doktor Savigny nasıl bir önlem alırsa alsın, kaderinden ve Thomas'tan kaçamayacaktır.

Adams, ya da Thomas, yedinci bölümde bir gece Ann Deverià'nın Almayer Pansiyonu'ndaki odasına girer. Bu bölümde anlarız ki Ann Deverià'nın sevgilisi Doktor Savigny'den başkası değildir. İntikam almak için orada olan Adams, bir bıçak çıkarır ve Ann Deverià'ya saplar. Savigny'ye kanlar içindeki Ann Deverià'yı kucağına alıp yataktan çıkmasını emreder. Hepsi birlikte pansiyondan çıkarak denize yaklaşırlar. Adams, Savigny'ye sevgilisi kucağında denize girmesini söyler. Bu olaydan sonra Adams idam cezasına çarptırılır.

Son bölüm ise Almayer Pansiyonu'ndaki yedinci oda ile ilgilidir. Bir türlü kimin kaldığı ya da kimin kalmadığı anlaşılamayan yedinci odanın gizemi bu bölümde bozulur. Almayer Pansiyonu'nun çocuklarından da bahseder bu bölüm: her zaman pervazda oturan Dood, düşler armağan eden Ditz, Plasson için birçok gemi gören Dol, resepsiyondaki kız Dira, Ann Deverià'nın yatağında uyuyan küçük kız…Yedinci odadaki adam, bu çocuklara denizi kutsayan yaşlı bir adamın hikayesini anlatır:

> "Dira şöyle dedi: "Sen buraya denizi kutsamaya geldin, değil mi?"
> Adam ona baktı, birkaç adım atıp yanına gitti, eğildi ve gülümsedi:
> "Hayır."

"Ne yapıyordun o zaman o odada?"

"Deniz artık kutsanamıyorsa, belki söylenebilir."

[…] Denizi söylemek. Çünkü elimizden bir tek o geliyor. Çünkü onun karşısında bizlerin, haçsız, yaşlı adamsız, büyüsüz bizlerin bir silahı olmalı, sessizce ölmemek için bir şeyi olmalı."[17]

Belki de yedinci odada kalan kişi, yazarın kendisidir. Bu hikayeler onun hikayeleridir. Bölümün sonunda Almayer Pansiyonu bin parçaya ayrılarak havaya saçılır. Böylelikle yine bir bütün olarak ele alınamaz hale gelir.

3.1.2 Almayer Pansiyonu, Deniz, Diğer Yer-Değiller, Simülakr ve Simülasyon

Anlatı, ressam Plasson'un deniz kıyısında resim çizmesi ile başlar ve karakterler birbiri ardına anlatıya dahil edilir. Elisewein ve Adams'ın hikayesini tamamlayabilmek için anlatı Almayer Pansiyonu, Baron Carewall'un kalesi ve Amiral Langlais'in sarayı arasında gidip gelir. Romanın anahtarı olan deniz aslında bir hiçliğin temsilidir, Plasson'un bembeyaz tabloları bunun en açık temsilidir. Bartleboom suyun durduğu, denizin bittiği yeri araştırmaktadır:

"Uçsuz bucaksız deniz, okyanus deniz, her bakışın ötesinde sonsuzluğa uzanıyor, her şeye gücü yeten koca deniz –onun bittiği bir yer ve bir an var- engin deniz, küçücük bir yer ve hiçlik sayılacak bir saniye."[18]

Baron Carewall için ise deniz bir hayalden ibarettir, o, denizi hiç görmemiştir:

"Deniz onun için bir hayaldi. Daha doğrusu, bir düş süreciydi. Tanrının eliyle ikiye ayrılan Kızıl Deniz'den doğan bir şeydi, sonra Nuh Tufanı düşüncesiyle büyüyor, bir an kaybolup bir geminin geniş profilinde yeniden ortaya çıkıyor ve hemen balina düşüncesiyle birleşiyor -hiç görmemiş olsa da sık sık hayal etmişti balinaları-, duyduğu birkaç hikâyeye dalıyordu yeniden ve oldukça net bir şekilde korkunç balıklar, ejderhalar, denizaltı

[17] **A.e**., s. 223.
[18] **A.e**., s.36 .

> kentleri geliyordu aklına, […] Deniz, Baron Carewall'un kafasında, asla göremediği için tıpkı limanda durmuş bekleyen, yelkenleri suya indirilmiş bir gemide kaçak bir yolcu gibi dolaşıyordu: zararsız ve yararsız."[19]

Diğer bir önemli unsur ise Almayer Pansiyonu'dur. Bu pansiyon romanda hiçbir zaman net bir tanımlamaya maruz kalmaz ancak zaman zaman bazı özelliklerinden bahsedilmiştir. Bu mekân, bu pansiyon sanki dış dünyadan soyutlanmış, haritada gösterilemeyen bir yer konumundadır.

Çalışmanın ilk bölümünde de bahsedildiği gibi, kimliksel, tarihi ya da ilişkisel olarak tanımlanamayacak mekânlar, yer-değili tanımlayacaktır.[20] **Okyanus Deniz**'de karşımıza çıkan ilk yer-değil, **Almayer Pansiyonu**'dur. Bu yer-değil, romandaki karakterler için gerçeklikten kaçtıkları, hayal ve gerçek arasındaki bir sığınaktır. Romanda yaşanan olayların sonrasında ise bu hayali özelliğini yitirerek acı gerçeklerle dolu bir yer haline gelmeye mahkûm bırakılır. Claudio Pezzin'e göre **Almayer Pansiyonu**, görünen ile görünmeyen arasındaki, varoluş ile öz arasındaki sınırın bir tür alegorisidir ve aynı zamanda rüyanın, gerçekliğe yabancı olan hayal gücünün düşsel boyutunu temsil eder.[21] **Almayer Pansiyonu** diğer yerler ile bütünleşemeyen, başka mekânlar aracılığıyla tarif edilemeyen bir mekândır: "Burası sanki var olmayan bir yer. Almayer Pansiyonu nerede diye sorduğunda insanlar sana hayretle bakıyor ve yerini bilemiyorlar."[22] Sanki tüm misafirleri oraya birden gelmiş, kendilerini bir dizi olaydan sonra birden orada bulmuş gibidirler. Yer-değillerin bir özelliği olarak bu pansiyondaki misafirlerin aralarındaki ilişkiler de yer-değilde yeniden tesis etmektedir. Hepsi bambaşka hayatlara, bambaşka bir hikâyeye sahip olmasına rağmen hepsinin yolu bu yer-değilde kesişir. **Almayer Pansiyonu** asla bir bütün olarak tanımlanamamaktadır: Misafirlerin kaldığı odalar vardır, kimsenin kalmadığı odalar vardır, birinin kaldığı ancak misafirlerin bu kişiyi tanımadığı bir oda da vardır. "Bu nasıl bir yerdir, içindeki insanlar görünmez, ya da bir gidip bir geliyorlar, ölümsüzlermiş gibi."[23] Ancak tüm bu odalar bir bütün oluşturamaz, burada geçen

[19] **A.e.,** ss.44-45.
[20] Augé, **Yer-Değiller**, s, 89.
[21] Claudio Pezzin, **Alessandro Baricco**, Sommacampagna, Cierre Edizioni, 2001, pg. 39.
[22] Baricco**, Okyanus Deniz**, s. 163.
[23] **A.e.,** s.94.

anlatı, paylaşılan ilişkiler sanki sürekli yeniden yazılır. Mekân önemini yitirir, artık önemli olan yer-değilin karakterleri nasıl etkilediğidir. "Yer-değilin mekânı, içine giren kimseyi alışılagelmiş belirlenişlerinden kurtarmaktadır. O [orada], yaptığı şeyden veya yolcu, müşteri, sürücü olarak deneyimlediğinden fazlası değildir. […] bir süre için kimliksizleşmenin edilgen keyiflerini ve rol oyununun daha etken zevkini tatmaktadır."[24] Karakterler kimliklerini yer-değilin anonimliğinde yeniden bulmakta, yeniden yaratmaktadır. Zaman da problematik bir konumdadır. Ann Deverià'nın aşığına yazdığı şu satırlardan hem zaman kavramı hem de Almayer Pansiyonu'nun misafirler üzerindeki etkisi anlaşılabilir:

> "Burası kendi kendinle vedalaştığın bir yer. Varlığın yavaş yavaş üzerinden kayıyor. Onu, zaman nedir bilmeyen ve hep aynı günü yaşayan bu sahilde, adım adım, arkanda bırakıyorsun. Bugün yok oluyor ve sen anıya dönüşüyorsun. Her şeyden, korkulardan, duygulardan, arzulardan sıyrılıyorsun: Onları, bilinmeyen bir bilgelik ve beklenmedik bir huzurun dolabında, eskimiş giysiler gibi saklıyorsun."[25]

Ressam Plasson da her zaman Almayer Pansiyonu'ndadır ve ölünceye dek burada yaşamıştır. Peder Pluche ise burayı hastalıklı bulur: "Her şey… her şey dünyanın bir adım ötesinde durmuş durumda. Gerçek hiçbir şey yok."[26] Almayer Pansiyonu, bazı karakterler için bir başlangıç noktası, bir mihenk taşıdır.

Romanda yer alan diğer bir yer-değil ise denizin kendisidir. Alessandro Baricco eserinde, denizin tarif edilemeyeceğini, denizde yol olmadığını belirtir:

> "Onları orada toplayan bilimin huzuruyla, hepsi yavaş adımlarla bulundukları gökyüzünden, ürkek bir ulak gibi, kuma oturmakta tereddüt eden sandal enkazına doğru ilerlediler. Yanına gidip onu karaya çektiler ve bir baktılar ki, sandalın dibinde, bakışları yukarıda, bir kolunu öne doğru uzatmış, artık olmayan biri vardı. Onu gördüler: bir ermiş. Heykel tahtadandı. Renkliydi. Ayaklarına kadar inen bir pelerin giymişti; boğazında bir yara izi vardı. Herkes, içgüdüsel olarak, bakışlarını kaldırıp bir an okyanusun yüzeyinde bir kilise izi aradı, anlaşılabilir ama mantıksız bir düşünceydi bu, kilise, haç, patika yollar yoktur denizde, denizde yol olmaz, deniz açıklanamaz."[27]

[24] Augé, **a.g.e**., s. 114.
[25] Baricco, **Okyanus Deniz**, s. 164.
[26] **A.e.**, s.94.
[27] **A.e**., s. 49.

Bu paragrafta deniz ve kumsaldaki insanların denizin üzerinde görmeyi umdukları kilise de bir yer-değil örneğidir. Deniz soğukluğuyla, sesiyle, kucaklamasıyla sarar ve iyileştirir insanları. Tıpkı kumsaldaki izlerin silinmesi gibi, geçmişin izlerini, hastalıkları da siler deniz. Ve her şey yeniden başlar. Stefano Giovanardi, **La Repubblica** gazetesinde, Almayer Pansiyonu hakkında yazdığı köşe yazısının bir bölümünde, denizin pansiyondaki misafirler için yeni bir ufuk açmadığını ve hatta bireysel alanlarını sınırlandırdığını belirtir.[28] Aslında Almayer Pansiyonu da bir bakıma, deniz ve kara arasında bir konumdadır:

> "Buranın güzelliği ne biliyor musun? Bak: Yürüyoruz, kumda şu ayak izlerini bırakıyoruz, orada net ve düzenli bir biçimde kalıyorlar. Ama yarın, uyanıp bu büyük kumsala baktığında ne bir ayak izi ne bir başka işaret, hiçbir şey göremeyeceksin. Deniz gece siliyor her şeyi. Gelgit gizliyor. Sanki oradan kimse geçmemiş gibi. Sanki biz hiç var olmamışız gibi. Dünyada bir hiç olduğunu düşündürecek tek yer burasıdır. Artık toprak değil, ama henüz deniz de değil. Sahte yaşam değil, gerçek yaşam değil. Zaman. Geçen zaman. O kadar."[29]

Bu paragrafı destekleyecek bir başka cümle ise Elisewein'in Peder Pluche'a sarf ettiği sözlerdir: "Burası deniz kıyısı, Peder Pluche. Ne kara ne de deniz. Var olmayan bir yer."[30] Almayer Pansiyonu da tıpkı misafirlerinin kimlikleri gibi, arada kalmış bir yer-değildir. Ne denizdedir ne de karada. Bilinen, haritalandırılabilir kara parçası ile sınırı olmayan, sonsuz, bilinmeyen deniz arasındadır.

Okyanus Deniz'de deniz hem yok edici hem de yaratıcı, güç verici konumundadır. Deniz, bir yer-değil olmasının haricinde, bir iyileşme aracı ve bir kurtuluş simülakrdır:

> "Mükemmel doktorlar, mükemmel salonlarda, mükemmel koca ve babalara, çaylarını yudumlarken, sözlerini ölçüp biçerek, tuhaf bir nezaketle, denizin pisliğinin, yarattığı şokun ve korkunun gerçekte kısırlık, anoreksiya, sinir yıpranmaları, menopoz, aşırı heyecan, anksiyete, uykusuzluk gibi şikâyetler için iyi bir tedavi olduğunu anlatıyorlardı.

[28] Stefano Giovanardi, "I Segreti della Locanda Almayer", **La Repubblica**, 2003, Çevrimiçi, https://www.repubblica.it/speciale/2003/biblioteca/idee/quattro.html, Erişim Tarihi 24.12.2023
[29] Baricco, **a.g.e.**, s. 81.
[30] **A.e**., s.94.

> Gençlik sıkıntılarını yenmek ve onları kadınlık görevlerinin zorluklarına hazırlamak için ideal bir deneyim olabilirdi bu. Kadınlığa ilk adımı atan genç kızlara yüce bir kutlama."[31]

Anlatı deniz kıyısındaki Almayer Pansiyonu'nda gerçekleşir. Almayer Pansiyonu, konukların aklını okuyabilen, rüyalarını yönlendiren ve çok iyi ev sahipliği yapan Dira, Dood, Dol ve Ditz ve ismi belirtilmeyen bir çocuk tarafından işletilir. Bu çocuklar, Baricco'nun büyülü gerçekliğe yönelik girişimlerini, bir şeyi kurnazca ve eğlenceli biçimde ifade etmeyi, romandaki karakterlerin odalarına ve bilinçlerine girip çıkmasını sağlarlar. Dood, Bartleboom'un pencere pervazında oturma ve onun rüyalarını okumaktadır; Ditz rüyalar bahşeder; Dol, Plasson için denizin gözlerini, gemileri, aramaktadır; resepsiyonda duran Dira, müşterilerin düşüncelerini okuyabilmektedir; ismini bilmediğimiz küçük kız ise Ann Deverià'nın yatağında uyumaktadır. Her çocuk doğaüstü bir yeteneğe sahiptir. Bu pansiyon karakterlerin hayatlarını, hikayelerini birleştirir ve bir bakıma şekillendirir. Plasson'un resimleri gerçeği kopyalayan birer simülakrdır. Neredeyse her eserinin ismi "**Okyanus Deniz**"dir. Bu tabloları bembeyazdır. Bu tablolar bembeyaz olsa da ressam için durum farklıdır:

> "6. Okyanus Deniz, Suluboya, 31,2 x 26 cm. Bartleboom Kol. Şu anda geçici bir süre için Bayan Maria Luigi a Severina Hohenheit'e emanet edilmiştir.
>
> Tanım: Bembeyaz
>
> Ressam bunu bana verirken aynen şöyle demiştir: "Şimdiye kadar yaptığım en iyi resim." Ses tonundan, çok memnun olduğu anlaşılıyordu."[32]

Katalogda, bembeyaz olan, deniz suyuyla çizilmiş resimlerin yanı sıra roman içerisinde karşılaştığımız bazı olayları Plasson'un açısından aktaran, bu olayları kopyalayan resimler de vardır. Listeye 9. Numarada eklenen resimde ise denizin gözlerini, yani iki gemiyi görmekteyiz:

[31] **A.e.,** s. 47.
[32] **A.e**., s.170.

> "Sağ tarafta siyah bir kaya su yüzüne çıkıyor. Yüksek dalgalar kayalara çarparak göz alıcı bir biçimde köpürüyor. Fırtınada denize yenik düşen iki gemi görülüyor. Bir çevrintinin kenarından dört sandal sarkmış. Sandallar kazazedelerle tıkış tıkış dolu. Kimisi, denize düşmüş, batmak üzere. Ama bu derin bir deniz, ufka doğru daha da derinleşip onu kaplıyor, sanki tüm dünya, inanılmaz olsa da, ayağa kalkmış ve biz bulunduğumuz yerden yeryüzünün dibine giriyoruz, bu arada kocaman bir kapak sonsuza dek üzerimize indi inecek, gecenin korkunç karanlığı bu canavarı kaplıyor. (Kuşkulu bir nitelik. Büyük olasılıkla yanlış."[33]

Dolayısıyla 9. Resim için Thomas'ın geçirdiği deniz kazasının bir simülakrı olduğu söylenebilir. Olay örgüsü bir resim aracılığıyla yeniden üretilmiştir. 17. Resim Ann Deverià'nın portresi, 22. Resim ise Ann Deveria'nın cansız bedeni kucağında, denize giren Dr. Savigny'nin resmidir:

> "Tanım:
>
> Sahilde genç bir adam, kucağında çıplak ve hareketsiz duran bir kadınla denize yaklaşıyor. Gökyüzünde ay suda yakamoz.
>
> Ressamın isteğiyle uzun süre saklı tuttuğum bu taslağı, onunla ilgili üzücü olayların üzerinden geçen zamanı göz önüne alarak bugün açığa çıkarıyorum."[34]

Böylelikle bu resim de Ann Deverià'nın ölümünün ardından yaşanan olayların bir simülakrdır. "Çünkü simülasyonun en belirgin özelliği en önemsiz olguları bile kapsayan gerçeğin yerini almış modellerden oluşmasıdır."[35] Ann Deverià yitip gitse bile tablosu onun yerini alarak varlığını sürdürür. Hatta bir sonraki resimdeki, tuvalde soldan sağa geçen derin bir kesiği andıran bir kırmızılık da Ann Deverià'nın ölümüne sebep olan bıçak yarasına referans eder. Thomas/ Adams, Elisewein'i kurtarır ancak Ann Deverià'nın canını alır. 33 numaralı ve yine "Okyanus Deniz" olarak adlandırılmış olan resim ise ressamın Saint Jacques'tan ayrıldığı zaman odasında bulunmuş ve boş bir tuval olduğu sanılmıştır. Çünkü deniz suyuyla çizilmiştir. 34, 35 ve 36 numaralı resimler ise "Hans van Dyke imzalı Skalen Limanı adlı tabloya çok benzeyen, özenle çalışılmış, adeta birbirinin aynısı üç resim"dir.[36] Hatta bu resimler

[33] **A.e**., s. 171.
[34] **A.e**., s. 174.
[35] Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, s. 34.
[36] Baricco, **a.g.e**, s.175.

orijinaline o kadar benzemektedirler ki Gallen-Martendorf Müzesi onları Van Dyke'ın eserleri olarak kataloglamıştır. Ancak araştırma sonucu görülebilir ki ne bahsedilen ressam ne bahsedilen müze ne de bahsedilen eser gerçektir. Hepsi yazarın birer uydurmacasıdır. Hans Van Dyke diye bir ressam bulunmamaktadır. Dolayısıyla Skalen Limanı isimli eser de hiç var olmamıştır, yazar kitapta bunları sanki gerçekmiş gibi sunmuş, Plasson'un eserini de bu tablonun bir kopyası olarak vermiştir. Plasson'un Hans Van Dyke'ın sözde eserinden tek farkı resimdeki ressamın tuvalinin boş olmasıdır. Sözde orijinal tabloda ise bu tuval boş değildir. "Mükemmele alabildiğine yakın bir reprodüksiyonda bile bir şeyin eksikliği söz konusudur."[37] Bahsi geçen müze de uydurmacadır: Gallen İsviçre'de, Martendorf ise Almanya'da bir şehirdir. Bu açıdan eserde bahsi geçen resim okura kopyanın kopyası olarak, bir simülakr olarak sunulmuştur. "Bir kopya her ikisini de yapaylaştırmaya yetmiştir."[38] Orijinaline benzer, kendi ikizini üretir. Normal şartlarda bir resmin kopyası, taklidi, orijinal resme zarar vermez, çünkü sahte olduğu kolayca anlaşılabilir. Ancak buradaki durumda en başından beri sahte olan orijinal olarak sunulan resmin kendisidir. Dolayısıyla Plasson'un eseri de sahte bir eserin taklidinden başka bir şey değildir. Bahsi geçen her iki resim de orijinallikten yoksundur.

Karakterler de aslında başka biri gibidirler. Örneğin Peder Pluche, Elisewein'in bir gece kelebeği olması gerektiğini, ancak bir yanlışlık yapıldığını düşünür: "bir kelebeği bir kadına dönüştürmek zor [...] Bir çeşit oyun bu, tam gerçek bir şey değil, ama uydurmaca da değil, Peder Pluche'ü tanısanız..."[39] Elisewein'in bu aktarımından aslında karakterinin bir kadından çok bir kelebeği andırdığını söyleyebiliriz. Bartleboom ise aslında kitaplarda okuduğu, tiyatroda gördüğü şeyleri yeniden yaratmaya çalışan birisidir: "Bugün öğleden sonra benimle bir çay içersiniz, değil mi?" Bartleboom bazı şeyleri yalnızca tiyatroda görmüştü ve tiyatroda hep şöyle cevap verirlerdi: "Memnuniyetle."[40] Baricco, Ann Deverià'nın bakışlarını Meryem Ana'nın gözleriyle ilişkilendirir:

[37] Walter Benjamin, **Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Eseri**, Çev. Ogün Duman, İstanbul, Can Yayınları, 2023, s.13.
[38] Baudrillard, **a.g.e**., s.40.
[39] Baricco, **a.g.e.**, s. 31.
[40] **A.e.**, s. 37.

