

**T.C.  
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FRANSIZ DİLİ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

**MICHEL HOUELLEBECQ VE METİN KAÇAN'DA ÇAĞDAŞÇILIK SONRASI  
YAKLAŞIMLARIN KARŞILAŞTIRILMALI OLARAK İNCELENMESİ:  
KUŞATILMIŞ YAŞAMLAR VE AĞIR ROMAN**

**Sultan Birgöl ARSLAN**

**DOKTORA TEZİ**

**ADANA / 2009**

**T.C.  
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FRANSIZ DİLİ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

**MICHEL HOUELLEBECQ VE METİN KAÇAN'DA ÇAĞDAŞÇILIK SONRASI  
YAKLAŞIMLARIN KARŞILAŞTIRILMALI OLARAK İNCELENMESİ:  
KUŞATILMIŞ YAŞAMLAR VE AĞIR ROMAN**

**Sultan Birgöl ARSLAN**

**Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mediha ÖZATEŞ**

**DOKTORA TEZİ**

**ADANA / 2009**

**Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,**

Bu çalışma, jürimiz tarafından Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Yrd. Doç. Dr. Mediha ÖZATEŞ  
(Danışman)

Üye: Prof. Dr. Ahmet Necmi YAŞAR

Üye: Yrd. Doç. Dr. Nuran ASLAN

Üye: Yrd. Doç. Dr. Silvia ZİNZADE AKINCI

Üye: Yrd. Doç. Dr. Aşkın ÇOKÖVÜN

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

.../.../.....

Doç. Dr. Azmi YALÇIN  
Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

*Sevgi dolu kişilikleriyle  
yaşamı daha anlamlı ve güzel kılan  
iki değerli insana;  
annem Perihan Arslan ve  
hocam Mediha Özateş'e adanmıştır.*

## ÖZET

### MICHEL HOUELLEBECQ VE METİN KAÇAN'DA ÇAĞDAŞÇILIK SONRASI YAKLAŞIMLARIN KARŞILAŞTIRILMALI OLARAK İNCELENMESİ: KUŞATILMIŞ YAŞAMLAR VE AĞIR ROMAN

Sultan Birgül ARSLAN

Doktora Tezi, Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mediha ÖZATEŞ

Eylül 2009, 161 sayfa

Çoğulcu bir inceleme yöntemi kullanarak gerçekleştirdiğimiz bu çalışmada, Michel Houellebecq'in *Kuşatılmış Yaşamlar* (Extension du domaine de la lutte) ve Metin Kaçan'ın *Ağır Roman* adlı eserlerini çağdaş sonrası anlatının özellikleri açısından karşılaştırmalı olarak inceleyerek bu eserler arasındaki benzerlik ve farklılıkları ortaya çıkarmayı amaçladık.

Söz konusu bu tezin konusu ve kapsamını şu şekilde özetleyebiliriz:

“Çağdaşlık” ve “çağdaşlık sonrası” kavramlarını tarihsel gelişimleri içinde inceleyerek bu kavramların ortaya çıkış nedenlerini, düşünsel, toplumsal ve kültürel yaşama etkilerini ve eleştirilen yanlarını farklı yazarların görüşlerine yer vererek ele aldık.

Batı yazınının tarihsel gelişim sürecini inceleyerek “gerçeklik” ve “estetik” gibi yazınsal değerlerin uğradığı değişimleri ortaya koyduk. Geleneksel romandan çağdaş sonrası romana uzanan roman gelişim çizgisinde görülen biçimsel/yapısal kırılmalara değindik. Çağdaş sonrası roman estetiği ve kurgusunu inceleyerek çağdaş roman ile çağdaş sonrası roman arasındaki benzerlik ve farklılıkları sergiledik.

Çağdaş sonrası roman inceleme unsurlarını ana özelliklerin incelenmesi ve anlatı yerlemlerinin incelenmesi biçimindeki iki farklı yaklaşımdan hareketle belirledik. Bu bağlamda dil düzeneği, çoğulculuk, üstkurmaca, metinlerarasılık, oyunsuluk, alay ve karnavallaşma gibi temel özelliklere; olay örgüsü, roman kişileri, zaman, uzam, anlatıcı ve izleksel kurgu gibi roman öğelerine değindik.

Karşılaştırmalı yazınbilim ve karşılaştırma yöntemleri konusuna değindikten sonra çağdaş sonrası romanları karşılaştırmalı olarak incelemek için kullanacağımız

yöntemi belirledik. Çok boyutlu bir okuma örneği sunmayı amaçladığımız bu çalışmada *Kuşatılmış Yaşamlar* ve *Ağır Roman* adlı eserleri çağdaş sonrası romanın hem ana özellikleri hem de anlatı yerlemleri açısından incelemeye karar verdik.

*Kuşatılmış Yaşamlar* ve *Ağır Roman* adlı eserleri inceledikten sonra elde ettiğimiz bulguları karşılaştırdık. Böylece romanların hem çağdaş sonrası roman anlayışıyla bağdaşan ve bağdaşmayan yanlarını hem de biçim, kurgu ve içerik açısından romanlar arasındaki benzerlik ve farklılıkları ortaya koyduk.

Sonuç olarak, bu doktora tezinin *Kuşatılmış Yaşamlar* ve *Ağır Roman* adlı eserler arasındaki yazınsal ve yazın dışı bağıntıların ortaya çıkarılmasına, her iki romanın çağdaş sonrası anlatı geleneği içindeki yerinin belirlenmesine ve Michel Houellebecq ve Metin Kaçan romanları üzerine bilgi ve yorumlarımızın zenginleşmesine katkıda bulunacağı kanısındayız.

**Anahtar Kelimeler:** çağdaş sonrası roman, çoğulculuk, üstkurmaca, metinlerarasılık, anlatı yerlemleri.

**RESUME****L'ANALYSE COMPARATIVE DES APPROCHES POSTMODERNES CHEZ  
MICHEL HOUELLEBECQ ET METİN KAÇAN: KUŞATILMIŞ YAŞAMLAR  
ET AĞIR ROMAN****Sultan Birgül ARSLAN****Thèse de Doctorat, Département d'Enseignement de la Langue Française****Directeur: Yrd. Doç. Dr. Mediha Özateş****Septembre 2009, 161 Pages**

Dans ce travail, en analysant *Kuşatılmış Yaşamlar* (Extension du domaine de la lutte) de Michel Houellebecq et *Ağır Roman* de Metin Kaçan, nous nous sommes fixé comme objectif de faire apparaître leurs ressemblances et différences du points de vue des caractéristiques de la narration postmoderne. Pour cela, nous avons eu recours à une méthode d'analyse pluraliste.

On peut résumer le thème et le contenu de notre travail de la façon suivante:

En analysant les concepts de "modernité" et "postmodernité" dans leurs évolutions historiques, nous avons dégagé les opinions de différents auteurs sur les raisons de leurs apparitions, leurs influences sur la vie intellectuelle, sociale et culturelle et les critiques à leur égard.

En analysant le processus de développement historique de la littérature de l'Occident, on a mis en lumière les mutations qu'ont subi les valeurs littéraires comme "la réalité" et "l'esthétique". On a étudié les ruptures structurelles et formelles dans l'évolution du roman, qui passe du roman classique au roman postmoderne. L'analyse de l'esthétique et de la fiction du roman postmoderne a ensuite permis de dégager les ressemblances et différences entre le roman moderne et le roman postmoderne.

Nous avons déterminé les éléments d'analyse du roman postmoderne à partir de deux approches différentes qui sont l'analyse des caractéristiques et celle des coordonnées narratives. Dans ce contexte, nous avons abordé les caractéristiques à analyser comme le pluralisme, la surfiction, l'intertextualité, le jeu, l'ironie et la carnalisation, puis les éléments du roman à prendre en compte comme l'action, les personnages, le temps, l'espace, le narrateur et le thème.

Après avoir traité de la littérature comparée et des méthodes de comparaison, nous avons déterminé la méthode à utiliser pour analyser comparativement les romans postmodernes. Le but de ce travail est d'avoir une lecture multidimensionnelle de romans postmodernes. C'est pourquoi, nous avons décidé d'analyser les romans *Kuşatılmış Yaşamlar* et *Ağır Roman* à la fois du point de vue des caractéristiques et des coordonnées narratives du roman.

Après avoir analysé *Kuşatılmış Yaşamlar* et *Ağır Roman*, nous avons comparé les données obtenues. Nous avons donc présenté leurs traits postmodernes et non-postmodernes et leurs ressemblances et différences du point de vue de la forme, de la fiction et du contenu.

En conclusion, nous pensons que cette thèse contribuera à la détermination de la place de Michel Houellebecq et Metin Kaçan dans la tradition de la narration postmoderne, à la mise en lumière des ressemblances et différences littéraires et extra-littéraires entre leurs romans, et à l'enrichissement de notre connaissance et notre interprétation sur l'œuvre de Houellebecq et celle de Kaçan.

**Les mots clés:** roman postmoderne, pluralisme, surfiction, intertextualité, coordonnées narratives.



## TEŞEKKÜR

Bu çalışmada bana yol gösteren, her türlü katkıyı sağlayan tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Mediha Özateş'e içten teşekkür ve saygılarımı sunarım. Benim için tez danışmanı olmaktan çok daha fazlasını hiç tereddüt etmeksizin yapan sevgili hocama minnet borçluyum.

Her zaman düşünceleri ve yapıcı eleştirileri ile öğrencilerine yol gösteren değerli hocamız Prof. Dr. Ahmet Necmi Yaşar'a çalışmamda cömert katkılarını esirgemediği için teşekkür ederim.

Çalışma süresince özellikle güdüleyici ve nazik tutumu ile cesaret veren Yrd. Doç. Dr. Sylvia Zinzade Akıncı'ya manevi desteğinden dolayı teşekkür ederim.

Tez savunma jürisinin diğer üyeleri olan Yrd. Doç. Dr. Nuran Aslan ve Yrd. Doç. Dr. Aşkın Çokövün Turunç'a değerli katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Çalışmalarım sırasında düşünceleri, eleştirileri ve manevi destekleriyle her zaman yanımda olan sevgili arkadaşlarım Yrd. Doç. Dr. Nazik Göktaş, Dr. Mustafa Mavaşoğlu, Dr. Nuray Cihan Gündüzalp, Osman Gül ve Yağmur Şimşek'e teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	i
RESUME .....	iii
TEŞEKKÜR .....	v
GİRİŞ .....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### DÜŞÜNSEL, TOPLUMSAL VE SANATSAL AÇIDAN ÇAĞDAŞÇILIK SONRASINA GENEL BİR BAKIŞ

1.1. Çağdaşlık ve Çağdaşlaşma Süreci .....	6
1.2. Aydınlanma ve Çağdaşlığın Eleştirisi .....	20
1.3. Çağdaş Sonrası Düşüncenin Kökenleri .....	24
1.4. Çağdaşçılık Sonrasının Tanımlanması ve Genel Özellikleri .....	29
1.5. Çağdaşçılık Sonrasının Eleştirisi .....	41

## İKİNCİ BÖLÜM

### ÇAĞDAŞ SONRASI YAZIN

2.1. Yazın Anlayışında Değişen Değerler .....	46
2.2. Çağdaş Sonrası Roman Estetiği ve Kurgusu .....	51
2.3. Çağdaş Sonrası Romanın İnceleme Ögeleri .....	59
2.3.1. Çağdaş Sonrası Romanın Ana Özellikleri .....	59
2.3.1.1. Dil Düzenegi .....	59
2.3.1.2. Çoğulculuk .....	60
2.3.1.3. Üstkurmaca .....	61
2.3.1.4. Metinlerarasılık .....	63
2.3.1.5. Oyunsuluk .....	64
2.3.1.6. Alay .....	65
2.3.1.7. Karnavallaşma .....	66
2.3.2. Çağdaş Sonrası Romanda Anlatı Yerlemleri .....	66

2.3.2.1. Olay Örgüsü .....	67
2.3.2.2. Roman Kişileri .....	68
2.3.2.3. Zaman .....	69
2.3.2.4. Uzam .....	70
2.3.2.5. Anlatıcı ve Bakış Açısı .....	71
2.3.2.6. İzleksel Kurgu .....	71

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### YÖNTEM

3.1. Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Karşılaştırma Yöntemleri .....	73
3.2. Karşılaştırmalı Bir Yaklaşımla Çağdaş Sonrası Roman İnceleme Yöntemi .....	77

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### MICHEL HOUELLEBECQ VE METİN KAÇAN ROMANLARINDA ÇAĞDAŞÇILIK SONRASI YAKLAŞIMLARIN KARŞILAŞTIRMALI OLARAK İNCELENMESİ: KUŞATILMIŞ YAŞAMLAR VE AĞIR ROMAN

4.1. Kuşatılmış Yaşamlar .....	80
4.1.1. Michel Houellebecq'in Yaşamı, Sanatı ve Eserleri .....	80
4.1.2. Kuşatılmış Yaşamlar'da Anlatı Yerlemlerinin İncelenmesi .....	82
4.1.3. Kuşatılmış Yaşamlar'da Çağdaş Sonrası Romanın Temel Özelliklerinin İncelenmesi .....	99
4.2. Ağır Roman .....	113
4.2.1. Metin Kaçan'ın Yaşamı, Sanatı ve Eserleri .....	113
4.2.2. Ağır Roman'da Anlatı Yerlemlerinin İncelenmesi .....	114
4.2.3. Ağır Roman'da Çağdaş Sonrası Romanın Temel Özelliklerinin İncelenmesi .....	129
4.3. Romanların Karşılaştırmalı Değerlendirmesi .....	141
<b>SONUÇ .....</b>	<b>152</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>156</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>161</b>

## GİRİŞ

Batı dünyası, çeyrek yüzyıldan fazla bir süredir, kendi tarihinin “yeni” ve “farklı” bir dönemine girmiş olduğunu; yerleşik tüm kuramların, dizgelerin, düşünce ve yaşam biçimlerinin artık geçerliliklerini yitirdiklerini savunmaktadır. “Çağdaş sonrası” olarak adlandırılan bu dönemde, Batı toplumlarının düşünsel ve toplumsal açıdan hızlı bir değişim içine girmiş oldukları; kavramlar, değerler ve inançlar konusunda derin sarsıntılar yaşandığı açıkça görülmektedir. Bununla birlikte, hâlâ sanayi ve anamalcı toplum olma özelliğini koruyan Batı toplumlarında tam bir dönüşüm yaşandığı ya da hâlâ bilimsel ve teknolojik gelişmelerin şekillendirdiği düşünsel, toplumsal ve kültürel yaşamda kökten bir kopuşun gerçekleştiği söylenebilir mi?

Kaynağı Yeniden Doğuş, Dinde Düzeltim ve Bilimsel Devrim’e dayanan Aydınlanma Hareketi ile ussal/bilimsel düşünce, laiklik, insan hakları, özgürlük ve demokrasi gibi kavramlar ön plana çıkmış; din, felsefe, bilim ve sanatın sınırları ayrılmıştır. Çağdaşlaşma tasarısının temelini oluşturan Aydınlanma Hareketi’nin amacı, eleştirel usun ve bilimin kullanılmasıyla insanlığın batıl inançlardan, baskıcı dinsel yönetim biçimlerinden, sefaletten ve doğanın yıkıcı güçlerine bağımlı olmaktan kurtarılmasıydı. Ancak, çağdaşlığın vaad ettiği şeyleri bir türlü gerçekleştiremediği gibi dünya savaşları, toplama kampları, soykırım, ekonomik bunalım, nükleer savaş tehlikesi, çevre kirliliği ile sicilin de bozulması Aydınlanma, çağdaşlık ve ilerleme düşüncesine duyulan inancı derinden sarsmıştır.

60’lı yılların sonlarına doğru çağdaşlık karşıtı bir hareket olarak ortaya çıkan çağdaşçılık sonrası, çağdaşlığın yarattığı her şeyi kıyasıya eleştirerek çağdaşlığın artık özgürleştirici bir güç değil, bir baskı ve boyun eğdirme kaynağı olduğunu ileri sürer. Çağdaş sonrası düşünce, çağdaşlaşmanın sebep olduğu farklılaşmalara, ayrımlara bir tepki olarak kendini göstermiş, çağdaş kurumların dışladığı, ihmal ettiği ya da uç olarak nitelendirdiği değerler, kültürler, kimlikler, düşünce ve ölçütler üzerine yeniden odaklanmayı savunmuştur. Çağdaşçılık sonrasında karşıt değerlerin bir sıradüzen olmaksızın yan yana/iç içe varlık göstermesi, çağdaş sonrası düşüncenin şimdiye değin görülmedik ölçüde geniş kapsamlı bir demokrasi düşüncesiyle koştututulmasına yol açmıştır. Ancak, yüzlerce ya da binlerce yıldır var olan yerleşik ilkelerin, değerlerin ve ölçütlerin birkaç on yıl gibi kısa bir süre içinde karşıtı olduğu düşüncelerle eşitlenmesi bir değerler kargaşasının oluşmasına da yol açmıştır.

Çağdaşçılık sonrası, sanat anlayışından toplum düzenine, siyasetten bilim felsefesine kadar kültürel yaşamın hemen her alanını etkilemiş olmasına karşın hiçbir ilkeye, ölçüte, kurama, dizgeye damgasını vurmak istemeyen ulam dışı yapısı ve özellikle savunduğu görecelik nedeniyle hâlâ tartışılması ve karara bağlanması güç bir konu olma özelliğini korumaktadır. Ayrıca, toplumsal, bilimsel, sanatsal alanlardaki kullanımıyla, küreselleşmenin yarattığı yeni bir yayılcılıkla koşut tutularak dünya genelinde yoğun tartışmaların odağında da yer almaktadır.

Bir dönemi ya da bir düşünce akımını doğru ve eksiksiz değerlendirebilmek için gerekli olan konuya tarihsel bir mesafeden bakma olanağına sahip değiliz. Diğer yandan, tanımsızlık ve belirsizlik temelinde gelişen, karşıt yorumlama ve anlamlandırmalara açık bir kavram oluşu da çağdaşçılık sonrası konusunda tutunumlu, genelgeçer bir değerlendirme yapılmasını güçleştirmektedir. Çağdaşçılık sonrası savunuculuğunu yapan düşünür, toplumbilimci, yazar ve eleştirmenlerin bile tam bir uzlaşma içinde olmadıkları, birbirlerinden oldukça farklı görüşler ileri sürdükleri görülmektedir.

Çağdaşçılık sonrası kendini özdeşleştirdiği ayrıcalıklı alan, sanat, yazın ve özellikle de roman olmuştur. Çağdaş sonrası düşüncenin yazınsal boyutu, felsefe, toplumbilim, kültür, sanayi ve teknoloji boyutu gibi kendi geleneğini dönüştürücü bir nitelik değişimine uğramıştır. Bu değişimden en fazla etkilenen yazın türü ise romandır. Çağdaş sonrası metnin doğası da kavramın kendisi kadar karmaşık, çelişkili ve belli bir kalıba sığmayacak kadar tanımsızdır. Çağdaş sonrası yazın, genel estetik ilkelerin, kuralların, doğruların olmadığı, herkesin kendi biçimini oluşturduğu, yazara sınırsız bir yaratma olanağı sunan bir ortam yaratmıştır. Geleneksel gözlüklerden bakıldığında ise nesnel değerlerin ve nesnel ölçütlerin yıkılmasıyla ortaya çıkan sınırsız göreceliğin yarattığı estetik bir kargaşa ortamı sunmaktadır.

Çağdaş sonrası yazın, herşeyden önce, Lyotard'ın "çağdaş sonrası durum" diye nitelendirdiği olağanüstü bir toplumsal yaşamın yazını olarak kendini gösterir. Bu olağanüstü durum ise toplumsal ve kültürel yaşamın hemen her alanını kuşatma altına alan bir gelişmedir. Bu yeni yaşam biçiminde astronomi-astroloji, bilim-büyü, bilimsel tıp-alternatif tıp, teknoloji-çevrecilik, kentsoylu dünya görüşü-toplum dışı düşünceler, vb. bir arada/iç içe ve eş zamanlı olarak varlık gösterirler.

Çoğulculuk, çağdaşçılık sonrası yaşamda da sanatta da tek felsefesidir; onda tek ve mutlak olana yer yoktur. Çağdaş sonrası yazın da ortak sanatsal ilke ve ölçütlere sahip bütüncül bir akım olmayıp birden fazla akımın, birden fazla biçimin

birlikteliğinden oluşur. Sanatsal olan ile olmayan arasındaki sınırları ortadan kaldırarak yalnızca kurmaca değil, tüm yazı ürünlerini kapsamına alır.

Çağdaş sonrası yazında, metin, ana erek durumuna gelmiştir. Kurmacanın üstkurmaca düzleme taşıdığı bu metinlerde artık somut yaşam kurgulanmamakta, metnin kendisi, nasıl oluştuğu, nasıl kurgulandığı anlatılmaktadır. Doğa ise daha önce yazılmış metinlerden oluşan bir metinlerarası doğaya dönüşmüştür. Çağdaş sonrası yazında, binyıllardır süregelen ana estetik ilkeler köktenci bir biçimde değişime, dönüşüme uğramıştır.

Çağdaş sonrası yazın anlayışının karmaşık, tanımlaması güç ve çelişkili bir nitelik sergilemesi, nesnel estetik ilke ve ölçütlere sahip olmaması, belirli bir kalıp içine oturtulamaması, her yazarın kendi biçimini dilediğince oluşturması çağdaş sonrası roman inceleme yöntemi konusunda görüş birliğine varılarak oluşturulmuş, genel geçer bir yöntem bilimin varlığından söz edilmesini kuşkulu kılar. Çağdaş sonrası romanların karşılaştırmalı olarak incelenmesi söz konusu olduğunda ise durum daha da karmaşık bir hal alır. Karşılaştırılacak romanlarda yalnızca çağdaş sonrası romanın temel özelliklerinin izinin sürülmesi, benzerlik ve farklılıkların tam olarak ortaya konulmasında yeterli olmamaktadır; yalnızca anlatı yerlemlerinin incelenmesi ise çağdaş sonrası romanın ana özelliklerinin ortaya çıkarılmasında eksik bir girişim olacaktır.

Çalışmamızın birinci bölümünde, “çağdaşlık”, “Aydınlanma” ve “çağdaşçılık sonrası” kavramları, farklı yazarların görüşlerine yer verilerek ele alındı. Çağdaşlık düşüncesinin tarihsel gelişimin incelenmesinin ardından Aydınlanma ve çağdaşlığa yöneltile eleştirilere yer verildi. Çağdaşçılık sonrasının kökenleri araştırılıp kavramsal ve içeriksel tanımlaması yapıldıktan sonra kavramın toplumsal, kültürel ve siyasal yaşam üzerindeki etkileri incelendi. Böylece genel özelliklerinin belirlenmesinin ardından çağdaşçılık sonrasının farklı alanlardaki kullanımına yönelik eleştirilere yer verildi.

İkinci bölümde, çağdaş sonrası romanın temel özellikleri ve inceleme öğeleri ele alındı. Batı yazınında “gerçeklik” ve “estetik” konularına değinilerek yazınsal değerler dizisinde görülen değişimler incelendi. Böylece geleneksel romandan çağdaş sonrası romana uzanan roman gelişim çizgisinde görülen biçimsel/yapısal kırılmalar ortaya çıkarıldı. Çağdaş sonrası roman estetiği ve kurgusu ana hatlarıyla ele alınarak çağdaş romanla çağdaş sonrası roman arasındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya konuldu. Çağdaş sonrası romanın inceleme öğeleri, ana özelliklerin incelenmesi ve anlatı

yerlemlerinin incelenmesi biçimindeki iki farklı yaklaşımdan hareketle belirlendi. Bu bağlamda, çoğulculuk, üstkurmaca, metinlerarasılık, oyunsuluk, alay ve karnavallaşma gibi temel özellikler; olay örgüsü, roman kişileri, zaman, uzam, anlatıcı ve izleksel kurgu gibi roman öğeleri ele alındı.

Üçüncü bölümde, karşılaştırmalı yazınbilim ve karşılaştırma yöntemleri konusuna değindikten sonra çağdaş sonrası yazın anlayışı doğrultusunda karşılaştırmalı roman inceleme yöntemimizi belirledik. *Kuşatılmış Yaşamlar* ve *Ağır Roman* adlı eserlerde hem çağdaş sonrası yaklaşımları ortaya çıkarmak hem de benzerlik ve farklılıkları sergilemek amacıyla çoğulcu bir inceleme yöntemi kullanmaya, böylece söz konusu romanları, çağdaş sonrası romanın hem ana özellikleri hem de anlatı yerlemleri açısından incelemeye karar verdik.

Çalışmamızın dördüncü ve son bölümünde, Michel Houellebecq ve Metin Kaçan'ın meslek yaşamları ve eserlerine genel bir bakış açısıyla değindikten sonra, *Kuşatılmış Yaşamlar* (Extension du domaine de la lutte) ve *Ağır Roman* adlı eserleri sırasıyla anlatı yerlemleri ve çağdaş sonrası romanın ana özellikleri açısından incedik. İnceleme sonucunda elde edilen verileri karşılaştırarak eserlerin biçim, kurgu ve içerik açısından hem çağdaş sonrası anlatıyla bağdaşan ve bağdaşmayan yanlarını hem de benzerlik ve farklılıklarını ortaya çıkardık.

Çağdaşçılık sonrası yaklaşımların karşılaştırmalı olarak incelenmesine yönelik bu çalışmamızda, söz konusu romanları seçmemizin nedeni, yazarlarının farklı kültürlerle sahip olması gibi roman kişilerinin de farklı kültürel çevrelere ait olmalarıdır. Çalışmamızda, roman kişilerinden hareketle, çağdaş sonrası dönemde farklı kültür katmanlarında yer alan bireylerin yaşantıları, davranış biçimleri, toplumsal ve bireysel sorunları da ele alınıp çağdaş sonrası düşüncenin farklı kültürlerle ve farklı yaşam biçimlerine nasıl yansıdığı da ortaya konulmuş oldu.

Çağdaş sonrası roman incelemesine yönelik tezlerin sayıca az oluşu nedeniyle tezimizi Türkçe yazmanın daha doğru ve yerinde olacağını düşündük. Ayrıca çalışmamızda, Türk Aydınlanması'nın en önemli ilkelerinden biri olan "ulusal dil bilinci ve duyarlılığının gelişmesi"ne az da olsa katkıda bulunmak amacıyla kavramların Türkçe karşılıklarını kullanmaya özen gösterdik. Bu doğrultuda Prof. Dr. Afşar Timuçin'in *Felsefe Sözlüğü* (2004), Prof. Dr. Bedia Akarsu'nun *Felsefe Terimleri Sözlüğü* (1998), Türk Dil Kurumu'nun *Türkçe Sözlük* (2005), Ali Püsküllüoğlu'nun *Öz Türkçe Kılavuzu* (1994), Dil Derneği tarafından 1998'de yayımlanan *Yazın Terimleri Sözlüğü* ve *Anlatım Terimleri Sözlüğü*'nden yararlanıp çeşitli kitap ve makalelerde

kavramların kullanılış biçimlerini araştırarak bizce en uygun olanlarını kullanmaya karar verdik.

Sonuç olarak, çalışmamızın, *Kuşatılmış Yaşamlar* ve *Ağır Roman* adlı eserler arasındaki yazınsal (estetik, teknik) ve yazındışı (toplumbilimsel, düşüngüsel) benzerlik ve farklılıkların ortaya çıkarılmasına, her iki romanın çağdaş sonrası anlatı geleneği içindeki yerinin belirlenmesine ve Michel Houellebecq ve Metin Kaçan yapıtları üzerine bilgi ve yorumlarımızın zenginleşmesine katkıda bulunacağı kanısındayız.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### DÜŞÜNSEL, TOPLUMSAL VE SANATSAL AÇIDAN ÇAĞDAŞÇILIK SONRASINA GENEL BİR BAKIŞ

#### 1.1. Çağdaşlık ve Çağdaşlaşma Süreci

“Çağdaşlık” kavramı Hıristiyan Ortaçağ’ın bir icadıdır ve “eski” dünyayla güçlü bir karşıtlığı ifade eder. Latince *modo*’dan (son zamanlar, tam şimdi) türetilmiş olan *modernus* terimi ilk olarak M.S. 5. yüzyılda *antiquus*’un (eski) karşıt anlamlısı olarak kullanılır. Temelde bir zaman kavramı olan *modernus*, ilke olarak Hıristiyan dünyasını Pagan geçmişten ayırmak için kullanılmıştır. 11. yüzyıldan itibaren *modernitas* (çağdaş/yeni zamanlar, bizim zamanımız) ve *moderni* (yeniler, bugünün insanları) terimleri de yaygınlık kazanır (Kumar,2004,88).

Terim olarak eski bir tariheyle sahip olan çağdaşlığın kavramsal olarak tarihlendirilmesi söz konusu olduğunda öne sürülen görüşler birbirinden oldukça farklıdır. Octavio Paz, “Çağdaşlık düşüncesi ne zaman ortaya çıktı?” sorusuna genellikle çağdaşlığın belirgin özelliklerinden yalnızca birinin dikkate alınarak yanıt verildiğini belirtir. Kimileri Yeniden Doğuş ve Dinde Düzeltim hareketleri ve Amerika’nın keşfinin, kimileri de ulusal devletlerin doğması, bankacılık sisteminin kurulması, anamalcı pazarın ortaya çıkması ve kentsoylular sınıfının oluşmasının, sayıları çok fazla olmayan bir kesimse henüz teknik ve sanayi alanlarında bir devrimin gerçekleşmediği 17. yüzyılın bilim felsefesinin çağdaşlık düşüncesinin ortaya çıkmasında belirleyici bir unsur olduğunu ileri sürerler (Paz,2000,184,185).

Yener Orkunoğlu, çağdaş zamanların başlangıcının Yeniden Doğuş dönemini işaret ettiğini, Yeniden Doğuş hareketinin de kentsoylular sınıfının çocukluk döneminin bir ürünü olarak doğduğunu belirtir. Amerika Kıtası’nın keşfi ile ticaretin gelişmesi, ticarete dayalı yeni bir sınıfın doğduğunu işaret ediyordu. Bu sınıfın getirdiği yeni bir bilinç olan insancılık, dini ve dinsel düşünceyi düzeltme zorlamış; din, siyasal ve kurumsal olmaktan çıkarak insan ve Tanrı arasında özel bir ilişki, insanın özel yaşamının bir parçası olarak algılanmaya başlanmıştı. Böylece, Tanrı’ya dayanan dünya görüşünün yerine insanın ön plana çıktığı ve usa dayalı bir dünya görüşüne geçiliyordu. Ayrıca, bu sınıfın getirdiği yeni bir doğa anlayışı sonucunda, doğaya mahkum insan

anlayışı yıkılarak doğayı değiştirme yeteneği ve g¼c¼ olan bir insan anlayışı gelişiyordu (Orkunoğlu,2007,27,28).

Abel Jeanni¼re’e g¼re, toplumların ortaklaşa tarihsel d¼nemleri dikkate alındığında çağdaşlık d¼řüncesinin ortaya çıkışı cilalı taş devrinin sonunu işaret etmektedir. Nasıl cilalı taş devrinin tarımsal d¼nyası avcı-toplayıcı d¼nyadan ayrıldıysa çağdaşlık da yerleşik çiftçilerin d¼nyasından bir kopuştur. Jeanni¼re, Bilimsel Devrim’e ayrıcalık tanıyarak zaman içinde çağdaşlığın aşamalarından artık söz etmemenin de tercih edilebilir olduğunu belirtir (Jeanni¼re,2000,104). Bilimsel Devrim, 17. y¼zyılda Newton’un “evrensel yerçekimi kanunu”nu keşfetmesiyle başlar; çok ge¼meden Laplace da “evrensel d¼zenek” g¼r¼ř¼n¼ a¼ıklayacaktır. B¼ylece, evrenin yasalarının belirlenimciliğinden başka bir Şeyi dile getirmeyen bir g¼k d¼zeneęine ge¼ilir. Kutsal Kitap, “G¼kler Tanrının ihtişamını anlatır” diyordu. Bilimsel Devrim’le birlikte g¼kler artık yalnızca kendilerinden söz ederler. Jeanni¼re, evreni d¼zenleyen yeni yasaların matematiksel olarak kanıtlanabildiğinden dolayı ge¼erlilik kazandığına vurgu yaparak Bilimsel Devrim’i ikili bir devrim olarak nitelendirir. Bu ikili devrimin Şimdiden bir tarihi vardır ve bu tarih çağdaşlığın evrelerini de işaretleyecektir (a.g.e.,97-99).

Mehmet K¼ç¼k’e g¼re, çağdaşlık bir felsefe sorunu olarak ele alındığında ka¼ınılmaz bir kesinlikle uzanılması gereken tarihsel d¼nem, çağdaş kentsoylu insancılık anlayışının temellerinin atıldığı, başka bir deyişle soyut bir insan kavramını her Şeyin ölç¼s¼ kılan bakışın hazırlandığı Descartes çağıdır. Descartes’ın çağdaş d¼ř¼ncesi, insan varlığının anlamına ve amacına ilişkin varolan yanıtların inanılırlıklarının yitilmesiyle kendini g¼steren bir yokluk d¼ř¼ncesi üzerine kurulmuştur. Descartes’in bu k¼kten kuşkusu, insan öznesinin kendisine anlamlı bir yer hazırlayan varolan d¼nyayı kuşku ve retle karşılıyarak ondan tamamen kopmasıyla sonu¼lanıyordu. Descartes, d¼nya ile insan öznesinin arasındaki bu boşluğu gidermeye y¼nelik girişimiyle çağdaş felsefenin ana sorunsalını yaratır. Gerçekliğe ilişkin sağlam bir bilimin temelini kesinlikli bir “y¼ntem”den hareketle atılabileceğini s¼yleyen Descartes’e g¼re, eğer kuralları başka yer ve zamanlarda başka deneylerle yinelenebilir g¼venli ve kesin sonu¼lar ¼rettięi ileri s¼r¼lebilecek bir y¼ntem oluşturulduğunda varolan karışıklıkla başa çıkmak m¼mk¼n olacaktır. Descartes’in bu kesinlikli y¼ntemi kuracağı zemin ise her t¼rl¼ kuşkunun ötesinde varolan, d¼ř¼nen öznedir. D¼ř¼nen ya da d¼ř¼nme yetisine sahip olan bir öznenin varoluşunun kesinliği bu y¼ntemin temeliydi. Nelerden kuşkulanırsak kuşkulanalım, d¼ř¼nmekte olduğumuz konusunda yanılmazdık. Bu özkesinlik yalnızca Descartesçi y¼ntemin ölç¼t¼ olmakla

kalmamıştır. Doğru bilgiye ulaşmak için doğru yöntem oluşturma saplantısı ve öznenin kendi varlığını yine kendisinden hareketle temellendirme çabası evrensel geçerliliğe sahip ilke ve kavramlar arayışına götürmüştür, kısaca çağdaşlığın özyapısını oluşturmuştur (Küçük,2000,28-30).

Çağdaşlık düşüncesinin 17. yüzyılda doğduğu, özellikle ‘Yeniler-Eskiler Kavgası’nda belirgin bir şekilde görülebileceği, yüzyılın sonunda yeniler’in galip gelmesiyle tam gelişkin çağdaşlık kavramına giden yolun açıldığı kanısı da yaygındır (Kumar,2004,97). Afşar Timuçin, klasik beğeniye oluşturan iki ögenin birbirinden ayrılması adına usa bağlı olanlarla güzele bağlı olanlar arasında yapılan Yeniler-Eskiler Kavgası’nın sonucunda usun önemsenmesi ile güzel ögesinin dışa atılmasının klasik anlayışın sonunu getirerek Eskiçağ ile olan bağı tam olarak kopardığını belirtir. Perrault ve Fontenelle gibi Descartesçi, dolayısıyla ilerlemeci yazarlar geçmişten kopma fikrinin savunuculuğunu yapıyorlardı. Perrault’a göre, “*insan ruhunun temel yasası ilerlemedir*”. Bu da “*artık her alanda eskilerin bildiğinden daha çok şey biliyoruz*” anlamına gelir (Timuçin,2005,114). Yeniler, eskiler’in basitçe eşitleri olmadıkları gibi öncüllerinin çok daha ötesine geçmeye de yetenekliydi. Toplumlardan farklı olarak tek başına bireyin eski bir çağı olmayacağını belirten Fontenelle, “*insanlar asla yozlaşmayacak ve insan bilgeliğinin büyüme ve gelişmesi hiçbir son tanımayacak[tır]*” der (Kumar,2004,98).

Krishan Kumar, çağdaşlık düşüncesinin köklerinin Ortaçağ Hıristiyanlık felsefesinde atılmakla birlikte bugün kullandığımız anlamda bir çağdaşlık kavramının en yetkin biçimde 18. yüzyılın ikinci yarısında, Aydınlanma Hareketi ile ortaya çıktığını şu sözlerle dile getirir: Günümüzde çağdaş sonrası yazarların tarihin çöplüğüne havale etmek istedikleri, çağdaşlığın büyük anlatılarının ana terimleri olan tarih, ilerleme, gerçeklik, özgürlük, devrim, us, bilim, sanayicilik 18. ve 19. yüzyılların büyük toplum kuramlarında bir billurlaşma noktasına vardı. Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi bu kavramların tarihsel işaretleyicileri, eğilim ve özelemlerinin özetidir. Çağdaşlık düşüncesi ne yüksek Ortaçağ zindeliğinde ne Yeniden Doğuş döneminin yaratıcılık patlamalarında ne de 17. yüzyılın Bilimsel Devrimi’nde değil ama Aydınlanma Çağı’nda, 18. yüzyılın ikinci yarısında, Romalı keşiş/alim Cassiodoros’un *antiqui* ile *moderni* arasında ilk ayrımı yapmasından on iki yüzyıldan daha fazla bir süre sonra doğdu (a.g.e.,106).

Jürgen Habermas ise ilk kez 5. yüzyılda kullanılan *modernus* sözcüğünün, içeriği sürekli değişmekle birlikte, kendilerini “eski”den “yeni”ye geçişin bir sonucu

olarak gören dönemlerin bilincini dile getirmiş olduğunu söyler. Ona göre, çağdaşlık düşüncesi Ortaçağ'dan itibaren hep vardır. Bu nedenle çağdaşlık kavramının Yeniden Doğuş ya da özellikle Aydınlanma ile sınırlandırılması tarihsel açıdan bir eksiklik anlamına gelir. Bu noktada, Ortaçağ'dan başlayarak ortaya çıkan bütün sanat anlayışlarının da şu ya da bu şekilde çağdaşlık düşüncesiyle ilişkili olduğu söylenebilir (Yılmaz,2006,13).

Henri Meschonnic'e göre ise çağdaşlık, durmaksızın yeniden başlayan bir savaşım; öznenen, tarihinden ve anlamından sürekli olarak doğan bir durumdur (Meschonnic,2005,9). Bu nedenle çağdaşlığın birçok başlangıcı ve bitişi vardır (a.g.e.,24).

Paz'a göre, bu görüşlerin hepsi kabul edilebilir niteliktedir. Ama bu görüşler birbirlerinden soyutlandıklarında tek başlarına yetersiz kalırlar, ancak bir araya getirildiklerinde tutunumlu bir açıklama ortaya konmuş olur. Paz, çağdaşlık kavramının ortaya çıkış tarihi konusunda çoğunluğun eğiliminin 18. yüzyıldan yana olduğunu belirtir. Bunun nedeni, 18. yüzyılın yalnızca çağdaşlık düşüncesinin getirdiği değişikliklerin ve yeniliklerin mirasçısı olmakla kalmayıp aynı zamanda içinde yaşadığımız dönemin özelliklerinin birçoğunun daha önce bu dönemde ortaya çıkmış olmasıdır. Bu bağlamda 18. yüzyılın, yaşadığımız yüzyılın habercisi olduğu söylenebilir. Ancak Paz'a göre, çağımızın bu büyük yüzyılın düşüncelerinin ve tasarılarının bir biçimbozumu olduğunu söylemek daha doğru olacaktır (Paz,2000,185).

Kaynağı Yeniden Doğuş, Dinde Düzeltim ve Bilimsel Devrim'e dayanan Aydınlanma Hareketi'yle birlikte us ve bilimsel düşünce, laiklik, özgürlük ve demokrasi, birey, insan hakları ve eşitlik gibi kavramlar ön plana çıkmış; dinin, felsefenin, bilimin ve sanatın sınırları çizilmiştir. Tüm bunlar, Habermas'ın deyişiyle "çağdaşlık tasarısı"nın kaynağını oluşturan temel ilkelerdir (Aslan ve Yılmaz,2003,78). 1688'de İngiliz Devrimi'yle başlayan Aydınlanma Hareketi 1789 Fransız Devrimi'yle doruk noktasına varır. 20. yüzyılda ise Aydınlanma birçok ülkenin çağdaşlaşma tasarılarında yeniden ifadesini bulacaktır (Cevizci,2002,9).

*"Aydınlanma özünde bir karşı-çıkış hareketidir"* (Buhr, Schroeder ve Barck,2003,7). Yönetimsel zorbalığa, kastçı-feodal toplum yapısına, baskıcı dinsel dünya görüşüne karşı yeni olgunlaşmakta olan kentsoylular sınıfının yönettiği bir özgürleşme hareketidir (Aslan ve Yılmaz,2003,77). Aydınlanma, kuşkusuz en köklü ve en belirgin şekliyle Fransa'da ortaya çıkmıştır (Buhr ve diğerleri,2003,18). Bu nedenle Aydınlanma Hareketi'nin bizzat kendisiyle özdeşleştirilen uğrağı Fransız

Aydınlanması'dır. Fransız Aydınlanması, Aydınlanma felsefesinin ruhunu yalnızca temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda bu ruhu en köklü biçimde yaşama geçirir. Fransız Aydınlanması; bilimciliği, ilerlemeciliği, sert din eleştirisi, iyimserliği ya da düşülcülüğü ve de ünlü *Encyclopédie*'siyle Aydınlanma'nın bütün belirleyici özelliklerini sergiler. Bu açıdan bakıldığında Fransız Aydınlanması hem yıkıcı ve eleştirel bir yönelimi hem de kurucu ve yeni baştan inşa edici bir tavrı yansıtır (Cevizci,2002,85).

Batı'da oluşan yeni bilincin temel dışa vurumlarından biri olan Fransız Devrimi aynı zamanda yeni bilincin temel araçlarından biridir; çağdaşlığın amacının usun rehberliğinde özgürlüğe ulaşmak olduğunu ilan etmiştir. Fransız Devrimi'nin anlamı konusunda Condordet, Devrim'in gelişmesinin zirvesi olan 1793 yılında, "*devrimci sözcüğü yalnızca özgürlüğü amaçlayan devrimler için kullanılabilir*" diyordu. Yine aynı yıl yurttaşlarına seslenen Robespierre, özgürlüğün kaderinin ussallığın gerçekleştirilmesine, özgürlük ve usçuluğun ise Devrim'in amacına ulaşmasına bağlı olduğunu söylüyordu: "*İnsan aklının ilerleyişi bu büyük devrimin temelini hazırladı ve bu devrimi hızlandırma görevi de sizlere düştü*". Daha sonra bu uğrağı "*aklın muhteşem şafağı*" olarak felsefeleştiren Hegel, "*Güneşin göklerde yerini alıp gezegenlerin onun etrafında dönmeye başlamasından bu yana, insan varoluşunun, gerçeklik dünyasını bina ederken esin kaynaklığı eden kafasında, yani düşüncede toplandığının farkına varılmamıştı.*" diye yazar (Kumar,2004,103).

Paz'a göre, çağdaşlığın ayırt edici niteliği ve ortaya çıkışının özel işareti eleştiridir. Çağdaşlık, Aydınlanma Çağı'nda din, felsefe, ahlak, hukuk, tarih, ekonomi ve siyasetin eleştirisiyle başlar. Çağdaş dönemin temel kavramları olan ilerleme, evrim, devrim, özgürlük ve demokrasi araştırma, yaratı ve eylemin yöntemi olarak tasarlanan eleştiriden kaynaklanmıştır (Paz,2000,185): Usçu metafiziğin eleştirisi ve duyumculuğun gelişimi; değişikliklere karşı duyarsız kalan gerçekliklerin, kesinliklerin, geleneksel değer ve yargıların eleştirisi (Hume, Kant, Condillac, Helvétius, La Mettrie, Holbach, Diderot); törelerin, inançların, din ve Kilise'nin eleştirisi (Voltaire, Diderot, Holbach, Sade); tutkular, duyarlılık ve cinsellik üzerine düşünüm (Rousseau, Diderot, La Mettrie, Sade); siyasetin, kurumların ve tarihin eleştirisi (Voltaire, Montesquieu, Rousseau); toplumsal ve ekonomik yapının eleştirisi (Turgot, Condorcet, Quesnay) Aydınlanma Çağı'nın ürünleridir (Paz,2000,185; Sahakian,1997,153-156; Buhr ve diğerleri,2003,18-30).

Bedia Akarsu, Aydınlanma'yı, "*insanın geleneksel görüşler, yetkeler, bağlılıklar, tasarım ve önyargılardan kendini usuyla kurtarıp yalnızca usuna dayanarak yaşamı kavramaya ve düzenlemeye çalışması*" olarak tanımlar (Akarsu,1998,26). Bu doğrultuda Aydınlanma, Kilise'nin ya da genel olarak dinin doğaüstü gerçeklik anlayışı ile savaşıyor insan ve dünya konusunda usun özerkliğini temel alan bir akım, bir hareket olarak belirir (a.g.e.,26). Us, Aydınlanma felsefesinin anlaşılmasında bir anahtar kavram durumundadır (Aslan ve Yılmaz,2003,77,78). Her şey varlığını ya usun yargıç sandalyesi önünde haklı çıkarmak ya da varlığından büsbütün vazgeçmek zorundadır (Buhr ve diğerleri,2003,7). Çünkü, "*aydınlanma inanmak değil bilmek ister; sorup soruşturmadan, körü körüne bir şeyi doğru saymaz*" (Akarsu,1998,26).

Bilimi/bilimsel bilgiyi, Aydınlanma'nın gerçek ölçüsü ve gerekli anlayış değişiminin tek anahtarı olarak gören Aydınlanma düşünürleri için acı, sefalet ve mutsuzluğun gerçek nedeni bilgisizliktir (Cevizci,2002,12,13). Aydınlanma düşüncesinin temelinde yatan amaç insanlığı, eleştirel usun kullanılmasıyla batıl inançlara, gizemli güçlere ve doğa güçlerine bağımlı olmaktan kurtarmaktır. Böylelikle, insanın dünyadaki konumu, yaşam, emek ve eğlence tarzı artık dışsal bir yetkeye değil, bizzat kendi özgür ussal etkinliğine bağlı hale gelecekti (Aslan ve Yılmaz,2003,77).

Aydınlanma düşünürleri bilginin tarihini ilerlemenin tarihi ile özdeşleştirdiklerinden dolayı Aydınlanma bilimciliği de kaçınılmaz olarak biri tarihe diğeri insana yönelik olmak üzere birbiriyle yakından ilişkili iki tasarımda vücut bulan ilerlemecilik anlayışına bağlanır. Geçmişin bütün döngüsel tarih tasarımlarına karşı çıkan Aydınlanma, ilerlemeyi, ilkelin basitliğinden uygarlığın karmaşıklığına, doğaya bağımlılıktan özgürlüğe, yokluktan zenginliğe geçiş olarak görür. Tarih, bir doğru çizgi boyunca ilerleyen ve her aşamada biraz daha pürüzsüz ve de daha mükemmel hale gelen bir süreç olarak görülür. Aşk, arzu, gurur ve tutku gibi duyguların zorunlulukla kötü veya kaçınılmaz olarak yıkıcı olmadıklarını dile getiren Aydınlanma düşünürleri, bu duyguların gerektiği gibi yönlendirildiklerinde ilerlemenin en önemli yardımcıları olma işlevini görebileceklerini savunurlar. Onlara göre, insan, doğa tarafından acıdan kaçıp hazzı yönelecek şekilde programlanmış bir yaratıktır. Bu nedenle, aydınlanmış toplum siyasetinin son aşamadaki ve gerçek amacı, en yüksek sayıda insanın en büyük mutluluğunu hayata geçirecek olan kişisel çıkarın önünü açmak olmalıdır (Cevizci,2002,13,14).

Bireyin çıkarını siyasal düzende de güvence altına almak isteyen Aydınlanma düşünürlerine göre, siyasal yönetimin görevi Tanrı'ya ve hanedanlıklara hizmet etmek

değil, bireyin yaşama, özgürlük ve mülkiyet haklarını korumaktır. Aydınlanma özgürlükçülüğü bireyi yalnızca siyasal açıdan değil, düşünsellik ve ahlak açısından da özgürleştirmeyi amaçlar. Aydınlanma düşünürlerine göre, siyasal yönetimler ruhun kurtuluşu türünden tinsel amaçları hayata geçirmek yerine yalnızca yaşam, özgürlük ve mülkiyet gibi dünyasal konularla ilgilenmelidir. Kamusal yetkenin ister tinsel ister laik olsun bireye dayatabileceği hiçbir mutlak gerçek yoktur. Aydınlanma açısından inanç ve ahlaka ilişkin yargılar, bireyin istediğine inanmak bakımından özgür olduğu özel alana ait olmalıdır (a.g.e.,16).

Jeannière, Aydınlanma Hareketi’ni, Bilimsel Devrim’in sonucunda oluşan yeni fiziksel dünya görüşünün içinde çok güçlü bir şekilde kök salan bir kültür devrimi olarak tanımlar. Bu hareketin temelinde düşüncenin laikleşmesi, her alanda tüm ölçütlerin ussallaşması anlayışı bulunur. Laiklik, zorunlu olarak bir din eleştirisi, en azından toplumun içinde yaşadığı ve kurumlaşmış dinin eleştirisi olarak kendini ortaya koyar. Jeannière’e göre, Aydınlanma Hareketi’nin varacağı en köktenci sonuç, toplumsal yaşamın temellerinin yalnızca ussal temeller olabileceğini görmektir. Bu ussal temeller, içinde saklandıkları ve esinlendikleri bir tanrısal alanda, Shayegan’ın deyişiyle “*kahince değerlerin yuvasında*” bulunamazlardı. Kısaca, din artık toplumun temelinde yer alamazdı (Jeannière,2000,100,101).

Jeannière’e göre, “çağdaş” sözcüğü köklü bir değişimden sonra ortaya çıkanı adlandırır. Her devrimci geçişten sonra insan, dünyayı ve kendisini yeni bir dünya görüşünün mantığı içinde düşünmeye başlar ya da başlamak zorundadır. Çağdaş olmak, artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak demektir. Jeannière, çağdaşlığa geçişi gerekli kılan dört devrimin; bilimsel, siyasal, kültürel ve sanayi devrimleri olduğunu belirtir. Bunlardan her biri aşamalar kaydeder. Her bir alanda az ya da çok çağdaş olunabilir. Ayrıca, diğer devrimleri içselleştirmeden bir ya da birden fazla devrimi gerçekleştirmek mümkündür (a.g.e.,96,97). Bireyler açısından bu devrimler birbirlerine esnek bir tarzda bağlıdır. Her birey bu devrimlerden farklı şekillerde etkilenir. Birbiriyle bağıntılı iki alanın birinde çağdaş, diğerinde geleneksel olunabilir. Alanlar farklılaştıkça farklılığın da büyüdüğü görülebilir. Bireylerde eşanlı olarak gelişen bu çağdaşlık durumları, çağdaş toplumda giderek siyasal bir sorun haline gelebilir (a.g.e.,103).

Gencay Şaylan’a göre, çağdaşlaşma tasarısı her şeyden önce Aydınlanma Hareketi’nin getirdiği laik bir hareket olma özelliği taşır. Tanrısal bir süreç olmaktan çıkarılan bilim ve bilgilenme, usla temellendirilmiş bir insan özelliği olma konumuna

indirgenmiştir (Aslan ve Yılmaz,2003,80). Dolayısıyla, çağdaşlık düşüncesi usçuluk düşüncesinden ayrı düşünülemez; birinden vazgeçmek diğerini de reddetmek anlamına gelir. Bununla birlikte Batı çağdaşlığının temel özelliği, usçuluktan daha geniş bir düşünceye, ussal bir toplum yaratma düşüncesine dayanır. Bu yaklaşım kimi zaman toplumu, hesap üzerine kurulu bir düzen olarak düşünmüş, kimi zaman da usu, dinsel yetkenin ezmiş olduğu bir insan doğasını özgür kılmak için tüm iktidarlara karşı eleştirel bir silah olarak kullanmıştır (Touraine,2004,24).

Alain Touraine'e göre, çağdaş bir toplumdan söz edebilmek için bilimin teknolojik uygulamalarının yanı sıra düşünsel etkinliklerin her türlü dinsel inançlardan ve siyasal propagandalardan korunması ve tam anlamıyla bağımsız olması, yasaların tarafsızlığının kişisel hakları güvence altına alması, kamu ve özel yönetimlerin kişisel bir iktidarın aracı haline gelmemesi, kişisel servetlerle devletin ya da işletmelerin bütçelerinin birbirinden ayrı tutulması gibi özel yaşamla kamu yaşamının da birbirinden ayrılması gerekir (a.g.e.,24).

Küçük'e göre, çağdaş olmak, tarihsel gelenekler ve dış güçler karşısında özerklik istemek anlamına gelir. Bu istek, bireyin kendi kendisini yönlendirme, kendi inanç ve yaşam tarzını belirleme arzusunu ifade eder. Toplumsal düzlemde ise toplumun kendi uygulamalarını ve temellerini kendisinin oluşturması demektir. Çağdaşlığın bu özerklik isteği özgürlükçü dünya görüşünün ve çağdaş insancılık anlayışının merkezini oluşturur (Küçük,2000,30).

David Harvey'e göre, çağdaşlık tasarısı, Aydınlanma düşünürlerinin nesnel bilimi, evrensel ahlak ve evrensel hukuku, felsefe ve sanatı kendi iç mantıkları temelinde geliştirme konusunda gösterdikleri olağanüstü düşünsel çabadan ibarettir. Bu düşünürlerin amacı, özgür ve yaratıcı bir biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini insanlığın özgürleşmesi, günlük yaşamın zenginleştirilmesi adına kullanmaktı. Doğa üzerinde kurulan bilimsel üstünlük, insanlığı kaynakların kıtlığından, yoksulluktan ve doğal felaketlerden kurtarmayı vaat ediyordu (Aslan ve Yılmaz,2003,78,79).

Aslan ve Yılmaz'a göre, Aydınlanmanın sürekli ve doğrusal ilerleme anlayışının öngördüğü ülküsel toplum düzenini varsaymak aynı zamanda bir mutlak gerçek kavramını da düşünce dizgesine sokmak anlamına gelir. Aydınlanma felsefesinin temelini oluşturan doğal toplum ve doğal hukuk kavramları, laikleştirilmiş mutlak gerçek düşüncesinin bir yansıması olarak kabul edilir (a.g.e.,80). Bu doğrultuda çağdaşlaşma, ilerlemeye ve mutlak doğrulara inançla, toplumsal düzenin ussal biçimde



tasarlanmasıyla, bilgi ve üretimin tekbiçimleşmesiyle özdeşleştirilir. Nesnel ve evrensel bilim düşüncesi, buna bağlı olarak gelişen evrensel ahlak ve hukukun olabilirliği çağdaşlığın temel unsurlarıdır (a.g.e.,79).

Best ve Kellner'e göre, çağdaşlaşma, çağdaş dünyayı oluşturan bireyselleşme, laikleşme, sanayileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve ussallaşma süreçlerini anlatan bir terimdir (Emre,2006,22). Durkheim, Simmel ve Parsons'a göre de çağdaşlık, farklılaşmanın, uzmanlaşmanın, bireyselleşmenin, sözleşmeye dayalı ilişkilerin, bilimsel bilginin ve teknolojinin egemen olduğu bir yaşam biçimidir. Anamalcılık, sanayicilik, kentleşme, bürokrasi, demokrasi, laiklik, usçuluk, bilimsellik ve ulus devlet çağdaşlığın temel unsurlarıdır (a.e.,81).

Kumar, çağdaşlık kavramının genellikle felsefe, düşünce, kültür, sanat gibi kavramlarla anılırken çağdaş dünyanın aynı zamanda sanayi dünyası olduğunun da vurgulanması gerektiğini belirtir. Dikine yükselen gökdelenler, her yana yayılmış dev köprüler, dağların ve denizlerin altında millerce uzunluktaki tüneller, ses hızını aşan uçaklar, uzaydaki uydular çağdaşlık imgemizi oluşturan öğelerdir ve hepsi de sanayiciliğin meyveleridir. Batı dünyasının giderek belirgin bir şekilde dünya uygarlığı durumuna gelmesinin nedeni yalnızca sanayileşmesidir. Dünya ölçeğinde anamalcılık kuşku götürmez bir güçtür ve Batı da her zaman bu gücün merkezinde yer almıştır. Çağdaşlaşmak, sanayileşmek, yani Batı gibi olmak demektir. Diğer yandan, çağdaş zamanlarda hayatta kalmanın tek yolu da sanayileşmektir (Kumar,2004,103-105).

Mehmet Yılmaz'a göre ise çağdaş düşünce, kendi içindeki çelişkileriyle, dünyanın us ile ele geçirilebileceği inancı üzerine kurulu bir düşüldür. Batı, çağdaşlığı bütün kültürel alanlarda bir devrim olarak düşünmüş ve yoğun olarak yaşamıştır. Çağdaş sanat da işte bu süreçte biçimlenen bilincin ürünü olarak ortaya çıkmıştır (Yılmaz,2006,15).

Çağdaşlık ve çağdaşçılık kavramları çoğunlukla eş anlamlı ya da birbiriyle büsbütün karşıt anlamlıymış gibi kullanılır. Çağdaşlık, çağdaşlaşma ve çağdaşçılık konusunda çok farklı yorumlar ve tanımlamalar olmasına karşın ortak düşüncelerin de bulunduğunu belirten Orkunoğlu, bunlardan hareketle terimler konusunda şu saptamaları yapar: Çağdaşlık, toplumsal sürecin ekonomik, siyasal, kültürel, estetik, düşünsel, vb. alanlardaki dönüşümlerinin tümünü içerir. Yalnızca kültür, sanat ve estetik alandaki dönüşümleri kapsayan çağdaşçılığa karşın çağdaşlaşma, ekonomik, siyasal ve teknik alanlardaki kurumsal altyapı değişimleri demektir (Orkunoğlu,2007,24).

Kumar'a göre, çağdaşlık düşüncesi ile çağdaşçılık arasında ayırım yapmak mümkündür. Bu ayırım, büyük ölçüde siyasal ya da düşüncüsel bir çağdaşlık kavramını yine büyük ölçüde kültürel ya da estetik çağdaşlık kavramından ayrı tutmak açısından yararlıdır (Kumar,2004,126,127). Kumar, çağdaşlık terimini, çağdaş dünyayı doğuran düşünsel, toplumsal ve siyasal değişimlerin hepsini kapsamlı bir şekilde ifade etmek üzere kullanır. Çağdaşçılığı ise 19. yüzyıl sonunda Batı'da ortaya çıkan bir kültürel hareket, bir açıdan çağdaşlık düşüncesine karşı gelişen eleştirel bir tepki olarak değerlendirir (a.g.e.,88). Çağdaşçılık, çağdaşlık düşüncesini hem olumlayarak ilkelerini sürdürmüş hem de yadsıyarak bizzat özüne meydan okumuştur (a.g.e.,106).

Kumar'a göre, çağdaşlık düşüncesi genellikle kavrandığı şekliyle açık uçludur. Yeni şeylerin sürekli yaratılması kavramını içerir. Bu açıdan çağdaşlık, yalnızca devrimin ürünü olmayıp aynı zamanda özü bakımından da devrimcidir; düşüncelerin ve kurumların sürekli devrime uğratılmasını öngörür. Çağdaşlık düşüncesini amaçsız bir göreceliğe götürecek olan da bu devrimci yönüdür (a.g.e.,102). "Gelenekten kopuş" olarak tanımlanmış olan çağdaşlık, bizzat bir gelenek haline, "yeni geleneği" haline gelmiştir. Çağdaşçılığın etkisi altında çağdaşlık, sonu gelmeyen bir yenilikten, biçimin sonsuz değişimleri, modanın sonsuz döngülerinden daha fazla bir şey değildir (a.g.e.,122).

Paz'a göre, çağdaşlık düşüncesinde anlamlar belirsizlik ve değişiklikler içerir. Çağdaş doğası gereği geçicidir. Çağlar ve toplumlar kadar eski çağlar ve çağdaşlıklar vardır. Çağdaş zamanlar da yarının eski çağları olmakta gecikmeyecektir (Paz,2000,184).

Lionel Trilling, çağdaşlık kavramının tam karşıt yönde gelişebilecek kadar değişebilir ve kaygan bir anlamı olduğuna işaret eder (Kumar,2004,115). Marx, çağdaşlıkta her olgunun kendi karşıtını yarattığını, maddi güç ve ilerlemenin manevi yoksulluğa, bilimsel ilerlemenin kitlelerin cehaletine, her teknik başarının bir ahlaksal çöküntüye, doğanın keşfinin insanların köleleştirilmesine eşlik ettiğini söyler (Orkunoğlu,2007,31). Marshall Berman da tam anlamıyla çağdaş olmanın çağdaş-karşıtı olmak anlamına geldiğini dile getirir. Ona göre, çağdaş dünyanın gizilgüçlerini, onun gerçekliklerinin bazılarında nefret etmeksizin ve onlarla savaşmaksızın kavramak ve benimsemek olanaksız hale gelmiştir (Kumar,2004,115).

Matei Calinescu, karşıtlıkları 19. yüzyılın birinci yarısında ortaya çıkan, birbirinden ayrı ve keskin bir çatışma halinde olan iki çağdaşlık olduğunu saptamıştır. Bir yanda, çağdaşlığın ruhundaki toplumsal ve siyasal bir tasarı olarak kentsoylu

çağdaşlık anlayışı, diğer yanda kentsoylu çağdaşlık anlayışını tamamen reddedişiyse, olumsuzlayıcı tutkusuyse estetik bir kavram olarak gelişen kültürel çağdaşlık vardı. Başka bir deyişle, bir yanda bilim, us, teknoloji, ilerleme, sanayicilik; öbür yanda bu kavramların duygulanım, sezgi ve imgelemin özgür oyunu lehine tutkulu bir şekilde yadsınması duruyordu (a.g.e.,106,107).

Kumar'a göre, 19. yüzyılın ortalarına doğru çağdaşlığın kültürel eleştirisinin yoğunluğu arttıkça umut ögesinin azalmaya başladığı, kötümserliğin artarak zaman zaman bir tür hiççiliğe vardığı söylenebilir. Bu durum, yüzyılın sonlarına doğru Nietzsche'nin yazılarında açıkça görülebilir (a.g.e.,115,116). İnsanlık tarihinin bir kader noktasına, uzun bir uygarlık çağının artık sonuna vardığını ileri süren Nietzsche, tüm kavram ve değerlerin tamamen gözden geçirilmesi gerektiğini savunur. Hıristiyanlığın öğretilerine karşı başlattığı şiddetli saldırı, geleneksel ahlak anlayışını tamamen yadsınması ve 19. yüzyılın "düşünce reçeteleri"ni insafsızca eleştirmesiyle Nietzsche, ahlak ve toplum felsefesinde çağdaşçılık hareketin temel izleklerini özetliyordur. Bu noktada Kumar, çağdaşçılık sonrasının peygamberi olarak görülen Nietzsche'nin gerçekte çağdaşçılığın peygamberi olarak görülmesi gerektiğini ileri sürer. Bu durum, iki akım arasında bir ölçüde süreklilik hatta belki özdeşlik olduğunu da ortaya koyar (a.g.e.,118,119).

Çağdaşlık düşüncesi karşısında duyulan kötümserlik, alaycılık, bezginlik ve kederi yansıtan ruh halinin en güçlü şekliyle Flaubert, Baudelaire, Rimbaud ve Verlaine gibi Fransız şair ve yazarlarının eserlerinde ve roman kişilerinde somutlaştığı görülür. Bu yazarlar duygularını, sanat çalışmalarında köklü biçim denemelerine girişme ve yeni türde konuları işleme yoluyla dışavururlar. Böylelikle, kendilerinden sonra gelenlere simgecilik, imgecilik, doğalcılık ve Flaubert'in son romanlarında "karşı-roman"a yaklaşan bir şeyleri miras bırakırlar. Bu yazarların, resim alanında kendilerine karşılık gelen izlenimcilerle birlikte çağdaşçılık hareketinin öncüleri olarak görülmeleri için yeterince neden vardır (a.g.e.,116).

Birinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan ve dönemin büyüğü bozulmuş ruh halini yansıtan dadacı hareketin amacı ise yerleşik sanat anlayışının kutsallığı bozmak, sanatın amacını ve olanaklılığını sorgulamaktır. Duchamp, Picabia ve Tzara gibi sanatçılar, saldırgan bildirimlerinde kentsoylu beğenisi ve duyarlılığıyla alay ediyor, yerleşik sanat geleneğini sarsma girişimleri alaysılık, tuhafılık, skandal ve yıkıcılık gibi tekniklerle abartılı ölçülere varıyordu (a.g.e.,119).

Breton, Aragon, Dali ve Buñuel gibi gerçeküstücüler ise çağdaşlığın en fazla nefret ettikleri yararcılık ve gerçeklik ilkesinin karşısına düşlemi, imgelemi, hazzı, bilinçdışı ve düşsel olanı koyarlar. Gerçeküstücülere göre, çağdaşlık arzuyu ve hazzı reddetmesi yüzünden varoluşu insanlığından yoksun bırakmış, us ve bilimi kutsallaştırırken düşlem ve imgelemi çocuklara, ilkelere ve ruh hastalarına yaraşır alanlar olarak öngörmüştür. Gerçeküstücüler, Freud'un düşüncelerinden hareketle insan varoluşunun mantık ve düşlemden, bilinçli ve bilinçdışı süreçlerden oluşan ikiliğini göstermeye çalışırlar. Haz ve hayal gücünü kutsayarak, erotik ve duyumsal olanı keşfe çıkararak, büyüde ve delilikte bastırılmış güçler ve kaynaklar bulunduğu inancılar (a.g.e.,119,120).

Çağdaşçı eğilimler yalnızca sanatsal alanda değil, felsefe, ruhbilim, toplumbilim ve siyaset gibi tüm düşünsel alanlarda ortaya çıkarlar. Özellikle Freud ve Bergson'la birlikte "usun tahtan indirilişi", usdışı ve bilinçdışı güçlerin açığa çıkışı, çağdaşçılığın, çağdaşlık düşüncesine vurduğu darbelerin en tahrip edici olanı olarak görülebilir. Çağdaşlığın temel öğretisi olan usçuluğa karşı girişilen bu saldırı, Frazer, Durkheim ve Weber'in yazılarında dinsel, söylensel güçlerin ve diğer "çağdaş öncesi" biçimlerin araştırılmasının, bir ölçüde yeniden gündeme gelerek meşrulaştırılmasının yolunu açar. Bundan böyle çağdaş toplum, ilkel ya da eskil toplumlardan çok da farklıymış gibi görünmemeye başlar (a.g.e.,118).

