

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİMDALİ
İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

POSTMODERN BAĞLAMDA PAUL AUSTER VE METİN
KAÇAN'IN ESERLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Mehmet Taner TÜRK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Ahmet CUMA

Konya-2012



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

	Adı Soyadı	Mehmet Taner Türk
Öğrencinin	Numarası	094208001010
	Ana Bilim / Bilim Dalı	İngiliz Dili ve Edebiyatı/ İngiliz Dili ve Edebiyatı
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/>
Tezin Adı POSTMODERN BAĞLAMDA PAUL AUSTER VE METİN KAÇAN'IN ESERLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ		

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Mehmet Taner Türk



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Mehmet Taner Türk	
	Numarası	094208001010	
	Ana Bilim / Bilim Dalı	İngiliz Dili ve Edebiyatı/ İngiliz Dili ve Edebiyatı	
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> X	Doktora <input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Yrd. Doç. Dr. Ahmet Cuma	
Tezin Adı	POSTMODERN BAĞLAMDA PAUL AUSTER VE METİN KAÇAN'IN ESERLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ		

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan "Postmodern Bağlamda Paul Auster ve Metin Kaçan'ın Eserlerinin Karşılaştırmalı Analizi" başlıklı bu çalışma 06 / 11 / 2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı	Danışman ve Üyeler	İmza
Yrd. Doç. Dr. Ahmet CUMA	Danışman	
Yrd. Doç. Dr. Ayşe Gülbün ONUR	Üye	
Yrd. Doç. Dr. Ali BAYKAN	Üye	



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın fikir aşamasından uygulama ve sonuç aşamasına kadar sabırla tüm bilgi birikimini benimle paylaşan ve yol gösteren başta danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Ahmet Cuma, beni İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde yüksek lisans yapmaya teşvik eden Prof. Dr. Mustafa Özcan, tez jüri üyeleri Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü Başkanı Yrd. Doç Dr. Ali Baykan ve İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi Yrd. Doç. Dr. Ayşe Gülbin Onur'a, bütün İngiliz Dili ve Edebiyatı ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümlerindeki öğretim üyeleri ve emeği geçen herkese çok teşekkür ederim. Ayrıca tez döneminde gösterdiği anlayış ve sabır için eşim ve aileme minnettarım.



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Mehmet Taner Türk		
	Numarası	094208001010		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	İngiliz Dili ve Edebiyatı/ İngiliz Dili ve Edebiyatı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans X	Doktora	<input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Yrd. Doç. Dr. Ahmet Cuma		
Tezin Adı	POSTMODERN BAĞLAMDA PAUL AUSTER VE METİN KAÇAN'IN ESERLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ			

ÖZET

Bu çalışmanın amacı metne bağlı inceleme yöntemiyle, Paul Auster ve Metin Kaçan'ın eserlerinin postmodern bağlamda karşılaştırmalı analizini yaparak farklılık ve benzerlikleri ortaya çıkarmaktır. Paul Auster'in "Cam Kent", "Hayaletler" ve "Kilitli Oda", Metin Kaçan'ın "Ağır Roman", "Fındık Sekiz" ve "Adalara Vapur" eserleri araştırma kapsamında ele alınmıştır.

Tezin teorik kısmı üç bölümden meydana gelmektedir. Birinci bölüm Paul Auster ve Metin Kaçan hakkında bugüne kadar yapılmış yüksek lisans ve doktora tezleri hakkında bilgi vermek ve araştırmanın yerini saptamak üzerine kurulmuştur. İkinci bölümde postmodern düşünce hareketi ve sanata yansımaları ele alınmıştır. Üçüncü bölümde yazarların hayatı ve edebi kişiliklerine dair bilgiler verilmiştir.

Tezin uygulama kısmında, önce Paul Auster ve Metin Kaçan'ın eserleri postmodern edebiyatın öne çıkan özellikleri bağlamında değerlendirilmiştir. Karşılaştırmalı analiz bölümünde ise önceki bölümde elde edilen veriler doğrultusunda postmodern edebiyat bağlamında karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Tezin sonuç bölümünde ise, postmodernizmin kuramsal olarak kavranışından, sanatsal olarak algılanışına uzanan ve incelememize konu olan eserlere nasıl yansıdığını ortaya koyan genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Postmodernizm, Postmodern Sanat, Postmodern Edebiyat, Postmodern Roman, Paul Auster, Metin Kaçan



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Mehmet Taner Türk		
	Numarası	094208001010		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	İngiliz Dili ve Edebiyatı/ İngiliz Dili ve Edebiyatı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans X	Doktora	<input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Yrd. Doç. Dr. Ahmet Cuma		
Tezin İngilizce Adı		THE COMPARATIVE ANALYSIS OF THE WORKS OF PAUL AUSTER AND METİN KAÇAN IN THE CONTEXT OF POSTMODERN		

SUMMARY

The purpose of this study is to reveal differences and similarities by making a comparative analysis of the Works of Auster and Metin Kaçan, in the context of postmodern, with a text based method. Paul Auster's "City Of Glass", "Ghosts" and "The Locked Room", Metin Kaçan's "Ağır Roman", "Fındık Sekiz" and "Adalara Vapur" have been discussed within the scope of research.

The theoretical part of the thesis consists of three chapters. The first chapter has been built to give information about the theses of master and dissertation made so far about Paul Auster and Metin Kaçan and determine the scope of research. In the second chapter, it has been discussed the movement of postmodern thought and its reflections on art. In the third chapter, information about the lives and literary characters of the authors has been given.

In the application part of thesis, first the Works of Paul Auster and Metin Kaçan have been evaluated in the context of leading characteristics of postmodern literature. In the chapter of comparative analysis, the data obtained in the previous chapter has been examined in the context of postmodern literature by comparatively.

In the conclusion section, it has been made an overall assessment about dating from the theoretical conception of postmodernism to the perception of artistic works and how does postmodernism reveal the reflection on the subject of this study,

Key Words: Postmodernism, Postmodern Art, Postmodern Literature, Postmodern Novel, Paul Auster, Metin Kaçan

KISALTMALAR

AR: Ağır Roman

AV: Adalara Vapur

CK: Cam Kent

FS: Fındık Sekiz

H: Hayaletler

KO: Kilitli Oda

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
Bilimsel Etik Sayfası	ii
Tez Kabul Formu.....	iii
Önsöz / Teşekkür	iv
Özet.....	v
Summary	vi
Kısaltmalar ve Simgeler Sayfası.....	vii
0.Giriş.....	1
0.1 Konuyla İlgili Çalışmalar	3
0.1.1 Paul Auster ile İlgili Çalışmalar	3
0.1.2 Metin Kaçan ile ilgili Çalışmalar.....	5
0.1.3 Bu Çalışmanın Diğer Çalışmalar İçindeki Yeri.....	8
0.2. Uygulanan Yöntem	8
1.Postmodern Kuram	10
1.1. Postmodernizm ve Sanat Dallarına Yansıması	25
1.1.1. Postmodern Edebiyat	27
1.1.1.1 Postmodern Roman.....	27
1.1.1.2 Postmodern Romanın Başat Özellikleri.....	31
1.1.1.2.1 Zaman Örgüsü	34
1.1.1.2.2 Metinlerarasılık	36
1.1.1.2.3 Çoğulculuk	43
1.1.1.2.4 Üstkurmaca	45
1.1.1.2 Postmodern Şiir.....	48
1.1.1.3 Postmodern Tiyatro.....	52

1.1.2. Postmodern Mimari	58
1.1.3. Postmodern Sinema	62
2. Paul Auster ve Metin Kaçan'ın Edebi Kişilikleri	68
2.1 Paul Auster'in Edebi Kişiliği	68
2.2 Metin Kaçan'ın Edebi Kişiliği	74
2.3 Paul Auster ve Metin Kaçan'ın Edebi Kişiliklerinin Karşılaştırılması	80
3. Paul Auster'in Eserlerinin Postmodern Bağlamda Analizi	83
3.1. Cam Kent Adlı Romanın Özeti	83
3.1.1 Zaman Örgüsü	85
3.1.2 Metinlerarasılık	87
3.1.3 Çoğulculuk	90
3.1.4 Üstkurmaca	93
3.2. Hayaletler Adlı Romanın Özeti	100
3.2.1. Zaman Örgüsü	102
3.2.2. Metinlerarasılık	104
3.2.3. Çoğulculuk	106
3.2.4. Üstkurmaca	108
3.3. Kilitli Oda Adlı Romanın Özeti	111
3.3.1 Zaman Örgüsü	113
3.3.2 Metinlerarasılık	114
3.3.3 Çoğulculuk	116
3.3.4 Üstkurmaca	119
4. Metin Kaçan'ın Eserlerinin Postmodern Bağlamda Analizi	124
4.1. Ağır Roman Adlı Romanın Özeti	124
4.1.1 Zaman Örgüsü	127
4.1.2 Metinlerarasılık	128

4.1.3	Çoğulculuk.....	130
4.1.4	Üstkurmaca	132
4.2.	Fındık Sekiz Adlı Romanın Özeti	133
4.2.1.	Zaman Örgüsü	135
4.2.2.	Metinlerarasılık.....	137
4.2.3.	Çoğulculuk.....	138
4.2.4.	Üstkurmaca	141
4.3.	Adalara Vapur Adlı Öykü Kitabı	142
4.3.1	Zaman Örgüsü	143
4.3.2	Metinlerarasılık.....	144
4.3.3	Çoğulculuk.....	146
4.3.4	Üstkurmaca	147
5.Postmodern Bağlamda Paul Auster ve Metin Kaçan'ın Eserlerinin Karşılaştırmalı Analizi.....		149
5.1	Zaman Örgüsü	149
5.2	Metinlerarasılık	151
5.3	Çoğulculuk	153
5.4	Üstkurmaca.....	155
Sonuç	159
Kaynakça	165
Özgeçmiş	177

0. GİRİŞ

1960'lı yıllardan itibaren toplumun pek çok kesiminde bilim, sanat ve ekonomi çevrelerinde sıkça kullanılan bir terim olan *postmodernizm*, kimileri tarafından modernite sonrasındaki dönemin ideolojisi olarak betimlenerek modern karşıtı bir düşünce olarak ele alınmıştır, kimileri ise onu modernizmin bir devamı biçiminde ya da iç içe geçmiş bir zincir gibi görerek modernizmin bir parçası gibi algılamışlardır. Her iki görüş de postmodernizme karşı ılımlı bir tutum sergilemektedir. Üçüncü bir görüş ise, postmodernizmi çoğulcu anlayışı sebebiyle toplumun yozlaşmasına neden olduğu için eleştirmektedir.

Postmodernizmin edebiyata ve özellikle de romana yansımaları diğer sanat dalları gibi belirgin bir biçimde gerçekleşmemiştir. 1945'lerden itibaren etkisini gösteren postmodernizmin, romandaki etkinliği 1970'leri bulmuştur.

Çalışmamızın giriş kısmında tez başlığında yer bulan iki yazar, Paul Auster ve Metin Kaçan ile ilgili Yüksek Öğrenim Kurulu Tez Merkezi'nde yer alan lisansüstü çalışmalar ve yazarlarla ilgili makale ve bildirimler hakkında bilgiler verilecektir. Bu bağlamda incelememizin alandaki yeri ve önemi saptanmaya çalışılacaktır.

Birinci bölümde farklı yazarların ve düşünürlerin görüşleriyle desteklenerek, postmodernizm kelimesinin kökeni, gelişimi ve tanımı yapılacaktır. Ayrıca postmodernite dönemine kadar geçen sürede insanlığın yaşadığı modernizm, Aydınlanma, sosyalizm, Dünya Savaşları ve kapitalizm gibi hareketler ve bunların postmodernizm ile bağlantılı yanları ele alınacaktır. Ayrıca postmodernizmin edebiyat, mimari, sinema gibi sanat dallarında nasıl gelişim gösterdiği farklı görüşler ışığında değerlendirilecektir. Edebiyat bölümünde roman konusu hem tarihsel gelişimi açısından hem de postmodernizmin öne çıkardığı zaman örgüsü, metinlerarasılık, çoğulculuk ve üstkurmaca bakımından detaylı bir biçimde incelenecektir.

İkinci bölüm Paul Auster ve Metin Kaçan'ın edebi kişilikleri ve hayat hikâyeleri üzerine kurulacaktır.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde, Paul Auster'in "Cam Kent", "Hayaletler" ve "Kilitli Oda" isimli eserleri, ikinci bölümün roman kısmında teorik olarak yer alan zaman örgüsü, çoğulculuk, metinlerarasılık ve üstkurmaca gibi özelliklerin eserde yazar tarafından nasıl uygulandığı örnekler eşliğinde sunulacaktır.

Dördüncü bölümde Metin Kaçan'ın "Ağır Roman", "Fındık Sekiz" ve "Adalara Vapur" adlı eserleri, yine zaman örgüsü, çoğulculuk, metinlerarasılık ve üstkurmaca bağlamında kitaplardan örnekler eşliğinde ele alınacaktır.

Tez çalışmasının başlığı da olan beşinci bölümde, üçüncü ve dördüncü bölümlerde ulaşılan veriler eşliğinde metne bağlı inceleme metoduyla eserler postmodern edebiyat bağlamında karşılaştırmalı olarak analiz edilecektir.

Ülkemizde postmodern edebiyat ile ilgili yapılan çalışmaların sayısının son zamanlarda artmasına rağmen, halen yeterli miktarda olmaması ve bu çalışmaların genelde Batı Filolojileri bölümlerince yapılması ve en önemlisi karşılaştırmalı olarak çok da fazla ele alınmaması nedeniyle ve bu alana getireceği faydalar göz önünde tutularak tezin Türkçe yazılmasına karar verildi. Neticede, çalışmamızın aynı çağda yaşayan fakat farklı kültürlerden beslenen iki postmodern yazar, Paul Auster ve Metin Kaçan olarak belirlenmesinde öne çıkan unsurlar arasında sadece anlatılarında uyguladıkları postmodern unsurlar değil, dil kullanımında ülkelerinde öncü (avangart) birer yazar olarak görülmeleridir. Paul Auster klasik dedektif romanlarını ve onların ritüellerinin parodisini postmodern bir anlayışla yazması, Metin Kaçan ise sokağın dilini anlatıcının dili yapması ve Türkiye'de Yeni Çağ (New Age) türünün ilk eserini vermesi bakımından önemlidir. Ayrıca eserlerinde yer alan otobiyografik unsurlar da dikkat çekmektedir.

Bu tezin amacı Paul Auster ve Metin Kaçan'ın postmodern romancı yanlarını ortaya koyarak, konu hakkındaki bilgilerimizi zenginleştirmek ve ileride yapılacak çalışmalara ışık tutabilmektir.

0.1 Konuyla İlgili Çalışmalar

0.1.1 Paul Auster ile İlgili Çalışmalar

Paul Auster ile ilgili dünya çapında pek çok kitap ve makale kaleme alınmıştır. Ülkemizde ise birçok üniversitede kendisi ve eserleri hakkında bildiriler sunulmuş ve çeşitli dergilerde makaleler yazılmıştır. Fakat yüksek lisans ve doktora tezlerine bakıldığında, diğer çalışmalara gösterilen ilgi kadar bir yoğunluk göze çarpmamaktadır. Paul Auster ile ilgili toplam sekiz adet lisansüstü çalışma bulunmaktadır. Bu tezler ağırlıklı olarak Amerikan Dili ve Edebiyatı bölümü öğrencileri tarafından yapılmıştır. Tez sahiplerinden sadece üçü, tezlerinin diğer ilgililer tarafından görülmesine izin vermişlerdir. Bu yüzden bu bölümde sadece üç tane tez hakkında bilgi vermekle yetineceğiz.

Paul Auster hakkında Yüksek Öğrenim Kurulu Tez Merkezi'nde kayıtlı bulunan tezlerden ilki 2007 yılında Işıl Özcan tarafından hazırlanan "Identity in Paul Auster's Novels (Paul Auster'in Romanlarında Kimlik)" başlıklı yüksek lisans tezidir. Bu tezde Özcan, Paul Auster'in romancı kişiliğinin yanı sıra, senaristlik, şairlik, çevirmenlik ve film yönetmenliği gibi pek çok alanla uğraştığını ve bu durumun eserlerine nasıl yansıdığını göstermeyi amaçlamıştır. Özcan, ayrıca Auster'in, varoluşçuluk, postmodernizm, Yahudilik ve Fransız şiiri gibi alanlarla da uğraştığını belirterek, bu durumun eserlerindeki kimlik motifinde etkinliğini gözler önüne sermiştir. Özcan, Auster'in hayatının farklı dönemlerinde farklı edebi türlerle ilgili olması, varoluşçuluk ve Yahudilik gibi kavramların da onun eserlerindeki karakterlerin kimliğinde ortaya çıktığını belirtmiştir. Bu bağlamda Auster'in eserlerindeki kimlik anlayışı, otobiyografik unsurlar taşımaktadır. İkinci tez ise yine 2007 yılında Özge Seven tarafından hazırlanan "Paul Auster'in Postmodern Pikaroları" isimli yüksek lisans tezidir. Bu tezde Seven, postmodern roman ve

pikaresk roman¹ hakkında kuramsal bilgiler vermiş ve bu kuramsal bilgileri Auster'in eserlerine uygulamıştır. Üçüncü tez ise 2012 yılında Betül Minnet tarafından hazırlanan “Görünmez Adamın Portresi: Paul Auster Öykülerinde Post-Modern Temalar, Otobiyografik Açılımlar ve Kelime Oyunları” başlıklı yüksek lisans tezidir. Bu tezde Minnet, ilk olarak postmodernizmi tanımlayıp, onu meşru kılma çabası gütmüştür. Ardından postmodernizmi, edebiyat, yazar ve okur bağlamında ele almıştır. Sonraki bölümde ise postmodern unsurları Auster'in bazı eserlerinde tespit edip, açıklama yolunu tercih etmiştir. Tezin diğer bir bölümü ise Auster'in eserlerine otobiyografik unsurların yansımalarıdır. Tezin son bölümü ise Auster'in eserlerinde yaptığı kelime oyunları üzerinedir.

Ülkemizde pek çok üniversitede düzenlenmiş sempozyumlarda Paul Auster hakkında çok sayıda bildiri sunulmuştur. Çeşitli dergilerde de makaleler yazılmıştır. Bunlar arasında öne çıkanlara kısaca göz atmak yerinde olacaktır. Samet Güven'in 2011 yılında Karabük Üniversitesi'nde sunduğu “Analysis of the New York Trilogy by Paul Auster in Terms of Postmodernism” (Paul Auster'in New York Üçlemesi adlı Eserinin Postmodernizm Açısından Analizi) adlı bildirisi konu bakımından tezimizle ilintili olduğu için dikkate değerdir. Güven, bu bildiriye “Cam Kent”, “Hayaletler” ve “Kilitli Oda” adlı eserlerdeki postmodern unsurlara dikkat çekmiştir. Bunlardan öne çıkanlar kimlik bunalımı, çift karakterler ve eserlerin sonunun açık uçlu olmasıdır. Diğer bir çalışma ise Yeşim Ersoy'un Kültürel Çalışmalar için İnternet Dergisi'nde (Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften) kaleme aldığı “Garbage as the Global Metaphor of Human Imperfection: A Transnational Study of Latife Tekin's *Berji Kristin: Tales from the Garbage Hills* and Paul Auster's *In the Country of Last Things*” (İnsan Kusurunda Küresel bir Metafor olarak Çöp: Uluslararası Bir Çalışma Olarak Latife Tekin'in “Berci Kristin Çöp Masalları” ve Paul Auster'in “Son Şeyler Ülkesinde” adlı internet makalesidir. Ersoy, farklı kültürlerden gelen iki yazarın eserlerinde kentsel toplumların paralel yönlerini ortaya

¹ 16. yüzyıl İspanya'sında ortaya çıkan bu tür çoban romanıyla şövalye romanının özelliklerine bir arada yer verir. Genellikle patron ve hizmetlisi arasında geçen olayları ele alan pikaresk roman hakkında daha fazla bilgi almak için bkz. Seven, Özge (2007). *Paul Auster'in Postmodern Pikaroları*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

koyduklarını savunur. Her iki romanda da geçicilik ve çürümenin şehrin orta motifleri olduğunu saptamıştır. Ersoy, bu bozulmayı çöp metaforuyla ele almıştır. Bilge Mutluay Çetintaş'ın “Defying Expectations: Paul Auster’s *New York Trilogy* and Orhan Pamuk’s *The Black Book* and *My Name is Red*” (Beklentilere Karşı Koyma: Paul Auster’in *New York Üçlemesi* ve Orhan Pamuk’un *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı*’sı adlı 2006 yılında Çankaya Üniversitesi’nin Sanat ve Bilim Dergisi’nde (Journal of Arts and Sciences) yayımlanan makalesinde Paul Auster ve Orhan Pamuk’un adı geçen eserlerini postmodern bağlamda karşılaştırmıştır.

Netice olarak, değerlendirmeye alınan üç yüksek lisans tezi de alanda özgün çalışmalardır. Üç tez de postmodernizm ve otobiyografik unsurların eserlere nasıl yansıdığı soruşturulması üzerinedir. Özellikle *Seven*’in, pikaresk roman türünü, arayış ve yolculuk gibi motiflerle, postmodern romancı yanı sıra tanınan Auster ile ilişkilendirmesi özgün bir araştırma olarak değerlendirilebilir. Tezlerden başka bahsi geçen bildiri, internet makalesi ve dergi makalesinde de Paul Auster’in postmodern yönü ele alınmıştır. Makalelerde Paul Auster’in eserleri, Latife Tekin ve Orhan Pamuk’un romanlarıyla karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Bu açıdan dikkate değerdir.

0.1.2 Metin Kaçan ile ilgili Çalışmalar

Yüksek Öğrenim Kurulu’nun Tez Merkezi’nde, Metin Kaçan ve eserlerini konu alan yüksek lisans ve doktora tezi sayısı dördütdür. Bu çalışma sahiplerinden sadece üç tanesi çalışmalarını diğer araştırmacı ve meraklılara açmışlardır. Bu yüzden bu bölümde sadece üç çalışmayla ilgili bilgiler verilecektir. 2005 yılında “Metin Kaçan’ın Ağır Roman ile Max Frisch’in *Stiller* Adlı Eserinde Kişinin Bireysel ve Toplumsal Sorunları” başlıklı yüksek lisans teziyle Metin Kaçan hakkında yapılan ilk tez Kamuran Denizhan’a aittir. “Ağır Roman”da Salih, “*Stiller*”de ise *Stiller* (White) karakterlerinin yaşadıkları kimlik bunalımları içsel ve toplumsal olarak karşılaştırmalı biçimde ele alınmıştır. Konu bakımından hiçbir ortak özelliği olmayan bu iki eser, karakterlerin davranışları ve olaylara bakış açıları bakımından pek çok benzerlik göstermektedir. İki karakterde toplumun onlara

dayattığı yaşam ve rol neticesinde mutsuz birer bireydirler. Stiller bu durumda kaçmayı, Salih ise hayatına son vermeyi seçmektedir.

İkinci çalışma 2006 yılında İlknur Gürpınar tarafından hazırlanan “Metin Kaçan’ın “Ağır Roman” ve Feridun Zaimoğlu’nun “Abschaum” (Döküntü) Adlı Eserlerinin Dil ve İçerik Açısından Karşılaştırılması” başlıklı yüksek lisans tezidir. Bu çalışmada Gürpınar, yaşadıkları çevreye ve kültüre uyum sağlama konusunda sorunlar yaşayan Ertan (Döküntü) , Salih (Ağır Roman) ve çevresindeki insanları kültür, toplum ve yabancılaşma ekseninde analiz etmiştir. İki eserde de uyuşturucu ve suç motifleri görülmektedir. Olay örgüsü bakımından birbirine oldukça benzeyen bu iki yapıt, dilin kullanımı açısından da birbiriyle ilişkilendirilebilecek boyutta özellikler göstermektedir. Her iki eserde de bol miktarda argo kelimeler bulunmaktadır. Zaimoğlu eserinde argo kelimeleri Türkçe olarak verirken Almanca karşılıklarını da belirtmeyi unutmamıştır. Türkçeye pek çok argo kelime kazandıran Kaçan, hayatının geçtiği kenar mahalleye anlatısında yer vermiştir. Bu durumda argo kelimelerin kullanılması kaçınılmazdır. Pek çok açıdan benzerlik gösteren bu iki eser, yeterince iyi değerlendirilmemiştir. Oldukça özgün bir konu bulan Gürpınar, araştırmasını biraz daha derinleştirerek, daha doyurucu bir çalışmaya imza atabilirdi. Yine de özgünlük olarak, dikkate alınması gereken bir çalışma olarak değerlendirilmelidir.

Metin Kaçan ile ilgili üçüncü çalışma da karşılaştırmalı bir çalışmadır. 2009 yılında Sultan Birgül Arslan tarafından yazılan “Michel Houellebecq ve Metin Kaçan’da Çağdaşçılık Sonrası Yaklaşımların Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi: Kuşatılmış Yaşamlar ve Ağır Roman” başlıklı doktora tezidir. Çoğulcu bir yaklaşımla ele alınan bu tezde, Arslan, çağdaşlık, çağdaşlık sonrası, gerçeklik, estetik gibi kavramları açıkladıktan sonra, romanın bugüne kadar geçirdiği değişikliklerden bahsetmiştir. Daha sonra postmodern metnin özellikleri olarak gösterilen dil oyunları, üstkurmaca, metinlerarasılık, zaman gibi kavramlara değinmiştir. Daha sonra karşılaştırmalı edebiyat hakkında genel bilgiler vermiştir. Bütün bu teorik verilerin ardından çağdaş sonrası romanın öne çıkan özelliklerini seçilmiş iki esere uygulamıştır. Bu bağlamda gayet doyurucu bir çalışma ortaya çıkmıştır.

Metin Kaçan hakkında lisansüstü çalışmaların yanı sıra birçok makale ve bildiri yayımlanmıştır. Bunlardan en bilineni Metin Kaçan'ın biyografisi ve eserlerinden oluşan makalelerin bir araya getirildiği “Metin Kaçan Cervantes’in Yeğeni” isimli kitaptır. Eserde Rüstem Aslan, Yıldız Ecevit, Tufan Erbarıştıran, Aysu Erden, Meral Oraliş, Ünsal Özünü, Musa Yaşar Sağlam ve Halide Velioglu'nun yazıları bulunmaktadır. Yazılar ağırlıklı olarak “Ağır Roman” üzerinedir. Fakat “Fındık Sekiz”, “Adalara Vapur” ve “Harman Kaplan”la da ilgili yazılar bulunmaktadır. Metin Kaçan'la ilgili bir diğer çalışma da 2001 yılında Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından düzenlenen sempozyumda Mahmut Karakuş tarafından sunulan “Merkez-Çevre İlişkisi Açısından M. Kaçan'ın ‘Ağır Roman’ ve F. Zaimoğlu'nun ‘Döküntü’ Adlı Yapıtları” isimli bildiridir. Karakuş yapıtının giriş kısmında büyük kentlerdeki kültürel çeşitlilik ve göç kavramları üzerinde yoğunlaşır. Daha sonra “Ağır Roman” ve “Döküntü” adlı eserlerde bu kültürel çeşitliliğin nasıl meydana geldiğini ve göçmenlerin yaşam tarzlarını ve yaşadıkları çevrede nasıl ötekileştiklerini eserlerden alıntılarla destekler. Bir başka çalışma ise 9-12 Mayıs 2012 tarihleri arasında Akdeniz Üniversitesi tarafından düzenlenen Akdeniz Dil Araştırmaları Konferansı'nda Ahmet Cuma tarafından sunulan “Time Style's Features at the Works of Herta Müller, Paul Auster and Metin Kaçan Regarding to Composing Postmodern Text” (Postmodern Metin Oluşumu Bağlamında Herta Müller, Paul Auster ve Metin Kaçan'ın Eserlerinde Zaman Üslubu Özellikleri) başlıklı bildiridir. Bu çalışmada Cuma, ilk olarak üslup kelimesini açtıktan sonra zaman ve dönem üslubu terimlerini karşılaştırmalı olarak ele alır. Daha sonra yazarların “Nefes Salıncağı”, “Cam Kent” and “Ağır Roman” adlı eserlerini zaman üslubu bağlamında karşılaştırmalı olarak inceler.

Genel olarak bakıldığında, Metin Kaçan hakkında hazırlanmış çok sayıda yüksek lisans ve doktora tezi bulunmamaktadır. Bu üzücü durumun yanında, bizi sevindiren olay ise yazar hakkında yazılan makalelerin bir kitapta toplanarak okuyucuya daha rahat ulaşma fırsatı sağlanması ve Metin Kaçan ile ilgili yapılan tez çalışmalarının ve bildirilerin karşılaştırmalı olarak kaleme alınmış olmasıdır. Bu da bizde Metin Kaçan'ın sadece yurt içinde değil yurt dışında da tanınması açısından olumlu bir intiba bırakmaktadır.

0.1.3 Bu Çalışmanın Diğer Çalışmalar İçindeki Yeri

Amerika doğumlu yazar Paul Auster, ülkemizde akademik düzeyde hak ettiği ilgiyi henüz görememiştir. Yüksek Öğrenim Kurulu'nun tez arşivlerine bakıldığında, Auster ile ilgili olan sadece sekiz adet lisansüstü çalışma bulunmaktadır. Karşılaştırmalı Edebiyat alanında Paul Auster ile ilgili yapılmış herhangi bir yüksek lisans veya doktora tezi mevcut değildir. Yapılan çalışmalar ise genelde Auster'in postmodern romancı yönü ve yapıtlarındaki otobiyografik unsurlarla sınırlandırılmıştır.

Metin Kaçan da Paul Auster gibi tez öğrencileri tarafından hak ettiği ilgiyi henüz bulamamıştır. Metin Kaçan ile ilgili tezlerde iki unsur ön plana çıkmaktadır. Bunlardan ilki Metin Kaçan ile ilgili tezlerin ağırlıklı olarak Alman Dili ve Edebiyatı öğrencileri tarafından yapılmasıdır. Fakat doktora tezi olarak yapılan tek çalışma Fransız Dili ve Edebiyatı alanında gerçekleşmiştir. Diğer unsur ise çalışmaların karşılaştırmalı olarak yapılmış olmasıdır.

Paul Auster ve Metin Kaçan ayrı ayrı olarak, yukarıda da belirtildiği üzere, birçok teze konu olmuşlardır. Fakat her iki yazarı aynı tez başlığı altında ele alan bir çalışma henüz yapılmamıştır. Postmodern edebiyat bağlamında metne bağlı inceleme ve karşılaştırma yöntemiyle ele aldığımız bu araştırmanın yukarıda belirtilen sebeplerden dolayı özgün bir çalışma olduğu kanaatindeyiz.

0.2. Uygulanan Yöntem

Yöntem ya da metod konulan bir hedefe doğru ilerlerken faydalanılan bir tercihtir. Yöntem farklı disiplinlerde farklı biçimlerde meydana gelir. Edebiyat biliminin de kendine özgü inceleme yöntemleri vardır. Sadık Tural edebi metinlerin hangi açılardan incelenebileceği hakkında şöyle bir tespitte bulunmuştur:

“Bir edebi metin çok çeşitli açılardan değerlendirilebilir: Ahlaki değerler; milli değerler ve davranışlar; tarihe yardım edecek unsurlar; daha sonraki zamanların okuyucusu açısından ferdi psikoloji ve sosyal psikolojik değerler; dini meseleler karşısında aldığı tavır; yazar ile eser arasındaki ilişki; eserin meydana geldiği ve içine doğduğu toplumdaki olumlu ve olumsuz etkileri; toplumdan esere yansıyanlar; eserden topluma geçmiş olan

kabuller ve davranışlar; kurallaşmış teknik yapıya uygunluk; daha karmaşık bir işlem olan dil ve üslup incelemeleri...” (Tural, 1995: 9)

Görüldüğü üzere edebi bir metni incelemek pek çok açıdan mümkündür. Önemli olan eserin yukarıda adı geçen hangi değerle örtüştüğüdür. İncelemede uygulanabilecek diğer bir yöntem de metne bağlı çözümleme (Werkimmanente Analyse) yöntemidir. Metne bağlı inceleme İkinci Dünya Savaşı'na kadar pek de tercih edilen bir yöntem değildir. O zamana kadar eser dışında kalan olaylar dikkate alınırdı. Anglo- Sakson ülkelerinde iç yaklaşım (intrinsic approach) , Almanya'da ise “esere yönelik yorum” tabirleri kullanılmaktadır (Grisebach, 1995: 46).

Bu çalışma iki yöntem üzerinde ilerleyecektir. Bunlardan ilki metne bağlı inceleme yöntemidir. Diğerisi ise karşılaştırmalı yöntemidir.

Metne bağlı inceleme yönteminde postmodern edebiyatın belirlenen dört unsurunun Paul Auster ve Metin Kaçan'ın seçilmiş eserlerine nasıl yansıdığı üzerinde durulacaktır.

Çalışmada kullanılacak diğer bir yöntem ise karşılaştırma yöntemidir. Karşılaştırmalı yöntemle ötekini keşfetme imkânına sahip olacak ve aynı zamanda analitik düşünme, algılama ve değerlendirme fırsatı bulacağız (Baykan, 2005: 25). Metne bağlı inceleme yöntemiyle Paul Auster ve Metin Kaçan'ın eserlerinde ayrı ayrı saptanan bulgular birbirleriyle karşılaştırılarak benzer ya da farklı yanlar ortaya konulacaktır.

1. Postmodern Kuram

Bilim ve sanat çevrelerinde adı sıkça telaffuz edilen ve anlam karmaşasına neden olan bazı kelime grupları vardır. *Postmodernizm* terimi de bunlar arasında gösterilebilir. Postmodernizm ve bu kelimenin türevleri olan *postmodernite*, *postmodernleşme* ve *postmodern* kavramları; ayrıca ‘post’ öneki atılmış haliyle *modernite*, *modernleşme* ve *modern* terimleri bahsi edilen kargaşadan payını almışlardır.

Modernite ve postmodernite düşünce tarihi içerisinde önemli iki süreçtir. Modern ve postmodern ise o sürece/periodya özgü nitelikler taşıyanı belirten sıfatlardır. Modernleşme ve postmodernleşme devingen bir sürece dikkat çeker. Modernizm ve postmodernizm kavramlarında ise “*ideolojik bir boyut*” (Şaylan, 2009: 72) söz konusudur. Araştırmamız genel çerçevede bu ideolojinin edebiyata ve özellikle de romana nasıl yansıdığı üzerine yoğunlaşacaktır.

Charles Jencks’e göre ‘Post’lu yapıların kullanımı, ‘Post-Empresyonizm’ (1880’ler) ve ‘Post-Endüstriyel’ (1914–1922) ile başlamıştır (Appignanesi vd. , 1998: 3). Postmodern ya da kelimenin türev sözcükleri postmodernite, postmodernizm ve postmodernleşme ise 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hayatın her alanında kendine yer edinmiş sözcüklerdir. Önündeki post ekinde de anlaşılacağı üzere toplumda birçok yeni düşünceye, siyasal, ekonomik, edebi, sanatsal gelişmelere neden olmuşlardır. Toplumun her türlü etkinliğinde kullanılagelen bu sözcükler beraberinde pek çok soruna da yol açmıştır. Bu sorunlardan kuşkusuz en büyüğü kelimeyi ya da türevlerini tanımlama zorluğudur.

Postmodernizmi tanımlama safhasına geçmeden önce, postmodernizmi tam olarak özümsemek için kelimenin post öneki (prefix) atılmış haline bir bakmak yerinde olacaktır. Latince modernus kelimesinden gelen modern sözcüğünün ilk kullanımı M.S 5. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Sözcük, Hıristiyanlık öncesi ve sonrası dönemlerini birbirlerinden ayırmak için kullanılmıştır. Daha sonraları ise bu anlayış yerini, yeni ve eskiyi birbirlerinden ayırmaya bırakmıştır (Çetişli, 2008: 152-153). Charles Jenks modernizmin kökenlerini üçüncü yüzyıla kadar dayandırır

(Appignanesi vd. , 1998: 9-10). Peter Anderson'a göre postmodernizm bir terim ve fikir olarak modernizmin yaygın bir şekilde kullanıldığı varsayımına dayanmaktadır. Herkesin beklediğinin aksine hem modernizm hem de postmodernizm dönemlerinin kültürel merkezlerinde değil, çevresinde doğmuşlardır. Ne Avrupa ne de Amerika kökenlidirler. Hispanik kökenlidirler. Anderson bir estetik akımın adı olarak modernizm sözcüğünün ilk kullanımını Guetamala'da çıkan bir dergide, Peru'daki bir edebi hareket hakkında yazan Nikaragualı bir şaire borçlu olduğumuzu iddia etmektedir. Modernizm kelimesi İngilizcede 20. yüzyılın ortalarında genel olarak kullanılmaya başlamışken, İspanyolcada bu kelimenin yaygın olarak kullanılışı bir kuşak öncesine denk gelmektedir (Anderson, 2002: 9-10).

Postmodern mimari ve sanat konusunda bir otorite olarak kabul edilen Charles Jenks'e göre postmodernizm teriminin ilk kullanımı 1926'dan öncesine dayanmaktadır. Terim 1870'li yıllarda Britanyalı ressam ve sanat eleştirmeni John Watkins Chapman², 1917 yılında da Rudolf Pannwitz³ tarafından kullanılmıştır. Tıpkı modernizm gibi postmodernizm fikri de ilk defa İngiltere ve Amerika'dan, yaklaşık bir kuşak önce 1934 yılında basılan "Antologia de la Poesia Espanole e Hispanoamericana" (İspanyol ve Latin Amerika Şiiri Antolojisi) adlı modernizm karşıtı bir tepkiyi anlatan eserde ve sonrasında Dudley Fitts'in 1942 yılında basılan eseri "Anthology of Comtemporary Latin American Poetry" (Çağdaş Latin-Amerika Şiiri Antolojisi) adlı kitabında ortaya atılmıştır. Postmodernizm terimi daha sonra Arnold Toynbee⁴ tarafından 1938 yılında yazılıp, 1947 yılında basılan "A Study of History" (Bir Tarih Çalışması) adlı kitabında da yer almıştır (Yamaner, 2007: 14). Benzer şekilde Amerikalı eleştirmen Ihab Hassan da 'post-modern' terimine ilk kez

² John Watkins Chapman 1870'li yıllarda Fransa'da ortaya çıkan empresyonist akıma dâhil edilebilecek resimlerden daha öncü (avangart) ya da modern olanları "postmodern" olarak göstermiştir. (Bkz. Şaylan, 2009: 36)

³ Alman aydını Rudolf Pannwitz Avrupa'daki insani değerlerin I. Dünya Savaşı'yla beraber bittiğini postmodern kavramıyla açıklamaya çalışmıştır. Ona göre zamanın "egemen kültürü" ortaya postmodern bir insan modeli çıkarmıştır. Postmodern insanın özellikleri arasında militarist, şoven ve elitist yanlar ağır basmaktadır. Bu bağlamda günümüz postmodernizmiyle benzer yanlara sahiptir. (Bkz. Şaylan, 2009: 37)

⁴ Toynbee'ye göre Batı tarihi dört aşamadan meydana gelir. Bu aşamalar, Karanlık Çağ (7.Yüzyıl–11.yüzyıl), Orta Çağ (11.yüzyıl–15.yüzyıl), Modern Çağ (15.yüzyıl–19.yüzyıl sonu) ve Postmodern Çağ. Toynbee de Pannwitz gibi Postmodern Çağı bir çöküntü ya da "katastrof" dönemi olarak nitelendirmiştir. Aydınlanma etiğiyle beslenen Modern Çağ'ın en belirgin özellikleri "kararlılık", "ilerleme" ve "rasyonalizm"dir. (Bkz. Şaylan, 2009: 37)

1934 yılında yukarıda adı geçen Frederico de Onis'in yayınında rastladığını belirtmiştir (Menteşe, 1992: 236). Toynbee'ye göre bu terim, 1870'lerde başlayan Batı uygarlığının baskınlığı neticesinde bireyselliğin, kapitalizmin, Hıristiyanlığın etkinliğini yitirmesi ve Batı dışında kalan kültürlerin yükselişini tanımlayan yeni bir tarihsel döngüyü kapsayan bir kategoridir (Aktaran: Yamaner, 2007: 14). Fakat günümüzde postmodernizm, popüler kültürü tetikleyen kapitalizm ile eş güdümlü hareket etmektedir. Bu bağlamda çıkış noktasını inkâr ettiği söylenebilir.

Stuart Sim "Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü" adlı eserinde postmodern sözcüğünün kayda geçen ilk kullanımı olarak, 1870'li yıllarda İngiliz ressam John Watkins Chapman'ı işaret eder. Chapman; dönemin sanat üslubunun empresyonizmin ötesine geçtiğini ve bunun postmodern resim olarak adlandırılabileceğini savunur. 1917 yılına kadar postmodern terimi, Rudolf Pannwitz'in savaş sonrası tahrip olan Avrupa'da ortaya çıkan militarist karşıtı kültürü tanımlamak için seçmiş olduğu bir terimdir. 1920 ve 1930'lu yıllarda ise postmodernistin sırtını modern dünyaya döndüğünü ve bunun yerine dini inancı kucakladığını belirten Amerikalı teolog Bernard Iddings Bell, terime daha ılımlı yaklaşır (Sim, 2006: X). 1951 yılında Charles Olson da postmodernizm terimini olumlu bir anlamda kullanmıştır. Olson sanayileşme sürecini postmodern bir dönemin takip edeceğini belirtmiştir (Aktaran: Aydın, 2008: 34). Modernizmin olumsuz tavırları bilindiğinden dolayı, takip edecek dönem olarak kabul edilen postmodernizm Olson tarafından da olumlu olarak ele alınmıştır.

Bernard Rosenberg, 1957 yılında yayımladığı "Mass Culture" isimli kitabında postmodernizmi 'kitle kültürü' olarak tanımlamıştır. Rosenberg kapitalizmin yayılmacı dürtüsüyle dünyanın farklı coğrafyalarında görülen bir kitlesel kültürden bahsetmekte ve bu kültürün ürünü olarak da insanı görmektedir. Bu postmodern insanı "*her tarafı metalar ile sarılmış, ortak tüketim ve statü normları benimsemek durumunda kalmış, amorf kitlenin parçası*" (Şaylan, 2009: 38) olarak betimlemiştir.

Postmodernizmin başlangıç tarihi hususunda, çoğu düşünür ya da yazarın hem fikir olduğunu söyleyebiliriz. Yukarıda da belirtildiği üzere terim her ne kadar çok daha önceki tarihlerde kullanılsa da, bugün bildiğimiz ve kullandığımız haline 1960'lı yıllardan sonra kavuşmuştur. 1930'lu yıllarda ortaya çıkan postmodernite postmodernizm için bir geçiş evresi olarak değerlendirilebilir.

Dilek Doltaş, postmodernizmin başlangıç tarihi olarak 1960'ların sonunu, Abel Jeannire da benzer bir şekilde 1968 yılını işaret eder. Doltaş bu düşüncesini merkezinde insan olan düşünceden merkezlessiz düşünceye geçişin bu tarihlerde oluştuğu savına dayandırmaktadır. Abel Jeannire da 1968 yılında postmodernizmin kültürel anlamda hayatımızın bir parçası olmaya başladığını, anarşinin hiyerarşiye, bireyselliğin kolektifliğe karşı ivme kazanıp bir tercih sebebi olduğunu belirtir (Aktaran: Emre, 2004: 45). İsmet Emre "Postmodernizm ve Edebiyat" adlı kitabında bu süreci şöyle açıklar:

"Batı dünyasının değer yargıları I.Dünya Savaşı'nda sarsıntıya uğramış ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra da büsbütün dağılmıştır. 1960'lardan itibaren bütün dünyada sol hareketler de sarsılmaya ve irtifa kaybetmeye başlayınca postmodern hareket kendisini iyiden iyiye modernizm karşısında ciddi bir alternatif olarak gösterme fırsatını bulmuştur." (Emre, 2004: 45)

Gencay Şaylan'a göre, postmodern söylem 1980'lerden sonra yükselişe geçmiştir. Buna sebep olarak 1960 ve 1970'li yıllarda yükselişe geçen antikapitalist ve devrimci dalganın yenilgisini gösterir. Bu yükselişte 1968 başkaldırısı, hippilik, Üçüncü Dünya'nın isyanı önemli rol oynar. Guevara, Ho Chi Minh, Amilcar Cabral gibi dönemin önemli şahsiyetleri milyonları peşine takmıştır. Doğu Avrupa'da görülen sosyalizm bunalımı, Çin'deki kültür devrimi ve Sovyet ülkelerinin çıkmazı belirtilen yenilgiyi pekiştirmiştir. Bu yenilgiyle eş zamanlı olarak kapitalizmin karşı saldırısı başlamıştır (Şaylan, 2009: 13). Kapitalizmin kültürel formu olarak postmodernizmin bu ortamda egemen konuma gelmesi çok da şaşırtıcı bir durum değildir.

Mustafa Aydın, postmoderniteyi modernite sonrasını işaret eden bir dönem olarak belirttikten sonra, postmodernizmin gelişimini tamamlamış olan Amerika ve Avrupa ülkelerinin, modernizmin ise gelişimini henüz tamamlamamış ya da gelişmekte geri kalmış ülkelerin sorunu olduğunu eklemiştir (Aydın, 2008: 37). Yani, postmodernizmin olabilmesi için öncelikle modernite evresinin tamamlanması gerektiğini savunmuştur. İdeolojik bir form olan postmodernizm bazı toplumlarda yer edinmemiştir. Çünkü modernizm bu ülkeleri henüz tam anlamıyla terk etmemiştir.

19. yüzyıl pek çok düşünür tarafından ‘dönüşüm çağı’ olarak nitelendirilir. Kapitalizm 16. yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkar ve diğer dünya ülkelerini etkisi altına alır. 19. yüzyılda sanayi devrimiyle birlikte sanayileşme ve kentleşmenin belirlediği yeni bir aşamaya geçilmiştir. Sanayileşme ve kentleşme ağırlıklı olarak kapitalizmin merkez ülkeleri olarak gösterilen Batı Avrupa Ülkeleri ve Kuzey Amerika’da geçerlidir. Bu dönemde hayatını sadece emeğini kiralayarak devam ettirebilen işçi sınıfı ortaya çıkmıştır. Yukarıda sözü edilen merkez ülkelerdeki bu değişim, bütün dünyayı ve insanoğlunun düşünce yapısını derinden etkisi altına almıştır. Bilim ve sanat alanında o zamana kadar eşi benzeri görülmemiş gelişmeler kaydedilmiştir (Şaylan, 2009: 19-20).

20. yüzyılda da 19. yüzyıl gibi insanlığın başını döndürecek pek çok değişim yaşanmıştır. Bu değişim tarihin seyrini etkileyecek bir güç olmuştur. Sosyalizmin ortaya çıkışı, 1917 Ekim Devrimi, Dünya savaşları, sömürge ve kolonilerin bağımsızlık mücadeleleri ve ulus devlet olma süreçleri, bilim ve teknolojideki olağanüstü gelişmeler, nükleer olaylar, vb. 1991 yılında sosyalist sistemin çökmesi ve kapitalizmin tekrar hâkimiyeti ele geçirmesi, bu dönüşümler hakkında bizlere fikir vermektedir. 1917–1991 yılları arasındaki süreç, sosyalizmin pek çok alanda “*kapitalizme meydan okuduğu*” (Şaylan, 2009: 20-21) dönem olarak nitelenebilir. 1991 yılının sonlarında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği resmen dağılmış ve bu topluluktaki ülkelerin bir kısmı bağımsızlıklarını ilan etmiştir.

19. yüzyılda K. Marx ve F. Nietzsche; 20. yüzyılda ise S. Freud ile L. Wittgenstein Batı Rasyonalizmini sorgulamışlardır. Bu durum modernizmin eleştirisini de beraberinde getirmektedir. Hayatın her alanındaki dominant ve yaygın görüngünün (ilerleme, gelişme, salt hakikat, aydınlanma, akıl, ahlak vb.) kuramsallaştırılmasına son verilmiştir:

“Felsefi düşüncenin dünya sorunları karşısındaki önemini vurgulama, varlık, gerçeklik ve bilgi değerlerinin yeniden sorgulanışı, insansal fenomenlerin yeni bir zorunluluk olarak baştan değerlendirilmesi bakımından öncelik kazanmaktaydı.” (Bozkurt, 2004: 439)

Bu bağlamda Nejat Bozkurt postmodernizmin felsefeye dönüşü simgelediğini öne sürmektedir (Bozkurt, 2004: 439). Postmodernizmin hemen herkes tarafından kabul edilen belirgin ve ortak çizgisi Aydınlanma felsefesinin bilgi sistemini tamamen reddedişidir. Aydınlanma felsefesinde bilgi anlayışı genel olarak akılcılık, ahlak ve iyimserliğe dayanır. Aydınlanmanın açılımı sayılan modernizm eleştirilirken Hiroşima ve Auschwitz’e gönderme yapılarak, akılcılığın insanlığı getirdiği nokta eleştirel anlamda gözler önüne serilir (Şaylan, 2009: 41). Bu bağlamda insanlığın ilerlemesi ve yüzbinlerce kişinin ölümü tezat bir görüntü oluşturmaktadır.

Görüldüğü üzere postmodernizm teriminin ilk kez kim tarafından kullanıldığı tam olarak bilinmemektedir. Fakat bilinen bir şey var ki, o da postmodernizmin modernizmle iç içe oluşudur. Bilindiği üzere modern, tarihsel olarak, kendisinden hemen önce gelenle hep bir savaş içinde olmuştur. Bu ifadeden de anlaşılacağı gibi modern her zaman *post* bir kavramdır. Modernin sonunda kendisiyle yaptığı savaş neticesinde post-modern haline gelmesi düşünülebilir. Modern sözcüğünün Latince kökenine bakacak olursak eğer, sözcüğün tam şimdi anlamına gelen *modo* kelimesinden türediği görülür. Bu durumda postmodern kelimesinin sözcük anlamı *“tam şimdiden sonra gelen”*dir (Appignanesi vd. , 1998: 19). Tarih boyunca içeriği değişmiş olsa bile, modern kelimesi , *“eskiden yeniye geçişi ve dönemlerin*

kendileriyle Antik Çağ arasında bir ilişki kurma bilincini dile getirmiştir.”
(Yamaner, 2007: 12)

Peki, nedir öyleyse postmodernizm? Çoğu bilim adamı bu konuda ilk olarak kelimenin muğlaklığına ve tanımlanmasının zorluğuna vurgu yaptıktan sonra, tanımını yapmaya çalışmıştır. Mike Featherstone, “Postmodernizm ve Tüketim Kültürü” adlı kitabında, postmodernizmi herhangi bir şekilde kullanmanın, oldukça sığ ve anlamsız bir hevese süreklilik kazandırmayla suçlanma riski taşıdığını belirtir. Bu konudaki en önemli sorunlardan ikisini, terimin moda olması ve tanımlanma zorluğu olarak sıralamaktadır (Featherstone, 2005: 18). Modern Yerleşik Düşünceler Sözlüğünce de onaylandığı gibi, “*Bu sözcüğün hiçbir anlamı yoktur. Olabildiğince sık kullanın.*” (Aktaran: Featherstone, 2005: 18) Aynı şekilde Ahmet Koçakoğlu “Yerli Bir Postmodern: İhsan Oktay Anar” adlı kitabında postmodernizm terimini “*ne menem bir şey olduğu hâlâ netleşmemiş efsunlu bir sözcük*” (Koçakoğlu, 2010: 15) olarak betimledikten sonra, “*aslında postmodernizmin gerçek ile masalın, yeniyile eskinin, bilim ile büyüünün harmanlandığı bir belirsizlik hali*” (Koçakoğlu, 2010: 15) olduğunu vurgular. Koçakoğlu ayrıca, bilinenlerin yeniden sorgulandığı, modern bilimin inandırıcılığını yavaş yavaş kaybettiği, insanların inanılmaz karşı duyduğu arzuların tırmandığı bir süreçte bu kavramın zihnimizi uzunca bir süre daha kurcalayacağına vurgu yapmaktadır (Koçakoğlu, 2010: 15). Mehmet Küçük, “Modernite Versus Postmodernite” adlı eserinin bir bölümünde postmodernizmi entelektüellerin tehlikeli bir oyuncuğu olarak görüp, ona “*eski köye yeni imam*” (Küçük, 2000: 55) benzetmesini uygun görmüştür. Sezgin Kızılcelik, “Postmodernizm Dedikleri” isimli kitabında postmodernizmi Aydınlanma hareketine ve onun şekil verdiği modernlik projesine bir başkaldırı olarak niteleyip, modernizm ve postmodernizmi kıyaslıyor. Modernliğin; doğrusal gelişmeye, endüstriyalizme, kapitalizme, demokrasiye, laikliğe, teknolojiye, pozitivizme, akılcılaşıma ve öznelleşmeye vurgu yaparken, postmodernizmin; belirsizlik, parçalılık, çoğulculuk, heterojenlik, dine geri dönüş, yerellik ve anlatısal bilgi gibi unsurlara önem verdiğini belirtir (Kızılcelik, 1996: 32).

Koçakoğlu, 19. yüzyıldan itibaren bilimin çözüm kaynağı olmasına rağmen, bu rolünün günümüzde çözümsüzlük, belirsizlik ve karmaşa gibi benzer durumların merkezi haline geldiğini belirtir. Ayrıca Koçakoğlu, yazının devamında çağımızda özellikle teknolojik alanda yaşanan akıl ötesi gelişmelerin, insanlığın mutlaklığın verdiği rahatlatıcı hislerden, belirsizliğin tedirgin eden korkusunu yaşamaya başladığına değinir. Sonuç olarak postmodernizmi göreceli bir keşmekeşin yaşandığı, olayların neden-sonuç ilişkisiyle açıklanamadığı, zaman kavramının görece bir hal aldığı, silik insanların baskınlaştığı, yukarıda da değinilen belirsizlik, karmaşa, tereddüt ve çözümsüzlük gibi durumların hâkim olduğu bir dönem olarak adlandırmaktadır (Koçakoğlu, 2010: 21).

İsmet Emre, modern öncesi, modern ve postmodern düşüneyi birbirinden ayırırken, dinin bunda yol gösterici olacağını belirtmektedir. Modern öncesi dönemde Hıristiyanlık ve onun mutlak olarak kabul edilen öğretileri kıstas kabul edilmekteydi. Modern dönem ise insanın kendi değerlerinin ön planda tutulduğu bir zaman dilimidir. Postmodern dönem ise, bu iki görüşün (Hıristiyanlık ve insan öğretileri) mutlak olmaktan çıkıp belirli bir esneklik dâhilinde ele alındığı bir süreçtir (Emre, 2004: VII). Bu görüşe her türlü görüşe ılımlı yaklaşan postmodernizmin arabulucu bir rol üstlendiğini ilave etmek yanlış olmayacaktır.

Ihab Hassan, postmodernizmi modernizmden ayırmada 11 ayırıcı nokta tespit etmiştir. Bunlar iki anlamlılık, anlam muğlâklığı, yer değiştirme gibi alt başlıkları olan belirsizlik, parçalanma, merkezsizlik/ otoritesizlik, derinsizlik/ yüzeysellik, sunulamazlık, gülünç taklit, parodi ve öykünme (pastiş) gibi türlerin değişime uğradıkları replikasyonlar yani melezleştirme, ironi, performans/ katılım, kurmacılık, her yerde olma/ bulunma durumudur (Hassan, 1992: 196-207). Postmodern romanların çoğunda yukarıda adı geçen özellikleri tespit etmek mümkündür.

Aydınlanma dönemi, kendi düşünce formunu ortaya koyarken, Orta Çağ'ın baskıcı düşüncesine karşı çıkıp, merkezinde birey olan bir anlayışı benimsemiştir. Bu düşünce de beraberinde Orta Çağ düşüncesi ile Aydınlanma düşüncesi arasında bir çatışma doğurmuştur. Postmodern düşüncede ise her iki merkezi düşünce yapısı -

Hıristiyanlık ve insan bağlamında- reddedilmiş ve merkezsizlik de denilen kavramın temelleri bu şekilde atılmıştır. Her iki düşüncenin de duruma ve insana göre değişkenlik kazanabileceği benimsenmiştir (Emre, 2004: VII).

Postmodernizmin çıkış noktası olarak adından da anlaşılacağı üzere modernizmi gösterebiliriz. Avrupa’da modernlik anlayışı, içinde bulunulan zamanla Antik çağ arasında bir bağlantı kurulduğunda geçerlilik kazanan bir olgudur. Antik çağ tarih boyunca defalarca gündeme gelen bir model olarak ele alınmıştır (Yamaner, 2007: 12). Kimileri modernizmin başlangıcı olarak Rönesans’ı, kimileri ise Aydınlanma çağını kabul ederler. Postmodernizm, Aydınlanma hareketi ve bu hareketin şekillendirdiği modernlik projesine karşı çıkış ve başkaldırı hareketidir. Aydınlanma insan aklının dini ya da sosyal otorite temelli görüşlere tercih edildiği bir kültür ve düşünme hareketidir. Tarih boyunca akılcılık pek çok dönemde karşımıza çıkmaktadır fakat bir felsefe ekolü olarak Fransa’da 17. yüzyılda, Almanya’da ise 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu felsefi görüşte metafiziğe kesinlikle yer yoktur (Aytaç, 2011: 127). 17. yüzyılda ortaya çıkıp 18. yüzyılda zirve yapan Aydınlanma ile birlikte modernite başlar. 20. yüzyıl ise modernite ve postmodernitenin beraber yol aldığı bir çağdır. Modernizm ortaya çıkarken, üzerinde durduğu en önemli nokta Ortaçağ’ın beraberinde getirdiği sorunları çözüme kavuşturmak ve insana çeşitli amaçlar yükleyerek onu yüceltmektir. Akla dayanan modernite kusursuz bir dünya hayal eder. Bu dünyada açlık, savaş, yoksulluk gibi kavramlar yoktu. Fakat bu ideal tam anlamıyla gerçekleşmemiştir. Thomas More’un “Ütopya”sı, Tommassa Campenella’nın “Güneş Ülkesi” gibi modernitenin ideal edindiği unsurlar bağlamında ütopya olarak tarih sahnesinde yerini almıştır. Çünkü modernite olarak adlandırılan dönem, beklenin aksine pek çok sorunu da beraberinde getirdi. Savaşlar çıktı. Açlık, yokluk ve yoksulluk arttı. Sınıflar arası çizgiler keskinleşti. Emperyalizm, kapitalizmin ona yüklediği misyonla bütün dünyaya bulaştı (Payza, 2011: 16). İnsanlık bütün bunlara bir son verecek yeni bir güce gereksinim duydu. Acaba postmodernite buna cevap verebilecek miydi?

