Halil YILMAZ RUS DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI Yüksek Lisans Tezi 2022

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RUS DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

VİKTOR PELEVİN'İN ESERLERİNE HETEROTOPOLOJİK BİR YAKLAŞIM

Hazırlayan
Halil YILMAZ

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Arif YILDIRIM

Yüksek Lisans Tezi

Aralık 2022, KAYSERİ

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RUS DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

VİKTOR PELEVİN'İN ESERLERİNE HETEROTOPOLOJİK BİR YAKLAŞIM

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan
Halil YILMAZ

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Arif YILDIRIM

Aralık 2022, KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Halil YILMAZ
İmza

T.C.

ERCİYES ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Anabilim Dalı : Rus Dili ve Edebiyatı
Program Adı : Tezli Yüksek Lisans
Tez Başlığı : Viktor Pelevin'in Eserlerine Heterotopolojik Bir Yaklaşım

Yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının a) Giriş, b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan (Kapak, Ön söz, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) toplam 87 sayfalık kısmına ilişkin 27/12/2022 tarihinde ***Turnitin*** intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre tezin benzerlik oranı**: %7'**dir.

Filtrelemeye **alıntılar dahil** edilmiştir. Filtrelemede **yedi (7) kelimeden daha az** örtüşme içeren metin kısımları hariç tutulmuştur.

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edilmesi durumunda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim. 27/12/2022

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Arif YILDIRIM Öğrenci: Halil YILMAZ

KILAVUZA UYGUNLUK

“Viktor Pelevin’in Eserlerine Heterotopolojik Bir Yaklaşım” başlıklı Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan

Halil YILMAZ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Arif YILDIRIM

Rus Dili ve Edebiyatı ABD Başkanı

Prof. Dr. Özen TOK

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Dr. Öğr. Üyesi Arif YILDIRIM danışmanlığında **Halil YILMAZ** tarafından hazırlanan **"Viktor Pelevin'in Eserlerine Heterotopolojik Bir Yaklaşım"** adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü **Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**'nda **Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

21/12/2022

JÜRİ:

Danışman	: Dr. Öğr. Üyesi Arif YILDIRIM	……
Üye	: Doç. Dr. Badegül CAN EMİR	……
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin PARLAK	……

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulu'nun …. /…./…… tarih ve …….. sayılı kararı ile onaylanmıştır.

……. /…..…../ ……..…

Prof. Dr. Atabey KILIÇ

Enstitü Müdürü

ÖN SÖZ

Viktor Pelevin'in seçilen eserlerinde heterotopyaların izlerini aradığım, izleri ararken geceleri başımı yastığa koyduğumda tavandaki boşlukları düşlerle doldurduğum bu yorucu ama yaşamaktan da bir o denli keyif aldığım süreçte; her fırsatta bana olan inançlarını dile getirerek ihtiyacım olan yegane gücü sağlayan Annem Sevgi Yılmaz'a, Babam Sadettin Yılmaz'a, Ablam Mümüne Bilge Bayram'a, nişanlım ve müstakbel eşim Şeyda Yüzen'e sonsuz teşekkür ederim. Sözleriyle beni her zaman motive eden, desteklerini bir an olsun esirgemeyen ailem Gözde, Ahmet, Emine, Nadir Yıldırım'a teşekkür ederim. Öte yandan hayatta önemli birçok meseleye dair telakkilerini aktarmasıyla olaylara başka bir açıdan bakmamı sağlayan Ağabeyim Mehmet Raşit Özlen Sevig'e çok teşekkür ederim.

Konu ne zaman yaşamın her evresinde insanın yaşamında eşsiz bir rol oynadığını düşündüğüm öğretmen-öğrenci ilişkisine gelse duygularımı ifade etmekte o denli zorlanıyorum ki "Şu anda okumakta olduğunuz bu satırlar bembeyaz bir sayfa ile bir saat boyunca bakışmamın bir ürünüdür" desem hiç de yalan söylemiş olmam. Yani, evet, biraz yalan söylemiş olabilirim. Tamam, doğrusunu isterseniz bu satırlar iki saatlik bakışmanın bir ürünü. Gerçekten de üzerine düşündüğüm bir mesele oldu bu hep, örneğin, "Öğretmenini bulan öğrenci esasında kendini de bulmuyor mu bir anlamda?" diye sorardım kendime. Bu soruyu hemen bir diğeri takip ederdi "Aristo olmasaydı İskender'i büyük sayar mıydık? İyi bir öğretmenin rahle-i tedrîsinden geçmese İstanbul'un Fatihi olur muydu Mehmet?" diye. Net bir cevabı halen bulamamış olsam da sanıyorum "Hayır" demeye her zaman hazırım. Biliyorum, güzel idealleri aşılayan "öğretmene" olan minnettarlığımı yeryüzündeki herhangi bir kelimeyle izah edemem; ancak yine de deneyeceğim. Bana "Yapabilirsin!" düşüncesini aşılayan, hiç bilmediğim dünyaların kapılarını aralayan Prof. Dr. Sevinç Üçgül'e sonsuz minnettarım. Türkiye'de Rus dili ve edebiyatı özelinde daha evvel değinilmemiş bir husus üzerinde çalışma isteğimi çok olumlu karşılayan ve bu süreçte hem liderlik hem yarenlik eden Danışman Hocam Dr. Öğr. Üyesi Arif Yıldırım'a çok teşekkür ederim. Öte yandan bu tezin fikir olarak ortaya çıkışı Pelevin ve daha nice postmodern yazarla bizleri tanıştıran Hocam Dr. Öğr. Üyesi Erdem Erinç'in yüksek lisans dersi sayesindedir, dolayısıyla kendisine çok teşekkür ederim. Gerek değerli fikirleriyle katkılarını sunan gerekse de pozitif yaklaşımlarıyla beni

de pozitif düşünmeye sevk eden Hocalarım Doç. Dr. Badegül Can Emir'e, Doç. Dr. Hanife Saraç'a, Dr. Öğr. Üyesi Murat Aşçı'ya, Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin Parlak'a, Dr. Öğr. Üyesi Orçun Alpay'a, Öğr. Gör. Olga Fjodorova Dalkılıç'a, Öğr. Gör. Berfin Anşin'e, Arş. Gör. Çağlar Danacı'ya, Arş. Gör. Duygu İkisivri Akdemir'e teşekkür ederim.

Halil YILMAZ

Kayseri, Aralık 2022

VİKTOR PELEVİN'İN ESERLERİNE HETEROTOPOLOJİK BİR YAKLAŞIM

Halil YILMAZ

Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Aralık 2022
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Arif YILDIRIM

ÖZET

Viktor Pelevin'in "Çapayev i Pustota" ("Чапаев и Пустота", "Buda'nın Serçe Parmağı"), "Devyatıy Son Verı Pavlovnı" ("Девятый сон Веры Павловны", "Vera Pavlovna'nın Dokuzuncu Rüyası") ve "Omon Ra" ("Омон Ра") adlı eserlerinin Michel Foucault'nun heterotopya kuramıyla ele alınması bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Söz konusu eserlerin seçilme nedeni, içerisinde ilk bakışta heterotopik olabileceği sinyalini veren mekânlardır ve bu doğrultuda heterotopik mekânların saptanıp saptanamayacağının tespitini yapmak tezin öncelikli amacını oluşturmuştur. Tezin amaçları arasında heterotopik özellik gösterdiği düşünülen mekânların metne etkisini tespit etmek de dahildir. Bu çalışmayı yürütebilmek adına seçilen yöntem eserde yer alan mekânların söz konusu heterotopya kuramı üzerinden çözümlenmesi olmuştur. Seçilen eserlerde yer alan askeri uçuş okulu, akıl hastanesi, tuvalet gibi mekânların heterotopik özellikler gösterdiği bulgusuna ulaşılmıştır. Anılan mekânların tekrar eden belirli hadiseler ya da nesnelerle (örneğin, bir diyalog, çeşitli gastronomik öğeler ya da bir baygınlık hali gibi) metin içerisinde geçişleri tetiklediği ve bunun sonucunda da ana karakterlerin kimliğinde belirli değişimler görüldüğü sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Viktor Pelevin, Michel Foucault, Heterotopya, Mekân, Heterotopoloji

A HETEROTOPOLOGICAL APPROACH TO VIKTOR PELEVIN'S WORKS

Halil YILMAZ

Erciyes University, Graduate School of Social Sciences
Master Thesis, December 2022
Supervisor: Dr. Arif YILDIRIM

ABSTRACT

A look at Viktor Pelevin's selected works such as "Chapaev i Pustota" ("Чапаев и Пустота", "Buddha's Little Finger" or "The Clay Machine Gun), "Devyatyj son Very Pavlovny" ("Девятый сон Веры Павловны", "Vera Pavlovna's Ninth Dream") and "Omon Ra" ("Омон Ра") through the concept of heterotopia which is elaborated by Michel Foucault forms the subject of this thesis. The main reason for the selection of these works of Pelevin was the spaces that were potentially heterotopic at first glance and finding if there is any heterotopia in these works or not was the primary aim of this thesis. Among the aims of thesis were to determine the role of the spaces that are thought to be heterotopic in the text. Analyzing the spaces in Pelevin's mentioned works by Foucault's concept of heterotopia was chosen as the method of the thesis. It was found that the spaces in Pelevin's selected works such as military flight school, psychiatric hospital and toilet are actually heterotopic. It has been concluded that these spaces actually trigger crossing thresholds in the text with some certain repetitive events (for example, a dialogue between characters, gastronomic components or a state of faintness or unconsciousness), and as a result, certain changes are seen in the identity of the main characters.

Keywords: Viktor Pelevin, Michel Foucault, Heterotopia, Space, Heterotopology

İÇİNDEKİLER

VİKTOR PELEVİN'İN ESERLERİNE HETEROTOPOLOJİK BİR YAKLAŞIM

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK i
TEZ ÖZGÜNLÜK SAYFASI ii
KILAVUZA UYGUNLUK iii
KABUL VE ONAY TUTANAĞI iv
ÖN SÖZ v
ÖZET vii
ABSTRACT viii
İÇİNDEKİLER ix
GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM
YERSİZLİĞİN YERİ: HETEROTOPYALAR

1.1. Mekân Kavramına Bir Bakış 13
1.2. Heterotopyalara Giriş 18
1.3. İktidar ve Direnç 24
1.4. Heterotopyalar 27
1.4.1. Birinci ve İkinci İlke 27
1.4.2. Üçüncü İlke 31
1.4.3. Dördüncü İlke 33
1.4.4. Beşinci İlke 36
1.4.4.1. Kapalı Mevkiler 36
1.4.4.2. Açık Gibi Gözüken Kapalı Mevkiler 38
1.4.5.2. Kaosun İçindeki Düzen Mekânları: Koloniler ve Gemiler 43
1.5. Viktor Pelevin ve Edebi Yaratıcılığına Dair 47

İKİNCİ BÖLÜM
VİKTOR PELEVİN'İN "ÇAPAYEV İ PUSTOTA" ("BUDA'NIN SERÇE PARMAĞI"), "DEVYATIY SON VERI PAVLOVNI" ("VERA PAVLOVNA'NIN DOKUZUNCU RÜYASI") VE "OMON RA" ADLI ESERLERİNE HETEROTOPOLOJİK BİR YAKLAŞIM

2.1. "Çapayev i Pustota"da ("Buda'nın Serçe Parmağı") Heterotopyalar 52

2.2. “Devyatıy Son Verı Pavlovnı”da (“Vera Pavlovna’nın Dokuzuncu Rüyası”) Heterotopyalar 69
2.3. Sovyet Kafesinin Kuşu: “Omon Ra” ve Heterotopyalar 79
SONUÇ VE ÖNERİLER 87
KAYNAKÇA.....88

GİRİŞ

Heterotopya kuramı Michel Foucault tarafından ilk olarak bugün doğru olarak kabul edilen her şeyin altında yatan, bu düşüncelerin oluşumunu tetikleyen bir kod – Foucault'nun deyimiyle söylem– olduğu düşüncesi temelinde şekillenen "Kelimeler ve Şeyler" adlı eserinin ön sözünde dile getirilmiştir. Daha sonrasında ise 1966-1967 yılları arasında yoğun bir biçimde üzerinde durularak geliştirilmiştir. Heterotopyalar, her şeyden önce mekân temelli bir kavramdır. "Kelimeler ve Şeyler"de daha çok fiktif bir temel üzerinde duran heterotopya, M. Foucault'nun daha sonrasında 1967 yılında mimarlara yaptığı konuşmasıyla ilk halinden uzak olacak şekilde çok daha somut bir temel üzerine yerleştirilmiştir. Anılan konuşma metni 1984 yılında Foucault'nun kontrolünden geçme fırsatı bulamadan Berlin'de yayımlanmıştır. Mimarlara yaptığı konuşmadan evvel katıldığı bir radyo programı dikkat çekmektedir. Bu radyo programında Foucault, yine heterotopyalar olarak nitelendirdiği mekânları somut bir düzlem üzerine yerleştirmez. Radyo konuşması, "Kelimeler ve Şeyler"in ön sözünde dile getirdiği telakkileriyle bir ihtilaf içermez. Peki nedir bu heterotopyalar? Onlara dair Foucault'nun düşünceleri nasıl özetlenebilir? Heterotopyalar, içerisinde bulunduğu dünyayı yansıtan, onunla birlikte olan; ancak aynı zamanda da onlardan ayrılan başka bir dünyadır. Öteki bir mekândır; ancak aynı zamanda ötekinin de mekânıdır. Kelimenin kökü Yunancadır; öteki, farklı, başka, diğer anlamlarına gelebilecek Heteros kelimesi ile yer anlamına gelen topos kelimesinin birleşiminden oluşur. Dolayısıyla "heterotopya" kelimesinin çıkış noktası M. Foucault değildir; Foucault konuşmalarında ya da kaleme aldığı metinlerde bu noktaya her ne kadar değinmemiş olsa da kavram; tıp biliminde kullanılagelen bir pratiği, bir organın normalde olması beklenilen yerinden ayrılıp başka bir yere naklini de anlatır. Bu öteki mekânlar rahatsız edicidir, düşüncenin düzenini tahrip ederler. Foucault bu türden mekânları 6 ilkede açıklar. Bu altı ilkeyi altı cümlede özetlemek mümkündür: 1 ve 2) her kültür kendisine has heterotopyaları barındırır ve bunlar kültüre içkin pratiklere göre

değişkenlik gösterir; 3) heterotopyalar birbiriyle herhangi bir açıdan bağlantısı olamayacak mevkileri ya da şeyleri yan yana getirebilirler; 4) heterotopyalar şeyleri[1] zamandan bağımsız kılabilme özelliğine sahiptir; 5) heterotopyalar bir tür açılma-kapanma ya da ritik bir giriş-çıkış özelliği gösterirler; 6) ve son olarak onlar, geriye kalan mekânları bir illüzyon olarak açma ya da düzensizliğin içinde düzen yaratma suretiyle diğer mevkiler açısından belirli bir fonksiyona sahiptirler.

Bu çalışmanın konusunu da M. Foucault tarafından geliştirilen heterotopya kuramıyla Viktor Pelevin'in seçili "Çapayev i Pustota" ("Buda'nın Serçe Parmağı"), "Devyatıy Son Verı Pavlovnı" ("Vera Pavlovna'nın Dokuzuncu Rüyası"), "Omon Ra" eserlerini incelemek ve heterotopyaların anılan eserlerde kendisine yer bulup bulmadığının tespiti ve bunların Pelevin'in metni için ne türden bir görevi yerine getirdiğini belirleme oluşturmaktadır. Tezin amaçları da birebir bununla bağlantılıdır. Bu türden bir çalışmanın yürütülmesiyle heterotopya kuramının edebi bir esere uygulanabilirliğinin sınanmasının yanı sıra Rus postmodernizminin önemli temsilcilerinden biri olan V. Pelevin'in hem kendisini ve edebi sanatını tanıma fırsatı hem de çalışma içerisinde analize tabi tutulan seçili eserlerine daha yakından bakma fırsatı sunulacaktır. Yukarıda adları anılan, tezin kendisine konu edindiği eserlerin seçiminde en önemli rolü eserlerdeki mekânlar oynamaktadır. Eserlerin geneline kısaca göz atıldığında olayların tecrit edilmiş mekânlarda geçtiği görülebilmektedir, örneğin, her şeyin belirli bir kurala tabi olduğu ve belirli açılma-kapanma sistemi içeren askeri bir uçuş okulu, içindeki bireylerin belirli işkencelere maruz bırakılıp üzerinde deneyler yapıldığı bir akıl hastanesi ya da Moskova'nın ortasında yer altına itilmiş bir tuvalet gibi. Eserlerin incelenmesinde kılavuzluk eden yöntem bahsi geçen mekânların heterotopya kuramı bağlamında çözümlenmesidir. Ancak bunu yaparken heterotopyaların hem "Kelimeler ve Şeyler"de ve radyo konuşmasında yer verdiği hali hem de "Başka Mekânlara Dair" adlı eserinde somut bir düzleme oturttuğu hali dikkate alınmaktadır. Elbette söz konusu düşünsel bir analiz olduğunda Gaston Bachelard gibi M. Foucault'nun da kendi çalışmalarında başvurduğu isimler de kılavuzluk etmektedir. Böylesine bir yöntemin

---

[1] "Şeyler" kelimesinden felsefî bağlamdaki anlamı anlaşılmalıdır: "Tözle, yani kendisini belirleyen tüm niteliklerden bağımsız olarak düşünülen gerçek ve somut özneyle eşdeğer olan terim. Olabildiğince belirsiz olmakla birlikte, her zaman somut ve bireysel olan varlık" (Cevizci, 1999, s. 812). Her zaman somut olmasıyla Türkçede günlük yaşamda "madde" anlamında olan kullanımına yaklaştığı gözükmektedir.

kullanılmasının çalışmanın kendine amaç edindiği unsurlarla uyuştuğu görülmektedir. Çalışmada “Çapayev i Pustota” (“Buda’nın Serçe Parmağı”) ve “Devyatıy Son Verı Pavlovnı” (“Vera Pavlovna’nın Dokuzuncu Rüyası”) ve “Omon Ra” eserlerinin geçtiği mekânların; kriz ve sapma heterotopyaları, belirli bir giriş-çıkış usûlüne tabi olan heterotopyalar, belirli kültürlere, toplumlara içkin özgün heterotopyalar olmaları bakımından muhtelif heterotopik özellikler içerdiği saptanmıştır. Bununla birlikte anılan bütün eserlerde ana kahramanların başlangıçta olduğu haliyle eserin sonu itibarıyla büründükleri kişiden farklı oldukları ve kimlikleri arası bu geçişlerinin tam da bu mekânlarda meydana geldiği görülmüştür. Söz konusu geçişin tetikleyicisi olarak yazar tarafından tercih edilen yöntemin tekrar eden bir eylem, bir hadise, bir nesne olduğu söylenebilir. Bu tekrarlı eylemler bir bilinçsizlik hali gibi, bir diyalog gibi ya da gastronomik ögelerden oluşan leytmotifler gibi eserin belirli noktalarında gözükürler ve bu geçiş böylesine bir yöntemle sağladıktan sonra ana kahramanın yaşamında değişiklikler gözlemlenir. Yürütülen çalışma sonucunda bahse konu eserlerde yer alan mekânların heterotopik özellikler taşıdığı ve bu heterotopik mekânların bireylerin kimliklerini etkilediği görülmektedir.

Tez iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde teoriye dair çerçeve aktarılmaktadır. Bu bölümde heterotopya kuramının anlatılıp Viktor Pelevin’in biyografisi ve edebi yaratıcılığına dair çalışma açısından önem arz eden bilgiler sunulmaktadır. İkinci bölümde ise Viktor Pelevin’in seçili “Çapayev i Pustota” (“Buda’nın Serçe Parmağı”), “Devyatıy Son Verı Pavlovnı” (“Vera Pavlovna’nın Dokuzuncu Rüyası”) ve “Omon Ra” adlı eserlerine yönelik analizlerin sunulmakta, yani ilk bölümde anlatılanlar uygulamaya dökülmektedir. Eserlerin kendisine ve olayların geçtiği mekânlara değinip onları çözümlemeye başlamadan önce heterotopyanın ne olduğu çeşitli örnekler verilerek açıklanmaktadır. Tezin bir anlamda çekirdeğini oluşturması ve ikinci bölümde bahsi geçen hususların anlaşılması adına kuramsal bir çerçeve sunmak çalışma açısından elzemdir. Teoriye ayrılan birinci bölüm Foucault'nun heterotopyadan bahsettiği sözlü ya da yazılı eserlerin mercek altına alınmasıyla başlamaktadır. Burada Foucault'nun heterotopya demekle neyi anladığı ve bu anlayışın çok kısa bir süre içerisinde keskin bir şekilde nasıl evrildiği ve Foucault'nun telakkilerindeki bu evrimin de esasında günümüzde heterotopyaya dair kafa karışıklığının yegâne nedenlerinden biri olduğu aktarılır. Bütün bunlar anlatılırken heterotopyanın temeli olan “mekân” kavramına

yönelik kısa bir panorama sunulmakta ve yine aynı şekilde Foucault'nun sık sık kullandığı “iktidar, direnç, iktidar ilişkileri” gibi kavramlara açıklık getirilmektedir. Sonrasında ise heterotopyanın tüm ilkeleri örneklerle birlikte desteklenerek açıklanmaktadır. Birinci bölümü sonlandırmadan önce Viktor Pelevin'in kendisi ve edebi yaratıcılığına dair bilgi sunulmaktadır. Viktor Pelevin'in edebi yaratıcılığında tercih ettiği yöntemlerin açıklanmasının ikinci bölümde yer alan çözümlemeleri anlama noktasında olumlu yönde katkı sağlayacağı düşünülmektedir. İkinci bölümde geçildiğinde tek tek açıklamaları sunulan tanımların mercek altına alınan eserlerin çözümlemesinde kullanımı takip edilebilmektedir. Bu bölümde sırasıyla “Çapayev i Pustota” (“Buda'nın Serçe Parmağı”), “Devyatıy Son Verı Pavlovnı” (“Vera Pavlovna'nın Dokuzuncu Rüyası”), “Omon Ra” adlı eserlerin ilgili çözümlemeleri özetleriyle birlikte sunulmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

YERSİZLİĞİN YERİ: HETEROTOPYALAR

Michel Foucault'nun yarım kalmış, gri alanları fazlaca barındıran bir kuramı olarak heterotopyaların Viktor Pelevin'in "Çapayev i Pustota" ("Buda'nın Serçe Parmağı"), "Devyatıy Son Verı Pavlovna" ("Vera Pavlovna'nın Dokuzuncu Rüyası") ve "Omon Ra" adlı seçili eserlerinde izini sürebilmek tezin başlıca amacını oluşturmaktadır. Bu türden bir düşünceyle yola çıkarken ilk cümlede de dile getirildiği üzere gri alanları çokça barındıran bir kavramı derinlemesine görmek tezin ikinci bölümünde ortaya konacak analizleri anlayabilmek için önem arz eder. Literatüre göz atıldığı zaman heterotopyaların çok çeşitli disiplinlere ufuklar açabildiği görülmektedir. Bunların arasında edebiyat, mimari, sosyoloji, psikoloji, coğrafya gibi disiplinlerin öne çıktığı söylenebilir. Bu yüzden heterotopyaların Foucault tarafından adı konan, yukarıda adı geçen, altı ilkesinin tek tek detaylıca incelenmesi gerekli görülmüştür. Foucault'nun kaleminden çıkan ve teze de kılavuzluk eden "Başka Mekânlara Dair" isimli eserdir. Ancak heterotopya kuramının adı anılan eserde kendisine ne şekilde yer bulduğuna değinmeden önce Foucault tarafından 1966 yılında yayımlanan "Kelimeler ve Şeyler" adlı kitabın ön sözüne ve yine aynı tarihte verdiği bir radyo konuşmasına ("Les Hétérotopies") dikkat edilmesi gerekmektedir. Çünkü "Başka Mekânlara Dair" adlı eserde yer alacak heterotopya tanımıyla daha önce "Kelimeler ve Şeyler"de sözünü ettiği heterotopya tanımı arasında farklılıklar bulunmaktadır. Bu nedenle heterotopyaların "Başka Mekânlara Dair" adlı eserdeki halini sunmadan önce bahsi geçen nüanslara yönelik bir panorama sunmak heterotopyaları anlamak ve anlamlandırmak açısından önemlidir.

Michel Foucault'nun heterotopya kavramını ilk kez bu denli kapsamlı dile getirdiği metin, “Des Espaces Autres” (“Başka Mekânlara Dair”) 1967 yılında Tunus'ta kaleme alınmıştır. Daha sonrasında 1984 yılının Ekim ayında Fransız dergi “Arhitecture-Mouvement-Continuité” tarafından basılabilmiştir. Söz konusu metin yayımlanmadan önce Foucault'nun kontrolünden geçme fırsatını bulamamasına ve genel itibarıyla üzerine eğildiği meselelere yönelik bir kısmını teşkil etmemesine rağmen[2] el yazmaları, Berlin'de düzenlenecek bir sergide kendisinin ölümünden önce halka sunulmuştur. Dolayısıyla Foucault'nun bahse konu metninin enine boyuna düşünülüp tüm eksikleri giderilmiş, belirli bir elekten geçirilmiş bir yazıdan ziyade verilen bir ders, yapılan bir konuşma niteliği göz ardı edilmemelidir (Foucault, 1986). M. Foucault bu noktaya “Başka Mekânlara Dair” adlı eserinde değinmemiş olsa da heterotopya aslen bir tıp terimidir. Heterotopya terimi tıpta bir organın ya da vücudun bir parçasının normalde olması gereken yerinden ayrılması (Oxford, 2021) ya da bir dokunun alışılagelmedik bir yerde belirmesi (Tıp Terimleri Sözlüğü, 2022) anlamlarına geldiği gibi olması gerekenden farklı bir yerde ağrı hissetme olarak da “heterotopik ağrı” şeklinde kullanımlarını görmek mümkündür (Mosby's, O'Toole, 2016). Bu bağlamda örnek vermek gerekirse deri nakli bir heterotopya olarak gösterilebilir (Delany & R. M. P., 1990).

Heterotopya düşüncesinin M. Foucault'daki geçmişi "Başka Mekânlara Dair" adlı eserden daha öncedir. Söz konusu kuramın evveliyatı 1966 yılında yazmış olduğu “Kelimeler ve Şeyler” adlı eserin ön sözünde yatar. Foucault'nun daha sonra mimarlara yapacağı konuşmada sayfalarca açıklayacağı heterotopyalar burada birkaç cümleyle özetlenir. Esasında heterotopyalardan ziyade heterotopyaların ne gibi bir işlevi yerine getirdiğinin bir özeti mahiyetindedir. Foucault tarafından ön sözde dile getirilen tanımlara göre heterotopyalar metnin altını kazabilmeyi olanaklı kılmaktadır (Topinka, 2010). Heterotopya düşüncesinin onun zihninde filizlenmesinde başka bir yazar ve onun eseri etkili olmuştur. İlham veren bu eserin Jorge Luis Borges'e (1899-1986) ait olduğu görülür. Borges, “John Wilkins'in Analitik Dili” adını verdiği denemesinde yer alan Çin ansiklopedisi ya da diğer adıyla hayvanların sınıflandırılması vasıtasıyla Foucault'ya ilham verir. Denemeye göre John Wilkins, insanoğlunun tüm düşüncelerini ihtiva edip

[2] M. Foucault'nun genel itibarıyla oluşturduğu odaklar arasında iktidar, direnç, bilgi, beden sayılabilir. Daha evvelki çalışmalarına bakıldığında direkt olarak heterotopyalara odaklandığı görülmemektedir. Bahse konu cümleyle anlatılmak istenen tam da budur.

onları organize edebilecek evrensel bir dilin oluşturulmasını teklif etmektedir. Arjantinli yazar "Hayırsever Bilginin İlahi Rezervi" adlı Çince bir ansiklopediden dem vurup hayvanların nasıl sınıflandırıldığına dair bir listeden bahseder. Liste öylesine gelişigüzel ve öylesine eğlenceli bir biçimde doldurulmuştur ki yalnızca Foucault'nun değil, Umberto Eco'nun da dikkatini çekmiştir. Söz konusu listenin neden gülünüp geçilecek bir liste olmadığını ve yalnızca Foucault'yu değil, başkalarını da düşünmeye sevk ettiğini ve bunun ne surette gerçekleştiğini anlayabilmek adına listeyi olduğu haliyle sunmak gerekir. Söz konusu liste şu şekildedir (Borges, 2022, s. 3):

> *a) imparatora ait olanlar; b) mumyalanmış olanlar; c) evcilleştirilebilenler; d) süt domuzları; e) sirenler; f) efsanevi olanlar; g) başıboş köpekler; h) bu sıralamaya dâhil edilmiş olanlar; ı) azmış olanlar; i) sayılması mümkün olmayanlar; j) deve kılından imâl edilen ince bir fırça ile resmedilenler; k) vesaire; l) az evvel sürahiyi devirenler; m) çok uzaklardan bakınca bir sineği andıranlar.*

Listenin hayvanların sınıflandırılmasına dair tahayyül edilebilecek listelerin dışarısında, orada belirli bir ilişki gözetilmeksizin düzenlenmiş olduğu görülür. Düzensizliği bir araya getirip ondan bir düzen yaratmakla Borges, Eco'ya göre (2011) uyumluluğun bütün mantıklı ölçülerine karşı çıkar. Eco, çıkarımlarını yalnızca Borges'in listesine attığı alelade bir bakışla yapmaz, bunu belirli temellere dayandırır. Eco, örneğini Borges'te "vesaire" kelimesinin alışılageldiği gibi "işte bu ve bunun gibi olanlar" mealinde cümlenin sonunda kullanılan haliyle yer almayışı üzerinden verir. Borges'te bu kelime en sonda yer almamaktadır. Kelimeyi bu şekilde alışılageldiği yerinden kopararak alışılagelen "düzeni" yerle yeksan eder. Dikkat çeken bir diğer unsur ise "h) bu sıralamaya dahil edilmiş olanlar" maddesidir. Bu, Eco'ya (2011, ss. 158-159) Bertrand Russell'ın Frege'ye karşı çıkabilmek amacıyla kullandığı bir paradoksu hatırlatır. Bahse konu paradoks şöyledir:

> *Eğer bir grup kendisini de içermediğinde normalse (bütün kedilerin grubu bir kedi değildir, bir kavramdır) ve bir grup kendi kendisinin öğesi olunca normal dışıysa (bütün kavramların grubu bir kavramdır), bütün normal grupların grubunu nasıl tanımlarız? Normal olsaydı, elimizde eksik bir grup olurdu, çünkü kendisini içermezdi; normal olmasaydı, elimizde mantık dışı bir grup olurdu*

çünkü bütün normal grupların arasına normal olmayan bir grup da katmış olurduk.

Borges ve onun emsaline az rastlanır sınıflandırmasıyla karşı karşıya kalındığında bu paradoksla oynadığı görülür, çünkü eğer bu liste normal olarak addedilecekse, o halde listenin kendisi bu listeye dâhil olmamalıdır; ancak bahsi geçen "h" maddesiyle birlikte kendisini de içerimlediği gözükür. Öte yandan anormal olarak addedilecekse de o zaman listede yine bir uyum takip edilemez, çünkü hayvanların arasına bir hayvan değil, bir grup katılmış olur (Eco, 2011).

Yukarıda da tam haliyle verilen sınıflandırma yalnızca Foucault'nun kaleme aldığı tüm bir eserin meydana gelmesini sağlamamış, aynı zamanda heterotopyalara da kapı aralamıştır. Foucault, bir araya gelmelerinin çok düşük ihtimalli olduğu şeylere yönelik düşüncesini şair Lautréamont'nun[3] "Les Chants de Maldoror" ("Maldoror'un Şarkıları") adlı manzum romanında yer alan dizeler üzerinden dile getirir. Anılan şiirde şair bir masanın üzerinde dikiş makinesi ile şemsiyeyi bir araya getirmiştir. Burada masa, elbette, fiziki anlamda karşılığını bulmuş somut bir düzlemdir ve Lautréamont'nun dile getirdiği objeler bu düzlemde bir araya gelir. Ancak Foucault'nun Borges'in listesine göz atıp listeden "ı) azmış olanlar; i) sayılması mümkün olmayanlar; k) deve kılından imal edilmiş ince bir fırça ile resmedilenler" maddelerini öne çıkardıktan sonra bu hayvanların dile getirildiği ses ve yazıya aktarıldığı sayfanın dışında başka nerede yan yana gelebileceğini retorik bir biçimde sormasıyla fiktif bir listeyi, yani somut olmayan, elle tutulamayacak hayali bir kurguyu heterotopya olarak addettiği görülür. Bir araya geldikleri yer bir yok-yerdir. Dil, olanaksız bir yeri olanaklı kılmıştır. Foucault'nun "türdeş olmayan yer" olarak adlandırdığı heterotopyaların membası işte Borges'in bu listesidir. Buna yönelik Foucault (2001, s. 11), "Kelimeler ve Şeyler"in ön sözünde "Bu kitabın doğum yeri Borges'in bir metninin içindedir" diye söyler. Foucault'ya (2001, s. 15) göre heterotopyalar "dili gizlice tahrip etmek ... ortak adları parçalamak ... veya onları birbirine dolamak ... 'sentaks'ı önceden tahrip etmek"[4] gibi fonksiyonları yerine getirirler. Foucault'nun "Kelimeler ve

---

[3] Comte de Lautréamont, gerçek adı Isidore Lucien Ducasse (1846-1870) olan Uruguay kökenli Fransız şairin takma adıdır.

[4] Sentaksı eğip bükme ya da sentaksı tahrip etmekten ne anlaşıldığını aktarabilmek adına felsefenin sentaks için öngördüğü anlam, dilbilgisi anlamıyla bağlantılı olarak bağlam içerisinde daha uygun düştüğü görülür. Sentaks, dilbilime içkin bugünkü bilinen anlamıyla cümlelerin gramer yapısını inceleyen, cümlelerin uygun olarak aktarılıp aktarılmadığını denetleyen bir daldır (Vardar, 2002; İmer vd, 2011). Sembolleri de elbette kapsamakta ve bunların ne türden bir gramer yapısına ya da anlam

Şeyler”deki ereği sınıflandırmanın ve düzenin kendisinden doğduğu o kültürel kodların varlığını vurgulamaktır. Bir kültürün dili, davranışı, mentalitesi, değerlerine hükmeden işlenmiş bu kodlar her bir birey için kendisini içerisinde bulacağı bir düzeni belirler. Ancak işte tam da bu noktada her şeyi dikte eden bu kodlardan uzaklaşarak ya da onlara karşı koyarak bir şekilde sıyrılmayı olanaklı kılan ara bölgeler vardır. Burada, yürürlükteki düzenin tahayyül edilen ideal düzen olmaktan çok uzak olduğu fark edilir. Heterotopyaların işlevi budur; rahatsız ederler, farkındalık yaratırlar ve günlük hayatın alışılagelen akışını bozup süreklilik arz eden bir şeyi koparan, aralarında tabii bir bağlantı olan şeylerin arasını açarlar (Harlamov, 2010). O farkındalığa ulaşıldığında da artık "edilgen" durumdan çıkılıp özgürlüğe adım atılır (Foucault, 2001). Peki buralara nasıl varılır? Tahayyül edilemeyen, aklın almayacağı bir şey üzerine kişiyi düşünceye sevk edecek olan nedir? Ne olmalıdır ki bu geçiş sağlanabilsin? Cevap, Foucault'ya göre heterotopyalardır. Buradan edebiyatın işlevini de anlamak mümkün olabilir. Foucault (2001, s. 17), heterotopyaların özünü kısaca şu sözlerle aktarır:

> *Borges tarafından zikredilen Çin ansiklopedisi ve önerdiği tasnif sistemi, mekânsız bir düşünceye; odu ocağı olmayan ama aslında karmaşık biçimler, arapsaçı gibi dolanmış yollar, garip yerler, gizli geçitler ve öngörülemeyen iletişimlerle tıka basa dolu görkemli bir evrene dayanan kelime ve kategorilere götürmektedir.*

Kullandığı sıfatlar –"mekânsız bir düşünce ... odu ocağı olmayan ama ... iletişimlerle tıka basa dolu görkemli bir evren”– göz önünde bulundurulduğunda heterotopyaların bugünkü tanımını anımsatmaktadır. Edebiyat da esasına bakıldığı zaman gerçek hayatın bir yansımasını sunan; ancak ondan ayrı bir zaman, bir düzen, bir dünya yaratarak temelinin “kültürel kodlarla” (söylem) işlendiği o düşünceyi tahrip etmez mi? Borges'in meşhur listesinin yalnızca bir kâğıdın, yazılı bir eserin üzerinde vuku bulabileceği, yalnızca bir eser içerisinde var olabileceği gerçeği de buna işaret eder.

Foucault'nun “Kelimeler ve Şeyler”de heterotopyalara dair söyledikleri ile yalnızca bir yıl sonra mimarlara yapacağı konuşma arasında farklılıklar göze

---

aktarımı adına bir araya ne şekilde getirildiğini de incelemektedir. Bu itibarla denilebilir ki sentaks ile ilintili olan anlam önermenin doğru ya da yanlış olmasından ziyade anlaşılabilirliğini ele alır. Bir örnek verilecek olursa "'İnsan bir fildir' önermesi, dilin sentaks ... kurallarına uygun olarak düzenlendiği için" (Cevizci, 1999, s. 767) sentaks bağlamında anlamlı bir örneği teşkil eder.

çarpmaktadır. Daha öncesinde heterotopyalar hayalî mekânı, kurgu mekânını mümkün kılarken bir yıl sonrasında 1967'de Paris'te mimarlara yaptığı konuşmada günlük hayatta insanın yanı başında yer aldığı söylenebilecek, herkesin kendisi üzerinden ya da başkasından tecrübe ettiği yerler haline geldiği görülür. Heterotopyaları yalnızca "Başka Mekânlara Dair" adlı metinden hareketle ele almak heterotopya kavramının tek kutuplu olarak okunmasına (Topinka, 2010) yol açma riskini beraberinde getirir. Foucault'nun (2001) "Kelimeler ve Şeyler"de Borges'in listesine bu denli önem atfetmesinin nedeni bahse konu listenin bir araya gelmeyecek şeyleri bir yerde toplamasından ziyade üzerinde yükseldiği temeli de yerle yeksan ediyor oluşudur. Topinka'ya (2010) göre Borges'in kategorizasyonu diğer kategorizasyon sistemlerine karşı durduğu için değil; içerisine koyduğu şeylerin ortak bir paydada buluşup aralarındaki farkların ayırt edilebileceği mekânlara imkân tanımamasıyla öne çıkar. Foucault'nun "Kelimeler ve Şeyler"de yapmak istediği de bu değil miydi? Yani bilgimizin düzeninin ne denli bir temelin üzerine kurulu olduğunu merak etmekte; Borges'in ortaya koyduğu türden bir kategorizasyonun mantığımızı nasıl sarstığının cevabını aramaktadır. Lautréamont'nun şiiri hatırlanacak olursa normalde bir şemsiyelikte durması ya da bir askıya asılması icap edilen şemsiye şairin metaforunda öyle bir yere sahip olur ki bizim bilgimizin dışarısına çıkar; ancak normalde olması beklenenle değil de bilinmeyenle karşı karşıya gelindiğinde o masa bir temel halini alır ve yeni bilgilerin imkânını doğurur. Heterotopyalar, yeniden düzenlemeyi olanaklı kılan ve bilginin gücünü artıran yerlerdir (Topinka, 2010). Dolayısıyla Foucault'nun metni salt iktidar-direnç üzerine kurulu değildir, aynı zamanda bilgi ve düzen ilişkisini de ifşa eder. Bizim düzenimiz ne türden bir temelin üzerine kuruludur? Eğer şeylerin bilgisine düşünceyi manipüle eden, destekleyen belirli bir yardımcı yapı aracılığıyla haizsek bunu tümüyle ortadan kaldırmak mümkün müdür? İşte bu soruya "Evet!" cevabını verebilen yerler heterotopyalardır. Onlar diğer düzenlerin karşısında yer aldığı için o düzenleri ortaya çıkarır, bu sayede varolan düzenler sorgulanabilir. Heterotopyalar; bu temeli, yani düzeni bize dayatan o yardımcı yapıyı açığa çıkarır ve keşfetmemizi olanaklı kılar (Topinka, 2010). Heterotopyaların bu işlevine K. Hetherington (2003) da değinir; heterotopyaların alternatif düzen yerleri olduğunu, toplumsal düzeni tesis eden başat mekânlardan farklı olarak hegemonyanın karşısında duran mekânlar olduğunu ekler, yani Hetherington için heterotopyalar bir dayanak, ayağını sağlamca basabileceği bir basamak ya da sırtını güvenle yasladığın bir duvar

gibidir. İşte tam da bu yüzden Borges'in listesi bir heterotopyayı teşkil eder. Listede zikredilen hayvanlar öylesine bir düzlemde bir araya getirilir ki hayvanların arasındaki ayrımın mantıklı addedilebileceği bir tane kapı aralanmaz.