Kumar'a göre, çağdaşçılık, sanat ve kültürü tarihin dışına çıkararak zamandan arındırılmayı amaçlarken bununla eşanlı olarak da çağdaş zamanların en kuvvetli canlılıkta dışavurumlarını öngörüordu. Çağdaş olmak denildiğinde çağdaşlığın hem onaylanması hem de reddedilmesi söz konusu olabiliyordu. Bu iki boyutun, genelde olduğu gibi, aynı kişide ya da aynı harekette birlikte varolması çağdaş olma konumunu daha da karmaşık bir hale getiriyordu. Baudelaire, Apollinaire ve Joyce, çağdaş kent yaşamında cümbüşe dalarken yine aynı yaşamı lanetleyebiliyorlardı. Küpçülük kuşkusuz çağdaşlığın bir eleştirisiydi; ama aynı zamanda çağdaş, bilimsel görme tarzlarının hayranlıkla keşfedilerek resimde soyut bir imge arayışına dönüşmesiydi. Frazer ve Freud usun söylence ve bilinçaltı gibi usdışı güçlerle sürekli bir savaşım içerisinde olduğunu ileri sürerken bile usun geçerliliğine ve hüküm sürmesi gerektiğine inanmış sıkı birer usçu olarak kaldılar. Kumar'a göre, coşumculuk gibi çağdaşçılığın da ikiye bölünmüş bir ruhu vardı. Ama bu bölünme, bir bunalım ya da kıyametsel bir sona erişin söz konusu olduğu bir "yüzyılın sonu" düşüncesine ve ruh haline uygun olarak çok daha derin ve nevroktiki (a.g.e.,121,122).

Yılmaz'a göre, çağdaş sanatı bu denli devrimci, güçlü ve ilginç kılan tam da onun bu çelişkili doğasıdır (Yılmaz,2006,15). Bazı yorumcular ise çağdaşçılığı, çelişkili yapısından dolayı kültür tarihinin kullanılışlı olmayan bir ulamı olarak görürler. Perry Anderson, bu yargıyı, çağdaşçılık sonrasını da kapsayacak şekilde şöyle dile getirilir: Bir düşünce ve sanat akımı olarak çağdaşçılık tüm kültürel ulamlar arasında içi en boş olanıdır. Olumlu bir içerikten yoksun olduğu gibi kendi içinde betimlenebilir hiçbir konu da göstermez. Çağdaşçılık yaftası altında simgecilik, inşacılık, dışavurumculuk, gerçeküstücülük gibi çok çeşitli, birbiriyle uzlaşmaz ve çok fazla değişkenlik gösteren sanat uygulamaları vardır. Özgül programlanmış gibi görünen bu uygulamalar kadar boş ya da hükümsüz başka hiçbir estetik damga yoktur. Çünkü bir dönem için çağdaş olan kısa sürede eskir. Terimin boşunluğu ve buna eşlik eden düşüncü, bu terimin enkazına sıkıca sarılan çağdaşçılık sonrasının bulunmasıyla yükselen dalgada daha da ileriye giden girişimlerde çok açık bir şekilde görülebilir. Çağdaşçılık ve çağdaşçılık sonrası birbirini kovalayan boşluklar olarak ortaya çıkarlar (Kumar,2004,124,125).

Yılmaz'a göre, Descartes'ın temellerini attığı çağdaş düşünce Kant'tan itibaren kökleşerek sonradan çağdaşçılık denen tasarıya dönüşmüştür. Çağdaş sanat düşüncesi, taslağı Aydınlanma ile çizilmiş çağdaşlığın en belirgin özelliklerinden hareket ederek tarihsel ilerleme düşüncesine bağlı olarak gelişir. Çağdaşçılık, temelinde, geleceği planlayabilecek ve sorunların en aza indirildiği dünyasal bir düzen kurabilecek olan eleştirel us ve insan istencinin olduğu bir tasarıydı. Önemli olan, insanlığa ışık tutacak, uygulandığı her soruna çözüm üretebilecek bir kuram ya da çözüm geliştirebilmektir. Evrimsel gelişmenin mantığı kavrandığında nereye gidileceği de kestirilebilirdi. Doğanın ve toplumun her an değiştiğine inanan herkes böylesi bir reçetenin peşinde koşmaya başladı. Öncelikle bilim, felsefe, sanat, siyaset, hukuk ve din gibi alanların sınırlarının belirlenip birbirinden ayrılması gerekmişti. Bu ayırma girişimi yıllar sonra çağdaş sanatta kendini safçılık olarak gösterecekti. Saf olan şeyin imgesinin de saf olması gerektiğini düşünen çağdaş sanatçı ve kuramcılar, sanatı, sanatsal olmayandan kurtarma işine giriştiler. Sonuçta şöyle bir çizgi ortaya çıkıyordu: Sanat, tarih öncesi dönemden bugüne evrimleşerek gelmiş, her dönemin sanatı bir önceki dönemin sanatını aşmıştır. Bu, sanatın düzçizgisel ilerlemesi, yani gittikçe olgunlaşması demektir. En ilerlemiş 'yüce' sanat da en katışıksız olandır (Yılmaz,2006,341,342).

1890'lı yıllardan 1930'lu yıllara uzanan dönemin tanınmış yazar ve şairleri çağdaş sanatla özdeşleştirilir. Mallarmé, Valéry, Rilke, Yeats, Eliot, Pound ve Stevens şiirlerinde hem yeni şiir vezinleri ve serbest vezin gibi yapılar kullanır hem de simge ve

imgeyi köklü ölçüde geliştirirler. Bu, Proust, Kafka, Musil, Joyce, Woolf, Lawrence ve Faulkner gibi çağdaş roman yazarları etkisi altına alan, dilde yaşanan bir bunalım duygusunu da ifade eder. Bu yazarlar, gerçekliğin geleneksel temsillerinin dışına çıkarak “bilinç akışı” gibi teknikleri gündeme getirirken çağdaşlığın icatları olarak görülen gerçekçilik ve doğalcılık anlayışından, dolayısıyla geleneksel anlatı tekniklerinden de uzaklaşırlar. Tiyatro alanında ise Ibsen, Strindberg, Pirandello ve Brecht, oyun yazarlarının geleneksel olarak işledikleri konulara ve oyunların sahnelenmesine dair teknik uzlaşımları reddederek “bütünlüklü ve tamamlanmış kişilik” şeklindeki tekbiçim oyunculuk düşüncesinin yerine kişiliğin ve zihinsel durumun çok katlı, çoğu durumda çelişkili düzeylerini göstermeyi amaç edinirler. Bu oyun kişileri, uygarlığın geçmişteki ve bugünkü aşamalarından, kitaplardan ve gazetelerden alınma insanlık parçalarının bileşimidir; tıpkı çağdaş insan ruhu gibi paçavradan dokunmuştur. Biçimin ve kişiliğin parçalanması resim alanında Picasso ve Braque’ın önderlik ettikleri küpçü hareketin de amacıdır (Kumar,2004,117,118).

Kumar’a göre, çağdaşçılık, çağdaşlığın basit bir yadsınması olmayıp daha çok çağdaşlığa karşı eleştirel bir tepki ya da yanıt olarak değerlendirilmelidir. Özellikle gelecekçilik ve inşacılık gibi boyutlarında çağdaşçılık, çağdaşlık karşısında duyulan derin bir hayranlığın, neredeyse bir çağdaşlık saplantısının ifadesidir. Bu hareketlerin çağdaşlığa yönelik suçlamaları, çağdaş toplumun yeterince çağdaş olmadığını ileri sürmeye yöneliktir. Çağdaş toplum, özünden uzaklaşmış şekilde çağdaştı. Geçmişin kalıntılarını besleyerek çağdaşlığın tüm gizilgüçlerinin gerçekleştirilmesini önlemişti. Çağdaşlığa yöneltilen bu eleştiri en belirgin ve en etkin biçimde çağdaş mimarlık anlayışıyla ortaya konulmuştur. Kültürel çağdaşçılık ile 18. yüzyılın aydınlanmacı çağdaşlığı arasındaki en açık bağlantı olan çağdaş mimarlık, çağdaş zamanları geçmişteki biçimleri yeniden canlandırması nedeniyle ürkek ve özlemlili olmakla suçluyordu. Çağdaş mimarlık, çağdaş yaşam ve teknolojiyle uyumlu olmalıydı. Böylece, Sullivan, Wright, Loos, Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe ve Gropius gibi mimarlar çelik, cam, beton gibi çağdaş malzemelerle yeni tasarımlara yöneldiler. Bu mimarlara göre, bilimsel ve evrensel ilkelere dayanan bina ve kent planlarında, biçim tamamen işlevi yansıtılmalı, gereksiz süslemelere yer verilmemeliydi (a.g.e.,120,121).

“Uluslararası Üslup”un ödül almış bir örneği olan St Louis Missouri’deki Pruitt-Igoe konut sitesinin çökmesiyle birlikte çağdaş mimarlık simgesel olarak sona ermiş, çağdaşçılık sonrası mimarlık alanında boy göstermeye başlamıştır.

## 1.2. Aydınlanma ve Çağdaşlığın Eleştirisi

Çağdaşlığın ilk eleştirisini yapan düşünür, Jacobinlerin esin kaynağı olan Rousseau'dur (Orkunoğlu,2007,47). Napoléon, "*Rousseau olmasaydı Fransız Devrimi olmazdı*" demiştir. Fransız Devrimi'nin liderleri programlarını ve anayasalarını onun felsefesinin ışığı altında oluşturmuşlardır (Kızılcıçelik,2005,10). Bununla birlikte, çağdaşlığa ilişkin söylem ve eleştirilerin çoğu Rousseau'nun tartışmalarından kaynaklanır (a.g.e.,2).

Rousseau, insan doğasının eğitim ve toplumsal düzeltimler yoluyla istenildiği gibi geliştirilip yetkinleştirilebileceğine inandığı için tam bir Aydınlanma düşünürüdür. Bununla birlikte, uygarlaşmış, aydınlanmış varoluşun olumsuz yönlerini de ortaya koyan, usçu değil ama duygucu bir düşünürdür. İnsanın tüm iyi niteliklerini ve eğilimlerini insanın doğal haline bağlarken saldırgan, yıkıcı ve çıkarıcı eğilimlerini uygarlığın zararlı etkilerine mal eden tepkisi onu gerçek bir Aydınlanma eleştirmeni yapar (Cevizci,2002,190).

Rousseau, en çok çağdaşlığın ussallaştırma eğilimlerini tutkulu bir başkaldırıyla eleştirir (Kumar,2004,115). Diğer tüm Aydınlanma düşünürleri gibi toplumun dinsel düşünce yerine us temelinde örgütlenmesini savunur, ama çağdaşlığın usa dayalı bir toplum düzeni getireceği düşüncesini kabul etmez (Orkunoğlu,2007,48). Rousseau, ilerlemenin çelişkili ve karışıklıklar içeren bir doğası olduğunu keşfeden ilk Aydınlanma düşünürüdür. Aydınlanmanın iyimser usçuluğuna karşı bir tavır sergiler. Bilimlerin ve sanatların ilerlemesinin töreleri bozduğunu savunur. İlerlemenin görünüşte bireyin yetkinleşmesi, ama gerçekte insan türünün düşkünleşmesine doğru atılmış adım olduğunu belirtir (a.e.,47).

Aydınlanma düşünürlerinden Kant ise Aydınlanma'nın usçuluk, bilimecilik ve din düşmanlığının değerler alanında yarattığı boşluk ve tahribata dikkat çekerek Fransız Aydınlanması'na yönelik ciddi eleştirilerde bulunur (Cevizci,2002,2). Bilimi felsefesal olarak yine deneysel yöntem üzerinde temellendirmek isteyen Kant, aynı zamanda dinsel ve ahlaksal yaşamı korumaya çalışır. Açıkça, inanca yer açmak için bilgiyi sınırlandırdığını söyler. Bununla birlikte, felsefesinde daha önceki metafiziksel karışıklıkların dinsel olan kaynaklarının yok edilerek ussal Tanrı inancının ahlaktan türetilmesi gerçeği, Kant'ı tam bir Aydınlanma düşünürü olarak görmemizi sağlar. Usun mutlak yetkesini kabul eden Kant, ahlaksal eylem üzerinde, geleneğin toplumsal,

kültürel etkenlerin etkisini yok sayarak, us ve iyi istenci dışında hiçbir yetkenin etkisi olamayacağını öne sürer (a.g.e.,206,207).

Çağdaşığa yönelik tepkilerin en belirgin olanı kuşkusuz, kökeni 18. yüzyılın ortasına kadar götürülebilir olan coşumculuk hareketidir (Kumar,2004,107). Coşumcular, Aydınlanma düşünürlerinin, imgelemi, duyguları, ruhun gizemlerini, gelenek ve tarihin yaşamsal gücünü unutan sığ ve ruhsuz düşünürler olduklarını belirtirler. Bu düşünürlerin, tek başına usun insana, topluma ve doğaya dair bütün bilgiyi sağlayacağıyla, muhteşem bir gelecek inşa etmek için gerekli temelleri atacağıyla ilgili safdil inançlarının her türlü tehlikenin tohumlarını attığını dile getirirler. Aydınlanma insancılığının -Fransız Devrimi'nde olduğu gibi- insanlığa karşı işlenecek büyük suçlara neden olacağını ileri sürerek Aydınlanma'ya karşı sert tepki gösterirler (Cevizci,2002,2).

Hegel ise Aydınlanma'yı bir yönüyle olumlu bir yönüyle de eksik ve olumsuz bir özgürleşme süreci olarak görür. Ona göre, Aydınlanma'yla birlikte insanlar, evrensel düşünce özgürlüğüne sahip olduklarını, ussal yorumlama güçlerini gerçekliği ve iyiliği yargılamada özgürce kullanabileceklerini görmüşlerdir. Kendi kimliğini us olarak belirleyen Aydınlanma insanı, bütün eşya ve kurumlarıyla dünyanın ancak usun genel ilkelerine uyduğu zaman onaylanıp temellendirilebileceğine inanır. Aydınlanma'nın başka ülkelere aktardığı evrensel ilkelerin değerini vurgulamakla birlikte Hegel, onun bütünsel yapısı hakkında eleştirel bir tavır takınır. Ona göre, Aydınlanma ve Aydınlanma'nın sonucu olan Fransız Devrimi, soyut felsefesal ilkeleri, kendi hukuk ve ahlak anlayışını halkın eğilim ve yönelimlerini hiç dikkate almadan uygulamaya kalkışır. Böyle bir girişim bir dayatma olup çıkacağı için bireyin özgürlüğü de kısıtlanmış olur (a.g.e.,3).

Hegel geleneğinden gelen Marx ve Engels de Aydınlanma karşısında çelişkili bir tavır sergiler. Tarihsel ilerlemeye ve bilime duydukları inanç ve dine olan açık düşmanlıkları ile Marx ve Engels, Aydınlanma tasarısında taraf olmak durumundadır. Diğer yandan, Aydınlanma'nın yalnızca kentsoylulara sağlam ve uygun bir uygarlık felsefesi temin ettiğini ileri sürerek Aydınlanma'ya yönelik sert eleştirilerde bulunurlar. (a.g.e.,4). Çağdaşlığın herkese yarar getireceğini savunan Aydınlanma düşünürlerine karşın Marx ve Engels, anamalcı çağdaşlığın esas olarak yalnızca toplumun küçük azınlığını oluşturan kentsoylu sınıfına yaradığını öne sürerler. Sanayileşme ve ekonomik büyümeyle birlikte sınıf çelişkisinin azalmamış olduğunu, işçiler giderek



daha da yoksullaşırken ketsoyluların anapara birikimlerini arttırdıklarını dile getirirler (Orkunoğlu,2007,30).

Aydınlanma ve çağdaşlığa yöneltile en şiddetli eleştiri, 19. yüzyıl sonlarına doğru, çağdaş sonrası felsefenin kurucusu olarak görülen Nietzsche'den gelir. Nietzsche'ye göre, Aydınlanma ve çağdaşlıkla birlikte insanlık ilerlememiş, geriye doğru gitmiştir. Fransız Devrimi ise insanlığın ilerlemesini sağlayan büyük devrimlerden biri olmak şöyle dursun, tam tersine, Batı'nın çöküşünün ve Batı insanının sürüleşmesinin nedenlerinden biridir (Kızılcelik,2005,120,121).

Nietzsche'ye göre, Batı uygarlığı, Aydınlanma, anamalcılık, sanayileşme, özgürlükçülük, çağdaş devlet, Hıristiyan ahlakı, kitle iletişim araçları, vb. yüzünden çöküşün eşiğinde olup hiççiliğe doğru sürüklenmektedir (a.g.e.,149). Batı dizgesi, insanları ortalama yapmış, sıradanlaştırmış ve onların farklı insansal özelliklerini törpüleyerek hepsini birbirinin aynısı ve eşiti yapmıştır (a.g.e.,154). Çağdaş insan ne olduğunun bilincinde olmayan, kendi varoluşsal nedeninin farkına varamayan ve ne yapıp ettiğini düşünemeyen bilinçsiz bir yaratığa dönüşmüştür (a.g.e.,127,128).

Nietzsche'ye göre, sanayileşmeyle birlikte insan makinanın çarkı ve vidası olmuş, insansal değerler kaybolmuş ve insanın yabancılaşması en üst seviyeye çıkmıştır (a.g.e.,123,124). Çağdaş hastalığın en şiddetli göstergesi olan devlet, ordu ve okul gibi çeşitli düşüncüsel aygıtlar kullanarak insanları denetlemekte ve baskı altında tutmaktadır (a.g.e.,132). Dünyadaki yıkımlar, savaşlar, şiddet olayları ve kıyımlar 'sarı canavar' devlet yüzündendir (a.g.e.,134). "Yönetim" diyen bu sarı canavar, tutkuları uyuşturmuş, onların yerine kişisel gevşeklik ve düşüncüsel maskaralık olan kamuoylarını getirmiştir. Bu uyuşukluğu sağlamak için duyguları ve düşünceleri yanlış yöne çeviren, sürekli ve kör bir gürültüyü, yani basını kullanmıştır. Propaganda ve kitle iletişim araçlarının etkisiyle toplum çürüyüp giden bir yığına, büyük bir kalabalığa dönüşmüştür (a.g.e.,137,138).

Nietzsche, çağdaşlığın içinden çıkan anamalcılık, demokrasi ve toplumculuk gibi dizgelerin hiçbirisinin insanlığın kurtuluşu için bir çözüm olamayacağını ileri sürmüştür. Batı'nın demokratikleştirilmesi, köleliğe hazır bir insan tipi üretmiş ve zalimlerin yetiştirilmesini sağlamıştır. İşçi sınıfının etkinliği, başatlığı ve egemenliği sürecinde ise insanlık daha fazla sürülecek ve bataklığa daha fazla saplanacaktır (a.g.e.,156,157).

Nietzsche'nin, bugüne değin insanlığın başından geçen en büyük talihsizlik ve gelmiş geçmiş en tehlikeli türden yüksekte atma olarak değerlendirdiği Hıristiyanlık,

insanı ezip parçalayarak adeta derin bir bataklığa gömmüştür (a.g.e.,144,145). İyinin ve kötünün kaynağını ahlaksal önyargılarda aramak gerektiğini söyleyen Nietzsche'ye göre, ahlak değerlerinin bir eleştirisi yapılmalı, değerlerin kendileri sorgulanmalıdır (a.g.e.,147,148).

Nietzsche'nin felsefesinde Batı düşüncesinin tüm yasallaşmış doğruları tersyüz edilir. Ona göre, yorumlamamızın ötesinde hiçbir gerçeklik yoktur; yalnızca bakış açıları vardır (Sarup,2004,70). Gerçeklik olanaksız ve belirsizdir, aslında yoktur. Birliğe karşı çoğulculuk fikrini geliştirmiş olan Nietzsche, anlamın çoğulculuğunu öne çıkarmış; aynı metnin sayısız yorumlamaları olanaklı kıldığını, doğru bir yorumun olamayacağını ileri sürmüştür (Kızılçelik,2005,116-117).

20. yüzyılda ise Aydınlanma'nın bir yandan kazanımlarını diğer yandan hata ya da eksikliklerini vurgulayan yorumlar ayrılaşıp keskinleşmeye başlar. Ernst Cassirer'e göre, Aydınlanma, din ya da gelenek yerine bilimle geçerli kılınan bir dünya görüşünü, toplumsal yaşamın ve kamusal alanın us ile yönetilmesini, bireyin keyfi yetkelerin baskı ve tehdidinden kurtarılması inancını ve tüm bu istek, özlem ve bakış açılarına yanıt veren düşünsel bir hareketi ifade eder (Cevizci,2002,4).

Carl L. Becker'e göre, Aydınlanma düşünürleri, Kilise ve İncil'in yetkesi yerine doğanın ve usun yetkesini getirerek neredeyse yaktıkları kadar düşülcül bir dünya görüşü yaratmışlardır. Adorno ve Horkheimer'a göre, insanlık, Aydınlanma düşüncesinin özünde bulunan bir çatışkından dolayı, gerçekten insana yaraşır bir düzeye çıkmak yerine yeni türden bir barbarlığın içine gömülmüştür. İnsan önce doğa, sonra başka insanlar üzerinde ussallık ya da teknoloji aracılığıyla egemenlik kurmak durumundadır (a.g.e.,6,7).

Orkunoğluna göre ise düşüncelerin dünyayı yönettiğini, bilimsel bilginin insanlığı yoksulluk ve cahillikten kurtaracağını öne süren Aydınlanma düşünürleri, halkı devrimin öznesi olarak değil, eğitilmesi gereken cahiller olarak görmüşlerdir (Orkunoğlu,2007,47). Buna karşılık, toplumdaki sınıf çelişkilerini dikkate almadıkları gibi anamalcı sanayinin gelişmesine rağmen işçilerin yoğun sömürsünü de görmemişlerdir (a.g.e.,33).

Buhr, Schroeder ve Barck, Aydınlanma hareketinin kentsoylu sınıfının niteliğine sınımsız bağlı olduğu, bunun da kentsoyluların kendi çıkarlarını insanın doğal çıkarları ve sınıfsal çıkarlarını da genel çıkarlar ya da genel demokratik çıkarlar biçiminde ölküselleştirerek sunmasından kolaylıkla anlaşılacağını söylerler (Buhr ve diğerleri,2003,7). Diğer yandan, 18. yüzyılın ikinci yarısının hemen başında Fransız

Aydınlanma hareketi içinde apaçık ortaya çıkan karşıt görüşlerin Fransız Devrimi'nde Jacobinler, Girondinler ve Feuillantlar arasındaki karşıtlıklara yansıdığını, böylelikle, Fransız Devrimi'nin, Aydınlanma düşüncesine yönelik tüm eleştirel tartışmaların başladığı uğrak haline geldiğini belirtirler. Bu yazarlara göre, Fransız Devrimi'nden sonra aydınlanmacıların övgüsünü yaptıkları us dünyasının aslında kentsoyluların ülküleştirilmiş dünyası olduğu anlaşılınca, eşitlik, yasalar önünde kentsoyluların eşitliği olup çıkınca ve us devleti ancak kentsoylu demokratik cumhuriyeti olarak yaşama geçebilince Aydınlanmayı hedef alan eleştirel tartışmalar da başlamıştır (a.g.e.,30).

Frederick Copleston ise Fransız Aydınlanması'na yönelik eleştirel yorumların onu değerlendiren kişinin dinsel anlayışına ve siyasal tutumuna açık bir şekilde bağlı olduğunu ileri sürer. Kimileri Fransız Aydınlanması'nı, sürekli olarak dinsizliğe doğru ilerleyen ve kötülük meyvesini Devrim'de Notre-Dame Katedrali'nin kutsallığının çiğnenmesinde veren bir hareket olarak görürken başkaları onu, bilincin dinsel boş inançlardan ve Kilise'nin zalimliğinden kurtuluşu olarak görecektirler. Öte yandan, 18. yüzyıl Fransız düşünürlerinin, varolan siyasal dizgenin düşmanı oldukları ve devrime giden yolu hazırladıkları biçimindeki izlenim de oldukça yaygındır. Kimileri bu düşünürlerle, yazıları Jacobin teröründe somut bir etki yaratmış sorumsuz devrim kışkırtıcıları olarak bakabilir. Kimileri ise kaçınılmaz bir toplumsal, siyasal gelişimde bir evreyi temsil ettiklerini, sırası geldiğinde yerini işçi sınıfı egemenliğine bırakacak bir kentsoylu demokrat evrenin kurulmasına katkıda bulunmuş olduklarını düşünebilir (Copleston,2004,11,12).

Cevizci'ye göre, Aydınlanma üzerine bütün bu farklı yorumlar sadece Aydınlanma'nın uygarlık tarihinde, en azından sonuçları itibarıyla eşsiz bir konum işgal eden bir büyük toplumsal ve siyasal süreç, ama çok daha önemlisi, genel ve uluslararası bir düşünsel hareket olduğuna işaret eder (Cevizci,2002,8).

20. yüzyılın ortalarında itibaren Aydınlanma ve çağdaşlığa yöneltelen eleştiriler giderek şiddetlenmiş ve çağdaşçılık sonrası için düşünsel bir zemin hazırlanmıştır.

### **1.3. Çağdaş Sonrası Düşüncenin Kökenleri**

Çağdaşçılık sonrası olgusunun 2. Dünya Savaşı'ndan sonra, Aydınlanma düşünürlerinin genel çerçevesini çizdiği çağdaş değerler dizisinin derin bir sarsıntı geçirmesi sonucu ortaya çıktığı söylenebilir (Aslan ve Yılmaz,2003,84). Çağdaşlığın bir

uzantısı olup olmadığı, felsefe, sanat, toplumbilim ve ahlak alanlarına ne türlü katkıda bulunabileceği ya da bu alanları nasıl sarsıp bozabileceği ise Batı’da hâlâ tartışılan bir konu olma özelliğini korumaktadır (Doltaş,2004,21).

“Çağdaş sonrası” sözcüğünün kayda geçen ilk kullanımı 1870’li yıllara kadar uzanır. Sözcük, izleyen yıllar boyunca belirli aralıklarla bazen olumlu, bazen olumsuz çağrışımlar yüklenerek gündeme gelse de çağdaşlık ve çağdaşçılığa karşı bir tepki biçimindeki kesin anlamını ancak 20. yüzyılın ikinci yarısında kazanmaya başlar (Sim,2006,X).

1870’lerde, İngiliz ressam John W. Chapman, dönemin devrimci yeni sanat biçemi olan Fransız izlenimci resminin ötesine geçen, daha çağdaş ve öncü olduğu iddia edilen resim türünün “çağdaş sonrası resim” olarak tanımlanabileceğini öne sürmüştür (Emre,2006,39; Sim,2006,X).

Çağdaş sonrası sözcüğünü yazın metinleriyle ilgili olarak ilk kez 1934 tarihinde, İspanyol yazınbilimci Federico de Onís *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (İspanyol ve Hispanik-Amerikan Şiiri Seçkisi) adlı kitabında kullanır (Doltaş,2004,33). Onís, yeni İspanyol ve İspanyol-Amerikan şiirinin dönemlerini “modernismo” (1896-1905), “postmodernismo” (1905-1914) ve “ultramodernismo” (1914-1923) olarak bölmeler (Emre,2006,23,24).

“Çağdaşlık sonrası” kavramı, toplumsal, kültürel bağlamda ve yeni bir dünya görüşünü dile getirmek üzere ilk kez İngiliz kültür tarihçisi Arnold J. Toynbee tarafından *A Study of History* (Bir Tarih İncelemesi, 1947) adlı kitabında kullanılır. (Doltaş,2004,33). Toynbee, Karanlık Çağlar, Orta Çağ ve Yeni Çağ’dan sonra Batı uygarlık tarihinde 1875’te başlayan dördüncü bir aşamaya girildiğini söyler (Emre,2006,40). Bu dönemden -iki dünya savaşının da kanıtladığı üzere- kültürel bir çöküşün yaşandığı yeni bir çağ olarak söz eder. Çağdaş sonrası bir dünya, yaşamak için yerine geçtiği çağdaş dünyadan hem daha az güvenli hem de daha az cazip bir yerdir (Sim,2006,X,XI). Toynbee, çağdaşçılık sonrasının çağdaşlığa karşı çıkan herhangi bir tavır olmayıp dünyaya farklı bir açıdan yaklaşan toplumsal, kültürel ve felsefesal bir bakış açısı olduğunu öne sürerek kavramın bugünkü anlamını kazanmasında önemli bir rol oynar (Doltaş,2004,33,34).

Çağdaşlık sonrası kavramını bugünkü anlamına en yakın olarak ilk kez Huston Smith, 1961 yılında, *The Revolution in Western Thought* (Batı Düşüncesinde Devrim) başlıklı yazısında kullanır. Smith, bu yazısında, 20. yüzyılda Batı’da çağdaşlık sonrası anlayışını doğuran köklü bir değişim yaşandığından söz eder. Bilimi, felsefeyi ve sanatı

büyük ölçüde etkisi altına alan bu anlayışta, gerçekliğin ve onun yasalarının insan usu tarafından kavranabileceğini ileri süren çağdaş dünya görüşünden kuşkuculuk ve gerçekliğin bilinemeyeceği gibi düşüncelerin ön plana çıktığı çağdaş sonrası görüşe doğru bir kayma olmuştur (Orkunoğlu,2007,130).

1960'lı ve 1970'li yıllarda çağdaş sonrası terimi, kültürel alanda çağdaşçılığa karşı olan anlayışı dile getirmek için kullanılır. Çağdaşlığın baskıcı ve seçkinci yanlarına karşı çıkan aydınlar, çağdaş sonrası kültürü olumlu bir gelişme olarak karşılamışlardır. Kitle kültürünün ortaya çıkması yüksek sanat ve aşağı sanat ayrımını ortadan kaldırarak seçkinci sanat anlayışının çöküşünü işaret ediyordu (a.g.e.,130).

Çağdaşçılık sonrasının mimarlık alanında kavramsal olarak kök saldığı kanıtlanmıştır. Mimarlık tarihçisi Charles Jencks'e göre, beton ve camdan inşa edilen, düz hatlı ve süslemeden yoksun katı gökdelenleriyle "Uluslararası Üslup" adı verilen çağdaş mimarlık (Sim,2006,XI), St Louis Missouri'deki ödüllü Pruitt-Igoe konut sitesi 15 Temmuz 1972, yaklaşık saat 15.32'de dinamitlenerek son bir öldürücü darbe indirildiğinde sona ermiştir (Kumar,2004,131). Jencks'e göre, Pruitt-Igoe, yalnızca yirmi yıl içinde tahrip edilmiş bir kabuğa bürünüp yozlaşarak bir başarısızlık örneği olduğunu kanıtlamıştı. Bu, halkın Pruitt-Igoe gibi bir tasarıda kodlanmış olan çağdaşçılığı reddedişine ilişkin derin bir simgesel tarih, açık bir iletiydi. Böylelikle mimarlar, halkın yabancılaşmaktansa kendisini rahat hissedeceği binalar, daha yerinde bir söyleyişle, hem profesyonel mimarlara hem de halka hitap edebilen, "çifte kodlanmış" olarak tanımlanabilecek binalar üretmeleri gerektiği konusunda uyarılmış oldular (Sim,2006,XI).

Çağdaş mimarlığın yadsınmasıyla, ilkin mimarlık ve kentçilikte somutlaşan çağdaşçılık sonrası, birçoklarının genelde akımın belirgin özellikleri olarak kabul ettiği seçmecilik ve çoğulculukla, geleneklerin sıklıkla oyuncu ve alaycı bir tarzda karma karışık edilmesi ve kaynaştırılmasıyla kendini gösterir. Kent yalnızca yarıcı bir üretim-tüketim dizgesinin yeri değil aynı zamanda hayal gücünün de icra edildiği bir sahne olarak ele alınır. Bir başka deyişle kent, işlevin ve kurmacanın somutlaştığı bir düşünme mevkisidir. Çağdaşçılık sonrası, bina ve kent tasarımlarında alt-kültür ve üst-kültür, seçkin sanat ve kitle sanatı gibi ayrımları yıkmaya çalışır. Tek bir biçim dayatmak yerine "beğeni kültürleri"nin çeşitliliğini kabul eder ve bir biçim çoğulculuğu sunarak bu beğeni kültürlerinin ihtiyacını karşılamaya çalışır. Yalnızca farklı insanların farklı şeyler isteyecekleri değil, aynı insanların farklı zamanlarda farklı şeyler isteyecekleri de varsayılır (Kumar,2004,131,132).

Jeanni re'e göre, Batı'da yaşanan kültürel kopuş kesinlikle tarihlendirilemese de aşağı yukarı 68'li yıllarda yaşandığı söylenbilir. Bu dönemde özellikle değerlerin bir dönüşüm geçirdiği görülür: Kargaşa, düzene yeğleniyormuş gibidir; 'yapısöküm', yaratımın yerini alır; bireysel özgürlük, ortaklaşa değerlere üstün tutulur. Sanayi alanında dönüm noktasını belirleyen ise ekonomik bunalımdır. Emeğin  rg tlenmesi dünya ölçeğinde allak bullak olur. Kimilerine göre ise ağdaş sonrası dönem, bilgi-işlem kullanımının üretimle ilişkili her alanda enerjiyle karşılaştırılabilir olduğu hatta ondan daha büyük önem kazandığı andan itibaren başlıyordur (Jeanni re,2000,104).

S. Hayri Bolay'a göre, 1. Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan, toplumlardaki yeniden yapılanma hareketi 2. Dünya Savaşı'ndan sonra hız kazanarak dünyanın çok süratli bir değişim içine girmesine neden olmuştu. Düşünceleri, anlayışları, inançları, ahlak ve toplum kurallarını temelden sarsan bu köklü değişim, toplumlarda yeni kavram ve anlam arayışlarına yol açmıştı. Özellikle 68 hareketlerinden sonra kültürel yaşamda çok önemli kopmalar olmuş, değerlerde büyük bir sarsıntı yaşanmış, kargaşa neredeyse özgürlüğe tercih edilir duruma gelmişti. Bunun sonucunda 70'li yıllarda çağdaşlık düşüncesinin ve anlayışının hedeflerine uymayan yeni bir kültür anlayışı ortaya çıkmış, bu kültür, çağdaşlık anlayışını yeniden yorumlama gereğini ortaya koymuş, dolayısıyla çağdaşlığı yanlış bilinçlilik olarak nitelendirmiştir (Bolay,2003,63-65). Toplumlarda meydana gelen bu sarsıntılar ve dalgalanmalar sanat, felsefe, hukuk, siyaset, ekonomi, din, ahlak gibi hemen her alanda etkisini göstermiştir. "ağdaş sonrası durum" olarak adlandırılan bu sarsıntılı ve karmaşık durum, çağdaşlık düşüncesinin sona erdiği anlayışını doğurmuştur (a.g.e.,63).

Aslan ve Yılmaz'a göre, çağdaşlığın bütün sorunları çözebileceğine dair varolan inancın dünya savaşları, nükleer silahlar, kimyasal atıklar, açlık, yoksulluk, evre kirlenmesi gibi konulardaki çözümsüzlükler nedeniyle boşa çıkması, bilimsel verilerin kişisel siyasal tercihlerde kullanılması ve bilimin baskıcı devletleri/yönetimleri ayakta tutmaya yardım etmekle suçlanması, bilimsel kuram ve gerçeklik arasındaki farkların artması, bilimin fazla somutlaşarak insan varoluşunun metafiziksel boyutlarını görmezden gelmesi toplumların, çağdaşlığın tüm özelliklerine meydan okuyan ağdaş sonrası bir durum içine girmesine neden olmuştur (Aslan ve Yılmaz,2003,86).

Çağdaşlık insanlık tarihine, bireyi ve toplumu bilgisizlik ve usdışılıktan kurtarmayı vaat eden ilerici bir g  olarak girmişti. Ancak, dünya savaşları, toplama kampları, soykırım, Hiroşima, Vietnam, Kamboçya, Körfez Savaşı, dünya çapında görülen ekonomik ve toplumsal bunalımlar çağdaşlık ve ilerleme düşüncesine duyulan

inancı ve gelecekte ümit beslemeyi sorgulanır duruma getirmiştir. Çağdaşlığın artık özgürleştirici bir güç değil, bir boyun eğdirme, baskı ve ezme kaynağı olduğunu, onun yerleşik kurumlarına ve derin yorumlarına güvenmemek için yeterince neden olduğunu ileri süren çağdaş sonrası düşünürler, çağdaşlığın yarattığı her şeyi kıyasıya eleştirirler (Rosenau,2004,22,23).

Dilek Doltaş'a göre, çağdaş sonrası düşünce, çağdaşçılık ve onun savunduğu Aydınlanma, usçuluk, evrensellik ve insancılık gibi düşünelere karşı bir tepki olarak ortaya çıkar. Çağdaş sonrası düşünürler, Batı düşüncesindeki bu kavramların Batı'nın geleneksel beyaz, seçkin, Protestan ilkeleri ve ölçütleri üzerine temellendirildiğini, dolayısıyla dışlayıcı, önyargılı ve sınırlandırıcı olduğunu öne sürerek çağdaş düşüneyi eleştirirler (Doltaş,2004,11,12). Böylece, uzun yıllar "misyoner" edasıyla diğer ülkelere dayatılmaya çalışılan ekonomik ve siyasal biçimlerin sanıldığı gibi evrensel ilkelere göre değil, tamamen gelişmiş ülkeler lehine kurulmuş olduğu kabul edilir. Sözgelimi demokrasi ve insan hakları anlayışının taşıdığı ikili tutumun ortaya çıkması, insan merkezli Batı düşüncesinin tüm sürümlerinin sorgulanmalarını kolaylaştırmaktadır. Yine dünyada birçok toplumun kurtuluş ümidi olan Marksçılık ve toplumculuğun da diğer büyük anlatılar gibi tökezlemesinin yarattığı hayal kırıklığı, insan merkezli bu çağdaş tasarımlara bütünüyle bir isyan atmosferi oluşturur (Aslan ve Yılmaz,2003,87).

Bolay'a göre ise çağdaşçılık sonrası yaratan şartlar, Batı insanının aydınlanmacı anlayışına, insanı makineleştiren yaşam tarzına, bilgiyi sadece deneye indirgeyen görüşlere karşı duyulan bir güvensizliktir. Toplumsal, siyasal, hukuksal, kültürel kurumlar ve onların getirdiği kavramlara dayandırılan doğrular, anamalcı Batı'nın çeşitli oyunları ve düzmeceleleridir. Bu kavramlar dil oyunları ile yaratılmıştır; farklı dil ve farklı inanç guruplarına ait olduğu için göreceli ve düşünelidir. Dolayısıyla, insanları bağlayan, birleştiren kavramlar artık yoktur. Fizikte gelişen "görecelik kuramı"ndan hareket eden çağdaş sonrası anlayış, gerçeklerin de yapay ve kurmaca olduğunu, bunların var olan kültürler tarafından insanlara dayatıldığını ve böylece teknoloji, bilim ve kültür ortamında fertlerin kitleleştirilerek yok edildiğini dile getirir. Kimlikler gruplara göre tayin edilmekte ve insanlar bir takım alt sınıflara ayrılmaktadırlar. O halde kavramlar sorgulanmalı, körü körüne benimsenmemelidir (Bolay,2003,68,69).

1960'ların sonlarında öncelikle Fransa'da yaygınlaşmaya başlayan çağdaş sonrası düşünce, 1970'lerden itibaren ABD.'de giderek ağırlık kazanır. 60'larda Jacques Lacan, Jacques Derrida, Michel Foucault ve Roland Barthes, 70'lerin sonlarında ise

Jean-François Lyotard ve Jean Baudrillard dil, felsefe, ruhçözümleme, toplumbilim, siyaset, tarih ve yazın konularını çağdaş sonrası bir yaklaşımla ele alırlar (Doltaş,2004,23). Son dönem Fransız felsefe geleneği, çağdaş düşünce ve onun kurumlarına yönelik şüpheli tutumları ile çağdaşçılık sonrası ile ilgili pek çok kuramın da kaynağını oluşturur.

#### 1.4. Çağdaşçılık Sonrasının Tanımlanması ve Genel Özellikleri

Stuart Sim'e göre, çağdaş sonrası bir dünyada yaşadığımızı söylemenin çoktan kalıplaştığı günümüzde, sözcüğün dilde en çok kullanılan ve suistimal edilen sözcüklerden biri haline gelmiş olmasına karşın, "çağdaş sonrası" sözcüğünün gerçekte ne anlama geldiği ya da içeriğinin ne olduğu konusunda çok az insan özgüvenle konuşabilmektedir (Sim,2006,IX). Çağdaşçılık sonrası, sanat anlayışından toplum düzenine, siyasetten bilim felsefesine kadar hemen her kültürel alanla ilişkilendirilmekle birlikte gene de "şekilsiz bir varlık" (Aslan ve Yılmaz,2003,84), son derece "belirsiz bir kavram" olma özelliğini korumaktadır (Bolay,2003,72).

İsmet Emre'ye göre, hangi açıdan ele alınırsa alınsın, çağdaşçılık sonrası, yüzyılımızın üzerinde tartışılması ve karara bağlanması en güç konularından biridir. Kendisine kadar hiçbir kuramın, hiçbir dizgesel ya da dizgesiz düşünce düzeneğinin sahip olmadığı kadar kaygan bir zemini bulunan ve kendini tanımsızlık olarak ifade eden ulam dışı bir söylem oluşu, sözcüğe açık ve kesin tanımlamalar getirilmesini güçleştirmektedir. Karşıtını bile kendisinin ortaya çıkardığı bir söyleme dayanması, çağdaşçılık sonrası'nın hem en güçlü hem de en zayıf yönüdür (Emre,2006,1).

Kumar'a göre, aslında çağdaş sonrası yazarlar tanımlama yapmaya isteksizlerdir. Tanımlar, onların özenle yadsıdıkları usçuluk ve nesnellik niteliklerine başvurmak anlamına gelir. Dolayısıyla çağdaşçılık sonrası'na ilişkin her tanım kaçınılmaz bir biçimde çağdaşçı olacaktır (Kumar,2004,129).

Latineden gelen "post" öneki, Batı dillerinde bir 'sonralık' anlamına geliyorsa da kavramsal olarak çağdaşçılık sonrası'nın farklı biçimlerde anlamlandırılmasını olanaklı kılar: çağdaşçılıktan sonra doğmuş ya da çağdaşçılığın devamı, çağdaşçılığın sonu ya da çağdaşçılık karşıtı gibi. Best ve Kellner'e göre, kavram konusundaki bu kargaşa çağdaşçılık sonrası'nın doğasındaki ayrışıklık kadar kuramcılarının onu farklı yorumlama ve anlamlandırma çabalarının da bir sonucudur (Emre,2006,20,21). Mike



Featherstone'a göre, belki ne kadar çağdaş sonrası kuramcı varsa o kadar da çağdaşçılık sonrası biçimi vardır (Rosenau,2004,35).

Jose G. Merquior'e göre, "sonrası" öneki izlediği kavrama bağımlılığı ve onunla sürekliliği işaret edebilir. Buradan hareketle bazı eleştirmenler, çağdaşlık sonrası, yalnızca çağdaşlığın şiddetlenmesi, bir aşırı-çağdaşlık olarak veya Calinescu'nun ifadesiyle "çağdaşlığın yeni yüzü" ya da Wolfgang Iser'in sözleriyle "çağdaşlık içerisindeki bir çağdaş sonrası gelişme" olarak kavramsallaştırırlar (Emre,2006,23).

Andreas Huyssen'e göre, çağdaşçılık sonrası, çağdaşçılığa yeni bir ışık tutarak onun birçok estetik izlemlerini yeni topluşlarının içine katarak orada çakışmalarını sağlayıp kendine mal eder. Zamanın gerisinde kalan çağdaşçılık değil, onun eleştirel söylemdeki ne kadar bilinçaltı da olsa ereksel bir ilerleme ve çağdaşlaşma görüşüne dayanan dar bir dogma şeklindeki dizgeleştirimleridir (Huyssen,2000,231).

İnsanların kendi yaşadıkları zamanın adını asla bilemeyeceklerini, bizim de kendimizi bu evrensel kuralın dışında tutamayacağımızı öne süren Paz, içinde bulunduğumuz dönemin "çağdaş sonrası dönem" olarak adlandırılmasını, çağdaşlık düşüncesinde olduğu gibi bulanık ve çelişkili bir adlandırma olarak görür. Ona göre, çağdaşlığın ötesinde yer alan şey yalnızca "çağdaş ötesi" olabilir; eski çağdaşlıktan daha çağdaş olan bir çağdaşlık. "Çağdaş sonrası" adlandırması, çağdaşlığımızı onaylamanın ve daha çağdaş olduğumuzu belirtmenin bir yolu; başka bir deyişle, eleştiri, değişme ve ilerlemeyle özdeşleştirilen, düzçizgisel zaman anlayışına tutsaklığın sürdürülmesidir (Paz,2000,200,201).

Çağdaş sonrası kuramcılarının birçoğu ise "sonrası" önekinin, Batı toplum ve kültür tarihindeki dramatik bir kopuşu ya da kırılmayı ifade ettiği görüşündedir. Onlara göre, bu 'yeni' durumu araştırmak ve kavramsallaştırmak için yeni ulamlar, kuramlar ve yöntemler geliştirilmesi gerekir (Emre,2006,23).

Best ve Kellner, "sonrası" önekinin, çağdaş olmayı betimlediğini, çağdaş dönemin ve onun kuramsal ve kültürel uygulamalarının ötesine geçmeye çalışan bir etkin olumsuzlama terimi olarak okunabileceğini belirtir. Bu yazarlara göre, çağdaş sonrası söylemler ve uygulamalar, baskıcı ya da artık tükenmiş olduğu düşünülen çağdaş düşüncülerden, biçemlerden ve uygulamalardan açık ve kesin bir şekilde kopup ayrılan çağdaş-karşıtı girişimler olarak nitelendirilebilir (a.g.e.,22).

Çağdaşlıktan kopuş, olumlu bir tarzda, Gianni Vattimo'nun öne sürdüğü gibi eski kısıtlayıcı ve baskıcı koşullardan kurtuluş olarak ya da Foucault'nun belirttiği gibi yeni gelişmelerin bir onaylanması, yeni söylemlerin ve düşüncelerin işlenerek

geliştirilmesi olarak yorumlanabilir. Buna karşılık, olumsuz bir biçimde, Toynbee'nin öne sürdüğü gibi acınası bir gerileme, geleneksel değerlerin ve istikrarın kaybı olarak ya da Habermas'ın dile getirdiği gibi çağdaşlığın hâlâ değer taşıyan öğelerinden vazgeçilmesi olarak değerlendirilebilir (a.g.e.,22,23).

Kumar'a göre, çağdaşçılık sonrası "*özünde bir 'karşıtlık kavramı'dır. Anlamını, dışladığı ya da aşmışını iddia ettiği şeyden olduğu kadar içerdiği ya da olumlu bir anlamda onayladığı şeyden alır*" (Kumar,2004,87). Kumar, çağdaşçılık sonrasının çelişkili, kural tanımaz ve dizge dışı özelliğinin çağdaşçılığın büyük bir kısmıyla, özellikle öncü sanat kuramı ve uygulamasıyla bağdaştırılan boyutuyla biçim ve ruh açısından benzerlik gösterdiğini öne sürer. Birçok eleştirmen ve yorumcu tarafından çağdaş sonrası olarak ilan edilen özelliklerin büyük bir kısmının, çağdaşçılığın dadacılık ve gerçeküstücülük gibi hareketleriyle önceden canlandırıldığı açıkça görülebilir. Calinescu da çağdaş sonrası düşüncenin öne çıkardığı seçkincilik karşıtlığı, yetkecilik karşıtlığı, nedensizlik, kural tanımazlık ve hiççiliğin, dadacıların "sanat karşıtlığı için sanat" öğretisinde açıkça içerimlenmekte olduğunu savunur. Bu doğrultuda Peter Wollen, çağdaşçılık sonrasını, çağdaşçılığın her zaman var olan doğal ve ikincil boyutlarının gecikmeli olarak su yüzüne çıkması olarak görür (a.g.e.,135).

Yılmaz'a göre de çağdaşçılık ve çağdaşçılık sonrasını birbirine karşıt şeyler olarak görmemek gerekir. Nasıl ki çağdaşçılık uzlaşmaya kapalı kimliğinden dolayı kendisinden başka her şeye karşıdır, çağdaşçılık sonrası da işine yaradığı takdirde çağdaşçılık dahil her şeye kucak açar. Ona göre, çağdaşçılık sonrası, mezhebi geniş küresel bir çağdaşçılıktır. Sonuç olarak, her ikisi de hâlâ yürürlükte olan anamalcılığın ürünleridir (Yılmaz,2006,338).

Hüsamettin Arslan'a göre ise "sonrası" öneki, kökten bir kopuşu dile getiriyor olup olmamasının hiçbir önemi bulunmaksızın bir değişmeye, nitelediği gerçekliği izleyen ama ondan farklı bir gerçekliğe ve farklı bir düşünme biçimine gönderme yapmaktadır. Dahası çağdaşlık ile çağdaşlık sonrası, çağdaşçılık ile çağdaşçılık sonrası arasında bir süreklilik ya da kökten bir kopuş olup olmadığı konusunda süregelen tartışma, tarihin bütününe göz önünde bulundurmadan parçasını, parçasını göz önünde bulundurmadan bütününe ele almak yanlış olduğu için saçmadır. Ona göre, tarih, içinde köklü ya da değil, kopuşlar taşıyan bir sürekliliktir. Mutlak kopuş ve mutlak süreklilik yoktur. Kopuşu anlamlı kılan süreklilik, sürekliliği anlamlı kılan kopuştur (Murphy,2000,1,2).

Sezgin Kızılçelik, kavramsal içeriğiyle işlevselliğini bir arada değerlendirerek çağdaşçılık sonrasının, çağdaşlığın bütün değerlerine karşı bir başkaldırı hareketi olduğunu ifade eder. Aydınlanma hareketinin şekillendirdiği çağdaşlık tasarısı, doğrusal ilerlemeye/gelişmeye, sanayileşmeye, anamalcılığa, demokrasiye, laikliğe, teknolojiye, bilimsel bilgiye, olguculuğa, ussallaşmaya, bircinstenliğe, öznelleşmeye vurgu yaparken çağdaşçılık sonrası belirsizliğe, parçalılığa, seçmeciliğe, ayrıcinstenliğe, dine geri dönüşe, siyasetin çöküşüne, toplumsalın sonuna, çokkültürcülüğe, yerelliğe ve anlatısal bilgiye önem verir (Emre,2006,24).

Çağdaşlık sonrası sürece eleştirel yaklaşanlar, çağdaş sonrasının ya Dario Fo'nun nitelendirdiği gibi "geçici bir heves"; ya Andrew Britton'un belirttiği gibi "yeni bir söylem ve kültürel kaynak arayışı içerisindeki aydınların aldatıcı bir icadı" ya da Habermas'ın sıkça dile getirdiği gibi "özgürleşimci çağdaş kuramları ve değerleri değersizleştirmeye girişen başka bir gelenekçi düşüncü" olduğunu savunurlar (a.g.e.,21). Habermas'a göre, çağdaş sonrası söylem, tüm bir Aydınlanma tasarısını baş aşağı etmeye yönelmiş her türden usdışılığı içinde barındırdığından dolayı durum sanıldığından daha kötüdür (Küçük,2000,27).

Çağdaşçılık sonrasının çağdaş-karşıtı bir düşünce olarak algılanması farklı anlamlandırmalar içerir. Karşı-çağdaşçılık, çağdaşçılığın yaşamın her alanına yönelik kısıtlamalarının ortadan kaldırılması anlamında ya da yeni gelişmeleri, yeni biçem ve söylemleri barındırması anlamında ya da çağdaş değerlerden ödün verilerek geçmişin karanlık değerlerine bir dönüş, bir gerileyiş hareketi anlamında kullanılabilir (Emre,2006,28,29).

Kavramı aşırı-çağdaşçılık anlamında kullananlara göre ise çağdaşçılık sonrası, çağdaşçılığın bir devamı, onun ileriye vadrırılmış halidir. Bazı kuramcılar çağdaşçılığın bu aşırıya götürülmesini, Batı değerlerinin yerinden edilmesi, kırılması ya da büsbütün ortadan kaldırılması olarak, bazıları ise tam tersine, çağdaşlığın yenilenmesi, onun eksiklerinin giderilmesi, kanserleşen yerlerinin tedavi edilmesi olarak görürler. Çağdaşçılık sonrasını yeni değerler, yöntemler ve anlayışlar getiren olumlu bir hareket olarak değerlendiren bu kuramcılar, çağdaşçılık sonrasının çağdaşçılığı yenilediğini, pekiştirdiğini, ona dışarıdan bakma olanağı verdiği için daha iyi anlaşılması ve kavranmasına katkıda bulunduğunu, bunun da onu çağdaşçılığın bir parçası yaptığını ifade ederler (a.g.e.,29).

Çağdaşlık sonrası ve çağdaşçılık sonrası kavramları sıklıkla eş anlamlı olarak kullanılır. Kumar'a göre, çağdaşlık sonrası ile çağdaşçılık sonrası arasında ayrım

yapmak için dayanabileceğimiz bir kullanım geleneği yoktur. Her ikisi de az çok birbirinin yerine geçecek şekilde kullanılır. Çağdaşlıkla bir benzerlik kurularak çağdaşlık sonrasını daha toplumsal ve siyasal bir kavrama, çağdaşçılık sonrasını da bunun kültürel eşdeğeri olan kavrama bağlamak tercih edilebilir. Ancak böyle kesin bir çözümlenmeli ayırım yapmayı reddeden ya da çoğu tanımlamalarda görülebileceği gibi herhangi bir ayırım yapmayı reddeden kullanımlar karşısında bu tercih geçersiz kalır (Kumar,2004,126,127).

Pauline M. Rosenau, çağdaş sonrası sözcüğünün ‘çağdaş sonrası’ ya da ‘çağdaş-sonrası’ olarak yazılmasının bile sözcük karşısında belli bir konumu, bir önyargıyı işaret ettiğini söyler. Yaygın kaniya göre, sözcüğün çizgili kullanılışı çağdaşçılık sonrası konusunda eleştirel bir yaklaşımı gösterirken çizgisiz kullanılışı kavrama belli bir duygudaşlıkla yaklaşıldığı, geçerliliğinin kabul edildiği anlamına gelir. Çağdaşçılık sonrasının gelenekçi karşıtlarının çizgiyi kullandıkları, köktenci destekçilerininse kullanmadıkları iddia edilir. Çağdaşçılık sonrası üzerine görüşlerin sol-sağ yelpazesini dikey olarak kestiğini belirten Rosenau’ya göre bu, meseleyi fazla basitleştirmekten başka bir şey değildir ve bu kuralın istisnalarına giderek daha sık rastlanmaktadır. Örneğin, çağdaşçılık sonrasına oldukça yakınlık duyan Thomas Dumm, kendisine çağdaşlığın taşkınlıklarını hatırlattığı için sözcüğün çizgili kullanımını tercih etmektedir (Rosenau,2004,40).

Mikhail N. Epshtein, 1998’de yayınladığı “The Place of Postmodernisme in postmodernity” (Çağdaşçılık Sonrasının Çağdaşlık Sonrasındaki Yeri) başlıklı makalesinde, bu iki kavramı ayırıştırır ve her ikisini de öncülleri ile karşılaştırarak tanımlar. Epstein’e göre, çağdaşlık, dünya tarihinin, Yeniden Doğuş döneminden başlayarak 20. yüzyılın ortasına kadar süren oldukça uzun bir dönemine işaret eder. Çağdaşçılık ise çağdaşlığın yalnızca son elli yılına damgasını vuran, onun bireyselliğinin ve bütüncüllüğünün yarattığı çelişkilerin derinleşerek aktarıldığı çeşitli felsefe ve sanat okullarını (simgecilik, dışavurumculuk, küpçülük, gerçeküstücülük gibi) da içinde barındıran sanatsal ve kültürel bir akımdır. Epstein, çağdaş sonrası dönemin çağdaşçılık akımının bitişiyle birlikte 20. yüzyılın ikinci yarısında başladığını ve ne zaman biteceğinin henüz bilinmediğini söyler. Çağdaşlık sonrası, durum ve yaklaşım olarak çağdaşlığın ortaya çıkardığı insancılığın, bireyselliğin ve bilimsel özgürlükçülüğün sonunu gösterir; evrensel insan kavramını, birey merkezli düşünceyi siler ve merkezi belirli olmayan, devingen söylemleri ve dünya görüşlerini benimser. Epstein’e göre, çağdaşçılık sonrası, çağdaşçı akımları yapısökümcü ve diğer şüpheli

düşünce yöntemleri yoluyla sorgulayıp yok ettikten sonra kendini tekrarla yetindiğinden tükenmiş, sona yaklaşmıştır. Ancak çağdaşçılık sonrasının sonu kesinlikle çağdaşlık sonrasının sonu değildir. Günümüzde devingen ve kaygan merkezli yeni söylemler ve onların işaret ettiği yeni yaklaşımlar ortaya çıkmaktadır (Doltaş,2004,193,194).

Ihab H. Hassan'a göre, çağdaşçılık sonrası, sanat, yazın ve felsefe alanlarını kapsar ve o alanlarda düzen yerine düzensizliği vurgular. Çağdaşlık sonrası ise bir yandan yersiyasal bir süreç, bir yandan da her yerde aynı olmasa bile ana hattıyla küresel bir olgudur. Hassan'a göre, çağdaşçılık sonrası bugün yalnızca kültürel bir olgudur ve yüksek teknolojiye sahip, medya bağımlı, zengin toplumlarda gözlemlenir. Çağdaşlık sonrası ise yersiyasal bir süreç olmakla birlikte karşılıklı etkileşim sonucu tüm gezegeni kapsayan bir duruma dönüşmüştür. Bu etkileşimle, kabile ile yayılmacı kültürler, söylence ile teknoloji, çevre ile merkez birbiriyle çarpışmaktadır (a.g.e.,195,196).

Jeannière'e göre, çağdaşlık sonrasının varlığını savunanlar toplumların ortaklaşa tarihsel dönemlerini göz önünde bulundurmazlar. Oysa asıl sorulması gereken, bugün bizim, tarihin dördüncü bir dönemine girip girmediğimizdir. Çağdaşlık sonrasından söz edenlerin tümü günümüz dünyasının ağır bir bunalımdan geçmekte olduğu saptamasını yapıyorlardır. Ancak, böyle bir bunalımın, ne kadar derin ve genelleştirilmiş olursa olsun, yeni bir tarihsel dönemi başlatacağı düşünülebilir mi? Bilimsel alan dahil olmak üzere, çağdaşlığın tüm kesinliklerinin geçerliliklerini yitirdiği bu yeni dönemde hâlâ çağdaşlıktan söz edilebilir mi? Ya da bu döneme ne zaman son verilecek ve farklı bir tarihin başladığı söylenebilecektir? Jeannière'e göre, değişiklik bu defa da yalnızca fizikten gelebilir. Çağdaş fizik makroskopik ve mikroskopik olmak üzere ikiye ayrılmış durumdadır ve bu iki tür fizik birleştirilebilir gibi de görünmemektedir. Eğer fiziğin tümü kuantum düzeneği çevresinde birleştirilebilecek olursa, gerçekten çağdaş sonrası bir döneme girdiğimiz kabul edilebilir (Jeannière,2000,104-106).

Aslan ve Yılmaz'a göre, ister bir yapılanma süreci olarak çağdaşlıkla ilişkilendirilmeden köklü bir değişimden söz edilsin ister çağdaşlığın bir uzantısı ya da kendi içinde bir eleştirisi olarak nitelendirilsin göz ardı edilmeyecek olan şey son 25 – 30 yıl içinde kültürel ve toplumsal yaşamda görülen büyük ve evrensel dönüşüm ve bunu ifade eden “çağdaş sonrası durum”dur (Aslan ve Yılmaz,2003,82,83). Bu olağanüstü durum ise insan yaşamının her alanını kapsamına alan bir gelişmedir: Felsefe, tarih, sanat, dilbilim, ekonomi, toplumbilim, tıp, tanrıbilim gibi hemen bütün düşünsel, sanatsal ve bilimsel alanlar bu yeni yaşam durumunun etkisi altındadır. Bu

yeni yaşam biçiminde astronomi-astroloji, bilim-büyü, bilimsel tıp-alternatif tıp, teknoloji-çevrecilik, kentsoylu dünya görüşü-toplum dışı düşünceler, vb. bir arada/eşzamanlı yaşam bulur. Mutlak doğruların, kesin değerlerin geçerliliğinin kalmadığı bu ortamda, karşıtlıkların oluşturduğu temel üzerine yapılanmış geleneksel Batı kültürünün ana taşıyıcıları yerle bir edilir (Ecevit,2006,57-59).

Yıldız Ecevit'e göre, çağdaş sonrası, ileri teknolojik olanakların yarattığı bilişim ortamında yaşanan gezegensel bir kültür kargaşasının, kültürel ve ulusal sınırların birbirini içinde eridiği bir dönemin adıdır. Geç-anamalcılığın ve yayılmacılığın ulusal sınırları aşarak dünya genelinde uluslarüstü tekeller aracılığıyla tüm dünya insanlığını yalnızca bir tüketici kitlesine dönüştürdüğü, tinselliğin özdekselliğe indirgenmek istendiği bir tarihsel kesittir. Ancak bu yoğun bilimsel/özdekçi etki çemberi farklı bir gelişmeyi de birlikte getirir. Kimi yerde Ortaçağ'a özgü gerici dincilik hortlarken, kimi yerde de dinlerin inanç dizgelerinin yıkıntıları üstünde, bir ucu Uzakdoğu felsefelerine, oradan evrensel inançlara uzanan, bir ucu da gizlilik de son bulan farklı bir gizemcilik azımsanmayacak ölçüde kendine yandaş bulur (a.g.e.,58).

Çağdaş sonrası düşünce, gerçeklerin yapay ve kurmaca olduğunu, bunların varolan kültürler tarafından insanlara dayatıldığını öne sürer. Teknolojik, bilimsel ve kültürel ortamda bireyin kitleleştirilerek yok edildiğini savunur. Böylece, çağdaş sonrası düşünce, toplumdaki azınlık, kadın ve eşcinsel haklarının savunuculuğu gibi hareketlerin ön plana çıkarılmasına olanak tanır (Bolay,2003,68,69).

Çağdaşçılık sonrası, tüm kuram ve kuralları ile yerleşik düzene, özellikle bilimin tartışılmazlığı, teknolojinin emrediciliği, devletin kuşatıcılığı, dinin ve ahlakın kural koyuculuğu gibi dayatmalara temelden bir karşı koyuş geliştirir (Külahlıoğlu İslam,2006,342). Bolay, çağdaşçılık sonrası, kültürel ve toplumsal bir durum olarak değerlendirildiğinde konunun özünün bir özgürlük sorunu olarak ortaya çıktığını ifade eder. Ona göre, çağdaş sonrası anlayış, çağdaşlığın sebep olduğu farklılaşma ve ayrımlara bir tepki olarak kendini göstermiştir. Dolayısıyla, farklılaşan, bölünen kitlelerin kültürüne, bir başka deyişle alt-kültüre yönelmiş, kitle kültürlerini ön plana çıkarmıştır. Çağdaş sonrası düşüncede öznenin merkezi önemini kaybetmesi sonucu, cemaate bağlılık duygusu önem kazanmış; yürüyüşler, başkaldırı ve gösterilerle cemaatler duygularını dışa vurma yollarını bulmuşlardır. Bu cemaatleşmeye, daha çok bölünmeye yol açtığı için "kabileleşme" de denebilir (a.g.e.,63-65).

Bolay'a göre, çağdaş sonrası anlayış, çağdaşçılıktan kopmamıştır, onun bir devamı, bir çeşit yenilenmesi biçiminde kendini gösterir. Çağdaşçılığın kalıplarına,

dayatmalarına isyan ederek ortaya çıkmış, onun önemsemediği, yadsıdığı küçük alanlara yönelerek onun eksikliklerini tamamlama gayreti içine girmiştir (a.g.e.,72).

Çağdaş sonrası anlayışta bilgiden tecrübeye, kuramdan uygulamaya, ruhtan bedene geçiş esastır. Çağdaşçılık, iyi-kötü, ruh-beden sıralamasında önceliği iyi ve ruh terimlerine verirken, çağdaş sonrası yaklaşım böyle bir sınıflamayı hoş karşılamaz. Ahlak açısından da çoğulculuk ve göreceliğin egemen olduğu çağdaş sonrası anlayışa göre, ahlaksal yönergeler, bir kuramdan ya da bir kavramdan çıkarılamaz. Dolayısıyla farklı ahlak anlayışları savunulabilir ve us, ahlaksal amaçlar sorununa müdahale etmemelidir. Çağdaşçılık sonrasında düşüncülerin sona erdiği anlayışı, eski ve yeni ahlak değerlerinin bir arada varlığını sürdürebileceği görüşünün gelişmesine yol açmıştır (a.g.e.,71).

Çağdaşçılık sonrası düşüncenin temel ilkelerinden birisi göreceliktir. Bu açıdan bakıldığında, toplumsal değerler ve kurallar zamana, topluma, kişiye, kültüre ve yaşam tarzına göre değişkenlik gösterir. Dolayısıyla gerçek de tek olmayıp herkese göre farklılık gösterir. Gerçeğin açıklanmasında birden fazla ilkenin var olabileceğini kabul eden çağdaş sonrası yaklaşım, bilgilerin de göreceli olduğu öne sürer (a.g.e.,68,69). Bilgilerimizin gerçeğe birebir karşılık gelmediğini, gerçeğin hep yeniden üretildiğini, bu nedenle de hep yeni örnekler geliştirilmesi gerektiğini savunur. Çağdaş sonrası düşünürler, yaşamı bütünüyle açıklama ve yönlendirme iddiasındaki özgürlük, eşitlik, adalet, evrim, usçuluk gibi Aydınlanma ve çağdaşlık ülkülerinin hepsinin büyük anlatılar olduğu ve tümünün geçerliliğini kaybettiğini ileri sürerler (Aslan ve Yılmaz,2003,83,84).

Çağdaş sonrası düşünce, çağdaşçılığın bilgiyi yalnızca bilimsel bilgiden ibaret gören olgucu anlayışına karşıdır (Bolay,2003,68). Çağdaş bilimin doğalcı ve düzenekçi bir anlayışla ihmal ettiği alanlara, değerlere karşı kaybolan ilgiyi arttırma çabasında olup yaşamın anlamı ve amacı üzerinde daha fazla düşünülmesini ister. Dolayısıyla, içselliği ön plana çıkaran insan tipinin gelişmesine katkı sağlar (a.g.e.,71). Çağdaşçılık sonrası, çağdaş süreçte oluşan bilimsel bilgi tekeline karşı bir özgürleşim çabasıdır (Aslan ve Yılmaz,2003,83). Bu noktada, çağdaş sonrası düşünürlerin karşı oldukları şey, gerçeğin tekeline kendisinin sahip olduğunu iddia eden çağdaş bilimin yöntembilimsel varsayımlarının eleştiriden uzak bir tavırla kabul edilmesidir (a.g.e.,86).