Sıkça sorgulanan Post- öneki adeta modernizmi işaret ettiği hususları gerçekleştirememekle itham etmektedir. Onu artık modern olarak kabul etmek, pek de mümkün görünmüyor. Öyleyse tam olarak hangi anlamlarda post?

“—*Modernizmin bir sonucu olması anlamında mı?*
 —*Modernizmin bir devamı olması anlamında mı?*
 —*Modernizmden sonra doğmuş olması anlamında mı?*
 —*Modernizmin gelişmiş hali olması anlamında mı?*
 —*Modernizmin bir inkârı olması anlamında mı?*
 —*Modernizmin bir reddi olması anlamında mı?*”

(Appignanesi vd. , 1998: 4)

Postmodernizm terimi yukarıdakilerin hepsinin ya da bir kısmının karışımı olarak birçok yerde ele alınmıştır. Bu zamana kadar yapılmış olan postmodern/postmodernizm tanımlamalarından bir kaçına göz atmak gerekirse:

Lyotard’a göre postmodernizm, modernizm sonrası bir döneme işaret eder. Ancak kronolojik bir sıralaması olmadığından dolayı modern sonrası olma niteliği şüpheli görülmektedir:

“*Postmodernizm; belli bir tarihsel dönem ya da modernizm sonrası bir süreci oluşturmamaktadır. Postmodernizm modern toplumun radikal bir eleştirisi olarak tanımlandığında bile modernizm sonrası değildir. Çünkü kendisinin kronolojik bir geçmişi yoktur. [...] Postmodernizm, modernizm içinde yer alan, belli dönemlerde ‘yeniden ortaya çıkan’ eleştirel bir söylem tarzıdır.*” (Yamaner, 2007: 11-12)

İsmet Emre postmodernizmi yabancılaşma kavramı çerçevesinde dile getirir:

“*Postmodernizm; modernitenin pratiklerinin modern teorisinin düşlediği bir zeminden çıkarak kendine yabancılaştığı, kendini dönüştürüp yeni bir dönemi başlattığı sürece verilen addır.*” (Emre, 2004: 34)

Stuart Sim postmodernizmi birkaç yüzyıldır Batı kültürünün dominant düşünce yapısına karşı şüpheyle yaklaşan bir hareket olarak betimler:

“Postmodernizm, son birkaç yüzyıl boyunca Batı düşüncesinin ve toplumsal yaşamının üzerine kurulduğu pek çok ilke ve varsayıma karşı şüpheli bir tutumu benimseyen, geniş kapsamlı kültürel bir harekettir.” (Sim, 2006: 361-362)

Ahmet Koçakoğlu postmodernizmi tanımlarken, İsmet Emre'nin de üzerinde durduğu şüpheli tutuma ek olarak, çoğulculuk, kurgusalılık ve merkezsizlik gibi kavramların da üzerinde durur:

“Postmodernizm 20. yüzyıldaki bilimsel, teknolojik ve sosyal gelişmeler (I. ve II. Dünya Savaşı başta olmak üzere) sonucunda insanoğlunun bilime olan mutlak inancının sarsılmasıyla birlikte ortaya çıkan kuşku ve güvensizlik haline paralel olarak, yerleşik bütün yargıların güvenilirliğini kaybettiği, yüce ve evrensel olan her şeyin kuşkuyla karşılanıp reddedildiği modernizmin her alandaki seçkinci/yıkıcı tutumuna karşı çoğulculuğu (pluralism) temel ilke olarak gören, doğruluğun tekliğini reddederek kişiye göre gerçekliği savunan, kurgusalılığı/sanallığı benimseyip anlamın anlamsızlaştığına inanan, merkezsiz bir dünya görüşünün tasavvur edildiği bir düşünce yapısı olarak karşımıza çıkmaktadır.” (Koçakoğlu, 2011: 23-24)

İsmet Emre postmodernizmi sanat bağlamında tanımlarken ontolojik kuşkunun sanat eserlerine parodi, öykünme (pastiş)⁵, yineleme, büyülü gerçeklik gibi yöntemlerle uygulandığını belirtir:

“Postmodernizm, ontolojik kuşkunun insan yaşamındaki yerini sanat yapıtlarında canlı bir biçimde, parodi, pastiş, yineleme, büyülü gerçekçilik (magical realism) gibi yöntemlerle sergileyen bir sanat akımıdır. Ayrıca ontolojik kuşkuyu çalışmalarına temel alan sosyal ve insan bilimleri için postmodernizm bir kültür olgusudur.” (Emre, 2004: 3)

İsmet Emre postmodernizmi modernizmden farklı bir algılama biçimi olarak da ele alır:

“Kimilerinin ileri sürdüğü gibi postmodernizm, modernizmin kendisinden küçük farklarla ayrıldığı bir parçası ya da devamı

⁵ Öykünme (pastiş) hakkında tezin Postmodern Romanın Başat Özellikleri isimli bölümünün alt başlıklarından biri olan Metinlerarasılık kısmında detaylı bilgi verilecektir.

olmadığı gibi, aslında üzerinde bütünüyle uzlaşılmasa bile kendine ait bir yöntemi bulunan ve modernizmden tamamen farklı yeni bir algılama biçimidir.” (Emre, 2004: 16)

Şaylan postmodernizmi kapitalizmin kültürel formu olarak gösterir:

“Birçok çağdaş düşünür ya da aydına göre sözcük, esas olarak kapitalizmin yeni bir aşamasına özgü nitelikleri ifade anlamında kullanılmaktadır. Kapitalizmin sözü edilen bu yeni aşamasında emeğin üretime katılımı, pay alması ve örgütlenmesi esnekleşmiştir. Geçici sözleşmelerin, göç olgusunun ve taşeronlaşmanın giderek etkinlik kazanması, finansman işlem ya da sürecinin özgürleşip, bağımsızlaşması kapitalizmin yeni aşamasını belirlemiştir. Postmodernizm de kapitalizmin bu yeni aşamasında ortaya çıkan kültürel form ya da biçimleri ifade eden bir sözcük olarak anlamlandırılmaktadır.” (Şaylan, 2009: 11)

Beyazıt Kahraman ise postmodernizme karşı olumsuz bir tavır sergiler ve onu özgünlük yerine seçmecilik ve araklamacılıkla itham eder:

“Düzene karşı düzenin yıkılmasını, ulus ve devlete karşı kimlikçi politikaları, ulusal kimliğin ve kültürün söylemine karşı yerel söylemleri, bilim ve teknolojiyi kullanarak ilerleme söylemine karşı ilerlemeye kuşkuyla bakmayı ve teknoloji karşıtlığını, bilgide uzmanlaşma yerine sadece gereken durumlarda bilgiyi, kitle kültürü yerine kültürün kitlesel olmamasını, işçi sınıfı ve sınıf mücadelesi yerine yüzeyselliği, sanatta bütünlük yerine melezliği, özgünlük yerine seçmeciliği, araklamayı birleşmiş kimlik yerine çatışmacı kimlikleri, tek cinsiyet yerine çift cinsiyetliliği ve pornografiyi, determinizm yerine indeterminizmi, kitap ve kütüphane yerine kitle iletişim organlarını, makine yerine bilgiyi, nesne (object) yerine özne (subject), gerçeklik yerine hayali(imaj), maddi olan yerine manevi olanı, çekicilik yerine iticiliği, kural yerine anarşiyi, mekan yerine mekansızlığı, ev yerine anakenti (metropol) ileri sürüyor ve kullanıyordu. Tutarlılık kaygısı gütmüyordu: eklektikti.” (Kahraman, 2011: 12)

Terry Eagleton postmodernizmi modernizmin açılımı da sayılan Aydınlanma felsefesinin ve onun kavrayışlarının reddedilişi olarak görür:

“Postmodernlik klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da Kurtuluş fikrinden,

bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar⁶ ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır.” (Eagleton, 2011: 9)

Nejat Bozkurt postmodernizmin son birkaç yüzyıldır toplumu etkisi altına alan Batı düşüncesine karşı eleştirel bir tutum benimsediğini ileri sürer:

“Postmodernizm, son birkaç yüzyılın sosyal yaşamı ile Batı düşüncesine bağlanmış bulunan kabul ve ilkelerin pek çoğuna yöneltile eleştirel bir tutumun benimsediği geniş yayılım alanı olan bir kültürel akımdır.” (Bozkurt, 2004: 444)

Yıldız Ecevit postmodernizmi dünya insanlığını teknolojinin imkânlarından da istifade ederek bir tüketici kitlesine dönüştürdüğü tarihsel bir kesit olarak ele alır:

“Akıl almaz teknolojik olanakların yarattığı bilişim ortamında yaşanan gezegensel bir kültür kargaşasının, kültürel/ ulusal sınırların birbiri içinde eridiği bir dönemin adıdır postmodern; geç kapitalizmin/emperyalizmin ulusal sınırları aşarak, dünya genelinde uluslar üstü monopoller aracılığıyla, tüm dünya insanlığını yalnızca bir tüketici kitlesine dönüştürdüğü, tinselliğin maddeselliğe indirgenmek istendiği bir tarihsel kesittir.” (Ecevit, 2001: 58)

Toynbee, 1939’da I. Dünya savaşı öncesi ve sonrasındaki dönemi iki ayrı yapı olarak görüyor ve savaş öncesini modern, sonrasını da postmodern dönem olarak betimliyor ve modernizmin bu savaş neticesinde sona erdiğini belirtiyor (Payza, 2011: 15).

Postmodernizmin tanımlarına bakılacak olursa eğer, en dikkat çeken husus postmodernizmin; modernizme ve Aydınlamaya karşı takındığı kuşkucu tavidir.

⁶ Jean-François Lyotard kendilerini otorite olarak gören ve “ evrensel açıklamalar” yaptığını iddia eden anlatılar için “Büyük Anlatı (Grand Narrative) terimini kullanmıştır. Buna en büyük örnek olarak da, “insanlık tarihi”ni ve “toplumsal davranışı” kendine özgü “diyalektik materyalizm” ile ele alan “Marksizm”i göstermiştir. Postmodern bir dünya üzerinde yaşadığımız için, bu tarz anlatıların artık otorite olarak kabul edilemeyeceğini ve bunların yerine “küçük anlatıları (Little Narrative) kullanmamız gerektiğini belirtiyor (Bkz. Sim, 2006: 230,316).

Genel olarak değerlendirecek olursak, postmodernizm, 20. yüzyılın başlarında modernizmin etkisini yavaş yavaş yitirmesiyle ortaya çıkan postmodernite döneminin geçiş evresini oluşturmasıyla, II. Dünya Savaşı'ndan sonra özellikle de alanda uzman hemen herkesin ortak kanısınca da olduğu gibi 1960'lı yıllardan sonra ortaya çıkmış bir düşünce formu ve hareketidir.

Dünya Savaşları neticesinde insanoğlunda bir güven boşluğu meydana gelmiştir. Herkesin doğruluğunu sorgulanmadan kabul ettiği değer yargıları ve gerçekler şüpheli bir hal almıştır. Modernizmin her alanındaki seçkinci tutumu yerini doğruluğun tekliğinin kişiden kişiye değiştiği, merkezsiz bir düşünce yapısı olan çoğulculuğa bırakmıştır. Postmodernizm; modernizmin ve Aydınlanmanın temel yapı taşları olan düzen, ahlak, akıl ve ilerleme gibi kavramları bütünüyle reddetmiştir. Merkezi düşünce yerini merkezsizliğe, nesne yerini özneye, hiyerarşi yerini anarşiye, sanatta bütünlük yerini melezliğe, homojenlik yerini heterojenliğe, gerçeklik yerini hayale, kurgusallık ve seçkincilik ya da tutucu olma durumu yerini çok katmanlı bir yapıya bırakmıştır.

Post-endüstriyalizm ve post-empresyonizm gibi kavramlarla kendini gösteren postlu yapıların kullanımını postmodern ve onun türev sözcükleri olan postmodernizm, postmodernleşme ve postmodernite takip etmiştir. Beraberinde birçok anlam karmaşasına da yol açan bu kavramlar hayatın pek çok alanında kendine yer edinmiştir. Mimari, sinema, resim, tasarım, dans ve edebiyat, tarih ve felsefe gibi alanlar örnek olarak gösterilebilir.

Her ne kadar postmodernizm kavramı bugün kabul ettiğimiz formuna 1960'lı yılların sonunda kavuşmuş olsa da, terimin geçmişi 1870'li yıllara kadar uzanmaktadır. Bu dönemin sanat üslubunun empresyonizmin ötesine geçtiği ve artık postmodern olarak adlandırılmasının gerekliliği üzerinde durulmaktadır. 1920'li yıllarda postmodernizm kavramı savaş karşıtı kültürü tanımlamak için kullanılmıştır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra savaşın yoğun tahribatı altında ezilen insanlık, modernizmin bir açılımı olarak kabul edilen Aydınlanma Felsefesi'nin

temel doktrinleri olan akıl, ilerleme ve ahlak anlayışını, Auschwitz ve Hiroşima'ya gönderme yaparak, eleştirel bir boyuta taşır.

Modernizm karşıtı bir hareket olan postmodernizmi ve onun öğretilerini tam olarak özümseyebilmek için, kavramın post- öneki atılmış haline bakmak yerinde olacaktır. Latince modernus ya da modo sözcüğünden gelen modern, Hıristiyanlık öncesi ve sonrası dönemleri birbirinden ayırmak için kullanılmıştır. Daha sonraları ise bu anlayış yerini yeniyi eskiden ayırmaya bırakmıştır. Modern sözcüğü eskiden yeniye geçişi betimlerken, dönemin insanların kendilerini Antik çağ ile kıyaslamalarına imkân vermiştir.

Modernizmin çıkış noktası olarak Aydınlanma dönemi gösterilmiştir. Aydınlanma dönemi, Orta Çağ'ın baskıcı düşüncesine karşı çıkan merkezinde birey olan bir anlayışa sahiptir. Bu yüzden Orta Çağ ve Aydınlanma düşüncesi arasında bir gerginlik söz konusudur. Postmodern düşünce ise; her iki düşüncenin mutlaklığı reddedilmiştir. Her iki düşüncenin de duruma ve insana göre değişkenlik kazanabileceği benimsenmiştir. Fransa'da 17. , Almanya'da ise 18. yüzyılda ortaya çıkan Aydınlanma, insan aklının dini ya da sosyal otorite temelli görüşlere tercih edildiği bir kültür ve düşünce hareketidir. Metafiziğe kesinlikle yer vermeyen Aydınlanma Felsefesi, modernite döneminin başlangıcında önemli bir konuma sahiptir. Modernizm, Ortaçağ'ın düşünce yapısını değiştirmek ve beraberinde getirdiği sorunları çözmeye kavuşturmak gibi misyonlarla ortaya çıkar. Bu düşüncüyü gerçekleştirmek için dayandığı temel nokta ise akıldır. Akla dayanan kusursuz bir dünya hayalinde; açlık, yokluk ve savaş gibi olumsuz kavramlara kesinlikle yer yoktur. Fakat bu proje ütopyik olmaktan öteye geçmez. Çünkü modernite döneminde birçok savaş çıkar. Bu savaşlar neticesinde açlık ve yoksulluk belirir, sınıflar arası çizgiler kesinleşir. Emperyalizm bir virüs gibi bütün dünyaya bulaşır. İnsanlık yaşanan bütün bu olumsuzluklara son verecek bir güce gereksinim duyar. Acaba postmodernizm bu güce sahip midir? Bu sorunun cevabını ancak gelecek bir zamanda görmek mümkün olacaktır. Fakat yaşadığımız zamanın bu soruya cevap vermek için yeterli donanımına sahip olmadığı, düşüncenin istikrarlı bir yapıya henüz kavuşmadığı ve bir emekleme dönemi geçirdiği söylenebilir.

1.1. Postmodernizm ve Sanat Dallarına Yansıması

Postmodernizmin ilk kullanımının 1930'lu yıllara kadar uzanmasına rağmen, terimin hayatın birçok alanında ivme kazanması Leslie Fiedler ve Ihab Hassan gibi edebiyat eleştirmenleri sayesinde olmuştur. 1960'lı yıllarda yükselişe geçen postmodern söylem, 1970'li yıllarda önce mimarlık sonra dans, tiyatro, resim, sinema ve müzik gibi sanat dallarında da yaygınlık kazanmıştır. Postmodernizmin bütün bu sanat dallarına etkisi ve yayılımı aynı derecede olmamıştır. Modernizmin ideolojilerinin terk edilmesi, mimarlıkta ne kadar erken olmuşsa edebiyatta da o kadar zor olmuştur. Mimariyi görsel sanatlar takip etmiştir. 1970'li yıllardan itibaren modern sanatın yerini alan postmodern sanat örneklerini hızla sunmaya başlamıştır (Yamaner, 2007: 27). Artık günümüzde sanat, yaşam ile arasındaki mesafeyi daraltma yolunu seçmektedir. Bu yüzden modern sanatlar yavaş yavaş yerlerini postmodern sanatlara bırakmaktadır. Bu süreç uzamsal, görsel ve plastik sanatlarda çok daha hızlı bir ilerleme kaydetmektedir. Edebiyat gibi sanat dallarında ise tartışmalı bir süreç yaşanmaktadır (Yamaner, 2007: 42). Modernizmin seçkin sanatını, gündelik hayatın kültürüyle kaynaştırma hedefinde olan popüler ve Amerikan menşeli postmodernist estetik, mimarlıkta işlevsellikten süslemeye, resimde soyutlamadan figüre, edebiyatta yeni romandan öykülemeye gelerek, sanatla yaşamı kucaklamıştır (Yamaner, 2007: 42). Bu görüşe genel olarak katılmak mümkün olsa da, edebiyatta durum biraz farklıdır. Çünkü postmodern eserler okurlardan tarafından anlaşılma güçlüğü çeken yapıtlardır. Özellikle şiir konusunda bu durum oldukça aşikârdır. Şairler, kaotik dünyaya dikkat çekmek için sadece kendilerinin anlayacağı hiçbir düzene veya kalıba sığmayan dizeleriyle ve duygularının karşı tarafı (okuyucu) hiçe saydığı bencil dışavurumlarıyla halkı kucaklamayı esas alan düşünceyle tezat bir görüntü oluşturmaktadır.

Postmodern sanatçıların modern sanata karşı durdukları iki temel nokta vardır: Bunlardan ilki sanatın bir amacının olmasıdır. Modernistlere göre sanat mutlaka ileriye yani geleceğe bakmalı, geçmişte yaşandığı düşünülen sıkıntıları gidermeli ve geçmişten tamamen kopmalıdır. İkincisi ise modern sanatın seçkinciliğidir. Modern sanat elitist bir yaklaşımı benimser. Onun için kitlelerin beğenisi söz konusu olamaz. Postmodern sanatta ise popülist bir anlayış söz

konusudur. Kitlelerin beğenisi sanatın estetik değerini de belirlemektedir. Kitlelerin beğenileri değişken ve kalıcı olmayan bir süreç olduğu için, kitlesel yaşamın postmodern sanatta yansıtılması beraberinde kaçınılmaz olarak taklidi de getirecek ve sanatsal estetik açısından bir geçicilik ortaya çıkacaktır. Böylece postmodern sanatta toplumsal bir amaç olmayacak, eklektizm ve popülizm estetik ölçütlerin temeli olacaktır (Şaylan, 2009: 122). Şüphesiz bu durum eleştiri kavramının yok olmasına neden olacaktır.

Postmodernizm ve modernizmin sanat açılımında öne çıkan noktalardan bir tanesi de zaman algılayışıdır. Modern sanat eskinin yerine yeninin peşinde olduğu için bir tarihsel boyuta sahiptir. Postmodern sanatta ise tarihsellik yoktur. Eskinin yerine yeninin gelmesine postmodern anlayışta kesinlikle yer yoktur. Postmodern sanatta yerellik vardır, evrenselliğe kesinlikle karşı çıkar. Postmodern sanat estetiği için "*şu anda burada*" (Şaylan, 2009: 124) ölçütü esas alınmaktadır. Ayrıca postmodern yazarlar tarihe ve gerçekliğe bağlı kalmak, okuyucuyu düşündürmek ve mesaj vermek gibi dürtülere eserlerinde yer vermezler. Bunların yerine okuyucuda duyguların harekete geçmesini tercih ederler (Şaylan, 2009: 130). Böylece okuyucu sadece keyif alacak, olayları ya da kişileri sorgulamayacaktır. Özdeşleştirme diye bir durum asla mümkün olmayacaktır.

Postmodern sanatçılar arasında plastik sanatlarda Warhol, Kiefer, Bozelitz, Robert Rauschenberg gibi ressamaları, müzik alanında Cage, Holloway, Laruie Anderson gibi müzisyenleri gösterebiliriz (Şaylan, 2009: 129).

MTV müzik kanalını postmodern sanatı ve estetiği sembolize eden en belirgin örneklerden biri olarak gösterebiliriz. Bu kanalda gün içinde birçok şarkının video klipleri gösterilmektedir. Bu müzik görümsetmelerinde çalan müzik ve video arasında tematik olarak çoğunlukla bir bağ bulunmamaktadır. Yani müzik ve video birbiriyle örtüşmemektedir. Belirgin bir mesaj ya da anlam kaygısı da taşımayan bu klipler farklı anlari, imajları, renkleri hızlı bir biçimde izleyiciye iletmektedir. Bu iletiler o kadar hızlı ve yoğundur ki, izleyiciye bu durum üzerine düşünme ve yorum yapma şansını vermemektedir. Her ne kadar izleyici bu karmaşayı anlamlandıramasa

da, bu durum hoşuna gitmektedir. (Şaylan, 2009: 130). Bu yeni yaşamda insan sürekli olarak bir imaj bombardımanına maruz kalmakta ve sistem onun neleri beğeneceğini, yiyeceğini, giyeceğini, tüketeceğini, yapacağını, yapmayacağını, okuyacağını, izleyeceğini ve nerelere gideceğini belirlemektedir (Şaylan, 2009: 130-131). Uzaktan kumanda aletiyle kanaldan kanala imajdan imaja geçişler yapılmaktadır. Siyasi bir programı izlerken aniden kendini vahşi bir ormanda aslanlar arasında ya da bir futbol maçının ortasında bulabilirsin. Bu hızlı geçişler ile modernist düşüncenin bize sunduğu akıl yetisinden mahrum bırakılan pasif bir nesne konumuna itiliriz. Bu durumda sanatın tekrar, taklit ve yapıştırma gibi yöntemlerle belirlenen estetik çizgisinin öne çıkan özellikleri olarak şu unsurları gösterebiliriz:

1. Estetik ölçüt hususunda sanatçının kendi bilinci toplumunkine karşı belirleyici olmuştur.
2. Misyon ve anlatının yerine montaj tercih edilmektedir.
3. Gerçek kişilerce farklı algılanabilmekte ve yansıtma yerine belirsizlik ve kararsızlık temel alınmaktadır.
4. İnsani değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişilik belirleyici olmaktadır.
5. Elit sanat ile kitle sanatı ayırımı ortadan kalkar, taklit ve yapıştırma sanatsal yapının üretilmesinde önemli yer tutar (Şaylan, 2009: 130).

Postmodern anlayış günlük hayatta değişik sanat alanlarında farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Bunlara kısaca değinmekte yarar vardır.

1.1.1. Postmodern Edebiyat

1.1.1.1 Postmodern Roman

Roma Devleti'nde yaşayan insanlar ve kullandıkları dil için kullanılan roman kelimesi 12. yüzyıldan itibaren bugün algıladığımız anlamda edebi bir türe dönüşmeye başlamıştır. Latineden halkın konuşma dili olan Romancaya yapılan çevirilere 'roman' denilmiştir. Eski Fransızcada halk dilinde yazılmış olan metinlere 'romans' denilmiştir. 14. yüzyılda saray edebiyatını oluşturan serüven romanları, 15.

yüzyılda şövalye romanları ve 17. yüzyılda bugün bildiğimiz roman kavramı ortaya çıkmıştır (Çetin, 2008: 64-65).

Ortaçağda insan kaynaklı sanat anlayışına kesinlikle taviz verilmemekteydi. Bilim ve sanatın tüm dallarında, ilahi unsurlar beşeri unsurlara tercih edilmekteydi. Dinin, toplumun her alanında bir hegemonyası söz konusuydu. Aydınlanma döneminde ise bu dini anlayış yerini beşeri bir anlayışa bırakmıştır. Aklın ve bilimin unsurları ön planda tutulmuştur. Bir şeyin romana konu olabilmesi için beş duyu organıyla algılanabilmesi gerekmektedir. Fantastik unsurlara romanda kesinlikle yer verilmezdi. Zaman ve mekânlar gerçektir. Kısaca yaşadığımız dünyanın somut hali romanda betimlenmekteydi (Çetin, 2008: 67-69).

19. yüzyıl romanı çağda hâkim olan Aristocu gerçeklik anlayışının Newton fiziğiyle son halini aldığı başı sonu belli olan, zamandizinsel akış dâhilinde hiçbir kargaşaya yer vermeyen içeriğin estetize edilmiş halidir (Ecevit, 2001: 22-24). 18. ve 19. yüzyılda sanayi devrimi sonrasında insanoğlu yavaş yavaş maddenin gücü karşısında zayıflamaya başlasa da bu süreç 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren edebiyatta ortaya çıkan bazı yenilikler ile ivme kazanmıştır. Birçok bileşenden oluşan bu hareket postmodernizmin temelini oluşturmuştur.

20. yüzyılın başlarında James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka gibi yazarların önderliğinde yüzyılın modernist edebiyatının yansıtmacı yönü gerçeklik anlayışının somut düzlemden soyut düzleme taşınmasıyla büyük zarar görmüştür. Çünkü bu anlayışta somut/soyut ayrımı yoktur. Yaşanılan gerçekler somut görüşe ters bir biçimde imgeler aracılığıyla sunulur. Dış dünyayı olduğu gibi yansıtan mimesis- katharsis anlayışı da böylece başka bir biçime bürünmüştür. Bu yeni estetik anlayış dâhilinde zaman çizgisel (lineer) akmamaktadır. Geleneksel görüşün klişeleşmiş kronoloji anlayışı farklı bir düzlem oluşturmuş ve zaman parçalanmıştır (Ecevit, 2001: 29-30). Bu durumun ortaya çıkmasında fen bilimlerindeki gelişmeler önemli rol oynamıştır.

20. yüzyıla kadar bilim ve teknolojideki gelişmeler insan için yeni bir düzeni beraberinde getirmiştir. Bu yeni düzen dâhilinde önceleri üstün bir varlık olarak kahramanlaştırılan insan maddenin yönlendirdiği pasif bir nesne haline gelmeye başlamıştır. Dünya'nın gerçeği insanın gerçeğiyle pek de uyuşmamaktadır. İnsanoğlu o zamana kadar görmediği ve algılamakta sorunlar yaşadığı dünyayla alışmış olduğu mimetik anlayış doğrultusunda kendini özdeşleştirme çabası göstermiştir. Ecevit bu durumu şöyle betimliyor:

“[...] Yüz- yüzelli yıl önce yeryüzünün küçük tanrısı diye tanımlanan insan; doğaya da, çevresindeki nesnelere de yabancılaşıyordu. Tükettiği yiyecekleri ancak şık ambalajlar içinde marketlerde görebiliyor; kullandığı aygıtlarla ilişkisinde ise son derece yetersiz kalıyor; televizyonu/bilgisayarı/arabası bozulduğunda bir uzmanın yardımı olmaksızın, işin içinden çıkamıyordur artık. Kolektif üretimde ise, üretimin ancak uzmanlık dalının sınırları içindeki parçası konusunda bilgi sahibidir; yaşamsal/somut gerçeği, birbirinden kopuk parçalar olarak algılamaktadır. Üstelik Bu parçalı/ kopuk anlayış, evindeki yaşam alanının en nadide yerine kurulmuş olan elektronik medyanın, rantı odak alarak kurgulanmış yönlendiriciliğinde gerçekleşmektedir. Medyanın, insanla yaşanan gerçeklik arasına soktuğu bu tampon gerçeklik düzlemi, yüzyılın sonlarına doğru devleşir ve doğrudan gerçekliğin yerini alır. Jean Baudrillard'ın hipergerçek dediği olgudur bu.” (Ecevit, 2001: 35-36)

Ecevit bu durumu mimetik estetikten yabancılaştırma estetiğine dönüşüm olarak ifade eder (Ecevit, 1996: 37).

Geleneksel edebiyat anlayışındaki çizgisel (lineer) zaman akışında ‘dün-bugün-yarın’ sırasını izleyerek zamandizinsel olarak dış dünyayı ayrıntılı çevre tasvirleriyle bire bir yansıtan, bir rehber edasıyla okura yol gösteren anlatıcı/yazar kavramı yaygındı. Bu anlayışla okur kendini güvende hissetmekteydi. Bütün yetki yazarın kalemindeydi. Okur metne tam olarak hâkimdi (Ecevit, 1996: 37).

20. yüzyılda romancıların eserlerinde yarattıkları gerçek sanatsal düzlemde bir oyuna dönüşmektedir. Bu oyun metnin tamamında devam etmektedir. Okuyucu gerçek ve fantezi arasında sıkışır ve gelgitler yaşar. Okuyucunun Aristo'dan beri

güdümlendiği somut gerçeklik artık yoktur. Yazar da artık kendisine kılavuzluk yapmamaktadır. Okura tutacak bir feneri ya da aynası yoktur. Kitaptaki dünya dışarıdaki dünya ile hiç örtüşmemektedir. Okuyucu artık bütün ilgisini biçime yöneltmek zorundadır. Kendisiyle özdeşleştireceği bir karakter ya da arınacağı bir durum söz konusu değildir. Tamamen yabancılaşmış/yabancılaştırılmıştır (Ecevit, 1996: 20).

1920’li yıllarda kamera, radyo, gramfon plakları sayesinde toplumda homojenize edilmiş estetik beğeniler ve yargılar oluşmuştur. Bu yüzden modern edebiyat modern zamanın öznesinin parçalara ayrılmış iç dünyasını betimlemede metinsel araçlarla birçok biçimsel deneye başvurdu. Bunlardan en ünlüsü bir karakterin düşünce, duygu, fikir, hatıra, çağrışım ve yansımalarının zihindeki akışını aktaran bilinç akışı tekniğidir. Bu bağlamda modern metin çok yönlü bakış, kesik anlatım, parçalılık, melezleme, merkezsizlik ve yabancılaşma gibi tipik özelliklere sahiptir (Lucy, 2003: 43).

20. yüzyılın başından 1960’lara kadar geçen süre modern romanın başat konumda olduğu dönemdir. Bu zamana kadar roman sınırları somut dünyanın sınırlarıyla örtüşmekteydi. Bu tarihten itibaren ilk olarak çizgisel ilerleyen zaman kavramında değişiklikler meydana gelmiştir. Zaman artık nesnel değil öznel olarak algılanmaktadır. Olay örgüsünden ziyade estetik düzlemde biçimsel oynamalar başlamıştır. Artık iş, her şeyi yazardan bekleyen okura düşmektedir. Metinler onun için kafa karıştırıcıdır. Toplumsal bir mesaj kaygısıyla yazılan eserler artık yerini biçim yanı ağır basan soyut yapıtlara bırakmaktadır. Toplumsal yansıtma dolaylı aktarmalar ve orijinal imgeler aracılığıyla gerçekleştirilmiş, çoğu zaman satır aralarına serpiştirilmiştir.

1960’lı yıllardan itibaren ise çok daha karmaşık bir roman türü ortaya çıkmıştır. Her şey uyar yani “*anything goes*”⁷ mantığıyla hareket eden bu roman türü bütün karşıtlıkları aynı potada eritme gayesindedir. Yazınsal estetik bir salata kâsesi

⁷ Paul Feyerabend tarafından ortaya atılan postmodernizm çoğulluğunu ifade eden ve hoşlanılan bir şeyi yapmaya dair bir slogan. Türkçeye ‘herşey gider ya da uyar’ olarak çevrilebilmektedir.

görünümündedir. Farklı tatlardan ortak bir lezzete varış ya da Yıldız Ecevit'in deyimiyle “*karşıtlıkların çoğulluğunu bir kokteyl gibi*” (Ecevit, 1996: 18) okuruna sunmaktadır yazar.

1960'lı yıllardan itibaren önce New York sanat çevreleri sonraları ise Avrupa'da klasik romanın gerçeği birebir yansıtmayı amaçlayan anlayışı ve modern romanın bilinç akışı tekniğiyle bireylerin iç dünyasını ortaya koyan anlayışı terk eden postmodern roman anlayışı, Barry Lewis'e göre de Berlin Duvarı'nın yükselişi sırasında, yani 1960'ların başlarında gerçekleşmiştir. 1989 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılışı ve Soğuk Savaş Dönemi'nin bitişi kültürel alanda postmodernizmin başat unsur olmasını sağlamıştır. Amazon isimli dünyanın en büyük çevrimiçi kitap satan sitesinde adında postmodern ya da postmodernizm kelimelerinin olduğu yayınların yüzde doksan beşi 1989 tarihinden sonra yayımlanmıştır. Berlin Duvarı yıkıldıktan sonra parçaları tıpkı postmodernizm gibi dünyaya yayılmıştır (Lewis, 2006: 143). Bugün Berlin duvarından kalan parçaların bulunduğu her yerde mutlaka postmodernizm de vardır demek yanlış olmayacaktır.

Bu tarihe kadar Proust, Joyce ve Woolf gibi büyük modern yazarların toplumda kültürler arasında yüksek ve düşük gibi kategorilerle yaptıkları ayrımlara karşı çıkmıştır (Lewis, 2006: 144). Bu tarihten sonra postmodernizm yaygın olarak bütünleştirici bağlamda kullanılmaya başlanmıştır.

1.1.1.2 Postmodern Romanın Başat Özellikleri

Postmodernizmin edebiyata yansması en az felsefi, sosyolojik ve kültürel boyutu kadar kendi geleneklerinde de bir dizi değişimi beraberinde getirir. Bu değişimden en fazla payını alan tür ise şüphesiz romandır. İsmet Emre buna sebep olarak romanın diğer edebi türlere göre hayata daha çoğulcu açılardan bakmasını gösterir:

“ Şiir, öykü, hatıra, günlük vs. edebi türlerin yoğunlukla hayatın sadece tek ve belli kısımlarını, türe özgü doğalarının verdiği üslup imkânıyla konu edinmelerine karşın romanın hayatı bütünüyle

kuşatma ve kavramayı amaç edinen, üslup olarak da daha geniş davranabilen bir tür olmasıyla ilgilidir.” (Emre, 2004: 84)

Bu bağlamda özellikle Marcel Proust, Robert Musil, Franz Kafka ve James Joyce'dan sonraki metinlerle önceki metinler arasında roman türünde radikal değişimler görülmüştür. Bu değişimler o kadar derindir ki “Don Kişot”dan 20. yüzyıla kadar roman türünün geçirdiği değişiklikler, 20. yüzyıl başından 1970’li yıllara kadar ki süreçte yaşanan değişimlerden daha azdır. 1920-1970 arasındaki değişimde roman türünün öteki türleri de kapsayıp heterojen bir yapıya dönüşmesi bile değişim boyutunun büyüklüğünü gözler önüne sermesi açısından önemlidir. Önceleri ‘metin’ olarak görülen roman postmodern edebiyatta ‘anlatı’ adını almıştır. Bu değişim sadece isim boyutunda değil, dil ve üslup boyutunda da görülmüştür. İşte bu sebeple postmodern edebiyat kavramı postmodern romanla eşdeğer tutulmuştur (Emre, 2004: 84-87).

Postmodern metnin en önemli unsuru dildir. Postmodern metne postmodern özellik veren unsur olan dil, o zaman kadar metne anlam vermek için kullanılmıştır. Fakat postmodern metinde anlamın çok da önemli olmadığı düşünüldüğünde dilin taşıdığı önem daha da anlaşılır bir hal almaktadır. Modern düşünceye göre her yazarın eserlerinde kullandığı bir dili vardır. Bu dil o yazarla özdeş bir durum arz etmektedir. Postmodern söylemde ise her anlatı için yeni bir dil ve her anlatının içindeki anlatılar için sayısız dil kullanımı görmekteyiz (Emre, 2004: 109-110). Zaten postmodernizmde metin anlayışının yerini ‘anlatı’ anlayışı almıştır. Birçok farklı küçük anlatılar mozaikinden oluşan postmodern metinde okurların bu küçük anlatılardan farklı anlamlar çıkarması sonucunda ortaya sayısız küçük anlatı daha çıkar. Bu da metne eklettik bir yapı kazandırmaktadır.

Dile postmodernistlerce bu kadar önem verilmesinin altında yatan gerçek belki de, dilin modernizmin sistematik bir şekilde işleyen düzeninin dilbilgisinin ve alışılmış konvansiyonların bozularak anarşik bir düzene hizmet ederek modernizmi çürütme gayesi olabilir (Emre, 2004: 113).

Postmodernizmde Batı düşüncesinde son birkaç yüzyıldır egemen olan ‘birey’ ya da ‘özne’ kavramına yer yoktur. Aydınlanmayla beraber ayrıcalıklı rollere sahip olan birey ya da romandaki formuyla kahraman postmodern edebiyatta ve özellikle de romanda temel bir kimlik özüne sahip olmayan sürekli bir çözülme ve parçalanma halinde olan pasif bir hal almaktadır. Hümanizm bize akılla harekete geçen merkezi bir kimliğe sahip olan bireysel bir özneyi aşılmuştur. Bu bireysel özne sürekli bir savaş halinde olan girişimci bir öznedir. Mantıklı, güçlü ve denetleyici özne yapısalcılıkla birlikte sürekli saldırılara maruz kalmıştır. Claude Levi-Strauss bu bağlamda insanın ölümünü Roland Barthes ise 1968 yılında “Yazarın Ölümü” (The Death of the Author) adlı makalesinde yazarın ölümünü ilan etti. Ölen yazarın yerine ise sonsuz anlam çıkartma yetisi olan okuyucu konulmaktadır. Foucault daha da ileri giderek özne kavrayışını kum üzerine çizilen işaretler kadar kolay bir şekilde silinebilecek pasif bir benlik olarak görmektedir (Sim, 2006: 352). Erika Jong’un “Merhaba, Ben Erica Jong” (Hello, I’m Erica Jong, 1984) adlı eseri yazarın ölümü hakkında bir parodidir ve “RIP E.J.”⁸ yazılı bir mezar taşı betimlemesiyle sona ermektedir (Dempsey, 2006: 199-200).

Postmodern roman ortaya çıktığında toplumda kabul gören görüş, bu türün Amerikan kökenli olduğuydu. Fakat bu görüş doğru değildir. İnsanları böyle bir düşünceye sevk eden sebep postmodern yazarların çoğunun Amerikalı olmasıdır. Başlıca Amerikalı postmodern yazarlar: Paul Auster, John Barth, Don DeLillo, Kathy Acker, Thomas Pynchon, Walter Abish, Steve Katz, Kurt Vonnegut, Gilbert Sorrentino ve Donald Barthelme’dir. Ancak Amerika dışında dünyanın pek çok yerinde temsilcileri vardır ve hızla çoğalmaktadırlar. Bunlar arasında öne çıkan isimler şunlardır: Günter Grass ve Peter Handke (Almanya); Alain Robbe-Grillet, Georges Perec ve Monique Wittig (Fransa); Umberto Eco ve Italo Calvino (İtalya); Angela Carter ve Salman Rushdie (İngiltere); Stanislaw Lem (Polonya); Milan Kundera (Çek Cumhuriyeti); Mario Vargas Llosa (Peru); Gabriel Garcia Márquez (Kolombiya); J. M. Coetzee (Güney Afrika); Peter Carey (Avustralya) (Lewis, 2006: 144-145). Türk romanında da Oğuz Atay (Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar)’la

⁸ “RIP E.J.” kısaltmalı mezar taşının açılımı: Rest in peace Erica Jong (huzur içinde yat Erica Jong).

başlayan postmodernist hareket beraberinde öne çıkan pek çok yazar ortaya çıkarmıştır. Başlıca Türk postmodern romancılar: Bilge Karasu, İhsan Oktay Anar, Metin Kaçan, Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş ve Elif Şafak'tır.

Yukarıda adı geçen yazarların romanlarında öne çıkan özelliklerden bazıları: Zamanda düzensizlik ve zaman duygusunun aşılması ve aşınması, parçalanma, dağınık düzen, paranoya, kısır döngü ve geniş öykünme (pastiş) kullanımındır (Lewis, 2006: 145).

1.1.1.2.1 Zaman Örgüsü

İnsanların zaman algısı tarih boyunca sürekli bir değişim göstermiştir. Sanat ve özellikle de edebiyat da bu değişimden oldukça etkilenmiştir. Platon ve Aristo zamanı parçalanamaz bir olgu olarak görmekteydiler. Bu görüş uzun bir süre etkisini sürdürmüştür. Newton da zamanı ve uzayı ayrı düşünmesine rağmen parçalanamazlık anlayışını benimsemiştir. Zamana karşı alınan bu tutum 20. yüzyılda Einstein'ın görecelilik kuramı ile derinden sarsılmıştır. Einstein görecelilik kuramı ile zamanın ve uzayın bir arada düşünülmesi gerektiğini ispatlamıştır. Whitehead, Bergson ve Witgenstein o zamana kadar fizik çerçevesinde değerlendirilen zamanı metafizik bağlamda ele almaya başlamışlardır. Bergson'a göre zaman standart bir olgu değildir. Ona göre zamanı parçalara ayırarak 'saat' kavramını göstermek eşyanın tabiatına aykırıdır. Ayrıca zaman durağan bir şey değildir ve sürekli devamlılık göstermektedir. Bu yüzden 'ân' değil 'süre' önemlidir (Karaburğu, 2008: 363; Tekin, 2001: 107-108).

Geleneksel bağlamdaki masal ve destan türlerinde zaman ve mekân reel düzlemde ayrı birbirinden bağımsız unsurlardır. Bu durum geleneksel roman için geçerli değildir. Romanda zaman belirli bir sıra dâhilinde, iç-içe geçmiş olarak ya da değişik sıralarda yüzyıllarca kullanılagelmiştir. Klasik romandan postmodern romana geçiş aşamasında zaman algısında meydana gelen en önemli gelişme zamanın toplumun ortak yapısından birey merkezli bir anlayışa kaymasıdır (Karaburğu, 2008: 363). Bu anlayış beraberinde saat kavramını da ön plana çıkarır. Zaman parçalanarak algılanmaktadır (Tekin, 2001: 113).

Amerikalı postmodern romancı Thomas Pynchon'un "Mason ve Dixon" adlı romanında, apokrifal tarih ya da daha yalın bir ifadeyle uydurulmuş tarihsel olaylar bulunmaktadır. Tarih ve fantezi iç içe geçmiştir. Böylece içinden çıkılmaz bir durum ve tutarsız ortamlar meydana gelmektedir. Ishmael Reed'in Abraham Lincoln'e cep telefonu kullandırdığı "Kanada'ya Kaçış" (Flight to Canada) ve Tom isimli öğretmenin tarih ve fantezi harmonisi biçiminde kendi ailesi hakkındaki olayları aslı olmayan hikâyeciklerle süsleyerek Fransız Devrimi'ni anlattığı Graham Swift'in "Su Ülkesi" adlı romanları da bu kapsamda değerlendirilebilir (Lewis, 2006: 146-147).

Jale Parla'ya göre anlatı ve zaman birbirinden ayrı düşünülemez. Zaman ve anlatı birer kurgudur:

"Baştan başlarken, sondan başlayıp başa dönerken, ortadan başlayıp başa dönüşlerle sona yaklaşırken, sonu açık bırakırken, ileri geri atlayan iç monolog ya da bilinç akışıyla ilerlerken, istençdışı anımsanan büyümlü anlar belleğin saatinde biçimlenirken, yitik zamanda gömülü öykülerin peşinden koşarken, büyümlü bir dağda zamanı durdurmaya çalışır ya da Londra'nın göbeğindeki saat kulesinin çanlarına meydan okurken, mitik zamanın canlanışlarında insanlığın korkulu düş ve arzuları başkaldırırken, bilinçdışı sahneyi ele geçirip kişiyi suçtan cezaya, acıdan intikama, öfkeden teslimiyete savururken, anlatı zamandır." (Parla, 2001: 231-232)

Görüldüğü üzere zaman farklı yazınsal türlerde farklı şekillerde işlenmiştir. Destan ve masallarda blok halinde ele alınan zaman klasik romanda toplumsal algıyla, modern romanda bireysel algıyla, postmodern romanda ise dille ilişkilendirilir (Karaburğu, 2008: 363).

Postmodern roman hem geçmişi bozar hem de şimdinin etkisini azaltır. "Kairos" ve "Chronos"u saptırır ve çarpıtır. Belirli bir tutarlılıkta ilerleyen anlatının çizgisini bozar. "Kairos" ve "chronos" eski Yunan'a ait kelimelerdir. "Kairos" doğru ya da uygun zaman başka bir ifadeyle dizinsel zaman anlamına gelir. "Chronos" ise

olağan işleyen sıradan zaman anlamındadır. James Joyce'un "Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi" (A Portrait of the Artist as a Young Man, 1916) adlı modern romanında güçlü bir şekilde işlenmektedir. Realist romanda sıradan saat zamanı ya da chronosta uzmanlaşma bazı postmodern romanlarda alay konusu olmaktadır. Nicholson Baker'in "Balkon"u (The Mezzanine, 1989) buna iyi bir örnektir (Lewis, 2006: 147).

Neticede, insanlık tarihi boyunca zaman her alanda olduğu gibi edebiyatta da sıkça ele alınan bir konudur. Masal ve destanlarda blok halinde ele alınan zaman, klasik romanda toplumsal algıyla, modern romanda bireysel algıyla, postmodern romanda ise dille ilişkilendirilir. Einstein'ın görecelilik kuramı ile Platon ve Aristo'nun zamanın parçalanamayacağına dair öngörülleri yıkılmıştır. Postmodern romanlarda sıkça görülen tarihin saptırılması ya da tarih ve fantezinin birbirine geçmesi içinden çıkılmaz ve mantık dâhilinde açıklanamaz durumlar da ortaya çıkarabilmektedir.

1.1.1.2.2 Metinlerarasılık

16. yüzyıldan beri bir birey olarak insanın iç dünyasını, sorunlarını ve çevresini konu edinen edebiyat değişen gerçeklik anlayışına karşı yeni tutumlar benimsemiştir. Postmodern romanda bu tutum metinlerarasılıkla ortaya konulmaktadır. Önceleri bu tutum yaratıcılığın sonu gibi görülürken postmodern romanda bilinen bu metinler yeni bir yaratıcılık süreciyle tekrar işlenir. (Ecevit, 1996: 109-110) Bir yazar edebi bir metni ortaya çıkarırken okuma deneyimi sürecinde pek çok yazardan farklı şekillerde etkilenebilir. Pozitivist edebiyat kuramı yazarın hem aile ve çevresi hem de okuma sonucunda edindiklerini eserinde malzeme olarak kullanabileceğini savunmuştur. Daha sonra ortaya çıkan kuramlarda ise bu konu geri plana atılmıştır. Eserin kendisine bir eğilim meydana gelmiştir. Eserin kendisine yönelildiğinde, eserin başka eserlerle kurduğu bağ metinlerarasılık olarak adlandırılmıştır (Ecevit, 1996: 109-110).

Gürsel Aytaç'a göre metinlerarasılık kavramının edebi eserlerde kullanımı çok eskilere uzanmaktadır. Fakat modern ve postmodern edebiyatta belli başlı

tarzları daha ön plandadır. Bu tarzlar okuyucuya daha önceden okuduğu eserlere çağrışım yaptırarak eserle bir bağ oluşturma amacı taşıyan bir yöntemdir (Ecevit, 1996: 212).

Metinlerarasılık, postmodern edebiyatın çoğulculuk ve üst kurmaca anlayışını gerçekleştirmek için en çok başvurduğu yöntemlerin başındadır. Okuyucuya okuduğu metin ile kendi durumu arasındaki ayrımı hatırlatır. Böylece metin üst kurmaca niteliğine kavuşmaktadır (Çetişli, 2008: 164).

Kriesteva ve Barthes gibi eleştirmenlerin girişimleri neticesinde 1960'lı yıllarda tam da postmodernizm kavramının yaygınlaşmaya başladığı sıralarda metnin bağımsız olduğu düşüncesinin kabul edilmesini takiben metinlerarasılık kavramı sıkça kullanılan bir kavram haline gelmektedir. Daha önceki metinlerle iç içe geçen metinlerin 'çok sesli' bir özellik kazandığı öne sürülür. Bu çerçevede Rus biçimcilerinin görüşlerine paralel bir tutum sergileyen yazınbilimciler ve anlatıbilimciler daha önceki metinlerle bir etkileşim halinde olmayan çok az metin olduğunu öne sürmüşlerdir (Aktulum, 1999: 7-8).

Yukarıda da değinildiği üzere 1960'lı yıllar postmodern romanın ortaya çıkış tarihidir. Butor, Simon, Robbe-Grillet ve Sarraute gibi Yeni Roman'ın önde gelen temsilcileri metinlerarasılıktan bolca faydalanır ve eserlerinde metinlerarasılığa sıklıkla yer verirler. Romana postmodern olma özelliğini veren en önemli etmenlerden bir tanesi ve belki de en önemlisi metinlerarasılığa yani farklı alanlara verdiği önemdir. Bu önem romanda yapılan edebi ya da edebi olmayıp farklı alanlara ait olan anıştırmalar ve alıntılar yoluyla gösterilir. Farklı alanlardan alınıp bir araya getirilen parçalarla yeni bir metin ortaya konulmakta ve bu da bu parçaların bir kolâjına (kesyap) dönüşmektedir (Aktulum, 1999: 9). Bu kesyap metne çok sesli ve katmanlı bir durum kazandırır. Metnin içerisinde tarih, sosyoloji, politika, spor, psikoloji gibi farklı alanlara ait söylemler bir arada bulunur.

Kubilay Aktulum, metinlerarasılığı "*bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi*" (Aktulum, 1999: 17) olarak tanımlar. Yeni eleştiri taraftarları ortaya

konulan yeni metinde açık ya da kapalı bir biçimde eski metinlerin izlerinin olduğunu belirlemektedirler. Bu izler alıntı, anırtırma şeklinde olabileceği gibi yeniden yazma biçimde de olabilir. Bu görüşü savunanlar tarihin ilk çağlarından bu yana insanın düşünmekte olduğunu ve bu düşüncelerini sözlü ya da yazılı bir biçimde belirttiğini ve artık geride söylenecek ya da yazılacak pek de yeni bir şeyler olmadığını söyleyerek metinlerarasılığın bir zaruriyet olduğu görüşündedirler (Aktulum, 1999: 18).

Modern romanda bireyin iç dünyası yansıtılmıştır. Postmodern romanda ise metinler dünyasına bir yolculuk yapılmıştır. Her şeye metin gözüyle bakılır. Bu da metinlerarasılık tekniğiyle mümkün olur. Postmodern romanda metinlerarasılık estetik bir unsur olarak bir metinle diğer metinler arasındaki her türlü ilişki olarak betimlenir (Yeter, 2011: 1887).

Postmodern metinde metinlerarasılık iki yolla gerçekleştirilmektedir: Birinci yöntem yazarın kendisinin de olabileceği farklı anlatıcılara farklı hikâyeye, bilimsel, dini ve felsefi olabilecek metinler anlattırmasıdır. Postmodern romanın metinlerarasılık bağlamında en çok kullandığı yöntem ise farklı yazarların metinlerine asıl metinde yer vermektir. Kinaye, montajlama, alıntılama gibi tekniklerle yapılan metinlerarasılıktaki genellikle kaynak gösterilmez (Çetişli, 2008: 164).

Birçok klasik metin diğer metinlerle aşırı derecede birbirine giren gönderme, alıntı ve aktarımlarla doludur. Metinlerarasılık kavramı postyapısalcı bir iddia olan gösterenlerin diğer gösterenlere gönderme yapmasından ortaya çıkmıştır. Buna göre dil ile türlü oynamalar yapılabilir fakat zaman aşılamaz. Sözcükler dili kullananın zihnindeki nesneye yapılan göndermelerle değil, sonsuz anlamlandırma oyunları ile anlam kazanırlar. Bu bağlamda postmodernizm içinde sonsuz anlam oyunu barındıran, ‘anything goes’ felsefesiyle hareket eden bir metinlerarasılık kavramını içerir. Yorumu sınır koymak imgelemin sınırlarına bağlıdır (McGowan, 2006: 337).

Klasik ve modern metin anlayışlarıyla pek çok açıdan zıtlaşan postmodern metin daha kaotik bir yapıda karşımıza çıkar. Bu kaotik yapıda dün-bugün, gerçek-

imge-kurmaca, olaylar ve kişiler birbirine girer ve mimesis anlayışının okur üzerinde etkili olan varsayım ve beklentiler metinlerarası göndermeler vasıtasıyla boşa çıkarılır (Emre, 2004: 101).

Barry Lewis'e göre Kathy Acker, John Barth, Italo Calvino ve Umberto Eco gibi yazarlar kendilerinden önce yazılması gereken her şeyin yazıldığına inanırlar. Bunu John Barth'ın 'tükeniş edebiyatı' kavramından da anlayabiliriz. Bu duruma çözüm olarak sözü geçen yazarlar yazılmış olan eserleri farklı okuma yolunu seçerek yeniden üretme yani röproduksiyon yapma yoluna giderler. Daha önceden yazılmış olan eserlerle ilişkileri açısından Acker'ın "Great Expectations" (Büyük Umutlar, 1978), Calvino'nun "Invisible Cities" (Görünmeyen Kentler, 1972) ve Eco'nun "The Name of the Rose" (Gülün Adı, 1984) adlı eserleri gösterilebilir (Lewis, 2006: 224).

Aktulum "Metinlerarası İlişkiler" isimli kitabında altı farklı metinlerarası yöntem yer vermiştir. Bunlar alıntı ve gönderge, gizli alıntı - aşırma, anıştırma, yansılama, alay (gülünç dönüştürüm) ve öykünmedir.⁹

Geleneksel edebiyatın gerçeği yansıtmayı amaçlayan anlayışından oyunsu bir kurguya yol alan postmodern edebiyatın bunu gerçekleştirmek için başvurduğu pek çok metinlerarası yol vardır. Bu yollardan öne çıkanlar parodi ve öykünmedir (pastiş). Bu bağlamda, öykünme ve yansılama hakkında biraz daha detaylı bilgi vermek yerinde olacaktır.

Pastiş kelimesinin etimolojik kökeni İtalyanca çeşitli parçaların karışımı ve düzensizlik anlamlarına gelen *pasticcio* sözcüğüne uzanmaktadır. Bir yazarı pastişlemek harflerden ziyade üslubun bileşenlerinden yaratılan bir anagrama benzetilmekte ve böylece öykünme "bir tür permütasyon, bir türsel ve gramatik tikler karışımı olmaktadır" (Lewis, 2006: 147) Barry Lewis'e göre roman biçimi bir parodi ardıllığıyla saptanmıştır. John Barth'ın "Tükeniş Edebiyatı" (The Literature of

⁹ Sözü edilen metinlerarası yöntemler hakkında detaylı bilgi edinmek için bkz. Aktulum, 1999

Exhaustion, 1967) ve akabinde yazmış olduğu “Canlanış Edebiyatı” (The Literature of Replenishment, 1980) makalelerinde, 1960–1990 yılları arasında garip bir şekilde taklide olan düşkünlüğe dikkat çekmiştir. 2000’li yıllara gelindiğinde ise internetin daha da yaygınlaşmaya başlaması intihal mücadelesinde postmodernizmin de etkisiyle öykünme, nostaljik bir biçimde otantik görülmeye başlanmıştır. Barth’ın ikinci makalesinde edebiyat bir cesede benzetilmektedir. Cesedin birbirinden ayrılmış uzuvları farklı permütasyonlar uygulanarak yeniden dikilmeye çalışılmıştır. İşte bu canlandırma veya birleştirme çabaları öykünme kavramıyla açıklanmaktadır. Fredric Jameson’un bugünün yazarlarının yeni bir şeyler ortaya koyamayacağı tezinden doğan pastiş kavramı o zamana kadar üretilmiş eserlerin ve üslupların düzensiz bir biçimde devşirilmesidir (Lewis, 2006: 148).

Bir yazar eserinde başka bir yazarın üslup özelliklerini ya da düşüncesini taklit ederken önceki formdan hareketle yeni bir eser ortaya çıkarır. Böylece hem önceki eser hem de yazar anımsatılır hem de orijinal bir eser ortaya konulmuş olur (Gürel ve Âlem, 2010: 332-347). Yalnız burada unutulmaması gereken nokta yansıtan eserde geçen yansıtılan yapıtın okuyucu tarafından bilinmesi şarttır. Aksi takdirde okurdan metinlerarası bir ilişki kurması beklenemez.

1960 ve 1970’li yıllardaki eserlerde önceki metinlerden bolca devşirmeler bulunur. Edebiyat eserlerinin birbirinden bağımsız olarak düşünülmeyeceği varsayımından hareketle önceki yapıtlardan parçalar alınarak yeni yapıta monte edilir ve metinlerarası bir oluşum ortaya çıkar. Bu metinlerde yoğun bir şekilde kullanılan metinlerarası yöntemlerden birisi de parodidir. Cengiz Ertem parodinin sadece ciddi yapıtların ya da destanların salt güldürü odaklı ya da eleştirel biçemi olarak değil aynı zamanda önceki metinleri yüceltmek için de kullanılabildiği belirtir. Bu durumun edebiyattaki yaratıcılığı baltaladığını öne süren Ertem yaratıcılığın yerini “*yapıların bozma (decomposition), bölümlere ayırma (fragmentation), değişik parçaları bir araya getirme (collage) ve aynı şeyi yeniden yazmanın (réécriture)*” (Ertem, 1992: 163- 164) aldığını ileri sürmektedir.