Günümüzde heterotopyaların çıkış noktası, yani kuramın fiktif bir listeden vuku bulmuş olduğu gerçeği sıklıkla göz ardı edilmektedir. Örneğin, R. Bolano'nun (1953-2003) "2666" adlı eserine yönelik yürüttüğü çalışmasında D. Omlor (2014), Bolano'nun Borges'in listesiyle beraber yerle yeksan ettiği düzeni tersine çevirip numaralandırmayı mümkün kılan bir liste yaptığını öne sürer; ancak Borges'in adının zikredilmesine rağmen ne Borges'in listesine yer verilmiştir ne de heterotopyalara. Benzer şekilde A. Dırdin (2015) de coğrafi anlamda belirli bir karşılığa sahip somut mevkilerden mekân-ötesine, filozof ya da yazar tarafından kurulan dünya düzeninin eksiksiz görünümüne geçişin sağlanabilmesi adına heterotopyaların önemini vurgularken "Kelimeler ve Şeyler"den bahsetmesine rağmen Borges'in sınıflandırmasından söz etmez. Borges'in isminin zikredilip listesine ya da genel olarak metnine dair bir şeyler söylenmediği bir diğer çalışma da A. Romanova'ya (2018) aittir. Romanova, çalışmasında heterotopyaları kategorize ederek onları üç başlık altında topladıktan sonra örneklerini Rusya coğrafyası üzerinden aktarmaktadır. Öte yandan "Kelimeler ve Şeyler"de yer alan ön söze yeterince dikkat edilmediğini savunan bilim insanları da yok değildir. Örneğin, çalışmasında heterotopyaların direnç yönünden değil de mekânın düzeni-heterotopyalar-bilgi üretimi ilişkisine dikkat ederek incelenmesi gerektiğini savunan Topinka (2010) ön sözde yer alan heterotopya tanımıyla Paris'te mimarlara yapılan konuşma metninin bir olmadığını; ilkinde esas itibarıyla metne odaklanmışken, ikincisinde ise daha ziyade somut belirli birtakım karşılıklara sahip mekânlar olduğunu söyler.

M. Foucault, Nisan 1966'da dile getirilen ve nispeten kurgu mekânlarının önünü daha da açan ön sözden sonra heterotopyanın ilkelerini bir yıl sonra Mart 1967'de dile getirir. Bu aradaki neredeyse bir yıllık süreç tamamen karanlığa gömülü değildir. Foucault'yu ve onun geliştirdiği kuramı, heterotopyayı, çalışmasına kılavuz olarak addeden birçok bilim insanının gözden kaçırabildiği bir diğer nokta da Foucault'nun tam da bu süreçte yapmış olduğu radyo konuşmasıdır. Bu radyo konuşması 2005 yılında "Les Hétérotopies" adıyla basılmıştır; ancak İngilizce yayınlanmaması nedeniyle çoğu zaman heterotopyalardan söz konusu açıldığında kendisine Foucault'nun mimarlara yaptığı meşhur konuşması kadar yer bulmaz (Knight, 2017). Bu radyo konuşması gerçek

mekânlardan ziyade kurgu mekânlarını olanaklı kılan, yani "Kelimeler ve Şeyler"in ön sözüyle aynı doğrultuda ilerleyen bir tona sahiptir. Konuşmada Foucault neşeyle yaşanılan mekânlara karşı koyan ya da onu belirli bir sorgulamaya tabi tutan "başka mekânların" sistematik bir şekilde mercek altına alınabileceğinden bahseder (Johnson, 2016). Anılan radyo konuşmasını 1967'de mimarlara yapacağı konuşmadan ayıran şey meseleleri belirli hayallere dayalı betimlemeler üzerinden aktarmasıdır. Foucault (aktaran Johnson, 2016) heterotopyalardan bahsederken onları bir çocuğun kendi kendine kurmuş olduğu hayal dünyası ile karşılaştırır:

> *Bu karşıt mevkiler çocuk tarafından bilinir... Bu, bir hint çadırıdır; bu, çocukların okyanusu, keşfettiği ... yerdir, ebeveynlerinin yatağıdır. Yatak aynı zamanda gökyüzüdür de, üzerinde zıplayabilir; içerisinde saklanabileceği bir ormandır ya da çarşaflara sarınıp hayalet olabileceği bir gecedir ve en nihayetinde de ebeveynlerinin eve gelişinin yarattığı korku ve sevinçtir.*

Çocuğun her yönden yaratıcı olan bu oyunu onun önünde alabildiğine özgür bir alanı açar. Yatak, bu bağlamda Foucault'nun ayna örneğiyle[5] aynı görevi görür. Foucault'nun doğaçlama denilebilecek düzeydeki anlatımı yalnızca Daniel Defert'nin (1997) değil, M. Dehaene ve L. De Cauter'ın (2008, s. 13) da dikkatini çekmiştir ve bunu şöyle bir betimlemeyle aktarırlar: "Foucault, yaşlı bir gezginin çocuklara gidip gördüğü muhteşem yerleri anlatırken kullandığı tona benzer bir ton kullanır". Radyo konuşmasına has oyunsu bir yön, Foucault tarafından kullanılan özel bir ton vardır. Esasında bu ton yalnızca "Les Hétérotopies"ye özgü değil, Foucault'nun vermiş olduğu birçok ders ya da katılmış olduğu radyo programlarında dinleyici ya da izleyicilerin tecrübe edebileceği türden bir meseledir (Knight, 2017). "Les Hétérotopies"ye Foucault, ütopyalara dair bir panorama sunmakla başlar. Ütopya nosyonunun sahip olduğu geçmişe göz atar ve ütopyaları şöyle tanımlar (aktaran Knight, 2017, s. 145): "Yeri olmayan bazı ülkeler ve belirli bir kronolojiye tabi olmayan bazı hikâyeler". "Başka Mekânlara Dair"de ise bir yok-yer tanımı ile karşı karşıya kalınacaktır. Foucault, radyo konuşmasında uçan halının da Acem Bahçelerinden hareketle doğduğundan bahseder. Bir bahçe düşünüldüğünde

---

[5] Ayna, Foucault'da bir heterotopya olarak kendisine yer bulur. Çalışmanın ilk bölüm içerisinde heterotopyanın ilkelerine ayrılan kısmında söz konusu örnekten detaylı olarak bahsedilmektedir; ancak kısaca ifade edilirse Foucault'nun nazarında ayna; hem diğer nesnelerle bir arada bulunması bakımından fiziksel, hem de kendisine bakanı esasında olmadığı bir yerde, adeta açılan sanal bir boyutun içerisinde göstermesiyle de soyuttur. Dolayısıyla da bir heterotopya örneğini teşkil eder.

dünyanın farklı yerlerinden bitkileri, çiçekleri bir araya getiren bir yer olduğu söylenebilir, başka türlü yan yana gelemeyecek bitkileri bir araya getirebilmeyi başarabilmiştir. Aynı şekilde halılar da birçok farklı deseni, farklı işlemeyi ve farklı kültürlere ait kanaviçeleri taşıyabilme özelliğine haizdir. Uçan bir halı düşlenildiğinde bir de mekânsal geçişleri mümkün ve pratik kılan bir araç da akla gelir. Bunun dışında halılar sahip olduğu dekoratif özellikle de mekânı bir illüzyon olarak ifşa edebilmesi bakımından da ele alınabilmektedir. "Les Hétérotopies"yi bir uçan halı örneğiyle bitirmiş olsa da tam bir sene sonrasında "heterotopia par excellence" ("mükemmel heterotopyalar") görevini artık "yüzen bir ev" şeklinde nitelenebilecek gemiler ihya etmeye başlayacaktır.

1.1. Mekân Kavramına Bir Bakış

Heterotopya mekân temelli bir kuramdır. İlk bölüme girişte verilen geniş bilgilerden de anlaşılacağı üzere heterotopyaların anlamı Michel Foucault'nun son dönemlerinde dış mekân temelli algılansa da bireyin kendisine kurduğu "öteki yer" bağlamında iç mekânda var olup biteni analiz etmeyi de mümkün kılmaktadır. Mekânın kendisine genel hatlarıyla değinmek tam da bu yüzden önemlidir, çünkü mekânın içi boş bir kutudan ibaret olmayışı, mekânın bireyi öteki kılması ya da ötekiliği kendiliğinden içerimlemesi gibi hususlar heterotopya kuramıyla yakından ilgilidir. Dolayısıyla hem söz konusu kuramın mekânla ilgili oluşu hem de Michel Foucault da dâhil olmak üzere Fransızca yazıp konuşan düşünür, yazar ve filozoflarda mekân kavramının farklı olması nedeniyle mekânın ne olduğunu, neyi ifade ettiğini ve çalışmanın oluşmasına katkı sunan düşünürlerde ne gibi bir karşılığa sahip olduğunu görmek çalışmayı daha anlaşılır kılmak adına önemli bir noktada durmaktadır. Özetle, "başka mekânlara dair" bir şeyler söylemeden evvel mekânın kendisine dair bir şeyler söylemek gerekmektedir. Ancak bu başlık altında mekân kavramına Foucault'nun kaleme almış olduğu "Başka Mekânlara Dair" adlı eserde izlenen sıra korunarak değinilmektedir.

Foucault metnine post-yapısalcı olarak nitelendirilebilecek bir tarzda[6] hemen 19. yüzyıl ile içerisinde bulunduğu 20. yüzyılı karşılaştırmakla başlar. On dokuzuncu yüzyılı

---

[6] Foucault, kendisini herhangi bir şekilde yapısalcı ya da post-yapısalcı şeklinde tanımlamamaktadır. Zaten durduğu nokta itibariyla da şeyleri tektipleştiren tutumun karşısında konumlanan Foucault, *insan öznesi*nin ve *tarihselciliğin* eleştirisini vermekle post-yapısalcı olarak nitelendirilebilir. Burada dile getirilen post-yapısalcı tarz ile kastedilen Foucault'nun geçmişte olup bitenlerin şimdiki zamanla

bir yandan biriken bilginin varolduğu; ancak öte yandan da ölümlerin artışı, krizler, gelişmeler ya da duraklamalar üzerinde temellendirip bu yüzyılın saplantısının tarih olduğu fikrini öne sürer (Foucault, 2019). Bunun ardından Foucault içinde bulunduğumuz döneme dair izlenimlerini aktarmaya başlar. Ona göre bu dönem bir mekân dönemidir, bunu da mevki kavramıyla ilişkilendirilebilecek nitelemelerden ortaya koymaya çalışır: "Eşzamanlının dönemindeyiz, yan yana koyma dönemindeyiz, yakın ve uzak döneminde, yan yananın, kopuk kopuğun dönemindeyiz" (Foucault, 2019, s. 283). Daha sonra bu tezatlıkları ya da en basit haliyle olmazların bir araya geldiği ötekilik yeri ya da ötekinin yeri olan heterotopya kavramıyla tanımlayacak olan Foucault'nun bu tanımında "yakın ve uzak" ya da "yan yana ve kopuk kopuk" şeklindeki nitelendirmeleri dikkat çekicidir. Foucault "yerleştirmenin" ya da Türkçeye aktarıldığı haliyle "yan yana koymanın" döneminde olduğumuzu söylerken kastettiği kelimenin hem somut hem de soyut yönüne dikkat çeker. Kelimenin aslı Fransızcada "emplacement" şeklinde kendisine yer bulur. Emplacement'nın anlamına baktığımızda ise Türkçede konuşlanma, yer seçme, yer belirleme, yerleştirme gibi anlamlara daha çok yaklaştığı görülmektedir. Bugünün meselesi sonlu olan bir mekâna insanın sığıp sığmayacağı meselesidir, yani "nüfusu yerleştirmenin meselesi". "İnsanlığın tümüne yetecek yer var mı?" diye sorarken öte yandan da diğer mevkilerin birbiriyle ilişkisini ve insanın onlarda tuttuğu yerden bahseder. Yerleştirme ile kastedilen biraz da budur (Johnson, 2006).

Yeni dönemi oluşturan mekân kavramının bir yenilik olmadığını; Batı'daki haliyle hâlihazırda bir geçmişe sahip olduğu ve zaman içinde belirli değişikliklere uğradığını aktaran Foucault, mekânın tarihine dair kısa bir özetini bizlere sunar. Özetini Orta Çağı temel alarak aktarmaya başladığı bu kısımda Galileo (1564-1642), G. Leibniz (1646-1716), I. Newton (1643-1727) gibi isimlerin büyük rol oynadığı, evrenin artık bir adım ileri gidip etraftaki şeylerin matematiksel bir temel üzerine oturtulduğu bilimsel devrim çağına geçer ve günümüze doğru bir seyirde ilerler. Orta Çağa ait mekânları hiyerarşik olarak nitelendiren Foucault, bu yerleri şöyle özetler: "Kutsal ve dünyevi yerler, korunaklı yerler ve tersine açık ve korunmasız yerler, kentsel yerler ve köylük yerler" (Foucault, 2019, s. 284). Bir tezatlık ve mertebe sistemine göre kurulu olduğu görülen bu

benzerlik taşımayan olumsuz yönlerinin temelinde doğru olarak kabul edilen belirli önkabulleri soruşturmasıdır, yani çalışmalarına göz atıldığı zaman geçmişle şimdi arasındaki köprüyü sarsması Foucault'nun tarzı kabul edilebilir (Sarup, 2019).

mekânlar, Orta Çağ mekânını genel hatlarıyla tasvir etmektedir. M. Foucault tarafından tasviri sunulan Orta Çağ mekânının Galileo'nun Dünya'nın Güneş etrafında döndüğünü keşfetmesiyle yıkıldığını ve mekân algısında yeni bir dönem başladığını dile getirir. Galileo bahsi edilen keşfi yaptığında mekâna dair bir sonsuzluğun da kapısını aralamış oldu ve Foucault'ya göre Galileo'nun mekân düşüncesine, tarihine etkisi tam da bunda saklıdır. Yani Orta Çağ tasvirinde vermiş olduğu üst-alt mekân düşüncesi ya da mekânın belirli mertebelere sahip olması durumu ortadan kalkmış olup "ortaçağ yeri bir anlamda bu mekânda erimiş, bir şeyin yeri artık hareketi içindeki bir noktadan ibaret hale gelmiştir" (Foucault, 2019, s. 284).

Mekân kavramına dair yakın bir okuma yapmak istenildiğinde kavramın Doğu ve Batı kültürlerinde farklı anlamlar taşıdığı görülebilmektedir. Genellikle Türkçe olarak mekân dendiğinde anlatılagelen husus somuttur, fiziki anlamda bir karşılığa sahip olan bir yer anlatılır. Türkçenin Arapçadan almış olduğu "mekân" kelimesinin etimolojisi göz önünde bulundurulduğunda "kevn" sözcüğünden türediği anlaşılır (Nişanyan Sözlük, 2021). "Kevn sözcüğü ise olma, var olma, varlık, vücut gibi anlamlara gelmekte olup aynı kökten türemiş olan kevneyn (cismâni ve ruhani âlem, dünya ve ahiret) ve kevnî (kozmik, Fr. cosmique)" (Devellioğlu, 2006, s. 513) sözcükleri de dikkat çekicidir. Ancak mekân kelimesinin Fransızca düşünürlerce kullandığı halleriyle koşulsuz bir uyuma sahip olmadığı görülür. Türkçesi "mekân" olarak söylenen sözcük Fransızca orijinallerinde "Espace" olarak geçer. Kullanılagelen bu kelimenin Batı kültüründeki karşılıklarına dair Cihan Özpınar (2020, s. 7) şunları ifade eder: "Espace … Türkçede uzay kelimesini de karşılamaktadır fakat mekân bunu karşılamaz, zira Arapçada bunun için bir de feza kelimesi mevcuttur". "CNTRL"ye[7] (2021) göre espace felsefî bir bağlamda ele alındığında "varolan ve tüm düşünülebilir nesneleri içerisinde barındırabilen, bütün algılarımızın yer aldığı ucu bucağı olmayan ideal çevre"yi ifade etmektedir. Ayrıca "espace kelimesi Latince spatiumdan ileri gelir" (Özpınar, 2020, s. 8) ve spatium "oda, yer, alan, iki şey arasındaki uzaklık [distance], mesafe" şeklinde çeşitli anlamlara sahiptir (Lewis, 2021). Augé (1995) de espace kelimesinin kullanımına ve ne anlama geldiğine dikkat çeker. Ancak, elbette, İngilizcede karşılığı olabilecek kelimeler üzerinden espace'ı

[7] " CNTRL", açılımı "Centre national de ressources textuelles et lexicales" ("Ulusal Metin ve Sözlük Kaynakları Merkezi") olan, çevrimiçi lengüistik bilgi paylaşımı yapan Fransız organizasyonun kısaltmasıdır.

açıklamaya çalışır. Espace'ı “space” kelimesi karşılayabilecekken “place” için “lieu” sözcüğü vardır. Augé, espace'ın lieu'ye göre daha soyut bir yeri teşkil ettiğini dile getirir. Yine “CNTRL”de (2021) kelimenin felsefî bağlamına açıklık getirildiği satır takip edildiğinde parantez içinde sunulan diğer bir açıklama göze çarpar: “İçeriği ve orijini yazarlarına ve doktrinlere göre değişiklik gösterebilen felsefî kavram”. Michel Foucault ve Henri Lefebvre (1901-1991) gibi isimlerin de düşüncelerinin şekillenmesinde rol oynamış olması muhtemel olan bahse konu doktrinlerin ve kişilerin bilinmesi kavramı daha yakın bir mercekte irdeleyebilme olanağını sunar. Mekân kavramına getirilen farklı açıklamalara Türkiye’de felsefe alanında önemli başvuru eserleri kazandırmış Prof. Dr. Ahmet Cevizci (1999, ss. 583-584) şöyle yer vermektedir:

> *Mekân konusunda üç temel yaklaşımdan söz edilebilir. Bunlardan a) Mekânı kap ya da hazne olarak yorumlayan … b) Bağıntısal mekân görüşü … c) Üçüncü ve son mekân görüşü, mekânı ön plana çıkartan 'kap olarak mekân' görüşüyle, şeyleri ön plâna çıkartan 'bağıntısal mekân' görüşünün bir sentezini yaparak, mekân ve şeylerin birbirlerini tamamladığını öne süren 'çok yönlü' mekân görüşüdür.*

Üstte Cevizci tarafından dile getirilen ve üç ayrı maddede sunulan mekân görüşlerinin ilki mekânın sonsuzluğunu, yani o kabın içerisine herhangi bir şey girip girmemesinden bağımsız olarak varolan bir hazne iken ikincisi, yani bağıntısal mekân görüşü ise mekânın yalnızca şeyler arasındaki bir bağıntı olabileceğini, onlar olmaksızın mekânın aralarına giremeyeceğini ve dolayısıyla varolamayacağını savunur. Bu görüşlerin üçüncüsü de dile getirilen iki görüşün bir sentezi gibidir ve mekân ile şeylerin tıpkı bir elmanın iki yarısı gibi olduğunu ve birbirlerini tamamladıklarını söyler (Cevizci, 1999).

Yukarıdaki paragraftan da anlaşıldığı üzere düşünce devinim halinde olduğu sürece mekâna dair düşünceler de bununla doğru orantılı şekilde devinim halindedir. Cevizci (1999) bu devinimde alınan yolu, düşüncelerin değişimini özetlemektedir. Parmenides için mekân yokluğu ifade ederken Atomcular[8] için mekân atomlar arasında hareket eder. Daha sonra mekân John Locke (1632-1704) ile birlikte duyulara bağlı bir yer olarak anılırken karşısında Descartesçı görüş belirir. Bu görüşe göre mekân

[8] Atomculuk Okulu her şeyin atomlardan vuku bulduğu görüşüyle bilinen felsefe okuludur. Mensupları da literatürde Atomcular olarak anılmaktadır.

içerisindeki maddeden bağımsız değildir; yani kısaca ifade etmek gerekirse boş mekân varolamaz. Newton ise mekânın sonsuz olduğu görüşüne sahiptir, bununla ilgili olarak da "mutlak mekân" ve "göreli mekân" gibi kavramları ortaya atar. Mutlak mekân ne hareket eder ne de değişir; sabittir. Öte yandan göreli mekân ise hareketlidir ve onu hislerimiz belirler (Koç, 1984, s. 4). Mekânın Newton'ın nazarında da sonsuz bir kabı teşkil ettiği söylenebilir. Öte yandan Leibniz'in mekân hususundaki görüşleri Newton'ın argümanlarının mutlak karşıtı gibidir. Çünkü mekân onun için mantıksal bir yapımdan fazlası değildir (Cevizci, 1999).[9] Mekân Leibniz'de bir şey, bir töz ya da bir rastlantı değil, yalnızca gerçekliği aklın kendisinde konumlanmış, mantıksal bir varlığı teşkil eder (Futch, 2008). Ayrıca Leibniz için mekân "bu mekânda bulundukları kabûl edilen şeylerden bağımsız değildir" (Koç, 1984, s. 5). Mekân, aynı zamanda bir sanat eserinde sanatçı ile muhatabının arasındaki bir köprü görevini de ifa etmektedir. Pavel Florenski (1882-1937) tam da buna değinir. Florenski'ye (2000) göre yazar ya da sanatçı eserinde bir mekânı resmeder ve okuyucusunun, dinleyicisinin onu verdiği talimatlara göre belirli nesnelerle kendisinin doldurmasını ister. Mekân böyle öne çıkar. Edebi bir eserin ya da herhangi bir sanat eserinin özüne dalabilmenin tek yolunu mekânın nasıl kurulduğunu, yapısını anlamakta görür.

M. Foucault'nun anlatımına bir parantez açılıp önce Fransız düşünürlerdeki mekân algısının ne olduğuna, daha sonrasında da Antik Yunan'dan belirli filozofların Galileo, Leibniz ve Newton gibi isimlerin mekân düşüncesine olan katkılarına değinilmiştir. Farazî anlamda kullandığımız bu büyük parantezin içerimlediği bilgiler konunun iyice özümsenmesi ve Foucault'nun anlatımları esnasında ortaya çıkabilecek soru işaretlerinin giderilmesi açısından önemli bir noktada durmaktadır. "Kelimelerin kendisiyle alakalı bu denli bir tasvir niçin yapılmıştır ya da üzerlerine niçin düşülmelidir?" minvalindeki olası bir soruya yanıt olarak Johnson'ın (2012) heterotopyaların geniş kullanımına nazaran çokça yanlış anlaşılmalara sebebiyet verdiği, karıştırıldığına yönelik sözleri ve Fransızca aslından İngilizceye yapılan çevirilerde görülebilecek çeviri yanlışları hasebiyle heterotopyanın da yanlış yorumlandığı akıllara getirilmelidir (Johnson, 2013). Yani,

[9] Burada Leibniz'in idealist olmasının düşüncelerinin oluşmasında büyük rol oynadığının altını çizmek gerekir. Çünkü idealist görüşe göre gerçek olan yegane şey zihindir ve geriye kalan tüm gerçek sandığımız şeyler yalnızca zihindekilerin bir görünüşü olabilir.

kavramların özünde neyi ifade ettiğini ve içerisine doğduğu kültürde ne türden bir karşılığa sahip olduğunun ya da olabileceğinin bilinmesi elzemdir.

1.2. Heterotopyalara Giriş

Heterotopyalar çalışma içerisinde de ifade edildiği üzere altı temel prensip üzerine kuruludur. Foucault tarafından evvelce "Kelime ve Şeyler"de daha sonrasında da birkaç röportaj ve radyo programında bahsedilen kuramın bir temel üzerine oturtulduğu yer daha sonrasında "Başka Mekânlara Dair" adıyla yayınlanacak konuşmasıdır. Çalışma içerisinde Foucault'nun adı anılan çalışmasında izlediği sıraya (mekânın tarihinden dem vurması, daha sonrasında heterotopyalara giriş yapması ve sıra sıra ilkeleri açıklaması) riayet ederek büyük parantezler açılıp mekâna dair düşünceler aktarılmıştı. Bu ve akabinde seyreden alt başlıklarda ise bırakılan yerden devam edilecek olup sırasıyla heterotopyaların ilkelerine, örneklerine değinilmektedir.

Foucault, mekâna dair çok kısa bir panorama sunup yüzünü günümüze döndüğünde ise bugünün mekânının Galileo'nun sunmuş olduğu uzamdan da farklı olduğunu, Orta Çağda görülen, belirli üst-alt ilişkileriyle örülü mekânlardan da farklı olduğunu dile getirir. Bugünün mekânına atfettiği isim ise mevki kelimesidir. Yazılarının ekseriyetine bakıldığında dile getirdiği hususlara dair bir tanım getirmeyi tercih etmeyen Foucault, bu sefer mevkiye dair net bir tanımda bulunur: "Mevki, noktalar ya da unsurlar arasındaki yakınlık ilişkileriyle tanımlanır; biçimsel olarak bu ilişkiler, diziler, ağaçlar, kafesler olarak betimlenebilir" (Foucault, 2019, s. 284). Yine alışılageldiği üzere belirli bir ilişki ağından yola çıkarken mevkiye dair sorunları dile getirir. Mevkinin problemi Foucault'ya göre bugün daha çok kendisine demografi terimleriyle yer bulmuş olsa da asıl dikkat edilmesi gereken husus bireylerin belirli durumlar karşısında belirli zamanlarda bir birey ya da bir kuruma karşı belirli bir amaçla kullanmak üzere hangi yakınlık ilişkilerinin de akla kazınması gerektiğini bilmektir.

Foucault'nun çalışmasında bu noktaya kadar dile getirdikleri ve esasında bu çalışma içerisinde mekâna dair anlatılanlar dikkate alındığında sürekli bir devinim hâli, sürekli bir gelişim gözlemlenmektedir. Yani, mekâna atfedilen düşüncelerin onu değiştirip şekillendirdiği gözükür ve çağdaş anlamdaki mekânın da çevredeki tüm teknolojik gelişimler, internetle birlikte bilgi ve iletişim ağlarının neredeyse her şeyi ulaşılabilir kılmasıyla imgelemimizin sınırlarını da aşan yeni bir mekân olması beklenir;

ancak pratikte hiçbir şeyin gözüktüğü gibi olmadığı aşikârdır. Belli başlı mekânların hiçbir şekilde sarsılmayan ve sorgulamaya tabi tutulamayacak bir otoriteye sahip olduğu görülür ve bunlar yine bir tür karşıtlık temeli üzerine kuruludur. Örneğin, kamusal bir mekânda bireyin kendi kendine uyguladığı denetimle özel mekândaki bir değildir. Bundan hareketle aile mekânı ile toplumsal mekân arasında bir fark olduğu da söylenebilir. İşte Foucault'nun günümüz mekânına dair anlatmaya çalıştığı şey tam da budur, tüm bu birikime ve teknolojiye rağmen biçimlendirmeye tabi tutulamayan bazı mekânlar vardır ve "bunların hepsi hâlâ açıkça belli olmayan bir kutsallaştırmayla yönetilirler" (Foucault, 2019, s. 285).

Mekân, içerisinde şeyleri tutan bir kap olmaktan fazlasıdır, yalnızca buna indirgenmemelidir. Foucault (2019, s. 285) da buna yönelik düşüncesini Gaston Bachelard'ın (1884-1962) "Mekânın Poetikası" adlı eserine atıfta bulunarak "Bachelard'ın –engin– eseri ve fenomenologların tanımları, homojen ve boş bir mekânda değil; tersine, tamamen niteliklerle dolu bir mekânda, belki fantasmaların musallat olduğu bir mekânda yaşadığımızı bize öğrettiler" şeklinde dile getirmektedir. Temel algımızı da oluşturan düş ve tutkunun mekânı kendisine içkin özelliklere kendiliğinden sahiptir. Örneğin, bu mekân karanlıklarla dolu olabilir ya da tam tersine aydınlığın, zirvenin, dorukların mekânıdır ya da yer altıyla bile ilgili olabilir; bir çamur mekânı olur, aşağıdan bir mekân olur.

Henri Lefebvre (1901-1991), mekân üzerine düşünceleriyle, mekânı tarih içerisinde izlediği serüvenle ele almasıyla ve mekânın birçok yönden incelenmesiyle mekânın içi boş bir kaptan ibaret olmayışının üzerinde çok kez durur. Lefebvre, bugün mekân dendiğinde önemli bir yerde duran "Mekânın Üretimi" adlı eserinde eserinin girişinde mekânın felsefedeki anlamı üzerine eğilir. Matematik gibi pozitif bilimler için mekân, içeriği olmayan bir içerik gibidir; ancak felsefe için mekânın öneminin yalnızca belirli bilim dallarınca bölünen ve o postulatlara[10] göre de yorumlanan bir kavramdan fazlası olduğunu vurgular. Mekânın da tıpkı bir ürün gibi üretilip şeyler gibi alınıp satılır hâle gelişinden söz eder. Lefebvre için mekânın üretimi, akıntıya bırakıldığında sarpa saran mekânsal düzenin kötü göründüğü gerekçesiyle akla mantığa uygun bir biçimde

[10] Postulat ya da postüla demekle "belirli bir disiplinin temel ilkeleri" (Cevizci, 1999, s. 704) anlaşılmaktadır.

tasarımlamak anlamına gelmektedir. Tam da bu noktada mekânın oynadığı rol ortaya çıkmaktadır. Bir ürün olarak kabul edilen mekânın üretim sürecine dâhil olduğu Lefebvre tarafından şu sözlerle dile getirilmektedir: “Mekân, pasif, boş bir şey ya da 'ürün' gibi karşılıklı mübadelede bulunmaktan, tükenmekten ve yok olmaktan başka anlamı olmayan bir şey olarak düşünülemez” (Lefebvre, 2020, s. 24).

Henri Lefebvre'in çağdaşı olan Bachelard'da (2020, s. 28) mekânın tini hususu şu şekilde yer bulur: “Hayalgücünün kavradığı mekân, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine teslim edilmiş kayıtsız bir mekân olarak kalamaz”. Bachelard, mekânın da bir tini olduğuna dair düşüncelerini açıklamaya devam eder. Carl Gustav Jung'un (1875-1961) sözlerine atıfta bulunarak ruhun bir konuta benzediğinin altını çizer. Yalnız insanın geçmişinde tecrübe ettiği ve hafızasında biriktirdikleri değil, unuttukları da aynı ölçüde o konutun –ruhun– içerisinde kendine bir yer edinmiştir. Yani Bachelard, ev ya da oda sözcüğünün yalnızca fizikî bir unsuru ifade etmediğini, aynı zamanda hayallerle bezeli bir yer, bir dünya olduğunu aktarmaktadır. Düşüncelerini edebi eserlerden aldığı örneklerle ortaya koyduğu bu kitabında Bachelard, Henri Bosco'nun (1888-1976) “Malicroix”ından da bahseder. Bu eserde Martial de Mégremut kendisini yetiştiren amcası Cornélius de Malicroix'in vefat haberini aldıktan sonra evin ve evin bulunduğu adanın kendisine miras kaldığını öğrenir; ancak mirası almak için bir şart koyulmuştur, kendisi bizzat amcasının kaldığı yere bir yolculuk yapıp orada üç ay boyunca yaşamalıdır ama evin kurulu olduğu bölge çok zorlu iklim koşullarıyla bilinmektedir ve buradan sonra Martial de Mégremut'nun serüvenine tanık oluruz (Bergin, 2020). Bu gösterişsiz; ancak kahramanını ona isim verdirecek kadar içselleştirilmiş ev esasında dayanıksız gibi gözükür, buna rağmen ev, fırtınalar karşısında gösterdiği dehşetli dirençle Mégremut'nun saygısından daha fazlasını kazanır, fırtına vaktinde içerisinde hayallere daldığı o mekân, o ev neredeyse kutsalı hâline gelir. O, artık bir ev, kahramanın bedeninin içinde bulunduğu bir mekân değildir; o, amcasının da ismini koyduğu gibi, La Redousse'tur.[11] Ateş gibi, su gibi elementlerin poetikasına dair düşünen bir filozof olan ve bu noktada da bugün ilgili birçok çalışmaya rehberlik eden eserler kazandırmış olan Gaston Bachelard, söz konusu eserinde evi neredeyse bu elementler gibi ele almaktadır. Çünkü onun

[11] La Redousse "kale" olarak çevrilebilir. Yazar tarafından eve isim verilmesi mekân mefhumunun esasında ne denli içselleştirilebildiğinin de bir göstergesidir. Fransızcadan çeviriler yapan Baker'a göre (2020) de isimler Bosco'da önemli bir yer tutar.

nazarında hayali tetikleyen yegâne yer, ilk yer ev nosyonudur. Eserinin tamamı elbette mekânın yalnızca bir yerden ibaret olmadığını, onun çok ötesinde anlamları içinde sakladığını ortaya koymayı arzulayan bir yapıda; ancak bu düşüncesini en açık, direkt olarak ifade ettiği yerlerden biri de şu sözlerle öne çıkar: "İçinde yaşanmış bir ev, atıl bir kutu değildir. İçinde oturulan mekân, geometrik mekânı aşar" (Bachelard, 2020, s. 78). Bachelard'ın sunduğu örnekte mekânın kendisi metnin tümüne öylesine işler ki onun üzerinde öyle bir kurgu inşa edilir ki anlatıyı meydana getiren en temel unsur olduğu söylenebilir. Mekânın bu işlevine tıpkı Bachelard'da olduğu gibi en basit hâliyle "Mekân = Ev" şeklinde formulize edilebilecek şekilde Ayşe Demir (2011) de değinir. "Mekânın hikâyesi ve hikâyenin mekânına" değindiği yayımlanmış doktora çalışmasında Demir (2011, s. 24), mekânı özelde ev olarak kabul ederek tarih boyunca pek çeşitli şekilleri aldığını söyler ve mekânı bir kabuk olarak nitelendirir. Onlar bireyin yaşamının tanıklarıdır, en temel sahnedir ya da başka bir deyişle "mekân yaşamın içindeki bir kavram olarak süregelen zaman ve yaşam içeriğini somutlaştırmaktadır" (Üçgül, 2015, s. 85).

Yine deyim yerindeyse bir parantez açılarak Foucault'nun sözlerinin alt metninde neler olup bittiğine dair birbiri ardına dizili birkaç paragraftan sonra çalışma için temel teşkil eden metine, yani "Başka Mekânlara Dair" adlı metne dönülürse, Foucault'nun dış mekâna dair belirli tespitlerine tanık olunur. Mekânı tanımlarken kullanmış olduğu ifadeler yine mekânın tini olduğu yönündedir: "İçinde yaşadığımız, bizi kendi dışımıza çeken … mekân … içine bireylerin ve şeylerin yerleştirilebileceği bir tür boşluk içinde yaşamıyoruz … birbirine asla indirgenemez olan ve asla üst üste konamayan mevkiler tanımlayan bir ilişkiler bütünü içinde yaşıyoruz" (Foucault, 2019, s. 286). İktidar ve özne kavramlarından tutun da disiplin ve direnç kavramlarına kadar neredeyse hepsinde gündeme gelen ilişkiler bütünü mekân söz konusu olduğunda da devreye girer. Foucault, mekânı da ilişkiler ağı üzerinden açıklamayı tercih eder. Özel mevkilerin oluşturduğu ilişkiler bütününe yönelik düşüncesini açan Foucault, ilk tahlilde pasajlar, sokaklar ve trenler gibi yerleri tanımlayan ilişkiler bütününü ele alır. İlişkiler ağını değerlendirmedeki kıstaslarını bir parantez içerisinde sunan Foucault için tren muazzam bir ilişki ağını teşkil eder; çünkü hem kendisinin içinden geçilir, hem kendisi "geçen" bir şeydir, hem de bir noktadan diğer noktaya geçmektedir. Bu türden bir formülasyonun ev ve yatak odası gibi dinlenme alanlarına kadar indirgenebileceğinin altını çizen Foucault, kendini ilgilendiren

esas yerlerden bahsetmeye başlar. Bu yerleri "tüm diğer mevkilerle bir anlamda ilişkide olan, yine de tüm diğerlerini yadsıyan bu mekânlar" diye tanımlayan Foucault (2019, s. 286), onları ikiye ayırır: Ütopyalar ve heterotopyalar.

Heterotopyalara dair genel kanı onların tahakküm edene direnme sonucu ortaya çıkan yerler olduklarıdır, nitekim literatürde saptanabilecek temel teşkil eden nitelikteki çalışmalara göz atıldığında bu daha da belirginleşir (Hetherington, 2003; Bosteels, 2003; Genocchio, 1995; Johnson, 2006). Ancak heterotopyaların iktidar nosyonuyla olan ilişkisi ele alınırken ütopyalarla olan bağı gözden kaçırılmamalıdır. İktidar ilişkileri dikkate alındığında heterotopyaların rolü tıpkı tamamen azad olabilmenin önünü açan bir araçtan ziyade ondan geçici bir süreliğine uzaklaşmayı sağlayan bir geçit olarak açığa çıkar (Johnson, 2006; Topinka, 2010). P. Johnson (2006, ss. 86-87) bu hususa dair şunları dile getirir: "Heterotopyalar ütopyalarla yalnızca tezat oluşturmaz, aynı zamanda onları bozar da ... [Heterotopyalar] iktidar ilişkilerini farklı düşünmek ve onların düğümünü çözmek için bir girişimdir". Heterotopyaların paradoksu da esasında burada ortaya çıkar. Yani bir yerin hem diğer yerlere bağlı hem de diğerlerinden kopuk olması durumu paradoksal niteliktedir. Çevresini kuşatan diğer şeylerden tamamıyla kopuk olsaydı bu onun ütopya ile aynı paydada buluşmasını imkânlı kılabilirdi; ancak tam da bu bağlılık, tamamıyla kopuk olmayışı durumu bu yerleri "öteki" yapmaktadır.

Ütopyalara dair düşünceleri mekân ve zaman hususundaki düşünceleriyle öne çıkan M. Bahtin ve H. Lefebvre gibi isimlerde aramak mümkündür. Ütopya ile heterotopya arasındaki bağın açıklanması ve Foucault'nun dile getirdiği hâliyle yetinilmemesi gerekir. Çünkü Foucault, Paris'te mimarlara yapmış olduğu konuşmasının tümünde olduğu gibi bu hususta da herhangi bir detaya yer vermez. Detaya yer vermeyişi de ütopyalara tek taraflı, tek bir perspektiften bakmaya mecbur kalmakla sonuçlanır. Ütopyalara dair her şeyin konuşulması elbette beklenmemektedir; ancak onlara dair yalnızca bir şeyden bahsetmek de kavrama yönelik dile getirilen yorumlamaları saymamak gibi bir düşünceye yönlendirebilir. M. Foucault'nun (2019, s. 286) tanımıyla ütopyalar "gerçek yeri olmayan … toplumun gerçek mekânıyla doğrudan ya da tersine dönmüş, genel bir analoji ilişkisi sürdüren mevkilerdir … gerçekdışı olan mekânlardır". Tanımını yaptığı ütopyaların karşısına da heterotopyaları koyar; ancak ayna örneği hariç hiçbir gri noktanın kalmasına müsâmaha etmez. Heterotopyalar, ütopyalardan farklıdır, hatta bir karşı-mevkiyi oluşturur; ancak işin özüne bakıldığı zaman esasında bu yerler

fiilen gerçekleşmiş bir ütopyayı teşkil etmektedir. Bu türden bir ortak deneyimi ayna örneği üzerinden betimleyen Foucault için ayna; insana kendini esasında olmadığı bir yerde göstermesi, insanın kendisinin olmadığı bir yerde görmesini mümkün kılmasıyla bir yok-yerdir; öte yandan ayna, insanı ona baktığı andan itibaren uzamda kapladığı yeri hem gerçek –çünkü diğer şeylerle bir ilişki içerisindedir– hem de gerçekdışı kılmasıyla –çünkü sanal olarak açılan bir kapıdan içeriye adım atmamı gerektirir– bir heterotopya gibi fonksiyon gösterir (Foucault, 2019). Aynadaki yansıma; bakan kişinin kendi görünürlüğünü yeniden oluşturur, kim olduğunu ona gösterebilmek için alternatif bir pencere açar, bir bakış sunar. Heterotopyalar da tıpkı aynalar gibi varolan bilgiyi yeniden inşa eder, kişiye mevcut düzen hakkında yeni bir bakış açısı verir. Ayna örneğinden anlaşılabileceği üzere heterotopyalar bizi "içeriye" ya da "dışarıya" götürebilir. Bu, içerisiyle dışarısının birbiriyle ilişkili olduğunu gösterdiği gibi (Topinka, 2010) aynı zamanda bir geçişe de işaret eder.