Çağdaş sonrası düşünürlere göre, toplum, sanat, dil, siyaset ve hatta bilim hem insan gerçeğinden doğar hem de onu oluşturur. Derrida, Foucault, Barthes, Lyotard ve Baudrillard gibi yapısalcılık sonrası düşünürler, insan ve us merkezli kurumların,

düşüncülerin, kuramların, yöntemlerin ve uygulamaların, kendilerinin dışında ve/ya da üstünde bir gerçeği değil, yalnızca kendilerini yansıttıklarını dil, söylem ve kavram düzeyinde kanıtlamaya çalışırlar. Çağdaşçıların yaptığı gibi bilgi alanlarını ayırarak tartışmak ise son aşamada onların çarpıtılmasına, yapaylaşmasına ve birbiriyle anlaşamamasına neden olur (Doltaş,2004,23,24).

Kendi içinde bir bütünlüğü olmayan çağdaşçılık sonrasında, alabildiğine değişik felsefe eğilimleri bir araya gelir, birbirinden son derece farklı konular ya da tutunumlar göze çarpar. Bu, bütünlük, dizgesellik, bircinstenlik, evrensellik kavramlarını reddeden çağdaş sonrası düşünürler için doğaldır. Bu düşünürler arasında görüş farklılıkların olması da bizzat çağdaşçılık sonrasında bir özelliğidir (Orkunoğlu,2007,135,136).

Çağdaşçılık sonrası, Fransız yapısalcılığı, çoşumculuk, görüngübilim, hiççilik, varoluşçuluk, yorumbilgisi, Batı Markçılığı, Eleştirel Kuram ve kargaşacılık gibi bir dizi farklı, genellikle birbiriyle çatışan eğilimlerden alınan unsurların bir araya gelmesini, dönüştürülmesini ve aşılmasını temsil eder (Rosenau,2004,32).

Rosenau'ya göre, çağdaş sonrası düşünce, varlığımızın ve insanlığımızın en derin boyutlarına nüfuz ederek ussallık, nesnel gerçeklik, nedensellik, evrensellik, tarih, ilerleme, temsil, özne, anlam, bilgikuramı ve yöntembilim gibi kavramları sorunsallaştırır (a.g.e.,9). Çağdaşçılık sonrasında meydana okumadığı şey yok gibi görülmektedir: Bilgikuramsal varsayımları reddeder, yöntembilimsel uzlaşımları çürütür, bilgi iddialarına direnir, gerçekliğin her türlü anlatım biçimini bulanıklaştırır ve tüm siyaset önerilerini bir kenara atar (a.g.e.,19). Orkunoğlu ise çağdaş sonrası düşüncenin ele aldığı konuları yedi ana başlık altında toplar. Buna göre, çağdaş sonrası düşünürler: a) bütünlüğü ve evrenselliği reddederler, b) özne olarak insanın yok olduğunu ileri sürerler, c) nesnel gerçekliğin olmadığını ileri sürerler, d) nedenselliği reddederler, e) bilgikuramını sorgularlar, f) dilin nesnel gerçekliği yansıtamayacağını düşünürler, g) göreceliği dogmalaştırmaya çalışırlar (Orkunoğlu,2007,143).

Çağdaş sonrası düşünceye göre, gerçeği tanımlamak için ne tanrı ne de insan merkezli bir düşünceye ihtiyaç vardır. Merkezsiz düşünce öneren çağdaş sonrası düşünürler, merkezsizliğin sonucu olarak insanmerkezli düşünce dizgelerinden türetilen tüm kavramları da eleştirmeye başlarlar. Onlara göre, insanmerkezli düşüncede gerçeklik, us ve duyu yoluyla açıklanabilen ve algılanabilen şeydir. Oysa insan tarafından tanımlanabilir kesin bir gerçeklikten bahsedilemez. Gerçekliğin bir “söylem” ve “kurgu” olduğunu, insan usunun bir ürünü olduğunu ileri sürerler. Bilime, nesnellığe



ve gerçeklik anlayışına saldırarak gerçeğin tanımlanamaz olduğunu savunurlar. Onlara göre, gerçeklik ve sanallık arasında fark kalmamıştır. Sanallığı gerçeklikten ayıracak hiçbir bilgiye, bilimsel araca ya da olanağa sahip değildir (a.g.e.,141-143).

Çağdaş sonrası düşünürler, uzlaşım sal tarih anlayışını ve ilerleme düşüncesini reddederler. Çağdaşlık, Aydınlanma döneminden gelen bilimci, usçu, doğru çizgi halinde ilerlemeci anlayıştan ibarettir. Çağdaş sonrası dönemde, insansal olgunluğa ve özgürlüğe doğru uzanan sonsuz ilerlemeci tarih görüşü yıkılmaya başlamıştır (Bolay,2003,66). Çağdaş sonrası düşünürler, bugünün geçmişten, çağdaşın çağdaş-öncesinden üstün olduğunu düşünmezler; onlar için yeni olanın özel bir değeri yoktur. Çağdaşlığın dışladığı geleneksel, kutsal, tikel ve usdışı olan her şey; duygu, coşku, sezgi, düşünüş, kurgu, kişisel deneyim, metafizik, evrenbilim, büyü, söylene, din ve gizemcilik yeni bir önem kazanır (Rosenau,2004,23,24).

Rosenau'ya göre, çağdaşçılık sonrası ister toplumsal ister siyasal ister dinsel nitelikli olsun bütün küresel dünya görüşlerine meydan okur. Marksçılığı, Faşistliği, Stalinciliği, özgürlükçü demokrasiyi, laik insancılığı, kadın savunuculuğunu, Hıristiyanlığı, İslam'ı ve çağdaş bilimi aynı düzeye indirir ve bunların bütün soruları önceden tahmin edip belirlenmiş cevaplar veren sözmerkezci, aşkın, bütünlükçü ve baskıcı büyük anlatılar olduklarını söyleyerek hepsini elinin tersiyle iter. Bu tür düşünce dizgeleri, büyücülük, astroloji ve ilkel dinsel varsayımlardan ne daha çok ne daha az kesin sayılabilecek varsayımlara dayanır (a.g.e.,25). Günümüzde çağdaş öncesi unsurların meşrulaştırılmamış ve kurumsallaştırılmamış bir çağdaş mantık çerçevesinde işlevlerini sürdürdükleri görülür (Lipovetsky,2008,52).

Rosenau, çağdaş sonrası sözcüğünün aynı anda hem her şeye uygulanıyormuş hem de hiçbir şeye uygulanmıyormuş gibi görünecek ölçüde geniş bir biçimde kullanıldığını ifade eder. Ona göre, çağdaşçılık sonrası, durağan ve değişmeyen bir şey değildir; sonsuz ölçüde devimsel ve her zaman geçiş halindedir (Rosenau,2004,38). Herkes çağdaşçılık sonrasında gönlüne göre bir şeyler bulabilmektedir. Onun bütünlükten yoksun "kes-yapıştır" özelliği hem güçlü hem de zayıf yanadır. Çağdaş sonrası düşünceyi oluşturan ögeler sonsuz sayıda farklı birleşimlerle bir araya getirilebilir (a.g.e.,34).

Rosenau'ya göre, kişinin çağdaşçılık sonrası şüpheli ve kinik bir şey mi yoksa olumlayıcı ve iyimser bir şey mi olarak görmesi biraz da onu hangi yazarın ve hangi geleneklerin bakış açısıyla değerlendirdiğine bağlıdır (a.g.e.,35). Çağdaşçılık sonrası neredeyse bütün siyasal inanışlar tarafından benimsenebilecek kadar açık uçlu ya da

belirsizdir (a.g.e.,48); doğası gereği sağcı ya da solcu değildir. Dolayısıyla, çağdaş sonrası düşünceyi benimseyenler, bilinçsiz olarak siyasal bir düşünmeye bağlanmamış olurlar. Ancak bu siyasal bir tarafsızlık anlamına gelmediği gibi çağdaşçılık sonrasının her türlü siyasal yönelime uyabilecek kadar soyut ve bulanık bir şey olduğunun göstergesi olarak da yorumlanabilir (a.g.e.,238,239).

Çağdaş sonrası düşünce, siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlar arasındaki ayırım çizgilerini yok eder (Kumar,2004,127). Toplumsal, kültürel, bilimsel ya da estetik alanda her türlü bütünleşmeyi, biresimi dışlayarak parçalanmayı savunur (Aslan ve Yılmaz,2003,83). Michael Ryan'a göre, özellikle sanatsal alanlarda düşünümSELLİĞİ, alaysılıĞI, oyunculuĞU, keyfiliĞİ, kural tanımazlıĞI, dağınıklıĞI, parçalanmışlıĞI ve çok uçluluĞU vurgulayan çağdaş sonrası düşünce, çağdaşçılık karşısında varlık alanını alayla sabitleyen kültürel bir harekettir. Çağdaşçılık sonrası, kültürel dünyayı bilim, teknoloji ve sanayinin gelişimi doğrultusunda şekillendirmeyi amaçlayan çağdaş düşüncenin ilerlemeci rüyaları karşısında, sanatın, kültürün, toplumun ve felsefenin dayandığı söylenler karşısında hepten alaycıdır (Ryan,2000,451).

Hassan'a göre, dünya genelinde çağdaşçılık sonrasını çağrıştıran önemli adlar arasında, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard (felsefe), Michel Foucault, Hayden White (tarih), Jacques Lacan, Gilles Deleuze, R.D. Laing, Norman O. Brown (ruhçözümlemesi), Herbert Marcuse, Jean Baudrillard, Jürgen Habermas (siyasal felsefe), Thomas Kuhn, Paul Feyerabend (bilim felsefesi), Roland Barthes, Julia Kristeva, Wolfgang Iser, Yale Eleştirmenleri (yazın kuramı), Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Meredith Monk (dans), John Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez (müzik), Robert Rauschenberg, Jean Tinguely, Josef Beuys (sanat), Robert Venturi, Charles Jencks, Brent Bolin (mimarlık) ve Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jorge Luis Borges, Max Bense ve Vladimir Nabokov'dan Harold Pinter, B. S. Johnson, Rayner Heppenstall, Christine Brooke-Rose, Helmut Heissenbuttel, Jürgen Becker, Peter Handke, Thomas Bernhard, Ernest Jandl; Gabriel Garcia Marquez, Julio Contazar, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Maurice Roche, Philippe Sollers ve Amerika'da John Barth, William Burroughs, Thomas Pynchon, Donald Barthelme, Walter Abish, John Ashbery, David Antin, Sam Shepard ve Robert Wilson'a kadar çeşitli yazarlar yer almaktadır. Hassan'a göre, bu adlar, kuşkusuz bir okul, bir değerler dizisi ya da bir akım oluşturmak için ayrı türler olmaya oldukça uzak olmakla birlikte,

çağdaşçılık sonrası adını verdiğimiz belli kültürel eğilimleri yapıtlarında ortaya koyarlar (Hassan,2008,267,268).

Çağdaş sonrası kültürün kendini en iyi ifade ettiği ayrıcalıklı alan kuşkusuz sanat dünyasıdır (Ruby,2003,94). Çağdaş sonrası sanat, kavramın kendisi gibi ne reddeder ne dönüştürür; yalnızca tepkileri sınırlar, kazanımları denetler ve oyunsu bir işleyişle yetinir (Ruby,2003,97). Yves Boisvert'e göre, çağdaşçılık sonrası, doğası gereği estetik bir okul değildir, daha çok, tamamiyle farklı, hatta çelişkili biçemlerin mümkün olduğunca uyuma yaklaşmasına olanak veren kültürel bir tutumdur (Boisvert,2000,51). Biçim ve içerik tartışması söz konusu olduğunda vurguyu içerikten biçim ya da biçime kaydırır. Köklü bir farklılık gösteren bağlara ve tarihsel dönemlerden seçilen biçemsel öğelerin bir araya getirilmesine önem verir. Çelişki ve karışıklıktan hoşlanır; düzenliliği, mantık ve bakışımı yadsır. Sanatla gündelik yaşam, seçkin sanatla kitle sanatı arasındaki sınırları ortadan kaldırır; farklı sanat biçimleri arasındaki geleneksel ayrımları görmezden gelir. Sanatsal üretimin özgünlüğüne şiddetle karşı çıkarak gerçek sanat yapıtının dâhilerin ürünü olduğu savını yıkmak ister; sanatın salt yinelemeye dayalı bir etkinlik olduğunu öne sürer. Seçmeciliğe, aktarmacılığa, yapıtı ve rastlantısallığa önem verir (Bozkurt,2000,70). Çağdaş sonrası sanat anlayışında, -sanatsal tür ve şekillerde, biçem ve konularda, malzemenin kullanımında- gerçekçi, kesin ve nesnel bakış açıları değerlerini yitirmiştir. İçgerçek, görecelik, öznellik yükselen yeni değerlerdir. Artık sanat eserinin belli bir anlamı ve biçimi yoktur. Yerinel ya da alaycı anlamlar içerebilir. Bir sanat eseri parçalara bölünüp şekilleştirilerek melezleştirilerek yeniden ve yeniden oluşturulabilir (Külahlıoğlu İslam,2006,342).

Huyssen, çağdaş sonrası olarak adlandırılın ya da adlandırılmasın, günümüz sanatlarının, 1850'li ve 1860'lı yıllarda Paris'te başlayan ve 1960'lara kadar süren çağdaş ve öncü hareketler ardışıklığındaki başka bir evre olarak görülemeyeceğini savunur. Ona göre, çağdaş sonrası sanat anlayışı, kültürel gelenek ve geleneğin korunması konusunu estetik ve siyasal bir sorun olarak ele alması bakımından hem çağdaş hem de öncü sanat anlayışından ayrılır. Ancak, çağdaşçılık sonrası bunu başarıyla yapmadığı gibi genellikle de çıkar sağlayacak şekilde yapmaktadır (Huyssen,2004,229).

Çağdaşçılık sonrası düşünceyi savunanlar kadar ona şiddetle karşı çıkanlar da bulunmaktadır. Özellikle değerler alanında yarattığı karışıklığın düşünsel, toplumsal ve siyasal yaşamda tam bir karmaşaya neden olacağından dolayı çağdaşçılık sonrasına şiddetli eleştiriler yöneltilmektedir.

### 1.5. Çağdaşçılık Sonrasının Eleştirisi

Çağdaş sonrası yaklaşımda, çağdaş kurumların dışladığı, ihmal ettiği ya da uç olarak nitelendirdiği kültürlerin, kimliklerin, düşünce ve ölçütlerin anlamlı ve geçerli görülmesi (Doltaş,2004,9), karşıt değerlerin bir sıradüzen olmaksızın bir arada, yan yana varlık göstermesi, onun şimdiye değin görülmedik ölçüde geniş kapsamlı bir demokrasi düşüncesiyle koşut tutulmasına yol açar. Diğer yandan, yerleşik düzende yüzyıllardır/binyıllardır kalıplaşmış ilkelerin, değerlerin ve ölçütlerin birkaç on yıl gibi kısa bir süre içinde karşıtı olduğu düşüncelerle eşitlenmesi, bir değerler kargaşasının oluşmasına da yol açar. Bu nedenle çağdaşçılık sonrası, tüm toplumsal, bilimsel ve sanatsal alanlardaki kullanımıyla, küreselleşmenin yarattığı bir tür yayılcılık-sonrası ile koşut tutulmakta, dünya genelinde toplumsal ve sanatsal ahlakı da içine alan yoğun tartışmaların odağı olmaktadır (Ecevit,2006,59,60).

Çağdaş sonrası söylem, bir yandan ussallığı reddederek aynı kuralların her yerde aynı olmasını gerektiren evrensel us anlayışına karşı gelerek Aydınlanma felsefesi ve bilimsel bilgiye olan inancı yıkmak istemekle (Aslan ve Yılmaz,2003,85), diğer yandan görecelik ve çoğulculuk adıyla bir çeşit hiççiliğe, kültürün, bilginin, hukukun, devletin yozlaştırılmasına, yönsüzlüğe, değer alanlarının parçalanıp bütünlüğünü kaybetmesine yol açmakla suçlanmaktadır (Bolay,2003,72,73).

Gilles Lipovetsky'e göre, çağdaşçılık sonrası, yalnızca zamanımızın estetik ve ahlaksal çöküşünü ifade eden bir diğer addır (Lipovetsky,2007,172). Çağdaşçılığın mantığını en uç sınırlarına kadar götüren aşırılık yanlısı bir kültürün ortaya çıkışını işaret eder. Çağdaşçılık sonrası, daha 60'lı yıllarda, kültürel ve siyasal köktencilik, doruk noktasına ulaşmış hazcılık, öğrenci başkaldırıları, karşı-kültür hareketleri, uyuşturucu dalgası, cinsel özgürlük, açık saçık film ve yayınlar, şiddet içeren gösterilerle en belirgin özelliklerini açığa vurmuştur (a.g.e.,151). Lipovetsky'e göre, zamanımız yalnızca, gündelik yaşam ve bireyin çıkarı adına devrimci amaçları ve umutları bir kenara bırakmayı başarabilmiştir. Bugün insanlık ikinci bir bireysel devrimi yaşamaktadır (a.g.e.,9,10). Günümüzde, toplumsal sınıflar ve sınıf kültürleri özerk bireysellik ilkesi yararına önemini yitirmekte, devlet geri plana çekilmekte, din ve aile kavramları özelleşmekte, tüm bunlara karşın tüketim toplumu kendini dayatmaya devam etmektedir (Lipovetsky,2008,52).

Orkunoğlu'na göre, çağdaşçılık sonrası, çağdaşlıktan hem köklü bir kopuş hem de onun devamıdır. Birey, kimlik, kültür alanında köktenci, düzeni değiştirme alanında

gelenekçidir. Siyasal açıdan karşıtçı, ekonomik açıdan işbirlikçidir. Sorular sorma yönünden zengin, sorulara gerçek yanıtlar verme açısından yoksuldu. (Orkunoğlu,2007,167). Ekonomik ve toplumsal sorunlardan uzaklaşarak, birey, kimlik gibi kültürel sorunlara dalmış olan çağdaş sonrası düşünürler, tikel alanlarda bozguncu, genel alanlarda anamalcı düzenin savunucularıdır (a.g.e.,14). Çokkültürlülüğü ve çok kimlikliliği savunup “öteki seslerin” varlığını ve özgüllüğünü kabul ederken özgürlükçü bir düşünce geliştirmiş gibi görünürler. Gerçekte ise “öteki seslerin” farklılıklarını ve özgünlüklerini abartarak onların ortak yanlarını görmezlikten gelirler. Çeşitli kültür ve kimliklerin toplumsal ve ekonomik açıdan paylaştıkları ortak noktalarının sonuçta kültürel farklılıklarından daha önemli olduğunu kabul etmeyerek hem birbirinden tecrit olmalarının hem de iktidar karşısında güçsüz kalmalarının yolunu açarlar (a.g.e.,144).

Orkunoğlu'na göre, çağdaş sonrası düşünürler, gerçeklikten kaçtıkları gibi gerçekliği oluşturan nedenleri de gizlemeye uğraşırlar. Bilinç felsefesinden kaçıp dil felsefesine sığınan bu düşünürler, her şeyi dil oyunlarına indirgerler. Tüm bilgi biçimlerini eşitleme çabası içinde olup bilim ve din arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya çalışırlar. Evrensel ve genelleştirmelere karşı oldukları için kuram ve bilim düşmanlığı yaparlar. Tarihsel gelişmenin bütünüyle kavranamayacağını savunduklarından tarihsel olayların seçmeci yorumuna saplanıp kalırlar. Çoğulculuktan yanaymış gibi görünseler de bazı dünya görüşlerini ve siyasal düşüncülerini baskıcı olduklarını iddia ederek dışlarlar. Diğer yandan, özne olarak insanın çözüldüğünü, yok olduğunu iddia eden bu düşünürlerin özgürlükçülüğü de sahtedir. Çünkü, özgürleşecek özne ölmüşse, özgürlükçü olduğunu iddia etmek, özgürlükçülüğü savunmak iki yüzlülüktür. Ayrıca, özgürlük ve eşitlik adına, doğruyu yanlışla, iyiyi kötüyle, güzeli çirkinle eşitleyip karşıtlıklar arasındaki ayrımları geçersiz hale getirerek eleştiri mantığını yok ederler. Eğer doğru-yanlış, iyi-kötü, güzel-çirkin diye bir şey yoksa eleştirilecek bir şey de yoktur. Doğrunun, iyinin ve güzelin ne olduğu bilinmezse değişim ve gelişim hangi ilke ve ölçütlere göre olacaktır (a.g.e.,20,21)?

Çağdaş sonrası düşünürler, usallığa önem veren Aydınlanma felsefesinin artık geçersiz olduğunu öne sürerek “us yıkılmıştır” savını benimserler. Çağdaş sonrası düşüncenin mantıksal çelişmesine dikkat çeken Habermas'a göre, usun yıkıma uğradığını savunabilmek için bile usa başvurmak gerekir. Çağdaşçılık sonrasına göre, us yıkıma uğramışsa artık bilimsel kuramlar oluşturmak, dolayısıyla gerçekliği kavramak da olanaksızdır. Gerçekliğin kavranamadığı bir dünyada, gerçekliği değiştirme girişimi de başarısız olacaktır. Gerçeklikten kaçan çağdaş sonrası düşünürlerin gerçekliği

değiştirme diye bir sorunu da yoktur (a.g.e.,17). Onlara göre, eğer büyük hedefler büyük yıkımlar getiriyorsa, artık anlamsız ve geçersizdirler. İnsanın kurtuluş ve özgürlük mücadelesine katılmayı değerli bulmayan bu düşünürler, insanı değersizleştiren anamalcı düzeni eleştireceğine insanın değersiz olduğunu ima etmeye çalışırlar. Bilimi kendi amaçları için kullanan anamalcı mantığı eleştireceğine, bilimin kendisini eleştirip onun bir yanılgı olduğunu savunurlar. Anamalcılığın en yüksek kâr elde etmeye yönelik us ve mantığını eleştireceğine, usun kendisini eleştirirler. İnsanın yaşamını anlamsızlaştıran tüketim hırsını eleştireceğine, yaşamsal anlamın kendisini sorgularlar. İnsana sevgi vermeyen anamalcı toplumu değil, sevginin kendisini eleştirirler (a.g.e.,168).

Habermas ise çağdaş sonrası kuramların çağdaşlığa yönelttiği eleştirileri, Aydınlanma karşıtı ve usdışı kuramlarda görülebilecek tepkilerin bir biçimi olarak görüp faşizmle tedirgin edici bir akrabalıkları bulunduğu uyarısında bulunur (Aslan ve Yılmaz,2003,90,91). Çağdaşlığın hâlâ bitmemiş, tamamlanmamış bir tasarı olduğunu ve Aydınlanmanın tarihinin kesintilerle birlikte devam ettiğini ileri süren (a.g.e.,86,87) Habermas, çağdaşlığın, olumsuzluklarını, eksikliklerini yine kendi içindeki devingenlerle giderilebileceğini söyler (Emre,2006,20).

Anthony Giddens'a göre çağdaş sonrası bir dönemde değil, çağdaşlığın sonuçlarının köktenleşip evrenselleştiği bir dönemde yaşamaktayız. O'na göre, çağdaşlığın temel öğeleri olan anamalcılık, sanayicilik ve ulus-devlet belirleyici önemlerini hâlâ sürdürmektedirler. Bu doğrultuda Heller ve Feher'e göre de çağdaşlık sonrası, ne bir tarihsel dönem ne de iyi tanımlanmış belirleyici özellikleri olan siyasal ya da kültürel bir eğilimdir. Tersine, dış çizgilerini gerek çağdaşlığın başarılarının gerekse çözümsüz açmazlarının bir dökümünü çıkaranların çizdiği özel bir ortaklaşa zaman ve uzam olarak anlaşılmalıdır (Aslan ve Yılmaz,2003,91).

Aslan ve Yılmaz'a göre, çağdaşçılık sonrası, toplumsal, kültürel, ekonomik ve düşünsel tarih içinde çağdaşçılığın ilkelerinin ve kurallarının artık işlemediği, ama yerlerine tam anlamıyla yeni bir değerler dizgesinin de konulmadığı bir geçiş döneminin zirvesidir (a.g.e.,85). Doltaş'a göre de çağdaş sonrası yazarlar, çağdaş Batı düşüncesinin düzgülü, yapı, değer ve kavramlarını sorunsallaştırıp onların temellerini çözen yöntemler geliştirilmekte, ama yıkılan değerler dizgesinin ve düzgülerinin yerine yenilerini öneren kuramlar geliştirmekten kaçınmaktadırlar. Doltaş, çağdaş sonrası yaklaşımın düşünsel düzeyden çıkarak yaşama geçirilmesinin bizi birbirine bağlı ve çözümü mümkün olmayan üç sorunla baş başa bıraktığının altını çizer. Birinci sorun,

nesnel değerlerin ve nesnel ölçütlerin yıkılmasıyla ortaya çıkan sınırsız görecelik; ikincisi, kavramlarla kimliklerin nesnel göndermelerden yoksun kalışının getirdiği iletişimsizlik; üçüncüsü ise, ilk ikisinin sonucu, toplum ve bireylerin kendilerini içinde buldukları ahlak boşluğudur (Doltaş,2004,12,13).

Jeannière'e göre, çağdaşlık sonrası, bilimsel kesinliklerden genelleştirilmiş bir belirsizliğe geçişi ifade eder: Bilimci düşüncü ve olguculuğun gerileyişi, görecelik ve bireyciliğin değer kazanışı, her alanda temel ilkelerin geçersizleşmesi, yapısökümün tadı, insan etkinliği ve eyleminin anlamı konusunda kaygı verici belirsizlik. Çağdaş sonrası dönemde belirsizliğin inanca açıldığı, ilkelerin geçersizleşmesiyle dinin, dinsel toplum düşüncesinin yeniden alevlendiği görülür. Çeşitli köktenciliklerdeki kemikleşmeler, tarikatların çoğalması, dini duyguların yeni ifade biçimlerinin araştırılması ve tarımsal tipte bir cemaat özlemi birbirine karışır (Jeannière,2000,104,105).

Sim ise çağdaş sonrası felsefenin, bakış açısında kararlı bir biçimde temelcilik karşıtı olduğunu ve bunun, kendisini bir şekilde işlevsiz kılacağını belirtir. Sim'e göre, büyük anlatılardan ya da her türlü merkezi bir yetkeden vazgeçildiğinde karşılaşılabilecek sorunlardan biri adil ve ussal değer yargılarının nasıl oluşturulacağıdır (Sim,2006,10). Aynı zamanda, çağdaş sonrası düşünürlerin büyük anlatıların çöküşünü abarttıklarını öne sürmek de olanaklıdır (a.g.e.,15). Günümüzde, siyasal yaşamı denetim altına aldıkları göz önünde bulundurulursa pek çok büyük anlatının bir yeniden önesürüm sürecine girdikleri görülebilir. Bunların en belli başlıları arasında pazar köktenciliği, çeşitli siyasal ve ulusçu köktencilik türleri, İslami köktencilik, Hıristiyan köktenciliği, Siyonist köktencilik ve benzerlerini sayabiliriz (a.g.e.,XIII, XIV). Günümüzde yalnızca çağdaşlık değil, çağdaşlık öncesi de hâlâ mücadele etmektedir. Ussalık ya da şüphecilik yerine, inancın kültürel sürecin temeli haline gelmesi kaçınılmaz olabilir. Kurumsal yetke bir kez daha sorgulanmaksızın kabul edilir, ona körü körüne itaat edilir, böylece onun bireyin yaşamını daha büyük bir amaç adına yönlendirmesine izin verilir (a.g.e.,XIII). Sim'e göre, büyük anlatıların yeniden yapılanması şeklinde farklı kültürel düşüncelerin varlıklarını hissettirdikleri çağdaş sonrası bir dünyada olduğumuz öne sürülebilir. Felsefe tarihine baktığımızda, şüpheciliğin kimi zaman moda olma kimi zaman gözden düşme eğiliminde olduğu görülür. Bu durumda, güncel döngünün belirli felsefe konularının zayıflıklarına dikkat çekerek şüpheciliğin olağan amacına hizmet etmesi ve daha az olumsal yönelimli bir felsefe programının yakın gelecekte onun yerini alabilmesi oldukça olanaklıdır (a.g.e.,15).

Çağdaşçılık sonrasının, çağdaş anlayışın getirdiği kısıtlamalarının ve dayatmaların ortadan kaldırılmasına yönelik bir çağdaş-karşıtı düşünceyi barındırdığını ifade eden Emre'ye göre, bu çağdaş-karşıtı algılama bir yandan yeni gelişmeleri, yeni biçem ve söylemleri içinde barındırırken diğer yandan bizi gerçekten önemli ve uygulanması gereken çağdaş değerlerden vazgeçmeye zorlamaktadır. Bu durumda çağdaşçılık sonrası bizi geçmişin karanlıklarına geri götürecek bir gerileyiş hareketine dönüşmektedir (Emre,2006,28,29).

Çağdaşçılık sonrasını yeni değerler, yöntemler ve anlayışlar getiren olumlu bir hareket olarak değerlendiren bazı düşünürler ise onun çağdaşçılığı yenilediğini, eksiklerini gidererek güçlendirdiğini, ona dışarıdan bakma imkanı verdiği için çağdaşçılığın daha iyi anlaşılmasına ve kavranmasına katkıda bulunduğunu savunurlar (a.g.e.,27). Bazı düşünürler ise çağdaş sonrası hareketin çağdaşçılığa Avrupa dışı eklemeler yaparak Avrupa'yı merkezden taşraya kaydardığını; yeni ve daha aydınlık bir geleceğin Avrupa kültürünün farklı kültürlerle kaynaşarak bir mozayiğe dönüştüğünde oluşturulabileceğini ileri sürerler (a.g.e.,29,30). Çağdaşçılık sonrasını kavramsal işlevi bakımından ele alan Vattimo da çağdaş sonrası söylemin Avrupamerkezci bir düşüncenin parçalanmasına yardım ettiğini belirtmekte ve bu anlamda kültürlerarası söyleşim için bu sürecin gerekliliğinin altını çizmektedir (a.g.e.,27).

Meschonnic'e göre ise bir gün çağdaşlık sonrasından "Çağdaş Biçem"den bahsedildiği gibi bahsedilecektir. Bu aynı zamanda, onun bir biçem ve dönem olduğunu gösterir, ama daha çok biçemlerin biçemi. Ve dönem olarak zaman içinde sona ermiş olacaktır; çünkü bütün dönemler gibi onun da bir başlangıcı ve bitişi vardır (Meschonnic,2009,166).

Çağdaşçılık sonrası hem çağdaşlığa ve onun kurumlarına dönük eleştirileri hem de bilimsel, toplumsal ve kültürel yaşamda savunduğu görecelik, ilkesizlik ve kuralsızlık nedeniyle dünya genelinde hâlâ şiddetli tartışmaların odağında yer almaktadır. Bununla birlikte, kültürel yaşamın hemen her alanında ağırlığını oldukça yoğun biçimde duyurmaya devam etmektedir. Çağdaş sonrası süreçte en fazla etkilenen alan ise kuşkusuz sanat ve özellikle de yazındır.



## İKİNCİ BÖLÜM

### ÇAĞDAŞ SONRASI YAZIN

#### 2.1. Yazın Anlayışında Değişen Değerler

Alain Robbe-Grillet'e göre, her dönemin, her akımın yazarı gerçekçi olduğunu ve gerçeği yansıttığını öne sürmektedir. Oysa, gerçekçilik, kesinlikle anlam belirsizliği olmaksızın tanımlanmış bir kuram değildir. Bu noktada, gerçeği yansıttığını ileri süren bütün yazarlara inanmak gerekir. Hepsini ilgilendiren gerçek dünyadır ve hepsi de gerçeği yaratmaya çabalar. Gerçeklik konusunda aralarında bir uzlaşmazlık varsa bunun nedeni, her yazarın dünyayı, yaşamı ve gerçekliği kendi gördüğü, hissettiği, düşündüğü şekilde yorumlamasından kaynaklanır. Bu açıdan bakıldığında yazın devrimlerinin neden gerçekçilik adına yapıldığını anlamak kolaylaşır (Robbe-Grillet,1986,135,136).

Ecevit'e göre, sanat eseri, içinde bulunduğu koşulların bir ürünüdür. Sanatın gelişme çizgisini yönlendiren etmenlerin başında ise sanatın gerçeklikle kurduğu ilişki gelir. Sanatçı, içinde yaşadığı tarihsel dönemin yaşama, doğaya, evrene ve insana ilişkin sorulara verdiği doğabilimsel ve düşünsel yanıtlara, kısaca dönemin gerçeklik anlayışına koşut olarak gelişen estetik değer ölçütleri çerçevesinde yapıtını biçimlendirir. Her sanat eğilimi kendi gerçeğini yansıtır, bu nedenle de gerçekçidir (Ecevit,2006,17,18).

Gerçeklik anlayışı, başlangıçta söylencelerin, sonra felsefenin, tanrıbilimin ve giderek bilimin verileriyle biçimlenmiştir. Eski Yunan sanatının sınırları belirgin, uyumlu, dengeli, bakışımı odak alan biçim anlayışı Aristo felsefesinin doğa görüşüyle, dolayısıyla gerçeklik anlayışıyla koşutluk içindedir. Ortaçağ'da, Aristo fiziğinin Ptolemaios astronomisi ve İncil dogmalarıyla bir arada harmanlanmasından oluşan evren anlayışına koşut olarak gelişen sanat anlayışında da temel estetik ölçüt denge, uyum ve bakışıma ulaşmaktır (a.g.e.,18-20).

Yeniden Doğuş döneminde ve Aydınlanma çağında, tanrıbilimsel gerçeklik anlayışı yerini giderek usun ve bilimin yönlendiriciliğine bırakır. Gerçek, artık yalnızca gözlem ve deneyle kanıtlanabilir bir olgudur. Newton'un evrensel çekim yasası evrenin gizini çözmüştür: Evrende varolan her şey doğa yasalarıyla açıklanabilir gerçeklerdir. Bu yeni gerçeklik anlayışının ışığında gelişen yazın anlayışı da 19. yüzyıl sonlarına

kadar gittikçe artan bir yoğunlukla fizik ve astronomideki yeni bulguların ve bu yeni doğabilim ilkeleriyle bütünleşmiş felsefelerin izlerini taşır (a.g.e.,21,22).

Diğer yandan, insanın bireyleşme sürecini anlatan roman türünün 16. yüzyıldan sonra gelişmeye başlaması bir rastlantı değildir. Birey, usun önderliğindeki bilimsel gelişmeleri, sanayileşmeyi, özel girişimciliği, kentsoylulaşmayı içine alan bir serüvenin vazgeçilmez ögesidir. Ana kurgu ilkesi öykü anlatmak olan 18. ve 19. yüzyılın geleneksel-gerçekçi romanının içeriği de bireyin, içinde yaşadığı zaman kesitinin toplumsal, siyasal ve ahlaksal ülküleri doğrultusunda, çoğu kez de yerleşik ölçütlerle savaşımlar içinde gerçekleştirdiği bir yaşam yolculuğundan oluşur. Öyküsü anlatılan bu birey-insan, dogmaları bir kenara itmiş, usa olan inancı onu demokrasiye, özgür istence yönlendirmiştir (a.g.e.,23-25).

19. yüzyılın ortalarına doğru yeni bilimsel gelişmeler temelinde olgunlaşan gerçeklik anlayışı, duyularla algılanan somut gerçekliği evrendeki tek gerçeklik olarak onaylar. Dönemin özdekçi felsefeleri bireyi tahtından indirmiş, bireyin yerine özdeği geçirmiştir. Giderek özdeğin oynacağı olan birey, güçsüzdür; romanda yerini edilgen kahramana bırakır. Devleşen özdekler evreninde onun neler yaptığı artık pek de önemli değildir (a.g.e.,25,26).

20. yüzyıl başlarında ivme kazanan yeni bilimsel gelişmeler, son birkaç yüz yıldır egemen olan Newton fiziğini ve gerçeklik anlayışını kuşkulu kılar. Planck, Einstein ve Heisenberg'in bulguları ile oluşan yeni fizik, içinde yaşadığımız uzamı kuşkulu kılmış, değişmez bir akış içindeymiş gibi görünen zamanı göreceleştirmiştir. Çağdaş fizikte, gerçek, artık Newton fiziğinin savladığı gibi somut ve mantıklı değildir. Neden-sonuç ilişkisini temel alan ve belirlenebilirlik, kesinlik, değişmezlik üzerine kurulu saptamalar yerini giderek belirsizlik, olasılık, görecelik kavramlarının yön verdiği yeni bir doğabilim anlayışına bırakır. Freud ve Jung'un kişisel ve ortak bilinçaltı tanımları da bu yeni gerçeklik tablosunu oluşturan diğer önemli verilerdir (a.g.e.,27,28).

Max Frisch, büyük gerçekliklerin sarsıldığına göre, hâlâ kesin bir zaman kavramı varmışçasına ve neden-sonuç ilişkisine sarsılmaz bir inançla bağlı kalarak yazmanın artık olanaksız olduğunu belirtir (a.g.e.,28). Michel Butor da yaşadığımız dünyanın geçmişten günümüze büyük bir hızla değiştiğini ve anlatımın geleneksel tekniklerinin bu değişimin ortaya koyacağı bütün yeni ilişkileri kendi içinde toplayacak güçte olmadığını dile getirir. Bu nedenle, Butor'a göre, değişik gerçekliklere değişik anlatım biçimleri uygun düşecektir (Butor,1991,20).

20. yüzyılda yazın anlayışının daha önceki çağların yazınlarıyla oluşturduğu köktenci karşıtlık, bilimsel, teknolojik, düşünsel, toplumbilimsel, ruhbilimsel ve ekonomik bileşenlerin yarattığı yeni bir yaşam bilincini ve biçimini yansıtılabilmek için yeni yöntemlere başvurma zorunluluğundan kaynaklanır. Dolayısıyla, geleneksel söylemin tersine, gelişmekte olan yeni sanat gerçeklikten uzaklaşmış değildir. 20. yüzyılın sanatı, yeni bir gerçekçilik anlayışının estetik düzlemdeki yansımasıdır (Ecevit,2006,31).

Çağdaş sanatçı, tam olarak kavrayamadığı, bu nedenle de doğrudan yansıtmasının söz konusu olamayacağı bu yeni ve karmaşık gerçekliği soyut düzleme taşıyarak sezgi ve düşgücü aracılığıyla biçimci estetiğin dolambaçlı yollarında yeniden üretmeyi dener. Yeni estetik; dünyayı, yaşamı, gerçekliği nesnel ya da öznel olarak ele almamakta, soyut ya da somut, sezgi ve duygu ayrımı yapmaksızın yaşanan gerçek olarak algılamaktadır. Sanatçı, bu yaşanan gerçeği çoğu kez de somut gerçekle örtüşmeyen bir imgeler dünyasını devreye sokarak dile getirmeye çalışır. Kendisiyle yaşanan gerçeklik arasında yeni bir evren yaratır. Bu evren sanatın kendi evrenidir, sanatın kendi gerçekliğidir (a.g.e.,29,30).

Umberto Eco, Batı uygarlığında yazının gelişim çizgisinin ülküden somut gerçeğe, gerçekten soyuta, soyuttan da olanaklıya doğru giden bir yolda ilerlediğini söyler. Bu çizgide görülen en önemli biçimsel/yapısal kırılma ise 20. yüzyıl başlarında gerçekleşir (a.g.e.,33). Çağdaşlıkla başlayan bu süreç içinde tüm estetik kuralları yıkıp geçen sınır tanımaz bir “öncü sanat” doğar (a.g.e.,39).

Öncü ve çağdaş yazında, metinler, kes-yapıştır teknikleriyle bir yamalı bohçaya dönüşür. Bu yeni metinlerde, göreceleşmiş zaman çizgisel akmaz; dün-bugün-yarın alışılmadık bir biçimde birbirine karışır. James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka ve diğer öncüler, tümüyle tersyüz olan verilerle iyice anlaşılmaz duruma gelen yeni gerçekliği, yazının biçim/kurgu/yapı düzlemine taşırlar. Neden-sonuç ilişkisinin dışında soyut ve tuhaf bir düzlemde soluk alan, konusal bir bütünlük içermeyen bellek/bilinç yolculukları kurgularlar. Bu, dış dünyayı teke tek yansıtan ve sınırları belirgin bir gerçeği sarsılmaz bir güvenle sunan geleneksel yansıtmacı-arınmacı estetiğin de sonudur (a.g.e.,29).

20. yüzyıl estetiğinin ana taşıyıcılarından biri, insanın gerçeğe yabancılaşması olgusudur. Devleşen bir teknoloji ve belirsizleşen güç odakları karşısında önemini iyiden iyiye yitirmekte olan insan, doğaya da çevresindeki nesnelere de yabancılaşarak yaşamsal, somut gerçeği birbirinden kopuk parçalar olarak algılar. Yazar ise

yabancılaşmayı sanatsal boyuta taşıyarak onu bir kurgu tekniğine dönüştürür. Somut görüntüyü yabancılaştırarak yeniden kurgularken özde gerçekçilikten uzaklaşmaz. Yaşadığımız dünyanın özünde yatan çelişkileri, belirsizliği, anlaşılmazlığı gözler önüne serer. Bu nedenle, yabancılaştırma estetiği, çağın insana yabancı gerçekliğiyle örtüşür. Çağdaş romancı, artık gerçeği olduğu gibi alarak yansıtmıyor, onu baştan yaratıyordu. Bu yaratma ediminde, yakalayabildiği gerçek parçacıklarını, düşlerini, bilincinin ya da bilinçaltının kıvrımlarından bulup çıkardığı malzemeyi biçimlendirmektedir. Böylece çağdaş yazın, biçimci estetiğin uç noktasında filizlenerek sanat düzleminde kurguyla/teknikle/yapıyla oynanan bir oyuna dönüşür (a.g.e.,35-38).

Çağdaş roman, alışılmış tüm yazınsal ölçütleri tersyüz eden devrimci bir gelişmedir. Bu metinsel devrimde roman, bir karşı-roman durumuna gelir. Çağdaş romanda konu ve konuya bağlı gerilim ögesi ortadan kalkar, metin tümüyle deneysel biçimciliğin oyun alanına dönüşür. Roman kişileri artık somut coğrafya üzerinde değil, iç dünyanın kaygan, geçişimli düzleminde yolculuk ediyorlardır. Çağdaş romancının en önemli kurgu sorunlarından biri, iç dünya ile dış dünya arasındaki sınırların silindiği bu yeni kurmaca dünyanın ya da soyut bilincin zamanını nasıl kurgulayacağıdır. İnsanın beyninin içindeki zaman çizgisel akmamaktadır, bilinç de bilinçaltı da inanılmaz zamansal sıçramalar yapabilmektedir. İnsan bilincinde, geçmişe dönük anıların, bilgilerin, geleceğe yönelik tasarıların, yaşanılan an içinde dış dünyadan algılananların ve tüm bunlarla birlikte bilinçaltı düşüncelerin hiçbir zamansal sıralama olmaksızın aynı anda birlikte var olmaları, bu malzemeyi kullanarak bir metinsel dünya yaratmak isteyen yazarı zorunlu olarak kurgu sorunları üzerinde düşünmeye ve biçim denemeleri yapmaya yönlendirir. Çağdaş yazarın kurgusal buluşlarının başında gelen bilinçakımı tekniği, roman kişinin, iç dünyasında zamandan zamana atlayarak her türlü belirlenimci ve dilbilgisel kısıtlamanın dışında özgürce dolaşmasını sağlar. Zamanın kurgulanmasında kullanılan bir diğer teknik ise sinema sanatından alınmış olan, yaşanılan anı kesintiye uğratıp geçmişe bir pencere açan “geriye dönüş” tekniğidir. Çoğu kez de romancı, somut yaşam ile iç dünya arasındaki gidiş gelişlerde çağrışımları kullanır. Bu çağrışım, roman kişinin anıları ya da bilinçaltını devinime geçiren bir ezgi, bir koku ya da bir fren sesi olabilir (a.g.e.,42,43).

Ecevit’e göre, çağdaşçılık, roman estetiğinde deneysel biçimciliğin adıdır. Her ne kadar bireysel biçemlerin birlikteliğinden oluşuyorsa da kimi metinlerde görülen ortak özellikleri göz önüne alarak genel bir dizgeleştirme girişiminde bulduğumuzda, çağdaş romanın yapı/kurgu düzleminde iki ana eğiliminden söz

edilebilir. Birinci eğilimde, metin, bir biçem çoğulculuğu içerir, çoğu kez birbirinden bağımsız metin parçalarının kes-yapıştır teknikleriyle birleştirilmesinden oluşur. Metin parçası, kurgusal ya da gerçek yaşamdan alınma deneme türü bir yazı ya da bağımsız bir öykü, masal, tiyatro kesiti; belki geçmişten gelen ya da gelecekte yaşanacak bir an belki de esrik bir düşünce olabilir. Bu metinlerde ana öykü genelde pek de önemli değildir. İkinci eğilimde, romancı, metnini bütüncül bir öykü varmış gibi kurgular. Ancak bu öykü, tüm mantıksal ulamların dışında gelişen bir görünüm sergiler. Neden-sonuç ilişkisi ortadan kalkmış, uzam-zaman boyutu birbirine karışmış, yabancı, tuhaf, saçma bir düşünce mantığı metne egemen olmuştur. Ancak, bu iki eğilim, metinlerde her zaman birbirinden yalıtılmış iki ayrı kurgu eğilimi olarak görülmez, kimi romanlarda birbirleriyle harmanlanarak da kullanılmıştır. İki yaklaşımda da ortak payda, anlam üretmek, benzersiz bir yaşam öyküsü anlatmak ya da bir kahramanın ruhsal kargaşasını çözümlenemeyen kurgunun serüvenidir. Bu romanlarda, öykü de, kahraman da, anlam da metnin kendisidir, metnin kurgusudur, biçimidir. Çağdaş yazar için artık önemli olan roman yazmak değil, roman kurmaktır (a.g.e.,44,45).

Geleneksel romanın ana bileşenlerini oluşturan öykü, kahraman ve anlam, çağdaş romanda yalnızca kurgusal bütünü oluşturan imgesel metin parçacıklarından ya da yapıyı oluşturan öğelerden birine dönüşürler (a.g.e.,45). Geleneksel romanın ikili karşıtlıklar üzerine kurulu, uyum, denge ve düzen içeren bir yapısı vardır. Çağdaş romanda ise anlamsal karşıtlıklar dış dünyadan alınan diğer malzemelerle birlikte her tür aşama sırası ve alışılmış kalıplar hiçe sayılarak kullanılır (a.g.e.,47).

Çağdaş roman metinleri, yazarların geniş kültürel birikimlerinin sergilendiği bir oyun alanına dönüşür. Kimi zaman bu metinler geniş kapsamlı deneme kesitleri ya da bilimsel makalelerden oluşan bölümlerle dokunur. Çağdaş sonrası romanın ana kurgu tekniği olacak olan üstkurmaca ve onun türevi metinlerarasılık, çağdaş yazarın sıkça başvurduğu teknikler arasındadır. Bu metinlerde örtük ya da doğrudan yansıtılan metinlerarası doğa, somut doğadan daha çok yer kaplar. Ana sorunsal durumuna gelen biçimlendirme konusunda kafa yoran yazar, romanın içinde aynı romanın oluşumunu tartışarak bir üstkurmaca düzlemi oluşturur. Çağdaş yazın, yabancılaşmanın, anlam yitiminin doruğa ulaştığı bir çağın yazınıdır. Biçimci ve seçkincidir. Yitip giden anlamı, sanatın aşkın boyutunda, yozlaşmanın ve sıradanlığın üstüne çıkararak farklı bir düzlemde, farklı bir gerçeklik boyutunda yakalamaya çalışır. Çağdaş romancı için hiçbir şey sanattan daha önemli değildir (a.g.e.,56). Robbe-Grillet'in belirttiği gibi dışarıdan

gelebilecek en küçük bir yönlendirme, öğreticilik endişesi ya da anlamlandırma kaygısı bile onun canının sıkılmasına neden olur (Robbe-Grillet,1986,35).

Italo Calvino'ya göre, yazın, ancak kendisine sınırsız hedefler koyduğu sürece, başka bir deyişle, yazarlar ve şairler başka hiç kimsenin hayal etme cesaretini gösteremeyeceği girişimler tasarlamaktan vazgeçmediği sürece yaşayabilir. Calvino, yazının/romanın yerleşik estetik ölçütlerin tümüyle dışında kalan bir alana sapması nedeniyle geleneksel eleştirinin ortaya attığı “Yazın/roman öldü mü?” sorusuna böylece yanıt vermiş olur. Ona göre, yazının/sanatın, varlığını sürdürebilmesi için yerleşik ilkelerin dışına çekinmeksizin çıkarak özünde yatan varoluşun nedenini, yani yaratıcılığı koşulsuzca yerine getirmesi gerekir (a.g.e.,39,40).

20. yüzyılın öncü metinleri, geleneksel yazın anlayışının tümüyle söküme uğradığı, yapısökümcü oluşumlardır (a.g.e.,104). 20. yüzyılın ilk yarısında çağdaşların sanatta/yazında başlattıkları estetik devrim, yüzyılın ikinci yarısında da sürer (a.g.e.,57). Yüzyılın son çeyreğinde, düşünsel, toplumsal ve kültürel yaşamda ortaya çıkan değişimler çağdaş estetik anlayışını daha öteye taşır. Roman, dönemin değişen gerçeklik anlayışına koşut olarak biçimlenirken yazar da seçkincilikten uzak, seçmeci bir anlayışla yeni anlatım ve biçim denemelerine girişir. Böylece çağdaş sonrası roman, serbestçe girilen yeni bir estetik deney alanı olarak karşımıza çıkar.

## 2.2. Çağdaş Sonrası Roman Estetiği ve Kurgusu

Barry Lewis'e göre, 20. yüzyılın ikinci yarısında Batı yazınına egemen olan anlayış, çağdaşçılık sonrasıdır. Bazı yorumcular, çağdaş sonrası yazının 1960'ların başlarında ortaya çıktığını ve 1990 sıralarında tükendiğini ileri sürerler. De Villo Sloan, yazınsal bir akım olarak çağdaşçılık sonrası, çöküşünün son evresinde olduğunu belirtir. Bradbury ve Ruland'a göre de yazında çağdaşçılık sonrası, 1960'lardan 1980'lere kadar süren, biçime damgasını vurmuş bir evredir. Lewis'e göre, bütün bu yorumlardan, 1960 ve 1990 yılları arasında yayınlanan metinlerin daha kesin biçimde çağdaş sonrası olma özelliği taşıdıkları, 1990'dan sonra yayınlanan ve çağdaş sonrası olarak adlandırılan yazıların büyük bir kısmının aslında çağdaşçılık sonrası imrenmesinin yaygınlaşmasıyla ortaya çıktığı sonucuna ulaşılır (Lewis,2006,143,144).

*Öz-düşünümsel Roman* (Self-Reflexive Fiction, 1988) başlıklı makalesinde Raymond Federman, çağdaş sonrası yazarların tutarlı bir kuramın biçimlendirebileceği bütüncül bir akım oluşturduklarının söylenemeyeceğini belirtir. Bununla beraber, ilk

grup ikincisinden daha çok ortak amaca ve araca sahiptir. Bu yazarlar, kültürel değerlerin değiştiği yönündeki düşüncelerini belirtmek için daha önce çağdaş romancılarla ilişkilendirilen bazı teknikleri abartırlar (a.g.e.,145).

John W. Aldridge'e göre, çağdaş sonrası romanlarda, her şey ve herkes son derece köklü bir bozulma ve sapma durumunda varolurlar. Gerçeğe uygunluk ve sağduyu uzlaşmaları tam anlamıyla geçersizleştirilmiştir. Roman kişileri, davranışları açıklanamayacak derecede keyfi ve yargılanamaz varlıklar olarak karşımıza çıkarlar. Romanın kendisi, haddi aşan bir dengesizlik eğretilemesi olarak durur. Lewis'e göre, Aldridge'in sözleri 1990'dan sonra ortaya çıkan çağdaş sonrası yazarlara mal edilebilse de bu yazarların söz konusu teknikleri kullanımlarının kalıplaşmış olduğuna ve artık köklü olmadıklarına dikkat edilmelidir. Onların öncüllerinin deneyimi günümüzde ana eğilim olarak derinden özümsemiştir (a.g.e.,146).

Lewis, çağdaş sonrası romanın dünyadaki en tanınmış temsilcileri arasında, Günter Grass ve Peter Handke (Almanya); Georges Perec ve Monique Wittig (Fransa); Umberto Eco ve Italo Calvino (İtalya); Angela Carter ve Salman Rushdie (İngiltere); Stanislaw Lem (Polonya); Milan Kundera (eski Çekoslovakya); Mario Vargas Llosa (Peru); Gabriel Garcia Márquez (Kolombiya); J. M. Coetzee (Güney Afrika); ve Peter Carey'i (Avustralya) sayar (a.g.e.,144,145).

Viart ve Vercier, Amerikan, İspanyol, İtalyan ve İngiliz yazınlarıyla karşılaştırıldığında çağdaşçılık sonrasının Fransız yazınında oldukça yetersiz uygulandığını belirtirler (Viart ve Vercier,2008,19). Fransa'da, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Renaud Camus, Eric Chevillard (a.g.e.,19), Michel Houellebecq, Marie Darieussecq (Lantelme,2009,14), François Bon ve Didier Daeninckx (Cousseau,2004,359) çağdaş sonrası romanın en önemli temsilcilerindedir.

Türkiye'de, çağdaş sonrası yazar olarak adlandırılan yazarların başında ise Orhan Pamuk, Elif Şafak, Murathan Mungan, Pınar Kür, Latife Tekin, Bilge Karasu, Güney Dal, Hilmi Yavuz, Hasan Ali Toptaş, Metin Kaçan, İhsan Oktay Anar, Ferit Edgü gelmektedir (Ecevit,2006,89-94).

Leslie A. Fiedler'in, çağdaş sonrası yazının bildirisi olarak görülen *Geç Şu Sınırı – Kapat Şu Boşluğu* (Cross the border-Close the gap,1969) başlıklı makalesi, üst-kültürle kitle kültürü, dolayısıyla seçkin yazın anlayışı ile eğlencelik yazın anlayışı arasındaki boşluğun kapatılması gerektiğinden söz eder. Fiedler; John Barth ve James Joyce'un en karmaşık romanlarını kastederek okurun, her satırını ancak görevli bir profesörler kurulundan öğrenebileceği türden romanlara artık gereksinimi olmadığını

belirtir. Ona göre, yeni roman sanatsal ve ciddi olmamalıdır; bilimkurgu, polisiye, cinsellik, western gibi yaygın eğilimlerin de benimsenip inceltilerek kullanılması gerekir (a.g.e.,136,137). Fiedler, güncel romanın, bugüne kadar bu tür eğilimlere uzak kalarak kendini sağlama almış olan üst-kültürün savunduğu yazınsal yapının türsel bütünlüğü düşüncesini sorguladığını ve sorgulamaya devam edeceğini söyler. Fiedler'in denemesi, türsel bütünlük fikrinin kasıtlı bir şekilde karmaşılaştırılması olarak çağdaş sonrası romanın ilk tariflerinden biridir. Böylesi bir tanımlama, yazınsal alanda çağdaşçılık sonrası bir kopuş ya da yarma hareketi gibi görme eğilimindedir. Birçoklarına göre ise çağdaş sonrası dönüşüm ya da ilerleme, çağdaşçılığın kendi içindeki belli eğilimlerin seçici bir yoğunlaşması olarak görülebilir. En etkili savunucusu Ihab Hassan olan böylesi bir anlatım, biçimsel bütünlüğün ya da özün reddini çağdaşçılıkta içkin bir şey olarak, çağdaşçılık sonrası ortaya çıkışını ise bu süreçteki dönemlerden biri olarak görme eğilimindedir (Connor,2006,158,159).

A. Külahlıoğlu İslam'a göre, yazınsal açıdan değerlendirildiğinde çağdaşçılık sonrası, çağdaş olanın biçim değiştirmesi ile gelişen, çağdaş kavramı ile açıklanamasa da onunla ilişkisini tam olarak kesmeyen bir süreç olarak değerlendirilmesi gerekir (Külahlıoğlu İslam,2006,342).

Ecevit'e göre ise ne çağdaşçılık ne de çağdaşçılık sonrası belirli ilkeler çerçevesinde dizgeleştirilebilecek türden birer yazın akımıdır. İkisi de estetik düzlemde kesin sınırlar içermezler: Çağdaşçılığın ne zaman bittiği, çağdaşçılık sonrası ne zaman başladığı kesin değildir. Bu iki eğilimin, içerdikleri tüm farklılıklara karşın, estetik çizgi göz önüne alındığında bir süreklilik, kimi yerde bir iççelik sergiledikleri söylenebilir. Çağdaşçılık ve çağdaşçılık sonrası, 20. yüzyılın seçkin, biçimci özelliklerle devrim kazanan, o güne değin görülmemiş ölçüde köktenci bir estetik devrimin, yüzyılın ikinci yarısından sonra çoğulculuğu ve kitleleşmesi sürecinde geçirdiği aşamalara verilen adlardır (Ecevit,2006,70,71).

Geleneksel-gerçekçi romandan çağdaş sonrası romana uzanan yoldaki estetik değişimin grafiğini çıkaran Ecevit'e göre, gerçekçi romanın içerik üzerinde yoğunlaşan yansıtmacı sanat anlayışıyla başlayan çizgi, çağdaş yazarlarca yabancılaştırma estetiği düzleminde içerikten deneysel biçimciliğe, oradan da, yabancılaştırma estetiğinin bir uzantısı olan üstkurmaca tekniği aracılığıyla kendisiyle de, dış dünyadan aldığı malzemeye de oynayan bir yazın anlayışına ulaşır (a.g.e.,71).

Ecevit'e göre, çağdaş sonrası yazın, her şeyden önce, Lyotard'ın "çağdaş sonrası durum" diye nitelendirdiği olağanüstü bir toplumsal yaşamın yazınıdır. İçinde



yaşadığımız çağ/toplum bir tüketim, medya, iletişim, bilişim, kısaca yüksek teknoloji çağı/toplumu durumuna gelmiştir. Bununla birlikte, tüm iletişim olanaklarına karşın insanın yalnızlaşması, çevresine ve kendisine yabancılaşması süregelmektedir (a.g.e.,57). Çağdaş sonrası olarak tanımlanan eğilimde insan, anlam aramaktan vazgeçmiş, çelişkileri kabullenmiş, karşıt değerleri ve ölçütleri yan yana getirmeyi öğrenmiştir. Karşıtlıkların bu birlikteliği ise daha önceki felsefelerde olduğu gibi bir bireşime ulaşarak değil, kendi özgül değerlerini olduğu gibi koruyarak gerçekleşir. Böyle bir bilincin yazını da okura yaşanmakta olan değerler kargaşasını olduğu gibi sergilemekle yetiniyor, karşıtlıkların çoğulluğunu, tatların özgüllüğünü koruduğu bir kokteyl gibi sunuyordur (a.g.e.,65,66).

Çoğulculuk, çağdaşçılık sonrasının yaşamda da sanatta da ana eğilimidir. Us ile düşün, bilim ile söyleneceğin, teknoloji ile ilkelğin, seçkincilik ile toplumdışılığın, kısaca birbirine bütünüyle zıt dünya görüşlerinin bir arada ve eşzamanlı var olduğu bir yaşam biçiminin adıdır. Çağdaş sonrası yazarların karşı oldukları, aslında yerleşik ölçütlerin kendileri değil, bu ölçütlerin seçenezsiz doğrular olarak görülmeleridir. Çağdaş sonrası düşüncede ise tek ve mutlak olana yer yoktur (a.g.e.,66-68).

Çağdaş sonrası sanat, birden fazla sanat akımının, birden fazla biçimin birlikteliğinden oluşur. Geleneksel akımlarda olduğu gibi kendisine bağlı yazarların her birinde yinelenen ortak sanatsal ilkelere sahip bütünsel bir akım olmayıp farklılıkların yanyana geldiği çoğulcu ve seçmeci bir yapının adıdır. Yelpazesi öylesine geniş bir çoğulculuktur ki geleneksel anlayışın bir ürünün sanat düzlemine çıkabilmesi için koyduğu önkoşulları yok sayarak sanatsal olan ile olmayan arasındaki sınırları bile ortadan kaldırır; kurmaca ya da değil, tüm yazı ürünlerini kapsamına alır. Bu, bir tren tarifesi de olabilir, bir yemek münüsü de ya da bir sinema bileti de. Çağdaş sonrası sanatta, binyıllardır süregelen ana estetik ilkeler köktenci bir biçimde değişime/dönüşüme uğrar. Çağdaş sonrası dönem, genel estetik doğruların olmadığı, herkesin kendi biçimini oluşturduğu, her türlü estetik tabunun dışında sınırsız yaratma olanağının sunulduğu bir dönemdir. Geleneksel gözlüklerle bakıldığında ise içinde yaşanan, yalnızca estetik bir kargaşa ortamıdır (a.g.e.,68,69).

Çağdaş düşünce özneyi nesneden, kişiyi toplumdan, yaşanan gerçeği izlenen gerçekten, sanat ürünlerini sanatsal olmayan ürünlerden ayırmak gerektiğini öne sürer. Bu ayrımı değişik kuram ve yöntemlerle yaptıktan sonra da ayırım ve sınıflandırmalardan nesnel, evrensel ve sürekliliymiş gibi söz eder. Doltaş'a göre, çağdaş sonrası düşüncede sınıflandırmaya, tanımlamaya, sanatsal ve sanatsal olmayan gibi

ayrımara yer olmadığından bir çağdaş sonrası estetikten söz etmek mümkün değildir (Doltaş,2004,27).

Ecevit ise çağdaş sonrası olarak adlandırılan yazınsal metinleri gözden geçirdiğimizde, bunların birkaç ana eğilime ayrılabilceğini söyler. Bu eğilimler maddeler halinde şöyle sıralanabilir: a) çağdaş sonrası yazının, öncü biçim denemelerine ağırlık veren eğilimi, b) öncü ve deneysel biçimcilikle tüketime yönelik kitlesellik eğilimi, c) çeşitli düşüncülerle bütünleşmiş, daha çok kadın savunuculuğu, çevrecilik ya da Yeni Çağ türü gizemli ve evrensel bir renk içeren metinleri kapsamına alan eğilim, ç) çağdaşçı gözlüklerle bakıldığında estetik açıdan bir değeri olmayan, tümüyle tüketime yönelik üretilmiş, çoğunlukla çarpıcı, sürükleyici, bilimkurgu, polisiye, serüven türü romanları kapsamına alan eğilim. Ecevit, bu eğilimlerin birbirleriyle geçişimli olduğuna, bunlardan yeni eğilimler üretilebileceğine de dikkat çekerek çağdaş sonrası romanla ilgili bir sınıflandırmanın hiçbir zaman tümüyle sonuçlandırılmayacak bir çaba olduğunu dile getirir (Ecevit,2006,69,70).

S. D. Yalçın-Çelik'e göre, siberetik zamanın romanı olarak görülen çağdaş sonrası romanın tanımı ve tasarımı değişime ve süreksizliğe dayanır. Çağdaş sonrası düşünceye göre, dünya ve evreni hiçbir zaman hiçbir kuramla, kuralla anlatmak ve anlamak mümkün değildir. Tüm kurumlar, dizgeler ve kavramlar, dilsel birer kurmacadır. Gerçeklik göreceli ve tartışmaya açıktır. Geleneksel değerler; toplumsal dizgeler ve kültürel söylemler sonucu belirli yorumlarla aktarılır. Dolayısıyla, dış ve iç gerçeklik hiçbir şekilde anlatılamayacağına ve yansıtılamayacağına göre, sanal ve kurgulanmış evreni anlama arayışı sonsuza dek sürüp gidecektir. Arayış süreci, yazın için de geçerlidir. Bununla birlikte, çağdaş sonrası yazarların öncülleri gibi gerçekçi oldukları söylenebilir. Ancak onların gerçeklik anlayışı, aydınlanmacı görüşe göre yalnızca usumuzla algılayabileceğimiz bir dış gerçeklik ya da çağdaş yazarlara göre bireyin ruhsallığından doğan bir iç gerçeklik değildir. Gerçekliğin göreceli bir kavram olduğunu ve her insanın ayrı bir gerçeklik anlayışına sahip olabileceğini savunan çağdaş sonrası yazarlar, yazının ciddiyetini, sanatın temsil etme özelliğini sorgulamaya başlarlar. Hiçbir anlam bütüncül nitelik taşımadığı için anlatım da, dil de bütüncül bir nitelik taşımaz. Bu durumda, tam olarak bir gerçekliğe ulaşılamayacağı düşüncesinden yola çıkıldığında, her şey gerçek değil, "gerçekmiş gibi" algılanır ve yorumlanır. Yaşamın her alanında kurgulanmış üst-gerçeklikler bulunur. Gerçeklik sonsuz sayıda yeniden kurgulanabileceğine göre, hiç zaman nesnel gerçekliğe ulaşamaz (Yalçın-Çelik,2005,40-43).

Ecevit'e göre, çağdaş sonrası düşünceyi belirleyen, bir olgunun altında yatan bilgisel düzlem değil, onun varoluşudur. Öncülleri gibi düşünen çağdaş sonrası yazarlara göre, eğer anlam varsa, bu insana ve nesneye içkin bir anlam değildir, ancak yaratıcılık ve sanat aracılığıyla ortaya çıkabilen bir olgudur. Bu durum, çağdaş sonrası dünya görüşünün temelleri olan, atom, kuantum ve görecelik kuramlarıyla koşutluk gösteren bir gelişmedir. Varoluşsal birliğin reddi ve parçalılığın benimsenmesi, göreceliğin bir anlam ulamı olarak görülmesi, tüm mutlak anlamların ve doğruların da sonu demektir (Ecevit,2006,63-65). Bu bağlamda, Robbe-Grillet, dünyanın ne anlamlı ne de anlamsız olduğunu, yalnızca var olduğunu söyler (Robbe-Grillet,1986,18). Ona göre, ancak insanın yarattığı biçimler dünyaya bir anlam getirebilir (a.g.e.,120). Roman da gerçeği yansıtmaya çabasından uzaklaştıkça gerçeğe daha yakın bir durum kazanacaktır. Robbe-Grillet'e göre, mademki gerçeklik her şeyden önce sanatın varoluşunda bulunuyor, öyleyse bu varoluşu anlatan bir yazın kurmak gerekir (a.g.e.,21,22).

Scott Lash, çağdaş ve çağdaş sonrası estetikle ilgili olarak şu görüşleri ileri sürer: Çağdaş duyarlılık öncelikle söylemseldir ve imgeler karşısında sözcükleri, anlamsızlık karşısında anlamı, usdışı karşısında ussalı, ilkel benlik karşısında ben'i ayrıcalıklı kılar. Bunun tersine çağdaş sonrası duyarlılık betiseldir ve yazınsal duyarlılık karşısında görsel duyarlılığı, kavram karşısında betiyi, anlam karşısında duyumu, daha dolayimli düşünsel tarzlar karşısında dolaysızlığı ayrıcalıklı kılar (Emre,2006,84).

