

90'lı Yılların İtalya'sında 'İkincil Gerçeklik'lerin Yazıdaki Özgün Yeniden Üretimleri: Aldo Nove, Enrico Brizzi

Nükhet Polat*

Abstract

*This paper aims to investigate the multilateral ties established among the literary practices and the universe of the images and signs which are produced and reproduced by the contemporary mass-media during the era of 1990's Italy. Within this scope, selected works of two young writers of the generation of the new italian narrative of the 90's that made their debut works, Aldo Nove (1967 -) and Enrico Brizzi (1974 -) will be analyzed. Accordingly, selected text passages from Aldo Nove's micro story book **Superwoobinda** (1998) and Enrico Brizzi's adult/adolescent novel **Jack Frusciante è uscito dal gruppo** will be analyzed under the guide of following question: How are the audio-visual media products, which fundamentally are not based on script, functionalized, in both thematic and structural planes through literary texts, also reflective forms of perceptions and ways of life of our multi-medial era.*

Keywords: 90's, the new italian narrative, mass media, intermediality, mechanic reproduction and postmodern esthetic, Aldo Nove, Enrico Brizzi.

Ütopya gerçekleşti; tüm ütopyalar gerçekleştiği halde tuhaf bir şekilde, sanki gerçekleşmemişler gibi yaşamayı sürdürmek gerekiyor. Ama madem bu ütopyalar gerçekleşti ve bunları gerçekleştirme umudunu artık taşıyamayacaksak, yapabileceğimiz tek şey, bitip tükenmez simülasyonlar içinde onları hiper-gerçekleştirmektir. Çoktan arkamızda bıraktığımız, ama yine de bir tür kaçınılmaz umursamazlık içinde yeniden üretmemiz gereken ideal, düş, görüntü ve hayalleri sonsuz biçimde çoğaltarak yaşıyoruz.

Jean Baudrillard

Kültürel yaşantıların estetik düzlemlerdeki izdüşümlerinden biri olarak tanımlayabileceğimiz yazınsal metinler, farklı amaçlarla kaleme alınsa da, açık veya örtük, içinde üretildiği toplumun, toplumsal yaşantının izlerini barındırır. Böylesi bir bakıştan hareketle üretilen her metni, içinde evrildiği toplumsal ve kültürel süreçlerin bir tezahürü olarak okumak olasıdır. Bugün içinde soluk aldığımız dünyaya baktığımızda, giderek artan bir oranda kitle iletişim araçlarının oluşturduğu sonsuz ağın, diğer adıyla 'medya'nın, tüm yaşam alanlarımızda özellikle etken bir konumda olduğunu söyleyebiliriz. 15. yüzyılda matbaanın Avrupa'da kullanımıyla başlayan bu süreç, 19. yüzyıl sonunda radyo ve sinema gibi kitle iletişim araçlarının icadıyla farklı bir boyuta ulaşmış, 20. yüzyılda televizyon, internet gibi buluşlarla sürmüş ve bu sürecin bir uzantısı olarak görsellik ile işitselliğin elektronik ortamda birleştirildiği yeni algılama biçimlerine yol açmıştır. 20. yüzyılın başlarından günümüze dek uzanan süreçte, medya evreninin yaşam alanlarımız üzerindeki bu nüfuzu, medya kuramcıları tarafından farklı boyutlarda tartışılmıştır. Bu çerçevede medya kuramcılarının öncülerinden sayılan Marshall McLuhan *Gutenberg Galaksisi* (1962) başlıklı çalışmasında, çoklu matbaa kullanımıyla başlangıcını bulan basım devrimini ve bunun bir uzantısı olarak 20. yüzyılı imleyen "elektronik devrimi", toplumsal ve kültürel boyutlarıyla ele alır (McLuhan 2001). McLuhan, çalışmalarında bilginin kaydedilerek aktarıldığı "medium"un (aracın), o kültürün yapılanmasında, şekillenmesinde başat bir konumda olduğunu saptamıştır. McLuhan, bunun ötesinde "the medium is the message" sözleriyle, kendi kendinin mesajını ileten iletişim aracına vurgu yaparak anlamın, iletildiği iletişim aracı tarafından "yutulduğunu" ifade etmiştir (Aktaran: Baudrillard 2005: 120-121). İlerleyen yıllarda ise Jean Baudrillard bir adım ötesine uzanarak içinde yaşadığımız kitle iletişim çağında anlamın ve onun uzantısı olan 'gerçekliğin' yerini "simülakrların ve simülasyonların" aldığını söyleyecektir (Baudrillard 2005: 15). Baudrillard bu çerçevede kitle iletişim araçlarıyla dolaşıma sokulan imge ve göstergelerin, salt kendilerine göndermede bulunduğu, 'gerçeklerin' bu düzlemde üretildiği "hipergerçek" bir çağdan söz etmektedir.

Bugün baktığımızda, özellikle sinema, televizyon, internet gibi kitle iletişim araçlarıyla çoğaltılarak gündelik hayatımızın imgelemine yerleşen sonsuz sayıda imge ve göstergeden söz edebiliriz. Yaşantılarımızın bu denli içinde yer alan medya galaksisi, giderek hızlanan ritmi ve görsel-işitsel uzamda yarattığı eşzamanlılıkla, kimi zaman dil(ler)imizde ve dış dünyayı algılama

* Araş.Gör., İstanbul Üniversitesi, İtalyan Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

biçimlerimizde de belirleyici bir etken olabilmektedir. Bu doğrultuda medya söz konusu olduğunda, gündelik yaşantılarımızın içinde yer alan, ‘doğallaşmış’ bir unsurdan söz edilebilmektedir.

Yaşam alanlarımızda böylesi bir konuma sahip medya galaksisinin izlerine, kültürel yaşantıların kesişim noktalarında filizlenen yazın dünyasında da rastlamanın kaçınılmaz olduğu söylenebilir. Bu çerçeveden yakın geçmişimizde İtalyan yazınında üretilen kimi metinler, ilgi çekici birer örnek olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda ‘çoksesli’ 90’lı yılların genç kalemlerinden sayılan Aldo Nove¹ ve Enrico Brizzi dikkate değer üretimlerde bulunmuşlardır. Bu nedenle, bu çalışmada söz konusu yazarların yazınsal düzlemde medya evreniyle kurdukları çok yönlü ilişkilerin izi sürülecektir. Bu doğrultuda yazarların yakından incelenmesi hedeflenen yapıtlarında, kurgusal ve tematik düzlemlerde medyanın hangi şekillerde işlevselleştirildiği incelenecektir.

İtalya’da 90’lı Yıllar: “Saldırgan” ve “Sınırları İhlal Eden” Bir Yazının Doğuşu

90’lı yılların İtalya’sında gerçekleşen yazınsal üretilere bakıldığında, varlık alanlarını geleneksel yazın estetiğinin oldukça dışında bulmuş olan çok sayıda çalışma dikkat çeker.² O dönemde Aldo Nove, Enrico Brizzi, Niccolò Ammaniti, Isabella Santacroce, Tiziano Scarpa gibi pek çok genç yazar, önceki

¹ Gerçek adı Antonello Satta Centanin olan 1967 Varese doğumlu yazar, Aldo Nove rumuzunu ilk olarak 1996’da yayımlanan *Woobinda* kitabıyla kullanmıştır. Aldo Nove (“Aldo 9” olarak da yazılmaktadır) bu rumuzunu seçerken, 1945 yılında faşizm karşıtı Torinolu bir gruba saldırı emri olarak radyo aracılığıyla iletilen “Aldo dice 26x1” parolasından esinlenmiştir. 2+6+1, dokuz, yani İtalyanca “nove” eder (Senardi 2005: 13). Nove, *Woobinda*’yla geniş bir okur kitlesine ulaşmadan önce kendi ismiyle çok sayıda şiir yayımlamıştır.