> "Ann Deverià çocuğa baktı, ama bu öyle bir bakıştı ki, *bakmak* sözcüğü fazla geliyordu, mükemmel bir bakıştı, hiçbir şey beklemeden görmekti, yalnızca görmek, iki şeyin gözlerin ve görüntünün birbirine değmesi gibi bir şeydi, beynin mutlak sessizliğinde, almayan ama kabul eden bir bakış, bizi gerçekten kurtaracak tek bakış, içinde hiçbir sorunun olmadığı, bilmek alışkanlığıyla henüz bozulmamış bir bakış, […]. Bu şekilde görmeyi ancak Meryem Ana'nın gözleri bilir, kiliselerin kemerleri altında, Cebrail aracılığıyla ulaştırılan gebelik haberinin kutlandığı gün, altın göklerden inen meleği görmeyi bildiği gibi." [41]

Böylece Ann Deverià'nın bakışları da Meryem Ana'nın gözleri gibi bir ikonaya, bir simülakra dönüşür. İkonoklastlar için **ikona**, ya da imge, sadece ilahi olanın kötü bir kopyası değil ama aynı zamanda bir simülakrdır. Baudrillard'a göre ikonoklastların imgeden korkma sebepleri, onun Tanrı'nın da bir simülakr olduğunu ortaya çıkarabilecek olması ve bu ilahi gücü yeniden canlandırabilecek olmasıdır.[42] Yedi numaralı odada kalan misafir hakkında ise pek bir şey bilinmemektedir. Romanın sonuna kadar ortaya çıkmış olmasa da varlığını roman boyunca sürdürmeye devam etmektedir. "Ortadan kaybolmuş olmakla birlikte bir türlü tamamıyla ortadan kalkmış gibi görünmeyen bir şeyleri sonsuza dek sürdürebiliriz."[43] Önemli olan şey, yedi numaralı odada gerçekten birinin kalıp kalmadığı değil ancak, onun ortadan kaybolmasıdır.

Toprakları sadece toprak olan Baron Carewall'un toprakları da bir yer-değil örneğidir. "Toprakları sadece topraktı: taş, tepe, bataklık, tarla, uçurum, dağ, orman, kayran. Toprak. Deniz yoktu."[44] Kendi adımlarının sesinden bile korkan kızı Elisewein için sarayın her yeri halı ile kaplı, yollar yuvarlaktır:

> "Parkta, yollar yuvarlak biçimliydi, birkaç geniş yolun dışında, onlar da yumuşak dönemeçlerdi, kıvrılarak uzanıyorlardı – tıpkı ilahiler gibi- böylesi daha akıllıcaydı, nitekim, her köşede bir tuzak olabileceğini anlamak için biraz duyarlı olmak yeterliydi, kusursuz bir geometrik şiddetle çakışan iki yol gerçek duyarlılığa sahip herkesi ciddi bir biçimde korkutmaya yetiyordu, bir de onu düşünün, tam olarak duyarlı bir ruha sahip değildi, ama kelimenin tam anlamıyla, denetlenemeyecek bir ruh duyarlılığının

[41] **A.e.,** ss. 41-42.
[42] Baudrillard, **a.g.e**., s. 18.
[43] Jean Baudrillard, **Neden Her Şey Hâlâ Yok Olup Gitmedi**, Çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2019, s.21
[44] Baricco, **a.g.e.**, s.44

> egemenliği altında bir insandı, bu kim bilir gizli yaşamının -bir hiçti hayatı, çünkü o kadar küçüktü ki- hangi anında sonsuza dek sürmek üzere çıkıvermişti ortaya, sonra görülmeyen yollardan yüreğine, gözlerine, ellerine, her yerine ulaşmıştı, bir hastalık gibi, hastalıktan daha önemsiz bir şeydi bir adı varsa o ad çok hafif olmalıydı, andığın an kaybolan bir ad. Onun için parkta yusyuvarlaktı yollar."[45]

Yine baronun sarayında kızının penceresiz duvarında duvar örtüleri manzara resimleriyle donatılmıştı. Manzarasız ve hatta penceresiz bu duvarlar sanki krallığın en güzel manzarasına bakıyormuş gibi resmedilmişti. Baron, kızının hassasiyetini ve duvar resimlerinin gerekliliğini söyle açıklar:

> "İpekten şeffaf bir tül düşün, her şey yırtabilir onu, bir bakış bile, onu kavrayan bir el düşün -bir kadın eli- evet – yavaşça hareket ederek onu parmaklarının arasında sıkıyor, ama sıkmak bile fazla, o bir el değilmiş de bir rüzgâr esintisiymiş gibi havaya kaldırıyor diyelim ve sanki parmakları parmak değil de... düşünceymiş gibi onu tutuyor diyelim. Şöyle. Bu oda işte o el ve benim kızım da ipekten bir tül."[46]

Eser tamamlandıktan sonra, Baron kızına göstermek için günbatımı ışıklarını bekler, sanki odasında günbatımının ışıklarının girebileceği bir pencere varmış gibi. Deniz her ne kadar bir mekân olsa da Baron Carewall için bir yer-değil özelliğindedir:

> "Deniz, baronun coğrafyacıların haritalarında gördüğü kadarıyla, uzaktı. Her şeyden önce, düşlerinde gördüğü kadarıyla, korkunç, çok güzel, olağanüstü güçlü, insanlık dışı, zarar verici, ama bir o kadar da muhteşemdi. Ayrıca değişik renklere, hiç duyulmamış kokulara, bilinmeyen seslere sahipti, başka bir dünyaydı o."[47]

Romandaki bir diğer yer-değil örneği ise Amiral Langlais'in yaşadığı Krallıktır. Öyle ki bu Krallıkta "her yetmiş altı günde bir, haç biçiminde, sık bitki örtüsüyle kaplı, görünüşte ıssız, küçük bir ada ortaya çıkıyordu. Birkaç saat yüzeyde kaldıktan sonra tekrar batıyordu."[48] Amiral Langlais ise Krallıkta çıkan uydurma haberleri yalanlamaktadır: "Dünyanın tüm denizlerinden ona ulaşan abartılar, o ayrıntılı

[45] **A.e**., s.17
[46] **A.e.**, s. 18.
[47] **A.e**., s. 53.
[48] **A.e**., s. 56.

bilgilere dayanan, titizce planlanmış barajda yatışıyordu."[49] Bu haberlerin uydurma olduğuna karar veren kişi Amiral Langlais'tir. O halde gerçeğin ne olduğuna da kendisi karar vermektedir. Bu açıdan Amiral Langlais ve kendisine gelen haberler arasında oldukça açık ve gerekli bir ilişki vardır. [50]

Langlais ile Adams'ın ilk karşılaşmaları da oldukça ilgi çekicidir. Langlais'in adamları onu Afrika'nın bir köyünde esir olarak bulduklarını, hiç konuşmadığını ancak yanında olan diğer esirlerin onun hakkında olağanüstü şeyler anlattıklarını söylerler. Hatta bu adam Timbuktu'yu bile görmüştür: "Timbuktu. Afrika'nın incisi. Bulunamayan, muhteşem kent. Tüm hazinelerin sandığı, tüm barbar tanrıların konutu. Bilinemeyen dünyanın merkezi, binlerce sırrın kalesi, tüm zenginliklerin hayalet ülkesi, sonsuz yolculukların yitmiş hedefi, tüm suların kaynağı ve her göğün düşü. Timbuktu. Hiçbir beyazın bulamadığı kent."[51] Sonrasında Adams, Langlais'in bahçesinde bahçıvanlık yapmaya ve ona Timbuktu ile ilgili hikayeler anlatmaya başlar. Bu bakımdan hikâye Binbir Gece Masalları'nda Şehrazat'ın Şehriyar'a öykü anlatması gibi yorumlanabilir. Adams, kendi canını kurtarmak için değil ancak başka bir can alabilmek için Langlais ile yakınlık kurar.

Roman boyunca denize giden insanların hepsi denizi farklı bir bakış açısıyla görmektedir. Karakterlerin hepsi hem denizi hem de pansiyonu yeni bir hayata başlama noktası olarak görmektedir. Ancak eserde denize o kadar fazla anlam yüklenir ki, denizin kendisi de romanın bir karakteri olarak kabul edilebilir. Bir yer-değil ve simülakr olmasının haricinde deniz, bazı karakterler için iyileştirici, ancak bazı karakterler için ise yok edici konumdadır. Bartleboom denizin nerede bittiğini bulmaya çalışırken, Plasson ise nerede başladığını bulmaya çalışmaktadır. Elisewein ve Ann Deverià iyileşmek için buraya gönderilmiştir. Thomas/ Adams için ise deniz ölümü ve intikamı temsil eder. **Okyanus Deniz**'de deniz hayattır, ölümdür, sonsuzluktur, sınırdır, intikamdır. Deniz her şeydir ve deniz hiçbir şeydir.

[49] **A.e**., s. 57.
[50] Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, s. 115.
[51] **A.e**., s.61.

Son bölümde de bahsedilen sebeplerle bir yer-değil örneği olarak karşımıza çıkan Almayer Pansiyonu ise romanın sonlarında da bu özelliğini sürdürmeye devam eder.

> "Adam yürümeyi seviyordu. Bavulunu ve kâğıt dolu çantasını aldı, denizi izleyen yola doğru yöneldi. Hızlı adımlarla, hiç arkasına dönmeden yürüyordu. O nedenle Almayer Pansiyonu'nun yerden kopup yumuşak bir biçimde bin parçaya ayrıldığını, parçaların havada uçuşan yelkenlere benzediğini görmedi, göğe doğru yükselip alçalıyorlar, **uçuyorlardır** ve beraberlerinde her şeyi, o toprağı ve o denizi, sözcükleri, hikâyeleri uzaklara götürüyorlardı, her şeyi, kim bilir nereye, kimse bilmiyor, belki bir gün birisi o kadar yorgun olacak ki, keşfedecek bunu."[52]

Böylece en sonunda Almayer Pansiyonu patlasa, yok olsa, bin parçaya ayrılsa bile kendisine ait hikâyeleri, anlatılanları saklar. Başkalarına aktarır. "Zaten hiçbir şey tam anlamıyla ortadan kaybolmadığı gibi ortadan kaybolan şey de birtakım izler bırakır. Sorun her şeyin ortadan kaybolduğu bir yerde geriye nelerin kalmış olduğudur."[53] Geriye kalanlar onun kalıntılarıdır. Kalıntıdan bahsederken tek başına bir gerçeklikten ya da kendine özgü bir mekândan bahsedemeyiz. Kalıntı, bir parçalanma sayesinde varlığını sürdürebilmektedir.[54] Hayatta kalanlar, Almayer Pansiyonu'nun ve onun misafirlerinin hikâyelerini şüphesiz ki anlatmaya devam edeceklerdir.

3.2. Kent

3.2.1. Kent'in Sokaklarında Anlatı

Alessandro Baricco'nun 1999'da yayımladığı **Kent** isimli roman, ergenlik çağının eşiğindeki, henüz 13 yaşında bir çocuk olan ancak akademik dünyaya kabul edilmiş ve Nobel Ödülü'ne layık görülen bir çocuğun evrenine açılmaktadır. Gould'un bir dâhi olduğu bir grup profesör tarafından saptanmıştır:

> "Gould bir dâhiydi. Bunu, onu altı yaşındayken üç gün süren bir sınavdan geçiren, beş profesörden oluşan bir komisyon saptamıştı. Stocken parametrelerine göre delta grubuna

[52] **A.e.,** ss. 224-225.
[53] Baudrillard, **Neden Her Şey Hâlâ Yok Olup Gitmedi**, s.22.
[54] Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, s.187.

> giriyordu: Bu düzeydeki akıl, sınırlarını tahmin etmesi güç olan çok gelişmiş bir makinedir. Geçici olarak ona bir 108 IQ verdiler, bu oldukça korkunç bir rakamdı. […] On bir yaşında teorik fizik bölümünden, Hubbard modelinin iki boyutlu çözümü çalışmasıyla mezun olmuştu."[55]

Baricco bu paragrafta var olmayan Stocken parametreleri, aslında birine dâhi demek için pek de yüksek olmayan 108 IQ gibi unsurlarla Gould'un dâhiliğini fazlasıyla abartmıştır ve çocuğun zekâsı hakkında da belirsizlikler ortaya koymuştur. Her şeyden önce Gould sadece bir çocuktur. Gould bir süredir yalnız yaşamaktadır: Annesi Ruth akıl sağlığı yerinde olmadığı için bir psikiyatr kliniğinde yaşamakta, Babası General Halley ise uzak bir askeri üste görev yapmakta ve oğlunu hiç ziyaret etmemektedir ancak onunla her hafta telefonda konuşmaktadır. Gould dilsiz bir bakıcısı olduğuna ve bu yüzden telefondan kendisiyle konuşamadığına babasını ikna eder. Böylece bu duruma inanmış görünen babasının aklı onda kalmamaktadır.

Bir gün, tesadüfi şekilde, bir telefon anketi sırasında genç bir kadın olan Shatzy Shell ile yolları kesişir. Shatzy, CRB isimli yayınevi için, Ballon Mac isimli çizgi romanın karakteri olan Mami Jane'in ölümü üzerine anket yapan, otuzlu yaşlarının başında bir çağrı merkezi çalışanıdır. Shatzy Shell masasında her daim Walt Disney'in ve ilk başta Hitler'in kızı olduğunu düşündüğü ancak sonradan sevgilisi olduğunu keşfettiği Eva Braun'un fotoğrafını tutar. Bunlara ek olarak bir de ses kayıt cihazı vardır, çünkü Shatzy aynı zamanda bir **Western** yapmaktadır. Gould, o numarayı aradığında arkadaşları Diesel ve Poomerang'ın Mami Jane'in ölümüne çok kızdıklarını ve bu yüzden ofise geleceklerini söyler ve kendiyle ilgili de bazı detaylar verir. Shatzy, Gould'un tek yaşıyor olmasına, çocukluğunu kaçırmış olmasına üzülmektedir. Romanın ilerleyen sayfalarında bu durumdan şöyle bahsetmektedir:

> "Söyledikleri o kadar değil de sesi ürkütücüydü. Yaşlı bir insanın sesine benziyordu. Neler olduğunu ve neler olacağını her zaman bilen birinin sesine benziyordu. Yaşlı birisi. (…) Küçük olmasına yardım edecek birine gereksinimi vardı onun. […] Bilmiyorum. Sanırım bir çocuk olmak onun hayaliydi."[56]

[55] Alessandro Baricco, **Kent**, Çev. Şemsa Gezgin, İstanbul, Can Yayınları, 2001, s. 25.
[56] **A.e**., ss. 224- 225.

Gould bu yalnızlığı bir şekilde telafi etmek için iki hayali arkadaş üretir: Diesel ve Poomerang. Diesel iki metre kırk yedi santim uzunluğunda bir dev, Poomerang ise saçları sıfıra vurulu bir dilsizdir. Ancak her ikisi de zararsızdır. Gould zaman zaman kendini onlar aracılığıyla ifade eder. Böylelikle birçok kez bir tür iç diyalog da gerçekleşir. Shatzy Shell ise ana anlatının diğer kahramanıdır. Gould'la gerçekleştirdiği telefon konuşması sebebi ile işten atılır ve Gould'un bakıcısı olur. Ona duyduğu tüm sempatiyle Gould'un bu iki tuhaf arkadaşını da kabul eder, onları çeşitli aktivitelere de davet eder. Shatzy ebeveyn yükünü üstlenmeyi dener. Onu kötü üniversite arkadaşlarına karşı korumaya çalışır ve birkaç profesörüyle tanışır.

Gould, tuvaletteyken hayal gücüyle bir boks hikayesi üretir. Bu hikâye okura tıpkı bir radyo yayınıymışçasına sunulur. Böylelikle romanda üç farklı anlatı olduğu söylenebilir: Bunlardan ilki, Gould ve Shatzy'nin hikâyesi, ikincisi Shatzy'nin yazdığı **western** hikâyesi, sonuncusu ise Gould'un hayalinde canlandırdığı boksör Larry Gorman'in hikâyesi. Bu anlatılar arasında herhangi bir sıra yoktur. Anlatı seviyeleri iç içe geçer, tıpkı bir şehrin arka sokaklarının ana caddelerle kesişmesi gibi. Anlatı birden yön değiştirir, bu da okumayı zaman zaman kesintiye uğratır. Bununla birlikte romanda üç farklı anlatıcı da ortaya çıkar. Shazty en büyük hayalinin *western* yapmak olduğunu söyledikten sonra anlatıcı rolünü üstlenir. Kimi zaman bir filmi, kimi zaman sözlü bir öyküyü çağrıştıran bu western roman boyunca anlatıya dahil edilir.

> "Altı yaşından beri Shatzy bir western için çalışıyordu. Gerçekten hayatta en çok arzuladığı tek şey buydu. Sürekli düşünüyordu. Aklına iyi fikirler geldiğinde, ses kayıt cihazını açıyor ve içine bir şeyler söylüyordu. Yüzlerce kayıtlı kaset vardı. O çok güzel bir western film olduğunu söylüyordu […] Başlangıçta fikir toplamıştı, sonra not defterlerini doldurmaya başlamıştı. Şimdi ses kayıt cihazı kullanıyordu. Ara sıra açıp içine bir şeyler söylüyordu. Kesin bir yöntemi yoktu, ama çalışmasını ara vermeden sürdürüyordu. Ve western büyüyordu. Bir kum bulutu ve gün batışıyla başlıyordu."[57]

[57] **A.e**., s.41

Shatzy'nin **Western**inin geçtiği kasaba **Closingtown**'da zaman durmuştur, saatler artık ilerlememektedir. İnsan avları, intikamlar, silahlı saldırılar, kasaba sakinlerinin yaşamları Shatzy tarafından okura sunulur.

Gould ise boksör Larry'nin zafer arayışında olan hikâyesini zihninde canlandırır. Boks camiasında yükselişine, koçu Mondini ile olan ilişkisine, rakipleriyle yaptığı maçlara tanıklık edilir. Tüm bu canlandırmalar esnasında anlatıcı Gould'dur. "Banyo merdivenlerin sonunda olduğu için, Shatzy uyumak için üst kata çıktığında banyonun önünden geçti. Gould vardı içeride. Dışarıdan sesi duyuluyordu. Başka sesler çıkaran sesi."[58] Ancak Gould bu anlatıcı görevinde yalnız değildir, hayali arkadaşları Diesel ve Poomerang, tıpkı bir radyo programı gibi zaman zaman onunla diyalog kurarlar. Gould, Diesel ve Poomerang'ın sesleri, bazen içsel bir çokseslilik biçimini alan, yüksek sesle konuşulan tek kişilik bir ses oluşturmak için bir araya gelir. Gould kendini ifade etmek için hep bu hayali iki arkadaşının sesini kullanır. Örneğin bir televizyon kanalından onunla röportaj yapmak için geldiklerinde içsel bir ses ile karşılaşırız:

> "- Bay Gould… ya da yalnızca Gould diyebilir miyim sana?
>
> - …
>
> - Gould diyelim yalnızca, peki.Dinle Gould, sıradan bir çocuk olmadığını, yani bir dâhi olduğunu ne zaman anladın?
> Poomerang (söylemeyerek) – Duruma göre. Örneğin siz salak olduğunuzu ne zaman anladınız, her şey aniden mi oldu, yoksa yavaş yavaş mı, önce notlarınızı arkadaşlarınızın notlarıyla karşılaştırdığınızda mı, yoksa daha sonra, 'sessiz film' oyunu oynadığına, hiç kimsenin sizinle aynı grupta olmak istemediğini fark ederek mi keşfettiniz?
>
> - Gould?
>
> - Efendim?
> - Şunu bilmek istiyordum… küçükken, kendini ansızın başkalarından, başka çocuklardan farklı hissetmene yol açan bir olay anımsıyor musun?"[59]

Gould, gazetecinin sorusuna yüksek sesle cevap vermez. Ancak gerçekleştirdiği iç diyalog sayesinde onun bu soru karşısındaki duygusu okur tarafından

[58] **A.e**., s. 56
[59] **A.e**., s. 100

anlaşılmaktadır. Bu tek örnek değil, bir restorana gittiklerinde küçük kızına bağıran bir babayı da içselleştirerek duruma Diesel aracılığıyla müdahale eder:

> "- MELANIA, Melania şimdi bir tokat indireceğim suratına, baban sabırlıdır ama her şeyin bir sınırı var, MELANIA, AL ŞU ÇUBUĞU YOKSA BURADAN HEMEN KALKIP EVE DÖNÜYORUZ […]
>
> Bunun üzerine Diesel ayağa kalktı. Onun için her zaman yorucu oluyordu ayağa kalkmak, ama yine de kalktı. Ailenin bulunduğu masaya yaklaştı, bir eliyle küçük kızın çubuklarını aldı ve elini sıkarak babanın kızarmış ördek bulunan tabağının üzerine ufaladı onları.
>
> Melania ağlamayı kesti. Restoran kızartma ve soya kokan bir sessizliğe büründü. Diesel alçak sesle konuştu, ama onu mutfaktan bile duyabilirlerdi. Bir soru sormakla yetindi:
>
> - Neden çocuk yapıyorsunuz, dedi. Neden?"[60]

Böylelikle hayali arkadaşı uzaktan da olsa ona müdahale etme gücü verir. Diesel aracılığıyla sorusunu Melania'nın babasına yöneltse bile, belki de içten içe, onu yalnız bırakan kendi ebeveynlerine yönelttiği bir sorudur. Bu nedenle Gould'un hayali arkadaşlarının sesi sadece hayal gücünün değil ancak aynı zamanda travmalarının ve eksikliklerinin de taşıyıcıları, aktarıcılarıdır. Günlerini ders çalışarak geçiren ve gerçek dünyadan kaçan Gould, kendini tuvalete ve hatta trendeki tuvalete kilitleyerek bir radyo kanalındaymışçasına anlattığı Larry Gorman'in boks maçları da babası ile birlikteyken keyifle yaptıkları radyo dinleme aktivitesinin bir sonucu, mutlu bir anının anımsatıcısıdır.

Gould bir dâhi olarak kabul edilmesinin yanı sıra, pratik zekadan yoksun bir çocuktur. Bir futbol maçında olabilecek hamleleri hesaplar ancak top ona geldiğinde topa vurmayı beceremez. Bu noktada Profesör Taltomar'dan da bahsetmek gerekir. Gould, Profesör Taltomar'ın hocası sayıldığını ancak okuldan olmadığını belirtir, birlikte maç izlemektedirler:

> "O her zaman bir futbol sahasının kenarında, tam kalenin arkasındadır. Orada, biz ikimiz beraber durur maç seyrederiz, anladınız mı? […] Neyse, ara sıra birileri topa vurur ve top kaleyi geçip sahanın dışına gider, bazen yanımızda yuvarlanıp biraz ilerimizde durur.

[60] **A.e**., s. 121.