Ütopyalar armoninin, tesellinin ve mutluluğun yeridir. Mevkisi dünya dışında bir yerdedir. Ütopyalara gidebilmek, erişebilmek için bir tür umut, bir tür tasavvur, bir tür temaşa gerekir (Silverman, 1980). Rice (2003, s. 37), heterotopyaları tıpkı bir "ayna gibi bizi temsil sorunlarını düşünmeye zorlayan" yerler olarak tanımlar. Heterotopyaları ütopyalardan farklı kılan birkaç hususa Foucault "Kelimeler ve Şeyler"de de değinmiştir. Foucault'nun "Kelimeler ve Şeyler"de yer verdiği heterotopya tanımına bakılacak olursa onlar dili, sentaksı tahrip eden, ortak adların birbirine geçmesine yol açan bir "düzensizliğin düzeni"ni teşkil etmekteydi. İşte tam da bu bağlamda ütopyalardan farklılardır. Çünkü ütopyalar, bir avuntuyu tesis ederken her şeyin ideal bir düzleme yerleştirildiği gerçek olmayan yerlerdir (Foucault, 2001). Ancak heterotopyanın ütopya ile gösterdiği özellik bağlamında ortak paydada buluştuğu yerler yok değildir. Levitas (2003) ütopyaların da tıpkı heterotopyalar gibi varolan normların dışına çıkıp özgürlüğü ya da özgür olmaya duyulan arzuyu, değişim arzusunu tetikleyebileceğini ifade eder. Öte yandan ütopyalar tamamıyla hayali yerler oldukları için düzenden bağımsız bir düzlemde ele alınmalıdırlar ve bu durumda da düzene kafa tutması ve onu ifşa etmesi gibi bir durum söz konusu değildir. Heterotopyalarsa ütopyaların aksine iktidara karşı bir alternatifi elinde tutar (Topinka, 2010). Foucault'nun ütopyalar ile heterotopyaların farklılıklarını mercek altına alabilmek ve açıklayabilmek adına verdiği ayna örneği daha farklı kapıların aralanmasına da vesile olmuştur. S. Gannon (2017), Foucault'nun ayna örneğinden yola

çıkarak tuttuğu bir günlüğün de heterotopya özelliği taşıyabilip taşıyamayacağının cevabını arar. Yazar, bu sorulara cevap bulabilmek adına ilginç de bir yönteme başvurmuştur. Yirmi yıl kadar önce ziyaret ettiği Şili'ye tekrar gidip tekrar aynı yerlerden geçer ve günlüğünü bunun üzerinden yorumlar. Başka zamanda başka bir yerde olan benliği tıpkı bir ayna gibi hem gerçek hem de değildir.

Heterotopyalar ve ütopyalardan bahsedilen bu bölümde adı geçen "iktidar ilişkileri", "direnç", "iktidar" gibi kavramlar konunun anlaşılması açısından önem arz eder, dolayısıyla bu mefhumların Foucault'da ne türden bir karşılığı olduğuna göz atmak zikredilen kelimelerin geçtiği noktaları daha anlaşılır kılacaktır.

1.3. İktidar ve Direnç

Foucault (2019) özne ile iktidarı mercek altına aldığı makalesine başlarken burada incelenen başat hususun iktidardan çok özne olduğunu dile getirir. Aslında onu meşgul eden şey başından beri de budur. Kaleme aldığı "Özne ve İktidar" adlı makalenin konusunu da esasında yine özne oluşturur, onu ilgilendiren öznenin nasıl özneleştirildiğidir. Bu itibarla denilebilir ki Foucault, meselenin daha çok iktidarın özneleştirme mekanizmaları şeklinde özetlenebilecek veçhesine eğilir. Foucault'nun (2019, s. 58) "Özne, ya kendi içinde bölünmüş ya da başkalarından bölünmüştür" ifadesi insanların belirli sıfatlar kullanılarak bir yandan farklı kılınırken öte yandan da aynı kılınmasına işaret eder. Gerçekten de böyle değil midir? Örneğin, bir kişi deli olarak nitelendirilirken akıllı olandan ayrılır; ancak deli olarak nitelendirilen diğer bireylerle de aynı kılınır. Tüm bunlar Foucault için bireyin nesneleştirildiği bir süreci ifade eder.

Foucault (2019), iktidarın aşırılığı ile bunları akla, mantığa uygun bir konuma getirme [rasyonelleştirme] arasındaki ilişkiye dikkat çekerek bu türden bir ilişkinin farkına varabilmek için ne Stalinizm gibi bir devlet sisteminin ne de toplama kamplarının ortaya çıkmasının gerekli olduğunu söyler. Bu ikili arasındaki münasebeti irdeleyebilmek adına alışılagelmişin dışında bir yöntem teklif eder: İktidarı anlamak için direkt olarak iktidarı değil de iktidar ilişkilerini ele almak. İktidar ilişkileri, içerisinde yalnızca belirli kurumları barındırmaz, bunun ötesindedir; okul gibi bir kurumdan tutun da aileye kadar gündelik yaşama içkin birçok alanda kendini gösterebilen, genel anlamda özetlemek gerekirse de içerisindekilerin belirli bir hiyerarşiye, hiyerarşik ilişkilere tabi olduğu bir ilişkiler bütünüdür. Dolayısıyla bir ağı andıran bu bütünün analizi; geneli değil, spesifik

olguları mihenge vurmayı talep eder. Yani, Foucault'nun ifade etmek istediği şu şekilde özetlenebilir: Eğer ki iktidar olgusunu anlamak istiyorsak, o hâlde bunu oluşturan, bu ağı oluşturan o iplikleri ele almak gerekir. Foucault, bu düşüncesini belirli metaforlar kullanarak aktarır, örneğin, aklı başında olmaktan kastın ne olduğunun anlaşılması isteniyorsa, o hâlde irdelenmesi gereken husus aklı başındalık değil, delilik olmalıdır vs. gibi. Buradan yola çıkarak da iktidar ilişkilerini anlamak için direniş biçimlerini bilmenin gerekliliğini ifade eder (Foucault, 2020).

İktidar ilişkilerinin kapılarını bize açacak olan anahtar direnç ise, o halde bu iktidar-direnç ilişkisini anlamak adına Foucaultcu bir yaklaşımda bulunup direnci ele almak gerekir. Çok basit, akla ilk gelen ve gri alanları fazla, çok geniş bir anlam sahasını işaret eden bir soru olarak "Direnç nedir?" sorusu sorulduğu varsayılsın. Köklü bir Fransızca sözlüğü teşkil eden “Larousse”de (t.y.) bu sorunun cevabını aradığımızda şu türden sonuçlara ulaşılır: 1) Direnç, bir kişi ya da bir grubun saldırısına karşı durmaktır; 2) uyuşmadığımız otoriteye karşı durmaktır; 3) ekstrem vaziyetlere karşı dirayetli olmak, dayanabilmektir (iklim, yaşamsal koşullar vs.); 4) malzemenin dış etkenlere karşı dayanabilme özelliğidir; 5) hareket eden cisimlere uygulanan kuvveti ifade eder (hava direnci vb.). Karşısında bir etken olmadan direnç sözcüğünün varolamayacağını ifade etmek pek de yanlış olmayacaktır. Öte yandan direnç kavramının anlamını çabuk teslim etmeyen kavramlardan olduğu anlaşılmaktadır. Rose Weitz (2001); kadınların, saç stilinden söz açıldığında akla gelen belirli normlar ve kurallara uyma ve onlara karşı koyma suretiyle nasıl da iktidarı aradıklarını ele alan çalışmasında direnç kavramının henüz bir netlik kazanmadığına, ona yalnızca takribi bir anlam yüklendiğine dikkat çeker. Öte yandan Hollander ve Einwohner'ın (2004) çalışmasında da kavramın tanımına dair herhangi bir netliğin olmadığı ifade edilirken "devrimlerden tutun da saç stillerine kadar her şey direnç olarak tanımlanmıştır … bu da direncin tanımına dair fikir birliğinin olmadığını gösterir" cümleleri dikkat çeker. Hollander ve Einwohner'ın yürüttüğü çalışma yalnızca ortak paydada buluşulamadığını göstermekle kalmayıp direncin neyi ifade ettiğini sistematik bir şekilde ortaya koymayı denemiştir.

Foucault, başlangıç noktası olarak erkeğin kadın üzerindeki, anne ve babanın çocuk üzerindeki, yönetimin insanların yaşam tarzları üzerindeki tahakkümüne olan muhalefeti ele alır. Böylesine bir tahakküm biçiminin muhalefetine dair bir “harita” sunar. Bu haritada söz konusu muhalefetin ortak yanları bulunur. Bu ortak yanlara

bakıldığı vakit göze çarpan hususlar muhalefetin evrensel oluşu, tahakküm edenin herhangi bir yolla denetime tabi tutulmuyor oluşu,[12] kendileri üzerindeki tahakkümün esas membasını değil görünürdeki iktidar mercini eleştirmeleri, bireyin konumunu eşsiz olarak nitelendirip bireysellik mefhumunu kontrol altında tutmaya çalışan ne varsa hepsine kafa tutmaları vb. gibi hususlardır. Tüm bu değerlerin toplamına baktığımızda ise bunları ortak paydada buluşturan bir amaç olduğu görülür, bu amaç da belirli bir iktidara karşı çıkmaktan ziyade iktidarın her türlü biçimine karşı çıkmaktır. Peki bu karşı çıkma nasıl ortaya çıkar? Ya da daha doğrusu bu mücadelenin çeşitleri nelerdir? Foucault (2019, s.63), bu sorunun cevabını şöyle verir: "Genel olarak üç tip mücadele olduğu söylenebilir: Ya tahakküm biçimlerine (etnik, toplumsal ve dinsel) karşı yürütülen mücadeler, ya bireyleri ürettikleri ürünlerden ayıran sömürü biçimlerine karşı yürütülen mücadeleler, ya da bireyi kendisine bağlayan ve bu şekilde diğerlerine tabi kılan duruma karşı yürütülen mücadeleler (tabi kılmaya karşı, öznellik ve boyun eğdirme biçimlerine karşı mücadeleler)".

Foucault'da iktidar anlayışı bir grup insanın ya da belirli bir kurumun elinde bulundurduğu ve iktidarın yalnızca zorlayan, zulmeden ve alabildiğine kısıtlayan bir yapıda olduğu düşüncesinin karşısında yer aldığını ifade eder (Mills, 2003). Yani, Foucault'nun algısında iktidar nosyonu alabildiğine kötülüklerle dolu, şeytanî bir anlam taşımaktan çok onun esasında bir noktada yeni davranış biçimlerini tetikleyen üretken bir güç olduğudur (Anşin, 2019). Foucault için iktidar haiz olunan bir şeyden çok ortaya konan, performe edilen bir stratejiyi teşkil eder. Bu itibarla denilebilir ki iktidar kelimesi Foucault'nun nazarında bir eylem, bir fiildir. Peki bu eylem nasıl bir eylemdir? Mills'e göre (2003) iktidar, tıpkı bir ağ gibi, bir zincir gibi toplumun arasından sızıp enine boyuna yayılan bir ilişkiler sistemi, bir organizasyon olarak ele alınmalıdır. Yani, yalnızca tahakküm edenle tabi olanın münasebeti ile sınırlandırılmamalıdır. Foucault'nun iktidar nosyonunu bu şekilde yeniden gözden geçirmesi, farklı bir bakış açısıyla iktidarı yorumlamayı sağlarken öte yandan da özneye olan bakışımızı da revize etmeyi olanaklı kılmaktadır. Özne yalnızca zalimin zulmünün muhatabı olmaktan ziyade iktidarın harekete geçtiği ama aynı zamanda da iktidara karşı harekete geçen bir yer olarak

[12] Burada anlatılmak istenen hususa dair Foucault tıp biliminden örnek verir. Tıp nasıl insanların vücutları, sağlığı ya da ölümleri üzerinde hiçbir şekilde denetime tabi tutulmuyorsa işte bu denli tahakküm biçimleri yalnızca tıp için değil bir aile kurumunda da geçerlidir ve denetime tabi değildir.

irdelenmelidir (Mills, 2003). Ancak bundan Foucault'nun iktidarın diğer yüzünü görmezden geldiği ya da iktidarın yüzünde asla kötülük olmadığı gibi bir sonuç çıkarılmamalıdır. Foucault, iktidarın uygulamaya koyulduğu yerlerde direncin de zuhur etmesi, iktidarın bir anlamda verimli olduğunu savunur; ancak Foucault'nun bütün bunları dile getirirken boyunduruk altına alma, domine etme vb. gibi hususların iktidara has özellikler olduğunu inkâr etmesi gibi bir durumun olmadığını da unutmamak gerekir (Nigam, 1996).

1.4. Heterotopyalar

1.4.1. Birinci ve İkinci İlke

Foucault; ütopyaları, ütopya ile heterotopyanın *gri* olarak nitelendirebileceğimiz yegâne noktalarından birini, ortak deneyimi oluşturan aynaya dair detayları dile getirdikten sonra heterotopyaların ne anlama geldiğini, heterotopyaların nasıl işlediğini ve heterotopyaları inceleyebilmek adına ortaya attığı bu metodun adını koyar. M. Foucault'nun yazılarına bakıldığı zaman herhangi bir terimin mutlak bir tanımını sunmaktan çoğu zaman kaçındığı görülmektedir. Ancak belirli şeylerin üzerine ışık tutulabilmesi adına bunun elzem olduğunun da farkındadır. M. Foucault (2019, s. 287), heterotopyaların işlevinin ne olduğunu, nelerin heterotopya olduğunu, heterotopyaların nasıl özelliklere sahip olduğunu anlatmaya başlamadan önce başka olan ve öteki olanı barındıranı kapsayan bu mekânları, bu başka yerleri tanımlayabilmek adına izlediği yolun ne olduğunu anlatır: "Verili bir toplumda bu farklı mekânların … analizini, betimlemesini … konu edinmiş olan … bir tür sistematik tanımını, yaşadığımız uzamın hem mitik hem de gerçek bir tür tartışmasını düşünebiliriz; bu betimleme heterotopoloji diye adlandırılabilir".

Yönteminin adını koyduğu, tanımını yaptığı kısımdan sonra Foucault hiç vakit kaybetmeden heterotopyaların temelini atmaya başlar. Foucault'nun tanımlarına göre heterotopya, altı temel esas üzerine kuruludur. Bunlardan ilki "dünyada heterotopya oluşturmayan tek bir kültürün bile olmamasıdır" (Foucault, 2019, s. 288). Ancak bunlar içerisinde bulunduğu toplumun dinamiklerine, zamanına göre çok çeşitli biçimlere bürünebilirler (Kulkina, 2018; Knight, 2017) ve bu bağlamda ele alındığı zaman heterotopyanın mutlak bir evrenselliği teşkil ettiğini söylemenin oldukça zor olduğu görülmektedir. Örneğin, Sovyet döneminde oluşan GULAG'lar bunun iyi bir örneğini

teşkil eder. Burası gündelik toplumsal pratiklerin dönüşüme uğradığı, Sovyetler içerisinde kurulmuş "öteki" ve "bambaşka" bir dünyayı teşkil eder. Stalin'in rejim karşıtı düşünceleri asıllı ya da asılsız olup olmadığının herhangi bir denetime, kontrole tabi tutulmaksızın bastırdığı dönemin bir sonucu olarak gündeme gelen bu cezai kamplar oraya yollanan kişileri "ötekileştiren" bir mekân haline de gelmiştir. Dreyer ve Skubaç (2019) kendi çalışmalarında Varlam Şalamov'un (1907-1982) kaleminden çıkan "Kolıma Öyküleri"ni ele alırken gulagların öteki bir yer teşkil ettiğini doğa tasvirlerinden de anlamanın mümkün olduğunu dile getirir. Orada olup biten her şey dünyanın geri kalanından ayrı gibidir. Bu kamplar farklı ölçülerde Sovyet düzleminin her tabakasına işler, onu karşı-mekân kılar; belirli bir ölçüde Stalin kozmosunun tamamı Kolıma'ya dönüşmektedir (Dreyer ve Skubaç, 2019). Yani, heterotopyaların kültürden kültüre değişebiliyor olması ve her kültürün kendine has heterotopyalar barındırması durumu söz konusudur. Yine de belirli bir kategorizasyondan söz etmek mümkündür. Foucault, heterotopyanın ilk esasını meydana getiren iki türden bahseder. Bunlar "kriz ve sapma heterotopyaları"dır. Kriz heterotopyaları, bugünkü bilindiği anlamıyla "ilkel" olarak tanımlanan toplumlarda rastlanılabilecek olan bir heterotopya biçimini teşkil eder. Bireyin topluma karşı ya da kendisi içerisinde yaşadığı ortamda tecrübe ettiği kriz durumlarında bu kişilere neredeyse tahsis edilmiş vaziyetteki ayrıcalıklı ya da yasak yerler vardır. Foucault, kriz heterotopyalarını hamile bir kadın, ergenliğe yeni girmiş bir genç vs. şeklinde biyoloji temelli örneklendirir (Knight, 2017). Günümüzde yok olan bu biçim, yerini bir tür sapma biçimlerine bırakmaktadır. Bu türden heterotopyalarda herkesçe kabul gören davranış kurallarının dışarısına itilmiş davranış biçimleri ya da sosyal etkileşim mümkün gözükür ve genel itibarıyla zamanın olağan akışından kopulmasıyla, zamanın öznel algının dışında kalmasıyla da ilintilidir. Yani, bir anlamda heterotopik nitelik taşıyan bir mekân, içerisinde bulunan bireyin orada bulunduğu sürede kendisini soyutlanmış hissedebilmesi özelliğiyle de öne çıkmaktadır. Kişinin kendisine kurduğu dünyada gerçekmiş gibi gözüken şeyler aslında heterotopik mekânı inşa edebilmek adına gerekli olan ölçüde gerçekliği yansıtan paralel gerçek bir dünyayı teşkil eder (Kulkina, 2018).

Foucault'nun sapmadan kastı da kelimenin Türkçedeki mecazî anlamıyla bire bir örtüşmektedir. Sapmak, "doğruluktan ayrılmak"tır (TDK, 2022). Foucault'nun tanımında da davranışı normdan sapan bireylerin kapatıldığı yerler sapma heterotopyalarını

nitelemektedir. Hapishaneler, huzurevleri ve hastaneler akla gelen ilk örnekleridir. Bireylerin bir alıkoymaya tabi tutulduğu mekânlar, içerisinde bulunduğu kültürün hamili olan kişilerin olağan kabul ettiği sosyal birtakım pratiklerin tahribata uğramış bir versiyonunu sunmasıyla her daim heterotopik bir niteliği barındırır (Dreyer ve Skubaç, 2019). Heterotopyalar kişiyi kendisini dışa vurabilme imkânını tanır ve bunu özgün bir biçimde yapar düzenin kurulu olduğu zemini ifşa ederek farkı tanıtır. O noktada da söz konusu fark "Başka bir türlüsü mümkün müydü?" düşüncesine evrilir. Bu bağlamda bir akıl hastanesi ya da bir hapishane; fantezilerle dolu, dışarıda olanın tam aksi istikametinde işleyen aynı zamanda da bir ayna gibi yansıtan yerler haline, hayali bir manzara haline gelir. Heterotopyalar kişiyi kendisinden ayırarak dışarıya geçişi sağlayan kapanmalar meydana getirir. Bir bakıma heterotopyalar tahakkümden kaçış planlarını teşkil eder (Johnson, 2006).

Bu başlık altında yukarıda heterotopyaların içerisinde bulunduğu toplum ve zamana göre şekil alabilen bir mevki olduğu dile getirilmişti. Dile getirilen bu husus, heterotopyaları meydana getiren esasların ikincisinde takip edilebilmektedir. Foucault'ya göre (2019) bir toplum önceden varolmuş ve varlığını sürdürmekte olan bir heterotopyayı kendi devinimi içerisinde çok farklı şekilde işletebilmektedir. Örneğin, Rus Ortodoks mezarlıkları ile Müslüman mezarlıkları karşılaştırıldığında Ortodoks mezarların gösterişli, diğerinin alabildiğine sade olması ya da birisinde hayatla iç içeyken diğerinde –ekseriyetle– şehrin dışına itilmiş olması dikkat çekicidir (Erinç, 2013). İçinde bulunduğu toplum ve zamana göre bir heterotopya farklı işlevleri edinebilir; ancak içinde bulunduğu toplumdan bağımsız olmak üzere her heterotopya belirgin ve sınırlarının net çizildiğinin söylenebileceği fonksiyonlar da gösterebilmektedir. Foucault, ikinci esası oluşturan bu heterotopyaları mezarlık örneği üzerinden anlatır.

Mezarlıklar, Meyer'in (2003, s. 3) deyimiyle söylenecek olursa "ölünün gömülmesi bir yana, orada onlara has bir dili öğrenmek isteyen her kişinin okuyabileceği türden bir şeyleri barındıran" birer metni teşkil etmektedir. Bu metinler, bu yerlerin birçoğu, bugün itibarıyla ele alındığında da genellikle şehrin dışına yerleştirilmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Şehrin dışarısına itilmişliğin "öteki yer" çağrışımını da beraberinde getirmesinden ziyade mezarlıkları gösterdiği fonksiyon olarak ele aldığımızda da bu türden bir çağrışımı yaptığı görülebilmektedir. Örneğin, kavramın kendisi üzerine bir temaşa yapılacak olsa ve "Mezarlık nasıl bir yer?" diye bir soru

sorulsa; gösterdiği işlev bakımından hayatları boyunca birbirinden farklı giyinmiş, farklı düşünmüş, farklı yaşamış bireylerin aynı kılındığı bir yer olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Öte yandan mezarlıklar, son nefesini vermiş olan bir kişinin geride bıraktığı bir iz ve bir anlamda da bir zamanlar içerisinde yaşadığı dünya ile ölüm sonrasındaki yeri bağlayan "başka bir yer" gibi değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra geçiş ritlerinin son basamağının ifa edildiği yerleri de teşkil etmektedirler; içerisinde bulunanlar [ziyaretçiler] da oraya son derece özel bir anlam atfeder ve esasında bir krizi de yaşarlar (Clements, 2017). Belirli bir vadesi olan bireyin zamansız kılındığı yerdir de aynı zamanda. Zamandan bağımsız kılmak ise kapatmak ile eş anlamlı olarak görülebilir. Bu bağlamda bakıldığında müzeler ya da çeşitli koleksiyonlar da aynı fonksiyonu gösterir.

Michel Foucault'da kendisine "kişisel kalıntı" ya da "küçük bir kutu" nitelendirmeleriyle yer bulan mezarlıkların "öteki bir yere" taşınması meselesi 19. yüzyılda vuku bulmuştur. Ölülerin defin işlemleriyle alakalı durum Batı kültüründe pratikte varlığını her zaman korumuştu (Foucault, 2019); ancak bugünkü bildiğimiz anlamıyla üzerinde merhumun adı, soyadından tutun da doğum ve ölüm tarihleri ve hatta onu karakterize eden aforizmalar vb. de yer alması durumu, yani "ölümün bireyselleştirilmesi" o denli de köklü bir geçmişe sahip değildir. Modern döneme kadar insanlar kalıcı mezarlar inşa etmemekteydi ve Avrupa'da 12. yüzyıldan itibaren asillerin anıtları yapılmaktaydı, daha sonrasında finansal anlamda belirli bir güce sahip olan aileler ölülerini kilise yakınlarına gömdüler, varlıklı olmayan kesimin "izlerini bırakabileceği" tek yer ise kemikliklerdi[13] ki bu durum Geç Orta Çağ ve Yeni Çağa kadar böyle devam etti (Ariès, Colvin, Kselman'dan aktaran Vanderstraeten, 2009). Nüfus artışı demografik istatistikleri de talep eder ve böylelikle ölüm 19. yüzyılda yalnızca bireyselleştirilmekle kalmadı aynı zamanda rasyonelleştirilir (Walter, 1994). Ölüm, elbette, baki ve değişmez bir olgu; ancak cenaze ritleri ve ölülerin koyulacakları yer gibi hususlar dönem dönem farklı şekillere bürünebilmektedir ve tam da bahsi geçen bu dönemlerde şehirleşmenin, tıbbi gelişimlerin yaşadığı değişim ve gelişimler göze çarpmaktadır. Bu değişim ve gelişimler 19. yüzyılın başında defnetme süreçlerine dair bir reformu da beraberinde getirir (Vanderstraeten, 2009). Mezarlar kilisenin bahçesinden dışarıya, kenar

[13] Latince ossuarium kelimesinden ileri gelen, İngilizcede kendisine ossuary ve Rusçada оссуарий, костница (ossuari, kostnitsa) şeklinde yer bulan kelime ölülerin kemiklerinin konulduğu bir kemik deposunu ifade eder (Marriam-Webster, 2021). Türkçesinde kabul görmüş, genel geçer bir kullanımına rastlanılmamakla birlikte "kemik evi" gibi kullanımların mevcut olduğu söylenebilir.

mahallelere ya da şehrin dışına taşınmaya başlanır ki böylesine bir durumu Foucault (2019, ss. 289-290) "'hastalık' olarak ölüm takıntısı" şeklinde tanımlarken şunları dile getirmektedir:

> *Yaşayanlara hastalık getirenlerin ölüler olduğu varsayıldı ve ölülerin evlerin hemen yakınındaki, kilisenin hemen yakınındaki, neredeyse sokağın ortasındaki varlığı ve yakınlığının ölümü yayan şey olduğu varsayıldı. Mezarlıklardan salgın yoluyla yayılan hastalık teması, bu büyük tema on sekizinci yüzyıl sonunda da varlığını sürdürdü; ve mezarlıkların kenar mahallelere doğru taşınmasına ancak on dokuzuncu yüzyıl içinde başlandı. Bu dönemde mezarlıklar kentin kutsal ve ölümsüz rüzgârını değil, her ailenin kendi karanlık ikametine sahip olduğu 'öteki şehir'i meydana getirir.*

Heterotopyaların altı temel ilkesinden ilk ikisinin açıklandığı bu başlık altında en başta ele alınan husus heterotopyaların her kültürde karşılaşılabileceğidir, bu noktada her kültür için bazı genel geçer kabul edilebilecek kriz ve sapma heterotopyaları olsa da her bir kültür demek bu kültürlerin hepsinin kendine has, özgün heterotopyalar oluşturması anlamına da gelmektedir. Bu iki türlü gerçekleşebilmektedir: a) her kültürde görülen ortak bir kavramın kültürden kültüre farklı anlamlara gelmesi ya da farklı şekillerde performe edilmesi (mezarlık örneğinde olduğu gibi); b) bir kültürün başka kültürlerde pek de eşine rastlanmamış şekilde yerler üretmesi (Sovyet düzenindeki yerler). Kültürün ortak noktasını oluşturan bu iki esastan sonra heterotopyaların birbiriyle bağıntısız gözüken şeyleri yan yana koyabilme niteliği üzerinde durulacaktır.

1.4.2. Üçüncü İlke

Heterotopyaların üçüncü ayağını oluşturan temel esas heterotopyaların farklı, birbiriyle herhangi bir ortaklığı ya da benzerliği bulunmayan, birbirleriyle bağdaşmayan şeylerin ve mevkileri tek gerçek bir yerde yan yana getirebilme gücü ile alakalıdır. Bu ilke esasında Foucault'nun "Kelimeler ve Şeyler"in ön sözünde tanımladığı heterotopyalarla örtüşür. Foucault'nun Borges'in eseri üzerinden örnek verdiği heterotopyalar fiziksel bir düzleme oturtulmamıştı; normalde bir araya gelmesi beklenilmeyen şeylerin bir araya gelişi ancak yazarın insiyatifiyle birlikte bir metin üzerinde mümkün kılınabilmiştir. Foucault, "Başka Mekânlara Dair" adlı konuşmasında bunu fiziksel bir düzleme oturtmaya çalışır. Örnek olarak bir sinemayı ve tiyatro sahnesini verir. Sinema, "çok ilginç, dörtgen şeklinde bir salon … dibindeki iki boyutlu

bir ekranda üç boyutlu bir mekânın yansıdığı" (Foucault, 2019, s. 290) bir mekân olarak tanımlanırken tiyatro da "birbirine yabancı bir dizi yeri, sahnenin dikdörtgeni üzerinde bir salon" (Foucault, 2019, s. 290) olmasıyla heterotopyaların üçüncü ilkesini oluşturur.

Heterotopyaların üçüncü ilkesini oluşturan durumu esasında günlük hayatta da kullanılagelen bir örnek üzerinden anlatmak, tanımlamak ve özetlemek mümkündür. Üçüncü ilkenin özümsenebilmesi adına bu türden bir örnek ilkenin kendisini anlama noktasında tanıdık bir örnek işleri kolaylaştırabilir. Örneğin, deyimler ele alınacak olursa, bir milletin ruhunu, mentalitesini, kültürünü, gelenek ve göreneklerini, inançlarını, tarihini yansıtmakta olan bu sözcük öbeklerinin (Aksoy, 1984) oluşumlarında da Foucault'nun bahsettiği türden bir çelişik mevki tespit etmek mümkündür. Örneğin, herhangi bir kritere bakılmaksızın günlük hayatta da sık sık duyulan iki deyim olan "atı alanın Üsküdar'ı geçmesi" ya da birinin "kulağının delik olması" tam da çelişkili mevkileri düşünmeye sevk eder. Kulak kelimesinin yerine koyulacak olası bir göz ya da boğaz kelimesi bir hayli korkunç bir sahneyi imgemizde canlandırırken kulak kelimesinin yerine de başka bir şey koyulamayacağını gösterir. Foucault'nun heterotopyalarının üçüncü ilkesini işte tam da bu şekilde ele almak gerekir: Olmazların bir arada oluşu, ayrı ayrı haldelerken herhangi bir ahengi teşkil etmeyeceği düşünülen; ancak pratikte bunun tam tersini gösteren çelişkili mevkiler.

Foucault için bu ilkeyi açıklayabilen örneklerin belki de en eskisi bahçelerdir. Geleneksel Acem bahçesi bu anlamda Foucault'da özellikle öne çıkmaktadır, çünkü yapısı itibarıyla dünyanın dört bir yanından toplanmış nadide bitkileri tam da burada bir araya gelmekteydi. Oluşturulan bu evren dokumacılıkla birlikte halılara nakşedildi, halılar da bir anlamda bahçelerin yeniden inşası anlamına gelmekteydi, farklı kültürlerde yeri olan farklı dizaynların bir mikrokozmosta buluşması tam da Acem bahçesinde olup bitenlere benzemektedir (Foucault, 2019; Knight, 2017). Esasında tiyatrolar ve sinemalar da Foucault'nun dile getirdiğinden farklı olarak tam da sözü edilen bağlamda ele alınabilir. Kulkina (2018), tiyatroların, hatta daha geniş bir ölçekte ele alınırsa göstermeye bağlı sanatların heterotopik özellikler taşımasına kendi çalışmasında eğilir. Onun için heterotopyalar, geçici bir özellik taşıyan "hazırlık" mekânlarını teşkil eder ki tam da burada tiyatronun yazarı yaşam biçiminin yaratıcısı konumundadır. Yönetmen tarafından

gerçek bir mevkide yeri belirlenen[14] heterotopyalar sanatla gerçekliğin bir kesişim noktası haline gelir. Heterotopyalar sahnede "açılarak"; izleyiciye başka bir gerçekliği, hatta görünmeyen (Örneğin, aynı adı taşıyan Vişne Bahçesini) gerçekliği görme imkânı tanır. Bu bağlamda denilebilir ki heterotopyalar hem görülenin hem de görülmeyenin bilgisini erişilebilir kılmaktadır.[15]

1.4.3. Dördüncü İlke

Heterotopyanın dördüncü ilkesini oluşturan husus heterotopyaların şeyleri zamandan bağımsız kılması durumudur. Buna benzer bir çıkarım çalışma içerisinde heterotopyanın ikinci ilkesini anlatırken mezarlıklar örneği vasıtasıyla sunulmuştu. Orada da dile getirildiği üzere heterotopyalar zamanın bölünmesiyle ilintilidirler. Ancak bunun da ötesinde bu ilkeden bahsederken heterotopyanın farklı bir yönü daha açığa çıkartılır: Düzenleme ve bir anlamda "arşivleme" işlevi. Foucault (2019, ss. 290-291), dördüncü ilkeyi dile getirirken şunları söyler:

> *Öncelikle, sonsuza dek biriken zaman heterotopyaları vardır, örneğin müzeler, kütüphaneler; müzeler ve kütüphaneler, zamanın yığılmaya ve kendi zirvesini aşmaya devam ettiği heterotopyalardır ... her şeyi biriktirme fikri, bütün zamanları ... bütün zevkleri bir yere kapama istenci, zamanın dışında yer alacak ve zamanın zarar veremeyeceği bir yer oluşturma fikri ... tüm bunlar bizim modernliğimize aittir.*

Foucault tarafından sözü edilen mekânlardaki zaman işleyiş bakımından farklıdır, örneğin, herhangi bir müzede sergilenen eserler arasında yüzyıllar olabilir, aralarındaki farka rağmen bir mikro evrende ortak paydada buluşturulan eserler bir heterotopyayı teşkil etmektedir. Zamanın etkilerinden muaf kılınan bu yerlerde belirli dönemler sonsuza dek kapatılır (Albayrak, 2017). Zamanın etkisinin ortadan kaldırıldığı yerden bahsedildiğinde yalnızca belirli amaçlarla kapatılan şeyler akla gelmemelidir, örneğin, bir karnavalın, şenliğin, panayırın görüldüğü yerler de tam da bu türden, zamanın etkilerinden muaf bir yerdir (Foucault, 2019). Foucault, karnavalların, panayırların bir heterotopya oluşturduğunu söyler ve onlara dördüncü ilkeyi aktardığı, zamanın bölünmesiyle ilgili ilkede yer verir; ancak şöyle bir düşünüldüğü zaman karnaval kavramı

---

14 Burada oyunun ya da filmin geçtiği "sahne" anlaşılmalıdır.

15 Görülebilen demekle bilgisine haiz olunan yerler, görülemeyen demekle de tahayyül edilen yerler, kurgu mekânları anlaşılmaktadır.

bundan çok daha fazlasıdır ve tıpkı mezarlık örneğinde olduğu gibi kendine Foucault tarafından çizilen sınırların dışarısına çıkar.

Mihail Bahtin (1895-1975), karnaval kavramından söz açıldığında başvurulabilecek isimlerin başında gelmektedir. Felsefî telakkilerinin oluşumunda Immanuel Kant (1724-1804), Soren Kierkegaard (1813-1855) ve Yeni Kantçılık akımının temsilcisi olarak adlandırılabilecek Marburg Okulu[16] mensuplarının büyük etkisi görülen (Hrono, t.y.) Bahtin, Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde halkın güldürü anlayışını nelerin oluşturduğunu, bunların ne gibi esaslara sahip olduğunun peşine düşen, karnaval ve grotesk gibi kavramların kendisine geniş yer bulduğu "Rabelais ve Dünyası" adlı çalışmayı ortaya koymakla; a) Gargantua ve Pantagruel'e yeni bir yorum getirmekle onu ahlaki açıdan değerlendirmeye çalışan yanlış yorumların önünü kesme, b) Rabelais'nin eseri üzerinden yapacağı bir analizle folk kültürünü yeniden canlandırma amaçlarını gütmektedir (Lachmann, Eshelman, Davis, 1988). Bahtin'in Rabelais'ye yeni bir yaklaşım biçimi sunduğunu L. Pinski (2001) de dile getirirken halk sanatının hayatın resmiyete tabi olmayan, üzerine az düşülmüş, az incelenmiş olmasından çok, gri alanlara sahip olan, muğlak kısmının doğru anlaşılabilmesine olanak sağladığını söyler. Karnaval günlük hayata içkin bir mesele olarak karşımıza çıkarken aynı zamanda da bir imgeler sistemini de içerisinde barındırmakta (Romanovskaya, 2013) ve öyle ki "tüm ikili temel kültürel karşıtlıkları, her şeyden evvel de ölümle yaşam, yalan ile gerçeğin, illüzyon ile de gerçeklik arasındaki karşıtlıkları nötr bir hale getiren bir bilinç durumunu" (Çernoritskaya, 2003) ifade etmektedir. Öte yandan tarihsel devinim boyunca bu türden "bayramlar" insanın yaşamındaki kriz anlarıyla ilintili olmuşlardır (Dvoynişnikova, 2008). Karnavalların oluşturulduğu ortamlarda belirli, kısa olarak addedilebilecek bir süreliğine kurulu düzen özgürlük mekânıyla yer değişir ve "ben" kolektif bir ruha evrilir (Webb, 2005). Stallybrass ve White (1986, s. 18) çalışmalarında Bahtin'in teorisine eleştirel yaklaşılıp karnavalları her daim ideolojinin ve düzenin karşısında duran bir kavram olarak görmeyi reddetseler de bu yerlerin farklılığından, Foucault'nun deyimiyle "öteki bir yer" oluşundan, şöyle bahsederler: "[Karnaval] Farklı ve tatmin edici olduğu

[16] Bilimin olaylardan başka hiçbir şeyin bilgisine haiz olamayacağını, dolayısıyla bilimin olayları incelemekle sınırlı kalmasını öngören (Yıldırım, 2019) Yeni Kantçılık akımının en etkili okullarından biri olarak kabul edilen Marburg Okulu; Herman Cohen (1842-1918), Paul Natorp (1854-1924), Ernst Cassirer (1874-1945) gibi temsilcilere sahiptir. Kant'ın ortaya koymuş olduğu felsefenin dogmatizmden arındırılmasını kendilerine vazife olarak benimsemişlerdir (Svasyan, t.y.).

kadar komünal idealin de bir temsilidir". Son olarak "Rabelais ve Dünyası"nda Bahtin (2005, ss. 31-36) tarafından dile getirilen karnavala ilişkin tanımlamalara bakılacak olunursa birçok yönden heterotopyanın özellikleriyle ortak paydada bir araya geldiği görülebilmektedir:

> *Karnaval şenlikleri, komik gösteriler ve bunlarla ilişkili ritüellerin, ortaçağ insanının hayatında önemli bir yeri vardı ... Kilise bayramlarının bir de geleneksel olarak kabul görmüş, komik halk versiyonu bulunuyordu. Panayırların kurulduğu ve açık hava eğlencelerinin düzenlendiği, devlerin, cücelerin, hilkat garibelerinin, eğitimli hayvanların katıldığı yöresel kilise bayramları işte bu versiyonun genel örnekleridir ... Bunlar resmiyetin dışında ikinci bir dünya, ikinci bir hayat kuruyorlardı ... Karnaval zamanında hayat sadece onun yasalarına tabidir, yani onun kendi özgürlüğünün yasalarına. Karnavalın evrensel bir ruhu vardır; o, tüm dünyanın, dünyanın yeniden hayat buluşunun, yenilenişinin, herkesin katıldığı özel bir durumudur ... Bütün bu karnaval biçimleri aynı zamanda Kilise bayramlarıyla da dıştan bağlantılıydı. ... Denilebilir ki karnaval, resmi bayramın aksine, egemen hakikatten ve kurulu düzenden geçici bir özgürleşmeyi kutlardı; tüm hiyerarşik rütbelerin, ayrıcalıkların, normların ve yasakların askıya alınışının altını çizerdi.*

Yukarıda önce karnavala yönelik yazılanlara, daha sonrasında Bahtin'in yazdıklarına bakılıp son tahlilde de şimdiye dek çalışma içerisinde Foucault'nun heterotopyalara dair dile getirdikleri yan yana getirilecek olursa, karnavallar da tıpkı heterotopyalar gibi evrenseldir ve bağlı olduğu şeylerden tamamıyla azad olmuş bir konumda değildir; karnavallar kilise bayramlarıyla, kilise bayramları da pagan bayramlarıyla bağlantılı olarak gelişim göstermiştir. Öte yandan heterotopyalar da çevresinde yer alan şeylerden tümüyle bağımsız değildir, onlarla bir ilişki içerisindedir. Heterotopyalar, nasıl olmayacak şeyleri yan yana koyma yerleriyse, karnavalda da şunlar gözükür: Devler ve cüceler, eksantrik nesneler ve kişiler, belirli bir süre için kurulu çadırlar, barakalar ya da sergiler vb. Öte yandan tıpkı karnavalların karşıtlıkları nötr hale getirdiği gibi Foucault'yu ilgilendiren mevkiler –heterotopyalar– de "tüm diğer mevkilerle ilişkide olmak gibi ilginç bir özelliği olan; ama belirttikleri, yansıttıkları ya da temsil ettikleri ilişkiler bütününü erteleyen, etkisizleştiren ya da tersine çeviren" (Foucault, 2019, s. 286) mevkilerdi. Ayrıca karnavallar ile heterotopyaları ortak paydada buluşturan -belki de en göz önündeki- özelliği ikisi de ötekiliğin yeri olması ve

tahakkümden tümüyle azad olabilmenin önünü açmasından ziyade ondan geçici bir süreliğine uzaklaşmayı sağlayan bir geçit olması (Johnson, 2006), özgürlüğü mümkün kılmasıdır.