Fredric Jameson'a göre öykünme parodiyi gölgelemektedir. Ona göre bireysel özne kaybolunca onun yapısal sonucu olan kişisel üslup çok zor bulunur hale gelmektedir. Bu da öykünme ya da pastiş denilen evrensel uygulamayı beraberinde getirmektedir. Jameson öykünmenin parodiden ayrı tutulması gerektiğini şu ifadelerle anlatıyor:

“Bizim Thomas Mann’a (Doktor Faustus) borçlu olduğumuz, onun da Adorno’nun müzikte denemeciliğin iki gelişmiş yolu (Schoenberg’in yenilikçi planification’ıyla Stravinsky’nin irrasyonel eklektisizmi) hakkındaki büyük eserinden aldığı bu kavram, daha kolay kabul edilen parodi fikrinden kesinlikle ayrı tutulmalıdır.” (Jameson, 1994: 76-77)

Saussure’ün dilbilim görüşlerine dayanarak Rus Biçimcilerinin çalışmalarına paralel olarak Bakhtin de pastiş ve parodiyi ‘biçimleştirme’ başlığı altında eşanlamlı olarak kullanır. Gérard Genette ise parodi ve öykünmeyi ‘ana-metinsellik (hypertextuality)’ başlığı altında fakat farklı anlamlarla kullanır. Bakhtin’e göre parodi ve öykünme ana metinden kopuktur. Genette ise bu iki yöntemin metinle ilişkileri üzerinde durur (Aktaran: Aktulum, 2003: 26).

Bir yazarın eserinden bir bölümün alıntılanmasıyla oluşan parodide alıntılanan bölümde bir dizi değişiklikler meydana gelir. Alıntılanan metin ile alıntılaman metin arasındaki dönüşüm çoğu kez ortaya karşıt iki metin çıkarır. Aktulum’a göre dönüşüm yaratıcı, ikinci metin ise üretici bir edimdir (Aktulum, 2003: 29). Çağın edebiyatçısı özgün dünyalar yaratmaktansa önceki metinlere el atma yolunu seçmektedir. Önceki metinlerdeki anlamla ve metinle parodi ve pastiş düzleminde oynar. Bu oynama bazen kişi bazen de motif/ imge bağlamında olur. John Barth Şehrazat’la, Hasan Ali Toptaş, Don Kişot’la veya Kafka’nın böceğiyle oynamaktadır (Ecevit, 2001: 75). Böylece klasik eserlerdeki karakterler ya da motifler yeniden hayat bulur.

Aktulum dönüşüm ya da taklit yoluyla metne dâhil edilen parçaların yarattığı uyumsuzluğun hemen farkına varılabileceğini belirtir. Biçimsel olarak yansıtılmalı özellik taşıyan parodi ve öykünme aslında ilk metinde farklı kişiler ya da olaylar için

kullanılırken, ikinci metinde tamamen bir oyun havasına bürünmektedir. Bu sürece artık okur da dâhil edilmektedir. Okura yeniden yapılandırılarak özgünleştirilmiş metin ile zaten bilinen metni okuma imkânı doğmuş olmaktadır (Aktulum, 2003: 32). Bu bağlamda zaten bilinen diye belirtilen eserin okunmaması okur açısından metinlerarası bir ilişkinin kurulmasını engeller.

Aktulum'a göre iki farklı parodi biçimi vardır. Biçimsel olarak ilk metne çok yakın duran ve o metni çağrıştıran fakat anlamca ayrışan parodi genellikle tek bir sözcük ya da cümle ile sınırlı tutulur. İkinci tür ise ilk metindeki bir ya da birden çok bölümün yeniden yorumlanarak yazılmasıdır. Bu da beraberinde ortaya bambaşka bir anlam kurgusuna sahip yeni bir metin çıkarır. Böylece oyunsu bir anlam dönüşümü sağlanmış olur (Aktulum, 2003: 34).

Aktulum, yansılama (parodi) konusunda farklı düşüncelere sahip olan kuramcılarının görüşlerini harmanlayarak şöyle bir tanımı uygun görmektedir:

“ Yazınsal bir dizgenin (metin, biçem, basmakalıp söz, tür), tümüyle alaycı ya da eleştirel bir maksat gütmeyen, gülünç bir çelişki yaratacak biçimde açıkça gözler önüne serilerek ve dönüştürülerek, oyunsal düzende yeniden yazılmasıdır.” (Aktulum, 2003: 34).

Romanda yansılama (parodi) bir destan ya da ciddi bir yapıt olarak değerlendirilen bir metinle alay eder. Bunu gerçekleştirmek için yazarlar şöyle bir yola başvurmuşlardır:

“...yazarlar soylu, ciddi bir metni, çoğunlukla sıradan başka bir metne, ya da soylu bir metnin biçimini- çoğunlukla da destanın biçimini- hiçbir kahramanlık olayı anlatmayan sıradan bir konuya uyarlarlar. Birinci durumda yansılama başvuran yazar bir metnin konusunu değiştirerek vermek istediği anlamı da saptırır; ikinci durumda ise metnin konusuna dokunmadan salt biçimini bütünüyle değiştirerek biçimsel bir dönüşüm uygular. Son olarak yazar bir metnin biçimini alır, onu yeni bir metinde, çoğunlukla karşı bir savla yeni bir konuya uygular.” (Aktulum, 1999: 117-118)

Görüldüğü üzere yansılama da bir metnin konusu ya da biçimi değiştirilmektedir. Bir başka metinlerarası yöntem olan öykünme (pastiş) ise farklıdır. Öykünme (pastiş) uygulanırken sadece biçim değiştirilir yani ortaya yeni bir metin çıkmaz. Göndergeyi mecburi kılan öykünme (pastiş) yönteminde iki metin arasında bir taklit ilişkisi meydana çıkarılmaktadır. İlk metnin dil ve anlatım özellikleri ve yazarın sözleri ikinci metinde taklit edilir. Bu taklit sadece biçimsel olarak değil metnin özgün içeriğini de kapsayabilir. Aktulum bu içerik ya da izlek konusunda destan türünü örnek olarak gösteriyor. Destan türünde “...*olağanüstü kavgalar ve olaylar, tanrıların kavgalara karışmaları, silahların betimleri ...*” (Aktulum, 1999: 117-118) gibi izlekler bulunmaktadır.

1.1.1.2.3 Çoğulculuk

Postmodern romanda tek bir olay örgüsü, anlatım biçimi, bakış açısı ya da kahraman algısı terk edilmiştir. İç içe geçmiş olaylar, farklı üsluplar, birçok anlatıcı, farklı kültürlere ait motifler çoğulcu bir anlayışla eserde kendilerine yer bulmaktadırlar. Tek bir doğrudan söz edilemez. Parçalı bir anlatım benimsendiği ve olaylarda bir bütünlük olmadığı için birçok doğru ortaya çıkar. Klasik romandaki somut dünya anlayışı ile modern romandaki iç dünya postmodern romanda bir aradadır. Bu da ortaya mitolojik, efsanevi ve masalsi fantastik unsurlar çıkarır. Böylece kurgusal olanla gerçeğin birbirine karıştığı çoğulcu bir roman ortaya çıkar.

Soyut-somut, akıl-duygu, bilim-metafizik gibi gerçeğin farklı sunuşlarını bir arada sentezlemekten ziyade eş zamanlı olarak ele alan postmodern edebiyat bu çoğulculuğu biçim düzlemine taşıırken belirli bir akımın etkisi altına girmez. Çünkü sürekli değişen toplum değerleri ve yaşam koşulları bir edebiyat akımının oluşmasına müsaade etmez (Ecevit, 1996: 18-19). Karşıtlıkların oluşturduğu bu karmaşık ortamdan yeni bir dünya yaratmak postmodernizmin temel ilkesidir.

Yıldız Ecevit değişen toplum şartları karşısında postmodern edebiyatın çoğulculuğunu şu benzetmeyle açıklama yoluna gidiyor:

“Abiye bir giysinin altına postal giyilip pistte tek başına dans edilerek istenilen figürün yapıldığı, Barock müziği için kurulmuş orkestranın Beatles çaldığı bir çağın edebiyatıdır bu.” (Ecevit, 1996: 19).

Postmodernizmde tek bir gerçeğin mutlak otoritesine karşı çıkılır ve bunun yerine metin ve durumların çoğulluğu esas alınmaktadır. Lyotard’a göre artık büyük anlatılar yoktur onun yerini küçük anlatılar çoğulluğu almıştır. Gerçeklik tek bir merkezi anlamda değil okuyucuya, yorumcuya ya da mevcut duruma göre değişiklik göstermektedir (Sim, 2006: 238).

Postmodern romanda, yazarın metni hangi maksatla oluşturduğunu veya yazarın hayatını ya da kişiliğini araştırma konusu yapmanın metnin anlama hususunda pek de işe yarar bir yöntem olmadığını savunan postmodernistler zaten yazarın yazdığı şeyin yazarın demek istediği şey olmadığını vurgularlar. Bu tutum metin incelemelerinde metin dışındaki bütün öğelerin yadsınarak sadece metne odaklanması ve diğer alanlardaki yöntem bilimlerin metne uygulanmaması gerektiğine inanan Rus formalistlerinin anlayışlarıyla benzeşmektedir (Emre, 2004: 99). Fakat postmodern roman eklektik bir yapıya sahiptir. Bu çoğulcu anlayış beraberinde diğer alanlarla da etkileşimi zorunlu kılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında bu anlayış, Rus formalistlerinin metin ile ilgili görüşüyle pek de örtüşmemektedir.

Postmodernistler için metin çok önemlidir. Metne verilen önem daha da ileri boyuta taşınarak metnin yazarını sorgulamaya kadar da gidebilir. Postmodern romanın yazılırken değil de okunurken yazıldığını düşünen postmodernistlere göre metin üretimi sırasında değil okunurken yani alımlanırken yazılır ve bu da yazarın eskiden beri sahip olduğu tanrısal konuma gölge düşürür. Her okuma başka bir alımlamadır ve metnin her parçasının yorumlanması ortaya yeni bir metin çıkarır.

Bakhtin’in “diyaloglaştırma ve karnavallaştırma” adıyla bilinen anlayışı postmodern yapının çoğulcu anlayışının temellerini atmıştır. Postmodern roman çok sesli bir metindir. Kutsal ile sıradan, soylu ile avam, masum ile acımasızın diyalogları harmanlanıp metinde çoğulculuk oluşturulur. Bir sayısından ziyade ikinin

daha önemli olduğu bu anlayışta roman iki karşıt fikir ile yazılır (Işıksalan, 2007: 426). Bakhtin ayrıca modern romandan postmodern romana geçişte o zamana kadar geçerli konumda olan homojenitenin yerini daha karmaşık ve çok boyutlu bir heterojen anlayışın aldığını belirtir (Emre, 1996: 18-19).

Netice itibariyle, postmodern romanda tek bir olay örgüsü, anlatım biçimi, bakış açısı ya da kahraman algısından ziyade, iç içe geçmiş olaylar, birçok anlatım biçimi, farklı bakış açıları ve birden çok kahraman algısı bulunmaktadır. Postmodern romanda tek bir gerçeklikten ziyade somut ve soyutun harmanlandığı birçok doğrudan söz edebiliriz. Klasik romandaki somut dünya anlayışıyla, modern romanın soyut anlayışı bir arada yer değiştirerek kullanılır. Bu durumda gerçek ve kurmaca arasındaki ayırım bulanıklaşır. Postmodern romanda özellikle yazarlar eserlerinin sonunu açık bırakma eğilimindedirler. Bu durumda eserin sonu verilmediği için, yazar okuyucuya sonsuz anlam çıkarma yetisi vermektedir. Postmodern roman heterojen bir yapıya sahiptir ve bu durum beraberinde karşıtların çoğulluğunu getirir. Romanda zengin- fakir, soylu-avam gibi karşıt gruplar bir arada sunulur.

1.1.1.2.4 Üstkurmaca

Postmodern edebiyatta ve özellikle de romanda metinlerarasılık kadar ön plana çıkan bir başka öge de üstkurmacedir. Postmodern edebiyat kurgusu üstkurmaca düzlemde meydana gelir. Yazar metnini nasıl oluşturduğunu yine metnin içinde anlatır. Metniyle ilgili okuyucunun görüşlerini alır ve okuyucuyla yazma edinimi sürecini paylaşır. Ecevit'e göre üstkurmaca: *“Yazma ediniminin kurmaca metnin içinde kurgulanması [...] Edebiyatın kendini anlatmasıdır”* (Ecevit, 1996: 110)

Gürsel Aytaç da benzer bir biçimde üstkurmacyı iç içe geçmiş kurmaca olarak tanımlamaktadır:

“Kurmacanın örtülü veya açıkça bozulup (mesela figürlerin olay alanını terk edip anlatı çerçevesinde ortaya çıkarak anlatıcıya ya da yazara hitap edilmesiyle veya anlatıcının hikâyeyi nasıl

kurguladığını anlatmasıyla) başka bir kurmacaya yer vermesiyle oluşan kurmaca içinde kurmaca.” (Aytaç, 2003: 373)

Postmodern düşüncede bir tek doğru ya da gerçek anlayışı yoktur. Çoğulcu yaklaşım postmodern düşüncenin birçok alana yansımada etkin bir rol oynamıştır. Postmodern düşüncenin roman sanatındaki çoğulcu anlayışında gerçeklik ve yaşam bir kurmaca olarak görülmektedir. Öyküler ise üstkurmaca düzleminde ele alınır. Böylece postmodern anlatı “*kurgusal dünya ile gerçeklik arasındaki ayrımı bulanıklaştıran öz-bilinçli ve öz-göndergesel bir nitelik*” (Gürel ve Âlem, 2010: 343) gösterir.

Gerçekliğin çoğulluğu eserde zaman, mekân, şahıs kadrosu ve olay örgüsünde alışlagelmiş kalıpların terk edilmesine neden olur. Tek kurgulu anlatıma dayanan romanlar fantastik unsurlarla, sıkça kullanılan rüya motifiyle ya da satır aralarında yazarın okura seslendiği bölümlerle çoğaltılmaya çalışılmıştır. Fakat bu çoğulcu anlayışın sistematik bir biçimde görülmesi postmodern dönemle gerçekleşmeye başlamıştır. Çok kurgulu anlatımda birden çok kurgu vardır ve bu kurgular iç içe geçmiş zincirler gibidir. Bu kurgu zincirleri üstkurmaca kavramıyla tanımlanır (Yerlikaya, t.y. : 82). Roman teorisinin roman yazma eylemi içinde gösterilmesine verilen ad olan üstkurmaca (metafiction) terimi ilk kez Mark Currie’ye göre 1960’lı yılların sonlarına doğru William Gass tarafından son dönem romanlar kastedilerek kullanılmıştır (Aktaran: Demir, 2002: 16).

Zamandizinsel öyküleme tarzı geleneksel edebiyatın temel kurgulama biçimidir. Postmodern edebiyatta ise üstkurmaca düzlemde öyküleme biçimi benimsenmiştir. Estetik değişimin geleneksel/gerçekçi edebiyattaki yansıtmacı anlayıştan postmodern edebiyattaki üstkurmaca tekniğiyle oyunsu bir kurmacaya aldığı yolculuğu Yıldız Ecevit şöyle anlatıyor:

“[...] 19. yüzyıl gerçekçi romanının içerik üzerinde yoğunlaşan geleneksel yansıtmacı/mimetik sanat anlayışıyla başlayan çizginin; 20. yüzyılın ilk yarısındaki modernistlerde yabancılaştırma estetiği düzleminde içerikten biçime; konu kurgulamaktan deneysel biçimcilik aracılığıyla yapı kurmaya; oradan da yabancılaştırma estetiğinin bir uzantısı olan postmodernizmin üstkurmaca tekniği

aracılığıyla kendisiyle de, dış dünyadan aldığı malzemeyle de oynayan bir edebiyat anlayışına ulaştığını görürüz. Dış dünyadan (geleneksel gerçekçiler) soyut bir biçimciliğe (modernistler), oradan da kurmacanın kendine yöneldiği üstkurmaca düzlemine (postmodernistler) yapılan bir yolculuktur bu.” (Ecevit, 2001: 71-73)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere; postmodern roman, 19. yüzyıl gerçekçi romanının yaşadığımız dünyayı olduğu gibi yansıtan somut anlayışıyla, 20. yüzyılın başlarında bireyin iç dünyasının yansıtıldığı ve yabancılaştırma estetiği düzleminde meydana gelen soyutlama anlayışının bir harmonisidir.

Postmodern edebiyat kurgusal dünya ve yaşadığımız somut dünya arasındaki ayrımı bulanıklaştırdığından üstkurgusal olarak tanımlanır. Yazar roman boyunca okurla bilinçli olarak oyunlar oynayarak anlatının kurgusal olduğunu okura hissettirir. Bu da anlatının bozulmasına sebep olur. Eserin küçük anlatılar inşasına vurgu yapan yazar ve yazma eyleminin kendisi ön plandadır (Sim, 2006: 393). Bu durumda okur, okuduğu romanın kurgu olduğu bilincine varır ve romandaki karakterlerle kendisini özdeşleştirme çabası gütmeyiz.

Romanın yazım sürecinin detaylarını okuruyla paylaşan üstkurmaca yazarı, bu şekilde davranarak okurun da yazma ve okuma sürecine dâhil olmasını istemektedir. Neden-sonuç ve gerilim öğeleri barındırmayan, okuyucunun kendisini özdeşleştirebileceği bir kahraman barındırmayan, herhangi bir son buldurmeyen ve mesaj kaygısı gütmeyen ya da başka bir ifadeyle ders vermeyen bu tarz eserler, okuyucunun sadece duygusallığıyla değil aynı zamanda estetik anlayışı ve yaratıcılığıyla da yakından ilişkilidir (Ecevit, 2001: 189). Yani bu tarz romanda okuyucu eski pasif konumunu terk edip sürece dâhil olan aktif bir role kavuşmaktadır.

Gerçekçi ve modernist romana bir tepki olarak doğan kurgu ötesi roman 1980’li yıllara kadar etkisi korumuştur. Bu bağlamda roman ne dış dünyayı ne de bilinç akışını yansıtabilmektedir. Bir kurgu olarak roman sadece kendi yazılma sürecini ve dilini yansıtabilmektedir. Eğer gerçek dünyadan bahsediliyorsa bu ancak

parodik düzlemde olabilmektedir. Kurgu ötesi romanlar romanın iç dünyasını bizim yaşadığımız dış dünyadan soyutlar. Bu yüzden romanın dili ve göstergeleri dış dünyayı tam olarak yansıtamaz. Böylece ortaya dış dünyaya ait bir olay değil romanın nasıl oluştuğunu dil oyunlarına ve tipografik şekillere başvurarak ortaya koyan bir roman türü ortaya çıkar (Opperman, 1992: 246). Gerçek dünyanın yansıtıldığı roman yerini romanın yazılma sürecinin yansıtıldığı bir romana bırakmaktadır (Opperman, 1992: 249).

1980'li yıllardan sonra kurgu ötesi roman sadece dil oyunlarına, romanın yazılma sürecinin yansıtılmasına indirgenmekten sıyrılıp romanın içine politik, tarihi, kuramsal bilgilere de yer vermeye başlamıştır.

Özetle, yazarın eserini yazma serüveni veya yazma edinimi gibi kavramlarla açıklanmaya çalışılan üstkurmaca terimi kısaca kurmaca içindeki kurmaca olarak da tanımlanabilir. Postmodern romanda bir tek gerçek yoktur. Bu gerçekler yaşadığımız dünya ile kurgusal dünyanın iç içe geçmesiyle meydana gelir. Kimi zaman somut olarak kabul edilen bir durum veya karakter, eserin ilerleyen bölümlerinde soyut bir form olarak karşımıza çıkabilir. Yazar için önemli olan dünyanın yansıtılması değil, eserin nasıl meydana geldiği ve bu oluşumda dilin sahip olduğu önemi okura yansıtılabilmektir. Klasik romanda okuyucu, karakterlerle kendisini özdeşleştirerek rotasını yazarın çizmesini beklemektedir. Postmodern romanda ise okuyucu, bu pasif halinden kurtularak olaylara daha müdahil bir hal almaktadır. Okuyucuya bu hakkı bizzat yazarın kendisi vermektedir.

1.1.1.2 Postmodern Şiir

Postmodernizmin diğer sanat dallarında olduğu gibi şiire de yansıması 1960'lı yıllara dayanmaktadır. O tarihlerde Amerika'da şiirde hâkim unsurlar Yeni Eleştiricilerin ortaya koydukları normlarla belirlenmektedir (Holcombe, 2007: 1). Yeni Eleştiri modernizmin son aşaması olarak görülmektedir. Yeni Eleştiride şairler en iyiye ulaşmak için çaba göstermişler, öğrenilmiş imalarla, esprili metaforlar ve sözlü anlam belirsizlikleri ile yapılandırılmış tarzla yazmışlardır. Bu yazarlar üzerinde Eliot'un tarzı, tutumu ve değerlerinin etkisi yadsınamaz boyutlardadır.

Modernizm 1940'lara kadar sürmesine rağmen, Yeni Eleştiri 1970'li yıllara kadar etkisini devam ettirmiştir (<http://shigekuni.wordpress.com/2008/04/11/postmodern-poetry/>, 06.11.2011).

Postmodernizm terimini ilk kullanan 1934 yılında basılan "Antologia de la Poesia Espanole e Hispanoamericana" (İspanyol ve Latin Amerika Şiiri Antolojisi) adlı modernizm karşıtı bir tavrı anlatan kitabıyla Federico de Onis'dir (Yamaner, 2007: 14). Bu kullanım kavramın ideolojik boyutunu tam olarak yansıtmasa da kronolojik olarak büyük önem taşımaktadır. Amerika'da ortaya çıkan postmodern şiirin öncüsü olarak kabul edilen şair Frank O'Hara'dır.

Modernizmin basmakalıp ifadelerine ve tekdüzeliğine karşı bir tavır alan postmodern şairler her türlü konuyu şiirlerinde serbest bir biçimde ele almışlardır. Çoğulculuk esasıyla, sembollere ve ritme dayalı bir bütün oluşturma anlayışına karşı çıkararak farklı dünyaları, görüşleri ve kültürleri içeren belli bir şablona uymayı reddeden düzensizlik ve tutarsızlıkla beslenen kaotik bir yapıyı benimsemişlerdir. Şiirlerinde ele aldıkları konunun eski ya da özgün olmasıyla hiç ilgilenmemişlerdir (Özyer, 1992: 244). Bu bağlamda Nuran Özyer'e göre postmodern şiir hayal ve gerçeğin birbirine karıştığı, pornografiye hoş görüyle yaklaşan, biçimsel bir çerçeveye oturtulmayan, sembol, üslup ve metaforlara yer vermeyen kuralsız bir türdür (Özyer, 1992: 244).

Postmodern şiir sıklıkla varoluşsal ve nihilist temaları ele alır. Varoluşçuluk ve nihilizm eş anlamlı sözcükler olmasa da birbirleriyle ilişkili konulardır. Bu tür bir şiir dünyanın ve yaşamın anlamsız olduğunu ileri sürer ya da insanoğlunun anlamlandırma amacıyla yapması muhtemel girişimlerden kaçınır. Bu temalar iç karartıcı olmak zorunda değildir, ama okuyucuyu rahat köşesinden uzaklaştırıp, onun yeni yollarla hayatı ele almasına yöneliktir (Wiesen, t.y: 1).

Postmodern şiir oldukça serbest bir formda düşünce sürecini veya bilinç akışı tarzıyla organik konuşmayı yansıtmaktadır. Bu tür şiirleri okumak ve anlamak oldukça güçtür. Postmodern şiir sanatı genellikle anlamsızlık ve gerçeğin eksikliği

gibi temalar barındırır. Varoluşçu bir bakış açısına sahiptir. Postmodern şiir pek çok insan için zihin bulandırıcı bir anlam taşısa da, bu şiir tarzının arkasındaki düşüncelerin kavranılmasının temelde gayet kolay olduğunu söyleyenler vardır. Postmodern şiirde bozuk dizeler ve yapılar kaotik ya da görece anlamsız olabilir. Zaten postmodern şiirde genellikle bu tür düzensizlikler için böyle bir amaç görülür. Düşünceler şiirin eski formlarında, dizelerin ve noktalama işaretlerinin ayrılması yoluyla ifade edilirken, postmodern şiir dünyanın kaotik şekilsizliğine dikkat çekmek için düzensiz satır sonlarını kullanır. Postmodern şiirde sözcük sırası ve seçimi anlama sürecinde karmaşaya ya da zorluğa sebebiyet verebilir. Bu tarz şiirlerin anlatısı bilinç akışı şeklinde yazılır ve anlatıcının düşünceleri veya kelimelerinin okuyucu tarafından özümsemesi beklenmez. Böylece okuyucuya kendisini şiirin dışında veya şairin onun için belirlediği yerde olduğunu hissetmesini sağlayan bir şiir ortaya çıkar. Bu tarz şiirler okuyucunun eserden anlam çıkarma çabalarıyla alay eder ve şair ile okuyucu arasındaki ayrımı yansıtır (Wiesen, t.y: 1).

Paul Hoover postmodern şiir sanatını kendini beğenme, başat kültür, aşırı duygusallık gibi olgulardan kendini uzak tutmasının yanı sıra metne deneysel bir şekilde yaklaşan çağımızın avangart şiiri olarak görür. Avangart şiir baskın olan ideolojiye direnç gösterir. Avangart başlangıçta şok edici sanatsal stratejiler benimsemesine rağmen şiiri bir bütün olarak yeniler. Farklılıklara rağmen savaş sonrası dönemde eksperimentalistler yazma işlemini bir süreç, yazma sonrasını ise ürün ya da yapıt olarak değerlendirmişlerdir. Postmodernizm otoriteyi merkezleştirirken, çoğulculuğa kapılarını sonuna kadar açmaktadır (Perloff, 1996: :1).

Albert Gelpi, postmodernizmi modernizm ve romantizmin toplamı olarak görmektedir. Gelpi'ye göre modernizm ve romantizm benzerlikler taşısa da farklı sonuçlar çıkarırlar. Postmodernizm ise modernizmin eksik bıraktığı yerleri tamamlar (Gelpi, 1990: 517-541). Marjorie Perloff belirsizliğin şiirselliğinin gelişimi modernizm ve postmodernizm arasında da sürdüğünü ileri sürer. Postmodernistler modernizmi pek çok açıdan romantizmin yeniden inşa edilişi olarak görür. Modernizmden ayrışmalarında önemli bir nokta olarak kesikliliğin en az süreklilik kadar önemli olduğunu belirtirler. Aslında belirsizliğin şiirselliğini modernizmin

romantik köklerinden ayrıştığına geride kalan şey olarak görürler (Aktaran: Gelpi, 1990: 517-541).

Ali K. Metin şiirde postmodern unsurlar ile postmodern şiir kavramları arasındaki ayrıma dikkat çeker. Parodi ve ironi gibi postmodern unsurların geleneksel ve modern şiirde rahatlıkla bulunabileceğini belirtir. Fakat bu özelliklerin bulunduğu bütün şiirleri postmodern olarak nitelememiz doğru olmaz. Bu hususta postmodern şiiri anlamak için modern şiirin yeniden ele alınması gerekli görülmektedir. Ayrıca postmodernliği modernin içinde yavaş yavaş ortaya çıkan gecikmiş bir modernlik biçimi olarak görür (Metin, 2008: 415).

Modern şiir; ironi, parodi ve kolaj gibi bazı postmodern unsurlara yer verir. Ali K. Metin tam da bu noktada avangart sanat akımlara modernden postmoderne geçişte tampon görevi yükler. Avangart sanat karşıtı unsurlarla modernizmi derinleştirmekte, diğer yandan da modern sanatı postmodern bir rotaya sokmaktadır. Bu bağlamda modern şiiri postmodern şiirden ayıran noktalardan birisi kullanılan tekniklerden ziyade tekniğin kullanılma amacı ve biçimidir (Metin, 2008: 418-419). Ona göre bir şiirin postmodern olması için gereken unsurlar olarak: *“bütünselleştirici, otoriter bir özneye ve söylemselliğe sahip olmamayı”* (Metin, 2008: 434-435) göstermektedir.

Çağdaş şiir, genelde içerik olarak otobiyografiyi form olarak da serbestliği benimsemiştir. Duygusal deneyimlerin sorumluluklarını yüklemek için ağırlıklı olarak sembol ve imgelere başvurur. Sürrealizm, konuşma formu ve serbest tonlama görülür (Rao, 2006: 1).

Serkan Engin, postmodern şiiri *“kendine ve doğaya yabancılaşmış bireyin narsist mırıltıları”* (Engin, 2005: 1) olarak tanımlamaktadır. Engin, postmodern şiirin okurun duygudaşlık ve özdeşlik kurma gereksinimini yadsıyan, sözcük ve harf oyunları ile bezeli, şair öznenin bilinçaltındakilerin bencilce dışı vurumundan öteye geçemediğini belirtir. Engin, ayrıca postmodern şiirde okuyucuyu duyguları olmayan plastik bir malzemeye benzetir. Şair öznenin, kendisini ağırlık merkezi olarak

gördüğü şımarık bir metin olarak görür (Engin, 2011: 1). Bir başka ifadeyle postmodern şiirde okuyucu ötekileştirilir ve alımlama yapmasının önüne geçilir.

Özetle, postmodern şiir genellikle anlamsızlık, belirsizlik ve gerçeğin eksikliği gibi temalara sahiptir. Bozuk dizeler ve yapılar anlaşılmayı oldukça güçleştirmektedir. Bu karmaşık düzen ya da düzensizlik dünyanın kaotik şekilsizliğine dikkat çekmek için kullanılır. Postmodern şiirde bilinç akışı tekniğine sıkça başvurulur. Bu da anlatıcı ya da şaire mutlak bir özgürlük sunar. Şairin düşünceleri ve kelimeleri okuyucu tarafından tam olarak algılanamaz. Zaten şairin de böyle bir amacı yoktur. Bu durum da şair ve okuyucu arasında keskin bir ayrıma neden olur. Okurun yazarla duygudaşlık ve özdeşlik kurma ihtimali ortadan kalkar. Şairin kendisini şiirin merkezinde gördüğü ve bilinçaltındakileri bencilce dışa vurduğu saçma bir metin ortaya çıkar.

1.1.1.3 Postmodern Tiyatro

Postmodernizm, tıpkı diğer alanlarda olduğu gibi tiyatrodada da karşıt görüşler ortaya çıkarmıştır. Kimi araştırmacılar tarafından modern karşıtı, bazılarının göre ise modernizmin devamı olarak görülmüştür. Başka edebiyat bilimcilerine göre ise incelenen bir yapıt ve yazar ne postmodern ne modern olarak nitelenebilir. Çünkü bu çelişki sonucunda ortaya çıkan kavram ‘postabsurd’ terimiyle karşılanmaktadır. Seveda Şener’e göre postmodern tiyatro, modern ve absürt tiyatroyu kapsar ve aşar (Aktaran: Yamaner, 2007: 112). Şener absürt tiyatroyu şöyle tanımlıyor:

“İkinci Dünya Savaşı’nın sonrasında ortaya çıkan ve yaşamın usa aykırılığını, bilinen tüm sanatsal uyumları bozarak sahneye getiren tiyatro akımına “absürd tiyatro” (uyumsuzluk tiyatrosu) adı verildi.” (Şener, 2000: 297)

Absürt tiyatronun gerçeğe bakışı mantık, değişmez bir düzen ya da diyalektik ilişkiler örtüsü çerçevesinde değil aksine anlaşılamayan ve açıklanamayan daha doğrusu her sahnelenen oyunda yaratıcının kendine özgü deyiş ve düşünceleri çerçevesinde belirlenir (Şener, 2000: 297). Bu bağlamda absürt tiyatro avangart özelliklere sahiptir. İkinci Dünya Savaşı’nda milyonlarca insanın ölümü ve

yaralanması, atom bombası, maddi kayıplar sonucunda insanlık büyük bir umutsuzluk ve mutsuzluk içindeydi. Korku ve güvensizlik ortamı vardı. Bütün insanlık üzerinde bir boş vermişlik, endişe, bunalım gibi ruhsal sorunlar baş gösteriyordu. Kısaca gelecekte iyi günlerin geleceğine dair olan umutlar yerini farklı şekillerde olumsuz parçalanmışlığa bırakmıştı. İşte bu olumsuz ortamda doğan absürd tiyatro yaşanan bu olumsuzluklar ışığında “...ölüme, boşuna yaşamaya, tüm aldatmacalara, korku ve güvensizlik uyandıran gizli düzenlere karşı sanatın protesto çığıdır.” (Şener, 2000: 300)

Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter, Arthur Adamov ve Jean Genet öne çıkan absürt tiyatroculardır.

Her ne kadar ortaya konan oyun yaratıcısının hayal gücü çerçevesinde meydana gelse de, absürt tiyatro oyunlarında edebiyat bilimcileri ve incelemecileri tarafından saptanan insan durumundaki saçmalık, iletişimsizlik, yabancılaşma, insansızlaşma, gerçeğin yerinden oynatılması, gerçeğe ayna değil prizma tutulması, karşı-tiyatro/oyun/ kahraman, sahnenin somut görüntü dili, grotesk ve kara güldürü, sanatta uyumsuzluk gibi bazı ortak özellikleri ön plana çıkar (Şener, 2000: 300-305; Esslin, 1999: 311-333).

“Yabancılaştırma” kavramı Bertolt Brecht tiyatrosuyla özdeşleşmiş ve hatta “epik” teriminin önüne geçmiştir. “yabancılaştırma” terimi yerine “yadırgatma veya dikkat çekme” gibi deyimlerde kullanılmıştır. Bunun sebebi olarak Marksizmin “yabancılaşma” terimiyle karıştırılması ihtimalini gösterebiliriz (Schumacher, 1955: 192). Brecht, Aristotelesçi tiyatronun “özdeşleşme” kavramına karşı yabancılaştırmayı getirmiştir. Aristotelesçi ya da başka bir ifadeyle “özdeşleşme tiyatrosu” duygusal katharsis’i oyunun amacı olarak görür. Brecht’in Aristotelesçi tiyatroya karşı aldığı eleştirel tavır katharsis’in burjuva tiyatrosunda aldığı formla yani bilinç dışı duygusal özdeşleşme (Einfühlung) ve boşalım sayesinde oluşan göz boyama (Illusyon) işlevini kırmaktır. Yabancılaştırma kuramı da bu doğrultuda oluşmuştur (Kesting, 1985: 168-169).

I. Dünya Savaşı sonrasında gerçekçi-doğalcı akım karşıtı olarak, somut gerçeklik anlayışından ziyade bu gerçekliğin derinliklerindeki anlatıma vurgu yapan ve bunu gerçekleştirmek için farklı biçimler kullanan akımlardan tiyatro açısından öne çıkanı “epik tiyatro”dur. Epik tiyatronun amacı Absürt tiyatronun aksine toplumsal ilişkilerin ve yapının diyalektik örgüsünü ortaya sermek ve seyirciye belli konularda bilgi vermek ve onu belirli bir bilinç seviyesine ulaştırmaktır (Şener, 2000: 264). Epik tiyatro tarihsel maddeciliğin koruyucu şemsiyesi altında kapitalizme, toplumdaki sınıfsal ayrıma ve çatışmaya karşı eleştirel bir tutum sergiler.

Büyük kentlerde yaşayan insanlar doğadan, çevreden uzaklaşmış hatta kendisine bile yabancılaştırılmıştır. Absürt tiyatrodaki görülen yabancılaştırma ve iletişimsizlik temaları postmodern tiyatroya yakın temalardır. Yabancılaştırma konusu çerçevesinde postmodern tiyatro seyirciye yönelmeyi tercih etmiş, oyunların Aristoteles’in antik tiyatrosunda olduğu gibi mistik bir tören havasında geçmesi ilke edinilmiştir ve böylece bu türün tarihsel kökenine yönelme olmuştur. Tiyatro da bu konuda çareyi yeniden seyirciyle iç içe olmayı, oyunların bir tören havasında geçmesini kısaca yeniden küllerinden doğmayı benimseyen postmodern tiyatro anlayışına benzer bir anlayışı benimsemektedir (Aktaran: Yamaner, 2007: 112-113). Burada tören havası ve küllerinden doğmakla kastedilen olay şarap tanrısı Dionysos için düzenlenen bağ bozumu şenlikleridir. Bu şenlikler müzik ve danstan oluşan dini törenlerdi. Bu törenlerde karşılıklı şarkılar söylenirdi. Konuşmalar müzikseldi. M. Ö. 6. yüzyılda yaşamış olan şair Thespis ilk müziksiz konuşmayı bu törenlere dâhil ederek koroya cevap vermiştir. Bu davranış onu bilinen ilk oyuncu yapmıştır. Bu şenliklerle tiyatronun temelini atıldığı düşünülür (Kesting, 1985: 34).

Modern ve postmodern kavramları estetik açıdan ele alındığında farklı eğilim ve akımları barındırırlar. Modern sanat, geleneksel sanat normları çerçevesinde ortaya çıkan yapıtları içinde yaşanan çağa uygun olmadıkları için reddeder. Bu bakımdan modern tiyatro kendisinden önce kabul görmüş tiyatro anlayışına karşı çıkar (Aktaran: Yamaner, 2007: 111).

20. yüzyılın başında Sembolizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm ve Dadaizm gibi avangart hareketlerin hazırladığı ortamdan ilk esintilerini alan postmodern tiyatro; sonraki yıllarda Antonin Artaud'un Kıyıcı Tiyatrosu (Theatre of Cruelty), Modern dansdaki hızlı gelişmeler, II. Dünya Savaşı sonrasındaki absürt yazarlar ve ellili yıllardaki oluşumlar ile ivme kazanmıştır (Aktaran: Yamaner, 2007: 113). Artaud tiyatrosu ve absürt tiyatro seyirciyi şaşırtma, rahatsız etme ve hatta acı verme bağlamında benzer özellikler taşır (Şener, 2000: 298).

Postmodern tiyatronun üslubu sözsüzdür (non-verbal). Dil postmodern tiyatroda tek iletişim aracı değildir. Kelimeler metnin baskısından kurtulur ve seyircide ima yoluyla canlandırmaya yönelik seslere, şarkılara ve kesik diyalog parçalarına yer verilir. Birçok yönetmen farklı seslerden faydalanarak iletişimde mantıklı cümleler kurulma zorunluluğunu benimseyen anlayışı terk etmiştir (Yamaner, 2007: 114). Böylece eklektik bir yapı ortaya çıkar. Bu bağlamda postmodern tiyatroda ideolojik anlamda olmasa da biçimsel olarak Dadaizm ile paralellik tespit edilebilir.

Diğer postmodern sanat formlarında olduğu gibi postmodern tiyatro da diğer modernizmin öne sürdüğü düşüncelere karşı çıkar. Modern tiyatronun teorileri evrensel gerçeklerin hayatın sanatsal olarak yeniden temsiliyle mümkün olabileceğini öne sürer. Fakat postmodern tiyatro bu görüşü reddeder ve seyircinin de katılımıyla teatral performansı hayatın ta kendisi olarak görür. Standart olay örgülerini ve karakter gelişimini en aza indirgemektedir. Postmodern tiyatro farklı şekillerdeki insan deneyimlerini kucaklar. Tarih, kültür ve sosyal konulardan ilham alır. David Hare'in "Stuff Happens" adlı oyunu bu tarz düşünce için iyi bir örnek teşkil eder. "Stuff Happens" 2003 Irak Savaşı'na neden olan olaylar hakkında bir oyundur. George W. Bush'un 2000 seçimlerindeki başarısıyla başlayan oyun, Irak'a saldırının olumlu ve olumsuz yanlarını tartışan farklı görüşlere yer verir. Gerçek konuşmalar, konferanslar, basın bilgilendirme toplantıları ve Bush, Blair, Hans Blix ve Dominique arasında geçen diyaloglara yer verilir. Hare, oyunu yakın tarihi ele alan tarihsel bir oyun olarak adlandırır (Barnhart, t.y. : 1).

Bir dereceye kadar modern tiyatronun, tiyatro sanatının evrensel gerçekleri açığa vurması gerektiğini öne süren Aristo tarafından geliştirilen teoriler ile başladığı öne sürülür. Modern tiyatro hakkındaki teoriler olay örgüsü, neden-sonuç ve karakter gelişimi gibi etmenlerle evrensel gerçeklere ulaşabileceğimizi iddia ederler. Postmodern tiyatrodaki ise farklı görüş açıları bağlamında muhtemel pek çok gerçek vardır. Yazarlar, aktörler, aktrisler ve seyirciler yaratıcı sürece kendi bakış açılarıyla katkı sağlarlar. (Barnhart, t.y. : 1). Bu bakımdan epik tiyatro ile paralellik görülmektedir. Çünkü her iki tarzda da seyirci aktif olarak oyuna dâhil edilmektedir.

Postmodern tiyatro seyirciyi sanat ve gerçek arasındaki sınırları yeniden gözden geçirmeye ve tiyatronun hayatın yeniden temsili olarak görüldüğü düşünceden uzaklaşmaya zorlamaktadır. Oyunlar hayatın bir parçası olan olaylar olarak görülür. Sonuçları her oyundaki performansa bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Bu alışlagelmedik durum, olay örgüsünün ve karakterlerin belirli bir düzen halinde yer almasına alışkın olanlar için tedirgin edici bir olay olarak karşılanabilir. Seyirci modern tiyatronun teorilerine bağlı olan ve onun çizdiği sınırlar içinde var olan birisi konumundadır. Postmodern tiyatrodaki ise seyirci oyuncu ve diğer seyircilerle etkileşim halinde olan ve tiyatro deneyimini beraber paylaştıkları bir katılımcıdır. Ayrıca postmodern tiyatro teorisine göre her birey kendine özgü düşüncesi ve hayat görüşüyle tiyatroyu farklı bir biçimde algılar ve böylece tek bir evrensel gerçekliğe ulaşılması oldukça zor bir hal alır. Ayrıca postmodern tiyatrodaki seyirci klasik tiyatrodaki gibi sorgulama ve katılım hakkı elinden alınmış eğlendirilmesi ya da bir şeyler öğretilmesi gereken pasif bir özne olmaktan kurtulur. Oyunu istediği şekilde yorumlama ve anlamlandırma özgürlüğüne kavuşur (Barnhart, t.y. : 1). Postmodern tiyatro, klasik tiyatronun dayattığı normlara karşı, elitist yaklaşımdan ziyade popülist olan, çok katmanlı yapısıyla ‘anything goes’ felsefesini benimsemiştir. Klasik tiyatrodaki katharsis ve mimesis geleneksel normlarla karşımıza çıkarken, postmodern tiyatrodaki bu iki olgu farklı biçimlere dönüşür. Yansıtma ve arınma durumu birinci derecede ilke değildir.

Tamer Temel’e göre 20. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan postmodern tiyatrodaki öne çıkan temalar birey ve toplum üzerinde etkiler bırakan destanlar ve

ayinlerden etkilenmiştir. Özne, merkez konumuna geçip yeni okuma ve sahneleme biçimleri ortaya çıkmıştır. Gelecekle ilgili planlar kurmak yerine yaşanan çağ ele alınmıştır. Ayrıca akıl ve mantığın mutlak otoritesi gözden geçirilmiştir. Geçmiş duyulan özlem, Doğu-Batı mitolojileri, masallar, dinler felsefesi ve geçmişe dair anılar alıntılanmıştır (Temel, 2010: 126). Temel ayrıca postmodern tiyatronun başat özelliği olarak farklı kültürlerin “*oyunculuk üsluplarına yer verme ve geleneksel dramatik biçimlerle deneysel olanı bir arada kullanma ve aklın denetiminin olmaması*” (Temel, 2010: 126) gibi nosyonları gösterir.

Olay dizisi ve konuşma kurgusunda alışlagelmiş düzen postmodern tiyatrodan bir kenara bırakılır. Olaylar neden-sonuç çerçevesinde değerlendirilmez ve diyaloglarda mantık aranmaz. Ayrıca postmodern tiyatro inandırıcı olmak gibi klasik tiyatronun sahip olduğu bir misyon taşımamakla birlikte pek çok fantezi öğesine de yer vermektedir (Temel, 2010: 126). Böylece düş ve gerçek arasındaki çizgi bulanıklaşır ve iç içe geçer. Bu durum somut ve soyutun, hatta madde ve mistisizmin birlikteliğini ifade eden ve postmodern kuram için önemli bir kavram olan ‘Yeni Çağ’ (New Age) ile örtüşmektedir. Bu yüzden postmodern tiyatrodan herhangi bir mesaj beklentisi yoktur. Çünkü oyunun kendisi bir iletidir. Günümüz dünyasında sıkça görülen şizofrenik durumlar oyuna kesintili konuşmalar ve ani duraksamalar ile yansıtılır. Muğlâklık ve açık uçlu olma gibi unsurlara sıkça rastlanır (Temel, 2010: 126).

Özetle, postmodern tiyatro için zemin hazırlayan hareketler Sembolizm, Ekspresyonizm, Empresyonizm ve Dadaizm olarak görülmektedir. Kısıtıcı Tiyatro, Absürt Tiyatro, modern danstaki ve 1950’li yıllardaki gelişmeler de postmodern tiyatronun oluşumunda pay sahibidir. Postmodernizmin tartışıldığı diğer alanlarda olduğu gibi tiyatrodan da kavram modern karşıtlığı ya da modernizmin devamı olma bağlamında ele alınır. Modern tiyatro kendinden önce kabul gören anlayışı reddeder. Postmodern tiyatrodan ise bu durum tam tersidir. Postmodern tiyatrodan üslup genellikle suskunluktur. Sözün olduğu yerlerde ise alışlagelmiş düzen terk edilir. Kesik kesik konuşmalara ve şarkılara yer verilir. Masallar, destanlar, ayinler, dini ve mitolojik unsurlara göndermeler yapılır. Böylece postmodern felsefenin temel ilkesi

olan eklektisizm oluşturulmuş olur. Postmodern tiyatronun gerçeğe bakışı dönemin diğer sanat dallarıyla benzerlikler gösterir. Düş ve gerçek bütünleşir. Fantastik öğeler oyunda kendine yer edinir. Bu yüzden evrensel gerçeklerin hayatın sanatsal olarak yeniden temsiliyle mümkün olabileceğini savunan modernizmin aksine postmodernizm, seyirciyi sınırları önceden çizilmiş pasif bir nesne olmaktan kurtarır. Seyirci de oyuna dâhil edilir. Standart olay örgüleri ve karakter gelişimi anlayışı terk edilir. Seyirci her oyunda farklı anlamlar çıkarabilmektedir. Bu da tiyatroya çok katmanlı bir bakış açısı kazandırmaktadır. Ayrıca her oyunda performansa bağlı farklı sonuçların ortaya çıkması postmodern tiyatronun epik tiyatro ile ayrılan önemli bir yönüdür.

1.1.2. Postmodern Mimari

Mimari sanat özünde bilim ve mühendisliğin harmonisi olan bir uğraş alanıdır. Mimar bir yandan mühendisliğin gerektirdiği bilgi ve becerilere haiz iken, diğer taraftan sanatsal yaratıcılıkla donanmış yüksek estetik değerlere sahiptir. Sanayi devriminden sonraki süreçte mimarlık alanında köklü değişimler yaşanmıştır. Bu değişimlerin en büyük nedeni olarak kent olgusunu gösterebiliriz. Büyük kentlerde toplumsal hiyerarşiyi yansıtan düzenlemeler yapılması, hastane, okul, yol, köprü, fabrika, sanat merkezleri gibi toplumsal yapılara duyulan ihtiyaç, geleneksel mimarinin kullandığı malzemelerin yetersizliği ve demir-çelik ve cam gibi yeni sanayi ürünlerinin ortaya çıkması, çağdaş mimarinin yerini sağlamlaştırmıştır. (Şaylan, 2009: 97). Bu seviyeye gelene kadar mimari sanat birçok aşamadan geçmiştir.

Gotik mimarinin oluşma ve yaygınlaşma aşamalarında yadsınamayacak katkısı olan Abbot Suger, 1127 tarihinde Paris'deki St. Denis manastırının bazilikasını restore ederken, klasik Yunan, Roma ya da Romanesk tarzına benzemeyen yeni bir mimari bakış açısı geliştirmiştir. İlk başlarda, bu fikrini nasıl adlandıracağına karar veremez. Sonunda Latince 'opus modernus' (modern yapıt) isminde karar kılar. İtalyan Rönesansçıların bulduğu terimlerden biri olan Gotik, Kuzeyli ya da Germen barbar tarzı anlamlarına gelen aşağılayıcı bir anlama sahiptir. Rönesans mimarlarının ideallerinde yatan gerçek klasik Yunan'dır -ya da kendi

ifadeleriyle ‘antica e buona maniera moderna’ (eski ve iyi modern tarz). İşte mimarlar o zamanlardan beri klasik, gotik, modern ve postmodern mimari arasında hangisinin kalıcılığı en iyi temsil eden tarz olduğunu sorgulamaktadırlar (Appignanesi vd. , 1998: 6-7).

1970’li yıllardan sonra postmodernizm sanatın her dalında yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Fakat mimarlıkta terimin ilk kullanımı 1945’lere dayanmaktadır. Bu tarihte Joseph Hudnut bir makalesine “ Postmodern Ev ” başlığını uygun görmüştür. Sonraları Philip Johnson, Nikolaus Pevsner ve Charles Jencks gibi alanın önde gelen simaları postmodern mimariyle ilgili değişik görüşler geliştirmişlerdir (Yamaner, 2007: 75-76).

Postmodernizm tartışmalarının en çok yaşandığı alanların başında mimarlık gelmektedir. Bunun sebebi olarak mimarlığın diğer sanat dallarına göre daha somut ürünler ortaya koymasını gösterebiliriz. Foucault’a göre 19. yüzyıl ‘zaman ve tarih çağı’ , 20. yüzyıl ise bir ‘mekân çağı’ olduğuna göre, mimarlık tartışmaları mesleki boyutu aşmaktadır (Yamaner, 2007: 27; Zekâ, 1994: 12).

Mimari postmodern toplumun ihtiyaçları ve arzularıyla karşılaştığında krize giren belki de ilk disiplindir. Modern mimari; modern şehir, kalitesiz banliyöler, beton orman ya da bir yurt/ koğuşa dönüşen kolektif değerlerden yoksun şehir çevreciliği, yerel karakterin kayboluşuyla birbirine tıpatıp benzeyen şehirlerin ortaya çıkması ve buralarda yaşayan insanların kendilerine özgü kimliklerini yitirmeleri bağlamında yargılanmıştır (Portoghesi, 1992: 209).

Postmodern mimari de diğer postmodern alanlar gibi modernizme karşı eleştirel bir tavır alır. Modernizm yeniyi tercih eder. Geleneksel mimariyi eski ve dogmatik olmakla suçlayan modern mimarının, postmodern mimari tarafından dogmatik olmakla suçlanması da çok ironik bir durumdur. Modern mimarlık süslemeden, tarihsel göndermelerden başka bir deyişle, geçmişten ve onun sembollerinden uzak, soyut form üzerine kurulu, işlevselliğin ön planda tutulduğu bir alandır. Postmodernistlere göre modernizm çirkin beton blokları ortaya çıkarmıştır.

Modern mimarlık en çok ‘kent anlayışı’ bakımından eleştirilmektedir. Necmi Zekâ modern mimarları kendi toplum modelleri doğrultusunda insan kitleleri meydana getirmek için, kentten ziyade işlevlerine göre belirlenmiş bölgeler inşa etmekle ve kentleri müdahale edilebilir bir nesne haline getirmekle suçlamaktadır (Zekâ, 1994: 13-14). Buna paralel olarak Diane Morgan modern mimarının yaşam tarzlarını rasyonelleştirme ve bu yaşam tarzlarına uyulması için dayatmacı bir düzen ısrarının insanları vahşileştirme sürecine ittiğini öne sürer. İdealistlere göre insanlar düzenli, disiplinli ve rasyonel değildir. Bu nedenden dolayı Morgan postmodern mimarının çılgınlık seviyesindeki öykünme (pastiş) merakı, garip üslup karışımı, düzene olan ilgisizliği ve tarihsel göndermelere olan açıklığı, modernist pürizmden daha insancıl olduğunu belirtir (Morgan, 2006: 97).

Jencks’e göre postmodernizm ile “*çoğulculuğun kapısı açıldı; tarih içeri alındı, gelenek içeri alındı; retorik, ikonografi, renk, konvansiyon, heykel, hatta o pek korkulan süsleme içeri alındı.*” (Zekâ, 1994: 15) Jencks ayrıca modern mimariyi tek sesli biçimsel bir sistem olmakla suçlarken, postmodern mimarının sahaya eklektizm ve açıklık kazandırdığını ileri sürer (Morgan, 2006: 94).

Ortaçağ kentleri gibi postmodern kentler de, simge ve ikonlara büyük önem vermektedir. Venturi “Las Vegas’dan Öğrenmek” adlı kitabında yol kıyılarındaki reklam panoları, tabelaları ve neon ışınlarından faydalanıp, bu simgeleri sevmeyi önerir. Bu açıdan postmodern mimari tarihi talan edip, silueti bozma ve popülist olmakla suçlanmaktadır (Zekâ, 1994: 17).

Postmodernizmin mimaride modernizme karşı üstünlük sağladığı konuların başında kent olgusu gelmektedir. Modern mimari görüldüğü üzere birçok eleştirmen tarafından sığlaşma, tek düzelik, kimlik kaybı gibi kavramlarla suçlanmaktadır. Oysa postmodernizm geleneksel bir anlayışla yapılara karakter kazandırmayı amaçlar. “*Topyekûn tasarımlara, toplumsal mühendisliğe karşı seçenekler geliştirme, geleneksel kenti yaşatma gibi çabalar, Postmodernizm kapsamı içinde yer alıyorlar.*” (Zekâ, 1994: 20)

Postmodern mimarinin öne çıkan özelliği olarak tarihin karanlık sayfalarında kalan kültürü ve bu kültürün ürünlerini tekrar gündeme taşımalarını gösterebiliriz. Postmodern mimarlar çoğulculuk ve tarihsellik prensipleriyle hareket ederek, geçmiş dönemlere ait binaları yaşadığımız zamanın ürünlerine dönüştürürken, onların öne çıkan yanlarını da ihmal etmez. Böylece modern mimarinin ve postmodern mimarinin karşıtlıklarını kullanarak şaşırtıcı sonuçlar ortaya koymaktadırlar (Yamaner, 2007: 76-77).

Modern ve postmodern kent anlayışı arasındaki en temel fark; modern mekân anlayışının toplumsal amaçlar için hareket etmesi, postmodern mimarinin ise kendi içinde bağımsız, toplumsal bağ ile ilişkisiz bir yol izlemesidir (Karakurt, 2006: 15).

Postmodern mimarinin önde gelen temsilcilerinden olan Charles Jencks tarafından ortaya atılan “çift kodlama”, tek başına mimarlıktaki postmodernizmi açıklamaya yeterlidir. Çift kodlamanın öne çıkan özelliği modern tekniklerin geleneksel tekniklerle bir arada kullanılmasıdır (Yamaner, 2007: 31). Gerçekten de günümüzde inşa edilen çoğu binalarda bu özelliği görmek mümkündür. Amerika’daki AT&T binası buna güzel bir örnektir. New York’da bulunan bu bina oldukça sadedir. Binanın tepesinde Chippendale tarzında tepesiz bir alınlık bulunur ve nostaljik bir salon saati görünümündedir. Bu haliyle, tarihsel geçmişe ve onun simgelerine gönderme yapmakta, ironik bir parodi, potpuri ve alıntı tarzıyla süslemeye bir dönüş anlamları taşıdığı öne sürülmektedir (Appignanesi vd. , 1998: 116-117).

Genel olarak ele alındığında, 1945’e uzanan bir geçmişe sahip olan postmodern mimari de diğer sanat dallarında olduğu gibi modernizme tepki olarak ortaya çıkmıştır. Mimariyi diğer alanlardan ayıran nokta ise, diğer sanat dallarına göre mimarların daha somut eserler ortaya koymaları olarak gösterilebilir. Modernizmin çirkin beton bloklar ürettiğini ileri süren postmodernistler, modernizmin ötekileştirdiği geleneklere sahip çıkarak onları günümüz yapı formlarına dönüştürmektedirler. Bu dönüşüm sırasında onların öne çıkan yanlarını vurgulamayı da unutmazlar. Böylece karşıtlıklar bir arada sunulur. Postmodern

mimarinin en önemli özelliği çifte kodlamadır. Çifte kodlamayı, geçmişte kullanılan tekniklerle günümüz tekniklerinin bir arada kullanılması olarak da tanımlayabiliriz. Böylece postmodern mimari sanatının nostaljik yönü de özgün bir estetik anlayış olarak ortaya çıkmış olur. Postmodern mimarinin öne çıkan özellikleri olarak süsleme ve heykel kullanımına geri dönüş, ironi, çift anlamlılık, paradoks ve çoğulluğu gösterebiliriz.

1.1.3. Postmodern Sinema

Postmodernizm çoğulcu yapısı gereği diğer sanat dallarıyla etkileşim halindedir. Bu etkileşim sonucunda yeni ve sonsuz anlam üretilir ve izleyici bu sürece dâhil edilir. Böylece izleyicinin alışık olmadığı yeni bir sinema dili meydana gelir. Perry Anderson'a göre Michael Fried sinemayı modernist olmayan bir sanat olarak betimler ve sinemanın diğer sanatlardan çok daha fazla teknik ve yapısal öğeyi barındırdığını ve böylece röprodüksiyon bağlamında göndermede bulunmama gibi bir şansının olmadığını öne sürer (Anderson, 2002: 86).

Modernizmin estetik anlayışı, sanat dallarını ayırıp, disiplinleşmeye yöneltmektedir. Sinema yapısı gereği disiplinler arası ilişkilere açıktır. Edebiyat, tiyatro, müzik ve resimle etkileşim halindedir. Çağın insanı ve varoluş sorunsalı 20. yüzyıl sinema sanatının odak konularından biri durumundadır. Bu da sinema için sentez bir sanat olma şansını yaratmıştır (Uğur ve Bayraktaroğlu, 2011).

Fredric Jameson'a göre sinemanın gelişiminde iki aşama söz konusudur. Sessiz sinema, gerçeklikten modernizme geçişte etkin bir rol oynamıştır. İkinci aşama ise sesli sinemadır. Sesli sinemada Hollywood kendine özgü bir beyaz perde gerçeği ortaya çıkarmıştır. Avrupa sanat filmleri de yeni bir ileri modernizm formu oluşturmuştur. O tarihten sonra üretilen postmodern filmler nostalji unsurları barındırır da bu dönemde görselliği etkileyen başka öğeler de bulunmaktaydı. Buna en önemli örnek olarak televizyonu gösterebiliriz (Anderson, 2002: 87). Eğlence programları, reklamlar ve yer altı filmleri postmodernin temsilcisi gibidir. Bu programlarda pek çok postmodern unsuru görmek mümkündür.