> Bunun üzerine, genelde kaleci birkaç adım atıp sahanın dışına çıkar, bizi görünce de, Top, lütfen, top teşekkürler, diye bağırır. Ve Profesör Taltomar yerinden hiç kıpırdamaz ve sanki hiçbir şey olmamış gibi, sahaya bakmaya devam eder. […] Şu lanet olası topu neden hiç almıyoruz, diye sordum ona. Yere biraz tükürdü ve sonra şöyle dedi: Ya seyredersin ya oynarsın."[61]

Profesör Taltomar birkaç gün maçlara gelmemeye başlayınca Gould onun bir klinikte yatmakta olduğunu keşfeder, zatürre belki de kanserdir. Onu klinikte ziyaret eder. Gould'un Profesör Taltomar'la ilişkisi oldukça gariptir. Pek diyalog kurmamaları, Taltomar'ın üniversitedeki hocalarından biri olmaması akıllara onun da hayali bir kişilik olduğunu getirmektedir. Çevresinde olup bitenleri normal bir şekilde kavrayamayan, bir topa vurmayı yalnızca hayal edebilen Gould top ile ilk temasında neredeyse bir otobüs tarafından ezilir ve bu durumu fark etmez bile:

> "Ayağa kalktı. Çevresinde dönüp siyah-beyaz topu yolun öbür tarafında, kaldırımın kenarında, hızla giden arabaların emdiği tozla yuvarlanırken görene kadar baktı. (…) Gould yolun öbür yanına vardı, eğildi ve topu aldı. Dönüp araba gelip gelmediğine baktı, sonra yeniden karşıya geçti. Kaldırımın yanında biraz eğri duran bir otobüs vardı: Deliler gibi klakson çalıyordu. Gould birilerine selam verdiğini düşündü. Yeniden çimenin üzerine, bankın yanına gitti. Okul duvarına baktı, ne kadar da yüksekti. Sonra topa baktı. Üzerinde Maracana yazıyordu. Bir topu hiç böyle yakından görmemişti. Aslında bir topu hiç ellememişti de."[62]

Bu topa vurması ile birlikte Gould'un hayatı değişir. Tam o anda her şeyi geride bırakarak, her şeyi terk ederek başka bir kente gitmeye karar verir. Bir dâhi olmamayı seçer ve diğer insanlar gibi sıradan şeyler yapmaya, diğerleri gibi yaşamaya başlar. Hayat artık bildiklerinin ötesindedir.

Profesör Taltomar ile birlikte Gould'un tam yirmi yedi tane hocası vardır. Bunlardan en önemlileri Profesör Martens ve Mondrian Kilroy'dur. Roman içerisinde bu iki profesörün derslerine konuk oluruz. Profesör Martens, Gould'a 14 no.'lu dersi vermektedir. Bu ders "davranışlarını sabah belirlemiş bir ön tasarıya göre düzenli

[61] **A.e**., s. 105.
[62] **A.e.,** ss. 197- 198.

olarak ayarlayan biri"[63] üzerinedir. Mondrian Kilroy ise Gould'un en sevdiği hocasıdır, istatistik öğretir ve eğik nesneleri araştırır:

> "Dünyada bir yığın eğri nesne vardı, ama yalnızca Mondrian Kilroy, tahmini de olsa, onların insanın algılama sistemine ve sonuç olarak etik ve duyusal durumuna etkisini değerlendirmesini biliyordu. […] Ama o eğri yüzeylerin varlığının, var olanlar dizininde rastlantısal olmadığından ve hatta bir biçimde gerçeğin, dik olarak düzenlenmiş ve yazgı gereği engellenmiş güçlü yapısının kaderinden kaçtığı bir kaçış yolunu temsil ettiğinden emindi."[64]

Mondrian Kilroy, 11 no.'lu dersinde ise **Claude Monet'**nin **Nilüferler** tablosunu ve temsil ettiklerini ele alır. Ayrıca **Aydın Dürüstlüğü Üzerine** isimli bir deneme de yazmaktadır. Mondrian Kilroy, derslerine girip çıkmasından öte, Gould için önemli bir figürdür. Belki de Shatzy'den sonra Gould'u önemseyen, onun dâhiliğini inkâr etmeyen ancak onun için iyi bir şeyler yapmak isteyen tek kişidir: "Ara sıra Profesör Mondrian Kilroy ona bakıp onun için bir şeyler yapmak istediğini düşünüyordu. Ama ne yapabileceğini bilmiyordu."[65] Mondrian Kilroy ve Gould birlikte birçok farklı ülkeden on altı fizikçinin açıkladığı bir kuramı ve matematik modelini, dikkatlice inceledikten sonra yetersiz olduğunu kanıtladılar. Anlatıya dahil olan bir başka profesör ise Profesör Bandini'dir. Shatzy, Gould'u ve hayali arkadaşlarını alarak buralardan uzaklaşmak istemektedir. Ancak Diesel'in iki metre kırk yedi santim olan boyu onlar için bir sıkıntıdır. Diesel trenle ya da normal bir arabayla seyahat etmek için fazla büyüktür. Bu nedenle Shatzy bir karavan satın almaya karar verir. Profesör Bandini ise, '71 model, sarı renkli bir **Pagode** karavanı satmaktadır. Shatzy, karavan ilanını görüşmek için Profesör Bandini'nin dersini böler. Ders, **porch** ve veranda üzerinedir. Tezin ilerleyen bölümünde bu üç profesörün derslerinin içeriğine tekrar değinilecektir. Nihayetinde Shatzy, profesörün kendisine olan ilgisinden de yararlanarak karavanı satın alır ve onu bahçeye koyarlar. Ancak karavanı taşıyacak bir arabaları olmadığı için yola hiç çıkamazlar.

---

[63] **A.e**., s. 50.
[64] **A.e**., ss.80-81.
[65] **A**.**e**., s.92

Gould evden ayrıldıktan sonra Shatzy, Gould'un babasına durumu haber verir. Bunun üzerine Gould'un babası eve gelir ve Shatzy ile konuşmaya başlarlar. Tam da bu sohbet esnasında Gould'un annesi Ruth'un rahatsızlığının nasıl başladığı, nasıl ilerlediği, şu an nerede olduğu gibi bilgiler Shatzy ile ve dolayısıyla okur ile paylaşılır. Babası, annesinin rahatsızlığında Gould'un dâhiliğinin payı olduğunu düşünmektedir:

> "O dönemde o ve Gould hep birlikteydiler. Bunun Gould için iyi olduğundan emin değildim ve şimdi düşünecek olursam, o çocukla birlikte olmanın onun için de iyi olmadığını, en iyi tedavi olmadığını anlıyorum. Aklını karıştıran bir çocuktu. Onun aklının karışmaması gerekiyordu. Ama birlikte mutlu gibi duruyorlardı. Biliyor musunuz, insanlar genelde Ruth gibi insanlardan korkar, psikolojik sorunları olan, gerçek sorunları demek istiyorum, insanlarla birlikte olmak istemez. Ama Gould, o korkmuyordu. Birbirlerini anlıyorlardı, gülüyorlardı, kendi aralarında öyküleri vardı. Bir oyun gibiydi, ama bilmiyorum, bütün bunların Ruth'a ve ona iyi geldiğini sanmıyorum."[66]

Bu paylaşımlardan sonra Gould'un babası, oğlu ile iyi bir iletişim kuramamasından bahseder. Başka bir şehre atandığında ise bu ilişkileri tamamen bozulur. Gould'u evde bırakarak, Ruth'u çalıştığı askeri üste yakın bir kliniğe aldırır. Vicdanını Gould her şeye sahip olmasına, ders çalışarak büyümesine çabalayarak ve onu haftada bir arayarak rahatlatmaya çalışır.

Shatzy, bir gün Ruth ile tanışır. Onun tedavi gördüğü klinikte Ruth ve arkadaşlarına yazdığı **Western** hikâyesini anlatmaktadır. Anlatıcı artık Ruth'tur:

> "Ben hiç western yapmadım. Bir keresinde bir çocuk yaptım. Ama o tuhaf bir öykü. O durumda neler olacağını biliyordum. Doktor, iyileştiğimde oturup sabırla o öyküyü kendime anlatmam gerektiğini söylüyor. Ama bu ne zaman olacak bilmiyorum. Adının Gould olduğunu anımsıyorum, birçok şey daha anımsıyorum, bazıları güzel şeyler, ama yine de bana acı veriyorlar, hepsi acı veriyor. Shatzy'nin hiç sevmediğim yanı da buydu. Sanki hiçbir şey olmamış gibi o çocuktan, benim çocuğumdan söz ediyordu, ben buna dayanamıyordum, ondan söz etmesini istemiyordum […] Gould'un hiçbir şeye ve kimseye gereksinimi olmadığını söylüyordu." [67]

[66] **A.e.**, s.219
[67] **A.e.**, s. 250

Anlatının ileri bölümlerinde Ruth, Shatzy'nin altı yıl kadar klinikte çalıştığından sonra eczanenin kasasından para çaldığı için kovulduğundan ve bu yüzden kocası Halley'in ona başka bir iş bulduğundan bahseder. Yeni işi ağır olmadığı için Westernlerini yazacak zamanı da vardır. Shatzy geçirdiği bir trafik kazası sonrası, bedensel fonksiyonlarını yitirir ve Halley'e bu işi bitirmesi için yalvarır. Mezar taşında herhangi bir tarih yazmaz, sadece "Shatzy Shell, benzinci Shell ile bir ilgisi yoktur"[68] yazılmasını ister. Roman, Gould'un olduğu bir sahne ile sona erer. Gould, çalıştığı tuvalette boks hikâyesine devam etmektedir. İşini bitirdikten sonra eşyalarını toplar, dolabının kapağında Walt Disney'in ve Eva Braun'un fotoğraflarının yanında bir fotoğraf daha asılıdır. Romanda bu fotoğrafın kime ait olduğu söylenmese de Shatzy'ye ait olduğu düşünülebilir. Arkadaşları Poomerang ve Diesel de hâlâ ona eşlik etmektedir.

3.2.2 Yerler, Yer-Değiller, Simülakr ve Simülasyon Dolu Kent

Alessandro Baricco'nun **Kent** isimli romanı, Gould isimli bir çocuğun hikâyesini anlatıyor olsa da romanın ana karakteri bir bakıma Gould değil, kentin kendisidir. Romanın adının da Kent olması, bu anlamı güçlendirmektedir. Romanın orijinal dili İtalyanca olmasına rağmen, yazar İngilizce bir başlık seçmiş ve romanına **City** adını vermiştir. Britannica Sözlüğü'nde, **city** kelimesi "a place where people live that is larger or more important than a town: an area where many people live and work"[69] olarak tanımlanmıştır. Türk Dil Kurumu Sözlükleri'nde ise şehir kelimesi kent kelimesinin eş anlamlısı olarak "Yirmi binden çok nüfusu olan, bu nüfusunun çoğu ticaret, sanayi, hizmet veya yönetimle ilgili işlerle uğraşan, genellikle tarımsal etkinliklerin olmadığı yerleşim alanı; kent, site."[70] şeklinde tanımlanmıştır. Ancak kent bunlardan ibaret değildir. Sadece insanların yaşadığı yer olarak belirtilmesi değil ancak aynı zamanda orada yaşayan insanların kenti nasıl değiştirdiği de belirtilmelidir.

[68] **A.e**., s.259
[69] Kendi Çevirim: İnsanların yaşadığı ve bir kasabadan daha büyük veya daha önemli olan bir yer: birçok insanın yaşadığı ve çalıştığı bir alan. The Britannica Dictionary, https://www.britannica.com/dictionary/city, Çevrimiçi, Erişim Tarihi: 20.04.2024
[70] Türk Dil Kurumu Sözlükleri, https://sozluk.gov.tr/, Çevrimiçi, Erişim Tarihi: 20.04.2024

> "Kent, çok çeşitli sınıf ve karakterlere sahip milyonlarca insan tarafından algılanabilen ve hatta zevk alınan bir nesne olmanın ötesinde, yapısını kendilerince sebeplere göre sürekli geliştiren pek çok yaratıcının da ürünüdür. Genel hatlarıyla bir süreliğine sabit kalsa da ayrıntıları sürekli değişir."[71]

Alessandro Baricco'nun **Kent**'i ise haritada bulabileceğimiz şehirlere benzese bile tam olarak onlardan biri değildir. Yazar, okurlarını da bu kentin sokaklarında gezmeye davet eder. Kitabın İtalyanca baskısının kapağında şöyle yazmaktadır:

> "Bu kitap bir şehir gibi, bir şehir fikri gibi inşa edildi. Başlığın bunu söylemiş olması hoşuma gitti. Şimdi bunu söylüyor. Hikâyeler mahalleler, karakterler sokaklardır. Gerisi geçen zaman, gezme isteği ve seyretme ihtiyacıdır. Üç yıl boyunca orada, Kent'te seyahat ettim. Okuyucu dilerse yine benim yolumdan gidebilir. Tüm kitapların hem güzelliği hem de zorluğu şudur: Biri diğerinin yolculuğunda seyahat edebilir mi?"[72]

Kitapta bu paragrafı destekler nitelikte Shatzy şu sözleri kullanır:

> "Belki de bir meydanda ya da bir parkta yaşamak için yaratılmışızdır, orada durup hayatı geçiririz, belki de bir kavşağızdır, dünyanın bizim yerimizde durmamıza ihtiyacı vardır, ansızın çekip kendi yolumuza gitsek çok kötü olur, hangi yol, başkaları yol, ben bir meydanım, ben hiçbir yere çıkarmam, ben bir **yerim**."[73]

Baricco'nun **Kent**'i bize net bir konum vermese de 5. Cadde, 7. Cadde, Ana Cadde gibi cadde isimleriyle, sarı taksileriyle okurda sanki bir Amerikan şehrindeymiş izlenimi uyandırır. Büyük şehirler düşündüğümüzde aklımıza hep Amerikan şehirleri gelir. Jean Baudrillard bu durumdan şu şekilde bahsetmektedir: "New York, Los Angeles dünyanın merkezindeler; bunu söylemeliyiz, burada bir şey hem bizi coşturuyor hem de düş kırıklığına uğratıyor olsa da."[74] Baricco, açık açık Amerika'da olmayan ancak okuduğumuzda aklımıza hemen Amerikan şehirlerini getiren bir kent

[71] Lynch, **Kent İmgesi**, s. 2.
[72] Alessandro Baricco, **City**, Milano, Feltrinelli, 2013, Arka kapak.
[73] Baricco, **Kent**, s. 164.
[74] Jean Baudrillard, **Amerika**, Çev. Yaşar Avunç, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018, s.36.

oluşturmuştur. Aklımıza neden hemen Amerikan şehirleri gelmektedir? Bu bir tür sahte âşinalıktır, bu büyük Amerikan şehirlerini bilmesek bile görünce onları tanırız.[75] Yine de Baricco'nun **Kent**'inde herhangi bir merkez, bir meydan karşımıza çıkmaz, sokaklarda sadece dolaşırız. Ewa Nicewicz bu kenti bir labirente benzeterek bir merkezi olmadığını, bizi hiçbir yere götürmediğini ve referans noktalarından yoksun olduğunu belirtir.[76] Daha önce Baricco'nun da belirttiği gibi bu hikâyede karakterler sokaklardır. İki metre kırk yedi santim boyundaki Diesel bize büyük bir sokak sunarak Gould'un bu şehirde ne kadar küçük olduğunu, bu büyük dünyaya ait olmadığını belirtmekteyken, Poomerang ise küçük bir ara sokak belki de bir çıkmaz sokak olarak Gould'un bu büyük şehirden ne kadar izole olduğunu belirtmektedir.

Kimliksel, tarihsel ya da ilişkisel olarak tanımlayamadığımız Baricco'nun **Kent**'i bir yer-değil olarak karşımıza çıkmaktadır. Antropolojik yerlerle benzerlikler kurulsa da tam olarak onlar ile özdeşleşemez, bütünleşemez. Baricco'nun **Kent**'i asla tam anlamıyla mevcut değildir. Yukarıdaki paragrafta da belirtildiği gibi Amerika ile ilişkilendirsek bile Amerika'nın gerçekliğini de sorgulamak gerekir:

> "Amerika ne bir düş ne de bir gerçeklik; o, bir hiper-gerçeklik. Bir hiper-gerçeklik çünkü başlangıçtan bu yana gerçekleşmiş gibi yaşanmış bir ütopya. Burada her şey gerçek, pratik ve şaşırtıcı. Ola ki Amerikan gerçeğini yalnızca Avrupalı görebiliyor; çünkü taklidin en iyisini, bütün değerlerin içkinliğinin ve somut uygulamasının taklidini o buluyor burada. Amerikalılarda hiç simülasyon kavramı yok. Simülasyonun en güzel örneği kendileri."[77]

Hikâyede başka bir boyut olan Shatzy'nin **western**i de aslında tipik bir Amerikan ve Batı unsurudur. **Western**, **Closingtown** isimli bir kasabada geçmektedir. Shatzy'nin Closingtown'ı da tıpkı Baricco'nun **Kent**'i gibi bir yer-değil örneğidir, herhangi bir haritada bulunmaz ancak bize bazı referanslar sunar. Closingtown çölün ortasında, boşlukta olan bir kasabadır. Ötesinde ya da berisinde hiçbir şey yoktur:

---

[75] Augé, **Yer Değiller**, s. 44.
[76] Ewa Nicewicz, "Nei Labirinti Dello Spazio Cittadino. 'City' Di Alessandro Baricco." **Etudes Romanes De Brno 30**, no. 1 (2009): 159–169, p.4.
[77] Baudrillard, **Amerika**, s.43.

> "Aylarca yolculuk edip hiç kimsenin gitmediği kadar uzaklara gittiler. Bu topraklara geldiklerinde haftalardır yollarını bulamıyorlardı. Hiçbir şey yoktu. Civardaki kanyonlarda yalnızca görülmez köylerine gizlenmiş Kızılderililer vardı. Arne Dolphin gece için kervanı durdurdu. Ertesi gün nereye gitmeyi düşündüğünü bilmiyorum. Ama bir daha hiçbir yere gitmedi. Sabah birisi nehirden gelip orada suyun parladığını söyledi. Altın. Orman, verimli toprak, otlak arıyorlardı. Altın buldular. Arne Dolphin bunun bir sır olarak kalmasına karar verdi. Öbür on altı aile reisine bir anlaşma önerdi. Beş yıl dünyadan uzak çalışacaklar, sonra da herkes kendi altınıyla istediği yere gidecekti. Kabul ettiler. Dünyanın hiçbir haritasında bulunmayan Closingtown doğdu."[78]

Burada hikâye okurlara sinemasal bir anlatı sunmaktadır: Çöl, Kızılderililer, **saloon**lar, düellolar, insan avları… Closingtown bu anlamda bir simülakr, bir klişe, bir yer-değildir. Çöl denildiğinde akla gelebilecek her şeye sahiptir ancak yine de harita üzerinde var olmamaktadır. "Belirli yerler sadece onları çağrıştıran kelimeler üzerinden var olmaktadır ve bu anlamda onlar yer-değillerdir veya daha doğrusu hayalî yerler, bayağı ütopyalar, klişelerdir."[79] Bu anlamda Closingtown da çöl denildiğinde ya da bir westernden bahsedildiğinde çağrışım yapan tüm kelimelerin bir sentezidir. Closingtown'da zaman kavramı da yoktur, kimse saatin kaç olduğunu bilmez. Shatzy'nin western karakterlerinden Julie Dolphin bu durumu şöyle açıklar:

> "İster inanın ister inanmayın, ama otuz dört yıl, iki ay, on altı gün önce birisi Closingtown'ın zamanını yırttı. Çok büyük bir rüzgâr çıktı ve aniden kasabanın tüm saatleri durdu. Saatler bir daha da çalıştırılamadı. (…) Burada, zaman, aslında hep oldu. Ama bu dünyanın geri kalan bölümündeki zaman değildi."[80]

Closingtown günlerin, haftaların, ayların, mevsimlerin, yılların birbirini kovaladığı yerdir. Bir döngü içerisindedir. Closingtownlılar bu döngüyü kırmak için bir saatçinin İhtiyar isimli, kasabanın en büyük saatini tamir etmesini ve böylece zamanı yeniden rayına oturtarak rüzgârsız bir günde ölmeyi istemektedirler. Baudrillard'a göre de çölde zaman farklı ilerlemektedir:

> "Burada mevsimlerin anlamı yok artık: Sabahleyin ilkyaz, öğleyin yaz ve geceleyin çölde hiçbir zaman kış olmasa da hava soğuk. Bir tür durdurulmuş sonsuzlukta günler her yıl

[78] Baricco, **Kent**, ss. 241-242.
[79] Augé, **a.g.e.**, ss. 106-107.
[80] Baricco, **Kent**, ss. 234-235.

> yenileniyor; her gün böyle olacağı, her akşam tayfın bütün renklerini taşıyan gökkuşağının görüleceği garantisiyle. […] Neden L.A., neden çöller bu kadar büyüleyici? Çünkü buralarda her türlü derinlik yok olmuş; parlak, devingen ve yüzeysel yalnızlık; anlama ve derinliğe meydan okuma, doğaya ve kültüre meydan okuma, kökeni artık belli olmayan, kaynağı olmayan bir üst-mekân."[81]

Closingtown da her türlü derinliğin yok olduğu, zamanın yittiği, insanların yalnız ve dış dünyadan izole olduğu bir kasabadır. Yoktan var olmuştur. Hem Baricco hem de Shatzy kendi mekânlarını oluştururken Batı imgesini kullanmışlardır. Her iki mêkan da olması gerektiği gibidir. Daha önce de belirtildiği gibi Baricco'nun **Kent**'i ve Shatzy'nin Closingtown'ı Batı kelimesinin çağrışımı üzerinden var olmaktadır. Bu yüzden bir çeşit yer-değil, bir çeşit klişedirler. Her şey taklit olarak, simülakr olarak yeniden ortaya çıkmaktadır. Baricco'ya göre Batı, başarıya mahkûm belirli bir metanın mükemmel prototipi, var olmayan ancak herkesin var olduğuna inanması ile gerçek olabilecek bir şeydir.[82] Baricco, romanında da bu Batı imgesinden bahsetmiştir. Gould'un üniversitedeki hocalarından biri olan Profesör Bandini bir dersinde **porch**, yani verandalardan bahsetmektedir: "Nitekim, Batı'da, hemen herkesin bir verandası vardı."[83] Bu cümlede yine bir çeşit klişeye yer verilerek Batı imgesi oluşturulmuştur, herkes Batı'daki evlerin bir verandası olduğuna inanmaktadır. Bu verandalar da bir bakıma, bir yer-değil örneğidir. Çünkü hem oradadırlar hem de orada değillerdir, kimliksizlerdir. Evin mi yoksa bahçenin mi bir parçası olduğu tam olarak anlaşılamamaktadır:

> "Porch'un tuhaflığı, diye devam etti Profesör Bandini, tabii ki hem bir iç, hem de bir dış mekân olmasındadır. Bir anlamda, uzun bir eşiktir, bu eşik sayesinde ev artık dışarının tehdidi altında değildir ve olmayacaktır da. Bir serbest bölgedir ve burada, her evin belirttiği ve gerçekleştirdiği korunan yer düşüncesi, tanımının ötesine gidip, neredeyse korunmasız bir biçimde açıklığın isteklerine direnç göstermek için yeniden ortaya çıkıyor. Bu anlamda her şeyden önce zayıf yer, dengede dünya, sürgünde düşünce gibi görünebilir. [...] İnsan bir verandada genelde sırtı eve dönük oturur, çoğunlukla da sallanan bir sandalyede. Tabloyu tamamlayacak olursak, elinde içi dolu bir de tüfek tutar. [...] Sonuçta, diye devam etti Profesör Bandini, o insan ve o *porch*, laik bir ikona oluşturur, ama aynı zamanda kutsal bir ikonadır bu, insanın kendine ait bir yere sahip olma hakkını temsil eder, basit bir şekilde var olan şeyin belirsiz varlığından kurtarılır."[84]

---

[81] Baudrillard, **Amerika**, ss. 147- 150.
[82] Baricco, **Next: Piccolo Libro sulla Globalizzazione e sul Mondo che Verrà**, p.14.
[83] Baricco, **Kent**, s. 134.
[84] **A.e**., ss. 134- 135.