1.4.4. Beşinci İlke

Heterotopyaların beşinci ilkesi ele alındığı zaman bir açılma-kapanma, giriş-çıkış, tecrit olma-nüfuz edilebilir olma durumu göze çarpmaktadır. Bu sistemleri de kendi içerisinde ikiye ayırmak mümkündür: a) Geçişin ancak belli bir izin ya da bir tür arınma ritüelinden sonra gerçekleşebileceği kapalı mevkiler; b) ilk mevkilere nazaran alabildiğine açık olan ama yine de belirli bir gizlemeyi beraberinde getiren mevkiler. Bu ilkenin Foucault tarafından iki farklı kolda ele alınması durumunun ilkeyi çetrefilli bir hale sokabileceği düşüncesiyle iki farklı başlık altında örneklerle birlikte açıklanmaktadır.

1.4.4.1. Kapalı Mevkiler

Heterotopyaların beşinci esasının ilk ayağını oluşturan kapalı mevkilerden bahsedildiği zaman akla hapishane ya da kışlalarda gözlemlenen durum gelir (Foucault, 2019). Bu mevkilerde belli bir disiplin ve bu disiplinin de beraberinde getirdiği bir izinli geçiş durumu gözlemlenir. Türkçede bu hususu olabildiğince açık ve anlaşılır şekilde özetleyen deyim(ler) mevcuttur. Bahsi geçen beşinci esasın ilk ayağını eksiksiz aktarabilmesi ve kültürümüze olan yakınlığı ile bu esasın daha iyi özümsenebilmesi adına bu deyim(ler) şu şekilde dile getirilebilir: Örneğin, girenin çıkanın belli olmadığı bir yerden bahsediliyorsa "Burası Dingo'nun ahırı mı?" şeklinde kendisine karşılık bulabilen "Dingo'nun ahırı" ya da "yolgeçen hanı" şeklinde deyimler vardır (TDK, 2022). İşte heterotopyaların beşinci esasının ilk ayağı için şunu söylemek mümkündür: Bu mevkiler yolgeçen hanı değildir. Buralara girişte önce girmek isteyen kişiden belirli prosedürler talep edilir ve bu prosedürler çok çeşitli olabilmektedir. Örneğin, ödeme yapmaktan tutun da kayıt olmaktan kanıtlamaya kadar uzanabilir (Rymarczuk & Derksen, 2014). Kapalı mevkilerde görülen bir diğer özellik ise arınma faaliyetleriyle ilintilidir. Foucault'nun tam da bu noktada verdiği hamam örneği ilgi çekicidir. Tıpkı mezarlıklar ve karnavallarda olduğu gibi Foucault burada da meseleye dair herhangi bir teferruat sunmaz. Ancak hamamlar; yapısı, konuşlandırıldığı mevki ve toplumsal bağlamdaki fonksiyonu göz önünde bulundurulduğunda başarılı bir heterotopya olarak kendisini açar.

Hamamın tarihi ya da toplumsal fonksiyonunu detaylıca anlatmak çalışmanın kendisine konu ve amaç edindiği hususların dışında kalmaktadır. Ancak hamamların heterotopyaların birkaç ilkesini barındırması dikkat çekicidir. Hamamların yalnızca beşinci esası değil, şu ana dek dile getirilen birkaç esasla daha ilintili olduğuna yönelik ileri sürülen savı açıklayabilmek adına bunlardan kısaca bahsetmek gereklidir. Foucault (2019, s. 292) hamamlarla ilgili kısımda şunları söyler: "Ayrıca, bu arınma faaliyetlerine tümüyle adanmış heterotopyalar da vardır; Müslümanların hamamlarında olduğu gibi yarı-dinsel, yarı-sağlıkla ilgili arınma ya da İskandinav saunalarında olduğu gibi görünüşte tamamen sağlıkla ilgili arınma". İslam dininin gerek fizikî gerekse de ruhî bağlamda temizliğe atfettiği önem sugötürmez bir gerçektir (Çağrıcı, 2022); ancak insanın suya tabî olması meselesinin bundan çok öncesine dayandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Örneğin, Beyşehir ilçesi yakınlarında bulunan Eflatun Pınar'da bugünkü karşılığıyla neredeyse olimpik bir havuza denk gelecek bir alanda suyun toplanıp başta tarım olmak üzere çeşitli amaçlarla kullanılması suyun değerinin çok önceden bilindiğinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Milattan önce 13. yüzyıla tarihlenen bu örneğin yanı sıra yine Anadolu'da görülen örnekler "Anadolu hamam geleneğinin teknik ve sosyal açıdan çok eski tarihlere uzandığını ve ancak çok sonra antik Yunan ve Roma yıkanma geleneği ile birleştiğini gösteriyor" (Naumann'dan aktaran Yegül, 2009, s. 101). Antik Yunan ve Roma geleneğine bakıldığında ise bu dönemde yapılan hamamlar zamanının devasa yapıları olarak karşımıza çıkmaktadır (Özer, 2011). Bunun dışında söz konusu Roma dönemi hamamları "yalnızca vatandaşlara fayda sağlamakla kalmamış, sanata da hizmet etmiştir" (Carcopino, 1964, s. 277). Bu hamamlar ayrıca şehir dışına inşa edilen, yani bir anlamda şehrin ötesine itilen bir mekânı da teşkil etmektedir ve bunun yanı sıra kütüphane, konferans salonları, spor yapılabilecek büyük bir avluyu da ihtiva eder (Ürük, 2016; Özer, 2011). Ancak belki de göze çarpan en temel husus bu mekânın bireyi zengin ya da fakir oluşuna göre ayırmamasıydı, sınıf farkını ortadan kaldırarak bir imparator ile yurttaşı yan yana koyan bir mekândı (Akbulut, 2014; Ürük, 2016; Özer, 2011). Tüm bu verili bilgileri göz önünde bulundurarak heterotopya kavramı ile hamamları ortak kılan payda üzerinde yoğunlaşılacak olursa hamamların olmaz denilen şeyleri bir arada toplayabilmesi (Örneğin, bir yıkanma, arınma mekânı ile bir kütüphanenin, konferansların ve aynı zamanda içerisine yerleştirilen sanat eserlerini tek bir yerde yan yana koyan bir mekân), şehrin dışına inşa edilmesiyle bir anlamda

“öteye itilmeleri”, sınıf farkının ortadan kalkması gibi hususlar hamamı tıpkı bir mezarlık gibi ya da bir karnaval gibi çok fonksiyonlu bir heterotopya kılar. Foucault'nun hamamları heterotopya olarak nitelendirmesinin nedeni ise dile getirilen hususlarla da bağlantılı olarak belirli bir ritüele tabi olmasıdır, çünkü bahsi geçen türden hamamlarda “yıkanmak birbirine açılan çok sayıda farklı mekânlardan geçilerek tamamlanan ve ılıktan sıcağa doğru ilerleyen bir düzeni gerektirir” (Ürük, 2016, s. 194), yani hamamlar da belirli bir düzene tabidir, bu da onu çalışma içerisinde kullanılan tabirle “Dingo'nun ahırı” olmanın ötesine koyar. Oraya girebilmek için belirli bir süreçten geçilmesi gerekir, belirli bir eylemde bulunmayı gerektirir, orada yıkanabilmek ya da orada olabilmek bile kendine has kıyafetleri talep eder (Wood, t.y.), günlük kıyafetlerle öylece girilip vakit geçirilebilecek bir yer değildir ki bu durum yalnızca hamamlar için değil heterotopyanın beşinci esasını oluşturan bütün mekânlar için geçerlidir.

1.4.4.2. Açık Gibi Gözüken Kapalı Mevkiler

Foucault'nun heterotopyalarına dönüp bakabilme ve onları yeniden gözden geçirip detaylandırabilme fırsatı olmaması nedeniyle sözlü olarak aktarılıp geçilmiş gibi gözüken bir diğer husus da hamamlardı. Ancak bunlar beşinci ilkenin ilk ayağını, yani kapalı mekânlarından birini teşkil etmektedir. Bir de açık olan, daha doğrusu açık gibi gözüken heterotopyalar vardır. Foucault, bunu bir analog üzerinden aktarır. Kurduğu analoga göre özellikle Güney Amerika ülkelerinde konuşlanan büyük çiftliklerde görülebilecek oda yapıları Amerikan motellerinin içerisine cinsel arzulara bağlı bir amaçla gelinip de mutlak bir gizlilik ve emniyet sunan oda yapıları ile benzerlik göstermektedir (Foucault, 2019). Foucault'nun sözleri üzerine biraz temaşa edildiğinde, yani bir anlamda “açık ama esasında kapalı” olan mekânlara dair düşünüldüğünde akla son dönemlerde bir hayli popülerleşen sanal evrenler gelmektedir. Bilgi ve iletişim teknolojilerinin her on yılda bir büyük olarak addedilebilecek değişimler yaşadığı (Lee, 2021) göz önünde bulundurulursa[17] sanal evrenlerin bu kadar popüler olması kulağa şaşırtıcı gelmemektedir. Dijital teknolojilerin revaç bulmasıyla gelişen ve tek tık ile erişilebilen sanal dünyalar kullanıcısını gerçek zamandan bağımsız kılabilme ve ona bir kaçış yeri sunabilme imkânı taşır (Kim, 2021). Bu evrenlerden bir tanesi de son zamanda bir hayli

[17] Bu yaşanılan büyük değişimlere örnek olarak 1990'larda bilgisayarların popüler hâle gelmesi, web sayfaları, web üzerinden erişim gibi olguların 2000'ler itibarıyla insan hayatına girişi, mobil telefonların 2010 yılındaki çıkışı gösterilebilir.

popüler olan Metaverse'tür. Adı Neal Stephenson tarafından koyulan bu evren ilk kez "Kar Çöküşü" adlı kitabında dile getirilmiştir (Flichy, 2014). İki kelimenin birleşiminden oluşan Metaverse kelimesine bakıldığında "meta-" önekinin katmış olduğu anlam tıpkı metafizik kelimesinde olduğu gibi "ilerisinde, ötesinde" şeklinde aktarılabilirken (Harper, t.y.); "-verse" soneki de evren anlamına gelen universe kelimesinden ileri gelmektedir. Yukarıda dile getirilen büyük değişimleri özetleyerek giriş yaptığı yazısında Mark Zuckerberg (2021), Metaverse'e yönelik şunları dile getirir:

> *Geçtiğimiz on yıllık zaman dilimleri içerisinde teknoloji insanlara bağlanma ve kendimizi daha doğal bir biçimde ifade edebilme fırsatı sundu ... Yeni platformsa daha kapsayıcı olacak: Sadece bakmayıp deneyimin ta içerisinde bulunduğunuz fiziki yapılı bir internet. Biz buna metaverse diyoruz ve o ürettiğimiz her şeye dokunacak. Metaverse'ü öne çıkaran özellikse bulunma, orada olma hissi olacak, yani, başka bir kişiyle başka bir mekânda bulunuyormuşsunuz gibi olacak.*

Bugün itibarıyla bireye "mevcudiyet/yan yana olma hissini sunacağını, arkadaşlarla/aileyle bir araya gelmek, alışveriş yapmak, çalışmak, eğlenmek gibi deneyimlerin yanı sıra" (Kuş, 2021, s. 248) daha önce eşi benzeri görülmemiş bir sanal gerçekliği de vadeden üç boyutlu bu dünyalara farklı ülkelerin öne çıkan şirketlerinin ciddi yatırımlar yapmakta olduğu görülebilmektedir (Morse & Stein, 2022; Ning vd., 2021).

Çoktan muhtelif markaların ürün tanıtımı yaptığı ya da şarkıcıların yeni şarkılarının tanıtımını yaptığı bir mekân hâline gelmiş olan Metaverse'ün (Sensorium, 2021; Playtuşu, 2020) birçok yönden Foucault'nun heterotopyalarıyla benzerlik gösterdiği söylenilebilir (van der Merwe, 2021). Peki ikisini ortak paydada buluşturan nedir? Öncelikle akla heterotopyaların da Metaverse ve minvallerinin de -ki bunları "sibermekân" olarak adlandırmak mümkündür- "yersiz bir yer" olması durumu gelmektedir. Açılan bu sanal dünyada birey, kendini tıpkı ayna örneğinde olduğu gibi olmadığı bir yerde bulur. Görüntülü görüşebilir, iletişimde olduğu kişilerin seslerini duyabilir. Esasında olmayan bir yerde kendi düşüncelerini paylaşabilir. Buralarda mutlak anlamda gerçek bireyin mutlak anlamda gerçek olmayan bir sanal mekân ile yan yana gelmesi mümkün kılınır (Liff & Steward, 2003). Öte yandan bu sanal evrenler ya da internetin belirli bir açılma-kapanma mekaniğine sahip olduğu söylenebilir. Heterotopyanın beşinci ilkesinin özelliklerine dönüp bakılırsa tam da bu türden bir

mekaniğe sahip mekânların içerisine girebilmek adına belirli bir bedelin ödenmesi, belirli bir eylemde bulunulması ya da belirli bir sürecin tamamlanması gerekir. Bugün milyonlarca insan tarafından kullanılan Facebook ve Twitter gibi web-sitelerini ele alırsak, bu platformların tamamıyla ücretsiz olduğunu rahatlıkla söylenebilir; ancak bu platformların "içerisine girmek" için, yani orada belirli bir arkadaş edinebilmek ya da düşüncelerini paylaşabilmek adına bir üyelik sürecinin tamamlanması gerekir. Bu talep yerine getirilmeksizin yalnızca "içerisine girildiği" sanısına kapılabilinir. Örneğin, Facebook'ta paylaşılan bir yazıyı ele alalım, bu yazı oluşturulduktan sonra ona tek tıkla ulaşımı mümkün kılan bir adres sistem tarafından oluşturulur. Bu bağlantı adresine (link) sahip herkes bu sayfayı açıp içeriği hakkında bir fikre sahip olabilir; ancak eğer söz konusu sisteme kayıt olunmamışsa içeriğe dair herhangi interaktif bir eyleme geçemez. Paylaşılan yazının kullanıcı tarafından yalnızca belirli kişiler için görünebilinir olduğu durumlar ele alınacak olursa da, bu durumda da yine Facebook'a girilebilir; ancak içeriğe dair herhangi bir şey görüntülenemez. Yani, Facebook'ta olma, o web sayfasını açabilme bağlamında birey içeridedir; ancak hiçbir şey görüntüleyememesi, interaktif bir eylemde bulunamaması bağlamında ise dışarıda kalır. Öte yandan aktarılan bu tespitler, esasında, işin “açılma” sistemi kısmıyla ilintilidir; ancak heterotopyalar, Foucault'nun da ifade ettiği gibi aynı zamanda “kapanan” mekânlardır da, yani, kimse istediği gibi girip çıkamamaktadır (Sajjad & Perveen, 2019). Bahsi geçen örneklerden biri olan Facebook üzerinden aktarılmaya devam edilecek olursa, “yeni bir hesap oluşturmanın hızlı ve kolay” (Facebook, 2022) olduğu bir yerden çıkmak o denli basit olmamaktadır. Oturumunuzu kapatabilir ya da hesabınızı deaktif hâle getirebilirsiniz; ancak sonsuza dek bilgileri silmek bir hayli zordur (Rymarczuk & Derksen, 2014). Gizlilik ihlalleriyle de zaman zaman gündeme gelen ve davalık olup cezalar dahi alan şirketin (NTV, 2018; Bloomberg, 2019) Hizmet Koşullarına göz atıldığında içeriklerin sayfa silindikten sonra dahi kalmaya devam edebileceği (Facebook, 2020) yazmakta ve bunu kanıtlar nitelikteki bir beyan da Facebook'ta görev dahi almayan bir siber güvenlik danışmanı Ron Bowes tarafından şöyle dile getirilmektedir: “Eğer 100 bin Facebook kullanıcısı bundan böyle Facebook'un rehber dizininde olmak istemediğini dile getirse dahi isimleri ve URL'lerine sahip olurdum; ancak bunlar teknik açıdan halka açık olmazdı” (Emery, 2010). Bowes'un kullanıcı verilerini saklayıp paylaşması 2010'da gerçekleşmiş olsa da Facebook'un bilgileri toplamaya devam ettiğini ve bunu da Facebook'a yalnızca kayıt olup profilinin

olduğunu dahi unutmuş bir kadının yaşadıkları üzerinden aktaran Geoffrey Fowler (2021) da dile getirmektedir.

Siber ya da bugünkü tercih edilen hâliyle "sanal" âlemin bir heterotopyayı teşkil edip etmediğine dair Bayeva da (2015) görüşlerini dile getirir. "E-kültür"[18] olarak adlandırdığı internet kültürünü çok boyutluluğu, hipermetin özelliğine haiz olması, kısmi şekilde açık oluşu vb. gibi özelliklerinden ötürü heterotopyalar olarak adlandırır. Örneklendirmeleri ise heterotopyanın tüm ilkelerini göz önünde bulundurarak yapar. Örneğin, sanal müzeler gerçek anlamdaki müzelerin bir devamı olduğu için birinci ilkeyle (heterotopyaların farklı şekiller alabilmesiyle) uyuşur. Çevrimiçi ya da çevrimdışı, tek kişilik ya da başka insanlarla eş zamanlı olarak oynayabileceği bilgisayar oyunları da dikkat çeken bir diğer husustur. Bilgisayar oyunları neredeyse mükemmel heterotopyaları oluşturmaktadır.[19] Tamamıyla "bambaşka" olan bir yeri anlatırlar. Bu yerlerde (oyunlarda) hem farklı etaplar bir araya getirilir hem de tarihte yer almış gerçek bir olayın röprodüksiyonu bulunabilir. Heterokroni sonuna dek işler. Başka bir âlemde başka bir karakteri kontrol eden bireyin oynadığı bu oyunda zaman gerçek hayattakinden farklıdır (Bayeva, 2015) ve aynı esnada birkaç farklı zamana geçiş yaşana da bilir. İnsanların oyun oynayarak gerçek hayatta para kazanabildiği bir "spor" türü olarak elektronik sporlar (e-spor) da bu bağlamda ele alınabilir. Üç, dört, beş kişilik gruplara ayrılan takımların para ödüllü turnuvalarda boy göstermeleri şaşkınlık uyandırıcıdır. Takımlar, bilgisayarlarının başlarında olmaları itibarıyla gerçek bir yerdedirler, "oradadırlar"; ancak öte yandan farklı bir evrenin içerisine kapatılmışlardır.

---

18 E-Kültür demekle Bayeva'nın anladığı maddi ya da manevi kavramların elektronik ortamda analoglarının oluşturulmasıdır. Chat siteleri, forumlar, online müzeler, eğitim amaçlı platformlar, arşivler ve kütüphaneler bu örneklerden yalnızca birkaçıdır.

19 Neden tamamıyla mükemmel olmadığına yönelik birkaç şerh düşmek gerekir. Oyunlar, Foucault'nun dile getirdiği haliyle "Les Hétérotopies"deki ya da "Kelimeler ve Şeyler"in ön sözündeki heterotopyalara yaklaşırken ve "Başka Mekânlara Dair" adlı metindeki tüm ilkeleri neredeyse eksiksiz bir biçimde yerine getirirken tek bir tanıma uymaz. O da coğrafî, somut anlamda bir lokasyona sahip olmayışından ötürüdür. Bu konuda internet kafeler ya da oyun salonları bahse konu sanal dünyalara açılan bir kapı gibi ele alınabilecek olsa da sonuç itibarıyla oyunların harita üzerinde belirlenebilecek bir konumu yoktur. Ancak gerek Foucault'nun heterotopya kuramını nihai formuna kavuşturmaya ömrünün yetmeyişi, dolayısıyla da kuramın bir anlamda eksik kalışı, gerekse de heterotopyaları 1967'de mimarlara yaptığı konuşmasına kadar şekillendirme sürecindeki hayale, kurguya açık bırakan tavrı; banka hesaplarından tutun da eğitime, eğlenceye, mesleğe kadar insan yaşamının her noktasına işlemiş sanal dünyaları heterotopyalar olarak adlandırmakta bir beis olmayacağını düşünmeye itmektedir.

1.4.5. Altıncı İlke

Son tahlilde, yani heterotopyaları oluşturan esasların altıncısına gelindiğinde burada da heterotopyaların geriye kalan mekânlar açısından belirli bir fonksiyonu göstermesi anlatılagelir (Foucault, 2019). Bu fonksiyonları nasıl gösterirler? Foucault (2019, s. 292), bu soruyu şöyle cevaplamaktadır:

> *Ya bir yanılsama mekânı yaratarak, insan yaşamının bölümlere ayrıldığı tüm mevkileri, tüm gerçek mekânı daha bir yanılsama olarak teşhir ederler ... Ya da tersine, bizim mekânımız ne kadar düzensiz, ne kadar kötü yerleştirilmiş ve karmakarışık ise o kadar mükemmel, o kadar titiz, o kadar düzenli olan öteki bir mekân, öteki bir gerçek mekân yaratırlar.*

Foucault'nun yine iki perspektif sunduğu görülür ve bunları iki aşırı uç olarak nitelendirir. İki aşırı uçtan Foucault'nun ne anladığını kavrayabilmek adına yine onun vermiş olduğu örneklere başvurulmalıdır. Tüm bu hususların daha anlaşılabilir kılınabilmesi adına tıpkı beşinci ilke açıklanırken olduğu gibi burada da iki farklı başlık kullanmak işleri kolaylaştıracaktır.

1.4.5.1. Gerçek Bir Mekânı İllüzyon Olarak Açan Mekânlar

Foucault, gerçek mekânı bir yanılsama olarak açan heterotopyalara örnek olarak genelevleri verir. Daha önceki ilkeleri sıralarken yaptığı gibi Foucault burada da herhangi bir detay vermez ve sözlü olarak aktarılıp geçilmiş gibidir. Esasında aktarılmak istenen meselenin özü çok da muğlak değildir. Genelevler, iç mekânda yapılan değişikliklerle farklı bir dünyaya kapıyı aralar. A. Charrabe (2017), haz duygusunun mimaride kendisine nasıl bir yer bulduğunu ararken dünyanın farklı yerlerinden farklı genelevlerini ele alır ve genelevlerin ışık oyunları, renkler, mimari yapı, metafor ve sembolik bir dile sahip olduğunu gösterir. Louis Aragon (1897-1982) “Le Paysan de Paris” (“Paris Köylüsü”) adlı kitabında okuyucuya Passage de l'Opéra boyunca eşlik eder ve gördüklerini aktarırken eser içerisinde anlatılagelen mekânların Foucault'nun heterotopyalarıyla uyuştuğu gözlemlenir. Aragon, hamamlardan ve genelevlerden bahsederken şu sözleri dile getirir (aktaran Johnson, 2014):

> *Akıllarımızda Hamam ile haz arasında güçlü bir bağ yatar: bu kadim kavram birçoklarının girmeye dahi cesaret edemeyeceği halka açık kuruluşların gizemine katkıda bulunur, bulaşıcı hastalıklara dair hurafeler öylesine büyüktür ve burada*

içlerinde hayat kadınlarının bulunduğu hamamların ziyaretçileri pas kaplı kalay ve cüzamlı emayelerden oluşan tuzaklarına düşüren sirenler [deniz kızları] olduğuna dair kanı o denli yaygındır ki. Yani, müphem bir külte tahsis edilmiş bu binaların atmosferleri biraz genelevlerin, mistik ritüellerin icra edildiği o yerlerinki gibidir.

Passage de l'Opéra boyunca gözlemlerini aktardığında hamamların ve genelevlerin "öteki yerler" olarak nitelendirildiği görülür, bunlar Paris'in göbeğinde üzeri örtülmüş farklı dünyalardır. Daha sonrasında Foucault'nun bir radyo programında Aragon'un tam da bu eserinden bahsettiği ve genelevleri illüzyon mekânları olarak nitelendirdiği takip edilebilmektedir (Johnson, 2014). Heterotopyanın altıncı ilkesinin bir ucunu temsil eden, gerçek mekânı bir illüzyon olarak açan mekânların bir tanesi de bugün tüm dünyaca bilinen Disneyland örnek gösterilebilir. Baudrillard'a (1983) göre bu mekân öyle düzenlenmiştir ki içeriye giren kişide tıpkı kendisini çevreleyen Los Angeles şehri ve genel bağlamda da Amerika'nın gerçeklikten uzakmış hissini uyandırmaktadır.

1.4.5.2. Kaosun İçindeki Düzen Mekânları: Koloniler ve Gemiler

Altıncı ilkenin ilk ucuna illüzyon mekânlarını yerleştiren Foucault, diğer uca da kolonileri yerleştirir. Koloniler, Foucault açısından “par excellence” (Fr. mükemmel) bir örnek oluşturur. Bunun nedenini ise peşinen söyler: Koloniler mükemmel bir heterotopya örneği teşkil ederler çünkü “bizim mekânımız ne kadar düzensiz, ne kadar kötü yerleştirilmiş ve karmakarışık ise o kadar mükemmel o kadar titiz, o kadar düzenli olan öteki bir mekân, öteki bir gerçek mekân yaratırlar” (Foucault, 2019, s. 292). Yani, mutlak bir kaos ortamından bahsedilebilecek bir yerde, bir mekânda bir düzen yaratmasıyla öne çıkar. Kolonilerde yaşamın her anı belirli bir sıraya, düzene tabidir ve burada da tıpkı bir hapishanede, bir okulda ya da bir kışlada olduğu türden bir durumun olduğu gözlemlenebilir. Dolayısıyla bu yerler, yani heterotopyalar birbirlerini yansıtırlar, içerimlerler (Johnson, 2006). Ancak Foucault'nun özellikle üzerinde durduğu bir koloni vardır ki o da Cizvit kolonileridir. “Mükemmel” olarak addettiği bu koloniler ciddi bir disipline göre düzenlenmiş, yaşamın her noktasının anbean takip edildiği mutlak bir düzeni teşkil etmekteydi. Bahse konu kolonilere dair bir taslak çizen Foucault (2019, s. 293) şunları söylemektedir:

Ortada kilise vardı; bir yanda okul, diğer yanda mezarlık, kilisenin karşısından bir anacadde geçiyordu ve bir diğeri dik açıyla bunu kesiyordu; ailelerin evleri bu iki eksen boyunca uzanıyordu ve böylece, İsa'nın işareti tam olarak kopya edilmiş oluyordu. Hıristiyanlık, temel işaretiyle Amerikan dünyasının uzamını ve coğrafyasını belirliyordu.

Daha sonrasında Foucault (2019), bu düzenin insanların zamanlarını da kontrol ettiğini ve her şeyin belirli bir zaman çizelgesine göre düzenlendiğini de ekler. Bir kolonide yaşama dair her nokta titizlikle düzenlenmişti. Peki ya bir koloni bir genelev ile aynı çizgi üzerinde nasıl durabilmekteydi? Yani Foucault'yu bir genelev ile bir koloniyi işlev bakımından aynı paydada buluşturan düşünce ne olabilirdi? K. Hetherington'ın (2003) iki kale tasvirine bakıldığında bu soruların cevabını belirli bir ölçüde yakalayabilmek mümkündür. Hetherington, ilk olarak Marquis de Sade'ın (1740-1814) yazmış olduğu, daha sonrasında uyarlamalarının da yapıldığı "Sodom'un 120 Günü" adlı eseri; ikinci olaraksa Franz Kafka'nın (1883-1924) "Şato" adlı eserini ele alır. Buradaki mekânların ikisinin de özgürlüğün ve kontrol altında tutmanın sınırlarının zorlandığı ve bir noktadan sonra da iki mefhumun birbirine karıştığı dile getirilir. İkisi de esasında arzuyu kontrol altına alma dürtüsünün bir tezahürüdür (Yıldırım, 2020). Altıncı prensibin ikinci ucunu oluşturan "ödüllendirme mekânlarının" günümüzdeki karşılıkları üzerine temaşa edildiğinde, esasında bu ilkeye tabi olan, her gün bizzat kendimizin ya da bir başkası üzerinden tecrübe ettiğimiz birkaç kurumu sayabilmek mümkündür. Bunların başında elbette okul, hastane ve belirli bir ölçüde hapishane gelmektedir.

Mükemmel olan bir diğer heterotopya örneği olarak Foucault gemileri örnek verir. Foucault (2019) için gemiler, bir limandan diğerine geçişi sağlarken bunu kendi üzerine kapalı bir şekilde gerçekleştirmesi; ancak okyanusun ortasında bulunması, yani okyanusun uçsuz bucaksızlığıyla çevrili oluşuyla da su yüzeyindeki başka bir mekân, yersiz bir yeri teşkil eder. Foucault'nun merkeze aldığı bilgi, iktidar, özne gibi eksenlerden yola çıkarak kaleme aldığı çalışmasında Ali Akay (1995, ss. 65-66) "Foucault için, her zaman, dışlamalar ve dışarısı önem taşımaktadır... Foucault ... her zaman dışarıda olanların içeriye kapatılmasından bahsetmiştir" der. Daha sonrasında iç/dış dikotomisini ele alırken örneklerini gemi üzerinden verir. Akay'a göre (1995) Foucault'da norm dışı olanlar –dışarıda kalanlar ya da dışarıya itilenler demek de mümkündür– içeriye kapatılırlar. Gemi örneği de esasında buna benzer: Gemi, etrafı

alabildiğine açıklık, enginliklerle doluyken bir anlamda da kapatır içindekileri. Dışarıdadır, çünkü okyanusun ortasında yol alır; ancak öte yandan içeriye de tıkılıp kalmışlardır. Gemi, herhangi bir şehrin dışına yollanır ama o gemiyi dışarı yollamak aynı zamanda aynı gemiyi "dışarının içine kapatmak" anlamına da gelir. Gemi, insanı yükümlülüklerinden bu denli azat edip ona bir özgürlük sunarken aynı zamanda da onu içeriye kapatabilmektedir.

Foucault, daha önce çalışma içerisinde de anılan radyo konuşmasında da gemilerden bahsetmiştir. Radyo konuşmasında dile getirdikleri bugün olduğu hâliyle bilinen "Başka Mekânlara Dair" metniyle ana hatları itibarıyla benziyor olsa da gemilerden bahsederken onların işlevini daha sıra dışı bir örnekle açıklamıştır: "Gemisi olmayan uygarlıklar ebeveynlerinin büyük bir yatağı olmadığı için oyun alanına sahip olamayan çocuklara benzer: Hayalleri kurur; maceranın yerini casusluk, korsancılığın baş döndüren güzelliğinin yerini de polisin çirkinliği alır" (Foucault'dan aktaran Johnson, 2016, s. 4).

Gemiyi alabildiğine zengin ve geniş sembolleri, prehistorik ritüellere dair metaforları yan yana koyabilen (Johnson, 2016) büyük ve ihtişamlı bir hayal deposu olarak görmek Foucault'nun beyanından yola çıkıldığında pek de yanlış olmayacaktır. Bir gemi yolculuğu kendini bu şekilde açar. Suya ya da daha da dar bir çerçeveye indirgenecek olursa da gemi yolculuğuna yaklaşım tarihin belirli periyotlarında farklı suretlere de bürünmüştür. Hesiodos (M. Ö. 8. yüzyıl) için gemi yolculuğu genç bir adamın macera uğruna hayatını riske atmaktan başka bir şey ifade etmezken Aydınlanma Çağına gelindiğinde bu yolculuğun tehlike arz ettiğini; ancak doğanın ne anlattığını özümseyebilmek, sırlarına haiz olup onu kontrol altına alabilme ereğiyle teknoloji ve bilimin de yardımıyla bu riske adım atmanın değer olduğu ifade edilmiş, bilinmez olana erişebilme arzu ve merakı desteklenmiştir. Blumenberg (1997); Voltaire, Montaigne, Goethe, Nietzsche gibi isimlerin kaleme aldıklarından yola çıkarak gemi yolculuğunun beraberinde getirdiği maceraya ve gemi yolculuğunun kendisine dair bu türden bir sonuca ulaşmış gözükmektedir. Rankin ve Collins'e (2017) göre de bir gemi, etkileşime girdiği şeyle, çevresindekilerle bağıntılıdır. Ayrıca geminin bu ikili özelliğine de dikkat çeker. Peki nedir bu ikilik? Ali Akay'ın da dile getirdiği gibi hem içeride hem de dışarıya kapatılmasıyla ilgilidir. Rankin ve Collins (2017) de bu türden bir ikiliğe işaret etmektedir.

Geminin üzerinde bulunduğu yüzey, yani su, geniş anlamıyla da deniz ya da okyanus düşünüldüğünde bir mekân olarak okyanusu dikte edebilmenin neredeyse[20] mümkünatının olmayışı, toprak ile zıt konumlarda duruyor olması suyun "evcilleştirilmesi" ya da "ehlileştirilmesi"ni olanaksız kılarken insanın bir hatitat olarak denizi, okyanusu ehlileştirmesini azami seviyede sınırlandırmaktadır (Anderson, 2012; Peters, 2010). Gemiler tarih boyunca da yalnızca İvan Bunin'in San Fransiskolu Adam'ının yaptığı gibi eğlenceye, dinlenmeye ve tatile açılmamış; tarihsel süreç içerisinde farklı işlevleri yerine getirecek şekilde evrildiği de görülmüştür: Bir meyhane, bir hastane, bir hapishane ya da bir genelev olarak farklı çeşitlere bürünmüştür. Üstlenmiş olduğu muhtelif roller onu sürekli bir geçişi mümkün kılmaya, sürekli normalde bir araya gelmeyecek birçok şeyi içerisinde barındırmaya itmiştir. Beraberinde belirli bir tehlike ve fırsatı da getirdiği söylenebilir. Siegert'e göre (aktaran Johnson, 2016) mekânların belirli kontrol mekanizmalarının eleğinden geçip de ancak o şekilde meydana gelebilen mekânlar asıl dikkat edilmesi gerekenlerdir. Foucault bu türden yerleri “halen bugün dahi belirli kutsal ikiliklere tabi olan mekânlar” minvalinde bir tasvirle açıklamaktadır. Bu ikiliklerden kasıt neydi, bir mekânı nasıl kontrol altına alabiliyorlardı? Bu sorulara cevap bulabilmek adına bir kapı tahayyül edilsin. Kapıdan ileriye doğru bir adım atıldığında mekâna dair algı değişir; geriye doğru adım atıldığında ise açılan dünya bambaşka olabilir. Örneğin, bu kapı bir tuvaletin kapısı olup kadınla erkeği, bir hapishanenin ya da hapishane hücresinin kapısı olup mahkûm ile gardiyanı, hasta odasının kapısı olup hemşire ya da doktorla hastayı, günlük yaşantılarımızın çok büyük bir kısmına tekabül eden evlerimizin kapısı olup dışarı ile içeriyi ayırabilir (Johnson, 2016). Bir gemi çeşidinden ve amacından bağımsız olarak kelimenin hem tam anlamıyla hem de tahayyülen içerisindekini alışılagelenin ötesine, deneyimleme ve tahayyül etmenin kesişiminin alabildiğine açıldığı yerleri teşkil eder. Bir gemi kendini hem dünyanın geri kalanına bağlar hem de geri kalanından soyutlar. Bu, yalnızca bir geminin gösterdiği özellik olmak dışında esasında bütün heterotopyalar için geçerli sayılabilir. Yani, mutlak bir özgürlükten ziyade hem özgürlüğün hem de tabi olmanın deneyimlendiği yerler olması bakımından benzerdirler.

---

[20] Burada "neredeyse” ifadesiyle anlatılmak istenen bugün kıyıda sınırı olan devlerlerce belirli uluslararası kanunlar çerçevesinde suyu, okyanusu, yani ucu bucağı olmayan bir yeri "ele geçirme"ye soyunulmasıdır.

İlk bölümün başından itibaren anlatılmaya başlanan heterotopya kuramı; barındırdığı çelişkiler ve kullanım alanları, ütopyalar ile olan farkları açısından diğer bir alt başlıkta (Bölüm 1.2.) ilkelerine indirgenmiş ve derinlemesine açıklanmaya çalışılmıştır. Bu noktada dile getirilen ve kendilerine atıfta bulunulan çalışmaların büyük bir çoğunluğu heterotopya kuramını Viktor Pelevin'in eserleri üzerinde uygulamaya dökülecek olan ikinci bölümde ortaya atılacak savların, yapılacak çıkarımların ya da tespitlerin anlaşılması, aktarılması ve kanıtlanması noktasında büyük bir önem taşımaktadır. İlk bölüm sonlandırılmadan önce heterotopyalara bu paragrafla birlikte nokta koyulmakta; Viktor Pelevin'in biyografisi ve edebi yaratıcılığına dair kısa bir panorama sunulmaktadır.

1.5. Viktor Pelevin ve Edebi Yaratıcılığına Dair

Viktor Olegoviç Pelevin günümüz Rus edebiyatının önde gelen yazarlarından bir tanesidir. Doksanlı yılların kült olarak nitelendirilebilecek romanlarına imza atan Rus yazar 1962 yılında Sovyet Rusya'sında dünyaya gelmiştir. Eserleri günümüzde ekranlara uyarlanmaya ve başka dillere çevrilmeye devam eden Pelevin'in edebi yaratıcılığına kısaca bir göz atmak, çalışma içerisinde Pelevin tarafından kurgulanabilecek oyunları kavrama ve o yaratıları özümseyebilme açısından önemlidir. Ancak kendisinin edebi sanatına ve yaratıcılığına değinmeden evvel biyografisinden söz etmek gerekir. Yalnızca Pelevin'in değil, dünya edebiyatına mâl olmuş birçok yazarın eserlerinin otobiyografik özellikler taşıması her araştırmacı ya da daha geniş bir ölçekte ele alınacak olursa her okurun malumudur. İşte Pelevin'in edebi yaratıcılığında da zaman zaman görülebilen teknik bilgilerin kendisinin yaşamının, aldığı eğitimin beraberinde getirdiği birtakım unsurlar olduğu göze çarpmaktadır. Yalnızca Pelevin'den bahsedileceği bu başlık altında yazarın biyografisine yönelik bilgiler somut dokümanlar ışığında kaleme alınan gazete yazılarından hareketle; edebi sanatına yönelik bilgilerse muhtelif edebiyat eleştirmenlerinin kaleminden çıkan kitaplardan aktarılmaya gayret edilmiştir.

Akademisyen bir baba ve otelde yönetici olarak çalışan bir annenin çocuğu olarak 22 Kasım 1962 tarihinde Moskova'da dünyaya gelen Pelevin daha sonradan eserlerinin büyük bir çoğunluğunda da kendine yer bulacak olan Tverskaya Bulvarı'nda yaşamıştır (KP, 2012; Polotovski, 2012). Kendisine dair birçok spekülasyonun konusu olan ve bir anlamda da mitleştirilen Pelevin'in biyografisine dair bir şeyler dile getirilirken gözden

geçirilen bilgiler beraberinde her daim bir "Acaba?" sorusunu sormaya yöneltse de Pelevin tarafından Rusya Gazeteciler Birliği'ne girmeden önce doldurulan kısa özgeçmiş bu noktada net birtakım şeyler söyleyebilmeyi mümkün kılar. Anılan özgeçmişte Pelevin; soyadı, ismi ve baba ismini söyledikten sonra kısa özgeçmişine şöyle devam eder: "1979 yılında 31 numaralı ortaokulu bitirdim" (Nehoroşev, 2001). Pelevin'in kısa özgeçmişinde bahsettiği bu okul bugün farklı bir isim taşımaktadır: Şkola No. 1520 İmeni Kaptsovıh (Kaptsov Okulu No. 1520). Moskova'nın merkezinde bulunan bu okul bugün Leontyevski Pereulok'ta konumlanmaktadır (Baluyeva, 2010). Okuldan sonraki sürece ilişkin Pelevin şöyle devam etmektedir: "1979 yılında ise 1985 yılında mezun olduğum MEİ'ye [Moskovski Energetiçeski İnstitut] girdim. 1987 yılında MEİ'nin tam zamanlı aspirantura programına başladım ve 1989 yılına kadar okudum" (Nehoroşev, 2001). Türkiye'de kendisine elektrik mühendisliği şeklinde karşılık bulabilecek "energetiçeski institut" (Энергетический институт, enerji enstitüsü), daha sonra eserlerinde bir uçak tasviri yaparken ya da mekanik, elektronikle alakalı bir meselede verilen detayların temelinin atıldığı yer olarak değerlendirebilmek mümkündür. Biyografisinde hava kuvvetlerinde görev yaptığı (KP, 2003) da göz önünde bulundurulursa 1985 ila 1987 yılları arasındaki boşluğun askeri yükümlülükleri yerine getirmekle doldurulduğu çıkarımında bulunulabilir. "1989 yılında Literaturnıy İnstitut İmeni Gorkogo'ya [Gorki Edebiyat Enstitüsü] kayıt oldum. 1989 yılından itibaren bir seneye tekabül edecek bir süreliğine Face to Face dergisinin muhabiri olarak çalışmaktaydım. O yıldan itibaren de Moskova'da yayımlanan muhtelif dergi ve gazetelerle iş birliği yapmaktayım" (Nehoroşev, 2001). Daha sonrasında Gorki Enstitüsü'nde aldığı eğitimin kendisine hiçbir şey katmadığını söyleyen Viktor Pelevin'in o yıllarda birlikte çalıştığı dergilerden bir tanesi de "Nauka i religiya" ("Наука и религия", "Bilim ve Din") dergisi olmuştur.