Modernist sinema özellikle Avrupa'da II. Dünya Savaşından sonra büyük bir etkinlik haline gelmiştir. Antonioni, Fellini, De Sica, Bertolucci gibi İtalyan film yönetmenlerini modern sinemanın büyük ustaları arasında gösterebiliriz. Bu yönetmenler sadece seyreti ve eğlence amaçlı sinema yapmamakta, seyirciyi düşündürmeyi ve düşündürme etkisinin film bittikten sonra da devamını amaçlamaktadırlar. Birçok postmodern sinemacı, örneğin David Lynch, seyreti sırasında izleyicilere hoş vakit geçiren filmler yapmaktan yanadır. Postmodern sinema anlayışında, film bittikten sonra izleyicide film ile ilgili bir iz kalıp kalmaması çok da önemli değildir. Postmodern sinemacılar, cinsellik ve şiddet gibi olguları hayatın birer parçası olarak görür ve bunlara filmlerinde yer verirler. Postmodern sinemacılar bu unsurları eleştirel bir tavır takınmak veya kurgusal düzleme taşımak gibi bir amaç gütmeyizler, aksine sadece sanatsal bir nesne olarak yansıtırlar. (Şaylan, 2009: 128)

Postmodern sinema genelde, parlak yüzeyleri, metinlerarasılığı, bilgiçliği, göndergeselliği ve geçmiş biçimler, türler ve üsluplar nostaljisi açısından tanımlanır. Bunların hepsi Val Hill'in de belirttiği gibi gerçekleri yansıtmaktadır ve bu belirtiler, bugün durdurulamaz ya da daha çok sınırlandırılmaz metalarla kristalleşmişlerdir. "*Sonsuz meta ve arzu döngüsü*" (Hill, 2006: 121) kusursuz bir biçimde çağdaş sinemada örneklenir.

Postmodern sinemanın öne çıkan özelliklerine ilave olarak, avangart¹⁰ ve sanat filmleriyle benzer özellikler gösterdiğini belirtebiliriz. Postmodern filmler avangart ya da sanat filmlerinin zor anlaşılır yapısını kolaylaştırırken, anlamın seyirci tarafından kolayca elde edilmesine izin vermez. Buna paralel olarak özne psikolojik sorunlarla örtülü sanat filmlerini gerçekliğin kurmacasıyla daha da karışık hale getirir. Bu karmaşayla yoğrulmuş postmodern sinemanın dili, metaforlar, çağrışımlar ve simgelerle yüklü olan avangart filminden çok da farklı değildir. Aralarındaki tek fark postmodern sinemada belirli bir sanat formu yoktur ve her şey sanat olabilir.

¹⁰ 1920- 1930'lu yıllarda Fransa'da yapılan bazı filmler deneysel, sanatsal kaygı barındıran ve özgün filmlerdi. Bu filmleri nitelenmek için 'avant-garde' terimi kullanılmıştır. Fransız avant-garde sineması sanılanın aksine sinemadan değil özellikle resim ve edebiyat alanındaki sanatçılardan etkilenmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Coşkun, 2009: 92-96.

Avantgard ya da sanat filmleri tarih boyunca çok popüler olmamışlardır. Bu yönüyle postmodern filmler; avantgard, sanat ve popüler filmlerin bir sentezi olarak da adlandırılabilir (Karadoğan, 2005: 133-160).

Postmodern sanatların en önemli özelliklerinden biri olan çok katmanlılık sinemada hem biçim ve hem de içerik olarak karşımıza çıkar. Bir kurgu sanatı olan sinemada birçok parça bir araya getirilir ve farklı zaman ve mekânlarda çekilen görüntülerle yeni bir gerçeklik anlayışı elde edilir. Parçalı kurgulardan oluşan günümüzdeki birçok film zaman olgusunda belirli bir kronolojiyi takip etmemektedir. Hikâyenin başı filmin sonunda ya da ortasında olabilmekte, olaylar bir bütün halinde değil, parçalı ve yarım olarak nakledilmektedir. Postmodern sinemada geçmiş dönemler yok sayılmaz. Örneğin modern sinema anlayışıyla 1960'lı yılları ele alan bir filmde sadece o yılların unsurlarını görmek mümkündür. Fakat postmodern anlayışla çekilen filmde zamanlar arası geçiş görülür. 1960'lı yılları ele alan bir filmde 1920'li yıllara ait araç, gereç ve kıyafetleri görmek mümkündür. Bu yaklaşıma örnek olarak David Lynch'in "Mavi Kadife" adlı filmini gösterebiliriz (Çoban, 2009a: 1). Bu çerçeve anlatıya dayalı teknik, kurgusal düzlemde oldukça yoğun olarak kullanılmıştır.

1986 yapımı olan "Blue Velvet" (Mavi Kadife) bir postmodern detektif filmidir. Filmde 1950'li yıllardaki Amerikan kasaba hayatıyla 20. yüzyılın sonu arasında gidip gelen bir dünya anlatılmaktadır. Filmdeki dekor, giysi, araç ve gereçler 1950'li yıllara ait olsa da karakterler daha çok 20. yüzyılın sonlarını betimlemektedirler (Çoban, 2009b: 1). Zamanın işlenişi bakımından söz konusu olan bu çoğulculuk, postmodern sinema için karakteristik bir özelliktir.

Susan Hayward'a göre postmodern estetik birbiriyle bağlantılı dört kavrama dayanır: 'parodi ve öykünme (pastiş)', 'prefabrikasyon', 'metinlerarasılık' ve 'yaptakçılık'. Hayward'ın bu dört kavramını metinlerarasılık başlığı altında da toplayabiliriz. Bunların hepsinin geçmişten gelen görüntülerin yaptakçı formunda bir araya gelmesi olarak da değerlendirebiliriz. Hayward ayrıca geçmişi sanatçıların istedikleri şeyleri seçip aldıkları bir süpermarkete de benzetir. Bu özelliklerin izini

“Blue Velvet” (1986) adlı filmde sürece olursak eğer, küçük masum kasaba fikri Alfred Hitchcock’ın “Shadow of a Doubt” (1943) , kalp kriziyle başlayan sahne Lumière kardeşlerin “L’Arroseur Arrose” (1896), filmin çekildiği varoş mahalle “Twin Peaks” (1990) isimli filmlerden ödünç alınmıştır (Pearson, 1997: 1).

“Pulp Fiction”da (1994) Pumpkin/ Ringo’nun (Tim Roth) Jules’i (Samuel Lee Jackson) bavulu açmaya zorladığı sahnede, seyircinin bavulun içindekini görmesine asla izin verilmez. Herhangi bir ipucu da sunulmaz. O anda yeterince donanımlı bir seyirci için bavulun içindeki nesne Pandora’nın kutusu mitini veya “Repo Man” (1984), “Raiders of Lost Ark” (1981) veya “Kiss Me Deadly” (1955) isimli filmleri çağrıştırır (Hill, 2006: 122).

“Scream” (1996) seri filmlerinin ilkinde bir grup genç bira içerek “Halloween” (1978) filmini izlemektedir. Bu sekans sırasında içlerinden birisi filmi durdurur ve gerilim filmlerinin ritüelleri hakkında bir konuşma yapar:

“Bu nedenle o (Jamie Lee Curtis) , finaldeki uzun kovalamaca sahnesinde katili zekice alt etti. Bunu yalnızca bakireler yapabilir. Kuralları bilmiyormusunuz? Bir korku filminde hayatta kalmayı başarmak için uyulması zorunlu bazı kurallar vardır. Örneğin, madde bir, asla seks yapmayacaksın. Büyük yasak. Seks ölüm demektir. Tamam, madde iki, asla içmeyeceksin ya da uyuşturucu kullanmayacaksın. Günah nedeni. Bu bir günahtır. Birinci maddenin uzantısı. Ve madde üç, asla ve asla, hiçbir koşul altında”hemen geri döneceğim” demeyeceksin, çünkü dönmeyeceksin.” (Aktaran: Hill, 2006: 123)

“Der Himmel über Berlin/ Berlin Üzerinde Gökyüzü” (1987) ve “Blade Runner/ Bıçak Sırtı” (1982) zaman ve mekân sıkışması açısından ele alınabilecek filmler arasındadır. “Blade Runner/ Bıçak Sırtı” (1982) insanları ve onların reproduksiyonları olan robot ya da benzeşlerinin hikâyesidir. “Der Himmel über Berlin” isimli filmde ise benzer şekilde farklı zamanlarda yaşayan iki aktör grubunu görüyoruz. Melekler ve insanlar. Melekler sonsuz bir zaman diliminde yaşarlar. İnsanlar ise kendi toplumsal zaman dilimlerinde yaşarlar. Her iki filmde de parçalanmışlık duygusu hâkimdir (Harvey, 2010: 343,348).

“Predator 2” (1990), “Scary Movie/Korkunç Bir Film” (2000), Terminator (1984), “Back to the Future/Geleceğe Dönüş” (1985, 1989, 1990), “Mulholland Drive/ Mulholland Çıkmazı” (2001), “Kill Bill” (2003), “Charlie’s Angels Full Throttle/ Charlie’nin Melekleri Tam Gaz” (2003), “Blade Runner/ Bıçak Sırtı” (1982), Aliens/ Yaratık (1979, 1986, 1992, 1997), Reservoir Dogs/ Rezervuar Köpekleri (1992), “Der Himmel über Berlin/ Berlin Üzerinde Gökyüzü” (1987), ” Star Wars/ Yıldız Savaşları (1977), “Robocop” (1987), “Pretty Woman/ Özel Bir Kadın” (1990), “Wild at Heart/ Vahşi Duygular” (1990), “Thelma ve Louise” (1991), “Basic Instinct/ Temel İçgüdü” (1992), “Lost Highway/ Kayıp Otoban” (1997), “The French Lieutenant’s Woman/ Fransız Teğmenin Kadını” (1981), “Body Heat/ Sıcak Vücutlar” (1981), “Fight Club/ Dövüş Kulübü” (1999) postmodern sinema kapsamında değerlendirilebilecek filmler arasındadır.

Özet olarak, modernizme tepki olarak ortaya çıkan postmodernizmin sinemaya yansması öykünme (pastiş) ve parodi odaklı olmuştur. Yapısı gereği diğer sanat dallarıyla sürekli bir etkileşim halinde olan sinema, türler arasında bir sentez yaratıp, geçmişe göndermelerde bulunmuştur. Geçmiş döneme ait sanatların ve filmlerin üslup, biçim ve türlerine bir arada yer vermektedir. Bu sentezi yaratırken zamansal olarak belirli bir düzen takip etmeyen postmodern filmler, parçalanmışlığa verdiği önemle birlikte, hikâyenin zaman örgüsünde değişiklikler yapabilmektedir. Örneğin, “Pulp Fiction/ Ucuz Roman” (1994) isimli filmin sonu, hikâyenin ortasında verilir.

Kurgusal bir sanat olan sinemanın topluma yüzünü çevirmesi olanaksızdır. Toplumda yer edinen önemli sosyal olaylar da sinema perdesinde ele alınır. Sosyal olaylar ele alınırken herhangi bir eleştirel tavır alınmaz, aksine olaya sanatsal bir gerçeklik olarak bakılır. Kurgusal bir gerçeklikle ele alınan konular karmaşık bir halde verilse de izleyici odaklı bir yapıya sahip olan postmodern sinema seyircinin hoş vakit geçirmesini esas alır. Filmlerde şizofreni, seks, şiddet, anarşi, röntgencilik gibi toplumca tabu olarak değerlendirilen konulara korkusuzca değinilir. Bunun yanı sıra endişe, ailenin ve evliliğin bozulması, yabancılaşma, tüketim kültürü ve eşyanın

metalaşması gibi unsurlar da sıkça ele alınır. Sunulamayanın sunulması, geçmiş ve şimdi arasındaki sınırın ortadan kalkması, nostalji, hayal ve çoğulculuk postmodern sinemanın öne çıkan başlıca özellikleridir.

2. Paul Auster ve Metin Kaçan'ın Hayatları ve Edebi Kişilikleri

2.1 Paul Auster'in Hayatı ve Edebi Kişiliği

Paul Benjamin Auster, 3 Şubat 1947 yılında Newark, New Jersey'de dünyaya gelmiştir. Babası Samuel Auster ve annesi Quennie'nin evlilikleri problemlidir. Paul Auster üç yaşlarında bir kız kardeşi dünyaya gelir. Fakat kardeşi beş yaşında psikolojik sorunlar yaşar ve çocukta mental bozukluklar baş gösterir. Ailesinin boşanması üzerine annesi ve kız kardeşiyle birlikte Newark'ın Weequahic bölgesine taşınır.

Paul Auster'in okumaya ve yazmaya olan ilgisi on iki yaşında, amcası Allen Mandelbaum'un (İtalyan Dili ve Edebiyatı profesörü ve şair) Auster'lerin evinin deposuna bir yurt dışı seyahati sebebiyle pek çok kitap bırakmasıyla başlar. Maplewood, New Jersey ve sonra Columbia Üniversitesi'nde eğitim görür. 1967 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nden ayrılır. Paris'e okulunun bir organizasyonu neticesinde gider. Fakat okul hayatını ilgi çekici bulmaz ve okulu bırakır. Paris'te küçük bir otelde yaşamaya başlar. Bir süre sonra ülkesine döner. 1969 yılının Haziran'ında İngiliz Dili ve Karşılaştırmalı Edebiyat bölümünde lisansını, ertesi sene ise yüksek lisansını yapar. Bu sırada lotodan hatırı sayılır miktarda bir para kazanır. Bu onu Vietnam Savaşı hakkında endişe duymaktan alıkoyar. Bunun yerine Census Bureau'da bir iş bulur ve uzun yıllar sonunda yayımlayabileceği eserleri "Son Şeyler Ülkesinde" ve "Ay Sarayı"na başlar. 1970'lerin başında Fransa'ya yerleşir. Paul Benjamin takma adıyla para kazanma umuduyla "Squeeze Play" adlı bir dedektif hikâyesi yayınlar. Burada ufak tefek pek çok iş yapar. Bunlar arasında film projelerinde çalışmak ve bir çiftlik evinde bekçilik yapmak da bulunmaktadır. 1974 senesinde tekrar Amerika'ya döner. Aynı sene yazar Lydia Davis'le evlenir. Daniel isminde bir çocukları olur. Fakat evlilikleri pek uzun sürmez. 1979 yılında "White Spaces" adlı eserini tamamladığında babasını kaybeder. Babası, Paul'e bir süre maddi endişelerini unutturup, sadece yazmaya odaklanacak miktarda bir miras bırakır.

1981 senesinde tekrar evlenir. İkinci eşi yine bir yazar olan İsveç’li Siri Hustvedt’tir. Bu evliliğinden de Sophie isimli bir kızı olur. Şu anda, Brooklyn’de eşi ve iki çocuğu ile yaşamaktadır.

Kırk yılı aşkın edebi hayatı boyunca pek çok cilt şiir ve deneme yazan Auster, otuzdan fazla dile çevrilen yirminin üstünde roman yazar. Eserleri arasında en büyük ilgiyi üç deneysel dedektiflik romanının bir araya gelmesiyle oluşan “New York Üçlemesi” çekmiştir. 1995 senesinde senaryosunu yazdığı “Smoke” adlı filmin yönetmenliğini de yapmıştır. Daha sonra pek çok film yönetmiştir. 2006 senesinde Prince of Asturias ödülünü kazanır. Auster aynı zamanda Pen Amerika’nın da başkan yardımcısıdır.¹¹

Paul Auster postmodernist kurgusunda polisiye kurgu türünün kendine özgü bütün özelliklerini yıkmaktadır. “New York Üçlemesi”nin her birinde karakterler tuhaf olayları çözmekte başarısız olmanın yanı sıra, sürekli bir tereddüt ve belirsizlik içindedirler. Romanlar gerçeklerin yapısının sürekli biçimde bozulması üzerine kurulmuştur. Böylece bütün roman çelişki ve paradoks merkezli bir hal almaktadır. Bu tarz roman türleri bir dizi paradoks, rahatsızlık ve yersiz olma durumu, yabancılaşma, kimlik bunalımı veya karmaşası ve sözcük yetersizliği gibi temaları da beraberinde getirir (Ramin, 2006: 1-6).

Geleneksel detektif hikâyelerinde roman karakteri bulduğu parçaları birleştirerek sonuca ulaşmaya çalışmaktadır. Auster ise postmodern olarak kurguladığı üçlemesini uyumsuzluk ve parçalılık üzerine inşa etmiştir. Geleneksel romandaki olayları ve kişileri keşfetme süreci üçlemede Quinn, Mavi ve Fanshawe’un kendilerini keşfetmelerine dönüşür ve bu karakterler bütün çabalarına rağmen olayları çözümüleme konusunda bir sonuca ulaşamazlar (Ramin, 2006: 1-6). Örneğin “Cam Kent”te Quinn tren garında beklediği Stillman’ı bulunca okuyucuda olayın çözümlendiği hissi uyanır fakat romanını ikilemler üzerine kuran Auster

¹¹ Paul Auster’in hayatıyla ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz :
http://www.bookbrowse.com/biographies/index.cfm/author_number/1243/paul-auster ,
<http://www.imdb.com/name/nm0000808/bio> ve <http://www.biyografi.info/kisi/paul-auster>

devreye girer ve bir Stillman karakterini daha oyuna dâhil eder. Hangisinin gerçek Stillman olduğunda karar kılamayan Quinn, hikâyenin sonuna kadar doğru Stillman'ı seçip seçmediği hususunda tereddüt yaşar. (CK: 140)¹²

New York üçlemesinin ilginç noktalarından birisi de hayalet yazarlardır. “Hayaletler”de Mavi'nin raporlarını, “Cam Kent”te Don Kışot'un gerçek yazarının peşine düşülmesini ve kırmızı defteri, “Kilitli Oda”da Fanshawe'u buna örnek olarak gösterebiliriz. Üçlemede kimin gerçek kimin hayali yazar olduğuna dair birçok ihtimal bulunmaktadır. Paul Auster'in kendisinin bile hayali mi gerçek yazar mı olduğu kesin değildir (Merivale, 1997: 185-187).

Üç hikâyenin de ana karakterleri dil ve kelimelere karşı takıntılıdır. Quinn ve Mavi'ye göre dil görecelidir. Kelimeler sabit varlıklar değildir. Bu noktadan hareketle yaşadıkları dünyanın da göreceli olduğu sonucuna ulaşırlar. Quinn, Max Work'ün kendisinden daha gerçekçi bir varoluşa sahip olduğunu düşünürken kendisini kurgu dünyasına ait hisseder. Mavi ise anlattığı hikâyenin öznesi (etken) değil nesnesi (edilgen) olduğunu fark eder. Üçüncü hikâyenin isimsiz karakteri Fanshawe ile karşılaştığında kendini bir kaybın, yok oluşun eşiğinde bulur. İsimsiz anlatıcı olduğunu düşündüğü şeylerin aksine her şeyin Fanshawe'un kontrolünde olduğunu ve onu izlediğini fark etmiştir (Ramin, 2006: 1-6).

İsimler ve adlandırmalar bile oldukça esrarengizdir ve sonsuz göstereni belirtirler. Bu yüzden geleneksel isim ve adlandırmalardan kaçınılmıştır. Auster, özellikle isimlerin yerine renklerin konulduğu “Hayaletler”de spesifik isimlendirmeye indirgemeye karşı durur ve anlamın çoğulluğunu ima eder. Açık bir şekilde yazarın dili dünyayı ya da bireyleri bir araç olarak kullandığını yansıtan bu hikâyelerde dil çok güçlüdür (Ramin, 2006: 1-6).

¹² “Cam Kent”ten yapılan alıntılar eserin şu baskısındanadır: Auster, Paul (1991). *Cam Kent* (1.Baskı). (Çeviren: Yusuf Eradam). İstanbul. Metis Yay. Yapıt metin içinde “CK” biçiminde kısaltılmıştır.

Her üç romanda da aynı zamanda yazar olan dedektifler izleri sürerler, çıkarım yaparlar. Fakat sonuçta hiçbir şey bulamazlar. Bir yere ulaşamazlar. Hiçbir vaka da kapanmaz. Açık uçlu olarak bırakılır (Little, 1997: 133).

Üç romandaki dedektiflerin peşinde oldukları kişiler hep edebiyata düşkün kişilerdir. Auster'in dedektifleri aradıkları kişiler hakkında bilgi toplarken onların yazdıkları veya okudukları edebi eserleri de okumak zorunda kalırlar. Bu zorunluluğu hissetmelerindeki ana neden olarak dedektiflerin peşinde oldukları kişilere saplantılı derecede bağımlı olmalarıdır. Bu bağlamda Auster, dedektiflik romanlarını metinlerarasılığa geçişte bir köprü olarak görmektedir. “Cam Kent”te Quinn peşinde olduğu Peter Stillman’ın günlük yürüyüşlerini bile yazılı eyleme geçirerek bir deftere not almaktadır. Stillman’ın günlük yürüyüşlerdeki rotasından Quinn bir yere varmaya çalışır. Her günün rotasını bir harfle ilişkilendirerek “The Tower of Babel” (Babil Kulesi) kelimelerine ulaşır. Babil Kulesi Stillman’ın eserleriyle bağlantılıdır. Böylece metinlerarası bir doku oluşmuştur.

Mavi, Quinn gibi izlediği yazarın el yazmalarının peşindedir. Mavi, Siyah’ın yazdığı ve okuduğu şeylerin (Walden) peşindedir. Diğer iki kitapta da olduğu gibi Siyah’ın edebi geçmişini öğrenerek hem vakayı hem de kendisini çözeceğini düşünmektedir. Diğer iki romana paralel bir şekilde Mavi, Siyah’ı öldürmektedir. Böylece Barthes’in yazarın ölümü üzerine yazmış olduğu makalenin parodisi yapılmaktadır.

Quinn ve Fanshawe, Auster gibi yazarlık hayatlarına şiirle başlamış daha sonra düzyazıya geçmişlerdir. Quinn’in eseri “Unfinished Business”, Fanshawe’un eseri Auster’in eseriyle aynı adı taşımaktadır, “Ground Work” (Zilcosky, 1998: 195-206).

Romanların sonunu açık uçlu bırakma Viktoryen dönemin aksine hem modernist hem de postmodernist kurmacanın bir özelliğidir. Romanlar dolambaçlı yapıları merkezlessiz ve sonu kestirilemezdir. Yani hikâyenin sonucu değil kendisi önemlidir. Dedektiflik tarzı kurgulama okuyucuyu sürekli bir şüphenin ve

beklentinin içine soktuğu için ve vakanın kitabın sonunda çözüleceğini bildiğinden dolayı özellikle postmodern kurgunun vazgeçilmezidir (Harlass, 2010). Fakat Paul Auster New York üçlemesindeki üç kitapta da son baskınlığındaki geleneksel dedektif hikâyelerini yavaş yavaş metafiziksel dedektiflik hikâyesi boyutuna dönüştürür. Bu tarzda yakalanması zor ve karmaşık bir arayış vardır. Dedektif hikâyesi okuyucusunu motive eden noktalardan belki de en önemlisi anlamlı anlatıcı arayışı ya da başka bir ifadeyle hikâyeyi sonlandırabilecek bir anlatıcıya duyulan arzudur. Okuyucu çizgisel (lineer) yapılı bir evren ummaktadır. Fakat Auster'in üçlemesinde özneler ve işaretler hem somut hem de soyuttur. Okuyucu sürekli bir kaos ve çözülemezlik dünyasına sapmaktadır. "Cam Kent"te Quinn ve Stillman'ın anlamsız günlük gezintileri ve bu günlük gezintilerde buldukları nesnelere ve ulaştıkları noktalar anlam ve çözüm arayışlarıdır. Fakat hikâyenin sonu açısından hiçbir şey ifade etmemektedir. Anlamsızlık ve hiçlik temaları sürekli arayış içinde olan fakat hiç bir şeye ulaşamayan ve hatta yakınına dahi yaklaşamayan yazarın dedektife ya da dedektifin yazara dönüş gerçeğiyle sergilenir. Bu arayış anlam ve kimlik için modernist takibi yansıtmaktadır. Bu arayış anlama ulaşmanın sürekli olarak ertelenmesiyle sonuçlanır (Petersen ve Langbak, 2010: 9-30).

Auster'in romanları modernizmin kesin gerçeklere ve anlama olan inancına bir tepki olarak okunabilir. Bu bağlamda üçleme postmodern dünya düzenini temsil eder. Auster'in eserleri her ne kadar postmodernist bağlamda değerlendirilirse de modernizmin kimlik bunalımı ya da çelişkisinin örneklerini de ortaya koymaktadır. New York üçlemesinin tamamında arayış ve kimlik motifleri bulunmaktadır fakat bu durum en bariz "Cam Kent"te işlenmiştir. Postmodern toplumda modernizmdeki otoriter benlik düşüncesi yerini kararsız, çelişkili ve parçalı bir anlayışa bırakmıştır. Bu anlayış postyapısalcılığın özneyi çoklu ya da zıt olarak ele aldığı anlayışa benzerdir. Bu tarz postmodern kimliğin "Cam Kent"deki en önemli temsilcisi başkarakter Quinn'dir. Eşini ve çocuğunu kaybettikten sonra gerçek kimliğini bulmak için bir mücadeleye girişmektedir ve gizemli dilbilimci Peter Stillman sayesinde anlamı yeniden elde etme peşindedir. Ailesinin ölümünden önce bir şair ve yazar olan Quinn, eserlerinde yaşamın yansımalarını barındırmaktaydı. Ailesinin ölümünün ardından, dedektif romanları yazmaya başlayan Quinn, kelimelerinin

kontrolünü yitirmiştir ve sadece romanların kahramanlarının ağzıyla konuşmaya başlamıştır. Yanlış bir telefon görüşmesi sonunda, kendini Paul Auster'in yerine koyarak yeni bir kimlik arayışına ya da başka bir ifadeyle hayatını anlamlandırma sürecine girmektedir. Quinn'in amacı genç Stillman'ı olası bir cinayetten korumak ve Baba Stillman'ın niyetini ve kimliğini çözmektir. Fakat bu arayış onu anlam ve benlikle saplantılı bir ilerleyişe sürüklemiştir. Gördüğü her şeyi kırmızı deftere not alma alışkanlığı, Quinn'in kendini tanıma ve anlamlandırma sürecindeki saplantılı hareketi sembolize etmektedir. Role-play, postmodernin parçalanmış benliğini gözler önüne seren önemli bir göstergedir. Bu parçalanmış benlik çoklu, değişen ve belirsiz kimliklerin oluşmasına neden olmaktadır. "Cam Kent" ve diğer iki eserde kesin gerçeği ve sonucu arama işi çıldırışlığın bir formudur. Auster eserin sonunda Quinn'i ortadan kaldırarak, modernizmin savunduğu kesin gerçek anlayışına karşı çıkmaktadır ve okuyucuları bir belirsizlik içinde bırakıp onlara sonsuz anlam çıkarma olanağı tanımaktadır (Petersen ve Langbak, 2010: 9-30).

Eserleri:

Kitapları: City of Glass (Cam Kent) (1985), Ghosts (Hayaletler) (1986), The Locked Room (1986) (Kilitli Oda), The New York Trilogy (New York Üçlemesi)(1987), In the Country of Last Things (1987) (Son Şeyler Ülkesinde), Moon Palace (1989) (Ay Sarayı), The Music of Chance(1990) (Şans Müziği), Leviathan (1992), Auggie Wren's Christmas Story (1992), Mr. Vertigo (1994) (Yükseklik Korkusu), Timbuktu (1999), The Book of Illusions (2002) (Yanılsamalar Kitabı), Oracle Night (2004) (Kehanet Gecesi), The Brooklyn Follies (2005), Travels in the Scriptorium (2006), Man in the Dark (2008), Invisible (2009), Sunset Park (2010)

Şiirleri:

Disappearances: Selected Poems (1988), Ground Work (1990), Selected Poems (1998), Collected Poems (2004)

Senaryoları ve Filmleri:

Smoke (1995), Blue in the Face (1995), Lulu on the Bridge (1998), The Center of the World (2001), The Inner Life of Martin Frost (2006), In the Country of Last Things (2007)

Deneme ve Otobiyografileri:

The Art of Hunger (1982), The Invention of Solitude (1982), The Red Notebook (1995), Why Write (1996), Hand to Mouth (1997)

2.2 Metin Kaçan'ın Hayatı ve Edebi Kişiliği

Türk Edebiyatı'nın son yirmi yılında en çok ön plana çıkan yazarlardan biri olan Metin Kaçan hakkında kitaplarının biyografi sayfaları dışında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Bu yüzden kendisiyle röportaj yaparak alanda hissedilen eksikliği bir nebze olsun kapatmak istedik. Türk Edebiyatı'nda sokağın dilini yazarın dili olarak kullanarak çığır açan Metin Kaçan ile yapılan bu röportajın¹³ hem araştırmamız için hem de bundan sonra yapılacak çalışmalara bir ışık tutması açısından önem arz edeceği düşünüldü. Metin Kaçan ile yaptığımız röportaj şöyledir:

Soru: Eğer bir yerlerde mevcutsa, (Sizi yormak istemiyorum) eğitim ve iş hayatınıza dair özgeçmişinizi gönderebilir misiniz? (Yarım sayfalık biyografiye sığacak biri olmadığınız kesin. Detaylı bilgiler olursa hem benim için hem de bundan sonra sizinle ilgili çalışma yapacak kişiler için çok iyi olacaktır.)

Metin Kaçan: Metin Kaçan (d. 1961, İncesu, Kayseri), Türk yazar ve senaristtir. Ailesi, Metin Kaçan altı aylıkken İstanbul'a geldi. Mizah dergilerinde yazdı. Kısa öykülerle, edebiyat dünyasına kendini tanıttı. Daha sonra “Ağır Roman” piyasaya çıktı ve senaryolaştırılarak, filme alındı. Ardından tiner kullanan sokak çocuklarının yaşamının anlatıldığı “İstedikleri Yere Gidenler” isimli kitabı Kemal Aratan'la birlikte hazırladı. “Ağır Roman” 2003 yılında, “Fındık Sekiz” 2008 yılında

¹³ Metin Kaçan ile kişisel iletişim, 14 Nisan 2012

Almancaya çevrildi. Fransızcaya çevrilen “Ağır Roman” 2012 yılında Acdes Sud Yayınevi tarafından yayınlanacak. Ayrıca devlet opera ve balesi tarafından dans tiyatrosu yapılan “Ağır Roman” Los Angeles’e turneye gitmiştir. Sadri Alışık Tiyatrosu’nda ise Dokuz Eylül Üniversitesi’nden bir grup senaryo yazarı “Ağır Romanı” sahneye koymuştur.

Soru: Eserleriniz ve hayatınız birbirine birçok açıdan benzerlik gösteriyor. Metin Kaçan’ın, Gili Gili ve Meto karakterlerinin üzerinde nasıl bir etkisi var? (Yazar Metin Kaçan’ı kastetmiyorum.) Şu anda kendinizi hangi karaktere daha yakın hissediyorsunuz?

Metin Kaçan: Şu anda “Fındık Sekiz”deki Meto’ya daha yakınım.

Soru: Yazmak için mi yaşıyorsunuz yoksa yaşamak için mi yazıyorsunuz? Sizin için yazmak = yaşamak mıdır?

Metin Kaçan: Uzun zamandır yazmamak için yaşadım. Şimdilerde yazmak için yaşıyorum.

Soru: Jorge Amado’nun ve “Gecenin Çobanları” adlı kitabının sizin üzerinizde nasıl bir etkisi vardır?

Metin Kaçan: Amado’nun “Gecenin Çobanları”nı okuduğumda 22 yaşımıdaydım ve böyle bir kitap yazmalıyım demiştim.

Soru: Dünya ve Türk Edebiyatından etkilendiğiniz yazarlar kimlerdir?

Metin Kaçan: Jorge Luis Borges, Jorge Amado, Gabriel García Márquez, Octavio Paz, Pablo Neruda, Charles Baudelaire

Soru: Paul Auster ve eserleri hakkında ne düşünüyorsunuz?

Metin Kaçan: Paul Auster ise postmodern romana klasik roman süsü veren bir kurgucu.

Soru: Üzerinize atılan iftira neticesinde New Age bir yapıt olarak da adlandırılan “Fındık Sekiz”i yazmanız bir tesadüf mü? Eğer o olaylar olmasaydı “Ağır Roman”daki çizginizi devam ettirmeyi düşünüyor muydunuz? “Fındık Sekiz”den önce yayımlamayı düşündüğünüz fakat o olaylardan sonra cesaret edemediğiniz kıyıda köşede kalmış bir eseriniz var mı?

Metin Kaçan: “Ağır Roman”dan hemen sonra “İstedikleri Yere Gidenler”i yazmıştım. Kemal Aratan çizmişti yani bir çizgi romandı daha sonra “Fındık Sekiz”e başladım devam ediyordum ki cezaevine girip çıktım sonra devam ettim tamamen bilinçli bir süreçti yazma kurgulama sürecim.

Soru: “Ağır Roman” filmi için ne düşünüyorsunuz? Sizi tatmin etti mi? (Hiç sanmıyorum ama).

Metin Kaçan: Film ise tahmin ettiğiniz gibi popüler ama benim için bir hayal kırıklığı idi.

Soru: Yazar olmadan önce sözlü anlatıcı olduğunuzu biliyorum. Ekmek Teknesi adlı dizide ağabeyiniz Hasan Kaçan’ın karakterine bir katkınız oldu mu?

Metin Kaçan: İlk gençlik yıllarımda kahvelerde yaşadığım olayları anlatırdım ve hatırı sayılır bir dinleyici, seyirci, arkadaş, dost, düşman kitlem vardı.

Soru: Postmodern roman hakkında ne düşünüyorsunuz? Kendinizi bu kavramın içine dâhil ediyor musunuz?

Metin Kaçan: Postmodern roman mikserle konmuş; sosyoloji, tarih, psikolojinin bir bardakta farklı sıralandırmalar eklentiler ile yazarın rüya ve

hayalleriyle oluşan bir tür ve bu tür giderek kendi varlığını eriterek yeni bir anlatı türüne geçmek üzeredir.

Soru: 8'in hayatınızdaki yeri nedir?

Metin Kaçan: Sekiz cennet kapısı, sekiz ay cezaevinde yatışım, beyaz eldiven sekiz kişiydik, sonsuzluk simgesi, uğurlu rakamım.

Soru: Tasavvufla tanışmanız nasıl oldu?

Metin Kaçan: Tasavvufla 1991 yılında Karagömrük'te Nurettin Cerrahi Vakfı'na gitmemle tanıştım. Bu konuda ve eksikim olduğunu düşündüğüm birçok konuda cezaevinde okuyarak eksiklerimi kapatmaya çalıştım.

Soru: Beyaz Eldiven çetesi hakkında biraz bilgi verebilir misiniz? Bu çeteyi roman yapmayı düşünüyor musunuz?

Metin Kaçan: Beyaz eldiven bir gençlik hareketi idi. Haksızlığa uğrayanları korur eğlenemeyenleri eğlendirir tüm bunları yaparken cebimizdeki parayla yardımcı olurduk kişilere. Siyasi olaylar ve ansızın gelen eceli çok erken yaşta gelen ölümler sonucu çeteden geriye bir ben kaldım.

Soru: Aileniz hakkında biraz bilgi verir misiniz? Evli misiniz? Çocuk falan var mı?

Metin Kaçan: Evli değilim. Hiç evlenmedim. Çocuğum yok. Olmasını isterdim. Tabii ki sevgililerim oldu. Uzun süreli yani biriyle on yıl, biriyle yedi yıl, biriyle üç yıl işte böyle.

Soru: Şu günlerde neler yapıyorsunuz? Yakın bir zamanda yapmayı düşündüğünüz proje/projeler var mı?

Metin Kaçan: Şimdi Kaş'tayım Antalya tarafında “Ağır Roman”ın müzikalini yazıyorum. Broadway, Londra, Uzak Doğu’da ve Türkiye’de belli şehirlerde sahnelenecek.

Soru: Arabanız var mı? Varsa modeli ve markası nedir? Otomobile olan ilginizden bahsedebilir misiniz biraz?

Metin Kaçan: Arabam vardı. Biri Malibu, biri 59 Chevrolet.

Soru: Anadolu’da geçen bir roman yazmayı düşünüyor musunuz? İstanbul’dan sıkıldığınızı varsayarak söylüyorum.

Metin Kaçan: Kapadokya’da geçen bir rüya roman yazma hazırlıklarım var tabi çok istersem. Böyle bir durum elzem olursa yazarım.

Soru: Kaç Anadolu ağızıyla konuşabiliyorsunuz?

Metin Kaçan: Kayseri ağızını iyi bilirim. Çingenece anlayabilirim. Argoda karşımdakini dilsiz bırakırım. Hele hele medyanın, edebiyat camiasının şişirip önümüze koyduğu yazarların çoğunu ağlatıp, masadan kaçırmışlığım vardır.

Soru: Ayrıca değinmek istediğiniz bir şeyler varsa ekleyebilirsiniz.

Metin Kaçan: O medyatik dava ile beni haksız yere suçlayan, üstelik doktor raporuna göre böyle bir vaka vuku bulmamıştır denmesine rağmen adalet sistemini, edebiyat ve medyayı hiçbir zaman affetmeyeceğim. Yazmamamın en önemli sebeplerinden biridir bu. Sevgilerimle iyi çalışmalar mk.

Metin Kaçan, destansı anlatımıyla hiçbir kalıba sığmayan, hiçbir edebiyat akımıyla özdeşleşmeyen fantastik kurgusuyla İstanbul gibi bir anakentte yaşayan fakat şehirle bağlantı kuramayan kitleleri anlattığı (Ecevit, 2003a: 11-16) “Ağır Roman”, şehrin merkezinde yaşayıp, kendilerini entelektüel, ilk romanında yaşatılan karakterleri öteki olarak görenlerin aslında kendilerinin toplumun yozlaşan kesimi

olduklarını gösteren “Fındık Sekiz”, her iki romanda anlatılan kitlelerin iç dünyalarının daha detaylı olarak resmedilmesinden meydana gelen öyküler “Harman Kaplan” ve “Adalara Vapur” ile Türk Edebiyatı’nda ilk başlarda kullandığı argo dil nedeniyle eleştirilen fakat eserleri her gündeme geldiğinde, yeni bir yönü keşfedilen, otantik dil ustası bir yazardır.

Metin Kaçan, Türk Edebiyatı’na o zamana kadar denenmemiş ya da yapılamamış bir anlayışla adımlarını atar. O zamana kadar karakterin dili yazarın diliyle aynı olmamıştır. Kaçan, kendi yaşadığı muhitler olan Kasımpaşa ve Dolapdere’nin argoya da kaçan dilini yazarın dili yapmıştır. Bu avangart yaklaşım toplumca entelektüel olarak tanınan bir kısım yazarlar ve eleştirmenler tarafından ağır bir biçimde eleştirilir. Ardından herkesçe bilinen o mahrem olay meydana gelince, Kaçan, bu kesimin önde gelen isimlerinden olan Doğan Hızlan tarafından “yaşadığımı yazan değil, yazdığımı yaşayan” (Aslan, 2003: 82) bir yazar olarak betimlenmiştir. Rüstem Aslan, bu durumu şöyle eleştirmektedir:

“Bukowski’yi, Henri Miller’ı, Boris Vian’ı vb. alt-kültür edebiyatının öncüleri olarak yere göğe sığdıramayanlar Metin Kaçan’a Hacivat ve Karagöz’ün sonunu reva görürler.” (Aslan, 2003: 82)

“Ağır Roman” ile edebiyat dünyasına sert bir giriş yapan, Kaçan ilk eseri kadar popüler olmayan fakat yine postmodern anlatının çoğulcu yaklaşımıyla ele aldığı ikinci eseri “Fındık Sekiz”i yayımlar. Bu eser Türk Edebiyatı’nda Yeni Çağ (New Age) türünde ilk eser olarak kabul görür.

20. yüzyıla kadar gerçeklik anlayışı temelde neden-sonuç ilişkisine dayandırılmaktadır. Fakat daha sonra gerçeklik anlayışı soyutlama ve yabancılaşma zemininde de aranmaya başlamış, yüzyılın başlarında gerçeği temsil ettiği düşünülen olgulardan bir kesiyap meydana getirilmiştir. Gerçekliğin temsili sorunsalı böyle bir algılamayla çözümlenmeye çalışılmıştır. Fakat modernistlere göre bu çelişkili ve rasyonel olmayan bir durumdur. Yüzyılın ikinci yarısında ise: “*Ruh-madde, duygusal, doğa-teknoloji, mistisizm-bilim, astroloji-astronomi, vb. yüzyıl sonu postmodern*

yaşam gerçeğinin çoğulcu yapısı içinde birlikte var olurlar.” (Ecevit, 2003b: 91) Farklı dünya görüşleri, yaşam biçimleri ve çok katmanlı yapılar bir arada yer almaya başlarlar. Son yıllarda bu görüşe paralel bir biçimde ortaya çıkan Yeni Çağ (New Age) eğilimi, aklıyla bütün sorunları çözeceğine ve gezegeni kusursuz bir hale getireceğine inanan insanın, başarısızlıkla sonuçlanan olaylar neticesinde kendisiyle hesaplaşacağı/hesaplaştığı bir dönemin adıdır. Maddenin esiri olan insanoğlu, daha manevi ve duygusal bir dünyayla tanışır. Bu durumda Aydınlanma'nın bilim ve mistisizmi birbirinden ayırdığı dönem artık sona ermiştir. Postmodernizmin çoğulculuk ilkesi gereği farklılıklar eşzamanlı olarak bir arada yaşanabilmektedir. İşte “Fındık Sekiz” böyle bir anlayışın ürünüdür. Eserde madde odaklı bir yaşam, mistisizm ve bilim eşzamanlı olarak çoğulcu bir anlayışla bir arada sunulmaktadır. Kaçan, “Ağır Roman”da tanıttığı keskin ve metaforik anlatımını bu eserde de devam ettirmiştir (Ecevit, 2003b: 92-94).

Birbirinden farklı kimliklerin ve kültürlerin anlatıldığı “Adalara Vapur”da ön plana çıkan kimlik İstanbullu kimliğidir. Kozmopolit bir yapıya sahip olan bu anakent insanı karşıtlıkların çoğulluğunu aynı anda yaşatmasıyla postmodern anlatı için bulunmaz bir konudur. Metin Kaçan da bu durumu bütün eserlerinde değerlendirmiştir.

2.3 Paul Auster ve Metin Kaçan’ın Edebi Kişiliklerinin Karşılaştırılması

Paul Auster ve Metin Kaçan her ne kadar farklı kurgularla ve üsluplarla eserler ortaya koyan yazarlar olsalar da, incelememize dâhil olan eserlerinde bir takım ortak noktalar bulmak mümkündür.

Paul Auster’in kaleme aldığı “New York Üçlemesi”ndeki karakterler modern düşünceyi yansıtan romanların aksine daha silik ve parçalı benliklerle doludur. Bu durum, olaylar karşısında kararsız kalıp, sağlam adımlar atamayan edilgen figürleri ortaya çıkarmaktadır. “Cam Kent”te Quinn, “Hayaletler”de Mavi ve “Kilitli Oda”da anlatıcı karakterleri sürekli yanlış tercihlerde bulunmaktadırlar. Böylece bu karakterler kendilerini sürekli yeni bir arayış içinde bulmaktadırlar.

Auster gibi Kaçan'ın eserlerinde de kimlik ve arayış motifleri ön plandadır. “Ağır Roman”da Salih sürekli bir arayış içindedir. Bu arayışları çocukluk, gençlik ve olgunluk dönemlerinde farklılık arz etmektedir. Çocukluk döneminde, babasının baskıcı tutumundan dolayı farklı işlerle uğraşmakta ve kendisine hitap eden bir iş arayışındadır. Gençlik döneminde ise kendisine rol model olarak aldığı kişi Arap Sado isimli bir kabadayıdır. Bu kabadayının fakirlere ve ihtiyaç sahiplerine her koşulda yardım etmesi ve toplumca saygı duyulan birisi olması, Salih'i cezbeden noktalardan bazılarıdır. O sırada mahalleye dadanan karanlık tiplerle mücadeleye girer. Olgunluk döneminde ise eroin batağına saplanır. Bu sefer aradığı şeyleri, satıcılar ve psikopatlar gibi kişilerde bulur. Babasının ölümü, annesinin delirmesi, kardeşinin evi terk etmesi ve sevgilisinin onu aldatması, Salih'te derin yaralar açar. “Fındık Sekiz”de ise iki farklı arayış ön plandadır. İlki Meto'nun manevi aşkı arayışı, diğeri ise Sevda'nın Meto'yu elde etmek için bu uğurda her şeyi mubah saydığı bir arayış. Ayrıca Sevda'nın başını çektiği ve yazarın da eleştirdiği kesim sürekli olarak gündelik zevkler peşinde ve bu zevklere ulaşmak için farklı arayışlar içindedirler.

Auster ve Kaçan'da ortak olan bir başka nokta ise, Eserlerde kadınlara olan bakış açısıdır. Auster, “Cam Kent” ve “Hayaletler”de neredeyse hiç kadın karakter kullanmamıştır. Adı geçen kadınlar ise ya cinsel bir obje, terk edilmiş ve bir daha hiç aranmamış eski bir sevgili ya da iki dakikalık bir konuşmanın figüranı olmuşlardır. Auster, kadınlara olan bu tutumunu, “Kilitli Oda”da bir nebze olsun kırmıştır. Fanshawe'un eski karısı Sophie, eserde olumlu bir biçimde anlatılmıştır. Fakat Fanshawe'un annesi yine bir cinsel obje olarak aktarılmıştır. Ayrıca kitabın sonlarına doğru tamamen edilgen bir biçimde fahişe rolüyle Uzakdoğulu başka bir kadın metne dâhil edilmiştir. Kaçan'ın ilk eseri olan “Ağır Roman”da da kadın karakterler fahişelik ve konsomatrislik yapmaktadırlar. Bir tek Salih'in annesi olumlu bir figür olarak işlenmiştir. Fakat o da, eserin sonlarına doğru eşi Berber Ali tarafından uyuşturucu bağımlısı yapılarak kaderine teslim edilir. Kaçan, ikinci anlatısı olan “Fındık Sekiz”de kadınlara olan tutumunu iyice sertleştirmiştir. Kötülüğün sembolü olarak Sevda ve arkadaşı Nil ortaya çıkmaktadır. Bu iki karakterden özellikle Sevda, sürekli bir kötülük arayışı içindedir. Kaçan'ın araştırmamıza konu olan son anlatısı “Adalara Vapur” ise kadınlara ve erkeklere karşı daha mesafeli duran bir anlatıdır.

Netice itibariyle Auster ve Kaçan eserlerinde erkek karakterleri ön planda tutmayı yeğlemişlerdir. Kadınlar ise eserlerde daha edilgen ve ahlaki olarak çözülmüş bir biçimde karşımıza çıkmaktadırlar. Kadın olgusunun mesafeli ve buna bağlı olarak da cinselliğin groteskleştirilerek ele alınması özellikle Franz Kafka'nın modern edebiyata getirdiği bir eğilimdir. Modern edebiyatta kadın adeta maddenin sembolü olarak kullanılmıştır. Cinsellikte ise maddenin en yoğun olarak yaşanıldığına inanıldığı için groteskleştirilmiştir. Bu eğilim modern edebiyattan daha absürt ve kaotik biçimde postmodern edebiyata geçmiştir. Auster ve Kaçan'ın eserlerinde kadın motiflerinin gösterdiği özellikler çağın madde bağımlılığını ve insan ilişkilerini yansıtması bakımından örnek teşkil etmektedir.

Auster ve Kaçan'ın eserlerinde semboller kullandığını da görmekteyiz. Auster, "Hayaletler"de karakterlere renk isimleri vererek anlamı çoğullandırmıştır. Aynı şekilde Kaçan'da "Fındık Sekiz"de sembol isimlerden faydalanmıştır. Sevda, Hayat, Bahar ve Çiğdem isimleri okurda farklı çağrışımlara sebep olacak isimlerdir. Sevda, kötülüğü; Hayat, Bahar ve Çiğdem ise iyiliği, doğayı ve saf yaşamı, temsil etmektedirler.

3. Paul Auster'in Eserlerinin Postmodern Bağlamda Analizi

3.1. Cam Kent Adlı Romanın Özeti

Eserin başkarakteri olan Quinn karısını ve oğlunu kaybetmiştir. William Wilson takma adıyla polisiye romanlar yazmaktadır. Yılda bir çıkardığı romanlar sayesinde New York'ta küçük bir dairede vasat bir yaşam sürmektedir. Yılın yarısını roman yazarak, diğer yarısını da kitap okumak, resim galerilerini gezmek, operaya gitmek, televizyon ve beysbol izlemek için ayırmıştır.

Eşini ve çocuğunu kaybetmeden önce şiir kitabı, oyunlar yazmış ve birçok çeviri yapmıştır. Aile fertlerinin bu ölümleri, onun hayatında bir dönüm noktası olmuştur. Bütün bunları bırakarak kendisini polisiye/ dedektif romanları yazmaya adanmıştır. William Wilson takma adıyla yayımladığı bu kitaplardaki dedektif Max Work karakterine olan hayranlığı kimi zaman gerçek hayatta onun gibi davranmasına varacak kadar ileri boyutlardadır. Quinn olarak ne kadar ailesini düşünüyor ve onlara özlem duyuyorsa, Max Work olarak bir o kadar başına buyruk bir hayat sürmektedir. Max Work onun özgür yanını temsil etmektedir.

Birkaç akşam üst üste tanımadığı bir kişi ona telefon eder ve Paul Auster adında bir dedektifle konuşmak istediğini söyler. Bu yanlış kişiyi aramalar devam eder. Üçüncü arayışta Quinn kendisini dedektif Paul Auster olarak tanıtır ve oyun böylece başlar. Arayan kişi tehlikede olduğunu ve babasının kendisini öldürmek istediğini söyler. Quinn, artık dedektif Paul Auster olmuştur. Vaka ile ilgili bilgi almak için arayan kişinin evine gider. Peter Stillman isminde birisi ve eşi Virginia Stillman, Peter Stillman'ın babasının yıllar boyunca bir akıl hastanesinde kaldığını ve ertesi gün çıkacağını söyler. Dışarı çıkınca da Peter Stillman'ı öldüreceğinden şüphe duymaktadırlar. Babasının ismi de Peter Stillman'dır. Soylu ve eğitilmiş bir aileye mensuptur. Columbia Üniversitesi Teoloji bölümünde çalıştıktan sonra karısının gizemli ölümünün ardından oğluyla daha çok ilgilenmek için istifasını sunmuştur. Virginia Stillman'a göre baba Stillman oğul Stillman'ı yıllarca bir odada kilitli tutmuş ve kimseyle iletişim kurmasına izin vermemiştir. Dilin oluşumuyla ilgili çalışmalar yapan baba Stillman oğlunu denek olarak kullanmıştır. Baba Stillman'ın

histerik yapısından dolayı oğul Stillman ve karısı endişe içerisindedirler. Sebebi bilinmeyen bir karışıklıktan ötürü Auster yerine Quinn'e ulaşmışlardır.

Quinn, ertesi gün garda elinde baba Stillman'ın yıllar önce çekilmiş fotoğrafıyla birlikte Stillman'ın trenden inmesini bekler. Peter Stillman'a benzeyen iki kişi trenden iner ve Quinn içlerinden birini seçerek takibe başlar. Peter Stillman bir otele yerleşir. Baba Stillman'ın yaptığı tek şey gün içinde New York'ta kısa gezintiler yaparak yerden topladığı çöpleri ya da nesnelere biriktirmektedir. Bir süre sonra Quinn bu gezintilerin amaçsızca değil belli bir amaca hizmet ettiğini fark eder. Stillman her gün belirli bir rota dâhilinde gezintilerini yapmaktadır. Kuşbakışı bakıldığında her gün bir harfi oluşturacak şekilde yapılan bu gezintiler sonucunda Quinn, Stillman'ın gezintilerinden “Babil Kulesi” kelimelerini oluşturduğunu anlar. Babil Kulesi mitosuna göre cennet yeniden inşa edilecektir. Ona göre bu yer New York şehrinde başka bir yer değildir. Bu kelime grupları oluştuktan sonra belki de görevini tamamlayan Peter Stillman ortadan kaybolur. Quinn bu kez rolüne büründüğü dedektif Paul Auster'i bulmak için telefon rehberine sarılır. Rehberde sadece bir tane Paul Auster vardır o da “Cam Kent” kitabının yazarı olan Auster'dan başkası değildir. İkili Paul Auster'in evinde buluşurlar, vaka ve edebiyat üzerine koyu bir sohbete başlarlar.

Quinn, Auster'in yanından ayrıldıktan sonra Virginia Stillman'a ulaşmaya çalışır fakat telefonuna ulaşamaz. Bu kez Virginia ve Peter Stillman çiftinin kaldığı apartmanı gözlem altına alır. Çok uzun bir süre evin karşısında bir çöplüğe yerleşir ve geleni geçeni takip eder. Bir süre sonra bu takip olayı Quinn için bir saplantıya dönüşür. Evi ve civarını terk edememektedir. Parası günden güne azalmaktadır. Bu yüzden yaşamını idame ettirme hususunda sorunlar yaşamaktadır. Paul Auster aklına gelir. Ona ulaşınca baba Stillman'ın köprüden aşağıya atlayarak intihar ettiğini öğrenir. Yaşadığı eve gittiğinde ev sahibinin kirayı uzun bir müddet boyunca ödemediği için onun yerine daireyi başkasına kiraya verdiğini ve eşyalarını da kira borcunu tahsil edebilmek için sattığını öğrenir. Virginia Stillman ve Peter Stillman'ın kaldıkları eve yönelir. Daire bomboştur. Orada yaşamaya başlar. Stillman vakasının başından beri her şeyi not aldığı kırmızı bir defteri vardır. O defter artık bitmek

üzeredir. Paul Auster ve arkadaşı eve geldiklerinde yerde kırmızı defteri bulurlar fakat artık Quinn yoktur ve nereye gittiği de belli değildir. “Cam Kent” adlı romanın bir kısmı bu kırmızı deftere dayanılarak yazılmıştır. Geri kalanı ise Paul Auster tarafından kurgulanmıştır.

3.1.1 Zaman Örgüsü

Zaman farklı yazınsal türlerde farklı şekillerde işlenmiştir. Destan ve masallarda blok halinde olan zaman klasik romanda toplumsal algıyla, modern romanda bireysel algıyla, postmodern romanda ise dille ilişkilendirilir (Karaburğu, 2008: 363).

Eserlerinde dile çok önem veren postmodern bir yazar olan Paul Auster üstkurmaca, metinlerarasılık ve çoğulculuk gibi postmodern unsurlara verdiği öneme zaman örgüsü konusunda biraz daha esnek davranmıştır. Fakat zaman konusunda sadece postmodernistlerin kullandığı dille yetinmemiş, aynı zamanda modern romanın bireysel algısıyla şekillenen zaman örgüsüne de sadık kalmıştır.

Araştırmamıza konu olan Paul Auster romanlarından ilki olan “Cam Kent” zaman konusunda modern romanın bireysel algısıyla ilişkilendirilebilir. Zamanı parçalara ayırmak modern romandan postmodern romana geçişte önemli bir yer tutar. Bu eğilim beraberinde saniye üslubunu da ortaya çıkarmaktadır. Olaylar saat eşliğinde okuyucuya sunulur. Bu durum “Cam Kent”te yoğun bir şekilde işlenmiştir: “*Saatin on ikiyi geçtiğini görünce*” (CK: 10), “*Saat Onda*” (CK: 16) , “*Saat altı buçukta*” (CK: 62) gibi.

Çağımız insanı sürekli bir koşuşturma içerisindedir. Bir yerlere yetişme zorunluluğu hep vardır. Birçok işle uğraşmaktadır. Bu durum beraberinde zamanı etkin kullanmayı gerektirmiştir.

“Başlangıçta, kırk beş dakikalık bölümler halinde denedi, daha sonra giderek otuz dakikaya indi. Sonuna doğru, on beş dakikalık

kestirmelerle idare etmeyi oldukça iyi beceriyordu. Bu çabalarına yakınlardaki bir kilisenin her on beş dakikada bir çalan- her çeyrek saatte bir kez, her yarım saatte iki kez, her üççeyrek saatte üç kez, saat başında da dört kez ve ardından saat kaçsa o kadar çalan- çanları da yardım ediyordu. Quinn bu çanın ritmiyle yaşıyordu ve sonunda çan seslerini kendi nabzından ayırt edemez oldu. Gece yarısından itibaren, rutin işini başlatıyor, saat on ikiyi vurmada, gözlerini kapayıp uykuya dalıyordu. On beş dakika sonra uyanıyor, saat yarım anlamına gelen iki vuruşta yeniden uykuya dalıyor ve üççeyrekteki üç vuruşta yeniden uyanıyordu. Saat üç buçukta yiyeceğini almaya gidiyor, saat dörde doğru dönüyor ve sonra yeniden uyuyordu. (CK: 126)

Görüldüğü üzere Paul Auster bütün bir paragrafı zamana ve onun algılanışına ayırmıştır. Eserin kahramanı Quinn, bütün yaşamını zamansal bir düzenlemeye tabi tutmuştur. Takip ettiği kişiyi kaybetmemek için uzun ve kesintisiz bir uyku yerine, kısa aralıklarla sık sık uyumayı kendine alışkanlık edinmiştir. Bu konuda her çeyrek saat diliminde çalan kilise çanlarının yardımı onun için önemlidir.

Postmodern romanda zamanı belirtmede öne çıkan bir başka nokta da dildir. Zaman algısı dilin yardımıyla yapılır. ‘O an’ dil ile betimlenir: “*Işığın pencereden girişine bakılırsa öğlen olmuş gibiydi.*” (CK: 19) Bir başka yerde “*Akşam olmak üzereydi: ışık, tuğlalar ve yapraklar üzerinde tül gibi duruyor, gölgeler uzuyordu.*” (CK: 93) Alıntılardan da anlaşılacağı üzere Auster günün bölümlerini okuyucuya aktarmada dili bir araç olarak kullanmıştır. Birinci alıntıda Auster öğle vaktinin geldiğini ışığın geliş açısından saptamıştır. Akşamları ışık yoğunluğu az ve açıları eğik olduğu için gölge boyları uzamaktadır. İkinci alıntıda ise gölge boyunun uzunluğundan günün akşama döndüğü anlaşılmaktadır.