Böylece veranda zayıf bir yer olarak sunulurken, Batı insanının içinde bulunduğu durum da yukarıda sunulan görüntüde, ikonada özetlenmiştir. Batı ideal olandır. İdeal kentten sonra ideal eve geçiş yapılır. İdeal Batı evlerinin verandası vardır. Shatzy, çocukluğunun en güzel anılarından biri olarak İdeal Ev Fuarı gezisinden bahseder:

> "En inanılmaz şey, gerçek evler inşa etmeleriydi ve küçük sokakları, köşelerinde lambaları olan akıl almaz bir ülkede dolaşıyordu insan ve evlerin hepsi değişik, çok temiz ve yeniydi. Her şey çok düzenliydi, perdeler, küçük caddeler, hatta bahçeler vardı, bir düşler ülkesiydi. Her şeyin kartondan yapılmış olduğunu düşünebilirdi insan, ama gerçek tuğladan yapıyorlardı, çiçekler de gerçekti, her şey gerçekti, girip içine oturabilir, merdivenleri çıkabilir, kapıları açabilirdiniz, gerçek evlerdi."[85]

Shatzy'nin bahsettiği evler gerçek olmamalarına rağmen gerçek görünümü kazanan, gerçeğinden ayırt edilemeyen simülakr evlerdir. İdeal Ev Fuarı'nda bir çeşit ideal ev simülasyonu oluşturulmuştur: "Gerçektiler, ama gerçek değildiler: İnsanı aldatan da buydu."[86] İdeal ev simülasyonunda sadece evler değil, evlerde yaşayan ideal insanlar da simüle edilmiştir:

> "İçine orada yaşıyormuş gibi yapan birilerini koyuyorlardı, ne bileyim, örneğin salonda gazetesini okuyup piposunu içen bir adam oluyordu, bazen üstlerinde pijamaları, ranzalarda yatan çocuklar bile oluyordu, ranzalar harikaydı, biz hiç böyle yatak görmemiştik. O ideal etkisini yaratmak için hep, anlıyor musunuz? Onlar, canlandıran kişiler de idealdi. Teyzem mutfakta ideali canlandırıyordu, üzerinde resimli bir önlükle şık ve güzeldi."[87]

Bu bir çeşit tiyatro, görkemli bir aldatmaca olan **İdeal Ev Fuarı**, Shatzy'nin ilgisini çokça çekmiştir. Evlerin aldatmaca olmasının yanı sıra evlerin içinde yaşayanların da kimse onları izlemiyormuş, kendi sıradan hayatlarını yaşıyormuş gibi davranması, bu tiyatronun ve aldatmacanın birer parçası olmaları Shatzy'yi

[85] **A.e**., ss.34-35.
[86] **A.e**., s. 35.
[87] **A.e**., s.35.

cezbetmiştir. Batı imgesi, hayali şehirler, **İdeal Ev Fuarı** insanlara bunların gerçekte nasıl olması gerektiğini göstermek için düzenlenmiştir:

> "Gerçek bir istasyona saatlerce durup bakabilirsiniz ve hiçbir şey olmaz, sonra bir oyuncak trene bir göz atmak yeter ve pat, o harika şey patlayıverir. Anlamı yok, ama lanet olsun ki öyle ve bazen sizi yakalayan şey ne kadar çok aptalcaysa, o kadar çok takılırsınız, hayretle, onu elde etmek için sanki belli bir miktarda hileye, kasıtlı hileye ihtiyaç varmış gibi, sanki her şeyin, daha sonra bir Tanrı esini gibi bir şey olabilmesi için, sahte olmaya ihtiyacı varmış gibi, en azından birazcık. Kitaplar ya da filmler de öyle. [...] insan içinde ancak düşlerinde görebileceği şeyleri görür ve gerçek hayatta bunları asla bulamaz. Gerçek hayat asla konuşmaz."[88]

Shatzy'ye göre ideal ev ya da ideal kent insanların kendilerini içinde güvende ve mutlu hissettikleri yer olmalıdır, bu bir aldatmacadan ibaret olsa da.

Romanda aktarılan, kendimizi Amerika'da ya da Batı'da hissettirecek bir başka unsur ise **fast-food** restoranıdır. Shatzy, Gould, Diesel ve Poomerang bir fast-food restoranına giderler, sadece iki cheeseburger ve iki portakal suyu almak istemektedirler. Restoran çalışanı ile Shatzy'nin arasında geçen diyalog günümüz insanı için oldukça tanıdıktır, aklımıza **McDonald's**, **Burger King** gibi zincir restoranlarda yaşadığımız tecrübeleri getirmektedir:

> "-İki cheeseburger ve iki portakal suyu.
>
> -Patates kızartması ister misiniz?
>
> -Hayır, teşekkürler.
>
> -Fiyata patates kızartması dahil.
>
> [...] -Bir çift cheeseburger alabilirsiniz, 5 no.'lu mönü, patates kızartması yok içinde ve fiyatı aynı.
>
> -Neyle aynı?
>
> -Bir cheeseburger ve bir portakal suyuyla.
>
> -Bir çift cheeseburger tek cheeseburgerle aynı fiyatta mı? (...) Olur şey değil.
>
> -5 no.'lu mönüyü mü alırsınız?

[88] **A.e**., s.39.

-Hayır. Yalnızca bir cheeseburger istiyoruz. Birer tane. Çift cheeseburger falan istemiyoruz.

-Nasıl isterseniz. Ama boşa para harcıyorsunuz."[89]

Her zaman fazlanın daha iyi olduğu fikri, insanların daha az para ödeyerek daha fazla yiyecek alması fikri müşterilere sık sık sunulmaktadır. Bu zincir fast-food restoranlarının yayılması küreselleşmenin bir getirisi olarak kabul edilmektedir. Çalışanlar daha az para ödemeleri karşılığında müşterileri daha fazla yemeye ikna etmeye çalışmaktadırlar. Sıklıkla şu menünün yanında şu yiyecek ya da şu içecek ücretsiz gibi promosyonlar teklif etmektedirler. George Ritzer bu durumu şöyle açıklamaktadır:

"Hazır yiyecek restoranlarında müşteriler ve tezgahtarlar arasındaki etkileşim uzunluk ve kapsam bakımından sınırlı olduğu için, büyük oranda rutinleşmiş hale gelebilmektedir. Dolayısıyla McDonald's, çalışanların müşterilerle ilgilenirken takip etmek zorunda olduğu bir dizi düzenlemeye sahiptir. Örneğin, hizmet yedi adımdan oluşmaktadır: Müşteriyi selamla, siparişi al, sipariş edilenleri topla, siparişi sun, ödemeyi al, müşteriye teşekkür et ve işi tekrar etmeyi iste. […] Hazır yiyecek restoranlarında, çalışanların müşterilerle etkileşimlerinde belli komutlara uymalarıyla öngörülebilirlik de sağlanmış olur. McDonald's'ta en çok bilinen komutlar 'Patatesinizi şununla ister misiniz?' ve 'Menünüze ek olarak elmalı turta ister misiniz?' sorularıdır. Bu tür komutlar işçiler ve müşteriler arasında son derece öngörülebilir etkileşimler kurmaya yaramaktadır. Müşteriler bu komutları takip etmeseler bile, McDonaldlaşmış sistemlerdeki çalışanlar karşısında kendi basit ve reçete benzeri yanıtlarını geliştirir hale gelirler. […] McDonaldlaşmış bir toplumda, diğer türden sahte etkileşimler gitgide norm haline gelmektedir."[90]

Romanda gerçekleşen olay da tam olarak böyledir. Zincir restoran çalışanı müşterilere promosyonları vermezse işinden olacağını belirtir. Bu sebeple bir bakıma bu sahte etkileşime uymak zorundadır. Karşısındakine bir soru yöneltmemektedir, karşısındaki müşteriden bir cevap beklememektedir. Promosyon vardır ve o müşteriye verilmelidir. Shatzy'nin geri çevirdiği patates kızartmasından ve aynı fiyata daha fazla hamburgerden sonra Gould bir tatlı istediğini söyler bunun üzerine restoran çalışanı ona bir de ekstra tatlı eklemesi gerektiğini çünkü bedava olduğunu söylemektedir.

[89] **A.e.**, ss.92-93.
[90] George Ritzer, **Toplumun McDonaldlaşması**, Çev. Alın Emre Pilgir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2022, ss.210- 211.

Shatzy istemeyerek de olsa sonunda ikna olur. Ancak olaylar burada da bitmez. Yemek yemek üzere masaya oturduklarında Gould hamburgerine sarılı kâğıdı açar ve bir hamburger daha kazandığını görür. Shatzy bitkin bir şekilde, bu aşırı tüketim kültüründen kaçmak için hiçbir şey yemeden restoranı terk eder. Shatzy bir bakıma defolu bir tüketici konumundadır. Dışarı çıktıklarında, üzerinde restoranın resmi olan şapkalı bir palyaço tarafından durdurulurlar, bu palyaço Shatzy ve Gould'a üzerinde **hamburger yiyorum** yazan bir balon verir. Palyaço, Shatzy'yi 500 cheesebaconburger, ardından yüksek performanslı bir saç kurutma makinesi, ardından bir dondurucu ve son olarak bir mikrodalga fırın kazanmasını sağlayacak bir yarışmaya katılmaya davet etmektedir. Sahne, Shatzy'nin sinir krizi geçirmeye çok yaklaşması ve Gould'un aç olmaktan şikâyet etmesiyle sona erer. Bu, şüphesiz, tüketicilik üzerine çok güçlü bir yorumdur. Toplum, vatandaşlarını gerçekten ne istediklerine bakmadan tüketmeye zorlamaktadır. Bu promosyonlar, bedavalar, yarışmalar ve indirimler bombardımanı ile karşı karşıya kalan Shatzy, kendini yabancılaşmış bulurken, olaylardan bunalmış Gould aç kalmıştır. Roman burada tüketim kültürünün bir örneğini sunmaktadır. Zincir restoran çalışanının sesi tek düzedir ve sürekli aynı şeyleri tekrarlamaktadır. Hatta hem çalışanın hem de maskotluk yapan palyaçonun birer ismi bile yoktur, yalnızca görevleriyle varlıklarını sürdürürler. Çünkü tüketici toplumda yer alan üyeler de birer tüketim ürününe dönüşmektedirler.[91] Romanda bir başka tüketim ve Batı öğeleri içeren unsur ise Shatzy'nin bir snack-bara gittiğini anlattığı anısıdır:

> "Herkes yemek yiyordu ve herkes kelimenin tam anlamıyla aklına estiği gibi giyinmişti, sabah kalkmış ve giyecek bir şeyler seçmişti, gömlek, kırmızı olanını, ve göğüs kısmı dar elbiseyi, tam istediğini seçmişti ve şimdi orada oturuyordu [...], yarın her şeyi baştan yapacaklardı, gömleklerden mavi olanını seçecekler, uzun elbise giyeceklerdi, çilli sarışının annesi muhakkak hastanenin birinde yatıyordu, kan tahlilleri kötü çıkmıştı, ama o şimdi orada biraz siyahlaşmış patates kızartmalarını diğerlerinden ayırıyor, bir yandan da benzin pompası biçimindeki tuzluğa dayalı gazeteyi okuyordu, beysbol giysileri içinde biri vardı, eminim ki yıllardır beysbol sahasına adım atmıyordu, oğluyla birlikteydi, küçük bir çocuk, kafasına vurup duruyordu, kafasının arkasına, her defasında çocuk şapkasını düzeltiyordu, bir beysbol şapkasıydı, ve babası şak, bir tokat daha, bütün bunlar duvara asılı bir televizyonun altında, dalga dalga gelen yolun gürültüsünde yemek yerlerken oluyordu."[92]

[91] Zygmunt Bauman, **Tüketici Hayat**, Çev. Kübra Oğuz, İstanbul, Tellekt, 2023, s.73.
[92] Baricco, **Kent**, ss. 10-11.

Otoban kenarındaki yemek yeme alanları, beysbol giysili insanlar, benzinlik teması gibi göndermeler akıllarda hemen Amerika'yı ve Amerikan filmlerini çağrıştırmaktadır. Annesinin kötü tahlillerine rağmen kötü kızarmış patatesleri iyilerinden ayıran çilli kız da tüketici toplumun bir ferdidir, davranışlarını düşünmeden uygulamaktadır. Tüketiciler toplumu anda mutlu olmayı sunan ve mutsuzluğu gerekçelendirmekten kaçınan bir toplumdur.[93] Romanda bu tür tüketim kültürüne değinildiği gibi çeşitli medya araçlarından da bahsedilerek bu kültür zenginleştirilmektedir. Örneğin Gould'un boksör Larry Gorman ile aktardığı hikâye sanki bir radyo yayınıymışçasına sunulur. Gould, babası henüz evden ayrılmadan önce onunla radyo yayınları dinlemektedir bu sebeple anlatısını da bu şekilde gerçekleştirmek şüphesiz babası ile geçirdiği o mutlu anları anımsatan bir referanstır. Gould'un evinde bir de televizyon vardır, Poomerang onu bir Japondan çalmıştır. Ancak bu televizyon diğer televizyonların aksine tahtadandır:

> "Gould çalışmadığını söyledi. Uzaktan kumanda aletinin bütün tuşlarına basıyordu ama hiçbir şey olmuyordu. Shatzy aldıklarını mutfak masasının üzerine koydu. Kapalı televizyona doğru bir göz attı. Yapma tahtadandı, belki de gerçek tahtadandı."[94]

Bu alıntıda olduğu gibi romanın başka bölümlerinde de bu tahtadan televizyona tekrar değinilir. Bu televizyon da Poomerang ve Diesel ile birlikte Gould'un yarattığı simülasyon evrenine aittir. Gould televizyon karşısında sanki gerçekten izleyecekmiş gibi oturmakta, çalışmamasındaki sorunun kumandada olduğunu düşünmektedir. Bu simülasyon süreci, hipergerçek bir süreçtir, yani gerçekten daha gerçek görünmektedir.[95] Günümüzde toplumsal yaşamda önemli olan şey sahip olmaktan ziyade sahipmiş gibi görünmektir.[96] Gould ise gerçek bir televizyona sahipmiş gibi yapmamakta ancak, gerçek bir televizyona sahip olduğunu düşünmektedir.

---

[93] Bauman, **Tüketici Hayat**, s.58.
[94] Baricco, **Kent**, s.108.
[95] Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon, s.117.
[96] Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, Çev. Ayşen Ekmekçi & Okşan Taşkent, İstanbul,Ayrıntı Yayınları, 2022, s.38.

Kent'te karşımıza çıkan diğer bir önemli unsur ise profesörler ve verdikleri derslerdir. Ne kendileri ne de dersleri rastlantısal olarak seçilmemiştir, hepsi bir amaç taşımaktadır. Profesör Bandini ve onun verandalar üzerine olan dersinden ve taşıdığı anlamdan bahsedilmişti. Anlatıda karşımıza çıkan ilk ders ise Profesör Martens'in 14 no.'lu dersidir. Bu derste Profesör Martens siyah sivri bir ayakkabı topuğundan bahsetmektedir. Okur bu derste bahsedilen siyah sivri topuk ile aslında romanın ilk sayfalarında rastlaşmıştır. Diesel ve Poomerang yolda bir kadının ayakkabısının sivri ve siyah topuğunun çıktığını görürler. Kadının ritmik yürüyüşleri artık onların gözünde kadın bedenini tasvir etmektedir. Profesör Martens ise yolda çıkan siyah sivri topuğu sezgisel bir heyecan olarak algılayarak dilbilimsel olarak kadın sözcüğüne karşılık veren her şey olduğunu belirtmektedir:

> "Siyah sivri topuktan büyülenen adam sanki o anda kendisiymiş gibi: ve sanki kendine ait bir yaşam öyküsü ve kendine ait bir belleği varmış gibi. Yalan budur. Pırıltıları gören gözler yinelenemez dünya bağlantılarıdır. Olmuş şeylerin birleşimidir, aynı yerde bir tek anda birleşen olasılıkların nesnel bir bütünüdür. Öznel hiçbir şey yoktur. Her parıltı bir nesnellik olayıdır. Gerçek olan gerçeği bozar"[97]

Bu siyah sivri topuğa dayanan bir kadın imgesinin yeniden inşası Walter Benjamin'in düşüncesini çağrıştırmaktadır. Bir parçadan bir bütün analiz edilmektedir. Kaldırımda kopmuş siyah sivri bir topuk gören herkes, topuğunu kaybetmiş mükemmel bir kadını, mükemmel kadın imgesini zihninde yaratabilir.

Diğer bir ders ise Gould'un en sevdiği hocası olan Mondrian Kilroy'a aittir. Mondrian Kilroy, eğik nesneleri araştıran bir istatistik hocasıdır. Ancak 11 no.'lu dersi **Claude Monet**'nin **Nilüferler**'ine adanmıştır. Sekiz ayrı parçadan oluşan bu eserin tek yaptığı "bir nilüfer bataklığını ölümsüzleştirmekti. Şöyle göze çarpan birkaç ağaç, biraz gökyüzü, ama sonuçta su ve nilüferler var resimde. Bundan daha anlamsız, ve sonuçta daha kitsch bir konu bulmak zordur."[98] **Kitsch**, şeyleri olduğundan daha farklı şekillerde yeniden üretir, orijinalin estetiğinin karşısına bir simülasyon estetiği koyar.[99]

---

[97] Baricco, **Kent**, s.52
[98] **A.e**., s.82
[99] Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, s.138

Mondrian Kilroy'a göre Monet, bir hiçliği resmetmek istemekteydi. Ancak "Hiçbir şeyi resmetmek için ilk önce onu bulmalıydı. Monet daha da fazlasını yapmış, onu üretmişti."[100] Bu tablonun temsil ettiği şey nilüferler, çiçekler ya da bataklık değil, tabloya, bu sekiz parçaya bakan kişinin bakışıdır. Mondrian Kilroy için **Nilüferler**'i bu kadar çekici kılan şey ise tablo parçalarında eğri olmayan bir nokta bile bulunmamasıdır. İnsanların **Nilüferler**'i nasıl gördükleri ya da nasıl göremedikleri de önemli bir noktadır:

> "Kapıdan içeri adım atar atmaz hiçbir şey anlamamaya başlıyorlardı, çünkü alışılmış görme görevinden UZAKLAŞTIRILMIŞ, belli bir görüş noktasının meskeninden (421 no.lu diyapozitif) ATILMIŞ ve başlangıcını boşuna aradıkları bir alanda YAAAYILMIŞ gibi hissediyorlardı kendilerini. […] Er geç cesaret edip yaklaşırlar. Gidip bakarlar. Hem de yakından. Elleyebilseler elleyecekler, ama parmaklarını değdiremediklerinden gözlerini dayarlar. Ve artık hiçbir şeyi düşünemeyeceklerinden bir daha göremezler, yalnızca yağlı ve anarşik fırça darbelerini fark ederler, kirli tabakların dibi gibi, hardal, repel ve mavi mayonez gibi ya da izlenimci hela duvarlarının kromatik virgülleri gibidirler. Gülerler. Ve hemen neyi görmemekte olduklarını -nilüferleri- aşağı yukarı anladıkları noktaya geri dönerler. Arkalarına bakmadan geri giderken kendi kendilerine o adamın nasıl uzaktan görüp yakından çizebildiğini sormadan edemezler […] Fotoğraf makinelerinin yenilgisini yumuşak gri kılıfların sıcaklığından kurtarırlar. Nilüferler'in fotoğrafını çekerler. Duygulandırıcı. Düşmanın toplarına karşı atılan koltuk değneği. Gözden kaçan nilüfer donanmalarına karşı pike yapan kamikazeler gibi 50 mm.'lik objektifler. Acımasız kurallara göre flaşa bile izin yoktur: diz çökerek, bel bükerek, ağırlık merkezinin ötesinde sendeleyerek düzeltilen insani görüntüler arayıp film şeritlerini doldururlar, ama bu görüntüler imkânsızdır. Belki de fotoğraf makinesinin mucizevi ve kimyasal yardımına bel bağlayıp herhangi bir bakış dilenirler."[101]

Baudrillard fotoğrafı en saf ve en yapay imge olarak görmekte, teknik cihazla dünya arasında bir suç ortaklığı yarattığını iddia etmekte ve fotoğraf çekme eylemini suç ortaklığına sızan bir sanat olarak kabul etmektedir. İmge olarak fotoğraf bir gösterim değil, ancak bir temsilin anlık kurgusudur[102] Baricco da bu sebeple **Nilüferler**'in fotoğraflanma anını bir savaş sahnesi gibi anlatır, bu sebeple bu görüntülerin imkânsızlığından bahseder. **Nilüferler**'i gerçekten görebilmek bile başlı başına bir problemken **Nilüferler**'in fotoğrafını görmek daha da sorunsaldır. Çünkü onları ziyaretçi değil, 50 mm'lik fotoğraf makinesi objektifi görmektedir.

---

[100] Baricco, **Kent**, s.83.
[101] **A.e.**, ss. 87-88.
[102] Baudrillard, **İmkansız Takas**, ss. 141-144.

> "Bu işlem sırasında asıl feda edilen şey, gerçeğin kendisinden çok imge; çünkü özgünlüğü elinden alınmış olan imge, utanç verici bir suç ortaklığına sürükleniyor. [...] Çünkü imge, imge olmak istemeyen şeyi temsil etmekle, gerçeğin hanesine tecavüz etmekle görevlendirilmiştir."[103]

Bu anlatım akıllara, tezin ilk bölümünde bahsedilen, Walter Benjamin'in aura kavramını ve teknik olarak yeniden üretilebilirliği getirmektedir. Benjamin'e göre sanat eseri yeniden üretildiğinde, biricikliğini kaybeder. Bu yeniden üretim, kopya, sanat eserinin biricikliğini, aurasını, yok ederken bunu bir gösteriye dönüştürür. Mondrian Kilroy da **Nilüferler**'in fotoğraflanmasını buna bağlamaktadır. Müzede bir türlü göremedikleri **Nilüferler**'in fotoğrafını çekmeye çalışan turistler, tabloyu teknik olarak yeniden üreterek onu objektif aracılığıyla görmeye çalışmaktadır. Böylelikle sanat eseri sürekli yeniden üretilerek evlere kadar gelmektedir. Önemli bir eser, sıradan bir televizyon programında karşımıza çıkabilmekte, bir usb belleğin içindeki sayısız dosyanın içinde unutulabilmektedir. Bu durum sanat eserini aşındırmaktadır.