Rus edebiyatı içerisinde her zaman belirli bir yere sahip olmuş dergiler her dönemde olduğu gibi o dönemde de edebiyatın soluğunu tutmuştur. Bugün eskisi kadar önemsenmiyor gibi gözükse de Rus yazarlarının tutmuş olduğu bloglar ve çevrimiçi dergiler bu işlevi görmektedir. Bu noktada "Nauka i religiya" dergisinin önemli özelliklerinden biri yalnızca bir edebiyat dergisi olmayıp bilim ve ateizmin ışığındaki bir eğitim propagandasının da yürütülmesi işleviyle de öne çıkmasıdır (Bolşaya Sovetskaya Entsiklopediya, 2022). Pelevin'in 1989 yılında yayımladığı "Koldun İgnat i Lyudi" ("Колдун Игнат и люди", "Büyücü İgnat ve İnsanlar") adlı eser de motifleri bakımından

adı anılan dergiye uygun düşmektedir. Çıkış eseri olan bu hikâyeden sonra Pelevin'in edebiyat yolculuğu başlar. Bugün de oldukça aktif bir biçimde üretmeye devam eden Viktor Pelevin'in kaleminden hikâyelerini tek bir çatı altında topladığı ilk derleme kitabı olan “Sini Fonar” (“Синий фонарь”, “Mavi Lamba”, 1991), ilk romanı “Omon Ra” (“Омон Ра”, 1992) gibi eserler çıkar. Edebiyat ödüllerinin de yeni yeni ortaya çıktığı bu yıllarda Pelevin, “Sini Fonar” için “Malıy Buker” (“Малый Букер”) ödülüne layık görülürken (Fantlab, 2022); bir hayli ses getiren ve eleştirmenlerin odağı hâline gelen romanı “Omon Ra” için “İnterpresskon” (“Интерпресскон”) ve “Bronzovaya ulitka” (“Бронзовая улитка”) ödüllerine layık görülür (Fantlab, 2022). Daha sonrasında kaleme aldığı romanların bazıları şunlardır: “Jizn Nasekomıh” (“Жизнь насекомых”, “Böceklerin Yaşamı”, 1993), “Çapayev i Pustota” (“Чапаев и Пустота”, “Buda’nın Serçe Parmağı”, 1996), “Generation P” (“P Kuşağı”, 1999), “Empire V” (2006), “S.N.U.F.F.” (2011), “Transhumanism Inc.” (2021), “KGBT+” (2022).

Viktor Pelevin'in biyografisinden ziyade edebi yaratıcılığına dönüldüğünde bilinçte ve kolektif bilinçdışında meydana gelenlerin ve yol aldığı sürecin bizzat kendisinin Pelevin'i ilgilendirdiği söylenebilir. Tüm bunların ışığında ideolojiye, teknolojinin beraberinde getirdiği ya da götürdüğü imkânlara dikkat çekilir (Skoropanova, 2007). Bir fantezi yazarı gibi yola çıkan Pelevin'in herhangi bir türe sığdırılamayacağı ilk romanı Omon Ra ile anlaşılır. Pelevin'in bugün dahi çok da değiştiği söylenemeyecek olan ana teması kendine çarpıcı bir şekilde yer bulur. Pelevin'in birçok eserinde tercih ettiği temel yöntem gerçekliğin sürekli mihenge vuruluyor olmasıdır (Lipovetski ve Leyderman, 2003). Çalışma içerisinde bir sonraki bölümde incelenecek olan üç eseri ortak paydada buluşturan temel unsurlardan biri olarak değerlendirilebilecek neyin gerçek ya da neyin sahte olduğunun sürekli olarak sınanıyor olması yalnızca eserlerin akışı içerisinde olay örgüsünün seyrinden değil, zaman zaman yazarın kendisi tarafından "Gerçek olan ne?" gibi sorularıyla da eserin içerisinde direkt olarak kendine yer bulabilmektedir. Özellikle yazarın erken dönem eserlerinde çokça görülebilen Sovyet realitesi bunun için çok elverişli bir atmosferi kendiliğinden hazırlamaktadır. Ancak Viktor Pelevin yalnızca her birinin diğerine göre daha az ya da daha çok ikna edici olduğu fiktif unsurların bir toplamı olarak Sovyet mitini alaşağı etmekle kalmayıp bu fiktif unsurların içerisinin gerçek kişi ya da kişilerle, onların acı ya da trajedileriyle doldurulduğunu da gözler önüne serer.

Hayatın bir rüya (“Devyatıy Son Verı Pavlovnı”, “Çapayev i Pustota”, “Sini Fonar”), bir bilgisayar oyunu ya da sanal herhangi bir gerçeklik (“Prints Gosplana”, “İtsuken”) ya da George Orwell'in çiftliğine birçok bağlamda yaklaşan bir çiftlikte oradan oraya gezinen civcivin bir hareketi (“Zatvornik i Şestipalıy”) ya da yalnızca bir sineğin vızıltısı (“Jizn Nasemokıh”) olduğu ya da yazarın hayatın bu türden bir şey olduğuna ikna etmeye çalıştığı eserleri Pelevin'i özgün kılmaktadır. Öte yandan eserlerinin içeriğinde metinler arasılığın yüksek olduğu; bir an J. S. Bach'tan dem vurulabilirken, başka bir anda 19. yüzyıl Rus klasiklerine atıf yapılabildiği rahatlıkla gözlemlenebilmektedir. Örneğin, “Devyatıy Son Verı Pavlovnı” (“Vera Pavlovna’nın Dokuzuncu Rüyası”) adlı hikâyesinin ismini Nikolay Çernışevski'nin (1828-1889) “Şto delat?” (“Что делать?”, “Ne Yapmalı?”) adlı eserinin bir bölümünden alıyor oluşu bunun bir tezahürüdür. Eserlerinin diline bakıldığında belirli jargonları ve argoları takip edilebilir. Ancak eserlerde biri diğerinin üzerine çıkmamaktadır. Yani, bir paragraf edebi dilin yoğunlukta olduğu tasvirler barındırırken öteki paragrafta bir argo, bir jargon kelimeye rastlamak son derece mümkündür. Eşanlamlı kelimeler, sesteş kelimeler onun için özgürce eğip bükebileceği, deforme edebileceği oyuncaklardır (İvanova, 2011; Kirpiçnikova, 2018).

Postmodern Rus edebiyatı söz konusu olduğunda akla gelen ilk isimlerden olan Pelevin bugün halen aktif bir şekilde üretimine devam etmekte ve nice çalışmaların konusu olmaktadır. Bu başlık altında kendisinin bir gize gömülü biyografisinden, mühendislik tahsili almış olmasına karşın onun edebiyatta sonuçlanan serüverinden bahsedilip edebi yaratıcılığında kullandığı çeşitli yöntemlere değinilmiştir. Pelevin’in bu yönünü anlamak çalışmanın takip eden ikinci bölümünde ortaya konulacak savları anlamak açısından önem arz etmektedir. İkinci bölümde “Çapayev i Pustota”dan (“Buda’nın Serçe Parmağı”) başlayarak sırasıyla “Devyatıy Son Verı Pavlovnı” (“Vera Pavlovna’nın Dokuzuncu Rüyası”) ve “Omon Ra” adlı eserlere yakından bakılacak ve içerisindeki mekânların heterotopyaları teşkil edip etmediği ortaya konulacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

VİKTOR PELEVİN'İN "ÇAPAYEV İ PUSTOTA" ("BUDA'NIN SERÇE PARMAĞI"), "DEVYATIY SON VERI PAVLOVNI" ("VERA PAVLOVNA'NIN DOKUZUNCU RÜYASI") VE "OMON RA" ADLI ESERLERİNE HETEROTOPOLOJİK BİR YAKLAŞIM

Bu bölüm içerisinde ilk bölümde anlatılagelen teorik bilgiler Viktor Pelevin'in kaleminden çıkan "Çapayev i Pustota" ("Buda'nın Serçe Parmağı"), "Devyatıy Son Verı Pavlovnı" ("Vera Pavlovna'nın Dokuzuncu Rüyası") ve "Omon Ra" adlı seçili eserlerinde uygulanmak üzere kullanılacaktır. Böylelikle kendisine Sosyal Bilimlerin çeşitli dallarında yer bulan heterotopyaların bir edebi eseri ele alırken uygulanıp uygulanamayacağının saptamasında bulunulmasıyla kalmayacak; aynı zamanda adı anılan eserlerin yakın bir okuması da sunulmuş olacaktır. Viktor Pelevin'in ve genel itibarıyla da postmodern Rus edebiyatı içerisine dâhil olan Rus yazarların Türkiye'de yayınlanan akademik çalışmalarda kendine sıkça yer bulamamış olması ve heterotopyalar özelinde de Rus edebiyatı bağlamında bu türden bir çalışmaya rastlanmamış olması göz önünde bulundurulursa bu girişimin önemi kendini daha net bir biçimde göstermektedir. Bu bölüm boyunca ortaya atılacak fikir, düşünce ve savların kılavuzluğunu geçen bölümde derinlemesine incelenmeye gayret edilen hususlar üstlenmektedir. Heterotopya gibi nispeten yeni bir kavram üzerinden anılan eserlerin çözümlenmesi yönteminin seçilmesinde etken rol oynayan önemli hususların belki de en önemlisi Viktor Pelevin'in eserlerinde mekânın düşlerle dolup taşması meselesidir. Bu çalışmanın içerisine dâhil olmamasına rağmen tam da bu noktada örnek oluşturması açısından bahsedilebilecek olan "Ontologiya Detstva" ("Çocukluğun Ontolojisi") eseri bunlardan yalnızca bir tanesidir.

Anılan eserde hapishaneden başka hiçbir mekânda bulunmamış bir bireyin gözünden dünya o denli tasvir edilir ki koğuştaki ranzanın tavanından duvardaki bir deliğe kadar her yerin düşlerle dolup taştığı görülür. Kapalı ama özgür olma, toplum tarafından öteki olarak addedilen bir mekânda öteki olma, gerçeklikle bağlantısını tümüyle kaybetmeksizin düşlerde yüzebilme gibi temel hususlar yöntem olarak kendiliğinden heterotopyaları işaret etmektedir. Geçen bölümün sonlarında da ifade edildiği üzere dile getirilen bu hususların birçoğu Pelevin'in tüm bir edebi yaratıcılığına içkindir. Bu itibarla çalışmada eserlere ait belirli bileşenlerin heterotopya kuramı üzerinden çözümlenmesi yönteminin seçilmesiyle hedeflenen yegâne hususların başında Viktor Pelevin'in seçili eserlerinde bahse konu kuramın uygulanıp uygulanamayacağının sınanması, eserleri yakın okuyabilme gelmektedir. Eserleri analiz ederken eseri baştan sona okuyormuşçasına bir his oluşturabilmek adına romanlarda ya da hikâyede yer alan olaylar Viktor Pelevin tarafından yazıldığı sırayla incelenmeye çalışılmıştır. Bu türden bir anlatımın tercih edilmesinin nedeni anlatımı daha akıcı kılabilmektir. Seçilen eserlerin geçtiği mekânlar askeri bir okul, akıl hastanesi, savaş alanı ve tuvalet gibi dışarıya, öteye itilmiş mekânlardır. Eserlerde yer alan mekânların Foucault'nun kavramsallaştırdığı şekilde heterotopik özellikler gösterip göstermediği ve bu mekânların karakterlerin dönüşümüne yol açıp açmadığı ve eğer açmışsa bu dönüşümde mekânların ne türden bir rol oynadığı, bu mekânlar vesilesiyle kendilerine bir dayanak, sığınak yaratıp yaratmadıkları vb. gibi sorular eserleri incelerken çalışmanın bu bölümüne kılavuzluk eden bir diğer unsurdur.

Çalışmanın malzemesini oluşturan edebi eserleri mercek altına alırken yukarıda zikredilen sorulara ilişkin cevapların ne olabileceğine dair yapılan bir temaşa ile ortaya çıkarılan sonuçlar, bahsedilen soruların cevapları niteliğini taşımaktadır. Tüm bu cevapların eserlerden alıntılar ve söz konusu alıntıların ilk bölümde kurulan temeli yardımıyla detaylı bir resmi sunulmaya çalışılmıştır.

2.1. "Çapayev i Pustota"da ("Чапаев и Пустота", "Buda'nın Serçe Parmağı") Heterotopyalar

Viktor Pelevin'in 1996 yılında kaleminden çıkan üçüncü roman "Çapayev i Pustota" bugün birçok dile çevrilmiş, birçok uyarlamaya sahip bir roman olarak okurun karşısına çıkar. Romanın adı "Çapayev i Pustota", yani bire bir Türkçe çevirisiyle

"Çapayev ile Boşluk"[21] olsa da çeviride ülkelere göre farklılık gösterdiği de görülmektedir. Söz konusu roman kendisine Amerika ve Türkiye'de "Buda'nın Serçe Parmağı" başlığıyla yer bulurken İngiltere'de "Clay Machine Gun" ("Kilden Makineli Tüfek") şeklinde yer bulmaktadır. Başı Pyotr Boşkov'un çektiği dört klinik vakanın gördüklerine tanık olunan roman iki farklı mekân ve zaman kurgusuna sahiptir. Olayların geçtiği iki yerden ilki 90'lı yılların başında bir akıl hastanesi iken diğeri ise Rus İç Savaşı'dır. Dört klinik vakanın dördü de biyolojik olarak erkektir: Peter, Serdyuk, Volodin, Maria. Şair Pyotr Pustota sahip olduğu iki dünyadan birinde Sovyet döneminde daha sonra birçok fıkraya da konu olacak efsane Komdiv Vasili Çapayev ile omuz omuza Rus İç Savaşı'nda çarpışırken; diğer Pyotr ise Moskova'da bir akıl hastanesine tıkılı kalmış, çoklu kişilik bozukluğu tanısı koyulan bir hastadır. Bu iki dünyanın birbirine karıştığı eser içerisinde Bulgakovesk ve Gogolesk etkiler de görülmektedir (Offman, 2000).

Viktor Pelevin'in romanın ismini de oluşturan ana kahramanlarından biri olan Çapayev'i seçerken provokatif tutumu dikkat çekicidir. Kullanılan provokatif kelimesinden herhangi bir siyasi çevreyi ya da bir ideolojiyi provoke etmeyi değil; gerçekliği provoke etme, onu sınama anlaşılmalıdır. Çünkü Vasili Çapayev, gerçekten de tarihin Rusya'da devrimi ve iç savaşı gösterdiği o yıllarda savaşmış gerçek biridir (Daynes, 2010). Bakıldığında Vasili Çapayev büyük orduları komuta etmemiş ya da çok büyük başarılara imza atmamıştır; ancak buna rağmen yine de Rus İç Savaşı'nın en tanınır figürlerinden biri haline gelmiş ve ismi birçok hikâyeye, fıkraya konu olmuştur (Kreçetnikov, 2012). Böylesine nüfuz eden bir nam salışın ardında Dmitri Furmanov'un kaleminden çıkan "Çapayev" adlı eseri ve dünya sinemasında bir propaganda rüzgârının esmeye başlayacağı 30'larda Sovyet seyircisinin karşısına çıkan, Vasilyev Kardeşler'in senarist ve yönetmenliğini üstlendiği aynı adlı film önemlidir. Daha sonra bu film 1935'te ilki düzenlenen Moskova Film Festivali'nde ödülün de sahibi olacaktır (Pisarevski, 1981). Pelevin, Çapayev'in bu ihtilaflı konumundan eserine giriş yapmadan önce bahseder ve hatta onun bu durumunu Nasreddin Hoca ve halk arasında ona mâl edilen hikâyelerle kıyaslar. Roman Tverskaya Bulvarı'nda başlar. Eserin 1918 yılından başladığı Tverskoy'daki Puşkin heykelinde asılı pankarttan anlaşılabilmektedir: "Yaşasın devrimin

[21] Pustota (Rusça orijinalinde "пустота") kelimesi Rusçada "boşluk" anlamına gelse de eser içerisinde bir kahramanın soyadını teşkil ettiği için "Çapayev ile Pustota" başlığı da tercih edilebilir.

birinci yıl dönümü" (Pelevin, 2002). Bu heykel üzerinden Rus kültürüne mâl olmuş isimlerin Sovyetlerin propaganda aracı olarak kullanımını eleştirel bir tavırla dile getirir. Okurda Pyotr ile alakalı ters bir şeylerin gittiği hissi çevredeki herkesin giyimi yüzünden ona dönüp bakması üzerinden verilir. Peterburg'tan tanıdığı arkadaşı von Ernen ile karşılaşan Pyotr'ın iç savaş yolculuğu da böylece başlamış olur. Von Ernen ya da Fanernıy bir Çekisttir. Kendisiyle karşılaştığında Çeka'dan kaçmaktadır, bunun nedenini von Ernen'e anlatır. Pyotr bir dekadent bir şairdir ve tamamen abstrakt bir meselede "zırhlı araç" ve "bir anlığına" sözleriyle (Rusça orijinallerinde "bronevik" ve "liş na mig") kafiye yaptığı için Çeka'dan bazı kişilerin kendini ziyaret ettiğini ve bu şiir yüzünden onu tutuklamak istediklerini anlatır. Pyotr Pustota buna cevaben kendini "gerekli yere" götürmek üzere sokağa çıkarıldığında koşup kaçmaya başlar. Ancak Pyotr'ın sözlerinden bu kaçışın yalnızca fiziksel planda gerçekleşmediği, mental planda da bu türden bir kaçış olduğu gözlemlenebilmektedir (Pelevin, 2002, s. 20):

> *Söylemeye çalıştığım şey, [şiirin] politikayla hiçbir ilgisi olmadığı. En azından ben öyle düşünüyordum. Ama onlar başka şeyler düşünüyorlarmış, bana anlattılar. En korkuncu da, şefleriyle konuştuktan sonra nasıl bir mantık yürüttüklerini gerçekten anladım, öylesine iyi anladım ki... O kadar korkunçtu ki, beni sokağa çıkardıklarında onlardan değil, benliğimde oluşan bu yeni anlayıştan kaçtım...*

Pyotr'ın sözlerine göre kaçmış olduğu şey esasında devrimin ya da iç savaşın beraberinde getirdiği ekstrem atmosfer değil, karşısındakinin yaptığı kafiye üzerinde dahi bir iktidar kurmaya çalıştığı düzenin kendisidir. Pyotr, dünya ile kendisinin arasına bir çizgi çeker, çünkü tüm dünyanın ona düşman olduğunu düşünür. Bu, ardından insanların kendisini yakalamak için çıkıp geleceğini düşündüğü kapı betimlenirken daha net göze çarpar: "...bana düşman bir dünyaya açılan kapı" (Pelevin, 2002, s. 22).

Pyotr'ın Peterburg'tan tanıdığı arkadaşı Fanernıy lakabıyla tanınan bir Çekist olmuştur. Kendisinin Çeka'dan kaçtığını öğrendiğinde Pyotr'ı da gammazlayacağını anlayınca Pyotr onu öldürür. Daha sonrasında ise kendisi von Ernen'in yerine geçer. Diğer Çekistlerle birlikte bir kabareye giderler. Kabarede tam da kabarenin isminde olduğu gibi (Muzıkal'naya tabakerka, müzik kutusu) olmazların bir araya geldiği görülür.[22] Pyotr'ın

[22] Kurmalı bir müzik kutusu bir heterotopyayı teşkil eder. Öncelikle sesin ve görüntünün bir araya getirilişidir; ancak çoğu zaman müzik kutusundan sızan tınılar kutu içerisine yerleştirilen figürle bir

kendini dünyada tek başına, savunmasız hissetmesi kabarade geçirdikleri günden sonra daha net anlaşılır hale gelir. Kendisini hiçbir anlamda özgür hissetmez (Pelevin, 2002, s. 42):

> *Beni Çeka'ya sevk etmek ya da çapraşık sözlerinin kara büyüsüyle zihnimi bulandırmak için yanıp tutuşan alçaklar olduğunu hatırlayınca içimi bir hüzün kapladı ansızın. 'Yarın sabah beynime bir kurşun sıkmalıyım,' diye düşündüm. Bilinçsizliğin kara boşluğuna kendimi tamamen bırakmadan önce gördüğüm son şey, otomobil köşeyi dönerken penceremin hemen yakınında beliren, üzerine kar birikmiş parmaklıklardı.*

Nitekim bu güvensizlik ve bu huzursuzluğun sonu hücrede biter. Ancak epizodun açıldığı yer başka bir zamana aittir, bu anlamda romanda keskin geçişler görmek mümkündür. Pyotr artık Sovyet İç Savaşı'nda değil, Timur Timuroviç adlı bir doktor ve yardımcılarının bulunduğu bir kliniktedir. Beyaz önlüklü yardımcıların gelip gittiği, Timur Timuroviç'in "Siz özel vakasınız" diye sürekli telkin ettiği Pyotr Pustota'nın o klinikte yalnız başına olmadığı görülür. Timur Timuroviç'in grup terapisi olarak adlandırdığı tedavi yöntemi kişileri ortak bir halüsinasyon deneyiminde buluşturmasıdır. Sayıları dört olan bireyler eser içerisinde tam da bu halüsinasyon deneyimi üzerinden tanıtılır. Timur Timuroviç'in yöntemini ilk deneyimleyen kişinin kuir bir birey olduğu görülür. Kendisini ünlü Brezilya dizisindeki Yalnız Maria olarak gören birey esasında biyolojik olarak erkektir. Kuir bir birey düşünüldüğünde salt cinsellikle örülü birtakım deneyimlerden ziyade bireyin alanına tümüyle tahakküm eden iktidarın karşısında durabilmekle ilgili olduğu görülür ve tam da bu anlamıyla sapmaya işaret etmektedir (Åsdam, 1995). Deleuzyen görüş içerisinde de belli bir yere sahip olduğu söylenebilecek kuir teorisinde esas olan "kadın olma" meselesidir. Ancak buradaki kadın olma herhangi bir şekilde cinsiyetle ilişkili olmayıp azınlık olmayla ilgilidir (Deleuze ve Guattari, 1993). Hatta bunu "olma" şeklinde ifade etmemek felsefî bağlamıyla uyuşmaya da bilir, çünkü bahsedilen husus sürekli bir oluş halidir.

---

ahengi yakalar. Bir müzik kutusunu heterotopik yapanın da bu olduğu söylenebilir. Örneğin, üzerinde küçük ahşap bir geminin, belirli bir mekanizma yardımıyla tur atması ve müzik kutularına has evrensel ses ile yakaladığı uyum başka nerede mümkün olabilir? Öte yandan içerisinde farklı motifler ya da resimlerin işlendiği müzik kutuları da vardır. Bunlar hem birbirleriyle ortak noktasının pek bulunmadığı birleşimler hem de bir kutunun içerisine farklı bir görüntü, farklı bir anın sığdırılmasıyla heterotopiktirler.

Eserde şimdiye kadar dile getirilmiş, içerisinde olayların gerçekleşmeye başladığı mekânlara bakıldığında heterotopik özellikler taşıdığı söylenebilecek mekânlar olduğu görülür. İlkin bir devrim sahnesi gözler önüne serilmiştir. Bir devrim düşlenildiğinde yalnızca önceki düzeni alaşağı etmesi, dolayısıyla düzen bozan bir olgu olması itibarıyla değil; aynı zamanda ciddi dönüşümleri de tetiklemesiyle ve düzeni yeniden inşa etmesiyle de heterotopik özellikler gösterdiği görülür. Daha sonrasında okur çok keskin bir geçişle beraber kendini bir akıl hastanesinde bulur. Foucault'ya göre akıl hastaneleri doğrudan heterotopyaları işaret eder. Bunun nedenlerine dair bir akıl hastanesi düşünüldüğünde ise söz konusu mekânın kriz ve sapma heterotopyalarının öne çıkan örneklerinden biri olduğu görülebilmektedir. Asıl işlevlerinden bir tanesi de aynı kılarken farklı kılıyor oluşu, yani ötekileştiriyor oluşudur. Birkaç kişiyi "akıl hastası" olmak bakımından bir yere kapatmasıyla aynı kılarken; yine "akıl hastası" olmaları bakımından "normal" addedilen insanlardan ayırmasıyla farklı kılar. Sürekli olarak bir gözleme tabi tutuldukları da göz önünde bulundurulursa "akıl hastası" olarak addedilen kişilerin herhangi bir şekilde söz hakkına sahip olmayışları içerisinde zorla kalınacak yerleri (Şahin Yılmaz, 2020) işaret eder. Bu durum eser içerisinde kendine bireylerin iradeleri dışında bedenleri üzerinde de tahakküm kurulduğu, onlara bu hipnoz halinin oluşması ya da sakinleşmeleri adına uyuşturucu ya da sakinleştirici iğneler yapılmasıyla yer bulur. "Sapma" olarak addedilenin kapatma, bedenleri üzerinde hakimiyet kurma, gözetme ve disipline etme gibi yöntemlerle "saptığı yönden döndürülmesi", yani bir düzene sokulması çabası iktidar ilişkilerini işaret etmektedir (Stavrides, 2018). Maria'nın hipnoz edildiği esnada anlattıkları ile tamamen farklı, her şeyiyle absürt bir evrenin kapısı da aralanmış olur. Dolayısıyla ötekiliğe geçişin gerçekleştiği yer olarak akıl hastanesi göze çarpar (Stavrides, 2018). Açılan evren öyle bir evrendir ki içerisinde bir teneke yığınını Arnold Schwarzenegger'e dönüşmüştür. Maria'nın Arnold Schwarzenegger ile çıktığı uçak yolculuğunun anlatıldığı kısmın, hatta ilgili bölümün tamamının yazar tarafından farklı bir yazı tipiyle verilmiş olması dikkat çekicidir. Yazarın oyununa absürtlükler silsilesi eşlik eder. Bu absürtlük, Pelevin'in esas mesleği ve aldığı eğitim itibarıyla teknik bilgilerin de eklenmesiyle sürükleyici bir hâl alır. Burayı “eserin durduğu bir nokta” olarak kabul etmek mümkündür. "Sürükleyici olmak" ve "durmak" kelimeleri ilk bakışta asla yan yana gelmeyecekmiş gibi görünebilir; ancak burada söz konusu olan Gaston Bachelard'ın Bosco'dan alıntıladığı türden bir durağanlıktır. İçerisinde işkenceye,

zorlamaya maruz kalınan, kapatıldıkları kesin olan bir yerde "ilgi ... hemen gerçek anlatı yerine kozmik anlatıya doğru çekilir. Gerçeklikler düşleri gözler önüne sermeye yarar burada" (Bachelard, 2020, s. 54). H. Bosco'nun romanının (L'antiquaire) kahramanının kendini içerisinde düşlerken bulduğu mahzenle V. Pelevin'in kapatılmış kuir bireyi Maria'yı ortak paydada buluşturan işte bu kozmik düşlemedir. "Kurulu" dünyadan "düşü kurulan"a geçilir, "kozmik düşleme yoluyla okurun okurken durmasını sağlar ... Anlatı, psikolojik derinleştirmelere elverişli, askıya alınmış bir zamanda seyreder" (Bachelard, 2020, s. 55).

Bir teneke yığınının Arnold Schwarzenegger'a dönüşüp daha sonrasında Arnold'ın Maria'yı da alarak bir uçakla havalanması, devamında Maria'nın kendisini talihsiz bir biçimde Ostankino televizyon kulesinin dev anteninde bulmasıyla absürt uçak yolculuğunun bittiği sahneden sonra bölüm de sonlanır. Pyotr Pustota uyandığında von Ernen'in dairesindedir. Bu noktada yaşanılan "dejavu" hissi vurgusuyla, yapılan merdiven vurgusu önem arz etmektedir (Pelevin, 2002, s. 77):

> *Kulağıma gelen müzik sesleri sanki merdivenden bana doğru yükseliyor ... sonra da umutsuzlukla kendini merdiven boşluğuna atıyordu ... Ama piyanistin parmakları melodiyi yeniden yakalayarak merdivene koyuyor, bir kat aşağıda aynı şey yeniden tekrarlanıyordu. Bu merdivenler, Tverskoi Bulvarı'ndaki sekiz numaralı apartmanın merdivenlerine çok benziyordu, yalnız rüyamdaki merdivenler yukarıya ve aşağıya doğru göz alabildiğine uzanıyordu ve iki yöne doğru sonsuza dek gittiği açıktı.*

Merdivenin uçsuz bucaksızlığı ve daha sonrasında "varlık merdiveni" olarak adlandırılmasının iki zaman, iki mekân ve dolayısıyla iki Pyotr arasındaki bir geçişe işaret ediyor olması düşüncesiyle merdivenin sembolik çözümlenmesine bakıldığında şu türden sonuçlarla karşılaşmak mümkündür. N. Toporov'a (2011) göre edebiyatta önemli bir yere sahip olan merdiven imgesi sığınaktan dışarıya, merkezden çevreye, içeriden dışarıya geçişleri ortaya koyabilmektedir. Yani eserde Pyotr ile alakalı bir karşıtlığa işaret edildiğini söylemek mümkündür. Üçüncü bölümün başında uçsuz bucaksız gibi görünen bu merdiven aracılığıyla dördüncü bölüme geçiş sağlanır. Ancak merdiven metaforu tek başına değildir ve Pelevin beraberinde birkaç motifi daha ısrarla kullanmayı sürdürür: Uyku ve müzik. Bir müzik -Genellikle J. S. Bach'tan- çalar, Pyotr uykuya dalar ve uyandığında geçiş sağlanmıştır, artık başka bir zamandadır. Ya kendini ateşli bir devrimci

olan Fanernıy gibi bulur ya da Timur Timuroviç'in tezinin ana malzemesini oluşturan bir denek. Müzikli ve uykulu geçişlerin; ancak bilhassa da uykulu ya da genel itibarıyla söylenecek olursa "bilincin neredeyse kayıp olduğu" geçişlerin kullanımına bölüm başları ya da sonlarında rastlamak mümkündür. Bu, eserin geneline yayılmış vaziyettedir; ancak bir örnek verilmesi gerekirse hemen şu ana dek bahsedilen ilk dört bölüm ele alınabilir. Örneğin, çalışma içerisinde (s. 54) daha önce yer verilen birinci bölüm hatırlanacak olursa "Cevaben bir şeyler mırıldandıktan sonra yeniden uykuya daldım …" sözleriyle başlayan kısımdan itibaren bilinçsizmişçesine, liminal bir bölgedeymişçesine sersem, yarı uykulu bir hal göze çarpmaktadır: "Uykumun arasında kızın cilveli cilveli güldüğünü, frenlerin gıcırdadığını duyuyordum … Az sonra otomobil durdu … Zerbunov'un … yüzünü gördüm: 'Uyu Petka' … Bilinçsizliğin kara boşluğuna kendimi tamamen bırakmadan önce gördüğüm son şey, otomobil köşeyi dönerken penceremin hemen yakınında beliren, üzerine kar birikmiş parmaklıklardı" (Pelevin, 2002, s. 42):

İkinci bölüm ise "...Ben arka koltukta mışıl mışıl uyurken araba Çeka'ya gelmişti ... Çok garip bir hücredeydim; tavana bitişik küçük bir parmaklıklı penceresi vardı -güneş ışınları oradan girip beni uyandırmıştı- ..." (Pelevin, 2002, s. 43) sözleriyle açılır. Aynı şekilde ikinci bölüm "Lütfen yarın sabah ... Pyotr'a 4 cc Taurepam verin ... Gözlerimi kapadığımda, bir daha açacak gücümün kalmadığını fark ettim ... Hapishane bacasında uluyan fırtına sesine benzeyen vahşi bir müziğin başladığını duydum, ama neyse ki bilincim tam olarak yerinde değildi ... bir kâbus gördüm" (Pelevin, 2002, ss. 75-76) sözleriyle sona erer. Daha sonrasında üçüncü bölüm "Kulağıma gelen müzik sesleri sanki merdivenden bana doğru yükseliyor ... Uykunun kurşun bulutlarından aşağıya düşerken, kalbimde iz bırakan derin bir üzüntüye sürükledi beni bu düşünce ... Gerçekte nerede olduğumu ve geçen yirmi altı yıl boyunca her sabah bilinmeyen bir gücün beni fırlattığı bu dünyada neler olduğunu anlamak için saniyelerce çabaladım durdum" (Pelevin, 2002, s. 77) şeklinde açılıp şu sözlerle son bulur (Pelevin, 2002, s. 101):

> *Az sonra üşümeye başladım ... Dosdoğru kompartımanıma giderek yatağıma yıkıldım ... 'Pyotr!' diye bağırdı Çapayev. 'Uyumayın! Gelin bizimle oturun!'. Sahanlıkta vücudumu donduran soğuk rüzgârdan sonra, kompartımandaki sıcak havayla gevşemiştim ... sanki günlerdir hayalini kurduğum sıcak bir küvetin içindeydim. Bu duygu iyice gerçeğe dönüştüğünde, uyumak üzere olduğumu anladım - zaten gramofondan Şaliapin yerine ansızın sabah duyduğum Mozart*

fügü çalmaya başladığından beri bunun olaağını biliyordum. Kesinlikle uyumamam gerektiğini hissettim, ama artık direnmek için yapabileceğim bir şey yoktu; mücadele etmeyi bıraktım ve piyanonun yarımlık notaları arasında o sabah beni hayretlere düşüren sonsuz merdiven boşluğuna doğru paldır küldür yuvarlandım.

Üçüncü bölümü açıp kapatan husus bir merdivendir, bu geçiş uyku ya da bilinçsizlik durumuyla sağlanmaktadır. Özellikle bilinçsizlik durumuyla bölümlerin açılıp kapanması zamanlar arası geçişi olanaklı kılan bir geçittir adeta. Ahenkli, ritüelik bir geçişe sahip eserin dördüncü bölümü de tahmin edilebileceği gibi "uykudan uyanış" ile açılır: "'Hoop! Hoop! Uyumak yok!' ... Uyurken size 4 cc Taurepam verdiler, yani bu sabah kendinizi biraz alacakaranlık kuşağındaymış gibi hissedebilirsiniz" (Pelevin, 2002, s. 102). Bölümlerin açılıp kapanışı ritüelik bir karakter göstermektedir. Pyotr Boşkov bir uykuya dalarken bir boyut kapanır ve uyandığında da yeni bölüm çoktan başlamış olur. Elbette, sembolik kimlik geçişini mümkün kılan unsur uykudur. Pyotr Pustota tarafından öteki bir mekânda ötekilik deneyimi yaşanır. Eserin bir noktasında bu öteki mekânın tıpkı Maria'nın hipnoz sahnesindeki gibi kişiye yalnızca mental olarak değil, somut olarak da özgürleşmeye kapı araladığı görülür. Daha doğrusu direncin ortaya çıkışına: "Sonra da Barbolin'in çıkarken kapıyı kilitlemeyi unuttuğunu hatırladım. Dâhiyane bir plan beliriverdi zihnimde ... 'Dizlerimin üzerinde yaşamaktansa ayakta ölmeyi yeğlerim' diye fısıldadım ve sessizce koridora süzüldüm" (Pelevin, 2002, s. 118). Ancak esasında Pyotr'ın bütün bunlara gereksinimi dahi yoktur. Çünkü o bir düşçüdür ve bir tavan onun için düşlerini özgürce kurabildiği ve tüm dış etkenlerden sıyrıldığı bir köşe haline gelebilmektedir. Pelevin, Pyotr'ı okura Timur Timuroviç'in notları üzerinden tanıtır. Barbolin'in açık bıraktığı kapı kendi hakkında yazılanları Timur Timuroviç'in elinden okumayı mümkün kılar. Bu notlara göre Pyotr kendini diğerlerinden üstün görmektedir çünkü çevreyi algılayışı ya da düşünce biçimi diğer insanlara göre farklıdır; o, "perdenin ya da masa örtüsünün kıvrımları, belki duvar kağıdının desenleri arasında 'hayatın güzelliğini' ifade eden çizgiler ve şekiller" (Pelevin, 2002, s. 120) görebilme meziyetine sahiptir.

Dördüncü bölüm itibarıyla Pyotr Pustota ya da Pyotr Boşkov'un hayatına dair belirli birtakım noksanlıkları giderilmesiyle kalmayıp aynı zamanda Pyotr'ın beraberindeki dört kişi ve Timur Timuroviç tanıtılır. Timur Timuroviç sahte, bölünmüş

kişilikler üzerine tezini yazmaya çalışan bir uzmandır ve içlerindeki en garip, en ilgi çekici -Pyotr'ın beraberindekilerinin tanımıyla- Pyotr ve Maria'nın bölünmeleridir; ancak Pyotr o denli bir noktaya gelmiştir ki "ikinci ben"i ağır basar gerçekte kim olduğuna. Bu atmosferde bir akıl hastanesinden beklenildiği üzere her şeyin belli bir düzene ve grup çalışmalarına, bir disipline tabi olduğu söylenilebilir. Eserde ilaç isimleri ya da etken maddeler zaman zaman göze çarpar. Bunlardan birisi de Pyotr'a zorla yapılan "4cc. Taurepam"dır. Taurepam adlı etken maddenin gerçek olup olmadığına dair çok kısa bir araştırma yürütülürse yazarın söz konusu etken maddenin ismini "-am" son ekiyle (suffix) biten ilaçların bir benzeri olduğu; ancak herhangi bir gerçekliği bulunmadığı görülebilmektedir. Taurepam adlı bir ilaç da heterotopik özellik taşımaktadır. Dil bakımından morfolojik olarak diğer "-am" son eki alan sedatif ilaçlara benzerken kurgulanmış olmasıyla onlardan ayrılır. Eser içerisinde zaman zaman karşılaşılabilecek bu türden oyunlar Pelevin'in edebi sanatına içkin bir özelliğini de teşkil ettiği söylenebilir.

Dördüncü bölüm de bir bilinçsizlik durumuyla kapanır. Pyotr, Maria ile Serdyuk'un kavgasının orta yerinde suratına Aristoteles büstünü yiyen kişi olmuştur. Bu sefer uyku ile değil bir baygınlıkla sağlanmıştır bu geçiş; ancak değişmeyen nokta ise o geçişi sağlayan “liminal” (ara) noktaların varlığıdır. Pelevin'in karakteri uyuya da kalabilir, kafasına bir darbe de yiyebilir. Roman halihazırda bilinç-bilinçaltı arasında liminal olarak nitelendirilebilecek ara bir konumda durmaktadır. Bu ara bölgelere dair S. Stavrides (2018) birbiriyle tümüyle zıt olan iki dünya arasında üretilen mekânsal-zamansal (kronotopik) eşik tecrübesini anlatırken “içerisi” ile “dışarısı”nın aynılık ile ötekilik arasındaki bölgeleri ele alır. Bu ara bölgeler Victor Turner'a göre (aktaran Stavrides, 2018) liminalite kavramıyla anlaşılabilmektedir. Liminalite Latince “limen” sözcüğünden gelmekte olup ara bölgeyi, geçişi ya da eşiği ifade etmektedir (Lewis, Short, 2022). Liminal bölgeleri temsil eden bölgelerde esas olan geçici kimliklerin inşasıdır. Geçici kimlikler, ötekilikler ve heterotopyalar bağlamı dile getirildiğinde S. Stavrides (2018, s. 18) şunları dile getirmektedir:

> *Her geçit bir eşik deneyiminin koşullarını yaratır ki bu deneyim de esasen önceki kimliğin askıya alınması ve yeni bir kimlik için hazırlıktır. Bir eşikten geçmek, açık ya da örtük olarak sembolik bir edimdir, dolayısıyla aynı zamanda ötekiliğe yönelik bir jesttir; buradaki ötekilik, bir haneden çıkıp dış dünyaya girme örneğindeki gibi yalnızca mekânsal ötekilik değil, aynı zamanda az ya da çok*

bilinmeyen bir gelecek için şimdiden kopma durumunda olduğu gibi zamansal ötekiliktir.