² Özellikle 1996 yılında yayın piyasası açısından bir dönüm noktasını imleyen kimi yapıtlar şöyle sıralanabilir: Mart ayında büyük bir yayınevi olan Mondadori, Niccolò Ammaniti’nin *Fango* isimli öykü kitabını yayımlar. Nisan ayında Aldo Nove’nin *Woobinda* isimli öykü kitabı Castelvaccchi Yayınevi tarafından piyasaya sürülür. Einaudi Yayınevi, Eylül ayında Isabella Santacroce’nin *Destroy* adlı romanını piyasaya sürer. 1996’nın Kasım ayında, ‘çıkışını’ 1994’te *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* ile gerçekleştirmiş olan Enrico Brizzi’nin *Bastogne*’si Baldini & Castoldi Yayınevi tarafından yayımlanır. Yine 1996 yılında, Einaudi Yayınevi’nin “Stile Libero” yayın dizisinde çok ses getiren bir antoloji yayımlanır: *Gioventù cannibale. La prima antologia dell’orrore estremo* (Yamyam Gençliği. Aşırı Uçlardaki Dehşetin Antolojisi).

yıllarda yayımlanan yapıtlarda pek rastlanmayan izlek ve kurgularla dokudukları metinleriyle gerek İtalyan yazın çevresinde gerekse medya dünyasında pek çok tartışmaya sebep olmuştur (La Porta 2003: 260-266; Mondello 2007: 65-77). Bu tartışmaların sebebi, Nove, Brizzi, Ammaniti gibi yazarların, metinlerini akla gelebilecek her türlü - estetik, etik – sınırın ötesine uzanarak üretmiş olmalarında yatar. Söz konusu metinler, ‘yüksek’ ve ‘aşağı’ kültürün iç içe geçerek melezeleştiği, kışkırtıcı bir estetikle üretilmiştir. Filippo La Porta’nın “postanlatisal” olarak tanımladığı (La Porta 2003: 267) 90’lı yıllarda genç yazarlar, metinlerini üretme aşamasında popüler kültürün gösterge ve imgelerinden, pornografiden, çizgi romandan, B-tipi sinemadan³, ‘trash tv’den⁴, video klipten, markalar evreninden beslenmiş, dahası bu unsurların yapıtlarında kurucu öğeliğe terfi etmelerini sağlamışlardır.⁵ Bu bağlamda

³ B-tipi sinema veya B-tipi film kategorisi, düşük bütçeyle çekilen ve ağırlıklı olarak aksiyon, gerilim, korku gibi film türlerini tanımlamak için kullanılmaktadır.

⁴ İtalya’da da dolaşımda olan İngilizce kökenli bu kavram, televizyonda yayınlanan sabah kuşağı programları, eğlence programları, yarışma programları, canlı yayınlar ve talk şovlar gibi izleyiciyi eğlendirmeye ve tüketime yönelik yayınlara işaret eder.

⁵ 90 kuşağı yazarlarının İtalyan kamuoyunda yaratmış olduğu etki diğer taraftan yayınevlerinin pazarlama stratejilerinin bir sonucu olarak da yorumlanmıştır. Bu bağlamda Elisabetta Mondello, o dönemde Einaudi başta olmak üzere İtalya’nın önde gelen yayınevlerinin, yayınevi piyasasını canlandırmak için söz konusu yazarları medya organlarından da faydalanarak birer ‘marka’ olarak piyasaya sürdüğünü ifade eder (Mondello 2004: 33). Söz konusu girişimin bir uzantısı olarak o dönemde ürün veren pek çok genç yazar, metinlerinde tırmandırılarak zirvede çarpıştırılan şiddet ve ironi öğelerinden dolayı Amerikalı yönetmen Quentin Tarantino’nun *Pulp Fiction* (1994) filmi referans alınarak “pulp yazar” olarak etiketlenmiştir (Mondello 2007; Rajewsky 2003). Bu anlamda yazarların yayınevlerinin de girişimleriyle geniş kitlelere ulaşmaları ve kamuoyunda yazar kimlikleriyle tanınmaları, medyanın günümüzde sahip olduğu etki alanına da bir örnek olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda Gian Paolo Renello da genç yazarların yayınevlerinin reklam stratejilerinin bir uzantısı olarak röportajlar ve sansasyonel kitap tanıtımları gibi etkinliklerle öncelikle medyatik birer fenomen gibi ortaya çıkmış olmalarından söz eder (Renello 2001). Isabella Santacroce’nin 13.07.2007 tarihinde Roma’daki bir kitapevinde romanı *V.M.18*’i sıra dışı bir şekilde tanıtması buna ilginç bir örnektir. Santacroce, burada müzisyen Klaus Nomi’nin “Cold Song” isimli parçasının eşliğinde görsel bir şov sergiler. Söz konusu tanıtımın yanı sıra yazarların katıldıkları televizyon şovlarına ve bazı röportajlara internetten ulaşıyor olması ise, bilgi/iletişim/pazarlama teknolojilerinin günümüzde varmış olduğu olanakların sınırsızlığına bir göstergedir. Günümüz iletişim teknolojisinin sınırsız boyutlara ulaşmasını sağlayan bir araç olarak internet, çok yüksek bir pazarlama payına sahiptir.

90'ların anlatı metinleri çoğu zaman yazın eleştirmenleri tarafından “saldırgan ve sınırları ihlal eden bir anlatı yazını” (“una narrativa aggressiva e trasgressiva”) olarak betimlenmiştir (Mondello 2007: 23). Söz konusu saldırganlık, metinlerde ele alınan izleklerin yanı sıra bu metinleri kuran dilsel düzleme de işaret eder niteliktedir. Genç yazarlar, metinlerinde şiddet ögesini uçlara tırmandırarak zirvede ironiyle çarpıtmış ve böylelikle groteske uzanmışlardır. “Trasgressività” kavramı ise, estetik değerlerin yer yer saldırgan bir deneysellik ile ihlal edilmesine işaret etmektedir. Mondello bu bağlamda “normalleştirilmiş” bir deneysellikten söz eder (Mondello 2004: 8). Buradaki “normalleştirilmiş” sözcüğüyle işaret ettiği, günümüz kitlesel tüketimini odağına almış, doğrudan gündelik yaşamı ilgilendiren malzemelerden beslenen bir deneyselliktir.

Aldo Grasso, 90 kuşağı metinlerinde gözlemlenen “sınır ihlalciliğini”, (trasgressività), aynı zamanda içinde yaşadığımız gerçekliği meydana getiren birbirinden farklı dilsel ve çoklu kültürel formlardan beslenerek edebiyat kanonunu oluşturan sınırların ötesine geçme eğilimi olarak tanımlar (Grasso 2001: 709). Grasso, yazın eleştirmeni Marino Sinibaldi’yi referans alarak bu eğilimi aynı zamanda postmodern deneyime özgü “hızlılığa” (velocità) ve “yataylığa” (orizzontalità) ilişkin bir mimesis arayışının tezahürü olarak yorumlar (Grasso 2001: 709). Sinibaldi, günümüz dünyasının çehresini oluşturan çoklu medya ve “eşzamanlılık” (simultaneità) çağında yaşadıklarımıza, gördüklerimize, yazdıklarımıza ve okuduklarımıza ilişkin deneyimleme biçimlerinin bir dönüşüme uğradığını vurgular. Sinibaldi, bu yeni çağı ve onun tezahürü olan yazını alımlayabilmek için gereksinim duyulan anahtar kavramlar olarak “hızlılığı” ve “yataylığı” önermiştir. Bu anahtar kavramlardan “hızlılık”, metin içi ve metin dışı olmak üzere iki düzlemi imler. “Hızlılık”, bir yandan sanatsal ürünlerin gerçekleştirilme/üretim ve tüketim sürecindeki aşırı hızı tanımlarken, aynı zamanda metinlerin içsel ritmine ve diline yönelik bir betimlemedir. “Yataylık” ise, yazılı ve görsel metinlere yönelik, tarihsel veya bireysel/kolektif psikolojik derinliklere odaklanılan okuma biçimlerinin geride bırakılarak metinleri “yatay bir okumayla; analog, çağdaş, daha önce görülüş olanla” birleştirmeyi öngören bir okuma biçimini işaret eder (Sinibaldi 1997: 20-21).