Mondrian Kilroy, porno video kabininde bulduğu, bir broşürün arkasına altı kısa tezden oluşan bir deneme yazmış ve bu denemeye **Aydın Dürüstlüğü Üzerine Deneme** adını vermişti. Bir numaralı tez, insanların düşünceleri olması üzerinedir. İki numaralı tez ise insanların bu düşünceleri dile getirmesi ile ilgilidir. Ancak Mondria Kilroy bu düşüncelerden şöyle bahseder:

> "Yapay düşüncelerdir. Her şeyin başladığı o harika ve sonsuz karmaşıklıkla yalnızca uzaktan bir benzerliğe sahiptirler, ama bu benzerlik, uzaktan gelen güzel bir koku gibi neredeyse fark edilemeyecek kadar azdır. Gerçekte plastiktendirler, yapay şeylerdir, gerçekle hiçbir ilgileri yoktur, yalnızca toplumda iyi bir izlenim bırakmak için akıllıca buluşlardır."[104]

Bu iki numaralı tez de üç numaralı tezi dile getirme ihtiyacını doğurur:

[103] Baudrillard, **İmkansız Takas**, s.147
[104] Baricco, **Kent**, s.174

> "Artık onların olmayan düşünceleri dersek daha yerinde olur. Bir zamanlar onlarındı. Ama çok büyük bir hızla ellerinden kaçıp neredeyse özerk bir biçimde gelişen yapay yaratıklara dönüşürler ve yalnızca bir amaçları vardır: yaşamaya devam etmek. [...] Bir bakıma, insanın aklı ilk düşüncelerin harika sonsuz karmaşıklığını sürekli olarak yok etmek ve onun yerine yapay düşüncelerin bozulmaz kusursuzluğunu koymak için çalışır."[105]

Dört numaralı tez ise düşüncelerin dile getirilmesinden itibaren başlangıçtaki formlarıyla gerçek bir ilişkiden yoksun yapay nesnelere dönüştüğünden bahsetmektedir. Bu dört tez sırasıyla akıllara Baudrillard'ın simülakr ve simülasyon düzeninde imgenin geçtiği dört aşamayı getirir. Birinci aşamada imge derin bir gerçekliğin yansımasıdır, Mondrian Kilroy'un birinci tezi de bunu işaret eder, insanların düşünceleri vardır. İkinci aşama ise imgenin derin bir gerçekliği değiştirdiği ya da gizlediği evredir. Bu aşamada Mondrian Kilroy insanların düşüncelerinin yapay ve değiştirilmiş olduğunu belirtmektedir. Baudrillard'ın belirttiği imgenin üçüncü aşaması ise derin bir gerçekliğin gizleniyor olmasıdır, Mondrian Kilroy da denemesinin üçüncü maddesinde buna yer verir, insan kendine ait olmayan düşünceleri yok etmeye ve onun yerine yapay düşüncelerin kusursuzluğunu koymaya çalışmaktadır. Baudrillard son aşamada imgenin yalnızca kendinin simülakr haline geldiğinden, gerçekle tüm ilişiğinin koparıldığından bahsetmektedir. Mondrian Kilroy'un dördüncü maddesinde de düşünce gerçek ile ilişkiden yoksun, yapay bir şeye dönüşmüştür.

Profesör Taltomar ise üniversiteye hiç gitmiyor olmasına rağmen Gould'un hocalarından biridir. Belki de Gould'un bir topa vurmasıyla hayatını yeniden gözden geçirmesine ve gelen teklifi kabul etmeyip evi terk ederek bir tuvalette çalışmasına sebep veren kişinin ta kendisidir. Gould'un evin arkasındaki sahadaki maçları birlikte izlediği yegâne kişi Profesör Taltomar'dır. Birlikte pek sohbet etmezler, ancak oynanan maç ile ilgili yorumda bulunurlar, top onlardan tarafa gelse bile görmüyormuş gibi yaparlar. Evin arkasındaki saha da Gould için bir okul gibidir, Profesör Taltomar'ın üniversiteye gitmeden Gould'un hocası olması da bu olguyla açıklanabilir:

[105] **A.e.**, s.174

> "Tuhaf, ama çevrede herhangi bir top olmadığı zaman da onlar top oynuyorlar. Bazen bakıyorsun, havaya top atıyormuş gibi ya da paslaşıyormuş gibi yapıyorlar. Bazen kafa vuruyorlar, ama ortada top falan olmuyor, antrenörün gelmesini ya da maçın başlamasını beklerken hafif hafif koşuyorlar sadece. Bazen üstlerinde futbol giysileri bile olmuyor, ellerinde çanta, üstlerinde palto oluyor, ama bu arada topu kanat oyuncusuna yolluyormuş gibi yapıyorlar ya da bir sandalyeyi falan çalımlıyorlar. [...] Okul, demek istiyorum, benim için okul orası."[106]

Profesör Taltomar Gould'a herhangi bir üniversite dersi vermemektedir ancak hayatıyla ilgili düşüncelerini anlamasına yardımcı olmuştur. Bir keresinde Gould'a "Ya seyredersin ya oynarsın"[107] demiştir ve en nihayetinde Gould, oynamayı seçmiştir.

Romanın özetinde de bahsedildiği üzere Shatzy'nin masasında iki kişinin fotoğrafı bulunmaktadır. Bunlardan birisi Hitler'in sevgilisi Eva Braun diğeri ise Disney'in yaratıcısı Walt Disney'dir. Bu iki ismin seçimi de rastgele bir seçimden ibaret değildir. Shatzy çocukken babası çok çalışmakta, mutsuzluğu sebebiyle mesleğine sığınmaktaydı. Onun çok çalışıyor olması Shatzy'de bir tür baba boşluğu yaratmaktadır ve bir gün annesi ona Eva Braun'un fotoğrafını vererek onun Hitler'in kızı olduğunu, o başardıysa Shatzy'nin de başarabileceğini söyler. O andan itibaren Shatzy Hitleri babasının yerine koyar:

> "Çünkü babaların en kötüsünde bile iyi bir şeyler vardır, dedi bana. Ve o bir şeyleri sevmeyi öğrenmek lazımdır. Düşünüyordum, Hitler'in nesinin iyi olabileceğini tahmin etmeye çalışıyordum [...] Hitler. Olacak şey değil! Alçak sesle bir şeyler diyordu bana, Almanca, ve sonra eliyle, sağ eliyle, yavaşça saçlarımı okşuyordu ve ne kadar tüyler ürpertici gelse de, o el tatlı ve sıcaktı ve hoştu, içinde bir çeşit bilgelik vardı, seni kurtarabilecek bir el, ve ne kadar iğrenç gelse de, sevebileceğin bir eldi, sonunda seviyordun, sonunda babanın sağ elinin, tatlılıkla, üzerinde olmasının ne kadar güzel olduğunu düşünüyordun."[108]

Ancak yıllar sonra Shatzy, bir dergi aracılığıyla, Eva Braun'un Hitler'in kızı değil sevgilisi olduğunu öğrenir. İnandığı, bir baba simülakrı olarak Hitler, zihninde yeniden canlandırdığı bu oyun paramparça olur. Walt Disney'in fotoğrafı ise Eva

[106] Baricco, **Kent**, s.46
[107] **A.e.**, s.105
[108] **A.e**., s.18

Braun'unkinden biraz daha büyüktü, poz verdiği yer ise Disneyland, Anaheim, Kaliforniya'ydı. Shatzy, Walt Disney'i şöyle tanımlamaktadır:

> "Uzun sözün kısası o en büyüktü, hep en büyük oldu. Büyük bir asiydi, diyebiliriz, ama mutluluk işini iyi biliyordu, iyi beceriyordu, hiç zorluk çekmeden, doğrudan mutluluğa ulaşıyordu ve herkesi peşinden sürüklemişti, evet herkesi, gelmiş geçmiş en büyük mutluluk kiralayıcısı, herkese, her keseye ve her zevke uygun mutluluğu vardı, ördek ve cüce ve bambi öyküleriyle, düşünecek olursan, nasıl yapabildi, oturup tüm o büyük karmaşadan öyle bir şeyler çıkardı ki, biri sana mutluluk nedir, diye sorduğunda, tam olarak ne olduğunu bilmesen de, tadını, nasıl desem, lezzetini bilirsin, yani çilekli, ahududulu demek gibi, pek beğenmesen de, kabul etmelisin ki mutluluk o taddadır, haklısın, hepsi tamamen uydurma şeyler, gerçek mutluluk olamaz onlar, yani asıl mutluluk, ama olağanüstü taklitlerdi, orijinalinden daha iyi."[109]

Walt Disney, Disneyland'ın beynidir. Disneyland ise "bütün simülakr düzenlerinin iç içe geçmiş olduğu kusursuz bir modeldir."[110] Disneyland bir tür minyatür Amerika'dır. Dünyanın birçok yerinde bir Disneyland vardır, ancak bu mekânlar o kadar kimliksizdir ki, nerede olursak olalım sanki Amerika'daymışız hissi verir. Bu yüzden Shatzy'nin masasında bulunan Walt Disney'in fotoğrafının Kaliforniya, Amerika'da çekilmiş olması şaşırtıcı değildir. Disneyland dış dünyanın varlığını unutturarak sizi mutlu etmeyi amaçlamakta, dış dünyayı gizlemektedir. Aslında Amerika'nın Disneyland'a benzediğini gizlemeye çalışmaktadır.[111] Çünkü çalışmanın daha önceki sayfalarında da belirtildiği gibi Amerika'nın kendisi de **hipergerçekt**ir. O halde Disneyland da hipergerçeği gizlemeye çalışan bir kopyadır. Baudrillard yetişkinlerin Disneyland'a gitmesini şöyle açıklamaktadır: "Disneyland çocuksuluğun gerçek anlamda her yere hâkim olduğunu gizleyebilmek amacıyla kurulmuş minik bir evren olup, yetişkinlerin de buraya gelerek çocuklaşmalarına olanak tanımakta ve gerçekte çocuk olmadıklarına inandırılmaya çalışılmaktadır."[112] Belki de tam bu yüzden Shatzy masasında Walt Disney'in fotoğrafını tutmakta, artık bir çocuk olmadığını, Eva Braun'un Hitler'in kızı değil ancak, sevgilisi olduğunu, bu hikâyeye artık inanmadığını kendine hatırlatmakta ve Disneyland'ın, Walt Disney'in

[109] Baricco, **Kent**, s.24
[110] Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, s. 27
[111] **A.e**., s.29
[112] **A.e**., s.29

yaydığı mutluluktan faydalanmaya çalışmaktadır. Romanın sonlarında şahit olduğumuz Gould'un işindeki dolabın içinde yer alan fotoğraflardan birinin de Walt Disney'e ait olmasının sebebi de budur. Gould o topa vurmasıyla başlayan yeni hayatında artık seyretmeyip oynamaya karar verdiği yeni hayatında artık ne dâhi ne de çocuk olmadığını kendine hatırlatmaktadır.

3.3. Mr. Gwyn

3.3.1 Mr. Gwyn'in Portresi

Mr. Gwyn, Alessandro Baricco'nun 2011 yılında yayımladığı, yazmak ve yazmamak üzerine kurgulanmış bir romandır. Esere de adını veren ana karakterimiz Jasper Gwyn 43 yaşında, Londra'da yaşayan, mutlu sayılabilecek bir yazardır. Ancak bir gün yaptığı her şeyi bırakmaya karar verir. **The Guardian** gazetesinde elli iki maddelik bir liste yayınlayarak yazarlığı bırakır:

> "Yazı, Jasper Gwyn'in kendi kendine bir daha asla yapmamaya söz verdiği elli iki şeyin listesiydi. Bunların ilki **The Guardian** için yazı yazmaktı. On üçüncüsü kendinden emin pozlarda kız öğrencilerle buluşmaktı. Otuz birincisi, düşünceli bir biçimde, eli çenesinde fotoğraf çektirmekti. Kırk yedincisi gerçekte onu küçümseyen iş arkadaşlarına karşı nazik olmak için çaba harcamaktı. Sonuncusu kitap yazmaktı. Böylece bir anlamda kitap yayımlamak olan sondan birinci maddenin bıraktığı açık kapıyı kapatıyordu."[113]

Bu listeyi yayımlamasının hemen ardından İspanya'ya gider. İki yıl sonra Londra'ya döndüğünde kendini görünmez hisseder. Yazmayı bırakmak onun için tüm kimliğini terk etmektir, bir eksikliktir. Bu yüzden kendini meşgul edecek yeni bir meslek bulmaya çalışır: Rehberlik, çevirmenlik… Ama Su Geçirmez Eşarplı Kadın ile karşılaşmak ve sanat galerisini ziyaret etmek gibi bir dizi olaydan sonra kopyacı olmaya karar verir. Böylece kendine var olmayan ve nasıl yapacağını bilmediği bir meslek yaratır. İçindeki o yazma eksikliğini gidermek için de aklından yazı yazar, bazen yürürken, bazen de çamaşırhanede beklerken:

[113] Alesandro Baricco, **Mr. Gwyn**, Çev. Şemsa Gezgin, İstanbul,Can Yayınları, 2013, s.11.

> "Yolda yürürken ya da yatakta yatarken, ışık sönükken, uykusunun gelmesini beklerken *aklından* yazı yazmaya koyuldu. Sözcükleri seçiyor, cümleler kuruyordu. Bir düşünce peşinde günler boyunca gidebiliyor, beyninde sayfalar oluşturabiliyordu, yazdıklarını tekrar etmek hoşuna gidiyordu, bunu bazen yüksek sesle yaptığı da oluyordu. Parmaklarını çıtlatabildiği ya da hep aynı jimnastik hareketlerini tekrarlayabildiği gibi. Bu fiziksel bir şeydi, hoşuna gidiyordu."[114]

Yazmak, onun için işte bu kadar doğal bir süreçti ve bundan vazgeçmişti. Jasper Gwyn böylece gündelik ve dünyevi zamanın akışını ve toplumun öngördüğü yönü terk ederek kendi hayatının yoluna girer. Yağmurlu bir günde Jasper Gwyn, kendini kurtarıcı kılığında sunan yaşlı bir kadınla tanışır. İnsanları kopya etme fikrini ilk kez o yaşlı kadından alır. Su Geçirmez Eşarplı Kadının öldüğünü öğrendikten sonra bile zaman zaman onunla konuşur, onun fikirlerini alır. Belki de Su Geçirmez Eşarplı Kadın onun rotasını belirleyen bir kurtarıcıdır ama aynı zamanda onun yalnızlığının ve pişmanlığın bir ürünüdür. Böylelikle Jasper Gwyn var olmayan, gerçek olmayan bir meslek yaratır kendine. Bu fikir yine yağmurlu bir günde sığındığı sanat galerisinde aklına gelmiştir. İnsanların portrelerine bakmaktadır. Jasper Gwyn portrelerden hoşlanmaz, ona göre "portrelerin sahte kimlik sergilemek için yapıldıkları, sonra da gerçekmiş gibi yutturuldukları açıktı."[115] Bu yüzden Jasper Gwyn portre yapmayacak, portre yazacaktı. Bu fikri temsilcisi Tom Bruce Sheppard sürekli sorgular ve Gwyn'i hâlâ bir yazar olduğuna ikna etmeye çalışır: "Biliyor musun? Bu işi gerçekten bırakan bir kişi bile olmamıştır, bırakmak diye bir şey olmaz."[116] Kopyacılık mesleğini yazarlık mesleğinden ayıran şeyin ne olduğunun sorgulanmaya başladığı yer burasıdır. Belki hikâye, roman yazmayacaktı ancak insanları yazacaktı.

Yeni mesleği kopyacılığı üstlenmek için Jasper Gwyn, ideal ışık ve sesle karakterize edilen bir stüdyo yaratır. Bu stüdyo boş, kasvetli ve hatta rutubetliydi. Böyle olmasını Jasper Gwyn ister. Piyanist bir arkadaşı David Barber'den ise stüdyodayken kullanabileceği bir ses ister:

---

[114] **A.e**., s.20.
[115] **A.e**., s.37.
[116] **A.e**., s.14.

> "David'le sözü fazla uzatmaya gerek yoktu, onun için Jasper Gwyn yeni stüdyosuna ses sağlamak için bir şeylere gereksinimi olduğunu, sessizlikte çalışamadığını söyledi.
>
> Bazı güzel plaklar gelmedi mi hiç aklına?
>
> O dediğin müziktir, ben ses istiyorum.
>
> Ses mi, gürültü mü?
>
> Bir zamanlar farklı olduğunu düşünmüyordun.
>
> […] Jasper Gwyn, sadece sessizliği yok edip örtecek çok hafif algılanan çok uzun bir loop düşündüğünü söyledi.
>
> David Barber, 'Ne kadar uzun?' diye sordu.
>
> Bilmem. Yaklaşık elli saatlik olabilir mi?"[117]

Böylece yaklaşık bir ayın sonunda David Barber altmış iki saatlik bir **loop**u teslim eder. Stüdyodaki diğer bir unsur ise aydınlatmadır. Böylece Jasper Gwyn el işi ampuller yapan bir ustaya gider. İsteği, otuz iki gün yandıktan sonra ölen ampullerdi. Ancak bu ampullerin hepsi aynı anda tam da otuz ikinci günün sonunda ölmemeliydi:

> "Ama son oturum süresinin bitiminde, kurallara uygun olarak ama kişiliksiz bir biçimde ansızın sona erecek bir şey düşünemiyordu. O işin sonunun şık, hatta şiirsel ve mümkünse beklenmedik bir biçimde olması gerektiği açıktı. Bunun üzerine aklına ışık için araştırdığı bir çözüm geldi: Tavanda, eşit aralıklarla, güzel bir geometri oluşturarak asılı duran on sekiz ampul olacaktı.
>
> Otuz ikinci günde o ampullerin teker teker, öngörülemeyecek biçimde sönmeye başladığını, ama bu sönme işlemi süresinin iki günden az, bir haftadan fazla olmamasını düşündü. Stüdyonun, şansa bağlı bir şemaya göre leke leke karanlığa kayacağını gördü ve modeliyle birlikte, son ışıkları kullanmak için ya da tersine ilk oluşan karanlığa sığınmak için nasıl yer değiştireceklerini düşündü."[118]

Böylece Jasper Gwyn, hepsine kraliçe ya da prenses ismi verilmiş olan on altı tür ampul arasından, göz yaşı damlasına benzeyen Caterina de' Medici'yi seçer. Böylelikle planladığı kurgusallığın ilk adımlarını atar. İnsanların portrelerini yazacaktır ve çıplaklık temel bir koşuldur. Modeller onunla konuşmayacak, poz vermeyecek, sadece odada kalacaklardı, o stüdyoda yalnızlarmış gibi davranacaklar ve Jasper Gwyn de oturumlar boyunca konuşmadan ya da etkileşime girmeden sadece

[117] **A.e**., s.50.
[118] **A.e**., s.55.

onları gözlemleyecektir. Oturumların sonunda müşteriye yazılı portresi verilir ancak bu portreler okura asla sunulmaz. Eski menajeri ve arkadaşı Tom Bruce Sheppard'ın zarif ve kilolu asistanı olan Rebecca ile ilk portreyi gerçekleştirmeye karar verir. Rebecca'ya ne yapması gerektiğini şu şekilde açıklar:

> "Benim için poz verme sadece kendine baktırmak anlamına geliyor. Benim seçtiğim bir pozisyonda durmak zorunda değilsiniz, sadece o odada durmanız gerekiyor, neresi daha çok hoşunuza giderse orada, yürüyebilirsiniz, yatabilirsiniz, istediğiniz yere oturabilirsiniz. Sorulara yanıt vermek ya da konuşmak zorunda değilsiniz, ayrıca sizden özel bir şey yapmanızı da istemeyeceğim."[119]

Böylelikle Rebecca ana karakterlerden biri haline gelir. Jasper Gwyn, ona bir anahtar vererek her gün, akşamüstü dörtte gelip hiç konuşmadan saat sekizde ayrılmasını ister. Öğleden sonraları birlikte çalıştıklarında Rebecca'yı sessizce, ilgisiz bir tavırla gözlemektedir. Rebecca'nın portresinin görünmesine izin vermesiyle Jasper Gwyn bir çözüm olduğunu, bu işi başarabileceğini düşünür: "Gömleği, düğmelerini iliklemeden bir süre üzerinde tuttu, manşetleriyle oynadı. İşte o sırada içinde bir şeyler yer değiştirdi, yanal olarak tanımlanabilecek biçimde ve Jasper Gwyn, Rebecca'nın ilk kez portresinin gözükmesine izin verdiğini hissetti."[120] Rebecca yavaş yavaş Jasper Gwyn'e doğru çekildiğini fark etmektedir. Bu noktada roman Rebecca'nın yaşantısı hakkında daha fazla detay vermeye başlar. Rebecca, pek de bir işe yaramayan erkek arkadaşı ile yaşamaktadır. Aralarında tuhaf, çok da sağlıklı olmayan bir ilişki vardır. Jasper Gwyn ise Rebecca için bir tür güvenli liman haline gelmiştir:

> "Jasper Gwyn'in içeride olup olmadığını hemen anlamıyordu. Bunun önemli olmadığını öğrenmişti. Yine de onu görene kadar kendini güvende hissetmiyordu ve adam ona baktığında ancak rahatlıyordu. Asla daha önce aklına gelmezdi, dünyanın en saçma şeyi -o adamın ona bakması- gereksinim duyduğu bir şey olmuştu, o olmadan kendisiyle ilgili hiçbir şeyi anlamıyordu. Yalnızca tek başına olduğunda ya da adam ona bakmadığında çıplaklığını fark ettiğini anlayıp şaşırdı. Jasper Gwyn'in sabit bakışları ona çok doğal geliyordu ve sanki üzerinde giysisi varmış gibi ve güzel yapılmış bir iş gibi eksiksiz hissediyordu kendini."[121]

[119] **A.e**., s.67.
[120] **A.e**., s.79.
[121] **A.e**., s.85.