Pelevin'in çalışma içerisinde ele alınan diğer iki eserinde olduğu gibi burada da bu kimlik değişimlerine bir ritüelin eşlik ettiğini, tıpkı bir ayinmiş mahiyetinde bir rol oynadığı Çapayev i Pustota'da da takip edilebilmektedir. Bu geçişler uykuya dalış ya da uykudan uyanış şeklinde ikiye bölünmek suretiyle uyku üzerinden yapılır. Aynı geçiş beşinci bölümün başında olduğu gibi sonunda da tekrarlar. Bu, Pelevin'in seçmiş olduğu yöntem iki zamanı, yani Devrim vaktindeki Rus İç Savaşı'ndaki Pyotr ile bir akıl hastanesinde, bir önceki zamandan oldukça uzak bir vakte, Sovyet sonrası döneme geçişi sağlayan bu liminal bölge bir bilinçsizlik durumu ile kendisine yer bulmaktaydı. Buradaki liminal bölgenin bir tarafındaki yer ile diğer ucundaki yer birbirine zıttır. Biri Sovyetlerin kuruluşu ile ilgilidir, diğeri ise Sovyet sonrasıyla. Sovyet sonrası Rusya'yı ortada bir Sovyet devleti kalmaması bağlamında Sovyetlerin tepetaklak olmuş bir versiyonu, başka bir dünya olarak nitelendirmek mümkündür. Stavrides'e göre (2018, s. 17) "mekânsal-zamansal eşik deneyimi ... birbiriyle zıt iki farklı dünya arasındaki iletişim potansiyeliyle üretilir". Stavrides'in sözünü ettiği deneyimde eğer her iki taraf birbiriyle herhangi bir iletişim halindeyse o zaman eşik, bir arabulucu bölge görevi görür. Eser içerisinde iki zıt dünyanın birbiriyle iletişimi geçişlerin armonisi şeklinde tezahür eder. Örneğin, Pyotr bir klinikte kafasına darbe aldıktan sonra düşüp baygınlık geçirdiğinde gözlerini Devrimci Fanernıy olarak bir kasabada başına şarapnel parçasının isabet etmesinden dolayı iki ay komada kalmış şekilde bulur. İki dünya birbiriyle iletişim halini korumaktadır. İletişimin göstergeleri yalnızca bununla sınırlı değildir, her uyanışında önceki bölümdeki dünyasına dair atıflar da mutlaka eserde barınmaktadır. İşte tam da bu noktaları Victor Turner'ın liminalite'si ile aktaran Stavrides için geçici kimliklerin inşası bu eşiklerde meydana gelir (Stavrides, 2018).

Tahakküm-tabiyet ilişkisinin sonuna kadar hâkim olduğu bu mekânda, akıl hastanesinde oluşturulan kimliklerin bir diğerine Serdyuk ile tanık olunmaktadır. Serdyuk da tıpkı Maria ve beraberindekiler gibi kişilik bölünmesinden muzdariptir. Pelevin, bu noktada, yani Pyotr'ın beraberindeki bireylerin hikâyelerini okura aktaracağı esnada ana hikâyeden değil de yan bir hikâyeden bahsedildiğini postmoderniteye has bir üslupla yansıtır. Bu, Maria'nın Arnold ile olan yolculuğunun anlatıldığı kısımda da kullanılmıştır.

Bu karakterlerin hikâyelerine değinildiği ve onların terapi sürecinde[23] gördükleri, tecrübe ettiklerini yazı fontunu değiştirmek suretiyle bunu yapar. Ancak bu noktalarda da eserin genelinde izlenen "geçiş" ritüeli değişmez, geçiş aracı da değişiklik göstermez. Bu bölümler de tıpkı diğer bölümlerdeki gibi bilincin yarı açık yarı kapalı bilinç durumuyla geçiş sağlanır: "Beyaz önlüklü iki adam eğilmiş, makinenin kolunu çeviriyorlardı. ... Sonra adamların hareketleri giderek hızlandı ve Serdyuk'un bedeni şok dalgalarıyla sarsılmaya başladı ... 'Dinamoyu durdurun,' diye gücü yettiğince haykırmaya başladı. 'Dinamoyu kapatın! Dinamo! Dinamo! Dinamooo!'" (Pelevin, 2002, s. 169).

Serdyuk'un terapi (!) sürecinin yakından takip edilebildiği altıncı bölüm, Serdyuk'un gözünden yazılmıştır. Tıpkı Maria'nın kısmında tüm anlatılanların Maria'nın ağzından dökülmesi gibi. Yani okur da Pyotr, Timur Timuroviç, görevli personeller ve diğerleriyle birlikte hikâyesi anlatılan kişinin gerçekliğinde açar gözlerini. Burada Serdyuk'un Rusya'da Moskova'da Japon bir firmayla iş görüşmesine gittikten sonra başına gelen absürt olaylar silsilesi anlatılır. Öyle bir görüntü çizilir ki görüşmeye gidilen yer sanki bir yok-yer gibi, bir araf gibi ya da bir çöl gibi resmedilir (Pelevin, 2002, s. 175):

> *Issız bir yerdi burası, savaş zamanı bombalarla dümdüz edilmiş, şimdi de orasından burasından paslı demirler fırlayan dev bir yabani ot bahçesine dönmüş bir sanayi sitesinin harabelerine benziyordu ... olağan dışı bir yerdi burası ... Sanki sanayileşme sonrası Rusya ve köylü Rusya arasındaki bilinmeyen gizli bir sınır çizgisinin tam üzerinde duruyordu.*

Serdyuk'un iş görüşmesi için kendilerine ulaştığı firmanın binasında da bu mistik hava korunur. Öyle bir iç dizayn tasviri sunulur ki Rusya'dan tamamen azadeymiş gibi bir görüntü verilir; ancak olayın gerçekleştiği konum aslında Moskova'dır. Serdyuk'un rüyalarına tanık olunan bu bölüm; Japon firmanın samuray geleneğine ait bir klandan geldiği, Serdyuk'un seçilmiş kişi olduğu düşünceleri, rakip klanlarla girilen savaşta kaybeden tarafta olup Serdyuk ile birlikte onu işe alan yöneticinin birlikte harakiri yapmasına dek sürecek absürt sahnelere ev sahipliği yapar. Bölüm, tahmin edilebileceği gibi bir bilinçsizlik ya da yarı-bilinç durumuyla son bulur. Bunun gerçekleştiği Timur

---

[23] Bunu terapiden çok işkence olarak adlandırmak daha doğru bir tercih olabilir. Çünkü çizilen görüntü hastanın hür iradesiyle koltuğa oturmasından oldukça uzaktır, işkence kelimesinin kendisi de eser boyunca birkaç kez tekrarlar.

Timuroviç'in ağzından dökülen “Tatyana Pavlovna, 2 cc lütfen. Evet, şimdi” (Pelevin, 2002, s. 210) sözlerinden anlaşılır. Yedinci bölüm başında da Pyotr yataktan fırlayarak kalkıp uykudan uyanacaktır.

Yeni bir kimliğin inşası ya da ona içkin olan, ona has olan şeylerden kopuşu düşünmeyi yalnızca iki farklı zamanda iki farklı Pyotr görülmesi tetiklemez. Eserde altıncı bölümden itibaren daha da artan bir benlik arayışı, bir “uyanış”tan, aslında gördüğü hiçbir şeyin gerçek olmamasından dem vurulma çabası kimlik arayışının, “asıl ben”i bulma arzusunun bir tezahürü olarak göze çarpar. Bütün bunlara örnek olarak Serdyuk'un verilen ilaçlar ve bağlandığı makinenin etkisiyle kendini iki Japon klanı arasında geçen bir savaşta harakiri yapmaya hazır bir yakuza olarak bulması ve ona bu yolda önderlik ve eşlik eden Kawabata ile diyalogları öne çıkmaktadır. Takip eden yedinci bölümde gerçeklik ve kendilik arayışına dair konuşmalar gitgide belirgin bir hal alır. Pyotr'ın gerçeklik algısı alabildiğine tahribata uğramış bir vaziyettedir: “Mesela dün Japonya ile ilgili bir rüya gördüm. Ama önceki gece kliniği gördüm, hem de ne oldu biliyor musunuz? Her şeyin sorumlusu olan kasap bozması herif, burada görüp duyduklarımı yazmamı istedi benden. İşi için gerekiyormuş” (Pelevin, 2002, s. 219). Çapayev'in bu bölümde anlattığı hikâye ile de V. Nabokov'a eseri aracılığıyla bir selam gönderir Pelevin. Çapayev'in anlattığına göre Tzu-Chuang adlı Çinli bir komünist rüyasında kızıl bir kelebek olduğunu görmektedir. Öyle ki uyandığı zaman da bir kelebek mi yoksa bir devrimci mi olduğunu ayırt edemez. Tzu-Chuang bir gün sabotajdan tutuklanır ve sorgusunda bir kelebek olduğunu ve tüm tecrübe ettiklerinin bir rüya olduğunu söyler. Madem bir kelebekse o halde bu kelebeğin niçin komünistlerin safını tuttuğunu sorduklarında bütün günahın insanlığın boynuna olduğu bir atmosferde tarafların önemsiz oluşuna vurgu yapar. Sonrasında bu Çinli komünisti idam müfrezesinin önüne dikip uyandırırlar yalnızca (Pelevin, 2002). Bu Nabokov'un “Priglaşeniye na kazn” (“Приглашение на казнь”, “İnfaza Çağrı”) adlı eserinde Cincinnatus'un bulduğu sonla uyuşur. Çünkü Çapayev'in anlattığı hikâyenin sonunda da Çinli komünist tıpkı Cincinnatus gibi kalkıp çiçeklerin arasında tıpkı tahayyülündeki gibi uçuşuna devam eder.

Pyotr'ın kendini aradığı yolculuk da bir “yok-yer”de gerçekleşmektedir. Eserde bahsi geçen şehirler, ülkeler, istasyonların birçoğu esasında var olan, haritada konumu saptanabilecek yerlerdir: Amerika Birleşik Devletleri, Meksika, Rusya, Çin ya da şehir

bazında bakılacak olursa Sankt-Peterburg, Moskova, Lozovaya vb. zikredildiği görülebilmektedir. Ancak Pyotr'ın Çapayev ile gerçeklik üzerine yürüttüğü konuşmaların konumu yazar tarafından "Altay-Vidnyansk" olarak isimlendirilen kurgulanmış bir mekândır. Ancak gerçeklikten tümüyle de koparılmamıştır. Heterotopyaları düşünmeye de bu bağlamıyla sevk eder. Meselenin iç savaşla alakalı kısmında iki mekân görülür: Lozovaya ve Altay-Vidnyansk. Lozovaya, Ukrayna'da Harkov Oblastı'nda yer alan gerçek bir şehirken; Altay-Vidnyansk adında bir şehir esasında yoktur. Yine de Altayların Rus tarafına ait kısmı somut bir biçimde gözükür. Pyotr'ın Lozovaya'dan Altaylara uzanan yolunu saptamak yalnızca kasabanın isminden hareketle değil, kasabada yer alan restoran adlarından hareket etmeyle de mümkündür. Beşinci bölümde yer aldığı haliyle "Serdtse azii" ("Asya'nın Kalbi") isimli bir restorana gelirler ki bu da Ukrayna'dan bir hayli uzaklıkta yer alan Altaylar savını doğrular (Vidugirite ve Osina, 2016). Yani, Pelevin'in Pyotr'ı Altaylarda bir yerde olup ama aslında var olmayan bir yere yerleştirdiği söylenebilir. Pelevin tarafından yaratılan kurmaca mekân yalnızca "yok-yer" özelliği göstermesiyle değil, ona atfedilen özellikleriyle de dikkat çeker: "Altay-Vidyansk, çevresi dağlarla çevrilidir. İnsanların neden böyle yerlere kasaba kurduğunu anlamıyorum ... tam anlamıyla bir mahrumiyet bölgesi" (Pelevin, 2002, s. 134). Mekân, tecrit edilmiş gibidir. Pelevin'in deyimiyle mahrumiyet bölgesidir. Heterotopyaların tecrit edilen mekânlar olması yönüyle bu ilkeyi birebir karşıladığı görülen yere eşlik eden bir diğer heterotopik unsur ise bitmek bilmeyen bir yolculuk ve tren motifidir. Tıpkı "Omon Ra"da, "Jyoltaya Strela"da ("Жёлтая стрела", "Sarı Ok") ve Pelevin'in birçok eserinde karşılaşılabileceği gibi tren "Çapayev i Pustota"da da özgül bir yere sahiptir. Sovyet kültü içerisinde demir yolları ve trenler ikonik bir yere de sahiptir, "Sovyet treni"ne atfedilen şarkılar bulmak da mümkündür; ancak Pelevin'in treninin genelde bir hedefi yoktur (Gomel, 2013) ve tıpkı treninin hedefsiz oluşu gibi yolları da yolculukları da bir yere çıkmaz ve Pelevin bunu saklamaz: "Üzerinde gittiğimiz yolun sadece adı yoldu ... nereye doğru gittiğimizi anlamak ise kesinlikle imkânsızdı" (Pelevin, 2002, s. 222).

Pyotr Boşkov, Pyotr Pustota ya da sadece Fanernıy; iki benlik arasında sıkışmıştır, bir "bilinçsizlik" durumu ile tetiklenen geçişler ötekiliğe girişi de teşkil eder, onun birbiriyle iletişim halindeki bu "ziyaretleri", geçişleri "henüz var olmayan bir dünya sureti"ni (Stavrides, 2018, s. 160) alır yani Pelevin, kahramanını muğlak ve intizamsız bir mekânın içerisine iç savaş gibi kriz ve kaosun hâkim olduğu bir zamanda yerleştirerek

-ki bunun bizatihi heterotopya özelliği göstermesinden çalışma içerisinde bahsedilmişti- Pyotr'ı "başka biri" haline getirir. Altay-Vidnyansk bu bağlamda bir geçiş heterotopyasını teşkil eder. Bu geçişi kelimenin başat anlamıyla, yani bir yerden başka bir yere geçmek olarak takip edebilmek de mümkündür. Yedinci bölümde, nereye gittiklerinin belirsiz olduğu bir yolculukta Çapayev, Pyotr'ı ve beraberindekileri "Baron" olarak hitap ettiği esrarengiz bir adamın yanına götürür. Baron ile buluşma eserde Altay-Vidyansk çevresinde gerçekleşir. Burada grotesk unsurlar da öne çıkar. Baron, Valhalla'ya açılan kapının kendisidir: "[Baron] Jungern ... kolunu Kotovskiy'nin omzuna atarak onu kapıya doğru sürüklemeye başladı. Patikada kaybolduklarında Çapayev'e döndüm. 'O kapının ardında ne var?'". O kapının ardına Baron tarafından itildiğinde karanlık olmasına rağmen yalnızca yandığı yeri aydınlatan ateşlerle kaplı bir boyutun içine düşer. Olup bitenler Mihail Bulgakov'un (1891-1940) başyapıtı "Master i Margarita"yı ("Мастер и маргарита", "Üstat ile Margarita") anımsatıyor gibidir. Bulgakovesk tarzda inşa edildiği söylenebilecek bu boyut Baron tarafından "Valhalla" olarak adlandırılır. Düşüncenin düzenine göre Valhalla ismi zikredildiğinde İskandinavya ile özdeşleşmiş, o mitolojiye mâl olmuş isim ya da inanışlar akla gelmelidir; ancak Valhalla'nın içerisinde görülenler pek de kendisiyle eşleşen tarzda değildir. İçerisinde görünen beş köşeli yıldız (Pentagram), mavi alevler, Buda gibi birbiriyle uyuşmayacak ögelerin yan yana koyulması bunun bir örneğidir. Bu, tıpkı Borges'in Çin Ansiklopedisi'nde tezahür eden türden bir olaydır. Söz konusu fiktif ansiklopedideki hayvanlar listesi hatırlanacak olursa orada "bu listeye dahil olanlar" denilip alışık olunan düzen yerle bir edilmekteydi; burada da benzeri bir durum söz konusudur. Pelevin, bu "yok-yer" ile, bu heterotopya ile düşüncenin düzenini mahveder. Bu türden bir temayüle aynı bölüm içerisinde bir yerde daha rastlanır. Baron Jungern'in ağzından "Hiçbir yerde olan tahta tırmanmayı kişinin gittiği yer ... Biz bu yere 'İç Moğolistan' deriz" (Pelevin, 2002, s. 248) sözleri dökülür. Normalde Moğolistan, coğrafi konumu, geçmişi belli olan bir Asya ülkesidir; ancak Pelevin yine düşüncenin düzenini alt üst ederek ismi Moğolistan olan; ancak Moğolistan ile ilgisi bulunmayan bir yeri tahayyül ettirir. Pyotr Pustota'nın "İç Moğolistan nedir, neresidir peki?" mealinde bir soru yöneltmesinden sonra Baron Jungern şu cevabı verir (Pelevin, 2002, s. 248):

> *...Bu yer hiçbir yerde. Coğrafi anlamda bir yerde bulunduğunu söyleyemeyiz. Moğolistan'ın içinde olduğu için İç Moğolistan denmiyor. Boşluğu görebilen*

insanlar içindedir, ama 'içinde' kelimesi de tam denk düşmüyor. Aslında Moğolistan'la bir ilgisi de yok, yalnızca laf olsun diye öyle deniyor ... Siz bana güvenin yeter, - hayatı onu anlamak uğruna harcamaya değecek bir şey.

Alışılagelinen düşünce düzenine göre "İç Moğolistan" gibi bir kelime bugünkü bildiğimiz anlamıyla Moğolistan'ın iç kısımlarını, merkezini düşündürmelidir. Örneğin, bu "İç Anadolu" dendiğinde Türkiye'nin iç, yani merkezî kısımlarının akla gelmesi gibidir. Ancak Pelevin bu yok-yer yaratımıyla Moğolistan'ı alışılagelinen halinden koparır, düzeni bozar, rahatsız eder ve böylelikle okura imkânlı olmayan bir şeyi tahayyül ettirir. Yazar, semantik alanı tahribata uğratır, sözü deforme eder. Bachelard (2020, s. 182) için "bir düşçünün bir eğrinin *sıcak* olduğunu yazabilmesi poetik bir olgudur". Bachelard (2020), bir kelimenin yanına alması beklenilen sıfatların yerine eşdizimliliği bozup sıradışı bir şey almasını ya da kelimenin farklı anlamlara evriltilmesi meselesini örnek verdiği şiirden yola çıkarak "eğrinin zarafeti" olarak adlandırır ve bunu "yerleşmeye çıkarılmış bir davet" olarak görür. Yani eğer ki sözcükler de peşine düşülecek hayalleri tetikliyorsa dilin kendisinde heterotopyanın izleri de aranabilir. Oluşan bu durum vaktiyle sürrealist sanatçı René Magritte'in (1898-1967) dil ve gerçeklik sorununu ifşa ettiği tablosu "La trahison des images" ("Вероломство образов", "İmgelerin İhaneti") adlı eserle bu bağlamda ortak bir yöne de sahiptir. Bölüm boyu elde edilenlerin toplamının perspektifinden bakıldığında da Altay-Vidyansk bahsedilen yönleriyle düzenin alaşağı edildiği bir heterotopya olarak kendisine yer bulur.

Sekizinci bölümde Serdyuk ve Maria'dan sonra sıra Volodin'e geldiği görülür. Bu bölüm boyunca Volodin'in arkadaşları Şurik ve Kolyan ile ormanda bir ateşin başında oturup kimyasal bir maddenin de etkisiyle beraber çıktıkları "yolculuğa" tanık olunur. Volodin ve arkadaşları Rusya'nın Sovyet sonrası dönemde ortaya çıkıp muhtelif illegal işlerle servet kazanmaya çalışan "Novıye Russkiye" ("Новые русские", "Yeni Ruslar") kesimini temsil etmektedirler. Üçü de birer hayduttur. Ancak Volodin, Şurik ve Kolyan için birer ruhani lider gibidir. Volodin, halüsinojen mantarların da etkisiyle sürekli insanların içerisinde bir değil, birden fazla kimliğin yaşadığından ve onlar arasında gidilip gelindiğinden bahseder. Tüm bunları anlatırken aslında bunların da gerçek olmadığını, tek gerçek olan kişi ya da kimliğin böyle şeylere ihtiyacı olmadığı, her şeyden vazgeçtiğini ve onun sonsuz bir keyif içerisinde yüzmekte olduğu, zahirilikle bir ilgisinin

olmayıp ahiri olana içkin olduğunu dile getirir. Bölüm boyunca farklı, başka kimliklerin de varlığından bahsedilmesi bakımından dikkat çekicidir.

Dokuzuncu bölümün başında ortaya çıkar ki meydana gelenler Pyotr'ın kaleme almış olduğu notlardır. Esasında yedinci bölümün sonunda tımarhanede hikâyesine giriş yapılan kişi Volodin'dir; ancak hikâyeye Pyotr tarafından uydurulmuş süsü verilir yazar tarafından. Pyotr, tımarhanede olup bitenleri bir kâbus olarak nitelendirip Çapayev ile geçirdiği o dakikaları, iç savaş dönemindeki Pyotr Boşkov'u gerçek sanmaktadır. Sözde hikâyeyi Çapayev'e okuturken Baron Jungern ile olan görüşmesinin bu hikâyeyi kaleme almakta etkili olduğunu dile getirir. Baron, Pyotr'a tımarhaneden kurtulması gerektiğini söylemiştir. Çıkılan yolculuğun belirsizliği, meselelerin zuhur ettiği mekânın yok-yer olması gibi öne çıkan hususlar göz önünde bulundurulup Pyotr'ın bu yolculuğu "bir kimlikten ötekine geçişi" sağlayan bir heterotopya olduğu hatırlanacak olursa bu geçişin bariz adımlar atılmasında ön ayak olduğu gözükür. Yani, Baron Jungern ile fizikî anlamda bir denkliğe sahip bir düzlemde gerçekleşiyor gibi gözüküp aslında var olmayan bir düzlemde Pyotr'ın girdiği münasebet onu bir kimlikten koparıp diğerine yaklaştırmada yardımcı olduğu görülmektedir. İki farklı kimlik arasında olma, çalışma içerisinde daha önce dile getirildiği haliyle “liminal” bir bölgede bulunma durumu romanın ileriki sayfalarında Çapayev ile olan diyalogta da okurun karşısına çıkmaktadır: “Yazdığın tüm hikâyeleri okudum. Serdyuk'u, Maria denen adamı, doktorları ve haydutları, hepsini okudum. Bu kâbuslardan nasıl uyandığına hiç dikkat ettin mi?” (Pelevin, 2002, s. 307). Liminal bölgede bulunma, yani bilinçsizlik, hareketsizlik durumu Çapayev'in sorusunun cevabı niteliğindedir. Ancak Pyotr'ın bu soruya verdiği cevap “Nasıl?”dan çok “Niçin?” sorusunun bir cevabıdır: “'Bir anda hepsinin rüya olduğunu anlayıveriyorum. Hepsi bu. Kendimi çok kötü hissetmeye başladığımda, birden aslında korkacak hiçbir şey olmadığını fark ediyorum, çünkü...'. 'Çünkü ne?'. 'Kelimeleri bulmaya çalışıyorum. Şöyle söyleyeyim ... çünkü uyanarak kurtulabileceğim bir yer var'” (Pelevin, 2002, s. 307). Pyotr, bu iki farklı zaman diliminde kurulan dünyadan bir diğerine geçişi “kurtulmak” için yaptığını, kaçtığını dile getirir. Peterburglu bir şairken devrimde etkin rol oynayan bir komutana dönüşen Pyotr Boşkov ile akıl hastanesinde bir deliğe tıkılı, işkenceye maruz kalan Pyotr Boşkov arasında mekik dokurken konakladığı mekân neresidir? Bu liminal bölge okura hangi surette kendini açar? Cevapları Çapayev'in kendisi verir (Pelevin, 2002, s. 308):

Güzel çocuğum, sorun da burada işte. Rüyalarının akışı içinde yüzerken sen de o rüyaların bir parçası oluyorsun; çünkü bu akışta her şey görecelidir, her şey hareket halindedir, tutunabileceğin veya sığınabileceğin hiçbir şey yoktur. Düşünsene, bir girdabın içine çekildiğinde, suyla birlikte hareket ettiğin için suyun hareket etmediğini sanırsın. İşte rüyalar da bu yüzden gerçeklik gibi geliyor sana. Ama öyle bir yer vardır ki, yalnızca diğerlerine göre hareketsiz olmakla kalmaz, mutlak olarak hareketsizdir ve bu yere 'bilmiyorum' denir. Rüyanda bu yere rastlayınca uyanıyorsun. Daha doğrusu uyanırken bu yere doğru itiliyorsun. Ondan sonra da ... buraya geliyorsun ... Bu yer mutlak olarak hareketsizdir, onunla karşılaştırıldığında, bu dünya da en az rüyanda gördüklerin kadar hayal ürünüdür. Dünyadaki her şey dönüp duran bir düşünceler girdabıdır, ancak bu girdabın bir parçası haline gelirsen dünyanın gerçek olduğunu görürsün. Bunun tek nedeni biliyor olmandır.

Gerçekliğin her saniye mihenge vurulduğu romanda Çapayev'in odayı hareketsiz olarak nitelendirdiği esnada bir yangının başladığı görülür. Yangının çıktığı konak ile odanın arasında bir mesafe vardır. Fiziken herhangi bir etki görülmese de yangının duygusal planda çıkaracağı ya da çıkarması beklenilen kaygı, telaş ve belki korku gibi hususlar da bu odaya uğramamıştır. Çapayev, hiçbir şeyin gerçek olmadığı ile ilgili alışılagelen ifadelerine devam eder. Burada gerçekten de her şey durmuştur. Kendilerini infaz etmek için gelecek olan askerlerin eli kulağındadır; ancak Çapayev hiç endişe etmeden Pyotr'a yine hiçbir şeyin gerçek olmadığını anlatmaya çalışır. Tam o esnada odaya yaklaşan düşmanlar bulundukları odanın camlarını indirirler, içeriye girmeleri an meselesi iken Çapayev tüm odayı ateşe verip gizli bir tünelin kapısını aralar. İlerleyip burayı da geçtikten sonra zırhlı bir aracın bulunduğu bir samanlığa çıkarlar. Orada onları Anna karşılar. Çok geçmeden zırhlı araçtaki yerlerini alıp hareket etmeye hazırlanırlar. Hareket ettiklerinde ise aracın karanlık olan çevreyi aydınlattığı görülür. Çok geçmeden arabanın etrafı sarılır ve üzerlerine ateş açılır. Zırhlı araçta bulunan "kilden yapılma makineli tüfeğin" başına geçen Anna, Çapayev'in komutuyla makineli tüfeği 360 derece döndürür ve makineli tüfeğin nişan aldığı ne varsa hepsi bir anda ortadan kaybolur, yok olur. Onları yok eden bir mermi değildir, Buda'nın serçe parmağıdır. Çapayev'in anlattığı rivayete göre bu parmağın işaret ettiği her şey yok olurmuş ve bir gün Buda parmağını kendisine doğrultunca kendisi de yok olmuş. Bir kile sarınıp saklanan parmak bir şekilde Çapayev'in eline geçmiştir ve biraz evvel de onu kullanarak kurtulmuşlardır. Etrafta

üzerinde durdukları adacıktan başka hiçbir şey yoktur. Boşluktur. Çapayev, Pyotr'dan gözlerini kapatmasını ister. Çapayev gözlerini bir süreliğine kapatır ve tekrar açar. Açtığında ise gözleri kapalıyken ne gördüğünü tasvir etmesini ister. Pyotr, adacığın etrafını olduğu gibi çevreleyen ırmakları anlattığında etraf bir anda ırmaklarla dolup taşar. Çapayev ile Anna, o ırmağın içerisine atlayarak kaybolurken Pyotr'dan aynısını yapmasını isterler. İlk önce korksa da ırmağın içerisine o da atlar. Uyandığında ise akıl hastanesindedir. Hastanede Mariya taburcu olmuş Volodin, Serdyuk ve Pyotr içeride kalmıştır. Pyotr da tıpkı Baron'un kendine tavsiye ettiği üzere taburcu olmayı gözlemektedir. İsteği de bir müddet sonra gerçekleşir. Ancak tam da bu noktada görülür ki daha önceden Peterburglu şair, devrimin öncüsü Pyotr Boşkov ile aralarında bir iletişim durumu varken romanın sonunda bu iletişim artık ortadan kalkar. Çünkü dönüşüm tamamlanmıştır ve Pyotr, Peterburglu şair olarak kalmayı seçmiştir.

2.2. "Devyatıy Son Verı Pavlovnı"da ("Девятый сон Веры Павловны", "Vera Pavlovna'nın Dokuzuncu Rüyası") Heterotopyalar

"Devyatıy Son Verı Pavlovnı" ("Vera Pavlovna'nın Dokuzuncu Rüyası") yazarın ilk derleme kitabı olan "Sini Fonar" ("Mavi Lamba") içerisine dahil edilen, 1991 yılında çıkmış bir hikâyesidir. Çalışma içerisinde birkaç yerde de dile getirildiği üzere hikâye, ismini 19. yüzyılın klasiklerinden biri olan Nikolay Çernışevski'nin "Şto delat?" ("Что делать?", "Ne Yapmalı?") adlı romanına borçludur ki bahse konu romanda eser kahramanı Vera Pavlovna'nın rüyaları anlatımın bir parçasıdır. Çernışevski'nin romanında Vera Pavlovna'nın sayısı dördü aşmayan rüyaları saptanabilirken Pelevin'in eserinin ismi için dokuz rakamını tercih etmiş olması dikkat çekicidir.

Hikâyenin merkezindeki meseleye bakıldığında tekbencilik (solipsizm) felsefesinin öne çıktığı görülür. Bu husus hikâyenin içerisinde de dile getirilmektedir. Solipsizm, felsefenin farklı dalları içinde farklı anlamlara sahip olabilecek bir öğreti iken genel anlamda bakıldığında "ben" düşüncesinin merkeze koyulduğu, her şeyin "ben"den kaynaklı olduğunu savunan görüştür. Tekbenciliğin bu tanımı özellikle varlık felsefesi (ontoloji) bağlamıyla bir hayli uyuştuğu söylenebilir. Çünkü ontolojide tekbencilik kişinin kendi beni ve zihninin halleri dışında hiçbir şeyin varolmadığını ileri sürer. Tüm bir varlığı meydana getirenin kendi zihni olduğu düşüncesi ahlâki bakımda ele alındığında ise kendi çıkarlarını gözeterek egoist bir anlayış üzerine kurulu yaklaşımı

ifade eder (Cevizci, 1999); ancak özellikle de ontoloji bağlamında ifade edilen tekbencilik, bu hikâyenin tümüne işlemiş vaziyettedir. Genel itibarıyla tekbencilik felsefesinin Viktor Pelevin'in eserlerinde kendisine yer bulduğu söylenilebilir (Kiselyova ve Kuznetsov, 2014).

Hikâye Sovyetler Birliği'nde Perestroyka döneminde vuku bulmaktadır. Erkekler tuvaletini temizlemekle sorumlu Vera, içsel dünyasına yaptığı yolculuğu destekleyip geliştirebilecek nitelikteki eserleri okur, filmleri izler. Elbette tüm bu okudukları ve izlediklerini paylaşabilecek bir arkadaşı da vardır: Manyaşa. O da tıpkı kendisi gibi tuvaletlerin temizliğinden sorumludur. Manyaşa ile dikkat çekici bir diğer husus yazar tarafından kendisine bir mentor rolü biçilmesine rağmen Vera ile hep zıt konumlarda bulunuyor olmasıdır. Birinin erkek, diğerininse kadınlar tuvaletinde çalışıyor oluşu bu tezahürlerin yalnızca bir tanesi olarak kabul edilebilir.

Vera'nın Manyaşa ile olan diyalogları eserde önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü Manyaşa ile olan diyalogundan sonra eserin seyrinde değişimler gözükür. Başlangıç da yine bir diyalogladır. Bir keresinde Vera yaşamın sırları, hayatın anlamı gibi bir meseleyi Manyaşa ile konuşurken Manyaşa ona yalnızca insanın kendi beninin kaderini tayin edebileceğini söyler. Bu sırra vakıf olan Vera, bunu kendisi için kullanmaya başlar. Vera'nın başından geçen bu macera Perestroyka'ya dair kısa bir panorama sunar. Vera'nın saf absürtlükle sonuçlanan içsel yolculuğunu çalışma içerisinde eserdeki sırayı takip ederek ele alırken eser içerisinde bulunduğu düşünülen heterotopik mekânlara yönelik savlar da örnekler üzerinden aktarılıp açıklanmaktadır.

Vera, tuvalet temizliğinden sorumlu bir işçi olarak çalışmaktadır. İşini yaparken ontolojik anlamda varlığın ne gibi bir anlama sahip olabileceği üzerine düşünür. Bir seferinde bu sorgu, birden herhangi bir sebep olmaksızın başka bir yöne evrilir: "Varlığın sırrı nedir?". Bu düşüncesini tıpkı kendisi gibi tuvaletlerin temizliğinden sorumlu olan başka bir arkadaşına, Manyaşa'ya açar. Manyaşa ile bir bilgi alışverişinin de bulunduğu Vera bir zamanlar Sovyetlerde ideolojiye uymadığı gerekçesiyle yasaklanmış olsa da entelijansiyaya mensup kişiler arasında popülerlik kazanmış kadın gezgin, teozof Yelena Petrovna Blavatskaya'nın (1831-1891) eserleri ve asıl adı William Atkinson (1862-1932) olan Yogi Ramaçaraka ismini almış yazarın eserleri üzerine konuşur, düşünür. Burada Viktor Pelevin'in gerçeği sorgulatmak ya da onu tahrip etmek adına başvurduğu yöntem

de göze çarpmaktadır. Çünkü Ramaçaraka'dan Atkinson olarak değil, Zilberşteyn olarak bahseder ki bu isim Sovyet bir edebiyat bilimcisine aittir, gerçeklikle uyuşmaz (Skvortsova, 2020). Birbirleriyle paylaştıkları yazarlar ve eserleri bilimsel temelli olsun ya da olmasın Sovyetlerde belli bir dönemde entelijansiyanın arasında bilinmesi dikkat çekici bir husustur.

Vera'nın hayatın anlamı, varlığın sırrı gibi meseleler üzerine Manyaşa'ya yönelttiği sorular göze çarpar. Bu denli ciddi meselelerin konuşulduğu ortam bir münazara ya da üniversite ortamı değildir. Tverskoy Bulvarı'nda, yer altında bulunan bir tuvalettir.[24] Dolayısıyla yaşamın normal seyrinde pek de sıklıkla karşılaşılmayacak türden bir uyuşmazlık göze çarpar. Ancak yaşamın normal seyrinden saptığı ilk dakikada, ilk satırda okura şu cümlelerle anlatılır: "Perestroyka, Timiryazevsk Bulvarı'ndaki helaya aynı anda birkaç yönden sızdı" (Pelevin, t.y.).[25] Burada bahsi edilen zaman tam da Sovyet Rusya'nın eskilerden arınıp dünyaya yepyeni bir "açıklık" ile bakmak istediği o geçiş dönemidir. Okur olup biten her şeyi tuvalet ve Vera üzerinden seyreder. Buradaki değişimin, geçişin sembolü de üzerinde "Perestroyka paradigması alternatifsizdir" yazılı pankart olur (Pelevin, t.y.). Vera, bu pankartı saklamayı tercih edip iki tuvalet kabininin bir araya getirilmesiyle oluşturulan, içerisine yalnızca kova, paspas ve bir sandalye sığan derme çatma "odasına" götürür. Yani Perestroyka, bir anlamda bireylerin yaşamının içerisine sızmış vaziyettedir. Perestroyka'ya övgünün dizili olduğu bir pankart, içerisinde duran kova, paspas ile hiçbir yönden uyum sağlamaması yönüyle Foucault'nun da atıfta bulunduğu Lautréamont'nun meşhur şirini hatırlatır.

Viktor Pelevin'in eserlerinde kullanmaktan imtina etmediği bir diğer yaklaşım da "alternatif bir ben"in yaratımıdır. Aynı durumla "Ben kimim?" sorusunu soran Omon'da da karşılaşılmaktadır. Öte yandan Çapayev i Pustota adlı romanında Pyotr Pustota'nın başı çektiği roman iki farklı zamanın içerisine yerleştirilir. Dolayısıyla alternatif bir zamana uygun olarak tasarlanan "alternatif bir ben" vardır. Buna paralel olarak burada da Vera'nın tüm o ilgilendiği ve üzerine okumalar dahi yaptığı manevi yaşamında yeşeren

---

24 Pelevin eserinin başında "Timiryazevsk Bulvarı" diye bahsetmiş olsa da eserin geçtiği yerin Tverskoy Bulvarı oluşu Moskovalıların gözünden kaçmamaktadır (Sinyakov, 2019; moya_moskva, 2017).

25 Perestroyka, Sovyetlerin "glasnost'" (şeffaflık, açıklık) politikasının bir tezahürü olarak günlük yaşamdan başlayarak edebiyata, sanata ve belirli bir ölçüde ekonomide özgürlüklerin tanındığı reform hareketlerini ifade etmektedir. Mihail Gorbaçyov (1931-2022) ile özdeşleşmiştir. Ülkede birçok alanda büyük çaplı yapılandırmalar yapılmak istenmiş; ancak bu çabalar Sovyetler Birliği'ni dağılmaktan kurtaramamıştır.

bir farklı Vera'yı görmek mümkündür: "Tüm olup biteni tuvalette bir temizlikçi olarak çalışan Vera diye soyut birinin algılaması zorunda olduğu haliyle algılıyordu ve bu yeraltı güçlerini kendisinin uyandırdığını düşünmeye çalışıyordu, eğlenmek için uyandırmıştı zaten onları da, duvarda bir resim asılı olabilsin diye. Müziğe gelince de arzusunun resmedilen akordiyonla vücut bulduğunu düşünüyordu"(Pelevin, t.y.).[26] Vera'nın aylar evvel Manyaşa ile kurduğu diyalogun meyvesi de Vera'nın "alternatif ben"i olduğu söylenebilir. Bu türden bir geçişin ve değişimin gerçekleştiğine dair yazar "Vera'nın yeni ve eski hayatı" arasında bir karşılaştırmaya gider: "Önceleri Vera'nın hayatı ne kadar tek düze ve sıkıcı ise, şimdi de bir o kadar önemli ve keyif vericiydi" (Pelevin, t.y.). Olan biten gerçekten de daha ilginç bir hâl almıştır. Perestroyka döneminde soluk duvarlarla başlayan hikâye, tıpkı Vera'nın arzuladığı gibi müzikle dolmuştur artık. Ancak çalan müziğin de alelade bir müzik olmadığı göze çarpar. J. S. Bach'tan Mozart'a, Giuseppe Verdi'ye uzanan bir liste eşlik eder. Tuvalet, bu bağlamda bir operaya dönmüştür. Hatta öyle ki klasik müziğin belirli dönemlerine damga vuran isimlerden oluşan listede neyin ne zaman çalacağı, Vera'nın sözleri ne zaman mırıldanacağı belirlidir. Bu bir rutin haline gelmiştir. Bir operadaymış ya da bir tiyatrodaymışçasına hissettiren bir atmosferde özellikle bu türden, parasını ödeyen herkesin girebileceği açık bir tuvalette olması muhtemel, tam da bu tuvaletlere has kokunun bu atmosferi bir bıçak gibi böldüğü görülür. Şimdiye dek inşa edilen resimde her şey tıpkı Vera'nın düşlediği gibi gitmiştir; ancak bu koku, onu gerçekliğe döndürüyor gibidir. Vera, yine kendini tıpkı eserin en başında olduğu gibi kendine sorular yöneltirken bulur ve o esnada başta olan diyalog tekrarlanır. Aralarında geçen diyalogta Manyaşa'nın vurgu yaptığı şeyler, Vera'ya telkin ettikleri ruhani bir öğretmenin yol göstermesi gibidir. Etrafımızdaki dünyayı kendimizin yarattığı, esasında herhangi bir tuvaletin de varolmadığını, tüm bunların iç dünyanın dışarıya, dışarıdaki bir nesneye yansıması olduğu mealinde şeyler söyleyecektir.