İtalya’da 90 kuşağı yazarlarının metinleri, Sinibaldi’nin de işaret ettiği postmodern durumun bir uzantısı olan yazınsal üretimlerin içinde yer

almaktadır. Modernist yapıtlardaki derinlik deneyiminin aksi yönünde, postmodern metinlerde özgün ve biricik üretimlerin olanaksızlığı kabul edilmiş ve bu doğrultuda alıntılama, epigraf kullanımı, anırtırma, parodi, pastiş, taklit, kolaj gibi tekniklerle zamansal çizgiselliğin kırılarak metnin yatay yüzeyinde toplandığı metinlerarası kurgular meydana gelmiştir. Ancak 90’lı yıllarda, postmodern yazının başat özelliği sayılan metinlerarasılığa bir halka daha eklenir ve medyaların yoğun olarak yazınla etkileşime girmesiyle genç kuşak yazarların metinleri, görsel işitsel kitle iletişim araçlarının merkeze alındığı ‘medyalararası’ bir oyun alanına dönüşür. Irina Rajewsky’nin farklı medyalar ve onların ürünleri arasındaki ilişkiler olarak tanımladığı medyalararasılık, 90’lı yıllarda genç İtalyan yazarlar tarafından kaleme alınmış metinlerin temel özelliği olarak karşımıza çıkar (Rajewsky 2003: 35). Bu bağlamda Rajewsky, İtalya’da 90’lı yıllardaki yazınsal üretimlerin postmodern yazın paradigmasında gerçekleşen bir değişime işaret ettiğini söyler (Rajewsky 2003: 386). Rajewsky, dünya yazınında olduğu gibi İtalyan yazınında da, daha önceki yıllarda sinema başta olmak üzere farklı kitle iletişim araçlarının yazınsal metinlerin tematik ve/veya kurgusal düzlemlerinde işlevselleştirildiğini ifade eder (Rajewsky 2003: 386). Bu bağlamda 80’li yıllarda “giovani scrittori” olarak anılan Andrea de Carlo, Antonio Tabucchi gibi yazarların yapıtlarını örnek gösteren Rajewsky, söz konusu yazarların, kimi metinlerinde kurgusal düzlemde özellikle sinemaya özgü anlatı tekniklerini devraldıklarını ifade eder. Tematik düzlemde ise görsel işitsel araçlar tarafından üretilen imgelerin, ‘gerçeklik sorunsalı’ açısından ele alındığını saptar. Bu çerçevede, Tabucchi ve de Carlo, Baudrillard’ın da öne sürmüş olduğu gibi, medyanın gündelik yaşantıya yoğun nüfuzuyla ortaya çıktığı ifade edilen gerçeklik yitimini, eleştirel bir bakışla sorunsallaştırmıştır. Bu eleştirel bakış, ağırlıklı olarak gerçekliğin içinde yer alan ‘ikincil gerçekliğe’ ve bu ikisini birbirinden ayıran sınırlara yapılan vurguyla ifadesini bulmuştur.

90’lı yılların anlatı metinlerinde ise, gerçeklik ve medya tarafından üretilen ‘ikincil gerçeklik’ daha farklı şekillerde ele alınmış ve çoğu zaman bu ikisini birbirinden ayıran sınırlar ortadan kalkmıştır. Rajewsky’nin üçüncü kuşak postmodern İtalyan yazarları olarak tanımladığı⁶, aralarında Aldo Nove’nin ve Enrico Brizzi’nin bulunduğu 90 kuşağı yazarlar, metinlerinde

⁶ Rajewsky, Italo Calvino ve Umberto Eco gibi yazarları birinci kuşak, Andrea de Carlo ve Antonio Tabucchi gibi 80’li yıllarda üretim veren yazarları ikinci kuşak postmodern yazının kalemleri olarak tanımlar.

medya tarafından üretilmiş gerçekliklerle, önceki kuşak yazarlara oranla daha oyunsu bir ilişki kurmuştur. Ancak bu oyunsu yaklaşım, postmodern yazın eleştirisinde sıkça öne sürüldüğü gibi anlamsal veya estetik düzlemde bir derinlik/nitelik yitimi olarak anlaşılmamalıdır.

İlk metinlerini bu yıllarda kaleme alan genç yazarlar, önceki kuşak yazarlara oranla daha yoğun olarak görsel-işitsel medyalarla yetişmiştir. (Rajewsky 2003: 201). 90'lı yılların anlatı metinlerinde kurulan medyalararası coğrafyalarda sinema tek referans alanı değildir. Söz konusu yılların yazınsal arşivine, sinemanın yanı sıra müzik, internet, televizyon ve onun aracılığıyla sunulan standart kalıp ve klişelerle kurgulanan eğlence programları ve reklamlar da dâhil edilir. Yazarların oyunsu yaklaşımı farklı ve yeni form arayışlarının bir uzantısı olarak karşımıza çıkarken, bunun yanında kimi zaman eleştirel bir bakışı da içinde barındırır. Bu eleştirel bakışa çoğu zaman zirveye taşınan kışkırtıcı ve ironik bir anlatım eşlik eder. Bu pencereden bakıldığında, Aldo Nove'nin *Superwoobinda* adlı öykü derlemesi, 'ikincil gerçeklik' düzlemlerinde oynanan, sınırları zorlayan kışkırtıcı ve ironik bir yazınsal oyuna sıra dışı bir örnek oluşturmaktadır.

***Superwoobinda* ya da Aldo Nove'den Televizyon Ürünü Cinnat Öyküleri**

Günümüz tüketim odaklı yaşam biçimlerinin oluşumunda bir etken olarak tanımlanabilecek televizyon ve reklamlar evrenini kendi 'silahlarıyla' eleştirmek olası mı sorusuna, Aldo Nove'nin *Superwoobinda*'sı⁷ (Nove 1998), bol kana bulanmış ironik bir yanıt olabilir.⁸ On ana başlık altında toplanmış 52 mikro öyküden oluşan bu kitapta, televizyon dünyasının, reklamlar ve markalar

⁷ Nove'nin geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan bu kitabı ilk olarak 1996 yılında Castelvechi Yayınevi tarafından *Woobinda e altre storie senza lieta fine* (Woobinda ve Mutlu Sonla Bitmeyen Başka Öyküler) başlığıyla yayımlanmıştır. *Woobinda*, 1960'lı yıllarda geniş bir izleyici kitlesi olan Avustralya yapımı bir televizyon dizisinin ismidir. Nove, daha sonra kitabına yeni öyküler eklemiş ve kitap 1998 yılında daha büyük bir Yayınevi olan Einaudi tarafından *Superwoobinda* ismiyle yayımlanmıştır.