Zamanla Jasper Gwyn'in ona yaklaşmasını ister ancak anlaşmalarının baştan çıkarıcı hareketlerden kaçınmayı gerektirdiğinin de bilincindedir. Ancak bir gün konuşarak bu sözleşmeyi zedeler. Jasper Gwyn'in de kendisi gibi çıplak olması gerektiğine karar vererek onun giysilerini çıkarır. Bir gün nihayet, on sekiz ampulden biri söner. Rebecca bir şeyin bitmek üzere olduğunun farkındadır. Jasper Gwyn de yavaş yavaş kendi metodunu geliştirmektedir. Bu noktada Rebecca'ya bir itirafta bulunur:

> "Konuşmamanın kesinlikle gerekli olduğunu düşünüyordum, ben sohbetten çok korkarım, sizinle sohbet etmeyi düşünemezdim doğrusu. Bir de ruhsal çözümleme ya da itiraf gibi bir şey gerçekleşmesinden korkuyordum. (…) Gerçek şu ki, eğer bu mesleği gerçekten yapmak istiyorsam, doğru zamanda, yalnızca bir kez, en fazla iki kez konuşmayı kabul etmeliyim, ama bunu öğrenmeliyim."[122]

Ve otuz ikinci günün gecesinde Camden Town'lı ustanın yaptığı son Caterina de' Medici'de söner. Rebecca ile vedalaşmasının ardından, Jasper Gwyn onun portresini evde, beş günde yazar. Rebecca'nın portresi yedi sayfadan oluşmaktadır. Jasper Gwyn onunla birlikte engelleri aşar, kendi yöntemini geliştirir ve dörtten sekize kadar günde 4 saat, 32 günlük oturumlar sonunda ilk portresini üretmeyi başarır. Bu portre Rebecca dışında kimseye gösterilmemelidir. Portesini vermek için Rebecca ile buluştuklarında, onun Klarisa Rode'un bir kitabını okuduğunu görür. Rebecca ise portresini gördükten sonra Jasper Gwyn'in onu ne kadar iyi tanıdığına şaşırır. İlk portreden sonra başkalarını da üretmeye karar verir. İnsanları kopyalamak, insanları eve götürüp fotoğraflarda olduğu gibi çekmecede sakladığı portreler yazmak temiz iştir. Rebecca, Jasper Gwyn'in asistanı olur. Sonraki müşterileri sırasıyla altmış üç yaşında antika saatler satan Mr. Trawley; kırk yaşında bekâr bir kadın; elli yaşına girmekte olan ve doğum günü için sıradışı bir hediye isteyen, eskiden hostes olan bir kadın; genç bir ressam; Tom Bruce Sheppard. Genç ressamın portresini yaptığı sırada Jasper Gwyn, arkadaşı Tom Bruce Sheppard'ın hastanede olduğunu öğrenir. Tom, kendi portresinin

[122] **A.e**., s.95

de yazılmasını istemektedir. Jasper Gwyn ilk olarak bunun basit bir şey olmadığını söyleyerek reddetse de Tom onu ikna eder. Hastanede Tom'un portresini yapmaya başlar:

> "Daha önce asla Tom'da görmediği, şimdi fark ettiği şeyler ile anılar arasında bağlantılar kurarak çalışıyordu. İşin zorluğu ve acısı bir an bile olsun dinmedi. Hiçbir şey stüdyoda, David Baker'ın müziğinin kollarında olduğu gibi değildi ve kendi kendine koyduğu kuralların hiçbiri şimdi orada olası görünmüyordu. Küçük kâğıtları yoktu, Caterina de' Mediciler de yoktu ve çevrede kendisinin seçmediği eşyalar olduğu için düşünmekte zorlanıyordu. Zaman yetersizdi, yalnız kaldığı zamanlar da çok azdı. Başarısız olma olasılığı yüksekti."[123]

Yine de tüm bunlara rağmen, Tom'un ameliyatından birkaç saat önce portreyi tamamladı, bu yaptığı dördüncü portreydi. Tom'un vefatının ardından bir süre bekledikten sonra ressam gencin portresine devam etti. Altıncı portesini 42 yaşındaki bir aktöre, yedinciyi yeni evli bir çifte, sekizinciyi bir doktora, dokuzuncuyu Verlaine'in Fransızca dört şiiri ve kendisi hariç her şeyi unutmak isteyen bir kadına, onuncuyu kraliçeyi giydirmiş bir terziye, on birincisini ise genç bir kız olan Audrey'e yaptı. Hepsi de Jasper Gwyn'e binlerce pound ödemeyi ve portreleri asla yayınlamayacaklarını belirten bir sözleşme imzalamayı kabul eder. Son portrenin sahibi, Audrey, Jasper Gwyn'e portresini yaptırmak için para ödeyen ilk kişi Mr. Trawley'in on dokuz yaşındaki kızıdır. Kızın sözleri görünüşünün aksine oldukça saldırgandır, ilk olarak yaşamındaki kişiler hakkında nefret kusar onlara hakaret eder birkaç günün sonunda sıra Jasper Gwyn'e gelir. Jasper bir bakıma bu kızdan korkar, çekinir, onun tehlikeli bir güzelliğe sahip olduğunu düşünür. Bu zamanlarda Rebecca, Jasper'a kötü bir haber verir. Bir gazetede onun ve stüdyosunun hakkında haber çıkmıştır:

> "Bir tabloid gazetede, çok açıkça olmasa da, her zamanki yakışıksız ifadelerle, Marylebone High Street'in arkasında bulunan bir stüdyoda portre yapan bir yazarın ilginç hikâyesi anlatılıyordu. Adı belirtilmiyor ama portre başına aldığı ücret (hafif şişirilerek) belirtiliyor ve stüdyo hakkında birçok ayrıntı veriliyordu. Modellerin çıplak olduğunu anlatan kötü niyetli bir paragrafın ardından, tütsülerden, sönük ışıklardan ve new age

[123] **A.e**., s.125.

müziklerden söz ediliyordu. Gazeteye göre o şekilde portre yaptırmak Londra sosyetesinde günün modasıydı."[124]

Rebecca ve Jasper'a göre bu haberin kaynağı Audrey'di. Caterina de' Medici'ler sönmüş olmasına rağmen Jasper Gwyn ortalarda yoktur. Jasper Gwyn son portreden sonra ortadan kaybolur. **The Guardian** gazetesinde de bu sefer isim de verilerek bir haber çıkar. Ve Rebecca dahil bir daha kimse onu görmez. Yalnızca Jasper Gwyn'den kızın portresinin de içinde olduğu bir zarf alır, kendine hâkim olamaz ve kızın portresinin ilk sayfasını okur. Audrey portresini almak için geldiğinde Jasper Gwyn ile seviştiklerini belirtir. On bir gün sonra Jasper Gwyn, Rebecca'ya içinde işleri toparlaması için talimatların yer aldığı bir mektup ve bir kitapla birlikte büyük bir zarf gönderir. Göndermiş olduğu kitap Klarisa Rode'un çekmecelerinde bulunan ve yeni yayımlanan son kitabıdır, Rebecca bu kitabı okumaz ve fırlatır. Rebecca zaman içerisine kendine yeni bir hayat kurar, anne olur. Bir gün kızını gezdirirken yol üstündeki bir kitapçıda Klarisa Rode'un kitabına rastlar, Jasper'ın ona gönderdiği kitaba. Onu alır ve okumaya başlar, kitapta kendi portresini okuduğunu fark eder ve Jasper'ın onu Rode'dan kopyaladığını düşünür, sonrasında bir şeyleri anlamaya başlar:

"Baskı tarihine baktı ve bir tutarsızlık olduğunu anladı. Jasper Gwyn portresini kitabın baskısından en az bir yıl önce yapmıştı. Daha çıkmamış bir kitaptan insan nasıl kopya edebilir ki? […] Ama tam o anda, uzaktan, Tom'un çok zaman önce ona söylediği bir cümle geldi aklına. Jasper Gwyn'in nasıl bir adam olduğunu anlattığı gün söylemişti: Dünyada Jasper Gwyn tarafından yazılan, ama onun adını taşımayan en az iki tane daha kitap vardı."[125]

Bunun üzerine Rebecca portreleri eski işinden, her kitap hakkında bir bilgisi olan Mallory'ye götürür. Başka bir portrenin de Şafakta Üç Kez isimli, Hintli bir müzik ustası olan Akash Narayan'ın öldükten sonra ortaya çıkan eserinde alıntılandığını keşfederler. Rebecca bu kitabı ulur ve okur, kitaptaki ilk bölüm Jasper Gwyn'in portresidir.

[124] **A.e**., s.131.
[125] **A.e**., s.145.

3.3.2 Kopyacılık ve Portreler Üzerine

Romanın henüz ilk sayfasında okura, Mr. Gwyn'in bir daha asla yapmayacağı elli iki şeyin yer aldığı bir liste hazırladığı bilgisi verilir. Bu listenin ilk maddesi biraz ironiktir: "Bunlardan ilki The Guardian için yazı yazmaktı."[126] Bu listeyi ise **The Guardian**'da yayımlar. Bu liste ile birlikte Jasper Gwyn yazarlık serüvenine devam etmeyeceğini, bir daha asla kitap yazmayacağını duyurmuştur. Jasper Gwyn yazma eyleminden kurtulmak istemektedir ancak bunun getirisinin de ne olacağını bilememektedir. Ansızın o işin artık ona uygun olmadığı düşüncesinin saldırısına uğrar:

> "Böylece birçok insanın bildiği, yine de acı veren bir durumda olduğunu anladı: İnsanlara yaşama hissi veren tek şey, aslında, onları yavaş yavaş ölüme yönlendiriyordu. Anne babalar için evlatlar, sanatçılar için başarı, dağcılar için yüksek dağlar. Jasper Gwyn için kitap yazmak."[127]

Bunun sebebi kitapta açıkça verilmese de sarfettiği çaba sonrasında sahip olduklarının onu tatmin etmemesi, akışkan modern hayata ait yetersizlik kompleksinin onu sarmalaması oldukça muhtemeldir.[128] Ancak arkadaşı ve temsilcisi Tom Bruce Sheppard, Jasper Gwyn'nin bu isteğini, bu her şeyi geride bırakma arzusunu dikkate almaz ve hazırladığı listeyi "Dâhice bir kışkırtma. Yenilikçi bir işlem"[129] olarak ele alır. Ve hatta listeye rağmen devam etmek isterse edebileceğini, çünkü o listeyi kimsenin hatırlamayacağını belirtir. İnsanlar artık bu tarz şeylere önem vermemektedir. Romanın inşasında listeleme önemli bir yer tutmaktadır. Roman boyunca karşımıza çeşitli şeylerin listeleri çıkar: Jasper Gwyn, İspanya'da tanıştığı kadına on üç İskoç viski markasını içeren bir liste verir; Londra'da çamaşır yıkamak için en iyi yüz yer listesi hazırlamak ister; bir eseri ölmeden önce okunması gereken yüz kitap listesinde yer alır. Listeler bizlere bireyin ya da toplumun tüketim alışkanlıklarını sunar.

---

[126] **A.e**., s.11.
[127] **A.e**., ss.30-31.
[128] Bauman, **Tüketici Hayat**, s.114.
[129] Baricco, **Mr. Gwyn**, s.39.

Kitap yazmayı bırakmasının ardından kendini bir boşlukta hisseden Jasper Gwyn, başka bir meslek bulmaya çalışır. Onun için yazmayı bırakmak, bir bakıma kendi kimliğini terk etmek anlamına gelmektedir. Bu yüzden aklından yazı yazar, ancak bu yazıları asla bir kitaba dönüştürmemektedir. Kendini yazı yazmaktan alı koyamaz, yazı yazmasını gerektiren yeni bir meslek düşünür:

> "Kabul etmesi ne kadar can sıkıcı olsa da yazı yazma ediminin ve düşüncelere bir cümlenin düz çizgisinde düzen verirken gösterdiği günlük özenin eksikliğini duyuyordu. (…) Böylece, Jasper Gwyn, bir daha asla yapmamaya söz verdiği elli iki şeye hemen geri dönmek zorunda kalmadan, yazı yazma edimini gerçekleştirebileceği uç meslekleri göz önüne almasının gerekip gerekmediğini yavaş yavaş kendine sormaya başladı. Seyahat rehberleri, dedi içinden. Ama bunun için yolculuk etmek gerekiyordu. Elektrikli ev aletleri için kullanma kılavuzları yazanları düşündü ve kendi kendine dünyanın bir yerinde hâlâ yazamayanlar için mektup yazma mesleğinin olup olmadığını sordu. Çevirmenlik, diye düşündü. Ama hangi dilden yapacaktı? Sonunda, aklına belirgin biçimde gelen tek sözcük şu oldu: kopyacı. Kopyacı olmak isterdi. Gerçek bir meslek değildi, bunun farkındaydı, ama o sözcükte bir yansıma vardı ve kesin bir şey aradığına inandırıyordu onu."[130]

Böylece Jasper Gwyn kendine var olmayan, gerçek olmayan bir meslek üretir. Asıl yaptığı şey yazma eyleminin yokluğunu gizlemeye çalışarak onun yerine kopyacılığı koymaktır. Ancak bunu nasıl yapacağını başlangıçta bilmemektedir. Klinikte karşılaştığı su geçirmez bir eşarp takan yaşlı kadın ona insanları kopya etme fikrini verir. Sanat galerisinde gördüğü portreler de ona insanların portrelerini yazmak konusunda bir fikir verir. Sergi kataloğunu incelediği sırada fotoğraflardaki ressamın hiç resim yaparken fotoğraflanmamış olması dikkatini çeker, modellerle hiç konuşmamış ve konuşmuyor olduğunu düşünür. Ressamın boş ve dağınık olan stüdyosunu inceler. Tüm bunlar ona kopyacılık mesleğini nasıl icra etmesi gerektiği yönünde fikir verir. Jasper Gwyn portrelerden hazzetmemektedir, onların "sahte kimlik sergilemek için yapıldıkları, sonra da gerçekmiş gibi yutturulduklarını"[131] düşünür. İnsanlar kaydedilmiş olmayı istedikleri için mi portre yaptırmaktadırlar? Baudrillard bu durumu "Ölümden sonraki kalıcı sonsuzlukta değil; yapay belleklerde dal budak salmanın geçici sonsuzluğunda, sanal bir sonsuzlukta kendini aşmayı istemeyen bir

[130] **A.e**., ss.18-19.
[131] **A.e.,** s.37.

hareket yoktur artık"[132] şeklinde açıklamaktadır. Portre yaptırmak bir bakıma eski modadır, toplumun alışkanlıkları fotoğrafın ortaya çıkmasıyla değişmiştir. Hatta romanda Tom Bruce Sheppard "kraliçe ve evlerinde her dakika duvar açan ve onları doldurmak isteyen birkaç ahmak"[133] dışında insanların artık portre yaptırmadıklarını dile getirir. Hatta Jasper Gwyn portre de yapmamakta, onları yazmaktadır. Ancak romanın ilerleyen bölümlerinde, Jasper Gwyn'in insanların portrelerini yazdığı yönünde gazetede çıkan habere göre bu şekilde portre yazdırmak Londra sosyetesinde bir moda haline gelmiştir. Öyle ki insanlar doğum günlerinde, özel bir hediye olarak portrelerini yazdırmak istemektedirler. Tüm bunlardan sonra Jasper Gwyn yazmıyormuş gibi yaparak onları gözlemleyerek insanların hikâyelerini yazar. Yaşlı kadın orada olmasa bile sanki oradaymış gibi onunla konuşur ve yanıtlarını dinler. Kendine bir üst gerçeklik yaratır. Kitap, yani orijinal eserler yazmayı reddeden ve kendini kopyalamaya adayan yazar Jasper Gwyn, bunun bir bakıma eve dönüş anlamına gelebileceğini keşfeder:

> "Jasper Gwyn insanların o sayfaları eve götüreceklerini ve bir çekmecede saklayacaklarını ya da bir sehpanın üzerine koyacaklarını düşünmüştü. Bir fotoğrafı saklar gibi ya da bir tabloyu duvara asar gibi. Bu, yapacağı şeyin onu heyecanlandıran yanıydı. O elli iki şeyin hiçbiri olmayacaktı, yalnızca kendisiyle o insanlar arasında bir anlaşma olacaktı. Onlar için bir masa yapmak ya da arabalarını yıkamak gibi bir şeydi. Bir meslek. Ne olduklarını yazacaktı, o kadar. Onların gözünde bir kopyacı olacaktı."[134]

Baudrillard "Fotoğrafı çekilen her nesne, geride kalan her şeyin kaybolmasının bıraktığı izden başka bir şey değildir. Dünyanın kalanından olağanüstü bir biçimde silinen bu nesnenin tepesinden, dünyanın önü kapanmaz bir manzarasına sahip olursunuz."[135] der. Aynı şey Jasper Gwyn'in yazdığı portreler için de geçerlidir. Öyle ki ölmek üzere olan arkadaşı Tom için bir portre yazarak onu bile eve götürmenin bir yolunu bulur. Ancak Tom'un ölümü ile Jasper Gwyn ve eski hayatı arasındaki son bağlantı da ortadan kalkar.

---

[132] Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, s. 62.
[133] Baricco, **Mr. Gwyn**, s.43.
[134] **A.e,** s.42.
[135] Baudrillard, **Kusursuz Cinayet**, s. 110.

Jasper Gwyn'in portre yazmak için bir stüdyoya ihtiyacı vardır. Bu stüdyoyu yaratmak için portre yazmaya karar verdiği yer olan sanat galerisinden ilham alır:

> "Ressamın stüdyosu boş ve dağınıktı, bilinçli bir temizlikten eser yoktu, gerçeküstü bir dağınıklık izlenimi doğuruyordu insanda, çünkü gerektiğinde düzeltilebilecek hiçbir şey yoktu. Benzer şekilde, modellerin çıplaklığı, akıllara giysi yokluğunu getirmiyordu, her çeşit utancın ötesinde -ya da çok sonrasında var olan bir tür özgün koşul gibi- duruyordu."[136]

O da bu nitelikte bir stüdyo aramaya başlar, Tom'un tanıdığı bir emlak komisyoncusu olan John Septimus Hill'e başvurur:

> "Jasper Gwyn, avluya bakan bir yer düşünmüştü ama son katta da olabileceğini, öncelikle sessiz ve sakin bir yer olmasının önemli olduğunu ekledi. Son olarak da bakımsız bir döşemesi olmasını istedi. […] Jasper Gwyn'in her konuda çok net düşünceleri vardı. Odanın boş hatta bomboş olması konusunda kararlı konuştu. 'Döşeli' sözcüğü bile onu rahatsız ediyordu. Orada burada rutubet izlerinin olmasından, hatta tercihen eskimiş boruların görünmesinden rahatsız olmayacağını anlatmaya çalıştı, başardı da. Odanın ışığını istediği gibi ayarlayabilmek için pencerelerde mutlaka panjur olması gerektiğini belirtti. Duvarlarda eskiden kalan kâğıt izlerinden de rahatsız olmayacağını söyledi. Gerekirse kapılar ahşap, hatta biraz kabarık olmalıydı. Tavanlar yüksek olsun, diye buyurdu."[137]

Aradığı özellikler ideal evin tam zıddıdır. Aşağı yukarı on gün sonra emlakçı, Jasper Gwyn'e uygun bir stüdyo bulur. Jasper Gwyn'in isteği portresini yazacağı modelin burada, bu stüdyoda kendisini dış dünyadan soyutlamasıdır. Karşılıklı bir iletişim söz konusu olmayacak, model sadece orada bulunacaktır. Bu stüdyo ile amaçladığı bir bakıma arıtılmış bir mekân yaratmaktır. İçerisi boştur ancak portresi yazılacak olan model karakteri ile, hikâyesi ile orayı doldurur. Ancak yine de model ilk başlarda kendini oraya ait hissetmez, ama zaman geçtikçe içinde bulundukları durumu kabullenirler. Zygmunt Bauman, Marc Augé'un yer-değiller kavramını yorumlayarak şunları belirtmektedir:

---

[136] Baricco, **Mr. Gwyn**, s.35.
[137] **A.e**., s.45.

> "Yer olmayanlar yabancıların uzun, hatta kimi zaman oldukça uzun süren kaçınılmaz varlıklarını kabullenir, yabancıların varlığını tamamen fiziksel düzeyde tutarak toplumsal çeşitliliği çok az fark edilir, tercihen hiç görünmez hale getirmek, yolcularının kendine özgü özelliklerini törpülemek, hizaya sokmak veya hepten geçersiz kılmak için her şeyi yapar. Yer olmayanların geçici sakinleri elbette pek çok yönden farklılıklar gösterir ve her birinin kendine özgü alışkanlıkları ve beklentileri vardır; önemli olan, bütün bu farklılıkların, orada geçirilen zaman süresince önemsiz ya da ilgisiz hale getirilmesidir. Diğer farklılıkları ne olursa olsun, orada belirli bir davranış kalıplarına uymak durumundadırlar […] Yer olmayanlarda yapılması gerekenler ve yapılanlar ne olursa olsun, oradaki herkes evdeymiş gibi hissetmeli, fakat gerçekten evdeymiş gibi davranmamalıdır. Yer olmayan yer kimlik, ilişkiler ve tarih ifade eden sembollerin olmadığı yerlerdir; örneğin havaalanları, otoyollar, tek tip otel odaları, toplu taşıma araçları vb."[138]

Bu stüdyo olmasa da bu stüdyoda yazılan portreler insanları evde hissettirir, onları oraya götürür. Portrelerini yazdırmak isteyen kişiler stüdyoya ilk geldiklerinde hem stüdyonun hem de kendi çıplaklarından rahatsızlık duyarlar. İlerleyen seanslarda bu duruma alışmış gibi görünürler. Artık orada olmak pek de umurlarında değildir. Stüdyonun boşluğu onları içine çeker. Jasper Gwyn'in stüdyonu boş bırakmasının sebebi, o mekânın herhangi bir düşünce içermemesinden kaynaklanmaktadır. Stüdyoyu boş yapan, anlamdan yoksun olmasıdır.[139] Burayı bir anlamsallıktan uzaklaştırmak, mekânın değil sadece kendi düşüncelerine ulaşmak için arkadaşı David Barber'a yaklaşık elli saatlik bir **loop** yaptırması da bu yüzdendir. Yer-değilleri biraz daha ileri götürerek Jasper Gwyn bir otel lobisi olmak istediğini belirtir:

> "Rebecca şık otellerin onu biraz korkuttuğunu söyledi, ama Jasper Gwyn dünyada otel lobileri kadar güzel az şey olduğunu belirtti.
>
> Gelip giden tüm o insanlar… ve onların sırları, dedi.
>
> Sonra genelde yapmadığı bir şey yaptı ve gelecek hayatında bir otel lobisi olmak istediğini itiraf etti.
>
> Bir lobide *çalışmak* mı demek istiyorsunuz?
>
> Hayır hayır, fiziksel olarak bir lobi *olmak* istiyorum. Üç yıldızlı bir otel de olabilir, hiç fark etmez."[140]

---

[138] Zygmunt Bauman, **Akışkan Modernite**, Çev. Sinan Okan Çavuş, İstanbul, Tellekt, 2023, s.149.
[139] **A.e.**, s.149.
[140] Baricco, **Mr. Gwyn**, ss.65-66.