Manyaşa ile Vera'nın diyalogundan sonra kot ceketli birkaç kişi gelip etrafı bir gözden geçirirler. Yaşanan diyalog ve ardından birkaç kişinin gelip mekânı kolaçan etmesi yine bir değişimi tetiklemiştir. Artık burası bir tuvalet değil konsinye satış yapan bir ikinci el mağazası olacaktır. İşler normal seyrinde ilerlerken Manyaşa ile yaptığı her

---

[26] Alıntılanan cümlelerin bulunduğu bölümde yer alan resim ve müziğe ilişkin kısım Manyaşa ile başta "hayatın sırrı" üzerine yaptığı konuşma ile alakalıdır. Manyaşa onun kulağına sırrın ne olduğunu fısıldar. Bunun üzerine Vera da "Bu kadar mı yani? Peki öyleyse, başlangıç için kolay bir şeyler deneyeceğim. Mesela, buradaki duvarlarda bir resim olsun ve müzik çalsın" şeklinde karşılık verir.

konuşma sonrasında hayatında yeni bir dönemin açıldığını ve işlerinin tam da planladığı gibi gittiğini takip edebilmek mümkünken bu noktada işlerin tamamıyla grotesk ögelerle dolu bir safhaya evrildiği görülür. Hızlı değişimlerden kaçamayan, köşeye sıkışan bir bireyin [Vera'nın] onu gerçeklikle bağlayan yarısını öldürmesine tanık olunur. Çevredeki büyük değişimler etrafta dolanan bu yeni insanlara, onların giyimlerine dair alışkanlıklarına ve yaşamın Vera'nın penceresinden takip edilebilen küçük alanın tümüne yansırken Vera da artık dünyayı kendisinin yönetmediğini, yani önceki gibi "Hayal et, gerçekleşsin" formülünün geçerliliğini yitirdiğini görür. Artık halüsinasyonlar görmeye başlar. İşlerin kendisi için çığrından çıkmaya başladığı bir noktada erkekler tuvaletinin kadınlar tuvaletiyle birleştirilip Vera'nın şimdilerde çalıştığı mağaza ile ayrılmasından ötürü çok konuşamadığı Manyaşa gelir aklına. Manyaşa ile yürüttüğü arkadaşlığı, onunla olan eski anılarını gözden geçirirken şu an yaşadığı tüm sorunların tek müsebbibinin Manyaşa olduğuna kanaat getirir. Manyaşa'dan intikam almak için ona bir "sürpriz" hazırlamıştır bile. Beklediği vakit gelip çattığında Manyaşa ile yüzyüze gelir. Ona gördüğü halüsinasyonlardan bahseder. Manyaşa için tüm bu halüsinasyonlar Vera'nın yaşamın sırrını bilmesinden kaynaklıdır. Tam da bu yüzden nesnelerin metafizik fonksiyonlarını görebildiğini ileri sürer. Vera'nın ağzından dökülenler yine gerçeklik ile sahte olana, görünüşte olana dair bir sorguyu beraberinde getirir (Pelevin, t.y.):

> *—Hayır, dedi Vera bir anlığına düşünüp, — Anlamak çok güç. Nesneleri boka dönüştüren böyle bir şey herhalde. Bazılarını dönüştürüyor, bazılarını dönüştürmüyor... Haa... Anladım galiba. Bu şeyler kendiliğinden bok değiller. Buraya gelince boka dönüşüyorlar... Ya da yok, içinde yaşadığımız bok bu şeylere rast gelince belirginleşiyor... Aman Tanrım... Ben de resimler, müzik falan diyorum... Ne aptalım. Etrafta aslında bok var, ne müziği olabilir ki burada... Peki ya suçlu kim?*

Vera'nın gördükleri bir rüyadan ibarettir; ancak daha evvel başından geçenlerin bir rüya olduğuna dair herhangi bir ipucuna rastlanmamaktadır. Bu esnada gerçekleşenler Fyodor Mihayloviç Dostoyevski'nin (1821-1881) Raskolnikov'unu anımsatır. Vera, Manyaşa'nın kafasına baltayı indirmesiyle bir deneme kabininde seslerden uyanır.

Takip eden süreçte görülenleri heterotopyalar açısından değerlendirmeye almak mümkündür. Bu noktada V. Pelevin'in eserin başında Gotik, Rönesans ve Barok Dönemlerine damgasını vurmuş bir müzik türü olan klasik müziği ve o klasik müziği icra

ederken göklere övgü niteliğinde kantatları meydana getiren J. S. Bach gibi bir ismi Moskova'da Tverskoy Bulvarı'nda yerin altında konumlandırılmış bir tuvalete sokmasıyla yarattığı çizgiyle uyuştuğu, hatta o çizgiyi birkaç kademe daha çıkarttığı gözlemlenebilir. Pelevin'in tarzına ve kendine konu edindiği Sovyet sonrası Rusya gibi bir meseleye uygun şekilde bir yol izlediği bu eserde; solipsizmin çeşitli ontolojik safhalarını Vera Pavlovna üzerinden görüp, onun gözlerinden o bireysel tecrübeyi nasıl yaşadığını izleme fırsatı sunduğu görülmektedir (Chernetsky, 2007). Tüm bu değişimlere değinmeden önce Vera'nın elinde balta ile kabinde uyanmasından sonra olup bitenlere kısaca göz atıp hikâyeyi tamamlamak bu esere noktayı koymadan evvel dile getirilecek olan savları anlayabilmek açısından önem arz eder.

Hikâyenin devamında Vera mağazadaki kabinlerden birinde uyandıktan sonra duvarın ardındaki seslerin arttığını hisseder ve ne olduğunu dahi tam idrak edememişken onu ve çevresindeki her şeyi bir sel alıp götürür. Ancak bu sel yağmur sularının yol açtığı sıradan bir sel değildir; lağımın yol açtığı bir seldir. Bu sel neleri bir araya getirmez ki? Üzerinde "NYC" yazılı kırmızı bir kep, büyük kırmızı bir yıldızın işlendiği mavi bir şapka giymiş bebeğin de içinde bulunduğu bir bebek arabası, ellerinde kameralarıyla "İnturist" adlı otelin camlarından bavullarıyla atlayan turistler, Tsentralnıy Telegraf binasının üzerine asılı dünya küresi, kızıl bir yıldız, mavi bir kravat seçilebilen öğelerdir. Birbirleriyle arasında çok da bir bağlantı kurulamayacak kişi ve nesnelerin bir araya geldiği, Borges'in meşhur Çin Ansiklopedisi'ni anımsatan bu sahne V. Pelevin'de kendine groteskle bezeli bir kıyamet günü suretinde vuku bulur. Kıyamet gününde yargılandığı görülen Vera'dan "Solipsizmin üçüncü evresinde olan bir kadın var burada" (Pelevin, t.y.) diye seslenir yargıçlar. Solipsizm için öngörülen ceza sotsrealist (sosyalist gerçekçilik) bir nesirde ömür boyu mahkûmiyettir; ancak orada da yer yoktur. Yargıçlar onu nihayetinde Sovyetlerin müfredatına dâhil olan N. Çernışevski'nin “Ne Yapmalı?” adlı romanının başkahramanı olarak hapsetmeye karar verir.

Esere ve eserdeki heterotopyalara dair çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Eserin geçtiği zaman göz önünde bulundurulduğunda Glasnost politikasının başlangıcı olarak kabul edilebilecek vakit 1986'yı işaret eder ve eserin başında açıkça "Perestroyka" sözcüğü zikredilir. Daha sonrasında bir geçiş yaşanır ve Vera artık tuvaletlerin de kooperatiflerin bir parçası olduğunu öğrenir, bu da 1987-1988 yıllarını işaret etmektedir. Daha sonra yeni yeni kıyafetler, gözlükler, jeanler giymiş insanlar belirir hikâyede ve bu

değişim Kıyamet Günü ile son bulur. Lağımın insanları alıp götürürken akıntının üzerinde "NYC" yazılı kırmızı şapkadan da anlaşılabileceği üzere eserin son kısmı da ülkeye büyük çapta ithal mal girmesiyle alakalıdır ki bu da SSCB'nin yıkılmadan hemen önceki zamanını, 90'ların başını işaret eder (Skvortsova, 2017; Bushkovitch, 2020). Dolayısıyla eserdeki zamanın 1986-1990 yılları arasına denk düştüğü görülür.

Eserdeki heterotopyaları tespit edebilmek açısından olayların seyir aldığı mekân yakınen okunmalıdır. Foucault'nun esaslarında dile getirdiği şekliyle yeniden göz atıldığında bir yandan Perestroyka'ya, değişimlere o mekânın da ayak uydurduğu gözlemlenir. Yani heterotopyanın ilk ilkesindeki gibi her kültür kendine has heterotopyaları doğurur. Bu heterotopyaların aldığı şekiller değişebilir. Burada da nitekim bu gözlemlenir. En başında her şey bir tuvalette nasıl olması gerekirse öyle giderken zamanla bu mekânın kendisi de değişime uğrar. Konsinye satış yapan ikinci el mağazası olana kadar geçirdiği süreçte özelleşir, pankartların yerini resimler alır, duvarların içini klasik müzik doldurur. Okur, değişimlerin birebir tanığı konumundadır ve bu atmosferin içerisine tamamen zıt unsurlar eklenmesiyle mekânın diğer heterotopik özellikleri ifşa olmaya başlar (Pelevin, t.y.):

> *Tuvalet kabinlerinde gerçek tuvalet kâğıdı hışırtıları duyuluyordu, önceki gibi değildi. Lavabolarda sabun parçaları, yanında ise duvara monte edilmiş el kurutma makinesi belirivermişti. Yani, sürekli müşterilerden birisi Vera'ya buraya tiyatroya gelir gibi geldiğini söylediğinde Vera bu karşılaştırmaya şaşırmamış ve hatta bundan o denli de memnuniyet duymamıştı bile ... Gün genelde Giuseppe Verdi'nin 'Messa de Requiem'iyle başlardı ... Daha sonrasında Bach'ın 'Noel Oratoryosu' ya da bu minvaldeki Almanca ve ruhanî temalara yönelik bir şeyler konulurdu ... saat ikiye üçe doğru geldiğinde Vera, Mozart çalmaya başlardı ... Akşama beş kala Wagner'i koyardı.*

Anılan mekânın heterotopik özellik gösterdiği bir diğer nokta da buranın gerçekten bir müze gibi, bir tiyatro gibi heterokroniye ev sahipliği yapıyor oluşudur. Alıntılanan kısımdan da anlaşılabileceği üzere burada yalnızca belli bir dönemin sanatçılarının eseri geçmemekte, birbirinden farklı dönemde eserlerini vermiş isimler tıpkı bir müzede ya da bir tiyatroda görülecek türden yan yana gelmektedir. Dolayısıyla tuvaletin tam da bu yapıda resmedilmesinin mekâna heterokronik bir özellik yüklediği de görülmektedir.

Vera'nın alıştığı mekândan koparılmasının, yani konsinye satış yapan ikinci el mağazasının kurulmasıyla birlikte Vera'nın alışık olduğu düzenin yerle bir oluşunu takip etmek mümkündür. Bir zamanlar ilahi göklere atıfta bulunan Bach ezgilerinin duyulduğu, fiziksel olarak bir tuvaletin içinde bulunmasına karşın kokunun dahi hissedilmediği o yer sınırların çizilmesiyle birlikte tamamen yok olmuştur. Vera'nın Manyaşa ile arasına bir çizgi çekilmeden evvel tuvaletin heterotopik nitelik taşıdığı görülür. Bunu çalışma içerisinde heterotopyanın esaslarından bahsederken başvurulan M. Bahtin'in kronotop[27] kavramından takip edebilmek de mümkündür. V. Pelevin'in Vera'sının heterotopyasını belirleyebilmek açısından bu önem arz eder. Çünkü bahsi edilen sınırlar çizilmeden evvel Vera'nın içinde bulunduğu ortama ve zamana bakılacak olursa "halk tuvaleti" direkt olarak kendisine yer bulmaz belki; ancak mekânın kendisi göz önünde bulundurulursa şu heterotopik özellikleri taşıdığı tespit edilebilmektedir: a) Mekânın toplumsal planda meydana gelen değişimlere ayak uydurması, yeni bir form oluşturması; b) zıt şeylerin bir araya geldiği ve alışık olunan düşüncenin düzenini mahvetmesi; c) ve belki de en önemlisi de Vera'yı değiştirmesiyle bu heterotopik özellikler açıklanabilmektedir. Ancak söz konusu mekân yalnızca anılan özelliklerden ötürü heterotopik değildir, bunun yanı sıra yazarca yerleştirildiği yer itibarıyla kendiliğinden bir heterotopyayı teşkil eder. Tuvaletin konumu düşünüldüğünde en başta bu halk tuvaletinin gözden ırak bir mekân olması göze çarpar. Farklı mimari stillerde inşa edilen; Tsentralnıy telegraf, Natsional Oteli, Ritz-Carlton Oteli gibi binalara ev sahipliği yapan bir atmosferin içerisinde yazarın eseri için seçtiği mekân tercihi dikkat çekicidir: Göze çarpan bir konumda yerin altına yerleştirilmiş bir halk tuvaleti. Bu, elbette, bir mezarlık örneğindeki ya da zamanının gözde hamamları gibi şehirden tümüyle tecrit edilmiş görüntüsü sunmaz; ancak yerleştirildiği konum itibarıyla de bir tecriti aratmaz, çünkü yerin altına gömülüdür. Yani, bu bağlamda yazarın mekân tercihini öteye itilmiş olarak addetmek mümkündür.

Eser içerisinde birbirinden farklı iki Vera Pavlovna'ya rastlanılmaktadır: Biri eserin başlarında ruhani iç yolculuğuna önem veren Vera; diğeri ise değişen zamanın beraberinde getirdiklerini bir türlü anlamlandıramayan, yeniden kurulan, yeniden inşa edilen şeylerin kendini öteki kıldığı bir başka Vera. V. Skvortsova'nın (2020) yaşları 20 ila 23 aralarında değişen Amerikalı öğrencilerle bahse konu eserin İngilizce çevirisi

[27] Yunanca zaman ve mekân kelimelerinden meydana gelen ve basitçe "zaman ile mekân arasındaki anlamlı armonisi" olarak izah edilebilecek kavramdır.

üzerinden yürüttüğü ankete göre öğrencilerin %50'si Manyaşa'nın Vera'nın bir yaratımı olduğunu düşünürken diğerleri de gerçek olduğunu düşünmektedir. İki farklı Vera'nın Manyaşa ile yürütülen diyaloglardan sonra ortaya çıkmış olmasının ankete katılan öğrencileri ikiye bölmüş olması muhtemeldir. Ortada bir tuvalet kalmayıp konsinye satış yapan ikinci el mağazasına dönüşmesiyle birlikte eserin seyri de kronotopik bir nitelik kazanması yönünde değişir. Belki de fizikî olarak yalnızca iki adımda aşılabilecek o sınır,[28] Vera için kelimenin tam anlamıyla bir sürgün olur. "Sürgündeki kimlik ötekiliğe açıktır, ötekilikle yüzyüze gelmeye mecburdur" (Stavrides, 2018, s. 14). Nitekim öyle de olur. Vera'ya çevre o denli yabancılaşır ki etrafta olup biten her şey olduğundan çok farklı görünür (Pelevin, t.y.):

> *Etrafta yeni insanlar belirmişti ... Vera gözlerini bu yeni insanlara dikerek onları anlamaya çalışıyordu. Önce giysilerindeki gariplikler dikkatini çekmişti. Giydikleri bazı şeyler sürekli bok gibi gözüküyor ya da tam tersine giysilerin üzerindeki bok sürekli bir şey gibi gözüküyordu. Birçoğunun yüzü siyah gözlük formunda bokla kaplıydı, omuzlarını deri ceket suretinde bok kaplamış, bacaklarına kot pantolonlar yapışmıştı.*

Stavrides'in (2018) eşik olarak adlandırdığı sınırlar, bölgesellik, gri alanların yok edilip her şeyin tıpkı siyah ve beyaz gibi netleştirilmesi potansiyel bir kavga ya da münakaşaya karşı alınmış bir önlem gibi gözükse de çizilen sınır bir tarafı mimlemek anlamına geleceği için sınırın mimlenen iki tarafını karşı karşıya getirme anlamına da gelir. Pierre Bourdieu'nün (1930-2002) antropolojik çalışmalarına atıfta bulunarak eşikleri onun örnekleri üzerinden açıklayan Stavrides (2018) için eşiklerin kendisi geçitleri ifade eder. Bu geçitler fiilen ya da virtüel olabilirler ve birbirine zıt iki dünya arasında gerçekleşecek şekilde kuruludurlar. Konsinye satış yapan ikinci el mağazalarının kuruluşundan sonra benzeri bir durumu eserde buna göre takip etmek mümkündür. Önceleri F. Sologub'tan alıntılar yapıldığı, S. Freud'dan bahsedildiği, fonda J. S. Bach'ın çaldığı "ruhani" bir atmosferde boy gösteren Vera'dan eser sonunda "solipsizmin üçüncü evresine ulaşan" (Pelevin, t.y.) bir Vera'ya geçişin izleri Vera'nın Manyaşa'ya olan duyguları üzerinden takip edilebilmektedir (Pelevin, t.y.):

---

[28] Tuvalet ile konsinye satış yapan mağaza arasındaki sınır anlaşılmalıdır.

...Vera, ruhunun derinliklerinde [Manyaşa'nın eskisi kadar sık gelmeyişini] temizlik işinin çokluğu ve Manyaşa'nın Vera'nın yeni yaşam biçimine duyduğu kıskançlıkla alakalı olduğunu düşünüyordu ... Bu esnada Vera metamorfozun gerçekleşebilmesi adına gerekli olan her şeyi ona kimin öğrettiğini hiç mi hiç düşünmüyordu. Manyaşa Vera'nın kendine olan yaklaşımının değiştiğini, elbette, hissetmişti ama bunu bir borçluya yaklaşırcasına sakince karşılamıştı ve yalnızca daha nadir ziyaret ediyordu onu artık.

Vera'nın onu "önceki ben"inden ayıran bu sürgünden sonra öncekine farkla hiçbir şeye ayak uyduramıyor oluşu ve artık halisünasyonlar görüyor olması Ekim Devrimi ile başlayan iç savaş sonrasında yolu İstanbul'dan da geçen Vladimir Nabokov'un (1899-1977) yirmi yılı aşkın bir süredir Amerika'da yaşıyor olmasına karşın neden halen bir mülk edinmeye yanaşmadığı sorulduğunda "Hangi anımın nereye ait olduğunu ayırt etmeyi beceremezdim bile ... Kendimi Rusya'dan öyle canhıraş, öyle bir kızgınlıkla itmiştim ki o gün bugündür dolaşıp duruyorum" (Nabokov, 1990, s. 27) deyişi ile alıştığı yerden, işten, "eski kendi"nden güçle koparılan Vera'nın tecrübe ettikleriyle adapte olamama yönüyle benzerlikler taşır. Edward Said'in (1935-2003) ifadesiyle yaklaşılacak olursa "Bizi tanıdık bir yerin getirdiği güvenle çevreleyen sınırlar ve engeller birer hapishaneye de dönüşebilirler ve çoğu zaman da aklın ya da gerekenin çok ötesinde korunurlar. Sürgünler sınırları aşar, düşüncenin ve deneyimin engellerini yıkar" (Said, 2003). Sürgünün zihinsel süreçte izlediği yolu ele alan Said, ilginç bir noktaya da değinir: "Birçok insan genel itibarıyla tek bir kültürün, tek bir yerin, tek bir evin varlığından haberdardır; ancak sürgünler bunlardan en az ikişer tanesine vakıftır ve bu bakış çokluğu eş zamanlı boyutlardan haberdar olmayı meydana getirir" (Said, 2003, s. 186). Sovyetlerin belirli sınırları içerisinde nirengi noktalarına ya da M. Foucault'nun anladığı haliyle "söylem"lere[29] göre şekil alan; gördükleri, duydukları ve onu çevreleyen her şeyi o söylemlere göre algılayan bir Sovyet insanının yaşamına bir anda hiç görmediği şeyler dahil olduğunda yaşanan tam da bu değil midir? "Başka bir türlüsü de mümkünmüş" dedikleri bir alternatif bir görüş de bu türden bir etkiye neden olmamış mıdır? Vera ile alakalı olup bitenler bir sürgün çerçevesinden de ele alınabilmektedir. Bu perspektiften bakıldığında ise tam da Foucault'nun "Başka Mekânlara Dair"de heterotopyaları

[29]" Foucault'nun anladığı şekliyle söylem" ifadesiyle A. Cevizci'nin (1999, s. 795) kendi Felsefe Sözlüğü'nde yer verdiği gibi "algılama tarz ya da şemalarını, dil ve bilgi pratiğini yöneten, kontrolü altında tutan kültürel kod" anlaşılmalıdır.

"yaşadığımız uzamın hem mitik hem de gerçek bir tür tartışması" şeklinde betimleyişi arasında bir analog kurmak mümkündür. Pek de olanaklı gözükmeyen, akla gelmeyecek metin-içi mekânları olanaklı hale getiren mekânların öznelliğin ve düşüncenin sınırlarını geçip aşmayı mümkün kılan heterotopyalar (Knight, 2014) bu türden sürgünleri de birer heterotopya olarak açmaktadır.

2.3. Sovyet Kafesinin Kuşu: "Omon Ra" ve Heterotopyalar

Postmodernitenin estetiğini daha ilk eserlerinden yansıtan Pelevin, 90'ların başında Sovyet Rusyası'nın gençleri arasında önemli bir isim haline gelmiştir (Epstein, 2000). Bu konumu elde etmesinde ciddi bir pay sahibi olan erken yaratıcılığının ürünü romanlarının ilki Omon Ra'dır. Omon Ra, Viktor Pelevin'in yazmış olduğu ilk roman olması bakımından önem arz etmektedir. Çünkü bu romanında kullandığı provokatif yöntemler (Sovyet mitlerinin trajik bir sonla alaşağı edilmesi, komplo teorilerinin üzerine gitme vb.) Viktor Pelevin'in tüm edebi yaratıcılığına yansımaktadır. Pelevin'in tüm bir eseri üzerine inşa ettiği temel soru erken dönem yaratıcılığı içerisinde vermiş olduğu birçok eserinde görülebileceği gibi ilk romanında da öne çıkar. Pelevin için cevaplanması gereken sorular gerçeklik eksenlidir. Örneğin, "Gerçeklik nedir? Ne gerçektir?" minvalindedir (Lipovetski ve Leyderman, 2003). Bu noktada Pelevin'in eserlerini belirli bir tür içerisine dahil etmenin zorluğu da ortaya çıkar. Grotesk ögeler, absürtlükler, yazarın yaratımları fantastik kurguyu düşündürse de tam tersidir; gerçek bir düzlem üzerine (Sovyetler Birliği) kurulan roman içerisine yazarın kendi kurguları, oyunları dâhil olur ve tam da bunlar üzerinden tüm bir sistemin eleştirisi gerçekleşir. Bu türden bir yaklaşım fantastik kurgunun tam tersini işaret etse de (Lipovetski ve Leyderman, 2003) eseri "fantezi" (фэнтези) türüne dahil etmek mümkündür, çünkü fantastik kurgulardaki gibi bilinmedik ama gerçek olabilecek dünyalar yaratılmaz; eserde anlatılagelinen yer gerçektir, Sovyetlerdir, dolayısıyla gerçek yaşamı imite edecek alternatif bir dünya değildir. Öte yandan Pelevin tarafından resmedilen dünyanın tamamı da gerçek değildir. Provokatif bir tavırla Soğuk Savaş dönemindeki uzay yarışını, tarihte yerini almış gerçek hadiseleri kendi yaratımları üzerinden ele alır (Skoropanova, 2007).

Omon Krivomazov çocukluğundan beri göklere olan sevgisini içinde taşıyan bir Sovyet gencidir. Her Sovyet genci gibi o da çevresinde gördüğü, duyduğu her şeyin göklere, uzaya endeksli olduğu bir atmosferde büyümektedir. Örneğin, yanı başındaki

tiyatronun adı "Kosmos"tur (Космос, Uzay), izlediği filmlerde pilotlar vardır, duvarlarda uzayı fetheden astronotları görür, piyoner kampının ismi bile "Raketa"dır (Ракета, Roket), duyduğu şarkılarda yine havacılar vardır. İlkokulu bitirdikten sonra Omon Krivomazov, Aleksey Maresyev Uçuş Okuluna girerek hayallerini gerçekleştirir. Düşünü kurduğu bir havacı olma yolunda ilk adımı atacaktır. Ancak bu okulda işler pek de düşündüğü gibi ilerlememektedir. Okul, ismini iki bacağını kaybetmiş dahi olsa protezleriyle mücadeleye devam edip İkinci Dünya Savaşında cephedeki varlığını devam ettiren Sovyet pilottan alır. Burada okuyan öğrenciler, geleceğin havacıları, tıpkı Aleksey Maresyev gibi birer kahraman olmalıdır, çünkü "Sovyet" adı verilen dişlinin dönmesini sağlayan büyük anlatılardan birisi tam da bu kahramanlığın üzerinedir. Tıpkı Maresyev gibi bir kahraman olabilmeleri için öğrenciler ampüte edilir. Protez bacakları üzerinde tıpkı Maresyev gibi yükselen Sovyet gençleri uçuş talimi yapmak yerine kalinka oynamayı öğrenir, çünkü talim yapabilecekleri bir alanları aslında yoktur; ancak gariplik tam da bu noktada hissedilmeye başlar, çünkü Omon'un gördüğü tüm bu absürtlükler onu bir an dahi şüpheye düşürmez, bir "kahraman" olabilmek adına ideallerine daha sıkı sarılır. Romanda komplekslerinden arınamamış bir sistemin "Sovyet bireyi" idealini gerçekleştirebilmeye çok uzak olduğu, o çarkın her dönüşünde bireyi ne denli yakıp yıktığı eserde (Skoropanova, 2007) Pelevin tarafından çarpıcı bir biçimde ortaya konur. Böylesine bir sistemde gerçeklik tam anlamıyla altüst olmuş vaziyettedir. Öylesine bir atmosfer içerisine dahil olunur ki "gerçek birer insan" olabilmek için bacakları kesilmek suretiyle ampüte edilen insanlar protez bacaklarıyla yaşamayı, dahası kalinka oynamayı öğrenir. Yani o ideolojinin büyük anlatıları altında o denli ezilmektedir ki birey, gerçeği kavrayamaz bir noktaya gelir ve bunun "çarkın dönebilmesi" adına zorunlu olduğunu, kaçınılmaz olduğunu, kahraman olunmak istiyorsa her şeyin bu şekilde vuku bulması gerektiğini düşünür (Skoropanova, 2007). Sovyet kahramanlığı Pelevin'e göre yalnızca seçim hakkının tümüyle lağvedilmesine bağlı değildir, herkes birer kahraman olmak zorundadır (Lipovetski ve Leyderman, 2003). İdeallerine daha sıkı sarılan ve bir kahraman olmayı hedefleyen Omon, Sovyetlerin başrolü paylaştığı Soğuk Savaş esnasında uzayı fethetme kapsamında düzenlenen programda Ay'a olan yolculukta görev almak üzere seçilir.

Ay'a yolculuk programında yerini alan Omon'u çok sıkı talimler beklemektedir; ancak eserin bu noktası okurun karşısına Omon'un sık sık da tahayyülünde geriye

gitmeye, düş kurmaya başladığı yer olarak çıkar. Pelevin, Iowa Üniversitesi'nde 1996 yılında Clark Blaise ile yaptığı röportajda romanının tam da bu kısmına değinmiştir. Esasında tüm mesele bununla ilgilidir. Pelevin, romanının Sovyet uzay (kozmos) programıyla alakalı değil; Sovyet insanının iç kozmosuyla alakalı olduğunu dile getirir ve akabinde Kosmos kelimesinin Yunancadan geldiğine, birkaç farklı anlama sahip olduğunu ekler (Pelevin, 1996, 05:12). Pelevin'in kelimelerin anlamını istediği gibi eğip bükebilmesi durumu tüm bir yaratıcılığına mâl edilebilir. Omon Ra'da görülen durum ise bundan farklı değildir. Omon Krivomazov'un ismi ilk görüldüğünde Mısır mitolojisinde yer alan tanrılarla olan benzerliği dikkat çeker. Öte yandan Rusçadaki vurgu sistemine göre "Omon" kelimesinde vurgu ilk "o" harfine değil, ikinci "o" harfine düşmektedir, dolayısıyla "Omon" ismi ya da kelimesi okunurken "Amon" diye telaffuz edilmelidir. Eserin başlangıcında bu benzerlikten bahsedilir. Omon, eserin başında direkt kendi isminin hikâyesini açar: "Omon çok da sık karşılaşılan bir isim değil ve muhtemelen olabilecek en iyi isim de değil. Ömrünü bir Militsiya mensubu olarak geçiren ve benim de militsiyoner olmamı isteyen babam koymuştu adımı" (Pelevin, t.y.). Telaffuzu itibarıyla akıllara Mısır mitolojisini getirebilecek türden bir ismi gerçek bir düzleme yerleştirmesi onu mitlerden, masalsı bir anlatımdan uzaklaştırıyor gibi gözükse de romanın ilerleyen kısımlarında ismiyle alakalı durum tekrar göze çarpar. Tavana bakarken sorduğu "Ben kimim?" sorusu o tavanı düşlerle doldurur, kahraman düşlerinde geriye gider ve teyzesinin işe gitmeden evvel kendisine göz kulak olması için ricada bulunduğu yaşlı kadınla olan konuşmalarını hatırlar (Pelevin, t.y.):

> *"Omoçka, senin içinde bir ruh yatar" demişti "ve o delikten bakar, kendisi de bedenin içinde yaşar, tıpkı senin hamsterın tencerede yaşaması gibi. Bu ruh bizi, hepimizi yaratan Tanrı'nın bir parçasıdır. Yani sen de bu ruhun ta kendisisin". "Peki Tanrı beni niçin bu tencerenin içerisine hapsetti?" diye sormuştum. "Bilmem" demişti yaşlı kadın. "Peki Tanrının kendisi nerede?". "Her yerde" diye cevaplamıştı, elleriyle göstererek. "O zaman ben de bir Tanrı mıyım?" diye sormuştum. "Hayır" demişti "İnsan bir Tanrı değildir. Ancak Tanrıvaridir". "Peki Sovyet insanı da Tanrıvari midir?" diye sormuştum anlamını bile bilmediğim kelimeyi güçlükle telaffuz ederek. "Elbette" demişti yaşlı kadın. "Peki tanrıların sayısı çok mu?". "Hayır, O tektir". "Peki kitapta neden çok diye yazıyor?" diye sormuştum teyzemin rafında duran ateist kitabını kafamla işaret ederek. "Bilmem". "Peki ya hangi tanrı daha iyidir?". Ancak yaşlı kadın yine*

aynı cevabı veriyordu: "Bilmem". O zaman ben de şöyle sordum: "Ben kendim seçsem olur mu?". "Seç bakalım, Omoçka" deyip gülmüştü yaşlı kadın ve ben de içinde çeşit çeşit bir sürü tanrının bulunduğu sözlüğü karıştırmaya başlamıştım. En çok hoşuma giden bin yıllar evvel Kadim Mısırlıların güvendiği tanrı olan Ra olmuştu; şahine benzer bir kafası olduğu için hoşuma gitmişti herhalde, pilotları, astronotları ve genel olarak kahramanları radyoda şahin diye adlandırırlardı ... O zamandan beri "Omon" ismini duyduğumda reaksiyon gösteriyor olsam da, kendime "Ra" derdim, gözlerimi kapayıp da duvara doğru döndüğümde uykuya dalmadan evvel yaşadığım içsel maceralarımın başkahramanını tam da böyle çağırırlardı ...

Eserin sonlarına yaklaşıldığı noktada bu geriye dönüşlere yer verilmesi dikkat çekicidir. Omon Ra atıfıyla esere esasında başlangıçta pek de görünür olmayan mitik havayı da katar. Reid-Pharr (1994) için mitler çözülmesi mümkün olmayan gizli hakikatlerden çok neyin doğru neyin yanlış ya da neyin ben neyin öteki olduğunu işaret etmektedir. Ötekilik deneyimi ise eserde kapalı sisteme sahip askeri okul gibi bir mekân içerisinde deneyimlenir. Omon Ra'nın (Otryad mobilnıy osobogo naznaçeniya Rossiiskoy armii) Amon Ra'ya dönüşümü nasıl okunabilir? Sovyet dişlisinin bir çarkını oluşturan özel bir birim isminden mitik plana geçişle hedeflenen nedir? G. Nefagina'ya (1998) göre içi boş olan büyük anlatıların gerçekleştirilmesinin imkânsız oluşu her daim illüzyonlarla dolu, fiktif bir dünyanın kurulmasına yol açacaktır, bu sebepledir ki Omon Ra, eserin sonuna doğru Amon Ra'ya dönüşür. Bu dönüşüm, bu geçişi tetikleyen ögelere göz atmak istendiğinde çalışma içerisinde ele alınan diğer iki eserde olduğu gibi neredeyse "ritik" olarak addedilebilecek bir karakterde bir yönteme başvurulduğu görülür. Örneğin, diğer eserlerinde bir diyalogla ya da kısmi bilinç kayıplarının yaşandığı bir durumla geçiş sağlanabilirken burada da gastronomik ögeler üzerinden geçiş sağlanır. Tavuklu pilav, yıldız makarnalı çorba ve komposto üçlüsünün oluşturduğu bu "geçiş" yemeğin ne denli lezzetsiz olduğu vurgusuyla eserin belirli bölümlerinde tekrar edilir:[30]

Ertesi gün aynı trende birlikte yolculuk yaptığımız tüm grup güneydeki bir şehrin nemli terminaline boşaltılıp yoklamadan sonra kamyonlara yüklenmişti. Dağların arasındaki dolambaçlı yollarda uzun bir süredir gidiyorduk, daha sonra deniz sağ tarafımızda beliriverdi ve rengarenk ahırlar bize doğru

[30] Söz konusu kısım bu tezden üretilen "Viktor Pelevin'in Omon Ra adlı romanına heterotopolojik bir yaklaşım" adlı makalede de yer almaktadır (Yılmaz ve Yıldırım, 2021).

yaklaşıyordu. Asfaltla kaplı bir yere çıktık, bizi nizama sokup tepenin başında yer alan yassı cam binaya çıkan, servi ağaçlarının bir çerçeve gibi sardığı merdivenden yukarıya doğru eşlik ettiler. Burası akşam yemeği vaktinin çoktan gelmiş olmasına rağmen bizi soğuk bir öğle yemeğinin beklediği yemekhaneydi, bizi bekledikleri saatten birkaç saat daha geç gelmiştik. Öğle yemeği oldukça lezzetsizdi; yıldız makarnalı çorba, tavuklu pilav ve hoşaf vardı [İkinci Bölüm] *... Daha sonrasında birinci sınıf kışlasındaki yerimizi gösterdiler, buraya bizi çadırlardan alıp yerleştirmişlerdi, daha sonrasında yemekhaneye götürdüler. Yemekhanenin tavanından ipe asılı, hızlı kara sinek filosunun yanında tıpkı devasa birer hava adacığı gibi gözüken tozlu MiG ve İller sarkıyordu. Öğle yemeği oldukça lezzetsizdi: yıldız makarnalı çorba, tavuklu pilav ve hoşaf. Yemekten sonra uykum geldi, Mitka ile birlikte zar zor yataklara varabildik ve dakikasında uyuyakaldım* [Dördüncü Bölüm] *... Öğle yemeği oldukça lezzetsizdi: yıldız makarnalı çorba, tavuklu pilav ve hoşaf vardı, genelde hoşafı içip bitirdikten sonra kaynatılmış kuru meyvelerin hepsini yerdim ama bu sefer nedense sadece buruşmuş acı armutu yedim, sonrasında midem bulandı ve tabağı bir kenara attım* [On birinci bölüm] *... Koridoru gezen siyah ince bıyıklı polis bana ara ara bakmaya başlamıştı ve tren yaklaştığında öyle çok da tereddüt etmeksizin açılan kapıya doğru adım attım. Kapı kapandı ve tren beni yeni bir hayata götürmeye başladı. Uçuşun devam etmekte olduğunu düşündüm bir anlığına. Lunohoddaki lambaların yarısı yanmıyordu ve ışık kesikmiş gibi gözüküyordu. Oturağa iyice yerleştim, yanda oturan kadın istemsizce bacaklarını sıkıştırdı, kenara kaydı, aramızdaki boşalan yere içinde yiyeceklerin bulunduğu filesini koydu, içinde birkaç paket pirinç, bir paket yıldız makarna, plastik bir torbanın içinde donmuş bir tavuk vardı. Fakat nereye gittiğime bir karar vermek zorundaydım. Acil durum freniyle beraber duvarda asılı duran yol güzergahına doğru yukarıya baktım ve kırmızı çizginin üstünde tam olarak nerede bulunduğuma bakmaya başladım* [Romanın sonu, on beşinci bölüm].

Belirli ögelerin ritüelik biçimde tekrarı dolayısıyla "içinden çıkılmaz bir monotonluğun" (Lipovetski ve Leyderman, 2003, s. 53) tasviri dikkat çeker bir hâl alır. Her tekrar eden "Öğle yemeği oldukça lezzetsizdi: yıldız makarnalı çorba, tavuklu pilav ve hoşaf" (Pelevin, t.y.) sözlerinden sonra Omon'un yaşamında yeni bir boyut açılır, örneğin, Omon'un ileride ne olacağına dair kararını vermeden evvel lezzetsiz yemeği tatması ya da aynı şekilde gerçekten Ay'a gideceğini ve isminin radyoda anons edileceği,

tüm insanlar tarafından tanınır hale geleceği düşüncesi ve motivasyonuyla uğruna acılı antrenmanlar yaptığı her şeyin bir düzmece olduğunun ifşa olmasından önce olduğu gibi. Yani, sözlerin her seferinde tekrar etmesiyle farklı bir boyuta geçildiği söylenebilir. S. Stavrides (2018) bu geçişlerden bahsederken bunların yeni bir kimlik yaratılıp öncekinin askıya alınmasını olanaklı kılan, ötekiliğe açıdan bir kapı olduğunu dile getirip bu türden geçitlerin mekânsal ötekilikten ziyade şimdiki an ile bağları koparıp bilgisine tümüyle haiz olunamayan bir geleceğe de açılmasıyla zamansal ötekiliği de teşkil ettiğini dile getirmekteydi. Buraya kadar verilen örnekler ve çalışma içerisinde de değinilen "eşikler", "geçişler" düşünüldüğünde "Omon Ra"nın (Otryad mobilnıy osobogo naznaçeniya Rossiiskoy armii) Amon Ra oluşu, bir kuş olup Sovyet kafesinden uçuşu tesadüfün bir eseri midir?

İsimlerin ya da genel itibarıyla kelimelerin kendisini eğip bükmenin dışında Viktor Pelevin'in edebi yaratıcılığında kullandığı yöntemlerden biri de yabancı dil(ler)den yararlanmasıdır. Yabancı dil, Pelevin'in eserlerinde kendisine bir karakterin repliği olarak yer bulabilirken duvardaki bir yazı, bir şarkı sözü ya da adı şeklinde de yer bulabilmektedir. Omon Ra adlı eseri içerisinde de bu türden bir duruma rastlamak mümkündür. Özellikle Pink Floyd adlı müzik grubunun eserleri üzerinden tüm o Sovyet çarkının ezici döngüsü arasında nefes alınabilecek bir pencere aralanır. Sona doğru yaklaşılan on üçüncü bölümde ekibe son dâhil olan isim Dima Matyuşeviç ile olan diyalog bu bağlamda bahsedilen pencerenin bir tezahürüdür. Dima Matyuşeviç'in esere dâhil olduğu sekizinci bölümde ondan genç olmasına rağmen saçları tamamıyla ağarmış, içine kapalı biri olarak bahsedilir. Uçuş okulunda bulunan gençler için ranzanın tavanına resim, aforizma vs. asmak alışılagelmiş bir hadisedir. Örneğin, Mitka'nın ranzasının "tavanında" "Rabotnitsa" ("Работница") dergisinden yırttığı A. İ. Kuinci'nin (1841-1910) bir eserinin röprodüksiyonun asılı olduğu görülür, Dima'nın ranzasında asılı olan küçük bir kuş resmi ve büyükçe "Overhead the albatross" (Tepede albatros) yazısı dikkat çekicidir, çünkü eserde anılan bu sözler Pink Floyd adlı müzik grubunun "Echoes" (Yankılar) adlı şarkısından alıntıdır. Eserin ilerleyen safhalarında, on üçüncü bölümünde Pink Floyd'a geri dönülür. Sovyetler gibi dışarıya oldukça kapalı bir sistemde o denli ağır antrenmanların, çalışmaların altında Pink Floyd'un albümlerine ve kendisine dair konuşmalar adeta Omon'un nefes aldığı bir yer olarak okurun karşısına çıkar. Omon'un Dima ile olan diyalogu şöyledir (Pelevin, t.y.):

"Dima, Omon konuşuyor. Cevap ver". O dakika cevabı duydum: "Dinle, iki dakika sonra tekrar ara! Radyon çalışıyor mu? Hemen aç!". Dima telsizi kapattı. Sesi heyecanlı geliyordu ve radyoda hakkımızda bir şeyler verdiklerini düşündüm. Ama "Mayak" müzik yayını yapıyordu, radyoyu açar açmaz synthesizerın kesilmeye başlayan gıcırtısını duydum, program çoktan sona ermişti, birkaç saniye sonra sessizlik oldu. Daha sonra kesin zaman sinyali geldi ve Moskova diye bir yerde saatin iki falan olduğunu öğrendim. Biraz daha bekledikten sonra telsizi açtım. Dima heyecanlı heyecanlı "Duydun mu?" diye sordu. "Duydum" dedim "Ama yalnızca sonunu". "Çıkarabildin mi?". "Hayır" dedim. "Pink Floyd'du o, One of These Days şarkısı". "Emekçiler mi istekte bulundu yoksa?". "Yok be" dedi Dima "Jizn Nauki programına geçişte kullanılan bir bölüm o. Meddle plağından. Hakiki underground". "Ne o, Pink Floyd'u seviyor musun?". "Ben mi? Çok. Tüm plakları vardı bende. Sen ne düşünüyorsun onlar hakkında?" Dima'nın bu denli canlı bir tonla konuştuğunu ilk kez duyuyordum. "İdare eder yani" dedim "Ama hepsi değil. Bir tane plakları var ya, kapağında inek resmi olan hani". "Atom Heart Mother" dedi Dima. "O plak hoşuma gidiyor. Bir tanesini daha hatırlıyorum, ikili olan, hani şu bahçede oturdukları, duvarda da oturdukları bahçenin resmi asılıydı...". "Ummagumma". "Olabilir. İşte o müzik bile değil bence". "Haklısın! Müzik değil de bir bok!" diye birinin sesi yükseldi, birkaç saniyeliğine sustuk kaldık.

Tüm bir bölümün yalnızca bu diyaloga ayrılmış olması dikkat çekicidir ve esere Sovyetlerin kapalılığı ile hiç de uyuşmayacak türden yabancı bir kültüre ait ögenin katılması suretiyle rahat bir hava yaratılır. Eserde bu türden bir yönteme (yabancı müzik, yabancı dil vb.) başvurulması karakteri kaygıdan, gündelik hayatını oluşturan şeylerden azade kılar. Omon ve Dima, Pink Floyd'un albümleri üzerinden etraflarını çevreleyen dünyayı (gerçek olanı) ona daha samimi gelen, ona daha yakın olan bir dünyaya çevirir (Kogut ve Hryaşeva, 2013). Reid-Pharr'ın kendi çalışmasında (1994) yer verdiği durum Omon'un durumuyla örtüşür. Pharr'a göre genç kahraman diğerlerine ve büyüklere müdana etmek zorunda olduğu bir durumda iken özgürlük arayışına girer. Bunun bir sonucu olarak da arzularını deneyimleyebileceği bir yer bulmaya çalışır. Bu yer genel itibarıyla sözde isyânkar bir grubu ya da kendisi gibi olan diğer aykırı tiplerin oluşturduğu bir grup suretinde kendisine yer bulur. Bu gruplar birey ve onunla çelişen gerçeklik arasında adeta bir tampon gibidir. Bu, festival ya da müziği ve dansı vurgulayan,

gözetmenlerin ya da ebeveynlerin direkt olarak müdahalesinden mistik bir şekilde "korunan" bir yerdir. Bu, bir parti halini de alabilir; balo ya da disko haline de dönüşebilir. Müzik ve dans böylelikle genç bireyin yaşadığı zorluğun sembolleri halini alır. Sovyetler gibi kapalı bir sistemde Pink Floyd'u, kuşları, İngilizce şarkı sözlerini, sanatı barındıran ranza tavanı esasında ne de çok şey söylemektedir. Buralar bireyselliğin sözünün dahi edilmediği bir atmosferde bireyselliği mümkün kılar. Mekânda bir araya getirilen şeyler eserin son kısmında yeniden toplanarak öylesine kombine edilir ki onlar kendilerine can veren, yaratıldığı, meydana getirildiği yerlerden kopmakla kalmayıp bulundukları yerin gerçekliğine de muğlaklık düşürürler (Rice, 2003).

Eserin sonuna gelindiğinde Omon'un yaşamının merkezine koyduğu Ay'a yolculuk meselesinin tamamıyla düzmece olduğu ortaya çıkar. Bu düzmece yer Moskova metrosunun altında konumlanmış bir stüdyodan ibarettir. Ancak eserin bu noktasına kadar Omon'un dile getirdiklerinden sanki gerçekten Ay'a bir uçuş olacakmış hissiyatı oluşturulmuştur. Yani mekânın kendisi tıpkı ilk bölümde bahsedilen bir genelev gibi yapılan ışıklandırma oyunlarıyla, metaforlarla bir değişime uğratılır. Foucault'nun dile getirdiği temel prensiplerin bir illüzyon aracılığıyla mekânın diğer mekânlardan soyutlanışı, kapalı bir sisteme sahip olması gibi ilkeleriyle de uyuşan mekân, öyle bir düzenlenmiştir ki gerçekliği "imite" etmektedir. Ancak esasında içerisinde bulunulan mevki bir genelevden illüzyonu ifşa etmesi bakımından farksızdır (Rice, 2003). Bakıldığı zaman fizikî anlamda belirli bir özgüllüğü olan şeylerle donatılmıştır, gerçektir; ancak yalanlarla bezelidir, işte tam da bu yerler heterotopyaları teşkil eder. Heterotopyaların "kaçış" olanağı sunmasına çalışma içerisinde değinilmişti. Omon Ra'nın sonunda bu kaçışın yalnızca mental planda kalmayıp fiilen de gerçekleştiği görülebilmektedir. İrina Anisimova (2015, ss. 44-45) söz konusu kaçışı şöyle özetlemektedir: "Omon Ra'nın sonu kahramana git gide artan bir kendini gerçekleştirme [self-realization] aracılığıyla Sovyet sisteminin tahakkümünden kaçma olanağını sunar". Eserde genel itibarıyla bakıldığında görülen kamp, askeri okullar hep belirli giriş ve çıkışa sahip olması, belirli bir düzene sahip olup kurallara tabi olması nedeniyle kendiliğinden heterotopik özellikler taşırken eserin son kısmında yer alan Moskova metrosunun altında kurulan stüdyonun bir illüzyonu ifşa etmesi noktasıyla heterotopik işlev gösterdiği söylenebilir

SONUÇ VE ÖNERİLER

Heterotopyalar Michel Foucault tarafından geliştirilen; ancak nokta koyulamayan, somut anlamda bir karşılığı olan altı temel prensip üzerine kurulu ama kökünü kurmaca bir düzlemden alan öteki mekânları ve ötekinin mekânlarını teşkil etmektedir. Viktor Pelevin'in çalışma içerisinde mercek altına alınan "Çapayev i Pustota" ("Buda'nın Serçe Parmağı"), "Devyatıy Son Verı Pavlovnı" ("Vera Pavlovna'nın Dokuzuncu Rüyası") ve "Omon Ra" adlı eserlerinde ana kahramanların yerleştirildikleri mekânların heterotopik özellik taşımakta olabileceği düşüncesiyle anılan eserler seçilmiştir. Seçili eserlerin heterotopya kuramı üzerinden incelemeye tabi tutulduğunda bu türden mekânların gerçekten saptanıp saptanamayacağı ve eserin içerisinde oynadığı rolün tayini çalışmanın ana amaçlarını oluşturmaktadır.

Tezden çıkarılabilecek ilk sonuç seçili eserlerde heterotopya izleri arandığında onlara gerçekten de rastlanıyor oluşudur. Eserlerde yer alan mekânların hepsi de Foucault tarafından zikredilen birçok ilkeye uymaktadır. Bununla birlikte söz konusu mekânların içerisindeki bireylerin başka bir kimliğe büründüğü de görülmektedir. Bu türden bulguların toplamına bakılacak olunursa sonuçlar ve önerilerden oluşan bir liste yapmak mümkündür. Bu öneri ve sonuçlar madde madde sıralanmıştır:

— Eser içerisinde yer alan mekânların düş kurdurmaya pek de elverişli olmadığı aşikârdır (Örneğin; askeri uçuş okulunun, bir akıl hastanesinin, bir tuvaletin ya da savaş alanının düşüncenin düzenine göre bir manzara denli düş kurdurması beklenmez; ancak bu öteki yerdeki öteki bireyler bu yerleri sıklıkla düşle doldurur). Heterotopyalar farklı şekillerde de olsa kendini düşe ve düşçüye açar. Heterotopya tahakkümün karşısındaki dirençtir. Bu itibarla heterotopyanın temele alındığı bir analizde heterotopyaların tıpkı Foucault'nun "Kelimeler ve Şeyler"in ön sözünde ve radyo programında yaptığı konuşmada yer vermiş olduğu gibi bir işlevi olduğu göz ardı edilmemelidir.

— Eserlerde heterotopyaların birçok işlevinin takip edilebilmesinin mümkün oluşuyla beraber (Örneğin, Omon'un amansız antrenmanlarını yaptığı üssün esasında Moskova metrosunun altında kurulu bir stüdyo oluşu ve bu stüdyonun tüm zaman boyunca esasında bir illüzyonu ifşa etmesi gerçeği heterotopik bir işlevdir) bu mekân seçimlerinin yazar tarafından alelâde yapılmadığını, bu mekânlar aracılığıyla eserlerin kahramanlarının dönüşümünü olanaklı kıldığı görülmektedir.

— Eserlerde yer alan ana kahramanlar hep tekrar eden bir eyleme tâbidir ve yazar tarafından belli bir sözün, eylemin ya da durumun tekrarlanmasından sonra ana kahramanın yaşamından yeni bir bölüm okura açılır. Örneğin, "Omon Ra" adlı romanda tekrar eden gastronomik ögelerle monotonluğun vurgusu yapılmakla kalmaz, Omon'un Amon'a dönüşümündeki o kimlik geçişinin tamamlanmasını tetikler. Bu itibarla söylenebilir ki heterotopya kuramı edebi bir esere uygulandığında yeni perspektifleri doğurmaktadır.

— Eserler incelenirken büyük resimde heterotopik mekân göz önündedir (akıl hastanesi, savaş alanı, askeri okul vb.); ancak Sovyet bir öğrencinin ranza tavanı ile Pink Floyd'u buluşturan ya da bitmek bilmeyen bir yolculuğu temsil eden bir yol, bir tren de heterotopik bir unsur, heterotopik bir mevki olarak kendisine yer bulabilir. Bu mevkilerin bir kimlikten diğerine geçiş sürecindeki rolü yadsınamazdır.

— Günümüz dünyasında artmakta olan nüfus problemi, ekolojik problemler, pandemi gibi çok ciddi küresel sorunlardan biri de göç sorunudur. Belirli bir sebepten ötürü göç etmek zorunda kalan bireyi ve dünyasını anlamak için yalnızca edebiyatla ilgilenen bilim insanlarının değil sosyologların da heterotopyalara başvurulabileceği kanaati oluşmuştur. "Devyatıy Son Verı Pavlovnı" ("Vera Pavlovna'nın Dokuzuncu Rüyası") adlı eserde göç psikolojisini mesafesi iki adım olsa dahi artık çizginin diğer kısmında kalan yerin ona ait olmayışını Vera ortaya koyabilmektedir. Dolayısıyla göç meselesine bu türden bir yaklaşım yalnızca bugünü anlamayı sağlamakla sınırlı kalmayacak; dünü aydınlatma hususunda da yeni perspektifler sunacaktır. Örneğin, Rusya'nın bilhassa Sovyetler dönemi boyunca genelde Sovyetler'in tahakkümünü kabul etmeyen her birey özelde ise Sovyet entelijansiyasının belirli göç dalgalarıyla mecbur kaldığı göç serüvenine farklı bir pencere heterotopyalarla aralanabilir.

KAYNAKÇA

Akay, A. (1995). *Michel Foucault'da iktidar ve direnme odakları*. Bağlam Yayınları

Akbulut, U. (2015, Ocak 23). *Roma hamamları: Arınma ve sosyalleşme mekânları*. URL: https://www.uralakbulut.com.tr/wp-content/uploads/2015/01/Roma-Hamamları-Arınma-Ve-Sosylle%C5%9eme-Mekanları-19-Ocak-2014.pdf

Aksoy, Ö. A. (1984). *Atasözleri ve deyimler sözlüğü 2: Deyimler sözlüğü*. İnkılap

Albayrak, K. (2017). Heterokroni olarak ev: Andreas Maier'in "Das Haus" adlı eserinde mekân ve bellek. *İdil*. 6 (39). https://doi.org/10.7816/idil-06-39-06

Anderson, J. (2012). Relational Places: The surfed wave as assemblage and convergence. *Environment and planning D: Society and space*, 30(4), ss. 570–587. https://doi.org/10.1068/d17910

Anisimova, İ. (2015). *Heterotopias in contemporary Russian fiction* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of Pittsburgh The Kenneth P. Dietrich School of Arts and Scıences. http://d-scholarship.pitt.edu/24695/1/AnisimovaIrina2015ETD%283%29.pdf

Anşin, B. (2019). *Direnç ve heterotopya: Jeanette Winterson'ın Tutku ve Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi romanlarına dair bir mekan analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Åsdam, K. (1995). Heterotopia: - Art, pornography and cemeteries (Çev. D. A. Marmorstein). *Knut Åsdam*. URL: https://www.knutasdam.net/images/uploads/files/heterotopia_k_asdam.pdf

Augé, M. (1995). *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity* (Çev. J. Howe). Verso.

Bachelard, G. (2020). *Mekânın poetikası* (Çev. A. Tümertekin). İthaki Yayınları

Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve dünyası* (Çev. Ç. Öztek). Ayrıntı.

Baker, N. (2020, Ekim 12). *Alone with one's thoughts: Henri Bosco's "Malicroix," translated from French by Joyce Zonana*. https://readingintranslation.com/2020/10/12/alone-with-ones-thoughts-henri-boscos-malicroix-translated-from-french-by-joyce-zonana/

Baluyeva, A. (2010, Aralık 6). Yadovitıy malçik Pelevin. *KP.Ru*. URL: https://www.kp.ru/daily/24603/774395/

Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. Semiotexte.

Bayeva, L. V. (2015). Fenomenı elektronnoy kul'turı kak geterotopnıye prostranstva. *Filosofiya : kul'tura*, 11, ss. 1618-1625. https://www.doi.org/10.7256/1999-2793.2015.11.15928

Bergin, B. (2020, Kasım 16). *Shelter in place*. https://jewishcurrents.org/shelter-in-place

Bloomberg. (2019, Temmuz 24). Facebook gizlilik ihlali suçundan 5 milyar dolarlık ceza ödeyecek. *BloombergHT*. URL: https://www.bloomberght.com/facebook-gizlilik-ihlali-sucundan-5-milyar-dolarlik-ceza-odeyecek-2229078

Blumenberg, H. (1997). *Shipwreck with spectator: Paradigm of a metaphor for existence.* MIT Press.

Bolşaya Sovetskaya Entsiklopediya. (2022, Nisan 25). Nauka i religiya. İçinde *Bolşaya Sovetskaya Entsiklopediya (BSE)*. URL: http://bse.sci-lib.com/article080409.html

Borges, J. L. (2022, Şubat 9). *The analytical language of John Wilkins* (Çev. L. G. Vazquez). Alamut. URL: https://ccrma.stanford.edu/courses/155/assignment/ex1/Borges.pdf

Bosteels, B. (2003). Nonplaces: An anecdoted topography of contemporary French theory. *Diacritics*, *33*(3/4), 117–139. http://www.jstor.org/stable/3805807

Bushkovitch, P. (2020). *Rusya'nın kısa tarihi* (Çev. M. Doğan). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Carcopino, J. (1964). *Daily life in Ancient Rome: The people and the city at the height of the empire* (Çev. E. O. Lorimer). Peregrine Books

Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2021, Ekim 12). *Espace*. URL: https://www.cnrtl.fr/etymologie/espace

Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma

Charrabe, A. (2017). Layered scamming: Exposing how the desires reflect in the architecture design. *Architecture Senior Theses.* 388. URL: https://surface.syr.edu/architecture_theses/388

Chernetsky, V. (2007). *Mapping postcommunist cultures: Russia and Ukraine in the context of globalization*. McGill-Queen's University Press.

Clements, P. (2017). Highgate Cemetery Heterotopia: A Creative Counterpublic Space. *Space and Culture*, 20(4), ss. 470–484. https://doi.org/10.1177/1206331217724976

Çağrıcı, M. (2022, Ocak 23). Temizlik. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. URL: https://islamansiklopedisi.org.tr/temizlik

Çernoritskaya, O. (2003). *Karnaval absurda i dekarnavalizatsiya*. URL: https://stihi.ru/2003/08/08-992

Daynes, V. (2010). *Çapayev. Velikiye istoriçeskiye personı*. Veçe.

Defert, D. (1997). Foucault, space, and the architects. İçinde C. David, J-F. Chevrier (Ed.), *Politics/poetics: Documenta x - the book* (ss. 274-283). Cantz Verlag.

Dehaene, M., & De Cauter, L. (2008). Of other spaces. İçinde M. Dehaene, L. De Cauter (Ed.), *Heterotopia and the city: Public space in a postcivil society* (ss. 13-31). Routledge

Delany, S., & R. M. P. (1990). On "Triton" and other matters: An interview with Samuel R. Delany. *Science fiction studies*, 17(3), 295-324.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1993). *Kapitalizm ve şizofreni 2: Kapma aygıtı* (Çev. A. Akay). Bağlam

Demir, A. (2011). *Mekânın hikâyesi hikâyenin mekânı: Türk hikâyesinde mekân (1870-1922 dönemi)*. Kesit Yayınları

Devellioğlu, F. (2006). Kevn. İçinde *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat* (s. 513). Aydın Kitabevi Yayınları.

Dırdin, A. A. (2015). Geterotopologiya kak strategiya literaturno-filosofskih issledovaniy. *Filologiçeski klass*, 4(42), ss. 18-22

Dreyer, A. İ., & Skubaç, O. A. (2019). Geterotopiya lagernogo severa v 'kolımskih rasskazah' V. Şalamova. *Filologiya: çelovek*, 3, ss. 195-204. https://doi.org/10.14258/filichel(2019)3-16

Dvoynişnikova, M. P. (2008). Mif i karnaval v poetike absurda (na materiale liriçeskoy knigi "Moskovskiye mifı" G. Sapgira). *Mir nauki, kul'turı, obrazovaniya*. 4.

Eco, U. (2011). *Genç bir romancının itirafları* (Çev. İ. Özdemir). Kırmızı kedi.

Emery, D. (2010, Temmuz 29). Facebook data harvester speaks out. *BBC*. URL: https://www.bbc.com/news/technology-10802730

Epstein, M. (2000). *Postmodern v Rossii: Literatura i teoriya*. İzdaniye R. Elinina.

Erinç, E. (2013). *Rus göçmen edebiyatında İstanbul imgesi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Facebook (2020, Ekim 22). Facebook'a ve topluluğumuza verdiğiniz taahhütler. *Facebook*. URL: https://tr-tr.facebook.com/legal/terms

Facebook (2022, Ocak 27). Facebook'a Kaydol. *Facebook*. https://tr-tr.facebook.com/reg/

Fantlab. (2022, Mayıs 16). Premiya "İnterpresskon". *Fantlab*. URL: https://fantlab.ru/award11

Fantlab. (2022, Mayıs 16). Premiya "Malıy Buker". *Fantlab*. URL: https://fantlab.ru/award104

Flichy, P. (2014). The social imaginary of virtual worlds. İçinde M. Grimshaw (Ed.). *The Oxford handbook of virtuality* (698-712). Oxford University Press.

Florenski, P. A. (2000). *Stati i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arheologii*. Mısl'.

Foucault, M. (1986). Of other spaces (Çev. J. Miskowiec). *Diacritics* 16, no. 1, ss. 22–27. https://doi.org/10.2307/464648

Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve şeyler* (Çev. M. A. Kılıçbay). İmge Kitabevi.

Foucault, M. (2019). *Özne ve iktidar* (Çev. I. Ergüden ve O. Akınhay). Ayrıntı

Foucault, M. (2020). *Büyük kapatılma* (Çev. I. Ergüden ve F. Keskin). Ayrıntı

Fowler, G. A. (2021, Ağustos 29). Your privacy is the price of Facebook's monopoly. *The Washington Post*. URL: https://www.washingtonpost.com/technology/2021/08/29/facebook-privacy-monopoly/

Futch, M. (2008). *Leibniz's Metaphysics of Time and Space (Boston Studies in the Philosophy and History of Science, 258)*. Springer.

Gannon, S. (2017). "After the humidity and stillness of yesterday. . .": Drifting, reading, writing self and others, traveling in otherwhens and otherwheres. *Qualitative inquiry*, 23(4). ss. 252-256. https://doi.org/10.1177/1077800416686374

Genocchio, B. (1995). Discourse, discontinuity, difference: The question of 'other' spaces. İçinde S. Watson ve K. Gibson (Ed.), *Postmodern cities and spaces* (ss. 35-47). Blackwell.

Gomel, E. (2013). Viktor Pelevin and literary postmodernism in Post-Soviet Russia. *Narrative*. 21(3), ss. 309-321. https://doi.org/10.1353/nar.2013.0014

Grant-Smith, D., & Mayes, R. (2017). Freedom, part-time pirates, and poo police: Regulating the heterotopic space of the recreational boat. *Environment and planning A: Economy and space*, 49(6), 1379–1395. https://doi.org/10.1177/0308518X17697976

Harlamov, N. (2010). [Heterotopia and the city: Public space in a postcivil society adlı kitabın incelemesi, M. Dehaene ve L. de Cauter (Ed.). Siniy Divan, 15, ss. 189-197.

Harper, D. (2022, Ocak 26). Etymology of meta-. İçinde *Online Etymology Dictionary*. URL: https://www.etymonline.com/word/meta-

Hetherington, K. (2003). *The badlands of modernity: Heterotopia and social ordering* [E-Kitap]. Taylor & Francis

Hollander, J. A., & Einwohner, R. L. (2004). Conceptualizing resistance. *Sociological Forum*, *19*(4), ss. 533–554. https://doi.org/10.1007/s11206-004-0694-5

Hrono. (t.y.). *Бахтин Михаил Михайлович* (Bahtin Mihail Mihayloviç). URL: http://hrono.ru/biograf/bio_b/bahtinmm.php

İmer, K., Kocaman, A., Özsoy, A. S. (2011). Sözdizim. İçinde *Dilbilim Sözlüğü*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

İvanova, Y. Y. (2011). Yazıkovaya igra V. Pelevina. İçinde İ. M. Jukova, E. V. Savoskina (Ed.), *Problema janra i stilya v literature i folklore*, ss. 21-29. Kurganski Gosudarstvennıy Universitet.

Johnson, P. (2006). Unravelling Foucault's 'different spaces'. *History of the human sciences*, 19(4), ss. 75–90. https://doi.org/10.1177/0952695106069669

Johnson, P. (2012). Interpretations of heterotopia. *Heterotopiastudies*. URL: http://www.heterotopiastudies.com/history-of-concept/

Johnson, P. (2013), The geographies of heterotopia. *Geography compass*, 7, ss. 790-803. https://doi.org/10.1111/gec3.12079

Johnson, P. (2014, Ocak 6). Le paysan de Paris. *Heterotopian Studies*. URL: https://www.heterotopiastudies.com/le-paysan-de-paris/

Johnson, P. (2014, Şubat 12). Paris peasant - Aragon. *Heterotopian Studies*. URL: https://www.heterotopiastudies.com/paris-peasant-aragon/

Johnson, P. (2016, Aralık). Brief history of the concept of heterotopia (revised). *Heterotopian studies*. URL: https://www.heterotopiastudies.com/wp-content/uploads/2015/12/Brief-History-of-the-Concept-of-Heterotopia-word-dec-2016-pdf.pdf

Johnson, P. (2016, Eylül 14). The ship: navigating the myths, metaphors and realities of Foucault's heterotopia par excellence. *Heterotopian Studies*. URL: https://www.heterotopiastudies.com/wp-https://www.heterotopiastudies.com/the-ship-foucaults-heterotopia-par-excellence/

Kim, J.-G. (2021). A Study on Metaverse Culture Contents Matching Platform. *International Journal of Advanced Culture Technology*, *9*(3), ss. 232–237. https://doi.org/10.17703/IJACT.2021.9.3.232

Kirpiçnikova, A. A. (2018). Yazıkovıye osobennosti postmodernistskogo romana i spetsifika ego perevoda (na primere romana V. Pelevina «Generation "p"» i ego perevoda E. Bromfilda). *Kazanski lingvistiçeski jurnal*, tom 1, 3 (3), ss. 88-95. https://repository.kpfu.ru/?p_id=203530

Kiselyova, P. A., & Kuznetsov, A. V. (2014). Filosofiya solipsizma i ee otrajeniye v hudojestvennoy literature (na primere rasskaza Viktora Pelevina «Devyatıy Son Verı Pavlovnı»). *XI studençeskaya mejdunarodnaya zaoçnaya nauçno-praktiçeskaya konferentsiya "Molodejnıy nauçnıy forum: gumanitarnıye nauki*, 4 (11), ss. 37-48

Knight, K. (2014). *Real places and impossible spaces: Foucault's heterotopia in the fiction of James Joyce, Vladimir Nabokov, and W. G. Sebald* (Yayımlanmamış doktora tezi). University of East Anglia. https://ueaeprints.uea.ac.uk/id/eprint/50585

Knight, K. T. (2017). Placeless places: Resolving the paradox of Foucault's heterotopia. *Textual practice*, 31(1), ss. 141-158, https://doi.org/10.1080/0950236X.2016.1156151

Koç, Y. (1984). *Determinizm ve mekân*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları

Kogut, K. S., & Hryaşeva, N. P. (2013). Geterotopiya çumı v romane A. V. İvanova "Komyuniti". *Filologiçeski klass*, 3(33), ss. 33-40.

KP. (2003, Eylül 2). Viktor Pelevin: Orgazmı çeloveka i gosudarstva sovpadayut!. *KP.Ru*. URL: https://www.kp.ru/daily/23106/23029/

KP. (2012, Kasım 21). Viktor Pelevin: "Snimayus tolko 30 sekund i v oçkah!". *KP.Ru*. URL: https://www.kp.ru/daily/25989.4/2919618/

Kreçetnikov, A. (2012, Şubat 9). Vasili Çapayev: Çelovek i mif. *BBC*. URL: https://www.bbc.com/russian/russia/2012/02/120209_chapayev_jubilee

Kulkina, V. M. (2018). Geterotopiya kak sposob analiza prostranstva. Sotsialnıye i gumanitarnıye nauki. Oteçestvennaya i zarubejnaya literatura. Ser. 7, *literaturovedeniye: Referativnıy jurnal,* 2, ss. 21-28

Kuş, O. (2021). Metaverse: 'Dijital Büyük Patlamada' Fırsatlar ve Endişelere Yönelik Algılar. *Intermedia International e-Journal*, 8(15), ss. 245-266. https://doi.org/10.21645/intermedia.2021.109

Lachmann, R., Eshelman, R., & Davis, M. (1988). Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture. *Cultural Critique*, *11*, ss. 115–152. https://doi.org/10.2307/1354246

Larousse. (t.y.). Résistance. İçinde *Dictionnaire de français Larousse*. URL: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%c3%a9sistance/68632#67880

Lee, J. Y. (2021). A study on Metaverse hype for sustainable growth. *International Journal of Advanced Smart Convergence*, *10*(3), ss. 72–80. https://doi.org/10.7236/IJASC.2021.10.3.72

Lefebvre, H. (2020). *Mekânın üretimi* (Çev. I. Ergüden). Sel Yayıncılık

Levitas, R. (2003). Introduction: The elusive idea of utopia. *History of the human sciences*, 16(1), ss. 1–10. https://doi.org/10.1177/0952695103016001002

Lewis, C. T. (2021, Aralık 21). Spatium. İçinde *Perseus Digital Library*. URL: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0060:entry=spatium

Lewis, C. T., & Short, C. (2022, Nisan 24). Limen. İçinde *Perseus Digital Library*. URL: https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0059:entry=limen

Liff, S., & Steward, F. (2003). Shaping e-access in the cybercafé: Networks, boundaries and heterotopian innovation. *New Media & Society*, 5(3), 313–334. https://doi.org/10.1177/14614448030053002

Lipovetski, M., & Leyderman, N. (2003). *Sovremennaya russkaya literatura: 1950—1990-ye godı V dvuh tomah. Tom 2*. İzdatelski tsentr "Akademiya"

Merriam-Webster. (2022, Ocak 18). Ossuary. İçinde *Merriam-Webster.com dictionary*. URL: https://www.merriam-webster.com/dictionary/ossuary

Meyer, R. E. (2003). Strangers in a strange land: Ethnic cemeteries in America. İçinde R. E. Meyer (Ed.), *Ethnicity and the American cemetery* (ss. 1-14). Bowling Green State University Popular Press.

Mills, S. (2003). *Michel Foucault*. Routledge

Morse, A., & Stein, S. (2022, Ocak 21). The metaverse is just getting started: Here's what you need to know. *CNET*. URL: https://www.cnet.com/tech/services-and-software/the-metaverse-is-everywhere-heres-what-you-need-to-know/

Mosby. (2017). Heterotopic pain. İçinde Mosby, M. T. O'Toole (Ed.). *Mosby's pocket dictionary of medicine, nursing & health professions*, 8. baskı. Elsevier.

Moya_Moskva. (2017, Mayıs 8). Tualeta iz rasskaza Pelevina na Tverskom bulvare i naşa realnost. *LiveJournal*. URL: https://moya-moskva.livejournal.com/4975160.html

Nabokov, V. (1990). *Strong opinions*. Vintage.

Nefagina, G. L. (1998). *Russkaya proza vtoroy polovinı 80-h — naçala 90-h godov xx veka: Uçebnoye posobiye dlya studentov filologiçeskih fakultetov vuzov*. Ekonompress. ss. 192-215

Nehoroşev, G. (2001, Ağustos 30). Nastoyaşi Pelevin. *Nezavisimaya gazeta*. https://www.ng.ru/style/2001-08-30/8_pelevin.html

Nigam, A. (1996). Marxism and power. *Social Scientist*, 24(4/6), ss. 3-22. https://doi.org/10.2307/3517788

Ning, H., Wang, H., Lin, Y., Wang, W., Dhelim, S., Farha, F., Ding, J., Daneshmand, M. (2021). A survey on Metaverse: The state-of-the-art, technologies, applications, and challenges. URL: https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/2111/2111.09673.pdf

Nişanyan Sözlük. (2021, Ekim 11). Mekân. URL: https://www.nisanyansozluk.com/?k=mek%C3%A2n

NTV. (2018, Eylül 28). Facebook'tan yeni skandal! (50 milyon kullanıcının gizliliği ihlal edilmiş olabilir). *NTV*. URL: https://www.ntv.com.tr/galeri/teknoloji/facebooktan-yeni-skandal-50-milyon-kullanicinin-gizliligi-ihlal-edilmis-olabil,AkeghRS6mUW6cTGwjJ8BAw/34uP243JaEWpcY9AiBrT9Q

Offman, C. (2000, Mayıs 5). "Buddha's little finger" by Victor Pelevin. Salon. URL: https://www.salon.com/2000/05/05/pelevin/

Omlor, D. (2014). Mirroring Borges: The spaces of literature in Roberto Bolano's 2666. *Bulletin of hispanic studies*, 91(6), ss. 659-670. https://www.doi.org/10.3828/bhs.2014.40

Oxford. (2021). Heterotopia. İçinde T. A. McFerran, J. Law (Ed.). *A dictionary of nursing (Oxford quick reference)*, 8. baskı. Oxford University Press.

Özer, Y. (2011). Roma dönemi hamamları ve Kaunos Roma hamamı mimarisi. *Tubitak Bilim ve Teknik*. URL: https://e-dergi.tubitak.gov.tr/edergi/yazi.pdf?dergiKodu=4&cilt=44&sayi=723&sayfa=48&yaziid=31210

Özpınar, C. (2020). Sunuş. İçinde *Mekânın üretimi* (6. baskı, ss. 7-8). Sel Yayıncılık

Passage de l'Opéra. (2021, Eylül 28). İçinde *Wikipedia*. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Passage_de_l%27Op%C3%A9ra

Pelevin, V. (2002). *Buda'nın serçe parmağı* (Çev. B. O. Doğan). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Pelevin, V. (t.y.). *Devyatıy son Verı Pavlovnı*. URL: http://pelevin.nov.ru/rass/pe-9son/1.html

Pelevin, V. (t.y.). *Omon Ra*. URL: http://pelevin.nov.ru/romans/pe-omon/index.html

Pelevin, V., & Blaise, C. (1996). *Viktor Olegovich Pelevin interview, The University of Iowa, 1996*. [Röportaj]. University of Iowa. https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Avwu_348

Peters, K. (2010), Future promises for contemporary social and cultural geographies of the sea. *Geography compass*, 4, ss. 1260-1272. https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2010.00372.x

Pinski, L. E. (2001). Otzıv o knige M. M. Bahtina 'Tvorçestvo Rable i problema narodnoy kul'turı srednevekov'ya i Renessansa. İçinde K. G. İsupov & D. K. Burlak (Ed.), *M. M. Bahtin: Pro et contra* (391-397). İzdatel'stvo Russkogo Hristianskogo gumanitarnogo instituta.

Pisarevski, D. (1981). *Bratya Vasilyevı: Seriya "Jizn v iskusstve"*. İskusstvo.

Playtuşu (2020, Nisan 24). Travis Scott ve Kid Cudi, yeni şarkıları için Fortnite'ta buluştu. *Playtuşu*. URL: https://playtusu.com/haber/2020/04/travis-scott-ve-kid-cudi-yeni-sarkilari-icin-fortniteta-bulustu/

Polotovski, S. (2012). *Pelevin i pokoleniye pustotı*. Mann, İvanov i Ferber

Rankin, J. R., & Collins, F. L. (2017). Enclosing difference and disruption: assemblage, heterotopia and the cruise ship. *Social & cultural geography*, 18:2, ss. 224-244. https://doi.org/10.1080/14649365.2016.1171389

Reid-Pharr, R. F. (1994). Disseminating heterotopia. *African American Review*, *28*(3), ss. 347–357. http://academicworks.cuny.edu/gc_pubs/292?utm_source=academicworks.cuny.edu%2Fgc_pubs%2F292&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages

Ria. (2009, Ekim 20). Viktor Olegoviç Pelevin. Biografiçeskaya spravka. *Ria Novosti*. URL: https://ria.ru/20091020/189750870.html

Rice, L. (2003). Of heterotopias and ethnoscapes: The production of space in postcolonial North Africa. *Critical Matrix*, 14, ss. 36-75. URL: https://ir.library.oregonstate.edu/downloads/rr171z01k

Romanova, A. P. (2018). Tipologiya geterotopiy i "drugoye" prostranstvo Rossii. *Voprosı filosofii*, 1

Romanovskaya, M. (2013). Liçnost, dialog i karnaval v miroponimanii Bahtina. *Novıy filologiçeski vestnik*, 1 (24).

RUSF. (2022, Mayıs 16). Premii v fantastike i spiski TOP. Bronzovaya ulitka. *Russkaya Fantastika*. URL: https://www.rusf.ru/awards/ulitka/#1993

Rymarczuk, R., & Derksen, M. (2014). Different spaces: Exploring Facebook as heterotopia. *First Monday*, *19*(6). https://doi.org/10.5210/fm.v19i6.5006

Said, E. (2003). *Reflections on exile and other essays*. Harward University Press. ss. 185.

Sajjad, N.-A., & Perveen, A. (2019). Private heterotopia and the public space: An incongruity explored through Orhan Pamuk's My Name Is Red. *SAGE Open*. https://doi.org/10.1177/2158244018824490

Sarup, M. (2019). Post-yapısalcılık ve postmodernizm (Çev. A. Güçlü). Pharmakon

Sensorium (2021, Kasım 30). How to enter the Metaverse - A step-by-step guide. *SensoriumXR*. URL: https://sensoriumxr.com/articles/how-to-enter-the-metaverse

Silverman, H. (1980). Hugh J. Silverman - from utopia/dystopia to heterotopia: an interpretive topology. *Philosophy & Social Criticism: An International, Interdisciplinary Journal*, 7(2), ss. 170-182.

Sinyakov, A. (2019, Nisan 4). Nujnoye mesto: şto ne tak s obşestvennımi tualetami stolitsı. *Moskovskaya perspektiva*. URL: https://www.mperspektiva.ru/topics/problemy-obshchestvennykh-tualetov-v-moskve/

Skoropanova, İ. S. (2007). *Russkaya postmodernistskaya literatura uçeb. posobiye*. Flinta Nauka

Skvortsova, V. V. (2017). Spetsifiçeskiye sredstva dvijeniya tekstovogo vremeni v proze V. Pelevina. *Vestnik Moskovskogo universiteta*. Seriya 9. Filologiya, 4, ss. 222-233

Skvortsova, V. V. (2020). Funktsii kulturno-konnotirovannoy leksiki v rasskaze V. Pelevina "Devyatıy son Verı Pavlovnı" (na fone angloyazıçnogo perevoda). *Vestnik Çelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 3(437), ss. 97-104. https://www.doi.org/10.24411/1994-2796-2020-10313

Stallybrass, P., & White, A. (1986). *The politics and poetics of transgression*. Cornell university press

Stavrides, S. (2018). *Kentsel heterotopya: Özgürleşme mekânı olarak eşikler kentine doğru* (Çev. A. Karatay). Sel.

Svasyan, K. (t.y.). *Marburgskaya Şkola*. Elektronnaya biblioteka İF RAN. URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH015cc05f29a4448894a5d95c

Şahin Yılmaz, Z. (2020). *Robert Walser romanlarına heterotopik yaklaşımlar*. Fenomen.

TDK Sözlük. (2022, Ocak 2). *Sapmak*. URL: https://sozluk.gov.tr/

TDK Sözlük. (2022, Ocak 22). *Dingo*. URL: https://sozluk.gov.tr/

TDK Sözlük. (2022, Ocak 22). *Yolgeçen Hanı*. URL: https://sozluk.gov.tr/

Tıp Terimleri Sözlüğü. (2022, Şubat 15). *Heterotopia*. URL: https://www.tipterimlerisozlugu.com/heterotopia.html

Topinka, R. J. (2010). Foucault, Borges, heterotopia: Producing knowledge in other spaces. *Foucault studies*, 9, ss. 54-70. https://www.doi.org/10.22439/fs.v0i9.3059

Toporov, N. (2011). Lestnitsa. İçinde A. Grigoryan (Ed.), *Mifologiya: Stati dlya mifologiçeskih entsiklopedii* (Tom 1). Yazıki slavyanskih kultur.

Üçgül, S. (2015). Rus göçmenlerinin mekânı: Gelibolu. İçinde *Goloye pole: Gelibolu* (s. 85). Çeviribilim.

Ürük, Z. F. (2016). Medeniyetler içinde hamamın gelişimi ve kültürel olarak mekân analizleri. The Journal of Academic Social Sciences. https://www.doi.org/10.16992/ASOS.1239

Van der Merwe, D. F. (2021). The metaverse as virtual heterotopia. 3rd World Conference on Research in Social Sciences (ss. 63-73). *Diamond Scientific Publishing*. URL: https://www.dpublication.com/abstract-of-3rd-socialsciencesconf/41-20250/

Vanderstraeten, R. (2009). Modes of Individualisation at Cemeteries. Sociological Research Online, 14(4), 37–49. https://doi.org/10.5153/sro.1972

Vardar, B. (2002). Sözdizim. İçinde *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. Multilingual

Vidugirite, İ., & Osina, A. (2016). Reprezentatsiya prostranstva v romane Viktora Pelevina Çapayev i Pustota. *Literatura*. 58(2). https://doi.org/10.15388/Litera.2016.2.10158

Walter, T. (1994). *The revival of death*. Routledge

Webb, D. (2005). Bakhtin at the seaside: Utopia, modernity and the carnivalesque. *Theory, culture & society*, 22(3), 121–138. https://doi.org/10.1177/0263276405053724

Weitz, R. (2001). Women and their hair: Seeking power through resistance and accommodation. *Gender&Society*, 15(5), ss. 667-686. https://doi.org/10.1177/089124301015005003

Wood, A. (t.y.). *Summary of Michel Foucault's "Of other spaces"*. URL: https://www.sjsu.edu/faculty/wooda/149F/149-Foucault.html

Yegül, F. K. (2009). Anadolu su kültürü: Türk hamamları ve yıkanma geleneğinin kökleri ve geleceği. Anadolu, (35), 99-118. https://www.doi.org/10.1501/andl_0000000368

Yıldırım, A. (2020). *Kapatılmadan heterotopyalara: Foucault'da mekânın düzeni* (Doktora tezi). Töz Yayınları.

Yıldırım, Ö. (2019, Kasım 15). Yeni Kantçılık nedir?. URL: https://www.felsefe.gen.tr/yeni-kantcilik-nedir/

Yılmaz, H. & Yıldırım, A. (2021). Viktor Pelevin'in Omon Ra adlı romanına heterotopolojik bir yaklaşım. *Erciyes Akademi*, 35 (3), ss. 1065-1074. https://doi.org/10.48070/erciyesakademi.934253

Zuckerberg, M. (2021, Ekim 28). Founder's Letter, 2021. Facebook. URL: https://about.fb.com/news/2021/10/founders-letter/