Çağdaş sonrası süreç, şiirden öyküye, tiyatrodan günlüğe bütün yazınsal biçimleri etkilemiştir. Ancak onun doğrudan doğruya en fazla etkilediği yazın türü romandır (Lewis,2006,146; Emre,2006,86). Bu etki öyle sarsıcı ve derinden olmuştur ki, Don Quijote'tan 20. yüzyılın başına kadarki süreçte, yaklaşık üç yüzyıl boyunca bu türün geçirdiği yapısal değişimle 20. yüzyılın başından 1970'lere kadarki elli yıllık süreçte yaşanan değişim arasında eğer fark varsa o da elli yıllık sürecin romanda daha fazla değişiklik yaptığıdır. Diğer yandan, baştan sona belirsizliklerle dolu, sınırları belirlenmemiş, dağınık, başı ve sonu belli olmayan bir düzlem olarak kendini gösteren çağdaş sonrası bir metnin türselliği kimi zaman şüphelidir. Belki biraz da bu yüzden, çağdaş sonrası yazarlar, yazdıkları şeyi adlandırmaktan şiddetle kaçınarak yazdıklarına roman, öykü, deneme, şiir gibi herhangi bir türsel adlandırma getirmek yerine "anlatı" sözcüğünü kullanmayı tercih ederler (Emre,2006,86-89).

Emre'ye göre, çağdaş sonrası metnin doğasının da kavramın kendisi kadar karmaşık, çelişkili ve belli bir kalıba sığmayacak kadar tanımsız olduğu söylenebilir.

Bu, çağdaş sonrası düşüncenin kendini en iyi ifade ediş alanı olarak yazınsal metni seçmiş olmasıyla doğrudan ilgilidir. Romanın kendine özgü yapısını hemen bütün unsurlarıyla ortadan kaldırarak en önemli hareket alanını tahrip eden çağdaş sonrası yazarların roman unsurları içinde en fazla dönüşüme uğrattığı birim ise kuşkusuz dil olmuştur (a.g.e.,101,102).

Çağdaşçılık sonrası tanımında kullanılan devamsızlık, bağımsızlık, merkezsizlik, tanımsızlık, bütünlükten uzaklık, temelsizlik, değişkenlik, belirsizlik, çoğulculuk, şüphecilik, vb. gibi önadlar çağdaş sonrası bir roman için de geçerlidir. Çağdaş sonrası roman, neredeyse okuma çabalarını bile reddeden birtakım özellikler içermektedir. Bu tarz metinlerde süreklilik olmadığı gibi kopuk kopuk anlatımlar söz konusudur. Anlatımdaki bu kopukluk, zaman zaman birkaç yazınsal yöntemin bir arada kullanılmasıyla daha da belirginleşir. Anlatıda yer alan anlam boşlukları, zıtlıklar, kararsızlıklar düzen düşüncesinin tamamen ortadan kaldırıldığına açık bir kanıttır. Metnin keyfi bölümlere ayrılması, değişik parçaların bir araya getirilmesi, başkalarına ait metinlerin kullanılması, farklı metin türlerinin bir araya getirilmesi, metnin içine eleştirel, siyasal, toplumsal yorumlar yerleştirilmesi, yazma sürecinin romanın asıl izleği olarak gösterilmesi, roman kişilerinin birer düş ürünü ve dilin bir parçası olduğunun açıklanması, söylensel ve tarihsel unsurların gerçek gibi görünen gerçekötesi bir ortamda sunulması, yazarın romanın gelişimine ısrarla müdahale etmesi, zamanda geri dönüşler yapılması, vb. gibi anlatım biçim ve teknikleri çağdaş sonrası roman kurgusunda yer alan unsurlardır (Yalçın-Çelik,2005,44,45).

Çağdaş sonrası yazın, dış ya da iç dünyayı, somut ya da soyut yaşamı anlatmaktan çok kendini yansıtmaktadır. Metin ise daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerden izler taşıyan metinlerarası bir doğayla bütünleşerek gelişir. Bu yazı evreninin odağında eski metinlerin kişileri, Hamlet'ler, Macbeth'ler, Don Kişot'lar kol gezmektedir. 20. yüzyıl yazınının bu yeni doğasında yazar/anlatıcı yalnızca kurgulamıyor, metni nasıl kurguladığı konusunu malzeme olarak ele alıp onu ikinci bir düzlemde yeniden kurguluyordur. Yazarın, anlatıcının, okurun hep birlikte metnin içinde yer aldıkları, giderek birer roman kişisine dönüştükleri bu düzlemde konu, metnin neyi anlattığı değil, nasıl kurgulandığıdır (Ecevit,2006,97,98).

Çağdaş ve çağdaş sonrası metinlerin çokkatmanlı dokusu sayısız okumaya olanak tanır. Bunun en önemli nedeni, söz konusu metinlerin baştan sona savlı tek bir okumaya yönelik olan geleneksel metinlerden farklı bir yapıya sahip olmalarıdır. Öncü yazar, metnin kaygan, açık kurgusu üstünde, sanatsal ve kültürel birikimine uygun

olarak romanını çokkatmanlı okumaya açık kılar (a.g.e.,164). Lacan, Derrida ve Barthes gibi yapısalcılık sonrası düşünürlere göre, metnin anlam alanı sonsuz bir devinim içindedir. Metnin tek, doğru ve mutlak bir yorumu yoktur. Anlamlandırma edimi tümüyle öznel düzlemde gerçekleşir, görecelidir, bu nedenle de okur sayısı kadar anlam vardır (a.g.e.,79,80).

Çağdaş sonrası yaklaşımın özelliği, sanatçıyı ya da yapıtı ortaya çıkarmaktan çok izleyiciyi ön plana almasıdır (Doltaş,2004,30). Çağdaş sonrası yazında, okuma, yaratıcılıkla bütünleşen sanatsal bir edimdir. Geleneksel-gerçekçi romanın yazarın gösterdiği gerçekleri, olayları edilgen bir konumda izlemek ve onlardan etkilenmekle yükümlü okuru, bu yeni yazın anlayışı ile etkin bir düzleme geçmiştir; artık her şey onun denetimindedir. Geleneksel eleştiride yaratıcılık yorum düzlemindeki buluşlarla bütünleşirken bu yeni eleştiri eğiliminde yaratıcılık, yorumsamanın dışında gerçekleşir. Yeni eleştirmen, eleştiriyi, Semih Gümüş'ün de ifade ettiği gibi *“bağımsız bir edim, dolaysız ve kendisi için var olabilecek yazınsal bir yaratım”* olarak görür (Ecevit,2006,80,81).

Çağdaş sonrası roman, okuyucunun, imgeleminin zenginliği ve yaratıcı gücüyle orantılı olarak yapıtın oluşumuna katılmasını sağlar. Böylece, bireysel okumayı kolaylaştırır ve yapıt üzerine yorumların çoğalmasını olanaklı kılar. Çağdaş sonrası roman, katılımcı yaklaşımıyla özgürlük ve seçme olanağına sahip bir toplumun aynası olma durumundadır. Bireysel beğeni, okumanın temelinde olması gereken tek ölçüttür (Boisvert,2000,59).

Doltaş'a göre, çağdaş sonrası okumaya yatkın yapıtlar, çoğunlukla yazın geleneklerini bozan, yazının sınırlarını zorlayan, gerçek ya da gerçekdışı ayrımlarına girmeyen, dahası, yazın tarihinde yazın metni olarak algılanmayan bütün metin türlerini yazın metninin içine koyan ürünlerdir. Yine de böyle bir metni çağdaş bir yaklaşımla ele almak da çoğunlukla mümkündür (Doltaş,2004,30).

Rosenau, çağdaş sonrası bir dünyada gerçeklik diye bir şeyin söz konusu olmadığından dolayı değerlendirme ve yargılamanın da görece anlamsız şeyler olarak algılanabileceğini dile getirir. Ona göre, değerlendirme yapmak için herhangi bir ölçüt seçme şansımız da olmadığından, çağdaşçılık sonrası çağdaş ölçütler kullanarak değerlendirmekten başka bir seçeneğimiz yoktur (Rosenau,2004,42). Bu bağlamda, çağdaş sonrası romanın ana özelliklerinin ya da anlatı yerlemlerinin inceleme öğeleri olarak kullanılması, romanda çağdaş sonrası unsurların ortaya çıkarılmasına olanak tanır.

## 2.3. Çağdaş Sonrası Romanın İnceleme Ögeleri

### 2.3.1. Çağdaş Sonrası Romanın Temel Özellikleri

Yalçın-Çelik, çağdaş sonrası yazarların kullandığı anlatım biçimlerinin hemen hepsinin ilk kez çağdaş sonrası roman kurgusu ile ortaya çıkmadığını, ama çağdaş sonrası yazarların bu anlatım biçimlerine diğer yazarlara göre daha fazla ağırlık verdiklerini belirtir (Yalçın-Çelik,2005,45). Ecevit'e göre, kendine yeni bir estetik üretmeyen çağdaşçılık sonrası, biçimsel düzlemdeki ana özelliklerini genelde çağdaşçılıktan almıştır (Ecevit,2006,71).

Hayriye Ünal'a göre, çağdaş sonrası bir eserin teknikleri diyerek bir çırpıda sıralanacak bir bütünden söz etmek yerine, daha çok bir yöntemin çağdaş sonrası bakış açısıyla yeniden gözden geçirilip kullanılmasından söz etmek daha doğru olacaktır. Her tekniğin eski bir tarihçesi olduğunu görmek gerekir. Çağdaş sonrası bir metinde tekniklerin ve yöntemlerin değeri hangi izlemin parçası olduklarına bağlı olarak anlam kazanır. Ünal'a göre, dikkatle incelendiğinde, çağdaş sonrası sanat yöntemlerinin çağdaşçılığın sanatsal yöntemlerinden kolaylıkla ayırt edilemediği görülür. Çağdaşlığın yan tesirleri çağdaşlık sonrası kışkırtırken çağdaş sanatın verileri de çağdaş sonrası sanata doğrudan aktarılır. Bu verilerin aktarılışı sırasında gerçekleşen farklılaşma ise çağdaş sonrası izlemin niyetinden kaynaklanır (Ünal,2008,287, 288).

Çağdaş sonrası yazın izlemleri, yazarlara göre az ya da çok önem taşıyan farklı ölçütlere göre belirlenir (Boisvert,2000,57). Genel bir bakış açısıyla, çağdaş sonrası romanın temel özelliklerini dil düzeneği, çoğulculuk üstkurmaca, metinlerarasılık, oynusuluk, alay ve karnavallaşma olarak yedi ana başlıkta toplayabiliriz.

#### 2.3.1.1. Dil Düzeneği

Metinde anlamdan çok dile önem veren çağdaş sonrası yazarlar, her metni bir dil oluşumu olarak düşünürler. Bu yazarların kural tanımazlık, belirsizlik, tutarsızlık, düzeneksel olanın dışına çıkma gibi pekçoğu göreceli çağrışımlar uyandıran yaklaşımlarında hep dil düzeneği karşımıza çıkar (Emre,2006,102,103). Diğer yandan dilin doğasının “açık uçlu” oluşuyla çağdaş sonrası metnin “açık yapısı” birbirine oldukça uygundur (a.g.e.,105). Dolayısıyla, çağdaş sonrası bir romanda dilin herhangi bir türe ya da biçime göre biçimlenmesi söz konusu olamaz (a.g.e.,109).

Çağdaşçılığın dizgeli hâle getirip yetkinleştirdiği dil, çağdaş sonrası yazında dilbilgisi kurallarına uyulmayan, alışılmış uzlaşmaların dışında kullanılan daha karışık

bir zemine çekilir. Aslında, yaratılan bu dilsel kargaşa, çağdaş-karşıtı hareketin etkin bir tarafını da oluşturduğu için çağdaş sonrası yazarlar tarafından özellikle önemsenir (a.g.e.,111).

Rosenau, bütün bilim dallarında çağdaş sonrası düşünceyi benimsemiş yazarların geleneksel, akademik söylem tarzlarını reddederek daha cesur ve kışkırtıcı sunuş biçimleri, canlı ve merak uyandırıcı bir biçem kullanmayı tercih ettiklerini belirtir. Çağdaş söylem kesin, hatasız, yararcı ve katı bir biçem tutturmayı amaçlarken çağdaş sonrası söylem daha sanatsal bir özellik gösterir (Rosenau,2004,25).

Çağdaş sonrası yazın söylemi parçalılık, belirsizlik ve dağılma ile belirginleşir. Bütün gerçeklik ve özellikle yetke boyutlarını yıkmayı amaçlar. Gerçekliğin tek bir okuma ve yorumlama biçimini dayatan yetke konumunun ortadan kaldırılmasını ister (Boisvert,2000,59). Her şeyin yalnızca kurgudan ibaret olduğunu ileri süren çağdaş sonrası yazarlar, gerçekliği ortaya koymaya çalışmak yerine betimselliği savunurlar. Bu bağlamda, yalnızca arı olmayan ve açık uçlu metinler çağdaş sonrası düşünceyi ve yazın anlayışını tam olarak ifade edebilirler. Çağdaş sonrası yazar, metinleri aracılığıyla, genel yazın anlayışına ya da kendi yazınsal etkinliğine alaycılıkla yaklaşır. Okuyucuyu şaşırtmak ve alaycı bir hava yaratmak için sözcük oyunlarına başvurur, “yeni” sözcükler kullanır ya da yazınsal dilden uzaklaşarak halkça tutulan bir dil kullanmayı tercih eder (a.g.e.,57-59). Çağdaş sonrası yazın estetiği seçmeci bir yaklaşım sergiler. Dil oyunlarındaki çeşitliliği çoğaltmak amacıyla birlik, biricinstenlik ve uyum gibi yazınsal ölçütleri dışta bırakır (a.g.e.,56). Dilin gerçekliği temsil edemeyeceğini, bir bakıma tersi bir işlevle, gerçekliği kuracağını öne süren çağdaş sonrası yazarlar, anlamdan çok dile önem verirler. Bu da metnin sayısız yorumlamalara açık bir yapı olarak değerlendirilmesini zorunlu kılar.

### **2.3.1.2. Çoğulculuk**

Çağdaşçılık sonrasında mutlak gerçeklik düşüncesine karşı çıkmak ve bunun yerine metinler ve durumların çoğul yorumlarını desteklemek neredeyse bir inanç ilkesi haline gelmiştir (Sim,2006,238). Çoğulculuk, gerçekliğin açıklanmasında birden çok ilkenin temelde bulunduğunu kabul eden öğretisi olarak tanımlanabilir. Çağdaşçılığın yalnızca üst-kültürü temel alan anlayışına karşı gelişen bir tavrın ifadesidir. Çağdaş sonrası yazarlara göre, bir metin, tek kültür ve tek bakış açısına göre değil, çok katmanlı bir yapıdan oluşabilir. Bu durumda yazarın ve okurun amacı her türlü yöntemi, anlatımı

deneyerek asıl gerçeklik olan değişkenliği, çoğulculuğu temel alarak yakalayabilmek olmalıdır (Yalçın-Çelik,2005,50-52).

Çoğulculuk, her türlü dizgeleştirmeye ya da hazır dizgelerin içine çekilmeye karşı bir reddediş olarak görünür (Ünal,2008,296). Çağdaş sonrası yazın, betimseldir; yaşamda var olan karşıtlıkları, çelişkileri taraf tutmaksızın olduğu gibi sergilemekten yanadır. Çağdaş sonrası yazar da yaşamın sürekli bir devinim içinde birbiriyle çelişen bileşenlerini alıp onlardan yeni dünyalar kurgular. Geleneksel yazında olduğu gibi karşıtlıklar arasındaki uyumu, bireşimi vurgulamak değil, fizikten metafiziğe yayılan karşıtlıkların oluşturduğu geniş bir yaşamsal gerçeklikler yelpazesinden seçtiği parçacıklarla yeni bir evren anlayışı oluşturmak, yeni bir dünya kurmak amacındadır (Ecevit,2006,131).

Mikhail Bakhtin'in 40'lı yıllarda söyleşimselleştirme ve karnavallaştırma başlıklarıyla oluşturduğu kuram, çağdaş sonrası yazının çoğulcu yapısının çıkış noktalarından biri olmuştur. Bakhtin, yaşamda binlerce yıldır varolan düşüncelerin, eğilimlerin deviniminin metin içinde birbiriyle söyleşime girdiği romanları söyleşimsel sözcüğüyle tanımlar. Bu metinler, kutsal olanın sıradanla, bilgenin deliyle, iyinin kötüyle birbirine harmanlandığı metinlerdir. Bakhtin, metinlerde birbirleriyle yarış içindeki dünya görüşlerinin bir arada bulunmasını romanın çoksesliliği olarak görür (a.g.e.,131).

Çağdaşçılık sonrasında çoğulculuk, tüm karşıtlıkların, çelişkilerin çoğu zaman hiçbir sıradüzen gözetilmeksizin yan yana/iç içe sergilendiği bir dünyanın temel unsurudur. Wolfgang Welsch, dogmaların dışındaki bu dünyada eleştirel bilinci görür. Ona göre, çağdaş sonrası metinler, her durumun olduğu gibi onaylandığı ucuz bir göreceliğin ürünü olmayıp tarihsel deneyimlere dayanan, özgürlük düşüncesinden yola çıkan, yoğun bir ahlaksal felsefenin izlerini taşırlar (a.g.e.,131).

Çağdaş sonrası felsefenin ana eğilimi olan çoğulculuk, romanda, çelişkili durum ve görüşlerin, farklı söylem ve biçemlerin bir arada ve eşzamanlı olarak varolmasına olanak tanır. Aynı zamanda, farklı gerçeklik düzlemlerini bir araya getirerek yaşam ve sanat, kurmaca ve gerçeklik arasındaki sınırların belirsizleşmesine neden olur.

### **2.3.1.3. Üstkurmaca**

Çağdaş sonrası yazın, çoğu kez kurgusal dünyayla somut gerçeklik arasındaki ayrımı bulanıklaştıran ya da en azından sorunsallaştıran, özbinçli, özgöndergesel bir



niteliğe sahip olması anlamında üstkurgusal olarak tanımlanabilir (Sim,2006,393). Üstkurmaca, yazarın yazma eylemini kurmaca metnin bir parçası durumuna getirip nasıl yazdığını anlatması ve romanın içerisinde yazma eylemi ile ilgili sorunlar konusunda düşünce üretmesidir. Bu durumda, okur da roman okuma sürecinde, yazılmakta olan metnin yazılma sürecine ortak olmakta, yazma eylemine katılmakta, kurmaca kişilerle birliktelikler kurmaktadır (Yalçın-Çelik,2005,46,47).

Ecevit'e göre, üstkurmaca, yazını oyun olarak gören bir anlayışın ürünüdür. Özne-nesne, iç dünya-somut yaşam, kurmaca-gerçeklik karşıtlıklarının birbirine karıştığı, birarada yaşandığı, çoğulcu ve eşzamanlı bir gerçeklik anlayışını yansıtır. Yazının konusu, artık ne gerçekçilerin dış dünyası, ne de coşumcular ve çağdaşçıların iç dünyalarıdır. Samuel Beckett'in dediği gibi artık anlatılacak bir şeyin kalmadığı bir dünyada yazın kendini anlatmak zorunda kalmıştır (Ecevit,2006,99).

Yaşamla kurmacanın birbirine karıştığı bu çokkatmanlı metinlerde, üstkurmaca, yaratılan değişmeceli imge ortamının yapısına göre, ya belirgindir, açık olarak yapılı ya da satır aralarında, örtük olarak kendini gösterir (a.g.e.,100). Üstkurmaca yazarı da metninde örtük ya da açık düzlemde bir üst-evren yaratarak başta metnin öyküsü olmak üzere roman kişilerinin, giderek de yaşamın kendisinin kurmaca olduğu gerçeğini bu üst-evrende sürekli vurgular (a.g.e.,105).

Yaşamın yazma edimi, dünyanın ise metin demek olduğu üstkurmaca romanlarda, metinlerin nasıl kurgulandığının anlatıldığı kesitlerde, kahraman-anlatıcı yazar-anlatıcıya dönüşür (a.g.e.,117). Egemen konumdaki bu yazar-anlatıcı, satır arasından örtük olarak ya da doğrudan okura yönelerek onunla söyleşir, ona metni nasıl kurguladığını anlatır, doğru okumanın ipuçlarını verir. Bu, Eco'nun deyişiyle, yazarın söylemek istediklerini anlayacak kendi örnek okurunu yaratma çabasının bir göstergesidir (a.g.e.,124).

Anlatıcının metnin dışına çıkıp okuruyla söyleşmesi yazında yeni bir olgu olmayıp Eski Yunan'dan günümüze kadar çeşitli nedenlerle kullanılan bir yöntemdir. En çok coşumcuların kullandığı bir yöntem olduğundan "coşumcu alay" adıyla anılır. Ancak, coşumcu yazarların kurmaca ve gerçek arasındaki sınırları ortadan kaldırmak istemelerinin nedeni estetikten çok düşünsel ya da düşüngüsel bir amaca yöneliktir (a.g.e.,124,125). Üstkurmaca yazarı ise gerçekliğin kurgusal olduğunu vurgulayan çağdaş sonrası düşünceye koşut olarak romanda, gerçeklik ile kurmaca arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırarak okura bir kurmaca ürünü okuduğunu sürekli hatırlatır.

### 2.3.1.4. Metinlerarasılık

Çağdaş sonrası eleştiri alanında metinlerarasılık kavramını ilk olarak dile getiren Julia Kristeva, her metnin bir alıntılar mozayığı olarak biçimlendiğini, başka metinlerin özümsemesi ve dönüştürülmesi olduğunu öne sürer (McGowan,2006,337). Kristeva'ya göre, tüm yazın temel olarak metinlerarasıdır (Emre,2006,13,14).

Üstkurmacanın bir türevi olan metinlerarasılık, Ecevit'e göre, içinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan çağcıl yazarın, bütünleşmekte zorlandığı gerçekliği yansıtmayı bırakıp daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerin dünyasına sığınması, onlardan yola çıkarak ikinci elden yeni bir kurmaca gerçeklik yaratması olarak yorumlanabilir (Ecevit,2006,110).

Metinlerarasılık, yazınsal özgünlük fikrine en ciddi darbeyi vurmuştur. Her şeyin daha önce söylenmiş olduğu düşüncesinden yola çıkar (Ünal,2008,292). Gerçekte özgünlüğün içerikte değil biçimde önemli olduğunu dile getiren bir estetik anlayışın ürünüdür (Ecevit,2006,110). Eskilerin çalıntı diye aşağı gördükleri bu eğilim, çağdaş sonrası yazında bir estetik öğeye dönüşür (a.g.e.,153).

Diğer yandan metinlerarasılık, çağdaş sonrası romanda çoğulcu bir bireşime ulaşmanın bir yolu olarak karşımız çıkar. Yazınsal metin, birbirinden bağımsız metinlerin biraraya geldiği bir karşılaşma yeridir. Çağdaş sonrası metinler, değişik biçemlerde yazılmış, farklı anlatım biçimlerine sahip, değişik konu ve alanlardan seçilmiş, birbiriyle ilgili olmayan yazınsal türlerden oluşabilir; sadece yazı değil, resim, resimleme, rakam gibi unsurları içerebilir; resim, heykel, sinema, mimarlık gibi sanat alanlarına göndermede bulunabilir. Bu durumda, metinlerarasılık, bilimlararası yakınlaşmayı sağlayan bir anlatım biçimi olarak sanatsal ya da sanat dışı her türden yazının, yazınsal bir metnin içerisinde hiç yabancılık çekmeden kendisine yer bulabilmesini olanaklı kılar (Yalçın-Çelik,2005,47,48).

Metinlerarasılık, yalnızca çağdaş sonrası kurgunun bir anlatım biçimi olarak kabul edilemez. Gerçekçi ve çağdaş yazın da bu anlatım biçimini kullanmıştır, ancak bu kullanım daha çok köken araştırmalarına yönelik olmuştur (a.g.e.,47). Çağdaş sonrası yazarların güncellediği bir izlem olan metinlerarasılık eski sayılabilecek teknik ve yöntemler içerir (Ünal,2008,292). Metinlerarasılıkta, farklı metinlerin biraraya gelmesi çeşitli yollardan olmaktadır. Bunlar arasında en çok bilinen ve yazarların sıklıkla başvurduğu yöntemler şunlardır:

Alıntı: Yazınsal alıntı, ünlü sözler, özdeyişler, kalıp ifadeler, dualar, şarkılar, türküler ve şiirlerin roman dokusu içerisine açıkça ya da gizli olarak yerleştirilmesiyle yapılır (Yalçın-Çelik,2005,49).

Anıştırma: Konuya yabancı olmayan kişiye üstü kapalı olarak sezdirme yoluyla herhangi bir gerçekliğin sunulmasıdır (a.g.e.,49).

Yeniden yazma: Yazarın, başka bir yazarın metninden seçerek aldığı parçaları kendi metni içerisinde yeniden düzenleyerek yazmasıdır (a.g.e.,49).

Yansılama: Yazarın, oyunsal ya da yergisel bir amaçla başka bir metni, içeriğini, biçimini ya da herhangi bir bağlamını değiştirerek kendi metni içerisinde kullanmasıdır (Ünal,2008,293).

Öykünme: Yazarın, metnini, başka bir metnin biçimini ya da içeriğini temel alarak yazmasıdır. Yansılama farklı olarak eleştirel bir amaç taşıyabilir (a.g.e.,293).

Yapıştırma: Yazarın, başka bir metnin herhangi bir kesitini olduğu gibi alarak kendi metninde önemli bir bileşen olarak kullanmasıdır (Yalçın-Çelik,2005,50).

Büyük anlatılarla birlikte büyük yapıtlar devrinin de sona erdiğini öne süren çağdaşçılık sonrası, metinlerin başka metinlerin dönüştürülmesiyle biçimlendiğini dile getirirken aynı zamanda metinlerin anlamlarının da başka metinler tarafından belirlendiğini söylemektedir.

### **2.3.1.5. Oyunsuluk**

Çağdaş sonrası yazar için her şey sanatsal düzlemde oynanan bir oyundur. Yazar, ahlaksal, siyasal ya da tarihsel konuları oyunlaştırarak metne taşır. Bu yaklaşım, çoğulculuğun doğal bir uzantısı olup Bakhtin'in söyleşimselleştirme/karnavallaştırma ve Derrida'nın yapı sökücülük görüşleriyle koşutluk içinde bir yoruma açıktır. Yazar yarattığı karnaval ortamında, karşıtlıklardan ayrıcalıklı olanın üstünlüğünü elinden alırken tüm karşıtlıklar eşzamanlı olarak uyum içinde bir birliktelik sergilerler (Ecevit,2006,72,73).

Çağdaş sonrası romancı için konu öykülemek, alay düzleminde gerçekleşen bir oyundur. Öyküsünü yansıtmacı bir yaklaşımla anlatmadığı gibi onun doğru, gerçek olduğunu da savlamaz; tam tersine, öyküsünü, kurmaca özelliğinin altını çizerek anlatır (a.g.e.,74). Rosenau, çağdaş sonrası yazarların oyun merakının, gerçekliğin olmadığı bir yerde geriye kalan tek şeyin oyun olduğu gerçeğinden kaynaklandığını dile getirir. Eğer

savlandığı gibi gerçeklik diye bir şey yoksa, o zaman geriye kalan tek şey oyundur, sözcüklerin ve anlamın oyunu (Emre,2006,113).

İnsanlık tarihinin ürettiği en eski değerlerden biri olan oyun kavramı, çağdaş sonrası düşüncede genel izlemin bir parçası, çağdaş düşüncenin girdiği her yerde ve kurumlaştığı her alanda ona yönelik bir karşı eğilim geliştirilmesi olarak karşımıza çıkar. Oyun, geleneksel ve çağdaş romanlarda dağınık biçimde yer almasına karşın çağdaş sonrası romanda genel izlemin bir parçası olarak metinde önemli bir yer tutar (a.g.e.,114,115).

Çağdaş sonrası romanda oyun tekniği, aynı zamanda yararlı bir yaklaşımla okuru eğlendirmek için kullanılır. Yazar, okurun metinden zevk alması için bilinçli olarak metnini sanatsal bağlamda pek de seçkin sayılmayacak eğlendirici, sürükleyici öğelerle donatır. Bu yaklaşım kimi anlatıda metin aracılığıyla okurla oynanan bilmecemsi/bulmacamsı bir oyuna dönüşür (Ecevit,2006,73,74).

Çağdaş sonrası romanda, estetik, izlemsel ve yararlı bir işleve sahip olan oyun, okurun hem yerleşik değerleri sorgulamasını hem de eğlenmesi sağlayan bir unsur olarak karşımıza çıkar.

### **2.3.1.6. Alay**

Alay, çağdaş sonrası yazarların, çağdaş düşüncenin geçerliliğini ve ciddiyetini sarsmak için kullandıkları, felsefelerinin ve metinlerinin vazgeçilmezi yaptıkları bir diğer izlemdir. Bu yazarların, çağdaşçılık tarafından küçümsenen ve gündemden düşürülen alayı tekrar canlandırmak istemelerinin altında yatan gerekçelerden biri de var olan resmileşmiş söylemi yıkmaya girişiminde bulunmaktan kendilerini uzak tutamayışları ve yöntem olarak da doğrudan eleştirmek yerine dolaylı eleştiriyi benimsemiş olmalarıdır (Emre,2006,162,163).

Alay, kastedilen anlamın, kullanılan sözcüklerle ifade edilen anlamın karşıtı olduğunu gösteren bir söz sanatı olarak bilinir. Hiçbir şey, alaysı özbilinçliliği kadar çağdaş sonrası ruhun belirtisi değildir. Çağdaş sonrası anlayışta alay, hiçbir şeyi aşırı ciddiye almamaya ya da en azından şeyleri yerleşik değerleriyle ele almamaya yönelik bir istek ya da çağrı olarak karşımıza çıkar. Eco, çağdaşçılık sonrasını, yaşamsal önem taşıyan umutlarımızdan ve inançlarımızdan vazgeçemediğimiz, ancak aynı zamanda artık onları koşulsuz ya da içten bağlılıkla kucaklayamadığımız bir tutum olarak nitelendirir (Spencer,2006,299).

Alay'ın Sokrates'ten günümüze kadar uzanan eski bir tarihçesi vardır. Yerleşik alay anlayışından farklı olarak çağdaş sonrası metinde alay, kurgusal bir unsur olup teknik olarak ele alınamayacak kadar kurgunun niyetine sızmıştır. Anlatıda, yazınsal bütünsellik ve özgünlük düşüncesini yok etmeye yönelik her girişim alay etkisi yaratır (Ünal,2008,294).

Çağdaş sonrası yazar, alay ögesini kullanarak gerçekliğin altında yatan çelişkiyi, değerlerin değersizliğini göstermeye çalışır; böylece, okurundan da yerleşik, kabul gören değer yargılarına kuşkuyla bakmasını ister.

### **2.3.1.7. Karnavallaşma**

Yazınsal türlerin sınırlarının belirsizleşmesi, çoğulculuk ilkesinin doğal ve zorunlu bir sonucudur. Bu düşünce, köklü ve erken bir ifadesini Bakhtin'de bulur. Karnavallaşma, yazınsal türlerin harmanlanarak kullanılmasıyla ortaya çıkar; türlerin soysuzlaşarak melezleşmesini anlatır; etkisi sanatsal/estetik olanla olmayan arasındaki sınıra dek uzanır (Ünal,2008,295).

Çağdaş eleştiri geleneğine göre, yazınsal ve söylemsel özellikleri birbirini dışlayan roman, şiir, öykü, drama ve söylene gibi kurmaca metinlerle, vaka analizi, tarih, yazılı belge, mektup, eleştiri kuramı ve bilimsel yayın gibi nesnel ve kanıtlanabilir gerçeğe ilişkin metinlerin çağdaş sonrası anlatılarda birbirlerinin sınırlarını sorunsallaştırdıklarını görülür. Böylece, çağdaş sonrası yazarlar, anlatıların gerçek ya da kurmaca, anlamlı ya da anlamsız ayrımlarını kökten sorgulayarak okurda varlıkbilimsel bir kuşku uyandırır (Doltaş,2004,11).

Çağdaş sonrası romanda çoğulculuk ve karnavallaşma; ortak düşüncü ve ortak kültürel özellikler çerçevesinde işbirliğine dayalı ortaklaşa bir yaşamdan çok karşıt seslerin, karşıt düşünce ve eylemlerin eş zamanlı olarak bir arada olduğu gürültülü, eğlenceli, kargaşa dolu bir dünyayı gözler önüne serer.

### **2.3.2. Çağdaş Sonrası Romanda Anlatı Yerlemleri**

John Hawkes, romanın gerçek düşmanlarının olay örgüsü, kahraman, uzam-zaman ve izlek olduğunu söyler. Çağdaş sonrası yazarların pek çoğu da bu dört temel yazınsal unsuru romanlarında terk etmek için farklı yollar denerler. Ya olay örgüsü ayrıntılar arasında yok olur, kişilikler ani bir arzu sağanağı karşısında ayrışır, uzam-zaman geçici arka plandan fazla bir şey değildir ya da izlekler öyle değersizleşir ki bazı

romanların ne üzerine yazıldığını söylemek bile olanaksızlaşır (Lewis,2006,149).

Bütünlük ve tamlığa önem vermeyen çağdaş sonrası yazarların kullandığı diğer anlatı yapılandırma yollarından biri, olay örgüsü için sayısız olanaklı sonuçlar sunarak kapanışa karşı çıkan çoklu sonlardır. Açık olana ve bir sonu olmayana götüren bir diğer yol ise metni aralarla, başlıklarla, numaralarla ya da simgelerle ayrılan kısa bölümlere parçalamaktır. Bazı yazarlar daha da ileri gidip metnin dokusunu resimler, haritalar ya da karışık araçlar kullanarak parçalarlar. Federman'a göre, artık yazılacak hiçbir şeyin olmadığı yerlerde roman yazarı, istediği anda, istediği malzemeyi öyküyle tamamen ilişkisiz biçimde ortaya koyabilir (a.g.e.,149,150).

Geleneksel ve çağdaş romanların çözümlenmesinde kullanılan roman unsurları çağdaş sonrası romanda büyük ölçüde değişime ve dönüşüme uğramıştır. Bu nedenle, olay örgüsü, roman kişileri, zaman, uzam, anlatıcı/bakış açısı ve izleksel yapıdan oluşan anlatı yerlemlerinin çözümlenmesi, çağdaş sonrası romanın içerik ve teknik açıdan özelliklerinin ortaya çıkarılmasını sağlar.

### **2.3.2.1. Olay Örgüsü**

Çağdaş sonrası metnin, yapısının hem karmaşık hem de öykülemeye değil anlatmaya dayalı olmasından dolayı özetlenemezliği, en azından zor özetlenir olması en önemli özelliklerinden biridir (Emre,2006,282). Çağdaş metinlerdeki kusursuz kurgu, düzenleme ve öykülemenin yerini çağdaş sonrası metinlerde kopukluk, süreksizlik ve en önemlisi anlatmanın alması çizgisel bir akışın yerine sürekli dağılıp toparlanan, başı ve sonunun tespit edilmesinin güç olduğu bir kurgu anlayışına götürür (a.g.e.,308). Bu metinlerde, usdışı, neden-sonuç ilişkisi içermeyen, karmaşık, birbirinden kopuk, başı sonu belli olmayan ve hatta neredeyse yokmuşçasına bir olay örgüsü ile karşı karşıyayızdır. Çağdaş sonrası yazarlar, metinlerini bilincin olağan akışına uygun olarak değil de bilinçsel içpatlamalara göre oluşturdukları için olayların akışı da çizgisel olmayıp, karmaşık, iç içe geçmiş bir düzlemde meydana gelmektedir. Okuyucunun her okumada farklı şekilde algılayabilmesi için iyice karmaşılaştırılan anlatı yine okur tarafından doldurulması istenilen bir yığın boşluklardan oluşur. Bunun yanı sıra, olay örgüsünün çok boyutlu oluşu ve çok anlamlılık içermesi, bu anlatıları okuyucu açısından iyice anlaşılması güç hale getirmektedir (a.g.e.,167-170).

Yazında ussallığa meydan okuyan çağdaş sonrası yazarlar için öyküdeki her türlü düzenli öge ya da tasarım okur tarafından sağlanmalı hatta uydurulmalıdır

(Rosenau,2004,25). Diğer yandan, çağdaşlığın gündelik deneyime yeterince değer vermediğini düşünen çağdaş sonrası yazarlar, gündelik yaşamın sıradan akışında meydana gelen basit olayların da en az, önemli sayılan olaylar kadar ciddiye alınması gerektiğini düşünürler. Onlara göre, yatak odası ve banyoda olup bitenler de tarihsel olarak savaş alanlarında ve hükümet saraylarında olup bitenler kadar önemlidir (a.g.e.,128).

Çağdaş sonrası düşüncenin dizgeleştirmeye karşı olması, gerçekliğin belirlenemez ve göreceli olduğunu savunması, usdışı yorumlamalara açık olması metin yazarını düzen karşıtı bir tutum sergilemeye teşvik ederken metinlerde de karmaşık bir yapılanmanın oluşmasına neden olur.

### 2.3.2.2. Roman Kişileri

Çağdaş sonrası metinlerde, öznenin merkezsizleştirilmesi düşüncesinin bir uzantısı olarak kahraman merkezli bir olay örgüsü yapılanmasının hemen tümüyle ortadan kalktığı, roman kişilerinin de çağdaş dünya ve mantığına göre tuhaf sayılabilecek bireylerden oluştuğu görülür. Bireyler üzerinde odaklanmayı ve kahramanlar yaratmayı reddeden yazar, belli bir kişiyi ön plana alarak yazar-öznenin koruyuculuğu altına sokmak yerine anlatı kişilerinin hemen hepsine eşit mesafelerde durur. Bu metinlerde, geleneksel ya da çağdaş roman anlayışının getirdiği tutarlı, belli bir görüşü ve dayanak noktası olan bireyin yerine çelişkili, herhangi bir değer ölçütü olmayan, kendini, alaysı bir dille sorguladığı yaşamın akışına serbestçe bırakmış bir özneye karşılaşıyoruz. İyi ya da kötü, doğru ya da yanlış, değer ya da değersizlik arasında tercih yapmak gibi bir kaygısı olmayan, bütün bunlara yabancı kalan roman kişileri düzen ve düzensizlik ayrımını da gözetmediğinden kargaşayı normal karşılamakta, bu yönleriyle hiççi ve bozguncu bireyler olarak karşımıza çıkmaktadırlar (Emre,2006,184-187). Ülküselleştirilmiş, çelişkisiz, hareketleri önceden belirlenmiş çağdaş bireyler olarak değil, çelişkileri bulunan, duruma ve yere göre hareketleri değişen özneler olarak kendilerini gösterirler (a.g.e.,323). Artık kendilerine kahraman dememeye özen gösterdiğimiz anlatı kişileri, metnin odağı ve anlamın taşıyıcısı olma görevlerini yitirmişlerdir (Ecevit,2006,77).

Rosenau, insanbilimleri alanında çağdaş sonrası öznenin konumunu açıklarken, aynı zamanda roman kişilerinin nasıl kurgulandığıyla ilgili bilgiler de verir: Bilinçli ve kendi kurmacalığının farkında olan özneler, gülünç yaramazlıklar yaparak yazarın sesini

dinlemeyi ya da onun yetkesini tanımayı reddederler. Bu özne kişiler, yazarlarından kaçmak, ona meydan okumak ve direnmek için ellerinden geleni yaparlar. Kimi zaman, yazarın istemediği hatta kendilerine yasakladığı şeyleri yaparlar, kimi zaman da bir metne yazılmış olmanın onlara ne kadar acı ve pişmanlık verdiğinden dem vururlar. Çağdaş sonrası roman, oyun ve şiirlerde, en azından kuramsal olarak kişilik ve kişilik gelişimi pek önemli değildir. Bu nedenle bu tür eserlerde uzun kişilik betimlemelerine rastlanmaz (Rosenau,2004,77).

Çağdaşçılık sonrasında, evrensel tanımlanabilir bir gerçekliğin olamayacağı düşüncesi, öznenin merkezleştirilmesi ve usun yerine arzunun geçirilmesi sonucu, çağdaş sonrası roman kişileri de kendilerine ait doğruları, gerçeklikleri olup öteki gerçeklere karşı mücadele eden, usçu, özdenetime sahip bireyler olarak karşımıza çıkmazlar.

### 2.3.2.3. Zaman

Çağdaşçılık sonrası metnin en önemli ve ayırt edici özelliği kuşkusuz zamanı kurgulama biçimidir (Emre,2004,173). Zaman, geleneksel yazın anlayışında daha çok düzçizgisel şemaya uygun ve neden-sonuç ilişkilerine dayanarak kurgulanırken çağdaş romanlarda bireyin ruhsal durumuna koşut olarak kurgulanır. Çağdaş sonrası anlatıda ise zaman, göreceli ve dille bağlantılıdır (Parla,2007,248).

Çağdaşçılık sonrası yazarlar, çizgisel zamanı rahatsız edici ölçüde teknik, usçu, bilimsel ve sıradüzensel bir şey olarak görürken zamanın fazlasıyla bilincinde olan çağdaş sanatın da bu yönüyle insan varoluşunu bir şekilde neşeden yoksun bıraktığını ileri sürerler. Bu yazarlara göre, zaman kavramı insansal bir yaratımdır; dilin bir işlevidir; bu yüzden keyfi ya da belirsizdir (Rosenau,2004,107).

Çağdaş sonrası metnin doğasında, zamanın kırılıp parçalanması, eğilip bükülmesi ve öznelleştirilmesi söz konusudur. Çağdaş metinlerde zaman, dışımızda akan ve süreklilik arz eden bir şeydir. Çağdaş sonrası metinlerde ise içimizde ve bizim akış hızımıza göre bazen yavaşlayıp bazen hızlanarak akar. Durum böyle olunca, zaman açısından başlangıç bir son, son da bir başlangıç olabilmektedir (Emre,2006,317,318). Çağdaş sonrası metinlerde, usçu düşüncenin belirlediği düzeneksel, belirli, ölçülebilir bir zaman anlayışının yerini dağınık, sınırları belirsiz, birbirine girişik bir zaman anlayışı alır (a.g.e.,170). Ayrıca geleneksel ve çağdaş metinlerdeki zaman kurgusunun tersine, çağdaş sonrası metinde zaman, insanlık tarihinin sonradan belirlediği gün, ay,



yıl ile ifade edilen takvimsel zaman kurgusunun dışında gelişir. Zamansal birimlerin kimi kez birbirleriyle harmanlandığı görülür, kimi kez de zamanın olaylarla iç içe geçirildiği daha karmaşık bir zaman kurgusu söz konusudur (a.g.e.,287).

Görecelik kuramından esinlenen çağdaş sonrası düşünceye koşturularak çağdaş sonrası romanda, gerçek zamanla sanal zamanın birbirine karıştığı, göreceleşmiş, çizgisel akmayan bir zaman kurgusu bulunur.

#### 2.3.2.4. Uzam

Çağdaş sonrası metnin bir diğer önemli ve ayırt edici özelliği uzam kurgusudur. Hangi dönem ve hangi akım söz konusu olursa olsun Batı romanı uzam betimlemesini önemsemiştir (Emre,2006,319). Geleneksel ve çağdaş romanların ayrıntıya önem veren ve görüleni bütün yönleriyle betimleyen uzam anlayışının tersine, çağdaş sonrası metnin uzam anlayışı belirsizlik üzerine kurulmuştur; göstergeler yoluyla yapılan betimleme mantığının bir ürünüdür. Çağdaş sonrası bakış, resme özgü ya da fotoğrafik bir eğilim yerine daha göstergesel bir eğilimi benimser (a.g.e.,293). Çağdaş sonrası zemine oturan bir uzam anlayışı, işlevsel olmayan, bireyle özdeşleşmeyen, bireyi egemenliği ve baskısı altına almayan, silik, belirsiz görünümüyle vardır (a.g.e.,323). Çağdaş sonrası yazarlar, uzamda karmaşa yaratarak çağdaş sanatın somutlamaya çalıştığı her durum ya da görüntüyü soyutlama eğilimindedirler. Uzam, sürekli yer ve biçim değiştiren, akışkan, şeffaf, tanımlanması güç bir görüntü olarak belirir (a.g.e.,183).

Çağdaş sonrası yazarlar kendi uzam anlayışlarını karşılamak için çağdaş uzam kavramlarımızın anlamsız olduğuna işaret eden “aşırı-uzam” deyimini kullanırlar. Çağdaş sonrası metinlerde, uzamın ve uzamsal engellerin ortadan kalktığı görülür. Her şey coğrafyasal bir akış içindedir, uzam da sürekli olarak ve öngörülemeyen biçimlerde hareket eder (Rosenau,2004,14).

Çağdaş sonrası metinlerde uzama belirli bir hareketlilik, esneklik ve şeffaflık kazandırarak adeta görünmez kılan etkenlerden biri de uzamın neredeyse matematiksel bir kesinlikle devlet ve bireyler tarafından paylaşılmış olmasıdır. Kendi başına hiçbir somutluğunun bırakılmamış olması, bireye de uzam içinde hiçbir özgürlük alanı bırakmaz. Böylece birey, uzama yabancılaşmış, uzamdan kopmuş birisi olarak onu görmezlikten gelir (Emre,2006,182).

Çağdaş sonrası romanda, zaman ve olay örgüsünde olduğu gibi belirsiz, dağınık, hareketli, şeffaf ve mutlak anlam içermeyen bir uzam kurgusu vardır.

### 2.3.2.5. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Çağdaş sonrası metinlerde, önceki metinlere göre en az kırılmaya uğrayan roman öğelerinden biri bakış açısıdır. Bununla birlikte, bu metinlerde, diğer roman öğelerinde olduğu gibi bakış açısını çoklaştıran, bir anlamda, tek ya da birkaç merkezli olmaktan çıkararak bir yaklaşımla karşılaşırız. Metindeki her bir kişi kendi bakış açısıyla olayları aktarırken iç içe geçmiş bir yığın farklı bakış açısına rastlarız. Çağdaş sonrası düşüncede/metinlerde özne ve nesne karşıtlığı bulunmadığı ve öznedenden nesneye doğru uzanan bir bakış çok da egemen olmadığı için çoğunlukla metin boyunca tek bir bakış açısının egemen olduğu görülmez. Kimi zaman bakış açılarının birbirine karıştığı, birbiriyle kesiştiği ve harmanlandığı görülür (Emre,2006,192-194).

Çağdaş sonrası anlatının oyunsu yazarı, anlatıcısını da roman kişileri gibi çoğu kez kimlikten kimliğe giren, devinim içinde bir görünümle sergiler. Geleneksel anlatıcı, çağdaş romanda olduğu gibi çağdaş sonrası romanda da tanrısal konumunu yitirir; konumdan konuma geçer, çoğu kez de son derece kısıtlı bir bakış açısından yalnızca görebildiğini betimler. Bu anlatıcı/yazarın bilge yorumlarının, öngörülerinin sonu anlamına gelir (Ecevit,2006,77).

Boisvert'e göre, üstkurmaca tekniğinin kullanıldığı bir çağdaş sonrası romanda, her yerde hazır bulunan, egemen bir anlatıcı birinci tekil kişi ben'in kullanımı ile kendini gösterir. Bu anlatıcı çoğunlukla bir yazar ya da en azından yazı ile ilişkisi olan, yazmaya ilgi gösteren bir kişidir. Sıklıkla yazar ve yazı arasındaki ilişkiye dayanan çağdaş sonrası roman kurgusu, yazar ile anlatıcının da birbirine karışmasına neden olur (Boisvert,2000,57,58).

Çağdaş sonrası romanda, çoğulcu bir yaklaşımla kurgulanan devingen bir anlatıcı ve bakış açısı söz konusudur.

### 2.3.2.6. İzleksel Kurgu

Çağdaş sonrası metinlerde, özellikle geleneksel ya da çağdaş metinlerde olduğu gibi belli izleklerin ayırt edilip diğerleriyle karşılaştırılarak karara varılması mümkün değildir. Bu metinlerde, bilimsel yöntemlerle bölümlenecek bir izleksel kurgulandıktan çok hemen her okumada değişen, yanar döner bir izleksel yaklaşımın izleri sürülür. İkili karşıtlıklar üzerine kurulmuş bir izleksel kurgunun olmadığı bu metinlerde, Doğu-Batı açmazı, iyi-kötü mücadelesi gibi izleksel yaklaşımlar da önemini yitirir. Metnin öznesi de karşıtlıklara dayanan seçimlerde bulunmayarak yalnızca durumu gözler önüne serer.

Çarpıklıkları, aksaklıkları alaycı bir şekilde dile getirirken bunların yerine yeni bir değer yargısı ya da düşünce biçimi üretme gereğini duymaz (Emre,2006,191).

Geleneksel romanlarda olduğu gibi çağdaş romanların da savlı olmasalar bile mutlaka okuyucuya aktarmak istedikleri bir iletleri vardı. Ancak, çağdaş sonrası yazarların, inanılması ve herkesçe kabul edilmesi gereken bir iletinin bulunmadığını düşünmelerinden dolayı okura vermek istedikleri bir kıssadan hisseleri yoktur. Bu yazarlar, kendi gerçeklik anlayışlarını Baudrillard’dan hareketle “aşırı-gerçeklik” kavramıyla karşılarlar (a.g.e.,188). Neyin doğru neyin yanlış olduğunu belirlemenin, taraf ya da karşı olmanın söz konusu olmadığı bu durumda, yazar/özne ya da metin kişileri için yapılabilecek tek şey ortada kalmak olacaktır. Doğru-yanlış, iyi-kötü kavramlarının birbirine karıştığı, kargaşanın egemen olduğu bir dünya haline gelen çağdaş sonrası metinlerde, izleksel kurgu da bu ikilemlerin dışında, sadece oluşu görmek, onu eleştirmek biçiminde ortaya çıkar (a.g.e.,192).

Çağdaş sonrası romanın en önemli ayırt edici özelliklerinden biri de yazarların çağdaşlığın ciddiye aldığı izlekleri sorunsallaştırarak dönüştürerek yeniden ele almaları, dahası bu izlekleri tartışmaya açmakla yetinmeyerek alaycı bir dille eleştirmeleridir (a.g.e.,328). Rosenau, çağdaş sonrası toplumbilimcilerin yöneldikleri alanları ve eğilimlerini açıklarken aynı zamanda çağdaş sonrası romanda yer alan ya da alması gereken izleklerle ilgili bilgiler verir: Bu toplumbilimciler, sorgulanmaksızın benimsenmiş, unutulmuş, ihmal edilmiş, bastırılmış, ertelenmiş olan; usdışı, aykırı, niteliksiz olan; eski, kutsal, geleneksel, yüceltilmiş olan; boyun eğdirilmiş, reddedilmiş, dışlanmış, susturulmuş olan şeyler üzerinde, kısaca çağdaşlığın hiçbir zaman tikel ayrıntılarını, özgüllüklerini anlamaya çalışmadığı, önemsemediği her şey üzerinde yeniden odaklanmayı savunurlar. Anlamı keşfetmektense, “yerine oturtmayı” amaçlayan bu düşünürler, yargı bildirmekten kaçınırlar, hiçbir zaman bir şeyi savunmaz ya da reddetmezler, gözlemlerini değil okumalarını, bulgularını değil yorumlarını sunarlar. Asla sınımazlar; çünkü sınama kanıt gerektirir ki bu da çağdaş sonrası düşünce çerçevesinde anlamsız bir kavramdır (Rosenau,2005,25,26).

Evrensel doğru ve gerçeklik diye bir şeyin olamayacağını, bu nedenle değerlerin yeniden sorgulanması gerektiğini öne süren çağdaş sonrası düşünceye koşut olarak, çağdaş sonrası romanda, sorunsallaştırılarak tartışmaya açılan, ulam dışı, her okumada farklı yorumlamalara açık bir izleksel yapı söz konusudur.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### YÖNTEM

#### 3.1. Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Karşılaştırma Yöntemleri

İlk uygulama örnekleri Eski Yunan'a kadar uzanan karşılaştırmalı yazınbilim, resmi bir çalışma alanı ya da bilim dalı olarak 19. yüzyıl başlarında gündeme gelmiştir. Tarihsel gelişimi göz önünde bulundurulduğunda karşılaştırmalı yazınbilimin, dönemin siyasal, toplumsal, kültürel koşullarına uygun olarak bir evrimleşme süreci geçirmiş görülür (Aydın,2008,11). 19. yüzyıldan 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar Avrupamerkezci bir anlayışla sınırlı bir uygulama alanına sahip olan karşılaştırmalı yazınbilim çalışmaları günümüzde sınırlarötesi işlev ve etkinliğiyle farklı boyutlara taşınmıştır (a.g.e.,153).

Fransız ya da Sorbonne Okulu olarak anılan ilk karşılaştırmalı yazın eğiliminin 19. yüzyılın siyasal ve kültürel ruhuna koşturarak ulusçu ve Avrupamerkezci bir işlevi vardı (a.g.e.,11). Karşılaştırmalı yazının amacı, ulusal bilinçlenmeyi sağlamak ve pekiştirmek, diğer Avrupa ulusları olan Almanya ve İngiltere ile kültürel, sanatsal ve yazınsal ilişki kurmaktır (a.g.e.,121). Böylece Batı Avrupalı yazın karşılaştırmacıları, -Doğu Avrupa ülkeleri dahil- diğer ülkelerin yazınsal değerlerini göz ardı ederek yalnızca birbirleriyle genel kültür, siyaset ve dil bağlamında ilişkiye girmişlerdi (a.g.e.,160).

Paul Van Tieghem ve ardılları sayılan Marius-François Guyard ve Jean-Marie Carré ile başlayan, ulusal yazın tarihi alanında yoğunlaşan, dolayısıyla geneli değil özeli araştıran çalışmalar, Van Tieghem'in ifadesiyle *“değişik yazın yapıtlarının karşılıklı gerçek ilişkilerine”* yönelerek karşılaştırma yöntemini reddediyorlardı (Sakallı,2006,234). Yazına olgucu bir anlayışla yaklaşan Paul Van Tieghem ve dolaylı olarak Fransız Okulu, yazınlar arasındaki ilişkiyi de “nedensel” ve “kesin” bilgilerle açıklamaya çalışmaktaydı. Bu anlayışın araştırma malzemesini yalnızca yazın yapıtlarının kendisi ile etki ve etkileşimi sağlayan araçlar (kişi, kurum, belli akım, çeviri ya da bir dergi) oluşturmamaktaydı. Aynı zamanda yazının etkilendiği düşünsel alan, etkiyi ve beğeniyi belirleyen koşullar, bunlara ilişkin her türden yazılı belge araştırma kapsamına girmekteydi (a.g.e.,99,100).

Gerçekte Fransız Okulu karşılaştırmalı yazınbilimini genel yazınbilimden ayrı tutuyor ve karşılaştırmalı yazın tarihi olarak kabul ediyordu. Farklı ulusal yazınlardaki yapıtların, yazarların, izleklerin, türlerin tarihsel arka planı kaynak araştırmaları için çıkış noktasını oluşturuyordu (a.g.e.,104). Fransız Okulu'nun en çok eleştirilen yanı, yazınsal alanın dışına çıkarak araştırma alanını belirsizliğe doğru genişletmesidir. Toplumbilim, toplumsal ruhbilim, siyaset ve tarih, karşılaştırmalarda sürekli başvuru alanlarıdır (Aytaç,2003,84).

Kuramsal olarak kısmen daha özgürlükçü ve demokratik bir yaklaşımla, Fransız Okulu'na bir tepki şeklinde ortaya çıkan Amerikan Okulu ise seçkinciliği, Avrupamerkezciliği ve ataerkilliği reddediyordu (Aydın,2008,132). René Wellek'in Rus biçimciliği ve Amerikan Yeni Eleştiriciliğine dayanan yazın anlayışı, dolayısıyla Amerikan Okulu daha çok estetik amaçlıydı (Aytaç,2003,82). Karşılaştırma yöntemini ulusal ve estetik farklılıkları ve birleşimleri bulgulamak için bir araç olarak gören Amerikan Okulu'nun amacı, öncelikle yazınsal yapıtın içindeki gösterge ve anlamları, yapıtın estetik yapısını, yapıtın kendisi için çözümlemektir (Sakallı,2006,101).

Karşılaştırmalı yazınbilimini bir yazın tarihi araştırması olarak görmesine karşın öncelikle genel yazınbilim olarak kabul eden Amerikan Okulu, yazınlar arasındaki gerçek ilişkilerden değil genel bir yazınsal sorundan hareket eder. Her çağdan, her ulusal yazından değişik türden yapıtların karşılaştırılarak çözümlenmesinden yana olan Amerikan okulu karşılaştırmalı yazınbilimini daha çok karşılaştırmalı yazın eleştirisi veya karşılaştırmalı yazın yorumu ya da karşılaştırmalı yazın çözümlemesi olarak görür (a.g.e.,104).

Karşılaştırmalı yazınbilimin Almanya'da yerleşmesini sağlayan Horst Rüdiger, Fransız ve Amerikan Okulları'nı uyumlulaştırmaya çalışır. Wellek gibi yazınlararasılığı değil yazınsallığı öne çıkaran Rüdiger, aynı zamanda Carré'den de esinlenir. Karşılaştırmalı yazınbilim, etkileri değil alımlamaları, alımlamayı belirleyen "yaratıcı ruhu" öne çıkarmalıdır. Asıl dönüşümler, asıl özgünlükler, yaratıcı ruhun belirlediği ve metinlerde somutlaşan yeni biçimlerdir. Araştırmasının asıl malzemesi ve konusunu, ulusal yazınları birleştiren öğeler ve biçimler (izlekler, akımlar, türler) oluşturur. Araştırmayı salt yazın yapıtlarıyla sınırlandırmayan Rüdiger, tarih, felsefe, tanrıbilim incelemelerini ve bilimsel makaleleri de araştırma kapsamına alır (a.g.e.,103).

Rüdiger'e göre, her yazınsal yapıt tarihsel ve yazınsal olarak belli bir işlev yerine getirmiş, hem tarihsel hem estetik yönden etkili olmuştur. Ulusal yazınlar yer ve zaman bakımından farklı gelişmeler de yazınsal niteliklerinden dolayı bir ve ayrılmazdır.

Bundan dolayı, her ulusal yazın dünya yazınının bir parçasıdır (a.g.e.,103). Rüdiger, “*Diller, edebiyatı edebiyatlara ayırır; edebi türler edebiyatları edebiyatta birleştirir*” sözü ile karşılaştırmalı yazınbilimi araştırmalarının temelinde yazının bir bütün olduğu düşüncesini savunur. Böylece, karşılaştırmalı yazınbilimin temelinde yatan Goethe’nin “Weltliteratur” dediği dünya yazını düşüncesine ulaşılmış olur (Aytaç,2003,8,9).

Karşılaştırmalı yazınbilim, çağların etkin siyasal ve kültürel söylemlerinden bağımsız olarak düşünölemeyen diğer sanat alanları gibi 20. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak değişen toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik koşullar doğrultusunda Avrupamerkezci doğasından soyutlanarak daha demokratik, özgür ve çokuluslu bir yapıya bürünür (Aydın,2008,12-14). Küreselleşme, demokratikleşme, çokkültürlölük, çokdillilik, bilimlerarasılık, metinlerarasılık, kitle kültürü ve kadınsavunuculuğu gibi bir takım çağdaşlık sonrası kavramlar karşılaştırmalı yazınbilimde kendilerini duyururlar. Bu doğrultuda Mary L. Pratt, ulusal, dilsel ve kültürel sınırları aşan işlevleriyle, bu tür evrensel ve bütünleştirici kavramları ön plana çıkaran, Avrupamerkezci, seçkinci ve ataerkil olmayan bir karşılaştırmalı yazınbilim anlayışını savunur. Böylece, edinilecek yeni bir karşılaştırma yöntemiyle günümüzde hala geçerliliğini koruyan merkez-kenar ikileminin ötesine geçilebilecektir (a.g.e.,143).

Değişim süreci 1980 ve 1990’larda daha da ivme kazanarak karşılaştırmalı yazınbilime yeni bir kimlik ve anlayış kazandırır. Merkezcilik yerini küresel bir yaklaşıma bırakarak kalıplaşmış yazın, yazar, yapıt, çalışma alanı ve konusu seçimi, özgün metinlerden okuma ve çalışma gibi önkoşullar artık geçerliliğini yitirmeye başlar. Eşzamanlı ve ikili karşılaştırma zorunluluğunun ortadan kalkması farklı zamanlı ve çok yönlü yapıtların karşılaştırılmasını olanaklı kılar. Merkezlesleştirme eğilimi köken, kadın ve kültür araştırmalarının yapılmasına yol açmıştır. Önceleri uç noktada ya da ikincil sayılan yazarlar ve yapıtları da karşılaştırma kapsamına alınır. Ayrıca, karşılaştırma alanı yazın eksenli olmaktan çıkarılarak farklı alanlardan her tür yapıtın karşılaştırılabileceği gündeme gelir (a.g.e.,12,13). 1990’lardan itibaren Avrupa’da veya Batı’da kendini yeniden ifade etme zorunluluğu duyan karşılaştırmalı yazınbilimi çeviri çalışmaları bilimlerarası ve kültürel çalışmalar gibi farklı alanlarda varlığını sürdürür (a.g.e.,164).

Günümüzde hızlı bir değişim ve yapılanma süreci içinde bulunan karşılaştırmalı yazınbilim, kimi eleştirmenlere göre tutucu ve dar kapsamlı yapısından sıyrılarak geniş bir alana seslenmeye başlamış; kimi eleştirmenlere göre ise kültürel ve bilimlerarası çalışmalar, ulusal köken ve kadın araştırmaları nedeniyle özünden uzaklaşarak farklı

alanlara kaymış ve yok olmuştur (a.g.e.,13). Eleştirmenler, çağdaşlık sonrası ve küresel bir yapılanma bağlamında karşılaştırmalı yazınbiliminin geleceğine dair farklı görüşler ortaya koysalar da anlaşmazlıkların genelde “seçkinci” ve “kitlesele” olmak üzere iki temel noktada yoğunlaştığı görülür. Seçkinci yaklaşımı savunanlara göre, karşılaştırmalı yazınbilim ilk ve gerçek görevine bağlı kalarak özgün dillerde yazılmış önemli yapıtların incelenmesine yönelmedir. Kitlesele yaklaşım savunucularına göre ise özgün dil konusunda katı tutumundan kısmen ödün vererek kültürel çalışmalar doğrultusunda karşılaştırılacak yapıtların çeşitliliğini sağlamayı amaç edinmelidir (a.g.e.,158,159).

Karşılaştırmalı yazınbilimi sorunsal kılan yalnızca onun tanımı, doğası ve işlevi değil, aynı zamanda karşılaştırma biçimleri ve yöntemleridir (a.g.e.,9,10). Gürsel Aytaç’a göre, karşılaştırmalı yazınbilimin görevi ya da işlevi “*farklı dillerle yazılmış iki eseri konu, düşünce ya da biçim bakımından incelemek, ortak, benzer ve farklı yanlarını tespit etmek, nedenleri üzerinde yorumlar getirmektir*” (Aytaç,2003,7). Cemal Sakallı, karşılaştırma bilgisi ya da karşılaştırma yöntemini, “*farklılıklar arasındaki benzerliklerin oluşturduğu genel dizgeyi; farklılıkların genel dizge içerisindeki yerini; benzerler arasındaki farklılıkları, dolayısıyla tekil ve özel olanı ortaya çıkaran bir yöntem*” olarak tanımlar. Böylece, karşılaştırma “*nesnelere arasındaki benzerlik/farklılık ilişkisini genelleştirici/özelleştirici boyutta tanımlama olanağı sunan, tüm bilimlerde uygulanabilen bir yöntem*” olarak kendini gösterir. (Sakallı,2006,243,244). Sakallı’ya göre, karşılaştırmının “yeterli” yapılandırılabilmesi için karşılaştırmaya temel olacak araştırma sorununun saptanması, diğer bir deyişle, birtakım ilkelerin, ölçütlerin var olması ve bunların gözetilmesi gereklidir. Bu bağlamda Merimann, karşılaştırma ölçütlerini şu şekilde belirler: Karşılaştırılacak sorun karşılaştırılacak tüm nesnelere bulunmalıdır; karşılaştırmının sanat eserleri açısından açıklayıcı özel bir önemi olmalıdır; karşılaştırma yalnızca nesnelere özellikleriyle ilgili olmalıdır, onları alımlayanlarla değil; karşılaştırılan özellikler nesnelere tanımlanabilir ve yeterli ölçüde bulunmalıdır; karşılaştırma karmaşık değil, açık ve anlaşılır olmalıdır (a.g.e.,241).

Karşılaştırmalı yazınbilimcinin yazını her boyutuyla araştırabileceğini söyleyen Wolfgang B. Fleischmann’a göre, karşılaştırmalı yazınbilim çalışmasının sınırını belirleyen etkenler, “dil, tarih ve yazın bilgisidir”. Fleischmann, karşılaştırmalı yazınbilimini, karşılaştırmalı biçim araştırması, karşılaştırmalı içerik araştırması ve karşılaştırmalı yazın eleştirisi olarak belirler (a.g.e.,123).

S. S. Praver ise karşılaştırma yöntemlerini şu şekilde sınıflandırır: Etki-etkileşim ve benzeşimlerin araştırılması, akımlar, okullar ve eğilimlerin araştırılması, yazım türleri ve biçimlerin araştırılması, izlekler, örgeler, tipler, imgeler ve düşüncelerin araştırılması (Aydın,2008,68).

Aytaç'a göre, karşılaştırmalı yazınbilim incelemelerinde bize yöntem karmaşası gibi görünen şey, aslında yöntem çeşitliliğidir. Bir yazınsal yapıt hangi yöntemle incelenmek isteniliyorsa, karşılaştırılacak eserler de o yöntemle incelenir. Karşılaştırma sonucunda benzer ve farklı noktalar saptanarak bu benzerlik ve farklılıkların arkasında yatan nedenler yine uygulanan yöntem doğrultusunda aydınlatılır (Aytaç,2003,96).

Sakallı'ya göre de karşılaştırma ölçütleri karşılaştırılacak nesnelerin öğeleri arasındaki benzerlikten ya da farklılıktan hareket eder. Ancak bu benzerlik ya da farklılıklar önceden saptanmış olmalı, karşılaştırma ile ulaşılan sonuç olmamalıdır. Diğer bir deyişle, yazınsal karşılaştırmanın amacı benzerlik ya da farklılıkların saptanması değil, benzerlik ve farklılık ilişkisinin nedenini açıklamak, genel görüngüleri bağlamsal yönleriyle ortaya koymaktır. Karşılaştırma ile varılan sonuç da karşılaştırmanın doğası gereği, hem özelleştirilebilir hem de genelleştirilebilir nitelikler taşır (Sakallı,2006,241).

Günümüzde, karşılaştırmalı yazınbilimde, eserlerin yazınsal ölçütlere göre değerlendirilmesi ya da yazın dışı verilere göre değerlendirilmesi biçiminde iki ana eğilimin birleştiği görülmektedir. Araştırmacı, amacı doğrultusunda, bu ölçütlerden yalnızca birini kullanabildiği gibi her iki ölçütü de kullanıp birisine ağırlık verebilir. Önemli olan, eserlerin değerlendirilmesi sırasında, önceden belirlenmiş olan benzerlik ve farklılıklar arasındaki ilişkisinin nedenini ortaya koyacak olan ölçütün belirlenmesidir.

### **3.2. Karşılaştırmalı Bir Yaklaşımla Çağdaş Sonrası Roman İnceleme Yöntemi**

Çağdaş sonrası düşünürlerin üzerinde uzlaştıkları bir yöntem olmamasına rağmen onların metne yaklaşırken sıklıkla başvurdukları yöntemlerin başında yapısöküm yöntemi gelir. İlk olarak Nietzsche'nin *Ahlakın Soy Kütüğü* adlı kitabında uyguladığı yapısöküm yöntemi özellikle Michel Foucault tarafından geliştirilip dizgesel hale getirilmiştir. Bu yöntemi eserlerinde en çok kullanan düşünür ise Jacques Derrida olmuştur (Emre,2004,5-9).



Yapısöküm yöntemi, başta yazın ve felsefe olmak üzere her tür yazıya uygulanan ve amacı çeşitli izlemlerle anlamın istikrarsızlığını, özsel belirsizliğini ve bulanıklığını açığa çıkarmak olan bir metinsel inceleme yöntemidir. Yapısökümcü bir yaklaşım, metinde anahtar konumdaki ikili karşıtlıkları tersyüz ederek söz konusu karşıtlıklar arasında bulunan, adlandırılmamış kavramların oynadığı oyuna işaret eder (Cevizci,2005,1740). Böylece metnin yapısını oluşturan unsurların çelişkilerini, kopukluğunu ve son aşamasında bitmemişliğini ortaya çıkarmak ister. Metni dönüştürüp yeniden tanımlamaya, metnin çift değerliliğini keşfetmeye çalışır (Emre,2004,9).

Karşılaştırmalı bir yaklaşımla yürüteceğimiz bu çalışmada, yapısöküm yöntemini Derridacı bir yaklaşımla kullanamayacağımız çok açıktır. Karşılaştırılacak metinlerdeki ikili karşıtlıkları ortaya çıkarıp bu karşıtlıkları ters yüz ettikten sonra söz konusu metinler arasında benzerliklerin olabileceğini düşünmek oldukça tuhaftır. Diğer yandan, çağdaş sonrası metinlerde ikili karşıtlıklar hiçbir sıradüzen gözetilmeksizin birarada sergilenirler. Kısaca, bu yönüyle yapısöküm yöntemi karşılaştırmalı inceleme yapmaya uygun değildir. Yazarları farklı iki yazınsal metinde ortak dışlanmış ya da bastırılmış unsurları arama girişimi ise karşılaştıracağımız *Kuşatılmış Yaşamlar* ve *Ağır Roman* adlı eserler arasındaki benzerlik ve farklılıkları ortaya koyabilecek doğru bir girişim değildir.

Yazınsal eserin yorumunda yazarca dışlanan ya da bastırılan unsurların ön plana çıkarılmasının önemini vurgulayan McGowan, yapısökümün yazın eleştirisinde sürecin yalnızca ilk aşaması olduğunu, ikinci aşamada ise yazınsal metindeki birbirine benzeyen ve birbirinden farklı olan unsurlardan yeni bir eleştirel metnin okuyucu tarafından oluşturulmasının bir zorunluluk olduğunu belirtir. McGowan'a göre, yapısökümcü eleştiri yeniden yapılandırıcı eleştirinin sadece ilk aşamasını oluşturmaktadır (Kantarcıoğlu,2009,275).

McGowan her ne kadar yapısöküm yöntemini yazınsal eleştiri bağlamında ele alıyorsa da bu yöntem, yukarıda da belirtildiği gibi, hem yazınsal eleştiri yöntemi hem de yazınsal inceleme yöntemi olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle, McGowan'ın yaklaşımından hareketle, karşılaştıracağımız romanlarda birbirine benzeyen ve birbirinden farklı olan unsurları, yeni bir yaklaşımla olmasa da çağdaş sonrası anlatının özelliklerini ve roman inceleme yöntemlerini göz önünde bulundurarak çağdaş roman inceleme mantığı doğrultusunda çoğulcu bir yaklaşımla ortaya koymaya çalışacağız.

Çağdaş yaklaşımlarla donatılmış çağdaş sonrası roman inceleme yöntemi konusunda da görüş birliğine varılarak belirlenmiş genelgeçer bir yöntem yoktur. Örnek

verecek olursak Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* (2006) adlı kitabında *Tehlikeli Oyunlar*, *Benim Adım Kırmızı*, *Bin Hüzünlü Haz* ve *Fındık Sekiz* adlı romanların her birini ayrı ayrı çoğulculuk, üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi çağdaş sonrası romanın ana özellikleri açısından inceler. İsmet Emre ise *Postmodernizm Ve Edebiyat* (2004) adlı kitabında, *İnsan Nedir ki* ve *Aylak Adam* adlı romanlarda anlatı yerlemlerini inceleyerek roman öğelerini çağdaş sonrası anlatı özellikleri açısından değerlendirir.

Çağdaş sonrası romanların karşılaştırmalı olarak incelenmesi söz konusu olduğunda ise durum daha da karmaşık bir hal alır. Karşılaştırılacak romanlarda yalnızca çağdaş sonrası romanın temel özelliklerinin izinin sürülmesi benzerlik ve farklılıkların tam olarak ortaya konulmasında yeterli olmamaktadır. Yalnızca anlatı yerlemlerinin incelenmesi ise çağdaş sonrası romanın ana özelliklerinin ortaya çıkarılmasında eksik bir girişim olacaktır. Bu nedenle, çoğulcu bir yaklaşımla romanların incelenip karşılaştırılmasının daha doğru ve yerinde olacağını düşünüyoruz.

Aytaç'ın, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* adlı kitabında, on üç ana başlık altında topladığı yazınsal metin inceleme yöntemlerinden biri de çoğulcu inceleme yöntemidir. Bu yöntem, seçmeci bir yaklaşımla araştırmacıyı bir tek yönetime bağlı kalmaktan kurtarmaktadır. Bu yöntemi kullanan araştırmacı, bir bakıma kendi sezgi gücüne dayanarak bir yazınsal eseri ağır basan özelliğine göre ve bu özelliğe uygun düşen bir yönetime ağırlık vererek inceler (Aytaç,2003,101).

Metin odaklı ve yazınsal ölçütler kullanarak yürüteceğimiz bu çalışmada, Michel Houellebecq'in *Kuşatılmış Yaşamlar* ve Metin Kaçan'ın *Ağır Roman* adlı eserlerinin, çağdaş sonrası anlatı özellikleri açısından biçimsel, kurgusal ve içeriksel yönlerini sergileyerek çok boyutlu bir okuma örneği sunmayı amaçlıyoruz. Bunu yapmak için söz konusu romanları çağdaş sonrası romanın ana özellikleri –dil düzeneği, çoğulculuk, üstkurmaca, metinlerarasılık, oyunsuluk, alay- açısından inceleyeceğiz. Aynı zamanda bu romanlarda anlatı yerlemlerinin çağdaş sonrası yazın anlayışına uygun bir biçimde kurgulanıp kurgulanmadığını araştıracağız. Roman incelemeleri sonucunda elde ettiğimiz verileri karşılaştırıp söz konusu romanların hem çağdaş sonrası roman anlayışıyla bağdaşan ve bağdaşmayan yanlarını hem de benzerlik ve farklılıklarını ortaya koyacağız. Romanların karşılaştırmalı değerlendirmesini yaparken yalnızca yazınsal (estetik, teknik) verileri değil aynı zamanda yazındışı (toplumbilimsel, düşüngüsel) verileri de yorumlamaya çalışacağız.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### MICHEL HOUELLEBECQ VE METİN KAÇAN ROMANLARINDA ÇAĞDAŞÇILIK SONRASI YAKLAŞIMLARIN KARŞILAŞTIRMALI OLARAK İNCELENMESİ: KUŞATILMIŞ YAŞAMLAR VE AĞIR ROMAN

#### 4.1. Michel Houellebecq ve Kuşatılmış Yaşamlar

##### 4.1.1. Michel Houellebecq'in Yaşamı, Sanatı ve Eserleri

Gerçek adı Michel Thomas olan ünlü Fransız yazar Michel Houellebecq, 26 Şubat 1958'de Réunion adasında doğar. Bir dağcı olan babası ve anestezi uzmanı hekim annesinden çocukluğunda pek ilgi göremeyen yazar, 6 yaşında, yetiştirilmek üzere babannesine teslim edilir. Yazarın yazın yaşamında kullandığı Houellebecq adı da babaannesinin kızlık soyadıdır. Yazar, lise yıllarında, ondaki düşünme ve çözümleme yeteneğini fark eden arkadaşları tarafından 'Einstein' takma adıyla çağrılır. 1980 yılında Ziraat Mühendisliği eğitimini tamamlayan Houellebecq, mutsuz bir evlilik, çocuk, işsizlik ve boşanmanın ardından büyük bir bunalım geçirir, birçok defa ruhsal tedavi görmek amacıyla kliniğe yatmak zorunda kalır.

Yirmili yaşlardan itibaren şiir çevrelerinde boy göstermeye başlayan Houellebecq, bir süre Fransız Millet Meclisi'nde yönetici sekreter olarak da çalışır. İlk romanı *Extension du domaine de la lutte* (Savaş Alanının Genişletilmesi) 1994'te yayınlanır ve birçok dile çevrilir. (Yazarın bu romanı Türkiye'de *Kuşatılmış Yaşamlar* adı altında 2001 yılında yayınlanmıştır.) *L'Atelier du roman*, -şairliği görüşler nedeniyle kovulduğu- *Perpendiculaire* ve *Les Inrockuptibles* dergilerinde de yazan Houellebecq, yazın dünyasında giderek ün kazanır. 1998 yılında yayınlanan ve 25 dile çevrilen *Les Particules élémentaires* (Temel Parçacıklar) adlı romanı ile Fransa içinde ve dışında gazetelerin ve yazın dergilerinin aranan bir yazarı konumuna gelir. (Yazarın Türkçeye çevrilmiş diğer bir romanı olan *Les Particules élémentaires*, *Temel Parçacıklar* adı altında 2000 yılında yayınlanmıştır.)

Siyasal görüşleri nedeniyle sık sık gündeme gelen Houellebecq, 2001 yılında yayınladığı *Plateforme* (Platform) adlı romanı ile tartışmalı uluslararası şöhretini devam ettirir. *La Possibilité d'une île* (Bir Ada Olasılığı) adlı romanı 2005 yılında Fransa'da yayınlanan diğer 600 kadar kitabı medyada ve piyasada gölgede bırakır. *Kuşatılmış Yaşamlar* 1999'da Fransa'da filme ve sahneye; *Temel Parçacıklar* 2006'da Almanya'da

filme uyarlanır. 2000 yılında çıkardığı *Présence humaine* (İnsan Varlığı) adlı diskte, şiirlerini Bertrand Burgalat'ın müziği eşliğinde okur. *La Possibilité d'une île* adlı romanı ise 2008 yılında yazarın kendisi tarafından filme uyarlanmıştır.

Houellebecq'in, *Contre le monde, contre la vie* (Dünya'ya Karşı, Yaşama Karşı, 1991) ve *Interventions* (Müdahaleler, 1998) adlı iki denemesi, *Rester vivant* (Canlı Kalmak, 1991) adlı bir yöntem kitabı, *La Poursuite du bonheur* (Mutluluğun Kovalanması, 1992), *Le Sens du combat* (Savaşın Anlamı, 1996) ve *Renaissance* (Yeniden Doğuş, 1999) adlı üç şiir kitabı, *Lanzarote* (Lanzarote, 2000) adlı eleştiri türünde yazı ve fotoğraflardan oluşan bir kitabı ve Bernard Henri Lévy ile ortaklaşa yazdığı *Ennemis publics* (Halk Düşmanları, 2008) adlı bir deneme kitabı vardır.

Yazarın almış olduğu yazın ödülleri ise şunlardır:

1992 - 'Prix Tristan Tzara', *La poursuite du bonheur* için;

1996 - 'Prix de Flore', *Le sens du combat* için;

1998 - 'Prix Novembre', *Les particules élémentaires* için;

1998 - 'Grand Prix des Lettres Jeunes Talents', tüm eserleri için;

2005 - 'Finaliste du Prix Goncourt', *La possibilité d'une île* için;

2005 - 'Prix Interallié', *La possibilité d'une île* için (Site officiel de l'écrivain Michel Houellebecq, <http://www.houellebecq.info/bio.php3>).

Michel Houellebecq, başarılı olduğu kadar düşmanları da çok olan bir yazardır. Kışkırtıcı, karamsar, keskin bir yazınsal biçime sahip olan yazar, adeta sarsmak, huzursuz etmek için yazar. Düşüncelerinde oldukça köktenci olan Houellebecq, özellikle *Temel Parçacıklar* ve *Platform* adlı romanlarında aşırı cinsellik ve şiddet içeren sahnelerin, soyarırımını savunma, kadın savunuculuğu karşıtlığı ve İslam düşmanlığı gibi düşüncüsel taraf tutmaların olması nedeniyle şiddetle eleştirilmektedir (Wesemael,2004,5).

Marc Weitzman, siyanürle karışmış mürekkebi, tehlikeli yazınıyla ülkesini anlattığından dolayı Houellebecq'in bütün değerli yazarlar gibi kabul edilebilir bir yazar olmadığını belirtir. Pierre Cormary de, Houellebecq'in çağını anlamış, okunmayı hak eden tek Fransız yazar olduğunu söyler. Marc Alpozzo'ya göre ise Houellebecq, olaylara ve davranışlara bilinçli, donuk ve soğuk bir bakış fırlatarak, içinde yaşadığı zamanı ve gerçekliği çarpıtmadan anlatan ödünsüz, uzlaşmasız kinik bir yazardır. İnsanlardan hiçbir şey beklemez, bir şeyleri değiştirme arzusu yoktur ve bir romanın da hiçbir şeyi değiştiremeyeceğini bilir. Dünyanın siyasal görünümünü yansıtan düşünceleri uğruna yazınsal biçimi kurban ederek gri bir tonda yazar (Alpozzo,2006).

İçinde bulunduğumuz çağın insanlığa tuhaf, yabancı, kötü bir fabl anlattığını savunan Houellebecq, romanlarında, tükenme ve çökme noktasına gelmiş bir uygarlık düşüncesini kuramsallaştırmaya çalışarak ortaya koyar. İnsanları şartlanmış bir robota, yalnız bir atoma, sefil bir parçacığa dönüştüren tüketim toplumunda değerlerin yokoluşunu kıyasıya eleştirir. İnsansal değerlerden giderek uzaklaşmış, kaygı verici bir dünyaya karşı tepkisini yine aynı kaygı verici bir söylem tarzı üreterek gösterir. Romanları, dünyanın sonu, “büyük yıkım” düşüncesine doğru bir gelişme gösterir ve roman kişilerinin tam bir felakete uğramasıyla sona erer (Wesemael,2005a,86,87).

Houellebecq, tam anlamıyla bir 68 kuşağı karşıtı olarak karşımıza çıkar. Ona göre, Batı toplumu, 60’lı yıllardan itibaren, geleneksel değerlerin kaybolmasıyla birlikte yozlaşmaya başlamış, ahlaksal bir çöküntü içine girmiştir (a.g.e.,89). Özgürlük düşüncesi; adaletsizlik, eşitsizlik ve şiddet ile bozularak yolundan saptırılmıştır. Özgürlükçülüğün herkese tanıdığı özerklik belirli kişilerin ayrıcalıklığı haline gelmiştir. Özgürlükçülük, Batı toplumunda tüm yerleşik değerleri yıkararak kinik bir bireycilik anlayışına dönüşmüştür. Bu nedenle yazar, romanlarında ekonomik ve cinsel özgürlükçülüğün toplum ve birey açısından zararları üstünde ısrarla durur (a.g.e.,88).

Houellebecq’in kitapları, tıpkı Tarih gibi bireysel yazgının da kaçınılmaz olarak hiçliğe açıldığı, hiççi romanlardır. Bu kitaplarda köklü bir karamsarlık, tam anlamıyla bir düş yoksunluğu gözümüze çarpar. Varoluşun doğrulanamazlığı, nedensizliği, temelsizliği ve olağanlığı sergilenir. Yazar, insanın kendisini tuhaf, yabancılaşmış hissettiği, ülküsüz, ışıksız bir dünyayı betimlemektedir. Mutluluğun olanaksız olduğu bu dünyada, umuda açılan hiçbir kapı yoktur ve boşluğu doldurma girişimleri her seferinde başarısızlığa uğramaya mahkûmdurlar. Kahramanları aynı bencillikler, aynı yalanlar, aynı yanılsamalar ve aynı çöküntülerle karşılaşırken yaşam parçacıkları rezil, sefil ve ürkütücü saçmalıklar biçiminde bir araya gelirler (a.g.e.,94).

Houellebecq, içinde yaşadığı dünyayı, toplumu karamsar, soğuk, alaycı ve sivri dilli bir düşünürün eleştirel yaklaşımı ile irdeleyerek gözlemlerini ve düşüncelerini yine aynı yaklaşımla romanlarına yansıtmaktadır.

#### 4.1.2. Kuşatılmış Yaşamlar’da Anlatı Yerlemlerinin İncelenmesi

##### Olay Örgüsü

*Kuşatılmış Yaşamlar*, üç kısımdan ve 12, 10, 6 olmak üzere yirmi sekiz bölümden oluşur. Biçemin yavanlığı, olay örgüsünün yatay olarak tek boyutlu ve

gevşek kurgulanışı, anlatımın parçalara ayrılmış niteliği; anlatıda öne sürülen bir roman kuramının gerekliliği, bilimsel tarafsızlık, ruhçözümlemesinin yetersizliği, ekonomik ve cinsel özgürlükçülüğün zararları gibi konular; toplumsal oyundan kendini soyutlayan, yükümlülüklerinden kurtulan, giderek bunalıma giren, kurallar alanı gibi savaş alanını da terk eden bir bilgi-işlemcinin kuramsal ve estetik duruşu ile uyumlu olarak romansı bir çerçeve yaratır (Dion,2004,57).

Romanın aynı zamanda benöyküsel anlatıcısı olan, adı belirsiz, 30 yaşında bir bilgi-işlem mühendisi, Paris’te özel bir bilişim şirketinde program çözümlemecisi olarak çalışır. Savaş alanı olarak gördüğü dünyaya sırt çevirmiş, yalnız bir yaşama katlanmaya çalışan bu melankolik anlatıcı-kahramanın toplumla olan ilişkisi çalışma arkadaşlarıyla ve şirket ortamıyla sınırlıdır. İki yıl önce, katıldığı ruhçözümleme seansları nedeniyle değişip bencil ve hırçın bir kadına dönüşen sevgilisi Véronique’den olaylı bir şekilde ayrılmıştır. Kadınların pek de ilgisini çeken bir erkek olmadığını düşünen roman kahramanı, iki yıldır hiçbir kadınla birlikte olmadığı gibi, kadınlara ve cinselliğe karşı da yoğun bir tiksinti duyar. Hafta sonlarını bile eve kapanarak geçirir, özellikle akşam saatlerinde yoğun şekilde hissettiği yalnızlığı acı verici bir hal alır. Yalnız kaldığı bu anlarda “hayvan öyküleri” yazar. Kahramanları hayvanlar olan bu öykülerde toplumsal yaşama ilişkin gözlemlerini, düşüncelerini somutlaştırmaya, kuramsallaştırmaya çalışır.

Bilgi-işlemci, şirketinin Tarım Bakanlığı’na satmış olduğu, çiftçilere hükümet yardımlarının ödenmesinde kullanılacak “Sycomore” adlı yeni bir bilgisayar paket programını taşradaki Tarım İl Müdürlükleri’nde tanıtıp işleyişe koymakla görevlendirilir. Bunalımlı kişiliğine rağmen dünyayı, yaşamı ve insanları sorgulayıp çözümlmekten, değerlendirmekten vazgeçmeyen roman kahramanı, iş gezisi nedeniyle bulunduğu taşra kentlerinde gözlemlerini iyice genişletme fırsatı bulur. Diğer yandan, yaşama, insanlara ve özellikle kadınlara karşı olan ilgisizliği giderek nefrete ve öfkeye dönüşür. Sonunda denetleyemediği yıkıcı duygularını kaçınılmaz şekilde dışa vurmak, şiddet aracılığıyla tatmin etmek ister.

1 ile 24 Aralık arası gerçekleşen bu iş gezisinde ona aşırı çirkinliği ve ısrarcı tavırları nedeniyle kadınların şiddetle uzaklaştığı meslektaşı Raphaël Tisserand eşlik eder. Rouen kentine yaptıkları ilk gezide bilgi-işlemci, insanları, kent yaşamını ve özellikle meslektaşının sonu gelmez başarısız çapkınlık girişimlerini bezginlik, alaysılık ve tiksinti karışımı bir duyguya kapılarak gözlemler. Bir gece ciddi bir şekilde rahatsızlanarak otelden çıkıp hastane aramak zorunda kaldığında sokakta karşılaştığı

kimseler ona yardım etmek istemezler. Nefret ettiği bu kentte ve bu kentin insanları arasında öleceği düşüncesi ile büyük bir kaygı nöbeti geçirir. Kardiyoloji bölümünde gördüğü yaklaşık iki haftalık tedavi sonunda iyileşerek iş gezisine devam eder.

Noel'den önce gittikleri La Roche-sur-Yon'da, iki meslektaş 24 Aralık gecesini Sables-d'Olonne'daki bir diskotekte geçirmeye karar verirler. Gece boyunca genç kızlara asılmasına karşın hiçbir sonuç elde edemeyen Tisserand, büyük bir hayal kırıklığına uğrar. Sürekli alkol alan bilgi-işlemci eski sevgilisine inanılmaz derecede benzeyen genç, güzel bir kıza rastladığında sevgilisine duymuş olduğu öfke ruhunda yeniden canlanır. O gün sabah tasarlamış olduğu bir planı uygulamak ister. Tisserand'ı, hiçbir zaman bir kadının kalbine ve vücuduna sahip olmayacağını, ama öldürerek bir kadının ruhuna ve yaşamına sahip olabileceğini söyleyerek cinayet işlemeye ikna eder. Bu düşüncelerin şiddeti ile Tisserand, "sözde Véronique"i olmasa da sevgilisi olan genç, zenci erkeği öldürmeye razı olur. Diskotekten çıkan genç çifti Sables-d'Olonne kumsalına kadar takip ederler. Bilgi-işlemci, gündüz satın alıp arabanın torpido gözüne yerleştirdiği ekmek bıçağını Tisserand'a vererek onu katil olmaya zorlar. Cinayet planını uygulamak için kumsalda genç çifti arayan Tisserand, onları kumul tepelerinin birinin ardında aşk yaparken görür ve öldüremeyeceğini anlayarak geri döner. Cinayetin bir çözüm olmadığını anlayarak umutsuz, savaşmaktan ve aramaktan vazgeçmiş bir durumda Paris'e geri dönmeye karar verir. Dönüş yolunda, aşırı hız ve alkol nedeniyle yaptığı araba kazasında hayatını kaybeder.

Kendi düşüncelerini meslektaşı aracılığıyla eyleme dönüştürmeye çalışan bilgi-işlemcinin zaten sallantıda olan ruhsal dengesi tam anlamıyla bozulur. İntihar düşüncesi giderek çekici gelmeye başlar, intiharın kendisi için yararlı olacağını düşünür. 30 Aralıkta, arayış içerisinde, yılbaşı gecesini geçirmek üzere ebeveynlerinin doğduğu yer olan, Fransa'nın güneyindeki Saint Cirgues-en-Montagne'a gitmeye karar verir. Yeni yılın başladığı anda, orada, son derece önemli ipuçlarının kendisini beklediğini düşünür. Lyon merkez garına vardığında geceyi orada, sokak serserilerinin ve evsizlerin arasında geçirmek zorunda kalır. Bir tür ölüm isteğiyle gözleri önünde bankamatikten yüklü miktarda para çekerek onları kışkırtmaya çalışırsa da başarılı olamaz. Sabah olduğunda yolculuk düşüncesinden vazgeçerek Paris'e geri döner.

Giderek bunalıma giren bilgi-işlemci, ani öfke ve duygusallık nöbetlerine tutularak taşkınlıklar sergiler. Boşanmış, kızıyla yaşayan, fazlaca alkol alan bir arkadaşının kendisinden bir program hakkında bilgi istemesi üzerine ağlama nöbeti geçirir. Kendisini büroda fazla sigara içtiği için eleştiren bir kadın meslektaşını herkesin

gözü önünde tokatlar. Evinin camlarını yumruklayarak kırar. Kırdığı banyo aynasının kırıklarını toplarken kesilen ellerinden akan kanları görmekten büyük bir zevk alır. Geceleri gördüğü kâbusların etkisiyle, sabahları kendi bedenine zarar verme isteği ile uyanır. Gönüllü olarak yattığı bir dinlenme evinde ruhsal tedavi görmeye başlar. Ama fazla soyut ve kuramsal düşünceleri nedeniyle ne ruh doktoru ile iletişim kurabilir ne de kendi sorunlarını tam olarak ortaya koyabilir.

Mayıs ayının sonlarına doğru dinlenme evinden ayrılan roman kahramanı kısa bir süre sonra aynı duygusal karmaşa ve sinir nöbetlerine tutulur. İkinci kez, ebeveynlerinin doğmuş olduğu köye gitmeye karar verir. 20 Haziran gecesini Saint-Cirgues-en-Montagne'da Ağaçların Parfümü adlı bir otelde geçiren bilgi-işlemci, bu içsel yolculuğunun uzun zamandır içinde var olan ama bir türlü dışarıya çıkamayan bir şeyin sonunda belleğinde kararlı bir hal aldığını sezinler. 21 Haziran günü, Mazas Devlet Ormanı'na yaptığı gezintide acı ve mutsuzluk kadar zevk ve sevinç olanağı olduğunu da fark eder. Öğle üzeri, ormanın derinliklerine doğru ilerledikçe, manzaranın giderek daha hoş ve dostça bir hal aldığını duyumsar. Uçurumun ortasına vardığında ise artık dış dünyayı bir eziliş, bedenini bir sınır olarak algılar. Yaşamın amacını kaçırdığını düşünen bilgi-işlemci için artık ayrılık zamanı gelmiştir. Yaşamdan ölüme benzer mutlak bir kopuşla vazgeçerek, ruhundaki acılara, kafasındaki bin bir türlü çelişkiye ve saçma, anlamsız bulduğu yaşantısına da son verecektir.

## **Roman Kişileri**

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da roman kişileri, anlatıcı-kahraman tarafından çoğunlukla alaysı, aşağılayıcı bir yaklaşımla betimlenir. Roman kişilerinin özelliklerinden, hayvan öykülerini anımsatacak biçimde, hayvanlara açıkça göndermeler yapılarak söz edilir. Örneğin, bilgi-işlemcinin meslektaşısı Raphaël Tisserand, “*tam anlamıyla bir kurbağamandanın suratına sahip[tir]*” (s.58). Şirketteki üstlerinden biri olan Norbert Lejailly, “*tıpkısı tıpkısına bir domuzun suratına ve davranışlarına sahip[tir]*” (s.39). Rouen'da Tarım Bakanlığı Bölge Müdürlüğü'nde kurulmakta olan bilgi-işlem servisinin gelecekteki şefi olan Schnäbele “*yılan*”, yardımcısı “*buldog*” olarak adlandırılır (s.59).

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da roman kişileri, bir bilişim cemaati olarak tanımlayabileceğimiz, bilişim sektöründe çalışan insanlardan oluşur. Tarım Bakanlığına bağlı ya da anlatıcı-kahramanın da bulunduğu özel bir şirkette çalışan, çoğunlukla ara kadrolardan oluşan bu roman kişileri, kendilerini kuşatan dünyaya karşı derin bir



ilgisizlik duyarlar. Belirsizliklerle dolu, amaçsız bir dünyada, yolunu şaşırılmış, yalnız bireyler olarak koşturup dururlar. Bedenleri içinde tutsak, manevi yaşantıları olmayan, gizli bir ruhsal çöküntü yaşayan, kısaca “hasta” varlıklardır. Günümüz anamalcı toplumunda tinsel varlığın bozulmasının cansız/kâğıttan örnekleridirler. İnsansal niteliğinden uzaklaşmış, yoksunlaşmış bir dünyada yaşamayı deneyen, cinsellik, para, güç ve bilgi-işlem tutkunu bağımsız insanlardır. Bilişim sektöründe önemli bir rol oynasalar da toplumun aydın, bilgili kişileri değildirler; kendi alanlarında uzmanlaşmış, düşüncülerden uzak, farkına varmadıkları bir boşluğa gömülmüş kinik kişilerdir. Hiççiliğin egemenliğinde, ülküsüz bir dünyada boşluk çağının temsilcileridirler. Ne yaşamak için nedenleri ne savunacak değerleri ne de gösterecek tepkileri vardır. Nedensiz ve tepkisiz, varoluşun temelsizliğini, olağanlığını kanıtlamak ister gibi öylesine yaşarlar. Tam anlamıyla düş ve umut yoksunu bu roman kişileri, anlatımın dokusuna sinmiş olan köklü bir karamsarlığı dile getirirler. Kaçınılmaz olarak hiçbir şeye/boşluğa ya da tam bir başarısızlığa açılan bireysel yazgıdan kurtulmanın ise hiçbir olanağı yoktur (Wesemael,2005a,94,95).

*Kuşatılmış Yaşamlar*'ın anlatıcı-kahramanı, otuz yaşında melankolik, sık sık bunalıma giren bir bilgi-işlem mühendisidir. Paris'te özel bir bilişim şirketinde program çözümlemecisi olarak çalışır. İyi bir alım gücüne sahiptir, önemli bir terfi umut edecek konumdadır. Buna karşın cinsel yaşamı tam anlamıyla bir felakettir. İki yıl önce sevgilisi Véronique'den ayrıldığından beri hiçbir kadınla ilişkisi olmamıştır. Güzel, çekici bir erkek olmadığı ve sık sık ruhsal çöküntü yaşadığı için kadınların ilgisini pek çekmediğini, onlar için yalnızca kötünün iyisi olduğunu düşünür.

Arkadaşsız, aşksız, tekdüze, yalnız, mutsuz bir yaşam süren bilgi-işlemci, iş günleri dışında kimseyle görüşmek istemez. *“Hafta sonları [...] Evde kalır, biraz ortalığı derler toplarım; uslu uslu bunalıma girmekteyim.”* (s.34) *“Akşamın ilerleyen saatlerinde yalnızlığım acı verecek biçimde elle tutulur bir hal aldı.”* (s.13) Yalnız geçirdiği akşam saatlerinde “hayvan öyküleri” yazarak yaşamı, toplumu ve insanları hayvanların dünyasına girerek sorgular.

Yaşama ve insanlara karşı ilgisiz, yabancı bir tavır sergileyen bilgi-işlemcinin yaşamdan hiçbir beklentisi yoktur. Genç yaşına rağmen yaşama isteğini kaybetmiş, dünyadan umudunu kesmiştir. *“Sadece otuz yaşında olmak beni şaşırtıyor; kendimi çok yaşlı hissediyorum.”* (s.134) Kendisiyle aynı okuldan mezun olduktan sonra rahip olan arkadaşı Jean Pierre Buvet'in kendisiyle ilgili söylediklerini sessizce onaylar: *“Onun*

*bana, [...] yaşam tükenişinin çok uygun bir simgesi gözüyle baktığı izlenimine kapılıyorum. Cinsellik yok, hırs yok; gerçek anlamda eğlence de yok.”* (s.35)

Dünyayı bir savaş alanı, yaşamı ise bir savaş olarak gören bilgi-işlemci, bir zamanlar ait olduğunu sandığı bu dünyada her yandan kuşatılmış olduğuna, tutsak bir yaşam sürdürdüğüne inanır. *“Sigara içmek, hayatımdaki tek gerçek özgürlük parçası haline geldi. Dolu dolu, tüm varlığımla katıldığım tek eylem. Tek projem.”* (s.64) Sürekli ruhsal çöküntü içine girmesine rağmen gerçeği gören, kavrayan bir toplumbilimci gibi insanları, yaşamı gözlemleyerek saptamalarda, yorumlamalarda bulunur. İnsanın geleceği konusunda oldukça kötümserdir. İnsanlık kaybetmeye mahkûmdur ve bunu düzeltecek hiçbir şey yoktur. *“Dünyanın düzeni acı verici, yetersiz; değişecek gibi gelmiyor bana.”* (s.18)

İçinde yaşadığı dünyayı, toplumu ve iş çevresini şiddetle yadsıyan bilgi-işlemci, duyduğu nefreti açıkça dile getirir: *“Bu dünyayı sevmiyorum. Kesinlikle sevmiyorum. İçinde yaşadığım toplum beni iğrendiriyor; [...] bilgisayar dünyası beni kusturuyor.”* (s.85) Yaşamdan olduğu gibi mesleğinden de nefret eder; yaptığı işi anlamsız, gereksiz bir kalabalık, olumsuz bir şey olarak görür. *“Bilişimci olarak bütün yaptığım, referansları, veri akışını, rasyonel karar ölçütlerini çoğaltmaktan ibaret... Bu dünyanın, daha fazla bilgi dışında her şeye ihtiyacı var.”* (s.86) Bununla birlikte, bilişim sektöründe çalışmanın getirdiği ayrıcalıkların farkındadır. Rouen’da geçirdikleri bir akşam, konuyu *“biz bilişimciler, bizler kralız”*a getiren meslektaşı Tisserand ile aynı kanıdadır. *“[...] yüksek bir ücret, meslekte belli bir saygınlık, iş değiştirmede büyük kolaylık. Eh, bu sınırlar içinde haksız değil. Bizler kralız.”* (s.64) Diğer yandan, çalıştığı şirket, bilişim sektöründe adını duyurmuş, başarılı bir işletmedir. Her bakımdan esaslı bir kapı olarak gördüğü şirketten kafasına estiği an istifa edemeyeceğini bilir.

İş yaşamında olduğu gibi özel yaşamında da mutsuz olan bilgi-işlemci, kadınlara ve cinselliğe karşı derin bir tiksinti duyar. Gerçekte eski sevgilisi Véronique ile olan bağını kendi içinde hâlâ koparamamış olan roman kahramanının ne kadınlara ne de kendine güveni vardır. Bu güvensizlik durumu onun kadınları sürekli aşağılamasının ve meslektaşı Tisserand’ı cinayete kışkırtmasının nedenlerinden biri olarak yorumlanabilir.

Tarım Bakanlığı’nda verilen bir veda partisinde Catherine Lechardoy’un kendisiyle yakınlaşmak isteğini anladığında ilkin onu içinden acımasızca aşağılar. Birkaç kadeh içkinin ardından kendini ilişkiye hazır hissederse de onun kabul etmeyeceğini ve yerine getirmesi gereken seremonileri düşününce vazgeçer. *“Belli ki, bu işin çaresi yoktu. Kısaca [...] çıkarmak üzere tuvalete gittim.”* (s.49) La Roche-sur-

Yon'da, Noel gecesini gittiği bir diskotekte Véronique'e inanılmaz derecede benzeyen on yedilik genç bir kız, eski sevgilisine karşı hissettiği tüm çelişkili duyguların iyice açığa çıkmasına neden olur. *“İki yıllık ayrılığın hiçbir şeyi silmediğini fark ettim... kusmak istiyordum [...] artık daha fazla böyle devam edemezdi.”* (s.114) Kendisi gibi kadınların erotik düşlerinde asla yer alamayacak olan Tisserand'ın çaresizliğinden yararlanarak, onu, bu “sözde Véronique”i öldürmesi için kışkırtır. *“O kadınların bıçağının ucunda titrediklerini ve gençliklerine acıman için yalvardıklarını hissettiğinde, orada gerçekten sen efendi olacaksın; o an onlara ruhen ve bedenen sahip olacaksın.”* (s.118)

Bilgi-işlemci, Véronique'i gücü yettiğince sevdiğini, bunun büyük bir aşk anlamına geldiğini ve duyduğu aşkın sevgilisi tarafından boş yere çarçur edildiğini düşünmektedir. Sevgilisinin olmadığı bir akşam, bir şişe Largactyl içerek intihara teşebbüs etmiş, sonradan paniğe kapılarak acil servisi aramıştır. Véronique onu hastanede ziyaret etmediği gibi eve gelince de bencil, zavallı biri olmakla ve duygu sömürüsü yapmakla suçlamıştır. Ruhçözümleme seansından *“adilik ve bencillik depolarını doldurmuş”* olarak çıktığı bir akşam polisleri çağırarak onu yaka paça dışarı attırmak istemiştir (s.106).

Şirketi tarafından, yeni bir bilgisayar paket programını taşradaki Tarım İl Müdürlükleri'nde tanıtmak ve kurmakla görevlendirilen bilgi-işlemcinin Rouen ve La Roche-sur-Yon kentlerine yaptığı iş gezileri, bir tür kendi iç dünyasına, ruhunun derinliklerine yaptığı bir yolculuğa dönüşür. Yaşamının yeni ve farklı bir boyutunu oluşturan bu gezi, insanları ve yaşamı sürekli çözümlemekten geri kalmayan, arayış içerisindeki roman kahramanının iç dünyasındaki gerilimin iyice açığa çıkmasına neden olur.

Rouen'da, Eski Pazar Meydanı'nda yaptığı gezintide insanları dikkatlice inceleyen bilgi-işlemci, sürüler ya da küçük gruplar halinde dolaşan insanların birbirlerinin tıpatıp aynısı olmasa da birbirlerine çok benzediklerini gözlemler. İnsanların kendilerinden, yaşamlarından ve dünyadan fazlasıyla hoşnut olduklarını gözlemleyen roman kahramanı, bunu şaşkıncu hatta ürkütücü bulur. *“Kâh alaycı bir gülüş, kâh salak bir ifade takınarak uslu uslu geziyorlar.”* (s.72) Sonuçta, *“kendi[ni] onlardan farklı hissettiği[ni] [...] bu farkın doğasını ortaya koyamadım”* duyumsar (s.72). Gözlemlediği insanlara karşı duyduğu tiksinti ve duyarsızlık karışımı bir duygu onun insanlara ve yaşama daha da yabancılaşmasına neden olur. *“[...] uzun zamandır davranışlarımın anlamını [...] sık sık çözemez hale geliyorum. Geriye kalan zamanda az çok gözlemci konumundayım.”* (s.154)

Bilgi-işlemciadaki yabancılaşma duygusunun iki nedeni vardır. Birincisi, öteden beri var olan melankolik kişiliği, ikincisi ise değerlendirdiği günümüz Batı toplumunun makineleştirici, köleleştirici yaşam tarzıdır. Bu iki neden bir araya geldiğinde, ondaki yabancılaşma duygusunda yoğunlaşma görülür. Sürekli bunalıma girmesine ve melankolik kişiliğine rağmen bir bilim adamı, bir insan-budunbilimci gibi insanları ve toplumsal yaşamı gözlemleyerek yorumlamalarda bulunur. Dünyayı başka türlü anlamasına olanak sağlayan bakış açısını ve yoğun çözümleme yeteneğini korur. Aynı zamanda ekonomik ve cinsel özgürlükçülük kuramı ile yabancılaşma üzerine temellenmiş yaşamsal gerçekliğin şiirsel bir görünümünü sergiler. Melankoli, roman kahramanında can sıkıcı, karanlık, ama billursu ve kurtarıcı bir bilinç alanı yaratır. Davranışlarının anlamını sıklıkla çözemez hale gelen bilgi-işlemci, yaşama katılmak yerine onu uzaktan izleyen bir gözlemci gibi davranır. Yabancılaşma ve melankoli onun yaşam karşısında takındığı estetik bir duruştur (Robitaille,2004,87-89).

Rouen’da, dünya ve insanlar üzerine yaptığı gözlemlerini genişletme fırsatı bulan roman kahramanı, La Roche-sur-Yon’da ekonomik ve cinsel özgürlükçülük kuramını geliştirir. Cinsellik alanının serbest pazara dönüştüğünü ileri süren bilgi-işlemciye göre, cinsel özgürlükçülük de ekonomik özgürlükçülük gibi “*acımasız bir ayrımcılık sistemi*” oluşturmakta ve “*mutlak yoksullaşma olguları*” üretmektedir (s.102).

Roman kahramanı, kendini, insan ilişkilerinin artık sadece ekonomik ve cinsel temeller üzerine kurulduğu bir dünyada, toplumda yer işgal eden bir “düzen adamı” olarak tanımlar. Melankolinin giderek ele geçirdiği bilgi-işlemci taşkınlık nöbeti geçirerek bir başkası aracılığıyla cinayet işlemeyi tasarlar. Duyduğu öfke, nefret ve tiksintiyi dışa vurmak, kendinden uzaklaştırmak ister; cinayet girişiminin başarısız olmasının ardından tüm yıkıcı duyguları kendi üzerine yönlendirir. “*İçimde bir şeylerin kırıldığını hissediyorum, [...] Öfke ve bir şeyler yapma ihtiyacı içinde ordan oraya yürüyorum ama [...] bütün girişimler daha başından sıfırı tüketmiş gibi geliyor bana... Sadece intihar, ulaşılmaz olarak, yukarıda ışıl ışıl parlamakta.*” (s.133)

Giderek bunalıma giren bilgi-işlemci, ani öfke ve ağlama nöbetlerine tutularak duygusal taşkınlıklar sergiler. İç huzuru, ruhsal dengesi tam anlamıyla bozulmuştur. Gecelerini korkunç kâbuslar görerek geçirir. İsteyerek ya da kaza sonucu bedenine zarar verdikçe bundan büyük bir zevk duyar. “*Ortalığı toplarken oramı buramı kesiyorum, kanlar akmaya başlıyor. Bu bana büyük bir zevk veriyor. Bu tam istediğim şey.*” (s.130)

Aylar boyunca kaldığı bir dinlenme evinde ruhsal tedavi görse de iç huzursuzluğunu bir türlü bastıramaz.

Dünyayı ve yaşamı sorgulamaktan, soyut ve kuramsal düşünmekten bir an olsun vazgeçmeyen bilgi-işlemci, oldum olası güven duymadığı ruh doktorlarıyla iletişim kurmayı başaramaz. Kendi durumunu 19. yüzyıl gerçekçileriyle koşutluklar kurarak ortaya koymaya çalışır: *“Maupassant’ın delirmesinin nedeni madde, hiçlik ve ölüme dair keskin bir bilince sahip olmasıydı [...] kendi bireysel varlığıyla dünyanın geri kalanı arasında mutlak bir ayırım yapıyordu.”* (s.149) Yaşadığı çağı *“burukluk”* çağı olarak nitelendiren bilgi-işlemciye göre, *“hiçbir uygarlık, hiçbir devir insanlarında bunca burukluk yaratmayı başaramamıştır.”* Günümüzde insan-birey katlanamadığı yaşlanma ve ölüm düşüncesine boyun eğmekte, bütün egemenliği ve koşulsuzluğuyla bu kavram adım adım bilinç alanını doldurarak yaşamsal tüm arzuları yok etmektedir. Geriye kalan yalnızca kıskançlık, korku ve en çok da *“uçsuz bucaksız, akıl almaz bir burukluk[tur].”* Bilgi-işlemciye göre, çağın hastalığı burukluktur. *“Çağdaş zihniyeti tek bir sözcükle özetlememiz gerekseydi, ben hiç kuşkusuz şunu seçerdim: Burukluk.”* (s.150)

Keskin bir duyarlılık, aydın bir bilinç ve zeka ile yaşamı, insanı ve toplumsal düzeni sorgulayan roman kahramanı, 19. yüzyıl gerçekçileri gibi umutsuzluğa kapılmış; saçma ve anlamsız bulduğu bir yaşam, samimiyetsiz, yavan, sığ bulduğu insanlar, eşitliksiz ve adaletsiz bir toplumsal düzen onda yabancılaşma, nefret, öfke ve şiddet duygularının doğmasına neden olmuştur. Koşulların kaderini belirlediğinin, başka türlü olamayacağına bilincinde olan bilgi-işlemci, şu anda olduğu gibi gelecekte de aynı koşulların aynı sonuçları doğuracağını bilir. *“Haftalar geçtikçe, önceden hazırlanmış bir planı gerçekleştirmek için orada bulunduğuma dair içimdeki inanç büyüyordu [...] burada kalışımın [...] daha [...] sert psikiyatri kuruluşlarına [...] daha sık olarak, daha uzun sürelerle kapatılmaların başlangıcı olduğuna dair olan sezgim de gelişmekteydi. Bu düşünce beni derin bir kedere boğuyordu.”* (s.151)

Mayıs ayının sonlarına doğru klinikten çıkan bilgi-işlemci kısa bir süre sonra yeniden bunalıma girerek aynı duygusal karmaşa ve sinir nöbetlerine tutulur. 20 Haziranda, ebeveynlerinin doğduğu köye yaptığı ikinci ve son yolculukta, uzun zamandır içinde hep var olan ama bir türlü dışarıya çıkamayan bir şeyin sonunda belleğinde billurlaşarak açık ve kararlı bir hal aldığını sezinler. 21 Haziran sabahı, Saint-Cirgues-en-Montagne’da Mazas Devlet Ormanı’na yaptığı gezinti tam anlamıyla bir içsel yolculuğa dönüşür. *“Zihnime yediğim koca bir tokatla içimin en derinliklerine*

*sürükleniyorum.*” Doğayla baş başa kaldığı bu gezinti sırasında acı ve mutsuzluk kadar zevk ve sevinç olanağı olduğunu da fark eder. *“Paylaşmanın, zevkin, duygularda masum bir uyumun kaynağı olabilecek her şey acı ve mutsuzluk kaynağı haline geldi. Aynı zamanda etkileyici bir şiddetle sevinç olanağını da hissediyorum yeniden.”* (s.156)

Bilgi-işlemci, yıllarca dünyayı, yaşamı anlamaya çalışmış, bunu başarabileceğini umut etmiştir. Yaşamın gizli amacını keşfeden, yaşama katılan, mutlu bir birey olmak istemiştir. Yaptığı gözlemler, çıkarımlar, kuramlaştırma çabaları boşuna değildir. Kendisine sığınabileceği, huzur bulacağı bir dünya yaratmak istemiştir. *“Yıllardan beri bana benzeyen ve dünyayla sıkı ilişki içinde kuramsal bir cennette yaşayan bir hayaletle yan yana yürüyorum. Uzun zaman ona ulaşmanın benim işim olduğuna inanmıştım. Artık bitti.”* Artık yaşamın sırrına eremeyeceğinin, yaşama sıkıca bağlanamayacağını, bunun bir yanılısma, bir düş, boş bir inanç olduğunun bilincine vararak vazgeçer. Yaşamla yaptığı savaşı kaybetmiş, ama yaşam karşısında onurlu, dik duruşunu korumayı sürdürmektedir. *“Kendimi yokluyor, kendimle dalga geçiyorum ama aynı zamanda da kendime saygı duyuyorum... Dünya hakkında zihnimdekiler hâlâ nasıl da net! İçimde ölecek olan şey kesinlikle müthiş zenginlikte; kendimden utanacak bir şeyim yok; denemiş olacağım.”* (s.156)

Öğle üzeri, ormanın derinliklerine doğru ilerledikçe, doğanın kışkırtıcı ve huzur veren çekiciliğine iyice kapılarak manzaranın giderek daha hoş ve dostça bir hal aldığını duyumsar. Uçurum ortasına vardığında, bundan böyle yaşamak için hiçbir amacının olamayacağını, kendisi için bütün çıkış yollarının kapandığını gören bilgi-işlemci için artık yaşamdan tam olarak kopma zamanı gelmiştir. *“Tenimi bir sınır gibi hissediyorum, dış dünyayı da bir eziliş gibi. Ayrılık izlenimi tam; artık bundan böyle kendi içimde tutsağım. O yüce birleşme olmayacak; hayatın amacı kaçırıldı.”* (s.157) Kendisini ezen dış dünyadan da, ruhsal acı ve karmaşalarından da saçma, anlamsız bulunduğu bu yaşamdan ölümle eşdeğer, mutlak bir kopuşla vazgeçerek kurtulabileceğini hisseder. Bu ayrılık ya da kopma isteği, her ne kadar intiharı çağrıştırıyorsa da melankolinin tam anlamıyla ele geçirdiği roman kahramanının yaşamı artık sorgulamaktan, anlamaya çalışmaktan vazgeçmesi olarak da yorumlanabilir.

## **Zaman**

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da düzeneksel, belirli ve ölçülebilir bir zaman anlayışı vardır. Romanın gün ve aylarla ifade edilen takvimsel zaman kurgusu içerisinde,

anlatılan olayların kaç aylık bir zaman dilimini kapsadığını ve hangi aylarda neler olup bittiğini yaklaşık olarak saptayabiliriz.

Romanda olaylar Kasım ayının ortalarında başlar. Ayın sonlarına doğru, bilgi-işlemci bir bilgisayar programının kurulumunu gerçekleştirmek için birçok iş gezisi yapması gerektiğini öğrenir. 1 Aralıkta hareket edecek, iki haftalığına Rouen'a, bir haftalığına Dijon'a, dört günlüğüne de La Roche-sur-Yon'a gidip Noel'de geri dönecektir.

Kalp rahatsızlığı nedeniyle Rouen'da hastaneye yatan bilgi-işlemci, yaklaşık iki haftalık tedavinin ardından önce Paris'e döner, oradan La Roche-sur-Yon'a gider. 25 Aralık'ta Paris'e geri dönen bilgi-işlemci, 30 Aralıkta Saint-Cirques-en-Montagne'a gitmek üzere yola çıkar. Geceyi Lyon garında geçirdikten sonra sabah Paris'e geri dönmeye karar verir. Ocak ayının ilk haftasını kendinde bunalım belirtilerini gözlemleyerek geçiren roman kahramanının sonraki haftalar durumu giderek ağırlaşır. Tedavi için yattığı klinikten doğum günü olan 26 Mayıs'ta çıkar. Yeniden ruhsal çöküntü içerisine giren roman kahramanı 20 Haziran sabahı Saint-Ciques-en-Montagne'a dönmeye karar vererek hemen yola çıkar. Geceyi Saint-Cirques'te Ağaçların Parfümü Oteli'nde geçirdikten sonra 21 Haziran sabahı Mazas Devlet Ormanı'na gider. Öğleden sonra saat ikide yaşamın anlamının kalmadığını ve ayrılık zamanının geldiğini duyumsar.

Romanda, tüm bu somut zaman saptamalarına karşın anlatılan olayların hangi yılda geçtiğine değinilmemiştir. Bilgi-işlem teknolojisindeki olağanüstü gelişmeleri göz önünde bulundurduğumuzda, romanda 80'li yıllardan daha önceki bir zamanın söz konusu olamayacağını kesinlikle söyleyebiliriz.

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da zaman kavramını izleksel açıdan değerlendirdiğimizde, roman kahramanının içinde bulunduğu çağa karşı aldığı eleştirel tavrın roman kurgusunun bel kemiğini oluşturduğunu görürüz. Romanda, bilgi-işlemcinin siyasal ve toplumbilimsel düşünceleriyle bağlantılı olarak zamanın şiddetli bir yadsınışı söz konusudur. Teknolojik ve ekonomik gelişmeler karşısında insanların ve yaşam tarzlarının tektipleşmesi, ilişkilerin zayıflaması, özgürlük ve cinselliğin yozlaştırılması roman kahramanının yaşadığı zamana nefret ve kaygıyla bakmasına neden olur. *"Dünya gözlerimizin önünde tektipleşiyor; iletişim araçları ilerliyor; [...] İnsan ilişkileri gitgide olanaksız hale gelmekte, bu da bir hayatı oluşturan öykülerin sayısını o oranda azaltıyor. Ve yavaş yavaş bütün ihtişamıyla ölümün yüzü beliriyor. Üçüncü binyıl iyi geliyor."* (s.20)

Bilgi-işlemciye göre, yoğun iş günleri ve iş saatleri dışında yapılması gerekenler insanların ruhsal, düşünsel ve toplumsal gelişimlerini engellemektedir. Dünyada artan hareketlilik insan enerjisini ve coşkusunu tüketmek üzeredir. “*Gene de boş zaman kalır. Ne yapmalı? Bunu nasıl kullanmalı?*” (s.16) Özgür olduğunu düşünen birey hareket alanını giderek yitirmekte, zamanın hızına ayak uydurmak için koşuşturmalarla zamanı yaşamadan tüketmektedir.

Bilgi-işlemci, bakış açısının ve çözümlerinin sivriliğinden ve yoğunluğundan hiç ödün vermeksizin değerlendirdiği ve uyuşmadığı bu dünyanın, yaşadığı zamanın dışında kalır. Bu onun yaşam karşısında takındığı estetik bir duruştur. *Rester Vivant* (Canlı Kalmak,1991) adlı deneme kitabında yer alan *Approches du désarroi* (Düzensizlik Yaklaşımları) başlıklı yazısında, Houellebecq, dünya ile yaşam karşısında insanın estetik bir duruşla kendini konumlandırmasının hiçbir zaman bugünkü kadar kolay olmadığını dile getirir. Bunun için, bir durma zamanı belirlemek yeterlidir; radyoyu kapatmak, televizyonu prizden çıkarmak; hiçbir şey satın almamak; artık bilmemek, hiçbir şeye katılmamak; zaman zaman bütün düşünsel etkinliği belirli bir süre için durdurmak; tam anlamıyla birkaç saniye boyunca devinimsiz kalmak yeterlidir (Robitaille,2004,99,100).

Romanda, yaşamı ve insanları sürekli gözlemleyen, sorgulayan roman kahramanı olayların içinde yer alıyor görünse de daha çok gözlemci konumundadır. Bir başka deyişle, yaşamın içinde kendisine belirlediği konum bir gözlemci olarak zamanın/yaşamın dışında kalmaktır.

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da, gün ve aylarla ifade edilen, somut, belirli ve ölçülebilir bir zaman anlayışı vardır. İzleksel açıdan değerlendirdiğimizde ise zamanın şiddetle yadsınışı söz konusudur.

## **Uzam**

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da belirlenebilir, somut, mutlak anlam taşıyan bir uzam anlayışı vardır. Uzam kurgusu belirgin bir şekilde metnin dokusunda belirleyici bir konumda bulunur. Romanda uzam, anlatıcı-kahramanın bakış açısından ve bulunduğu konuma bağlı olarak çoğunlukla kısa betimlemelerle tanıtılır. Uzamlarda görülen nesnelere bütün yönleriyle ayrıntılı bir şekilde betimlenmese de fotoğrafa özgü görünüşler sergiler.



*“Özgün olduğu açıkça belli eski kirişleriyle kemerli tonozlu, büyük bir mahzene benzeyen bir yere giriyoruz. Her tarafa mumlarla aydınlatılmış küçük ahşap masalar koymuşlar. En dipte, son derece geniş bir şöminede ateş yanıyor.”* (s.66)

Romanda uzam, roman kahramanının düşüncelerini, duygularını, o anki ruhsal durumunu ve beğenisini açıklayan önemli bir işlevsel konuma sahiptir.

Anlatıda uzam, kimi zaman eylemi koşullandıran gönderici eyleyen işlevi yüklenmiştir. Zevksiz tasarımlar ve çirkin görünümüleriyle büyük kentler bilgi-işlemcide derin bir nefret ve tiksinti duygusu uyandırır. Paris’te çalıştığı şirketin bulunduğu semt, onda soğuk ve tedirgin edici bir etki yaratmaktadır. *“Hafifçe ay yüzeyini andıran, tamamen altı üstüne getirilmiş bir semtte çalışıyoruz... insan kendini gerçekten de bir üçüncü dünya savaşından çıkmış sanır. Aslında [...] bu sadece bir kent planlaması.”* (s.22) İş gezisi nedeniyle gittiği Rouen da gürültü ve çevre kirliliği nedeniyle onun gözünde tam bir kokuşmuşluk içindedir.

Bilgi-işlemciye göre, tüm enerjisi ve olanaklarına karşın büyük kentler ve kent yaşamı insanı yalnız ve duyarsız kılmaktadır. Catherine Lechardoy’un Paris hakkında söylediklerini dolaylı olarak aktaran bilgi-işlemci, yorum yapmayarak onu onaylar görünür: *“Paris korkunç bir kentmiş; insanlar birbirleriyle görüşmüyormuş, [...] her şey yüzeyselmış; [...] Paris’te insan sokakta yere düşüp geberse, kimse dönüp bakmazmış.”* (s.30)

Anlatıda uzam, kimi zaman yardımcı eyleyen işlevi görür. Anlatıda başka yer/uzam olarak beliren Rouen kenti, yolculuktan önce roman kahramanı için uzaklığı, kaçıışı ve rahatlamayı ifade eder. Yeni bir bunalımın eşiğinde olduğunu hisseden bilgi-işlemci, Rouen’a yapacağı iş gezisinin kendisine iyi gelebileceğini, en azından *“bir hafifleme, bir sıçrayış”* olacağını düşünür (s.51).

Yolculuk anlatısına da yer verilen romanda, bilgi-işlemci gördüğü manzaraları betimsel bir dille aktarır: *“Gün ağarmaya başladı. Güneş kan kırmızı, sisli küçük göller ve koyu yeşil çayırlar üzerinde dehşet verici bir kırmızılıkta beliriyor... Manzara harika, biraz ürkütücü.”* (s.57) Az da olsa umutla başladığı yolculuğunun bu ilk anlarında doğa manzaraları roman kahramanında büyük ölçüde olumlu bir etki bırakır. Ancak Rouen’da öleceği korkusuyla büyük bir kaygı nöbeti geçiren bilgi-işlemci, Paris’e dönüş yolculuğunda aynı manzara karşısında tamamen duyarsız kalır. *“İlginç, şimdi güneş bana tıpkı gidiş yolculuğumdaki gibi kırmızı görünüyor. Ama hiç umurumda değil; beş-altı kırmızı güneş de olsa, düşüncelerimin seyri hiçbir şekilde değişmeyecek.”* (s.85)

Anlatıda uzam, kimi zaman da engelleyici eyleyen işlevi yüklenerek entrikanın gelişmesine olanak sağlar. Rouen’da kaldığı süre içerisinde insanları ve kent yaşamını gözlemleyen roman kahramanı bezginlik ve tiksinti karışımı bir duyguya kapılır. Nefret ettiği bu kentte, bu sevimsiz Rouenlular arasında öleceği korkusuyla kaygı nöbeti geçirir. Rouen, aradığı ruhsal dinginliği bulamayan bilgi-işlemciyi bunalıma biraz daha sürüklemiştir.

İyileştikten sonra iş gezisine devam eden bilgi-işlemci La roche-sur-Yon’a gider. Burada kaldığı sürece, yaşama, insanlara ve özellikle de kadınlara karşı duyduğu nefret ve tiksinti giderek artar. Kendisine eşlik eden meslektaşısı Raphaël Tisserand’ı iki yıl önce ayrıldığı sevgilisi Véronique’e benzeyen genç bir kızı öldürmesi için kışkırtır.

Paris’e geri döndükten sonra tam anlamıyla ruhsal bir çöküntü yaşayan roman kahramanı tedavi görmek için bir kliniğe yatar. Klinikten çıktıktan bir süre sonra yeniden sinir nöbetleri geçiren bilgi-işlemci, yaşamının son yolculuğunu ebeveynlerinin doğduğu şehre yapar. Saint-Cirques-en-Montagne’a giderken aynı zamanda bir içsel yolculuk yaptığının da bilincindedir. Mazas Devlet Ormanı’na yaptığı gezinti onda çelişkili, taşkın duygulara neden olur. “[...] şimdi bu çok dost, çok huzur veren manzaranın ortasındaki çok tatlı yeşilliğe uzanmışken kötüyüm. Paylaşmanın, zevkin [...] uyumun kaynağı olabilecek her şey acı ve mutsuzluk kaynağı haline geldi. Aynı zamanda etkileyici bir şiddetle sevinç olanağı da hissediyorum yeniden.” (s.156)

Bilgi-işlemci, ormanın derinliklerine doğru ilerledikçe ruhunun derinliklerindeki tüm çatışmaları, acıları yoğun bir şekilde hisseder. Uçurumun ortasına vardığında ise ezen, tüketen, yok eden dünyadan kurtulmak için bedensel sınırı artık aşmak gerektiğine inanır.

*Kuşatılmış Yaşamlar*’da, açık ve kapalı tüm uzamlar, anlatıcı-kahramanın düşünceleri ve ruhsal durumuyla koşutluk içinde betimlenmektedir. Dolayısıyla bu uzamların çoğunlukla roman kahramanı üzerinde olumsuz bir etki bıraktığı görülür.

### **Anlatıcı**

*Kuşatılmış Yaşamlar*’da, olaylar birinci tekil kişi (ben) ağzından aktarılır. Romanın ana kişisi olan bir benöyküsel anlatıcı söz konusudur. Sınırlı bakış açısına sahip bu benöyküsel anlatıcı kişileri, olayları ve uzamları kendi gözüyle aktarır.

Romanda adını vermeyen, kendisini “program çözümlemecisi” olarak tanıtan bu anlatıcı-kahraman, roman boyunca insanları, yaşamı ve kendisini gözlemleyerek

çıkarımlarda bulunur. Nesnel bir yaklaşımla yorumlar yapar, açıklamalar getirir. Kimi zaman onaylayıcı, benimseyici bir tutum sergilese de çoğunlukla eleştirel, alaycı ve yergicidir.

*“Bu arada, hiç kimseyle yatmayan bir kız bu. Bu da davranışının abukluğunu iyice ortaya çıkarıyor.”* (s.9)

*“Gerçekten de plan baştan sona eşzamanlı olarak yürüyor. Bravo kızlar, bravo!”* (s.64)

*“Sycomore programında C++ tabanlı bazı işlemlerle Pascal yazılımı kullanılıyor. Pascal, 17. yüzyılda yaşamış bir Fransız yazarıdır, ünlü ‘Düşünceler’in yazarı.”* (s.24)

*“Her neyse, bundan çıkardığım sonuç, insanın bazı hallerde ölüme kolayca geçebileceği – ya da geçmeyeceği.”* (s.70)

*Kuşatılmış Yaşamlar*’ın benöyküsel anlatıcısı yalnızca romanın ana kişisi değil aynı zamanda romanın yazar-anlatıcısıdır. Roman kahramanının yazar-anlatıcı olarak işlevi ise “üstkurmaca” adlı bölümde ele alınarak işlenmiştir.

## **İzleksel Kurgu**

Bir bunalım günlüğü olarak da okunabilecek olan *Kuşatılmış Yaşamlar*’da, toplumsal ilişkileri aldatmaca, dünyayı savaş alanı olarak gören bir bilgi-işlemcinin yaşama ve insana dair yaptığı öznel gözlem ve değerlendirmeleriyle birlikte, aşama aşama bunalıma uzanan yaşamının son dönemi anlatılır. Yaşadığı dünya ve insan türü ona giderek daha tuhaf, yabancı görünmeye başlar. Yaşama ve insana karşı duyduğu yabancılaşma zamanla yoğunlaşarak nefrete, öfkeye ve şiddete dönüşür. Yaşamı ve insanı tüketmeye yönelik ölümlerle sonuçlanabilecek bir mücadeleye girer. İç huzursuzluğun giderek krize dönüşmesi bunalıma girmesine neden olur. Ruhsal tedavi görse de tam olarak iyileşemez ve yeniden bunalıma sürüklenir. Savaş alanının giderek daraldığını, mücadele etmenin faydasız olduğunu ve hiçbir çıkış yolunun kalmadığını anlar. Tüm çelişkileriyle, güçlükleriyle birlikte anlamsız, sefil yaşamdan kopma düşüncesi en açık, en kesin ve huzur verici bir düşünce olarak zihninde belirir.

Romanda aynı zamanda günümüz Fransa’sının, genel anlamda ise çağdaş Batı toplumunun ekonomik ve cinsel piyasa koşulları da anlatılmaktadır. Anamalcı, makineleştirici, aşırı özgürlükçü bir toplumsal düzenin, insanı çevresine ve kendisine

yabancılaştırdığını anlatan romanda, roman kahramanı da kendi ifadesiyle bir “düzen adamı” olmanın bedelini ağır biçimde öder.

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da, güncel yaşam tarzı, ekonomik ve cinsel özgürlükçülük, teknolojik gelişmeler ve ruhçözümlemesi gibi konular sorunsallaştırılarak bunların insan ruhunda ve toplumsal yaşamda yarattığı tahribatlar anlatılır.

Bilgi-işlemcinin gözünde teknolojinin ilerlemesine ve iletişim araçlarının çoğalmasına karşın giderek dünyanın tektipleşmesi, insan ilişkilerinin olanaksızlaşması ve yaşamı oluşturan öykülerin giderek azalması yavaş yavaş gelen ölümün habercisidir. Ona göre, üçüncü binyıl felaketle geliyor. İnsanlık kaybetmeye mahkûmdur ve bunu değiştirecek hiçbir güç yoktur. İnsanlığın, yaşamın sonu gelmektedir; verilecek olan tüm savaşımın boşunadır. *“Dünyanın düzeni acı verici, yetersiz; değişecek gibi gelmiyor bana.”* (s.18)

Bilgi-işlemciye göre, insanlar davranışları, düşünceleri, zevkleri, bakış açıları ve yaşam felsefeleri birbirinin tıpkısı değilse de benzeridir. Ama insanlar, karşılarındakileri kendilerine çok özel bireylermiş gibi davranmak zorunda bırakmak için bir takım kişilik özellikleri sergileyerek onlara farklı görünmeye bayılırlar. Birisi tenis oynamaya bayılır, diğeri at binmeye meraklıdır, bir başkası ise golf oynamaktan hoşlanır. Bazıları ringa balığı filetosuna deli olurken ötekiler nefret ettiklerini söylerler. Günümüzde her yaşamın artık anlatılmaya değer bir öyküsünün olmadığını düşünen bilgi-işlemciye göre, yaşam bireysel deneyimler üzerine kurulmuş bir olgudur. *“Ne kadar kader varsa, o kadar da yaşanabilecek deneyim vardır.”* (s.25)

Bilgi-işlemci, insanların az görüşüğünü, sıcak ve dostça bir havada başlasa bile ilişkilerini sürdürmekte istekli olmadıklarını belirtir. Ona göre, insan ilişkilerinin giderek olanaksızlaşmasının nedeni, meslektaşları Jean-Yves Fréhaut'un ateşli bir şekilde savunduğu özgürlük derecelerinde görülen yükseliştir. Uygarlığı, toplum içi bilgi akışındaki çoğalma olarak gören Fréhaut için özgürlük; bireyler, kurumlar, tasarı ve hizmetler arasında karşılıklı bağlantılar kurma olanağından başka bir şey değildir. Dolayısıyla *“ne kadar seçenek varsa o kadar da özgürlük var[dır].”* (s.43) Katılar düzeneğinden alma bir eğretilen ile Fréhaut bu seçenekleri özgürlük dereceleri olarak adlandırır. Bilgi-işlemciye göre, insanların çoğu her türlü ilişkinin bir bilgi alışverişine indirgenmesini az çok kabullenmektedir. Bu durumda, bir bilişim düşünürü de doğrudan toplumsal evrim düşünürüne dönüşecektir. Söz gelimi, Tarım Bakanlığında çalışan bir bilişim kuramcısına göre, *“kusursuzca bilgilenmiş, kusursuz saydamlıkta iletişimci bir topluma giden yol daha çok uzaktır.”* (s.48)

Bilgi-işlemci, günümüz insanının karmaşık, makineleşmiş yaşamını bir kurallar alanı olarak görür: iş saatleri, alışverişler, ödemeler, formaliteler, vb. Ancak zor olan kurallara uygun olarak yaşamak değil, kurallara göre yaşamının yeterli olmamasıdır. “[...] mutlak yalnızlığınızın, her yeri kuşatan boşluk duygusunun, varlığınızın acı ve kesin bir felakete doğru yaklaştığı sezgisinin sizi somut bir ıstırap haline sürüklemek için yarıştığı o anların gitgide daha sık bastırmasını gerçekte hiçbir şey engelleyemez.” (s.17) Kurallar alanında daha fazla yaşayamayacağını anlayan birey, savaş alanına girmek zorundadır. Eğretilmeli bir yaklaşımla, yaşamın açık denizlerde yüzmekle eşdeğer olduğunu söyleyen bilgi-işlemci, kıyıda giderek uzaklaşan insanın başka bir kıyı aramasının boşuna olduğunu, tüm çabalarının onu mutlak sona daha çok yaklaştırdığını dile getirir: “Kıyıda ne kadar da açıktasınız! Uzun zaman başka bir kıyı olduğuna inanmıştınız; artık böyle bir şey yok. Gene de yüzmeye devam ediyorsunuz ve yaptığınız her hareket sizi boğulmaya daha çok yaklaştırıyor.” (s.18)

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da, kurallar alanının karşıtı olarak beliren savaş alanı, özdeşlik kurularak ve genişletilerek ekonomik alandan cinsel alana yayılmıştır. “*Ekonomik özgürlükçülük [...] hayatın her döneminde ve toplumun her katında savaş alanının genişlemesidir. Aynı şekilde, cinsel özgürlükçülük de her yaşta ve her sınıfta savaş alanının genişlemesidir.*” (Extension, s.100)<sup>1</sup> Türkçeye *Kuşatılmış Yaşamlar* şeklinde çevrilen romanın özgün adı da “Savaş Alanının Genişletilmesi” (*Extension du domaine de la lutte*)dir.

Romanda, özgürlükçülük görüntüsü altında, sınıfların savaşından cinsel pazara kayılarak kadın-erkek ilişkisi masaya yatırılır. Bilgi işlemci, öznel bir durum sergileyerek kendi deneyimlerinden ve düşüncelerinden hareketle cinsel ve ekonomik özgürlükçülük üzerine savlarını kuramsallaştırarak ortaya koyar. Günümüzde, cinselliğin de artık piyasa ekonomisine girdiğini söyleyen bilgi-işlemciye göre, cinsel özgürlükçülük de ekonomik özgürlükçülük kadar zararlıdır. Örneğin, aşk ender görülen ve geç olgunlaşan bir olaydır; her açıdan ahlaksal serbestliğe ters düşen özel koşullarda ancak gelişebilir. “*Masumiyet olarak, hayal kurma yeteneği olarak, karşı cinsin tümünü sevilen tek bir varlıkta özetlemeye yatkınlık olarak aşk, bir yıllık cinsel serseriliğe nadiren direnebilir, iki yıla ise asla.*” (s.115) Yaşamında bir çok aşğa yer veren Véronique de, “*aşk açısından hepimiz gibi kurban edilmiş bir kuşaktandı[r].*” (s.114)

<sup>1</sup> Romanın Fransızca aslında yer alan “De même le libéralisme sexuel, c’est l’extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société.” (s.100) tümcesinin çevirisi Türkçe metinde yer almadığından asıl metinden çevirerek alıntı yaptık.

Bilgi-işlemciye göre, eski sevgilisi ruh çözümlemecisi tarafından geri döndürülemez biçimde içi boş, vicdansız, despot bir yaratığa dönüştürülmüştür. Bu nedenle ruh çözümlemesinden geçmiş kadınlara hiçbir şekilde güvenmemek gerekir. Ukala ve budala ruhçözümcüler ellerine düşen zavallı kadınlarda bedensel ve zihinsel ne kadar aşka eğilimlilik, yatkınlık varsa yok edip onları durmadan ben, ben diye haykıran kaçıklara dönüştürürler. “*Bayağılık, bencillik, saldırgan salaklık, ahlak duygusunun toptan çöküşü, kronik sevme güçlüğü: işte ‘ruh çözümlemesinden geçmiş’ bir kadının eksiksiz bir portresi.*” (s.105)

Çarpıcı, keskin, soğuk bir biçimin yanı sıra kaygılı, kötümser bir ruh hali ile karanlık ve gerçekçi bir toplum manzarası çizen Houellebecq, karamsar bir düşünürün yazınsal biçimine sahiptir. Düşülcüsünün ve büyük düşüncülerin sonu, umudun yitirilişi gibi izleklerle adeta büyülenmiş gibidir. Onda, hiççiliğin hırçın, aynı zamanda alaycı zevkinin bir arada bulunduğu söylenebilir. Romanda bazı temel inançlar yardımıyla, karamsarlıkla mücadele edilmeye çalışılmıştır. Dinsel inanç, doğanın ve yaşamın iyiliğine inanma ve estetik inanç karamsarlığa karşı bir sığınak görevi görürler. Bununla birlikte, romanda, karamsarlık bir amaç ve varış noktasıdır (Wesemael,2005a,94).

*Kuşatılmış Yaşamlar*’da, eleştirel düzleme taşınan özgürlük, aşk, kadın-erkek ilişkisi, toplumsal ilişkiler gibi konuların yanı sıra roman kahramanının bireysel sorunları olarak ortaya çıkan karamsarlık, yabancılaşma, intihar, bunalım, kadın ve cinsellik düşmanlığı gibi konular da yer alır. Bu konular, “roman kişileri” adlı bölümde ele alınarak incelenmiştir.

#### **4.1.3. Kuşatılmış Yaşamlar’da Çağdaş Sonrası Romanın Temel Özelliklerinin İncelenmesi**

##### **Dil ve Estetik**

Michel Houellebecq, *Kuşatılmış Yaşamlar*’da, insan ve toplum görünümüyle ilgili kişisel yargılarının biçimlendirdiği bir dil ve estetik anlayışı ortaya koyar. Yazar, günümüz insan ve toplumunun doğrudan değerlendirilmesine yönelik bir yaklaşımla, gözlemlerini ve yorumlarını deneysel raporların öz sözlülüğü ve kesinliği ile romanına aktarır. Roman anlayışını toplumbilimsel gelişmeler üzerine temellendiren yazar, böylelikle yazınsal gerçekliği insan ve toplumsal gerçeklik ile koşutlayarak biçimini oluşturur. Romanında, söz sanatlarından ve yaratacağı etkiden pek de yararlanmak

istemeyen yazar, bilimsel raporlara benzer bir kuruluk, yavanlık ile düz, yalın, gösterişsiz bir anlatım biçimi ortaya koyar. Geleneksel estetik anlayış ile değerlendirildiğinde yazınsal özelliği pek olmayan romanda, olayların gelişimi ve izlenimler işlenmemiş, gerçekçi ve yansız bir tutumla sergilenir (Saenen,2001-2002,158,159).

Romanın yazar-anlatıcısı, kendi roman anlayışını dile getirirken aynı zamanda Houellebecq’ın benimsemiş olduğu biçimin temel ilkesini tam olarak ortaya koyar:

*“Niyetim ince ruhbilimsel dokunuşlarla sizi büyülemek değil. Mizah duygum ve keskin zekâmla sizden alkış kopartmakta da gözüm yok... Kafamdaki başka türden felsefi amaca ulaşmak için, [...] olayları budayıp ayıklamam gerekecek... bunu yaparken sadece tarihin gelişimi de bana yardımcı olacak.”* (s.20)

Houellebecq, bilinçli bir şekilde anlatısını coşkuz ve söz sanatlarında yoksun olarak eleştirel bir düzlemde oluşturur. Romanda yazarın biçimsel seçimi basit bir ön gerçeğe, roman türünün ve günümüz insanının yaşam biçiminin yetersizliğine dayanır (a.g.e.,159).

*“İnsan ilişkilerindeki bu adım adım siliniş, romana birtakım sorunlar getirmiyor değil... Roman biçimi, kayıtsızlığı ve hiçliği resmetmek için tasarlanmamıştır; daha düz, daha özlü ve daha donuk bir söylem icat etmek gerekecektir.”* (s.45)

Houellebecq, diğer çağdaş sonrası düşünür ve yazarlar gibi düşünceyi yapısökümüne uğratarak ya da çeşitli dil ve kurgu oyunlarına başvurarak değil, düzene doğrudan saldırarak eleştirel düşüncelerini ortaya koyar:

*“Psikanalistler ben’in yeniden yapılanması kılıfı altında gerçekte rezil biçimde insan varlığını tahrip etmeye girişirler.”* (s.104)

*“Bütün ekonomik ve sosyal sistemler arasında kapitalizm tartışmasız en doğal olanıdır. Bu da onun sistemlerin en kötüsü olacağını göstermeye yeter.”* (s.127)

*“Tıpkı sınırsız ekonomik liberalizm gibi ve benzer nedenlerle, cinsel liberalizm de mutlak yoksullaşma olguları üretiyor.”* (s.102)

Diğer yandan romanda, insan ve toplumsal gerçekliğin bu yansız ve soğuk değerlendirilmesiyle birlikte, metnin dokusuna sinmiş olan derin bir alaysılık, yadsıma ve aşağılamaya varan yargılarla karşılaşırız:

*“Bu adam tıpkısı tıpkısına bir domuzun suratına ve davranışlarına sahip. Uzun uzun ve gevrek gevrek gülmek için en küçük fırsatı bile kaçırmıyor.”* (s.39)

*“Kâh alaycı bir gülüş, kâh salak bir ifade takınarak uslu uslu geziyorlar.”* (s.72)

*“Güldü, biraz salakçaydı; zaten oldukça salak bir kızdır, ben bunu daha önce de fark etmişim.”* (s.83)

Şiddet ve güldürünün karışımından oluşan kara güldürü tam anlamıyla Houellebecq’in yazınsal biçimini oluşturur. Onda, gülünç ve acıklı olan şeyler sürekli birbirleriyle ilişki içindedir. Yazar, kötülükle, mutsuzlukla alay ederken acınacak durumlar karşısında ise güldürür. Onun güldürüsü, kinizm ve kara güldürü ile belirlenmiş acı, üzüntü verici bir güldürüdür (Wesemael,2005a,95).

Anlatıda, kimi zaman yazındışı alanlara ait terimler kullanılarak farklı söylem türlerine yer verilmiştir:

*“Gerçek yalancıçınar ılıman soğuk bölgelerin bazı kesimlerinde yetişen, ince marangozlukta aranan, ayrıca tatlı bir özsu salgılayan bir ağaçtır;”* (s.17)

*“Sycomore programında C++ tabanlı bazı işlemlerle Pascal yazılımı kullanılıyor.”* (s.24)

*“Orta vadede hedefe yönelen bir database’le sonuçlanan örgütsel bir dinamik içinde kurallara dayalı bir modelin yürürlüğe konulması acil görünmektedir.”* (s.33)

Romanın başı, ortası ve sonu olmak üzere, üç izlemsel noktaya yerleştirilen “hayvan öyküleri”nden verilen özetler ise romanda en açık biçimsel ve anlatısal kopukluğu ortaya koyar (Dion,2004,55). Bu öykülerde sahneye konulan hayvanlar totemik olmadıkları gibi değişmez simgesel ya da yerinel bir anlamın taşıyıcısı da değildirler (a.g.e.,58). Yazar, insanlar gibi konuşan, düşünen ve hareket eden, olağanüstü niteliklere sahip hayvanların yer aldığı öykü kesitlerinde, bir yandan eğretilmeli bir alan yaratarak diğer yandan doğa ve toplumbilimlerine eşzamanlı göndermeler yaparak düşüncelerini farklı bir anlatı planı, farklı bir biçim ve farklı bir kanıtlama tipi üreterek ortaya koyar (a.g.e.,65,66).

Anlatıda yer alan simgeler ve düşler roman kahramanının düşüncelerini, yargılarını ve ruhsal durumunu yansıtmaktadır. Romanın ilk sayfalarında, cinselliğe karşı duyulan tiksinti ve kayboluş duygusu simgesel olarak kahramanın kusma ve arabasını kaybetme eylemleriyle dışa vurulur.

Bilgi-işlemci, katıldığı bir akşam davetinde, o gün işe aşırı derecede kısa bir etekle gelen servisten bir kız üzerine yapılan yorumları, iğrenme duygusuyla karışık bir alaycılıkla eleştirir. *“Yok o kız canı nasıl istiyorsa öyle giyinme hakkına sahipmiş de, yok bunun herifleri baştan çıkarma arzusuyla hiç ilgisi yokmuş da, [...] vs.”* Bu yorumlar roman kahramanının gözünde yalnızca *“çöken feminizmden geriye kalan, içler acısı son artıklar[dır].”* (s.10) Kadının isterse vücudunu masumca teşhir



edebileceğine yönelik bu savunma, fazla alkol nedeniyle sızan bilgi-işlemcinin berbat bir düş görmesine neden olur. Bu düşte, kadın hakları savunuculuğu yapan kızları, servisin orta yerinde kol kola girip bacaklarını havalara kaldırarak avaz avaz şarkı söylerken görür. Bilgi-işlemci uyandığında halının üstüne kusmuş olduğunu fark eder.

Davetten sonra arabasını koyduğu yeri hatırlayamayan roman kahramanı, iki gün sonra arabasını aramak için yeniden daveti veren arkadaşının oturduğu semte gider. “İnsanların yaşadığı dikdörtgen binalar”la dolu, “Marcel-Sembat Sokağı, Marcel-Dessaut... bir yığın Marcel” arasında dolaşırken “şiddetli bir kimlik izlenimi”ne kapılır. Kaybolan arabanın aranması simgesel olarak roman kahramanının kimlik arayışı olarak yorumlanabilir. “Ama benim arabam neredeydi?” Arabasının nerede olabileceği konusunda hiçbir fikri olmayan roman kahramanına göre, arabası bütün sokaklarda olabirmiş gibi gelir. Bilgi-işlemci simgesel olarak dağılan kimliğini aramaktan giderek yorgun düşer. “Marceller arasında dolanıp dururken, arabalara ve bu dünyanın işlerine karşı yavaş yavaş bir yorgunluk çöktü içime.” (s.12) Aslında, onun için, arabası/kişiliği oldum olası sorun yaratmıştır. “Şu Peugeot 104 bana sıkıntıdan başka bir şey getirmemişti.” Artık ne işe yarayıp yaramadığını sorgulamaya başlar. “[...] kendi kendime sabırsızlıkla,”Şu araba ne işe yarıyor ki?” diye tekrarlayıp durdum.” (s.13) Bilgi-işlemcinin arabasını/kimliğini yitirdiğini itiraf etmesi ise olanaksızdır. “Aslında arabamı kaybettiğimi nasıl itiraf edebildim? Anında adım dalgacıya çıkardı, hatta anormale, maskaraya; ... Arabanızı kaybettiğinizi itiraf etmeniz, kendinizi düpedüz sosyal bütünden koparmanız demektir;” (s.13)

Böylece bilgi-işlemci, romanın henüz başında kendisini doyuma ulaştıracak ve gitmek istediği yere götürecek olan iki araçtan yoksun olduğunu göstermiş olur.

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da roman dili ve estetiği, yazar-anlatıcı-kahramanın siyasal düşüncelerine, toplumbilimsel bakış açısına ve ruhsal durumuna koşut olarak karamsar, soğuk, yavan, sert ve alaycı bir yaklaşımla kendini belli eder.

## Çoğulculuk

*Kuşatılmış Yaşamlar*, konusal düzlemde tedirgin edici birçok unsurun giderek daha boğucu bir hâl aldığı sert bir yaşam öyküsü ya da bir bunalım günlüğü olarak okunabilir. Anlatıcı-kahraman yaşamın güçlüklerini, çelişkilerini bir anlamsızlık, hiçlik boyutunda sergileyerek karamsar bir dünya kurgular. Bu dünyada bunalım, rekabet, intihar, cinayet, öğrenci eylemleri, terör, ekonomi, cinsellik, sanat, din, tarih, siyaset

gibi yaşama dair hemen ne varsa birbirleriyle çatışarak, birbirlerini tamamlayarak yer alırlar.

Romanda, “savaşmak-geri çekilmek”, “arzu-nefret”, “cinsellik-ölüm” ve “ekonomi-cinsellik” karşıtlıkları en çarpıcı birlikteliği sergileyen ikili karşıtlıklar olarak ortaya çıkar.

Bilgi-işlemci, günümüz insanının karmaşık, makineleşmiş, tektipleşmiş yaşamını bir kurallar alanı olarak görür: iş saatleri, alışverişler, ödemeler, formaliteler, vb. Kurallar alanında daha fazla yaşayamayacağını anlayan birey, savaş alanına girmek zorundadır. Kurallar alanının karşıtı olarak beliren savaş alanı ise genişletilerek ekonomik alandan cinsel alana yayılmıştır. Her iki alan da roman kahramanı tarafından arzu edilmeyen alanlar olarak kendini gösterir.

Bilgi-işlemci, toplumsal yaşama katılmak yerine yaşamı ve insanları uzaktan izleyen bir gözlemci gibi davranır. Savaş alanını ya da gözlem alanını yaymak ise sonuçta mücadele etmek ve yaşamak için yetersiz kalır. Yaşama karşı sergilediği en son duruş kötümser, yabancı bir tavidir. Melankoli, insan ile dünya arasında; tüm şüurselliğin dışlandığı, karşılıklı ilişkilerin artık yalnızca ekonomik ve cinsel terimlerle ölçüldüğü, maddi temeller üzerine kurulmuş, insansal niteliklerinden uzaklaşmış bu dünya ile iletişim kurmaktan yoksun, toplumda yer işgal eden bu “düzen adamı” arasında sonlandırılacak bir savaş alanı yaratmaktadır (Robitail,2004,92). Sonuçta, roman kahramanı, istemeden de olsa girdiği savaş alanında yenilmiş, düzen adamı olmanın bedelini ağır biçimde ödemiştir.

Bilgi-işlemcinin eski sevgili Véronique giderek bencil, hırçın bir kadına dönüşmüş, onu olaylı bir şekilde terk etmiştir. Ayrıldıktan sonra hiçbir kadınla birlikte olmayan bilgi-işlemci, kadınlardan nefret etmekte ve cinselliğe karşı şiddetli bir tiksinti duymaktadır. Yoğun cinsel arzularla kıvrınmasına karşın cinsel eylem düşüncesi onda kusma isteği uyandırır. Tarım Bakanlığındaki veda partisinde Catherine Lechardoy’la olan yakınlaşması ve Noel kutlaması sırasında, eski sevgilisine benzeyen on yedilik genç bir kızın çekiciliği kusmasına neden olur.

Takıntılı, nevrotik bir kişiliğe sahip olan bilgi-işlemci, bu tür ruhsal bozuklukların nedenlerinin sıklıkla cinsel yaşamdan kaynaklandığını söyleyen Freud’un kuramını doğrular bir tutum içerisinde. Normal cinsel bir yaşama sahip olmayan roman kahramanı sık sık bunalım nöbetleri geçirir (Wesemael,2004,117). Onda, cinsellik bir gizem ya da coşku alanı değil, tersine utanç ve tiksintinin yaşandığı bir alandır. Cinsel itkinin sadistçe eğilimler içerdiğini söyleyen Freud’un düşüncelerine

koşut olarak, cinsel itkiler ve saldırganlık itkileri birleşerek onu cinayete yönlendirir. Cinayetin gerçekleşmemesi sonucunda, roman kahramanı dışavurulamamış, doyurulmamış olan saldırganlık itkisini kendi üzerine yöneltir. Özellikle melankoli insanlarda ortaya çıkan, şiddetli bir kendini cezalandırma isteğine kapılarak geceleri korkunç rüyalar görmeye başlar (a.g.e.,120,121).

Ruhsal kişiliği iyice bozulan bilgi-işlemci bir gece, yaşlı kadınların genç bir katil tarafından testere ya da bahçe makası ile öldürüldüğünü görür. Her uyanıp tekrar dalışında, kanla kaplı cinayet aletlerinin karşısında kurbanların çektiği acıları -en ince ayrıntısına kadar- hisseder hissetmez cinsel arzulara kapılır. Giderek içeriği değişen rüyasında, kendini, elinde makasla cinsel organını keserken görmeye başlar. Uyandığında ise her iki cebinde birer makas olduğunu fark eder. İğdiş edilme karmaşasını takıntı haline getirmiş olan bilgi-işlemci, cinsel organını kesmek suretiyle kendini cinsellikten tamamen yalıtılmak istemektedir (a.g.e.,122).

Cinsellik alanının serbest pazara dönüştüğünü ileri süren bilgi-işlemciye göre, cinsel özgürlükçülük de ekonomik özgürlükçülük gibi “*acımasız bir ayrımcılık sistemi*” oluşturmakta ve “*mutlak yoksullaşma olguları*” üretmektedir. (s.102) Cinselliğin de serbest piyasa ekonomisi gibi rekabete dayalı olduğunu öne süren bilgi-işlemciye göre, kimileri bu cinsel rekabetten kârlı çıkarken kimileri de doğuştan bu rekabeti kaybetmeye mahkûmdurlar. Ona göre, yirmi sekiz yaşında ve hâlâ bakir olan Tisserand, ekonomik açıdan yenenler safında, cinsel açıdansa yenilenler safında yer almaktadır. Eski sevgili Véronique’ten kaynaklanan öfkesi ve cinsel adaletsizlik saptaması, onu, meslektaşısı Tisserand’ı eski sevgilisine benzeyen genç bir kızı öldürmesi için kışkırtmasına kadar varır.

*Kuşatılmış Yaşamlar*’da, ikili karşıtlıklar, yaşanılması güç, arzu edilmeyen bir dünyada, yaşamın tüm çelişkilerini gözler önüne sererken, aynı zamanda roman kahramanının düşüncelerini ve ruhsal durumunu da ortaya koymaktadır. Başka bir deyişle, roman kahramanının çelişkilerinin, gerçekte yaşamın çelişkileri olduğunu söyleyebiliriz.

## Üstkurmaca

*Kuşatılmış Yaşamlar*’ın ana kişisi olan adını bilmediğimiz bilgi-işlemci, romanın benöyküsel anlatıcısı olmakla kalmayıp egemen konumdaki bir yazar-anlatıcı olarak da karşımıza çıkar. Kahraman-anlatıcının yazar-anlatıcıya dönüştüğü bu romanda,

Houellebecq, insana, yaşama ve dünyaya ilişkin gözlem ve düşüncelerine yer vermenin yanı sıra, yazma sürecini de konu edinerek, romanın nasıl ve ne amaçla kurgulandığını anlatmaktadır:

*“Bundan sonraki sayfalar bir roman oluşturacak; kahramanı ben olan bir öyküler zinciri tasarlıyorum. Gerçekte kendi hayatımı anlatmayı seçmiş sayılmam: [...] başka çarem yok. Gördüklerimi ne kadar yazmazsam, o kadar çok acı çekeceğim, [...]”* (s.18).

Üstkurmacanın açık ve belirgin bir biçimde kendini gösterdiği romanda, yazar-anlatıcı kurgu sorunlarını tartışarak kendi roman anlayışını da dile getirir:

*“İnsan ilişkilerindeki bu adım adım siliniş, romana birtakım sorunlar getirmiyor değil. Sahiden de yıllarca süren, etkilerini kimi zaman kuşaklar boyu hissettiren o ateşli ihtiraslar bugün nasıl anlatılacaktı? Uğultulu Tepeler’den çok uzaklardayız, en hafif ifadesiyle bu böyle. Roman biçimi, kayıtsızlığı ve hiçliği resmetmek için tasarlanmamıştır; daha düz, daha özlü ve daha donuk bir söylem icat etmek gerekecektir.”* (s.45)

Houellebecq, böylece, yazın nedir, yazarı yazmaya iten gerçekler nelerdir? türünden sorulara da kendi öznel yaklaşımları doğrultusunda açıklamalar getirir.

Yazar-anlatıcı yaşamın ağırlığından, duyduğu zihinsel ve ruhsal acılardan yazarak kurtulamayacağını ve hiçbir şeyi değiştiremeyeceğinin bilincindedir. *“Yazmak hiç yatıştırıyor... Dünyanın düzeni acı verici, yetersiz; değişecek gibi gelmiyor bana.”* (s.18) Onun için, yazmak, yalnızca olup bitenlerin altını çizmeye, onları sınırlandırmaya ve bir gerçeklik düşüncesinin oluşmasına yarıyordu. *“Hep kanlı bir sis içinde debeleniyorsunuz ama tutunacak birkaç dal var... Zayıf bir başarı gerçekte.”* (s.18)

Yazmanın okumaktan daha güç olduğunu ima eden yazar-anlatıcı, gerçekte yaşamını yalnızca okumakla geçirmiş olmayı istediğini belirtir. Çok fazla açık olmayan bu bölümden, dünyanın acı verici düzeninin değiştirilemeyeceğine inanan yazar-anlatıcının, yaşama yalnızca gözlemci olarak katılmış olmayı istediği ya da okumanın rahatlatıcı etkisiyle, yaşam denilen savaş alanında zaten yorulmuş olan ruhunu ve zihnini dinlendirmeyi istemiş olabileceği yorumunu çıkarabiliriz. Belki de, yazar-anlatıcıya göre, okuma *“o mutlak, o mucizevi gücüyle”* insanda sağaltıcı bir etki yaratmakta, yaşam karşısında direnme gücünü artırmaktadır. Okuyucuya yönelik *“Ben buradayım. Sizin düşmenize izin vermem. Okumanıza devam edin.”* (s.18) sözleri de bu anlamda yorumlanabilir.

Metni nasıl ve ne amaçla kurguladığını anlatan yazar-anlatıcı, okuyucuya üstkurmaca düzleminden açık bir şekilde seslenerek onunla söyleşir. Romanının doğru okunması ve anlaşılması için ipuçları vererek okuru yönlendirmek ister.

*“Niyetim ince ruhbilimsel dokunuşlarla sizi büyülemek değil. Mizah duygum ve keskin zekâmla sizden alkış kopartmakta da gözüm yok. Yeteneklerini, çeşitli ruh hallerini, karakter özelliklerini, vs. titizlikle betimlemekte kullanan yazarlar vardır. Beni bunların arasında saymayın. Belirgin biçimde farklılaştırılmış kişileri kamplara ayırmaya yönelik bütün bu gerçekçi ayrıntılar bana daima, [...] tam bir zurva gibi gelmiştir.*

*“Kafamdaki başka türden felsefi amaca ulaşmak için, tam tersine benim olayları budayıp ayıklamam gerekecek. Sadeleştirmem. Bir alay ayrıntıyı bir bir yok etmem. Kaldı ki, bunu yaparken sadece tarihin gelişimi de bana yardımcı olacak.”* (s.19,20)

Romanda, kendi yaşam öyküsüne de yer veren yazar-anlatıcı, kadınlar üzerinde pek de hoş bir etki yaratmadığını itiraf eder, bununla birlikte, okurun kadın olması durumunda düşüncelerini olduğu gibi aktarmaktan geri kalmayacağını da açıkça dile getirir:

*“Sevimli okur dost, bizzat sizin de bir kadın olmanız mümkün. Kızmayın, bunlar olan şeyler. Zaten bu size söyleyeceklerimi hiçbir şekilde değiştirmez. Her türden okur, kabulümdür.”* (s.19)

Houellebecq, kurmaca ile gerçeklik arasındaki ayrımları bulanıklaştırarak metninde bir üst-evren yaratır. Bu üst-evrende, kurmaca gerçeklik ile somut gerçeklik iç içe geçmiş olarak eşzamanlı bir varoluş sergilerler. Anlatıda, yazar-anlatıcı aynı zamanda “hayvan öyküleri” yazmaktadır. Hayvan öyküleri onun için “*tıpkı diğerleri gibi, belki diğerlerinden bile üstün bir edebi türdür*”. Toplumu ve insanları hayvanların dünyasına girerek sorgulayan bilgi-işlemci, gelecekte kuramsallaştıracağı ekonomik ve cinsel özgürlükçülük düşüncesini bu öykülerde farklı bir düzlemde dile getirir.

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da üstkurmacanın bütün tekniklerini kullanan yazar, yazma sürecini konu edinip kurgu sorunlarını tartışmanın yanı sıra, anlatı içinde anlatı tekniği ile farklı söylem ve metin türlerine de yer vermektedir.

### **Metinlerarasılık ve Karnavallaşma**

Houellebecq, *Kuşatılmış Yaşamlar*'da, başka yazarlara ve yazındışı alanlara başvurarak metinlerarası bir evren yaratır. Romanın kimi bölümlerini, anlatının yönünü,

anlatının içeriği ile zıtlıklar göstermek suretiyle belli eden epigraflarla başlatır. Bu epigraflar, eleştirel düşüncelerini farklı bir düzlemde dile getirmek, vurgulamak amacıyla yaptığı alıntılardır. Romanın birinci kısmının birinci bölümü, İncil'den, Pavlus'un Romalılara yazdığı mektuptan alıntı bir sözle; yedinci bölümü, Kanadalı rock şarkıcısı Neil Young'un Vampire Blues şarkısından dizelerle; ikinci kısmın beşinci bölümü, Buda'nın sözlerinden oluşan Dhammapada'dan bir Buda özdeyişiyle; dokuzuncu bölümü Roland Barthes'ın 13 Ağustos 1977 tarihinde günlüğüne yazmış olduğu bir tümceyle; üçüncü kısmın altıncı bölümü Budist öğretisini anlatan Sattipathana-Sutta'dan bir budist özdeyişiyle başlatılır.

Anlatıda bilimsel rapor ve açıklamalara başvurularak yazındışı söylemlere de yer verilir. Bilgi-işlemci, "Tarım Bakanlığı Bilişim Planı Yönetim Şeması" başlıklı bir raporun eğlenceli olarak nitelendirdiği yerlerinin altlarını kurşun kalemle çizerek belirler ve okur: "*Stratejik düzey dağıtılan heterojen alt-sistemlerin katılımıyla oluşturulmuş küresel bir bilgi sisteminin gerçekleştirilmesinden ibarettir... Orta vadede hedefe yönelen bir database'le sonuçlanan örgütsel bir dinamik içinde kurallara dayalı bağlantılı bir modelin yürürlüğe konulması acil görünmektedir.*" (s.33). Bilgi-işlemci, kendisini fazla soyut konuşmakla suçlayan ruh doktoruna durumunu, toplumbilimsel terimlere ve yine genelleyici, soyut ifadelerle başvurarak yazdığı bir metni okuyarak açıklamaya çalışır: "*Bazı insanlar erkenden, kendileriyle yaşamının korkunç derecede olanaksız olduğunu hissederler; [...] yalnızca uyumsuzluğun temelindeki bu çatlak her türlü genetik erekliliğin dışında meydana geldiği için değil, onun baştan itibaren son derece açık olması yüzünden; sıradan yaşamın algısal şemalarının üstündeki, aşkın bir açıklıktır bu.*" (s.148)

*Kuşatılmış Yaşamlar*'ı metinlerarasılık açısından inceleyen birçok araştırmacı-yazar, Houellebecq'in yazınsal biçemi ve romanın türü konusunda farklı düşünceler ileri sürerler.

Rita Schobert'e göre, Houellebecq'in eserlerinin yazınsal işlevi, öncü yazın, Yeni Roman ve çağdaş sonrası yazının işlevsel yeterliliğine karşıt bir durum sergiler. Eserleri, Batı'da 20. yüzyılın ikinci yarısında yaşanan toplumsal, tarihsel ve düşünsel dönüşümleri çözümleyen güçlü bir bağıntıyı ortaya koyar (Mura-Brunet ve Dambre,2004,475). Schobert, Houellebecq'in eserlerinin, Vincent Ravalec, Marie Darrieussecq, Frédéric Beigbeder gibi yazarlarla birlikte, güncel Fransız romanında "yeni-doğalcı" olarak adlandırılan ve değerler dizisinde bir değişime doğru uzanan bir eğilim gösterdiğini belirtir (Schobert,2004,515).

Jacob Carlston'a göre, Houellebecq'in romanları 19. yüzyılın gerçekçi ve doğalcı romanlarıyla benzerlikler göstermektedir (Genon,2008). Yazar, eserlerinde, gerçekçi ve doğalcı yazarların estetik anlayışında olduğu gibi, doğa ve kültür arasındaki ilişkiyi ortaya koyar (Hillen,2007,124). Bruno Viart, Houellebecq'in, 19. yüzyılın toplumbilimci romancılarının akademik anlatım biçimini yansılayarak yazdığını belirtir. Ona göre, özgürlükçülük eleştirisi Houellebecq'i Balzac'a yaklaştırmaktadır. Her iki yazar da özgürlükçülüğün şiddet ve eşitsizlik anlamına geldiğini, insan varlığının istek ve sunu yasalarına indirgenildiğini dile getirirler. İnsan toplumu ve hayvan dünyası arasındaki benzerlik her iki yazarın da romanlarında kullandığı anaörgeçir (Clément ve Wesemael,2007,6). Sandrine Rabosseau ise Zola ile Houellebecq'in eserleri arasında izleksel benzerlikler olduğunu belirtir. Çalışma yaşamının anlatılması, cinselliğin ilkel/hayvansı yönüyle betimlenmesi ve eserlerinin toplumbilimsel boyutları iki yazar arasındaki ortak noktalardır. Claude Bernard'a göre, Houellebecq, böylelikle, "deneysel roman"ın dönüşünü duyurmaktadır (Genon,2008).

Carlston'a göre, Houellebecq'in yazısı, aynı zamanda, özel koşulları Bakhtin tarafından belirlenmiş olan, Menippos yergisi olarak bilinen yarı gülünç yarı ciddi yergi geleneğinden izler de taşımaktadır. Simon St-Onge ise Lautréamont ve Houellebecq arasında biçimsel bir ilişki olduğunu belirtir. Her iki yazar da yazınsal ve bilimsel dili bir arada kullanırlar. Metinleri, benzer şekilde, farklı söylemleri içeren melez bir niteliğe sahiptir. St-Onge'a göre, Houellebecq'in eserlerini estetik deneylerin sergilendiği çeşitli yazınsal uzamların karşılaşma yeri olarak görmek gerekir (Clément ve Wesemael,2007,6-8).

Wesemael'e göre, Houellebecq, Fransa'nın siyaset, sanat, eğitim, ahlak, bilim gibi hemen bütün alanlardaki düşkünlüğünü gözler önüne sermektedir. Yazarın karamsarlığı, metafiziksel, ahlaksal ve toplumsal olup eksiksiz bir karamsarlıktır. Schopenhauer ve Nietzsche'de olduğu gibi, toplum felsefesinde aşırı boyutlara varır; toplumun, devletin, bütün ortaklaşa yaşam biçimlerinin mutlak ülküsüzleşmesi sonucuna ulaşır (Wesemael,2005b,185).

Romanda, anlatının türünü sorunsal kılan ve metinlerarası bir evren oluşturan diğer bir yaklaşım ise anlatıcı-kahramanın yazdığı hayvan öyküleridir. Dominique Noguez'e göre, *Kuşatılmış Yaşamlar*'da, bilgi-işlemcinin kaleme aldığı hayvan öyküleri, "*Maldoror'un Şarkıları*'nın parlak bir öykünmesi"ni oluşturmaktadır (Dion,2004,55). Bu öykülerde, değerlerini yitirmiş bir toplumda, toplumsal yasaların kaçınılmaz biçimde doğanın yasalarına, başka bir deyişle orman yasalarına bağlı olduğu

gösterilmek istenir (a.g.e.,56). Pierre Varrod'a göre, Houellebecq, cinsel özgürlükçülüğün olduğu bir toplumsal düzende, bireylerin nasıl vahşi hayvanların düzeyine gerilediğini yazmak istemektedir (a.g.e.,55). İnsan ve doğanın mutlak acımasızlığını, kötülüğünü hatırlatmaya yarayan bu öykülerde, toplumsal iflasın daha güçlü olanın yaşaması, zayıfın öldürülmesi, acımasızlık ve tehlikenin her yeri kuşatması gibi doğa/orman yasalarına giden yolu nasıl açtığını ortaya koyar (a.g.e.,59).

Dion'a göre, bu hayvan öyküleri bize Perrault, la Comtesse de Ségur ve özellikle üçüncüsü Kafka'yı hatırlatır. Bu öykülerde, insanların bağlı olduğu koşulların, kuralların tamamıyla keyfi olduğu, aşk ve arzunun gerçekten var olmadığı, bunların görüntülerinin toplumsal ve biyolojik olarak belirlendiği, insan varlığının kendisini ezen bir düzenin ortasında adaletsizlik ve köleliğe maruz kaldığı anlatılır (a.g.e.,64).

Anlatıcı-kahramanın yazdığı ilk hayvan öyküsü, romanın ilk kısmının ikinci bölümünde yer alır. Bilgi-işlemcinin, Léon bölgesine yaptığı kısa bir iş gezisinden esinlenerek yazdığı ilk hayvan öyküsünün başlığı "*Bir İnekle Dişi Bir Tayın Söyleşileri*"dir, "*töre üzerine derin düşünceler de denebilir buna.*" Bu öyküde, hayvanlar dünyasında yaşanan bir tür cinsel adaletsizlikten söz edilir (s.15).

Anlatıcı-kahramanın yazdığı ikinci hayvan öyküsü, romanın ikinci kısmının yedinci bölümünde yer alır. Bilgi-işlemcinin çoğunlukla kötü anılarla hatırladığı Vendée'de geçirdiği ilk gençlik yıllarını anlatan ve bir özyaşam öyküsü olarak nitendirilebilecek bu öykü "*Bir Dackel ile Bir Kanişin Söyleşileri*" başlığını taşır. Tamamlanmamış bu öykünün son bölümünde köpeklerden biri arkadaşına, genç efendisinin yazı masasında bulunduğu bir müsveddeyi okur. Genç efendi yazısında, yıllardan beri kafasını meşgul eden bir konuyu ele almaktadır: "*Neden belli bir yaşa gelen kızlarla oğlanlar zamanlarını karşılıklı olarak birbirlerini tavlama ve baştan çıkarmakla geçirirler?*" (s.89) Genç efendi, cinsel işleyişin çeşitli bölümlerinin sıralanışından bahsettikten sonra, araştırmasının ana savını bir formülle ortaya koyar: "*Cinsellik bir sosyal hiyerarşi sistemidir.*" (s.95)

Yazar-anlatıcı, iç içe geçmiş anlatılardan oluşan ikinci öykünün son bölümünde, üstkurmaca düzlemde okura seslenerek düşüncelerini açıklarken "*her dikkatli okurun [kendisine] yöneltmekte gecikmeyeceği itirazdan haberi[...] olaca[ğımı]*" duyurur. Gereççeleri o ana kadar saf cinsellik üzerine dayanıyorken, birazdan üstü kapalı biçimde "aşk" kavramına yer verecektir. Alaycı bir yaklaşımla okurun bunu bir çelişki ya da tutarsızlık olarak değerlendirebileceğinin kendisi için hiçbir önemi olmadığını belirtir: "*Çelişki mi? Tutarsızlık mı? Ha ha ha!*" (s.96)



Anlatıcı-kahramanın yazdığı üçüncü hayvan öyküsü ise romanın üçüncü kısmının birinci bölümünde yer alır. Bilgi-işlemcinin siyasal düşünceleri, “*şiddetli bir siyasal yergi*” olan “*Şempanze ile Leyleğin Söyleşisi*” başlıklı hayvan öyküsünün temellerini oluşturur. Bu öyküde, bir leylek kabilesi tarafından tutsak edilen şempanze bir sabah büyük bir cesaretle en yaşlı leyleğin huzuruna çıkarak şu umutsuz söylevi çeker: “*Bütün ekonomik ve sosyal sistemler arasında kapitalizm tartışmasız en doğal olanıdır. Bu da onun sistemlerin en kötüsü olacağını göstermeye yeter*”. (s.127) Fransız Devrimi ve Maximilien Robespierre’in giyotinle idam edilmesine de gönderme yapan bu söylevin sonunda şempanze, dünyanın düzenini sorguladığı için leylek kabilesi tarafından delik deşik ve iğdiş edilmiş olarak korkunç acılar içinde kıvranarak öldürülür.

Wesemael, bu öyküde, Devrim tarihinin biyolojik söylemlerle eşit koşullarda aktarıldığını dile getirir. Şempanze ile Robespierre aynı kaderi yaşarlar: yaşamlarını sürdürebilmek için savaşmak, gerçeği söylemek ve ölmek. Wesemael’e göre, bu görüş açısından değerlendirdiğimizde, Tarih biyolojik evrime benzer bir evrim geçirmektedir. Romanda, insan ve hayvan “başka bir şey”e doğru evrim gösteren, sürekli ve devingen bir hareketlilik içinde ele alınır. Bu “başka şey” ise Houellebecq’in birkaç anlama çekilebilecek bakış açısına göre, kimi kez ilerleme özelliği (bilimkurgusal, biyolojik ve teknolojik söylemler) kimi kez de yıkım özelliği (yalnızlık, çöküş ve ölüm izlekleri) taşımaktadır (Wesemael,2005b,123).

Öldürüleceğini bile bile dünyanın zalimce düzenini sorgulayan söylevinde şempanze, Robespierre’in idam esnasında kafasında “*acıdan daha başka*”, “*başaramama duygusundan başka*” bir şeyin geçtiğini söyler. “*Bir umut mu? Ya da kuşkusuz yapmak zorunda olduğu şeyi yaptığı duygusu. Maximilien Robespierre, seni seviyorum.*” (s.128). Ruh sağlığı giderek bozulan ve intiharı, intiharın tuhaf yararlılığını düşünen bilgi-işlemci, şempanzeler üzerine düşüncelerini sürdürürken kendi durumunu da yine bir şempanze örneği ile ortaya koyar. “*Bir şempanzeyi çapraz beton örgülerle kapatılmış, daracık bir kafese koyalım. Hayvan öfkeden deliye dönecek, kendini duvardan duvara atacak, [...] kendi kendine zalimce işkence edecek ve sonunda [...] basbayağı kendini öldürecektir.*” (s.126) Bu bağlamda, *Kuşatılmış Yaşamlar*’da, bilgi-işlemcinin, yozlaşmış bir toplumun değerler yargılarıyla, bir başka deyişle değersizlikleriyle umarsızca savaşan bir Robespierre olarak karşımıza çıktığı yorumunu yapabiliriz.

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da metinlerarasılık ve karnavallaşma tekniklerine başvurularak bilimsel rapor, hayvan öyküsü gibi farklı söylem türlerine ve gerçekçilik, doğalcılık gibi farklı yazınsal akımların özelliklerine yer verilmiştir. Romanda, aynı zamanda bilimsel ve teknik açıklamalara yer verilerek bilimlararası bir yaklaşım sergilenmiş, yazın dışı konular ele alınmıştır.

### **Alay**

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da, anlatının karamsar dokusuna sinmiş güçlü bir güldürü duygusu bulunur. Güldürü romanın kasvetli havasını biraz yumuşatıyormuş gibi görünse de daha çok yergiseldir. Roman kahramanının ruhsal durumu ve dünya görüşüne koşturarak gelişen kara güldürü şeklindedir. Bilgi işlemci, saçma, anlamsız ve yapmacık bulduğu her şeyle alay eder. İşyle, iş arkadaşlarıyla, ruh doktoruyla; insanların bayağılıklarıyla, duyarsızlıklarıyla, bilgiçlikleriyle; acıyla, mutlulukla, sevgiyle ve ölümlerle.

Şirketinin satmış olduğu bir paket programın kurulumuyla görevlendirilen bilgi işlemcinin, Tarım Bakanlığı'nda Bilişim Dersleri servisinin şefiyle görüşmesi gerekir. Yaşama olduğu gibi işine karşı da ilgisiz olan roman kahramanı neden görüşmesi gerektiğini bir türlü anlayamaz: *“her halükârda [...] ona söyleyeceği[...] hiçbir şey yoktu[r].”* (s.32) Bir buçuk saat, loş bir büroda, orada bulunuşunu açık etme korkusuyla ışığı yakmadan bekleyen bilgi-işlemci, toplantısının uzaması nedeniyle şefin kendisiyle görüşemeyeceği bildirildiğinde memnun bir şekilde oradan ayrılır. *“Ben de eve döndüm. Mademki param ödeniyor, ha ha ha!..”* (s.33) Daha sonraki bir gün, bakanlıkta yapılan bir toplantıda, şef, geçen gün kendisini boşuna beklettiği için çok üzgün olduğunu söylediğinde ise ona bir *“Madonna tebessümüyle”* yanıt verir. Önemli olmadığını, onu anlayışla karşıladığını, nasılsa er geç görüşeceklerini söyler. *“Samimiyim. Çok sevgi dolu bir an bu; o bana, sadece bana doğru eğilmiş; uzun bir aralıktan sonra hayatın yeniden birbirine kavuşturduğu iki sevgili olduğumuz sanılabilir.”* (s.39,40).

Roman kahramanı, bakanlığın bilişim kuramcısının, yöntembilim ve daha genel olarak eyleme geçmeden önce enine boyuna düşünmenin önemi konusunda öneride bulunacağını iş tecrübelerine dayanarak sezinler. Programın çoktan satılmış olduğunu, artık düşünmeye gerek olmadığını düşünse de kendini tutarak dile getirmez. *“Ânında hissediyorum ki, adam beni sevmiyor... Toplantı boyunca, onun müdahalelerini sanki*

*önümde birdenbire şaşkırtıcı, bilgelik dolu, engin ufuklar açılmış gibi, biraz salakça bir hayranlık ifadesiyle sık sık desteklemeye karar veriyorum.*” (s.38) Bilişim kuramcısı, yeni paket programın kurulumuyla ilgili toplantıda, bilgi-işlemcinin varlığının gereksiz olduğunu ya da en azından sınırlı bir yararı olduğunu ima ettiğinde, roman kahramanı bu konuda onunla hem fikirdir: *“Ben de aynen böyle düşünüyorum.”* (s.41)

Ruhçözümlemesinin zararlı ve işe yaramaz bir şey olduğunu düşünen bilgi-işlemci, bütün yolculuklarının bir ‘kimlik arayışı’ olduğunu söyleyen ruh doktorunun tanısıyla alay eder. *“Olabilir; gene de ben bundan biraz kuşkuluyum. Örneğin iş gezilerim açıkça bana dayatılmıştır.”* Ama tanıyı tartışmak istemez, çünkü doktorun bir kuramı vardır ve bu iyi bir şeydir. *“Sonuçta insanın bir kuramı olması, her zaman olmamasından daha iyidir.”* (s.134) Bununla birlikte, doktor düşüncelerini desteklemek amacıyla, işinin bilgi-işlemciye sunduğu “toplumsal ilişki olanakları”ndan söz etmeye başladığında, insanlarla görüşmeyi sevmeyen roman kahramanı kahkahalarla güler. Başka bir ruh doktorunun koyduğu “Düşünce dizgesinde yavaşlama” tanısını öğrendiğinde de aynı tepkiyi verir: *“Vah vah. Demek ona kalırsa ben bir salağa dönüşmek üzereyim. Bu bir varsayım.”* (s.136). Doktor, bunalımda olduğunu söylediğinde ise durumunun bu şekilde adlandırılmasından dolayı hoşnutluk duyar: *“O halde, ben resmen depresyondayım, çöküntüdeyim. Formül bana hoş geliyor. Kendimi çok dipte hissediyor değilim, daha çok etrafımdaki dünya bana yüksek görünüyor.”* (s.137)

Bilgi-işlemci, durumunun ciddiyetini kavrayıp ruhsal tedavi görmek için bir kliniğe yatmaya karar verir. Kendisiyle ilgilenen başhekim ise yeterince Fransızca bilmeyen Kolombiya kökenli bir ruh doktorudur. Bilgi-işlemci, birkaç hafta boyunca, nevroitik hastaların sarsılmaz ciddiyetiyle, kendisine göre yaşamı gereksiz kılan, en hafifinin bile insanı anında intihara süreleyecek olan kesin gerekçelerini sıralarken, başhekim, esnemelerini bastırmaya çalışarak onu dinler gibi görünür. *“Ben alçak sesle konuşuyordum; o Fransızca’yı ancak şöyle böyle biliyordu; aslında anlattıklarımın tek kelimesini bile anlamıyordu.”* (s.147) Başhekimin yardımcı olan ve *“daha mütevazî bir kökenden gelen”* kadın doktorun ise *“tam tersine çok değerli yardımları ol[ur].”* *“Başörtüsüyle çamaşır makinesinin başında hayal edebileceğiniz ileri yaştaki bu kadın bana epey güven veriyordu.”* Bilgi-işlemciyi, fazla genel ve soyut olmakla, toplumbilimsel terimlerle çektiği söylevlerin arkasına saklanıp kişisel sorunlarının üzerine set çekmekle suçlayan doktorunun, kendi üzerine odaklanarak durumunu ortaya koymasına yönelik önerisine ise *“kendi[sinden] azıcık bıkmış durumda[...]*” olduğunu

söyleyerek itiraz eder. Böylece “*bu sağırklar diyalogu*” iki aydan fazla bir süre devam eder (s.147).

Bu ruhbilimci doktor gerçekte “*iç sıkıntısı üzerine bir tez hazırlıyordu[r] ve elbette öğelere ihtiyacı vardı[r].*” (s.147) O ana kadar gözleyen konumda olan bilgi-işlemci artık gözlenen konumuna geçmiş, bir tür denek haline gelmiştir. Yaşama da kendisine de acı acı gülen bilgi işlemci varoluşunun dayanılmaz ağırlığını yine alaycı bir yaklaşımla, kara güldürü çerçevesinde dile getirir: “*Herhalde bugün ben bir doktora tezinde, öteki somut vakalar arasında belirsiz bir yaşam sürmekteyim. Bir dosyanın parçası olma duygusu beni rahatlatıyor. Dosyanın kalınlığını, yapıştırma cildini, biraz iç karartıcı kapağını hayal ediyorum; sayfaların arasında yavaş yavaş yassılıyorum; eziliyorum.*” (s.152)

Bilgi-işlemcinin melankolik kişiliğine bağlı olarak, deliliği andıran bir gülüş bir tür özgürleşme çabası gibi ortaya çıkarak anlatının karamsar dokusunda çatlaklar açar. Romanı renklendiren, özgür kılan, yazarın büyük bir ustalıklarla kullandığı bu güldürü duygusudur. Güldürü ve alay, umut kırıcı gerçekliğin karşısında bireysel bir yanıt, tepki oluşturmaktadır (Wesemael,2004,95). Yaşama, insana ilişkin iyi-kötü ne varsa -kendisi dahil- her şeyle acımasızca alay eden bilgi-işlemci, gerçekte içinde yaşadığı dünyaya karşı güvensizliğini, umutsuzluğunu ve tepkisini bu yolla dile getirmektedir.

## **4.2. Metin Kaçan ve Ağır Roman**

### **4.2.1. Metin Kaçan’ın Yaşamı, Sanatı ve Eserleri**

Roman, öykü ve senaryo yazarı olan Metin Kaçan’ın yaşamı üzerine kitaplarının giriş sayfaları dışında ansiklopedik bilgi bulunmamaktadır. Yazar, 1961 yılının Kasım ayında Kayseri’nin İncesu kazasında doğar. Aynı yıl ailesi İstanbul’a göç ederek Kasımpaşa’ya yerleşir. Gençliği Kasımpaşa ve Dolapdere’de geçen yazar, güldürü dergilerinde yazdığı kısa öykülerle yazın dünyasına kendini tanıtır. İlk romanı olan *Ağır Roman* 1990 yılında Metis Yayınları tarafından yayımlanır. 1995 yılında senaryosunu yazdığı *Ağır Roman*, 1997’de Mustafa Altıoklar tarafından filme uyarlanır. 2002 yılında İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından, 2003 yılında İzmir 9 Eylül Üniversitesi Tiyatro Bölümü tarafından sahnelenen *Ağır Roman*, 2002 yılında “*Cholera Blues*” adıyla Almanca’ya çevrilerek yayımlanır. Yazarın, Kemal Aratanla birlikte gerçekleştirdiği, tiner ve Bally kullanan sokak çocuklarının yaşamının anlatıldığı *İstedikleri Yere Gidenler* adlı çizgi-roman çalışmasının ardından, 1997 yılında ikinci

romanı Fındık Sekiz YKY tarafından yayımlanır. Gendaş Kültür tarafından, 1999 yılında *Harman Kaplan*, 2002 yılında *Adalara Vapur* adlı öykü kitapları yayımlanır (Kaçan,2003,5). Yazar, aynı zamanda iki buçuk yıl E-Dergisi'nin yayın yönetmenliğini de yapmıştır (Milliyet, Kitap eki,07.11.2002).

Kaçan, özellikle *Ağır Roman*'da kullandığı argo dil nedeniyle yazın dünyasında çok yönlü tepkilerin odağı olur. Yazın çevreleri roman karşısında neredeyse ikiye bölünür. Bir kısım, romanda kullanılan argonun yerleşik yazınsal beğeniye zedelediğini ve romanın yazın estetiğinden yoksun olduğunu savunurken, diğer bir kısım ise yazarın yeni bir dil ve estetik yarattığını, Türkiye yazınında şimdiye kadar hiç yapılmamış bir şeyi gerçekleştirdiğini savunur. Kaçan, argoyu yalnızca roman kahramanlarının dili olarak değil, aynı zamanda anlatıcının da dili olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda, Hulki Aktunç, "*Metin Kaçan'ı yalnızca edebiyat açısından değil, sözcükçülük açısından da kutlamak isterim,*" diye yazar (Metin Kaçan, Cervantes'in Yeğeni, sunuş yazısı, s.7).

Kaçan, romanlarında, alt-kültürün ve belirli bir üst-kültürün kesiştiği, aynı tatları farklı açılardan yakalayabilme isteği içerisinde bulunan insanların bir araya geldiği yerleri, buralarda toplumdışı ve uç noktalarda yaşam süren insanları anlatır (Erbarıştıran,2003,137). *Ağır Roman*'da satır arasında sorguladığı toplumsal düzeni, *Fındık Sekiz*'de sözel düzlemde haykırarak eleştirir. İçinde yaşadığımız zamanı ve maddesel zevkler üzerine kurulmuş somut yaşamı şiddetle eleştirir (Ecevit,2003,97). *Ağır Roman*'da olduğu gibi *Fındık Sekiz*'de de, yaşanmakta olan uygarlığa ve bu uygarlığın insanlığı felakete sürükleyen değer ölçütlerine karşı başkaldırır. Tasavvuf düşüncesinin estetik bir düzlemde aktarıldığı *Fındık Sekiz*, aydınlığa giden yolu anlatan "Yeni Çağ" tarzı bir kurtuluş romanı olup bu türün Türkiye yazınındaki ilk örneğidir (a.g.e.,120).

Kitaplarının tutulmasından çok hakkında yapılan tecavüz-işkence suçlaması ile sık sık gündeme gelmiş olan Kaçan, romanlarında argoyu ustalıkla kullanarak kendine özgü bir estetik anlayış, kendine özgü bir anlatım tarzı oluşturmuştur.

#### 4.2.2. Ağır Roman'da Anlatı Yerlemlerinin İncelenmesi

##### Olay Örgüsü

*Ağır Roman*'ı, romanın ana kişisi olan Gili Gili Salih'in çocukluk, ergenlik ve bitirim olduğu yetişkinlik dönemlerini göz önünde bulundurarak üç bölüme ayırabiliriz. Yaklaşık 140 sayfalık romanda, 11-42. sayfalar Salih'in çocukluğunu, 43-78. sayfalar

ergenliğini ve 79-147. sayfalar da yetişkinlik dönemini anlatır. Roman, her ne kadar Salih'in öyküsü üzerinde yoğunlaşsa da, diğer aile bireyleri ve mahalle sakinlerinin tek tek öyküleri birleşerek Salih'in öyküsünü tamamlar.

Olaylar, hanımefendi ve beyefendilerin semtine yakın, yaşantılarına ise uzaktan bakan 'Kolera Mahallesi'nde geçer. Yıkık Köprülü Berber Ali'nin en küçük oğlu olan Salih, babasının baskıcı tavırları nedeniyle berber dükkânında istemeyerek çalışır. Salih, kendisine sevecen davranan, mahallenin saygın kabadayısı Arap Sado'ya karşı büyük bir hayranlık duyar. Kolera'nın yer altı dünyasını ele geçirmek isteyen reis, adamlarına Arap Sado'yu öldürtür. Arap Sado, ölmeden önce namını, gelecekte sürdüreceğine inandığı Salih'e bırakır. Kolera'nın tüm esnafını haraca kesen reis ve adamları, korumasız kalan mahalle sakinleri üzerinde büyük bir korku ve paniğe neden olur. Reisin istekleri karşısında boyun eğmeyi reddeden Berber Ali ve ciğerci Tıbbi Usta, reisin düşmanlığını kazanır. Evde ve okulda sanatsal yeteneği anlayamayan, Salih'in ağabeyi Reco ise Kolera dışından kendine yeni arkadaşlar edinir.

Berber Ali, dükkânının camlarının kırılması ve Tıbbi Usta'nın atının öldürülmesi üzerine reis ile giriştiği kavgada, onu bıçaklayarak intikamını alır. Kendisiyle uzun zamandır ilgilenen Madam Eleni'nin cazibesine kapılıp onunla yasak bir aşk yaşamaya başlar. Salih'in geleceğinden endişe duyan Berber Ali, berberliği beceremeyen Salih'i marangozhaneye çırak olarak verir. Ağır çalışma koşullarına dayanamayan Salih, kısa bir süre sonra marangozhaneyi terk edip arkadaşı Orhan'ın yardımıyla girdiği Fil Hamit'in araba tamir atölyesinde çalışmaya başlar. Ufak tefek işlerde sanatsal yeteneğini kullanma fırsatı bulan Reco ise okulu asmaya başlar. Berber Ali'nin özgürlüğünü kısıtlayan baskıcı tavırlarına daha fazla dayanamayan Reco, evi terk edip Kolera dışındaki arkadaşlarının yanına taşınır. Reco'nun evden ayrılmasının yarattığı üzüntü ile kendisini çalışmaya veren Salih, tamircilikte imparatorluk seviyesine ulaşır. Çalışma saatleri dışında, Reco'nun evde bıraktığı felsefe ve ahlak kitaplarını okuyan Salih, edindiği bilgilerle yaşamını yeniden gözden geçirir. Kolera'daki yaşamının saçmalığı, insanların sığılığı, babasının annesine uyguladığı şiddet ve Reco'nun yokluğunun yarattığı karamsarlıkla intihar girişiminde bulunur. Ölümünden kıl payı kurtulan Salih, yaşamı olduğu gibi kabullenmesi gerektiğine karar verir. Kolera'da saygın bir yeri olan "bitirimler"ın tüm gizli sırlarını öğrenerek, mahallenin bıçkın delikanlıları arasındaki yerini alır.

Reco'nun ardından Salih'in de evi terk etmiş olması anneleri İmine üzerinde şok etkisi yaratır. Berber Ali, ruh sağlığı bozulan ve giderek saldırganlaşan eşini hapa

alıştırarak sakinleştirmeyi dener. Kendini kanıtlamak ve bitirimler arasındaki yerini sağlamlaştırmak isteyen Salih, üstlendiği görevleri canla başla yerine getirmeye çalışır. Yanan araba atölyesinden arkadaşı Orhan'ı ve Gaftici Fethi'yi kurtardığı sırada, Kolera'ya yeni taşınmış genç bir hayat kadını olan Tina'nın ilgisini çeker. Kolera'ya yeni dadanan kimliği belirsiz bir canı, geceleri dehşet saçmaya başlar. Kolera canavarını yakalama görevini üstlenen Salih, mahalle sakinleri üzerinde büyük bir rahatlama ve beklenti havası yaratır. İmine'nin davranışlarının giderek tuhaflaşması nedeniyle, mahallede alay konusu olacağı endişesine kapılan Berber Ali, Kolera'yı terk edip zengin semtlerden birine yerleşir. Yeni çevresine uyum sağlamak için gerekli olan parayı berber dükkânında uyuşturucu işi yaparak kazanır. Yeni yaşamında başarılı olmasına karşın mutlu olamayan Reco, arkadaşları ile Kolera'da çizgi roman kütüphanesi açar. Tina'ya aşık olan Salih, aşkına karşılık bulsa da, sevgilisini para gücüyle elinde tutabileceğinin farkındadır. Tina'nın geçimini sağlamak için hileli zarlarla kumar oynar. Aşk uğruna cinayet işlemeyi bile göze alan Salih, sevgilisinin yüzünü jiletleyen satıcısını, Arap Sado'nun emaneti sustalı ile delik deşik eder. Tina'yla yaşadığı aşk nedeniyle asıl sorumluluklarını unutan Salih, Kolera canavarını yakalama görevini yerine getiremediği için gözden düşer. Mahallenin sevgilisi, eski bir konsomatris olan Puma Zehra'nın ölümü üzerine intikam hırsına kapılır. Pusuya yattığı bir gece, Kolera canavarını yakalayıp iki kulağını birden keser. Böylece, namını ölümsüzleştirecek “şık” hareketi yapmış olan Salih, “Gılı Gılı” lakabını alır. Berber Ali, terk ettiği sevgilisi Madam Eleni'nin cazibesini kullanarak kışkırttığı komiser tarafından tutuklanır. Uyuşturucu dışında işlemediği birçok suçla da itham edilen Berber Ali, uğradığı ağır işkenceler sonucu bilincini kaybeder. Nezarethanedden çıktıktan sonra, bilinçsiz bir şekilde mezarlığa doğru yürüyerek ortadan kaybolur. Annesi İmine'nin yanına taşınan Reco, resim yaparak yaşamını sürdürmeye başlar. Salih, uğruna cinayet işlediği sevgilisinin kendisini eski ustası Fil Hamit ile aldatması üzerine büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Babasının ölümü üzerine büsbütün yıkılan Salih, girdiği bunalımdan kurtulamayıp Arap Sado'nun yadigarı sustalı ile bileklerini keserek yaşamına son verir.

### **Roman Kişileri**

*Ağır Roman*'da, kişi kadrosu, 'Kolera halkı' ya da 'Kolera cemaati' olarak genel bir çerçeve içinde değerlendirilebilir. Bu cemaat, farklı bir dil ve farklı bir yaşam tarzına sahip olup kendi koyduğu kurallara göre yaşar. Aynı zamanda çokyapılı bir topluluk

olan Kolera cemaati; pezolar, kevaşeler (alemci kadınlar), homoseksüeller, esrarkeşler, kumarbazlar, karaşoparlar (hırsız ve çalgıcılar), psikopatlar, covinolar (Rum, Ermeni ve Süryaniler), Anadolu köylüleri, softalar (yobazlar), şairler, esnaf, malbuşçular (sigaracı kadınlar), işçiler, komünist militanlar, iyi aile çocukları, bitirimler, caniler, mafya fedailer ve zarbolar (polisler) olmak üzere her türden, her kültürden insanın bir araya gelmesinden oluşur.

Kolera Mahallesi; tutunamayan, dışlanan insanların sığındıkları, yaşadıkları, kendilerini varettileri, görünmez surlarla çevrili bir kale gibidir. Mahalle halkı; devingen, coşkulu ve uç noktalarda yaşayan insanlardır. Renkli anakent yaşantısından uzak olsa da başka türden renkli bir yaşam sürdürür. Diğer yandan, toplumun egemen üst kesimlerinden ayrı, güç koşullarda yaşam savaşı verir.

*Ağır Roman*'da kişi betimlemelerine çok az yerde, geçirtilerek yer verilir. Roman kişilerinin özellikleri, sözleri ve eylemleri aracılığıyla, satır aralarında aktarılır. Romanın ana kişisi olan Gili Gili Salih, anlatıcının, duygusal, düşünsel ve ahlaksal açıdan yakınlığını esirgemediği, en çok içten konuşurmayı seçtiği, en çok onun bakış açısıyla görüp aktardığı roman kişisidir. Şiddetin ve eğlencenin dorukta yaşandığı Kolera'da, coşkulu ama mutsuz bir yaşam sürer. Yazgısı kaçınılmaz bir şekilde bulunduğu çevre, "Kolera cemaati" tarafından mühürlenmiştir.

Çocukluğunda, Kolera'nın coşku ve şiddet dolu ortamından ve evin gerilim yüklü havasından büyük ölçüde etkilenen Salih, sağlıklı bir kişilik geliştiremeyip uyumsuzluklar göstermeye başlar. Kolera'nın çalgıcıları ve alemci insanları; her yandan yükselen keman, klarinet sesleri ve 'ağır roman havası' Salih üzerinde hoş bir etki yaratır. "*Hayatını bu bin tılsımlı ânin çarşafından geçirecek olan Gili Gili Salih, [...] taş binaları inleyen, boşluğu okşayan darbuka sesleri kaybolana kadar buğulu ela gözleriyle kara şoparların peşinden baktı.*" (s.11.12) Kolera'nın karanlık yüzünün açığa çıktığı gecelerde tanık olduğu görüntüler ise duygularını alt üst eder. "*Geceye yayılan yanık insan kokusundan mahmurlaşan Gili Gili, ... Halının üzerine tüy gibi düştüğünde, hayat kadınlarının çiğlikleri ve zarboların cop sesleri, hızlı şoförlerin acı patinaj seslerine karıştı.*" (s.21) Diğer yandan, aile yaşamında karşılaştığı sorunlar; baba baskısı ve dayağı, annenin şiddet görmesi ve mutsuzluğu Salih üzerinde olumsuz, derin bir etki yaratır. "*Berber Ali [...] birbiriyle kapışan çocukların birini bir duvara birini de köşeye atıp [...] haykırmaya başladı.*" (s.24) "*Ali iki tokat daha çekerek İmine'yi susturdu.*" (s.48) Salih; gördüklerinin, yaşadıklarının etkisinden kurtulmak için uyuşturucu maddenin geçici rahatlama yaratan etkisine sığınır. "*Gili Gili, duygularını*



*yumuşatmak için [...] ojesini çıkarıp defalarca soludu. Oje kokusu ruhuna yayıldıkça gövdesi hafifledi.” (s.21)*

Babasının dükkânında istemeyerek çalışan Salih, çocukluğunu, sokaklardan ve arkadaşlarından uzak kalarak geçirir. *“Dükkânın önündeki paslı sandalyede oturan Salih, oyun oynayan arkadaşlarını her zamanki gibi cıvalı gözlerle seyre daldı.” (s.17)* Çocukluk yaşantısına dışarıdan bakmakla yetinen Salih, daha o yıllarda, yaşaması gerekenlere uzak düşmüştür. Berberliği beceremeyeceği anlaşılınca verildiği marangozhanede daha derin bir umutsuzluğa kapılır. Dükkânın penceresinden hiç olmazsa *“Kolera’nın kalp atışlarını seyre[tme]”* şansına sahip olan Salih, *“bu köhne marangozhanede, içindeki ışığın kaybolduğunu anlayıp içi sızla[r].” (s.54)* Sonunda içinden gelen istekler doğrultusunda isyan ederek marangozhaneden kaçarak uzaklaşır. Gerçek yaşamda yaşayamadıklarını düşler dünyasında yaşamak zorunda kalan Salih, Kolera’nın sokaklarında aylak aylak dolaşarak kendini avutur. *“Cumbalı ve desenli binaların, taş binaların işlemeli demir kapılarına bakıp hayale dalmak onun işiydi.” (s.38)*

Salih’in yaşamında yön belirleyici iki zıt figür olarak Berber Ali ve Arap Sado’yu görürüz. *“Kral bir akşam geçirdikten sonra babasından yediği fırçayla Salih’in suratı gerildi, ruhu perende attı.” (s.74)* *“Beklediği cevabı alan Arap Sado, köpekler gibi gülüp Gili’ye havada iki perende attırdı.” (s.27)* Berber Ali, zamanında Kolera’ya yerleşerek Salih’in kaderini öncelemiş, Arap Sado ise ona, kaderine yeni bir yön verme fırsatı tanımıştır.

Salih, zaman zaman babasına karşı hayranlık duyuyor olsa da, baskıcı tavrı nedeniyle giderek ondan uzaklaşır. *“Elindeki usturayı reisin adamına yaklaştırıp [...] “ben kimsenin ayağına gitmem” diye çıkış[an] babasına hayranlığı [...] bir kat daha arttı.” (s.40)* *“Salih, en mutlu ânında bile dünyasını karartan babasına öfkeyle baktı.” (s.50)* Çelişkili duygular yaşayan Salih, dükkâna uğradığında kendisiyle şakalaşan, mahallenin sevilen kabadayısı Arap Sado’da babasından göremediği şefkati bulur. Kolera’da saygın ve güçlü bir yeri olan Arap Sado’ya karşı büyük bir hayranlık duyarak onu kendine örnek alır.

Salih, aslında olanakları sınırlı ve sorunlu bir çevrede örnek alabileceği iki kişi ve iki yaşam tarzı arasında seçim yapmak zorunda kalmıştır. Bulunduğu koşullarda daha iyi ve daha güzel olarak değerlendirdiği Arap Sado tarzı bir yaşam, Salih’in zorunlu olarak yaptığı bir seçimdir. İçinde bulunduğu toplumsal çevrenin dayattığı

koşulları yerine getirmek zorunda kalan Salih, bireyin içinde yaşadığı toplumla bir şekilde bağ kurma gerekliliğinden dolayı toplum baskısına yenik düşer.

Ağabeyi Reco'nun baba baskısına dayanamayıp evden ayrılışı, Salih'in bitirimliğe varan değişim sürecini başlatır. Başlangıçta Reco'nun gidişine anlam veremeyen Salih, üzüntü içinde *“isyanları oyn[ar]”* (s.71). Reco'nun geride bıraktığı, felsefe, ahlâk türünden konuların işlendiği kitapları okudukça ağabeyini daha yakından tanımaya başlar. Atölyedeki yoğun çalışma saatlerinin ardından her gün okumayı alışkanlık haline getirdiği bu kitaplar ve Reco'nun dışarıdaki yaşamı ile ilgili kurduğu düşler, Salih'in Kolera'daki yaşamına başka bir gözle bakmasına neden olur. *“Kafasında çözemediği düşüncelerle bozuşan Salih”, “janti takılması, [...] düzgün konuşması, artistik bakışlarıyla”* kızların ilgisini çektiğinin farkına bile varmaz. Kolera'daki günlük yaşam bilgisiyle kitap bilgisi çatışınca, yalnızca Salih'in farkında olduğu *“çok farklı bir açı”* ortaya çıkar. Kafası karışan Salih, düşüncelerini paylaşacak kimse bulamadığından çevresine giderek yabancılaşır. Arkadaşlarına ve konuşulanlara, arkadaşsız kalıp durumu daha da kötüleştirmemek için güçlükle ilgi gösterir. *“Ne yazık ki Gili bu düzeysiz esprilere, hafif bir tebessüm ederek karşılık vermek zorundaydı. Çünkü Kolera'da arkadaşsız yaşamak ölümdü!”* (s.72)

Yaşadığı çevreye giderek yabancılaşan Salih için Kolera'da yaşamak giderek güçleşir. Tüm bunlara aile içinde yaşadığı sorunlar da eklenince, artık saçma bulduğu yaşamına bir son vermek ister. Ağır roman havası oynayıp Reco'nun tatlı esprilerini, Tilki Orhan'ın alaycı konuşmalarını, Şenol'ün gözündeki oku nasıl çıkardığını düşünerek sakinleşmeye çalışsa da hiçbir şey onu kararından döndüremez. Yaşama karşı duyduğu öfkeyle bir kutu ilaç içerek intihar girişiminde bulunur. *“Babasının, annesine yaptığı çirkinlikleri, Kolera'daki yaşamının aptallığını düşünüp karamsarlık arasında kaldığı an hapları yuttu.”* (s.74)

İntihar girişiminin ardından eve kapanan Salih, bir hafta boyunca kimseyle konuşmaz. Kendi kendisiyle hesaplaşan Salih, o kadar çok düşünce üretir ki sonunda kendine hayran olur. *“Nesnelerin aynaya yansımalarının verdiği zevki artırmak için odaya yüzden fazla ayna koydu.”* (s.75,76) Delirme noktasına gelen Salih'in hastalıklı düşüncelerinden uzaklaşabilmesi ustası Fil Hamit'in sayesinde gerçekleşir. *“Fil Hamit'in, Gili'lerin ziline basmasıyla evdeki bütün aynalar çatladı.”* Ustasının attığı bir tokatla kendisine gelen Salih, *“Kolera'yı ve kendi hayatını eski haliyle görmeye başlar.”* (s.76) Tutya madeninden yapılmış bir arabayı tamir etmek için, ustasıyla birlikte Adam Mickiewicz'in heykelinin ayağını kesip atölyeye götürür. Salih,

*“turnakçılığın verdiği zevkle diğer hayallerinden kurtul[ur]... Yatarken kurduğu düşler sadeleş[ir].”* (s.77)

Yaşanılan gerçekliğin kitaplardan elde edilen bilgilerin çok uzağında olduğunun bilincine varan Salih, yaşamı olduğu gibi kabul edip kendi izlemine belirleyerek yolunu çizer. *“Kolera’yı artık bulunduğu yerden seyredecekti[r]. Olayları kuşbakışı seyretmek beynini karıştırmaktan başka bir işe yaram[amıştır].”* (s.77) İsyan ederek kabullendiği bu yeni yaşamında, Salih için farklılaşma süreci de başlar. Geçmişini unutup yeni bir hayata başlamak için evini, işini ve arkadaşlarını terk ederek, Kolera’da saygın bir yeri olan bitirimlerin arasına katılmaya karar verir. Kolera’nın seyir defterini tutan Şair babadan bir buçuk saat içerisinde bitirimlerin en gizli sırlarını öğrenip tılsımlı dörtlükleri de ezberledikten sonra, yeni bir ruh hâli içerisinde bitirim olur. *“Diğer insanları ve yaşadıklarını beyninden silip atmıştı. O şimdi en büyük zalimliğe oynuyordu!”* (s.78) *“Gili’nin bundan sonra en kallavi arkadaşları katiller, esrarkeşler, satırcılar ve psikolar olacaktı.”* (s.79,80)

Kolera’nın yer altı dünyasının karanlık insanlarıyla bir araya gelen Salih, ‘Alem buysa, kral benim’ diyerek, kendisine namını, şanını bırakmış olan Arap Sado’nun izinden gidip mahallenin yeni kabadayısı olmak ister. İçinde yaşadığı toplumu tehlikelerden koruma, huzuru sağlama, düşenlere yardım etme, kısaca toplum güvenliğini ve adaleti sağlama görevini üstlenir. Sürekli bir sınamayla karşı karşıya olduğunu, toplumun beklentilerini karşılayamadığında ya da başarısız olduğunda dışlanacağını, aşağılanacağını, kendisine yüz çevrileceğini bilir.

Bitirim olduğunda farklı bir kişiliğe bürünmek zorunda kalan Salih için, bu kez kendine yabancılaşma süreci başlar. Hangi şartlar altında olursa olsun, sert bir kişi görünümü sergilemek zorundadır; en zayıf anlarında bile duygusal yanlarını gizlemek durumunda kalır. *“Kolera’nın sert geçen gece ve gündüz hayatında en ufaklık duygusallığa yer yoktu.”* (s.101) Salih, *“ağır bitirim olduğundan”* (s.101), ne üzüntüden ruh sağlığı bozulan annesi İmine’yi arayıp sorar ne de Kolera’da kütüphane açan ağabeyi Reco’yu görmeye gelir. O, *“her an vuran saniyelerin peşinde[dir.]”* (s.79) Onun, *“gerçek hayatta yaşadığı olayların binde birini kâğıt üzerinde izlemeye vakti ve sabrı yoktu[r]”* (s.102) Sevgilisi Tina’nın jiletlenmiş yüzünü gördüğünde bitirimlerce izlendiğinin farkında olan Salih, acısını belli edemez. *“Gili manitasına zarar geldi diye bağıramazdı. Öflelenip sıradan sözcükler söyleyemezdi. Ne yapalım ki Kolera’nın değişmeyen kuralıydı bu.”* (s.107) Kıvrak bir bilek hareketiyle çıkardığı jileti, öfkeli ve donuk bir bakışla yelpaze gibi sallayarak göğsüne çubuklu pijama süsü verir. Kolera’nın

geleneklerine göre en anlaşılır intikam yemini etmiş olan Salih, olayı izleyen ağır bitirimlerden geçer not alır.

Genç bir yaşta, kaldırabileceğinden daha fazla sorumluluklar üstlenen Salih başaramadığında isyan eder, zayıflığını haykırarak dışarı vurur. Kolera Canavarını yakalayamadığında kendisine surat asıp aşağılayan mahalle halkına kızar. “*Allah hepinizin belasını versin nankör köpekler. Yakalayamadım ne yapayım,*” (s.95). Kimi zaman da duygularının şiddetine yenik düşer; duygularını kimseye belli etmeden yaşamaya çalışır. Annesi İmine’nin oldum olası üzeri simli, hafif topuklu terliklere bakıp alamadığını düşündüğünde derin bir üzüntüye kapılır. Bir hayat kadınından yürüttüğü bir çift simli terliği, kimseye göstermeden gömleğine sarıp evin balkonuna atar. Geceyi geçireceği bitirimhaneye dönerken kirpikleri ıslanan Salih, “*derin bir iç çekip kafasını kepenge geçirdikten sonra kendine gelebi[ir]; Gili her ne kadar bitirim olsa da anne sevgisi zaman zaman yokluyordu[r].*” (s.90) Hastanede arkadaşı Orhan’ın feci şekilde yanmış yüzünü görünce, acı içinde, diğer bitirimplere fark ettirmeden, tuvalete koşar. “*Kalbinin sesini dinleyip [...] en içten gözyaşlarıyla ağlayıp kendi kendine teselli yarat[ır].*” (s.92,93)

Salih’in üstlenmiş olduğu görevler, hiç de duygusallıkla ilişkilendirilebilecek türden değildirler. Tina’nın intikamını alamadığı, Kolera canavarını yakalayamadığı, kısaca öldürmediği takdirde bitirimler dahil tüm Kolera sakinlerce dışlanacağını farkındadır. “*Her şeye rağmen böyle bir mahallenin asla terk edilemeyeceğini*” (s.109) düşünen Salih, istemeyerek de olsa cinayet işlemek zorunda kalır. Öldürme gücünü kendinde bulabilmek için uyuşturucunun etkisine sığınır. Sevgilisi Tina’nın yüzünü jiletleyen satıcısını öldürdüğünde ise sabaha kadar vicdan azabı çeker. “*O kadar usta kalpsizlerden biri değildi. Akabinde ilk defa bir canlıyı topraklaştırıyordu!*” (s.112) Kolera canavarının peşine düştüğü sırada, gerçek amacı aslında öldürmek değildir. “*Allah’ın verdiği canı Allah almalı. Bana en fazla yaralamak düşer.*” der (s.122). Bununla birlikte, kulaklarını kestiği Kolera canavarının kan kaybından ölümüne neden olur.

Salih, her ne kadar geçmişi tümüyle yok saymak, duygularını gizlemek ve toplumun kendisine vermiş olduğu yeni rolü en iyi şekilde oynamak istese de kendi içinde yaşadığı çelişkilerden kurtulamaz. Üstlenmiş olduğu sorumluluklar, yaşamaya çalıştığı aşkı, uğradığı ihanet ve bastırmak zorunda olduğu duyguları arasında sıkışıp kalan Salih, uyuşturucudan medet umar. Bitirimhanenin düşünce odasında, kendisiyle sürekli hesaplaşır. Yeni yaşamını gözden geçirdiğinde, kendisi için hiçbir şeyin

değişmediğini, her şeyin geçmişte nasılsa şimdi de aynı olduğunu anlayarak büyük bir karamsarlığa kapılır. Uğruna adam öldürmekten bile çekinmediği sevgilisinin ihaneti ve babasının ölümü ile derin bir bunalıma giren Salih, geleceğine de umutsuzca bakar. *“Labuşlar, kevaşeler, dans edip şarkı söyleyen bıçaklar ve yeşil çuha üzerine düşen civalı zarlar! Gelecekteki hayatı, geçmişteki hayatının kötü bir taklitiydi.”* (s.146) Aldığı yüksek dozda uyuşturucu bile onu teselli etmeye yetmez. Yaşam enerjisinin artık tükendiğini hisseden Salih, Arap Sado'nun yadigârı sustalı ile bileklerini keserek intihar eder.

### **Zaman**

*Ağır Roman*'da, düzeneksel, belirli ve ölçülebilir bir zaman anlayışı yoktur. Gün, ay, yıl biçiminde ifade edilen takvimsel zaman kurgusunun olmadığı romanda, anlatılan olayların hangi gün, hangi ay, hangi yılda geçtiğini bilemeyiz. Yalnızca romanda verilen zamansal ipuçlarını değerlendirerek varsayımlarda bulunabiliriz. Kolera'da uzun saçın moda olması, televizyonun görülmesi ve ülke genelinde savaş nedeniyle sıkıyönetim hâlinin ilan edilmesinin yaptığı çağrışım gibi bir takım ipuçları kurmaca zamanın yaklaşık olarak belirlenmesinde yardımcı olur.

Toplumsal yapısı nedeniyle zamanı geriden takip eden Kolera'da, uzun saç modası Batı'da sona erdikten sonra başlar. Televizyon zengin semtlere uğradıktan sonra Kolera'ya ulaşabilir. Hippilerle başlayan uzun saç modası Batı'da 60'ların ortalarından sonlarına kadar sürmüş, Türkiye'de ise 70'li yıllarda ortaya çıkmıştır. Türkiye'de, televizyon yayınına 1968 yılında başlayan TRT, ilk dizi yayınına 1972 yılında yapar. Romanın son sayfalarında kısa süren bir savaş dönemi anlatılmaktadır. Radyo ve televizyonda on dakikada bir, genel karartma ve sokağa çıkma yasağı olduğu duyurulur. Ülkenin daha yeni yeni kalkınmaya başladığı sırada, böyle bir savaşın gereksiz olduğu düşüncesiyle, savaşa karşı çıkılır. Televizyon yayınının yapılmasından sonra ortaya çıkan ve romanda “savaş” olarak ifade dilen durumun, siyasi tarihimizi göz önünde bulundurursak, 12 Eylül 1980 askeri darbesi olduğunu söyleyebiliriz. Tüm bu verileri göz önünde bulundurarak kesin olarak kaç yıllık bir zaman diliminin söz konusu olduğunu belirleyemezsek de romanda anlatılan olayların 1970 - 1980 yılları arasında geliştiğini söyleyebiliriz.

Romanda, zamanı yalnızca roman kişilerinin edimlerini göz önüne alarak değerlendirdiğimizde ise olayların gelişmesinde dört mevsimi içeren bir yıllık bir

zamanın söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Ancak yazar, mevsimlerin sırasını değiştirerek hem çizgisel zaman akışını bozmuş hem de zamansal bir kesinlik yaratmaktan kaçınmıştır. Romanda mevsimlerin sıralanışı yaz – kış – ilkbahar – sonbahar olarak belirlenmiştir.

Yazar, romanın son sayfalarında, geçmiş ile bugünü iç içe geçirerek çizgisel zaman akışını ortadan kaldırır. Savaş durumunun Kolera’da yarattığı etkiyi anlatırken geçmişe gönderme yaparak geçmişi bugüne taşır. Mahalle halkından ve özellikle softalardan korkan covinoların (Rum, Ermeni ve Süryaniler’in) yaşadıkları yeri terk etmek zorunda kalışı Ermeni tehcirini anımsatır niteliktedir: “*Giderken, yıllarını verdikleri mahalleye ve evlerine bak[an]*” “*Covinolar, [...] küçük valizlerle Kolera’yı terketip geleceğin karanlık yollarında pabuç eskittiler.*” (s.145)

*Ağır Roman*, “*Zamanı kim okşayabilir ki...*” tümcesiyle başlar. Romanda, zamanı izleksel açıdan değerlendirdiğimizde de zaman kavramının “*hiçe say[ıldığı], öncesi ve sonrası olmayan, tanımlanamayan bir nesne*” gibi karşımıza çıktığını görürüz (Erbarıştıran,2003,140). Kaçan, kendisiyle yapılan bir görüşümde, “*Ashında naif bir boşluk duygusunda yaşamak istiyorum. Ama zaman duygusu olunca, insanın içinde gerçek zaman sanki kaybolup gidiyor.*” der (Ecevit,2003,16). Böylece romanda, öncesiz ve sonrasız bir süreklilik temelinde kurgulanan zaman, metnin tüm dokusuna yayılarak yok olmuş gibidir. Yazar, önemli olayların temel alındığı bir zaman anlayışıyla, olaylarla iç içe geçmiş, olayların akışına göre biçimlenen soyut bir zaman kurgusu oluşturmuştur.

“*Zaman bile Gili’nin bu süratli hareketine hasta olup bir an duraklamıştı.*” (s.14)

“*Adam kesme zamanı, eğlence vakti, sevişme sırası;*” (s.110)

“*Zaman denen pezevenk, çarşafların arasında kaybolup gitmişti.*” (s.110)

Romanda, ölçülebilir zaman anlayışı yerini soyut, belirsiz, dağınık bir zaman anlayışına bırakır. Yazar somut zaman saptamaları yapmaktan uzak durarak, zamanı imgeler yardımıyla biçimlendirir.

“*Güneş bir ufuktan uykulu yüzünü çatılara sürerken,*” (s.25)

“*Deniz koyu lacivert olup bulutlar grileştiğinde,*” (s.28)

“*Yıldızlar göklerde gözükene kadar*” (s.110)

“*Et kemikten ayrıldığı vakit*” (s.34)

Romanda zaman, yazarın sözlensel bir hava yaratmak için kullandığı öğelerden biridir (Ecevit,2003,16). Yazar, Kolera’nın düşsel, destansı havasını yansıtmak için

Kolera'ya özgü bir zaman kurgulamıştır. Kolera'nın eğlencede, şiddette sınır tanımayan tüketiciliğine koşut olarak, zaman da Kolera'da hoyratça yaşanan, tüketilen, harcanan bir kavram olarak ortaya çıkar. Zaman Kolera'da hiçbir iz bırakmadan akıp gider.

*“Kolera'da zaman öyle hızlı geçiyordu ki,”* (s.90).

*“Her şey en hızlı ve en sonuna kadar.”* (s.115)

Zaman evrensel ve fiziksel bağlamından kopmuş, Kolera'nın zamanı olmuştur. Kolera zamana değil, ama zaman Kolera'ya bağlı hareket eder.

*“Kolera su saati gibi kabarcıklar arasında zamanı ilerletti.”* (s.122)

*“Kolera'nın gecesi, saniyeleri peşinde koşturarak küçük bir oyun oynarken,”* (s.91)

Zaman gibi Kolera'nın kendine özgü bir tarihi de vardır. Tarih yazıcılığı görevini üstlenmiş olan şair bitirimler kendi aralarında tartışıp estetik açıdan kayda değer buldukları olayları, söz ve davranışları Kolera'nın seyir defterine geçirirler. *“Şairler, “Biz burada çok takıldık biraz dolaşalım / oldu peki görüşelim,” gibisinden kaftiyeli sözlerle kavgayı estetik bulup bulmadıklarını tartışmaya koyuldular.”* (s.46). Böylece, tarih anlayışı da evrensel bağlamından koparılarak yerel tarih anlayışına indirgenmiş olur. Ayrıca, tarihin estetik açıdan değerlendirilişi, tarihin ve tarih yazıcılığı düşüncesinin ciddiyetini ortadan kaldırmaktadır.

Arap Sado'nun ölümü Kolera'nın tarihinde bir dönüm noktasıdır; gelecek kötü günlerin habercisidir. Ölmeden önce el verdiği Salih ise Kolera'nın bozulan yeni zamanlarının kahramanı olur. Zamanın Salih için tükendiği anda, roman da sona erer. Kolera'da ise zaman, *“darbukaların kalp atışlarını[n]”* eşliğinde akmaya devam etmektedir (s.147). Roman *“Zamanı kim okşayabilir ki...”* tümcesiyle başlar, başladığı gibi sona erer. Zamana karşı yatırım yapmak olanaksızdır, her şey mutlak, sonsuz bir şimdiki zamanda tükenmeye mahkûmdur.

*Ağır Roman'da*, ölçülemeyen, soyut, belirsiz, dağınık, olaylarla iç içe geçmiş, imgeler yardımıyla biçimlenen bir zaman anlayışı vardır. Zaman, evrensel ve fiziksel bağlamından kopmuş, belirli bir uzama bağlı olarak akıp gitmektedir.

## **Uzam**

*Ağır Roman'da* açık ve kapalı birçok uzamdan söz edilse de ayrıntılı uzam betimlemeleri yoktur. Uzam betimlemeleri metin içerisinde satır aralarında dağıtılmış biçimde verilir. Romanda, tüm uzamları kapsayan durumda olan Kolera Mahallesi; ağır

roman havasının (s.12) çan sesleri ve ezanla (s.15) birbirine karıştığı, her yerden esrar (s.15), tiner ve boya kokusunun (s.46) duyulduğu, çocukların kırık şiringaların gölgesinde (s.17) büyüdüğü, türbelerde hırsızlık (s.29), okullarda roket ateşleme (s.14) dersinin verildiği, ölümlerin ruhuna “manda devirenli” (haplı) helvaların (s.87) dağıtıldığı, katillerin, sapıkların, psikopatların yaşadığı, arkadaşsız yaşamın ölüm olduğu (s.72), korkunç kelimesinin yetersiz kaldığı (s.44), tüm bunlara karşın, hayattan zevk alınmadan bir günün bile geçmediği (s.69) bir yer/uzam olarak betimlenir.

*Ağır Roman*'da uzam, metnin dokusunu belirleyici bir konuma sahiptir. Mutlak anlam içeren bir uzam anlayışı doğrultusunda, işlevselliği ile ön plana çıkar. Uzam bireyle özdeşleşmiş, hatta onu egemenliği altına almıştır.

Anlatıda uzam, değişik eyleyen roller üstlenmektedir. Romanda sözü edilen uzamlar arasında en önemlisi kuşkusuz Kolera Mahallesi'dir. Açık ve kapalı tüm uzamları kapsar. Roman kişilerinin düşüncelerini, duygularını, ruhsal durumlarını, algılayış biçimlerini, beğenilerini ve yaşam düzeylerini açıklayan önemli bir işlevsel konuma sahiptir. Kolera mahallesi, romanın ana kişisi olarak hep ön planda görülür.

Kolera, dış dünyayla sınırlarını çizmiş, kendi kurallarına uyarak yaşayan kapalı bir toplumun bulunduğu bir mahalledir. “Kolera Sokağı cemaati” ya da kısaca “Kolera cemaati” olarak adlandırabileceğimiz bu topluluk, kendine özgü diliyle, kültürüyle, ahlak anlayışıyla farklı bir görüntü oluşturur. Kolera halkı, romanda “*her türlü sertliğine rağmen gülmeyi ve coşkulu yaşamı hayatlarının bir parçası haline getirmiş mahalle halkı*” (s.69) olarak tanımlanır. Yaşamın kıyısında, şiddeti ve eğlenceyi “*en hızlı ve en sonuna kadar*” (s.115) tüketerek yaşar. Kolera cemaati, “*özde bu romanın ana kişisidir*” (Ecevit,2003,14).

Anlatıda uzam, kimi zaman engelleyici eyleyen olarak olay örgüsünün gelişmesine olanak sağlar. Her durumda roman kişileri uzamın öfkesine uğrarlar.

Kolera dışında yeni arkadaşlar edinen Reco, baba baskısından kurtulmak ve kendine yeni bir yaşam sağlamak için Kolera'yı terk eder. Dışarı'da başarılı, saygı duyulan bir kişi olsa da, içsel çatışmalar nedeniyle mutlu olamaz. Karışık duygularla ayrıldığı Kolera'dan ruhsal olarak bir türlü kopamamıştır. Geri döndüğünde ise Kolera tanıdığı, hatırladığı Kolera olmaktan çıkmış, kendine büsbütün yabancılaşmıştır.

Salih, Reco'nun bıraktığı kitapların etkisiyle farklı bir açıdan baktığı Kolera yaşamına giderek yabancılaşır. İntihar girişiminin ardından yaşamını yeniden gözden geçiren Salih, Kolera'nın giderek güçleşen koşullarında en iyi yaşam olanağını bulmaya çalışır. Ancak, Kolera'nın ona sunduğu, beklentileri ağır olan yeni yaşam tarzının



gereklerini yerine getirirken, kendi kendisiyle de savaşmak zorunda kalır. İç çatışmalarından kurtulamayan Salih, umutsuzluğa düşerek intihar eder.

Berber Ali ise Kolera’da tutunmak ve ailesini olası kötülüklerden korumak için büyük bir yaşam savaşı verir. Çocuklarının evi terk etmesi, karısının bunalıma girmesi ve işlerinin iyice bozulması üzerine Kolera’yı terk eder. Yerleştiği zengin semte ayak uydurabilmek için Kolera’daki berber dükkânında uyuşturucu işi yapar. Eski aşığının haber vermesi ile tutuklanan Ali, karakoldan, uğradığı işkence sonucu usunu kaybetmiş olarak çıkar. Bilinçsizce, Kara Zindan Mezarlığı’na yürüyerek ortadan kaybolur.

Romanda, Kolera’dan kaçıp kurtulmak mümkün olmadığı gibi kalıp savaşmakta yarar sağlamaz. Tufan yalnızca dışarıda değil içeride de kopmaktadır. Kolera yazgının ta kendisidir, yazgıyı değiştirmek ise olanaksızdır.

Anlatıda uzam, kimi zaman da eylemi koşullandıran gönderici eyleyen konumundadır. Romanda birbirine karşıt uzamlar da söz konusudur. Bu karşıt uzamlarda roman kişilerinin yaşantıları da farklılaşır.

Karakolun bodrumunda, zarbolar “*Ali’yi sevmeye başla[dıklarında]*”, halatlarla elleri, ayakları bağlanmış olan Berber Ali, yediği kırbağın etkisiyle “*nezarethanenin sıvalarını bağırarak dök[meye]*” başlar. Ali’nin çılgınlıklarından şehvete gelen zarbolar kırbaçlarını daha bir şevkle indirmeye başlarlar (s.137).

Tina’nın yatak odasında ise farklı bir sahne benzer ifadelerle anlatılır. “*Sıvaların bile zevkten uçtuğu odada*”, Tina ve Fil Hamit birbirlerine kenetlenmiş bir halde sevişiyorlardır. Tina nefes alıp Fil bırakırken, şehvetin doruklarındadırlar (s.141)

Romanda birbirine karşıt uzamlar da bulunmaktadır. Bu uzamlarda roman kişilerinin duyguları ve düşünceleri karşıtlik gösterir.

Evi terk eden Reco’nun teras katındaki odasına yerleşen Salih, Reco’nun kitaplarını okumayı alışkanlık haline getirir. Kitaplarda işlenen konular ve Reco’nun dışardaki yaşantısı ile ilgili kurduğu düşler, Salih’in “*Kolera’yı kuşbakışı seyretmesine*” neden olur (s.71). Kolera’daki yaşam bilgisi kitap bilgisiyle çatışınca, yaşantısının, ilişkilerinin saçma, anlamsız olduğunu düşünen Salih, karamsarlığa kapılarak intihar girişiminde bulunur.

Karakolda uğradığı ağır işkenceler sonunda usunu kaybeden Berber Ali, içgüdüsel olarak Kolera’ya döner. Terk edilmiş bir binanın en üst katına çıkan Ali, çırılçıplak soyunarak bağırmaya başlar. “*En üst kattan Kolera’yı kartal gibi inceleyen*” Ali, Kolera’da süren acımasız yaşamın gerçekliğini tüm çıplaklığıyla görür (s.138).

Terkedilmiş, ihanete uğramış ve işkence görmüştür. Gerçek dostlarının kendisini beklediğini söyleyerek Kara Zindan Mezarlığı'na doğru gider.

Romanda, aynı zamanda sanal bir uzamdan da söz edilir. Sanal uzam, kahvedeki “*düşünce odası*”nda, Salih'in uyuşturucunun etkisiyle zihninde oluşturduğu düşsel bir uzamdır. “*Küçük oda birden genişlemişti. Daha önce hiç fark etmediği nesnelere odayı kaplamıştı... Gülü, saatlerce bitirimhanenin düşünce odasında bulunduğu boyut odalarının içinde gezindi... Odanın içerisinde yüzlerce kilometre yürüdüğü halde, hâlâ saplandığı boyutlarda geziniyordu.*” (s.136) Salih, düşünce odasında, yalnız kalmak, yaşamını gözden geçirmek, kendi kendisiyle hesaplaşmak ve uyuşturucunun yardımıyla sıkıntılarını geçici bir süre de olsa gidermek ister.

Ağır Roman'da, eğlenceli, acımasız, çirkin, yozlaşmış görünümüleriyle verilen Kolera Mahallesi, gerçek bir uzam olma özelliği gösterir. 15.12.2004 tarihli Sabah gazetesindeki yazısında, Yüksel Aytuğ “*Kolera Mahallesi'nin Balat'ta olduğunu Metin Kaçan'ın yazdığı 'Ağır Roman'dan öğrenmiştik.*” diye yazar. Balat ise cami, sinagog, Rum ve Ermeni kiliselerinin bir arada bulunduğu, İstanbul'un en eski semtlerinden biridir (Ortaylı,2007,153).

İstanbul'un tarihine gönderme yapan diğer bir unsur da, romanda sıklıkla anılan ünlü Polonyalı şair Adam Mickiewicz'dir. Ömrünü Polonya'nın bağımsızlığa kavuşması için harcamış, gerçek bir “özgürlük şairi” olan Mickiewicz, 1855'te İstanbul'a geldikten kısa bir süre sonra Kolera'ya yakalanarak ölür. Roman'da, Salih'in, ayağından araba tamponu yaptığı Mickiewicz'in heykeli, İstanbul'un tarihine ve o yıllarda yaşanan Kolera salgınına gönderme yapan bir işaret anıt gibi durur.

*Ağır Roman*'da, somut, belirgin, işlevselliği ile ön plana çıkan, mutlak anlam içeren bir uzam anlayışı vardır. Birey, uzam tarafından kuşatma altına alınmıştır. Sınırları belirgin, içerisi dışarıyı ayırımı çok açık olan uzamın öfkesinden kurtulmak ise olanaksızdır.

### **Anlatıcı**

*Ağır Roman*'da, olaylar üçüncü tekil kişi (o) ağızından aktarılır. Roman kişilerinden biri olmayan, bir dışöyküsel anlatıcı söz konusudur. Sınırsız bakış açısına sahip bu dışöyküsel anlatıcı her şeyi görür, bilir, yorum yapar ve yargıda bulunur.

*Ağır Roman*'ın dışöyküsel anlatıcısı kimi zaman anlatıya müdahale edip kişiler ve olaylarla ilgili kendi düşüncelerini aktararak okuyucuyu yönlendirmeye, ikna etmeye

çalışır ya da yazdıklarını inandırıcı kılmak ister. Öznel bir yaklaşımla, kimi zaman onaylayıcı, benimseyici, kimi zaman da eleştirel, alaycı bir tavır sergiler.

“*Helal çekmelerinin tabii ki haklı sebepleri vardı.*” (s.12)

“*Gelgelelim küçük esnaftan ne istiyordu reis?*” (s.40)

“*Adet böyleydi ve gerekliydi!*” (s.88)

“*Zarbolar [...] tutukladıkları velileri amirlerine gösterip suçlu zanlısı diyerek iyi puan alacaktı kerizler.*” (s.96)

“*Oysa aptallık derecesinde yanılıyorlardı.*” (s.116)

Romanda, anlatıcının okura yönelmesi ise yalnızca romanın kurgu özelliği olup üstkurmaca düzlemde gerçekleşmemektedir.

### **İzleksel Kurgu**

*Ağır Roman*, ruh-toplumbilimsel açıdan farklı incelemelere konu olabilecek zengin bir içeriğe sahiptir. Anlatı, romanın ana kişisi olan Gıli Gıli Salih’in yaşama tutunabilme çabası ve kimlik arayışı üzerinde yoğunlaşır. İçinde doğup büyüdüğü toplulukta “en iyi” olmak isteyen Salih’in kendini kanıtlamak için verdiği mücadele sırasında yaşadığı çelişkiler, verdiği ödümler ve uğradığı düş kırıklıkları anlatılır. Salih’in vermiş olduğu yaşam ve kimlik savaşının yanı sıra, güçlüklerle dolu kenar mahalle koşullarında yaşamak durumunda olan ailesinin giderek parçalanmasına ve dağılmasına tanık oluruz.

*Ağır Roman*’ı genel boyutu ile ele aldığımızda, romanda değişik budunsal kökenli insanların varoşlara özgü sürdürdükleri yaşamları ve birbirleriyle olan ilişkileri konu edilir. Kendine özgü dili, kuralları ve yaşam tarzı ile dış dünyayla olan sınırlarını kalın çizgilerle belirlemiş olan kapalı bir topluluk ve bu toplulukta en iyi olma zorunluluğu/zorluğu anlatılır. Egemen üst-kültürün onaylamadığı, devlet görevlilerince hor görülen, tutunamamış, toplumdışı kalmış insanların trajedisini gözler önüne serer.

*Ağır Roman*’da, aile, toplumsal yaşam, eğitim, ahlâk, siyaset ve adalet gibi konular sorunsallaştırılarak, geleneksel ve çağdaş düşüncenin ürettiği tüm değerler dizgesinin geçerliliği, güvenilirliği tartışılır duruma getirilir.

Romanda aile, bireyin kendini güvende hissettiği sıcak bir mutluluk yuvası değildir. Tam tersine, baskı ve şiddetin bolca yaşandığı bir ortam, bireyin sağlıklı bir kişilik geliştirememesinin nedeni olarak görülür. Salih ve ağabeyi Reco, gerilim yüklü bu aile yaşantısından kurtulabilmek için evlerini terk etmek zorunda kalırlar. Toplumsal

yaşam ise dayattığı koşullarla bireyi kısıncasına alıp ezen, yok eden bir oluşum olarak ortaya çıkar. Arzularını ve beklentilerini göz ardı etmek zorunda kalan birey, mutsuz bir yaşam sürmeye mahkum olur. Bireyselliğini yitiren, giderek içinde yaşadığı çevrenin kurbanı olan Salih toplum baskısına yenik düşmüş, yaşamda kaybedenler safında yerini almıştır.

*Ağır Roman*'da eğitim, ahlak, siyaset, tarih ve adalet kavramları sorunsallaştırılarak, kurumların insanın özgür yaratıcı ve mutlu bir birey olarak gelişmesine ne derece de katkıda bulunduğu ve güvenilirliği tartışılır kılınır. Okul müdürü yaratıcı zekasını anlayamadığı Reco'yu geri zekalılar sınıfına atar. Din istismarı yapan softalar, çıkarları söz konusu olduğunda her türlü ahlaksızlığı yapmaktan çekinmezler. Tarih, evrensel bağlamından koparılıp bitirim şairlerin yazıcılığını yaptığı, yerel, estetik bir tarih anlayışına indirgenir. Siyasetten anlamayan insanlar parti tutma modasına kapılıp futbol takımı tutar gibi partili olurlar. Cinayet işlendiğinde polis yerine adaleti ve huzuru sağlaması için mahallenin kabadayılara koşulur. Zarbolar, amirlerinin gözüne girmek için suçsuz insanları zanlı diye tutuklarlar.

*Ağır Roman*'da sorunsallaştırılarak eleştirel düzleme taşınan bu izleklerin yanı sıra, romanın ana kişisi Salih'in bireysel sorunları olarak ortaya çıkan yabancılaşma, kimlik arayışı/bunalımı, intihar izlekleri de yer alır. Salih'in kimlik arayışı ve kendini kanıtlama çabası onda gerilim yüklü ruhsal çelişkilerin ortaya çıkmasına neden olur. Kişiliğini keşfetmeden kendini içinde bulunduğu cemaate kabul ettirmeye çalışır. Yazgısını körü körüne bağladığı bu cemaatin yüklediği sorumluluklar karşısında duygularını, arzularını ve beklentilerini arka plana iterek kendini gerçekleştirmekten büsbütün uzaklaşır. Onaylanma ve takdir görme isteği ile tam olarak özümseyemediği bir yaşama istemeyerek de olsa mahkum olur. Cesaret gösterip hayallerinin ve arzularının peşi sıra gitmeyi, bulunduğu cemaatten uzaklaşmayı usuna bile getirmez. Giderek kendine bile yabancılaşan Salih, yaşadığı hayal kırıklıkları ve acı tecrübeler sonunda yaşamdan iyice umudunu keserek hayatına son verir.

#### **4.2.3. Ağır Roman'da Çağdaş Sonrası Romanın Temel Özelliklerinin İncelenmesi**

##### **Dil ve Estetik**

Metin Kaçan'ın *Ağır Roman*'da kullandığı alt kültür dili, yazın dünyasında karşıt uçlarda dolaşan tepkilerin oluşmasına yol açmıştır. Sanatın tüm toplumsal ölçütlerin dışında kalması gerektiğini ve estetik özgürlüğü savunanların hayranlık dolu yazıları

karşısında, sanatın öğretici, eğitici ve düşüngüsel işlevini önemseyenlerin metni yerden yere vuran yazıları yer alır (Ecevit,2006,96).

Kaçan, “*Kendi argom ve sokağın argosuyla kurdum*” dediği *Ağır Roman*’da, kendi gerçeğini, egemen kültürün diliyle yansıtmak istemez. Argo kullanımının yoğun olduğu bu romanda, yazarın da dile getirdiği gibi, egemen kültüre ve onun söylemlerine karşı hem dilsel hem de düşüngüsel bir karşı çıkış söz konusudur (a.g.e.,11). Yazını toplumsal ve ekonomik alt yapıdan ayrı tutmak istemeyen, “*Orada öyle bir yaşam varsa, bunu yadsımamak gerek*” diyen Kaçan, kenar mahalle olgusunun dile getirildiği romanda, alt kültür yaşamını yine alt kültürün diliyle anlatır (a.g.e.,16).

*Ağır Roman*’ın en çarpıcı özelliği kuşkusuz argoyla biçimlenmiş bu alışılmadık alt kültür dilidir. Yazar kimi zaman sert ve kışkırtıcı, kimi zaman da tuhaf ve alaycı kendine özgü bir dil kullanır. Argoyu ve söz sanatlarını bir arada kullanarak sanatsal/estetik olanla olmayan arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Argoyu düşsel öğelerle donatarak güçlü imgeler yaratır. İmgeler, yazarın en çok kullandığı söz sanatı olan kişileştirme ile gerçeküstü boyuta taşınırlar. Romanda, gerçek ve kurmaca/düşsel öğeler anlatının dokusu içinde geçiren, iç içe geçmiş bir özellik sergilerler. Kişiler, nesnelere, uzamlar, olaylar ve olgular gerçekçi, somut çizgilerle ifade edildiği gibi, ansızın düşlemsel bir boyutta metne taşınırlar.

Argo kullanımının yoğun olduğu bu romanda, argo hem roman kişilerinin hem de anlatıcının dili olarak kullanılır:

“*Bak ulan, iyi bak da öğren bu mevzuları, bir gün manitan olursa tecrübesiz hanzolar gibi mitranın yanında putlaşmayasın*” (s.42)

“*Cıgaraya harman kalmış beni, lezzeti alızlayınca, sekiz kar köpeği gibi çalışmaya başladı.*” (s.121)

Romanda argo konuşmaların yanı sıra küfürlü konuşmalar da yer alır:

“*Geri zekâlı oğlum, odun kafalı oğlum.*” (s.15)

“*Öt bakalım ulan dingil, sabah sabah ne istiyorsun?*” (s.44)

Romanın dili kimi yerde ise sertliğini yitirerek gülünç ya da abartılı, duygusal bir tona bürünür:

“*Gözbebeklerini topaç gibi çeviren Gülü, [...] Çıtayı öfkeyle Fil Hamit’in gaz pedalı büyüklüğündeki ayaklarının gölgesine fırlattı.*” (s.14)

“*yaşamak haram oldu be abi, [...] ben ne yapayım böyle dünyayı be abi?*” (s.43)

Yazar, argonun yanı sıra, benzetme, eğretilme, güzel neden bulma, tekrarlama gibi çeşitli söz sanatlarına da başvurarak anlatıya etkili bir şiirsellik katar.

*“Gözleri elmas gibi parlayan Reco [...] yeni hayatının denizinde bilinmeyen yaşamlara yelken açıyordu.”* (s.80,81)

*“Karanlık, son soluklarını alıp can çekişirken... Kolera’da hüznü bir sabah başladı.”* (s.91)

*“Kara şoparlar, hayatın maske takmış yüzünü her gece düşürmeye, gerçek yüzünü çıkarmaya sanki doğuştan kararlıydılar.”* (s.21)

*“Acı çektiği zamanları şekillendirip süpürgeyle süpürdü. Süpürgeden elbise yaptı. Süpürge kadınla sevişti. Süpürgeyi Reco’ya benzetip saatlerce ağladı.”* (s.69,70)

Aynı tümce içinde birden fazla söz sanatı kullanan yazar, kimi zaman argoyu söz sanatlarıyla bir arada kullanır.

*“Hayatını bu bin tılsımlı ânın çarşafından geçirecek olan Gili Gili Salih, havada gezinen kılları takip ederek babasının berber dükkânına doğru ikiledi.”* (s.11)

*“[...] bir akşam, ay senin dünya benim hesabı gezen o karılardan birine rastladım... Bir gözünün içinden nehirler, şelaleler akarken, öbür gözünde açelyalar açıldı.”* (s.19)

Yazarın roman diline damgasını vuran söz sanatları ise kişileştirme ve abartmadır.

*“Reco’nun aynaya çizdiği helikopter ve uçan adam resmi, Ali’nin sertliğinden ürküp buharlaştı.”* (s.15)

*“Salih yürümekte yeni yeni ustalaştığı bebeklik günlerinde kilisenin çan kulesine tırmanmış, çıplak ayaklarını kuleden aşağıya sarkıtıp boşluğu seyre dalmıştı.”* (s.18)

Kimi yerde ise tümceler çelişkili düşünceler içerir; zıtlık yaratan sözcükler/söz öbekleri bir arada kullanılırlar:

*“Gili, özlenecek bir belaydı... bitirimlerin en romantiği ve en gaddarıydı!”* (s.113,127)

*“On üç yıldır [...] Yıkıkköprülü Ali yakışıklılığı ve zarif kavgalarıyla en korkunç adamları bile yıldırılmıştı.”* (s.14)

Romanda kimi zaman roman kişisi göz ardı edilerek, eylemler ve nesnelere kişileştirilip eyleyen konumuna geçerler. Gerçekte eyleyen kişi olan özne, eylemin ve nesnenin etkisi altında kalarak görünmezlik kazanır:

*“Ansızın Salih’in omurilik kemiğinden gelen istekler, beyin mekanizmasını toplantıya davet etti... Beyin mekanizması, organizmaya hükmetmenin şerefine şampanya patlattı.”* (s.54)

*“El çabukluğu denen meret Taner’e hiç şans tanııyordu! Küçük emanet Taner’in iki kulağını indirdi... İki kulak gelenleri karşıladı!”* (s.125)

Roman kişilerinin eylemlerini, olayları ve olguları yalnızca ussal, mantıksal, gerçekçi bir tarzda sunmak istemeyen yazar, düşsel, masalsı bir hava yaratarak metni gerçeküstü bir boyuta taşır. Özellikle, doğa ve zamanla ilgili imgeleri kişileştirme sanatına başvurarak düşlemsel bir boyuta taşır.

*“Şimşek ve gök gürültüsü birlikte karar alıp Ali’nin nutkunu kutladılar.”* (s.138)

*“Gece müthiş inatçıydı. Olayı herkes görsün diye yıldız filosunu gökyüzüne çıkarmıştır.”* (s.124)

Ses ve müzik bütün roman boyunca tekrarlanan bir imge olarak karşımıza çıkar. Kolera’nın sokaklarında da anlatının dokusunda da ses ve müzik vardır. *“Ağır roman havasının ‘zımbam zımalda zımbam’ sesleriyle”* (s.12) *“kiliselerden gelen çan sesleri [...] ve ezan sesiyle”* (s.15) karışıp tüm Kolera’yı kaplar. Reco’nun teras katından gelen Latin müziği, Salih’in rüyasına fon müziği olarak girerken, *“Kolera’nın bıçak sesi, zar sesi ve şuh çığlık sesi gelen sokaklarına dağılır[ır]. ‘La Bamba-La Bamba-La Bamba.’”* (s.57)

Müzik, roman kişilerinin, yaşarken, sevişirken, kavga ederken, ölümlerini tüm eylemlerinin tanığı gibi yakınlarında durur. Salih intikam yemini ederken olaydan haberdar olan ayakkabı boyacısı çocuklar fırçalarını tezgâhlarına *“‘ayak değiştir-fırça-boya-para’ makamında vurup orkestrayı gerilim müziği çalmaya”* çağırırlar (s.107). Berber Ali Kolera’yı terk ederken, hallaçlar ellerindeki tokmakları aletlerine gerilim müziğini yaratacak şekilde hızla vurmaya başlarlar. *“Dınk-Dınk. Ali abi güle güle. Dınk-Dınk. Ali abi güle güle.”* (s.100). Ölümden sonra bile Kolera’da müzik hiç susmaz. Darbukacı Balık Ayhan, Arap Sado’nun ölümü üzerine yaptığı besteyi çalarken *“insanlar havada uçuşan duygulardan etkilenip kalplerinin rölantisini ayarlamaya çalışırlar[ır].”* (s.34) Puma Zehra’nın ölümü Kolera’nın duygusal kemancılarını anında beste hazırlamaya zorlar (s.118).

Romanda oje kokusu, çocukluk dönemini çağrıştıran bir koku imgesi olarak belirir; yaşanılmamış/yarım kalmış bir çocukluğun göstergesi olarak sürekli yinelenir. Aile yaşamındaki huzursuzluklar nedeniyle sorunlu bir çocukluk dönemi geçiren Salih, babasının berber dükkânından oyun oynayan arkadaşlarını uzaktan seyretmekle yetinir.

Mutlu bir çocuklukta yaşanması gerekenlere uzak düşmüş, çocukluğun eğlenceli yanlarını keşfedememiştir. Salih, yaşadığı sıkıntıların üstesinden gelebilmek için oje kokusunun esritici etkisine sığınır. Çocukluğunu gerektiği gibi yaşayamamış olsa da üstlenmiş olduğu boyundan büyük işler ve içinde bulunduğu güç koşullar düşünüldüğünde şu anki yaşamı geçmişini aratır niteliktedir. Tina ile birlikte olduğu sırada kazayla devrilen ojenin kokusu, Salih'in ruhunda ve zihninde yarım kalmış bir düşüncenin/eylemin göstergesi olarak belirir. *“Odaya sihirli bir koku yayıldı... Gülü çocukluğunun en güzel günlerinden hatırladığı kokuyu teneffüs edince şehvet defterini açmaya karar verdi... Yaşanması gereken müthiş bir andı!”* (s.104)

Gerçek ile kurmacanın birbirine karıştığı romanda, yazar, düşlerle, düşsel, masalsı ve söylensel öğelerle anlatıyı donatarak zenginleştirir. Reco'nun, çizgi roman kahramanlarıyla *“babasının sinirli portresi[nin]”* birbirine karıştığı düşünde, *“hep aynı kareyi görmesine bozulan çizgi roman kahramanları, ellerinde baltalarla Ali'nin suratını parçalayıp Reco'nun beynine tekrar yerleş[irler]”* (s.48). Ders çalışmak yerine resim yaptığı için babasından dayak yiyen Reco, mutluluğu çizgi roman dünyasında aramaktadır. Evde yaşadığı şiddet dolu anları ve duyduğu öfkeyi düşünde baba figürünü simgesel olarak ortadan kaldırarak ödünleme yoluna gider.

Salih, takip ettiği Kolera canavarının izini kaybettiği sırada, bir çıkmaz sokağın sonunda *“kırmızı paltolu, beyaz gömleli güvercinler, “Bizi takip et,” gibisinden kanat çırp[arak]”* Salih'e yol gösterirler. *“Çocukluğunda bu kuşlara az bakmamış[...]* olan Salih, *“kuşların gösterdiği tarafa uç[arak]”* gider (s.122). Gerçekte, kuşların bir insanın yaklaşmasıyla ürktüğünü ve katilin orada olabileceğini düşünen Salih, kuşların havalandığı yöne doğru gider. Yazar, kişileştirme ve konuşurma (kuşların insan gibi giyinip konuşması), güzel neden bulma (Salih'in çocukluğunda yardım etmiş olması) ve benzetme (kuşlar gibi uçmak) sanatlarının yardımıyla olayı masalsı bir tarzda anlatır.

Gaftici Fethi, Kolera sakinlerine verdiği bir söylevde, kuyruklu yıldızın uzay gemisinden başka bir şey olmadığını, *“diğer galaksilerde yaşayan kadınlar[ın], kocalarının uzay gemilerini kapıp öylece dolaş[tığını]”* anlatır. *“Bir akşam, ay senin dünya benim hesabı gezen o karılardan birine rastla[dığında]”*, onu *“anında özel bir formül yaratıp çok kolay yedi[ğini]”*, *“uzaydaki manitaların bile problemleri[nin] aynı”* olduğunu söyler (s.19). Romanda *“romantik bir otomobil hırsızı”* olarak tanımlanan (s.13) Fethi, diğer galaksilerde yaşayan kadınların dünyadakilerden farklı olmadığını, kadınların hangi uzamda hangi koşullar altında olursa olsun tutku arayışlarını sürdürdüklerini düşsel ve alaycı bir hava yaratarak dile getirir.



Babasının annesine uyguladığı şiddeti ve Kolera’da yaşamının değersizliğini düşünerek intihar girişiminde bulunan Salih’in bilinçsiz bir durumdayken yaşadığı deneyimler masalsı öğeler kullanılarak anlatılır. “*İssiz vadilere geçti. Sık ormanlarda dolaştı. Kaptan oldu. Pilot oldu. Melek oldu... Karikatürlerdeki Azrail’le bağırarak tartışmaya başladı. Azrail elindeki orağın sapıyla, Gili’nin kafasına vurup bayılttı.*” (s.74) “*Rüzgâr tanrıları Kolera Sokağı’nda öyle bir ağlamaya başla[rlar] ki*”, annesi İmine dahil Kolera’nın tüm kadınları, düşlerinde Salih’i “*çarkların arasına sıkışmış*” olarak görürler (s.74). Rüzgâr tanrılarında söz edilerek söylensel bir havanın oluşturulduğu anlatıda, tanrıların isteği üzerine sert esen rüzgârlar insanların felaketten haberdar olmalarını sağlarlar.

*Ağır Roman*’da biçeme damgasını vurmuş olan argo dil, kimi zaman sert, alaycı ya da gülünç bir tona bürünerek kimi zaman da söz sanatları yardımıyla estetikleştirilerek yoğun bir şekilde kullanılır. Diğer yandan, imgeler, düşler, masalsı, düşsel ve söylensel öğeler anlatının düşlemsel boyutunu oluştururlar.

### **Çoğulculuk**

*Ağır Roman*, konusal düzlemde şiddet, cinayet, uyuşturucu, cinsel sapkınlık gibi tedirgin edici unsurları içermesine karşın, eğlenceli, hazlarla dolu, olumlu olumsuz her şeyin karnaval coşkusu içinde yaşandığı bir dünyadan kesitler sunar. Yazar, yaşamın tüm çelişkili durumlarını oyunsu bir yaklaşımla sergileyerek, karşıtlıkların bir arada, yan yana yaşandığı bir dünya kurgular. Farklı varoluşların biraradlığından oluşan bu çok sesli romanda, aşk, cinayet, estetik, şiddet, tarih, siyaset, moda, aile ve toplum yaşantısı, fuhuş, uyuşturucu, kumar, kısaca yasaların ve genel ahlakın onayladığı ve onaylamadığı her şey gerçekçi, düşsel ve zaman zaman tuhaf bir boyutta kendini göstererek çoğulcu bir yaşantıda sürüp gider.

Romanda en çarpıcı birliktelik sergileyen ikili karşıtlıklar arasında “yaşam-ölüm”, “iyi-kötü”, “arzu-sorumluluk”, “şiddet-estetik” gibi karşıtlıkları sayabiliriz.

Son derece canlı, toplumsal, ekonomik bir alt yapının gözler önüne serildiği *Ağır Roman*’da, çokyapılı bir topluluk tüm farklılığıyla karşımıza çıkar. Bu toplulukta her türden, her kültürden insan aynı zevk ve sorumluluk duygusu ile bir arada yaşamaktadır. Şiddetin ve coşkunun sınırsızca yaşandığı Kolera’da, mahalle sakinleri yaşamlarını zorlu savaşım vererek sürdürmek zorundadırlar. Yaşamak, tutunabilmek ve takdir görmek için ölmeyi, öldürmeyi ya da en azından sonu ölümle bitebilecek kavgaları göze

almaları gerekir. Kolera'ya dışarıdan gelip yer altı dünyasını ele geçirmek isteyen reis, adamlarına mahallenin kabadayısı Arap Sado'yu öldürtür. Berber Ali, esnafı haraca kesen reise meydan okuyarak bıçakların konuştuğu ölümcül bir kavgaya tutuşur. Kolera canavarı işlediği seri cinayetlerle mahallede geceleri dehşet saçar. Salih sevgilisi Tina'nın yüzünü jiletleyen satıcısını ve Kolera canavarını öldürür.

Kolera halkı, her an ölümle, şiddetle ve korkuyla sınanan yaşamlarında, yaşam sevinçlerini bir an olsun kaybetmeden eğlence ve zevkten kendi paylarına düşeni almaktan da geri kalmazlar. Günler ve geceler; uyuşturucu, kumar, gece alemleri ve ağır roman havasının eşliğinde akıp gider. Kanın, şiddetin, eğlencenin ve müziğin hiç kesilmediği Kolera'da, mahalle sakinleri de, *“her türlü sertliğine rağmen gülmeyi ve coşkulu yaşamı hayatlarının bir parçası haline getirmiş[lerdir]”* (s.69). Yaşamın kıyısında, şiddeti, eğlenceyi ve aşkı *“en hızlı ve en sonuna kadar”* tüketerek yaşarlar (s.115). Roman kişilerinin yapıp ettikleri hep aynı şeyi, *“Ölsek de, bozulsak da, tükensek de çıkmayalım, burada çok eğleniyoruz.”* sözlerini roman boyunca fısıldar gibidir (Velioğlu,2003,60).

Mutlak iyilik ve kötülüğün söz konusu olmadığı Kolera'da, hırsızlık, cinayet, cinsel sapkınlık gündelik yaşamın akışında olağan şeyler olarak görülür. Kolera sakinleri için yaşamda iyi ve kötü diye bir şey varsa, bu Kolera'nın iyisi ve Kolera'nın kötüsüdür. Dolayısıyla, cemaatin onayladığı “kötü” takdir görünürken, onaylamadığı “iyi” kötü olarak kabul edilir. Toplum huzuru ve can güvenliği açısından tehdit oluşturan kişiler, Kolera'da hayranlık duyulan, saygıyla anılan birer örnek kişi olarak kabul edilir. *“Hükümette kalemleri kırılmış, defterleri dürülüp bir rafa konmuş bu insanlar, Kolera'nın soluk kesen muhabbetlerinin ölmeyen devleriydiler.”* (s.24)

Kolera'da yaşam, her türden sapkınlık ve yasadışılığın olabildiğince serbest yaşanmasına karşın, tam anlamıyla kuralsız da değildir. Mahalle sakinleri eylemlerini Kolera'nın adap ve raconuna uygun biçimde gerçekleştirmek zorundadır. Cemaate karşı sorumluluklarını yerine getirmeyenler ise dışlanma tehlikesiyle karşı karşıya kalırlar. Bu cemaatte en iyi olmanın koşulu bir yandan cemaati tehlikelerden korumak öte yandan cemaatin sunduğu zevklere boyun eğmek, sorumlulukları kadar zevkleriyle de tüketen bu dünyada, varlığını cemaatin kodlanmış hazlarla dolu günlük yaşamına adamaktır (Velioğlu,2003,43).

Cemaatin yaşam karşısında sergilediği estetik bir duruşun ifadesi olarak tüm söz ve davranışlarda Kolera'nın dilini en iyi şekilde kullanmak gerekir. Salih, Kolera canavarını yakaladığında, onun kulaklarını kesip adını ölümsüzleştirecek olan şık

harekei yapmıştır. “*Gili, ebediyen yaşayacak bir hareket yapmanın sevincini [...] daha şimdiden üç yüz sene sonra konuşulacak muhabbetleri duyuyordu.*” (s.125) Kolera’da kahraman da, katil de aynı dili kullanırlar. Ölümle pençelediği sırada Kolera canavarının da şık bir hareketi olur. “[...] geçmiş zamanın tüyler ürperten boyutunda ara[dığı] O basit cümle Taner’in hayatına son verecekti. “*Hepyek abicim kaybettiniz.*” *Cümle Taner’in kalbine saplanmıştı [...].*” (s.126) Ölüm karşısında bile cemaatin dili kişiyi yalnız bırakmaz. Kolera’nın ‘şık hareketler’ repertuarına bir yenisinin eklenip cemaatin hatıra kayıtlarına geçme kaygısı vardır. Kolera’da, şiddet bir dildir ve estetikleştirilebilir. Kimin iyi kavga ettiğine, kimin takdir edilmesi gerektiğine ise Kolera’nın seyir defterini tutan şair bitirimler karar verir (Velioğlu,2003,58,59).

Kolera, her türden zevkin, eğlencenin, suçun belirli kurallar çerçevesinde yapıldığı sürece onaylanan, desteklenen ve hatta teşvik edilen, bir suç ve eğlence dünyasıdır. Bu dünyada iyilik ve kötülüğün ölçütü ahlaksal olmaktan çok estetikdir. Söz ve eylemlerin iyi, doğru, güzel olarak kabul görmesi yalnızca cemaatin kuralları ve çıkarlarına uygun olmasına değil, aynı zamanda estetik bir boyutta sergileniyor olmasına bağlıdır.

*Ağır Roman*’da çoğulculuk, acımasız, eğlenceli, hazlarla dolu bir dünyada yaşamın tüm çelişkilerini sergilerken aynı zamanda her türden insanın, her türlü yaşam biçiminin biraradalığından oluşan çoğulcu, çoksesli bir toplumsal yapıyı da gözler önüne serer.

## Üstkurmaca

*Ağır Roman*’da, kitap ya da şiir yazan, yazdığını okuyan roman kişilerine rastlar, yazma sürecine tanıklık ederiz. Parasız kalan Gaftici Fethi, “hanzolar ve softalar”a kolaylıkla satacağını düşündüğü, “*Cinsel Yaşam Hakkında Bilmek İstedığınız Mevzuatlar*” adında bir el kitapçığı yazdırır. Fethi, Reco’dan, on dakika gibi kısa bir sürede yazdırdığı kitabının boş kalan sayfalarını resimlemesini ister. Yirmi sayfadan oluşan kitapçık üç bölüme ayrılarak herbirine ticari başlıklar konulur. Kitabın yazım ve resimleme işlemi bitince, Fethi son bölümünü yüksek sesle okur. Anlatıda bir kitabın yazım aşamaları tam olarak verilmektedir. Yazarın yazma amacına, metnin içeriğine, yaratma anına, bölümlerin ve başlıkların oluşturulmasına göndermeler yapılır. Ayrıca, yazma işlemi bittikten sonra kitabın basımı, dağıtımı, okuyucular üzerinde yarattığı etki ayrıntılı biçimde anlatılır. Romanda aynı zamanda, yazma ediminin gerçekleşmesi için

gerekli olan somut ve soyut gereçlerden de söz edilmektedir. Acem Baba, Salih'in tüm insanları şaşkına çeviren bitirim yürüyüşünü metresinin kaş kalemini kullanarak seyir defterine geçirir. Romanda adı verilmeyen Kolera'nın en yetenekli şairi, buruşuk sigara kâğıdına yazmış olduğu şiiri bitirimlerin kahvesinde heyecanla okur. Şiiri karşılığında bir kumarbazdan aldığı parayı yeni dörtlükler yazarken kendisine esin verecek olan şaraba verir.

Yukarıda verilen örneklerde de görüldüğü gibi, romanda, bir yazar-anlatıcı kendi metnini nasıl kurguladığını anlatmadığı gibi herhangi bir kurgu sorununu da tartışmamaktadır. Roman kişilerinin yazma eylemi yalnızca metnin kurmaca düzleminde yer almakta, yazma eylemi bir yazar-anlatıcı tarafından üstkurmaca düzlemde yeniden kurgulanmamaktadır.

Romanda anlatıcının kimi zaman anlatıya müdahale ettiği, okuyucuya yönelerek kişiler ve olaylarla ilgili kendi öznel düşüncelerini aktardığı görülür. *“Helal olsun çekmelerinin tabii ki haklı sebepleri vardı.”* (s.12). *“Adet böyleydi ve gerekliydi!”* (s.88). *“Anti parantez hesabı şunu da belirtmek yerinde olacak: ... Sevgi denen Allahsız hastalık insana neler yaptırıyor?”* (s.120). Bu kesitlerde, anlatıcının okura yönelerek anlatması da yalnızca romanın kurgu özelliği olup üstkurmaca düzlemde gerçekleşmemektedir.

Romanın birçok yerinde gerçek ve düşsel ögeler iç içe geçse de, gerçek-kurmaca ayrımını sorunsallaştıran; kişilerin, nesnelere ve olayların gerçekliği konusunda kuşku uyandıran yerler oldukça azdır. Salih, Kolera canavarının izini kaybettiğinde ona, *“kırmızı paltolu, beyaz gömlekli güvercinler, “Bizi takip et,” gibisinden kanat çırp[arak]”* yol gösterirler. Çünkü *“çocukluğunda bu kuşlara az bakmamıştı[r]”* (s.122). *“Rüzgâr tanrıları Kolera Sokağı'nda öyle bir ağlamaya başla[rlar] ki”* annesi İmine'yle birlikte Kolera'nın tüm kadınları, düşlerinde Salih'i *“çarkların arasına sıkışmış”* olarak görüp intihar ettiğinden haberdar olurlar (s.74).

Ağır Roman'da, üstkurma tekniği açık ya da örtük olarak kullanılmamaktadır. Anlatıda ne yazma eylemi üstkurmaca düzlemde yeniden kurgulanır, ne kurgu sorunları üzerinde tartışılıp düşünce üretilir ne de anlatıcı üstkurmaca düzlemden okurla ilişkiye geçerek okumaya yönelik ipuçları verir.

## Metinlerarasılık ve Karnavallaşma

*Ağır Roman*'da, yazar, iki yerde yansılama, bir yerde alıntılama teknikleri kullanarak anlatıda metinlerarası bir evren yaratır. Kutsal kitaplarda yer alan iki izleği, "Nuh'un gemisi" ve "ekmek-şarap ayini"ni alaysı bir yaklaşımla ele alarak metne yansıtır. "*Kutsal kitaplarda anlatıldığı gibi, Kolera Sokağı'nda da her modelden iki adet araba*" vardır (s.55). "*Alkolik şair şaraba ekmeği basıp kanını doyurdukça*" dizeler arkası arkasına dökülmeye başlar (s.114). Annesi, Arap Sado'nun ölümüne üzülen Salih'i mutlu etmek için 'elim elim epelek' adlı tekerlemeyi söyler. Yazar, tekerlemeyi olduğu gibi alıntılıyarak metnine aktarmıştır.

Romanda, metnin türünün başka yazınsal türlerle karışarak sorunsallaştığı görülür. Velioğlu'na göre, *Ağır Roman*'da, Arap Sado ve Yıkıkköprülü Berber Ali'nin hikâyeleri destansı bir nitelik taşırlar. Arap Sado'nun hikâyesinde Bakhtin'in destan tanımında belirttiği üç öge de bulunmaktadır: Destanın mutlak bir geçmişi konu edinmesi, belirli bir gelenekten doğması ve destansı dünyayı okuyucunun içinde bulunduğu zaman ve gerçeklerden uzak tutması (Velioğlu,2003,45). Arap Sado, kabadayılık geleneğinin son temsilcisi olarak Kolera'nın şair bitirimleri tarafından yazılan, bir daha tekrarlanmayacak şanlı tarihine geçmiş ve ulaşılmazlık kazanmıştır. "*Boşa bilet kesen haraççı, yeni yetme heybeciler, kabadayılığın şerefini beş paralık ederken, sadece o, Kolera'da geçmiş yılların en güzel güneşleri gibi parlamaktaydı.*" (s.27) Berber Ali'nin hikayesi ise Moran'ın belirttiği "soylu eşkıya" hikayelerinin yapısal özelliklerini taşır (a.g.e.,41): Ağaların zulümü altında ezilen köylülerin durumu; kendisine ya da sevdiği bir yakınına zarar veren ağaya karşı kahramanın başkaldırması; kahramanın eşkiyalık döneminde ezilen köylülere yardım etmesi, kötülerini cezalandırması ve intikamını alması; kahramanın halka dönmesi ve halkın ona sahip çıkması ya da ortadan kaybolması (a.g.e.,47). Berber Ali, dükkânının camlarının kırılması ve ciğerci Tıbbi Ustanın atının öldürülmesi üzerine, bütün esnafı haraca kesen reis ve adamlarına meydan okur. Reisle yaptığı bir kavgada üstün gelen Berber Ali tüm esnafın ve bitirimlerin saygısını kazanır. Karakolda uğradığı işkenceden sonra bilincini yitirerek mezarlığa doğru yürüyen Berber Ali kayıplara karışmıştır. Ağır bitirimler "*Hakkı yenen daha kaç muhterem insan o mezarlığa yürümedi ki*" diyerek onun gidişine sahip çıkmışlardır (s.130). Böylece, Berber Ali, şair bitirimlerin tuttuğu seyir defterine geçerek Kolera tarihindeki yerini almış olur.

*Ağır Roman*'da, yansılama ve alıntılama teknikleriyle oluşturulan metinlerarası ilişkilerin oldukça zayıf olduğu görülmektedir. Diğer yandan, metnin belirli kesitleri destan ve soylu eşkiya hikâyelerinin belirgin özellikleri ile donatılarak, metnin türsel bütünlüğü düşüncesi sorunsallaştırılmıştır.

### **Oyunsuluk Ve Alay**

Metin Kaçan, romanın tüm anlatı dokusuna yayılmış olan korku, şiddet, ölüm, aşırı cinsellik gibi okurda gerilim yaratacak anları yumuşatmak için alay ögesini ve oyunsuluğu kullanır. Kurgusal düzlemde yarattığı gerilim anlarıyla oynayarak anlatıyı okur açısından hafifletmek ve eğlenceli kılmak ister.

*“[...] akşam gaspa çıkacak şoparlar, bıçaklayacakları adamların rahat ölmeleri için dillerinin ucunu tükürükleyerek bıçaklarının oluklarını temizliyorlardı.”* (s.15)

*“Satırcılar, dilenci yapmak için kaçırdıkları çocukların parmaklarını acıtmadan kestiklerinden, aralarında nazik satırcılar ve kaba satırcılar diye ikiye ayrılmışlardır.”* (s.80)

Romanda, tarih, siyaset, eğitim, din ve ahlakla ilgili örgeler, tarihsel ve bağlamsal zemininden koparılıp sorunsallaştırılarak sanatsal düzlemde oynanan bir oyuna dönüşür. Yazar, alaycı bir yaklaşımla aktardığı kavramların varsayılan değerlerini tartışılır kılar. Kavramların taşıdığı değerlerin göreceli olduğunun altını çizirken, bu kavramların aşırı ciddiye alınmaması gerektiğini de vurgular.

Okul müdürü, Salih'in ağabeyi Reco'nun galeta ve sandeviçten kaplumbağa yaptığını görünce, onu geri zekalı öğrencilerin bulunduğu sınıfa gönderir. Reco'nun sanatsal yeteneğini anlamayan müdür, Reco'yu *“yaratıcı kabiliyetinden dolayı geri zekalılar sınıfına”* atarak alay konusu olmasına neden olur (s.14). Reco'nun yeni sınıfının öğretmenini Perin Hanım da *“ruh hastası ve hafif denyo olduğundan”*, öğrenciler tamirhanenin önünden topladıkları metal parçaları ile her gün ders bitene kadar roket ateşleme antrenmanı yaparlar (s.14).

Kolera canavarının öğretmenlerini öldürmesi üzerine öğrenciler kendi kendilerine eğitimlerini hızlandırarak devam ettirirler. *“Kelimelerin anlamını farklı biçimlerde anlayan Kolera'nın çocukları”* “bağımsızlık” sözcüğünün tümce içinde kullanarak derse başlarlar. *“Ben bağımsız adamı havaalanında gördüm. Bizim mahallede bağımsız bir köpek var... Babam dün üç bağımsızla konuştu”* Bu esnada sınıfa giren bakanlığın eli sopalı bir müfettişi öğrencilere, *“Bilmem kimi kim öldürdü?*

*Şurası kaç yılında alındı? Bu aletin mucidi kimdir?*” gibi Ortaçağdan kalma bir takım sorular yönelttiğinde “*Kolera’nın üç beyinli çocukları[...]*” kahkahalarla gülüp müfettişin kaçmasına neden olurlar (s.97).

Mahallenin sevilen kabadayısı Arap Sado, “*salavat getirip yeni doğmuş çocuk masumluğunda çırpınarak*” yaşama gözlerini yumar. Sevenleri “*özel günlerin çift kâğıtlısını*” “*sağ taraftan*” çekerek, bütün gece Sado’nun “*hâlâ ışıldayan bedenini*” “*ruhlar âleminin gece bekçilerini kıskandırırçasına*” beklerler. Ertesi gün de “*okey oynarken taş çalan hocanın*” isteğine uyulup Sado için cenaze namazı kılınır (s.33,34).

Gaftici fethi, Cura Baba’nın türbesi önünde ‘yaralı kurtlar’ denilen hırsız aday çocuklara sadakat yemini ettirir. Fethi’nin “*Damperli araba çarpsın mı, zarbolar çarmıha gersin mi, kafanıza kayalar yağsın mı?*” sözlerinin ardından çocuklar “*Çarpsın, yağsın!*” diyerek bağrışırlar. Tören bittikten sonra Fethi, yeminlerini tutmazlarsa Cura Baba’nın onları cezalandıracağını söyler (s.29,30).

Geçirdiği kaza sonucu bilincini kaybeden Fethi, “*kalbinden gelen bir çağrıyı*” dinleyerek camiye gider. Softalar, hocanın Fethi’ye cami avlusundaki küçük dükkânı çalıştırmaya izin verdiği için üzerine yürürler. Hoca, softalara, Fethi’nin çiftleşme görevini yerine getiremeyen bir erkek köpeğe avuçlarını yalatarak, onu nasıl azgın bir boğaya dönüştürdüğünü anlatır. O günden sonra kadın erkek tüm softalar avuçlarını yalamak için Fethi’nin dükkânına koşarlar. Mahallede tapılası bir saygınlık kazanan hoca, tespih ve başörtüsü satışlarının arttığını görerek, şifa aramak için gelen müşterilerine bakıp delice güler (s.128,131).

Kolera’da, gece gündüz sigara, içki ve kadından başka sözcük bilmeyen kişiler siyaset konuşmaya, tuttukları partinin siyasetinden hiç anlamadan “parti tutma modası”na kapılıp futbol takımı tutar gibi partili olmaya başlarlar. Berber Ali, dükkânın yarısını perdeyle kapatıp en ateşli konuşmalarını yapar. Reco’nun Kolera’nın dışındaki arkadaşları “sapları sivri altı tane kırmızı gül” gönderdiklerinde, Reco’nun iyi insanlarla arkadaş olduğunu anlayan Berber Ali perdenin arkasındaki arkadaşlarıyla ‘Kırmızı gülün alı var’ adlı şarkıyı coşkuyla söyler (s.64). “*Softalar, dükkânlarını siyaha boyayıp Kolera’da caka satmaya kalkışınca, Berber Ali de dükkânını kırmızıya boyayıp softaların cakasını boz[ar].*” (s.65)

*Ağır Roman*’da, eğitim, din/ahlak ve siyaset kurumları oyunsu ve alaysı bir yaklaşımla ele alınarak varsayılan değerlerinin ve yararlılıklarının göreceli olduğunu gösterilmek istenir.

### 4.3. Romanların Karşılaştırmalı Değerlendirmesi

*Kuşatılmış Yaşamlar* ve *Ağır Roman* adlı eserleri toplumbilimsel açıdan değerlendirdiğimizde, her iki eserin de toplumsal ve siyasal bir eleştiriyi dile getirdiğini görürüz. Michel Houellebecq eleştirisini açık, kesin, tarafsız bir dille, kimi zaman sert kimi zamana alaycı bir yaklaşımla doğrudan romana taşırken Metin Kaçan alaycı ve oyunsu bir yaklaşımla, kimi zaman taraf tutmaktan çekinmeyerek satır aralarında dile getirir.

Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide. Essais sur l'individualisme contemporain* (Boşluk Çağı. Günümüz Bireyciliği Üzerine Bir Deneme) adlı eserinde, yaşamın adanmaya değer olduğu büyük amaçların ve büyük girişimlerin artık yok olduğunu belirtir. Devrimci umudun tükenişiyle birlikte devrim çağı da sona ermiştir. Karşı-kültür hareketleri tükenmekte, insanı ve yaşam enerjisini çöşturabilecek nedenler azalmaktadır. İnsanlık adına geriye kalan, yalnızca ben'in ve onun özel faydalarının peşinde koşma isteği, kişisel özgürleşme deneyimlerinin yarattığı esrimeler, beden ve cinsellik takıntısıdır. Yaşantılar özgürleştikçe boşluk duygusu da giderek yoğunlaşmaktadır. Özseverlik, bireycilik düşüncesinde yeni bir evre oluşturmaktadır. Özseverci bireycilik, düşülcüsel ve düşüncüsel tüm seferberliklerin neden olduğu hayal kırıklığı ve yoksunluklara karşı bir tepki olarak algılanmaktadır. Hazcı bireycilik ise büyük devrimci söylenlerin başarısızlığının bir sonucu olarak görülür. Büyük anlatıların sona erdiği çağdaş sonrası dönemde, devrimci düşüncelere duyulan inancın zayıflaması ile düşüncüler, yalnızca maddesel zevklerle doldurulan bir boşluk uğruna feda edilmiştir. Çağdaş sonrası toplum inançsızlık ve yeni-hiççilik anlayışı ile belirginleşir (Wesemael, 2004,85,86).

Michel Hoellebecq, Lipovetsky'nin günümüzde bireyciliğin yükselişiyle ilgili öne sürmüş olduğu bu kuramları açık bir biçimde destekleyerek romanına yansıtır. *Kuşatılmış Yaşamlar*'da, kendini bütünüyle hazcılığa adanmış, yaşamsal önem taşıyan tüm anlamlı değerlerden vazgeçmiş kinik bir toplumun çöküşüne doğru hızla sürüklendiği anlatılmak istenir. Batı dizgelerinin düşüncüsel çöküşünü işaret eden Hoellebecq'e göre, çağdaşlığın özgürlükçülük düşülcüsü sona ermiştir. Özgürlük düşüncesi yozlaştırılmış, çirkinleştirilmiş ve değersizleştirilmiştir. Romanda, özgürlüğü aşırı ve sorumsuzca tüketen günümüz insanının ruhsal dünyası ve onun en belirgin özellikleri olan duyarsızlık, hiçlik ve yabancılaşma duygusu dile getirilir. Romanında, ekonomik özgürlükçülük kadar cinsel özgürlükçülüğün de zararları üstünde ısrarla duran yazara



göre, yalnızca para, güç ve cinsellikle ilgilenen günümüz insanı, çevresiyle duygudaşlık kuramayan, duyumsamaz, bencil, duyarsız ve zevk düşkününü olup çıkmıştır. Tüm enerji tüketimine karşın birey, cansız, bezmiş, sönük bir ruh gibi tükenmeye yüz tutmuştur (a.g.e.,86-88).

Prof. Dr. Bozkurt Güven, kalkınma, ilerleme ve çağdaşlaşma çabalarının bir yandan ulusal sınırlar içindeki farklı alt-kültürleri ulusal bir bireşime doğru götürürken diğer yandan kültürel birimlerin sınırlarını sürekli değiştiren, birleştiren ya da ayıran nüfus hareketleri, kentleşme, sanayileşme ve sınıflaşma eğilimlerine de yol açtığını belirtir. Marvin Haris ise toplumsal sınıfların birbirlerinden “yaşam tarzı” olarak adlandırılan belirli bir düşün ve davranış yapısıyla farklılaştığını, her sınıfın da kendi içinde bir alt-kültürü barındırdığını belirtir. Alt-kültürlerin kendilerine özgü bir konuşma, çalışma, giyinme, beslenme tarzına, belirgin bir cinsel, ahlaksal, sanatsal ve düşüngüsel anlayışa sahip olduğunu vurgular (Aslan,2003,79,80).

*Ağır Roman*'da, bilinçli bir toplum ve siyaset eleştirisinin yapıldığını görürüz. Metin Kaçan, çarpık ekonomik bir gelişmenin sonucu olan kenar mahalle olgusu ve kültürel yozlaşmayı çarpıcı, alaycı ve oyunsu bir biçimde dile getirilir. Kenar mahalle ya da gecekondü sözcüklerinin anlam çerçevesini aşan toplumsal bir olguyu gözler önüne serer. İçinde yaşadığı anakentin üst-kültürüne uyum sağlayamayan, düzendeki çarpıklığın ve yozlaşmanın kendini gösterdiği bir toplum katmanındaki insanları anlatır. Her türlü karşıtlığın yoğun biçimde yaşandığı İstanbul'a özgü zenginlikte bir toplumsal mozayığı yansıtır. Daha geniş bir çerçevede değerlendirildiğinde ise romanda anlatılan yalnızca büyük bir kent karmaşası değil, aynı zamanda son on yıllarda yaşanan kültürel yozlaşmanın görüldüğü ülkemizden kesitler de sunulmasıdır (Ecevit,2003,13).

Her iki romanda da çağdaş sonrası dönemde iki farklı kültür katmanında yaşanan bireysel, toplumsal ve düşünsel sorunlar dile getirilmektedir. *Kuşatılmış Yaşamlar*'da, çağdaşlığın bireycilik ve özgürlük anlayışının uç noktalara kadar götürülüp çarpıtıldığı, yozlaştırıldığı, insansal değerlerin ortadan kalktığı bir üst-kültür yaşantısı; *Ağır Roman*'da ise çağdaşlıktan payını alamamış, değer yargılarını, bireycilik ve özgürlük anlayışını mantıksal, ussal temeller üzerine kuramamış, çarpıklığın, sorumsuzluğun, düzensizliğin egemen olduğu bir alt-kültür yaşantısı anlatılmaktadır. Sonuç olarak, her iki romanda da çağdaş düşünce ve yaşam tarzının gerektirdiği ussallık, toplumsal ve bireysel sorumluluk duygusu, ilke, ölçüt ve değerlerin ortadan kalkmasıyla birlikte ortaya çıkan farklı türden dayatmalarla kuşatılmış, anlamsızlaştırılmış, yozlaştırılmış, derinlikten yoksun, hayvanlara özgü, ilkel, acımasız

yaşam biçimlerini görmekteyiz. Her iki romanda da tarihin kaygı verici bir şekilde belirsizliğe, umutsuzluğa açıldığına hatta kaçınılmaz bir biçimde sadomazoşit bir drama dönüşerek yıkıma doğru ilerlediğine tanık olmaktadır.

*Kuşatılmış Yaşamlar ve Ağır Roman*'ı çağdaş sonrası yazın anlayışı açısından değerlendirdiğimizde, iki roman arasında özellikle içerik açısından büyük benzerlikler olduğu, biçim ve kurgu açısından ise farklılıkların daha ağır bastığı görülür.

Metinde anlamdan çok dile önem veren çağdaş sonrası yazarlar kural tanımazlık, belirsizlik, tutarsızlık, açık uçluluk gibi pek çoğu göreceli çağrışımlar uyandıran yaklaşımlarda bulunmak için dil düzeneğini kullanırlar (Emre,2004,103). Bu yazarlar, kesin, hatasız, yararcı ve katı bir biçem tutturmayı amaçlayan geleneksel, akademik söylem tarzlarını reddederek daha cüretkâr ve kışkırtıcı sunuş biçimleri, canlı ve merak uyandırıcı biçemler kullanmayı tercih ederler (Rosenau,2004,25).

Houellebecq, *Kuşatılmış Yaşamlar*'da, yazınsal gerçekliği insan ve toplumsal gerçeklik ile koşutlayarak biçimini oluşturur. Söz sanatlarından ve yaratacağı etkiden pek fazla yararlanmak istemeyen yazar, çağdaş düşünceye uygun biçimde, kişisel yargılarını bilimsel raporların özsözlülüğü ve kesinliği ile romanına aktarır. Gerçekçi, yansız, soğuk, düz, yalın, gösterişsiz bir anlatım biçimi ortaya koyar. Bilinçli bir şekilde anlatısını coşkuz ve söz sanatlarından yoksun kılan Houellebecq, diğer çağdaş sonrası yazarlar gibi düşünceyi yapı sökülümüne uğratarak ya da çeşitli dil ve kurgu oyunlarına başvurarak değil, düzene doğrudan saldırarak eleştirel düşüncelerini sergiler. Diğer yandan, insan ve toplumsal gerçekliğin bu yansız ve soğuk değerlendirilişine karşın, metnin dokusuna sinmiş olan güçlü bir alaycılık, yadsıma ve aşağılamaya kadar varan yargılarla karşılaşırız. Yazarın biçimini oluşturan kara güldürü, romanda, acıklı ve dokunaklı olanı şiddet ve güldürü ile sürekli ilişki içine sokarak kinik, karamsar, can sıkıcı bir dünya yaratır.

Metin Kaçan ise *Ağır Roman*'da, gerçekliğin yalnızca üst-kültürün diliyle yansıtılamayacağını savunan çağdaş sonrası düşüncenin dil kuşkuculuğuyla koşutluk gösteren bir dil ve estetik anlayışı sergiler; anlatısını alt-kültür dili olan argoyla donatır. Yazar, argoyla biçimlenmiş, kimi zaman sert ve kışkırtıcı kimi zaman da tuhaf ve alaycı kendine özgü bir dil kullanır. Argoyu ve söz sanatlarını bir arada kullanarak estetik olanla olmayan arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Kimi yerde sertliğini yitiren dil, gülünç ya da abartılı duygusal bir tona bürünür. Romanda, gerçek ve düşsel ögeler anlatının dokusu içinde iç içe geçmiş bir özellik sergilerler. İmgeler, düşler, masalsı, düşsel ve söylensel ögeler anlatının düşlemsel boyutunu oluşturur.

Çağdaş düşüncenin yalnızca üst-kültürü ve onun bakış açısını temel alan anlayışına karşı çağdaş sonrası düşünce, gerçekliğin açıklanmasında değişkenliği ve çoklu bakış açısını temel alır (Yalçın-Çelik,2005,51,52). Karşıtlıkların ve çelişkilerin yaşamda olduğu gibi yan yana/iç içe sergilenmesinden yanadır (Ecevit,2004,131).

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da, çoğulcu bir yaklaşımla, bunalım, rekabet, intihar, cinayet, öğrenci eylemleri, terör, ekonomi, cinsellik, sanat, din, tarih, siyaset gibi yaşama ilişkin hemen ne varsa birbiriyle çatışarak birbirini tamamlayarak yer alır. Romanda, “savaşmak-geri çekilmek”, “arzu-nefret”, “cinsellik-ölüm” ve “ekonomi-cinsellik” karşıtlıkları en çarpıcı birlikteliği sergiler. Roman, felsefesal ve ruh-toplumbilimsel okumalara açık çok katmanlı bir yapı sergiler. İzlekler, anlatıcı-kahramanın nesnel bakış açısıyla ele alınmışsa da gerçekte yazarın öznel düşüncelerini yansıtmaktadır. Romanın aynı zamanda yazar-anlatıcısı olan kahramanın cinsellik-ekonomi üzerine bir sav geliştirmesi ise okura hiçbir ileti göndermeyi amaçlamayan çağdaş sonrası roman anlayışına uygun düşmez.

Özellikle çoğulcu yaklaşımıyla çağdaş sonrası roman olma özelliği gösteren *Ağır Roman*'da, farklı kültürlere ve farklı kimliklere sahip insanların kendilerine özgü sürdürdükleri yaşamları ve ilişkileri anlatılır. Roman konusal düzlemde şiddet, cinayet, uyuşturucu, cinsel sapkınlık gibi tedirgin edici unsurlar içermesine karşın, eğlenceli, hazlarla dolu, olumlu ve olumsuz her şeyin karnaval coşkusu içinde yaşandığı bir dünyadan kesitler sunar. Farklı varoluşların biraradalığından oluşan bu çok sesli romanda aşk, cinayet, estetik, şiddet, tarih, siyaset, aile yaşantısı, fuhuş, uyuşturucu, kumar, kısaca yasaların ve genel ahlakın onayladığı ve onaylamadığı her şey gerçekçi, düşsel ve zaman zaman tuhaf bir boyutta, eşzamanlı olarak sergilenir. Romanda en çarpıcı birliktelik sergileyen ikili karşıtlıklar ise “yaşam-ölüm”, “iyi-kötü”, “arzu-sorumluluk” ve “şiddet-estetik” karşıtlıklarıdır.

Yaşamın yazma edimi, dünyanın ise metin demek olduğu üstkurmaca romanlarda, yazar-anlatıcı metni nasıl kurguladığını anlatıp kurgu sorunları üzerine düşünceler üretir (Ecevit,2004,117). Üstkurmaca düzlemden okura seslenerek onunla söyleşime girer, ona doğru okumanın ipuçlarını verir (a.g.e.,124). Gerçeklik-kurmaca karşıtlıklarının birbirine karıştığı üstkurmaca romanlarda çoğulcu ve eşzamanlı bir gerçeklik anlayışı sergilenir (a.g.e.,101).

Üstkurmamacanın açık ve belirgin bir biçimde bütün boyutlarıyla kendini gösterdiği *Kuşatılmış Yaşamlar*'da, anlatıcı-kahraman aynı zamanda -pek de egemen bir konumda olmasa da- bir yazar-anlatıcı olarak karşımıza çıkar. Bu yazar-anlatıcı,

toplumsal yaşama ilişkin gözlem ve düşüncelerine yer vermenin yanı sıra yazma sürecini de konu edinerek romanını nasıl ve ne amaçla kurguladığını okuyucuya doğrudan seslenerek anlatır. Kurgu sorunlarını tartışarak kendi roman anlayışını dile getirirken aynı zamanda okuyucuya da doğru okumanın ipuçlarını verir. Kurmaca ile gerçeklik arasındaki ayrımları bulanıklaştırarak metinde bir üst-evren yaratan yazar-anlatıcı, kurguladığı hayvan öykülerinde, toplumsal, ekonomik ve özellikle cinsel yaşamı hayvanların dünyasına girerek sorgular, düşüncelerini kuramsallaştırmaya çalışarak ortaya koyar.

*Ağır Roman*'da da kitap ya da şiir yazan, yazdığını okuyan roman kişilerine rastlar, yazma sürecine tanıklık ederiz. Anlatıcının kimi zaman anlatıya müdahale ettiğini, okuyucuya yönelerek kişiler ve olaylarla ilgili kendi öznel düşüncelerini aktardığını görürüz. Bununla birlikte, bir yazar-anlatıcı kendi metnini nasıl kurguladığını anlatmadığı gibi herhangi bir kurgu sorununu da tartışmamaktadır. Roman kişilerinin yazma eylemi ve anlatıcının okura yönelerek anlatması yalnızca romanın kurgu özelliği olup üstkurmaca düzlemde gerçekleşmemektedir. Romanda, kimi zaman gerçek ve düşsel ögeler iç içe geçmiş bir özellik sergileseler de roman kişilerinin, nesnelere ve olayların gerçekliği konusunda bir kuşkuya kapılmayız.

Yazma ediminin odak alındığı üstkurmaca metinlerde, yazar-anlatıcı başka yazarlar tarafından üretilmiş metinleri de kurgu malzemesi olarak kullanır. Diğer yandan, anlatının dokusunu kurmaca olduğu vurgulanan öykü, yazı kesitleriyle oluşturur (Ecevit,2004,110). Metinlerarasılıkta farklı metinlerin biraraya gelmesi, alıntı, anıştırma, yeniden yazma, yansılama, öykünme ve yapıştırma gibi yöntemlerle gerçekleşir (Yalçın-Çelik,2005,49,50; Ünal,2008,293).

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da, yazar, başka yazarlara ve yazındışı alanlara başvurarak romanda metinlerarası bir evren yaratır. Romanın kimi bölümlerini İncil'den, Vampire Blues adlı rock şarkısından, Buda'dan ve Roland Barthes'dan yaptığı alıntı epigraflarla başlatır. Anlatıda, bilişim, biyoloji, toplumbilim, ruhbilim gibi yazındışı alanlara ait terimler kullanarak farklı söylem türleri oluşturan yazar-anlatıcı, bilimlerarası bir düzlem yaratır. Anlatının türünü sorunsal kılan, biçimde kopukluk yaratan ve metinlerarası bir evren oluşturan diğer bir yaklaşım ise yazar-anlatıcının kaleme aldığı hayvan öyküleridir. Bu öyküler bize Lautréamont, Perrault, la Comtesse de Ségur ve Kafka'yı hatırlatırken yazarın bilimsel ve yazınsal dili bir arada kullanması Lautréamont'u çağırıştırır. Diğer yandan yazarın biçemi; ele aldığı konular, yaşadığı dönemi eleştirmesi, karamsarlığı ve bilimsel yaklaşımı Zola, Balzac gibi 19. yüzyıl

gerçekçi ve doğalcı yazarların, Schopenhauer ve Nietzsche gibi düşünürlerin biçimiyle benzerlik gösterirken yarı ciddi yarı gülünç öğeler taşıyan Menippos yergi geleneğinden de izler taşır.

Metinlerarasılığa fazla yer verilmeyen *Ağır Roman*'da, yazar, Kutsal kitaplarda yer alan "Nuh'un gemisi" ve "ekmek-şarap ayini" konularını yansılama yöntemi kullanarak alaysı bir yaklaşımla ele alır. Romanda, metinlerarasılık oluşturan diğer bir unsur ise yazarın 'elim elim epelek' adlı tekerlemeyi alıntılmasıdır. Ayrıca, romanın türü alışılmış yazın kalıplarının dışında bir özellik sergiler. Anlatıda, Arap Sado'nun hikâyesi, Bakhtin'in destan tanımında belirttiği öğeleri içerirken Berber Ali'nin hikâyesi, Moran'ın belirttiği "soylu eşkiya" hikâyelerinin yapısal özelliklerini taşır.

Ahlaksal, siyasal ya da tarihsel malzemeyi oyunlaştırarak anlatısını kuran çağdaş sonrası yazar için her şey sanatsal düzlemde gerçekleşen bir oyundur. Çağdaş düşüncenin girdiği ve kurumlaştığı her alanda, ona yönelik karşı bir eğilimi gerçekleştirmek için oyunu genel izlemin bir parçası olarak görür. Diğer yandan, oyunun kılışal işlevinden yararlanarak okurun zevk alması için metnini eğlendirici, süreleyici öğelerle donatır (Ecevit,2004,114,115). Çağdaş düşüncenin geçerliliğini, ciddiyetini sarsmak için geliştirdiği diğer bir yazınsal izlem ise alaydır (Emre,2004,160). Alay, şeyleri aşırı ciddiye almamız ya da en azından yerleşik değerleriyle ele almamız gerektiğine vurgu yapar (Spencer,2006,299).

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da, anlatının karamsar dokusuna sinmiş, yergisel, güçlü bir güldürü duygusu vardır. Anlatıcı-kahramanın ruhsal durumu ve dünya görüşüne koşut olarak gelişen bu kara güldürü romanın tam olarak biçimini ve içeriğini yansıtır. Yaşama ve insana ilişkin saçma, anlamsız ve yapmacık bulduğu her şeyle acımasızca alay eden yazar-anlatıcı, içinde yaşadığı dünyaya karşı güvensizliğini, umutsuzluğunu ve öfkesini bu yolla dile getirir.

*Ağır Roman*'da ise oyunsuluk ve alay hem izlemsel hem de kılışal işleviyle çok önemli bir yer tutar. Romanda korku, şiddet, ölüm, cinsel sapkınlık gibi okurda gerilim yaratacak konuları yumuşatmak için oyunsuluk ve alay ögesi kullanılır. Diğer yandan, eğitim, din/ahlak, siyaset ve tarihle ilgili örgeler alaycı bir yaklaşımla ele alınıp sorunsallaştırılarak bu kavramların taşıdığı değerlerin göreceli olduğunun altı çizilir.

Çağdaş sonrası metinlerde kusursuz kurgu, düzenleme ve öyküleyişin yerini kopukluk, süreksizlik ve en önemlisi anlatım alır. Anlatıma dayalı bu metinlerde, çizgisel bir akışın yerine sürekli dağılıp toparlanan, başı ve sonu belli olmayan bir kurgu söz konusudur (Emre,2006,308). Neden-sonuç ilişkisi içermeyen, usdışı, karmaşık, iç

içe geçmiş ya da birbirinden kopuk ve neredeyse yokmuşçasına bir olay örgüsü ile karşı karşıyayızdır. Okurun her okumada farklı şekilde algılayabilmesi için iyice karmaşıklaştırılan anlatıda, okur tarafından doldurulması istenilen bir yığın boşluklar bulunur. Olay örgüsü çok boyutlu olup çok anlamlıklar içerebilir (a.g.e.,167-170).

*Kuşatılmış Yaşamlar* ve *Ağır Roman*'da, geleneksel romanın dün-bugün-yarın şeklindeki düz çizgisel akışı içerisinde cereyan eden, neden-sonuç ilişkisine dayanan oldukça gevşek bir olay örgüsü vardır. *Kuşatılmış Yaşamlar*'da, hayvan kurguları ile anlatıda ve biçimde kopukluk yaratılsa da bu öyküler bilinçli olarak romanın başı, ortası ve sonu olmak üzere izlemsel noktalara yerleştirilmiştir. Bununla birlikte, romanın sonu çoklu bir son olarak okunabilir. Yaşamın amacını kaçırdığını ve ayrılık izleniminin tam olduğunu söyleyen roman kahramanın, iyice melankoliye girerek yaşamdan tam anlamıyla koptuğunu da söyleyebiliriz, intihar etmeye karar vermiş olduğunu da düşünebiliriz.

Çağdaş sonrası romanlarda, herhangi bir değer ölçütü olmayan, kendini alaycı bir dille sorguladığı yaşamın akışına serbestçe bırakmış, kargaşayı olağan karşılayan öznelerle karşılaşırız (Emre,2004,184-187). Bu özneler, kendilerine ait doğruları, gerçeklikleri olmadığından öteki gerçeklere karşı mücadele eden tipler olarak karşımıza çıkmazlar (a.g.e.,298). Çelişkileri bulunan, duruma ve yere göre hareketleri değişen özneler olarak kendilerini gösterirler (a.g.e.,323,324).

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da roman kişileri, çağdaş sonrası roman anlayışına uygun olarak kurgulanmıştır. Kendilerini kuşatan dünyaya karşı derin bir ilgisizlik duyan bu roman kişileri, yolunu şaşırılmış, yalnız bireyler olarak koşturup dururlar. Yaşamayı deneyen, cinsellik, para, güç ve bilgi-işlem tutkunu bağımsız insanlardır. "Bilişim cemaati" olarak da adlandırabileceğimiz bilişim sektöründe önemli bir rol oynasalar da toplumun aydın, bilgili kişileri değildirler. Ülküsüz bir dünyada, düşüncülerden uzak, farkına varmadıkları bir boşluğa gömülmüş kinik kişiliklerdir. Ne yaşamak için nedenleri ne savunacak değerleri ne de gösterecek tepkileri vardır. Günümüz anamalcı toplumunda, manevi yaşantıları olmayan, bedenleri içinde tutsak, gizli bir ruhsal çöküntü yaşayan varlıklardır.

*Kuşatılmış Yaşamlar*'ın anlatıcı-kahramanı da arkadaşızsız, aşksız, tekdüze, yalnız bir yaşam süren melankolik bir bilgi-işlem mühendisidir. Sürekli bunalıma girmesi, melankolik kişiliği ve günümüz Batı toplumunun makineleştirici, köleleştirici yaşam tarzı ondaki yabancılaşma duygusunu giderek arttırır. Davranışlarının anlamını çoğunlukla çözemez hale gelen bilgi-işlemci, toplumsal yaşama katılmak yerine onu

uzaktan izleyen bir gözlemci gibi davranır. Yabancılaşma ve melankoli, onda billursu ve kurtarıcı bir bilinç alanı yaratarak yaşam karşısında takındığı estetik bir duruş olarak kendini gösterir.

*Ağır Roman*'ın kişi kadrosunu da çağdaş sonrası roman anlayışı doğrultusunda değerlendirebiliriz. Çağdaş düşüncenin ve seçkin üst-kültürünün hiçbir şekilde onaylamayacağı bu roman kişileri kendilerine özgü bir dil ve yaşam tarzına sahip olup kendi koydukları kurallara göre yaşarlar. “Kolera cemaati” olarak adlandırabileceğimiz, coşkulu ve uç noktalarda yaşayan bu insanlar toplumun egemen üst kesimlerinden ayrı, güç koşullarda yaşam savaşı verirler.

Çokyapılı bir topluluk olan bu cemaatte, iyilik ve kötülüğün ölçütü ahlaksal olmaktan çok estetikdir. Cemaatin yaşam karşısında sergilediği estetik bir duruşun ifadesi olarak tüm söz ve davranışlarda Kolera'nın dilini en iyi şekilde kullanmak gerekir. Romanın ana kişisi Salih, bireysel sorunları ve okuduğu kitapların etkisiyle yabancılaştığı bu cemaatten kopamayacağını anladığında, en hırpani bitirim şairden raconu, yani estetiğin ve şiddetin dilini öğrenerek yaşam karşısında takınacağı yeni duruşunu belirler.

Çağdaş sonrası yazarlar, çağdaş düşüncenin sorgusuz sualsiz benimsemiş ya da reddetmiş olduğu şeyler üzerinde yeniden odaklanmayı savunurlar. Bununla birlikte yargı bildirmekten kaçınırlar, herhangi bir düşüncüyü, bir eylemi savunmaz ya da reddetmezler (Rosenau,2004,28,29). Çağdaş sonrası metinlerde ulamsal bir izleksel kurgulanıma genellikle rastlanmaz. Bu metinler daha çok hemen her okumada değişen, yanar döner bir izleksel anlayışın izlerini taşır. İkili karşıtlıkların iç içe girdiği karmakarışık bir dünya sergileyen bu metinlerde çarpıklıklar, aksaklıklar alaycı bir dille eleştirilirken bunların yerine yeni bir değer ya da düşünce konulmaya çalışılmaz (Emre,2006,191,192).

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da izleksel kurgu hem çağdaş hem de çağdaş sonrası düşünce/yazın anlayışı doğrultusunda oluşturulmuştur. Romanda, günümüz yaşam tarzı, ekonomik ve cinsel özgürlükçülük, teknolojik gelişmeler ve ruhçözümlemesi gibi konular sorunsallaştırılmakta, bunların insan ruhunda ve toplumsal yaşamda yarattığı tahribatlar açık ve kesin bir dille anlatılmaktadır. Bu bağlamda yazar, çağdaş sonrası bir dünyayı/toplumunu çağdaş, eleştirel, bilimsel bir bakış açısıyla değerlendirir. Eleştirel düzleme taşınan özgürlük, aşk, kadın-erkek ilişkisi, toplumsal ilişkiler gibi konuların yanı sıra, roman kahramanının bireysel sorunları olarak ortaya çıkan kimlik bunalımı, yabancılaşma, intihar, kadın düşmanlığı ve cinsel sorunlar gibi konular da ele alınmıştır.

*Ağır Roman*'da ise izleksel kurgu çağdaş sonrası düşünce/yazın anlayışı doğrultusunda oluşturulmuştur. Romanda, aile, toplumsal yaşam, eğitim, din/ahlâk, siyaset, tarih ve adalet gibi konular sorunsallaştırılarak bunların geçerliliği ve güvenilirliği tartışılır duruma getirilmiştir. Anlatıcının az da olsa anlatıya karışıp, kişiler ve olaylar hakkında kişisel yargılarını kısa tümceler ya da satır aralarında aktardığı görülür. Sorunsallaştırılarak eleştirel düzleme taşınan bu izleklerin yanı sıra, romanın ana kişisi Salih'in bireysel sorunları olarak ortaya çıkan yabancılaşma, kimlik arayışı/bunalımı, intihar izlekleri de anlatıda önemli bir yer tutar.

Çağdaş sonrası yazarlara göre, zaman kavramı insansal bir yaratım olup dilin bir işlevidir; bu yüzden de keyfi ya da belirsizdir (Rosenau,2004,107). Çağdaş sonrası metinlerde, düzeneksel, belirli, ölçülebilir bir zaman anlayışının yerini dağınık, sınırları belirsiz, birbirine girişik bir zaman anlayışı alır (Emre,2006,170). Bu metinlerde zaman kurgusu, gün, ay, yıl ile ifade edilen takvimsel zaman kurgusunun dışında gelişir. Kimi kez bu zaman birimlerinin birbirleriyle harmanlandığı, kimi kez de zamanın bir olayla iç içe geçirildiği daha karmaşık bir zaman kurgusu söz konusudur (a.g.e.,287). Kıırp parçalanmış, eğilip bükülen ve öznelendirilen zaman bizim içimizde olan ve bizim akış hızımıza göre bazen yavaşlayan, bazen hızlanan bir şeydir (a.g.e.,317,318).

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da zaman, teknik açıdan geleneksel roman anlayışına uygun olarak kurgulanmıştır. Romanda, gün ve aylarla ifade edilen, belirli, somut, ölçülebilir, mutlak anlam taşıyan bir zaman kurgusu vardır. İzleksel açıdan ele aldığımızda ise zaman kavramı hem çağdaş hem de çağdaş sonrası düşüncenin izlerini taşır. Yaşadığı çağı sorgulayan gerçekçi yazarlar gibi yazar-anlatıcı da çağdaş, eleştirel bir bilinçle yaşadığı çağı, çağdaş sonrası zamanları sorgulayarak şiddetli bir şekilde yadsır. Yaşadığı zamana kaygıyla bakan anlatıcı-kahraman, yaşam tarzlarının tektipleşmesi, insan ilişkilerinin zayıflaması ve her türden özgürlükçüğün yozlaştırılmasını çağın hastalığı olarak görür. Diğer yandan, zamanın büyük felaketler getireceğini, insanlığın, yaşamın tükenmekte olduğunu bize duyurarak çağdaş sonrası düşüncenin ana izleklerinden olan insanın, tarihin sonu düşüncesiyle koşutluk gösterir. Aynı zamanda, yaşadığı ve uyuşmadığı dünyanın/zamanın dışında kalarak, yaşam/zaman karşısında estetik bir duruş sergiler.

*Ağır Roman*'da ise zaman, ağırlıklı olarak çağdaş roman anlayışı doğrultusunda kurgulanmıştır. Romanda, ölçülebilir zaman anlayışı yerine, olaylarla iç içe geçmiş, olayların akışına göre biçimlenen soyut, belirsiz, dağınık bir zaman anlayışı vardır. Yazar somut zaman saptamaları yapmaktan uzak durarak zamanı, imgeler aracılığıyla



ve dil ile biçimlendirir. Romanda, öncesiz ve sonrasız bir süreklilik temelinde kurgulanan zaman, metnin tüm dokusuna yayılarak yok olmuş gibidir. Evrensel ve fiziksel bağlamından koparılmış, uzama özgü, uzamın düşsel, destansı havasını yansıtmak için kullanılan bir zaman anlayışı vardır. Kolera'nın bilincine bağlı olarak hareket eden zaman öznelleşerek Kolera'nın zamanı olmuştur. Ayrıca, tarih anlayışı da evrensel bağlamından koparılarak yerel tarihe indirgenmiştir. Kolera'nın seyir defterini tutan bitirim şairler de bir çeşit tarih yazıcılığı görevini üstlenmişlerdir. Romanda, gün, ay, yıl biçiminde ifade edilen takvimsel zaman kurgusu yoktur. Roman kişilerinin edimlerini göz önüne alarak değerlendirdiğimizde, olayların gelişmesinde dört mevsimi içeren bir yıllık bir zamanın söz konusu olduğunu görürüz. Ancak, mevsimlerin sırası yaz – kış – ilkbahar – sonbahar şeklinde değiştirilerek zamansal bir kesinlik yaratılmaktan kaçınılmıştır.

Çağdaş sonrası romanlarda uzam, sürekli yer ve biçim değiştiren, akışkan, şeffaf, tanımlanması güç, soyut bir görüntü olarak belirir (Emre,2006,183). İşlevsel olmayan, bireyle özdeşleşmeyen, bireyi etkisi altına almayan, silik, belirsiz görünümüyle vardır (Emre,2006,323). Birey uzama yabancılaşmış, uzamdan kopmuş birisi olarak onu görmezlikten gelir (a.g.e.,182). Çağdaş sonrası romanın uzam anlayışı, fotografik görüntüler sunmak yerine, göstergeler yoluyla yapılan betimleme mantığının ürünüdür (a.g.e.,293).

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da uzam, çağdaş roman anlayışı doğrultusunda kurgulanmıştır. Romanda belirlenebilir, somut, mutlak anlam taşıyan bir uzam anlayışı vardır. Uzam, roman kahramanının bakış açısına ve bulunduğu konuma bağlı olarak çoğunlukla kısa betimlemelerle kendini gösterir. Romanda sözü edilen uzamlarda görülen nesnelere bütün yönleriyle ayrıntılı bir şekilde betimlenmese de fotoğrafa özgü görünüm sergiler. Uzam kurgusu belirgin bir şekilde metnin dokusunda belirleyici bir konumda bulunur. Roman kahramanının düşüncelerini, duygularını, o anki ruhsal durumunu ve beğenisini açıklayan önemli bir işlevsel konuma sahiptir. Romanda büyük kentler zevksiz tasarımları, çevre kirliliği, gürültü ve insanların duyarsızlığı nedeniyle roman kahramanı üzerinde olumsuz bir etki yaratmaktadır.

*Ağır Roman*'da da uzam kurgusu çağdaş roman anlayışı doğrultusunda yapılmıştır. Romanda uzam, metnin dokusunu belirleyici bir konuma sahiptir. Mutlak anlam içeren, işlevselliği ile ön plana çıkan bir uzam anlayışı vardır. Uzam bireyle özdeşleşmiş, hatta onu egemenliği altına almıştır. Roman kişilerinin düşüncelerini, duygularını, ruhsal durumlarını, algılayış biçimlerini, beğenilerini ve yaşam düzeylerini

açıklayan önemli bir işlevsel konuma sahiptir. Bununla birlikte, romanda ayrıntılı uzam betimlemeleri yoktur. Uzam, metin içerisinde satır aralarında dağıtılmış bir biçimde betimlenir. Romanda, tüm uzamları kapsayan uzam konumundaki Kolera Mahallesi'nin, güç yaşam koşulları ve ödenmesi gereken bedeller nedeniyle başta Salih olmak üzere hemen tüm roman kişileri üzerinde olumsuz hatta ölümcül etkiler yarattığı görülür.

## SONUÇ

Çoğulcu bir inceleme yöntemi kullanarak gerçekleştirdiğimiz bu çalışmada, Michel Houellebecq'in *Kuşatılmış Yaşamlar* ve Metin Kaçan'ın *Ağır Roman* adlı eserlerini inceleyerek bu romanların çağdaş sonrası anlatı özellikleri açısından benzer ve farklı yönlerini karşılaştırmalı olarak sergilemeye çalıştık. Çağdaş sonrası romanın ana özelliklerinin ve anlatı yerlemlerinin incelenmesi ile söz konusu romanların biçimsel, kurgusal ve içeriksel özelliklerini ortaya koyarak çok boyutlu bir okuma örneği sunmaya çalıştık.

*Kuşatılmış Yaşamlar* ve *Ağır Roman*'ı öncelikle anlatı yerlemleri açısından inceledik. Bu romanlar, özellikle kahraman ve izleksel kurgu açısından büyük benzerlikler gösterirler. İki romanın da ana kişisi, içinde yaşadıkları çevreye uyum sağlayamayan, intihar girişiminde bulunan, yaşama/çevreye giderek yabancılaşan, sevdikleri kadınlar tarafından terkedilen ve girdikleri bunalımdan kurtulamayan kişilikler olarak karşımıza çıkarlar. İki roman kahramanı da yaşam karşısında farklı biçimlerde estetik bir duruş sergiler. *Kuşatılmış Yaşamlar*'ın kahramanı olan bilgi-işlemci yaşama katılmak yerine gözlemci bir konumda kalmayı tercih ederken yabancılaşma ve melankoli yaşam karşısında takındığı estetik bir duruş olarak kendini gösterir. *Ağır Roman*'ın kahramanı olan Salih ise yabancılaştığı çevreden kopamayacağını anladığında, en iyisi olarak gördüğü bir yaşam tarzını benimser; estetiğin ve şiddetin dilini en iyi şekilde kullanarak yaşam karşısında yeni duruşunu sergiler. Salih girdiği bunalımdan çıkamayarak intihar ederken bilgi-işlemci yaşamdan intihar gibi bir kopma sürecine girmiş olduğunu duyurur. Bu iki roman kahramanını bireysel ve toplumsal sorunları açısından değerlendirdiğimizde, iki romandaki belirgin ortak izlekler, kimlik bunalımı, yabancılaşma, bunalım ve intihardır. *Ağır Roman*'da kişilik arayışı ve kimlik bunalımının, *Kuşatılmış Yaşamlar*'da ise yabancılaşma ve bunalımın daha belirgin olduğunu görürüz. İzleksel farklılıklar ise *Kuşatılmış Yaşamlar*'da cinsel sorunlara da yer verilmiş olmasıdır.

Toplumbilimsel açıdan değerlendirdiğimizde ise her iki romanda da toplumsal ve siyasal bir eleştirinin dile getirildiğini görürüz. *Kuşatılmış Yaşamlar*'da günümüz yaşam tarzı, ekonomik ve cinsel özgürlükçülük, teknolojik gelişmeler ve ruhçözümlemesi gibi konular sorunsallaştırılarak bunların insan ruhunda ve toplumsal yaşamda yarattığı tahribatlar anlatılır. *Ağır Roman*'da ise aile, toplumsal yaşam, eğitim,

din/ahlâk, siyaset, tarih ve adalet gibi konular sorunsallaştırılarak bunların geçerliliği ve güvenilirliği tartışılır kılınır. *Kuşatılmış Yaşamlar*'ın anlatıcı-kahramanı eleştirisini açık, kesin bir dille ve doğrudan romana aktarırken *Ağır Roman*'ın anlatıcısı alaycı ve oyunsu bir yaklaşımla satır aralarında dile getirir.

Her iki romanda kişi kadrosu çağdaş sonrası roman anlayışına uygun olarak oluşturulmuştur. *Kuşatılmış Yaşamlar*'ın roman kişileri “bilişim cemaati” olarak da adlandırabileceğimiz bilişim sektöründe, çoğunlukla ara kadrolarda çalışan insanlardan oluşur. Bu kişiler, cinsellik, para, güç sayesinde yaşama tutunmaya çalışan, manevi değerlerden yoksun insanlardır. *Ağır Roman*'ın kişi kadrosu, “Kolera cemaati” olarak adlandırabileceğimiz, kendine özgü bir yaşam tarzı olan bir topluluktan oluşur. Bu topluluk, farklı türden bir ahlak ve eğlence anlayışına sahip, güç koşullarda yaşam savaşı veren insanlardır. Her iki romanda da geleneksel ve çağdaş düşüncenin onaylayacağı türden değer yargılarına sahip, mantıklı eylemlerde bulunan roman roman kişileri yoktur. Uç noktalarda yaşanan özgürlük ve cinsellik roman kişilerinde ahlaksal değerlerin çökmesine neden olmuştur.

Her iki romanda da geleneksel romanın dün-bugün-yarın şeklindeki düz çizgisel akışı içerisinde cereyan eden, neden-sonuç ilişkisi içeren, oldukça gevşek bir olay örgüsü yapılanması söz konusudur. Bununla birlikte *Kuşatılmış Yaşamlar*'ın sonu çoklu bir son olarak okunabilir. *Kuşatılmış Yaşamlar*'dan farklı olarak *Ağır Roman*'da, çağdaş sonrası roman anlayışına uygun biçimde, kişi ve uzam betimlemelerine pek yer verilmez. Bununla birlikte her iki romanda da çağdaş roman anlayışına uygun olarak kurgulanmış olan uzam, işlevselliği ile ön plana çıkar. Belirlenebilir, somut, mutlak anlam taşıyan bir uzam anlayışı vardır. Uzam, kahramanın düşüncelerini, duygularını, ruhsal durumunu açıklayan önemli bir işlevsel konuma sahiptir. *Ağır Roman*'dan farklı olarak *Kuşatılmış Yaşamlar*'da yolculuk anlatısına da yer verilmiştir.

*Kuşatılmış Yaşamlar*'da zamanın, teknik açıdan çağdaş roman anlayışına uygun olarak kurgulandığı, izleksel açıdan ise hem çağdaş hem de çağdaş sonrası düşüncenin izlerini taşıdığı görülür. Romanda, gün ve aylarla ifade edilen, belirli, somut, ölçülebilir, mutlak anlam taşıyan bir zaman anlayışının yanı sıra yaşanan zamanın yadsınması sonucu bir tür zamandışılığın söz konusu olduğu görülür. Ayrıca, zamanın büyük felaketler getireceği düşüncesi, tarihin sonu düşüncesiyle koşutluk gösterir. *Ağır Roman*'da ise zaman ağırlıklı olarak çağdaş roman anlayışı doğrultusunda kurgulanmıştır. Romanda, ölçülebilir zaman anlayışı yerine olaylarla iç içe geçmiş, olayların akışına göre biçimlenen soyut, belirsiz, dağınık bir zaman anlayışı vardır.

Bununla birlikte, takvimsel zaman anlayışının olmaması ve zamandizinsel sıranın yaz – kış – ilkbahar – sonbahar şeklinde bozulması çağdaş sonrası zaman anlayışıyla koşutluk gösterir.

İki romanda, anlatıcı ve bakış açısı tam bir zıtlık gösterir. *Kuşatılmış Yaşamlar*'ın anlatıcısı, sınırlı bir bakış açısına sahip benöyküsel bir anlatıcıdır. Romanın kahramanı olan bu anlatıcı aynı zamanda yazar-anlatıcı konumundadır. *Ağır Roman*'ın anlatıcısı ise sınırsız bir bakış açısına sahip dışöyküsel anlatıcıdır. İki anlatıcı da yer yer olaylar ve kişiler konusunda yargılarını bildirmekten ve taraf tutmaktan çekinmezler. Bunun yanı sıra, iki romanda da bir fazla anlatıcı ve çoklu bakış açısı söz konusu değildir.

Anlatı yerlemlerinin incelenmesinin ardından, *Kuşatılmış Yaşamlar* ve *Ağır Roman*'ı çağdaş sonrası romanın ana özellikleri açısından inceledik. Yazarların kullandıkları roman dili ve estetik anlayışları birbirinden belirgin bir biçimde ayrılmaktadır. Michel Houellebecq'in roman dili çağdaş roman anlayışına uygun biçimde, nesnellik, kesinlik, özsözlülük ve gerçekçilik anlayışına dayanır; son derece düz, yalın ve gösterişsizdir. Anlatıcı-kahramanın kurguladığı “hayvan öyküleri” dışında söz sanatlarına pek yer verilmemiştir. Bildiğimiz anlamda masalsı, düşsel öğelere rastlamak olanaksızdır. Yazarın alaycı dili, eleştirel düşüncesinden kaynaklı kara güldürü özelliği taşır. Yazar romanında, bunaltıcı, donuk, eğlencesiz bir dünya kurgulamıştır. Metin Kaçan'ın roman dili ise çağdaş düşüncenin onaylamayacağı şekilde, argonun serbestçe ve yoğun olarak kullanımına dayanır. Yazar, söz sanatlarına, düşsel, masalsı ve alaysı öğelere de yer vererek anlatının sert havasını yumuşatma yoluna gitmiş, sert, kışkırtıcı aynı zamanda eğlenceli bir dünya kurgulamıştır.

Roman dili ve estetiği bağlamında birbirinden oldukça farklı olduğu anlaşılan bu iki yazarı birbirine yaklaştıran nokta ise kullanmış oldukları dili seçme amaçlarıdır. Her iki yazar da ait oldukları çevreye uygun bir dil kullanmayı tercih etmişlerdir. Diğer yandan bu tercih, romanın içeriği, kurgusu ve vermek istediği iletiyle ilişkilidir. Yazın anlayışları toplumsal ve ekonomik gerçekliğin yansıtılmasına dayanan bu iki yazar, romanlarının dil ve estetik boyutunu da içinde buldukları kültürel çevrenin genel görünümünü sunacak tarzda oluşturmuşlardır.

*Kuşatılmış Yaşamlar* üstkurmaca, çoğulculuk, metinlerarasılık, alay ve türlerin karnavallaşması gibi çağdaş sonrası romanın ana özelliklerini belirgin biçimde taşımaktadır. Üstkurmacanın açık ve belirgin bir biçimde kendini gösterdiği romanda, yazar-anlatıcı romanını nasıl ve ne amaçla kurguladığını anlatır, kurgu sorunlarını

tartışarak kendi roman anlayışını dile getirir, okuyucuya doğrudan seslenerek doğru okumanın ipuçlarını verir. Aynı zamanda, kurmaca-gerçeklik ayrımını bulanıklaştırarak metinde bir üst-evren yaratır; kurguladığı hayvan öykülerinde, toplumsal yaşamı hayvanların dünyasına girerek sorgular. Bunalım, rekabet, intihar, cinayet, öğrenci eylemleri, terör, ekonomi, cinsellik, sanat, din, tarih, siyaset gibi birbirinden oldukça farklı konuların yer aldığı romanda, “savaşmak-geri çekilmek”, “arzu-nefret”, “cinsellik-ölüm” ve “ekonomi-cinsellik” karşıtlıkları en çarpıcı birlikteliği sergiler. Yazar-anlatıcı, başka yapıtlara, yazındışı alanlara ve söylemlere başvurarak romanda metinlerarası bir evren yaratır. Yazdığı hayvan öyküleri anlatının türünü sorunsal kılan ve metinlerarası bir evren oluşturan diğer bir yaklaşımdır. Yazarın biçemi, Zola, Balzac, Lautréamont, Schopenhauer ve Nietzsche gibi yazarların biçimiyle benzerlik gösterirken Menippos yergi geleneğinden de izler taşır. Diğer yandan, anlatının karamsar dokusunda çatlaklar açan, yergisel, güçlü bir kara güldürü yazarın biçimini en iyi şekilde yansıtmaktadır.

*Ağır Roman*, çoğulculuk, oyunsuluk ve alay gibi çağdaş sonrası romanın ana özelliklerini belirgin biçimde taşıırken metinlerarasılık yönünden oldukça zayıf kalır. Üstkurmaca özelliğine ise sahip değildir. Roman konusal düzlemde tedirgin edici birçok unsur içermesine karşın, eğlenceli, coşkulu bir dünyadan kesitler sunar. Aşk, cinayet, estetik, şiddet, tarih, siyaset, aile yaşantısı, fuhuş, uyuşturucu, kumar gibi konuların gerçekçi ve düşsel boyutlarda ele alındığı romanda en çarpıcı birliktelik sergileyen ikili karşıtlıklar “yaşam-ölüm”, “iyi-kötü”, “arzu-sorumluluk” ve “şiddet-estetik” karşıtlıklarıdır. Oyunsuluk ve alay hem izlemsel hem de kılışal işleviyle romanda çok önemli bir yer kaplar. Korku, şiddet, ölüm, cinsel sapkınlık gibi konuların yarattığı gerilimi yumuşatmak için kullanıldığı gibi eğitim, din/ahlak ve siyaset gibi kavramların taşıdığı varsayılan değerlerini sorunsallaştırmak için de kullanılır.

Sonuç olarak, çalışmamızda, *Kuşatılmış Yaşamlar* ve *Ağır Roman* adlı eserlerin özellikle kahraman ve izleksel kurgu açısından hem çağdaş sonrası roman olma özelliği taşıdıklarını hem de benzerlikler gösterdiklerini, biçem açısından ise farklı olduklarını saptadık. *Kuşatılmış Yaşamlar* çoğulculuk, üstkurmaca, metinlerarasılık, karnavallaşma ve alay, *Ağır Roman* ise çoğulculuk, oyunsuluk ve alay gibi çağdaş sonrası romanın temel özelliklerini belirgin biçimde taşımaktadır. Diğer yandan, her iki eser de toplumsal ve siyasal bir eleştiriyi dile getirmektedir.

## KAYNAKÇA

- ALPOZZO, Marc (2005), “Houellebecq: le devoir d’être abject”, *Le Journal de la culture*, numéro 17, novembre/décembre.
- AKARSU, Bedia (1998), *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi.
- ASLAN, S. – YILMAZ, A. (2003), “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm”, *Modernite’den Postmodernite’ye Değişim*, Der: Coşkun Can Aktan, Konya, Çizgi Kitabevi, ss. 75-95.
- ASLAN, Rüstem (2003), “Ağır Roman’dan Fındık Sekiz’e Metin Kaçan’da Ritüel ve Hayat”, *Metin Kaçan, Cervantes’in Yeğeni*, İstanbul, Can Yayınları, ss. 79-88.
- ARSLAN, Hüsamet (2000), “Türkçesine Önsöz Yerine. Postmodernite, Postmodernizm ve Türkiye”, John W. Murhy: *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, Çev: Hüsamet Arslan, ss. 1-7, İstanbul, Paradigma Yayınları.
- AYDIN, Kâmil (2008), *Karşılaştırmalı Edebiyat. Günümüz Postmodern Bağlamında Algılanışı*, İstanbul, Birey yayıncılık.
- AYTAÇ, Gürsel (2003), *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, İstanbul, Say Yayınları.
- BLANCKEMAN, B. – MURA-BRUNET, A. – DAMBRE M. (2004), “Avant-propos”, *Le foman français au tournant du XXIe siècle*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunet et Marc Dambre, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, ss. 475-476.
- BOISVERT, Yves (2000), *Le Postmodernisme*, Mottréal, Boréal.
- BOLAY, Süleyman Hayri (2003), “Postmodernizm”, *Modernite’den Postmodernite’ye Değişim*, Der: Coşkun Can Aktan, Konya, Çizgi Kitabevi, ss. 63-73.
- BOZKURT, Nejat (2004), *Sanat ve Estetik Kuramları*, Bursa, Asa Kitabevi.
- BUHR M. – SCHROEDER W. – BARCK K. (2003), *Aydınlanma Felsefesi*, Çev: Veysel Atayman, İstanbul, Yeni Hayat Yayıncılık.
- BUTOR, Michel (1991), *Roman Üstüne Denemeler*, Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, Düzlem Yayınları.
- CEVİZCİ, Ahmet (2002), *Aydınlanma Felsefesi*, Bursa, Ezgi Kitabevi.
- CEVİZCİ, Ahmet (2005), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Paradigma Yayıncılık.

- CLÉMENT, M. L. – WESEMAEL, S. V. (2007), “Introduction”, *Michel Houellebecq sous la loupe*, études réunies par Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, Amsterdam, Rodopi, ss. 5-18.
- CONNOR, Steven (2005), *Postmodernist Kültür. Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*, Çev: Doğan Şahiner, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- COPLESTON, Frederick (2004), *Felsefe Tarihi. Aydınlanma*, Çev: Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi.
- COUSSEAU, Anne (2004), “Postmodernité: Du retour au récit à la tentation romanesque”, *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunet et Marc Dambre, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 359-370.
- DION, Robert (2004), “Faire la bête. Les fictions animalières dans Extension du domaine de la lutte, une histoire de maladie”, *Michel Houellebecq. Avec une interview inédite de l’auteur*, études réunies par Sabine van Wesemael, Amsterdam, Rodopi, p. 55-66.
- DOLTAŞ, Dilek (2004), *Postmodernizm ve Eleştirisi. Tartışmalar/Uygulamalar*, İstanbul, İnkılap Kitabevi.
- ECEVİT, Yıldız (2003), “‘Ağır Roman’ ve Estetik”, *Metin Kaçan, Cervantes’in Yeğeni*, İstanbul, Can Yayınları, ss. 11-16.
- ECEVİT, Yıldız (2006), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- EMRE, İsmet (2006), *Postmodernizm ve Edebiyat*, Ankara, Anı Yayıncılık.
- ERBARIŞTIRAN, Tufan (2003), “Metin Kaçan’ın Kitapları Üzerine Bir Deneme”, *Metin Kaçan, Cervantes’in Yeğeni*, İstanbul, Can Yayınları, ss. 132,146.
- GENON, Arnaud (2008), “Approches de Houellebecq”, *Acta Fabula*, Mars 2008, volume 9, numéro 3, URL:  
<http://www.fabula.org/revue/document4020php>.
- HASSAN, Ihab (2008), “Bir Postmodern Kavramına Doğru”, *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Özel Sayı: 16, ss. 267-277.
- HILLEN, Sabine (2007), *Ecarts de la modernité. Le Roman Français de Sartre à Houellebecq*, Caen, Lettres Modernes Minard.
- HOUELLEBECQ, Michel (2001), *Kuşatılmış Yaşamlar*, Çev: Aysel Bora, İstanbul, Can Yayınları.



- HOUELLEBECQ, Michel (2008), *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Jai Lu.
- HOUELLEBECQ, Michel (2009), *Site officiel de l'écrivain Michel Houellebecq*,  
<http://www.houellebecq.info/bio.php3>
- HUYSSSEN, Andreas (2000), "Postmodernin Haritasını Yapmak", Çev: Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, Der: Mehmet Küçük, Ankara, Vadi Yayınları, ss. 207-235.
- İSLAM, Ayşenur Kūlahlıođlu (2006), "Cumhuriyet Dōnemi Tūrk Hikayesi", *Yeni Tūrk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)*, Der: Ramazan Korkmaz, Ankara, Grafiker Yayınları, ss. 321-356.
- JEANNIERE, Abel (2000), "Modernite Nedir?", Çev: Nilgūn Tural, *Modernite Versus Postmodernite*, Der: Mehmet Küçük, Ankara, Vadi Yayınları, ss. 95-107.
- KAÇAN, Metin (2003), *Ağır Roman*, İstanbul, Can Yayınları.
- KANTARCIOĞLU, Sevim (2009), *Edebiyat Akımları. Platondan Derrida'ya*, İstanbul, Paradigma Yayıncılık.
- KIZILÇELİK, Sezgin (2005), *Batı Barbarlığı 1. Rousseau, Marx ve Nietzsche Üzerine*, Ankara, Anı Yayıncılık.
- KUMAR, Krishan (2004), *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma. Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, Çev: Mehmet Küçük, Ankara, Dost Kitapevi.
- KÜÇÜK, Mehmet (2004), "Postmodernin Modern Karakteri Ya da Dōnemleştirmenin İronisi", *Modernite Versus Postmodernite*, Der: Mehmet Küçük, Ankara, Vadi Yayınları, ss. 21-54.
- LANTELME, Michel (2009), *Le Roman Contemporain. Janus Postmoderne*, Paris, L'Harmattan.
- LEWIS, Barry (2006), "Postmodernizm ve Roman", *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, Der: Stuart Sim, Çev: Mukadder Erkan ve Ali Utku, Ankara, Ebabil Yayıncılık, ss. 143-156.
- LIPOVETSKY, Gilles (2007), *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard.
- LIPOVETSKY, G. – CHARLES S. (2008), *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset.
- MCGOWAN, Anthony (2006), *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, Der: Stuart Sim, Çev: Mukadder Erkan ve Ali Utku, Ankara, EBabil Yayıncılık, ss. IX-XVIII.
- MESCHONNIC, Henri (2005), *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard.
- MESCHONNIC, Henri (2009), *Pour sortir du postmoderne*, Clamecy, Klincksieck.

- PAZ, Octavio (2000), “Şiir ve Modernite”, Çev: Nilgün Tatal, *Modernite Versus Postmodernite*, Der: Mehmet Küçük, Ankara, Vadi Yayınları, ss. 184-203.
- ORTAYLI, İlber (2007), *İstanbul’dan Sayfalar*, İstanbul, Alkım Yayınevi.
- ORKUNOĞLU, Yener (2007), *Nietzsche ve Postmodernizmin Gerçek Yüzü*, İstanbul, Ceylan yayınları.
- PARLA, Jale (2007), *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- ROBITAILLE, Martin (2004), “Houellebecq ou L’Extension d’un monde étrange”, *Tangence*, Numéro 76, p.87-103.
- ROSENAU, Pauline Marie (2004), *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, Çev: Tuncay Birkan, Ankara, Bilim Sanat Yayınları.
- RYAN, Michael (2000), “Postmodern Siyaset”, Çev: Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, Der: Mehmet Küçük, Ankara, Vadi Yayınları, ss. 451-471.
- RUBY, Christian (2003), *Le Champ de bataille. Post-moderne/Néo-moderne*, Paris, L’Harmattan.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1986), *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit.
- SAENEN, Frédéric (2001,2002), “Sur l’écriture de Michel Houellebecq”, *Anales de Filologia Francesa*, Numéro 10, Universidad de Murcia, p. 157-168.
- SAHAKIAN, William S. (1997), *Felsefe Tarihi*, Çev: Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi.
- SAKALLI, Cemal (2006), *Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Yazınlararasılık /Sanatlararasılık Üzerine*, Ankara, Seçkin Yayıncılık.
- SARUP, Madan (2004), *Post-Yapısalcılık ve Post-Modernizm*, Çev: Abdülbaki Güçlü, Ankara, Bilim Sanat Yayınları.
- SCHOBBER, Rita (2004), “Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq”, *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunet et Marc Dambre, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 505-515.
- SIM, Stuart (2006), “İkinci Baskıya Önsöz. Modernden Postmoderne”, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, Der: Stuart Sim, Çev: Mukadder Erkan ve Ali Utku, Ankara, EBabil Yayıncılık, ss. IX-XVIII.

- SPENCER, Lloyd (2006), *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*”, Der: Stuart Sim, Çev: Mukadder Erkan ve Ali Utku, Ankara, EBabil Yayıncılık, ss. IX-XVIII.
- TİMUÇİN, Afşar (2005), *Düşünce Tarihi 2*, İstanbul, Bulut Yayınları.
- TOURAINÉ, Alain (2004), *Modernliğin Eleştirisi*, Çev: Hülya Tufan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- ÜNAL, Hayriye (2008), “Postmodern Stratejiler ve Yöntem Sorunu Üzerine”, *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Düşünce, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Özel Sayı: 16, ss. 286-296.
- VELİOĞLU, Halide (2003), “Muhafakâr Dekadans: Ağır Roman”, *Metin Kaçan, Cervantes'in Yeğeni*, İstanbul, Can Yayınları, ss. 39-78.
- VIART, D. – VERCIER, B. (2008), *La Littérature française au présent. Héritage, Modernité, Mutations*, Paris, Bordas.
- YALÇIN-ÇELİK, S. Dilek (2005), *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- YILMAZ, Mehmet (2005), *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara, Ütopya Yayınevi.
- WESEMAEL, Sabine van (2004), “Lire Houellebecq-Introduction”, *Michel Houellebecq. Avec une interview inédite de l'auteur*, réuni par Sabine van Wesemael, Amsterdam, Rodopi, p. 5-8.
- WESEMAEL, Sabine van (2004), “Le freudisme de Michel Houellebecq. Extension du domaine de la lutte, une histoire de maladie”, *Michel Houellebecq. Avec une interview inédite de l'auteur*, réuni par Sabine van Wesemael, Amsterdam, Rodopi, p. 117-126.
- WESEMAEL, Sabine van (2005a), “L'ère du vide”, *RiLUnE*, Numéro 1, p. 85-97.
- WESEMAEL, Sabine van (2005b), *Le plaisir du texte*, Paris, L'Harmattan.

## ÖZGEÇMİŞ

### KİŞİSEL BİLGİLER

**Adı, Soyadı** : Sultan Birgül ARSLAN  
**Doğum Tarihi** : 30.09.1972  
**Doğum Yeri** : Mersin  
**Adresi** : Dadaloğlu Mah. 2560 Sok. Onurcan Apt. A Blk. K:4 N:7  
Yüreğir/Adana  
**E-Posta** : [crepuscule1972@hotmail.com](mailto:crepuscule1972@hotmail.com)

### EĞİTİM DURUMU

**(2005-2009)** : Doktora, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı, Adana.  
**(1997-2001)** : Yüksek Lisans, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı, Adana.  
**(1990-1996)** : Lisans, Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Fransız Dili  
Eğitimi Anabilim Dalı, Adana.  
**(1986-1989)** : Lise, Tevfik Sırrı Gür Lisesi, Mersin.  
**(1983-1986)** : Ortaokul, Tevfik Sırrı Gür Lisesi, Mersin.  
**(1978-1983)** : İlkokul, Fatih Sultan Mehmet İlkokulu, Mersin.

### ÇALIŞMA DURUMU

**(1998- )** : Karacaoğlan İlköğretim Okulu Yüreğir/Adana