⁸ Elisabetta Mondello, Nove'nin medya endüstrisine yönelik kışkırtıcı bir taşlama olarak değerlendirilebilecek bu kitabının kısa sürede ulaştığı üne ilişkin dikkate değer bir saptamada bulunmuştur. Mondello'nun ifadesiyle meta endüstrisinin ağlarının kapsadığı alan öylesine geniştir ki, Nove'ninki gibi "sistem karşıtı" yapıtları dahi bünyesine katabilmekte ve tüketilebilir bir ürüne dönüştürebilmektedir. (Mondello 2004: 12)

evreninin yarattığı farklı algılama biçimleri ve alışkanlıkları, satirik bir anlatımla aşırı uçlara tırmandırılır.⁹ Nove'nin bu yapıtında kimliklerin tüketim nesneleri üzerinden inşa edildiği, metaların 'biricik' arzu ve haz nesnelere dönüştüğü bir evrenin yazınsal düzlemdeki grotesk yansımasına tanıklık ederiz. *Superwoobinda* okuru, son model titreşimli cep telefonunu cinsel haz nesnesi olarak kullanan kadımlarla ("Vibravoll"), bir kez olsun televizyonda görünmek için hiçbir yoldan sakınmayan kişilerle ("Complotto di famiglia" - "Aile Komplosu") tanışır. Sınırlarının en uç seviyelere dek zorlandığı bu eylemlerin eşlikçisi çoğu zaman ironi ögesidir.

Nove'nin kurduğu bu kozmosun başkışısı ise öykülerde karşımıza çıkan grotesk öykü figürleri değil, çağımızın en yaygın medya aygıtı olan televizyon ve bu beyaz camın dolaşıma soktuğu içeriklerdir. Televizyon, burada hem metnin tematiğini oluşturan hem de dilsel ritmi belirleyen temel öge olarak karşımıza çıkar. Bu televizyon evreni ise, İtalya'da 80'li yıllarda Umberto Eco tarafından bir neolojizm olarak dolaşıma sokulan "neotelevisione"dir (Aktaran: Rajewsky 2003: 318). İtalya'da 70'li ve 80'li yıllarda özel televizyon kanallarının sayısında büyük bir artışın gerçekleşmesiyle, devletin yayım kuruluşu olan RAI'nın izleyici kitlesinde bir azalma meydana gelmiştir. "Neotelevisione" kavramı, RAI'nın yitirdiği izleyici kitlesini geri kazanmak için eğitimci çizgisinden saparak, sanat ve kültür yayınlarını azalttığı ve bunun yerine izleyiciyi eğlendirmeye yönelik, hafif eğlence programlarına ağırlık verdiği "yeni televizyon" dönemine işaret eder. Günümüzde de tüm dünya televizyonlarında benzer kurgulara rastlayabileceğimiz bu "yeni" yayım dönemi, ağırlıklı olarak talk şovları, giderek magazin niteliği kazanan haber programlarını, tartışma programlarını ve seyircinin de katılımını olanaklı kılan interaktif programları barındırır. *Superwoobinda* okuru, İtalyan "neotelevisione" döneminin 'başyapıtları' arasında sayılan "Non è la Rai"¹⁰, "I fatti vostri"¹¹ gibi programların yanı sıra medya ağının bir uzantısı olan reklamlar ve markalar evreniyle de karşılaşır.

⁹ Öykülerin kısıklıkları nedeniyle Nove mikro öykü terimini uygun görmüş ve sözkonusu terim yazın eleştirisinde de kabul görmüştür (karş. Rajewsky 2003: 334).

¹⁰ Eğlence programı.

¹¹ Halktan insanların konuk olup kendi sorunlarını dile getirdikleri, sabah kuşağında yayınlanan tartışma programı.

Nove'nin mikro öyküleri, hayatla kurdukları tek bağı beyaz camdan ibaret olduğu, her öyküde değişen ama metnin bütününe bakıldığında 'aynılaşmış' figürlerin ağzından aktarılır. Okurla öykü figürleri arasında bir köprü oluşturacak bir anlatıcının bulunmadığı anlatılarda okur, çoğu zaman figürlerin 'ani' itiraflarıyla karşı karşıya kalır. Öyküler ağırlıklı olarak, söz konusu televizyon ve reklamlar dünyasında sıkışıp kalmış hastalıklı öykü figürlerinin 'hafif' bir dille 'ağır' şiddet eylemlerini veya sapkınlıklarını parçalı bir dil aracılığıyla okurla paylaşması üzerine kuruludur. Öykü kişileri tarafından gündelik yaşantının doğal bir uzantısıymışçasına aktarılan bu şiddet ve sapkınlık eylemleri, aşırı uçlara taşınarak sanal bir boyuta ulaşır.

Nove'nin sanal kanlara bulduğu bu yazınsal oyununda televizyon ögesi, tematik bir unsur olmanın yanı sıra metnin kurgusunda ve dilinde de kurucu bir öge olarak işlevselleştirilmiştir. İletişim çağı olarak da adlandırılan çağımızda dilin iletişim işlevini yitirdiği bir alana işaret eden *Superwoobinda* kitabındaki öykü figürlerinin konuştuğu dil de bu işleve sahip değildir artık; onların dili tıpkı kişilerin eylemleri gibi hastalıklıdır. Biricik yaşam alanları televizyon makinesinin karşısındaki koltuk olan öykü kişilerinin sözcük dağarcığı kısıtlıdır. Fulvio Senardi'nin deyişiyle "standardize edilmiş" ve "sakatlanmış" bir İtalyanca konuşan *Superwoobinda* "figüranları" çoğu yerde virgülsüz ve noktasız, takıntılı yinelemelerin bulunduğu bir konuşma seline kapılır (Senardi 2005: 36-37). Es verilmeyen bu konuşmalar, genellikle paratakslardan oluşmuştur. Kimi yerde sadece virgülle birbirine eklenmiş anlam öbekleri sıralanmıştır. Anlam öbekleri arasındaki geçişlerde noktalama işaretlerinin seyrek kullanımı, bir konuşma selini andıran bir yapı oluşturur ve aynı zamanda anlam düzleminde kopukluklar meydana getirir. Çoğu zaman kişilerin konuşma sellerine reklam sloganlarının ya da televizyondaki yayın akışını çağrıştıran konuşma kalıpları eklenmiştir:

[...] kimse Gianni'min cep telefonunda söylediklerini fark etmedi, 1 583 000 liralık bir Ericsson EH237.
Kocamın cep telefonunun 199 hafızası ve altı otomatik tekrar arama fonksiyonu var. (Nove 1998: 18)*

Öyküler, alışıldık anlamda bir başlangıca ve sona sahip değildir. 'Sansasyonel' itiraflarla başlayan öykülerin çoğu, tümcenin yarısında kesiliverir: "İçlerine Pure & Vegetal boca ettim, şunu anlamalıydılar ki t" (Nove 1998: 9). Tümcenin ortasında kesilmeyen öykülerde de, semantik açıdan bir

finalin olmaması, aniden başlayıp aniden yarıda kesiliveren 52 mikro öyküden söz edilmesini olanaklı kılar. Bu yapı, noktalama işaretlerinin sıra dışı kullanımıyla desteklenince, televizyon yayınında araya giren reklamları ve "zapping" olarak adlandırılan kanaldan kanala geçme eylemini çağrıştırır. Bu bağlamda Aldo Nove de, yazın tekniğine ilişkin televizyondaki "zapping" ritmini yazına taşıyarak televizyon ritmine dayalı bir yazın oluşturmayı amaçladığını ifade etmiştir; "yani kısa, hızlı ve parçalı" (Aktaran: Gervasutti 1998: 43). Öykülerde aktarıcı konumundaki anlatıcının bulunmaması, okurun monolog halindeki öykü figürleriyle baş başa bırakılması, öyküleme zamanıyla öykülenen zamanın örtüşmesi, talk şovlardaki yapıyı andırmaktadır. Tüm bu özelliklerin buluşturulduğu *Superwoobinda*, yazarın seçkisiyle meydana gelmiş bir 'televizyon yayınının' ve söz konusu aygıtın hayatımıza getirdiği "zapping" eyleminin yazılı düzlemdeki simülasyonu olarak karşımıza çıkar.

Meta ve medya bağımlılığını satirik üslubuyla eleştiren Nove'nin derlemesinde yer alan "Moltissima acqua e un pò di sangue" ("Çok Fazla Su ve Birazcık Kan", Nove 1998: 74-76) adlı mikro öyküsü, yazarın "neotelevisione" dönemine yönelik grotesk taşlamalarına ilişkin sayısız örneklerden bir tanesidir. Bir aile babası olan öykü kişisi, şiddeti ve "ahlaksız şeyleri" teşhir ettiği için televizyonunu pencereden sokağa fırlattığını anlatır okura. Ancak 'sorun' bu eylemle çözülmez, çünkü takıntılı babaya göre televizyon oğlunun "ruhunu ele geçirmiştir". Bu ruh ise devletin televizyon kanalı Rai Tre'den başkası değildir:

[...] oğlumuz şeytan girmişti, ruhu Raitre'nin programlarıyla dolmuştu, özellikle Raitre'de saat yedi buçukta yemek saatinde ölülerini gösteriyorlar bizim oğlumuz artık Raitre izlemiyor şimdi Raitre oğlumuzun ruhunda. (Nove 1998: 74)

Oğlunun içine nüfuz etmiş "kötü ruhu" çıkartmak için önce din adamlarına sonra da büyücülere danışan baba, aldığı yanıtlardan tatmin olmayınca duruma kendi yöntemiyle el koyar. Eşinin yardımıyla oğlunu bir sandalyeye bağlar ve ona zorla litrelerce tuzlu su içirir. Bu 'arındırma' işlemi, oğlanın rengi morarınca kadar sürer. Buna karşın tatmin olmayan gözü dönmüş baba, tıpkı daha önce televizyona yaptığı gibi, oğlunu da pencereden dışarı fırlatır. Öykünün başlığı, oğlanın asfalta düştükten sonra ölü bedeninden dışarı çıkan sıvılara işaret eder; "çok fazla su ve birazcık kan". Öyküdeki gözü dönmüş baba figürü, şiddeti ve ahlaksızlığı eleştirirken, 'doğallıkla' aşırı uçlara varan bir vahşetin failine dönüşmüştür. Rasyonel bir neden sonuç ilişkisinin geçerliliğini yitirdiği ve eylemlerin uçlara taşınarak gerçekliğin sınırlarının

* Metinden yapılan alıntıların çevirisi bana aittir.

zorlandığı bu öykü, tüm *Superwoobinda* metinlerini birleştiren bir özellik olarak karşımıza çıkar.

“Çok Fazla Su ve Birazcık Kan”, gündelik hayattan aşına olduğumuz televizyon karşısında gerçekleştirilen ‘zapping’ eylemi ile ‘reel’ yaşantıdaki insanlara yönelik cinnet veya sapkınlık eylemleri arasında herhangi bir ayrımın bulunmadığı bir alana işaret eder. Gerçeklik ve sanallık arasındaki sınırlar, bu sınırlara ilişkin algılama boyutu öylesine törpülenmiştir ki, hayat ve ölüm gibi insan yaşantısının çok temel iki zıt olgusu arasındaki ayrım da ürkütücü bir şekilde algılanamaz bir hale gelmiştir burada. *Superwoobinda* figürleri, Baudrillard’ın “hipergerçek” olarak tanımladığı bir alanın içine hapsolmuştur. Nove’nin mikro öykülerinde, doğal çevrede dolayimsız yoldan deneyimlenebilecek bir gerçekliğin geride bırakıldığı, sanal evrenin yörüngelerinde hareket eden öykü kişileri karşımıza çıkar. Onların hayatla kurdukları tek ilişki televizyon ve onun sunduğu ‘ikincil gerçeklikler’ üzerinden gerçekleşir. *Superwoobinda*’da referans alınan medya evreninde, reel yaşantıdan kişiler ve olaylar gibi dizi veya reklam ‘kahramanları’ da öykü figürlerinin ‘konuşma’ konusu olabilmektedir. Okurun yabancı olduğu bu referans alanının temel özelliği, sanal ya da gerçek olsun, kitle iletişim medyası üzerinden biliniyor olmalarıdır. Öykü kişileri ancak televizyonla etkileşime girdiklerinde, yani televizyona ‘çıkıp’ milyonlar tarafından ‘görünür’ olduklarında veya yine beyaz camın onlara tanıttığı bir ünlüyle göründüklerinde bir ‘kimlik’ edinebilmektedirler. Tam da bu sebeple “A letto con Magalli” (Magalli’yle Yatakta) adlı öyküdeki kadın figürü, İtalyan televizyonunun ünlü simalarından Giancarlo Magalli’yle aşk yaşamayı düşler: “Magalli eşime benziyor, ama ünlü. Eşimle yatarsam kimse sözünü bile etmez. Magalli’yle yatarsam herkes konuşur” (Nove 1998: 13).

Öykülerde gönderme yapılan ve öykü figürlerinin arzuladığı, düşlediği veya tiksindiği kişilerin ‘hakiki’ veya televizyon yapımları içinde yer alan kurma kişiler olmaları önem taşımaz. Çünkü Nove’nin ‘figüranları’ için hepsi, beyaz camdaki görünüşleriyle varlık kazanır ve bunun da ötesinde, sadece bu uzamda ‘hakikidirler’. Rajewsky, öykü figürleri için gerçekliğin paradoks bir şekilde sadece televizyon ekranında göründükleri anda ‘gerçek’ olarak algılanmasını, günümüz enformasyon çağının gerçeklik prensibinin bir yansıması olarak yorumlar (Rajewsky 2003: 339). Buna göre, sadece enformasyon formatında sunulan içerikler gerçeklik olarak algılanmaktadır. Gerçekliğin bireysel ve bedensel olarak deneyimlendiği ve algılandığı

yaşantıların geride bırakıldığı ‘post-ütopik’ *Superwoobinda*’da, bir bombanın kana buladığı sokaklar, ancak evdeki televizyon ekranında tekrar izlendiğinde daha “gerçek” görünebilmektedir:

İnsanların arasından geçerken, yıkıntıları görüyordum ve üzgündüm, ama televizyonda izlediğimden daha az, çünkü televizyonda her şey daha gerçek görünüyor [...] (Nove, 1998: 28)¹²

Enrico Brizzi’nin *Jack Frusciante È Uscito dal Gruppo* Romanı: Alex’in Çoklu Medya Evrenindeki ‘Hakiki’ Dünyası

Yazılı düzlemi medyalararası bir oyun alanına dönüştüren bir diğer yazar 1974 Bologna doğumlu Enrico Brizzi’dir. Ancak Nove’nin oyununa desibel olduça yüksek olan şiddet öğesi eşlik etmişken, Brizzi’nin 1994 yılında yayımlanan *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*¹³ başlıklı romanı, okurunu ilk kez âşık olmayı deneyimleyen bir ergenin büyüdü dünyasına götürür. Roman, 17 yaşındaki Alex kişinin lise arkadaşı Aidi’yle (Adelaide) yaşadığı platonik aşk ekseninde kurgulanmıştır. Brizzi, romanında bir ergenin dünyasını oluşturan asi fakat masumane başkaldırıları, ‘kendini bulma’ arayışlarını, heyecanları, çalkantıları, dostlukları ve tabii ki ilk aşkı samimi ve mizahi bir dille aktarmıştır. Gençlik romanı kategorisinde yer alan *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*’nun belirleyici özelliği genç bir kuşağın yaşam ritminin yine o kuşağın ritmiyle ve bu ritmi oluşturan dille aktarılmış olmasıdır. Ancak bu dil, romanda gençliğin gündelik konuşma dilinin salt yansıması olarak karşımıza çıkmaz. Brizzi’nin kurguladığı dil; gençlik jargonu, argo sözcükler, Bologna lehçesi, resmi (kamu) dil, anglisizmler, marka isimleri, yansıma sesler ve çizgi roman karakterlerinin ses efektleri gibi farklı dil adacıklarının ustaca

¹² Nove’nin “La strage di via Palestro” (“Via Palestro’daki Kan Gölü”) başlıklı bu mikro öyküsü reel bir olaya dayanmakta olup 1993’te mafya tarafından Milano’da Palestro Caddesi’nde bir arabaya yerleştiren bombanın patlaması sonucunda beş kişinin yaşamını yitirdiği olaya göndermede bulunur.