Paul Auster “Cam Kent”in bir bölümünde Einstein’ın zamanın göreceli olduğunu ispatladığı izafiyet teorisine bir gönderme yapar:

“Öte yandan, eğer şimdi New York’ta gece ise, güneş başka bir yerde parlıyordur. Örneğin Çin’de kuşkusuz öğle vaktiydi ve pirinç toplayanlar alınlarındaki teri siliyorlardı. Gece ve gündüz göreceli iki terimden başka neydi ki; mutlak bir durumu anlatmıyordu.

Herhangi bir zamanda ikisi de mevcuttu. Bunu bilmeyişimizin tek nedeni de aynı anda iki yerde birden olamayışımızdı.” (CK: 138)

Zaman tarih boyunca edebiyata konu olmuş bir kavramdır. Farklı edebiyat akımları ve kuramcıları tarafından farklı algılanmıştır. Einstein'ın görecelilik kuramına kadar edebiyatta Newton'un zamanın dünyanın her yerinde aynı olduğu görüşü yaygındı. Fakat bu teorinin çürütülmesi bilim ve teknolojinin yanı sıra edebiyat alanında da büyük yankı uyandırdı. Zamanın parçalara ayrılması ve bireysel olarak algılanması; olaylar ve karakterlerden ziyade eserlerinde dile önem veren postmodern edebiyatçılar için bulunmaz bir malzeme olmuştur. Paul Auster de “Cam Kent” adlı eserinde zamanı sadece dil ile yorumlamamış, aynı zamanda olay örgüsünde zamana sadık kalmıştır. Bu yüzden eserdeki anlatılan zaman yani kurgusal olayların örgüsü çizgisel (lineer) akan bir kronolojiyi meydana getirmektedir. Yazar, Quinn'in bilinç akışıyla zamanı yorumlamıştır. Bu durum “Cam Kent”in zaman örgüsü bakımından eklettik bir yapıya kavuşmasını sağlamaktadır.

3.1.2 Metinlerarasılık

Bir dedektif romanı olan “Cam Kent” birçok metinlerarası unsur içerir. Paul Auster metinlerarasılığa geçiş için yazar karakterine dedektif misyonu yüklemiştir. Dedektif gibi hareket eden fakat yazar gibi düşünen Quinn'in vaka çalışmasında edebiyat ile haşır neşir olmasının belki de ana sebebi olarak dilbilimci Peter Stillman'ı gösterebiliriz. Peter Stillman hakkında daha detaylı bilgi sahibi olmak isteyen Quinn, Stillman'ın eserlerine ve bu eserlerin başka eserlerle olan ilişkisine dikkat etmiştir. Paul Auster, Quinn karakterini kütüphaneye yollayarak zengin bir metinlerarası geçişe imkân tanımıştır. Quinn'in nezdinde Paul Auster metinlerarasılıkla ilgili görüşünü “Cam Kent”te şöyle ifade etmektedir: *“Yazdığı öykülerde onun için önemli olan öykülerin dünyayla ilişkisi değil, başka öykülerle olan ilişkileriydi.”* (CK: 11) Öykünün daha henüz başında böyle bir cümle kuran Quinn, romanda sıkça metinlerarasılığa rastlayacağımızın işaretlerini vermektedir.

Eserde metinlerarasılık çoğunlukla nostaljiyi sağlamak için kullanılmıştır. Nostalji unsurunu ilk olarak Marko Polo'yla görmekteyiz. “Seyahatname” adlı kitabı

eserde sık sık Quinn'in başucu kitabı olarak yer almaktadır. Quinn bu kitabı okurken çeşitli bölümleri alıntılama ya da öykünme (pastiş) şeklinde okuyucuya sunulmuştur:

“Her şeyi gördüğümüz gibi, duyduğumuz gibi anlatacağız ki kitabımız her türlü uydurmadan uzak bir belge olsun. Ve her kim bu kitabı okur ya da dinlerse emin olsun ki bu kitapta gerçekten başka hiçbir şeye yer yoktur.” (CK: 10)

Quinn, Stillman vakası üzerine düşünürken metinlerarası düzleme geçiş yapmaktadır. Bu geçişe neden olan olaya kısaca değinmek yerinde olacaktır. Baba Peter Stillman oğlunu tam dokuz yıl boyunca bir odaya kilitlemiş ve insanlardan uzak tutmuştur. Bu tarz bir olayı Herodot'un yapıtlarında da görmekteyiz. Aveyron'lu vahşi bir çocuk toplumdaki uzaklaştırılmış ve ağızlarından ilk olarak ekmek sözcüğü çıkmıştır. Kutsal Batı Roma İmparatoru II. Frederick de aynı deneyi çocuklar üzerinde yapmış fakat çocuklar tek bir sözcük bile konuşmadan ölmüşlerdir. Aynı durum üzerine Montaigne de yazı yazmıştır. “Raymond Sebond'un Savunması” başlıklı en ünlü denemesinde bu durum hakkında şu saptamalarda bulunmaktadır:

“Büsbütün bir yalnızlık içinde, bütün ilişkilerden uzak büyütülen bir çocuğun, düşüncelerini ifade etmek için bir çeşit dil geliştireceğine inanıyorum. Doğanın, başka birçok hayvana verdiği bu kaynaktan bizleri mahrum bıraktığına da inanmıyorum... Ancak, bilemediğimiz bir şey varsa o da bu çocuğun hangi dili konuşacağıdır; bu konuda yapılan tahminlerse pek doğru görünmüyor.” (CK: 39-40)

Bilerek tecrit uygulanan çocukların yanı sıra, tamamen tesadüfî olarak gerçekleşen olaylar da bulunmaktadır. 1708 yılında Şili sahillerinde dört sene kadar yalnız yaşayan bir gemici onu kurtarmaya gelenlerle dilini uzun zamandır kullanmadığı için doğru düzgün konuşamamıştır. Kimilerine göre bu denizci Robinson Crusoe'ya model olmuştur. Bu olayın üzerinden yirmi sene geçmemişken, dilsiz ve çıplak olarak bulunan on dört yaşlarındaki Hannoverli Peter İngiliz sarayına getirilmiş. Swift ve Defoe'nin onu görmesine izin verilmiştir. Bu durum Defoe'nin 1726 yılında “Tabiatın Resmidir Sadece” (Mere Nature Delineated) isimli kitabını yazmasına neden olmuştur. Bütün bu metinlerarası ilişkiler aynı zamanda Quinn için

bir nostalji yaratmıştır. Bütün bu olaylar ona yıllar önce kaybettiği oğlunu hatırlatmaktadır. Oğlunu geri getiremeyeceğini bilmektedir fakat en azından başka bir çocuğun ölmesini engellemek istediğini fark etmiştir. Bütün bu olayların eserde yer alması metinlerarasılık aracılığıyla nostaljik bir gönderim veya nostaljik bir oluşumun yaratılması içindir. Paul Auster kitabın başında Quinn aracılığıyla yaptığı öyküler arasındaki ilişkiye verdiği önemi eyleme dönüştürerek “Cam Kent” adlı eserinde metinlerarasılığı kullanmıştır.

Paul Auster’in metinlerarasılığı kullanarak dikkat çektiği bir başka nokta ise Babil mitosudur. Cennetin yeniden inşa edileceğine dair bu düşünce birçok kitapta yer bulmuştur. Paul Auster de bu eserlerin bir kısmını ismen bir kısmını ise alıntılama yöntemiyle okuyucuyla buluşturmuştur. Bu bağlamda Milton’dan “ Yitik Cennet”, “Cennete Dönüş” ve “ Aeropagitica” , eserdeki karakterlerden biri olan baba Stillman’ın “ Cennet Bahçesi ve Kule: Yeni Dünyadan İlk Görüntüler” ve Henry Dark’ın “ Yeni Babil” kitapları metinlerarası geçiş için kullanılmıştır.

Eserin belki de temel metinlerarası dokusunu oluşturan eser Miguel de Cervantes Saavedra’nın “Don Kişot” (Don Quixote) adlı eseridir. Bilindiği gibi Cervantes “Don Kişot” adlı eseri kendisinin yazmadığını iddia etmektedir. Ona göre eserin sahibi Sidi Hamid Benengeli’dir ve eser Arapça olarak yazılmıştır. Bir gün bir pazarda esere rastlar ve İspanyolcaya çevrilmesini sağlar. Kendisini de kitabın editörü olarak tanıtmaktadır. Bu durumda ele aldığımız “Cam Kent” romanını da “Don Kişot”un 21. yüzyıl sürümü, bir başka ifadeyle çağımızın parodisi olarak betimlemek yanlış olmayacaktır. Bu düşünceyi şöyle bir temele dayandırarak güçlendirmek mümkündür: Paul Auster kitabı kendisinin yazmadığını göstermek için kendi adında bir karakteri romana dâhil eder ve en sonunda öyküsü anlatılan kırmızı defteri görmek dahi istemediğini söyleyerek bu durumu inandırıcı kılmak istemektedir. Hatta eserde oğul Stillman’ın hemşiresinin soyadıyla Cervantes’in soyadı aynıdır: Saavedra.

Yukarıda adı geçen eserlerin yanı sıra Melville’den “Moby Dick” (CK: 59) , Lewis Carroll’dan “Alice Aynanın İçinde” (CK: 91), Edgar Allan Poe’dan “A.

Gordon Pym” (CK: 80) ve “Dedektif Auguste Dupin Öyküleri” (CK: 46), Thomas More’dan “Ütopya” (CK: 49) metinlerarası ilişkiler bağlamında “Cam Kent” adlı eserde kendilerine yer edinmişlerdir.

Genel olarak değerlendirecek olursak eğer, bilinen dedektif romanlarında önemli olan eserin sonunda vakanın çözülmesi, suçlunun yakalanması gibi sonuçlar beklenirken, “Cam Kent”te Auster için önemli olan metnin kendisi ve yazarın metin ile olan ilişkisidir. “Cam Kent” adlı roman da bu tür bir eserdir. Auster bu eserde dedektif rolünü bir yazara vermiştir. Peşinde olunan kişi ise bir dilbilimci olan Peter Stillman’dır. Stillman hakkında detaylı bilgi edinmek isteyen Quinn, Stillman’ın edebi çalışmalarını da araştırma alanına dâhil eder. Bu durum bizi geniş bir metinler havuzuna ulaştırır. Stillman’ın eseri ve eserinin konusunun diğer eserlerle olan ilişkileri Quinn’in metinlerarası bir dünyaya geçmesini sağlamaktadır. Bu durum orta düzey bir okuyucu için sorun çıkarabilir. Çünkü yukarıda sözü geçen eserlerden bihaber olan okuyucuda bu eserleri tanıma ya da bunların neden bahsettiğini algılama sorunu ortaya çıkabilmektedir. Postmodern edebiyatın kuramsal bağlamda her ne kadar popülist olduğu ileri sürülse de, okur düzleminde elitist olduğu buradan da anlaşılmaktadır. Auster’in üstkurmaca ve metinlerarasılığı temin etmek için bu yola başvurması çağımız edebiyat eğilimleri bağlamında makul bir yaklaşımdır.

3.1.3 Çoğulculuk

Postmodern roman tek bir olay örgüsünü, kahraman anlayışını ve anlatım biçimini tercih etmemektedir. Olaylar ve anlatılar birbirine geçmiş ve bu bağlamda çok katmanlı bir yapı oluşmuştur. Geleneksel romanın somut anlayışıyla modern romanın soyut anlayışı bir arada kullanılarak, çoklu geçişlere imkân tanınmıştır. Bu yüzden somut ve soyut ayrımı kesin olarak yapılamamaktadır.

Bu durum yeni çıkan eğilimler bağlamında maddenin soyutlaşması, bir başka deyişle madde ile mananın bütünleşmesi sonucu ortaya çıkan bir kavramı hatırlatmaktadır. Yeni Çağ (New Age) denilen bu eğilim ileride daha detaylı ele alınacaktır. Önceleri somut olarak kabul edilen bir karakter romanın ilerleyen bölümlerinde soyut bir forma dönüşebilmektedir. Paul Auster’in “Cam Kent” isimli

romanı somut ve soyutun harmanlandığı çok katmanlı bir eserdir. Quinn varlığını sürdürmek için birden fazla kişiliğe yani farklı düzlemlere gereksinim duymaktadır. Bu durum postmodernin en az ikiyle başladığını anımsatmaktadır.

“Cam Kent”te 21. yüzyıl insanının yaşadığı çevre Quinn adlı karakter etrafında anlatılmaktadır. Teknolojinin hızla ilerlemesi insanların birçok olay hakkında fikir sahibi olmalarını ve farklı alanlarla aynı anda uğraşmalarını da sağlamıştır:

“Yatağına yayılmış, bir yandan The Sporting News okuyor, bir yandan da yabancının üçüncü kez aramasını bekliyordu. Arada sırada, sabırsızlanıp huzursuzlanmaya başladığında, kalkıp dairenin içinde yürüyordu. Pikaba bir plak koydu— Haydn’ın Aydaki Adam operasını— ve baştan sona dinledi. Bekledi, bekledi. En sonunda saat iki buçukta vazgeçti ve yattı.” (CK: 14)

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere Quinn spor gazetesi okumak, müzik dinlemek ve telefon beklemek gibi farklı eylemleri aynı anda yapmaktadır. Bu durum eklektik bir yaşama işaretidir ve 21. yüzyıl insanının yaşam tarzını yansıtmaktadır.

Quinn, New York metropolünde yaşamaktadır. Metropollerde pek çok yönden farklılıklar gösteren insanlar aynı yaşam çevresinde bulunurlar. Bu yaşayış karşıtlıkların çoğulluğunu da beraberinde getirmektedir:

“Çok geçmeden insanlar dalgalar halinde çevresini almışlardı. Erkekler, kadınlar, çocuklar, yaşlılar, delikanlılar, bebekler, zenginler, yoksullar, siyah erkekler, beyaz kadınlar, beyaz erkekler, siyah kadınlar, Asyalılar, Araplar, kahverengili, grili, mavili ve yeşilli erkekler, kırmızılı, beyazlı, sarılı ve pembeli kadınlar, spor ayakkabılı, kunduralı, kovboy çizmeli çocuklar, şişmanlar, zayıflar, uzunlar, kısalar, hepsi birbirinden farklı, her biri tastamam kendisi olan insanlar.” (CK: 62)

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere farklı etnik gruplardan oluşan veya farklı özelliklere sahip insanlar bir arada yaşamaktadır. Bu insanlar başka insanlar için öteki olmakla beraber kendi açılarından normal birer bireylerdir. Bu durum postmodern kuramın belki de en felsefi temellerinden biri olan demokrasi

düşüncesini yansıtmaktadır. Ancak bu çoğulculuk, metropol insanının keşmekeşini de beraberinde getirmektedir.

“Alışveriş çantalarıyla kadınlar ve karton kutularıyla erkekler eşyalarını oradan oraya çekiştirip duruyorlar, sanki nerede oldukları fark edermiş gibi hep hareket halindedir. Amerikan bayrağına sarılmış bir adam. Yüzüne Cadılar Bayramı maskesi geçirmiş bir kadın. Üstünde harap olmuş bir palto, ayakkabıları çaputlarla kaplı, elindeki askıda gayet güzel ütülenmiş ve hala kuru temizleyicinin plastik kılıfı içinde duran beyaz bir gömlek taşıyan adam. Takım kıyafet giymiş, ayakları çıplak, başına bir futbol kasketi geçirmiş adam. Elbisesi tepeden tırnağa başkanlık seçim kampanyası rozetleriyle kaplı kadın. Bir de ellerini yüzüne kapatmış, isterik bir şekilde ağlayan ve hiç durmadan “Hayır, hayır, hayır. Öldü o. Ölmedi o. Hayır, hayır, hayır. Öldü o. Ölmedi o.” Diye bağırın adam.” (CK: 120)

Bu alıntıda New York anakentinde yaşayan insanlara dair başka özellikler bulunmaktadır. Modern insanın hayat koşuşturmasını ince detaylarıyla anlatan bu paragrafta bir şehir mozaïği görmekteyiz.

Çağımızda şehir hayatı çoğulcu yaşamın bir sembolü haline gelmiştir. Bu hayata romanda yer vermek esere eklettik bir yapı kazandırır. Quinn’in sokakta yaptığı yürüyüşler ve bu gezintiler sırasında gördüğü, yaşadığı, hissettiği ve düşündüğü şeyler aynı anlatı içerisinde biraraya geldiğinde karşımıza eklettik bir durum çıkar. Bu gezintilerin birinde Quinn, Kodak reklam fotoğrafını görür. Bu fotoğraf ona New England balıkçı kasabasını ve Nantucket’taki bir sokağı anımsatır. Karısıyla Nantucket’a yaptıkları ziyaret zihninde canlanır. Balıkçı kasabası da okyanusu, balinaları ve dolayısıyla Melville ve “Moby Dick”i çağırıştırır. (CK: 59)

Paul Auster’in romanları gerçeğin ve kurmacının farklı dünyalarını bir araya getirmektedir. Gerçek karakterler kurmaca dünyasına, kurmaca karakterler ise gerçek dünyaya girmektedir. Yaratıcı olarak yazar da kendi yarattığı kurmaca dünyaya girmekte ve böylece gerçek ve kurmaca dünyaya meydan okumaktadır. Bu tür bilinçli bir anlatım karakterden ziyade yazarın tanıtımıyla ortaya çıkar. Eser kahramanı Quinn, yazar olarak kurguladığı William Wilson’un kurgusal karakteri

olan Max Work karakteri ile kişilik bakımından paradoks bir haldedir. Bu zıtlıklar Quinn'de bir saplantı haline gelmektedir. Kendini geri plana atarak Max Work karakterini öne sürer. Yazar bu şekilde davranarak etrafımızdaki dünyayı daha iyi anlamak için dikkatimizi dile yoğunlaştırır. Hayatın farklı alanlarının birbiriyle ilintilenmeleri, çağrışımların zenginliğine bir başka deyişle de eklettik olmalarına sebep olmuştur. Dünyayı kelimelerle anlamaya çalışır. Dil, ona göre maddenin bir şifresi konumundadır. Sonuçta gerçek ile fantastik dünya arasında bir fark kalmaz ve böylece gerçek dünyada var olan bir gerçeğin, hayali dünyadaki kurguya karşı olduğu söylenemez. Paralel çizgiler gibi iki dünya çizmek yerine, Auster iki dünyanın bulunduğu bir kavşak yaratır. Bu kavşak gerçeğin ve kurgunun ayrılmaz dünyalarının bir sonucudur. Herhangi bir ayrılık girişimi hüsrarla sonuçlanacaktır. (Ramin, 2006: 1-6). Düş ve gerçeğin birbirine karıştığı bu durum çoğulcu ve eklettik bir yaşamı da beraberinde getirir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, şehir hayatı çoğulcu bir yaşam gerektirir. Özellikle New York gibi anakentlerde farklı etnik gruplar ve farklı özelliklere sahip insan toplulukları bir arada yaşamaktadır. Bu durum da karşıtlıkların çoğulluğu dikkat çekmektedir. Quinn karakteri ve New York şehrinin anlatıldığı “Cam Kent” romanı bu bağlamda eklettik bir yapıya sahiptir.

3.1.4 Üstkurmaca

Dünya üzerindeki farklı kişi, zaman ve mekân üzerine sayısız anlatılar vardır. Farklı türden bu anlatılar gerçek, hayal ürünü, üstkurgusal, romantik, ideolojik, vb. olabilir. Bu anlatılardan bir kısmını ayrı bir yere koymak gerekir. Çünkü anlatıları yapan kişiler aynı zamanda bir edebiyat teorisyenidir. Bu kişilere örnek olarak Umberto Eco ve Milan Kundera'yı gösterebiliriz. (Çıkla, 2001: 255). Eserlerinde edebiyat teorilerine yer veren bir diğer önemli yazar ise araştırmamıza da konu olan Paul Auster'dir.

Paul Auster'in kendi adını kullanarak yazdığı ilk kitap olma özelliğine sahip olan “Cam Kent” daha sonra “New York Üçlemesi” olarak da anılacak serinin ilk kitabıdır. Postmodern romanın öne çıkardığı tekniklerden biri olan üstkurmaya

eserin pek çok yerinde rastlamaktayız. Bu üstkurmaca tekniğinin yazar tarafından nasıl uygulandığına alıntılar eşliğinde yer verilecektir.

Eserin daha ilk sayfasında karşılaştığımız bir alıntıda “Cam Kent” adlı kitabın da başka bir eserin kurmacası olduğu gerçeğiyle karşılaşmaktayız: “*Sorun öykünün kendisi; bir anlamı var mı yok mu, onu da öykü anlatmaz.*” (CK: 7) Geleneksel edebiyatta her şeye bir anlam yükleme eğilimi, postmodern edebiyatta ortadan kalkmıştır. Burada öykünün kendisinden kasıt “Cam Kent” değil, kitabın ilerleyen sayfalarında karşımıza çıkacak olan kırmızı bir defterdir. Eserin kendisi de romanda bir karakter rolüne büründüğü için bu durumu üstkurmaca olarak adlandırabiliriz.

Yine aynı sayfada ikinci paragrafta Quinn karakterinin profili çizilirken onun kitap yazdığına dair bir bilgi veriliyor. Yazdığı kitaplar polisiye roman tarzındadır. Postmodern kuramın en iyi şekilde uyarlanabileceği alanlardan bir tanesi de polisiye/dedektif romanlarıdır. Karakterin bir yazar olması ona her şeyden haberdar olma yetisini de beraberinde getirmektedir. Geçmiş, şimdi ve gelecek hakkında bilgi sahibidir. Karakterin yazar olması bir önceki paragrafta geçen kırmızı defterin öyküsünün yakında anlatılmaya başlanacağına dair bir ipucu olarak da değerlendirilebilir.

Eser içerisinde üstkurmaca düzlemde soyut ve somut karşılaştırılmaktadır. Eserde Quinn karakteri, William Wilson takma adıyla kitaplar yazmaktadır. Yazar eserinde öykü anlatıcısı olarak Max Work isimli bir karakter yaratmıştır. Gerçek ve kurmaca hayat içinde gelgitler yaşamaya başlayan Quinn, üç kişilikli bir benliğe sahip olur. Soyut düzlemde Max Work’ün yaşadığı olaylar somut düzlemde Quinn’i oldukça yıpratmıştır:

“Öykü anlatıcısı özel dedektif Max Work, bir dizi çetrefil suçu çözümlenmiş, dayaktan ve birkaç olaydan kılpayı kurtulmuştu; bütün bunlar da Quinn’i biraz bitkin düşürmüştü. Yıllar geçtikçe Work, Quinn’e iyice yaklaşmıştı. William Wilson, Quinn için soyut bir olarak kalırken, Work giderek yaşamsallık kazanmıştı.” (CK: 10)

William Wilson takma isimden başka bir şey değildir aslında fakat üç kişilikli bir benlik yaşayan Quinn için, Max Work'e geçişte bir köprü görevi üstlenmektedir. Max Work, Quinn'in yaşama sebebi olmuştur. Bu bağlamda somut ve soyut birbirine geçmiş, ayırt edilemez bir hal almıştır. Her bir karakter bir bütünün parçalarıdır. Somut düzlem kurmacada, kurmaca ise üstkurmacada oluşup, fantastik bir hal almaktadır. Benzer bir durumu kitabın ilerleyen sayfalarında eserin gerçek yazarı olan Paul Auster'in de esere başka bir misyonla dâhil olmasında görmekteyiz. Paul Auster kendini yazar kimliğinden soyutlayıp dil oyunları ile yerine Quinn'in geçmesini sağlamaktadır:

“Paul Auster’la mı görüşüyorum?” dedi ses. “Bay Paul Auster’la görüşmek istiyordum.”
“Öyle biri yok burada.”
“Paul Auster. Auster dedektiflik bürosundan.”
“Kusura bakmayın.” dedi Quinn. “Yanlış numara.” (CK: 11)

Yazar Paul Auster, Quinn'e yerine geçmesi için bir oyun oynamaktadır. Her şey bir telefon görüşmesiyle başlamıştır. Arayan kişi Paul Auster ile görüşmek istemektedir. Fakat aradığı kişi Auster değil, Quinn'dir. Bir sonraki telefon görüşmesinde Quinn kendisini Paul Auster olarak tanıttı ve oyun başlayacaktır. Böylece eserin yazarı Paul Auster kendisini devreden çıkaracak ve okura geniş yorum çıkarma serbestliği tanıyacaktır. Bu durum üstkurmacaya başka bir örnektir. Çünkü okuyucunun kendi kurgusunu yapabilmesi için bir zemin hazırlanmıştır. Okur, yazar Paul Auster'in “Cam Kent” yapıtından hareketle kurgusal bir düzleme yönelmeye teşvik edilmiştir.

Kimliklerin karışması sonucunda başlayan oyun sonucunda Quinn, artık Paul Auster adında bir detektif olmuştur. Gerçek mesleği yazarlık olduğu için yazarlık ve detektifliği karşılaştırmaya çalışmaktadır:

“Dedektif dediğin bakar, dinler, nesnelere, olaylar deryasında dolaşır ve bütün bunları bir araya toparlayıp anlamlı kılacak bir düşünce, bir fikir arar durur. Aslında yazarla dedektif birbirinin yerini tutabilir.” (CK: 12)

Burada yazar ve detektif olarak anılan karakterler aslında aynı karakterlerdir. Fakat Quinn aslında yazarken, üstlendiği detektiflik rolüyle yazar kimliği soyut bir hâl almakta, detektif Paul Auster soyut olmaktan çıkıp, somut düzleme geçmektedir. Bu durum da beraberinde soyut ve somutun birbirine geçtiği bir parçalılık yaratmaktadır.

Quinn somut olarak kurmaca düzlemdeki rasyonel dünyada soyut bir karakter olan Max Work kimliğiyle yaşamaktadır. Quinn kendini ne kadar yaşanılan dünyadan soyutlarsa, Max Work karakteri de o kadar somutlaşmaktadır:

“Quinn kendini yok olmaya bırakmış, yabansı ve sıkı sıkıya kapalı bir yaşamın sınırları içine çekilmişse, diğerlerinin yaşadığı dünyada yaşamayı Work sürdürüyordu; Quinn ortadan ne denli kaybolursa, Work’ün o dünyadaki yeri de o denli kalıcılışıyordu. Quinn kendi etine kemiğine bile yabancılaşma hissederken, Work saldırgan ve hazırcevaptı ve nerede olursa olsun evindeymiş gibi rahattı. [...] Quinn’in, tam tamına Work olmak, hatta ona benzemek istediği yoktu, ama kitapları yazarken Work’müş gibi davranmak, eğer isterse, yalnızca kafasının içinde bile olsa, Work gibi olabileceğini bilmek ona güven veriyordu.” (CK: 13)

Postmodern edebiyat genellikle soyut yanı ağır basan bir anlayışı benimsemektedir. Birçok edebiyat eleştirmeni postmodernizmi romantizmin yeniden tezahürü olarak görmektedir. Alıntıdan da anlaşılacağı üzere Quinn, kurmaca düzlemde soyut bir karakterdir. Onun somut hali Work’tür. Burada soyutun reel düzleme olan etkisini görmekteyiz. Soyut somut geçişlerini sağlamak için Paul Auster bu eserinde polisiye öyküleme biçimini kullanmıştır. Polisiye/detektiflik burada postmodern edebiyat için amaç değil, bir araçtır. Bu durumu daha iyi irdelemek için Quinn ve Peter Stillman arasında geçen diyaloga bakmak yerinde olacaktır:

“Peki, kiminle konuşmak istiyorsunuz?”
“Hep aynı adamla. Auster. Kendine Paul Auster diyen adamla.”
 [...]
 “Benim,” dedi. “Buyrun, ben Paul Auster.”
 [...]

“Yardıma ihtiyacım var,” dedi ses. “Büyük tehlike altındayım. Dediklerine göre bu gibi işlerde sizin üstünüze yokmuş.”

[...]

Biri sizi mi öldürecek yoksa?”

“Evet, aynen öyle. Beni öldürecekler.” (CK: 15)

Söz konusu olan bu polisiye kurgu, diğer kurgusal düzlemler için bir zemin, yani kurguların temelini, bir başka deyişle kurguların kurgusunu oluşturmaktadır.

Görüldüğü gibi reel hayatta Quinn olarak yaşamasına rağmen, soyut düzlemde yarattığı yazar William Wilson ve dedektif Max Work karakterleriyle üç kişilik bir benlikte yaşayan Quinn’in benlikler zincirine eklenen son halka “Cam Kent”in de yazarı olan Paul Auster’dir. Paul Auster bu benlik zincirine yazar olarak değil, bir dedektif misyonuyla katılmaktadır. Bu durum Quinn için çoklu geçişlere imkân tanıyacaktır:

“Garda dolaşırken, kendisine kim olması gerektiğini anımsattı. Paul Auster olmanın yarattığı etkinin hepten tatsız olmadığını anlamaya başlamıştı. Hala aynı bedene, aynı akla, aynı düşüncelere sahip olmasına karşın, her nasılsa, sanki bir daha kendi bilincinin yüküyle dolaşmak zorunda değilmiş gibi kendi kendisinin dışına itildiği hissine kapıldı. Küçük bir ad değişikliği sayesinde kendini hiç olmadığı kadar hafiflemiş ve özgür hissetti. Aynı zamanda, bütün bunların bir yanılısama olduğunun da ayırımıydı. [...] ne zaman istese Quinn olabilirdi. [...] kendisini Auster olarak görmek, zihninde, dünya için iyi bir şeyler yapmak ile eş anlamlıydı.” (CK: 58-59)

Bu oyunsu kişiliklerin kargaşası üstkurmacanın farklı bir tezahürüdür. Oyun başlangıcı telefon konuşmasıydı. Oysa Quinn’in Paul Auster hakkında bildiği tek gerçek onun bir dedektif olduğuydu. İlerleyen süreçte Quinn gerçek Paul Auster’i aramaya başladı. Telefon rehberine kayıtlı tek bir Paul Auster vardı. O da hepimizin tahmin ettiği gibi yazar Paul Auster’dan başkası olamazdı:

“Özel dedektif”, diye yineledi usulca.

“Korkarım yanlış Paul Auster’i buldunuz.”

“Rehberdeki tek Auster sizsiniz ama.”

“Olabilir,” dedi Auster. “Ama ben dedektif değilim.”

“Kimsiniz peki? Ne yaparsınız?”

“Ben bir yazarım.” (CK: 104)

Quinn başından geçen olayları detaylı bir biçimde Auster’a anlatır. Sonra laf döner dolaşır edebiyata gelir. Auster, Quinn’in kitabını beğenmiştir. Auster şu sıralar “Don Kişot” üzerine bir deneme yazmaktadır. Yazdığı denemeye konu olan “Don Kişot” aslında “Cam Kent” e birçok yönden paralellik göstermektedir:

“Özet olarak ne diyorsunuz?”

“Çoğunlukla yazılışı hakkında. Kimin yazdığı, nasıl yazıldığı falan.”

“Herhangi bir sorun var mı?”

“ Yok tabii. Ama demek istediğim Cervantes’in yazdığını sandığı kitap içindeki kitap.”

“Ha?”

“Çok basit. Anımsarsınız, Cervantes okuyucuyu kitabı yazanın kendisi olmadığına inandırmaya çalışır durur. Onun dediğine göre kitap Sidi Hamid Benengeli tarafından Arapça yazılmıştır.” (CK: 108)

Cervantes kendisini “Don Kişot” yapıtından soyutlamak amacıyla aslında bu eserin Arapçadan bir çeviri olduğunu söyler. Böylelikle yazar ve eser birbirinden tamamen ayrılmaktadır. “Cam Kent”in yazarı Auster da kurmaca bir Auster oluşturarak ve bu kurmaca Auster’in yazmış olduğu kırmızı defteri öteleyerek araya kesin sınırlar çizmiştir. Yazar böylece kurgusal bir düzlemden hareketle kendi kurgusal düzlemi içerisinde reproduktif bir durum oluşturarak üstkurmacayı gerçekleştirmiştir.

Postmodern romanda üstkurmacayı sağlamak için yazarın başvurduğu yollardan bir tanesi de yazma eylemini anlatmaktır. Peter Stillman karakteri şiir yazma serüvenini şu sözlerle dile getiriyor:

“Ben artık genellikle şairim. Her gün odamda oturup yeni bir şiir yazıyorum. Bütün sözcükleri kendim uyduruyorum, karanlıkta yaşadığım zamanki gibi. Her şeyi bu şekilde anımsıyorum, sanki yine o karanlıktaymışım gibi. Bu sözcüklerin anlamını bir tek ben biliyorum. Çevirisi yapılamaz. Beni meşhur edecek bu şiirler. Turnayı gözümden vuracağım. Ya ya ya. Güzel şiirler. Öyle güzel ki bütün dünya ağlayacak.” (CK: 24)

Paul Auster “Cam Kent”i kırmızı defterden esinlenerek yazmıştır. Eserin temel dokusunu kırmızı defterin oluşum hikâyesi oluştururken, omurgasını polisiye/dedektiflik öyküleme tarzı meydana getirmektedir. Bu bağlamda “Cam Kent” reproduksiyon bir eserdir. Eserin sonunda yazar öykünün kırmızı deftere bağlı kalınarak yazıldığını itiraf eder:

“Kırmızı defteri elimden geldiğince iyice inceledim, öyküde herhangi bir tutarsızlık varsa bundan ben sorumluyum. Bazen metni sökmek çok zor oldu ama elimden geleni yaptım ve herhangi bir yorum yapmaktan da kaçındım. Her hassas okurun da anlayabileceği gibi, kırmızı defter kuşkusuz öykünün yalnızca yarısı. Auster’a gelince, olayda baştan sona sorumsuzca davrandığına eminim.” (CK: 143)

Yazarın kendi kurguladığı kahramanı ile iletişime geçmesi 20. yüzyıl edebiyatının bir başka eğilimidir ki, bu da üstkurmacayla ilintilendirilebilir. Paul Auster ve ismi belirtilmeyen arkadaşı, Quinn’in kırmızı deftere göre son vakitlerini geçirdiği boş bir eve giderler. Odanın birinde kırmızı defteri bulurlar. Paul Auster kırmızı defteri almak ve hatta bir daha görmek bile istememektedir. Arkadaşı bu yüzden Paul Auster’i sorumsuzca davranmakla suçlamaktadır. Bu olay aralarındaki dostluğun da bitmesine sebep olmuştur. Bu bağlamda hikâyeyi Paul Auster’ın değil de ismi belirtilmeyen bir şahsın yazmış olduğunu çıkarabiliriz. Ancak, bu durumun gerçekçiliği tartışmaya açıktır. Bu durum bize ister istemez Cervantes’i hatırlatıyor. Paul Auster kitabın bazı kısımlarında Cervantes ve “Don Kişot” a metinlerarası bağlamda göndermeler yapmıştır. Hatırlanacağı üzere Cervantes “Don Kişot” adlı eserin el yazmasını Toledo’da bir pazarda bulduğunu ve kitabı İspanyolcaya çevirttiğini belirtir. Kendisini de kitabın editörü olarak göstermiştir. Çeviriyi yapan kişinin eseri doğru olarak çevirip çevirmediği bir muallâk olarak kalmıştır (CK: 108).

Eserin sonunda Quinn’in başına ne geldiği anlatılmamıştır. Çünkü Quinn’in kırmızı defteri bitmiştir. Yazılacak başka bir şey yoktur. Postmodern romanda sıkça karşılaştığımız eserin belli bir sonu olmaması geleneğini burada da görmekteyiz. Bu

durum okuyucu için sonsuz anlam çıkarma olanağı sağlamakta ve okura yazar görevi yüklenmektedir. Bu durum da üstkurmancanın başka bir göstergesidir.

Eserin son sayfalarında kırmızı deftere yazılacak bir şey kalmadığında artık Quinn'in de bir anlamı yoktur ve bu karakter ortadan kaybolur. Yani Quinn'e anlam veren şey kırmızı defterden başka bir şey değildir. Burada yazmak yaşamakla eşittir.

Paul Auster'i postmodern romanda üstkurmaca tekniğini en iyi uygulayan yazarlardan biri olarak kabul etmek yanlış olmayacaktır. "Cam Kent" adlı roman, içinde barındırdığı olaylardan ziyade eserin yazılış öyküsünü kapsamaktadır. Yazma eyleminin öyküsünü anlatan "Cam Kent" birçok açıdan üstkurmaca özellikler göstermektedir. Auster'in kendisi gibi başkarakter Quinn de bir yazardır. Quinn'in kurguladığı hikâye ve karakterler, kurmacanın kurmacasını oluşturmakta ve bu durum da üstkurmacyı oluşturmaktadır. Eserdeki karakterlerin yazma eylemlerinin anlatılması, yazarın kendi kurguladığı karakterle iletişime geçmesi ve eserin sonunu okuyucuya bırakıp, okurun kendi kurgusunu yaratmasına fırsat tanınması üstkurmacyı gösteren diğer durumlardır. Quinn, başından geçen her şeyi kırmızı bir deftere yazmaktadır. Bu kırmızı defter kurmaca içinde kurmacanın şifresi konumundadır. Paul Auster kendisinin bu kitabın yazarı olmadığını her şeyin kırmızı deftere dayandığını ima eder. Birçok üstkurmaca çeşidi kullanılmasına karşın, yazma eyleminin anlatılmasıyla oluşturulan üstkurmaca türü yapının temel dokusunda ağırlıklı olarak hissedilmektedir.

3.2. Hayaletler Adlı Romanın Özeti

"Hayaletler" Paul Auster'in "New York Üçlemesi" başlıklı eserinin ikinci kitabıdır. Yapıtın kısaca özeti şöyledir: Mavi, Kahverengi'nin yanında çalışan bir özel dedektiftir. Kahverengi yaşlanınca işleri Mavi devralır. Kahverengi emekliliğini yaşamak için Florida'ya gider. Mavi artık kendi kendisinin patronudur. Kimseye hesap vermek zorunda değildir. Bir gün Beyaz adında bir adam ondan Siyah isimli birisini gözetlemesini ister. Bu iş karşılığında iyi bir para teklif etmektedir. Mavi bu işi diğer rutin takip işleri gibi görür ve kabul eder. Beyaz her şeyi düşünmüştür.

Siyah'ın dairesinin karşısında kirası düzenli olarak ödenecek bir daire tutar Mavi için. Elbiseler ve bir süre yetecek kadar yiyecek de hazırdır.

Mavi, müstakbel eşi Bayan Mavi'ye bir süre ortalıkta görünmeyeceğini söyleyerek bu eve yerleşir. Karşı apartmanda siyah oturmaktadır. Siyah, bir masanın başında, ya bir şeyler okumakta ya da bir şeyler yazmaktadır. Uzunca bir süre Siyah bu iki eylem dışında pek bir şey yapmaz. Bu durum Mavi'nin çok canını sıkır. Oldum olası ofis işlerini pek sevmemektedir. Hareketsiz yaşam ona hiç hitap etmemektedir. Siyah, sokaktaki bakkaldan alışveriş yapmak, arada sinemaya gitmek ve kısa yürüyüşler dışında evden hiç çıkmamaktadır. Mavi'nin, Siyah'ı gözlemlediği sürede sadece bir kere birisiyle buluşmuştur. O da bir bayandır fakat kısa süreli bir yemeğin ardından Siyah, o kadını bir daha hiç görmez. Mavi, Siyah'ın durumuyla ilgili düşüncelere dalar. Acaba Beyaz ve Siyah arasında nasıl bir ilişki vardır. Beyaz, Mavi'den haftalık raporlar ister. Mavi, bu raporlarını rutin bir şekilde posta kutusuna koymaktadır. Siyah, yazı yazmak ve okumak dışında pek bir şey yapmadığı için Mavi, rapor konusunda uzmanlaşmıştır. Hep aynı şeyleri yazmaktadır.

Bir süre sonra şehirde yaptığı kısa yürüyüşlerin birinde müstakbel eşi Bayan Mavi'yi başka bir adamla görür. Bayan Mavi'yi çok uzun zamandır aramamıştır. Bayan Mavi ona çok kızmıştır fakat artık çok geçtir. Her ikisi de yeni bir hayata adımlarını atmışlardır. Geçmiş geçmişte kalmıştır.

Bu sıkıcı takip işlerinden sıkılan Mavi harekete geçer. Beyaz ondan sadece Siyah'ı izlemesini istemiştir. Çeşitli kılıklara girerek Siyah ile konuşmaya başlar. Amacı hem vakayı çözmek hem de Siyah hakkında bilgi sahibi olmaktır. Kâh dilenci, kâh seyyar satıcı kâh da hayat sigortaları poliçesi satıcısı olmuştur. Hikâyenin sonunda Siyah'ın kendisini izlemesi için Mavi'yi tuttuğu ortaya çıkar. Mavi, Siyah'ın dairesine gider ve aralarında geçen kısa bir konuşma neticesinde Siyah'ı feci şekilde döver. Siyah'ın yazdığı her şeye el koyar ve daireyi terk eder. Eserin sonunda Siyah'ın ölüp ölmediği ve Mavi'ye ne olduğu belli değildir.

3.2.1. Zaman Örgüsü

Paul Auster zaman konusunda “Cam Kent”te sergilediği tutumu “Hayaletler” isimli üçlemenin ikinci kitabında da korumuştur. Genel olarak anlatılan zaman ile anlatım zamanı örtüşmektedir. Yani zamanı kapsayan bir anlatım sözkonusudur. Bu durum zaman hususunda genellikle Naturalist dönemin özelliklerinden biri olan saniye üslubunu kullanmayı da beraberinde getirmiştir. Saniye üslubunda olaylar realist bir bakış açısıyla aktarılır. Detaylara çok önem verilir (Tepebaşı, 2012: 126). Fakat eserin bazı bölümlerinde zaman dil ile de ilişkilendirilmiştir.

Paul Auster’in saniye üslubu kullanmasındaki ana etken olarak, “Cam Kent”te de olduğu gibi kurmacanın kurmacası olmasını gösterebiliriz. “Cam Kent”te kırmızı deftere yazılan notlar saat ve dakikalar eşliğinde yazılmıştır. “Hayaletler”de ise kırmızı defterin yerini Mavi’nin raporları almıştır. En ince detaya bile önem veren Mavi, raporlarının tutarlı olması açısından aldığı notlara saat ve dakikayı da eklemeyi unutmamıştır. Bunu eserden birkaç örnekle pekiştirmek yerindedir: “*Saat sekizi biraz geçiyor.*” (H: 13)¹⁴, “*On beş dakika sonra*” (H: 11), “*3 Şubat, öğleden sonra saat 3*” (H: 10). Görüldüğü üzere Mavi raporlarını yazarken olayları nesnel bir şekilde aktarmayı benimsemiştir. Auster, daha kitabın ilk sayfasının ilk paragrafında “*zaman şu an*” (H: 7) diyerek kitap boyunca zaman konusunda nasıl bir üslup çizeceğinin sinyallerini okura vermektedir. *Şu an* ifadesi bizlere bir *an* çağrıştırmaktadır. Söz konusu olan *an* postmodern durumdan başka bir şey değildir.

Mavi’nin raporlarında zamana oldukça sadık görünen Auster, bütün dikkati raporlara çekmek istediği için diğer durumlarda zamanı belirsiz olarak kullanmıştır. Birkaç tane örnek vermek gerekirse: “*Günler gelip geçiyor*” (H: 32), “*Günler haftalar geçip de Kahverengi’den mektup gelmeyince*” (H: 31), “*Günler geçiyor*” (H: 29) gibi.

¹⁴ “Hayaletler”den yapılan alıntılar şu kaynaktanır: Auster, Paul (2003). Hayaletler (3.Baskı). (Çeviren: Fatih Özgüven). İstanbul. Metis Yay. Yapıt metin içinde “H” biçiminde kısaltılmıştır.

Auster zaman üslubu konusunda kimi yerlerde dili kullanarak olaya daha öznel açıdan bakmayı yeğlemiştir. Tabii ki bu durum nesnel olması gereken rapor yazma sürecinde değildir. Siyah'ın hareketsiz yaşamından dolayı kendisiyle baş başa kalan ve bu sayede düşünme fırsatı bulan Mavi için hayat artık daha yavaş ilerlemektedir: “*Yaşam onun için frenine basılmış gibi öylesine bir yavaşladı ki.*” (H: 17) Auster burada zamanı araba ile ilişkilendirerek açık metafor kullanımını tercih etmiştir. Mavi'nin durup düşünmeye daha fazla zaman ayırabilmesi birçok konuda olduğu gibi zaman konusunda da dikkatli olmasını sağlamıştır: “*Her gün odadan geçen ışığın çizdiği yol mesela, ya da güneşin belli saatlerde odasının tavanının en uç köşesinde dışarıdaki kari yansıması.*” (H: 17) Odadan geçen ışığın çizdiği yol, güneşin odaya geliş açısına bağlıdır. Bu açı günün çeşitli zamanlarda farklılık gösterir. Bu durum bize Einstein'ın izafiyet teorisini hatırlatmaktadır.

Auster, zamanı sadece üslup düzleminde değil, aynı zamanda bir konu ögesi olarak da kullanmıştır. Örneğin: “*Ama şimdiki zaman geçmişten daha aydınlık değil ve sırları da gelecekte gizlenebilecek herhangi bir şeyden daha az sır değil*” (H: 8) Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere zaman sembolik bir anlam taşımaktadır. Geçmiş ve geleceğin ifadesi durumundadır. Geçmiş ne kadar bulanıksa, geleceğin de o denli belirsiz olduğunu ifade etmek için kullanılmıştır.

Genel olarak, yazarın zaman konusunu nasıl kullandığını değerlendirecek olursak, Auster'in anlatı zamanını ifade etmek için Naturalist dönemin bir özelliği olan saniye üslubunu yoğun bir şekilde kullanması en çok dikkat çeken husustur. Zaman kurgununun da bir parçası konumundadır. “Hayaletler”de zaman konusunda Mavi'nin yazdığı raporlarda nesnellik gereğinden dolayı saniye üslubunu benimsemiştir. Eserde Auster rapor dışında, Mavi'nin içsel dünyasına yapılan yolculularda öznel ve dille ilişkilendirilebilecek bir zaman tutumu benimsemiştir. Bu bağlamda Auster'in “Hayaletler”de zamanı eklettik bir yapıda oluşturduğunu görmekteyiz.

3.2.2. Metinlerarasılık

“Hayaletler” Amerikan Rönesans’ının edebi yazarlarına ve onların başarılarına yer vermesinden ötürü metinlerarasılığın yoğun olarak kullanıldığı bir kitaptır. Auster “Cam Kent”te metinlerarasılığı sağlamak için Quinn karakterini kütüphaneye yollamıştır. “Hayaletler”de ise Siyah karakteri roman boyunca Henry David Thoreau’nun “Walden” adlı eserini okumaktadır. Amerikalı yazarlara ve onların yaşamlarına ilgi duyan Siyah karakteri eserin metinlerarası dokusunu oluşturma hususunda öne çıkmaktadır.

Mavi ve Siyah arasında geçen diyalog kitabın tamamında karşımıza sıkça metinlerarası ilişkilerin çıkacağına dair adeta bir işaretir: “*Bu benim hobim, diyor Siyah. Yazarların, özellikle de Amerikalı yazarların yaşamlarını öğrenmeyi severim. Bazı şeyleri anlamama yardımcı oluyor.*” (H: 50) Bu sözlerin devamında Thoreau ve çağdaşları hakkında çeşitli örneklendirmelerin bulunması pek de sürpriz sayılmamalıdır: “*Ama Hawthorne, biliyor musun, büyük hikâyeler yazdı, aradan yüzyıl geçmesine rağmen hâlâ okuyoruz onları*” (H: 51) Bir başka yerde “*Thoreau ve Bronson Alcott. Thoreau’nun bir arkadaşı, Whitman’ın Myrtle Caddesi’ndeki evine gelmişler.*” (H: 50) Bu alıntılarda adı geçen yazarlar ve hikâyeleri hakkında Siyah, Mavi’ye bilgi verir. Siyah’ın anlattığı yazarlar ve öyküler Mavi’nin içinde bulunduğu durumla birebir ilintilidir. Siyah aslında Mavi’ye satır aralarında mesajlar vermektedir. Fakat Mavi’nin bunu anlaması epey zaman alır.

Mavi’nin içinde bulunduğu durum, Siyah’ın çeşitli örnekler verdiği Amerikan Rönesansçıların hikâyelerinin ve başlarından geçenlerin bir parodisidir. Bu durumu Siyah’ın anlattıklarından oluşan iki örnekle pekiştirebiliriz. Whitman kafatası yumruları okuma bilimi olan frenolojiye ilgi duymaktadır. Bu yüzden önceden izin verdiği için ölümünün ardından Whitman’ın kafatası incelenmeye başlarken, görevlilerden biri tarafından yere düşürülmüştür. Böylece kafatası parçalara ayrılmış ve dört bir yana saçılmıştır. (H: 48-49) Bu hikâyede Siyah’ın Mavi’ye verdiği mesaj, Mavi’nin Siyah hakkındaki sayısız kurgularıdır. Mavi sürekli bir parçalanma halindedir.

İkinci örnek de Hawthorne'un "Wakefield (1835)" adlı hikâyesidir. Eser kahramanı Wakefield karısına bir şaka yapmaya karar verir. Bu şaka neticesinde yıllar boyunca evine uğramaz. İlk başlarda dönmek ister fakat bir şekilde yapamaz. Kendi cenaze törenine bile şahit olur. Yirmi yıldan fazla bir süre geçmiştir. Wakefield artık yaşlanmıştır. Yağmurlu bir Sonbahar gecesinde evine döner. Sonrasında ne olduğu bilinmez. (H: 51-52) Benzer bir durumu Mavi yaşamaktadır. Mavi de evini terk etmiş ve müstakbel eşinden ayrılmıştır. Birkaç kez onu aramak istemiş fakat yapamamıştır. Aynı Wakefield örneğinde olduğu gibi Mavi de uzun zaman boyunca evine uğramamıştır. "Wakefield" adlı eserin konusu "Hayaletler" adlı kitabın bir bölümünde kendine yer edinmiştir. Auster, "Wakefield" yapıtının bazı motiflerini "Hayaletler"de metinlerarasılığın bir diğer formu olan parodi şeklinde kullanmıştır. Bu bağlamda metinlerarası bir ilişki saptanmaktadır.

Eser boyunca leitmotif olarak karşımıza çıkan "Walden" adlı kitap, birçok yerde alıntılanmıştır: "*Kitaplar yazıldıkları gibi, özenle, saygıyla okunmalı*" (H: 37) ve "*Olduğumuz yerde değiliz, sahte bir konumdayız... Bu yüzden de kendimizi aynı anda iki durum içinde buluyoruz, içinden çıkılması iki kat zor oluyor.*" (H: 43) Gerçekten Mavi'nin durumu da bu şekilde bir paradoks oluşturmaktadır: "*Kendisini Siyah'a ne kadar yakın hissederse, onu düşünmek gereğini o kadar az hiss ediyor. Başka bir deyişle, ne kadar derine batarsa o kadar özgürleşiyor.*" (H: 32) Bu da metinlerarasılığın farklı bir sürümü olarak "Hayaletler"de karşımıza çıkmaktadır.

Yukarıda adı geçen Amerikan Rönesansçıların eserlerinin yanı sıra sadece yazar ismi olarak yer verilenler de bulunmaktadır. Waldo Emerson, Bronson Alcott ve Charles Dickens gibi yazarlar eserde kendilerine yer bulmuşlardır. Bunlara ek olarak eserde metinlerarası unsurların yanı sıra filmlerarasılık olarak da değerlendirilebilecek unsurlar vardır. Romanda birçok filmin adına ve konusuna yer verilmiştir. Bunlar arasında "*Göldeki Kadın, Düşmüş Melek, Karanlık Yolculuk, Beden ve Ruh, Pembe Ata Bin, Umarsız, Geçmişin İçinden, Hayat Harikadır*"ı (H: 34-36) gösterebiliriz. Bu filmler metinde nostalji unsurunu sağlamak ve montaj tekniğiyle eklektik bir yapı temin etmek için yer almışlardır.

Sonuç olarak, “Cam Kent”te kütüphane vasıtasıyla sağlanan metinlerarasılık, “Hayaletler”de, edebiyat bilgisi gerçekten üst düzeyde olan Siyah’ın, Mavi’ye anlattığı hikâyelerle kurgulanmıştır. Amerikan Rönesansçıları hakkında oldukça bilgili olan Siyah, verdiği örneklerle o döneme ışık tutmaktadır. Siyah’ın anlattığı o döneme ait hikâyeler aslında Mavi’ye satır aralarında verilen mesajları içerir. Bu bağlamda o dönemin eserlerinin parodisi yapılmaktadır. Kitabın leitmotifi “Walden” isimli kitaptan yapılan alıntılarda metinlerarası ilişkiler bakımından ön plandadır. Metinlerarasılığın yanı sıra birçok film de eserde isim ya da konu olarak kendilerine yer edinmişlerdir.

3.2.3. Çoğulculuk

Paul Auster “Cam Kent”te sergilediği çoğulcu anlayışı “New York Üçlemesi”nin ikinci kitabı olan “Hayaletler”de de sürdürmüştür. Bu çoğulcu bakış açısı hem şehir hayatının çoğulluğu hem de bireylerin iç dünyasında yaşanan duyguların çoğulluğu olarak okuyucuya sunulmuştur.

“Cam Kent”ten de hatırlayacağımız gibi New York bir metropoldür. Bu şehir dünyanın hemen hemen bütün etnik gruplarının yaşam merkezi olmuştur. Kendilerine ait gelenek ve kültürlerini beraberlerinde New York’a getiren bu kitle, New York’un kendine özgü değerleri ve kültürel davranışlarını da benimsemiştir. Bu durum karışıkların çoğulluğunu da beraberinde getirmiştir. Birçok farklı etnik gruba mensup insanlar kendilerinden beklenmeyecek derecede aynı tarzda davranışlar sergilemektedirler. Benzer şekilde New York halkı da bu kitlelerin kültürlerinden epeyce etkilenmişlerdir. Bu etnik gruplar New York içinde mahalleler oluşturmuşlardır.

“Hayaletler”de Mavi, Siyah’ı New York sokaklarında takip etmektedir. Siyah’ın gelişigüzel gezintisi sırasında Belediye Sarayı, Centre Sokağı, Çin Mahallesi, Brooklyn Tepeleri, Brooklyn Köprüsü, Özgürlük Heykeli, Manhattan gibi birçok farklı mekân bir arada görülmektedir. (H: 22-25) Siyah’ın yol güzergâhı yukarıda bahsedilen çoğulcu yaşamın bir resmidir.

Çağımız insanı sürekli bir koşuşturma içerisindedir ve hep bir yerlere yetişme kaygısı içinde yaşamaktadır. Bu durum beraberinde birçok işle aynı anda uğraşmayı gerektirmektedir. Şehir hayatı yaşayan insanlar farklı farklı mekânlara gidip, farklı eylemlerde bulunmaktadırlar. “Hayaletler” isimli kitapta bu durum Siyah’ın rutin yaşamı üzerinden örneklendirilmektedir. Siyah’ın bakkala alışverişe gitmesi, saçını kestirmek için berbere uğraması, film izlemek için sinemaya gitmesi, amaçsızca sokaklarda gezinmesi, kullandığı sabun markası, okuduğu gazetelerin adları, giydiği farklı giysiler aynı paragraf içinde çoğulcu bir bakış açısıyla okuyucuya aktarılmaktadır. (H: 45)

Bu çoğulcu anlayışı Mavi’nin odasındaki resimlerde de görmekteyiz. Birbiriyle alakası olmayan birçok resim bir arada bulunmaktadır. Bu durum, resimler üzerine düşüncelere dalan Mavi’nin konudan konuya veya kişiden kişiye geçmesini sağlamaktadır. Mavi’nin resimler üzerine bilincinden akanlara bir bakacak olursak eğer:

“Philadelphialı adli tıp görevlisi Altın var, elinde küçük oğlanın ölüm maskesiyle. Karlarla kaplı bir dağ var, bu fotoğrafın üst sağ köşesine ise yüzü küçük kutu içine alınmış bir Fransız kayakçısı yerleştirilmiş. Brooklyn Köprüsü var, onun yanında baba-oğul Roeblingler. Mavi’nin babası var, üzerinde polis üniforması... Gene Mavi’nin babası, bu defa sokak kıyafetiyle...” (H: 66-67)

Yatağına uzandığında, derin düşüncelere dalan Mavi’nin zihninde yine çoklu düşünce geçişleri görülmektedir. Mavi’nin bu bilinç akışı ise şu şekilde aktarılmıştır:

“Dünyadaki her şeyin kendi rengi var... Mavi kuşlar var, mavi alakargalar, mavi balıkçılar... Hüznün mavisinde şarkı söyleyen ses var. Babamın polis üniforması var. Tutucu kanunlara verilen “mavi yasa” adı var, açık saçık filmlere “mavi film” denmesi var. Birden aklına başka mavi şey gelmiyor, beyaza geçiyor... Müge çiçekleri, karanfiller ve papatyaların taçyaprakları var. Barış bayrağı var, Çinlilerin ölümü var... Cumhurbaşkanı’nın evi var, sedef hastalığı var...” (H: 59)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere Mavi uykuya dalmadan önce pek çok farklı somut ve soyut kavramı aynı anda düşünmektedir. Zihninde bir renk cümbüşü yaşanmaktadır. Her bir renk ona farklı şeyler çağrıştırmaktadır.

Auster, “Cam Kent”te de olduğu gibi eserin sonunu açık bırakmıştır. Mavinin hikâyenin sonunda nereye gittiğini belirtmemiş ve buna okuyucunun karar vermesini istemiştir. Böylece okuyucular için sayısız anlam çıkarma fırsatı doğmuştur. Bu durum çoğulcu anlayışın farklı bir tezahürüdür.

Netice itibariyle; “Hayaletler”de “Cam Kent”teki kadar olmasa da çoğulculuk kapsamında ele alınabilecek unsurlar vardır. “Hayaletler”, somut ve soyutun harmanlandığı çok katmanlı bir eserdir. Soyut ve somut durumlar birbirine karışabilmektedirler. Şehir hayatı doğal olarak çoğulcu bir anlayışı gerektirmektedir. Farklı mekânlar, davranışlar, insanlar, kültürler aynı potada erimektedirler. Auster çoğulculuğu sadece mekân ve insan bağlamında ele almamıştır. Aynı zamanda üslup bağlamında da çoğulcu bir tutum sergilemiştir. Konudan konuya ani geçişler ve hikâyenin sonunu açık bırakması esere eklettik bir yapı kazandırmıştır.