Hatta daha sonraları kendi portresini bir otel lobisi olarak, asla yazmayacağını söylediği ancak yazdığı kitapta verir. Stüdyodaki diğer bir önemli unsur ise ampullerdir. Bu ampuller ışıklandırmanın ötesinde portre yazma kurgusunda bir zamansallık da sunar. Çünkü Jasper Gwyn, "Otuz iki gün yandıktan sonra ölen ampuller"[141] istemektedir. Ancak bu ampullerin hepsi aynı anda değil yavaş yavaş sırasız, belirsiz bir şekilde sönmelidirler. Bu on sekiz ampul sahte bir döngüsel zaman oluşturur:

> "Sahte-döngüsel zaman aslında üretimin meta-zamanının tüketilebilir kılığa girmesinden başka bir şey değildir. Sahte-döngüsel zamanın temel özelliklerini, bilhassa da değişim değeri olan homojen birimleri ve nitel boyutun yok edilmesini kapsar. Ama somut gündelik yaşamın geri kalmasını ve bu geriliği sürdürmeyi hedefleyen bu zamanın yan ürünü olduğundan sahte-değerlendirmelerle yüklü olmak ve gerçeğe aykırı olarak tekilleştirilmiş bir anlar serisi olarak görünmek zorundadır. […] Tüketilebilir sahte-döngüsel zaman, gösteri zamanıdır. […] Gerçek yaşam olarak temsil edilen şey, aslında sadece daha gerçekçi hale gelmiş gösteri yaşamı olarak ortaya çıkar."[142]

Jasper Gwyn'in stüdyosu da bir döngüsellik içindedir. Her yeni kişiyle bu sahte-döngüsellik yeniden başlar. Otuz iki gün süren oturumlar, on sekiz ampul, arkada çalan **loop**: Her şey, belirli bir ana kadar, sürekli yeniden başlar. Sonlara yaklaştıkça bir gösterinin sonunu bekler gibi beklerler. Onlara bu zamansallığı yaratan Camden Town'lı ustadır:

> "Son ampulü, o tuhaf deneyin otuz altıncı günü sessizlik içinde beklediler. Saat sekiz olduğunda, ampulün sönmesini birlikte bekleyeceklerine kesin gözüyle bakıyorlardı, çünkü artık onlar için Camden Town'lı yaşlı ustanın çılgın yeteneğinin yarattığı bakır tellerin yazdığı zamandan başka zaman yoktu artık."[143]

El işi ampuller yapan Camden Town'lı usta, Jasper Gwyn'in kurgusallığında oldukça önemlidir. Bu sebeple daha sonra takma bir isimle yazdığı kitabını ona ithaf

[141] **A.e.**, s.54.
[142] Bauman, **Akışkan Modernite**, ss.120-122.
[143] Baricco, **Mr. Gwyn**, s.96

eder. Tüm bu döngüselliğin, kurgusallığın bozulmasının sebebi ise son portrenin sahibi olan Audrey'dir. Portrelerin yazımı sırasında, en son gerçekleştirilen birkaç ufak diyalog dışında, temas ve bağ kurmak yasaktır. Ancak Audrey bu kuralı çiğner, o andan sonra baştan çıkarma kaçınılmazdır:

> "Baştan çıkaran kadının başına buyruk gücü: Canının istediği bağlamın, canının istediği iradenin tutulumuna yol açar. […] Arzunun da bir tuzak işlevi görmesini sağlar. Onun için ne arzuya ne bedene ne de başka h[rhangi bir şeye dair bir **hakikat** olabilir. (…) Benim bütün istediğim seni baştan çıkarmak -senin de beni sevmeni ya da benim senden hoşlanmamı sağlamanı istemiyorum: İstediğim, **baştan çıkman**."[144]

Gerçekten de Audrey, Jasper Gwyn'in onu sevmesini istememektedir. Bu romanda kurduğu cümlelerden, Rebecca'ya aralarında geçenleri anlatma şeklinden anlaşılabilmekte. Onun tek istediği Jasper Gwyn'in kurgusunu, simülasyonunu bozmak, onu baştan çıkarmak ve böylece kendini tatmin etmektir. Jasper Gwyn'in yazmış olduğu portrelerini okuyan insanlar kendilerini yeniden bulurlar, kurtulmuş hissederler. Yalnızca Audrey kendi portresini okumaz, önemsemez ve kurtarılmak istemez.

Jasper Gwyn'in son portresini yazmasından sonra ortadan kaybolması üzerine Rebecca onunla ilgili bazı gerçekleri keşfeder. Her ne kadar kitap yazmayı bırakmış olduğuna hem kendini hem de okuru inandırmış olsa da Jasper Gwyn yazma işini bırakmamıştır. Kendi yarattığı simülasyonu takma isimle kitap yazarak bozar, yalnızca bir kez değil hem de ancak, iki kez yapar bunu. Henüz yazarlığı bırakmadan önce de Klarisa Rode mahlasıyla yayımladığı bilenen birkaç kitap zaten vardır. Ancak ortadan kaybolduktan sonra yine Klarisa Rode ismiyle yeni bir kitap yazar ve bunu Rebecca'ya gönderir. Rebecca, bu kitapta kendi portresini okuduğunu fark eder. İlk olarak Jasper Gwyn'in, portresini bu kitaptan aşırdığını düşünse de kısa zaman sonra Klarisa Rode'un Jasper Gwyn olduğunu keşfeder. Bunun üzerine ortadan kaybolmasının ardından başka yazdığı kitaplar olup olmadığını bulmak için eski bir arkadaştan yardım alır. Bir portre daha başka bir kitapla uyuşmaktadır:

---

[144] Jean Baudrillard, **Baştan Çıkarma Üzerine**, Çev.Ayşegül Sönmezay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2021, ss.108-109

> "Evet, Şafakta Üç Kez. Güzel, kısa bir kitap. Anımsadığım kadarıyla ilk bölüm bu portreye çok benziyor, belki kelimesi kelimesine aynı değil, yanılmıyorsam biraz daha uzun. Ama bazı cümlelerin aynı olduğuna yemin edebilirim. Aynı sahne, otelde o ikisi, eminim. […] Hintli yaşlı bir müzik ustasının kâğıtları arasında bulmuşlardı, öleli birkaç yıl olmuştu. Onun bir şeyler yazdığını kimse bilmiyordu ama o öykü çıkıverdi ortaya. Beğenip yayımladılar, birkaç yıl önce. Ama yaklaşık bin adet, hatta daha az sayıda. Önemsenmeyecek bir şey."[145]

Böylelikle bir tür simülakr ortaya çıkar. Jasper Gwyn'in temsil ettiği şey, temsilin kendisiyle değiştirilir. Yazarlığı bırakarak başladığı kopyacılık mesleğinde kendini kopya eder. Romanın yazarı Alessandro Baricco'da bu sürecin bir parçası olur, Şafakta Üç Kez isimli bir kitabı yayımlar ve kitabın girişinde bu süreçten bahseder:

> "Yazdığım son romanım Mr. Gwyn'in bir yerinde Akash Naranyan adında Hint asıllı bir İngiliz'in yazdığı Şafakta Üç Kez başlıklı küçük bir kitaptan söz ediliyor. Gerçekte düş ürünü bir kitap söz konusu ama anlattığı düşsel hikâyelerle, sanılabileceğinin tersine, hiç de önemsiz bir kitap değil.
>
> Gerçekte, hem Mr. Gwyn'e hafif ve belirsiz bir sequel kazandırmak hem de aklımdan geçen bir düşünceyi, sırf hoşuma gittiği için, gerçekleştirmek amacıyla Mr. Gwyn'i bitirince Şafakta Üç Kez'i yazmaya başladım ve çok büyük bir zevk duyarak yaptım bunu.
>
> Şimdi, Şafakta Üç Kez kitapçılarda yerini aldı ve her okurun, Mr. Gwyn'i eline almamış olanların bile okuyabileceği bir kitap olduğunu söylemenin belki de yeridir çünkü bu kitapta bağımsız ve tamamlanmış bir öykü söz konusudur. Yine de ilk bölümde Mr. Gwyn'in vaat ettiği şeyi yerine getiriyor, yani Jasper Gwyn'in ilginç öyküsüne ve özel yeteneğine artı bir bakış sağlıyor."[146]

Jasper Gwyn, kendisi yazma isteğinin yokluğunu da gizleyerek kendisinin bir tür simülakrna dönüşür. Kendisini, kendisinden kopya eder. Klarisa Rode'u ya da Akash Naranyan'ı gerçeğinden daha gerçek bir hale getirmeye çalışır. Yazmıyormuş gibi yapmaz, gerçekten okuru ve kendini yazmadığına inandırır. Portreleri için de aynı durum geçerlidir. Onları bilgisayarda yazar ve sonra bir CDye aktarır. Kopyanın kopyasını üretir:

---

[145] Baricco, **Mr. Gwyn**, ss.154-155.
[146] Alessandro Baricco, **Şafakta Üç Kez**, Çev. Şemsa Gezgin, İstanbul, Can Yayınları, 2014, s.9.

> "Jasper Gwyn portreyi evde, bilgisayarda beş günde yazdı, ara sıra yürüyüş yapmak ya da bir şeyler atıştırmak için dışarı çıkıyordu. Hiç durmadan Frank Sinatra'nın plaklarını dinleyerek çalışıyordu. Bitirdiğini düşündüğünde file'ı bir CD'ye kaydetti ve bir basımcıya götürdü. Oldukça kalın ve çizgili kare kâğıtlar ve siyaha çalan koyu mavi bir mürekkep seçti. […] Uzun uzun düşündükten sonra, bir zamanlar daktilo harflerine kusursuz benzeyen karakterlere sahip bir fontta karar kıldı: 'O' harfinin yuvarlağında çok hafif bir mürekkep lekesi bile vardı."[147]

Portrelerini elde yazmamış olsa bile, öyleymiş gibi görünmesini istemektedir. İnsanlar portrelerini teslim aldıklarında çok duygulanırlar, Jasper Gwyn'in gerçek benliklerini gördüklerini düşünürler. Ancak portreler onların gerçekliklerinden koparak kendisi olarak var olmaktadırlar. Bir hipergerçeklik üretirler, bu yüzden portreler, sahiplerine gerçekten daha gerçek gibi görünmektedirler.

[147] Baricco, **Mr. Gwyn**, s.98.

SONUÇ

Bu çalışmanın amacı, Çağdaş İtalyan edebiyatının önemli isimlerinden biri ve çok yönlü bir yazar olan Alessandro Baricco'nun **Okyanus Deniz**, **Kent** ve **Mr. Gwyn** eserlerine simülakr ve simülasyon kavramlarının yansımalarını incelemekti.

Çalışmanın birinci bölümünde hedeflenen simülakr ve simülasyon kavramlarının tarih boyunca geçirdiği dönüşüm ve bu dönüşüm sırasında, bu kavramları ele alan isimler incelenmiştir. Simülakr ve simülasyon kavramlarının nasıl ve ne şekilde ortaya çıktığı, farklı yüzyıllarda yaşayan birçok isim tarafından nasıl ve hangi sebeplerle incelendiği bu bölümün hedefiydi.

Simülakr ve simülasyon kavramları yoktan var olmamış, tarih boyunca farklı biçimlerden geçerek günümüzde gerçekliğin yitimi anlamı kazanmıştır. İlk alt bölümde Antik Çağ'da simülakr ve simülasyon kavramları incelenirken, Platon'un idealar ve fenomenler dünyası ayrımı ile Aristoteles'in **mimesis** kavramı incelenmiştir. İdeaların kalıcı ve değişmez olduğunu belirtirken Platon, fenomenlerin aldatıcı birer taklit olduklarını belirtir. Sudaki yansıma gibi görüntüleri ise **eidola** olarak adlandıran Platon, bunları fenomenler dünyasındaki şeylerin yansımaları yani kopyanın kopyası olarak kabul etmektedir. Ona göre duyularımızla algıladığımız her şey ideaların birer kopyasıdır. İdealar ve fenomenler dünyası ayrımı "mağara alegorisi" ile temellendirilir. Aristoteles ise taklit kavramından sanat üzerinden bahseder. Aristoteles düşüncesinde sanat bir taklit, bir **mimesis**tir. Ancak Platon'un aksine Aristoteles bu taklitleri zararlı görmez. Bu iki düşünürde sanatın gerçekliği yansıtması üzerinden gördüğümüz simülakr kavramı Roma Cumhuriyeti'nde farklı düşünürler tarafından **figura** olarak adlandırılmıştır. Bu kavram plastik form anlamına gelmektedir. **Figura** kavramını ilk defa simulacra olarak kullanan kişi ise Titus Lucretius'tur.

İkinci alt bölümde ise Orta Çağ'da simülakr ve simülasyon kavramlarına yer verilmiştir. Orta Çağ'a gelindiğinde imgeler kimileri tarafından Tanrı'nın yansıması kabul edilerek benimsenmiş, kimileri tarafından ise şiddetle karşı çıkılmıştır. Francis Bacon'a göre ise idoller (putlar), zihni önyargılarla ve yanılsamalarla meşgul eden şeylerdir ve insan bu putları kırarak zihnini özgür bırakmalıdır. Bacon'a göre bu putlar, "kabile putları", "mağara putları", "çarşı pazar putları" ve "tiyatro putları" olarak

dörde ayırmıştır. Putlar teorisinde yanılsamaların, kopyaların insanı gerçeklikten uzaklaştırması ya da gerçeği görmeyi engellemesi temeli vardır. Özellikle mağara putları gerçeğin görülmesinde engeldir.

18. ve 20. Yüzyıllarda simülakr ve simülasyon kavramlarının incelendikleri üçüncü alt bölümde ise ilk olarak Aydınlanma Çağı'nın önemli düşünürlerinden Immanuel Kant'ın görüşlerine yer verilmiştir. Kant, Platon'un idealar ve fenomenler dünyası düşüncesini devam ettirerek numen ve fenomen ayrımına dikkat çekmiş ve kendisi de bir tür görünür ve duyulur dünya ayrımı sunmuştur. Fikirleriyle simülakr ve simülasyon kavramlarının gelişmesine katkıda bulunan Friedrich Nietzsche ise Kant'ı ve önceki düşünürleri eleştirmiş ve hakikatin insan yapımı olduğunu öne sürmüştür. Bu yüzden onun felsefesine göre hakikati mi yoksa onun bir yansımasını mı bidiğimizden asla emin olamamaktayızdır. 20. Yüzyıla geldiğimizde ise Walter Benjamin sanat eserinin **aura**sını, yani biricikliğini, yitirdiğini ifade etmiştir. Çünkü ona göre bir sanat eseri her zaman yeniden üretilebilirdir. Bu da sanat eserinin kopyalanarak birden çok kez oluşturulmasının sebebidir, artık eşsiz bir varoluşun yerini simülakrlar almış ve bu simülakrlar da simülasyonları üretmiştir. Teknik kopya sanat eserinin aurasını yok ederken bu süreci bir gösteriye dönüştürmektedir. Sanat eseri bu gösteri yüzünden tarih boyunca sahip olduğu ritüellik ve gelenekselliken koparak biricikliğini, aurasını kaybeder. Kitle iletişim araçlarının da yaygınlaşması bu süreci hızlandırmıştır. Örneğin fotoğrafın ortaya çıkışı, her şeyi fotoğraflama isteğini doğurmuş, bu tüketilen görüntüler ise yeni görüntülere ihtiyaç doğurarak toplumları kitlelere dönüştürmüştür. Bu durum da bir tür simülasyona olanak sağlamıştır. Simülakr ve simülasyon kavramlarının kültür ekseninde verildiği bölümde ise Theodor W. Adorno'nun görüşleri incelenmiştir. Adorno da gerçeklikten sanala doğru koşulan bir dünyada hakikatin bir yanılsamadan ibaret olduğunu vurgulamış ve kitle iletişiminin bu süreçteki rolünden bahsetmiştir. Max Horkeimer ile birlikte yazıkları **Aydınlanmanın Diyalektiği** adlı eserde, **kültür endüstrisi** kavramından bahsetmiştir. Ona göre bu kavram, kitle iletişim araçlarının ortaya çıkardığı kültürün, bu kültüre ait bireyin ve sanatın değişimini anlatmaktadır. Kültür endüstrisi bir bakıma kitle iletişim araçlarının oluşturduğu simülasyondur.

Dördüncü alt başlıkta 20. ve 21. yüzyıllar arasında simülakr ve simülasyon kavramlarının hangi düşünürler tarafından nasıl ele alındığını açıklanmış, günümüzde bu iki kavramın ne ifade ettiği açıklanmaya çalışılmıştır. Günümüzde simülakr ve simülasyon kavramları Jean Baudrillard'ın önemli çalışmaları sayesinde hâla güncelliğini korumaktadır. Baudrillard da kendinden önceki düşünürlerin fikirlerini ve çalışmalarını takip ederek kendi teorisini ortaya atmıştır. Bu iki kavramı toplum, kitle iletişim araçları, çeşitli mekânlar, tüketim alışkanlıkları gibi olgular üzerinden inceleyerek derin bir tahlil sunmuştur. Yaşadığımız çağda tüm nesneler gerçekliklerini yitirerek gerçekliğin ötesine geçtikleri için artık gerçek olup olmadıkları anlaşılamamaktadır. Jean Baudrillard, tıpkı Platon gibi, dünya ve görünüşle uğraşmış ve insan yaşamındaki gerçekliği sorgulamıştır. Baudrillard felsefesinde bu ayrım gerçek-hipergerçek kavramları üzerinden şekillenmiştir. **Simülakrlar ve Simülasyon** kitabı gerçekliğin yitimini en açık şekilde ortaya koyduğu kuramıdır. Baudrillard simülakrları, doğalcı, üretken ve simülasyon simülakrları olmak üzere üçe ayırmıştır. Simülakr ve simülasyon düzenine paralel ilerleyen imgeleri ise derin bir gerçekliğin yansıması, derin bir gerçekliği gizleyen, derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen ve gerçeklikle hiçbir ilgisi bulunmayan, sadece kendinin simülakrı olan imge olarak dörde ayırmıştır. Gerçekliğin yerini bir simülasyon evrenine bıraktığı, artık sadece bir hipergerçeklikten bahsedilebileceğini düşünen Baudrillard'ın fikirleri, günümüzde daha anlaşılır bir hâl almıştır. Simülasyon evreninde hiçbir şeyin kökeni belli değildir, gerçek ile sahte arasındaki fark yok edilmeye çalışılmaktadır. Ve bu evren gerçekten daha gerçektir. Baudrillard, simülasyon düzeninde, **Watergate** skandalından, **Disneyland**, **Beaubourg** gibi mekânlardan, **Amerikadan**, **China Syndrom (Dünyanın Kaderi)** ve **Apocalypse Now (Kıyamet)** gibi filmlerden, **Crash (Çarpışma)** gibi romanlardan bahseder. Tüm bunlarda kurgu gerçekleştirilir ve böylece gerçek kurgusal olur. Disneyland üzerinden yaptığı çözümlemeler bizlere Platon'un mağara alegorisini hatırlatır. Bu tür mekânlar simülasyon çağını en iyi temsil eden unsurlardır. Yine bu dönemde Marc Augé simülakr ve simülasyon kavramlarının mekân algılarımızı da değiştirdiğini öne sürerek yer-değiller kavramını ortaya atmıştır. Böylelikle taklit ve mimesis üzerinden incelemeye başladığımız kavramlar zamanla simülakrlara, sonra simülasyonlara en nihayetinde de yer-değillere dönüşmüştür.

Birinci bölümün son alt başlığında ise diğer başlıklarda verilen kavramsal ve kuramsal tanımlamalardan sonra simülakr ve simülasyon kevramlarının edebiyata nasıl yansıdığının açıklanması hedeflenmiştir. Simülakr ve simülasyondan bahsedildiğinde genellikle akla bilimkurgu ve distopya türleri gelmektedir. Bu hedef doğrultusunda dünya edebiyatından seçilen birkaç önemli eser incelenmiştir. Böylece Amerikan bilimkurgu yazarı Philip K. Dick'in yazmış olduğu **Simülakra** (1994) ve **Sizi İnşa Edebiliriz** (1972), siberpunk akımının öncü ismi William Gibson'ın eseri **Görünmez Dünya** (2007), J.G. Ballard'ın yazmış olduğu ve Baudrillard'ın da inceleme konusu olan **Çarpışma** (1973) ve **Öteki Dünya** (2006), ve son olarak Çağdaş İngiliz edebiyatı yazarlarından Neil Gaiman'ın **Yokyer** (1996) eserleri sırasıyla incelenmiş, simülakr ve simülasyon kavramlarının bu eserlerde nasıl tezahür ettiği ortaya konmuştur. Bölümün sonunda simülakr ve simülasyon kavramlarının farklı edebi türlerde, farklı biçimlerde karşımıza çıkabileceği ve İtalyan edebiyatında bu türlerin çağdaşlarında olduğu kadar yaygın olmadığı belirtilmiştir. Çalışmanın ana konusunu oluşturan eserlerde androidlere, makinelere, bilgisayar programlarına rastlamayız ancak gerçekliği kopyalayan duygulara, mekânlara, mesleklere, uğraşlara rastlarız. Çalışmanın ikinci bölümünde küresel bir yazar olarak Alessandro Baricco'ya, eserlerine, yaşamını ve eserlerini etkileyen durumlara yer verilmiştir. İkinci bölümün ilk alt başlığında Alessandro Baricco'nun yazma biçimini biraz daha iyi anlayabilmek için küresel roman kavramından bahsedilmiştir. Küresel roman kavramını **Weltliteratur** olarak kullanan ilk kişi Goethe'dir. Artık bir ulus edebiyatından bahsedilmesi mümkün değildir, dünya edebiyatının genişlemesinde çevirmenler de elçi görevi görmüşlerdir. Günümüz yazarları da evrensel bir okur kitlesine sahip olmaya çalışmaktadır. Bu kitleye sahip olmanın en kolay yolu ise İngilizce ya da İngilizceye kolay çevirilebilir eserler üretmektir. Yetmişli ve seksenli yıllar İtalyasında da kitap yayımlamak isteyen yazarlar halk tarafından fark edilmeli ve tanınmalı, böylelikle yayıncılara pazar başarısı vaat etmeliydi. Yazarlar kendilerini yıldızlaştırmalıydı ve nitekim Elena Ferrante, Niccolo Ammaniti ve Alessandro Baricco gibi çağdaş yazarlar kitle iletişim araçlarını da arkalarına alarak gündemde kaldılar. Alessandro Baricco, yalnızca yazar kimliğiyle değil çok yönlülüğüyle İtalyan edebiyatında önemli bir yere sahip bir isimdir. Müzik ve seyahat tutkusu küçüklüğünde başlamıştır. 1980'de Gianni Vattimo'nun öğrencisi olarak T. W. Adorno ve Frankfurt

Okulu üzerine yazdığı bir mezuniyet tezi onun edebi görüşünün şekillenmesine büyük katkı sağlamıştır. Bir gazetede müzik eleştirmeni olarak çalışması da yazın hayatını başlatmıştır. 1991'de ilk romanı **Öfke Şatoları**'nı yayımlamasının ardından birçok ödüle layık görülmüş ve bir o kadar da eleştirilmiştir. Dört arkadaşıyla birlikte, İtalya'nın ilk hikâye anlatma teknikleri okulu olan **La Scuola Holden**'ı kurmuştur. **La Stampa** isimli gazetenin kültür köşesinde futbol maçlarından operaya kadar çeşitli konularda köşe yazıları yazmıştır. **Next. Piccolo Libro sulla Globalizzazione e sul Mondo che Verrà (Next. Küreselleşme ve Gelecek Dünya Üzerine Küçük Bir Kitap)** isimli makalesinde ise küreselleşmeyi ele almıştır. Çalışmada bu eseri incelenecek olan eserlere yön vermiş olduğu düşüncesi ile detaylandırılmıştır. Tüm bu bulgular ile Alessandro Baricco'nun eserlerinde isim, mekân, konu seçimlerine değinilmiştir. Amerikan rüyası, caz, boks, Mickey Mouse, Disneyland ve daha birçok unsur Baricco'nun eserlerinde başarıyla sunulmuştur.