¹³ Roman ilk olarak *Jack Frusciante è uscito dal gruppo. Una maestosa storia d’amore e di “rock parrocchiale”* (Jack Frusciante Gruptan Ayrıldı. Aşka ve “Katolik-Rock”a Dair Görkemli Bir Hikâye) başlığıyla 1994 yılında Transeuropa (Ancona) yayınevi tarafından piyasaya sürülmüştür. Özellikle genç kuşak okurları için kısa sürede külte dönüşen romanın yayın haklarını 1995 yılında daha büyük bir yayınevi olan Baldini & Castoldi (Milano) alarak yeniden basmıştır. 1996 yılında Enza Negroni’nin yönetmenliğinde sinemaya uyarlanmıştır.

harmanlanmasıyla “estetize edilmiş bir sanat dili”dir (Rajewsky 2003: 204-205). Bu “sanat dili”, aynı zamanda çoklu medya ürünlerinin yazılı düzlemde yeniden kodlandığı yazınsal bir pratiğe işaret eder. Bu anlamda *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, yazılı düzlemde verili bu gösterenleri, yani kodlanmış verileri bilen bir okuru talep eden bir metindir.

Brizzi, romanında oluşturduğu yazın dilini müzikal terminolojiden ödünç aldığı “crossover” (İng. çaprazlama, kesişme) terimiyle, yani farklı tür ve tarzların karışımına işaret eden bir kavramla açıklar (Aktaran: Rajewsky 2003: 204-205). Müzikle yakından ilgilenen yazara göre 90’lı yılların müziğini anlayabilmek için gereksinim duyulan anahtar kavramdır “crossover”.¹⁴ Brizzi, bunun ötesinde kendi kuşağının ve dolayısıyla bu kuşağa dâhil olan yazarların imgeleminin de bu kavram tarafından kuşatıldığını ifade eder (Aktaran: Gervasutti 1998: 25). *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* romanı çizgi roman, anlatı metinleri gibi basılı medya ürünlerinin yanı sıra sinema filmleri, televizyon filmleri ve dizileri, şarkılar, video klipler, reklamlar gibi görsel işitsel medya ürünlerinin kurucu öge konumunda olduğu bir metindir. Romanda duygular, kişiler ve yaşam tarzlarına ilişkin ayrıntılı betimlemeler, (rock-) müzik, sinema ve yazın dünyasından ‘bilinen’ gösterenlerle desteklenir. Böylelikle sözgelimi Alex’in siyasetçilere ilişkin duyduğu horgöründen söz edildiğinde, onların hayattaki yüzeysel ve “kof” duruşlarını betimlemek için kukla kahramanı “Pinokyo”yla ya da “hani şu filmlerde kükreyen kartondan Asya kaplanı”ıyla bir benzerlik kurulabilmektedir (Brizzi 1999: 54). Özellikle “kükreyen Asya kaplanı” benzetmesi, Hollywood filmi izlemiş okurun imgesel belleğinde bir çağrışım alanı yaratacak niteliktedir.

Roman metninde medyalararası göndermelerin anlatımı destekleyen ögeler olarak işlevselleştirilmesine bir diğer örnek, Alex’le Aidi’nin ilk randevularının anlatıldığı bölümde gözlemlenir. Roman, Alex’in yaşadıklarını,

¹⁴ Brizzi’nin rock müziğine adanmış pek çok yapıtı bulunmaktadır: 1999’da Baldini & Castoldi Yayınevi tarafından yayımlanan *Elegio di Oscar Firmian e del suo impeccabile stile* ve 2001’de Mondadori Yayınevi tarafından yayımlanan, Lorenzo Marzaduri ile birlikte hazırladığı *L’altro nome del rock*. Bunun yanı sıra 2005’te Mondadori Yayınevi tarafından yayımlanan *Nessuno lo saprà. Viaggio a piedi dall’Argentario al Conero* adlı romanı için yaptığı tanıtım gezisinde, okumalarını Bolognalı rock grubu Frida X’in canlı performansı eşliğinde yapmıştır. Kitap tanıtım gezisinin ardından, yazarın roman metnini Frida X’in müziği eşliğinde okuduğu “Nessuno lo saprà. Reading per voce e rock'n'roll band” adlı albüm, 2006 yılında Black Candy adlı müzik şirketi tarafından piyasaya sürülmüştür.

iç dünyasını ve öykülenen zamanın sonrasını da bilen tanrısal bir anlatıcı tarafından öykülenmiştir. Alex’ten genellikle “bizim Alex” olarak söz eden anlatıcı, okurun henüz başlangıcına tanık olduğu bir aşk öyküsünün sonuna göndermede bulunurken, bu öyküyü bir müzikalle özdeşleştirir:

Bizim Alex işte. Eğer nasıl bir müzikal oyuna girmek üzere olduğunu bilseydi, bisikletinden atladığında yüzünde güller açarak caka satar bir havada yürür müydü hiç. [...]

Yok eğer Alex nasıl bir müzikal oyuna adım atmakta olduğunu bilseydi, her zamanki gül yüzünü gösterir miydi hiç. Onun yerine şapkasının altından Nicholson ya da DeNirovari uğursuz bakışını çıkarır, Savaşçılar’daki Swan gibi buz gibi soğuk, sakingan gülümsemesini takırdı. (Brizzi 1999: 18)¹⁵

Anlatıcının müzikle kurmuş olduğu özdeşleşme iki düzleme yöneliktir. “Müzikal” sözcüğü, bir yandan anlatı düzleminde Alex ve Aidi’nin öykülenmeye değer aşk hikayesine işaret ederken, diğer taraftan bu aşkın metin düzleminde öykülediği dile de işaret eder. Müzik ögesine ayrıcalıklı bir konumun atfedildiği *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*’da romanın başlığından itibaren açık veya örtük olarak müzikal göndermeler yapılmıştır.¹⁶ Roman metnini oluşturan dilsel kodların verileri ağırlıklı olarak müzik gruplarından, müzisyenlerden, şarkı ve albüm isimlerinden, metne yedirilmiş şarkı sözlerinden oluşmaktadır. Müzik ögesi romanda, bir yandan yazılı metnin ritmine, diğer taraftan da metnin tematiğine yön veren bir öge olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda alıntıda müzikale yönelik göndermenin, eline aldığı

¹⁵ Romanın Can Yayınları’ndan çıkan Türkçe çevirisi (*Dikbaşlılar*, çev. Dilek Şendil, İstanbul, Can Yayınları, 1999), özgün dili olan İtalyanca yerine İngilizceden çevrildiği için, kimi yerde metnin özgün yapısı korunamamıştır. Metinden yapacağım alıntılarda Can Yayınları’nda basılan çeviriyi temel almakla birlikte bazı ifadeleri metnin özgün yapısını yansıtabilmek amacıyla değiştirdim.

¹⁶ Brizzi, roman başlığıyla çıkışını 90’larda gerçekleştirmiş müzik topluluğu Red Hot Chili Peppers’in gitaristi John Frusciante’ye gönderme yapmaktadır. 1983 yılında kurulan Kaliforniyalı topluluğun temel özelliği, funk, rock, heavy metal, punk rock, hip hop ve psychodelic gibi farklı tarzları müziğinde harmanlamasıdır. Gitaristleri John Frusciante 1992 yılında, Red Hot Chili Peppers tam zirvedeyken, topluluktan ayrılmıştır. Ancak romanın başlığından beklenilebileceği gibi roman doğrudan Frusciante’nin yaşam öyküsüyle ilgili değildir. Sadece romanın bir bölümünde, öykü kişisi Alex okuduğu bir müzik dergisinde Frusciante’nin gruptan ayrılışıyla ilgili bir makale okur ve topluluğun zirvede olduğu günlerde gitaristin ayrılma kararı üzerine akıl yürütür.

romanın yazılı düzlemde öykülenen bir (rock-) müzikal(i) olarak okunabileceğine dair okura yönelik bir ipucu olarak görülebilir.

Ancak Brizzi'nin yazınsal "crossover"ı, alıntılanan pasajda da görüldüğü gibi, salt müzikal referanslardan oluşmaz. Amerikan sinemasında canlandırdıkları 'sert' ve 'cool' karakterlerle izleyicinin imgelemine yerleşmiş sinema oyuncuları Jack Nicholson ve Robert de Niro, Alex kişinin imgesel belleğinde de bu 'sert' görünüşleriyle yer almaktadır. Alex, bu oyuncuların canlandırdıkları karakterleri, rol aldıkları filmleri "şapkasının altından" çıkaracak kadar iyi bilmektedir. Metinde böylesi bir benzetmenin kurulma amacı, ilerleyen sayfalarda açıklık kazanır. Aidi, yaz sonunda eğitim için Amerika'ya gidecektir. Alex ile Aidi'nin birbirlerine duydukları hoşlanma, yaz boyunca ikisinin de başlangıçta beklemedikleri şekilde büyük bir aşka dönüşecektir. Pasaj, Aidi'nin gidişinin ardından, geride kalacak olan Alex'in duygusal çalkantılarına yönelik bir gönderme içermektedir. Alex, başına gelecekleri bilseydi, tıpkı beyazperdenin 'cool' kahramanları gibi, duygularını gizleyerek sert bir yüz ifadesi takınacaktı. Robert de Niro, metinde sıkça okurun karşısına çıkar. Alex, olur da Aidi gittiği yerde bir başkasıyla birlikte olursa kendisinin nasıl tepki vereceğini düşünmektedir:

Eğer Aidi başkasıyla birlikte olursa, [...] ses çıkarmadan sahneden ayrılır, [...] ve ertesi günlerde yüzü asık, elleri ceplerinde, çarşıda tek başına dolaşırdı, tıpkı Taxi Driver'in film afişindeki de Niro gibi. Çünkü bizim sıkı delikanlı kendini fazlasıyla de Niro hissediyordu: işe yaramaz bir kahraman. (Brizzi 1999: 156)

Sinema yönetmeni Martin Scorsese'nin 1976 yapımı filmi olan *Taxi Driver*'a (Taksi Şoförü), daha doğrusu filmin afişine açık olarak gönderme yapıldığı pasajda, okurun imgesel belleğinin işbirliğine yönelik bir çağrı vardır. Filmin başkarakterini canlandıran Robert De Niro, afişte tıpkı anlatıcının Alex'in takınacağı pozunu betimlediği gibi elleri ceplerinde olarak görünmektedir. Alex'in duygusal yalnızlığını, yaşayacağı olası hayal kırıklığı, dünyaya olası küsüşü onun daha önce belki defalarca izlemiş olduğu ve kendisi için külte dönüşmüş bir kahraman üzerinden anlatılır. Roman metninin ilerleyen kısımlarında, Aidi'nin giderek yaklaşan gidiş tarihiyle umutsuzluğa kapılan Alex, Aidi ve kendisi üzerine kafa yormaya devam eder ve yine beyaz perdenin "işe yaramaz kahraman"ının imgesi, onun duygu dünyasına ilişkin betimlemelerde işlevselleştirilir. Ancak bu kez bir benzerlik kurmaya yarayan "gibi" edatı yoktur. Bu kez konuşan anlatıcı değil, Alex'tir ve Alex de, de Niro'dur:

O (Aidi) eninde sonunda herkesin iyi olduğuna ve ilgi görmeyi hak ettiğine inanıyor, beni gülümsetip içimde tatlı hisler uyandırıyor, ağaçlar arasındaki o masal evinde herkesi seven o hali beni azıcık kıskandırıyor, ben ise Taxi Driver ve varoluşçu. (Brizzi 1999: 160)

Bu kez Alex'in ağızından aktarılan sözlerde, roman kişisi ile film kahramanı arasında kurulan bir özdeşlik söz konusudur. Burada da, anlatımın metin dışı bağlamda yer alan farklı bir medya ürününün metin içinde referans alınmasıyla desteklendiği görülür.

Romandaki tüm betimlemeler Alex'in bakış açısından hareketle yapılmaktadır. Dolayısıyla farklı medya ürünlerine yönelik açık ve örtük göndermeler aracılığıyla yapılan yorumlar, benzetmeler ve betimlemeler aynı zamanda Alex kişisine ilişkin bilgi de barındırmaktadır. Okur, Alex kişinin bilişsel evrenini, yani kendisini çevreleyen dünyayı ve bu dünyasında yer alan insanları, yaşadığı olayları 'okurken', onun sahip olduğu kodlar dizgesini öğrenmiş olur. Ergen Alex'in hayatla kurduğu iletişim, hayatın içinden geçerken onu anlamlandırma süreci bu kodlarla gerçekleşir. Bu açıdan bakıldığında, referans alınan tüm medya ürünleri ya da reel dünyadan gönderme yapılan yazarlar, oyuncular, vb. Alex'in yaşam gerçekliğine içkin öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Sayılan tüm bu öğeler, Rajewsky'nin ifadesiyle Alex tarafından gerçeklik matrisleri olarak kabul edilmektedir (Rajewsky 2003: 225). Böylelikle romanda farklı medya ürünleri olan filmler, şarkılar, yazınsal metinler veya onların üreticileri aracılığıyla metne dahil edilen farklı düzlemlerde üretilmiş gerçekliklerle Alex'in gerçekliği arasındaki sınırlar ortadan kalkmaktadır. Romanda kurulan benzetmelerde ya da duygu betimlemelerinde faydalanılan medya ürünleri her ne kadar çoğunlukla reel yaşantının dışında yer alan kurmaca veya 'ikincil gerçeklikler' olsa da, Alex kişinin reel yaşantısının bir parçası olarak karşımıza çıkar. Daha önceden üretilmiş bu 'ikincil gerçeklikler' aracılığıyla Alex kişinin kendi 'gerçekliği' ve yaşam deneyimi algılanabilir ve anlatılabilir hale gelmektedir. Ancak Alex kişisi, Nove'nin grotesk figürlerinin aksine, reel yaşantı ve kurmaca yaşantı arasındaki ayrımın farkındadır. Bununla birlikte bilişsel evreninin oluşumu ve gelişimi çoklu medya çağında, yani 'ikincil gerçeklikler' çağında gerçekleşen Alex'in bakış açısı geleneksel bakıştan farklı olarak söz konusu ontolojik ayrıma odaklanmaz (Rajewsky 2003: 225). Alex'e ilişkin bir gerçeklik algısının yitiminden söz etmek olası değildir, ancak onun için 'hakiki' gerçeklikle üretilmiş olan 'ikincil gerçeklik' arasında ontolojik ve hiyerarşik bir ayrım bulunmamaktadır. Gerçeklik yitimini sorunsallaştırmaz Alex; o, kendi hakiki

yaşam deneyimini anlamlandırma sürecinde söz konusu farklı medya ürünlerinden faydalanır. Dolayısıyla bu anlamlandırma ve anlatma sürecinde referans aldığı gerçekliklerin, ‘hakiki’ olup olmadıkları önem taşımaz onun için.