3.2.4. Üstkurmaca

Bir esere üstkurgusalılık sağlayan en önemli etken yazma eyleminin kendisi ve öyküsüdür. “Hayaletler” yazma edinimi ve eylemi üzerine bir kitaptır. Eserde yer alan başkarakterler Mavi ve Siyah karşılıklı olarak yazma eylemini gerçekleştirmektedirler. Mavi, Siyah’ın gün içinde yaptığı eylemleri kâğıda dökmektedir: “3 Şubat, öğleden sonra saat 3, Siyah masasının başına oturmuş yazı yazıyor.” (H: 10) Bunlar Mavi’nin not defterine yazdığı ilk cümlelerdir. Siyah bir ara iskemlesini terk ediyor. Fakat vakit kaybetmeden geri dönüyor. Bunun üzerine Mavi ikinci cümlesini yazıyor: “Bu saatlerdir sürüyor.” (H: 10) Siyah, yemeğini yedikten sonra yazma eyleminin eşleniği olan okuma eylemine geçiyor: “Gece böyle sürüp gidiyor. Siyah kitabını okuyor, Mavi onun kitap okumasını seyrediyor.” (H: 11)

Mavi’nin yazma eylemi raporlar vasıtasıyla olmaktadır. Bu raporları iki nüsha olarak daktiloyla yazıp, Beyaz’a göndermektedir. Mavi, Siyah’ın ne yazdığını göremediği için bilmemektedir: “Dürbünle bakarak bunu doğruluyor. Ne var ki mercekler yazılanı seçmesine yetecek kadar güçlü değiller, hem olsalar bile Mavi baş aşağı duran yazıyı okuyabileceğinden kuşkulu.” (H: 10) Günler geçtikçe ve

Siyah yazmaya devam ettikçe Mavi'nin, Siyah'ın yazdıklarına dair merakı tırmanmaktadır. Bilmediği için Siyah'ın yazıları hakkında kafasında çeşitli kurgular oluşmaktadır. Bir insanın sürekli yazı yazması ve bunun dışında pek de bir şey yapmaması Mavi'nin zihninde Siyah'ın çok önemli bir şeyler yazdığı hissini uyandırmaktadır: “*Belki delinin biri, diye düşünüyor Mavi, dünyayı havaya uçurmayı planlıyor. Belki de o yazdıklarının gizli bir formülle ilgisi var.*” (H: 10), “*Bilimsel bir problemin çözümü mesela*” (H: 17), “*Cinayet kurguları mesela, ya da muazzam fidyeler karşılığında adam kaçırma senaryoları.*” (H: 18) Siyah'ın kurgulayarak yazdığı yazılar başka bir formda Mavi'nin zihninde kurgulanmaktadır. İki insan da belki de farkında olmadan aynı şeyleri yazıyorlardır. Bu sorunun cevabı kitabın sonlarına doğru açığa çıkmaktadır.

Esere üstkurmaca bir roman olma vasfını veren bir diğer önemli nokta da Amerikan Rönesans'ının öne çıkan yazarlarından ve onların bu eserlerini yazma serüvenlerine yer vermesidir. Bu kategoride verilen ilk örnek Nathaniel Hawthorne ve yazdığı hikâyelerdir:

“Hawthorne’u al diyor Siyah. Thoreau’nun yakın dostu ve belki de Amerikanın sahip olduğu gerçek anlamda ilk yazar. Üniversiteden mezun olduktan sonra, Salem’e anasının evine dönmüş, odasına kapanmış, on iki yıl dışarı çıkmamış.” (H: 51)

On iki yıllık süre zarfında Hawthorne sadece yazı yazmıştır. Siyah bu eyleme gerekçe olarak yazarlığın yalnız kalmayı gerektiren bir eylem olduğunu ve bütün hayatın yazmaya adanması gerektiğini vurgular. Bu bağlamda yazarın diğer insanlar gibi kendilerine ait bir hayatı yoktur. Fiziksel olarak orda olsalar da zihnen başka diyarlardadır. (H: 51) Yani bir nevi hayaletlerdir. Bu yazarlar aynı zamanda kitaba ismini verirler.

Bu durum bizi Nietzsche'nin 1882 yılında “Tanrının Ölümü”nü (The Death of God) ilan edişinden yaklaşık yüz sene sonra Roland Barthes'in 1977 yılında “Görüntü, Müzik ve Metin” (Image, Music and Text) adıyla basılan makalelerden oluşan eserindeki yazarın ölümünü hatırlatmaktadır. Modernizmde otoritenin

azaltılmasıyla birlikte; Yeni eleştiriciler, yapısalcılar, Foucault, Barthes ve diğer kuramcılar Tanrı'nın yarattığı oluşum üzerindeki kontrolü gibi yazarın da eser üzerindeki kontrolünün ortadan kalktığını savunmuşlardır. Onlara göre bir edebiyat eseri artık karakterlerin, olayların, uyum ve önemin ya da başka bir ifadeyle mesaj verme kaygısının esiri olmayacaktır. Dil mekanizması tarafından yönetilecek bir metinden başka bir şey değildir. Barthes'e göre bir yazar yazınının yazma eyleminden dolayı bir parçası olacaktır. Buna sebep olarak yazarın yazma eylemini yaparken dilbilim alanına girdiğini ve böylece yazma örneğinin ötesinde bir anlama sahip olmadığını savunmaktadır (Siegumfeldt, 1996: 62-69).

“Hayaletler” bize çoğu yerde postmodern anlatının özelliklerini de satır aralarında sunmaktadır. Postmodern romanlarda karşımıza sıkça çıkan durumlardan bir tanesi de eserin sonunu açık bırakmaktır. Auster, bu durumu Hawthorne'un bir hikâyesiyle örneklendirir:

*“Ee, sonra?
Bu kadar. Hikâyenin sonu bu. Son gördüğümüz kapının açılışı,
Wakefield'in yüzünde sinsi bir gülümsemeyle içeri girişidir.
Peki, karısına neler söylediğini hiç bilemeyecek miyiz?
Hayır. Hikâye burada biter.”* (H: 52)

Hikâyenin ucunu açık bırakma olayını Auster sadece edebiyat alanıyla sınırlı bırakmamış, aynı zamanda sinemadan da örnekler vererek olayı pekiştirmek amacını gütmüştür. “Geçmişin İçinden” isimli sinema filminin sonunda şöyle bir durum ortaya çıkar: “Gerçeği bilen tek kişi O ve hiçbir zaman söylemeyecek bu gerçeği.” (H: 36)

“Hayaletler” adlı eserde yazarın hikâyenin sonunu okuyucuya bıraktığını görmekteyiz. Hikâyenin sonunda Mavi kapıdan çıkar. Auster, Mavi'nin nereye gittiği ya da başına neler geldiği hakkında okuyucuya yorum yapma fırsatını tanımaktadır:

“Ondan sonra nereye gittiği önemli değil... Ben onun uzaklara gittiğini düşünmeyi seviyorum, o sabah bir trene binmiş ve Batı'ya yeni bir yaşam kurmaya gitmiş olsun. Belki hikâyenin sonu Amerika'yla da kalmamıştır. En gizli rüyalarımda Mavi'yi bir

gemiye binip Çin'e giderken görüyorum. Çin olsun o halde, bu işi burada bitirelim. Çünkü işte bu anda Mavi iskelesinden kalkıyor, şapkasını başına koyuyor ve kapıdan çıkıp gidiyor. Ve bu andan itibaren, hiçbir şey bilmiyoruz.” (H: 73)

Auster hikâyenin sonunu açık bırakarak üstkurmaca düzlemde okuyucuya sonsuz anlam çıkarma fırsatı sunmaktadır. Bunu yaparken de direkt okuyucuya seslenmektedir: “Çin olsun o halde, bu işi burada bitirelim.” (H: 73) Anlam çıkarma konusunda kendisi de birkaç örnek sunmuştur. Hikâyenin sonunun açık bırakılmasındaki bir diğer neden eserin ne içerdiğinden ziyade nasıl yazıldığını anlatmasıdır. Hatırlanacağı üzere üstkurmaca yazma öyküsünün hikâyede yer almasıdır. Bu bağlamda bu durum üstkurmaca bir hal almaktadır.

Yazma edinimini ve yazma öyküsünü anlatan kurmaca içinde kurmaca olarak da bilinen üstkurmaca, “Hayaletler” isimli kitabın kurgusunda önemli bir yere sahiptir. Üstkurmaca kitabın kimi yerlerinde Amerikan Rönesans’ının önde gelen yazar ve şairlerinin eserlerinin nasıl yazıldıklarını ve nasıl kurgulandıklarını anlatmasıyla yani yazma serüvenleriyle sağlanmıştır. Yazma eyleminin kendisi ve öyküsü “Hayaletler” kitabının temel dokusudur. Kitabın içindeki temel kurgu olan Mavi’nin raporları ve bu raporların nasıl yazıldıkları eserin kendisini oluşturmuştur.

3.3. Kilitli Oda Adlı Romanın Özeti

“Cam Kent” ve “Hayaletler”e benzer bir olay örgüsüne sahip olan “Kilitli Oda”da da bir yazarın başka bir yazarın peşine düşme hikâyesini görmekteyiz. Eserde iki tane kahraman bulunmaktadır. Yıllar öncesine uzanan bir dostlukları olan anlatıcı ve Fanshawe. Bu iki karakterin çocukluk ve gençlik yılları beraber geçmiştir. Fakat on yılı aşkın bir süredir görüşmemektedirler. Bir gün Fanshawe’un eşinden bir mektup gelir ve bu durum anlatıcının hayatını değiştirecek olayların başlangıcı olur. Fanshawe altı aydır kayıptır. Eşi Sophie’yi ve oğulları Ben’i hiçbir sebep göstermeden terk eder. Bu ayrılıktan önce, o zamana kadar yazdığı tüm eserleri Sophie’den, en yakın arkadaşı olarak gördüğü anlatıcıya vermesini söyler. Anlatıcı ve Sophie buluşurlar. Anlatıcı, Fanshawe’un yazdıklarıyla ilgileneceğini söyler. Anlatıcı, Fanshawe ile ortak arkadaşları olan editör Stuart ile buluşur. Fanshawe’un

“Hiçistan” adlı kitabını ve eğer bu eser başarılı olursa Fanshawe’un diğer yayınlarını da basacağını söyler. Kitabın basım sürecinde anlatıcı ve Sophie yakınlaşır. O sırada anlatıcı, Fanshawe’dan Sophie’yle evlenmesini, oğlu Ben’i evlat edinmesini ve onu asla aramamasını belirten bir mektup alır. Ayrıca kitaplarının satışından gelen hiçbir geliri de istemediğini ekler. Eğer anlatıcı, Fanshawe’u aramaya kalkarsa, onu öldürmekle tehdit eder. Anlatıcı, Fanshawe’un isteklerini yerine getirir ve Sophie’yle evlenip, Ben’i evlat edinir. “Hiçistan”, çok satanlar listesine giremese de epey bir gelir getirmektedir. Önceleri zar zor geçinen anlatıcı ve Sophie artık rahat bir yaşam sürmeye başlar. “Hiçistan”ı, Fanshawe’un diğer eserleri takip eder. Onlar da kayda değer bir başarı elde eder. Olaylar bu şekilde gelişirken, anlatıcı, kendi içinde bunalımlar yaşamaya başlamaktadır. Fanshawe’u aramaya karar verir. Fanshawe’un annesini ziyaret eder ve Fanshawe’a dair yazılı bütün evrakları ondan ister. Özellikle Fanshawe’un gönderdiği mektuplar, anlatıcının çok işine yarar. Fanshawe’un üniversiteden, çalıştığı iş yerlerinden ve kız arkadaşlarından Fanshawe hakkında bilgi toplamaya çalışır. Birçok bilgi edinir. Fakat bunlar pek de işine yaramaz. Her ne kadar somut olarak Fanshawe hayatlarında olmasa da, soyut olarak sürekli anlatıcının yanındadır. Anlatıcı, Fanshawe’dan ilelebet kurtulmak istemektedir. Anlatıcı, uzunca süren bu araştırmalar sonunda çaresiz bir şekilde evine döner. Anlatıcı ve Sophie’nin Paul adında bir oğulları olur. Aradan geçen birkaç yılın sonunda bir gün anlatıcı, Fanshawe’dan bir mektup alır. Fanshawe, onunla buluşmak istemektedir. Anlatıcı ve Fanshawe kilitli bir odada buluşurlar. Fanshawe, anlatıcıya yazdığı ilk mektupta yedi yıl sonra öleceğini belirtmiştir. Hâlbuki bu mektubun üzerinden altı yıl geçmiştir. Fanshawe, artık hayatta hiçbir amacının kalmadığını ve öleceğini yazara söyler. Kilitli bir kapının ardında konuşmaktadırlar. Fanshawe, elinde silah olduğunu ve eğer içeri girmeye teşebbüs ederse onu öldüreceğini söyler. Zaten kendisi de zehirli bir ilaç almıştır. Fanshawe, aradan geçen altı yılda neler yaptığını anlatır. Anlatıcıya okuması ve eğer isterse ileride bir gün oğlu Ben’e vermesi için kırmızı bir defter bırakır. Anlatıcı odayı terk eder. New York’a dönmek için tren beklerken, kırmızı defteri okur ve defterin bütün sayfalarını yırtar. Somut olarak olmasa da soyut olarak zihninde yaşayan Fanshawe böylece somut olarak da hayatından çıkmış olur.

3.3.1 Zaman Örgüsü

Paul Auster “Cam Kent” ve “Hayaletler”de zaman konusunda göstermiş olduğu çoğulcu yapıyı, “Kilitli Oda”da göstermemiştir. Zaman genel olarak çizgisel bir yapıda ilerlemektedir. Anlatılan zaman altı yıllık bir dönemi kapsar. Fakat Fanshawe ve anlatıcının geçmişine dönüşler yapılarak, anlatılan zaman süreci genişletilmiştir. Bu noktada “Kilitli Oda”, yazarın önceki iki eserinden ayrılmaktadır. Olaylar saniye üslubuyla aktarılmıştır. Fanshawe’un ailesini terk etmesinin ardından geçen altı yıl detaylı bir biçimde tarihler verilerek okuyucuya sunulmuştur. “*Kasımın yirmi yedisinde bir uçağa atlayıp Alabama’daki Birmingham’a gittik ve Aralık’ın ilk haftasında New York’a döndük. Ayın on birinde belediye binasında evlendik.*” (KO: 52)¹⁵ Bir başka yerde ise “*O yılın (1978) Haziranında, Ben ve Sophie’yle birlikte, Fanshawe’un annesini görmeye New Jersey’e gittik.*” (KO: 67)

Anlatıcı, Fanshawe’un peşinde olduğu altı yıllık zaman dilimindeki olayları anlatırken, önemsiz olarak gördüğü ya da vakayı ilgilendirmeyen olayların olduğu anlarda, zamanı önemsiz bir unsur olarak görmüş ve dönem olarak eserinde yer vermiştir: “*Aylar geçti*”. (KO: 53) Bir başka yerde “*Birkaç hafta daha geçti*” (KO: 55) gibi. Yazar böyle bir üslup kullanarak zamanı sıkıştırmış ve aradan geçen önemsiz olarak gördüğü zaman dilimlerini özetleyerek geçme yolunu seçmiştir. Burada anlatım zamanı anlatılan zamandan daha kısadır. Bu durum anlatı sanatının temel özelliklerinden bir tanesidir (Tepebaşılı, 2012: 129).

Görüldüğü gibi Paul Auster’in, önceki iki eseriyle ve “Kilitli Oda” arasında zamansal tutarlılık sağlamak amacıyla zaman konusunda nesnel davranmak zorunda kaldığı düşünülebilir. Bu durum Fanshawe’un altı yıllık kaçıışı ve eskiye ait belgeleri içermesi, tıpkı “Hayaletler”deki Mavi’nin raporlarında da olduğu gibidir. Bu bağlamda zaman konusunda saniye üslubu tercih edilmiştir. Dil oyunlarına ya da

¹⁵ “Kilitli Oda”dan yapılan alıntılar şu kaynaktanır: Auster, Paul, (1991). *Kilitli Oda* (1.Baskı). (Çeviren: Yusuf Eradam). İstanbul. Metis Yay. Yapıt alıntılarında “KO” biçiminde kısaltılmıştır.

zamanın öznel olarak kavranılması gibi durumlara yer verilmemiştir. Zamanı sıkıştırma ve zamansal geri dönüşlere de yer verilmiştir.

3.3.2 Metinlerarasılık

“Cam Kent” ve “Hayaletler” adlı eserlerinde olduğu gibi, Auster “Kilitli Oda”da da birçok metinlerarası unsura yer vermiştir. “Kilitli Oda”da diğer iki hikâyeye benzer bir şekilde anlatıcı dedektif görmekteyiz. Anlatıcı, dedektif firari bir yazarın peşine düşmektedir. Diğer hikâyelere paralel bir biçimde vakayı aydınlatmak için yazarın geçmişini araştırır. Bu araştırma peşine düşülen kişinin yazar olması nedeniyle edebi bir analize ve dolayısıyla bir metinlerarası dokunun oluşmasına neden olur. Diğer iki romandaki saplantı motifini bu romanda da görmekteyiz. Anlatıcı dedektif, Fanshawe’u (firari yazar) araştırırken en ince detaylara inmekte bir zarar görmez. Sonuca ulaşma arzusu onu Fanshawe’un eski arkadaşları ve akrabalarıyla görüşmelerde bulunmak, mektuplarını ve şiirlerini okumak ve hatta Fanshawe’un karısıyla evlenmeye ve hatta onun annesiyle yatmaya kadar ilerleyen bir sapkınlığa dönüşür (Zilcosky, 1998: 195-206). Fanshawe’a ait her türlü bilgiye ulaşma saplantısı birçok metinlerarası unsuru da beraberinde getirir. İlk metinlerarası unsurlar, Anlatıcının Fanshawe’a dair düşüncelerini içeren geçmişe yaptığı zihinsel yolculukta ortaya çıkar. Fanshawe’un çocukluğunda ve gençliğinde okuduğu kitaplar ve onların yazarları, kendisinin yazdığı şiirler ve hikâyeler bunlara birkaç örnek teşkil eder. Bunlar arasında “Robinson Crusoe” (KO: 18) , “Poe ve Stevenson” (KO: 23) , Raleigh’in “Dünya Tarihi” ve Cabeza de Vaca’nın “Seyahatler”i (KO: 88) ve Fanshawe’un kendisini yazdığı “Mucizeler” (KO: 54) , “Temel İşler” (KO: 89) , “Karartmalar” (KO: 54) ve “Hiçistan” (KO: 39) isimli eserler gösterilebilir.

Auster, metinlerarasılığı sağlamak için anlatıcıya bir takım hikâyelerde anlattırmıştır. Bu hikâyelerin bazıları bir yazara aitken bazıları ise başka bir yazarın hikâyesinin parodisi olabilmektedir. Francis Parkman’ın La Chère isimli birinin öyküsü (KO: 61-62) başka bir yerde Peter Freuchen’in “Kutup Serüveni” ve Edgar Allen Poe’nun “Hendek ve Sarkaç” (KO: 66) adlı öykülerini bu duruma örnek olarak gösterebiliriz. Yazar, eserin kimi yerlerinde bazı yazarlara ve onların karakterlerine de göndermelerde bulunmuştur. Cervantes’in “Don Kişot” adlı eserine şöyle bir

benzetmeyle bir göndermede bulunmaktadır: “*Yeniyetme bir Sanço gibi eşeğimi sürüyor, arkadaşımın kendi kendisiyle savaşmasını izliyordum.*” (KO: 24) Yazar başka bir kaç yerde de anlatıcıya ve konuştuğu kişilere nostaljiyi sağlayan pek çok isim kullanmıştır: “*Adım Melville. Herman Melville. Belki bazı kitaplarımı okumuşsunuzdur.*” (KO: 109) Burada “Moby Dick” adlı eserin yazarına bir gönderme söz konusudur. Benzer şekilde Fanshawe’da ailesini terk ettikten sonra “Cam Kent” adlı eserden de hatırlayacağımız Henry Dark (CK: 52, KO: 123) ismini yansılamıştır. Bu arada Fanshawe ismi de Paul Auster’in, Nathaniel Hawthorne’un ilk romanına bir göndermedir. Eserde geçen bir karakterin adı da Dennis Walden’dır. Bu durum bize “Hayaletler” isimli serinin ikinci kitabında sıkça geçen Thoreau’nun “Walden” isimli kitabını çağrıştırmaktadır. “Cam Kent”ten hatırlayacağımız bir karakter olan Peter Stillman (KO: 109) ve Quinn (KO: 10,120) de kitabın bir bölümünde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca “Cam Kent”te Quinn’in başucu kitabının yazarı olan Marko Polo (KO: 38) ve Herman Melville’in “Moby Dick” (KO: 43) adlı eseri nostaljik bir unsur olarak işlenmiştir. Hatta metinlerarasılık hakkında pek çok yayını olan M.M. Bakhtin (KO: 65), ünlü düşünür Spinoza (KO: 55), roman kahramanları Finn, Starbuck, Dimmsdale ve Budd (KO: 60) da kendilerine metinlerarası unsur olarak “Kilitli Oda”da yer bulmuşlar.

“New York Üçlemesi” olarak da bilinen serinin üçüncü kitabı olan “Kilitli Oda” serinin ilk iki kitabına da göndermede bulunmaktadır: “*Aynı şey daha önceki iki kitap, “Cam Kent” ve “Hayaletler” içinde geçerli.*” (KO: 106)

Paul Auster, eserinde bir yazarı firari bir yazarın peşine düşürerek ve firari yazarın edebi geçmişini araştırarak “Cam Kent”te de yaptığı gibi metinlerarasılığı sağlamıştır. Bu metinlerarasılık gerek anlatıcının, gerekse peşine düşülen yazarın yetkin edebiyat bilgileri sayesinde eserde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Auster, ayrıca eserin birçok yerinde “New York Üçlemesi”nin ilk iki kitabına ve onların karakterlerine de göndermelerde bulunmaktadır. Bu bağlamda “Kilitli Oda” metinlerarasılık bakımından oldukça zengin bir içeriğe sahiptir.

3.3.3 Çoğulculuk

Paul Auster serinin ilk iki kitabında da belirgin bir biçimde anlatıda çoğulculuğa yer vermiştir. “Kilitli Oda” çoğulculuk ve çok katmanlılık açısından diğer iki kitaba göre daha kapsamlı olarak nitelendirilebilir. Auster çoğulculuğu temelde Fanshawe’un parçalı ve merkezsiz yaşamı üzerinden okuyucuya aktarma yolunu seçmiştir. Hayatı boyunca düzenli bir işte çalışmayan Fanshawe’un bu yaşamı eklektik bir hal almıştır:

“Sophie’yle karşılaşmadan önce, her şeyi denemiş; ticaret filusunda görev yapmış, bir ambarda çalışmış, özel ders vermiş, takma isimle yazılar yazmış, garsonluk ve badanacılık yapmış, bir nakliye şirketinde mobilya taşımış, ama her işi geçici olmuş, birkaç ay geçinebileceği kadar para kazandıktan sonra işi bırakıyormuş.”
(KO: 12)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Fanshawe evlenmeden önce birçok farklı işte çalışmış, kendini bir süre idame ettirecek kadar para kazandıktan sonra işi bırakmıştır. Bu durum Fanshawe’un belirli bir otorite altında kalmak istemediğini ve başına buyruk bir yaşam sürdürme anlayışını benimsediğini göstermektedir. Fanshawe’un bu tarz yaşamı benimsemesi çocukluk yıllarına dayanmaktadır. Anlatıcı, Fanshawe ile yaşadığı bir anıyı şöyle anlatıyor:

“Her şeyi kendin için daha zor hale getireceksin, bilinmezi arayacaksın, derdi, buydu istediği ve büyüdükçe daha da güçlendi bu isteği. Bir keresinde, on beş yaşlarındaydık, beni hafta sonunu onunla New York’ta geçirmeye ikna etmişti; sokaklarda sürtmüş, eski Penn İstasyonu’ndaki banklarda uyumuş, serserilerle sohbet etmiş, yemek yemeden ne kadar süre dayanabileceğimizi görmek istemiştik. Pazar sabahı saat yedide Central Park’ta sarhoş olduğumu, sonra da çimenlere kustuğumu anımsıyorum.” (KO: 24)

Basit ve düzenli bir yaşamı daha o günlerden reddettiğini gösteren bu alıntıda, Fanshawe sürekli bir arayış içindedir. Bu arayış onu çoklu deneyimlere yönlendirmektedir. Çocukluk yıllarındaki başına buyruk davranışlarının evlenmeden önce de farklı işlerde kısa süreli olarak çalıştığı için devam ettiğini görmekteyiz. Bu tarz bir yaşamı benimseyen bir kişinin evini terk ettikten sonra yine böyle bir hayatı

sececeğini tahmin etmek çok da zor değildir. Fanshawe, anlatıcıyla buluştuğu kilitli odanın ardından bu durumu doğrulamaktadır:

“Güney’e, Güneybatı’ya. Sıcak olan yerlerde kalmak istedim. Yayan seyahat ettim, biliyormusun, sokaklarda uyudum, insan olmayan yerlere gitmeye çalıştım. Burası koskocaman bir ülke biliyormusun? İnsan şaşır kalıyor. Bir keresinde, iki ay çölde kaldım. Sonra, Arizona’da Hopi’lere ayrılmış bölgede bir barakada yaşadım. Kızılderililer bana orada kalma izni vermek için bir kabile toplantısı yaptı.” (KO: 121)

Çağımız insanı sürekli bir koşuşturma içerisinde ve sürekli bir yerlere yetişme telaşı içindedir. Bu durum ortaya aynı anda pek çok işle uğraşmayı ve farklı ortamlarda bulunmayı getirmektedir. İnsanlar sürekli yer değiştirmektedir. Bu durumda teknolojinin de payı yadsınamaz boyutlardadır. Anlatıcının balayı süreci de bu durumu yansıtmaktadır:

“Kasımın yirmi yedisinde bir uçağa atlayıp Alabama’daki Birmingham’a gittik ve aralığın ilk haftasında New York’a döndük. Ayın on birinde belediye binasında evlendik, daha sonra da yirmi kadar arkadaşımızla içkili bir partiye gittik. Geceyi Plaza’da geçirdik, sabah odamızda kahvaltı yaptık ve aynı günün akşamı Ben’i de yanımıza alıp Minnesota’ya uçtuk. Ayın on sekizinde, Sophie’nin annesi babası bizim için evlerinde bir düğün partisi verdi, ayın yirmi dördünde ise Norveç Noeli’ni kutladık. İki gün sonra Sophie’yle ben karları geride bırakıp bir buçuk haftalığına Bermuda’ya gittik, sonra Ben’i almak için Minnesota’ya döndük. New York’a döner dönmez yeni bir daire aramaya karar verdik. Uçağa bindikten yaklaşık bir saat sonra Batı Pennsylvania semalarında Ben kucağıma işedi.” (KO: 52)

Yaklaşık bir aylık süre zarfında anlatıcı ve ailesi o kadar çok farklı yerlerde bulunmuştur ki, bu durum da bizi teknolojinin hangi boyutlara ulaştığı konusunda düşünmeye itmektedir.

Postmodern edebiyatta soyut ve somut gerçeklikler birbirleriyle iç içedirler. Bu durumda kurmaca düzlemde neyin soyut neyin somut olduğu tartışmalı bir hal

alabilmektedir. Anlatıcının yazar olmadan önceki yaptığı işlerden bir tanesi de para sıkıntısı yaşamamasından dolayı sayım işlerine katılmaktır. Sayım yaptığı bölgede ona pek de sıcak davranmamaktadırlar. Bu yüzden de anlatıcı çok fazla form dolduramamaktadır. Bu duruma çözüm olarak anlatıcı, sanki o evlerde birileri yaşıyormuş gibi sayısız isim uydurmaya başlar. Somut olarak o evde yaşayan birisi anlatıcının zihninde soyut olarak başka bir isimde yaşamaktadır ya da soyut olarak yazarın zihnindeki bir kişi somut olarak dünyada bulunmamaktadır. Böylece soyut ve somutun harmanlandığı bu durum ortaya çok katmanlı bir yapı koymaktadır:

“Kim bilir kaç kişi icat etmişim, yüzlerce olmalıydı, belki binlerce. Odamda, yüzüm vantilatöre dönük, ensemde ıslak bir havlu, oturduğum yerde elimden geldiğince hızlı bir şekilde formları dolduruyordum. Altı, sekiz, on çocuklu evlere girdiğimi yazıyor, garip ve karmaşık ilişkiler uyduruyor, olabilecek bütün terkipleri hazırlamaktan özel bir gurur duyuyordum: anneler, babalar, çocuklar, kuzenler, amcalar, teyzeler, dedeler, nineler, nikâhsız eşler, üvey çocuklar, üvey kardeşler ve arkadaşlar. Zaman zaman garip ya da son derece komik, iki anlamlı ya da açık saçık anlamlar çağrıştıran isimlere eğilim gösteriyor, ama çoğu kez gerçekçiliğin sınırları içinde kalmakla yetiniyordum.” (KO: 60)

“Cam Kent”ten de hatırlayacağımız mantar panoya raptiyelenmiş birbiriyle alakasız bir dizi fotoğraf olayını “Kilitli Oda”da da görmekteyiz. Anlatıcı Fanshawe’un fotoğraf destelerine ve ona ait dokümanlara bakarken zihninde birbiriyle bağlantısız fotoğraflara ve belgelere baktığı için bir bilinç akışı oluşmakta ve böylece somut olan fotoğraflar ve belgeler soyut bir biçimde anlatıcının zihninde çoklu geçişlere sebep olmaktadır:

“Fanshawe’un doğum kâğıdı, Fanshawe’un karneleri, Fanshawe’un Yavrukurt flamaları, Fanshawe’un lise diploması... Bebeklik fotoğraflarıyla dolu bir albüm, bir albüm dolusu Fanshawe ve kız kardeşi... Bisiklete binerken, avluda yüzümüzü gözümüzü çarpıtırken; ikimiz de babamın sırtındayken; saçımız kısa, pantolonlarımız torba gibi, arkamızda eski arabalar; bir Packard, bir DeSoto, bir tane ahşap kaplama Ford. Sınıf resimleri, takım resimleri, kamp resimleri. Yarış resimleri, maç resimleri. Bir kanoda otururken, halat çekme yarışında ipe asılırken...” (KO: 68)

Fanshawe yaşamı boyunca sürekli iş ve yer değiştirdiği için, çok sayıda arkadaş edinmiştir. Fanshawe'un peşine düşen anlatıcı, ona ulaşmak için arkadaşlarını bir basamak olarak görmektedir. Fakat bu durum anlatıcı için bazı zorlukları da beraberinde getirmektedir:

“Doymak bilmez bir organizmaydı bu ve en sonunda gördüm ki dünya kadar büyümesine engel olmak için yapabileceğim bir şey yok. Bir yaşam başka bir yaşama dokunuyor, sonuçta o da başka bir yaşama; bir anda hesabını tutamayacağınız denli sayısız bağlantı ortaya çıkıyordu... Daha önce adını duymadığım düzinelerce insan tanıyordum ve her biri Fanshawe'un yaşamının bir parçası olmuştu... Gelişigüzel milyonlarca bilgi parçasıyla karşı karşıya kalınca, soruşturmalarım sırasında milyonlarca yanlış yola sapmışım.” (KO: 93-94)

Netice olarak, Fanshawe'un merkezsiz ve parçalı bir hayatı benimsemesi ve hayatını buna göre şekillendirip çoğulcu bir yaşamı seçmesi, anlatıcının da zamanla her ne kadar Fanshawe'dan nefret etse de onunla ilgili araştırma yaparken ona yakınlaşması, kısa süreliğine de olsa Fanshawe'un ki gibi bir hayat tarzı benimsemesine neden olmuştur. Bu durumda ortaya bir paradoks çıkmaktadır. “Kilitli Oda”ya çok katmanlı bir yapı kazandıran diğer bir olay ise farklı fotoğraf ve belgelerle sağlanan bilinç akışıdır. Bu resimler ve belgeler yazarın zihninde konudan konuya geçişi sağlamıştır.

3.3.4 Üstkurmaca

Bir esere üstkurgusalılık kazandıran bazı temel doktrinler vardır. Bunların başında zaten kendisi kurmaca olan bir eserin başka bir kurmaca üzerine inşa edilmesidir. “New York Üçlemesi” olarak da bilinen serinin üçüncü kitabı olan “Kilitli Oda” adlı roman, anlatıcının; Fanshawe'un notlarını, mektuplarını, eserlerini ve kırmızı defterini kurgulaması üzerinedir. Bu durum eserin pek çok yerinde yazma edinimi ve yazma öyküsü biçimlerinde okuyucuya aktarılmaktadır. Eserde ön plana çıkan iki karakterin de yazar olması ve onların yazma deneyimlerinin aktarılması üstkurmacyı sağlayan ana unsurlardan birisidir. Anlatıcı eserin birçok yerinde yazma edinimi ve serüveni hakkında yorumlarda bulunmaktadır:

“Evet, birçok makale yazmıştım, ama bunları ünlenmek için yeterli görmediğim gibi, bunlarla gurur da duymuyordum. Bana sorarsanız onlar, para için yazılmış sıradan şeylerdi. Büyük umutlarla işe başlamıştım, roman yazarı olacaktım, öyle bir kitap yazacaktım ki insanları gerçekten etkileyecek ve yaşamlarını değiştirecekti. Ama zaman yavaş yavaş geçip gitti ve bunun gerçekleşmeyeceğini anladım. Böyle bir kitap çıkmayacaktı benden ve bir noktada düşlerimden vazgeçtim. Zaten makale yazmak daha kolaydı. Çok çalışarak, bir yazıdan bir başka yazıya geçerek, bir şekilde ekmek paramı kazanıyordum.” (KO: 15)

Alıntıda da açıkça görüldüğü üzere anlatıcı yazma edinimini ve bu eylemin serüvenini betimlemektedir. Neden makale yazdığını, kitap yazma eylemiyle karşılaştırarak anlatmaktadır. Bu tür açıklamalara başka yerlerde de rastlamak mümkündür:

“İşe şiir ve roman eleştirileriyle başlamıştım ve artık her konuda rahatlıkla saygı değer yazılar yazabiliyordum. Filmler, oyunlar, sanat gösterileri, konserler, kitaplar, hatta beysbol maçları. Bütün yapacakları benden bir yazı istemeyi, hemen oturup yazardım.” (KO: 15)

Anlatıcı, roman yazma hususundaki zaaflarına rağmen diğer birçok alanda oldukça başarılı olduğunu iddia etmekte ve bu savını kanıtlama çabası içindedir.

Anlatıcı, eser boyunca sadece kendisinin değil, aynı zamanda peşinde olduğu firari yazar Fanshawe’un da yazma edinimi ve serüveni hakkında yorumlarda bulunmuştur. Bu durumu bilinç akışını yani geçmişe dair zihninde kalanlarla ve Fanshawe’un ailesinden temin ettiği yazmalar aracılığıyla yapmaktadır. Aşağıdaki alıntıda çocukluk yıllarından kalma bir anı vasıtasıyla Fanshawe’un yazarlığa başlama nedenlerini ve yazma serüveninin başlangıcını görmekteyiz:

“Geçmişini düşününce, Fanshawe’un yazar olmasını doğal karşılıyorum. İçedönüklüğündeki ciddiyet bunu neredeyse şart koşuyordu. Daha ilkokuldayken küçük öyküler yazardı ve eminim on, on bir yaşından sonra yazar olacağından kendisinin de bir kuşkusu kalmamıştı. Tabii başlangıçta, bu pek bir şey ifade etmiyordu. Kendine örnek aldığı yazarlar Poe ve Stevenson’dı. Yazdıkları ise her zamanki çocuksu yapmacıklarla dolu şeylerdi...”

Böyle şeylerdi işte, şişirilmiş sözler ve inanması güç bir olay örgüsü.” (KO: 23)

Görüldüğü gibi anlatıcıya göre yazar olmanın tabii şartlarından bir tanesi yazarın kendisini dış dünyadan soyutlaması ve içe dönük bir hayat yaşamasıdır. Alıntının devamında Fanshawe’un henüz yazarlık hayatının acemilik dönemlerinde olduğunu belirtmekte ve yazılarına karşı eleştirel bir tavır takınmaktadır. Eserin ilerleyen sayfalarında Fanshawe’un ailesinden aldığı notlarda onun yazarlıkta belli bir olgunluk düzeyine eriştiğini görmekteyiz.

“Yazı değeri bakımından, taşradan yazdığı mektuplar, şimdiye değin yazdığı her şeyi gölgede bırakıyordu. Fanshawe, artık keskin bir göze sahipti ve içinde sözcüklerin yepyeni bir biçimde kullanılır hale gelmiş olduğu seziliyordu; sanki görmekle yazmak arasındaki uzaklık daralmış, bu iki iş aynı ve tek, kesintisiz bir hareketin parçası haline gelmişti. Fanshawe, manzarayla fazlasıyla ilgileniyor, durmadan bu konudan söz ediyordu; sürekli olarak manzarayı izliyor, değişiklikleri hep kaydediyordu. Bu konudaki sabrı kayda değer doğrusu; yazdıkları içinde doğayla ilgili öyle bölümler vardı ki bu konuda okuduğum benzeri şeylerden aşağı kalır yanı yoktu.” (KO: 89)

Anlatıcının, bir yazarda bulunması gerektiğine inandığı özelliklerden birisi olan kendini toplumdaki soyutlaması bu alıntıda açık bir şekilde görülmektedir. Bu sayede Fanshawe’un gözlem yeteneği ilerlemiştir. Gördüğü olayları rahat bir biçimde yazıya dökmüştür. Hatta Fanshawe’un doğayla ilgili yazdığı bölümleri, anlatıcı işi o türde okuduğu eserlerle bir tutmaya kadar götürmektedir. Fanshawe’un yazma serüveni ne kadar başarılıysa, anlatıcı bu konuda o kadar başarısızdır. Bu başarısızlığını şöyle betimlemektedir:

“Ama kâğıda bir şeyler yazmak için ne zaman masa başına geçsem, fikirlerim uçup gidiyordu. Kalemi kaldırdığım anda sözcükler yok oluyordu. Kafamda birçok tasarı biçimlendirmiştim ama gerçek anlamda hiçbir şey oluşmuyordu ve hepsinden teker teker vazgeçiyordum... Birkaç gün, bir dedektif romanı yazsam diye oyalandım, ama olay örgüsünde takılıp kaldım ve bir türlü parçaları bir araya getiremedim... Bir aydan uzun bir süre boyunca kitaplardan bölümler kopya etmekten başka bir iş yapmadım.”(KO: 55)

Anlatıcı, Fanshawe'un eserlerinden gelen paralarla rahat bir yaşam sürmeye başlar ve artık eskiden olduğu gibi yaşamak için yazmak zorunda hissetmez kendini. Bu durum onun yazma eylemini derinden etkilemiştir. Bir dedektiflik romanı yazmak ister fakat kurguyu sağlayamaz. Makale yazma konusundaki başarısı, roman için söylenemez.

Anlatıcı, geçmişte birkaç işte çalışmıştır. Yaşamak için yazdığı dönemlerde geçim sıkıntısı yaşadığından kısa süreli bir sayım işi bulur. Bu işte aynı roman kahramanı kurgulamak gibi, bir evde yaşayan hayali insanlar kurgulaması beklenir kendisinden:

“Tam anlamıyla bir öykünün kişilerini yaratmak gibi değildi ama daha güzeldi, daha heyecan vericiydi. Herkes öykülerin düşgücü ürünü olduklarını bilir. Üzerimizdeki etkileri ne olursa olsun, gerçek olmadıklarını biliriz, hatta başka yerde karşılaşabileceğimizden daha önemli gerçekleri anlatıyor bile olsalar. Öykü yazarının tersine, ben yaratılarımı gerçek dünyaya doğrudan sunuyordum; bu yüzden de gerçek dünyayı gerçekten etkileyebilirler ve sonunda gerçeğin bir parçası olabilirlerdi. Hiçbir yazar bundan fazlasını isteyemezdi.” (KO: 61)

Anlatıcı kurguladığı karakterleri arada kurmaca bir eser olmaksızın direkt olarak gerçek hayata sürmektedir. Bu durumda kurmaca olan karakter gerçek yaşamın bir parçası haline gelebilmektedir. Yani soyut olan bir karakter gerçek dünyada başkalarının gözünde somut bir forma dönüşebilmektedir. Anlatıcı, her yazarın oluşturduğu karakterlerin sanki gerçekmiş gibi okuyucu tarafından algılanması isteğini vurgular ve bu durumu öykü gibi bir aracı olmadan zaten kendisinin yaptığını belirtir.

Serinin ilk iki kitabında yazar kimliğini çeşitli oyunlarla gizlemeyi başaran Auster, üçlemenin final kitabında bilinçli olarak ‘Ben Anlatıcı’ modelini benimsemiştir. Eserde sıkça ilk iki kitap ve onların karakterleri yansılanarak bütün hikâyelerin aslında birer kurmaca olduğu okura yansıtılmıştır:

“Somunda ne olduğu ise açık seçik aklımda. Unutmadım ve bu kadarlık olsun aklımda tutabilmiş olmam bir şans. Bütün öykü aslında en sonunda olan bitene gelip dayanıyor ve bu sonu bilmesem, bu kitaba başlayamazdım. Aynı şey daha önceki iki kitap, Cam Kent ve Hayaletler için de geçerli. Bu üç öykü de aslında tek bir öykü, ama her biri öykünün ne hakkında olduğunun ne denli bilincinde olduğumu gösteren farklı evreler. Herhangi bir sorunu çözümlediğimi iddia etmiyorum.” (KO: 106)

Auster, önceki bölümlerde de sıkça belirtildiği üzere, eserlerinin ucunu açık bırakarak, dedektiflik romanı okuyucularının alışık olduğu olayların bir neticeye bağlanması geleneğini yıkmış ve postmodern anti-dedektiflik romanları oluşturmuştur. Alıntıda da anlaşılacağı üzere her üç öykünün de birbirlerini yansıladığını ve aynı olay örgüsünün Auster’in farklı bakış açılarıyla yazıldığını görmekteyiz. Ayrıca olağan bir biçimde akan öyküyü aniden araya girip eserin kurmaca olduğunu belirterek bozmaktadır. Bir esere üstkurmaca özellik kazandıran noktalardan bir tanesi de yazarın okuyucuyla iletişime geçerek anlattıklarının tamamen bir kurgu olduğunu itiraf etmesidir.

Paul Auster’in “Kilitli Oda” adlı romanında üstkurmacanın neredeyse bütün özelliklerini görmekteyiz. Hem anlatıcı hem de Fanshawe birer yazardırlar. Eser tamamen sözü edilen yazarların yazma edimimleri ve serüvenleri üzerine kurulmuştur. Ayrıca Auster, eserin sonuna yaklaşılırken, anlatıyı bozarak, “New York Üçlemesi” olarak da bilinen “Cam Kent”, “Hayaletler” ve “Kilitli Oda”nın birer kurgu olduğunu okuruyla paylaşır. Auster, böylece okurun karakterlerle kendisini özdeşleştirmesini engellemek ve metnin gerçek dünyayı yansıtmadığını okuyucuya göstermek istemektedir.

4. Metin Kaçan'ın Eserlerinin Postmodern Bağlamda Analizi

4.1. Ağır Roman Adlı Romanın Özeti

Metin Kaçan'ın ilk romanı olan “Ağır Roman”, İstanbul'un varoş mahallelerinden biri olan Kolera'da Gili Gili Salih isimli karakterin çevresinde geçenler üzerine kurulmuş bir hikâyedir. Romanın başkarakteri olan Gili'nin çocukluk, gençlik ve olgunluk döneminin anlatıldığı “Ağır Roman” özellikle Metin Kaçan'ın karakterlerinin kullandığı yerel dili anlatıcı olarak da tercih etmesiyle Türk Edebiyatına yeni bir soluk kazandıran avangart bir eser olmuştur (Aslan, 2003: 82).

Kolera mahallesi şehrin merkezine çok yakın olmasına rağmen, kültür yapısı bakımından şehirden oldukça farklıdır. Kolera'nın kendine özgü bir yapısı bulunmaktadır. Kolera'da birçok farklı etnik gruba ait insanlar bir arada yaşamaktadırlar: Rumlar, Süryaniler ve Müslümanlar. Hikâyeye konu olan kişiler genelde esnaflık yapmaktadırlar. Demirciler, hurdacılar, tamirciler, marangozlar vb. Gili'nin babası olan Yıkık Köprülü Ali de esnaftır. Yıllar evvel askerliğini yaptığı Kolera'ya memleketini geride bırakıp eşi ve çocuklarıyla taşınmıştır. On üç yıldır aynı dükkânda berberlik yapmaktadır. Geçen bu süre zarfında Berber Ali, Kolera'ya her açıdan uyum sağlamıştır. Sadece Kolera'nın tehlikeli yaşamıyla mücadele etmemiş, aynı zamanda renkli gece hayatına da kendini kaptırmıştır. Eşi İmine'nin, kendisinin çapkınlığına engel olmaması için şehrin çok kötü olduğunu ve dışarı çıkarsa başına birçok olayın geleceğini söyleyerek pencere kenarına bağımlı yaşamasına neden olmuştur. Gili ve abisi Reco babalarının otoriter tavrı yüzünden çocukluklarını yaşayamamaktadırlar. Arkadaşları oyun oynarken onlar hayat mücadelesine girişmişlerdir. Gili, babasının yanında çalışmaktadır. Abisi Reco ise sanata ilgi duymaktadır. Bu yüzden Berber Ali'den çok azar işitip dayak yemektedir.

Kolera'nın gecesi ve gündüzü çok farklıdır. Geceleri pek çok yasadışı olay yaşanmaktadır. Bu olaylara sebep olarak kullanılan uyuşturucuyu gösterebiliriz. Uyuşturucu kullanımı mahalleli için son derece normal bir davranış olarak göze çarpılmaktadır. Hatta bu durum mahallede ölen kişiler için yapılan helvalara uyuşturucu madde karıştırmaya kadar gitmektedir.

Gılı Gılı Salih'in kendisine örnek aldığı kişi Kolera'nın kabadaylarından Arap Sado'dur. Arap Sado, zenginden alıp fakire dağıtan, hapiste, hastanede veya zor koşullarda yaşamaya çalışan düşkün, yetim ve öksüzlere yardım eden ve bu sayede mahallede itibar gören birisidir. Bir gün mahalleye dadanan yazarın *yengeç herifler* diye tabir ettiği birkaç kötü niyetli kişi Arap Sado'ya tuzak kurup onu öldürürler. Sado ölmeden önce namını ve her şeyini Gılı'ye bıraktığını söyler. Gılı berberlikte pek de başarılı değildir. Babası ona eğer berberlik yapmayacaksa başka bir zanaat öğrenmesi gerektiğini söyler. Geçen sürede Berber Ali, oğlunun berberlik yapamayacağına kanaat getirip, onu marangoz Mimi Usta'ya teslim eder. Orada da tutunamayan Gılı, soluğu yakın arkadaşı Tilki Orhan'ın da çalıştığı Fil Hamit'in tamirhanesinde alır. Gılı'nin arabalara karşı ayrı bir tutkusu vardır. Kısa zamanda Fil Hamit'in sayesinde zanaatında ustalaşır. Hatta Hamit Usta, bir gün onaramadığı bir araba için Gılı'den yardım dahi ister. Arabayı onarmak için tutya madeni gereklidir. Gılı bu madeni nereden bulacağını çok iyi bilmektedir. Şair Adam Mickiewicz'in heykelinin bir bacağı artık yoktur. Gılı acemi hırsız süsü vermek için heykelin bacağını eğri büğrü kesmiştir. Heykelin parçalarını eriterek arabanın çamurluğuna eklerler. Çamurluk kısa zamanda onarılmıştır. Berber Ali, her akşam Gılı'nin ellerini kir pas içinde gördüğü için onu azarlamaya devam eder. Bu azarlamalardan Gılı'nin abisi Reco da nasibini alır. Bu duruma artık dayanamayacağını hisseden Reco evi terk edip şehre gider. Berber Ali, bir gün kendisinden hoşlanan Madam Eleni'yle dükkânda perde arkasında ilişki yaşarken, eşi İmine'nin ona yemek getirmek için iş yerine girmesiyle yakayı ele verir. Karı-koca soluğu karakolda alırlar. Komiser, evrak işleriyle uğraşmanın çok zor olduğunu İmine'ye belirtip, ondan kocası Berber Ali'yi affetmesini ister. İmine kabul eder. Fakat hiçbir şey artık eskisi gibi değildir. Bu arada Gılı'de tamirhaneden ayrılıp bitirim olmayı seçer. Katiller, esrarkeşler, satırcılar ve psikopatlarla arkadaşlık kurar. Kısa zamanda *manyelcilik* ve *aynacılık* gibi kötü işlerde ustalaşır. Bitirimlik konusunda Şair Baba'dan ders alır. İki oğlu da evi terk eden İmine, saldırganlaşır. Berber Ali, eşi İmine'yi eski haline dönüştürmek için birçok yol dener fakat başarılı olamaz. Son çare olarak İmine'yi hapa alıştırır. Hap etkisini gösterir. İmine artık haplar sayesinde sürekli bir köşede uyuklamaktadır.

Bir gün Fil Hamit'in tamirhanesinde çıraklar oksijen kaynağını kullanarak kaynak yapmaya çalışırlar. Bu çok tehlikelidir fakat bir şekilde bu işi öğrenmeleri gerekmektedir. Karpit kazanının basıncı yükselince Fil Hamit'in dükkânında patlama meydana gelir. Çıraklardan biri kaçmayı başarırken diğeri saklandığı tuvalette yanarak can verir. Gıli büyük bir kahramanlık örneği sergileyerek üst katta bulunan Tilki Orhan ve Gaftici Fethi'yi yaralı olarak, çırağı da ölü bir şekilde kucaklayarak dışarı çıkarır. Gıli artık mahallede kahramanlık mertebesine ulaşmıştır. Berber Ali'de oğlunun kahraman olmasından dolayı oldukça gururludur. Gıli, bu kurtarma operasyonu sonrasında oldukça bitkin düşüp bayılır. Uyandığında mahalleye yeni taşınan Tina'nın yatağındadır. Aralarındaki ilişki de böylece başlamış olur. Reco şehirde bir arkadaşının evinde yeni bir hayat kurmuştur. Fakat Kolera'yı en çok da Gıli'yi özlemektedir. Kolera'da her gece faili meçhul cinayetler işlenmektedir. Gıli mahalleliye katili polisten önce bulacağına dair söz verir. Eğer bulamazsa Arap Sado'dan yadigâr kalan namı ve şöhreti yerle bir olacaktır. Gıli, sevgilisi Tina'yı Fil Hamit ile yakalar. Bu arada İmine'nin durumu günden güne kötüleşmektedir. Berber Ali, İmine'nin mahallede adlarını kötüye çıkaracak bir şey yapmasından korktuğu için mahalleyi terk ederek şehrin güzide bir yerine taşınırlar. Artık namusuyla çalışmamaya karar verir ve berber dükkânında gizli gizli uyuşturucu ticareti yapmaya başlar. Eski dostu Eleni, Berber Ali'den yüz bulamayınca olayları abartarak polise anlatır. Polis, Ali'ye işkence yapar. Bu işkenceler sırasında Ali delirir ve ölür. Ancak yazar onun ölümünden doğrudan bahsetmez.

Gıli için her şey kötü gitmektedir. Annesi çıldırmış, babası ölmüş, abisi ise uzun zamandır ortalıkta gözükmemektedir. Artık son bir işi daha kalmıştır bu hayatta. O da Kolera Canavarı da denilen mahalle halkını teker teker öldüren seri katili bulmak ve öldürmektir. Şanslı bir günündedir. Katili bulur fakat katil hiç ummadığı biri çıkar. Mahallenin tatlıcısı Taner'dir katil. Kolera Canavarının iki kulağını da keser. "Gıli Gıli" lakabı da buradan gelmektedir. Arap Sado'dan miras kalan sustalıyla bileklerini keserek intihar eder.

4.1.1 Zaman Örgüsü

Metin Kaçan, “Ağır Roman”da gün, ay, yıl gibi kesin zaman belirteçlerini kullanmamıştır. Olayların geçtiği zamanı kitabın içinde yer alan reel dünyadan olaylarla çıkarabiliriz. Gaftici Fethi’nin zengin mahallelerinden çaldığı televizyonla Koleralının tanışması (AR: 58)¹⁶, insanoğlunun Ay’a ayak bastığının belirtilmesi (AR: 59), mahallenin sağ ve sol olarak iki bloğa ayrılması (AR: 62) , Batı’daki insanların uzun saçta olan ilgisinin azalırken, bu furyanın Kolera’da baş göstermesi (AR: 37), ustura kullanımının azalıp yerine jiletin tercih edilmesi (AR: 54) gibi zaman belirteçleri olay örgüsünün 1960’lı yıllarda başlayıp 1980’li yıllara kadar uzandığını göstermektedir. Bu ihtimali kuvvetlendiren bir başka unsur ise Metin Kaçan’ın aynı zaman diliminde aynı yerlerde yaşamış olması ve eserde pek çok otobiyografik unsurun görülmesidir. Kaçan, her ne kadar takvimsel zaman belirteçlerini kullanmasa da, “Ağır Roman”da zaman çizgisel olarak ilerlemektedir. Geriye dönüşler ya da anlatı zamanının bozulması gibi durumlar söz konusu değildir. Olay örgüsü ve anlatılan zaman örtüşmektedir. Bu durum da zamanı kapsayan bir üslup olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu üslup tarzını Fatih Tepebaşılı şöyle betimlemektedir: “*Anlatılan zaman ile anlatım zamanının örtüşmesine, başka bir ifadeyle anlatım zamanı ile yaşanan olayların süresinin eşitliği ifade edilir.*” (Tepebaşılı, 2012: 126)

Metin Kaçan’ı, Türk Edebiyatı’nda farklı bir konuma ulaştıran özelliklerin başında kullandığı dil gelmektedir. Dili, sadece olay örgüsü ve karakter betimlemeleri yapmak için kullanmamış aynı anda zamanı da dil yardımıyla aktarmayı benimsemiştir. Geceyi, gündüzü ya da ölüm anını yazar dili ustaca kullanarak okuyucuya aktarmıştır: “*Güneş buluttan sıyrılırken.*” (AR: 10) , “*Güneş bir ufuktan uykulu yüzünü çatılara sürerken*” (AR: s. 22) , “*Deniz koyu lacivert olup bulutlar grileştiğinde*” (AR: 26) , “*Et kemikten ayrıldığı vakit*” (AR: 31) gibi zamanın soyut olarak kullanımları romana destansı bir hava verir (Ecevit, 2003a: 16).

¹⁶ “Ağır Roman”dan yapılan alıntılar eserin şu baskısından yapılmıştır: Kaçan, Metin (2002). *Ağır Roman* (2.Baskı). İstanbul. Gendaş Kültür Yay. .Yapıt, metin içinde “AR” olarak kısaltılmıştır.

Metin Kaçan ayrıca zamanı da kitabında bir karakter gibi kullanmış, ona insani özellikler yüklemiştir. Bu durumu kitaptan birkaç alıntıyla pekiştirmek yerinde olacaktır:

“Gece, sarhoş olup sokaklarda neşeli şarkılar söyleyen lombakların çoşkulu sesiyle, taş binaların altında kahve höpürdeten covinoların çikolata fabrikasından gelen kokuyu muhabbetlerine sindirmeleriyle sabaha kadar yürüdü.” (AR: 28)

Bu alıntıda geceye insani bir özellik olan yürüme yetisi kazandırılmıştır. Bir başka alıntıda yine geceye insanlara has bir özellik olan özleme duygusu verilmiştir: *“Gece, yengeç heriflerin acemice öldürdükleri adamların korkunç seslerine dayanamayıp sabahı özledi.” (AR: 34)* Eserin bir yerinde Güneş ışıkları sırtmış (AR: 34) , başka bir yerinde *“Gece, denizden gelen uğultular, at kişnemeleri, kriz geçirip kendini jiletleyen morfinmanların çığlıkları sabaha ilerledi.” (AR: 22)* Başka bir sayfada *“Karanlık, son soluklarını alıp can çekişirken, ...” (AR: 88)* Bir yerinde de *“Gece, müthiş inatçıydı. Olayı herkes görsün diye yıldız filusunu gökyüzüne çıkarmıştı.” (AR: 121)* Zamana kişilik özelliği veren bu tarz örnekler eserde bol miktarda bulunmaktadır.

Netice itibariyle Kaçan, eserinde zamanı farklı bir anlayışla okuyucuya sunmuştur. Zamanı takvimsel bir anlayışla değil, postmodernistlerin tercih ettiği dil yardımıyla işlemiştir. Zamanı aktarırken, okuyucuya reel dünyanın olaylarından da örnekler sunarak hikâyenin zamanını okuyucunun algılamasını sağlamıştır. Eserde olaylar zaman belirteçleri olmasa da çizgisel olarak ilerlemektedir. Kaçan’ın en çok başvurduğu yollardan bir tanesi de zamana insani özellikler kazandırarak onu kişileştirmesidir. Bu bağlamda Metin Kaçan “Ağır Roman”da zamanı farklı açılardan ele alarak özgünleştirmiştir. Bu onun çoğulcu bir anlayışı benimsediğinin göstergesidir.

4.1.2 Metinlerarasılık

“Ağır Roman” da metinlerarasılık yansılama, Ezan’ın sözleri, Berber Ali’nin karısı İmine’nin çocuklarını neşelendirmek için söylediği tekerlemelerle, arabesk

şarkıların sözleriyle ve bazı filmlere gönderi yapılarak sağlanmıştır. Bu bağlamda karşımıza çok da fazla metinlerarası ilişki çıkmamaktadır. Yukarıda sözü edilen metinlerarası göndermelere bakacak olursak eserde en çok ön plana çıkan metinlerarası unsur İmine'nin tekerlemeleridir: “*Aynaşanın gaynaşanın, yeryüzünde oynaşanın, elek satan kör paşa'nın, cümle âlem gözü*” (AR: 33) Bir başka yerde “*Elim elim epelek / elden çıkan topalak/ topalağın yavrusu / bit pirenin karısı...*” (AR: 32)

Kolera'nın yetenekli şairlerinden biri yazdığı şiiri sattıktan sonra kazandığı parayı ekmeğe ve şaraba yatırmıştır. Bu durumla Kutsal kitaplarda geçen ekmeğe ve şarap ayininin parodisi yapılmaktadır: “*Alkolik şair şaraba ekmeği basıp karnını doyurdukça dizeler sıraya geçti.*” (AR: 110) Bir başka yerde de “Titanik” filmi yansılanmaktadır: “*Çikolata denizini yüzerek geçip, tuz dağlarına çarptı.*” (AR: 71)

Gaftici Fethi hafızasını kaybettikten sonra ruhunu teskin etmek için bilinçsiz bir halde ezanın sesiyle camiinin yolunu tutar. (AR: 124) Burada ezanın sözleri tırnak içinde verilerek alıntılama yöntemiyle metinlerarasılık sağlanmıştır.