Tezin simülakr ve simülasyon kavramlarının **Okyanus Deniz**, **Kent**, ve **Mr. Gwyn** eserlerine yansımalarının incelendiği üçüncü ve son bölümünde ilk alt başlıkta **Okyanus Deniz** eserinin ayrıntılı anlatısına yer verilmiştir. Alessandro Baricco'nun ikinci romanı olan **Okyanus Deniz**, 1993'te yayımlanmıştır. Eserin tanıtılması, geniş bir özetinin sunulması simülakr ve simülasyon kavramlarının, çalışmanın birinci bölümünde verilen eserlere yansımalarından daha farklı bir şekilde gerçeklendiğinin gösterilmesini hedeflemiştir. Eserin tanıtımından sonra ise, simülakr ve simülasyon kavramlarının bu eserde nasıl karşımıza çıktığına değinilmiştir. Bu doğrultuda ilk olarak eserde yer alan yer-değiller açıklanmıştır. Roman karakterlerinin konakladığı Almayer Pansiyonu, Baron Carewall'un toprakları, hepsi birer yer-değil olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanın isminde geçen deniz bile aslında bir yer-değil örneğidir. Roman karakterlerinden biri olan ressam Plasson ise gerçekliği kopyalamaya çalışan ama bunu yaparken gerçekliği gizleyen bir ressamdır, resimlerini boya ile değil deniz suyuyla yapmaktadır.

Simülakr ve simülasyon kavramlarının **Kent** romanına yansımalarının incelendiği ikinci alt başlıkta bir önceki başlığa benzer şekilde anlatı özetlenmiştir. Alessandro Baricco, **Kent** romanını 1999'da yayımlamıştır. Nitekim **Kent**, Baricco'nun en zengin eserlerinin başında gelmektedir. **Western**, boks maçları,

üniversite dersleri ve hocaları, imgeler ve bir kent ile zenginleştirilen bu roman içerisinde fazlasıyla simülakr ve simülasyon öğeleri barındırmaktadır. Romanın dili İtalyanca olmasına rağmen yazarımız orijinal başlığı İngilizce seçmiştir: **City**. Romanı okumaya başlamadan önce akıllara şehirde geçen bir roman okuyacak olmak gelir ve bu romanda şehir ana karakterdir. Ancak Alessandro Baricco, şehri ana karakter hâline getirirken herhangi bir şehir adı vermemektedir. Şehirden bahsetmeden ustalıkla şehrin sokaklarını, imgelerini, binalarını anlatmaktadır. Bunlar romanda karşılaşacağımız karakterlerdir. Bu açıdan şehir bir yer-değil olarak karşımıza çıkmıştır. Ana karakterlerden Shatzy Shell'in yaptığı western de **Closingtown** isimli bir kasabada geçmektedir. Bu kasaba bize yine bir yer-değil örneği sunarken bir yandan da Batı simülakr olarak şekillenmiştir. Tüm bu doğrultularda akıllara Amerika'yı getiren bu iki mekân Jean Baudrillard'ın düşünceleriyle açıklanmaya çalışılmıştır. Romanda sunulan ideal ev fuarı, zayıf mekân gibi verilerle de bu düşünceler pekiştirilmiştir. **Kent**'te önemli bir diğer unsur ise **fast-food** restoranıdır. Günümüz toplumunun tüketim alışkanlıklarını şekillendiren başlıca fast-food restoranları, romanda sunulan Amerikan rüyasını da kuvvetlendirmiştir. Bu kavramın açıklanabilmesi için George Ritzer'ın görüşlerine yer verilmiş, **McDonaldlaşma**'nın romana ve hayatımıza nasıl yansıdığı incelenmiştir. Simülakr ve simülasyon kavramları ise çoğunlukla romandaki profesörlerin verdikleri derslerde karşımıza çıkmış ve bu doğrultuda ele alınmıştır. Örneğin Claude Monet'nin **Nilüferler** eserinden bahsedilen derste, dersin profesörü bu tabloların fotoğraflanmasından bahsetmiş bu da çalışmanın ilk bölümünde incelenen Walter Benjamin ve T.W. Adorno'nun sanatla ilgili görüşleriyle açıklanmıştır. Baudrillard'ın da bu konudaki görüşlerine yer vererek sanat-simülakr-simülasyon ilişkisi incelenmiştir. Yine aynı profesör tarafından yazılan bir deneme ise Jean Baudrillard'ın simülakr ve simülasyonların dönüşümü ile ilgili görüşleriyle desteklenmiştir. Çalışmanın hem ilk hem de ikinci bölümünde bahsedilen Disney konusu ise bu bölümde karakterlerden birinin masasında duran Walt Disney fotoğrafı ile yeniden gündeme gelmiş, daha önce verilen bulgular ile açıklanmaya çalışılmıştır.

Bölümün üçüncü ve son alt başlığında incelenen **Mr. Gwyn** 2011 yılında yayımlanmıştır. Yazmak ve yazmamak üzere kurgulanmış bu roman bir yazarın artık yazmayı bırakmak istemesi ancak kendini yazmaktan alıkoyamayıp bu eyleme başka

bir isim vererek kendini kandırmasını konu almaktadır. Kendisine kopyacılık diye bir meslek üreten ana karakterimiz insanların portrelerini çizmeyi değil ancak insanların portrelerini yazmayı amaçlamaktadır. Böylece ana karakterimiz yazma eyleminin yokluğunu gizlemeye çalışarak onun yerine kopyacılığı koymuştur. Bu da akıllara Baudrillard'ın, derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge önermesini getirmiştir. Portreleri yazmak düşüncesi yine sanat ve fotoğraf ekseninde yorumlanmıştır. Portreleri yazmak için ihtiyaç duyulan mekân ise yer-değil kavramı üzerinden incelenmiştir. Portre yazmak için sağlanan döngüsellikten de bahsedilmiştir. Yazmayı bıraktığına inanan ve hepimizi buna inandırmaya çalışan ana karakter Jasper Gwyn farklı isimlerle iki kitap yazmış, böylelikle kendini simüle etmiş, kendisini bir tür simülakra dönüştürmüştür. Bu bölümde de ilk bölümde verilen kuramsal ve kavramsal bilgiler açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu incelemelerden yola çıkarak söylenebilir ki Alessandro Baricco, yaşamının her alanında simülakr ve simülasyon kavramlarından, sanata ve tüketime yansımalarından etkilenmiştir. İncelenen üç eserin konuları birbirinden farklı olsa da ele alınış biçimleri aynıdır. Sanat, tüketim, kültür, mekân gibi konular kendilerini tekrar etmektedir. Baricco da bu konuları irdelemiş, zamanla nasıl değiştiklerini, nasıl ele alındıklarını hem edebi eserlerinde hem de diğer yazılarında ortaya koymuştur. Çalışmanın bir diğer sonucu ise simülakr ve simülasyon kavramlarının ilk bölümde yer verilen eserlere yansımasının Alessandro Baricco'nun incelenen üç eserine yansımalarından farklı oluşudur. Simülakr ve simülasyon kavramlarının sadece bilimkurgu ve distopya eserlerine özgü kavramlar olmadığının kanıtlanması hedeflenmiş, verilen kuramsal ve kavramsal bilgiler eşliğinde yapılan incelemelerle bu hedef gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışmada ortaya çıkan en önemli sonuç şudur: Postmodern ve küresel dünyada artık her şey bir simülasyona, bir gösteriş meselesine, bir gösteriye dönüşmüştür. Bu sebeple, çalışmanın hedefi bu üç eserdeki simülakr ve simülasyon kavramlarını incelemek olmasına rağmen sonuç, çok daha kapsamlı, çok daha derindir. Alessandro Baricco, sırasıyla 1993, 1999 ve 2011 yıllarında yayımladığı, bu çalışmada da incelen üç romanında günümüz kitle iletişim araçlarının, sosyal medyasının, insan ilişkilerinin nereye doğru ilerlediğini öngörmüştür. Eserlerinde de sunmuş olduğu gibi

insanlık artık bu duruma gelmiştir, gerçek ve simülasyon, orijinal ve simülakr arasındaki sınır yok olmuştur. Günlük hayatlar yer-değillerle dolmuştur. Çevremizde algıladığımız durumların gerçekliğini çoğu zaman sorgulamadan bize gösterilmiş, bize verilmiş olana inanarak yaşamaktayızdır. Ve bu gösterilen, verilmiş şeylerin büyük bir çoğunluğunu kopyalar, simülakrlar, simülasyonlar oluşturmaktadır. Bunun en net biçimde karşımıza çıktığı alan da şüphesiz ki sosyal medyadır. Alessandro Baricco, sosyal medyanın henüz bu kadar hayatlarımızın bir parçası olmadığı bir dönemde eserlerinde bunu anlatmaya, çağdaş toplumun gittiği yönü açıklamaya çalışmıştır. Artık her türlü verinin ister doğru ister yanlış ister gerçek ister kopya olsun, gösteriye dönüştürülerek sunulduğu, simülakrlar ve simülasyonla dolu bir çağda yaşamaktayız. Postmodern ve küresel dünyada, simülakr ve simülasyon hâlâ tartışmalı kavramlar iken ve içerisinde bulunduğumuz zamanda şekillenmeye, değişmeye devam etmekte iken sonuçlarının iyi mi kötü mü olduğu bilinememektedir. Alessandro Baricco, eserlerinde bu kavramlara yer vererek edebiyatın da bu sürecin bir parçası haline geldiğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Adanır, Oğuz: **Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler,** İstanbul, Hayal Et Kitap, 2008

Adorno, Theodor W. : "Aşkınsallık Kavramı Üzerine", **Cogito**, Sayı: 41- 42, Çev. Mine Haydaroğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, 56-85.

Adorno, Theodor W.: **Minima Moralia,** Çev. A. Koçak ve A. Doğukan, İstanbul, Metis Yayınları, 2007

Adorno, Theodor W.: "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", Çev. Bülent O. Doğan, **Cogito,** Sayı: 36, 2003, 76-83

Adorno, Theodor W.: **Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi,** Çev. Nihat Ülner, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009

Akarsu, Bedia: **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1988

Akçay, A. Sait: "Auerbach ve "Figura" Kavramı", **Türk Dili**, Sayı: 808, Ankara, Türk Dil Kurumu, Nisan 2019, 62-67

Aristoteles **Poetika**, Çev. Samih Rifat, Can Yayınları, İstanbul, 2021

Artan, E. Çiğdem: "Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda mı?", **Cogito,** Sayı: 52**,** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, 88-100

Augé, Marc: **Yer-değiller: Bir Üst-Modernite Antropolojisine Giriş**, Çev. Ömer Kemal Buhari, İstanbul, İnsan Yayınları, 2021

Baba, Ece Ceylan: "The Evolution of Shopping Center: The Reconstruction of the City Center in the Shopping Mall as Imitation/Simulation",

Proceedings of INTCESS 2017 4th International Conference on Education and Social Sciences, , 6-8 February 2017- Istanbul, ss. 16-22

Bacon, Francis: **Novum Organum,** Ankara, BilgeSu Yayıncılık, 2019

Ballard, J.G.: **Çarpışma**, Çev. Nurgül Demirdöven, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2015

Ballard, J.G: **Öteki Dünya**, Çev. Süha Sertabioğlu, İstanbul, Sel Yayıncılık

Barfield, Owen: **Görünüşleri Kurtarmak**, Çev. Orhan Tuncay, İstanbul, Ketebe Yayınları, 2020

Baricco, Alessandro: **Cari critici ho diritto a una vera stroncatura,** La Repubblica, 1 Marzo, 2006(Çevrimiçi),https://www.repubblica.it/2006/c/sezioni/spettacoli_e_cultura/baricco/baricco/baricco.html , Erişim Tarihi: 12.09.2022

Baricco, Alessandro: **I Barbari. Saggio sulla Mutazione**, Milano, La Feltrinelli, 2012

Baricco, Alessandro **Kent,** Çev. Şemsa Gezgin, İstanbul, Can Yayınları, 2001

Baricco, Alessandro: **L'anima di Hegel e le Mucche di Wisconsin**, Milano, La Feltrinelli, 2013

Baricco, Alessandro: **La storia di Don Giovanni raccontata da Alessandro Baricco**, Roma, Gedi Gruppo Editoriale, 2010

Baricco, Alessandro: **Mr. Gwyn**, Çev. Şemsa Gezgin, İstanbul, Can Yayınları, 2013

Baricco, Aşessandro: **City,** Milano, Feltrinelli, 2013

Baricco, Alessandro: **Next**, Milano, La Feltrinelli, 2015

Baricco, Alessandro: **Okyanus Deniz,** Çev. Şemsa Gezgin, İstanbul, Can Yayınları, 2009

Baricco, Alessandro: **Şafakta Üç Kez**, Çev. Şemsa Gezgin, İstanbul, Can Yayınları, 2014

Baudrillard, Jean: **Amerika**, Çev. Yaşar Avunç, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018

Baudrillard, Jean: **Baştan Çıkarma Üzerine,** Çev.Ayşegül Sönmezay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2021

Baudrillard, Jean: **İmkânsız Takas,** Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018

Baudrillard, Jean: **Kötülüğün Şeffaflığı**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020

Baudrillard, Jean: **Kusursuz Cinayet**, Çev. Necmettin Sevil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019

Baudrillard, Jean: **Neden Her Şey Hala Yok Olup Gitmedi,** Çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2019

Baudrillard, Jean: **Sanat Komplosu,** Çev. E. Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010

Baudrillard, Jean: **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği,** Çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2015

Baudrillard, Jean: **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm,** Çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2016

Baudrillard, Jean: **Simülakrlar ve Simülasyon,** Çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2021.

Baudrillard, Jean: **Tüketim Toplumu,** Çev. Hazal Deliçaylı-Ferda Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013

Bauman, Zygmunt: **Akışkan Modernite**, Çev. Sinan Okan Çavuş, İstanbul, Tellekt, 2023

Bauman, Zygmunt: **Tüketici Hayat**, Çev. Kübra Oğuz, İstanbul, Tellekt, 2023

Benjamin, Walter: **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002

Benjamin, Walter: **Teknik Olarak Yeniden- Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı,** Çev. Gökhan Sarı, İstanbul, Zeplin Kitap, 2015

Casadei, Alberto: **Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo**, Bologna, Il Mulino, 2007

Cevizci, Ahmet: **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayınları, 1999

Cevizci, Ahmet: **İlkçağ Felsefesi Tarihi**, Bursa, Asa Yayınları, 2006

Coletti, Vittorio: **Romanzo Mondo**, Bologna, Il Mulino, 2011

Dağ, Ahmet: **Ölümcül Şiddet,** İstanbul, Külliyat Yayınları, 2011

Debord, Guy: **Gösteri Toplumu**, Çev. Ayşen Ekmekçi & Okşan Taşkent, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2022

Deleuze, Gilles: **Kant Üzerine 4 Ders**, Çev. Ulus Baker, Ankara, Öteki Yayınevi, 2000

Demir, Fethi- Süslü, Nahide Ece: "Küresel Edebiyat Eğilimi Bağlamında Milenyum Sonrası Dönemdeki Nobel Edebiyat Ödülleri", **Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, Cilt: 61, Sayı: 1, 2021, 103-121

Di Bari, Isabella: **L'idea di Letteratura in Alessandro Baricco,** Messina, Kimerik, 2008

Dick, P.K: **Simulakra**, Çev. Kadir Kıvılcımlı, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2015

Dick, P.K: **Sizi İnşa Edebiliriz**, Çev. Gonca Gülbey, İstanbul, Alfa Yayın, 2014

Dini, Rachel: **Walter Benjamin'in Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri,** Çev. Onur Yiğit, İstanbul, Ketebe Yayınları, 2021

Erkman- Akerson, Fatma: **Mimesis'i Okumaya Başlarken**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2015

Folli, Anna: **Intervista ad Alessandro Baricco,** Grazia, 7 Novembre 2011 (Çevrimiçi), https://tlon.it/alessandro-baricco-la-scrittura-e-una-tecnica-artigianale/ , Erişim tarihi: 15.09.2022

Gaiman, Neil: **Yokyer**, Çev. Evrim Öncül, İstanbul, İthaki Yayınları, 2019

Gibson, William: William Gibson, **Görünmez Dünya**, Çev. Mert Süğlün, İstanbul, Artemis Yayınları, 2012

Gökberk, Macit: **Felsefe Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996

Grainer, Jean: **Nietzsche,** Çev. Işık Ergüden, Ankara, Dost Yayınevi, 2014

Gregory, Timothy E.: **Bizans Tarihi**, Çev. Esra Ermert, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016

Gültekil, Tuba- Tokdil, Ezgi: "Francis Bacon'in Putlar Kuramı Betimlemesinde Yeryüzü Sanatı Ve Yoksul Sanatta Söylem Üretimi", **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,** Sayı**:** 52, 2017, 181-194

Habermas, Jürgen: "Mitle Aydınlanmanın Kördüğümü: Max Horkheimer ve Theodor Adorno", Çev. Bülent O. Doğan, **Cogito,** Sayı: 36, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, 85-100

Heidegger, Martin: Nietzsche'nin Platonculuğu Tersine Çevirmesi, Sayı: 25, Çev. Oruç Aruoba**, Cogito**, 2001, 134-141

Jansen, Monica: **Il Dibattito sul Postmoderno in Italia**, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002

Kant, Immanuel: **Seçilmiş Yazılar**, Haz. Ve Çev. Nejat Bozkurt, Bursa, Sentez Yayıncılık, 2015.

Kaya Keha, Mine: "Modern Felsefenin Öncüleri: Descartes ve Bacon'da Yöntem Sorunu", **Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi,** Sayı**:** 56, 2016, 117-132

Kirsch, Adam: **Küresel Roman: 21. Yüzyılda Dünyayı Yazmak**, Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul, VakıfBank Kültür Yayınları, 2019

Krawczyk-Łaskarzewska, Anna: In the Land of Ghost-Signs, or William Gibson's Spook Country, (Çevrimiçi), https://www.academia.edu/5217371/In_the_Land_of_Ghost_signs_or_William_Gibsons_Spook_Country , Erişim Tarihi: 10.08.2023.

Kulak, Önder: **Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kıskacında Kültür,** İstanbul, İthaki Yayınları, 2017

Kuspit, Donald: **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayınları, 2010

Lee, Jung Hye: **Bizans Siyasi ve Sosyal Tarihinde Tasvir Kırıcılık (İkonolazma) Hareketinin**

Başlangıç Dönemi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü, 2004

Lynch, Kevin: **Kent İmgesi,** Çev.İrem Başaran, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2022

Moran, Berna: **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018

Nicewicz, Ewa Magdalena: **Il Caso di Baricco: Nella Trappola del Postmoderno,** (Tesi di Dottorato), Università degli Studi di Padova, 2010

Nicewicz, Ewa: "Nei Labirinti Dello Spazio Cittadino. 'City' Di Alessandro Baricco." **Etudes Romanes De Brno 30**, no. 1 (2009): 159–169,

Nietzsche, Friedrich: **Güç İstenci,** Çev. Nilüfe Epçeli, İstanbul, Say Yayınları, 2010

Nietzsche, Friedrich: **Putların Alacakaranlığı,** Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2021

Nietzsche, Friedrich: **Şen Bilim,** Çev. Ahmet İnam, İstanbul, Say Yayınları, 2011

Ostrogorsky, Georg: **Bizans Devleti Tarihi**, Çev. Fikret Işıltan, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1991

Öztürk, Ümit: "Eleştirel Felsefesi Bağlamında Kant'ın "Transendental Estetik"i", **Kaygı Dergisi**, Sayı: 20, 2013, 41-63.

Pasti, Daniela: **Le Passioni di Pickwick. Intervista ad Alessandro Baricco**, La Republica, 27.07.1994, (Çevrimiçi), https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivi

o/repubblica/1994/07/27/le-passioni-di-pickwick.html , Erişim Tarihi: 07.04.2022

Perniola, Mario: "La Società Dei Simulacri", **Agalma Rivista**, Vol. 20-21, Aprile 2011

Perniola, Mario: **Sanat ve Gölgesi- Sanattan Geriye Ne Kaldı?**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015

Platon: **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016

Platon: **Sofist**, Çev. Furkan Akderin, İstanbul, Say Yayınları, 2016

Rita, Irina: "Representations of London in Neil Gaiman's Neverwhere", **University of Bucharest Review: Literary and Cultural Studies,** Series. 6., 2016, 104-112

Ritzer, George **Toplumun McDonaldlaşması**, Çev. Alın Emre Pilgir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2022

Roberts, S. Mark: "From the Arcades to Hyperreality: Benjamin and Baudrillard", **International journal of Baudrillard studies**., Vol. 5, No. 1, 2008, s.7, (Çevrimiçi), https://baudrillardstudies.ubishops.ca/from-the-arcades-to-hyperreality-benjamin-and-baudrillard/ ,14.05.2022.

Rush, Kay: **Intervista Alessandro Baricco (parte 4) 05:00, 06:00,** (Çevrimiçi), https://www.youtube.com/watch?v=M9pmpi2Aj_E , Erişim Tarihi: 13.09.2022