Alex, tıpkı yazarı gibi ‘ikincil gerçekliklerin’, yani daha önceden sonsuz sayıda üretilmiş, anlatılmış, yazılmış, çizilmiş olanın dünyasında soluk almaktadır. Ancak yazarıyla roman kişinin paylaştığı bu farkındalığa rağmen, ya da tam da bu farkındalıktan dolayı, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, malzemesini ağırlıklı olarak bilinen kurgulardan almış olmasına karşın klişelerden ustalıkla kaçınmasını başarmış bir metindir. Brizzi, metnini kurgularken sayısız medya ürünlerinden faydalanarak anlatı içinde tek bir duygunun oluşumunu sağlamıştır.

Daha önceden üretilmiş olanla meydana gelmiş bu metnin klişeden kaçınmasına ilişkin en somut örnek, Alex’le Aidi’nin ilk öpüşmeleridir. Yazar, ilk öpücük gibi sayısız aşk filmlerinden, romanlarından veya şarkılarından defalarca izlenmiş, okunmuş veya dinlenmiş bu ‘kilit anını’, tam da klişeden kaçınmak için anlatmaz, anlatmaz roman kişisine. Oysa okur, romanın başından itibaren bu ana hazırlanmıştır, Alex kişisi tarafından karmaşık duygularla beklenen an sonunda geldiğinde, dilselleştirilmez. Aşağıdaki pasaj, Alex’in bir ses kayıt cihazı olan “manyetik günlüğü”ne aktardığı günlük ‘rapordan’ alıntılanmıştır:

Bay Alex D.’nin manyetik arşivinden. Final maçını birlikte izledik. Maç arasında spagetti yedik. Danimarka kazandı. Oyuncular formalarını değiştirirken biz birbirimizi kucakladık, odayı tılsımlı bir hava kaplamıştı. Aidi yüzüme baktı, sonra iyice sokulup gözlerini yumdu. Olmayacak şeyler oldu.

Ardından, yanıtı olmayan bilgece sorulardan, Budist rahiplerden, Amerika’dan, Pogues topluluğundan, son gecemizde neler yapacağımızdan, kıskançlıktan ve uzaklıklardan konuştuk. (Brizzi 1999: 166)

İzleyen sayfada ise “Yeniden öpüştük, yüzlerce kez, sabaha dek” ifadesi yer alır (Brizzi 1999: 167). Genç aşıkların en önemli anı, “Olmayacak şeyler oldu”, “ardından” ve “yeniden” ifadelerinde gizlidir. Alex, kendisi için bu denli özel bir anın klişeye düşmeden söze dökemeyeceğinin farkındalığını yaşar ve onu anlatmayarak klişeden kurtarır. Böylelikle bu anı ‘biricik’ kılar.

Enrico Brizzi’nin ve Aldo Nove’nin metinlerine bakıldığında, metinlerini üretme aşamasında her ikisinin de yolunun medyadan geçtiğini ve yine

medyaya çıktığı görülür. Nove mikro öykülerinde tematik ve kurgusal başrolü televizyona vermişken, Brizzi romanında yazıya, sese, görüntüye dayalı, başka bir ifadeyle tüm medya dünyasını kucakladığı yazınsal bir “crossover” oluşturmuştur. Bu metinler, sonsuz biçimde yeniden üretilebilir olanı yeniden üreten bir matrisin içinde yer alan, ütopyanın artık var olmadığını kabullenmiş bir kuşağın kaleminden çıkmıştır. Böylesi bir dünya, biriciklik ve özgünlük arayışını da bir anlamda geçersiz kılar. Böylesi bir dünyanın yazarı da, elinde kalan bu tek malzemeyi işlevselleştirecektir. Onlar, ‘ikincil’ ve sanal gerçekliklerle büyümüş ve bunları sanatsal üretimlerinde yazınsal bir oyuna dönüştürmüştür. Bununla birlikte incelenen metinlerde gerek kurgusal gerek tematik açıdan medyanın teknik yeniden üretime, bir bakıma aynılığa dayalı mekanizmasını işlevselleştirilmesine karşın iki yazarın da özgün soluklarıyla farklı bir estetik üretmiş oldukları söylenebilir. Brizzi, yapıtında medya tarafından oluşturulmuş gerçekliği kabullenip metni aracılığıyla aktarırken, Nove bu durumu herhangi bir karşı model sunmaksızın ironize etmiştir.

Sanatsal üretimlerde gözlemlenen bu eğilim, postmodern durumun başat sorunsallarından olan yaratıcılık ve özgünlük bağlamında sorulan “yazın öldü mü?” sorusunu akla getirir. Bu soru, *Superwoobinda* ve *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* gibi metinlerden hareketle tekrar değerlendirildiğinde şöyle bir yanıt düşünülebilir: Yazın ölmemiştir, sadece içinde evrildiği dünyanın koşullarını kendi malzemesi olarak kullanarak yoluna özgün bireşimlerle devam etmeyi öğrenmiştir.

Kaynakça

- Baudrillard, Jean (2004): *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, Jean (2005): *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Doğu Batı Yayınları.
- Brizzi, Enrico (1997): *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Milano, Baldini Castoldi.
- Brizzi, Enrico (1999) : *Dikbaşlılar*, çev. Dilek Şendil, , İstanbul, Can Yayınları.
- Gervasutti, Luca (1998): *Dannati e Sognatori*. Guida alla nuova narrativa italiana, Udine, Campanetto Editore.
- Grasso, Aldo (2001): “Il televisione e ‘giovani narratori’”, *Il Novecento III, Scenario di fine secolo 1*, Haz. Emilio Cecchi - Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 709-725.

- La Porta, Filippo (1999): *La Nuova Narrativa Italiana, Travestimenti e stili di fine secolo*, Nuova edizione ampliata, Torino: Bollati Boringheri, (1.ed.1999).
- McLuhan, Marshall (2001): *Gutenberg Galaksisi. Tipografik İnsanın Oluşumu*, çev. Gül Çağalı Güven, Yapı Kredi Yayınları.
- Mondello, Elisabetta (2004): “La giovane narrativa degli anni Novanta”, *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Haz. Mondello, Elisabetta, Roma, Meltemi Editore, s.11-37.
- Mondello, Elisabetta (2007): *In Principio fu Tondelli: Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Saggiatore.
- Nove, Aldo (1998): *Superwoobinda*, Torino, Einaudi.
- Rajewsky, Irina O. (2003): *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*, Tübingen, Narr.
- Renello, Gian Paolo: “The Mediatic Body of the Cannibale Literature”, 2001 (çevrimiçi): <http://www.renello.org/fileadmin/Mediaticbody.pdf> , 12.10.2008
- Sinibaldi, Marino (1997): *Pulp – la letteratura nell’era della simultaneità*, Roma: Donzelli.
- Senardi, Fulvio (2005): *Aldo Nove*, Firenze, Edizione Cadma.