Postmodernizm, çoğulcu yapısı gereği pek çok disiplini aynı anda bir disiplin içinde ele almaktadır. Bu durum “Ağır Roman”da müzik çerçevesinde yer almıştır. Arabesk şarkıların sözleri tırnak içinde alıntılanmıştır. Örneğin, Gıli bir yerde “*Hatasız kul olmaz. Hatamla sev beni.*” (AR: 117) Başka bir yerde de Gıli ile Tilki, Orhan Gencebay'ın “*Bak battıyor yine / Bir akşam güneşi*” (AR: 58) sözlerinden oluşan arabesk şarkıları söyleyerek disiplinler arası göndermeler yapılmıştır.

Özetle, “Ağır Roman”da sayıca çok fazla olmasa da metinlerarasılığın alıntılama ve yansılama örneklerini görmekteyiz. Alıntılama ve yansılama farklı disiplinlerle sağlandığı için bu konuda başarılı sayılabilecek bir eser olan “Ağır Roman” metinlerarasılık bakımından çalışmamızda ele aldığımız çoğulculuk ve zaman örgüsü kadar zengin değildir. Fakat Kaçan, çoğulcu bir anlayışla kaleme aldığı eserinde metinlerarasılığı az ama etkin bir biçimde kullanmıştır.

4.1.3 oğulculuk

Metin Kaçan'ın "Ağır Roman"da tasvir ettiği Kolera pek çok bakımından farklı özelliklere sahip insanların bir arada yaşadığı bir mahalledir. Bu mahallede iyi insanlar olduğu gibi kötü insanlar da bulunmaktadır. Karşıtlıkların çoğulluğunun bulunduğu Kolera'da farklı dine ve mezhebe ait insan grupları da yaşamaktadır. Bu insanlar bir arada yaşadıkları için kültür atışması konusu kurmaca düzlemde yansıtılmıştır:

"ocuklar, savaş baltalarının topraktan çıktığına inanıp "Hoka hey" ve "Allah Allah" naraları atarak kiliseye girmekte olan Rumlara oklarını çekip çekip bıraktılar. Oklar, Süryani kadınlarının cazur cazur kızarttıkları iğrenç kuyrukyaağı kokusunu delip kilisenin nakış gibi işlenmiş kapısından gerisingeriye döndü."
(AR: 15-16)

Bu alıntıdan da açık bir şekilde anlaşılacağı üzere birçok farklı görüşte olan insanlar ve unsurlar bir arada görülmektedir.

Kolera'da yaşam uyururucudan ayrı düşünülemez. Uyuşturucu kullanan mahalleli somut düzlemde soyuta bir yolculuk halindedir. Gerçek ve hayal i içedir. Bu durum da ortaya çok katmanlı bir yapı çıkarmaktadır:

"Issız vadilere geçti. Sık ormanlarda dolaştı. Kaptan oldu. Melek oldu. Çikolata denizini yüzerek geçip, tuz dağlarına çarptı. Karikatürlerdeki Azrail'le bağırarak tartışmaya başladı. Azrail elindeki orağın sapıyla, Gili'nin kafasına vurup bayıldı." (AR: 71)

Görüldüğü üzere uyururucunun etkisiyle Gili benliğini yitirmiş somut düzlemde soyut bir boyuta geçmiştir. Uyuşturucu kullanımı ve din birbirinden ayrı düşünülmesi gereken unsurlardır. Fakat Kolera'da bu unsurlar bir aradadır:

"Kiliselerden gelen an sesleri, kısa bir zaman sonra hafif esrar kokusu ve ezan sesiyle karışıp havayı kapladı. Adam Mickiewicz'in şair ruhu yüzyıllık müzesinden kalkıp balıkların ve sokağa gönül vermiş çamaşırların arasından geçip kilisenin istavrozuna kondu."
(AR: 13)

Farklı dinlerin mensuplarını ibadete çağırarak için kullandığı yöntemler, esrar kokusu, Şair Mickiewicz'in ruhu, kurutmak için asılan balıklar ve çamaşırlar gibi birbirine tezat ve bağlantısız unsurlar çok katmanlı bir yapıyla bir arada ele alınmıştır.

Kolera'da sadece farklı dine mensup insanlar bir arada yaşamamaktadır. Aynı zamanda toplumda hoş karşılanmayan işlerle uğraşanlar da dindar ya da masum olarak kabul edilen insanlarla bir arada yaşamaktadırlar: Rumlar, Ermeniler, Süryaniler, esnaflar, cambazlar, dönmeler, homoseksüeller, katiller, esrarkeşler, satırcılar, psikopatlar ve yerel jargonla yazarın dile getirdiği *kevaşeler*, *pezolar*, *gafticiler*, vb. Bu kadar farklı özelliğe sahip insanın bir arada yaşadığı Kolera'da tek düze bir hayat yaşanması beklenemez. Bu duruma örnek olarak gösterilebilecek birkaç tane alıntı sunmak yerinde olacaktır: “*Labuşlar, kevaşeler, dans edip şarkı söyleyen bıçaklar ve yeşil çuha üzerine düşen cıvalı zarlar!*” (AR: 143) Bir başka yerde “*Bu Latin müziği, Kolera'nın bıçak sesi, zar sesi ve şuh çığlık sesi gelen sokaklarına dağıldı.*” (AR: 55) Bu alıntılarda suçun pek çok halini bir arada görmek mümkündür.

Çoğulcu anlayış kitabın bazı yerlerinde kitsch ile sağlanmıştır. Adam Mickiewicz'in tutya madeninden yapılmış olan heykelinin bacağından alınan madenin eritilerek araba çamurluğuna eklenmesi eklektik bir yapı oluşturmuş ve bu durum 21. yüzyılda kitsch diye belirtilen estetik kategoriye çağrıştırmaktadır.

Metin Kaçan, “Ağır Roman”da çoğulculuğun pek çok unsuruna yer vererek esere eklektik bir yapı kazandırmıştır. Bu eklektisizm yazar tarafından yerel insanlar, Kolera'ya göç ederken kendi kültürlerini de beraberinde getirenler ve toplumca hoş karşılanmayan faaliyetlerde bulunan insanlar bir arada yaşatılarak sağlanmıştır. Uyuşturucu kullanımı eserde yaygın bir biçimde ele alınmıştır. Uyuşturucunun zihni gevşetip, kullanan kişiyi rahatlatması onun reel hayatındaki sorunlarından uzaklaşıp hayal âleminde yolculuklar yapmasını sağlamıştır. Bu durumda gerçek ve hayal

birbirine girmekte, kişi somut ve soyut olarak parçalı ve bölünmüş bir kişiliğe sahip olmaktadır.

4.1.4 Üstkurmaca

“Ağır Roman”ın üstkurgusal düzlemine ilişkin somut bir örnek göstermek pek mümkün değildir. Fakat bizim üstkurgusal olduğunu düşünmemizi sağlayacak yeterli veriler yine de bulunmaktadır. Bu bağlamda ele alınacak ilk veri, roman boyunca Kolera’da olup bitenlerin not alındığı Kolera’nın seyir defteridir. İkinci kanıt ise eser boyunca yazarın Salih’e Gili Gili lakabıyla hitap etmesidir. Ancak Salih bu lakabını eserin sonunda Kolera canavarını öldürdükten sonra almıştır. Bu durum bizi ister istemez “Ağır Roman”ın üstkurgusal bir düzlemde tezahür ettiği izlenimi vermektedir.

“Ağır Roman” her ne kadar eserin oluşum süreci, yazma edinimi ve okur için eserin sonu açık bırakılarak sonsuz anlam çıkarmak gibi üstkurgusal özellikler barındırmasa da eser içinde bazı karakterler yazma eylemiyle haşır neşir olmaktadır. Bu konuda Gaftici Fethi’yi örnek olarak gösterebiliriz. Gaftici Fethi her şeyi paraya çevirme yetisine sahip bir karakterdir. Aklına tamamen ticari bir maksat güderek bir kitap yazma fikri gelir. Fethi, Reco’nun çizimleri ve Puma Zehra’nın da dağıtım aşamasındaki katkılarıyla fikir aşamasından, yazılma, içerik analizi, estetik bağlamda değerlendirilişi ve basım süreci detaylı bir biçimde anlatıldığı “Cinsel Yaşam Hakkında Bilmek İsteddiğiniz Mevzuatlar” isimli üç bölümden oluşan yirmi sayfalık küçük bir kitap basar. Kitap Kolera’da oldukça ilgi uyandırır. Bunun üzerine Gaftici “Yolda Yürüme Sanatı” isimli bir kitap daha yazarak hatırı sayılır miktarda para kazanır. Fethi’nin bu başarısının ardından pek çok kişi de bu furyaya dâhil olur fakat hiçbirisi Fethi kadar başarılı olamaz.

Kolera’da olup biten her şeyin nabzını köşe başlarında oturan şairler tutmaktadır. Mahallede kayda değer gördükleri olayları hemen not almaktadırlar:

“Polonyalı şair Adam Mickiewicz’in müzesinin önünde yaktıkları ateşle ısınan Kolera’nın şairleri, Berber Ali’nin kavgaya gittiğini gördüklerinde, ısınmayı bırakıp yazacakları kitaplara konu olacak bu olayı yaşamaya koştular.” (AR: 42)

Kolera’da olup bitenleri Acem Baba kayda geçirmektedir (AR: 55). Acem Baba, Gili’nin mahalleyi derinden etkileyen yürüyüşünden etkilenerek ya kendisinin yazdığı ya da anonim olan bir şiiri Kolera’da olup bitenleri not aldığı defterine kaydeder (AR: 116).

Eserde dikkat çeken bir başka unsur ise zaten kendisi kurmaca olan bu romanın Gili’nin Kolera canavarını kovaladığı sahnede, kaçağın birden ortadan kaybolmasıdır. Yazar bu durumu şu şekilde betimlemektedir: *“Gili bir an için Kolera canavarının izini kaybetti. Herifçioğlunu sanki usta bir rejisör kaybetmişti.”* (AR: 119) Bu alıntıda yazarın yerini rejisör almıştır.

Genel olarak bakıldığında, çoğulcu bir anlayışla kaleme alınan “Ağır Roman” ağırlıklı olarak kurmaca bir düzlemde ilerlemektedir. Bizi üstkurmaca olduğunu düşündürecek birkaç unsur bulunsa da bunlar oldukça zayıftır. Bir eserin postmodern olması için illaki üstkurmaca düzlemde yazılması gerekmemektedir. Gerek yazarın ve karakterlerin dili, oyunsuluk, kitsch anlayışı, zamanın ele alınışı, soyut ve somutun harmanlandığı çok katmanlı bir yapıya sahip olması “Ağır Roman”ı postmodern bir eser olarak kabul etmek için yeterli verilerdir.

4.2. Fındık Sekiz Adlı Romanın Özeti

“Fındık Sekiz” adından da anlaşılacağı üzere kitabın kimi yerlerinde arabalarla bazı yerlerinde ise insanlarla ilgili hem soyut hem de somut bir yolculuk romanıdır.¹⁷ Bu yolculukta arayış motifi ön plandadır. En önemli arayış Meto’nun arayışıdır. Mahrem bir konudan dolayı sekiz ay ceza evinde kalan Meto hem kendisi hem de şehirle ve onun kirli yüzüyle hesaplaşmaktadır. Bu hesaplaşmayı Metin Kaçan, Adnan Özer ile yaptığı bir söyleşide şöyle dile getirmiştir:

¹⁷ Fındık Sekiz, özellikle Amerikan arabalarında kullanılan küçük hacmi nedeniyle fındık denilen sekiz silindire verilen addır. Bkz: <http://www.gezenbilir.com/index.php?topic=54089.0>

“Fındık Sekiz’de Ağır Roman’ı bitirdikten sonra kentin maskesini stıyrdım ve gördüğüm şeyi yazdım. Ağır Roman’da pezevenkler, puştlar, sahtekârlar diye sunduğum insanlar meğerse kentin süslü tarafında yaşıyorlarmış. O maskeyi düşürdüm. Bundan da o insanlar çok fazla rahatsız oldu. Fındık Sekiz’deki o Tasavvufi dille, Kasımpaşa’nın süzgeçten geçirilmiş argosunun iç içe geçmiş bir hali vardı. Bu ikisini insanlar bir arada gördüğü zaman buna tahammül edemiyorlar. Suyun başındaki bu insanlar Fındık Sekiz’den son derece rahatsız oldular.” (Özer, 1999: 9-10)

Eser cezaevinde başlar. Daha sonra Meto’nun hapse girmesine kadar geçen süre zarfında başından geçen olaylar ele alınır. Eser, Meto’nun cezaevinden çıkışıyla son bulur. Eserin başında Meto, önceden kendisini de içine dâhil ettiği toplumun sözde entelektüel olarak geçinen ve sürekli eğlence arayışında olan zümresini eleştirir. Bu grubun başını Sevda adında bir kadın çekmektedir. Sevda bulunduğu ortama ondan önce gelen parfümü “Edida”yla okuyucuya sunulur. Bu koku motifi kötülükle eşlenik olarak algılanır. Sevda, yeni bir hayata yol almak için New York’a uçar. Yolculuk sırasında okuduğu kitaptan ve kitabın arka sayfasındaki yazarın profil resminden oldukça etkilenir. Okuduğu kitap ise eserde belirtilmemesine rağmen “Ağır Roman”, yazar ise Meto’dan başkası değildir. Sevda ilk uçakla İstanbul’a döner. Meto için kaçış, Sevda için kovalamaca başlar. Kader ağlarını örmüştür, sadece ikisi için geçerli olan bir zaman diliminde göz göze gelirler. Soluğu bir otel odasında alırlar. Lobiye indiklerinde Sevda’ya gelen bir telefon ilişkilerini başlar başlamaz bitirir. Sevda yitik cennetine, Meto ise mistik atmosferine geçiş yapar. Yitik cennetin anahtarı uyuşturucu, mistik atmosferin ise Fahri Baba’dır. Fahri Baba, Meto’ya mistik yolculuğunda eşlik eden bir mürşit rolündedir. Bu sırada Sevda eski arkadaşlarını da görme bahanesiyle bir parti organize eder. Bu partiye Meto ve Fahri Baba’da dâhil olurlar. Partide sıra uyuşturucu kullanmaya gelince Fahri Baba müsaade ister ve ortamdaki ayrılır. Meto, uyuşturucu seansında tüm hünerini göstermekte ve gruba liderlik etmektedir. Aldığı uyuşturucunun da etkisiyle Meto, Sevda’nın kötü biri olduğu kanaatine varır ve onunla bir daha görüşmek istemediğini belirterek evden ayrılır. Meto, artık yol ayrımındadır. Ya içinde bol eğlence barındıran renkli ve hareketli bir dünyayı seçecektir ya da Fahri Baba’nın ona

öğreteceği dingin hayatı. Meto ikincisini seçer. Teşvikiye’de tüm hızıyla devam eden partide ise Sevda, Meto’ya kuracağı tuzağı düşünmektedir. Meto’nun yolu eski semti Kasımpaşa’ya düşer. O sırada Murat isimli şahıs Sevda’dan kendisini Taksim’den almasını ister. Trafik yoğunluğu yüzünden Sevda, Taksim’e Kasımpaşa güzergâhından gitmek zorunda kalmıştır. Murat’ın aldığı uyuşturucu yüzünden tedavi olması gerekmektedir. Sevda, bu yüzden Murat’ı Meto’nun mahallesine götürür. Meto ve Fahri Baba o sırada ne iş yapıldığı belli olmayan bir mekânda kan kardeş olmakla meşguldürler. İçeri Sevda ve Murat girer. Murat, Meto’dan yardım ister. O sırada bayılır. Meto, Murat’ı mekânda soğuk hava dolaplarının bulunduğu bir bölgeye götürür. Daha sonra ambulans da gelir fakat Murat kurtarılamaz. Bu esnada Meto, Milli Piyango’dan oldukça yüksek miktarda ikramiye kazanır ve bu paranın bir kısmını rüzgâra bırakır, kalanını da dağıtır. Sevda, yakın arkadaşı Nil ile Meto için hain planlarını eyleme dökmeye karar verirler. Nil, Meto’yu gördükten sonra, ara sokaklardan birinde birden Sevda’yı dövmeye başlar. Daha sonra Sevda, Fransız Konsoloslugu’nun önündeki güvenlik görevlilerinden birine o sırada yavaş yavaş yürümekte olan Meto’yu gösterir ve kendisine cinsel tacizde bulunduğunu ve dövdüğünü söyler. ‘Aynı olayın annene, kız kardeşine veya karına yapıldığını görsen’, olayı bu kadar sakın karşılar mısın gibisinden serzenişlerle güvenlikçiyi galeyana getirir. Sonrası savcı, nöbetçi mahkeme ve hapisane. Sekiz ay hapis cezası. Sonunda özgürlük, gözyaşı ve dışarıda Malibu onu bekler.

4.2.1. Zaman Örgüsü

“Fındık Sekiz” Metin Kaçan’ın ilk romanı olan “Ağır Roman”daki gibi zamanın işlenişi bakımından çoğulcul bir yapıya sahiptir. Zaman saniye üslubu dışında birçok açıdan ele alınmıştır. Yazarı tanıyanlar için olayın geçtiği tarih dilimi bellidir. Metne bağlı incelendiğinde, dönem olarak tahmin edilebilir fakat zaman olarak asla takvimsel bir anlayış güdülmemiştir. Bu durum da ortaya somut zamandan ziyade postmodernistlerin benimsediği dille ilişkilendirilen zamanın soyut olarak ele alınmasını beraberinde getirmiştir. Eserde, zaman bu soyut formuna çeşitli biçimlerde kavuşmuştur. Bu soyut zaman anlayışlarından bir tanesi de zamanı kişileştirmektir. Eserde kişileştirilen gece, bazen uyuşturucu kullanır: “*Gece, bir tekli yapmıştır, genç bir delikanlıya nefes verir. Gecenin de kafası bulutludur, delikanlının*

da.” (FS: 15-16)¹⁸ Bazen aileden birisi olur: “*Mevsim abiler, yağmurdan kara, o asaletli beyaza, o fark edilmemesi imkânsız yumuşaklığa geçiş yapar.*” (FS: 39) Kimi zaman dans eder: “*Gecenin lacivertle dans ettiği bir anda...*” (FS: 46) Kimi zaman duygusaldır: “*Sabahın ilk ışıkları Malibu'nun kalbini ısıtıyordu.*” (FS: 54) Araya girer: “*Zaman konuşmayı böler...*” (FS: 77) Göz kırpar: “*Zaman Meto'ya ansızın göz kırpıp, artık taksiden inmesini fısıldar.*” (FS: 94) Koşar: “*Zaman delice koşturuyordu.*” (FS: 117) Hatta ıslık bile çalar: “*Beyaz bir gece ıslık çalarak gündüzün hükümranlığına son verir.*” (FS: 58) Zaman yukarıdaki örneklerde olduğu gibi hep insana dair özelliklerle çıkmaz karşımıza. Bazen de bir ejderha olur: “*Zaman denen çift kanatlı ejderha kendi dünyasına dalyor.*” (FS: 100)

Görüldüğü gibi zaman, Metin Kaçan için romanının karakterlerinden biridir. Somut olarak bir anlam ifade etmez. Belirsizdir: “*Zaman birimi kayıptır bu insanlar için.*” (FS: 99) Muammadır: “*Zaman denen çözülmemiş kavramı kışkandırıyorlardı.*” (FS: 30) Parçalıdır: “*Zaman, kendi içinde yediye bölündü.*” (FS: 12) Bu yüzden eserde sık sık zaman durur: “*İki kişi için zaman durmuş, an kapanmıştır.*” (FS: 33) Başka bir yerde de “*Zaman durmuş...*” (FS: 60)

Kaçan, eserde zamanı metaforlarla da ele alır: “*Gece, beyaz bir sayfanın lacivert bir kaleme özlem duyması gibi, tatlı ve keskin gelmişti.*” (FS: 114) Başka bir yerde “*...sanki zamanın frenine birileri basıyordu.*” (FS: 80)

Sonuç olarak; Metin Kaçan, “Ağır Roman”daki gibi “Fındık Sekiz”de de zamanı çoğulcul bir bakış açısıyla ele almıştır. “Fındık Sekiz”de zaman takvimsel olarak ilerlemez. Soyut bir formda karşımıza çıkar. Kimi zaman bir insandır, kimi zaman bir ejderha olarak karşımıza çıkar. Zaman, metaforlar aracılığıyla da okura sunulmaktadır. Çoğunlukla zaman karakterler için öldürülmesi gereken bir karakterdir. Bu yüzden, zaman, romanın öne çıkan motiflerinden biridir.

¹⁸ “Fındık Sekiz”den yapılan alıntılar şu kaynaktan: Kaçan, Metin (2003). *Fındık Sekiz* (1.Baskı). İstanbul. Can Yay. “Fındık Sekiz” alıntılarda “FS” biçiminde kısaltılmıştır.

4.2.2. Metinlerarasılık

“Fındık Sekiz”de metinlerarasılık pek çok yolla sağlanmıştır. Bunlardan ön plana çıkanları kutsal metinlerden alınan parçalar, eski Mısır ve Yunan medeniyetlerine ait unsurlardır. Bu bağlamda Mısır’da yaşamış olan *Meritetis*, *Keops* piramidi, Mısır mitolojisinde güneş tanrısı *Ra*, büyücü iki melek *Harut ve Marut* (FS: 14), *Meryem* (FS: 52), *On-on iki havari* (FS: 19), *Nemesis* (FS: 18), *Hermes* (FS: 114) bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Yazar, metinlerarasılığı montajlama tekniğiyle de sağlamıştır. Öyküleme tarzında ilerleyen esere aniden başka türlere ait eserler eklenmiştir. Bu durum kimi zaman bir şiir (FS: 45, 49, 58, 62, 66, 70, 71, 91, 98, 99, 118, 119, 124, 125), kimi zaman bilimsel bir metinden ya da başka bir yazarın eserinden esinlenerek alınan notlar (FS: 71, 102, 114), bazen de bir şarkı ya da marş sözleriyle (FS: 26, 36, 42, 43, 48, 53, 75, 94) sağlanmıştır. Görüldüğü gibi yazar eserinde pek çok metinlerarası unsura yer vermiştir.

Metin Kaçan, daha sonra “Adalara Vapur” adlı eser incelenirken de görüleceği üzere *Maksim Gorki* (FS: 49) tarzı giyinmeye “Fındık Sekiz”de de yer vermiştir. Bu durum giyinme üzerine nostaljik bir gönderme olmakla birlikte, Maksim Gorki ismini de okuyucuya hatırlatmış olmaktadır.

Yazar, ayrıca yakın dostu Adnan Özer’in “Zaman Haritası” adlı eserinden *Kine Ez* (FS: 49) isimli bir şiire de eserinde yer vererek metinlerarasılığı sağlamıştır.

“Fındık Sekiz”de en çok dikkat çeken metinlerarası unsurdan bir tanesi de sürekli araya giren bir koro motifidir. Olaylar devam ederken koro, olaylarla ilgili ya yorum yapar, ya bir şiir okur ya da tempo tutar. Bu da esere eklektik bir yapı kazandırır.

Görüldüğü gibi “Fındık Sekiz”, metinlerarasılık bakımından oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Bu metinlerarasılık çoğunlukla türler arası geçişle sağlanmıştır. Bu tür çoğunlukla şiirdir. Ayrıca eski Mısır, Yunan ve kutsal metinlerden isimlerde

eserde kendilerine yer edinmişlerdir. Eserde pek çok şarkı sözü de çok katmanlı yapı içerisinde metinlerarası geçişte etkin rol oynamışlardır.

4.2.3. Çoğulculuk

Metin Kaçan'ın romanlarında ön plana çıkardığı anlayışlarından belki de en önemlisi çoğulculuk ve eklektik yapıdır. “Fındık Sekiz”de bu bağlamda ele alındığında araştırmamıza konu olabilecek oldukça bol malzeme içermektedir.

“Fındık Sekiz” Yeni Çağ (New Age) türü olarak da ele alınabilecek postmodern bir anlatıdır. Bu tarz anlatılarda soyut/somut ve bilim/metafizik aynı anda kendilerine yer edinirler. Postmodern anlayışta tek bir gerçek anlayışı bulunmaz. Gerçek, farklı bakış açılarından ele alınır. Gerçek görecelidir. Kişiden kişiye, toplumdan topluma farklılıklar gösterebilir.

“Fındık Sekiz” bir yolculuk romanıdır. Bu yolculuk genelde İstanbul'un çeşitli semtlerine yapılır. Farklı kültürlere ve etnik kimliklere ev sahipliği yapan İstanbul eklektik bir yapıya sahiptir. Bu çok katmanlılıktan “Fındık Sekiz”de oldukça faydalanılmıştır. Eserde Metin Kaçan, İstanbul'u hem sevmekte hem de yermektedir. Şehir, Metin Kaçan için paradoksal bir yapıya sahiptir. Bu yapıyı romandan iki alıntıyla pekiştirmek yerinde olacaktır: “*Şehirlerin en kaltağı, en vefakârı, en tarumarı...*” (FS: 15) Bu alıntıda Kaçan İstanbul'u dağınık, karmaşık, namussuz fakat vefalı bir yer olarak tasvir etmektedir. Bu durum da ortaya bir paradoks ve çelişki çıkarmaktadır. “*Şehir havası: Yanmış plastikle karışık muhallebiciden çıkan adi çorba buharıyla demlenmiş şehir kokusu, yanık et kokusu, çürümüş prezervatif kokusu.*” (FS: 37) Bu alıntıda ise ilk alıntının olumsuz yönlerinin örneklerle pekiştirildiğini görmekteyiz. Kaçan, ahlâkî bir çöküşü koku motifiyle okuyucuya aktarma yolunu seçmiştir.

Çoğulcu anlayış çeşitli algılamaların farklı zamanda değil, eş zamanlı olarak ortaya konulmasıdır. Bu durum “Fındık Sekiz” de şöyle örneklendirilmiştir: “*Beraber yürümeye başladılar; kediler, elbiseler, kokular, sarhoşlar ve yetmiş iki buçuk milletin gayri resmi temsilcileriyle.*” (FS: 29) Hayat birçok açıdan farklı kişiler

ya da nesnelere için aynı anda ilerlemektedir. Farklı milletler, kediler, kokular, elbiseler aynı döngüde yol almaktadırlar. Bir başka yerde de bu durum şu sözlerle ifade edilmektedir: “*Islak kaldırımlar, yalnız kediler, baloncular, macuncular, eski kaftiler, eski beyefendiler, yeni kaşarlar, sakallı tipler, sakalsız, bıyıksız delikanlılar...*” (FS: 80)

Metin Kaçan “Fındık Sekiz”de Beyoğlu’nun iki yüzünü de ortaya koymaktadır. Gece belli bir saate kadar Beyoğlu’nda entelektüeller olarak betimlediği insanlar yer almaktadır fakat gecenin ilerleyen saatlerinde bu insanlar yerlerini tamamen zıt konumda oldukları ve kenar mahalle insanları olarak görülen karanlık kişilere bırakılmaktadırlar. “*Plastik tipler, karton karakterler caddeden uzaklaşmış, Beyoğlu bıçaklı, kemanlı, makyajlı, küfürlü dar paça dünyasına dönüşmüştür.*” (FS:103) Yazar, burada sözde entelektüel kişiler için plastik ve karton benzetmelerini yapmıştır. Kitsch kültürünün insanları aynı zamanda ortaya buradaki gibi grotesk bir durum çıkarabilmektedir.

Eserde çoğulculuğu sağlayan en önemli motiflerden bir tanesi de uyuşturucu motiftir. Uyuşturucu kullanan insanlar, somut ve soyut ayrımını yapamamaktadır ve bu durum ortaya gerçek ile hayalin birbirine geçtiği eklektik bir durum ortaya çıkarmaktadır. Gerçek ve hayalin birbirine geçtiğini gösteren bu alıntı, konuya açıklık kazandırması açısından önemlidir: “*Masa, sandalye, lamba, kapı hepsi başka anlamlara bürünür, gerçek ile hayal kardeş olup el ele tutuşurlar.*” (FS: 17) Alıntıdan da anlaşılacağı üzere masa, sandalye, vb. somut eşyalar başka şeyleri çağırıştırıyor ve başka anlamlara dönüşüyor. Bu da soyut ile somutun harmanlanıp yeni kavramların ortaya çıkmasına neden oluyor.

Postmodern romanlarda parçalılık çok yaygın bir biçimde görülür. Bu durumu “Fındık Sekiz”de görmekteyiz. Eserde uyuşturucu kullanan kişilerde kişilik bölünmesi sıkça görülür. Farklı duyguları aynı anda yaşayabilen bu insanlar, karakter olarak çoğulcu bir özellik göstermektedirler: “*Yani durup dururken ağlıyor, acıkıyor, kusuyor, gülümsüyor, arada sırtıyor.*” (FS: 86) Bir başka yerde “*Gezdiren, güldüren, ağlatan, düşündüren veya hepsini birden yaşatan sigaralar vardır.*” (FS: 17) Bu

alıntılarda yer alan insanın günlük davranışları için bir sebep gereklidir, fakat uyuşturucu kullanımı bu durumu ortadan kaldırmakta ve duygular arası yatay geçişlere imkân sağlamaktadır.

“Fındık Sekiz”in çoğulcu yapısında dikkat çeken bir başka durum ise eserin bir yerinde betimlenen Meto ve Murat’ın üzerlerindeki elbiselerdir: “*Murat’ın, yani Tenten’in üzerinde Peru paçosu, kafasında Meksika şapkası, altta bol dökümlü Yahudi pantolonu!*” (FS: 64) Ve “*Meto’nun üzerinde yazlık bir gömlek, yılan desenli gümüş kopçalarla süslenmiş bir Çin kemeri ve yarısı deri, yarısı jean kumaşından bir pantolon, köpek derisi mont...*” (FS: 64) Postmodernizm karşıtlıkların çoğulluğuna aynı zamanda yer veren bir düşünce tarzıdır. Yani Ecevit’in tabiriyle “*karşıtlıkların çoğulluğunu bir kokteyl gibi*” (Ecevit, 1996: 18) okuruna sunmaktadır Metin Kaçan. Peru paçosu, Meksika Şapkası, Yahudi pantolonu, yılan desenli Çin kemeri, köpek derisi mont gibi birbiriyle alakasız tarzlar kombine edilerek bir kitsch kültürü de yaratılmış olmaktadır.

“Fındık Sekiz” çok katmanlı bir eserdir. Birbirine tabanda zıt olan veya alakasız olaylar aynı anda gelişebilmektedir:

“Şu fonda çalan şarkı bile: “Çek kayıkçı kürekleri/Güp güp eder yürekleri.” Küçük çocuklardan oluşmuş bir grup, mekânın önünden geçerken fonda çalan şarkıya takviye yapıyorlardı: “Tavşan kaç/Tavşan kaç.” (FS: 85)

Eserin çoğulcu yapısını sağlamakta öne çıkanlardan birisi de Meto’dur. Meto sadece uyuşturucu kullanarak somuttan soyuta ya da soyuttan somuta geçişleriyle, ya da eğlenme odaklı bir hayat ile manevi bir hayat gibi birbirine zıt iki yaşamı aynı anda yaşamasıyla değil, birbiriyle bağlantısı olmayan ve farklı donanım gerektiren işlerde ve uğraşlarda yetenekleri de olan bir kişiliğe sahip olmasıyla ön plandadır. Yazar, Meto’nun bu eklektik yapısını şöyle betimlemektedir:

“Meto hayata karşı çeşitli yetenekler sergileyen adam, pis herif. Her konuda kafası çalışan mahlûkat. Çamaşır makinası, ütü, otomobil, buzdolabı, koltuk, domates, kivi üretebilir, tamir edebilir,

çeşitli modellerini yeniden dizayn edebilen, üstelik roman yazarı, şiir okuyan, sinemayla uğraşan çok yönlü maymun.” (FS: 20)

Özetle, Yeni Çağ (New Age) türü bir anlatı olan “Fındık Sekiz”; soyut ve somutun, bilim ve metafiziğin iç içe geçtiği çok katmanlı bir eserdir. Bu çok katmanlı yapı, genelde yolculuk motifiyle sağlanır. Bu yolculuk sadece semtler ya da şehirlerarası yapılan bir seyahat değildir. Aynı zamanda rüya, hayal ve mistik âlemde yapılan arayış yolculuklarıdır. Bu yolculuklar çoğunlukla uyuşturucuyla sağlanır. Seveda ve çevresi uyuşturucuyu hayal âlemine geçişte, Meto ise ruhani boyutlarda gezinti için kullanmaktadır. Birçok farklı kültüre ve yaşama aynı anda yaşama imkânı tanıyan İstanbul, eklektik bir yapıya sahiptir. Farklılıklara aynı anda yer vermeyi ilke edinen postmodernizmin çoğulcu anlayışı eserde sadece şehirde vuku bulmaz. Aynı zamanda insanların giyim şeklini de etkilemektedir. Farklı kültürlere ait elbiseler aynı anda farklı kombinezonlarla aynı kişinin üstünde yer bulabilmektedirler. Uyuşturucu kullanan kişilerde yaygın olarak görülen başka bir durumda kişilik bölünmesidir. Farklı insani duyguları nedensiz bir biçimde aynı anda yaşayabilmektedirler. Eserin başkahramanı Meto, sadece uyuşturucu kaynaklı soyut/somut geçişleriyle ya da çoğulcu giyim yapısıyla değil, aynı zamanda birbiriyle alakasız farklı yetenekleriyle de “Fındık Sekiz”in çoğulcu yapısında kendine yer edinir. Bütün bu durumlar göz önüne alındığında “Fındık Sekiz”i çoğulculuğun pek çok formunun aynı anda yer aldığı çok katmanlı postmodern bir edebi eser olarak kabul etmek yerinde olacaktır.

4.2.4. Üstkurmaca

Postmodern metinlerde üstkurmaca pek çok farklı yolla sağlanmaktadır. Bu yollardan bazıları: yazarın yazma öyküsünü anlatması, okuyucuyla iletişime geçmesi, ya da okuyucunun yazara cevap vermesi veya yazarın, yazma edinimi hakkında kuramsal bilgiler vermesi olarak belirtilebilir. Çoğulcu yapısıyla postmodern anlatıya örnek teşkil eden “Fındık Sekiz”de üstkurmaca yukarıda bahsedilen uygulamaya yöntemlerinden sadece yazarın okuyucuyla iletişime geçmesi ve yazma edinimi hakkında paylaşılan kuramsal bilgiler bakımından ele alınabilir. Bu durum eserin birçok yerinde göze çarpmaktadır.

Yazarın araya girerek bütün kurgusallığı bozup, anlatıyı üstkurgusal bir zemine taşıdığı yerler arasından bir kaçına değinecek olursak eğer: “*İşe bakın ki; buluşacağı kadını tanımıyordu; rüyasında görmüştü.*” (FS: 21) Başka bir yerde “*Lütfen zorlamayın söylemem!*” (FS: 36) Ve “*Sizinle paylaşmazsam olmaz.*” (FS: 37) Bu sözler romandaki bir karakterin değil, bizzat anlatıcının/yazarın sözleridir.

Eserde üstkurmaya örnek olarak gösterilebilecek bir başka durum ise yazma eylemi hakkında verilen kuramsal bilgilerdir: “*Vaktiyle çekmiştir her yazar cimbızı öykülerden, sözcüklerden, anlatım biçiminden yakalamıştır öksüzü! Yazı denen cansız varlığın en trajik hikâyesi, bir başka kalemde yeniden canlandırılması!*” (FS: 73-74) Bu alıntıda Kaçan, bir edebi eserin yazılırken, başka bir edebi eserden parçalar ya da üsluplar içerebileceğini belirtmektedir. Bu durumda eser metinlerarası bir ilişkinin ürünü olmakta ve kurmacanın kurmacası olarak üstkurmaya bir eser olma niteliğini taşımaktadır. Görülüyor ki, “Fındık Sekiz”de üstkurmaya yazarın anlatıyı ve dolayısıyla kurguyu bozarak araya girip okura bir şeyler söylemesiyle ve yazma eylemi ve edimini hakkında kuramsal bilgiler paylaşmasıyla sağlanmıştır. Çoğulculuk, zaman örgüsü ve metinlerarasılık gibi araştırmamıza konu olan diğer başlıklardaki gibi çok yoğun örnekler olmasa da “Fındık Sekiz”de üstkurmaya unsurlar yer almaktadır.

4.3. Adalara Vapur Adlı Öykü Kitabı

Yazarın ikinci öykü kitabı olan “Adalara Vapur”, bir önceki eseri “Harman Kaplan” gibi, “Ağır Roman” ve “Fındık Sekiz” de olay örgüsünde yer alan karakterleri daha yakın plandan ele almıştır. “Adalara Vapur” da diğer iki eser gibi bir İstanbul anlatısıdır. Çok katmanlı şehir hayatının anlatıldığı “Adalara Vapur”daki öyküler; çocukluk, gençlik ve olgunluk dönemi öyküleridir. Bu eserde de Rumlar, Süryaniler, Ermeniler gibi azınlıkların yanı sıra, kafticiler, çeşitli esnaf, cambazlar gibi toplumun her kesiminden insanlara ait öyküler vardır. Bu öyküler de diğer eserleri gibi otobiyografik pek çok unsur barındırır. Kitap beş ana bölümden ve otuzdokuz öyküden oluşur. Metin Kaçan, hiçbir edebiyat akımıyla ilişkilendirilemeyecek önceki eserlerindeki keskin ve metaforik anlatımını ve

birbirlerini öteki olarak gören şehrin iki farklı kültürüne aynı anda yer vermesiyle yakaladığı postmodernin çoğulcu anlatımını, “Adalara Vapur” adlı otuzdokuz öyküden oluşan kitabında da devam ettirir (Oralış, 2003: 160). Çocukluk, gençlik ve olgunluk dönemlerinden kalan anılar gibi gözükten öykülerde zaman kavramı soyutlaştırılmış ve kurmaca karakterlerle olaylar otobiyografik yansıtmalardan kurtarılmaya çalışılmıştır. Diğer eserlerinde olduğu gibi farklı kültürleri olan toplulukları, yine kendi kimliklerini ön planda tutarak, yani değiştirmeyerek olduğu gibi aktarmıştır.

4.3.1 Zaman Örgüsü

Metin Kaçan, “Ağır Roman” ve “Fındık Sekiz”de zamana karşı benimsediği tutumu, “Adalara Vapur” adlı kısa öykülerden oluşan kitabında da sürdürmüştür. Zaman “Adalara Vapur”da somut bir biçimde değil, benzetme ve kişileştirme sanatlarıyla soyut bir kavrayışla kaleme alınmıştır. Zaman konusunda bu tarz bir tutum benimseyen Kaçan’ın, bu konuda başarılı olmasını sağlayan en önemli unsur olarak, dili kullanma yetisini gösterebiliriz.

Metin Kaçan, “Adalara Vapur” adlı eserinde diğer eserlerinde olduğu gibi zamana pek önem vermez. Kaçan, kimi yerde zamana hakaret bile eder: “*Zaman denen musibet!*” (AV: 60)¹⁹ Ve “*...zaman denilen o aşağılık kısır döngüyle de son bağlarımızı koparttık.*” (AV: 67) Ya da onu beğenilmeyen bir hayvana benzetir: “*...zaman denen kurbağamsı yaşam biçimini...*” (AV: 99) Zaman bazen onu esir alan bir olgudur ve ona yenik düşer : “*Sonra o kahredici akrep ve mahvolmuş yelkovana esir düştüm.*” (AV: 126) Burada akrep ve yelkovan, zamanın temsilcileridir. Asıl kastedilen olgu, zamanın kendisidir. Kaçan’ın mekânlarında zaman etkisiz elemandır: “*Yenişehir, zamanın palavra olduğu nokta*” (AV: 16) Görüldüğü üzere Kaçan, eserde zamanla sürekli atışma halindedir. Varlığından rahatsız olur. Hatta somut zaman anlayışı hem gerçek anlamda hem de değişmeceli olarak parçalanır: “*Puik’in öldürüldüğü yerde, kolundaki saati çıkartıp taşla parçaladı. Sonra kendine ait zaman birimiyle bir süre bekleyip kafasına kaldırım taşını geçirdi.*” (AV: 23)

¹⁹ “Adalara Vapur”dan yapılan alıntılar şu kaynaktan: Kaçan, Metin (2002). *Adalara Vapur* (1.Baskı). İstanbul. Gendaş Kültür Yay. “Adalara Vapur” alıntılarda “AV” biçiminde kısaltılmıştır.

Görüldüğü gibi herkesçe algılanan zamanın temsilcisi olan saat parçalanarak, onun yerine göreceli bir zaman anlayışı konulmaya çalışılmıştır. Bu durum bir başka yerde dünyadaki zaman algılayışına alternatif başka bir zaman algılayışı türetmeye kadar varır:

*“Bir zaman geçti dünyaya dair,
Bir zaman geçiyor dünyadan hariç!” (AV: 144)*

Metin Kaçan, “Ağır Roman” ve “Fındık Sekiz”de zamanı kişileştirerek, onu eserindeki bir karakter haline getirmiştir. Bu tutum “Adalara Vapur”da da sıkça görülmektedir. Zaman güler: “*Gece gülerek gelir.*” (AV: 17) Bazen oyun oynar: “*Gece zamanla saklambaç oynuyor.*” (AV: 26) Bazen utangaçtır: “*Şimdi kırmızılar yeşil, sarılar ise eflatun oluyor; gecenin sonsuz sayıdaki kılık değiştirme şekillerinden yalnızca biri. Ah utangaç ve mahçup gece, kim giydirebilir bu yaldızlı kaftanı sana her gece.*” (AV: 59) Bazen de bir ağabey olur: “*Gerçekle düş arasında, palavra dediğimiz güzergâhta “zaman” abimiz seyretmektedir.*” (AV: 17)

Özetle, Metin Kaçan, araştırmamıza konu olan “Ağır Roman” ve “Fındık Sekiz”deki zamanı soyut olarak birçok açıdan ele alma tutumunu “Adalara Vapur” adlı eserinde de sürdürmüştür. Zaman kimi yerde kişileştirilmiş, kimi zaman benzetmeler yardımıyla ele alınmıştır. Metin Kaçan, zamanı öykülerinin bir kahramanı olarak da işlemiştir. Öykülerinde zamanla sürekli bir hesaplaşma halindedir. Onun için zaman göreceli ilerleyen bir algıdır. Bu yüzden eser kahramanları kendi zaman anlayışlarını kendileri geliştirmektedir. Postmodernistlerin zamanı dille ilişkilendirdiği gerçeğinden yola çıkarak, Metin Kaçan, zamanı soyut formda birçok açıdan dil yetisi gerektiren benzetme ve kişileştirme sanatlarından faydalanarak çoğulcu bir yapıyla ele almıştır.

4.3.2 Metinlerarasılık

Metin Kaçan, “Adalara Vapur”da metinlerarasılıktan çoğunlukla geçmişe göndermeler yapmak amacıyla faydalanmıştır. Bu göndermeler bazen bir şarkı, bazen bir filmle ya da filmlerin aktörleriyle sağlanır. “Umutsuzlar” (AV: 54) ve “Felekten Bir Gece” (AV: 26) isimli filmlere ve *Yılmaz Güney, Ayhan Işık ve Eşref*

Kolçak (AV: 55) gibi aktörlerin isimlerine eserinde yer vererek nostaljik göndermelerde bulunmuştur. Aynı mantıkla ele alınca *Bob Dylan* (AV: 43) ve *Fedon* (AV: 65) gibi müzisyenler de nostalji unsuru olarak eserde kendilerine isimleriyle yer edinmişlerdir.

Metin Kaçan, en çok etkilendiği yazar olan Jorge Amado'yu²⁰ da metnine dâhil etmeyi unutmamıştır. Hatta sevgilisine Jorge Amado okumanın ona çok şeyler kazandıracığını belirtmeyi de unutmaz (AV: 76). Dostoyevski'nin "Budala"sı da yastık altındadır (AV: 60). Maksim Gorki tarzı giysi ve ayakkabı kavramı "Fındık Sekiz" gibi "Adalara Vapur"da da yer almaktadır (FS: 49, AV: 55). Gılgamış da kitapta ismen anılanlardandır (AV: 131).

Kaçan, ayrıca metninde birçok şiire de yer vermiştir (AV: 85, 156, 158). Böylece türler arası geçiş yaparak metinlerarasılıktan faydalanmıştır. Birçoğunun adı ya da yazarı verilmemesine rağmen, Antonio Machado'nun "Sevgilim Meltemdir Söyleyen" (AV: 83) isimli şiirinin tamamı metne dâhil edilmiştir.

Sonuç olarak, Metin Kaçan, "Ağır Roman" ve "Fındık Sekiz"de metinlerarasılığı geçmişe göndermeler yaparak, nostalji unsurunu okuruna yaşatmayı "Adalara Vapur" adlı eserinde de devam ettirmiştir. Kaçan, bu nostaljiyi dönemin filmleri ve aktörlerinin isimlerine öykülerinde yer vererek temin etmiştir. Kaçan, ayrıca montaj tekniğiyle öykülerinin arasına şiirler ekleyerek türler arası geçiş elde etmiştir. Kaçan, ayrıca Maksim Gorki ve Jorge Amado'yu ismiyle, Antonio Machado'yu da bir şiiriyle metnine dâhil etmiştir. Zaman örgüsü ve çoğulculuk bakımından oldukça zengin olan "Adalara Vapur" çok fazla metinlerarası unsur taşımamaktadır.

²⁰ Metin Kaçan, 14 Nisan 2012'de kendisiyle yaptığım kişisel iletişimde ve Adnan Özer'le yaptığı röportajda Jorge Amado'nun en çok etkilendiği yazar, "Gecenin Çobanları" adlı eserin de en sevdiği kitap olduğunu belirtmiştir.

4.3.3 Çoğulculuk

“Adalara Vapur”, “Ağır Roman” ve “Fındık Sekiz” gibi bir İstanbul anlatısıdır. Kozmopolit yapısından dolayı İstanbul’da, farklı etnik gruplar bir arada yer almaktadırlar. Bu durum “Adalara Vapur”da da karşımıza çıkmaktadır: *“Müzişyenler, geceyi getirir sokağa. Roman delikanlılarıdır. Rumlar, Süryaniler, Tatarlar, Kürtler, Çerkezler, Ermeniler ve Türkler hep beraber kadeh kaldırırlar.”* (AV: 17) Kaçan’ın anlatısında sadece farklı etnik gruplar yoktur: *“Kale arkası, köfteci, kokoreççi, şamcı, helvacı, macuncu, vanilyalı, dondurmacı, sucu, niyetçi ve bilim kumar oynatan dalavereci esnaf...”* (AV: 41) , *“profesyonel kaftiler, amatör psikopatlar, yaşlı madrabazlar...”* (AV: 29) , *“büyücüler, üfürükçüler, kurşuncular, gavgavcılar, dırdırcılar... Yaşlı balıkçı, esmer kadın, tüfekçi, kedi, fare...”* (AV: 38) , *“...tathıcılar, fıstıkçılar, helvacılar, tombalacılar...”* (AV: 54) Görüldüğü gibi toplumun her kesiminden insan topluluğu ve çeşitli hayvanlar tek bir anlatıda kendilerine yer edinmişlerdir. Bu durum karşıtlıkların çoğulluğunu da beraberinde getirmektedir.

“Adalara Vapur” çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Birbiriyle alakasız olaylar aynı anda gelişebilmektedir: *“Çıglıklar orijinal filmin çıglıklarıyla karışıyor. At kişnemelerine çan sesleri karışırken, patlamış mısırın çekingenliği, frigonun masumiyeti, alaskanın kiskanç duruşu bile engelleyemiyor cinayeti.”* (AV: 55) Gerçek hayat ile sinemanın kurgusal dünyası aynı anda ilerliyor ve neyin gerçek neyin kurgu olduğu anlaşılamiyor. Bu çok katmanlı yapıyı eserin daha pek çok yerinde görmek mümkündür: *“Kalın zincirleri gövdesine geçirmiş adam bir göğüs hareketiyle zincirleri parçalıyor. Sokaklardan “Venseremos venseremos kiralım zincirlerimizi” diye bağırarak kalabalık bir grup geçiyor, siren sesleri köpek havlamalarına karışıyor.”* (AV: 55) İlk alıntıda bahsi geçen sinema, bir yıl sonra cambazhane oluyor. Bu kez de akrobasi gösterisi, kalabalık grubun sloganı, siren sesleri ve köpek havlamaları birbirine girmektedir. Bir başka çok katmanlı yapıda ise absürt unsurlar göze çarpmaktadır: *“Müşteri mutluydu, hava bulutluydu, trafik Arapça akıyor, Farsça sürükleniyordu.”* (AV: 51)

Eserde, “Ağır Roman”daki Kolera Sokağı’na benzer bir Kurdela Sokağı tasvir edilmektedir. Bu benzerlik ilk olarak farklı etnik grupların bir arada yaşamasıyla ortaya çıkıyor: “Yirmi dört etnik grubun, folklorik kıyafetlerle dolaştığı küstah ve çekingen Kurdela!” (AV: 59) Kolera Mahallesi’ne benzer bir biçimde, Kurdela Sokağı’nda da toplumun dışladığı ya da hoş karşılamadığı kişiler yaşamaktadır (AV: 59). Kurdela Sokağı’nda da uyuşturucu kullanımı yaygındır. Bu durum bu kişilerde somut ve soyutun birbirine karıştığı çok katmanlı bir yapı ortaya çıkarmaktadır:

“Cinler, Kurdela’nın ciklet satıcıları! Şeytanlar, alımlı, bakmalara doyamayacağımız homoseksüeller. Erkekler, üçayaklı çalışma masaları gibi mağrur; dudaklarında, geleneksel terbiye ile sarılmış üç kâğıtlı düşler. Kurdela; en uzak yıldıza aşk nağmeleri fısıldayan gece kuşlarının sokağı.” (AV: 59)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Kurdela Sokağı’nda, Kolera Sokağı gibi geceleri başka bir yaşam biçimi belirlemektedir. Bu hayatta toplumca hoş karşılanmayan kişiler ve uyuşturucu kullananlar geceleri ortaya çıkmaktadır.

Sonuç olarak, Metin Kaçan, “Ağır Roman”daki bitirim dünyasına ve “Fındık Sekiz”deki entelektüellerin dünyasına, “Adalara Vapur” adlı eserinde aynı anda yer vermektedir. “Ağır Roman”da ele alınan farklı etnik gruplar bu eserde de karşımıza çıkmaktadır. Bu durum karşıtlıkların çoğulluğu ve aynı anda olması bağlamında çoğulculuk başlığı altında ele alınması gereken bir durumdur. Uyuşturucunun soyut ve somut ayrımını güçleştirmesi, karakterlerin davranışlarını etkilemektedir. Birçok kişilik özelliğini aynı anda yaşayabilmekte ve gösterebilmektedirler. Eserde çoğulculuk başlığında değerlendirilebilecek bir başka unsur ise absürt ve birbiriyle bağlantısız olayların aynı anda gelişip çok katmanlı bir yapı oluşturmalarıdır.

4.3.4 Üstkurmaca

Postmodern metinlerde görülen üstkurgusal yapıya “Adalara Vapur” adlı kısa öykülerden oluşan kitapta birkaç yerde rastlıyoruz. Metin Kaçan, üstkurmacayı okuyucuyla direk iletişime geçerek, kurgu hakkında bilgi vererek ya da yazma eylemi hakkında konuşarak sağlıyor.

Üstkurgusal yapıda, yazarın okuyucuyla ya da okurun yazarla iletişime geçmesi çok görülen olaylardır. Bu durumu “Adalara Vapur”da da görmekteyiz: “Evet, kesinlikle bir melek, dümbelek değil hayatım. Ama lütfen yani, kırmayalım birbirimizi” (AV: 61) Bir başka yerde “Bir okuyucum nelerden zevk alınması gerektiğini sormuş... Hemen cevaplayayım yan odaların prensesi.” (AV: 69) Görüldüğü gibi yazar ve okur birbirleriyle iletişim halindedir. Bu durum kurguyu bozarak, esere üstkurgusal bir yapı kazandırmaktadır.

Üstkurmacanın başka bir yolu da yazarın, eserde yazma eylemi hakkında bilgi vermesidir: “Anlatıcı mistik konuların dramatik yapılarıyla oynayarak deneysel hazlar peşinde mi yoksa gülüyor mu yine...” (AV: 39) Bu alıntıda yazar/anlatıcı karakterlere fantastik özellikler vererek haz almayı denemektedir. Bu durumu okuyucuyla paylaşarak, olayların tamamen kurgu olduğunu belirtmektedir. Zaten anlatılan olaylar da kurgu olduğuna göre, bu durum üstkurmacaya başka bir örnek olarak anlatıda kendine yer edinmiştir.

Yazar, anlatısında kendisinin başka bir yazma eylemi hakkında okuyucuya bilgi vermektedir: “Uyanıyorum ki, bu defa yıllar geçmiş ve ben aynı sokakta, yazmış olduğum romanımı senaryoya uyarlıyorum.” (AV: 55)

Sonuç olarak, eserde çok fazla üstkurgusal yapıyla karşılaşmamaktayız. Fakat “Adalara Vapur”da üstkurmacanın, yazarın okuyucuyla iletişime geçerek anlatıyı bozması ve yazma eylemi hakkında bilgiler vermesiyle sağlandığı örnekler de bulunmaktadır.

5. Postmodern Edebiyat Bağlamında Paul Auster ve Metin Kaçan'ın Eserlerinin Karşılaştırmalı Analizi

5.1 Zaman Örgüsü

Edebiyatta zaman tarih boyunca farklı biçimlerde ele alınmıştır. Masal ve destanlarda blok olarak değerlendirilen zaman, klasik romanda toplumsal, modern romanda bireysel ve postmodern romanda ise dilsel bir algılamayla işlenmiştir (Karaburğu, 2008: 363).

Postmodern edebiyatın önde gelen temsilcilerinden biri olan Auster, zamanı çoğunlukla nesnel bir algılayışla değerlendirmiştir. “Cam Kent” ve “Hayaletler”de zamanı eklektik bir yapıda işleyen Auster, “Kilitli Oda”da takvimsel olarak ilerleyen bir üslup kullanmıştır. Eserlerinde zamanı parçalara ayırarak değerlendiren Auster’in bu eğilimi yapıtlarında saniye üslubu olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapıtlarda zamanın kronolojik olarak ele alınmasında en önemli sebep olarak eserlerde olayların bir deftere aktarılması ve rapor yazılmasıdır. Bu durum ister istemez zamanın nesnel olarak algılanmasını gerektirmiştir. Araştırmaya konu olan her üç kitapta da olaylar saat, gün, hafta, ay, yıl gibi kronolojik bir sırayla ele alınmıştır: “*Saat altı buçukta*” (CK: 62) , “*3 Şubat öğleden sonra saat 3*” (H: 10) ve “*Kasımın yirmi yedisinde bir uçağa atlayıp Alabama’daki Birmingham’a gittik ve Aralığın ilk haftasında New York’a döndük. Ayın on birinde belediye binasında evlendik.*” (KO: 52) Görüldüğü gibi zaman bu alıntılarda hep çizgisel (lineer) akmaktadır. Eserlerin genelinde bu durum mevcuttur. Her ne kadar Auster, zaman konusunda çizgisel bir akışı romanlarında ilke edinse de, zamanı dille ilişkilendirdiği durumlar da dikkat çekmektedir. Eserlerinde, özellikle zamanın göreceliği konusunda Einstein’a göndermelerde bulunmayı da unutmamıştır:

“Öte yandan, eğer şimdi New York’ta gece ise, güneş başka bir yerde parlıyordur. Örneğin Çin’de kuşkusuz öğle vaktiydi ve pirinç toplayanlar alınlarındaki teri siliyorlardı. Gece ve gündüz göreceli iki terimden başka neydi ki; mutlak bir durumu anlatmıyordu. Herhangi bir zamanda ikisi de mevcuttu. Bunu bilmeyişimizin tek nedeni de aynı anda iki yerde birden olamayışımızdı.” (CK: 138)

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi zaman mekâna göre değişiklik göstermektedir. Bu durum da akla izafiyet teorisini getirmektedir.

Paul Auster'in aksine Metin Kaçan'ın zamana bakış açısı farklıdır. Yazar, bir dergide yer alan röportajında zamana karşı tutumunu gözler önüne sermektedir: *"Aslında naif bir boşluk duygusunda yaşamak istiyorum. Ama zaman duygusu olunca, insanın içinde gerçek zaman sanki kaybolup gidiyor. Bunun için zamanla ironik bir hesaplaşmaya girdim."* (Ecevit, 2003b: 111) Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere Kaçan, eserlerinde zamanın toplumsal bir anlayışla algılanmasına karşı bir duruş sergiler. Bu durum onun eserlerinde belirgindir. Kaçan, zamanı dille ilişkilendirmektedir, bazen de zamanı kişileştirir: "Ağır Roman"da: *"Gece, müthiş inatçıydı. Olayı herkes görsün diye yıldız filusunu gökyüzüne çıkarmıştı"* (AR: 121). "Fındık Sekiz"de: *"Zaman Meto'ya ansızın göz kırpıp, artık taksiden inmesini fısıldar"* (FS: 94). "Adalara Vapur"da: *"Gece gülerek gelir"* (AV: 17). Çoğunlukla belirsizdir: *"Zaman birimi kayıptır bu insanlar için"* (FS: 99). Veya etkisiz bir elemandır: *"Yenişehir, zamanın palavra olduğu nokta"* (AV: 16). Kaçan, zamana hakaret bile eder: *"Zaman denen musibet!"* (AV: 60)

Kaçan, eserlerinde takvimsel zamana yer vermese de, somut dünyada yaşanan ve toplumca bilinen gerçeklerden bahsederek, okurun zamanı tahmin etmesine yardımcı olmuştur: Eserde, Ay'a ayak basılması, sağ ve sol kutuplaşma ve televizyonla tanışma gibi anekdotlar, eserin 1960'lı yıllardan 1980'li yıllara uzanan bir zaman diliminde geçtiğini gösterir. "Fındık Sekiz"de ise otobiyografik unsurlardan yola çıkarak, zaman tahmin edilebilir. Eserin kahramanı Meto, tıpkı yazarı Metin Kaçan gibi sekiz ay hapiste kalmıştır. Eserde geçen olayların benzerini ya da aynısını yazar da yaşamıştır. Eserde Sevda'nın yüzünü arkadaşı Nil darp etmiş ve suçu Meto'ya yıkmıştır. Gerçek hayatta ise Metin Kaçan'ın mahkemedeki ifadesine göre G.K. sabaha karşı saat dörtte Kaçan'dan ayrıldıktan üç saat sonra hastaneye gitmiştir. Bu geçen sürede ne olduğu belli değildir. Eserde bu durumda yaşanması muhtemel bir olaya gönderme yapılmıştır. Bu yüzden eserin 1990'lı yılları ele aldığı düşünülebilir. Fakat yazar kitabın başında yapıtın bir kurgu olduğunu

belitmiştir ve eserde belirgin bir zaman terimi kullanmamıştır. Bu düşüncelerimiz bu bağlamda bir varsayımdan öteye gidemez. “Adalara Vapur”da ise durum biraz daha farklıdır. Kaçan’ın hayatının çeşitli kesimlerinde yaşadığı olayları kurgulayarak yazdığı öyküler çocukluk, gençlik ve olgunluk dönemleri gibi geniş bir yelpazede ilerlemektedir.

Zamanın işlenişi açısından her iki yazarda da ortak olan bir nokta metafor kullanımudur. “Fındık Sekiz” ve “Hayaletler”de zamanın durmasını aynı biçimde ele almaları ilginçtir. “Fındık Sekiz”de: “...sanki zamanın frenine birileri basıyordu.” (FS: 80) “Hayaletler”de “Yaşam onun için frenine basılmış gibi öylesine bir yavaşladı ki.” (H: 17) Auster ve Kaçan, bu alıntılarda zamanı arabayla ilişkilendirerek metafor kullanmışlardır. Auster açık metafor, Kaçan ise kapalı metafor kullanmıştır.

Auster ve Kaçan’ın eserlerinde zamanı ele alışları birkaç yerde benzerlik gösterse de temelde farklıdır. Auster, eserlerinde çoğunlukla zamanı takvimsel olarak ilerletmiştir. Sadece “Kilitli Oda”da Fanshawe ve anlatıcının geçmişlerine dönüşler görülmektedir. Çizgisel akan zaman eserlerin bazı kısımlarında dille de ilişkilendirilmiştir. Bu durum da ortaya zaman konusunda eklektik bir yapıyı gösterir. Kaçan, ise postmodern edebiyat kuramı bağlamında değerlendirildiğinde zamanı dille ilişkilendirmiştir. Zaman, hiçbir eserinde çizgisel (lineer) akmamaktadır. Eserlerde takvimsel zaman hemen hemen hiç bulunmamaktadır. Sadece olaylardan ve otobiyografik unsurlardan yola çıkılarak tahmini bir zaman dilimi hesaplanabilir. Nadiren de olsa saniye üslubu kullanması bakımından Kaçan’ın zaman üslubunu da eklektik olarak değerlendirmek yerinde olacaktır.

5.2 Metinlerarasılık

Paul Auster, “New York Üçlemesi” olarak bilinen üç romanında da metinlerarasılıktan oldukça faydalanmıştır. “Cam Kent”te metinlerarasılığı sağlamak için yazar olan başkarakteri Quinn’e dedektif misyonu yükleyerek onu, bir dilbilimci olan Peter Stillman’ın peşine takmıştır. Bu izleyiş sırasında Quinn, kütüphaneye de uğramaktadır. Burada Stillman’ın eserlerini ve bu eserlerin başka eserlerle olan

ilişkinini araştırır. Bu durumda birçok farklı metin ortaya çıkmaktadır. “Hayaletler”de de aynı durum söz konusudur. Bir dedektif, okumaya oldukça meraklı olan başka bir dedektifin peşine düşer. İzlenen dedektif eser boyunca David Thoreau’nun “Walden” adlı eserini okur. İkisinin birbirleriyle olan konuşmaları da “Walden”, Thoreau ve diğer Amerikan Rönesansı yazarları üzerinedir. Böylece ortaya zengin metinlerarası unsurlar çıkar. “Kilitli Oda”da da önceki iki kitapta olduğu gibi bir takip söz konusudur. Bir yazar, Fanshawe isimli başka bir yazarın peşine düşer. Bu kovalayış sırasında, Fanshawe’un notları, mektupları ve eserleri başka metinlere dokunur. Böylece metinlerarasılık sağlanmış olur.

Genel olarak değerlendirildiğinde, Auster’in anlatılarında dedektifliği metinlerarasılığı sağlamak için bir araç olarak kullandığı göze çarpmaktadır.

Metin Kaçan’ın eserlerinde metinlerarasılık genelde nostaljiyi sağlamak için kullanılmıştır. Metinlerarasılığın farklı yöntemlerini sayıca az da olsa etkin bir biçimde kullanan Kaçan, yer yer müzik parçalarının sözlerini, film ve aktör adlarını metne monte ederek eklektik bir yapı oluşturmuş ve böylece türler arası geçiş bağlamında metinlerarasılığı sağlamıştır. “Ağır Roman”da ninniler, türkülerle sağlanan metinlerarasılık, “Fındık Sekiz”de şiirler, kutsal metinlere, Eski Yunan ve Mısır medeniyetlerine göndermelerle, “Adalara Vapur”da şiirler, Eski Yunan’a göndermeler, şarkı sözleri ve filmler ile temin edilmiştir. Eserlerde sayıca az da olsa metinlerarasılığın alıntılama ve yansılama örneklerini görmekteyiz. Alıntılama ve yansılama farklı disiplinlerle sağlanmıştır ve bu yüzden dikkate değerdir.

Sonuç olarak Metin Kaçan, anlatılarında metinlerarasılığı bir amaç olarak görmemiştir. Genellikle nostalji sağlamak için kullanılan unsurlar esere çok katmanlı bir yapı kazandırmıştır. Fakat “Fındık Sekiz”, metinlerarasılık bakımından diğer iki esere göre daha zengin bir içeriğe sahiptir.

Metinlerarasılık bakımından, Paul Auster ve Metin Kaçan karşılaştırıldığında her iki yazar da başka metinlere dokunmuşlardır. Bu ilişkiler Auster’in eserlerinde

daha yoğun bir biçimde hissedilmektedir. Fakat Kaçan, metinlerarasılığı, daha çok türler arası geçişi ve çok katmanlılığı sağlama hususunda kullanmıştır.

5.3 Çoğulculuk

Paul Auster ve Metin Kaçan'ın eserlerinde ön plana çıkan unsurlardan en belirginini şehir olgusudur. Her iki yazar da bir anakentte yaşamaktadır. Auster, New York'ta, Kaçan ise, İstanbul'da yaşamaktadır. Eserlerinde otobiyografik unsurlara fazlaca yer veren bu iki yazar anlatılarında, New York ve İstanbul'u mekân olarak seçmişlerdir. Farklı etnik grupların bir arada yaşadığı bu iki kent karşıtlıkların çoğulluğunu da beraberinde getirmiştir. Her iki yazardan birer alıntıyla bu durumu somutlaştırmak yerinde olacaktır.

“Çok geçmeden insanlar dalgalar halinde çevresini almışlardı. Erkekler, kadınlar, çocuklar, yaşlılar, delikanlılar, bebekler, zenginler, yoksullar, siyah erkekler, beyaz kadınlar, beyaz erkekler, siyah kadınlar, Asyalılar, Araplar, kahverengili, grili, mavili ve yeşilli erkekler, kırmızılı, beyazlı, sarılı ve pembeli kadınlar, spor ayakkabılı, kunduralı, kovboy çizmeli çocuklar, şişmanlar, zayıflar, uzunlar, kısalar, hepsi birbirinden farklı, her biri tastamam kendisi olan insanlar.” (CK: 62)

Görüldüğü gibi New York şehrinde farklı etnik yapılardan ve kültürlerden gelen insanlar aynı anda ve bir arada yaşamaktadırlar. Aynı durum Metin Kaçan'ın eserlerinde de mevcuttur: *“Müziyenler, geceyi getirir sokağa. Roman delikanlılarıdır. Rumlar, Süryaniler, Tatarlar, Kürtler, Çerkezler, Ermeniler ve Türkler hep beraber kadeh kaldırırlar.” (AV: 17)* İstanbul, tarih boyunca üç imparatorluğa başkentlik yapmış bir şehirdir. Köklerini tarihten alan bu ırklar, tarih boyunca beraber yaşamışlar ve yaşamaya devam etmektedirler. Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, bu durum “Adalara Vapur” adlı eserde açık bir biçimde göze çarpmaktadır.

Çoğulculuğun eserlerde ortak olarak kullanılan bir başka biçimi ise soyut ve somutun birbirine geçtiği durumlardır. Auster, soyut ve somutun harmanlandığı durumları eserdeki karakterlerin kimlik arayışları üzerinden ‘role play’ anlayışıyla gerçekleştirmektedir. Özellikle “Cam Kent”te Quinn karakteri, yazmış olduğu

eserlerdeki karakterlerin veya Paul Auster adındaki dedektifin yerine geçerek soyut/somut ayrımı konusunda sorunlar yaşamaktadır:

“Garda dolaşırken, kendisine kim olması gerektiğini anımsattı. Paul Auster olmanın yarattığı etkinin hepten tatsız olmadığını anlamaya başlamıştı. Hala aynı bedene, aynı akla, aynı düşüncelere sahip olmasına karşın, her nasılsa, sanki bir daha kendi bilincinin yüküyle dolaşmak zorunda değilmiş gibi kendi kendisinin dışına itildiği hissine kapıldı. Küçük bir ad değişikliği sayesinde kendini hiç olmadığı kadar hafiflemiş ve özgür hissetti. Aynı zamanda, bütün bunların bir yanlısına olduğunun da ayırımındaydı. [...] ne zaman istese Quinn olabilirdi. [...] kendisini Auster olarak görmek, zihninde, dünya için iyi bir şeyler yapmak ile eş anlamlıydı.” (CK: 58-59)

“Cam Kent”ten yapılan bu alıntıda Quinn ve dedektif Paul Auster arasındaki yatay geçişleri görmek mümkündür. Burada Auster karakteri, Quinn için faydalı işler yapmak için kullanılmaktadır. Soyut düzlemde var olan Auster, somut Quinn’in yerini almaktadır. Kaçan, eserlerinde soyut ve somutun birbirine geçişini genellikle uyuşturucu motifi üzerinden sağlamaktadır. Uyuşturucu kullanan kişiler neyin gerçek neyin hayal olduğunu kestirememektedir ve bu durumda ortaya çok katmanlı bir yapı çıkarmaktadır:

“İssız vadilere geçti. Sık ormanlarda dolaştı. Kaptan oldu. Melek oldu. Çikolata denizini yüzerek geçip, tuz dağlarına çarptı. Karikatürlerdeki Azrail’le bağırarak tartışmaya başladı. Azrail elindeki orağın sapıyla, Gili’nin kafasına vurup bayılttı.” (AR: 71)

Uyuşturucunun etkisiyle soyut dünyada bir yolculuğa çıkan Gili Gili Salih, fantastik unsurlarla bu yolculuğunu zenginleştirmektedir.

Çoğulculuğun bir başka formu ise olayların çok katmanlı bir yapıda gerçekleşmesidir. Birbirinden bağımsız olarak düşünülen olaylar veya olgular eşzamanlı olarak gerçekleşmektedir. “Hayaletler”de Mavi’nin odasındaki resimler, Mavi’nin konudan konuya geçmesine ve bir bilinç akışının meydana gelmesine sebep olmaktadır. Bu da ortaya çok katmanlı bir yapı çıkarmaktadır:

“Philadelphialı adli tıp görevlisi Altın var, elinde küçük oğlanın ölüm maskesiyle. Karlarla kaplı bir dağ var, bu fotoğrafın üst sağ köşesine ise yüzü küçük kutu içine alınmış bir Fransız kayakçısı yerleştirilmiş. Brooklyn Köprüsü var, onun yanında baba-oğul Roeblingler. Mavi'nin babası var, üzerinde polis üniforması... Gene Mavi'nin babası, bu defa sokak kıyafetiyle... Onun altında, Jackie Robinson'un ikinci kaleye doğru seğirtişini gösteren maç sırasında çekilmiş bir fotoğraf var. Bunun yanında Walt Whitman'ın bir portresi. Son olarak da şairin tam solunda, Robert Michum'un sinema dergilerinden birinden kesilmiş bir fotoğrafı”
(H: 66-67)

Çok katmanlı yapıyı, “Ağır Roman”da da görmekteyiz. Bu yapı eserde, mahallenin çoğulcu yaşamıyla sağlanmaktadır:

“Kiliselerden gelen çan sesleri, kısa bir zaman sonra hafif esrar kokusu ve ezan sesiyle karışıp havayı kapladı. Adam Mickiewicz'in şair ruhu yüzyıllık müzesinden kalkıp balıkların ve sokağa gönül vermiş çamaşırların arasından geçip kilisenin istavrozuna kondu.”
(AR: 13)

Birbirleriyle hiç alakası olmayan çan sesi, ezan sesi, esrar kokusu, şairin ruhu ve kurutulmuş balık ve çamaşırlar aynı anlatıda eşzamanlı olarak yer almaktadırlar. Bu eklektik yapıda çok katmanlı bir anlatının ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Eserlerinde farklı etnik gruplardan ve kültürlerden gelen insanların yer aldığı New York ve İstanbul şehirlerini mekân olarak belirleyen Paul Auster ve Metin Kaçan, anlatılarında çoğulculuğu sadece şehir yaşamı üzerinden vermekle yetinmemişlerdir. Aynı zamanda karakterlerin iç dünyalarındaki soyut yaşam ile reel hayattaki somut yaşamlarını da harmanlayıp eklektik bir yapıda çok katmanlı bir eser ortaya koymuşlardır.

5.4 Üstkurmaca

Üstkurmaca, romanda yazarın eserini nasıl meydana getirdiğini anlatması, eserin ya da eser içinde bir karakterin yazma eylemiyle uğraşması veya bu eylemi açıklaması, yazarın okurla diyalog kurması, aynı şekilde okurun da yazara cevap vermesi, yani yazar-okur iletişimi üstkurmaca olarak değerlendirilen verilerdir. Üstkurmaca zeminde oluşturulan eserlerde somut ve soyut iç içe geçebilir. Böylece

reel dünya ve hayal dünyası karışır. Yazar, somut dünyayı yansıtmaz. Dilin önemini ortaya koyar. Okurun, eserdeki kahramanla özdeşleşme süreci de sekteye uğramış olur. Böylece okur, okuduğunun kurmaca olduğunu anlar. Klasik romandaki pasif halinden kurtularak, yazarın da izniyle sürece dâhil olarak daha aktif bir rol alır.

Üstkurmaca'nın dünya üzerinde en önde gelen temsilcilerinden kabul edilen Paul Auster, ele aldığımız üç romanı da üstkurgusal bir yapı içinde kaleme almıştır. Her üç romanda da yazma edini mi ve eserlerin nasıl meydana getirildiği anlatılmaktadır. “Cam Kent”te kendisi de bir yazar olan Quinn, başka bir yazarın peşine düşer. Bu serüvenini de kırmızı bir deftere not alır. “Cam Kent” adlı eser de notlar alınan bu kırmızı defterin öyküsüdür. Yani kırmızı defterin kurmacasıdır. Kurmaca içinde kurmaca olarak değerlendirilen üstkurmaca bu özelliğini “Cam Kent”te gösterir.

“Cam Kent”te üstkurmacanın bir başka oluşum biçimi ise soyut ve somutun karışmasıyla ortaya çıkar. Eserin başkahramanı olan Quinn, bir yazardır. Fakat eserlerini William Wilson takma adıyla yazmaktadır. William Wilson’ın eserlerinde öykü anlatıcısı olarak Max Work isimli bir karakter karşımıza çıkar. Quinn eserdeki anlatıcı Max Work ile William Wilson takma adlı yazar aracılığıyla kendisini onunla özdeşleştirmektedir. Böylece Quinn, üç kişilikli bir benlik içinde yaşamını sürdürür. Bu durumda gerçek ve hayal birbirine girer. Soyut düzlemde Max Work’ün yaşadıkları, somut düzlemde Quinn’i etkilemektedir:

“Öykü anlatıcısı özel dedektif Max Work, bir dizi çetrefil suçu çözümlenmiş, dayaktan ve birkaç olaydan kılıpayı kurtulmuştu; bütün bunlar da Quinn’i biraz bitkin düşürmüştü. Yıllar geçtikçe Work, Quinn’e iyice yaklaşmıştı. William Wilson, Quinn için soyut biri olarak kalırken, Work giderek yaşamsallık kazanmıştı.” (CK: 10)

“Hayaletler”de Mavi isimli bir dedektif, Siyah isminde birini takibe başlar. Siyah, yazı yazmak ve okumak dışında pek bir şey yapmaz. Okudukları genelde Amerikan rönesansının önde gelen yazarlarıdır. Eser de bu bağlamda yazma eylemi ve edinimi üzerine inşa edilmiştir:

“Hawthorne’u al diyor Siyah. Thoreau’nun yakın dostu ve belki de Amerikanın sahip olduğu gerçek anlamda ilk yazar. Üniversiteden mezun olduktan sonra, Salem’e anasının evine dönmüş, odasına kapanmış, on iki yıl dışarı çıkmamış.” (H: 51)

Üçlemenin son kitabı olan “Kilitli Oda” da yine bir yazarın başka bir yazarı takip etmesi üzerinedir. Eserde yazma eylemi, serüveni ve edinimi göze çarpmaktadır. Eserde Fanshawe isimli karakterin ve anlatıcının yazma eylemi ve serüveni yaygın bir biçimde ele alınmıştır:

“İşe şiir ve roman eleştirileriyle başlamıştım ve artık her konuda rahatlıkla saygı değer yazılar yazabiliyordum. Filmler, oyunlar, sanat gösterileri, konserler, kitaplar, hatta beysbol maçları. Bütün yapacakları benden bir yazı istemektir, hemen oturup yazardım.” (KO: 15)

Auster, “Kilitli Oda”nın sonlarına doğru, her üç kitabın da kurmaca olduğunu itiraf ederek eserlerin üstkurmaca düzlemde gerçekleştiğini ifade eder:

“Sonunda ne olduğu ise açık seçik aklımda. Unutmadım ve bu kadarlık olsun aklımda tutabilmiş olmam bir şans. Bütün öykü aslında en sonunda olan bitene gelip dayanıyor ve bu sonu bilmesem, bu kitaba başlayamazdım. Aynı şey daha önceki iki kitap, Cam Kent ve Hayaletler için de geçerli. Bu üç öykü de aslında tek bir öykü, ama her biri öykünün ne hakkında olduğunun ne denli bilincinde olduğumu gösteren farklı evreler. Herhangi bir sorunu çözümlediğimi iddia etmiyorum.” (KO: 106)

Metin Kaçan eserlerini üstkurgusal düzlemde ziyade kurgusal zeminde kurmuştur. Bu yüzden çok fazla üstkurmaca özelliği görememekteyiz. Fakat yine de yazma eylemi ve serüveni üzerine pek çok gösterge bulunmaktadır. “Ağır Roman”da şairler sürekli bir yazma eylemi içindedirler. Bu eylem genellikle Kolera’da olup bitenin yazılması üzerinedir:

“Polonyalı şair Adam Mickiewicz’in müzesinin önünde yaktıkları ateşle ısınan Kolera’nın şairleri, Berber Ali’nin kavgaya gittiğini gördüklerinde, ısınmayı bırakıp yazacakları kitaplara konu olacak bu olayı yaşamaya koşular.”(AR: 42)

“Fındık Sekiz”, “Ağır Roman”a göre üstkurmaca bağlamında daha zengindir. Eserde üstkurmaca genellikle yazarın anlatıyı bozarak okurla diyaloga geçmesiyle sağlanır: “*İşe bakın ki; buluşacağı kadını tanıımıyordu; rüyasında görmüştü.*” (FS: 21) Başka bir yerde “*Lütfen zorlamayın söylemem!*” (FS: 36) Ve “*Sizinle paylaşmazsam olmaz.*” (FS: 37). Bu sözler eserdeki bir karaktere değil, yazara ait sözlerdir. Bu üstkurgusal bir durumdur.

“Adalara Vapur”da, yazarın yazma eylemi hakkındaki sözleri ve bu bağlamda öykünün kurmaca olduğunun ortaya çıkması, üstkurmaya bir örnek teşkil etmektedir: “*Anlatıcı mistik konuların dramatik yapılarıyla oynayarak deneysel hazlar peşinde mi yoksa gülüyor mu yine...*” (AV: 39)

Genel olarak ele aldığımızda Paul Auster eserlerini üstkurgusal bir zeminde yaratmıştır ve üstkurmaya oluşturulurken kullanılan bütün yollardan faydalanmıştır. Zaten eserlerin kurmaca olduğunu üçlemenin son kitabı olan “Kilitli Oda”da açıkça kaleme alarak üstkurmaya göndermede bulunmuştur. Metin Kaçan’da durum biraz farklıdır. Kaçan, eserlerini kurmaca düzlemde yazmıştır. Fakat zaman zaman kurgusallığı yazarın araya girmesiyle bozup eserlerini üstkurgusal zemine taşıdığı yerler de bulunmaktadır.

Sonuç

Post-endüstriyalizm ve post-empresyonizm gibi kavramlarla karşımıza çıkan postlu yapıların kullanımını postmodern ve onun türev sözcükleri olan postmodernizm, postmodernleşme ve postmodernite takip etmiştir. Beraberinde birçok anlam karmaşasına da yol açan bu kavramlar hayatın pek çok alanında kullanıma girmiştir. Postmodernizm, özellikle mimari, sinema, tiyatro, resim, tasarım, dans, edebiyat, tarih ve felsefe gibi alanlarda kendini göstermiştir.

Postmodernizm, 20. yüzyılın başlarında modernizmin etkisini yavaş yavaş yitirmesiyle ortaya çıkan postmodernite döneminin geçiş evresini oluşturmasıyla II. Dünya Savaşı'ndan sonra özellikle de alanda uzman hemen herkesin hemfikir olduğu gibi 1960'lı yıllardan sonra ortaya çıkmış bir düşünce formu ve hareketidir. Dünya Savaşları neticesinde insanoğlunda bir güven boşluğu meydana gelmiştir. Doğruluğu sorgulanmadan kabul edilen değer yargıları ve gerçeklere karşı şüphe duyulmaya başlanmıştır. Modernizmin her alanındaki seçkinci anlayışı yerini doğruluğun subjektif olduğu fikrine ve merkezsiz bir düşünce yapısı olan çoğulculuğa bırakmıştır. Postmodernizm, modernizmin ve Aydınlanmanın temel yapı taşları olan düzen, ahlak, akıl ve ilerleme gibi kavramları tümüyle reddetmektedir. Merkezi düşünce yerini merkezsizliğe, nesne yerini özneye, hiyerarşi yerini anarşiye, sanatta bütünlük yerini melezliğe, homojenlik yerini heterojenliğe, gerçeklik yerini hayale ve kurgusalığa ve seçkincilik ya da tutucu olma durumu yerini çoğulculuğa bırakmıştır.

Postmodernizm, bugün algıladığımız formuna 1960'lı yıllardan itibaren ulaşmışsa da kelimenin geçmişi 1870'li yıllara kadar uzanmaktadır. Bu dönemin sanat üslubunun empresyonizmin ötesine geçtiği ve artık postmodern olarak adlandırılması gereği üzerinde durulmaktadır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra savaşın yoğun tahribatı altında ezilen insanlık, modernizmin bir açılımı olarak kabul edilen Aydınlanma Felsefesi'nin ana doktrinleri olan akıl, ilerleme ve ahlak anlayışını, Auschwitz ve Hiroşima'ya gönderme yaparak, eleştirel bir boyuta taşır.

Modernizmin çıkış noktası olarak Aydınlanma dönemi gösterilmiştir. Aydınlanma dönemi, Orta Çağ'ın baskıcı düşüncesine karşı çıkan merkezinde birey

olan bir anlayışa sahiptir. Bu yüzden Orta Çağ ve Aydınlanma düşüncesi arasında bir gerginlik söz konusudur. Postmodern düşüncede ise, her iki düşüncenin mutlaklığı reddedilmiştir. Her iki düşüncenin de duruma ve insana göre değişkenlik kazanabileceği benimsenmiştir. Fransa'da 17. , Almanya'da ise 18. yüzyılda ortaya çıkan Aydınlanma, insan aklının dini ya da sosyal otorite temelli görüşlere tercih edildiği bir kültür ve düşünce hareketidir. Metafiziğe kesinlikle yer vermeyen Aydınlanma Felsefesi, modernite döneminin başlangıcında önemli bir konuma sahiptir. Modernizm, Ortaçağ'ın düşünce yapısını değiştirmek ve beraberinde getirdiği sorunları çözüme kavuşturmak gibi misyonlarla ortaya çıkar. Bu düşünceyi gerçekleştirmek için dayandığı temel nokta ise akıldır. Akla dayanan kusursuz bir dünya hayalinde, açlık, yokluk ve savaş gibi olumsuz kavramlara kesinlikle yer yoktur. Fakat bu proje ütopyik olmaktan öteye geçmez. Çünkü modernite döneminde birçok savaş çıkar. Bu savaşlar neticesinde açlık ve yoksulluk belirir, sınıflar arası çizgiler kesinleşir. Emperyalizm bir virüs gibi bütün dünyaya bulaşır. İnsanlık yaşanan bütün bu olumsuzluklara son verecek bir güce gereksinim duyar. Acaba Postmodernizm bu güce sahip midir? Bu sorunun cevabını gelecekte bir zaman diliminde görmek mümkündür. Fakat yaşadığımız zamanın bu soruya cevap vermek için yeterli donanıma sahip olmadığı ve düşüncenin istikrarlı bir yapıya henüz kavuşmadığı ve bir emekleme dönemi geçirdiği düşünülebilir.

Postmodernizm birçok sanat dalında kendine yer edinmiş bir düşünce formudur. Bütün sanat dallarında modernizmin reddi üzerine kurulan postmodern sanat dalları arasında en eski geçmişe mimari sahiptir. 1945'e kadar uzanan geçmişinde postmodern mimari, diğer sanat dallarına göre daha somut eserler bıraktığı için postmodernizmin algılaması daha kolay olmuştur. Postmodern mimari, modern mimariyi çirkin bloklar üretmekle ve sıradanlıkla suçlamaktadır. Modern mimarinin ihmal ettiği gelenek, postmodern mimarinin çifte kodlama anlayışıyla kendine yer edinebilmiştir. Böylece geçmiş ve geleceğin harmonisi sağlanmıştır.

Postmodern tiyatro anlayışı, Sembolizm, Ekspresyonizm, Empresyonizm ve Dadaizm gibi akımların yanı sıra Artaud'un Kıyıcı Tiyatrosu ve Absürt tiyatrodan da beslenmiştir. Postmodern tiyatro genellikle sözsüz bir üslubu tercih eder.

Konuşmalar çoğunlukla kesik kesik ya da şarkı şeklindedir. Geleneğe kucak açılır. Destanlar, masallar, ayinler ve mitolojik unsurlar da postmodern tiyatrodaki görülür. Böylece postmodernizmin eklektik yapısı tiyatrodaki da sağlanmış olur. Düş ve gerçek iç içedir. Seyirci pasif durumundan kurtularak, daha aktif bir rolle sürece dâhil edilir.

Postmodern şiirde öne çıkan temalar anlamsızlık, belirsizlik ve gerçeğin göreceliliği üzerinedir. Dizeler genelde bozuk ve güç anlaşılır bir yapıdadır. Bilinç akışı tekniği yoğun bir biçimde kullanılır. Şairler, şiirlerinin okuyucu tarafından tam olarak algılanıp algılanmadığı sorunsalı üzerine eğilmezler. Böylece okurla empati kurma süreci gerçekleşemez.

Postmodernizmin sinemaya yansımaları öykünme (pastiş) ve parodi odaklıdır. Diğer sanat dallarıyla sürekli bir etkileşim halinde olmasını gerektiren yapısı dolayısıyla türler arasında bir sentez yaratıp, geçmişe göndermelerde bulunmuştur. Geçmiş döneme ait sanat dallarının ve filmlerin üslup, biçim ve türlerine bir arada yer vermektedir. Bu sentezi yaratırken zamansal olarak belirli bir düzen takip etmeyen postmodern filmler, parçalanmışlığa verdiği önemle birlikte, hikâyenin zaman örgüsünde değişiklikler yapabilmektedir. Kurgusal bir sanat olan sinemanın toplumda yer edinen önemli sosyal olayları sinema perdesine yansıtmaması düşünülemez. Sosyal olaylara filmlerde yer verilirken herhangi bir eleştirel tavır alınmaz, olaylara salt sanatsal bir gerçeklik olarak bakılır. Konular karmaşık olarak yer alsa da, postmodern filmlerin temel amacı seyirciye hoş vakit geçirtmektir. Toplumca tabu olarak değerlendirilen cinsellik, şiddet ve anarşi gibi unsurlar bu tarz filmlerde sıkça ele alınır. geçmiş ve şimdi arasındaki sınırın ortadan kalkması, nostalji, hayal ve gerçeğin iç içe geçmesi ve çoğulculuk postmodern sinemanın öne çıkan başat özellikleridir.

Araştırmamızda esas üzerinde durduğumuz alan olan postmodern roman, alışlagelmiş zaman, mekân ve karakter algılayışını reddetmektedir. Postmodern romanda gerçeklik anlayışı soyut ve somutun harmanlanmasıyla ortaya çıkar. Böylece kurmaca ve gerçeklik anlayışı birbirine girer. Postmodern yazarlar genellikle eserlerini alışlagelmiş bir biçimde sonlandırmazlar. Ucu açık olarak

birakılan romanlar, her okuyucuda farklı algılamalara sebebiyet verdiği için, çoklu anlam çıkarmalara ve böylece eklektik bir yapıya ulaşır. Heterojen bir yapısı olan postmodern romanda farklı ekonomik, sosyal ya da kültürel çevreden karakterler bir arada bulunabilir. Postmodern romanda zaman genellikle çizgisel (lineer) akamaz. Olaylar ortadan ya da sondan başlayabilir. Takvimsel zamanın yerini benzetme ve kişileştirme sanatlarıyla yani dille ilişkilendirilen bir zaman anlayışı alır. Yazarın eserini oluşturma sürecini anlattığı, ya da okuyucuyla iletişime geçerek, okuduğu eserin aslında bir kurgu olduğunu hatırlatıp, okuyucuda özdeşleşme sürecinin önüne geçtiği ya da yazma eylemi ve edinimi hakkında kuramsal bilgiler sunduğu eserler üstkurgusal yapıdadır. Üstkurmaca düzlemde eserler yaratmak, postmodern yazarların oldukça sık tercih ettiği bir yoldur. Kurmacanın kurmacası olarak da bilinen bu yapıda yazarlar, bu durumu yani kurguyu bozma halini çeşitli eserlerden alıntılarla, öykünme (pastiş) ve yansılama (parodi) gibi metinlerarası yöntemlerle de sağlarlar.

Amerikalı yazar Paul Auster, bilinen dedektif romanlarını olayların çözümlenememesi üzerine kurgulayan postmodern bir yazardır. Araştırmamızda ele aldığımız “Cam Kent”, “Hayaletler” ve “Kilitli Oda” romanları farklı etnik grupların ve kültürel yapıya sahip insanların bir arada yaşadığı New York metropolünde geçmektedir. Üç eser de, bir yazarın başka bir yazarı takibi üzerine kurulmuştur. Eserlerin tümü de üstkurgusal düzlemde meydana gelir. “Cam Kent” kırmızı bir kitabın kurmacasıdır. Üstkurmaca bu yolla sağlanır. “Hayaletler” yazma edinimi ve öyküsü üzerine inşa edilmiştir. Mavi’nin raporları bu durumu sağlamaktadır. “Kilitli Oda”da ise yazar Fanshawe’un yapıtları, anlatıcının yazma edinimleri ve Fanshawe’un yine kırmızı bir deftere başından geçenleri yazması üstkurgusallığı sağlayan faktörlerdir. İlk iki eserde zaman hem modern romanın bireyci anlayışıyla hem de postmodern romanın dil anlayışıyla ele alınmıştır. Auster, zamanı çoğulcu bir anlayışla ele almıştır. Üç eserde de metinlerarası unsurlar dikkat çekmektedir. “Cam Kent” de metinlerarasılık, iki yazar arasında gerçekleşen kovalamacada bilinç akışıyla ve Quinn’in, kütüphanede Stillman’ın eserlerini ve bu yapıtların başka metinlerle ilişkisini araştırmasıyla gerçekleşmiştir. “Hayaletler”de de yine bir izleme söz konusudur. Mavi ve Siyah adında iki dedektif birbirlerini izlemektedirler. Siyah,

edebiyata oldukça düşkündür. İkili arasında edebiyat ile ilgili diyaloglar, bize zengin bir metinlerarasılık sağlamaktadır. Serinin son kitabı “Kilitli Oda”da da yine bir takip söz konusudur. Bir yazar diğer bir yazarın peşine düşer. Bu izleme esnasında, izlenen yazarın edebi geçmişi, notları, mektupları başka metinlere dokunur. Böylece geniş bir metinlerarasılık temin edilmiş olur.

Türkiye’de postmodern romanın öne çıkan isimlerinden sayılan Metin Kaçan eserlerinde karakterlerin argoya kaçan fakat otantik dilini yazarın/anlatıcının da dili yapması nedeniyle edebiyat dünyasına sansasyon yaratarak girmiştir. İlk eseri “Ağır Roman” oldukça popülerlik kazanmış ve çok kısa bir zaman zarfında filme de alınmıştır. İstanbul’un kenar mahallelerinden biri olan Kolera’da yaşayan fakat şehrin diğer yüzüyle iletişim kuramayan farklı etnik ve kültürel gruplardan insanların hikâyesinin anlatıldığı “Ağır Roman”da postmodern düşüncenin birçok formunun yansımalarını görmekteyiz. “Ağır Roman”da zaman dil ile ilişkilendirilmiştir. Somut zaman anlayışı görülmemektedir. Zaman bazen kişileştirilmiş ve eserin bir karakteri olmuş, ya da metaforlarla verilmiştir. Herkesçe bilinen olaylardan yola çıkılarak 1960-1980 arası olayların anlatıldığı “Ağır Roman” postmodern zaman anlayışının en güzel örneklerini sunmaktadır. Yazarın ikinci eseri olan “Fındık Sekiz”, madde ve mananın harmanlandığı çoğulcu bir anlayışın ürünüdür. Bu bağlamda ülkemizin Yeni Çağ (New Age) türünde yazılan ilk eserlerindedir. Metin Kaçan, “Fındık Sekiz”de de “Ağır Roman”da olduğu gibi zamanı dille ilişkilendirmiştir. Somut zamana yer vermemektedir. Araştırmamıza konu olan üçüncü kitap “Adalara Vapur”da zaman konusunda aynı çizgide devam etmiştir. Oldukça zengin metaforlar ve kişileştirmeler görülmektedir. Metin Kaçan, “Fındık Sekiz”de metinlerarasılık bakımından diğer sözü edilen iki kitaba nazaran daha çok metinlerarası unsura yer vermiştir. Anlatılar arasına birçok şiir monte edilmiştir. Bunun yanı sıra bilim kitaplarından esinlenerek yazılan bilimsel veriler, tasavvuf düşüncesiyle harmanlanarak eklektik bir yapı kazanmıştır. Üç kitap da İstanbul’u ele almaktadır. Farklı yaşamlara aynı anda yaşama şansı veren İstanbul, eserlerde ele alınarak çoğulculuk sağlanmıştır. Ayrıca uyuşturucu kullanan kişilerde gerçek ve hayal iç içedir. Soyut ve somutun karıştığı bu anlar, çoğulculuk açısından ele alınmıştır. Kaçan’ın üç eseri de kurmaca düzlemde gerçekleşmektedir. Üstkurmaca, eserlerin

yazılma süreçlerinden ziyade yazarın kurguyu bozarak okuyucuyla iletişime geçmesi ve yazma edinimi hakkındaki sözleriyle sağlanmaktadır.

Postmodern bağlamda metne bağlı inceleme yöntemi ve karşılaştırma yöntemi ile analiz ettiğimiz iki yazarın toplam altı eserinde zaman örgüsü, metinlerarasılık, üstkurmaca ve çoğulculuk gibi unsurlar araştırılmış ve Paul Auster'in eserlerinde metinlerarasılık ve üstkurmaca, Metin Kaçan'ın yapıtlarında ise zamanın işlenişi ve çoğulculuğun öne çıkan teknikler olduğu saptanmıştır. Auster eserlerini üstkurmaca düzlemde gerçekleştirmiş ve bu sayede geniş metinlerarası unsurlar ortaya koymuştur. Kaçan ise, oldukça etkili kullandığı oyunsu dillele zamanı postmodern bağlamda ele almıştır. Farklı etnik ve kültürel grupların yaşamlarını aynı potada eriten Kaçan, farklılıklara eşzamanlı olarak yer verdiği için çoğulculuk bakımından oldukça başarılıdır. Auster ve Kaçan, her ne kadar sözü edilen unsurlarda ön plana çıksalar da, bu durum bir yazarı diğer yazara kıyasla postmodern bağlamda ön plana çıkarmamaktadır. Bir eserin postmodern olabilmesi için sayılan bu tekniklerin hepsinin kullanılması gerekmemektedir. Fakat bu yazarlar az da olsa araştırma kapsamındaki postmodern romanın öne çıkan dört özelliğini kullanmışlardır. Ayrıca her iki yazar da metropol hayatını ve büyük kentlerdeki parçalı benlikleri ele almış ve kimlik sorunsalı üzerine eğilmiştir. Alanlarında oldukça özgün eser veren bu iki yazar hakkında bugüne kadar fazla yüksek lisans veya doktora tezi yapılmaması da ayrı bir konudur. Postmodern bağlamda eserlerini karşılaştırdığımız Paul Auster ve Metin Kaçan hakkında ileride yapılacak tezler için faydalı argümanlar içerdiğini düşündüğümüz tezimizin alanda bir eksikliği doldurmasını umut ediyoruz.

Kaynakça

- Aktulum, Kubilay (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi
- Aktulum, Kubilay (2003). Parodi (Yansılama) Nedir? *I. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Sempozyumu Bildiri Kitabı*. 15–17 Ekim. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Basımevi, 25-35
- Anderson, Perry (2002). *Postmodernite'nin Kökenleri*. (Çeviren: Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yay.
- Petersen, Ann K. and Langbak, Anne E. (2010). Modernist and Postmodernist Impulses: The Dialectic of Self In Don Delillo's White Noise and Paul Auster's City of Glass. *Watermark*, 4, 9-30
- Appignanesi, Richard, Garratt, Chris, Sardar, Ziauddin, Curry, Patrick (1998). *Yeni Başlayanlar için Postmodernizm* (2.Baskı). (Çeviren. : Doğan Şahiner). İstanbul: Milliyet Yay.
- Arslan, Sultan Birgül (2009). *Michel Houellebecq ve Metin Kaçan'da Çağdaşçılık Sonrası Yaklaşımların Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi: Kuşatılmış Yaşamlar ve Ağır Roman*. Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi, Adana
- Aslan, Rüstem (2003). Ağır Roman'dan Fındık Sekiz'e Metin Kaçan'da Ritüel ve Hayat. (Editör: Fulya Tükel). *Metin Kaçan Cervantes'in Yeğeni*. İstanbul: Can Yay. , 79-88
- Auster, Paul (1991). *Cam Kent*. (Çeviren: Yusuf Eradam). İstanbul: Metis Yay.
- Auster, Paul, (1991). *Kilitli Oda*. (Çeviren: Yusuf Eradam). İstanbul: Metis Yay.
- Auster, Paul (2003). *Hayaletler* (3.Baskı). (Çeviren: Fatih Özgüven). İstanbul: Metis Yay.

Auster, Paul (2011). *The New York Trilogy*. Londra: Faber and Faber

Aydın, Mustafa (2008). Postmodernizm ve Eleştirisi. *Hece Aylık Edebiyat, Dergisi*, 138/139/140 (Düşünce, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı), 34-46

Aytaç, Gürsel (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yay.

Aytaç, Gürsel (2011). *Felsefi Roman*. Ankara: Phoenix

Baykan, Ali (2005). *Sabahattin Ali ve Gerhart Hauptmann'ın Eserlerinde Sosyokültürel Olgu ve İletişim Çatışması*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara

Bozkurt, Nejat (2004). *20.Yüzyıl Düşünce Akımları Yorumlar ve Eleştiriler* (2.Baskı). İstanbul: Morpa Kültür Yay.

Cuma, Ahmet (t.y). Eine Mystische Reise in die Welt der Gerüche: Das Geruchsmotiv in den Werken 'Haselnuss Acht' von Metin Kaçan und 'Das Parfüm' von Patrick Süskind" (basılmakta olan eser)

Çetişli, İsmail (2008). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akçağ Yay.

Çetin, Nurullah (2008). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap Yay.

Çıkla, Selçuk (2001). Hüzün ve Tesadüf'te Üstkurmaca ve Hikâyecilik Dersleri. (Editörler: Kemal Aykut ve Nusret Özcan). *Mustafa Kutlu Kitabı*. İstanbul: Nehir Yay. , 254-271

Çoşkun, Esin (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yay.

Demir, Yavuz (2002). *Zaman Zaman İçinde/ Roman Roman İçinde: Müşâhedât Bir Üstkurmaca Olarak Müşâhedât*. İstanbul: Dergâh Yay.

Dempsey, Peter (2006). Acker, Kathy: Romancı. (Editör: Stuart Sim). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. (Çeviren: Mukadder Erkan ve Ali Utku). Ankara: Babil Yay. , 199-200

Denizhan, Kamuran (2005). *Metin Kaçan'ın Ağır Roman ile Max Frisch'in Stiller Adlı Eserinde Kişinin Bireysel ve Toplumsal Sorunları*. Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van

Eagleton, Terry (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları* (2.Baskı). (Çeviren: Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yay.

Ecevit, Yıldız (1996). *Orhan Pamuk'u Okumak*. İstanbul: Gerçek Yay.

Ecevit, Yıldız (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yay.

Ecevit, Yıldız (2003a). Ağır Roman ve Estetik. (Editör: Fulya Tükel). *Metin Kaçan Cervantes'in Yeğeni*. İstanbul: Can Yay. , 11-16

Ecevit, Yıldız (2003b). Metin Kaçan'dan Bir 'New Age' Anlatısı: 'Fındık Sekiz'. (Editör: Fulya Tükel). *Metin Kaçan Cervantes'in Yeğeni*. İstanbul: Can Yay. , 91-121

Emre, İsmet (2004). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yay.

Ertem, Cengiz (1992). Edebiyatta Modern Arayışlar. (Editör: Cengiz Ertem). *Littera Edebiyat Yazılar* (Çocuk Yazını& Postmodernizm Özel Bölümleri). Ankara: Karşı Yayınlar, 159-166

Esslin, Martin (1999). *Absürd Tiyatro*. (Çeviren: Güler Siper). Ankara: Dost Kitabevi

Featherstone, Mike (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü* (2. Baskı). (Çeviren: Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yay.

Gelpi, Albert (1990). The Genealogy of Postmodernism: Contemporary American Poetry. *The Southern Review*, 517-541

Grisebach, Manon (1995). *Edebiyat Biliminin Yöntemleri*. (Çeviren: Arif Ünal). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı

Gürel, Emel ve Âlem, Jale (2010). Postmodern Bir Durum Komedi Üzerine İçerik Analizi: Simpsonlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (10), 332-347

Gürpınar, İlknur (2006). *Metin Kaçan'ın "Ağır Roman" ve Feridun Zaimoğlu "Abschaum"(döküntü) Adlı Eserlerinin Dil ve İçerik Açısından Karşılaştırılması*, Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa

Harvey, David (2010). *Postmodernliğin Durumu* (5. Baskı). (Çeviren: Sungur Savran). İstanbul: Metis Yay.

Hassan, Ihab (1992). Pluralism in Postmodern Perspective. (Editör: Charles Jencks). *The Post-modern Reader*. Londra: Academy Editions, 196-207

Hill, Val (2006). Postmodernizm ve Sinema. (Editör: Stuart Sim). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. (Çeviren: Mukadder Erkan ve Ali Utku). Ankara: Babil Yay. , 121-132

Işıksalan, Nilay (2007). Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/ Orhan Pamuk. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7 (2), 419-465

Jameson, Fredric (1994). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. (Editör: Necmi Zekâ). *Postmodernizm* (2.Baskı). İstanbul: Kıyı Yay. , 59-116

Kaçan, Metin (2002). *Ağır Roman* (2.Baskı). İstanbul: Gendaş Kültür Yay.

Kaçan, Metin (1999). *Harman Kaplan* (2. Baskı). İstanbul. Gendaş Kültür Yay.

Kaçan, Metin (2002). *Adalara Vapur*. İstanbul: Gendaş Kültür Yay.

Kaçan, Metin (2003). *Fındık Sekiz* (1. Baskı). İstanbul: Can Yay.

Kahraman, Beyazıt (2011). Postu Modern, İçi Kof. *Berfin Bahar Kültür, Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 155, 11-12

Karaburğu, Oğuzhan (2008) Postmodern Anlatılarda Zaman. *Hece Aylık Edebiyat, Dergisi*, 138/139/140 (Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı), 363-367

Karadoğan, Ali (2005) Postmodern Sinema mı Film mi? *İletişim Araştırmaları Dergisi*, 3 (1), 133-160

Karakurt, Elif (2006). Kentsel Mekânı Düzenleme Önerileri: Modern Kent Planlama Anlayışı ve Postmodern Kent Planlama Anlayışı. *Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 26, 1–25

Karakuş, Mahmut (2002). Merkez-Çevre İlişkisi Açısından M. Kaçan'ın “Ağır Roman” ve F. Zaimoğlu'nun “Döküntü” Adlı Yapıtları. *I. Ulusal Karşılaştırmalı Edebiyat Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. 06-08 Aralık. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Basımevi, 97-103

Kesting, Marianne (1985). *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*. (Çeviren: Yılmaz Onay). İstanbul: Adam Yay.

Kızılçelik, Sezgin (1996). *Postmodernizm Dedikleri*. İzmir: Saray Kitabevi

Koçakoğlu, Ahmet (2010) *Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar*. Konya: Palet Yay.

Küçük, Mehmet (2000). Entelektüellerin Tehlikeli Oyuncağı: Postmodern. (Derleyen: Mehmet Küçük). *Modernite Versus Postmodernite* (3.Baskı). İstanbul: Vadi Yay. , 55-72

Lewis, Barry (2006). Postmodernizm ve Roman. (Editör: Stuart Sim). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. (Çeviren: Mukadder Erkan ve Ali Utku). Ankara: Ebabil Yayınları, 143-156

Little, G.William (1997). Nothing to Go on: Paul Auster's 'City of Glass'. *Contemporary Literature*, 38 (1), 1997, 133-163

Lucy, Niall (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı Giriş*. (Çeviren. : Aslıhan Aksoy). İstanbul: Ayrıntı Yay.

Lyotard, Jean F. (1994). Postmodernizm Nedir Sorusuna Cevap. (Hazırlayan: Necmi Zekâ). *Postmodernizm* (2.Baskı). (Çeviren: Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan). İstanbul: Kıyı Yay. , 45-58

McGowan, Anthony (2006). Metinlerarasılık (Intertextuality). (Editör: Stuart Sim). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. (Çeviren: Mukadder Erkan ve Ali Utku). Ankara: Ebabil Yay. , 337

Menteşe, Oya Batum (1992). Sanat'da Modernizm'den Post-Modernizm'e. (Editör: Cengiz Ertem). *Littera Edebiyat Yazıları* (Çocuk Yazını& Postmodernizm Özel Bölümleri). Ankara: Karşı Yayınlar, 236-240

Merivale, Patricia (1997). The Austerized Version. *Contemporary Literature*, 1, 185-187

Metin, Ali K. (2008). Türk Şiirinde Postmodern Yükselteler. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*. 138/139/140 (Düşünce, Edebiyatta, (Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı), 415-438

Minnet, Betül (2012). *Görünmez Adamın Portresi: Paul Auster Öykülerinde Post-Modern Temalar, Otobiyografik Açılımlar ve Kelime Oyunları*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

Morgan, Diane (2006). Postmodernizm ve Mimari. (Editör: Stuart Sim). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. (Çeviren: Mukadder Erkan ve Ali Utku). İstanbul: Ebabil Yay. , 93-106

Opperman, Serpil (1992). Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve “Gerçeklik/” / “Yazı” İkilemi. (Editör: Cengiz Ertem). *Littera Edebiyat Yazıları (Çocuk Yazını& Postmodernizm Özel Bölümleri)*. Ankara: Karşı Yayınlar, 246-259

Oralış, Meral (2003). Adalara Vapur, Kıyılarda Yolculuk. (Editör: Fulya Tükel). *Metin Kaçan Cervantes'in Yeğeni*. İstanbul: Can Yay. , 158-166

Özcan, Işıl (2007). *Identity in Paul Auster's Novels*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

Özer, Adnan (1999). Söyleşi. *E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi*, 4, 6-13

Özyer, Nuran (1992). Alman Şiirinde Postmodernizm. (Editör: Cengiz Ertem). *Littera Edebiyat Yazıları (Çocuk Yazını& Postmodernizm Özel Bölümleri)*. Ankara: Karşı Yayınlar, 241-245

Parla, Jale (2001). *Don Kişot'tan Bugüne Roman* (3.Baskı). İstanbul: İletişim Yay.

Payza, Halit (2011). Postmodernizmin İçinde Olmak ya da Teğet Geçmek. *Berfin Bahar Kültür, Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 155, 15-18

Portoghesi, Paolo (1992). What is Postmodern? (Editör: Charles Jencks). *The Postmodern Reader*. Londra: Academy Editions, 208-214

Schumacher, Ernst. (1955). *Die Dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918–1933*. Berlin: Rütten & Loening

Seven, Özge (2007). *Paul Auster'in Postmodern Pikaroları*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

Siegumfeldt, Brigitte Inge (1996). Paul Auster's Private "I"s. *Anglo-Files*, Ocak, 62-69

Sim, Stuart (2006). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. (Çeviren. : Mukadder Erkan ve Ali Utku). Ankara: Ebabil Yay.

Sim, Stuart (2006). Çoğulculuk (Pluralism). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. (Editör: Stuart Sim). (Çeviren: Mukadder Erkan ve Ali Utku). Ankara: Ebabil Yay. , 238

Sim, Stuart (2006). Üstkurgu (Metafiction). (Editör: Stuart Sim). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. (Çeviren: Mukadder Erkan ve Ali Utku). Ankara: Ebabil Yay. , 393

Şaylan, Gencay (2009). *Postmodernizm* (4.Baskı). Ankara: İmge Kitabevi

Şener, Sevda (2000). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (4.Baskı). Ankara: Dost Kitabevi

Tepebaşılı, Fatih (2012). *Roman İncelemesine Giriş*. Konya: Çizgi Kitabevi

Tekin, Mehmet (2001). *Roman Sanatı 1* (Romanın Unsurları), İstanbul: Ötüken Yay.

Tural, Sadık (1995). Edebiyat Bilimi'nin Yöntemleri veya Daha Aydınlik Bir Yol. Manon Maren Grisebach (Çeviren: Arif Ünal). *Edebiyat Bilimi'nin Yöntemleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezliği Başkanlığı

Yamaner, Güzin (2007). *Postmodernizm ve Sanat*, Ankara: Algı Yay.

Zekâ Necmi (1994). Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre. (Hazırlayan: Necmi Zekâ). *Postmodernizm* (2.Baskı).. İstanbul: Kıyı Yay. , 7-30

Zilcosky, John (1998). The Revenge of the Author: Paul Auster's Challenge to Theory. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 3 (39), 195-206

İnternet Kaynakları

Barnhart, Debra (2011). *What is Postmodern Theatre*
<http://www.wisegeek.com/what-is-postmodern-theatre.htm>, Erişim Tarihi:
 03.11.2011.

Çetintaş, Bilge Mutluay (2006). *Defying Expectations: Paul Auster's New York Trilogy and Orhan Pamuk's The Black Book and My Name is Red*.
[http://jas.cankaya.edu.tr/gecmisYayinlar/yayinlar/jas6/\(04\)BilgeMutluayCetintas.pdf](http://jas.cankaya.edu.tr/gecmisYayinlar/yayinlar/jas6/(04)BilgeMutluayCetintas.pdf),
 Erişim Tarihi: 27.06.2012

Çoban, Onur (2009a). *Postmodernizm ve Sinema -2*
<http://sinematvdersleri.blogspot.com/2009/02/postmodernizim-ve-sinema-2.html>,
 Erişim Tarihi: 24.10.2011.

Çoban, Onur (2009b). *Postmodernizm ve Sinema -3*
<http://sinematvdersleri.blogspot.com/2009/02/postmodernizim-ve-sinema-3.html>,
 Erişim Tarihi: 24.10.2011.

Engin, Serkan (2005). *Post-modernist Şiir(!)'deki Sefaletin Çözümlemesi*

<http://siirlikoyundelisi.wordpress.com/tag/postmodern-siir/> , Erişim Tarihi: 14.11.2011.

Engin, Serkan (2011). *Post-modernist Şiirler Sirki*
<http://www.denemeyazilari.com/postmodernist-siirler-sirki.html>, Erişim Tarihi: 14.11.2011.

Ersoy, Yeşim (2010). *Garbage as the Global Metaphor of Human Imperfection: A Transnational Study of Latife Tekin's Berji Kristin: Tales from the Garbage Hills and Paul Auster's In the Country of Last Things.*
http://www.inst.at/trans/17Nr/3-3/3-3_ersoy17.htm, Erişim Tarihi: 27.06.2012

Harlass, Gudrun (2010). *The Postmodern Structure of the Novels of Paul Auster: Moon Palace, The Music of Chance and Oracle Night.* Yüksek Lisans Tezi. Viyana Üniversitesi. Viyana.

Holcombe, John (2007). *Postmodernism in Poetry*
<http://www.textetc.com/modernist/postmodernism.html>, Erişim Tarihi: 14.11.2011.

<http://www.biyografi.info/kisi/paul-auster>, Erişim Tarihi: 06.03.2012.
http://www.bookbrowse.com/biographies/index.cfm/author_number/1243/paul-auster, Erişim Tarihi: 06.03.2012.

<http://www.imdb.com/name/nm0000808/bio>, Erişim Tarihi: 11.11.2011.

<http://www.gezenbilir.com/index.php?topic=54089.0>, Erişim Tarihi: 07.04.2012.

<http://shigekuni.wordpress.com/2008/04/11/postmodern-poetry/>, Erişim Tarihi: 06.11.2011

Güven, Samet (2011). *Analysis of The New York Trilogy By Paul Auster In terms of Post-modernism.* <http://demosthenes.ece.ntua.gr/PDF/ICIE2011/ICIE2011-130-134.pdf>, Erişim Tarihi: 28.06.2012

Pearson, Matt (1997). *Authorship and the Films of David Lynch* http://www.britishfilm.org.uk/lynch/blue_velvet.html, Erişim Tarihi: 22.10.2011.

Perloff, Marjorie (1996). *Whose New American Poetry?: Anthologizing In The Nineties* <http://marjorieperloff.com/articles/anthologizing-nineties/>, Erişim Tarihi: 14.11.2011

Ramin, Zohreh (2006). *The Process of De-centering; Paul Auster's New York Trilogy* http://www.49thparallel.bham.ac.uk/back/issue19/Ramin_article.pdf, Erişim Tarihi: 02.03.2011.

Rao, Karanam (2006). *Postmodernism in Poetry- A Critical Article* <http://www.shvoong.com/books/101875-postmodernism-poetry-critical-article/#ixzz1dP0ojQEY>, Erişim Tarihi: 09.11.2011.

Temel, Tamer (2010). *Geyikler Lanetler” Oyununa Postmodern Bir Yaklaşım* <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsf/article/viewFile/3126/3018>, Erişim Tarihi: 11.11.2011.

Uğur, Ufuk ve Bayraktaroğlu, Ali M. (2011). *Postmodern Sinemada Filmlerarasılık Bağlamında Pastiş ve Parodi* http://art-e.sdu.edu.tr/docs/2_ufuk_07.pdf, Erişim Tarihi: 24.10.2011.

Wiesen, G. (2011). *What is Postmodern Poetry?* <http://www.wisegeek.com/what-is-postmodern-poetry.htm>, Erişim Tarihi: 08.11.2011.

Yerlikaya, Aslı (t.y.). *Murat Gülsoy'un “Hayatım Yalan” Hikâyesinde Üstkurmaca Düzlemi* <http://www.muratgulsoy.com/dosyalar/ET42.pdf>, Erişim Tarihi: 12.01.2012

Yeter, Gaye Belkız (2011). *Hasan Ali Toptaş'ın “Gölgesizler” Adlı Anlatısında Postmodern Öğeler*

http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1259426866_122_gaye_belk%C4%B1z_yeter.pdf, Erişim Tarihi: 28.11.2011.

Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Arş.Gör.Mehmet Taner Türk
Doğum Yeri:	Diyarbakır
Doğum Tarihi:	19.01.1982
Medeni Durumu:	Evli
Öğrenim Durumu	
Derece	Okulun Adı
İlköğretim	Mustafa Hotamışlı İlkokulu/Yüzbaşı Bülent Okan İlköğretim Okulu
Ortaöğretim	Fevzi Paşa İlköğretim Okulu/Erbil Kuru Lisesi
Lise	Maltepe Askeri Lisesi/Açıköğretim Lisesi
Lisans	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi/Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü
Yüksek Lisans	Selçuk Üniversitesi /İngiliz Dili ve Edebiyatı
Becerileri:	Bilgisayar (Word-Excel-Powerpoint)
İlgi Alanları:	Edebiyat, tarih, fotoğraf ve futbol
İş Deneyimi: (Doldurulması isteğe bağlı)	
Aldığı Ödüller: (Doldurulması isteğe bağlı)	
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar: (Doldurulması isteğe bağlı)	
Tel:	0332 223 14 94
Adres	Yazır Mah. Güzel Ahmetler Cad. No:19/8 Selçuklu/Konya

İmza:

