



**METİN KAÇAN'IN
HAYATI, SANATI VE ESERLERİ
Hatice TÜRKOĞLU
(Yüksek Lisans Tezi)
Eskişehir, 2021**

METİN KAÇAN'IN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ

Hatice TÜRKOĞLU

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ESKİŞEHİR

2021

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Hatice TÜRKOĞLU tarafından hazırlanan Metin Kaçan'ın Hayatı, Sanatı ve Eserleri başlıklı bu çalışma 18 Ocak 2021 tarihinde Eskişehir Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. M. Fatih KANTER
(Kilis 7 Aralık Üniversitesi)

Üye: Doç. Dr. Soner AKPINAR
(Danışman)

Üye: Doç. Dr. Eylem SALTİK

ONAY

...../...../2021

Prof. Dr. Mesut Erşan
Enstitü Müdürü

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

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin/projenin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Hatice -TÜRKOĞLU

ÖZET

METİN KAÇAN'IN HAYATI-SANATI VE ESERLERİ

TÜRKOĞLU-Hatice

Yüksek Lisans, 2021

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

Danışman: Doç. Dr. Soner AKPINAR

Bu çalışmada Metin Kaçan'ın eserlerinin tema ve yapı unsurları incelenecektir. Eserlerde ortaklaşan temalar ötekilik, cinselliğin inşası ve toplumsal cinsiyet, aşk, toplumsal ve bireysel eleştiri olarak saptanmıştır. Metin Kaçan'ın eserleri daha önce birkaç edebiyat araştırmacısı tarafından değerlendirilmiş ancak yazar başta ötekilik kavramı olmak üzere bahsettiğimiz tematik yapı ekseninde bütünlüklü bir biçimde ele alınmamıştır. Belirlediğimiz ortak temaların yapı unsurlarıyla ilişkisi de çalışmanın bir diğer konusudur. Ayrıca temalara bağlı olarak roman, hikâye yapılarının değişkenlik göstermesi de incelemede yer almıştır.

Çalışma, giriş ve sonuç bölümleri dışında beş bölümden oluşur. Giriş bölümünde sokağın edebiyata konu oluşuyla ilgili genel bilgiler verilmiştir. Metin Kaçan'ın eserlerinde ele aldığı konulara değinilmiştir. Birinci bölümünde Metin Kaçan'ın yaşam öyküsü kronolojik olarak belirlenmiş ve yaşamının sanatına etkileri yansıtılmıştır. İkinci bölümde yazarın sanat, edebiyat hakkındaki düşünceleri de ayrı başlıklarla incelenmiştir. Bundaki amaç Kaçan'ın eserlerini daha iyi anlamak için edebiyat ve sanat üzerine görüşlerini bilmenin yararlı olacağıdır.

Üçüncü bölümde yapılan çalışmanın içerisinde incelenen eserlerin genel çerçevesi çizilmiştir. Bu eserler hakkında genel bilgilendirme yapılmıştır. Aynı zamanda eserlerin genel hatlarıyla olaylar şeması verilmiştir. Dördüncü bölümde eserlerde ortaklaşan en belirgin temalar tespit edilerek eserlerde değişen yönleriyle ele alınmıştır.

Beşinci bölümde eserlerin yapı unsurları ortaklaşan ve değişen yönleriyle incelenmiş, yapı unsurlarının içerikle bağlantısı tespit edilmiştir. Bu bölümlerde yapılan çalışmalarda eklettik yöntem benimsenmiştir. Sonuç bölümünde bütün ulaşılan bilgiler ışığında, Metin Kaçan'ın eserlerinin Türk edebiyatı içerisinde nasıl bir özgünlük yarattığı eserlerin farklılaşan yönleri üzerinden ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Metin Kaçan, Roman, Öykü, Öteki, Argo, Toplumsal Cinsiyet.

ABSTRACT

METİN KAÇAN'S LIFE-ARTS AND WORKS

TURKOGLU- Hatice

Master Degree, 2021

DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE

NEW TURKISH LITERATURE FIELD

Advisor: Doç. Dr. Soner AKPINAR

This study will examine Metin Kaçan's works thematically. The themes have been identified as otherness, sexuality and gender, love, and individual criticism. Even the works of Metin Kaçan have been examined by a few literature pieces of research before, the works and the author have not been fully addressed in either the thematic structure axis we have mentioned or the concept of "otherness". Also, the relationship of the common themes we have identified with the literary genres is another subject of this study. Additionally, the variation of novel and story structures depending on the themes was also included in the study.

The study consists of five parts except for the introduction and conclusion parts. In the introduction part, general information about how street culture is the subject of the literature is given. The subjects in Metin Kaçan's works were mentioned. In the first part, the life story of Metin Kaçan took place chronologically and the effects of his life story on his art were reflected. In the next section, under the different headlines, the writer's thoughts on art and literature are examined. The purpose is here to understand Metin Kaçan's works better due to knowing Kaçan's views on literature and art.

In the third part, the general framework of the works examined in the study, and general information about these works has been given. At the same time, the plot in the works has been given in broad strokes. In the fourth chapter, the most prominent themes common in the works are determined and their changing aspects are discussed.

In the fifth chapter, the thematic structure of the works have been examined with their common and changing aspects, and the connection of the thematic structure with the content is determined. The eclectic method has been adopted in these sections. In the conclusion part, in light of all the information obtained, the originality of Metin Kaçan's works in Turkish Literature is revealed through the different aspects of the works.

Keywords: Metin Kaçan, Novel, Story, Otherness, Slang, Gender.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
ÖN SÖZ	xi
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

HAYATI

1.1. METİN KAÇAN'IN AİLESİ VE ÇOCUKLUĞU	6
1.2. EĞİTİM HAYATI, GENÇLİK YILLARI VE MESLEKİ TECRÜBESİ	6
1.3. EDEBİ HAYATI.....	7
1.4. ADLİ DAVASI VE ÖLÜMÜ	8

2. BÖLÜM

SANATI

2.1. METİN KAÇAN'IN ESERLERİNDE YAŞADIĞI BÖLGENİN ETKİLERİ	9
2.2. KAHVEHANE ANLATILARINDAN EDEBİ METİNLERE	10
2.3. KURMACA ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ	10
2.4. EDEBİYAT VE SİYASET İLİŞKİSİ.....	13
2.5. ETKİLENDİĞİ EDEBİ İSİMLER.....	14

3. BÖLÜM

ESERLER HAKKINDA GENEL BİLGİ

3.1. AĞIR ROMAN.....	16
3.2. İSTEDİKLERİ YERE GİDENLER	16
3.3. FINDIK SEKİZ.....	17
3.4. HARMAN KAPLAN.....	18

3.5 ADALARA VAPUR.....	18
3.6. CERVANTES'İN YEĞENİ.....	19

4. BÖLÜM

ESERLERİN TEMATİK OLARAK İNCELENMESİ

4.1. “ÖTEKİ” KAVRAMI BAĞLAMINDA ESERLERİN İNCELENMESİ ..	20
4.1.1. “Öteki”liğin İnşası.....	20
4.1.2. Cinsiyet Üzerinden Yapılan Ötekilik	23
4.1.3. Din Üzerinden Yapılan Ötekilik	28
4.1.4. Milliyet Kavramı Üzerinden Ötekilik Temsilleri.....	30
4.1.5. Merkez-Çevre İlişkisi Bağlamında Ötekilik	31
4.1.6. Toplumla İlişki Çeşidi Olarak Ötekilik.....	35
4.2. CİNSELLİĞİN İNŞASI VE TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ	36
4.2.1. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Belirlenmesi.....	37
4.2.2. Metin Kaçan’ın Eserlerinde Cinselliğin Kapsamı.....	39
4.2.3. Erkek Cinselliğinin İnşası	39
4.2.4. Kadın Cinselliğinin İnşası	41
4.2.5. Eş Cinsellik	44
4.3. METİN KAÇAN’IN ESERLERİNDE AŞK TEMİ.....	47
4.3.1. Kaybedilen Aşk	48
4.3.2. Soyut Aşk	49
4.3.3. Yoksunluk Olarak Aşk	51
4.4. İKİ YÜZLÜ TOPLUMDAN İKİ YÜZLÜ İNSANA	52
4.4.1. Toplumsal Kurumların Eleştirisi.....	53
4.4.2. Birey Eleştirisi.....	56

5. BÖLÜM

ESERLERİN YAPI ÖZELLİKLERİ

5.1. SINIRLANDIRILMIŞ MAHALLELERDEN SINIRSIZ DÜŞLERE: MEKÂN.....	60
5.1.1. Yalıtılmış Bir Mekân: Kolera Sokağı.....	62
5.1.2. Mekândan Mekânsızlığa: <i>Fındık Sekiz</i>	67
5.1.3. Mekânın Karşı Karşıya Getirici Rolü: <i>İstedikleri Yere Gidenler</i> ..	69

5.1.4. Hikâyelerde Mekân	70
5.2. NESNEL ZAMANDAN BAĞLANTISIZ AN: ZAMAN	72
5.2.1. Ağırlaşan Zaman: <i>Ağır Roman</i>	74
5.2.2. Tersine Akan Zaman: <i>Fındık Sekiz</i>	75
5.2.3. Hikâyelerde Zaman Algısı	77
5.3. TOPLUMUN AYNASI: KİŞİ KADROSU	79
5.3.1. <i>Ağır Roman</i> 'ın “Öteki”leri	80
5.3.2. Farklı Dünyaların İnsanları: <i>İstedikleri Yere Gidenler</i>	83
5.3.3. Arayışın Temsilleri: Meto ve Sevda.....	84
5.3.4. Silikleşen Kişiler	86
5.4. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI	89
5.4.1. Tanrısal Bakış Açısı	90
5.4.2. Kahraman Bakış Açısı.....	95
5.5. DİL VE ANLATIM	96
5.5.1. Kolera'nın İzole Dili: Argo	97
5.5.2. Şiir Dili Kullanımı.....	103
5.5.2.1. Yinelemeler	105
5.5.2.2. Aliterasyon	109
5.5.3. Devrik Cümle Kullanımı.....	109
5.5.4. Anlatım Teknikleri	112
5.5.4.1. Anlatma - Gösterme Teknikleri.....	112
5.5.4.2. Montaj Tekniği	115
SONUÇ	118
KAYNAKÇA.....	122

KISALTMALAR LİSTESİ

Akt.	: Aktaran
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
Haz.	: Hazırlayan
S.	: Sayı
ss.	: Sayfa Sayısı
TDK	: Türk Dil Kurumu

ÖN SÖZ

Bu incelemede, Metin Kaçan'ın hayatı, sanatı yanında eserlerinin tema ve yapı unsurları bütünlüklü bir biçimde ele alınmıştır. 1990 sonrası Türk edebiyatı içinde Kaçan'ın yeri ön plana çıkarılmıştır. Kaçan'ın incelemede kullanılacak metinleri tespit edilirken Milli Kütüphane, Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi, Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Kütüphanesinin sunduğu imkânlarla dergi taramaları yapıldı. Metin Kaçan'ın ilk yazılarını dergiler aracılığıyla yayımladığı bilgisi ışığında dergilerde yazarın ilk metinlerine ulaşılmaya çalışıldı. Fakat başta *Gırgır* dergisi olmak üzere taranan dergilerden yazarın yayımladığı iddia edilen ilk metinlerine ulaşılamadı.

Bu incelemede Metin Kaçan'ın kendi adıyla yayımladığı basılı eserleri esas alındı. Metin Kaçan'ın da içinde olduğu birden fazla yazarın katkısıyla oluşturulan öykü çalışmaları incelemeye dâhil edilmedi.

Metin Kaçan'ın Türk edebiyatı içinde özgün kimliğini oluşturan en önemli özellik, kenar mahalle yaşantısını farklı anlatım özellikleriyle yansıtmasıdır. Bu özellik eserlerinin “öteki” kimlikler etrafında şekillendirmesini olanaklı kılar. Bu yüzden “öteki”lik kavramının belirgin olarak tespit edildiği eserler çalışmada ön plana alınmıştır.

Tez çalışması boyunca sayın hocam Doç. Dr. Soner Akpınar'a tezimin her aşamasında sağladığı yardımları ve yapıcı eleştirileri için sonsuz teşekkür ediyorum. Ayrıca yüksek lisans eğitim hayatımı maddi olarak 2210-A Genel Yurt İçi Yüksek Lisans Programı 2017/2 kapsamında destekleyen TÜBİTAK'a teşekkür ederim.

Hatice Türkoğlu

Eskişehir, 2021

GİRİŞ

Roman ve hikâye, Tanzimat Dönemi'nde Batı kültürü etkisiyle Türk edebiyatına girmiştir. Bu aynı zamanda Türk edebiyatına tanzimatın getirdiği değerlerle birlikte edebiyata sokağın da dâhil edilmesini sağlamıştır. Vaka anlatımında sıradan insana, çevreye, sokağa odaklanan ilk isim Ahmed Midhat'tır (1844-1912). Bu yüzden o, Türk edebiyatında vaka anlatımını gerçek çevreye ve gerçek insana odaklayan yazar olarak gösterilir. Tanpınar “ Onda her şey, sokaktan, istikbalsiz hayattan, içine girip yerleştiği ve zahmetlerini talihin koruyucu lütfu ile kabul ettiği bu zümreyi verir ” (Tanpınar, 2017: 447) ifadeleriyle Ahmed Midhat'ın edebi tavrını açıklar. Bireyin içinde yaşadığı gerçek hayat ve sosyal çevresi artık edebiyatın konusu olmaya başlamıştır. Hatta bu dönemde yazar günlük hayatı ve sıradan insanı roman konusu yapmakla kalmaz, okura günlük hayatını nasıl şekillendirmesi gerektiğini de anlatır.

Tanzimat romanıyla edebiyat dünyasına giren sosyal meseleler farklı dönemlerde farklı şekillerde ele alınmaya devam etmiştir. Batıl inançlar, gelenek görenekler, kenar mahalle jargonları değişmeyen geleneksel özellikler edebiyata dâhil edilmiştir. Akyüz; “Hüseyin Rahmi'nin vakası hep İstanbul'da geçen romanları, gerçek değerlerini, daha çok, yazdıkları devrin belli sosyal kesitlerinin yapısını bütün canlılığı, bütün incelikleri ve tam bir objektif doğruluğu ile verebilmiş olmalarına borçlulardır ” (Akyüz, 2017: 143) ifadeleriyle Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın sokağı eserlerine nasıl yansıttığını açıklar. Bu ifadeler sokağın edebiyatın konusu olmaya devam ettiğini gösterir. Hiç şüphesiz sokağı edebiyatın teması haline getiren bir diğer isim de Ahmet Rasim'dir. O, içinde yaşadığı hayatın ayrıntılarını eserlerinde yansıtır. Rasim, şehir hayatı, insanların yaşayış tarzlarını ele alır.

Milli Edebiyat ve Cumhuriyet Edebiyatı dönemine geldiğimiz de ise Anadolu insanının hayatına ve sorunlarına yönelen bir isim Refik Halit Karay'dır. Karay, edebiyatın İstanbul sınırları dışına çıkmasına katkı sağlarken sıradan insanın hayatına odaklanmakla da edebiyatın Ahmed Midhat'la başlayan çizgisini devam ettirmiş olur. Karay'ın edebiyata yaklaşımı “Anadolu insanların ilk defa gerçekçi bir gözle

edebiyata yansımaya vesile olur ” (Okay, 2001: 481) ifadeleriyle tanımlanmıştır. Bu saptama Karay’ın sıradan insanın hayatına odaklandığını gösterir fakat o, odaklandığı sıradan insanın dilini kullanmayı tercih etmez.

Karay’ın odaklandığı sokak, karakterin kaderini belirleyen bir unsur olarak sunulur. “Yatık Emine” mekânın karakterin kaderine olan etkiyi örneklemesi bakımından önemli bir karakterdir. Bu karakter toplumun ahlakını bozmakla suçlanarak yaşadığı yerden başka bir kasabaya sürülür. Kendi hayatı hakkında etkin bir rol alamayan karakter otoritenin ona biçtiği kadere boyun eğmek zorundadır.

Anadolu kasabalarında yaşayan insanların hayatlarına odaklanan yazar Emine karakteri üzerinden insan-mekân ilişkisini kurar.“Emine’nin içinde bulunduğu kaotik durumu daha da çıkmaza sürükleyen bu mekân, insanın yaşam şartlarına direnme gücünü elinden alır. Kendilerini dünyaya kapatan kasaba halkı sadece kendi aralarında var olan bir iletişime sahiptir ” (Şahin, Topdaş, 2015: 189). Mekânın insan üzerindeki etkisi “Yatık Emine” karakterinin hikâyede değişen pozisyonlarıyla anlatılmıştır.

Gerçek hayatın kurmacaya dâhil olmasının ardından romanda ve hikâyede sosyal çevrenin eksiklikleri de eleştiri konusu olmuştur. Refik Halid Karay’ın hikâyelerinde başlayan sosyal aksaklıkların edebi metinlerde değerlendirilmesi Sabahattin Ali’de de devam etmiştir. Sabahattin Ali, halkın içinde yaşadığı durumu oldukça realist ve sert ifadelerle yansıtmıştır. Aynı şekilde Orhan Kemal de özellikle Anadolu insanın yoksulluğunu, cehaletini, hayata karşı direnme gücü olan umutlarının bir bir yıkılışını karakterlerin trajik sonlarıyla yansıtır. Orhan Kemal, insanın içinde bulunduğu sosyal çevreyi derinlemesine ele alır, bu koşulların birey üzerindeki baskısını gerçekçi bir bakış açısıyla değerlendirir.

1950’li yılların değişen ekonomik koşulları büyük kentlere göçü zorunlu kılar. Göç sonucunda şehirlerin demografik yapısı değişmeye başlar. Göç, kent merkezlerinin dışında kalan yerlerin birer yerleşim alanına dönmesine sebep olur. Göçle gelen insanlar kent periferisinde kendine yaşam alanı oluşturmaya çalışır. Bu durum sadece yerleşim alanının oluşturulmasıyla tamamlanmaz, aynı zamanda göç eden kitle kendi kültürüyle şehir kültürünü harmanlayarak sentez bir kültürel atmosfer oluşturur. Bu yeni atmosfer içerisinde daha önce sosyolojik özellikleri açısından karşımıza çıkmamış insan ve yaşam tipi orijinal bir konu olarak yazarların da dikkatini çeker. Başta İstanbul olmak

üzere göç alan kentlerin kenar mahalleleri edebiyat malzemesi olmaya başlar. Örneğin Latife Tekin kenar mahalleleri göç eden kitle üzerinden ele alan yazarların başında gelir. Onun romanlarında canlı çizilen mekân aracılığıyla kente göçmüş insanların şehir kültürü içerisinde kendi kültürleriyle var olma çabası anlatılır. Böylelikle kültürün farklı katmanlar içeren kompozit yapılı hale dönüşmesi romanların temel konularından biri olur.

Latife Tekin, *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda köyden göçmüş insanların kentin kenarında, “Çiçektepe”de, kurdukları hayata odaklanır. Göç sonucuyla şehre gelmiş insanlar, köy ve kent unsurlarının birlikte bulunduğu gecekondulu semtini kurarlar. Çiçektepe sakinlerinin kente karşı direnişinin sembolü gecekondulu mahallelerinde oluşturdukları kendilerine has dil ve kültürdür. Yazar, Çiçektepe’nin kendine has kültürüne odaklanarak şehrin sokaklarından sıyrılıp gecekondulu mahallelerinde yaşayan insanların hayatını edebi metne dâhil eder.

Kente sonradan gelen insanlar zorunlu olarak kentin kültürel atmosferine dâhil olacaklardır fakat onlar aynı zamanda kendi kültür öğelerinden de vazgeçemez. Bu durum iki kültür arasında bir doku uyumsuzluğuna neden olur. Kent merkezinin yaşam koşullarına uyum sağlayamayan insanlar demografik akrabalarının yaşadığı alanlara kök salar. Kente göçmüş insanların ekonomik nedenlerle yerleştikleri kenar mahalleleri onlar için kültürel anlamda bir bakıma zorunluluktur. Böylelikle kenar mahalleleri farklı kültürel özelliklere sahip gruplara ev sahipliği yapmış olur.

Kenar mahallenin toplumsal mozaiği homojen bir yapı taşımaz. Göç sonucu oluşan bu yerleşim alanlarının kentten algılanışı ortaktır. Hepsi kent merkezine sonradan dâhil olmuş öteki kimliklerdir. Kent merkezine göre konumlarının aynı olması bu grubun sosyolojik yapısını homojen yapmaya yetmez. Kente göçmüş insanlar birbirlerine göre hayli değişik özelliklere sahip olabilir. Bu farklılıkların başında etnik köken, cinsiyet, dini inanış gibi sosyal hayatı belirleyen unsurlar vardır. Bu yüzden kent merkezine göre öteki konumda olan bu insanlar kenar mahalle sınırları içerisinde bahsettiğimiz değerler üzerinden diğerlerini ötekileştirir. Dolayısıyla ötekileşme-ötekileştirme durumu katmanlanmıştır.

Epiferide var olmaya çalışan insanlar ve onların kurduğu yeni dünya Metin Kaçan’ın da eserlerinin ana izleğidir. Çünkü bizzat kendisi de İstanbul’a göç ettikten

sonra kenar mahalle de ikame etmiş bu kültürü özümsemiş bir yazardır. Bu durum onun Türk edebiyatındaki yerini kenar mahalle temsilleri üzerinden oluşturur.

Metin Kaçan'ın ilk eseri *Ağır Roman*'da ele aldığı sosyolojik yapı, kentin kenar mahallelerinde tüm farklılıklarına rağmen bir arada yaşayan insanlardan oluşur. Sokak, kentin kenarlarında kendine yaşam alanı oluşturmak isteyen bütün insanların ortak çatısı olarak yansıtılır. *Ağır Roman* “ Bir kültür metropolünde yaşamalarına karşın o kültürle bağlantı kuramayan, sistemdeki çürümüşlüğü, yozlaşmanın su yüzüne çıktığı bir toplum katmanındaki insanları ” (Ecevit, 2012: 3) anlatır. Kentten izole edilmiş bu mekân metinde Kolera Sokağı adıyla geçer. Kolera Sokağı, aynı zamanda karakterlerin hayatlarını derinden etkileyen bir yapı unsurudur. Onların mekâna bağlılıkları ve mekândan kopuşları roman boyunca ana kurguyu oluşturur.

Ağır Roman'da kenar mahalle yaşantısı derinlemesine ele alınırken metnin kent merkezine yaptığı göndermeler kısıtlı tutulmuştur. Karakterlerin kent merkeziyle kurduğu sınırlı ilişki Kolera'da yaşayanların ötekiliklerini sezdirir şekildedir. Fakat metindeki ötekilik algısı sadece kent merkezi ve kenar mahalle arasında kurulan ilişki çeşidi değildir. Kolera Sokağı kendi içinde de ötekileştirmeyi inşa eder.

Kenar mahallenin yansımaları *İstedikleri Yere Gidenler*'de de devam eder. Kent ve kenar mahalle farklılığı romanda tinerci çocuklar ve zengin grup arasında iki zıtlık kurularak oluşturulur. Metindeki biz-onlar karşıtlığı ötekiliği belirginleştirir. Ayrıca *Ağır Roman*'ın da ana temalarından biri olan cinsellik ve toplumsal cinsiyet bu metinde de belirgin bir temadır.

İlk iki eserde yer alsın bile aşk *Fındık Sekiz*'de en belirgin tema haline gelir. Bu romanda aşk, karakterin arayış serüvenine evrilir. Ötekilik, *Fındık Sekiz*'de toplum ve birey arasında oluşan karşıtlık şeklinde ele alınır.

Metin Kaçan'ın *Harman Kaplan* ve *Adalara Vapur* adlı hikâye kitapları aşk temasını takip eder. Bu hikâye kitaplarında olay anlatımı öncelenmez. Bireyin içinde bulunduğu an'ı algılayış biçimi hikâyelerin temel meselesidir.

Metin Kaçan'ın eserlerinde ortak tema olarak ötekilik, aşk, cinsellik, toplumsal cinsiyet, toplumsal ve bireysel eleştiri ön plana çıkar. Bu temalar metinlerin yapı unsurlarının şekillenmesinde de işlevseldir. Kaçan, eserlerinde Ahmed Midhat'la

başlayan sokağın edebiyatın doğrudan malzemesi yapılmasına devam etmiştir. O, eserlerinde sınırlandırılmış bir sokakta yaşayan öteki kimlikleri ele almaya başlar. Daha sonra ele alınan sokaklar genişler karakterin içinde yolculuk yaptığı duraklar haline dönüşür. En sonunda sokaklar kaybolur sadece karakterin içinde bulunduğu an ön plana çıkar, sokak birey için ya sadece dekor ya da silikleşmiş bir öge haline dönüşür.

Kolera Sokağı'yla başlayan kenar mahalle algısı eserlerde değişik açılardan ele alınır. Bu yüzden Kaçan, sokağın ve insanın günlük hayatını farklı açılardan ele alan bir yazar olarak Türk edebiyatında yer edinir.



1. BÖLÜM

HAYATI

1.1. METİN KAÇAN'IN AİLESİ VE ÇOCUKLUĞU

Metin Kaçan, Kayseri'nin İncesu ilçesinde 15 Kasım 1961'de doğmuştur. Doğumundan altı ay sonra ailesiyle birlikte İstanbul'a göç etmiştir. Metin Kaçan ve ailesi İstanbul'da Kasımpaşa semtine yerleşmiştir (Altınkaynak, 2017: 419). Yazarın babasının adı Ali'dir ve berberlik yapar, annesi Solmaz Hanım ise ev hanımıdır. Karikatürcü Hasan Kaçan, Metin Kaçan'ın ağabeyi, hem karikatürcü hem de tiyatrocu olan Fatih Kaçan ise kardeşidir (Yalçın, 2003: 540). Yasemin adında bir de kız kardeşleri vardır.

1.2. EĞİTİM HAYATI, GENÇLİK YILLARI VE MESLEKİ TECRÜBESİ

Metin Kaçan, ilkokul eğitimini tamamladıktan sonra Kasımpaşa Lisesine başlamıştır fakat lise eğitimini ikinci sınıfta bırakmıştır. Kaçan, okulu bıraktıktan sonra çeşitli meslek dallarında çalışmıştır. Daha sonra yayınevlerinde yayın yönetmenliği redaktörlük gibi işlerde de görev almıştır (Altınkaynak, 2017: 419). Bu mesleklerden edindiği deneyimler, kurguladığı karakterlerin yaşam şeklini ve sosyal statüsünü belirlemede etkili olmuştur.

Metin Kaçan, 16 yaşındayken sekiz arkadaşıyla birlikte "Beyaz eldiven" adında bir çete kurmuştur. "Beyaz eldiven bir gençlik hareketi idi. Haksızlığa uğrayanları korur eğlenemeyenleri eğlendirir tüm bunları yaparken cebimizdeki parayla yardımcı olurduk kişilere. Siyasi olaylar ve ansızın gelen eceli çok erken yaşta gelen ölümler sonucu çeteden geriye bir ben kaldım" (Türk, 2012: 77). Kaçan'ın Beyaz eldiven çetesi

hakkında söyledikleri daha sonradan kurgulayacağı *Ağır Roman*'ın atmosferi hakkında bilgi verir.

1.3. EDEBİ HAYATI

Metin Kaçan'ın ilk yazısı *Gırgır* dergisinde 1985 yılında yayımlanmıştır. Bunu takip eden süreçte *Leman*, *Ustura*, *Mizah Kültür*, *Amann* dergilerinde bazı mizah yazıları yer almıştır. Kaçan, bazı yazılarında Jack Laban ve Andante imzasını kullanmıştır. Kısa öykülerle çeşitli dergilerde sesi duyulmaya başlayan yazar daha sonra ilk romanı *Ağır Roman*'la edebiyat dünyasında yer edinmiştir.

Dolapdere'de yaşadığı sürede tanık olduğu hayatın izlerini barındıran ve üslubuyla Türk edebiyatına yeni bir soluk getiren eseri *Ağır Roman* 1990 yılında yayımlanmıştır. 1995 yılında eser yazarın bizzat kendisi tarafından senaryo şeklinde düzenlenmiştir. Daha sonra bu roman Mustafa Altıoklar'ın yönetmenliğiyle 1997 yılında sinemaya uyarlanmıştır. *Ağır Roman* filme uyarlanmasının yanı sıra 2002 yılında Devlet Opera Balesi tarafından tiyatro oyunu olarak sahnelenmiştir. Ardından Ocak 2003'te 9 Eylül Üniversitesi Tiyatro Bölümü, Bahçeşehir Üniversitesi Tiyatro Bölümü ve Sadri Alışık Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir (Altınkaynak, 2017: 419). *Ağır Roman*, 2002 yılında *Cholera Blues* adıyla Almancaya; 2012 yılında Acdes Sud yayınevi tarafından Fransızcaya çevrilerek yayımlanmıştır (Türk, 2012: 74).

Ağır Roman, filme uyarlanmasından on beş yıl sonra 2012 yılında M. Çağatay Tosun yönetmenliğinde dizi şeklinde Star Tv ekranlarında yayımlanmıştır. Bu dizi kitabın devamı şeklinde kurgulanmıştır fakat kısa bir süreden sonra yayından kaldırılmıştır. Dizinin yayınlandığı bu süreçte Metin Kaçan, Antalya Kaş'ta *Ağır Roman*'ın müzikali ve *Fındık Sekiz*'i senaryolaştırmak için bulunmaktadır (Kaçan, 11 Ocak 2020).

1992 senesine gelindiğinde Metin Kaçan farklı bir türle karşımıza çıkmıştır. Yazar, Kemal Aratan'la birlikte *İstedikleri Yere Gidenler*'i çizgi roman şeklinde kaleme almıştır. Bu esere ahlaki açıdan toplum normlarına uygun bulunmadığı için dava

açılmıştır. Ancak eserde cezai müeyyideyi gerektirecek bir şey olmadığı için dava düşmüştür (Işık, 2006: 1894).

1997 yılında ise otobiyografik özellikler taşıyan eseri *Fındık Sekiz* yayımlanmıştır. Romanlarının yanı sıra yazarın iki farklı öykü kitabı da bulunmaktadır. Öykü kitaplarından ilki *Harman Kaplan* 1999’da, diğeri *Adalara Vapur* 2002 yılında yayımlanmıştır. Metin Kaçan, kendi kitaplarının yanında farklı yazarların öykülerinden oluşturulmuş hikâye derlemeleri niteliği taşıyan *Yalancı Öyküler*, *Absürd Öyküler*, *Öykü 2000*, *İstanbul’da Kan Var* adlı kitaplara da katkı sağlamıştır. Metin Kaçan’ın eserleri üzerine yazılan yazılar *Cervantes’in Yeğeni* adlı kitapta bir araya getirilerek 2012’de yayımlanmıştır.

1.4. ADLİ DAVASI VE ÖLÜMÜ

Metin Kaçan 1995 yılında eski sevgilisine şiddet ve tecavüz etmekle suçlanmıştır. Bu dava sebebiyle sekiz ay süreyle cezaevinde kaldıktan sonra tahliye olmuştur. Metin Kaçan cezaevindeyken öldürülme kastıyla kesici bir aletle saldırıya uğramıştır. Bu saldırıda yara almasına rağmen hayatta kalmayı başarmıştır. Açılan dava 7 yıl sonra tamamlanır. Metin Kaçan 36 ay süreyle cezaya çarptırılmış ama kefaletle serbest bırakılmıştır (Kaçan, 7 Aralık 2020). “Hayata ve insanlara karşı müthiş bir öfke vardı içimde. Yedi yıl oldu, bu hadiseyle yaşıyorum. İnsanların bakışları rahatsız edici, gözleriyle bana ‘Sen tecavüzcüsün!’ diyorlar ” (Kaçan, 7 Aralık 2020). Alıntıda da vurgulandığı gibi Metin Kaçan, tecavüz ve şiddet davasının sonuçlanmasının ardından verdiği röportajlarda bu davanın bundan sonraki hayatını olumsuz etkilediğini dile getirmiştir.

Ağır Roman’ın dizi şeklinde yayımlandığı sırada Metin Kaçan *Fındık Sekiz*’in senaryo çalışmalarına devam etmektedir. Bu çalışmaları devam ederken 6 Ocak 2013’te İstanbul Üsküdar’da bulunan evine gitmek için bindiği taksiden fotoğraf çekme bahanesiyle iner ve Boğaziçi Köprüsü’nden (15 Temmuz Şehitler Köprüsü) atlayarak hayatına son verir (Aktaran, 7 Aralık 2020).

2. BÖLÜM

SANATI

2.1. METİN KAÇAN'IN ESERLERİNDE YAŞADIĞI BÖLGENİN ETKİLERİ

Metin Kaçan'ın hayat hikâyesinde değinildiği üzere Kaçan, ailesiyle birlikte 1961 yılında Kayseri'den İstanbul'a göç etmiştir. Bu yıllarda sanayinin gelişmesine bağlı işgücü gereksiniminin artmasından dolayı Anadolu şehirlerinden İstanbul gibi büyük şehirlere yapılan göçler artmıştır. Kaçan ailesi de İstanbul'a göç etmiş ve Dolapdere'de yaşamaya başlamıştır.

Dolapdere, çok kültürlü bir mekân olarak değerlendirilebilir. “Kaçan'ın çocukluğu Dolapdere'de geçti. Ermenilerin, Rumları, Çingenelerin, Anadolu'nun farklı yerlerinden göç etmişlerin bir arada yaşadığı, ezan seslerinin çan seslerine karıştığı; esrarkeşlerin, fahişelerin, eşcinsellerin, yobazların, katillerin dip dibe var olduğu Dolapdere'de büyüdü, var oldu Kaçan” (Özlu, 2013: 63). Dolapdere'nin çok kültürlü yapısı yazarın sanat anlayışının oluşumunda doğrudan etkilidir.

Başta *Ağır Roman* olmak üzere yer yer *Fundık Sekiz*'de, *İstedikleri Yere Gidenler*'de Dolapdere semtinde yaşayan görece olarak sosyoekonomik seviyeleri düşük insanların yaşamlarına tanıklık önemli bir unsurdur. Metin Kaçan'ın eserlerindeki kurmacanın kendi hayatından büyük izler taşıdığını belirtmek yerinde olacaktır. Fakat yazarın eserlerini bütünüyle hayatına yaslamak da doğru değildir buna yazarın bizzat kendisi de karşı çıkar. “Tanımak, deneyimlemek bir yol ise sezme de bir yol. Bilmeye giden pek çok yol daha var ” (Kaçan, 11 Ocak 2020). Alıntı, yazarın kurmaca üretmek için gerekli olan bilginin kaynakları hakkındaki görüşünü açıklar. Kaçan, eserlerini üretmede tek yöntemin yaşadıklarını gerçekçi bir bakış açısıyla aktarmak olmadığını düşünür. Kaçan'ın içinde yaşadığı semti, küçük insanların hayatlarını kendi gözlem kabiliyeti ile kurmaca haline dönüştürdüğünü söylemek yerinde olacaktır.

Metin Kaçan'ın eserlerinin yaşadığı hayatın izlerini taşıdığı yorumu, *Ağır Roman*'nın otobiyografik roman olma tartışmalarını beraberinde getirmiştir. Bu eser, yazarın yaşadığı hayat hikâyesinin yansımalarını taşısa dahi otobiyografik bir roman olarak değerlendirilemez. “Ben Metin Kaçan olarak birebir yansıtımlardan tiksindiğime göre; romanım otobiyografik türe denk düşmez ” (Kaçan, 1990: 31). Yazar, yaşanmış olanın kurmacada doğrudan aktarımına karşı olduğunu bilhassa vurgular. Yazarın kurgulama sürecine hayat hikâyesinin yansımaları kaçınılmazdır fakat hayat hikâyesinin yansımaları bir metnin otobiyografik olması için yeterli değildir. Kaçan, otobiyografik romanın birebir aktarım olması gerektiğini düşünmektedir.

2.2. KAHVEHANE ANLATILARINDAN EDEBİ METİNLERE

Metin Kaçan gençlik yıllarında henüz edebi metin üretimine başlamadan önce sözlü kültürün anlatılarından beslenmiştir. “İlk gençlik yıllarımda kahvelerde yaşadığım olayları anlatırdım ve hatırı sayılır bir dinleyici, seyirci, arkadaş, dost, düşman kitlem vardı” (Türk, 2012: 76). Yazar, edebiyat dünyasına anlatıcı olarak başlamıştır. Bu anlatıcılık yaşadığı semtin renkli insanların hayatlarına tanıklığı arttırmıştır.

Kahvehanelerde hikâye anlatıcılığının meddah geleneğiyle ilişkilendirmesi üzerine Kaçan bu kültürün artık yok olduğunu söyler. “Meddahın yerine geçmek isteyen bir sürü insan oldu da ne meddah var şu anda, ne Hacivat var, ne de Karagöz. Hiçbiri yok çünkü böyle bir kültür kalmadı” (Kaçan, 2002a: 18). Edebiyat dünyasına kahvehanelerde hikâye anlatmayla başlamasına rağmen yazar, kendisinin meddahla ilişkilendirmesine karşı çıkar. Meddah geleneği artık yoktur bu yüzden de Kaçan meddah geleneğini devam ettiren isim olarak gösterilemez.

2.3. KURMACA ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ

Yazar hikâyenin zihinsel bir akış olduğunu düşünür. Kaçan, “Hikâye yazarken ya da anlatırken hisler savrulmuş olmuyor, hiçbir şey düşünmeden öykü yazıyorum.

Hiçbir karakter, hiçbir atmosfer, hiçbir olay, hiçbir anı, hiçbir şey düşünmeden. Bunlar sadece belleğimden gelen akıntılar. O akıntıları direkt alıp ilk yazı aşamasında çıplak bedenlere giydiriyorum” (Kaçan, 2002a: 16) ifadeleriyle hikâye yazarken izlediği kurgu sürecini açıklar.

Kaçan yazma nedenini kendini eğlendirme dürtüsü olarak ifade eder. O, yazı yazarken kendini etrafındaki olaylardan soyutlar.

“Dürtü, sadece kendimi eğlendirme dürtüsü. Yani neşelenme. Yazı yazarken daha doğrusu elime kalem alıp hiçbir hikâye düşünmeden yazıya başlarken, beni o anda o eylem, eylemin kendisi yani kalem tutmam ve oradaki kağıtla karşılaşmam, o sırada dışarıdan geçen adamlar, o sırada dünyada olan sosyal olaylar, psikolojik olaylar, bütün bunların hiçbiri beni ilgilendirmiyor. Beni sadece o anda kendi görüntüm ilgilendiriyor. Yani bir yandan narsizmin doruklarında olabiliyorum. Aslında o olduğum noktaya da bakıp, kendime gülüyorum. Yani bir eğlence kültürünün başlangıcı ” (Kaçan, 2002a: 16).

Kendi metinlerini eğlence dürtüsüyle yazan Kaçan, Türk edebiyatında “eğlence”nin eksik olduğunu düşünür. “Genelde Türk edebiyatında eğlence yok. Çünkü karakterlerin birçoğu katı, daha çok laboratuvarında hazırlanmış gibi, insanlar evin içinde giydirilmiş gibi” (Kaçan, 2002a: 16). Yazar, alıntıda söyledikleriyle Türk edebiyatında eğlencenin eksik olmasının nedenlerini açıklar. Ona göre karakter üretimdeki cansızlık edebiyatta eğlencenin eksikliğinin temel nedenidir.

Öykü karakterleri hakkında Kaçan “Bana göre öyküde mezarlığın içi karakter olabilir. Bir levazımatçının hazırladığı mobilyalı bir levazımat öykü figürü olabilir ” (Kaçan, 2002a: 17) şeklinde düşünür. Ona göre öyküdeki karakter sınırlarını genişletir. Yazar karakterin seçimi için “ Mutlaka insanlardan, canlılardan, tabiattan beslenmek zorunda değil. Onların ürettiği nesnelere, nesnelere dünyasında herhangi bir nesne benim öykü karakterlerimden bir tanesi olabiliyor ” (Kaçan, 2002a: 17) der.

Kaçan, Türk edebiyatındaki karakter kurgusunu eleştirir. Ona göre Türk edebiyatındaki karakterler cansız karakterlerdir çünkü karakterler içinde yaşadığı çağı temsil etmez. Yazar Türk edebiyatındaki karakterlerin durumunu “Şu anda Türk edebiyatındaki en büyük eksiklik, karakterlerin birçoğu, yani birkaç yazarın dışında, yaşayan karakterler değil. Karakterlerin birçoğu kurgu olarak 1930’lu, 1940’lı yıllardaki romanlardan, öykülerden fırlamış” (Kaçan, 2002a: 18) ifadeleriyle açıklar.

Kurmaca üzerine düşüncelerini açıklayan yazar, merak unsurunun kurmacanın en önemli unsuru olduğunu düşünür. “ İşte hikâye bu. Yani merak unsuru, zaten bir sürü

sosyal olay var, onlardan herhangi bir tanesini yaşatabilirsin” (Kaçan, 2002a: 18). Yazar, sosyal olayları kurgulamada merak unsurunun işlevini alıntıda vurgulamıştır. Ona göre sosyal olayları merak uyandırabilecek şekilde kurgulama öyküyü oluşturur. Merak unsurunun oluşturulmaması öykünün coşkusu azaltacaktır.

Temsil değeri görmeyen ya da merkezin dil sınırları içerisinde temsil edilmeye çalışılan kenar mahalle yaşantısı, Metin Kaçan’ın merak unsurunu canlı tutmasını ve edebi gelişimini sağlamıştır. “ Sanırım bütün insanlık tarihi gibi ben de gelişimimi merakıma ve bir de o görülmeyen, gözden uzak tutulmaya çalışılan sokaklara borçluyum ” (Kaçan, 11 Ocak 2020). Kaçan, edebi üretim içinde merak unsurunu vazgeçilmez görür. Yine mekânın da canlı kalması gerektiğini düşünür. Onun eserlerinde mekânın canlı kılınmasında arka sokakların ayrı bir yeri vardır. Yazarın kullandığı dil ve üslup da orijinalliğini aynı sokaklara borçludur. Bu dil yapay değil görülmek istenirse de capcanlı bir şekilde aramızda duran ötekileşmiş topluluğun dilidir.

Kurmacanın estetik yönü için Metin Kaçan kafasından geçen küçük ayrıntıları işaret eder. Yazara göre estetik bu küçük ayrıntıların metnin tamamı içerisine yerleştirilmesiyle oluşur.

“Minimal ayrıntılar, yani küçük küçük paslar diyelim istersen, kilitler, kilidin içerisine giren anahtar ve anahtarı çeviren dişliler. Bütün bunlar olmadıktan sonra hayatta, bana göre yaşamın estetik yanı kalmaz. Bunun için kafamdaki küçük ayrıntılar, yazılan her öykünün içeriğinin dışında oraya estetik bir lezzet katmaktadır. O, lezzettir ki hayatı yaşanılır kılıyor” (Kaçan, 2002a: 15).

Yukarıda verilen pasaj, yazarın küçük ayrıntılarla sadece edebiyat metnine estetik yön katmadığını açıkça gösterir. Metne dâhil edilen minik ayrıntılar aynı zamanda yaşamı daha anlamlı kılar. Bireyin içinde bulunduğu hayatı yaşanılır bir yer haline çevirir.

Yazar; tercih ettiği dil ve üslubun bilincindedir, bu tarzı kullanmasını şu şekilde nedenselleştirir: “ Evet, hem dilsel hem de ideolojik bir karşı çıkıştan söz ediyorum” (Kaçan, 1990: 31). Metinlerde kullanılan dil özellikleri sadece dil aracılığıyla politik bir duruş sergilemek için değildir. Yazar, “Kullandığım dilin gücüne güveniyorum. Onları (okuyucuyu) bir arayışa, bir maceraya sürükleyebileceğime inanıyorum” (Kaçan, 1990: 31) ifadeleriyle dil seçiminin diğer misyonunu açıklar. Metinlerde kullanılan dil okuyucunun dili değildir fakat dilin merak unsuru haline dönüştürülmesi okuyucuyu

metne çeken yöndür. Böylelikle dil okuyucuya yabancı gelmeyecek, anlatılanları merak ettiren bir hale dönüşecektir.

Metin Kaçan gerçek olandan uzaklaştığında düşsel alana geçişe imkân veren ara bir formun varlığından bahseder. Ona göre gerçekle düş arasındaki ara form dildir. “Düş ile gerçeğin arasında minicik bir oda gizli, dünyevi işlerimi bitirdikten sonra oraya çekilirim. Minicik ama aşkın gözleri gibi derin, yeşil, mavi, uçsuz bucaksız bir ülke, burası dil ülkesidir; külkedisi, dilbalığı, dilbazlar dilaskerleri bu ülkede yaşarlar” (Kaçan, 2002b: 27). Dil, yazara gerçeğin ötesinde bir imkân sunar. O, dili mevcut gerçekliğe alternatif imkân yaratan bir araç olarak görür.

Zaman kavramını değerlendiren yazar bu kavramın yokluğuna dikkat çeker. “Kesin olan yokluk âlemdir hiç’lik âlemine buradan geçilir, zaman yok, kurgu yok. Boşluğa çekilen yan yana iki çizgi uzun vadede birleşir, o dokunma anı benim zamanla ilgili tinsel düşümdür” (Kaçan, 2002b: 29). Kaçan zamanın yokluğuna vurgu yaparken onun soyutluğuna da dikkat çeker. “ Oysa ben geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman kavramlarından da hoşlanmam. İstedğim zamanlarda yaşarım ” (Kaçan, 1990: 31). Yazarın bu ifadeleri onun zamanın takvime bağlı yaşanmasına karşı çıkışını gösterir.

2.4. EDEBİYAT VE SİYASET İLİŞKİSİ

Metin Kaçan’ın romanlarında kentin farklı sosyoekonomik sınıflarına ait karakterlerin yaşamlarına tanıklık vardır. Bu tanıklık Türk romanında göç olgusunun ele alınış şekline göre daha farklı bir şekilde gerçekleşir. Kaçan, eserlerinde ele aldığı kentin düşük gelirli semtlerinde yaşayan karakterleri taraf tutarak anlatmaz. Anlattığı karakterlerin “acınası” hallerine odaklanmaz veya bu karakterlerin içinde yaşadığı hayattan kurtulmaları için bir sistem önerisinde bulunmaz onun için asl olan tespittir, durumu yansıtmaktır.

Yazarın edebiyat metninde politik duruşunu sergileme gibi bir kaygısı yoktur. Bu yüzden Kaçan, karakterlerini ait oldukları bağlamda doğal halleriyle sunar. “Siyaset vicdanın dili olmaktan çok uzak bir ilim. Zaman, mekân ve koşula göre şekilleniyor. Bu hal ötürüdür ki siyaset denilen şeye çok yakın değilim” (Kaçan, 11 Ocak 2020). Metin

Kaçan siyasete bakış açısını bir tarafa mensup olmamak noktasında sabitler. Bu tarafsızlık, karakterlerinin hem iyi hem de kötü özelliklerini aynı objektiften görebilmesini ve yansıtabilmesini sağlamıştır. Dolayısıyla o, kentin izole bölümlerindeki insanların gerçekliğini taraf tutarak değil oradaki küçük insanların hayatlarının temsilleri şeklinde ele alabilmeyi başarmıştır.

2.5. ETKİLENDİĞİ EDEBİ İSİMLER

Dünya edebiyatında Metin Kaçan'ın etkilendiği isimler sıralandığında kendi anlatı tarzına ve tema seçimine yakın yazarların isimlerinin olduğunu söylemek mümkündür. Kaçan'ın etkilendiği isimler “Jorge Luis Borges, Jorge Amado, Gabriel García Márquez, Octavio Paz, Pablo Neruda, Charles Baudelaire” (Türk, 2012: 75) şeklinde kendi tarafından sıralanmıştır. Kaçan, hangi ismin kendi üzerinde daha çok etkili olduğu ayırımına gitmemiştir. Sıraladığı isimler Metin Kaçan'ın dünya edebiyatını takip ettiğini, farklı edebiyatlara ait üretimlerden etkilendiğini göstermektedir.

Jorge Amado, eserlerinde “toplumsal yergiye ve mizaha”(Wikipedia, 12 Ocak 2020) yer vermektedir. Metin Kaçan'ın eserlerinde de bu iki özellik dikkat çekici iki unsur olarak karşımıza çıkar. Özellikle *Ağır Roman*'da toplumsal eleştiri olarak başlayan eleştiri çeşidi *Fındık Sekiz*'de içinde bulunulan çağın ve bireyin eleştirisine doğru evrilir. Bu yüzden Metin Kaçan'ın J. Amado isminin edebiyat algısına yakın olduğu söylenebilir.

Jorge Luis Borges, Metin Kaçan'ın etkilendiğini söylediği bir diğer isimdir. Arjantinli yazar Borges, büyümlü gerçeklik akımının önde gelen isimlerindedir, gerçeküstü konuları sıklıkla ele alan bir sanatçıdır. Borges, pek çok edebi türde eser veren bir sanatçıdır. Bu eserlerin birçoğu felsefi ve fantastik altyapıya sahip eserlerdir. “Borges çoğunlukla edebi ve felsefi nitelikteki denemelerinin ve benzeri konularda fantastik türdeki edebi yapıtlarının yanı sıra, Buenos Aires'in kenar mahallelerini, tangoyu ve yerel konuları ele alan eserler de kaleme almıştır” (İlgürel, 2013: 6). Felsefi konuları ele alma açısından bir benzerlik bulunmasa da kentin kenar mahalleleri ve yerel yaşamını edebiyat temi yapması bakımından Metin Kaçan'la aynı düzlemde

değerlendirilebilir. Kaçan'ın tema seçimi yönüyle Borges'ten etkilendiği iddia edilebilir.



3. BÖLÜM

ESERLER HAKKINDA GENEL BİLGİ

3.1. AĞIR ROMAN

Yazarın ilk romanı olan *Ağır Roman*, 1990 yılında Metis Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Daha sonra Yapı Kredi Yayınları ve Gendaş Yayınları da eserin farklı baskılarını yapmışlardır. Eser, Can Yayınları'ndan basılmaya devam etmektedir. Bu eser, metinde adı Kolera Sokağı olarak verilen kentin arka sokaklarında yaşanan hayatlara odaklanır. Eser altı bölüme ayrılmıştır, bu bölümler adlandırılmamıştır. Bölümlerin her biri Kolera'nın gündeminin değişmesiyle oluşur. Metnin asıl amacı Kolera Sokağı'nın anlatımıyla arka sokaklardaki toplumsal mozaiği görünür hale getirmektir. Metnin başkarakteri Gıli Gıli Salih romanın başında çocuktur. Roman; Gıli Gıli Salih'in çocukluğuna, gençliğine, ilk aşkına tanıklık imkânı verir. Tüm bunlar yaşanırken Salih'in ailesiyle ilişkisi üzerinden arka sokaklardaki aile yaşantısı örneklenir. Aynı zamanda Salih'in Kolera'da yaşayan diğer karakterlerle kurduğu ilişki sisteminden Kolera Sokağı'na tanıklık sağlanır. Metin Salih'in intiharıyla son bulur.

3.2. İSTEDİKLERİ YERE GİDENLER

Eser, Metin Kaçan ve Kemal Aratan'ın birlikte oluşturdukları çizgi romandır. Bu eser, 1992 yılında Joker Yayınları'ndan basılmıştır. Eserin günümüzde basımı yoktur. *İstedikleri Yere Gidenler*, kentin iki farklı sınıfının birbiriyle iletişim kurma biçimini anlatır. Tinerci çocuklar kentin yoksul, kimsesiz, korkusuz tarafı olarak çizilmiştir. Bu çocuklar Taksim'in arka sokaklarında yaşarlar. Diğer grup ise Betüş, Serpil, Tuna, Cengo ve Cantekin karakterlerinin oluşturduğu kent merkezinin zengin ve eğlence düşkün kesimidir. Tuna ve Cengo karakterleriyle tinerci çocuklar arasında yaşanan

arbede bu iki grubun iletişimini başlatır. Tinerci çocuklar Tuna ve Cengo'nun arabasına saklanarak onları takip eder, bu sayede Betüş ve Serpil'in evlerine girme imkânı bulurlar. Kadınlar, çocuklarda alışık olmadıkları duygu durumlarını sezerler bu yüzden tinerci çocuklarla Cantekin'in evine giderler. Orada bu karakterlere Meto ve Kemo adında iki kişi daha eklenir. Cantekin'in evinde uyuşturucunun sağladığı ruh halinin yapaylığına karşın gerçek aşkın nasıl bir şey olacağını tartışırlar. İki grup arasında ilişki bu şekilde son bulur.

3.3. FINDIK SEKİZ

1997 yılında yayımlanan *Fındık Sekiz* yazarın üçüncü kitabıdır. İlk olarak Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan roman daha sonra Gendaş Yayınları'nda basılmaya devam eder. En son baskısı Can Yayınları tarafından yapılmıştır. Eser karakterin gerçek aşkı arayış serüvenini anlatır. Meto gerçek olan aşkı aramaktadır fakat tam olarak içinde yaşadığı somut âlemden de kopamaz. Zevk ve eğlence düşkünü sözüm ona entelektüel grup Meto ve anlatıcı tarafından metinde sıkça eleştirilir. Eleştirilen bu grubun en önemli öğelerinden biri Sevda'dır. Sevda, kendi zevkleri için yaşayan sözde entelektüel, zengin, şımarık bir kadın olarak çizilir. Bu karakter de tıpkı Meto gibi bir arayış içindedir. İki karakterin arasındaki arayış farkı şöyle açıklanır: Meto iyi, güzel ve gerçek olanı ararken Sevda kendini tatmin edeceği aşkı aramaktadır. Metinde Sevda'nın arkadaşları üzerinden uyuşturucu bağımlısı, ikiyüzlü ve çağa ayak uydurmak için özlerini kaybetmiş bireylerin eleştirisi yapılır. Meto, bu gruplara zaman zaman dâhil olsa bile hiçbir gruba bağlanamaz. Meto bağlantısız bir karakter olarak arayışına devam eder. Bu arayış Fahri Baba'nın etkisiyle zaman zaman mistik bir yön kazanır. Sevda, kendi hayatı için Meto'yu kurban seçer ve onun hapse girmesine neden olur. Anlatı, Meto'nun cezaevinde olduğu andan başlayarak olayların yaşandığı geçmişe doğru ilerler.

3.4. HARMAN KAPLAN

Harman Kaplan ilk kez 1999'da yayımlanmıştır. 2012'den sonra yayın hakları Everest Yayınları'na devredilmiştir. İçinde kırk farklı öykü yer alan bu eser Kaçan'ın ilk öykü kitabıdır. Bu öyküler nicelik bakımından kısa öykülerdir. Öykülerin karakterlerinin çoğunun isimleri verilmez, bu durum anlatıyı genel geçer insanın içinde yaşadığı içsel süreçlere çevirir. Hikâye karakterleri yalnız karakterlerdir fakat bu yalnızlık karakterlerin seçimleri sonrasında gerçekleşen tercih edilmiş bir yalnızlık çeşidi değildir. Karakterlerin neredeyse hepsi içinde buldukları yalnızlıktan kurtulmak isterler. Bu durum karakterlerin aşkı kurtarıcı olarak görmelerini sağlar. Hikâyeler, sıkı sıkıya olay anlatan metinler değildir, daha çok bireyin içinde bulunduğu durumların belirli bir anına odaklanırlar.

3.5 ADALARA VAPUR

Adalara Vapur, Metin Kaçan'ın son kitabıdır. Bu eser, ilk kez 2002 yılında basılmıştır, otuz dokuz hikâye içerir. 2012 yılından sonra basım hakları Everest Yayıncılık'a verilmiştir. *Adalara Vapur* beş bölümden oluşur, bu bölümlerin isimleri şöyledir: Aşk, Yaz, Fırtına, Kar, Buz. Bölümlerin altında değişken sayıda hikâyeler yer alır. *Adalara Vapur*'daki metinlerde olay anlatımına daha çok yer verilmiştir fakat bu durum metinlerin olaya bağlı anlatılar olduğu anlamına gelmez. Hikâyeler ortak bir tema etrafında birleşirse de aşk, yalnızlık, baba-kız ilişkisi, baba oğul ilişkisi, insan-doğa ilişkisi, bireyin diğer bireyle ilişkisi gibi temalar metinlerde yer alır. Bu kitapta karakterlerin isimleri belirginleşmiştir çünkü insanlar arası ilişkiler ön plana çıkarılmıştır.

3.6. *CERVANTES'İN YEĞENİ*

Bu eser Metin Kaçan'ın kurmaca eserlerinden değildir. Metin Kaçan'ın eserleri üzerine yapılmış çeşitli çalışmalar yazarın kendisi tarafından derlenerek bu kitap oluşturulmuştur. Yazarın böyle bir çalışma yapmış olması eserleri üzerine yapılan çalışmaları takip ettiğini gösterir. Kitabın yayın hakları 2012 yılıyla Everest Yayıncılık'a verilmiştir.



4. BÖLÜM

ESERLERİN TEMATİK OLARAK İNCELENMESİ

4.1. “ÖTEKİ” KAVRAMI BAĞLAMINDA ESERLERİN İNCELENMESİ

4.1.1. “Öteki”liğin İnşası

Ötekilik birden fazla bilimsel disiplinin ilgi alanına giren bir kavramdır. Dolayısıyla bu durum kavramın anlam alanının genişlemesini ve çeşitlenmesini sağlamıştır. Tarihsel süreç boyunca ötekinin kim ve ne olduğu yanında nasıl inşa edildiği sorunu, bu disiplinler tarafından anlaşılmaya ve tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, öteki kavramı cinsiyet, din, ırk, millet, ekonomi, kültür gibi değerler üzerinden tanımlanma imkânı bulmuştur.

Kearney, “ ‘Yabancı’ figürü –xenos gibi çok eski bir kavramdan çağdaş bir kategori olan yabancı istilacıya kadar- genellikle kendilerini başkaları üzerinden veya başkalarıyla karşıtlıklarına göre tanımlamaya çalışan insanlar için bir sınır deneyimi olarak iş görür” (Kearney, 2012: 15) ifadeleriyle ben’in kendini tanımlama şeklini vurgular. Öteki ve ben kavramları birbirlerinin diyalektiğini oluşturur. Ben’in tanımlanması “ben” olmayanın dışsallığını içerir.

Hegel “kölelik ve efendilik mutlak roller değildir” (Bumin, 2010: 46) düşüncesini savunur. Efendi ve köle arasındaki diyalektik ilişki iki kavramı birbirine muhtaç hale getirir. Efendinin varlığı kölenin kendini köle olarak kabul etmesine bağlıdır. Efendi mutlak gücünü köle üzerinde kurduğu otoriteden alır, köle ise biyolojik olarak var olmak için efendiyi sığınak olarak görür. Bu durumda öteki ve ben arasındaki ilişki de tıpkı efendi-köle ilişkisi gibidir. Ne “ötekilik” ne de “ben” olma durumu mutlak roller değildir.

Bauman'a göre "öteki"nin varlığı "ben"in tanımlanması için mutlak zorunluluktur. "Ben kendi iç grubumu ancak belli bir öteki grubu "onlar" olarak gördüğüm için "biz" olarak görürüm. İki zıt grup adeta benim dünya haritamda uzlaşmaz bir ilişkinin iki kutbunda yoğunlaşmıştır " (Bauman, 2010: 49). Bauman; bireyin kendini dâhil ederek oluşturduğu iç grubu "ben", bu grubun karşısında konumlanana da "onlar" adını verir. "Ben" ve "onlar" iki zıt grup olsalar da varlıkları kaynağını diğerinin varlığından alır.

"Öteki" kavramının kaynakları çeşitli şekillerde ele alınabilir. Kavramın sadece kim üzerinden tanımlanmasının yanı sıra kavramın konumunu belirlemek de önemlidir.

"Yabancı, belirli bir uzamsal daire içerisinde – ya da sınırları uzamsal sınırlara benzeyen bir grup içerisinde- sabitlenmiştir. Fakat onun bu daire içerisindeki konumu, başlangıçta oraya ait olmadığı ve bu dairenin içine oraya özgü olmayan ve olmayacak özellikler getirdiği gerçeğinden öncelikli olarak etkilenecektir... Yabancı, bizzat grubun bir unsurudur, yoksuldan ve muhtelif 'iç düşmanlardan' farksız -grup içindeki üyeliği hem dışında olmayı hem de onunla yüzleşmeyi içeren- bir unsurdur " (Simmel, 219: 25-26).

Georg Simmel göre öteki; belirlenmiş sınırlar içerisinde geçici süre için var olan değildir. O kalıcıdır ve sabittir. Kavramın kalıcılığı onun sınırları çizilmiş olana ait olması için yeterli değildir. Bu yüzden "öteki" kendiyile birlikte getirdiği tüm özellikler nedeniyle aitlik problemi yaşayacaktır. Toplumsal sınırlar içerisindeki "öteki" o toplumu oluşturan bir unsurdur fakat topluma aitlik bağıyla bağlı olamaz.

Göç, toplum içerisinde "öteki"nin inşasında önemli bir neden olarak görülür. Göç, bireylerin aidiyet duygusunu koparır. Buna bağlı olarak göç eden insan karşılaştığı kültüre karşı da bazı tutumlar geliştirir. Kendi yaşadığı sınırları terk ederek başka bir yaşam alanına dâhil olan insan, yeni yaşam sınırları içerisinde kendi kültürel değerlerinin işlevsizliğini fark edecektir. Bu durumda göç, bireyin kültürel alışkanlıklarını sorgulamasını ve yeni yaşam alanında etkili olan başka kültürel şemayı edinmesini zorunlu kılar. " Yabancı, "kabilenin idolleri"ni ilahlaştırmak zorunda değildir ve yaklaştığı grubun kültürel örüntüsünün uyumsuzluklarına ve tutarsızlıklarına dair keskin hislere sahiptir " (Schütz, 2019: 50). Schütz, "öteki" statüsünde bulunan öznenin içine girdiği kültürel atmosferine karşı bakış açısını ifade eder. Öteki, karşılaştığı kültürün mutlak doğrularını doğrudan kabul eden değildir, onu sorgulamaya tabii tutabildir. Ona göre yeni karşılaşılan bu değerler tekinsiz, sorgulamaya muhtaçtır.

“Öteki” her türlü tanımlamaya “ben” üzerinden maruz kaldığı için kültürel tanımlamaya da “ben” in kültürel değerleri üzerinden maruz kalacaktır. “ Ben, “öteki”ne değer biçerken kendi kültürünün ölçütlerini kullanır. Bu durumda “öteki”, “kendisinin eksik halinden başka bir şey olamaz ” (Schnapper, 2005: 26). Schnapper, “öteki”nin eksik olarak algılanmasına vurgu yapar. “Öteki”nin tanımlanma şekli gereği eksiklik kaçınılmazdır. İki grup arasında oluşan kültürel boşluk “öteki”nin doğuşuna neden olur. Kısacası öteki, “ben”in kültürel değerlerinden yoksun olandır.

Toplulukların kültürel bağ aracılığıyla birbirine bağlılığı kendi varlığını merkez olarak algılamasına sebeptir. Kültürel çeşitlilik kültürlerin devamı için vazgeçilmez bir unsurdur çünkü çeşitliliğin yitimi sıradanlığı getirecektir. Bu çeşitlilik kültürel bağla birbirine bağlı olan topluluklar arasında korunmaya çalışılsa da kendini merkeze koyan bakış açısı diğerini dışsal bir ögeye çevirecektir. “ Kimi zaman, her kültür kendini tek hakiki ve yaşamaya değer kültür olarak görür; diğer kültürleri bilmezlikten gelir, hatta onların kültür olduğunu bile inkâr eder ” (Strauss, 2016: 69). *Irk Tarih ve Kültür* adlı eserinde bu kavramların kökeni, geçerliliği ve tarihsel varoluşları hakkında inceleme yapan Strauss, kültürlerin kimi zamanlarda birbirini algılama şeklini bu şekilde açıklar. Bu algılama şekli her kültür için tüm zamanlarda geçerlidir değildir. Ancak bazı durumlarda kendini merkeze koyan kültür kendi dışındakini “öteki” olarak konumlandıracaktır.

Belirli bir grup içerisinde bulunan insanları din ve etnik köken üzerinden tanımlamak, bu tanım dışında kalanların “öteki”liğini vurgular. Milletler kendi varlıklarının devamı için dışta olanı tehdit olarak algılar, bu tehdit çoğu zaman mücadele edilmesi gereken bir durumdur. Milletlerin varoluşsal mücadelesi kendi dışındakini “öteki” olarak tanımlamasını zorunlu kılmıştır.

İnsanlar arasındaki cinsiyet farkı “öteki”nin inşasında bir diğer nedendir. Cinsiyet farkı üzerinden yapılan ayırım her iki cinsi de birbirine karşı “öteki” durumuna düşürmektedir. Fakat toplumsal roller ve toplumun algılayış biçimi ele alındığında erkeğin merkezde, kadının ise dışta olan olarak tanımlandığını söylemek mümkündür. “ O, kendine göre değil, erkeğe göre belirlenip ayrılmaktadır; özsel (temel) varlığın karşısındaki özsel olmayan varlıktır. Erkek Özne’dir, Mutlak Varlık’tır: kadınsa Öteki Cinstir” (Beauvoir, 1971: 14). Beauvoir, kadın tanımının erkeği merkeze alarak

yapıldığına vurgu yapar. Bu tanımlama metodolojisi kadının diğer cinsiyet olarak görülmesine imkân sağlar. İnsanlık tarihi boyunca aynı anda var olan bu iki cinsiyet arasında mutlak bir “öteki”nin varlığı mümkün değildir. Fakat “ben” olan erkek olarak tanımlandığında kadın da diğeri olarak “öteki”yi temsil edecektir.

Cinsiyet üzerinden yapılan “öteki”leştirilmede erkeğin mutlak konumu kadın ve erkeğin toplumsal rollerinin farklılaşmasına neden olur. Kadın, kamusal alanda daha belirsiz bir konumda tutulurken erkek kamusal alanın sahibi şeklinde konumlandırılır. Cinsiyet farkından kaynaklanan “öteki”lik toplumsal yaşamı şekillendirici güce sahiptir. Toplumsal yaşam da cinsiyete bağlı oluşan “öteki”leştirmeyi pekiştiren bir unsur olarak değerlendirilir.

Metin Kaçan, eserlerinde toplumun arka sokaklarında yaşayan insanların hayatlarını edebi metne taşımayı tercih etmiştir. Kaçan, kentlerin kenar mahallelerinde yaşayan sosyoekonomik düzeyleri görece olarak düşük insanların gündelik yaşamlarının yanı sıra kent merkezindeki yaşama da ışık tutmaya çalışmıştır. Kent merkezini ele alış biçimi, merkezin bakış açısından daha çok kent periferilerinin bakış açısıyla gerçekleşmiştir. Kaçan’ın kent kavramının farklı boyutlarına yönelmesi *Ağır Roman*’ın, *İstedikleri Yere Gidenler*’in ve *Fındık Sekiz*’in öteki kavramı etrafında değerlendirilmesini mümkün kılmıştır.

4.1.2. Cinsiyet Üzerinden Yapılan Ötekilik

Ağır Roman, Kolera Sokağı’nda yaşayan insanların gündelik hayatlarını anlatır. Metin seçtiği sokağın yaşantısına derinlemesine odaklanırken bu sokak dışındaki hayat anlatıya sınırlı şekilde dâhil edilir. Bu bağlamda sokak toplumsal mozaigi yansıtabilecek şekilde farklı açılardan sergilenmiştir. Roman, erkek dünyasını ön planda tutan bir tavırla kurgulanmıştır. Erkek dünyasının romanda ön plana çıkması rastlantısal değildir. İçinde yaşanan toplumun kodları dış mekân olan sokak kavramını daha çok erkeğin egemenliğine bırakır. Erkek, içinde yaşanan Kolera Sokağı’nın asıl sahibi dolaylı olarak da metnin başkarakteri olur.

Mahallede eril gücün hâkim olduğu “Ayaklı gazete Puma Zehra, erkekler dünyasına doğru mobiletıyla açılıp Kolera’da alınının teriyle çalışan, haram paraya sırt çevirmiş esnaflara, Orso’nun oğlu Şenol’a koyun gözü takılacağı haberini, ince detaylarla, üzgün surat ifadesiyle kırtarak anlattı ” (Kaçan, 2003a: 27-28) ifadeleriyle örneklenir. Puma Zehra, Kolera’da sokağa çıkabilen bir kadındır çünkü o eski bir seks işçisidir. Bedenini pazarlayarak para kazanması, erkek dünyasının hâkim olduğu sokakta varlık göstermesini olanaklı kılar. Alıntı da vurgulandığı gibi sokak “erkekler dünyası” olarak değerlendirilebilir.

Erkek egemen mekânın karakterleri arasında kadın ikincil bir öge olarak varlık bulur. Aynı zamanda kadın, metinde kendi içerisinde de farklı gruplara ayrılır. Kolera’da kadınlar yaşam şekilleri bakımından sınıflandırılır. Bu sınıflandırma erkek dışında olan bir cinsiyetin kendi içerisindeki kategorileşmeyi göstermektedir. Kadınların sınıflandırmasında ilk grup köyden kente göç etmiş kadınlardır. Göç nedeniyle şehre gelen bu kadınlar şehir yaşamına dâhil olamaz. Onlar, dış dünyadan izole bir hayat sürerek kent merkezinin kültürel yapısına katılmazlar. Dış dünyayla iletişimi kocalarının onlara anlattıkları kadar olan bu kadınlar, “namuslu” olarak adlandırılan karakterlerdir.

Sınıflandırmanın diğer grubu ise hayat kadınlığı yaparak geçimini sağlayan seks işçileridir. Seks işçileri sokakta varlık gösterebilir ve erkeklerle iletişim kurabilir. Kadınların “namuslu” ve seks işçisi olarak ikiye ayrılması onların anlatıdaki konumunu dolaylı olarak hayat tarzlarını belirler. Bu bağlamda Kolera’da yaşam erkek egemenliğinde şekillenmiştir, kadınlar ikincil karakterler olarak konumlandırılmış erkek dünyasının “öteki” kimlikleri olarak ele alınmıştır.

Ağır Roman’ ın ilk sayfalarında kadınların kategorileştirilmesi onların metin boyunca nasıl temsil edileceklerinin alt yapısını oluşturur. Metnin tamamı kadının yerinin toplumsal olarak belirlendiğine ve yaşam şeklinin de buna göre sürdürüldüğüne dair izler taşır. Kadının yeri kendini mutlak konumda tutan erkek özne tarafından belirlenir. Kadın, erkeğin anlattığı korku hikâyeleriyle sokaktan soyutlanır.

“ Güneş buluttan sıyrılırken Kolera’nın âlemci kadınları bir omuz darbesiyle yıkılacakmış gibi duran evlerinin önünde oto tamircileriyle, marangozlarla, tornacılarla aslanlar gibi muhabbete koyuldular. Bir yandan da kaynak yaparken elleri titreyen ustalara, esrari daha kallavi içmeleri için zivana hazırlamaya başladılar. Köylü kadınlar kocalarının mahalle

hakkında anlattıkları korku hikâyelerinden tırstıklarından mahkûmlar gibi camdan bakıyorlardı ” (Kaçan, 2003a: 12).

Metnin giriş kısmında Kolera halkının tanıtımı yapılırken kadınlar bu şekilde iki grup olarak ele alınmıştır. Kadınların kendi içinde kategorileşmesi erkek özneye göre öteki sınıfına dâhil edilmesinin dışında kendi aralarında da birbirlerine göre öteki konumunda tutulur. “Köylü kadınlar” adı verilen grup iletişimi olmayan ve sosyal hayata erkek yani kocalarıyla dâhil olan gruptur. Bu kadınlar direkt sosyal hayatla iletişim halinde tutulmadıkları için erkek öznenin anlattığı hikâyelerle dış dünyayı tekensiz bir mekân olarak kabul ederler. Bu yüzden de dış dünyada var olması serbest olan seks işçileri ve erkekler onlar için tehdittir ve ötekidir.

Kadının diğer özne olarak sayılması ve ötekileştirilmesi, daha küçük birim olan aile kurumunda da devam eder. Kolera Sokağı’nda aile kurumunun en açık temsili metnin başkarakteri olan Gıli Gıli Salih ve ailesinin yaşantısıdır. Salih’in babası Berber Ali, annesi İmine ve erkek kardeşi Reco çekirdek aile olarak kurgulanmıştır. Bu aile temsili içerisinde tek hâkim güç Berber Ali yani bir erkektir. Kadın ve çocukların aile içinde söz hakkı yok denecek kadar azdır. İmine, kategorilere ayrılmış Kolera kadınlarının evde yaşayan ve kocaları aracılığıyla sosyal hayata katılan grubunu temsil eder. Köyden kente göç ederken yanına aldığı kültürel mirasını koruyan bir kadındır. Bu miras kent merkezinin kültürüyle kendi kültürü arasında bir boşluk yaratacaktır ama metin İmine’yi sosyal hayattan izole edilmiş bir konumda tuttuğu için bu yön daha az vurgulanır.

İmine’nin metindeki misyonu aile bireyleri arasındaki ötekiyi temsil etmesidir. “... Ali iki tokat daha çekerek İmine’yi susturdu ” (Kaçan, 2003a: 47). Berber Ali, dükkânının soyulmasına duyduğu öfkeyle oğluna fiziksel şiddet uygulamaya başlamıştır. Oğlunu korumak isteyen İmine, fiziksel şiddete maruz kalmış ve aile fertleri evin otoritesi olan erkek özneye boyun eğmek zorunda kalmışlardır. Bu sahnenin altında yatan düşünce erkek öznenin kendini özsel ve gerçek sayması kadın özneyi ise kendi karşısında öteki olarak konumlandırmasıdır. İmine’nin içinde bulunduğu durum Hegel’in efendi-köle diyalektiği için örnek sayılabilir.

Beauvoir, “(...) erkek için kadın tepeden tırnağa cinselliktir, erkek için öyle olduğuna göre de, bu onun mutlak değeridir” (Beauvoir, 1971: 14) ifadeleriyle erkek

öznenin kadına biçtiği değeri vurgular. Bu bakış açısı kadının özne olarak değil cinsellik değeri olan “diğer” tür olarak algılanmasını pekiştirmiştir.

Kolera Sokağı’nda erkek karakterlerin kadına bakış açısı da kadının cinselliği üzerindedir. Romanın erkek karakterleri kadınları cinsellik üzerinden tanımlar ve onlara bu değer üzerinden kimlik biçer. “Ali yatak hayatının en seksi gecesini Madam Eleni’nin koynunda yaşıyordu. Karısına yapamadığı numaraları Eleni’nin muhteşem bedeninde zevkle uyguluyor, Eleni’den yeni hareketler öğrendikçe ‘Oh be, karı diye buna derim...’ ” (Kaçan, 2003a: 48). Alıntıda da görüldüğü gibi Ali, ailesiyle yaşadığı tartışma sonucunda Kolera’da yaşayan Madam Eleni’nin evine gitmiş ve Eleni’yle gayrimeşru ilişki yaşamıştır. Ali’nin kendi karısı ve Madam Eleni’yi cinsellik üzerinden kategorilere ayırması, mutlak özne olarak kendini tanımladığını gösterir. Bu durumda kadın, erkeğin cinselliğini karşılayan tek boyutlu bir köle kategorisine indirilir.

Kolera Sokağı’nın bir diğer karakteri Gaftici Fethi metindeki erkek karakterlere kadınlar üzerinden tavsiyeler verir.

“ Ben Kolera açık hava üniversitesi seksoloji bölümü mezunuyum. Bugün size manitalar hakkında iki tane tiyo vericem... Manitanın yatakta güzel sevişip sevişmediğine bakmanız için ayak bileklerine bakmanız kâfidir. Eğer bilekleri inceyse mesele yok demektir. Sizi sabaha kadar zevkten bayıltır ” (Kaçan, 2003a: 13).

Gaftici Fethi’nin “manita” adını verdiği kadınlar hakkında tavsiyeleri de onların cinsellikleri üzerindedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde kadın özne Kolera Sokağı’nda cinsellik üzerinden tanımlanan bir “diğer” cins olarak tanımlanabilir.

Gaftici Fethi, kadını kocasının imkânlarıyla yaşayan cinsel nesne olarak değerlendirir.

“ ‘Diğer galaksilerde yaşayan kadınlar; kocalarının uzay gemilerini kapıp öylece dolaşıyorlar. Hatta bir akşam, ay senin dünya benim hesabı gezen o karılardan birine rastladım, ama boyu bizden kısaydı. Ancak çok güzeldi. Bir gözünün içinden nehirler, şelaleler akarken, öbür gözünde açelyalar açıldı. Anında özel bir formül yaratıp çok kolay yedim onu. Uzaydaki manitaların bile problemleri aynı’ ” (Kaçan, 2003a: 19).

Roman kahramanının hayal dünyasında oluşturduğu “diğer galaksiler”in hikâyesinde kadın; problemleri olan, kocasının mal varlığıyla geçinen ve en önemlisi cinsellik aracı haline dönüştürülen bir şekilde sergilenir.

Ağır Roman’ da kadın olmak özsel bir varlık biçimi olarak kabul edilmez. Kadının ikincil bir cinsiyet olarak varlığı erkeklerin kadın özelliklerini küçümsemesiyle

ortaya çıkar. Kadını erkeğin altında bir kategoriye mecbur bırakan Kolera Sokağı'nın erkek karakterleri, kadın özellikleriyle anılmaktan asla memnun kalmazlar. “ ‘Erkek adama karı gibi kıvırtmak yakışır mı ulan...’ ” (Kaçan, 2003a: 50) Mahallede yaşayan “Softalar” kadın özelliği olarak gördükleri bir değerın erkek bünyesinde temsil edilmesine tahammül edemezler. Bu durum erkek karakterlerin kadın özelliklerini ikincil değer olarak saymalarından kaynaklanır.

Kadın özelliklerinin küçümsenmesi Gılı Gılı Salih üzerinden de ele alınır. “ Babasından ve Kolera'daki kabadayılardan erkeklerin her ne sebeple olursa olsun karı gibi ortalık yerde ağlamaması gerektiğini öğrenmişti” (Kaçan, 2003a: 60). Metinde geçen bu ifadeler ağlamak ediminin zayıflık bildirdiğini vurgular. Bundan dolayı herkesin içinde ağlamak kadınlara has bir özelliktir. Erkeklerin kadın edimlerini tekrarlamasının uygun bulunmadığı Gılı Gılı Salih'in tutumuyla ispatlanır. Ağlamak zayıflık göstergesi olduğu için kadın edimidir çünkü Kolera Sokağı'nda kadınlar zayıf olan “öteki” cinstir.

Erkek karakterler kadını kendisine hizmet eden bir köle olarak düşünür. Bu düşünce Kolera'da erkek karakterlerin seks işçisi kadınlardan cinsellik beklentileriyle somutlaştırılır. Tina, Kolera'ya sonradan gelen ve seks işçisi olan bir karakterdir. Tina seks işçisi olduğu için Gaftici Fethi, onun kendi cinsel ihtiyaçlarına karşılık vermesini bekler. Buradaki algı kadın karakterin erkek öznenin hizmetkârı olarak düşünülmesidir. “ ‘Mahallede namuslu takılıyor kaltak karı,’ ” (Kaçan, 2003a: 82) Bu söylem, Gaftici Fethi'nin cinsellik isteği Tina tarafından reddedilmesi üzerine oluşturulur. Alıntı erkek karakterin kendini efendi olarak konumlandırmasını imler. Kadın, özellikle de seks işçiliği yapan kadın, erkeğin cinsellik beklentilerini karşılamak zorundadır çünkü erkek efendi ise kadın köledir.

Fındık Sekiz'de ötekilik Sevda karakteri üzerinden kadının olumsuzlanmasıyla yapılır. Kâinattaki kadın sorunlu bir imajla çizilir.

“ Kâinatta âşık olabilen sekiz-dokuz adet kadın vardır, onlar da efsane olmuştur. Âşık olmak evrende yeryüzüne uzanan eli öpmek gibidir, cesaret ister, yürek ister, inanç ister. Küçük bir kısmı hariç, bu kadınlarda olmayan bir ruh halidir. Onlar için isterseniz dünyadaki sistemi yeniden tasarlayın, doymazlar. Yeni bir dil, hiç denenmemiş bir medeniyet tasarlayın, yine iflah olmazlar. Tüm insanların yararına bir aşı bulsan bile ‘duvara çivi takmadın’ diye sizinle tartışsınlar ” (Kaçan, 2003b: 22).

Yukarıda verilen pasajda kadın, erkeği kendi hizmetkârı olarak gören bir şekilde gösterilmiştir. Metnin ana karakteri Meto'ya oynanan oyunda sorumlu tutulan kadın karakter Sevda'dır. Metin içerisinde olumsuz özelliklere sahip kadın ya da erkek karakterlerin bulunması metnin olay örgüsü için sıradan bir durumdur. Fakat yukarıda verilen alıntı karakter boyutunu aşmış, kadın karakterin ötesinde kadın olma durumunun doyumsuz, sorunlu, ve bazı ruh özelliklerinden yoksun bir imajla sergilenmesine neden olmuştur.

4.1.3. Din Üzerinden Yapılan Ötekilik

Kolera Sokağı farklı kimlikler taşıyan birçok insanın bir arada yaşadığı kozmopolit bir mekândır. Bu çoğulcu yapıya rağmen mahallede yaşayanlar kendi aralarında bazı grupları “öteki” olarak değerlendirebilmektedir. “Ben” ve “öteki” tanımlamaları inanç sistemi farklılığından kaynaklanabilir. *Ağır Roman*'da anlatıcı herhangi bir inanç sisteminin propagandasını yapmamıştır. Ayrışma, farklı inanç sistemlerinin birbirine karşı tutumlarıyla oluşturulmuştur.

Ağır Roman toplumsal yelpazeyi temsil edecek çeşitlilikte karakter kadrosuna sahiptir. Bu açıdan değerlendirildiğinde mahallede farklı inanç sistemlerine inanan karakterler olması doğaldır. Kolera Sokağı'nda hem ezan sesleri yankılanır hem de kilise çanları duyulur. Kent merkezinin mutlak “ben”i karşısında “öteki” olan bu karakterler kendi aralarında da farklı inanç sistemlerini “öteki” olarak yorumlarlar.

Kolera Sokağı'nda Müslümanlar, Hristiyanlar bir arada yaşarlar. Hristiyan grup içerisinde Süryani mezhebine ait insanların varlığı da metinde açıkça ifade edilmiştir. Bu gruplardan hiçbiri baskın bir grup ya da azınlık olarak yansıtılmaz. Fakat farklı inançlara sahip insanların birbirlerine karşı aldıkları tavırlar birinin diğerini “öteki” olarak tanımladığını gösterir.

“Kolera'da olup biten her şeye karışan zengin ve softa takımı, hiç aksatmadan tertemiz giyinip kiliselerinde Rumlara bir pislik yapmadan rahat edemiyorlardı. Bu defa, çocukların ellerindeki okların ucuna teneke sarıp okların ucunu sivri ve saplanır vaziyete getirerek, ahenkli adımlarla kiliseye gitmekte olan Rumların üzerine saldırtılar. Çocuklar savaş baltalarının topraktan çıktığına inanıp ‘Hoka hey’ ve Allah Allah naraları atarak kiliseye girmekte olan Rumlara oklarını çekip çekip bıraktılar ” (Kaçan, 2003a: 17).

Softa adı verilen grup farklı inanç sistemine dâhil olan karakterlere saygı duymaz ve onları rahatsız etmek için plan yapar.

Dini inançlara dayalı farklı grupların birbirlerini “öteki” olarak tanımlamaları mahallede gerçekleşen spor müsabakaları bölümünde de tekrar eder. “ Softalar, kırmızı kafalı Ermenileri, köse sakallı Rumları, keçiboynuzlu yahudileri tek tek yakalayıp, ‘Din iman elden gidiyor!’ diye bağırarak kafalarını kırdılar ” (Kaçan, 2003a: 66). Bu alıntı romanın mahalledeki futbol müsabakaları bölümünde yer almaktadır. Mahalleye televizyonun gelmesiyle mahalle gençleri futbola ilgi duymaya başlar, aralarında farklı gruplar kurarak futbol müsabakaları düzenler. Metinde Müslüman olmayan gruba “covino” adı verilmektedir, bu grubun kurduğu futbol takımı da “Feylezof Spor” olarak adlandırılır. “Feylezof Spor” takımının üst üste uzun süre galip olması softaları kızdırır. Softaların, “Feylozof Spor” takımının galibiyetini içselleştirememesi o grubu kendine karşı bir tehdit olarak algılanmasına sebep olur. Softalar, mahalledeki konumları için “Feylezof Spor” grubunun üyelerini inanç farklılığından kaynaklı “öteki” olarak tanımlarlar.

Metinde inanç sistemi üzerinden “öteki”leştirme tek taraflı yapılmaz. “Covinolar” da kendilerini mutlak inanç olarak konumlandıklarılarından onlar da farklı inançları “öteki” olarak görür. “Feylozof Sporlu oyuncular softaların taktığı çelmelerle sahanın toprak zeminine düşünce kimseler görmeden yerden toprak alıp softaların gözüne fırlatıyorlardı. –covinolar her ne kadar masumane gözükseler de Kolera’nın şerbetli suyundan içmiş, piçin daniskası olmuşlardı” (Kaçan, 2003a: 67). Bu ifadeler “covino”ların kendinden farklı olanı “öteki” olarak değerlendirdiğini gösterir. Farklılıkların bir arada temsil edildiği *Ağır Roman*’da anlatılan gruplar kendi varlığını güçlendirmek için diğerini “öteki” olarak tanımlar.

Müslüman olmayan grup spor müsabakalarında gol attığında dini referanslarla sevinmektedir. “ ‘İsa baba, bu golü senin için attım’ ” (Kaçan, 2003a: 68) Dini inanca dayanan bu ifadeler her grubun kendi var olma mücadelesini kendi değerlerini ön plana çıkarıp diğerini “öteki” olarak tanımlama arzusundan kaynaklanmaktadır. *Ağır Roman* özelinde kaynağını dini inançların farklılığından almış “öteki”leşme aynı mekânda yaşayan karakterler arasındaki ilişki şekillerinde açığa çıkar.

4.1.4. Milliyet Kavramı Üzerinden Ötekilik Temsilleri

Ötekilik, “ben”in dışındaki tehdit sayılan olarak düşünüldüğünde toplumların aynılık bağıyla kendini oluşturması kaçınılmazdır. *Ağır Roman*’da Kolera Sokağı romanın temel mekânıdır, bu mekân toplumsal bir mozaigi yansıtmak için farklı millet gruplarının oluşturduğu karakterlerin birlikte yaşadığı bir alan olarak kurgulanmıştır.

Metnin başında “ En ağlayan elbiselerini giymiş, ellerinde çiçeklerle kiliselerine giden Rumları, Ermenileri ve Süryanileri seyrederek kendini avuttu. Bütün bu covinolar kiliselerden gelen çan seslerine müthiş derecede tutkundurlar ” (Kaçan, 2003a: 16) ifadeleri yer alır. Bu alıntı Kolera Sokağı’nda farklı etnik yapıdan insanların bir arada yaşadığını gösterir. Din üzerinden yapılan ötekileştirme başlığında “covinolar” şeklinde adlandırılan Müslüman olmayan grup aynı zamanda farklı etnik kimliklere sahiptir.

Farklı etnik grupların bir arada yaşadığı Kolera Sokağı’nda insanların milletleri üzerinden birbirlerine bakış açıları sert bir üslupla ifade edilmemiştir. Milliyet üzerinden yapılan “öteki”leştirme karakterler arası ilişki sistemine yansımıştır. Millet üzerinden farklılaşma özellikle mahalle arasında düzenlenen futbol müsabakalarında ortaya çıkar. Rekabetin olduğu bu organizasyonda kendini “ben” olarak tanımlayan grup kendi yerini sağlamlaştırmak ister. Dolayısıyla rekabet edilen grup “öteki” olarak değerlendirilir.

Kolera’da gerçekleşen yarışmaların anlatıldığı bölümde “Reco’nun Feylezof Spor’un kalesinde oluşunun asıl sebebi, covinoların, softalardan korunmak için bir Türk’ü oynatmak istemelerinden kaynaklanıyordu ” (Kaçan, 2003a: 67) ifadeleri kullanılmıştır. Bu ifadeler softaların Türk ve etkin güç olduğunu vurgular. Covinolar, kendilerini softalardan korumak istediği için kendi takımlarında Türk bir oyuncu tutar. Softalar ve covinolar arasındaki ilişki çeşidinde softalar; kendi etnik kökenini merkeze alır, covinoları “öteki” kabul eder. Covinolar “öteki” kimliğin etkisini azaltmak için takımında softalarla aynı etnik kökene sahip oyuncu bulundurur.

4.1.5. Merkez-Çevre İlişkisi Bağlamında Ötekilik

Merkez, tüm toplumsal değerleri içeren yönetsel gücü de içinde barındıran bir kavramdır. Çevre ise yönetsel gücü elinde bulunduran merkezin dışında konumlanandır. “Her toplumun bir merkezi olduğunu ifade eden Shils, bu merkezi etki yeteneği güçlü olan ve gücünü değerler ve inançlar sisteminden alarak toplumu yöneten ve bu değerleri, inançlar ve sembollerin de merkezini oluşturan alan olarak tanımlamaktadır” (Shils’den akt. Yolcu, Sezgin, 2018: 1870). Shils’in bu ifadeleri toplum için merkezin kaçınılmaz olduğunu gösterir. Her toplum kendi merkezine sahip olmak zorundadır, merkez genel geçer ve güç merkezi olandır bu yüzden de değerler sistemini içinde barındırır, sorgulanamaz ve doğru kabul edilir.

Kentlerde yaşanan merkez ve çevre ayrışması kentlere yapılan ekonomik nedenli göçler nedeniyle oluşmuştur. Sanayileşmeyle başlayan süreçte kentlerin iş olanakları açısından daha çok imkân barındırması, taşranın büyük kentlere doğru göç etmesini zorunlu kılmıştır. Bu göçler kent merkezinde kültürel çoğalmaya neden olur. Zorunlu mekân paylaşımı, farklı kültürlerin birbiriyle diyalogunu sağlayamaz. Bu durumda kentin yerlileri ve göç edenlerin kültürleri arasında bir boşluk olacaktır. “Böylece kentler merkezdekiler ve çevredekiler biçiminde değişik toplumsal grupların, birlikte değil, birbirinden habersiz olarak yan yana yaşadıkları mekânlara dönüşür ” (Karakuş, 2004: 88). Karakuş, göçler nedeniyle farklı kültürlerin birbirinden habersiz kent merkezinde yaşadıklarını vurgular. Farklı kültürel grupların zorunlu mekân paylaşımı onları aynılık bağıyla birbirine bağlamaz. Bu yüzden bu gruplar birbirine karşı dışsal unsur, “öteki” kimliklerdir.

Kentlerde oluşan mekân paylaşımı toplumsal dışlanmayı, izolasyonu beraberinde getirmiştir. “ Değişik iktisadi, sosyal ve kültürel özelliklere sahip hanelerin mekânlardaki ayrışması, kesimler arasındaki iletişimi azaltmakta ve bütünleşmemiş bir toplumsal yapı meydana getirmektedir ” (Bayraktutan, Akbulut ve Özbilgin, 2016: 1669). Bu ifadeler bütünleşmemiş toplumun nedenlerini ve buna bağlı gelişen sonuçları vurgulamaktadır.

Merkez ve çevre ilişkisi toplumsal yapının işleyişi için büyük önem taşır. Merkez her ne kadar toplumu yönetme gücünü elinde tutsa da çevre tarafından

reddedilme olasılığı vardır. Merkez-çevre ilişkisi *Ağır Roman*'da çevrenin merkezi reddetme eğilimiyle oluşturulur. Çevre; merkezin görmek istemediği, yok saydığı sosyolojik bir yapı olduğu için onun merkezi reddetmesi olağandır.

Kolera Sokağı'nın sosyolojik oluşumu açık bir şekilde anlatılmaz. Orada yaşayan karakterlerin anlatıları üzerinden mekânın hangi unsurları içerisinde barındırdığı hakkında ipuçları elde edilebilir. Kolera Sokağı'nda seks işçileri, köyden kente göç etmiş insanlar, sosyoekonomik gelir düzeyi düşük bireyler, hırsızlar, farklı etnik ve kimlik sahibi insanlar, evsizler, katiller gibi toplumda kabul göremeyen karakterler yaşamaktadır. Toplum tarafından görmezden gelinen karakterler benzer kültürel özelliklere ve ekonomik seviyeye sahiptir.

Karakterlerin Kolera Sokağı'nda yaşadıkları hayat *Ağır Roman*'da mekânın ikiye bölünmesiyle anlatılır. İlki anlatının geçtiği Kolera Sokağı'dır. Diğer mekân ise Kolera Sokağı dışında kalan her yerdir. Karakterler Kolera dışında geçen hayatla oldukça sınırlı iletişim kurarlar. İletişimin azlığı kent merkezinden izole edilmiş olmaktan kaynaklanır. Bu izolasyon öznelerin birbirlerini “öteki” olarak tanımlamasına neden olur. Toplumun bir kesiminin diğer bir kesimini dışlamasının temel nedeni ise kendini özsel varlık olarak saymasıdır. “ Kentin merkezinde de olsa ‘dışardakilerin’ mekânıdır Kolera” (Karakuş, 2004: 89). Sokağın kent merkezine yakınlığını ifade eden bu alıntı, nicel olarak yakınlığın kültürel olarak dışlanmış bölgeler için anlamsızlaştığına dikkat çeker. Bu durumda Kolera Sokağı kültürel, sosyal ve ekonomik olarak kent merkezinin dışladığı bir konumda kapalı bir topluluk olarak varlığına devam eder.

Kolera Sokağı'nda az sayıda karakter merkez kültürle ilişki kurar, Reco da merkezle ilişki kuran karakterlerden biridir. Reco; çizgi roman hayranı, eğitim sistemine dâhil olmuş bir karakterdir. O, Kolera dışındaki yaşamla ilişki içerisindedir bu yüzden Kolera'daki izole hayata tam anlamıyla uyum sağlayamaz. Metinde Reco üzerinden kimlik bunalımı ve aidiyet problemi vurgusu yapılır. Reco'nun dünyasının Kolera Sokağı'nda bir karşılığı yoktur ve bu karakter kendini izole ederek çizgi roman dünyasında var olmaya çabalar. Reco, çizgi romanlarla bağlantısı kesildiğinde anlamsal bir karşılığı bulunmayan cümleler kurarak kendini ifade etmeye çalışır. Reco

karakterinin arada kalmışlığı Kolera ve kent merkezinin değerler sisteminin farklılığını ispatlar.

Reco'nun metindeki misyonu dış dünya bilgisini Kolera'ya taşımaktır. “ Reco, kahvedeki itibarını dış dünyadan öğrendiği bilgileri bitirimele öğretmek sağlıyordu ” (Kaçan, 2003a: 58). Reco'nun mahalledeki konumu, diğer karakterlerin dış dünyayla doğrudan ilişki kurmadığını imler. Kolera'da yaşayanlar için Kolera dışındaki hayat yabancıdır. Bu yüzden dış dünya Kolera'da süren yaşam için merak unsurudur. Bilinmeyene duyulan merak duygusu Reco'nun kent merkezinin yaşamına dair anlattıklarıyla giderilmeye çalışılır. Reco ve diğer karakter arasındaki merkez kültürün anlatımına dayalı bu ilişki, bütünleşmemiş toplum yapısını yansıtmaktadır.

Kent merkezi, sadece Kolera'da çalışan ustalara işleri düştüğünde bu mekâna tanıklık eder. Otomobil ustası Fil Hamit kent merkezinden gelen müşterileri keyfince oylar ve sürekli Kolera'daki dükkânına gelmelerine neden olur. Fil Hamit, “...ayrıca kenardaki yaşam hakkında inanılmaz bir bilgiye bedavadan sahip oluyorlardı” (Kaçan, 2003a: 59) diyerek kent merkezinden gelenlerin ustalar aracılığıyla Kolera hakkında bilgi sahibi olduğunu vurgular. Bu durumda, merkezdeki özne kentin kenar mahallelerine kısa sürede olsa dâhil olur. Otomobil ustasının müşterileri için yaptığı yorum, Kolera'da yaşayan karakterlerle kent merkezinden gelen müşterilerinin birbirine yabancı olduğunu vurgular.

Kolera Sokağı'nda karakterlerin merkezi reddettikleri açıktır. Merkeze karşı kurulmuş izole dünyada kent merkezinde kullanılan kavramlar kullanılmaz. Kolera halkının yaşantısı anlatıcı tarafından farklı kavramlarla anlatılır. Karakterler merkezin kavramlarıyla değil kendi ürettikleri ve yalnızca kendilerinin anlayabileceği kavramlarla iletişim kurar. Mahallede çalışan hayat kadınları için “hayalet kadınlar” ifadesi kullanılır. Bu ifade merkezin ürettiği kültürel hegemonyanın kavramlarının reddedildiğini gösterir. Hayat kadınlarına müdahale eden kolluk kuvvetleri için de “zarbo” kavramı kullanılır. Kolera Sokağı'nın merkezi reddetmesi öncelikle onun dilini ve kavramlarını reddetmesiyle başlar.

Ağır Roman'da karakterler, kurumlarının onların sorunlarını çözmede yetersiz kalacağına inanır. Bu inanış hem kurumlara hem de merkeze olan güven duygusunun yitimine sebep olur. Berber Ali'nin dükkânı soyulduğunda “Ali ‘Komser Bey

dükkânımı soymuşlar, ne olur yardım edin,' diye yalvarınca komser umursamaz bir ses tonuyla Ali'ye, 'Olur böyle şeyler, hadi işine git, biz gerekeni yaparız,' dedi" (Kaçan, 2003a: 47). Merkezi temsil eden komiser ve roman karakteri arasında bu şekilde bir diyalog kurulmuştur. Bu diyalog Kolera'da yaşayan karakterlerin merkezi işlevsiz bulmasını nedenselleştirir. Merkezin yönetsel gücünü, kurumları aracılığıyla reddeden Kolera Sokağı kendi yaşamsal kurallarını oluşturur. Mahalle halkı, bitirimleri veya kabadayıları kendi sorunlarını çözen bir güç olarak görür. Bu durum merkezin hem kültürünün hem de kurumlarının reddedildiğini gösterir.

"Öteki" bir kültür olarak tanımlanan Kolera Sokağı merkez kültür tarafından tekinsiz alan olarak görülür. Şehir merkezinde yaşayanlar, Kolera'da yaşayan insanları da tekinsiz olarak gördüğü için iletişim kurmaktan çekinir. "Hastanenin yarma kapıcıları ve kuş beyinli hemşireleri bitirime nereye gittiklerini sormaya cesaret edemezlerdi!" (Kaçan, 2003a: 92) Bitirimler hasta ziyareti için hastaneye gittiklerinde bir tehdit unsuru olarak görülmüştür. Onlar toplumsal normların dışında kurdukları yaşam tarzıyla merkez kültür için "öteki" ve tekinsiz karakterlerdir.

İstedikleri Yere Gidenler tinerici çocuklar ve kent merkezini temsil eden Tuna, Cengo, Serpil, Betüş ve Cantekin'in oluşturduğu karşıtlık üzerine çizilmiştir. Bu metin iki farklı öznenin birbirine karşı tutumlarını dile getirir. Tinerici çocuklar görülmek istenmeyen, yok sayılan grubu oluşturur. Metinde bu iki grubun ilişkisinde Tuna ve Cengo kendilerini mutlak özne konumunda tutar ve tinerici çocukları "öteki" olarak değerlendirirler.

Çizgi roman karşıt karakterleri şu şekilde sınıflandırır. "Taksim Sütüş civarında kısa paltosunu rüzgârla dans ettiren, on dört yaşında bir çocuk... çocuklar... Tinerciler..." (Kaçan, Aratan, 1992: 24) Metinde temsil edilen ilk grup tinerici çocuklardır. Diğer grup " (...) Aynı günün akşamı zenginlerin akıllılarından başlıları Twenty'ye gittiler." (Kaçan, Aratan, 1992: 25) ifadeleriyle tanıtılır. Karakterlerin iki farklı grup olarak tanıtılması "öteki"lik kavramını oluşturan ilk ögedir.

Tinerici çocuklar, şehrin zenginleri olarak tanıtılan karakterlerle ilişki kurduklarında görünür olur çünkü "öteki"lik kendiliğinden oluşmaz. O, insanların arasında gelişen ilişki çeşidinin yansımasıdır. Bundan dolayı iki farklı grubun birbiriyle temasa geçmesi, "öteki"lik kavramının oluşması için gerekli bir şarttır. Bu şart

sağlanmazsa iki özne arasında ilişki tanımlanmadığından ortaya yokluk çıkar. Karşıtıyla iletişim kurasıya yok sayılan tinerci çocuklar çizgi romanda “öteki”leşmiş özneler olarak var olurlar.

Tinerci çocuklar, ilk olarak Tuna ve Cengo ile ilişki kurarlar. Bu ilişki çeşidinde Tuna ve Cengo, çocukları kendilerine yönelmiş bir tehdit olarak algılar. Kent merkezinin zengin kesimini temsil eden iki karakter mutlak özne olarak kendilerini görür bu yüzden tinerci çocuklar “öteki” olarak şekillenir. Çocukların diğer grupla ilişkisi Serpil ve Betüş’le devam eder. Tinerci çocuklar, Betüş ve Serpil’le Taksim’de gittikleri partiye uyum sağlayamazlar. Anlatıcı iki grup arasında diyalogun oluşmamasını “daha önce dediğim gibi kendi âlemlerinin harmanıydılar” (Kaçan, Aratan, 1992: 73) şeklinde anlatır. Kısacası iki farklı özne grubu arasında kurulamayan diyalog çeşidiyle “öteki”lik kavramı vurgulanır.

4.1.6. Toplumla İlişki Çeşidi Olarak Ötekilik

Fındık Sekiz’de “öteki”lik bireyin aynılık bağı ile toplumla ilişki kuramamasından kaynaklanır. Bireyin içinde yaşadığı topluluktan kendini ayrı tanımlaması ben/öteki tanımlarını oluşturur. *Fındık Sekiz*’de Sevda kendini içinde yaşadığı toplumun karşıtı olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlama toplumun değerler sistemiyle aynı değerler sistemine sahip olmamasından kaynaklanır. Bu yüzden Sevda, toplumsal kurallar içerisinde bir “öteki” hatta tehdit unsurudur.

Sevda’nın diğer insanlar tarafından tehdit olarak algılanması şu şekilde anlatılır: “ (Sevda) Hayatı boyunca deli gibi yaşamış, sükûnetli ve hülyalı bir nefes almayı öğrenememişti. Yan koltukta oturan İngiliz işadamını kılındırarak dönüyordu İstanbul’a. İşadamını kılındırmak için bir şey yapmıyordu, varlığı insanı tribe sokmak için yeterliydi” (Kaçan, 2003b: 20). O, İstanbul’a yaptığı uçak yolculuğunda yan koltukta oturan İngiliz iş adamını tedirgin etmiştir. Bu durum iki öznenin de bir diğerini “öteki” olarak tanımlamasından kaynaklanır. İş adamı sistemin içinde yer alan, toplumsalı vurgulayan bir temsildir. Sevda ise iş adamının ait olduğu değerler sistemini reddetmiş bir öznedir.

Meto, *Fındık Sekiz*'de öteki olarak konumlandırılan diğer karakterdir. O, metnin başında cezaevinde. Bu karakterin cezaevindeki diğer mahkûmlarla ilişkisi neredeyse hiç derecesindedir. Meto, diğer mahkûmlarla ilişki kuramaz çünkü mahkûmlar Meto'yu toplumsal bir tehdit olarak görür. "Gasptan, darptan, dolandırıcılıktan, hırsızlıktan ve uyuşturucudan yatanlar bile bu yeni tutsağa hayretle bakıyorlardı. Mahrem bir suçlamayla içeri gelmişti ve tek kelime konuşmuyordu" (Kaçan, 2003b: 14). Diğer mahkûmların gözünden Meto'nun hapisanedeki konumu iletişimsizlik ve ötekilik üzerinden tanımlanır. Mahrem suçtan ceza alan Meto, diğer mahkûmların hayretli bakışlarını üzerine çeker. Bu suç, Meto'nun diğer mahkûmlar tarafından farklı ve diğer algılanmasına neden olur. Aynı şekilde Meto da diğer mahkûmlarla ilişki kurmayarak onları "öteki" bir kimlik olarak değerlendirir.

4.2. CİNSELLİĞİN İNŞASI VE TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ

Cinsellik en genel anlamda bireyin karşı cinse duyduğu birleşme dürtüsü olarak tanımlanabilir. Bu tanım kaynağını bireyin fizyolojisinden alır. Freud cinsel dürtülerin insanın yaradılışıyla eşzamanlı olarak ortaya çıktığını savunur. "Cinsel yaşam ancak buluşla başlamaz mı? Tersine, bizim bulgularımıza göre, cinsel iç tepiler daha doğuştan beri yaşama eşlik eder..." (Freud, 1992: 37). Ona göre cinsellik yaşla sınırlandırılmaz, doğuştan gelen bir dürtüdür.

Cinselliğin bireyin doğuşuyla birlikte var olması toplumsal otoriteler tarafından da kontrol edilmesini zorunlu kılar. Toplumsal otoriteler toplumun devamı için cinselliğin sınırlarını çizer. Böylelikle cinsellik sadece bireyin doğuşuyla gelen fizyolojik bir dürtü olmaktan çıkar. Cinsel dürtü topluma hizmet eden bir kavram haline dönüştürülmeye çalışılır.

Fizyolojik kökeninden uzaklaştırılarak toplumun devamlılığına hizmet etmeye zorlanan cinsel dürtü üremeye sonuçlanırsa onaylanır. Toplumun cinsellik bağlamında bireylerden en önemli isteği üremek ve soy devamlılığını sağlamaktır. Bu yüzden cinsellik toplumsal düzeyde üremeye ilişkilendirilerek inşa edilir.

Cinselliğin toplum normlarına uygun inşasında kullanılan en önemli unsur söylemdir. Cinsellik söylem düzeyinde kışkırtılarak toplumsal otoritenin istediği şekli alır.

“Son üç yüz yılımıza damgasını vuran, cinselliği saklamak için duyulan ortak kaygıdan, genel bir dil utangaçlığından çok, cinselliğin sözünü etmek, ettirmek onun kendiliğinden konuşmasını sağlamak ve böylece söyleneni dinlemek, kaydetmek ve dağıtımını yapmak için icat edilen aygıtların çeşitliliği ve geniş çapta dağıtımındır. Cinselliğin çevresinde, çeşitli, özgül ve zorlayıcı bir dolu söyleme geçirme biçimi yer alır: Klasik çağdan beri zorla kabul ettirilen sözel uygunluklardan kalan ağır bir sansür müdür bu? Kanımca, söz konusu olan, böylesi bir sansürden çok, düzenli ve çok biçimli bir şekilde söyleme kışkırtmadır ” (Foucault, 2007: 33).

Foucault cinselliğin saklanan ve utanılan bir edim olmadığını vurgular. Ona göre cinsellik “söyleme kışkırtma” yöntemiyle inşa edilir ve yaygınlaşır. Böylelikle cinselliğin şekli söylem biçimiyle belirlenmiş olur.

4.2.1. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Belirlenmesi

Cinsiyet “Bireye, üreme işinde ayrı bir rol veren ve erkekle dişi ayırt ettiren yaradılış özelliği, eşey, cinslik, seks” (TDK, 6 Aralık 2020) olarak tanımlanır. Cinsiyet bireyin anatomik yapısının gereği olarak yaradılışından getirdiği bir özelliktir. Bu kavram doğrudan üreme organının farklılaşmasından kaynağını alır. Fakat toplumsal cinsiyet kavramı bireyin anatomisinden kaynaklanmaz içinde var olduğu kültürden kaynağını alarak oluşur. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımı kadın ve erkeğin toplumsal hayat içindeki konumlarını belirlemede önemli bir role sahiptir.

“ Sosyologlar cinsiyet terimini genellikle bedenin erkek ya da dişi olarak tanımlanmasına neden olan anatomik ve fizyolojik farklılıkları dile getirmek için kullanırlar. Toplumsal cinsiyet terimi ise, tersine, erkekler ve dişiler arasındaki toplumsal ve kültürel farklılıklarla ilgilidir. Toplumsal cinsiyet, toplumsal olarak kurulmuş erillik ve dişillik kavramlarıyla bağlantılıdır ve bireyin biyolojik cinsiyetinin doğrudan bir sonucu olmak zorunda değildir ” (Giddens, 2012: 505).

Giddens, kadının ve erkeğin genelgeçer iki cinsiyet olduğunu vurgularken kadınlık ve erkekliğin farklı kültür çevrelerinde, farklı tarihsel süreçlerde kendini farklı şekillerde oluşturduğunu belirtir. Toplumsal cinsiyet temelinde kültürel öğeleri barındırdığı için kültürden kültüre değişkenlik gösterecektir. Bu değişkenlik kültürlerde kadın ve erkeğe yüklenen misyonun da farklı olmasına dayanak sağlar.

Toplumsal cinsiyet kültüre bağıli geliştiğine göre içerisinde kültür tarafından inşa edilen bir yön barındırmaktadır. Bu yön kültürün değerler sistemine göre şekillenir, kültürün değişimine bağıli olarak da değişir. Bu durum cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının farkını daha da belirginleştirmiş olur.

“Biyolojik olarak her birimiz er ya da dişi olarak doğar ve bu verili özelliğimizi değiştir(e)meden [tıp biliminin gelişimine paralel gerçekleşen istisna durumlar bir yana] tüm yaşamamız boyunca sürdürürüz. İkinci duruma cinsiyetimizin toplumsal boyutuna gelince, bu, verili bir özelliği değil, gündelik eylemlerimizle gece gündüz oluşan, inşa edilen bir şeyi ifade eder ” (Vatandaş, 2007: 30).

Bu ifadeler, doğuştan gelen er ya da dişi olma özelliklerinin kültürel kodlamalarla toplumsal cinsiyete dönüştürüldüğünü destekler.

Toplumsal cinsiyetin inşa edilen yapısı erkek ya da kadın öznenin toplumsal yerini belirlemede etkin bir rol oynar.

“Anatomi kader değildir, ama insanların dişi ya da eril işaretlenmiş bedenlere sahip oluşları, belli bir toplumsal bağlam içinde farklı seçenekleri farklı derecelerde olanaklı kılar, çeşitli ilişkiler içinde yeniden yorumlanacak maddi bir gerçeklik oluşturur. Bu yeniden yorumlama ne tümüyle zgr bir iradenin işidir, ne de salt bireysel düzeyde yaşanabilecek bir süreç ” (Irzık, 2017: 49).

Irzık, anatomik olarak verilmiş dişi ya da eril olma durumunun toplumsal bağlam içinde şekilleneceğini belirtir. Dişi ya da erkek olmak her ne kadar anatomik farklılıklarsa da beden üzerinden yapılan toplumsal değerlendirmeler için salt bir cinsiyet farklılığı olarak gözükmez. Kadın ve erkeğin her anlamda bedensel olarak ayrışmasına neden olur.

Kadın bedeni, geleneksel toplumlardan başlayıp modern toplumlara kadar uzanan tanımlanma sürecine maruz kalmıştır. İnsan st başlığının altında kadın ve erkek olarak iki cinsiyeti değerlendirmek yerine erkek öznenin temele alınarak kadının tanımlanması süreci, toplumlarda kadının misyonunu erkek temelli bir çizgide tutmuştur. Giddens, “ Hiyerarşinin tepesinde, toplumdaki diğer tüm erillik ve dişillik biçimlerine baskın olan hegemonyacı erillik yer alır ” (Giddens, 2012: 511) ifadeleriyle topluma hâkim cinsiyeti belirlemiştir. Toplumsal olarak erkek rollerinin öncelenmesi kadın rollerinin ve kadın bedeninin erkek egemenliği altında inşa edilmesini olanaklı kılmıştır.

4.2.2. Metin Kaçan'ın Eserlerinde Cinselliğin Kapsamı

Metin Kaçan'ın eserlerinde cinsellik önemli bir tema olarak ele alınır. Özellikle *Ağır Roman ve İstedikleri Yere Gidenler*' in karakterleri için cinsellik ve onun dilsel üretimi bir yaşam şeklidir. Yazar, “Seks onlar için bir ayindir ” (Kaçan, 1990: 31) ifadeleriyle *Ağır Roman* karakterlerini tanımlar. Metnin geneline yayılmış, bastırılmış ya da yasaklanmış tavırların tersine cinsellik ve bunun deneyimlenmesi *Ağır Roman*'ın temel söylemini oluşturur. Cinsellik anlatıları genel olarak erkek karakterler üzerinden ilerler, bu yüzden *Kolera*'da cinselliğin merkezinde erkek karakterler vardır. *Ağır Roman* toplumsal olana karşı duruşunu cinselliğin dilsel olarak özgürleşmesiyle de sergiler.

İstedikleri Yere Gidenler' in temel anlatısı cinselliktir. Bu çizgi romanda karakterler arasındaki ilişki, cinsellik üzerinden yaşanan birliktelikler şeklinde ele alınır. Kadın karakterlerin hayatlarını sorgulamaları yine cinsellik yaşayarak iletişim kurdukları tinerici çocuklarla mümkün olmuştur. Yazarın ifadeleriyle *Ağır Roman* karakterleri için “seks bir ayin”se *İstedikleri Yere Gidenler*'in karakterleri için seks yaşamın temel gayesi ve varoluş şeklidir.

Fındık Sekiz'de cinsellik temasının belirsizleştiğini söylemek mümkündür. Anlatıcı, modern toplum yapısında yaşayan farklı grup insanların hayatlarına, aralarındaki ilişki çeşidine ışık tutmaya çalışır. Anlatıcı, karakterleri zevk düşkünü bireyler olarak tanımlar ama bu bireylerin cinselliği dile düşmez. Cinsellik karakterler arasında dil düzleminde kısıktırılmaz. Bu metinde cinselliğin tatmin boyutu aşılmış; arzu, aşkı bulma serüveni olarak kurgulanmıştır. Bu yüzden metin tensel hazların ötesine taşınır. Kısacası bu metinde diğer iki metinde olduğu gibi cinselliğin dilsel üretimine odaklanılmamıştır.

4.2.3. Erkek Cinselliğinin İnşası

Metin Kaçan'ın *Ağır Roman* ve *İstedikleri Yere Gidenler*' de kurguladığı erkek karakterler için cinselliğin dil üzerinden deneyimlenmesi ortak bir yöndür. Bu

karakterler, kendi yaşadıkları ya da yaşamak istedikleri cinselliği sürekli dile getirirler. Cinselliğin dile gelişi, erkek karakterlerin cinsel tatminlerini dil düzlemine taşıdıklarına vurgu yapar.

Cinselliğin dile geliş şekli eril gücü pekiştirecek şekildedir. Selek, erkek cinselliği hakkında şöyle söyler: “Cinsellik erkekliğin ana damarıdır. Bu damar kesilirse, geriye hiçbir şey kalmaz... Ekonomik, siyasal ya da sosyal “kudret”ine rağmen, açığa çıkan cinsel “güçsüzlük”, erkeği bütün olarak “zayıflatır” (Selek, 2018: 153). Erkeklik sahip olunan tüm değerlerinin ötesinde cinsel iktidara bağlanarak inşa edilir. Dolayısıyla erkek, cinselliği kendi gücünü göstermek zorunda olduğu bir arena olarak değerlendirir.

Cinselliği dile getirmek *Ağır Roman*'da erkek karaktere verilen bir haktır. Cinsellik erkek öznenin hegemonyasında kurgulanır çünkü metin erkeğin cinselliğini kendine ve diğer erkeklere ispatlamasına olanak sağlar. Bu yüzden *Kolera*'da yaşayan erkek karakterlerin cinsellik hakkında konuştuğu sahneler oldukça çoktur. Gıli Gıli Salih ilk cinsel deneyimini yaşadığında “ ‘Helal sana kardeşim havada yedin manitayı...’ ” (Kaçan, 2003a: 89) ifadeleri kullanılır. Bu ifadeler metinde erkek karakterin cinselliği nasıl yorumladığını imler. Cinsellik her ne kadar iki kişinin varlığına muhtaç olsa da erkek özne bu deneyimi sadece kendisinin aktif olduğu bir konumda yorumlar. Cinselliğin yorumlanış şekli erkek öznenin cinsellikte kendini egemen güç olarak konumlandığını açıklar.

Ağır Roman'da erkek özne cinsel gücünü ispat etmek zorundadır. Cinselliğin ispatı erkeklik inşasında gücün sembolüdür. Gıli Gıli Salih, “ ‘Hiçbir yerde zavallı rolüne düşmek istemem. Kevaşe beni bir saniyede yolcu etti ama ben de onun en kıyak terliğini gaftiledim’ ” (Kaçan, 2003a: 89-90) bu ifadeleri cinselliği ilk kez deneyimledikten sonra kullanır. Salih, cinsellikte gösteremediği gücü “kevaşe”nin terliğini çalarak telafi eder. Bu durumda erkek öznenin cinselliği iktidar aracı olarak yorumladığı aşikârdır.

İstedikleri Yere Gidenler çizgi romanında cinsellik yine eril söylem sınırlarında inşa edilmiştir. Cinsellik, erkek dünyasının vazgeçilmez yönüdür ve sürekli dile gelerek karakter için bir tatmin alanı oluşturur. Erkek karakterler, “ Boşver be kardeşim... İtalyan olsun, İspanyol olsun, kim olursa olsun yeterki manita olsun. Beş dakkada

araklar, altıncı dakkada ayıklamaya başlarım”/ “ onbir aylık olduğumda, iki yaşındaki kıza yazıyordum.”/ “Karı milleti doymak bilmiyor” (Kaçan, Artan, 1992: 19-51) ifadeleriyle metinde cinselliği sürekli dile döker. Bu dile geliş cinselliğin metinde özgürleştirildiğini gösterir. Ayrıca cinselliğin dile geliş şeklinde baskın olan eril söylem, erkek öznenin dil aracılığıyla kendine tatmin alanı açtığını ispatlar.

Erkek karakter kadının beğenisi üzerinden kendi benlik algısını oluşturur. Tuna adında erkek karakter “(...) Manitanın biri beynime diğeri kaslarıma hasta...” (Kaçan, Aratan, 1992: 52) ifadeleriyle kadınların kendine hayranlığını bildirir. Erkek, kadının kendisine olan hayranlığını kendi tamlığına ve mükemmelliğine referans gösterir. Kısacası metnin çeşitli yerlerinde erkek karakterlerin yine diğer erkek karakterlerle arasında geçen cinsellik temalı konuşmalar, erkek öznelerin dil aracılığıyla cinselliklerini ve kimliklerini kurduklarını yansıtır.

4.2.4. Kadın Cinselliğinin İnşası

Metin Kaçan’ın Kolera Sokağı özelinde ele aldığı kenar mahalle yaşamının derinleşen yüzünde kadın karakterlerin konumu toplumsal cinsiyet rollerinin paralelinde ilerler. Metnin ilk aşamasında kadınlar kategorilere ayrılır. Bu kategorileşme seks işçiliği yapan kadınlarla diğerleri arasında kurulur. Seks işçileri toplumsal erotizm nesnesi olarak algılandığı için onların erkeklerin hâkim olduğu kamusal alanda yani sokakta var olma imkânı vardır. Fakat Kolera’nın diğer kadınları özel alan olarak onlara tahsil edilmiş evlerine kapanmak zorundadırlar. Erkek egemen toplum yapısına uygun olarak kurgulanmış Kolera Sokağı’nın sahibi yine erkeklerdir, kadınların bu alanda varlığına izin verilmez.

Ağır Roman’da kadın cinselliği oldukça kısıtlı bir şekilde ele alınır. Erkek karakterlerin cinselliklerine verilen dilsel özgürlük kadın karakterin cinsellikleri için tanınmaz. Segal, “ Cinsellik dili her zaman için erkeklere etkenlik, kadınlara ise edilgenlik ve teslimiyet rolü verir ” (Segal’den akt. Kaplan, 2012: 14) ifadeleriyle cinselliğin söyleminde kadının pasif tutulduğunu vurgular. Cinselliğin genel algısında Segal’in tespit ettiği gibi *Ağır Roman*’da da cinsellik dili erildir.

Anlatıcının cinsellik temasını erkek özne üzerinden anlatmayı tercih ettiği *Ağır Roman*'da kadın cinselliği, erkeğe sağladığı haz üzerinden anlatılır. Cinselliğin yansıtılmasında erkek hazzına odaklanmak Kolera Sokağı'nın kadına bakış açısını yansıtır. Kolera Sokağı'nda erkek karakterler kadın karakterleri kendi cinsellikleri için bir araç olarak görürler. Bu görüş mahrem alan olan evde İmine karakterinin cinselliği üzerinden tartışmaya açılır. Kamusal alanda da Berber Ali'nin sevgilisi ve seks işçileri üzerinden yapılır.

Kadın cinselliği aile yaşantısı içerisinde İmine'nin kocasına sağladığı cinsel hazzın yetersizliğine vurgu yapılarak olumsuzlanır. İmine, Berber Ali'nin eşidir, İmine'nin cinselliğiyle ilgili açıkça bilgi verilmez. Onun cinselliği Berber Ali'nin sevgilisi Eleni ile yaşadığı evlilik dışı cinsel ilişki sırasında karısı ve sevgilisinin karşılaştırılmasıyla dile gelir. İmine, erkek karakterin cinsel arzusunun nesnesi olduğu için cinsellik temsilinde karşımıza çıkar. Onun kendi cinselliği anlatıcı tarafından dile getirilmemiştir. Eleni ise İmine'nin tam tersi cinsellik bağlamında olumlanan bir karakterdir. Kadınlar arasındaki farklılık eril söylemin kararıdır. Doğrudan kadınların bakış açısıyla cinsellik konusuna odaklanılmaz.

İmine'nin olumsuzlanan cinselliği anneliğine yapılan vurguyla telafi edilmeye çalışılır. “ Kadının cinselliğinden soyutlanması, annelik kimliğinin de geliştirilmesiyle daha çok görünür hale gelir ” (Kaplan, 2012: 13). Alıntılanan bu bölüm kadının cinselliği ve anne oluşu arasında ters orantılı bir ilişkinin söz konusu olduğunu gösterir. Kadın anneliğiyle var olup kendini cinsellikten tecrit etmek zorunda bırakılır. İmine karakterinin metin üzerinde Eleni'nin cinselliğine karşı anne oluşuyla ön plana çıkarılması, anneliğin kadın cinselliği önüne çekilen bir perde olarak yorumlanmasına imkân verir.

Kadının cinsel bir metaya dönüşümü *Ağır Roman*'da seks işçileri üzerinden sezdirilir. Seks işçileri kamu alanlarında diğer kadınlara göre rahat bir şekilde bulunabilir, erkek karakterlerle iletişim kurabilir. Erkek egemen bir sokak yansımada bu olağandır çünkü seks işçilerinin beden mülkiyeti kendilerinin dışına, sokağa yayılmış durumdadır. Bu yüzden kadın bedeninin kamusallaşması seks işçileri üzerinden gösterilir. Tina, cinselliği devam eden bir seks işçisi olarak kurgulanır, mahalledeki erkek karakterler bu karakterin bedensel sınırlarını kendileri belirlemek ister. Tina'nın

kendi beden mülkiyetinin sınırlarını keskin bir şekilde çizmesi “ ‘Mahallede namuslu takılıyor kaltak karı...’ ” (Kaçan, 2003a: 82) ifadelerine sebep olur. Bu ifadeler, erkek karakterlerin kadınların beden mülkiyeti hakkındaki düşüncelerini açıklar. Erkek karaktere göre seks işçisi Tina'nın bedensel mülkiyeti tüm erkekler için erişilebilir olmalıdır.

Ağır Roman, Kolera Sokağı'nın tüm dönüşümsel süreçlerini ele aldığı için kadın hakları hareketlerinin minör örneklerini göstermeye çalışır.

“ Puma Zehra, haftada bir gün zevk için gittiği pavyon işine, ayların mekâna dadanmasından rahatsız olup son verdi. Zehra, yirmi senelik konsomatrislik yaşamından sonra kendinin Kolera'nın cahil kadınlarına adadı. Kolera'da öyle cahil kadınlar vardı ki, bunlar nasıl televizyon açılacağını, çamaşır makinesinin nasıl çalışacağını, telefonla nasıl konuşulacağını bilmiyorlardı. Çamaşır makinesinin içine su doldurup elle su yıkayan cins kadınlardan tutun da, jetonu kumbaranın içeri atıp numaraları çevirmeden karşı tarafla konuşmaya çalışan kadınlara kadar... İşte, Zehra bu kadınlara erkekler dünyasının acımasız kurallarını çiğnetecekti ” (Kaçan, 2003a: 62).

Kadın hareketleri Puma Zehra karakteri üzerinden ele alınır. Bu karakter, eski bir seks işçisidir, metinde seks işçiliği yaptığı dönem anlatılmaz. O, pavyondaki çalışma hayatına son verdikten sonra kendini Kolera'nın kadınlarının eğitimine adanmıştır. Puma Zehra hatırı sayılır bir karakter olduğu için mahallenin erkekleri kadın eğitimi kabullenmek durumunda kalmışlardır.

Puma Zehra'nın mahallede başlattığı kadın harekâtı, kadının cahilliğiyle mücadele etme şeklinde oluşur. Kadınların ev işlerinde kullanılan makineleri kullanamaması, onların toplumsal cinsiyet rolleriyle belirlenmiş konumlarını işaret eder. Eril söylemin sert bir şekilde hâkim olduğu her yerde olduğu gibi Kolera'da da ev işlerinin sorumluluğu kadınlardadır.

Kadın eğitimiyle başlayan süreç kadınların kendi cinsellikleri üzerinde bir miktar söz sahibi olmasını sağlar. Kolera'da yaşayan kadınlar eğitim sürecinin ardından sadece erkeklerin cinsel hazlarını sağlayan bir obje olmaktan çıkar. Fakat kadın haklarına yönelik yapılanlar da eril söylemin gücünü kıramaz. Kadınlar metin düzleminde kendi cinselliklerini dile getiremezler.

Cinselliğin dile gelmesine sınırlama getirmeyen *Ağır Roman*, kadın cinselliğini açıkça dile getirmez. Kadın seks işçisiyse kamunun malı olarak görülür, diğer kadınlar ise erkek egemen sistemin belirlediği rollerle verilir. Puma Zehra'nın başlattığı kadın

hareketi de mahallede kadının toplumsal cinsiyet rolleriyle ötelendiğini, hakları için mücadele etmek zorunda olduğunu gösterir.

İstedikleri Yere Gidenler'de Betüş ve Serpil, Tuna ve Cengo'nun cinsellikleri için metne dâhil olur. Bu iki kadın karakter metnin ilerleyen kısmında tinerci çocuklarla cinsellik yaşayacaklardır. Kısacası kadın karakterlerin metnin kurgusundaki görevi erkek karakterlerin cinselliğine cevap vermektir.

Kadın cinselliği ve toplumsal cinsiyet rollerinin *İstedikleri Yere Gidenler*'de ele alınmış şekli, *Ağır Roman*'da ele alınmış şekliyle benzer özellikler taşır. Serpil ve Betüş erkek karakterlerin cinselliğine cevap veren kadınlar olarak cinsellikleriyle özneleşir. Bu karakterlerin cinselliği Cantekin adında erkek karakter tarafından ticari bir metaya dönüştürülür. Cantekin, kadınlar ve tinerci çocukların arasında yaşanan cinsel birlikteliği kayıt altına alır. Ayrıca o, bu kayıtların tüm dünyaya pazarlanacağını söyler. Kadın cinselliği erkek karakterin pazarlayacağı ticaret malzemesi haline gelir. Kadınlar yüzleri ifşa olduğu için kendi bedenleri üzerinden yapılan ticari aktiviteye karşı koyamaz.

İstedikleri Yere Gidenler'de Cantekin, eril söylemin kadınlar üzerinde kurduğu otoritenin sembolüdür. O, kadın cinselliğini eril dünyanın isteklerine uygun ticari bir faaliyete dönüştürür. Bu metinde de kadın cinselliği dil kısıtlamasına uğrar. Erkek karakterin cinselliği üzerine düşüncelerine yer verilir ama kadın cinselliği erkek özne ile cinsellik yaşamadığı takdirde dile gelmez.

4.2.5. Eş Cinsellik

Eş cinsellik “Duygusal veya cinsel olarak kendi cinsine ilgi duyan kimse, homoseksüel (TDK, 6 Aralık 2020) şeklinde tanımlanır. Eş cinsellik kavram olarak farklı disiplinlerde farklı açılardan tanımlamıştır; fakat bu çalışmanın amacı bu kavramın kapsamlı bir şekilde incelenmesi olmadığı için bu tanımlamalardan Metin Kaçan'ın eserlerine ışık tutabilecek ölçüde yer verilecektir. Bunun dışında kalan disiplinlerin yaptığı tanımlamalar metne dâhil edilmeyecektir.

Eş cinsellik kavramını Freud, *Cinsellik Üzerine*'de “ dönme” ifadesiyle ele alır. Bu ifade toplum tarihinde normal kabul edilen kadın ve erkek tarafından yaşanan cinselliğin dışında olmasından kaynaklanır. Normal olan geleneksel olarak kabul görmüş olana referans verdiği için hem cinslerin cinsel birliktelikleri “dönme, sapma” gibi kavramlarla ifade edilir.

“ Cinsel dürtünün halktaki kavramının en iyi yorumlanmasını bulduğumuz şiir dolu efsaneye göre, insan denilen varlık, kadın ve erkek olarak iki parçaya bölünmüştür; o zamandan beri aşk yoluyla birleşmeye çalışmaktadır. İşte bundan dolayı, kendileri için cinsel nesnelere kadın değil de erkek olan, erkekler ve yine cinsel nesnelere kadın olan kadınlar bulunduğunu öğrendiğimiz de pek şaşırırız. Bu tür kimselere şu ad verilir: Eşcinsel, daha doğrusu dönükler, oluşa da dönüklük denir ” (Freud, 2009: 4).

Freud da eş cinselliğin kadın ve erkek öznenin kendi hemcinsiyle birlikte olma isteği olarak tanımlar. Kadın ve erkek arasında yaşanan cinsellik temel alınarak hemcinslerin birlikteliği “dönüklük” olarak ifade edilmiştir.

Freud dönüklük kavramını farklı kategorilerde ele alır. “kesin dönükler, çift yaşayışlı dönükler, fırsat düştüğünde dönük olanlar” olmak üzere eşcinsel yönelimi üç kategoride sınıflama yoluna gider. “Kesin dönükler” terimi cinsel yöneliminde çelişki bulunmayan, karşı cinse hiçbir şekilde yönelimi olmayan insanlar için kullanılır. Bu kategoride bireyin cinsel nesnesi tamamen kendi cinsinden olan bireylerdir, karşı cinse yönelim yoktur. “Çift yaşayışlı dönükler” de ise birey hem kendi cinsi hem de karşı cinsi cinsel nesne olarak görür. “ Fırsat düştüğünde dönük olanlar” adlandırılması bireyin özentisi ve yoksunluk durumundan kaynaklı hem cinsini cinsel nesne olarak gördüğü zaman kullanılır. (Freud, 2009: 4-12)

Eş cinselliğin tarihsel süreçte dile gelme şekli değişikliklere uğramıştır. Bu değişiklik toplumsal normların eş cinselliğe bakış açısının farklılaşmasından kaynaklanır. İktidar güçleri, ekonomi, din gibi toplumsal yaşamın belirleyici güçleri eş cinselliğe bakışın süreç içerisinde değişmesinde etkili olur.

Foucault, *Cinsellik Tarihi*'nde eş cinselliği sapmalık üzerinden ele almaktadır. Ona göre cinsel sapsmalar tarihsel olarak öncelikle yasaklanacak ve cezalandırılacak oluşlar olarak görülmüştür. Bu tür üremeyi sağlamayan cinsel birleşmeler yok sayılmış, tedavi edilmeye çalışılmış hatta delilik olarak değerlendirilmiştir. Foucault, 19 ve 20. yüzyılı cinsellik bağlamında üretimi sağlayan cinselliğin onaylanmasının aksine “çoğaltma çağı” olarak değerlendirir. “Çoğaltma çağı” salt üremeye dayanan

cinselliklerin dışında farklı cinsel deneyimlerin olabileceğine yönelik bir algı oluşması anlamında kullanılmıştır. Daha önceki tarihsel sürecin aksine cinsel nesne olarak hemcins yönelim bu çağlarda varlığını kabul ettirmeye başlamıştır. Foucault toplumsal otoritenin onayladığı kadın-erkek birleşmelerinin dışında kalanlara “kenar cinsellik” adını verir. Kenar cinsellikler zaman içerisinde sözselleşerek temsil hakkı bulmuştur. Bu temsil hakkı modern toplumlarda iktidarın kendi hâkimiyet alanını da doğrudan güçlendirici bir taraf olarak görmesiyle birlikte desteklenmiştir. İktidar cinselliğin parçalanmışlığı üzerinden kendine yeni hâkimiyet alanları oluşturmuştur. Bu durum modern toplumlarda sapkınlık adı verilen durumun yaygınlaştığını göstermektedir. (Foucault, 2007: 34-44)

Eş cinsel bireylerin temsili daha çok *Ağır Roman*'da yapılır. Kolera Sokağı'nın tüm yönleriyle ele alındığı bu metin eşcinselleri yok saymamıştır. Gıli Gıli Salih'in en yakın arkadaşı Tilki Orhan eş cinsel bir bireydir. Tilki Orhan'ın bu yönelimini mahalle içerisinde gizleme gereği duymaması onun Kolera Sokağı'nda temsil hakkının olduğunu imler.

“ Ustaların yokluğundan istifade Gıli Gıli Salih ve Tilki Orhan, tamirhanenin en loş yerine çekilmiş karıdan-kızdan konuşuyorlardı. Orhan bu konuları pek sevmediğinden Gıli'yi kırmamak için hoşlanmadığı mevzulara ortak oluyordu. Tilki konuşmayı iş mevzuatına kaydırıp boya tezgâhının olduğu tarafa yöneldi. Tezgâhtaki raftan özenerek kırmızı sentetik boyayı indirdi. Rötüş fırçasıyla nasırlı ellerinin tırnaklarını büyük bir beceriyle boyadı. Sert bir ifadeyle Gıli'ye seslenip deponun yerlemesi gerektiğini söyledi. ‘ Usta gelmeden bu işi bitirelim,’ diyerek beraberce depoya çıktılar. Pencereden vuran güneş ışığı deponun sadece bir karesini aydınlatıyordu. Tilki ışık alan yere geçip üzerindeki atleti çıkardı. Küçük memeleri, balıketli vücudu ve boyalı tırnaklarıyla Gıli Gıli'nin karşısına masum bir heykel gibi dikildi. Ses tonunu kızlardan daha güzel kullanıp Gıli'ye ‘benimle sevişir misin?’ diye sordu. Gıli gözlerini hayretle ovuştururken, Tilki çirliçiplak kalmış, adaleli kalçalarını da arkadaşına seyrettiriyordu” (Kaçan, 2003a: 59).

Metinde Tilki Orhan, eş cinsel yönelimlerini Salih'le deneyimlemeye çalışır. Öncelikle Salih, arkadaşının bu yönelimini kabul etmez ama Salih'in bu noktada kabullenmediği şey arkadaşının eş cinsel ilişkiyi onunla yaşama isteğidir. Orhan'ın eş cinsel olduğu için açıkça yargılanması ya da dışlanması söz konusu değildir.

Freud'un eş cinsel yönelimde karşı cins partner bulamayınca hem cinsini cinsel nesne olarak seçen kategorisini Gaftici Fethi temsil eder. Gaftici Fethi, mahallede cinsellik söylemini üreten karakterdir ama kendini doğrudan eş cinsel olarak tanımlamaz. “ (Gaftici Fethi) Tilki Orhan'ın yanına muhabbete gitti. Kısa bir mevzu derinliğinden sonra Tilki ‘ Gel abicim depoya çıkalım. Böyle konuşarak senin derdin

geçmez,' dedi. Gaftici Fethi, derdini Tilki'nin kalçalarına ve dudaklarına anlattıkça rahatladı. Gevşedi ve Tina'yı unuttu" (Kaçan, 2003a: 82). Fethi, seks işçisi Tina'da arzuladığı cinselliği bulmayınca Tilki Orhan ile cinsel birliktelik yaşar. Gaftici Fethi, arzulanan cinsel nesnenin yoksunluğunda geçişken cinsel yönelimler sergileyen bir karakterdir.

Tilki Orhan'ın ilişki kurduğu diğer bir grup şoförlerdir. Bu grup kendi aralarında eş cinsel hikâyeler dile getirerek eğlenirler, bu grubun Tilki Orhan'la ilişkileri onun eş cinselliğinden faydalanma üzerine olur.

“ Şoförler vakit kaybetmek istemiyorlardı. Tilki Orhan'ı bir an evvel yemek için bir yanda tuzaklar hazırlanıyor, diğer yandan sözcüklerin yardımıyla haz soğutulmuyordu... Tilki Orhan sonsuzluk delikanlısıydı! Kulampara şoförler yavaşlık yapmadan sevişmek istediklerini belirtse; Tilki Orhan onlara havada verecekti. Küçük tuzaklar ve bayağı kelime oyunları can sıkıcı, tiksindirici bir hava yaratıyordu. Bu gidişle şoförler Tilki'nin diri kalçalarını ancak rüyalarında göreceklerdi" (Kaçan, 2003a: 132).

Şoförler olarak adlandırılan grubun cinsel yönelimleri açıkça belirtilmez. Onlar mesleklerini yaparken eş cinsel hikâyeler anlatmayı eğlence haline getirmişlerdir. Gaftici Fethi'de olduğu gibi şoförler de karşı cinse ulaşamadıkları zaman kendi cinsiyelle birlikte olmayı onaylayan karakterlerdir.

Kısacası, Metin Kaçan'ın özellikle *Ağır Roman* ve *İstedikleri Yere Gidenler* adlı eserlerinde cinsellik ön plana çıkan bir temadır. Temanın ele alınışında erkek karakterler daha aktif bir şekilde kurgulanır. İki farklı cinsiyetin deneyimlediği cinsellik dışında eş cinsellik de metinlerde yer alır.

4.3. METİN KAÇAN'IN ESERLERİNDE AŞK TEMİ

Metin Kaçan'ın eserlerinde aşk ortak temadır fakat aşkın ele alınış şekli esere göre değişiklik gösterebilir. Kaçan'ın eserlerinde karakterler ya sürekli aşkı arar, onu bulur sonra kaybeder ya da aşkı sadece arar hiç bulamaz. Yazarın aşk temasını ele alış şekli üç başlık altında toplanabilir. Aşk teması; bireyin somut olarak yaşadığı ve kaybettiği beşeri aşk, soyut (ilahi özellikler barındıran) aşk, bireyin sürekli aradığı aşk şeklinde ele alınır.

4.3.1. Kaybedilen Aşk

Kolera Sokağı'nın merkeze karşı aldığı tavır, orada kendine has bir sistemin kurulmasına neden olmuştur. Bu sistemde; zalimin karşısında mazlumun yanında olan, mahalle halkını koruyan bir güç olarak kabadayılık onanan bir yapıdır. Metinde ilk karşımıza çıkan kabadayı Arap Sado'dur. Arap Sado, Salih'in kendine örnek aldığı bir figür olarak sergilenir, onun öldürülmesinde elinden aldığı bıçak da onun yerine geçme arzusunu imler. Salih, mahallenin sosyolojik yapısında bir yer edinme çabası içerisine girer.

Salih, Arap Sado'nun ölümünden sonra soyunduğu kabadayılık statüsünde aradığını bulamaz. Zaman zaman gittiği kerhanelerde cinsel birliktelik yaşadığı kadınlarda bir bütünlük hissine ulaşamaz. Salih'in elde etmeye çalıştığı tüm nesnelere aslında onun idealinde yarattığı algılardır, gerçekle karşılaştığında aradığının o olmadığını farkeder ve arayış yeniden en başa döner.

Salih'in arzuladığı nesne Tina'nın mahalleye taşınmasıyla tekrar boyut değiştirecektir. Tina'nın hayat kadını olması Salih'in arzusunun erişilemez hale getirir. Arzunun erişilememesi karakterin onu daha derinden istemesine neden olacaktır. Salih'in arzuladığı temel şey onun varlığını hissettirecek bir unsurdur bunun için Salih Tina'nın seks işçisi olarak çalışmasını istemez. Tina ise Salih'in bu isteğinin gerçekçi olmadığını vurgular.

“ Gili, Tina'yı şöyle bir kesip sarhoş lisanıyla 'çalışmanı istemiyorum. Ben jana bakacağım,'(...) (Tina) 'Bak canikom sen çok iyi kalpli bir insansın. Fakat bazı şeyler var ki onları mutlaka bilmelisin. Şimdi bana aşık olduğunu falan zannediyorsun ama gerçek böyle değil. Bu üç günlük bir şey. Sana vermesine veririm, hatta köpekler gibi sevişiriz ancak bu iş nereye kadar gider? Beşinci günde senin komplekslerinle ve geçmişimi yüzümü vurmanla karşılaşmak istemiyorum. İstersen bir deneyelim. Benim için fark etmez, aşkımız felaketle sonuçlanınca sakın kendini harap etme canikom ” (Kaçan, 2003a: 103).

Tina'nın aşkın geçiciliğine yaptığı vurgu Tina'nın Salih'i aldatmasıyla gerçeğe dönüşür. Salih aldatılmış ve Tina'yı kaybetmiştir. O, Tina'nın kaybını aşkın kaybı olarak yorumlar ve intihar eder.

Ağır Roman'da bir diğer aşk Tıbbı üzerinden anlatılır. Tıbbı'nın aşk serüveni de Gili Gili Salih'le aynı şekilde gerçekleşir. Tıbbı karısına aşırı derecede tutkuyla âşıktır.

Bu karakter karısının kendisini aldattığını öğrendikten sonra sadece atı Şermin’le beraber yaşar. Şermin onun hem hayat arkadaşı hem de cinsel partneridir. Tıbbi da aşkı bulan ama kaybeden karakterdir.

Aşkın bulunması ve ardından kaybedilmesi Metin Kaçan’ın hikâyelerinde de devam eden bir izlektir. “Kendinden Geçen Kuyumcu” adlı hikâyede karakter aşkı bulur ama sonra kaybeder. Aşk onun tam olma halidir bu yüzden tüm maddi unsurların ötesindedir. “Onca servet, ilişkiler, bilgi, duyarlılık her şey nasıl kaybolmuştu aşkı görünce” (Kaçan, 2012a: 34). Kuyumcu aşka tüm sahip olduklarının ötesinde değer biçer. Hikâyenin çıkmazı kuyumcunun aşkı bulunca ne yapacağını bilmemesidir. Kuyumcu, âşık olduğu kadının sevgisini yitirince aşkı kaybeder.

“Bilginin Çaresizliği”nde gerçeklik olduğu düşünülen aşk ismi verilmeyen karakterler arasında yaşanır. Aşk, her şeyin tam olma durumunun yaşandığı belirli bir süre olarak verilir. Aşkın bitişi karakterlerin gerçeklik algılarının da eksilmesini imler. Hikâye iki bölüme ayrıldığında birinci bölüm karakterlerin tam olma durumu olarak algıladıkları aşkı yaşadıkları bölümdür. Diğer bölümde ise ihanet sebebiyle aşkı kaybeden karakterler ruhsal bir eksiklik duygusu içine girerler.

“Aşk” hikâyesinde özne, aşkın yaşatma gücüne inanır; gerçek aşkı arar. Karakter, aşkı bulamayacağını anlayınca yok olmayı tercih eder.

“Aşk Bulunur.

Aşk kaybedilir.

Ve asla geri gelmez” (Kaçan, 2012b: 3).

Aşk bulunabilmesine referans verildiği için var olan bir şeydir ancak kaybedilen aşkın tekrar bulunması imkânsızdır. Bu durum o duygunun tamamen yitimine sebep olur.

4.3.2. Soyut Aşk

Fındık Sekiz karakteri Meto, metnin başından sonuna kadar aşkı arayan bir öznedir. Meto’ya göre aşk hayatın gerçekliğidir bu yüzden o, bu gerçekliğin peşine düşer. Aşkı aramak, Meto’nun farklı şekillerde yaşanan hayatlara girip çıkmasına olanak sağlar.

Meto'nun aşka bakış açısı Salih'ten daha farklıdır çünkü Salih somut olan aşkın peşindedir. Fakat Meto tam anlamıyla kendini bu yola sokamasa da soyut olan aşkın gerçeklik olduğunu bilir. Metnin akışında sürekli arayış ve sorgulama içerisinde olmasıyla Meto, aşkı yorumlayış şekli bakımından Salih'ten ayrılır. Salih metin boyunca arayış içerisinde çizilmez; o, karşısına çıkan somut bir kadına âşık olmuştur.

Meto, aşkın iki boyutu arasında kalmış bir karakterdir. Bu iki boyutun hangisinin gerçek aşk olduğunu bilir ama dünyevi hazlardan vazgeçmek de karaktere ağır gelen bir durumdur. “ Meto, kendisine doğru yolu göstermek, daha doğrusu “ilahi aşkı” tattırmak isteyen Fahri Baba ile kendisini cinsel, nesnel güzellikleri yaşamaya davet eden Sevda ve onun ‘fason dostları’ arasında tercih yapmak durumundadır” (Sağlam, 2012: 72). Meto iki aşk arasında arada kalmıştır. Fahri Baba'nın kendisine gerçek aşkı sağlayacağını bilir ama kendini beşeri dünyadan çekip kurtaramaz.

Meto “Dünya işlerinden vazgeçilebilir mi? Dünyanın lezzetinden, tadından uzaklaşabilir mi? Elbetteki ki kolay değil, üstelik Meto gibi hayatın civcivli taraflarını bilen bir şahsiyet için dünyanın en zor seçimi” (Kaçan, 2003b: 79) der. Onun Fahri Baba'ya söyledikleriyle aşkın iki boyutu arasında kalma hali anlatır. Meto'nun en büyük çelişkisi iki farklı boyutun da farkında olması ama kendini tamamen bir tarafa yönlendiremeyişiştir.

Sevda, metinde Meto'nun karşısına çıkarılan aşk öznesidir. Fakat bu karakter Meto'nun gerçek aşk arzusunu karşılayamaz. Meto'nun arzusunun somut bir hali mevcut değildir, bu durum karakterin gerçek aşkı idealleştirmesinden kaynaklanır. Meto karakteri gerçek aşkın her şeyi güzelleştireceğine dair inancıyla aradığı bu nesneye somut bir şekilde ulaşmanın imkânsızlığını idrak eder.

Yıldız Ecevit, Meto karakterinin mistik bir yolculuk yaşadığını söyler, “İstanbul'un sokaklarında ya da Bursa ve Susurluk üzerinde ya da Bodrum Gümüşlük'ün somut dünyaya özgü yollarında yapılan bu yolculuk, kimi zaman mistik/masalsı bir atmosfere bürünür” (Ecevit, 2018: 221). Alıntıda da ifade edildiği üzere Meto metin içerisinde bir yolculuk halindedir. Bu yolculuk karakterin içinde yaşadığı modern dünya değerleri içerisinde arzuladığı gerçekliği elde etmek için düzenlenmiştir. Yolculuğun mistik bir boyuta evrilmesi, Meto'nun gerçek aşkın dünya gerçekliğinde var olmayacağı gerçeğine kabullenmesiyle olur.

4.3.3. Yoksunluk Olarak Aşk

Metin Kaçan'ın Kemal Aratan ile birlikte oluşturdukları bir diğer eseri *İstedikleri Yere Gidenler*'de aşk elde edilemeyişle ön plana çıkar. Çizgi romanda, aşkın tedavi ediciliğine vurgu yapılır. "Tüm uyuşturucu, uyarıcı, keyif verici zamkinaları kullananların birleştiği tek nokta: kendilerini çok kötü hissettiklerinde kulaklarına ya bir ezan sesi, ya bir çan sesi peydahlanır. Mutlaktır, kaçınılmazdır. Tedavisi Aşk'tır bu işlerin sadece aşk..." (Kaçan, Aratan, 1992: 93) Metinden yapılan bu alıntıyı bağlamıyla birlikte değerlendirmek elzemdir. Bu alıntının geçtiği bağlam "Batacuda Bar" adı verilen bir eğlence merkezidir. Bu mekânda Betüş ve Serpil karşısındaki tinerci çocuklara "seviyorum seni" kelime grubunu tekrar tekrar söylerler. İsimleri dahi verilmeyen tinerci çocukların isimlerini dahi bilmedikleri kadınlardan sevildiklerini tekrar tekrar işitmek istemeleri, öznenin eksiklik hissini yenme isteminden kaynaklanmaktadır.

Bu çizgi romanda aşk *Fındık Sekiz*'de olduğu gibi aranan bir nesnedir. Karakterler içinde buldukları eksiklik hissini aradıkları aşkla dolduracaklarına inanırlar. Bundan dolayı çizgi roman karakterleri için aşk bir yoksunluktur.

Aşk, Metin Kaçan'ın hikâyelerinde de tamlık hissi yaratmak için aranan bir nesnedir. "Alo Evde misiniz?"de adı verilmeyen adam ve kadın karakterlerinin arasındaki aşkın kaybı insanlığın ve toplumun hafıza kaybı şeklinde anlatılır. Geçmişten bugüne birçok yitimin olduğu ama aşkın var olmanın önkoşulu olduğu vurgulanır. Başka bir deyişle aşk karakterlerin çağlara meydan okuyan var olma biçimi olarak kurgulanır.

"Aşk Özgürdür Sevgi Tutsak"da insanların aşka ulaşmalarının formülü verilmiştir. Anlatıcı, "İnsanların böyle bir aşka ulaşmak için yapmaları gereken nedir bilir misiniz? Sevmeden âşık olmak, aşkın ta kendisine âşık olmak; işte budur dünyada insanı onurlu, şerefli, haysiyetli kılan (Kaçan 2012a: 109) bu ifadelerle gerçek aşkın tanımını yapar. Aranan aşk insanı insan yapan değer olarak sunulur.

"Bir Türlü Hissetmek"de aşk karakterin içinde bulunduğu yalnızlığın tek çaresidir. Bu metinde karakter ruhsal olarak dengededir fakat karakter gerçek aşkı

bulamadığı için bu denge sahtedir. Anlatıcı,“Özgün bir aşk tohumu, yapay yalnızlıklar adasında kalbimize kondurduğumuz kelebek! (Kaçan, 2012a: 113) ifadelerini insanlığın en büyük değeri olarak anlatır. Alıntıda tarif edilen bu aşk insanlığın kurtuluşudur.

“Yaz, Mavi Gözlü Melek”de Çetin kumar bağımlısı bir karakter olduğundan İstanbul’dan köyüne gönderilir. Burada kumar alışkanlığından uzaklaşsa da eksik kalan bir şey vardır bu yüzden İstanbul’a dönen karakter eksik olanın aşk olduğunu kavrar.

“ ‘Bir şeylerin eksik olduğunu hissediyor musun?’

‘Ne gibi?’

‘Yani hayatta aşk diye bir şey var.’

‘N’apalım... olabilir.’

Bir şeyler yapsana...

Nasıl şeyler, ne gibi şeyler?” (Kaçan, 2012a: 118)

Hikâyede Çetin ve kız kardeşi arasında bu diyalog geçer. Çetin eksik olan bir şeyin olduğunu ve bunun aşk olduğunu vurgular. Eksik olan aşk aranmalıdır.

“Kuru Bir Beden”de karakterin hiçlik üzerine kurduğu yaşamı ve ruh buhranları ön plana çıkar. Yalnız karaktere içinde bulunduğu ruh sarsıntıları için sunulan tedavi yöntemi aşktır. Kadının aşk arayışına metnin diğer karakteri dilenci de katılır. İki karakterde farklı şekillerde aşkı arar. Bu metinde de aşk bir yoksunluk olarak vurgulanmıştır.

4.4. İKİ YÜZLÜ TOPLUMDAN İKİ YÜZLÜ İNSANA

Toplumun ve bireyin içinde bulunduğu değerlerin tutarsızlığı bireyin hırsları edebiyatın temaları arasında sıkça yer alır. Metin Kaçan bireyin değerler sistemindeki tutarsızlığını çelişikili tavırlarını *Fındık Sekiz* karakterleri üzerinden ele alır. İkiyüzlü ahlak anlayışı, hayata salt faydacı bakış açısıyla yaklaşan bireyler *Ağır Roman*’da softalar üzerinden eleştirilir. Toplumsal kurumların eleştirisi kurumların işleyişindeki dejenerasyonla açıklanır. Kurumlar, sorunların çözümüne yetersiz kalmaktadır bu yüzden anlatıcı kurumları nesnel bir dille eleştirilir.

4.4.1. Toplumsal Kurumların Eleştirisi

Ağır Roman, kent merkezinin görünmeyen kısımlarındaki hayatları ele alır. Bu yüzden Kolera Sokağı'nda yaşayanların kent merkeziyle kurduğu ilişki sınırlıdır. *Ağır Roman*'da ele alınan karakterlerin kent merkezinden net bir beklentileri de bulunmamaktadır. Onlar, kendi kurallarını kendilerinin belirlediği bir hayat yaşamaktadırlar. Bu yüzden onların kent merkeziyle kurdukları ilişkide iki tarafın da birbirini anlayamaması söz konusudur.

Kendi koyduğu kurallar çerçevesinde kentten izole bir hayat süren Kolera'da iktidar güçlerinin varlığı seçim dönemlerinde hissedilir. “Genel seçimler yaklaşınca, iktidardaki parti oy kazanmak için sokakları koftiden asfaltlayıp seçmenlerin gözlerini boyadı” (Kaçan, 2003a: 53) ifadeleri iktidar partisinin Kolera'ya bakış açısını belirtir. Kolera yaşam tarzının genel ahlak kurallarına aykırılığı nedeniyle polisin sıkça ziyaret etmek zorunda kaldığı bir yerdir. Fakat siyasi iktidarın Kolera'daki tek etkinliği sokakları asfaltlamak olarak vurgulanır. Seçim zamanı gelmeksizin görmezden gelinen kenar mahalle yaşayanları üzerinden o dönemin iktidar partisi eleştirilmiştir.

Kolera Sokağı bazı siyasi grupların etkisi altına alınmak istendiğinde metinde birden siyasi bir atmosfer oluşur. Bu atmosferde Kolera halkının siyasi gruplardan beklentileri mahallenin sorunları odaklıdır. “Şoparlar, gecenin en koyu zamanında ücra sokaklarda dolaşip duvarları boyayan militanlara hayran oldular. Hayranlıklarının asıl sebebi, Kolera'yı yeraltı dünyasını yöneten reisten kurtaracak yeni bir kabadayı geleceğini zannetmelerindendi” (Kaçan, 2003a: 64). Mahalle halkı, duvar yazısı yazmaya gelen gençlerin arasından Arap Sado gibi bir kabadayı çıkıp mahalleyi yöneten yeraltı dünyasına son vermesini ister. Duvar yazıları yazan ya da kendi görüşlerini anlatan siyasi görüş sahibi gençler, Kolera halkı tarafından anlaşılamaz.

Kolera'da siyasi grupların söylemleri çok fazla karşılık bulmasa da karakterlerin bazıları siyasi grupların söylediklerine inanmaya çalışır. Fakat karakterlerin bu çabası da yapay bir davranış şekline döner. “Tuttukları partinin siyasetinden hiç anlamayanlar, gece, gündüz sigara, içki ve kadından başka sözcük bilmeyenler ‘parti tutma modası’na kapılıp futbol takımı tutar gibi partili oldular” (Kaçan, 2003a: 64). Roman kahramanlarının bilinçsiz bir şekilde siyasete yönelişi metinde “siyasi parti tutma

modası” olarak yorumlanır. Burada partilerin ya da siyasi öğretilerinin Kolera halkı tarafından doğrudan anlaşılmadığı vurgulanır. Ayrıca siyasi grup söylemlerinin kenar mahalle halkını kapsayıcılığının düşük olduğu gösterilir. Kolera halkı moda olduğu için parti tutar ve siyasi görüşlerden beklentisi de mahalleye bir kabadayı gelmesidir.

Ağır Roman’da geçen Kolera canavarı bölümünde halk, geceleri insanları öldüren ve sessizce kaçan bu canavarın yakalanması için bir çare arar. Kolera canavarının mahallenin öğretmenini öldürmesi üzerine toplumsal yaşamın gereği olan kurumların Kolera’daki cinayete karşı aldıkları tavır açıkça eleştirilmiştir.

“ Sabah tam anlamıyla lambaları yaktığı zaman ışık almayan bir köşede ilkokul öğretmenin cesedi parlamaktaydı. Yüzlerce öğrenci öğretmenleri için gözlerini oğuştururken, Gili ümitsiz bir durumda cesedi seyretti. Kolerahıların Gili’ye en ufak bir güveni kalmamıştı! Öğrenciler kara elbiseleri yırtıp öğretmenlerinin üzerini kapatırken, siren sesi bu matemi bozdu. Zarbolar öğretmenleri için ağlayan çocukları copleyarak dağıtıp Kolerahılara gövde gösterisinde bulundu. Zarbolar, çocuklarını sakinleştirmeye çalışan velilerden birkaçını tutuklayıp karakola çektiler; tutukladıkları velileri amirlerine gösterip suçlu zanlısı diyerek iyi puan alacaktı kerizler ” (Kaçan, 2003a: 96).

Öğretmeni öldürülen çocukların velileri potansiyel suçlu olarak görülür çünkü suçlunun tespiti tespit eden kişinin statüsel çıkarlarını sağlayacaktır. Anlatıcı toplumsal kurumları işleyişindeki aksaklıklar bakımından eleştirir.

Öğretmen cinayetinin ardından Kolera’daki okula müfettiş gelir. Anlatıcı müfettiş üzerinden de eğitim kurumlarını eleştirir. “Müfettiş, Kolera’nın çocuklarına bilmem kimi kim öldürdü? Şurası kaç yılında alındı? Bu aletin mucidi kimdir? gibisinden ortaçağ soruları sorunca, çocuklar yüz bir değişik kahkahayla güldüler” (Kaçan, 2003a: 97). Müfettiş öğrencilere ezber bilgileri içeren sorular sorar. Anlatıcı bu sorulara “ortaçağ soruları” benzetmesi yapar. Eğitim sisteminin güncelliğine ve hayata yakınlığına dair güvensizlik dile getirilerek eğitim kurumları da eleştirilir.

Eğitim sistemine bir diğer eleştiri de Reco’nun gittiği okulun müdürü üzerinden yapılır. “ Reco, okulda teneffüse çıktığı zaman kantinden aldığı galeta ve sandviçten kaplumbağa yapmıştı. Okul müdürü çocuğun bu hareketini görmüş ve Reco’yu yaratıcı kabiliyetinde dolayı gerizekalılar sınıfına atmıştı! (Kaçan, 2003a: 14) Reco’nun farklı yeteneklerini yaratıcılıkla bütünleştirmesi eğitim kurumlarında hoş karşılanmaz. Eğitim sistemindeki tekilleştirici bakış açısı, karakterin yaşadıkları üzerinden eleştirilir.

Ağır Roman’da yozlaşan toplumsal kurumlar, Reco’nun sınıf değişikliği için Berber Ali ve okul müdürü arasında yaşanan pazarlıkla tekrar örneklenir. Berber Ali,

oğlu Reco'nun gerizekalılar sınıfına alınmasından sonra oğlunun sınıfının değiştirilmesi için müdür ile sıkı bir pazarlık yapar. "Berber Ali okul müdürüyle sert ve acıklı bir pazarlık yaptıktan sonra, oğlu eski sınıfına dönmüştü " (Kaçan, 2003a: 14). Alıntıda da görüldüğü gibi Reco'nun eski sınıfına dönmesi için yapılan pazarlıkla eğitim kurumlarındaki olaylara yaklaşım şekli eleştirilmiştir.

Kolera'da "şoparlar" olarak adlandırılan bir grup geçimini hırsızlık yaparak sağlar. Bu insanları suçüstü yakalayıp karakola teslim etmek fayda getirmez. Onlar, karakoldan çıktıkları an yeni bir hırsızlığa başlarlar. Bu durum kurumların Kolera'da yaşananlara çözüm getirmediğini vurgular. Şoparların hırsızlığı karşısında caydırıcı bir yaptırımın uygulanmaması üzerinden toplumsal kurumların işlevsizliği vurgulanır.

Fındık Sekiz'de de *Ağır Roman*'da olduğu gibi toplumsal kurumların aksayan yönleri eleştirilir. Bu iki eserde de siyasi bir söylem yoktur. Metinler, toplumsal sistemde olanın yerine olması gereken, ideal olan bir sitem önerisinde bulunmaz. Yapılan eleştiri var olanın toplumsal kurumların eksiklikleri üzerindedir.

Fındık Sekiz'in başlangıcında Meto cezaevindedir. Meto'nun kaldığı cezaevinde uyuşturucu araması yapılır ama uyuşturucu olduğuna dair hiçbir veri bulunamaz. "Esrar abi ve arkadaşları saklambaç oynuyorlardı. Gardiyanlar ise hep oynadıkları körebe oyununu sürdürüyorlardı " (Kaçan, 2003b: 15). Cezaevinde yapılan uyuşturucu aramasının şekli kurumun işleyişinde birtakım aksaklıkların varlığını sezdirir. Bu aksaklıklar kurum çalışanları tarafından görmezden gelinir.

Murat (Tenten) *Fındık Sekiz*'de uyuşturucu nedeniyle ölen karakterdir. Onun ölümü üzerine medya kuruluşlarında çıkan haberler eleştirilir.

"Sistemin nabzına göre manşet atan basın kuruluşlarından bazıları olayı şöyle duyurdular: 'Gençlerimiz zehirleniyor' ya da 'Bir genç, eroinden feci şekilde can verdi.' Gençlik dergilerinde bu konu diğer uyuşturucu konularının içinde yer aldı. Çeşitli uyarılar okuyucuya yayıldı: 'Çocuğunuz uyuşturucu kullanıyorsa nasıl anlarsınız...' "Nasıl da yalancısınız! Bu işler böyle olmaz! Olmadığını pek iyi bilmenize rağmen sistemin yönlendirdiğine kürek çekmede üzerinize yok " (Kaçan, 2003b: 88).

Medya kuruluşlarında çıkan haberler sistemin yönlendirmesine uygun oluşturulur. Kurumların olayların altında yatan gerçekleri görmek yerine sistemin istediği haberleri yapmasına yönelik eleştiriler, kurumların yozlaştığına vurgu yapar.

İstedikleri Yerlere Gidenler'de Tuna ve arkadaşları İstanbul'da yaşayan zengin grup olarak tanıtılır. Metindeki diğer grup tinerci çocuklardır. Tinerci çocuklar, Tuna ve arkadaşlarının Taksim'de yemek yemek için arabalarını park ettikleri yerde onlardan para, sigara gibi şeyler isterler. Tuna ve arkadaşları çocukların bu isteklerini reddeder ve onlara fiziksel müdahalede bulunur. Bu olaylar yaşanırken “O esnada zarbolar kavgayı karışmadan uzaktan kesmekte ” (Kaçan, Aratan, 1992: 44) ifadeleriyle kolluk kuvvetlerinin yaşanan kavgaya müdahale etmemesi eleştirilir. Sokak kavgası bittikten sonra Tuna, “ULAN SİZDE ORAYA DURUP SEYREDİYORSUNUZ, ÖLDÜREYİM DİYE YOL VERİYORSUNUZ” (Kaçan, Aratan, 1992: 50) cümlelerini kolluk kuvvetlerini muhatap alarak söyler. Bu eleştiri toplumsal kurumlardaki yozlaşmayı gösterir.

4.4.2. Birey Eleştirisi

Ağır Roman'da bireysel eleştiri Softalar üzerinden yapılır. Softalar adı verilen grubun kim ya da kaç kişi olduklarına dair bir bilgi yoktur. Onlar, kendi çıkarları olmadığı sürece Kolera'da yaşanan olaylara, yaşanan değişmelere sert bir şekilde karşı çıkar. Bu karakterlerin metindeki işlevi Kolera'da yaşanan olaylara karşı aldıkları muhalif konumdur.

Softalar, metin düzleminde ikiyüzlü bireyler olarak gösterilir. Bu grubun söylemi ve davranışları arasında tezatlık vardır. “Hangi dine inandığı bile kavranamayan moron softalar kiliselere gidip Zehra'nın gazaba uğrayışının şerefine mum yaktılar ” (Kaçan, 2003a: 85). Puma Zehra mahallenin eski kevaşelerindedir. Onun mahalledeki misyonu kadınları hakları için örgütlemektir. Bu misyon mahalle erkekleri tarafından pek hoş karşılanmasa da kimse Puma Zehra'yı karşısına alamaz. Mahallede çıkan yangında Puma Zehra'nın evinin yanması Softalar tarafından Zehra'nın cezalandırılması olarak yorumlanır. Softaların bu tutumları empati duygusunun yoksunluğunu gösterir.

Softalar, kendi kişisel çıkarları yoksa yeniliklere ve değişimlere karşı muhalif tavır sergiler. Televizyonun Kolera'ya gelmesi üzerine softalar “Günahdır kardeşim-

Ayıptır Evladım, al şu Televiziyi de götür bir yere fırlat,' ” (Kaçan, 2003a: 61) diyerek tepki gösterdiler. İlk bakışta televizyondan hiçbir çıkarları olamayacağını düşünen softalar onun mahalleye girmesini onaylamazlar.

Televizyonun Kolera'da yaygınlaşması yazlık sinemaların müşterisinin azalmasına ve sinemanın kapanmasına neden olur. Sinemadan boşalan arazinin kiralanması için “reis” adı verilen kişilerle anlaşma yapılarak kiralama işi kolaylaştırılır. Softaların mahalle halkını haraca bağlayan reisle ortaklaşa iş yapması bireysel çıkarlar için kurulan ilişki sistemini açılar. Televizyonun mahalleye gelişini sert dille eleştiren softalar, onun mahallede yaygınlaşmasının sonucunda kapanan sinema alanını kendi çıkarları doğrultusunda değerlendirmiştir.

Bireylerin ikiyüzlü tavırları çalışanlarının haklarını gasp etme konusunda da gün yüzüne çıkar. Mahallede usta-çırak ilişkisi yaygın bir eğitim modelidir. Fakat bu sistemde çırakların yasal hakları ustaları tarafından görmezden gelinir. “ Kara çantalı, hükümet suratlı adamların Kolera'da dolaştığını haber alan atölye sahipleri, sigortasız çalıştırdıkları çırakların, kalfaların ceplerine harçlık koyup iş yerlerinden uzaklaşmalarını emrettiler ” (Kaçan, 2003a: 26). Çalışma alanlarına yapılan yasal kontroller sırasında çırakların atölyelerden ivedilikle yollanması, ustaların kendi çıkarları için hem çırakların haklarını hem de yasal kuralları görmezden geldiğinin ispatıdır.

İnsanın insana karşı merhametsiz tavırları da bireyin eleştirisinde dikkat çeken bir yöndür. “Atılan oklardan biri kahveci Orso'nun oğlu Şenol'un gözüne saplandı. Şenol çılgınlık atarak Kolera Sokağı'nı inletirken, softa takımı, çocuğun gözüne saplı duran oka hiç el sürmedikleri gibi onu alıp hastaneye götürmeyi akıllarının ucuna bile getirmediler” (Kaçan, 2003a: 18). Softaların Rumları rahatsız etmek için çocuklara attığı sivrileştirilmiş teneke parçaları, Şenol'un gözüne gelir. Yaşanan bu olayın baş müsebbibi softalardır. Fakat onlar, gözüne tenekeden yapılmış ok batan çocuğa karşı hiç bir şey yapmazlar. Bireyin vurdumduymazlığı softalar aracılığıyla eleştirilmiş olur.

Fındık Sekiz'in karakterleri uyuşturucu bağımlısı, eğlence düşkününü olarak aktarılır. Sevda karakteri ise zengin ailenin şımarık yozlaşmış kızı olarak çizilir. Sevda, evinde uyuşturucu partileri veren, karşısındaki insanın hayatına zarar verecek davranışlar sergileyebilen bir kişidir. O, kendi değerlerini kaybetmiş bireyin temsilcisi

olarak çizilir. Karşıdan bakıldığında modern özne görünümünde olsa dahi tekinsiz ve aldatıcı tavırlarıyla anlatıcının eleştirisine maruz kalır.

Söylem ve davranışlardaki çelişkiler *Fındık Sekiz*'de de bireyin çelişkili değer sistemini vurgular. Bu romanda “Üzerinde zor yakalanan hayvanlardan soyulmuş, işlenmiş bir deri vardı, köpek derisi görünümlü tilki derisi, üstelik kızıl bir tilki. Hayvan severlerin triptik bakışlarıyla karşılaşınca, cebinden vejeteryanların kullandığı sebze türlerinden yapılmış cüzdanı çıkartıp onları bir nebze olsun mutlu ediyordu.” (Kaçan, 2003b: 23) ifadeleri yer alır. Karakterin üzerindeki hayvan kürkü ve elindeki vejeteryan ürünlerden yapılmış cüzdan çelişkinin sembolleridir. Karakter, kendi isteklerini yerine getirirken farklı bir grup tarafından eleştirilmek istemez. Bu yüzden karakterin davranışları arasında tutarsızlık dikkat çeker. Birey, inanmadığı kavramları inanıyormuş gibi yapmasından dolayı eleştirilir.

Kısacası, metinlerde toplumsal kurumların eleştirisi işleyişteki aksaklıklar üzerinden ele alınırken bireyin eleştirisi daha çok değerler sitemindeki yozlaşmaya vurgu yapılarak ele alınmıştır. Bireysel eleştiri insan davranışlarındaki tutarsızlıklar üzerinden yapılmıştır.

5. BÖLÜM

ESERLERİN YAPI ÖZELLİKLERİ

Tezin bu bölümünde eserlerin biçim özellikleri ele alınacaktır. Biçim özelliklerinin incelenmesi ilgili metinlerde anlatı unsurlarının ne şekilde kullanıldığına odaklanılarak yapılacaktır. Ayrıca bu unsurların tema ile ilişkisinin kurulup kurulmadığı değerlendirilecektir. Bu kapsamda ele alınacak anlatı unsurları mekân, zaman, karakter, anlatıcı-bakış açısı, dil ve anlatım özellikleridir.

Türk edebiyatında roman ve hikâye türü Batı edebiyatından çeviriler yoluyla başlamıştır. Çevirilerin ardından hikâye ve roman türünde Türk edebiyatına katkı sağlayan isimler de özgün örnekler vermişlerdir. Anlatı unsurları bu süreçte etkilenilen edebiyat akımları ya da yazarın zihniyetiyle farklı şekillerde kullanılmıştır.

Metin Kaçan'ın roman ve hikâyelerinde anlatı unsurları gerek sosyal çevreyi kurgulamak gerekse karakterlerin içinde buldukları psikolojik durumu betimlemek için birbirini destekler nitelikte kullanılmıştır. Ancak yazarın bütün eserlerinde ortak bir yapı birliği olduğu söylenemez. Örneğin yazarın ilk romanı olan *Ağır Roman*'da klasik bir anlatı tarzı karşımıza çıkmasına rağmen *Fındık Sekiz*' de *Ağır Roman*'ın aksine zamanın lineer bir düzlemde ilerlemediği görülür. Hikâyelerine geldiğimizde *Harman Kaplan*'da dilin şiirselleşmesi ve anlatı unsurlarının silikleşmesi baskındır. *Adalara Vapur*'daki öyküler ise *Harman Kaplan*'ın anlatı özelliklerini takip etse de anlatıcının konumu farklılaşır. Bu yüzden Metin Kaçan'ın anlatı unsurlarını ele alış, şekli metinler özelinde değerlendirilip genellemelerden kaçınılması gerekmektedir.

5.1. SINIRLANDIRILMIŞ MAHALLELERDEN SINIRSIZ DÜŞLERE: MEKÂN

Mekân, kurgusal metinlerde olay örgüsünün içinde geçtiği, kişi kadrosunun bu düzlemde var olduğu temel ögedir. Tekin, mekân “romanın ayağının yere basmasını sağlar” (Tekin, 2018: 137) diyerek bu unsurun kurmaca metindeki en önemli işlevini saptamış olur. Kurmaca metnin gerçekliği üzerinde doğrudan etkisi olan mekânın tek işlevi şüphesiz bu değildir.

Mehmet Narlı, mekânın olay örgüsü için bir “dekor” olduğunu söyler. Ayrıca o, “(mekân) şahısların içinde buldukları çevreyi algılayış biçimlerini, ruhsal ekonomik durumlarını, karakterlerini açıklama yolunda imkânlar sunabilir. Şahısları tanıtmaya yollarının biri olarak dramatik bir iş de üstlenerek vakanın temel ögesi olur ve şahsın çevresini, algılayış şekillerini, o çevredeki ruh durumunu hatta karakterini etkiler” (Narlı, 2002: 98) ifadeleriyle mekânın roman kahramanları ile arasındaki ilişkiyi vurgular.

Anlatı unsurları arasında görünmez ama sıkı bir ilişki vardır. Mekânın seçimi; karakter, anlatılan zaman gibi öğelerle uyumlu olmanın yanısıra metnin içeriğiyle de ilişkilidir. “(...) vaka zincirinin muhtevası ve kahramanlarının psikolojik hali, mekân tasvirlerinden de anlaşılabilir ” (Aktaş; 1991: 145). Aktaş, mekân ve diğer anlatı unsurları arasındaki ilişkiyi mekânın diğer unsurların bilgisini sağlayan bir görevde olduğunu söyleyerek açıklamıştır. Bu bakımdan mekân, anlatı unsurlarının bilgisine sahiptir; onun içkin yapısında diğer anlatı unsurlarının izleri mevcuttur. Mekânın bu misyonu metnin yapısı ve içeriği hakkında destekleyici bilgiler vermesine olanak sağlar.

Mekânın varlığı anlatının muhtevasıyla ne kadar ilişkiliyse mekâna yapılan vurgunun yokluğu da o kadar ilişkilidir. “(Kurmaca) mekânla ilgili hiçbir göndermede bulunmayabilir. Sanki olaylar hiçbir yerde geçmemiş, şahıslar hiçbir yerde yaşamamışlardır. Yazarların açık ve gerçek mekânlara göndermeler yapmadan, dar ve kapalı mekânları göstererek, bir bakıma bir evrensellik arayışına gittikleri de çok görülen bir tutumdur ” (Narlı, 2002: 100). Metnin evrensel olma kaygısıyla mekân unsurunu silikleştirmesi de metnin amacına hizmet eder. Bu metinlerde karakter “herkes” olabileceği gibi mekân da “her yer” olabilir.

Nurullah Çetin, kurmacada kullanılan mekânı en genel şekliyle somut ve soyut olarak ikiye ayırır. Açık ve kapalı alanların oluşturduğu somut mekân gerçekliği olan mekândır. Soyut mekân ise ütöpik, fantastik, metafizik, duyuşal mekânları içeren gerçekliği olmayan mekânlardır (Çetin, 2019: 136-139).

Mekân unsurunun sınıflandırmasını yaparken karakterin kendi iç dünyasıyla oluşturduğu gerçekliği olmayan mekânı da ayrı bir kategoride ele alınır. Çetin, bu kategori için “duyuşal mekân” adlandırmasını yapar ve bu sınıfın metinde geçen rüya kavramıyla oluşturulduğunu savunur. “Bunlar da duyuşlarına, duygularına ve ruhsal yapısına bağılı olarak üretilen mekânlardır. Rüyaya ait mekânlar gibi ” (Çetin, 2019: 139) ifadeleriyle duyuşal mekânların karakterin içinde bulunduğı duyuşal ve ruhsal durumun sonucu olarak üretildiğini açıklar. Bu durumda duyuşal mekânlar diğere bir ifadeyle düşe-rüyaya ait mekânlar karakterlerin iç dünyalarını, arzularını, ruhsal yapılarını vermesi bakımından önemlidir.

Birey, kendine korunak olarak seçtiğı mekânın etkisi altına girer ve aynı zamanda bu mekânı etkiler. Burada iki unsur arasında karşılıklı ilişkiden söz etmek gerekir. Bireyin hayalleri mekânın sınırlılığı veya sınırsızlığı ölçüsünde kapsamını genişletir. Mekânın bireyin hayallerine olan etkisi, onun geleceğinin sınırlarını da belirler. Fakat birey ve mekân arasındaki ilişki sadece gelecek yönlü değildir. Birey; mekânın sunduğı hatıralarla geçmişe tutunur, bu hatıralar bireyin belleğini oluşturan temel unsurlar haline gelir. Bireyin bir mekâna sahip olma isteğı geçmiş anılarına korunaklı bir bölge oluşturmak istemesindedir. Birey mekânı geçmişi ve geleceğı arasında bir köprü olarak değerlendirir.

İnsan hafızasının mekânla kurduğı ilişki zorunludur. Bachelard “Anılar hareketsizdir; mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamaşlırlar ” (Bachelard, 2014: 39) görüşüyle mekânın bireyin belleksel izleriyle ilişkisini açıklar. Burada önemli olan anıların içinde geçen zamanın soyutluğuyla değil mekânın somutluğuyla devamlılığını sağlayabilmesidir. Bireyin içinde yaşadığı zaman alabildiğine soyuttur, belleğın bu soyut kavramda geçirdiklerini somut bir mekâna bağlayarak kodlaması onun hatıralarını mekân aracılığıyla sağlamaştırdığını gösterir. Dolayısıyla mekân somutluğu sayesinde anıların köklerini sağlamaştırır.

Kurmaca metinlerde mekânsızlık da mekânın kullanımı kadar işlevseldir. Mekânın kısıtlanması, temayı ve karakterlerin içinde bulunduğu durumu yansıtır. Karakterlerin içsel dünyalarından kaynaklanan arayış hikâyeleri yersiz yurtsuzluk şeklinde ele alınır.

Mekân, Metin Kaçan'ın romanlarında metnin temel meselesiyle yakından ilişkili olarak karşımıza çıkar. Romanlarda mekânın kullanımı temayla doğrudan ilişkilidir fakat iki roman mekân kullanımını bakımından birbirinden oldukça farklıdır. Bu durum metinlerin içerik özelliklerinin aynı paralelde ilerlemediğini gösterir. Bu yüzden mekân unsurunun da birbirinin tam zıttı olarak kurgulandığı görülür.

5.1.1. Yalıtılmış Bir Mekân: Kolera Sokağı

Ağır Roman, “Kolera Sokağı” kelime grubuyla başlar. Kolera Sokağı, yazarın otobiyografisine bakıldığında çocukluğunun geçtiği mekânlara oldukça yakın sosyokültürel özellikler taşıyan bir yerdir. Mekânın nasıl özellikler taşıdığını tam olarak anlayabilmek için tüm metne hâkim olmak gerekir çünkü mekân, uzun tasvirlerle ayrıntılı bir şekilde anlatılmaz. O, olay örgüsünün ve karakterlerin iç dünyalarının anlatılmasıyla sezdirilir. Metnin temel derdi Kolera Sokağı'ndaki sosyolojik yapıyı anlatmak olduğundan karakterlerin yaşadıklarıyla sokak farklı farklı açılardan sunulur.

Kolera Sokağı, İstanbul'un kenar mahallelerinde kurulmuş bir yaşam alanıdır. Bu sokağı toplumsal olarak “öteki”leşmiş bir grubun içinde yaşadığı büyük bir ev olarak değerlendirmek yerinde olacaktır. Metnin başından sonuna kadar oluşturulan Kolera Sokağı algısı şu şekildedir: Bu sokak tiner kokar. Burada farklı meslek gruplarından insanlar yaşarlar ayrıca hırsızlık da meslektir. Kolera Sokağı'nda iyi insanların giremeyeceği diye adlandırılan bölümler vardır. Haraççıların, uyuşturucu müptelalarının, seks işçiliği yapan kadınların âdete florası haline gelen bu sokak arka sokaklardaki toplumsal mozaği yansıtır.

İnsanların yaşam koşulları romanda mekânın özelliklerini yansıtır. “ Kısılan yağmurla beraber gökkuşağının birtakım renkleri kara şoparların sadece tahtadan ve ipten yapılmış barakalarının üstünde sevişti ” (Kaçan, 2003a: 15). Alıntıda kara şoparların evlerine yapılan vurgu, mahalle halkının yoksulluğunun mekâna yansımaları

örnekler. Aynı şekilde “Güneş buluttan sıyrılırken Kolera’nın âlemci kadınları bir omuz darbesiyle yıkılacakmış gibi duran evlerinin önünde (...)” (Kaçan, 2003a: 12) ifadeleri de mekânın yoksulluğunun orada bulunan yapılara yansıdığını kanıtlar.

Roman mekânı olarak seçilen Kolera, sokaklarında çocukların oynadığı bir yerdir. “ Kimisi kızıldereli, kimisi kovboy olan Kolera’nın çocukları, güzel bir çocukluk hatırası olacak günü, olanca terleriyle yaşamaya çalıştılar ” (Kaçan, 2003a: 17). Çocukların sokakta oynamaları, hala mahalle kültürünün yok olmadığı bir atmosfer çizer. Bu mahalle dokusunda sokakta “Taş binaların altında kurulan sokak sergisine” (Kaçan, 2003a: 16) rastlanılır. Tüm bunlar kent merkezlerinin hızla dönüşen yapısına karşı Kolera’nın mahalle kültürünü koruduğunu gösterir.

Kolera’nın toplumsal yapısında eğlence önemli bir yaşam gayesidir. Mahalle gün içinde darbuka sesleriyle donanır, insanların eğlenmeleri için bir panayır alanına dönüşür.

“ Gili Gili Salih taş binaları ineten, boşluğu okşayan darbuka sesleri kaybolana kadar buğulu ela gözleriyle kara şoparların peşinden baktı. Gili, daha çok tıfilken, ağır roman havasının ‘zımbam zımalda zımbam’ sesleriyle omuzlarını dikip gözlerini iki uzun bir kısa yakarak heriflerin peşinden Çitiki düğün salonuna gitmiş ve orada da sızaki olmuştu” (Kaçan, 2003a: 11-12).

Yukarıda verilen alıntı mahallenin yaşayış tarzında eğlencenin yerini gösterir. Ayrıca roman adını mekânın eğlence anlayışında yer alan “ağır roman havası” adlı şarkıdan alır. Bu durumda sokakları her daim darbuka sesiyle çınlayan Kolera Sokağı eğlenceli bir mekân olarak sunulur.

Ağır Roman’da mekân sesli bir yer olarak ele alınır. Roman kişilerinin farklı yaşantıları mahalleyi canlı, yaşayan bir yapıya dönüştürür. Canlı bir organizma olarak sunulan sokak genel olarak insan seslerinin hâkim olduğu bir alan olarak gösterilir. “Fethi yatakta dostuyla beraber doldurduğu seks kasetini de teybe sürdü. Teypten çıkan seks çığlıklar, inlemeler Kolera Sokağı’nı kapladı ” (Kaçan, 2003a: 12). Kolera, darbuka sesleri sussa Fethi gibi kişilerin kayıt sesleriyle donatılır.

Mekânın sesliliği zaman tanımaksızın devam eder. “ (Reco) Kulağına gelen siren sesleriyle bakışlarının istikametini sokağın altlarına doğru yöneltti. Aşağıda on, on beş çıplak kadının panter gibi koştuğunu, arkalarından gelen zarbo arabasının siren çalarak kadınları son gaz kovaladığını, tek şahit olarak gördü ” (Kaçan, 2003a: 21). Yasa dışı

yollarla çalışan seks işçilerinin polisten kaçışlarında siren sesleri mahalleyi kaplar. Gece gündüz fark etmeksizin Kolera sesin hâkim olduğu bir yerdir.

Tüm seslerin harmanlanıp gezdiği sokak farklı dini inanışların sembollerinin de yankılandığı bir alandır. “Kiliselerden gelen çan sesleri, kısa bir zaman sonra hafif esrar kokusu ve ezan sesleriyle karışıp havayı kapladı ” (Kaçan, 2003a: 15). Mahalle seslerin ezan sesinin yankılandığı, kilise çanlarının duyulduğu farklılıkları bir arada tutan bir sosyolojiye sahiptir.

Kolera Sokağı'nın kent merkeziyle ilişkisi metin boyunca sınırlı tutulmuştur. Bu durum mekân unsurunun metnin temasına uygun bir şekilde ele alındığını gösterir. Romanın temel problemi kent merkezinin arka sokaklarında yaşayan ötekileştirilmiş insanların kendisine has yaşantısını yansıtmaktır. Bu noktada Metin Kaçan okuyucu olarak kent insanını seçtiği için kenar mahallelerde yaşayan insanların hayatlarına bakış açısını okuyucunun kendi deneyimine bırakır.

Kent merkezinin kültürel, ahlaksal hatta hukuksal yaptırımları Kolera Sokağı'nda işlevini yitirir. Toplumsal olarak öteki kabul edilen bu karakterlerin içinde buldukları mekân da kent merkezinden oldukça farklı kuralları olan bir yerdir. Sokaklarında bıçak seslerinin dolaştığı Kolera Sokağı yasal olan her şeyi neredeyse reddetmiş ve kendi hayat düzenini kendi mekânsal düzleminde yeniden kurmuştur.

“On üç yıldır aynı mekânda berberlik yapan Yıkıkköprülü Ali, yakışıklılığı ve zarif kavgalarıyla en korkunç adamları bile yıldırılmıştı. Haybeye racon kesmediğinden covinolarla bitirilmeler arasında kendisine demir gibi bir hava yaratmıştı. Askerliği sırasında gördüğü bu mahalleden bir daha kopamamış, hemşehrilerinden uzaklaşıp karısıyla beraber Kolera'ya yerleşmişti. Papikçilerden, psikopatlardan ve haybeci kabadayılardan korunmak için kelle koltukta çarpışıyordu. Bu da Kolera'da yaşamın cabasıydı ” (Kaçan, 2003a: 16).

Berber Ali'nin Kolera'da hayatta kalma şekli yukarıda verilen alıntıyla örneklenmiştir. Roman kahramanın mahallede yaşayış şekli, Kolera Sokağı'nın nasıl bir mekân olarak kurgulandığını açığa çıkarır. Şehir merkezinden bakıldığında yadırganacak yaşam koşullarının hüküm sürdüğü Kolera, kendine has kuralları olan sosyolojik bir alan olarak çizilir.

Kolera Sokağı'ndan başka Berber Ali'nin dükkânı, Puma Zehra'nın evi, Berber Ali'nin evi, Tina'nın evi, okul, hastane, Orso'nun kahvehanesi, Marangoz Mimi Usta'nın atölyesi, kilise, cami, Çitiki düğün salonu, Kaybetmişler kerhanesi, Cavit

Baba'nın meyhanesi, karakol, eczane, Madam Eleni'nin evi, Cura Baba Türbesi, kumarhane, yazlık sinema, sahtekâr Remzi'nin matbaası, Çizgi Roman Kütüphanesi gibi mekân isimleri geçer. Ancak Bu mekânlar eserde uzun uzadıya betimlenmez onlar olay örgüsünde katkı sağladıkları kadar yer alır. Bu mekânlar, Kolera Sokağı'nda yaşanan hayatın panoramasını çizmek için kullanılan yardımcı unsurlardır. Yukarıda adı geçen mekânların anlatıya yaptığı katkıyla büyük mekân olan Kolera atmosferi çizilmiş olur.

Ağır Roman'da en belirgin mekân Kolera Sokağı'dır. Bu mekân metinde karakterleri sınıflandırmak içinde kullanılır. “Namuslu” olarak adlandırılan kadınlar sokakta görülmezler. “ Köylü kadınlar kocalarının mahalle hakkında anlattıkları korku hikâyelerinden tırtıklarından mahkûmlar gibi camdan bakıyorlardı ” (Kaçan, 2003a: 12). “Namuslu” kadınların yeri evleridir. Sokaktan yararlanma hakkı, kadınların sınıflandırılmasında bir sembol olmuştur.

Berber Ali'nin evi, Tina'nın evi ve Madam Eleni'nin evi karakterlerin hayatına etki eden diğer mekânlardır. Metnin başkarakteri Gili Gili Salih, Berber Ali'nin oğludur. Babasının evi karakterin oluşumunda önemli bir mekândır. Salih içine doğduğu evde ağabeyi Reco, annesi İmine ve babası Ali ile yaşamaktadır. Karakterin yaşadığı evin otorite gücü babadır, bu evde çocukların kendi hayatlarına dair kararları asla saygı görmez. Bu yüzden karakterler evin teras katında buldukları köşelerde uyuşturucu, oje kokusu, tiner ya da çizgi roman gibi unsurlarla kendilerine düşsel alan yaratırlar. Bu düşsel alan karakterlerin içinde yaşadıkları mekânı kabullenmeyle ilişkilidir.

Bachelard, “Doğduğumuz evin ters ucunda, düşlenen ev hayali çalışıp durur ” (Bachelard, 2014: 91) ifadelerini mekânın bireyin hayal dünyası üzerinde belirleyiciliğini vurgulamak için kullanır. Bireyin doğduğu ev onun düşlerinin ilk yuvasıdır dolayısıyla bireyin belleğini oluşturacak anıların da temel mekânıdır. Bu mekân bireyin içinde bulunduğu soyut anda yaşadıklarını somutlaştırdığı, hatıralarını yerleştirdiği ilk yerdir.

Bireyin içine doğduğu ev onun bakış açısını belirlerken aynı zamanda hayallerinin sınırını da oluşturur. *Ağır Roman*' da Gili Gili Salih'in ve Reco'nun hayalleri üzerinde de içinde var oldukları ev etkilidir. Bu mekân karakterlerin anılarını

biriktirdikleri ama hayallerini sığdıramadıkları bir yer haline dönüşür. Buna bağlı olarak metnin iki karakteri de Berber Ali'nin evini terk ederek onun tam “ters ucunda” yer alan alanlarda hayallerini gerçekleştirmek için çaba gösterir.

Reco, Kolera dışında bir hayat kurmayı tercih ederken Gıli Gıli Salih Kolera'nın bitirimleri arasında var olmayı seçer.

“ Reco Kolera'nın sınırına yaklaşınca duyguları birbirine karıştı. Her türlü sertliğe rağmen, gülmeyi ve coşkulu yaşamı hayatlarının bir parçası haline getirmiş mahalle halkından ayrılmak Reco'ya fena dokunmuştu. Reco, Kolera sınırından ayrılmadan kahveci Orso'nun söylediği ‘Şu hayattan zevk almadan bir günümün geçtiğini anlarsam o akşam kendimi düşünerek öldürürüm,’ deyişini beynine kazıyıp yırtık sokaklardan şehre düştü ” (Kaçan, 2003a: 69).

Reco'nun mahalleden ayrılışında hissettikleri, Kolera Sokağı'nın mekân özelliklerini imler. Öncelikle “Kolera'nın sınırı” vurgusu, burada yaşanan hayatın sınırın dışında yaşanandan farklı olgusunu gösterir. Ayrıca tüm sosyoekonomik dezavantajlara rağmen mahalle eğlencenin merkezi olarak anlatılır.

Berber Ali'nin evi, Ali ve İmine için de önemli bir alandır. Öncelikle Kolera'da içine girilip anlatısı yapılan üç evden biridir bu yüzden de Kolera'da aile yaşantısının izlerini verir. İmine, kocası Ali tarafından dış dünyanın tekinsizliği ile korkutulmuş eve hapsedilmiş bir karakterdir. Onun için hayat evin sınırlarının dışarısına çıkamaz. Çocuklarının evi terk etmesi ve eşinin Madam Eleni'yle yaşadığı gayrimeşru ilişki, İmine'nin tüm hayatını sığdırdığı bu evde akıl sağlığını kaybetmesine neden olur. “Ali'nin verdiği haplarla papikçinin babası olan İmine, sert ve kırıncı davranışlarından vazgeçip ruh gibi evde dolaşmaya, düşünerek kafayı yemeye devam etti ” (Kaçan, 2003a: 79). O, mekânın sınırları içinde kendi akıl sağlığını yitirmiş mekâna kurban verilmiş bir karakter olarak ele alınır.

Ali, kendi evinin sınırlarını aşip Madam Eleni'nin evinde evlilik dışı cinsel münasebet yaşamaya başlar. Bu mekânsal değişim Ali'nin hayatının köklü bir şekilde değişmesine neden olur. Öncelikle eşinin Madam Eleni'yle münasebetini öğrenen İmine kapandığı evde akıl sağlığını kaybeder. İmine'nin hastalığı, Ali'nin Kolera'dan farklı bir semte taşınmasına neden olur. Fakat Ali'nin Kolera'dan başka bir yerde hayata tutunma şansı kalmamıştır. Çünkü artık o berberlik mesleğini bırakıp yasal olmayan işler yapmaya başlamıştır. Elbette yasal olmayan işler için en uygun yer Kolera Sokağı'dır.

Berber Ali'nin evinin dağılışı, karakterlerin de birer birer dağılışının hikâyesidir. Hayallerine kavuşmak için evden ayrılan Salih ve Reco farklı bir mekânda tutunamazlar. Reco, dâhil olduğu grupların ona sağladığı mekânlara tutunmaya çalışacaktır ama en sonunda annesi İmine'nin yanına dönmeye karar verecektir. İmine lüks bir semtte Ali'nin bıraktığı servetle yaşamına devam eder. Ali tam anlamıyla mekânsızlaşacak ve yaptığı yasal olmayan işlerin sonuçlarıyla “Kara Orman Mezarlığı”na doğru yürüyerek kendi macerasını tamamlayacaktır.

Gılı Gılı Salih'in mekânsal kopuşu ailesiyle yaşadığı evden ayrılıp sokaklarda yaşamaya başlamasıyla olur. Kolera'da bitirim olmanın gereklerini yerine getiren Gılı Gılı Salih için Kolera'nın sokakları yeni ev işlevini görür. Mekânın evin sınırlılığından sokakların sınırsızlığına evrilmesi karakterin hayatı sınırsız olarak algılamasından kaynaklanır. Gılı Gılı Salih, örnek aldığı mahalle kabadayısı Arap Sado gibi olmak için tüm sınırları aşmayı deneyecektir. Mekânın sınırsızlığı içinde var olmaya çalışan karakter, ailesiyle yaşadığı evi terk ettikten sonra kendine Tina'nın evinde tekrar sınırlı bir mekân oluşturmuştur. Bu sınırlamalar karakterin yaşam tarzıyla çatışır. Tina'nın karakteri aldatma hikâyesiyle Gılı Gılı Salih tekrar sokaklara döner ve intihar eder. Salih'in intiharı onun Kolera Sokağı'na tutunamayışıyla yani mekânsızlaşmasıyla ilişkilidir.

Görüldüğü üzere metnin genelinde mekân unsuru anlatının muhtevasına ve karakterlerin içinde buldukları duruma göre şekillenmiştir bu bakımdan Kolera Sokağı, *Ağır Roman*'ın en önemli karakterlerinden birisidir. Karakterlerin kendi seçimleriyle değişen mekânlar, onların hayatlarında sert değişimlere neden olur.

5.1.2. Mekândan Mekânsızlığa: *Fındık Sekiz*

Mekânsızlık, insanın mekânla kurduğu ilişkinin farklı bir sonucudur. İnsan, mekânın sınırlılığına kendini ait hissedebilir bu durumda oraya yerleşir ve orada yer edinir. Fakat o, mekânla kendi arasında her zaman aitlik bağı oluşturamaz. Aitlik hissini oluşmaması öznenin mekânla kurduğu ilişki çeşidinin değiştiğini gösterir. Bu değişim öznenin mekânsızlaşmasıyla sonuçlanır.

Fındık Sekiz'de mekân İstanbul'dur. Yazar, bu metinde *Ağır Roman*'da olduğu gibi İstanbul anlatısı yapmayı amaçlamıştır. Bu yüzden metin içinde İstanbul'un pek çok semtinin adı geçer. *Ağır Roman*' da sınırları belirlenmiş Kolera Sokağı'nın aksine *Fındık Sekiz*'de mekân genişlemiş İstanbul'un geneline yayılmıştır. "Mekân bulunur, izbe bir dükkân ya da çekme kat da olabilir; lüks bir yalı, yat veya kat. Önemli olan Kasımpaşa çarşafıyla Arap kâğıdının döneceği bir yerdir " (Kaçan, 2003b: 16). Alıntı mekânın tüm şehre yayılacağını imler.

Metin boyunca adı geçen İstanbul semtleri ve İstanbul'da bulunan mekân isimleri şu şekildedir: Aksaray, Laleli, Şişhane, Taksim, Taksim Tünel, İstiklal Caddesi, Galatasaray Lisesi, Harbiye, Hilton Otel, Maltepe, Maltepe'de bulunan Meto'nun annesinin evi, Moda (Sevda'nın ailesinin evi), Beylerbeyi, Çengelköy, Teşvikiye (Sevda'nın evi), Kilyos, Fransız Kültür, Tarlabası, Balat, Eyüp, Bambi Büfe (İstiklal Caddesi başında yer alan büfe), Piyerloti, Kasımpaşa (Meto'nun eski semti), Yenışehir, Kadıköy, Bostancı-Maksim Gazinosu, Karagümrük. Bunun dışında metinde Bodrum, Gümüşlük, Malibu (Meto'nun arabası), Bursa çevre yolu İstanbul dışında yer alan diğer mekânlardır.

Yukarıda adı geçen İstanbul semtleri olay örgüsünün dekorunu çizmek için metin içerisine dâhil edilir. "Kulaktan kulağa oynanıyordu. Cümle İstiklal Caddesi'nde bir kafede kuruluyor; Balat'ta, Nişantaşı'nda ya da Bebek'te veya Hisar'da, Arnavutköy'de sona eriyordu " (Kaçan, 2003b: 11). Metnin devamında romanın başkişisine oynanacak olan oyun semtler arasında yankılanan bir ses şeklinde yansıtılır. Birçok semt romana dâhil edilir fakat bu semtlerin çoğu sadece bir dekordur.

Fındık Sekiz'de başkarakter Meto bulunduğu mekânlara kendisini ait hissetmez. Mekânla bir türlü kuramadığı ilişki onun metin boyunca arayış içinde olmasıyla paralellik arz eder. "Malibu nedense ilk olarak havaalanına gitti, daha sonra sahil yolundan denizdeki dalgaları sayarak Aksaray, Laleli, Şişhane ve Taksim, hayatımızın en önemli maddesi, varlığımızın dörtte üçünü oluşturan zamzikanın bir zamanlar eşit olarak dağıtıldığı semt: Taksim-et! " (Kaçan, 2003b: 28) Karakterin arabası Malibu üzerinden kahramanın yolculuğu ve mekânsızlığı vurgulanmıştır.

Meto'nun arabasıyla yaptığı yolculuk, mekânın öznenin arayışına uygun bir şekilde çoğaldığını gösterir. Birden fazla mekânın kullanılması, romanın mekâna

odaklandığı anlamına da gelmez. Aksine metinde kullanılan farklı mekân sayısının çoğalmasa karakterin kurgulanışına katkı sağlar. “ Meto o zamanlar sekiz otomatik Malibu’ya biniyor, aralıklı fren darbeleriyle şehrin kaydırmalı detaylarını inceliyordu ” (Kaçan, 2003b: 20). Alıntıda da gösterildiği gibi karakter araba içerisinde sürekli şehirde dolaşır. Bu yüzden romanda mekân çoktur ama arayış içerisinde olan karakter için bu mekânlar sadece bir duraktır.

Meto aradığı arzu nesnesi ile mekânı bir düşündüğü için mekân değerlidir. Bu yüzden *Fındık Sekiz*’in karakterleri için mekân içinde barındırdığı nesne kadar önemiyet taşır. “İşte bakın ki; buluşacağı kadını tanımıyordu; rüyasında görmüştü. Mekân ışıklı ve müzikli bir yerdi; tüm İstanbul olabilirdi, gezecek, gezecek, gezecek sonunda onu bulacaktı ” (Kaçan; 2003b: 21). Bu alıntıda Meto’nun mekânla kurduğu ilişki çeşidi vurgulanır. Özne mekânsız bir konumda tutulur, aradığı nesneyi elde edişiyile mekâna bağlanacaktır.

Mekân nicel olarak çoğalırken metne etkisi bakımından silikleşir. İstanbul’un çoğu semtinin ismi geçmesine rağmen bu yerlerin ayrıntılı tasvirleri yapılmaz. Mekân, karakterin içsel dünyasında çıktığı yolculuğun reel dünyadaki yansımalarına bir dekor olarak kullanılır. Bu dekor karakterin çıktığı yolculuğa uygun olarak sürekli değişir.

5.1.3. Mekânın Karşı Karşıya Getirici Rolü: *İstedikleri Yere Gidenler*

İstedikleri Yere Gidenler çizgi romanında mekân, diğer metinlerde olduğu gibi İstanbul’dur. İstanbul anlatısının devam ettiği bu metinde mekân birbiri için “öteki” olan iki grubun karşılaşmasını sağlar. *Ağır Roman*’da mekân toplumsal mozaik içindeki farklı grupların birbirinden nasıl ayrıştığını gösterirken *İstedikleri Yere Gidenler*’de mekân karşı karşıya getiricidir. Bu metinde mekân iki farklı yaşam tarzının buluşma kavşağı olarak kurgulanmıştır. Hemen pek çok romanda çatışma unsurları bunun gibi karşılaşmalarla meydana gelir.

Çizgi romanda geçen en önemli mekân Taksim’dir. Karakterler arası ilişki ilk kez Taksim’de başlar. Mekân olarak Taksim’in seçilmesi rastlantısal değildir. Taksim gerçek hayatta da sosyoekonomik yapı bakımından birbirinden farklılık gösteren

binlerce “öteki”nin aynı anda bir arada bulunabildiği bir yerdir. Bu mekân metinde yaşanacak olaylar için gerçeklik temeli oluşturur.

Taksim dışında kullanılan mekânlar şöyledir: Bambi büfe, Sütüş, Twenty (bir eğlence mekânı), Tuna-Cengo; Serpil- Betüş’ün cinsellik yaşadığı mekân, Beykoz taraflarında bir yalı (Betüş ve Serpil’in tinerici çocukları alıp götürdükleri mekân), Cantekin’in evi, RIO DE Janeiro (uyuşturucu etkisiyle geçilen düşsel mekân). Metinde bu mekânlar karakterlerin cinsel deneyimler yaşadığı alanlar olarak ön plana çıkar.

Diğer romanlarda olduğu gibi *İstedikleri Yere Gidenler*’ de de İstanbul’un anlatımına devam edilir. Mekân; İstanbul’da yaşayan, birbirleri için “öteki”yi temsil eden iki grubun karşılaştığı bir dekor olarak metnin muhtevasına doğrudan katkı sağlar.

5.1.4. Hikâyelerde Mekân

Mekân, *Harman Kaplan* hikâye kitabında romanlarda ele alınış şeklinden farklı bir düzlemde kullanılır. Romanlarda mekânın olay örgüsü ya da karakterin iç dünyasına tanıklık için yaptığı katkı hikâyelerde yoktur. Bu kitap içerisinde yer alan hikâyelerin en belirgin özelliği mekân unsurunun yokluğudur. Mekânın yokluğu bu metin için işlevsiz değildir, karakterlerin hayatı anlamlandırma çabalarına uygun bir şekilde mekânsızlık vurgusu yapılmıştır. Hikâye karakterleri yalnızdır, içinde bulunduğu an’ı kavramaya çalışır ve amaçsızdır. Ortaklaşan bu karakter özellikleri ön plana çıkarılırken mekân belirsizleşir.

Mekânsızlık vurgusunun *Fındık Sekiz*’de başladığı *Harman Kaplan*’da devam ettiğini söylemek mümkündür. Fakat bu metinlerde mekânsızlık farklı şekillerde kurgulanmıştır. *Fındık Sekiz*’de birden fazla mekânın varlığı, karakterin bu mekânları sadece durak olarak kullanması mekânsızlık vurgusunu güçlendirir. Başka bir deyişle bu romanda mekânsızlık var olan çok fazla mekânın işlevinin yitmesiyle oluşturulur. *Harman Kaplan*’da mekânsızlık vurgusu mekânın çoğu hikâyede yok sayılmasıyla oluşturulur. Hikâyelerde karakterin içinde bulunduğu ya da olay örgüsünün geçtiği bir mekân belirgin değildir. Bu durum mekân unsurunun yok sayılarak karakterlerin mekânsızlaştırıldığını gösterir. Mekânsızlık *Harman Kaplan*’daki hikâyelerin

karakterleri için tamamlayıcı bir unsur olur çünkü bu karakterlerin çoğu isimsiz, aidiyet problemleri çeken, yalnız ve durmaksızın aşkı arayan karakterlerdir.

Harman Kaplan'da yer alan “Başladı Kumbaranın Rüyası” hikâyesinde İstanbul mekân olarak ele alınır. İstanbul sadece adı geçen bir yer olarak ifade edilir, sembolik bir değer taşımaz. Mekân silikleşir, hikâyede karakterin içinde bulunduğu durum her şeyden öne geçer. Mekânsızlık karakterin içinde bulunduğu ruhsal durumun anlaşılmasına katkı sağlar.

“Yok Mu Bi’şey?” hikâyesinde mekân bir kahvehanedir. “Merhaba Yalnızlığım”da şehir merkezi, deniz kenarı, Kuledibi mekân olarak karşımıza çıkar. “Kendinden Geçen Kuyumcu” adlı hikâyede mekân kuyumcu dükkânı ve kırlardır. “Aynalara İlginç Gelen Yüzün”de mekân olarak sokak, kafe ve Zübeyde karakterinin evidir. “Masada Kavga” metninde mekân belirsiz bir masadır. “Hep O Yaz” hikâyesinde mekân ismi olarak Asos verilirken “Bilginin Çaresizliği” hikâyesinde adı verilmeyen bir ada mekân olarak kurgulanır. Yukarıda adı geçen metinlerde mekân unsuruna rastlansa da bu metinlerde de diğerleri gibi ayrıntılı mekân tasvirlerine yer verilmez. Mekân, hikâyelerde ya sadece adı geçen ya da hiç bahsedilmeyen bir unsurdur.

Adalara Vapur'da yer alan hikâyelerde mekân unsuru diğer hikâye kitabında olduğu gibi metnin vurgulanan unsuru değildir. Hikâyelerde çoğu zaman vurgulanan bir mekâna dahi rastlamak zordur. Bu yüzden bu kitapta yer alan hikâyeler için mekân tasvirlerinin ön planda tutulmadığını söylemek yerindedir. Hikâyeler mekân unsurunun merkeze alındığı bir kurgusal yapıya sahip değildir.

Kısacası, Metin Kaçan'ın eserlerinde mekân muhtevanın gerektirdiği şekilde kurgulanır. Kentten izole olmuş ötekilerin yaşadığı yerlerde kapalı bir toplumu yansıtacak şekilde ele alınan Kolera Sokağı karşımıza çıkar. Çizgi romanda Taksim karakterleri karşı karşıya getiren bir özellikte kurgulanır. *Fındık Sekiz* ve hikâye kitaplarında ise mekân unsuru karakterlerin yersiz yurtsuzluklarına vurgu yapar. Öykü kitaplarına kadar mekân açık bir şekilde İstanbul'dur. Fakat bu şehir her eserde farklı farklı açılardan okuyucuya sunulur.

5.2. NESNEL ZAMANDAN BAĞLANTISIZ AN: ZAMAN

Zaman, tüm soyutluğuna rağmen anlatının temelini oluşturan bir unsurdur. Bu kavram metinlerin kurgusal yapısında ele alınış şekli itibariyle değişkenlik gösterebilir ama bu kavramın metnin kurgusunda bulunmadığı iddia edilemez. Foster, “ Oysa her romanda bir saat vardır ” (Foster, 1985: 68) ifadeleriyle zaman kavramının metnin kurgusal yapısı için vazgeilemezliğine vurgu yapar. Bu durum metnin öyküsünün zaman kavramına muhtalığından kaynaklanır. Her yk metnin yzeyssel yapısında açıkça vurgulansın ya da vurgulanmasın belirli bir zaman içinde gerçekleşir. Zamanın mutlak varlığı kurmaca yapılarında değişmez bir unsurdur fakat zamanın ele alınış şekli yazarın tercihine göre değişecektir.

Anlatıda zaman masaldan günümüz metinlerine kadar hepsinde değişmeyen bir unsurdur. Masalda ele alınan zaman belirsizdir. Olay odaklı anlatı olmasından kaynaklı masalda zaman hızlı akar. Destan, nesnel zamanla daha yakın bir ilişki kursa da o da olay ağırlıklı anlatı olduğundan uzun bir zaman dilimi hızla geçer. Zaman, destanda olay örgüsünün gerektirdiği ölçüde atlanarak ele alınır. Henüz bebek olan kahraman bir anda büyür ve olay örgüsünde gerçekleşecek olan aksiyonların kişisi haline gelir.

Modern anlamda roman ve hikâyede zamanın ele alınışı, masal ve destandan biraz daha farklıdır. Bu türler gerçeklikle de bağlantı kurabilmek için nesnel zamanla doğrudan ilişki kurabilirler. Örneğin Kurtuluş Savaşı'nı anlatacak romanlar, nesnel zaman özelliklerini metne dahil eder. Tarihsel zellikleri yansıtmaq için anlatının diğer unsurları da nesnel zamana uygun bir şekilde ele alınır.

Anlatılan olay yerine bireyin ön plana çıkmaya başladığı modern anlatıda birey tek bir zaman içerisine hapsedilmez. Bireyin geçmişi, şimdisi ve geleceği metne dahil edilir. İnsanın içinde bulunduğu karmaşık psikoloji, ancak bireyin bellek izlerini ve gelecek hayallerini metne dahil ederek anlaşılacaktır. Bu türden bir anlatıda zaman, kronolojik bir şekilde akmayabilir.

Kurmaca metinlerin tümünde varlığı zorunlu olan zaman unsurunu anlamak için öncelikle anlatıda var olan zamanları anlamak gerekir. İnsanın içinde yaşadığı zaman dilimi metnin nesnel zamanını oluşturur. Nurullah etin, nesnel zamanı “ romanın

dışında da var olan herkesin paylaştığı ortak zaman dilimi” (Çetin, 2019: 129) olarak tanımlar. Nesnel zaman, insanın içinde yaşadığı an’ı takvimsel bir yapıyla açıklama çabasıyla oluşur. Bu zaman türü roman ve hikâyenin varlığıyla alakalı değildir. Sadece bazı kurmaca eserler nesnel zamana sıkı sıkıya bağlı olarak kurgulanabilir. Fakat metnin nesnel zamanla ilişki kurması zorunlu olmadığı için bazı eserlerde nesnel zamana yapılan vurgu ya çok azdır ya da hiç yoktur.

Kurmacanın nesnel zamanla ilişkisinin dışında üç farklı zaman çeşidiyle daha ilişkisi vardır. Aktaş, “Birincisi itibari vakanın meydana geldiği süre, ikincisi itibari bir varlık olan anlatıcının onu öğrenmesi ve anlatması için geçen müddet, üçüncüsü ise yazarın bunları kaleme aldığı zaman dilimidir” (Aktaş, 1991: 127) diyerek metnin kurgusunda yer alan zaman çeşitlerini sıralar. Aktaş’ın birincisi diyerek açıkladığı vaka zamanıdır. Bu zaman metinde anlatılan olay örgüsünün içinde geçtiği zaman çeşididir. Vaka zamanı nesnel zamanla doğrudan ilişkili olsa dahi her zaman nesnel zamanın tamamını kapsamaz. İkinci zaman çeşidi olarak sunulan anlatma zamanıdır. Üçüncü zaman çeşidi ise yazarın metni kaleme aldığı yazma zamanıdır.

Kurmacada zaman unsurunu kullanım şekli yazara bağlı olarak değişir. Anlatı zamanı her zaman ard arda gelen olayların dizilimiyle oluşmaz. Olaylar, bazı metinlerde geçmişe doğru anlatılabilir ya da olay örgüsü anlatılırken zamanda atlamalar meydana gelebilir. Geleneksel anlatılarda daha yaygın olan kronolojik anlatım modern roman ve hikâyede yerini daha katmanlı bir yapıya bırakır. Tekin, yenilikçi yazarlar için “ insanı zamana değil, zamanı insana, insanın bilincine taşımışlardır ” (Tekin, 2018: 131) diyerek zamanın metinde ele alınışının değişimini açıklar.

Zamanın insanın bilincine taşınması, onun metinde farklı şekillerde ele alınmasına olanak sağlar. Öncelikle zamanın insan bilincinde şekillenmesi zamanın algılanışında farklılaşmaya neden olacaktır. Herkes için geçen süre aynı olsa da zamanın algılanışı ve yorumlanması asla herkes için aynı şekilde olmayacaktır.

5.2.1. Ağırlaşan Zaman: *Ağır Roman*

Ağır Roman “Zamanı kim okşayabilir ki...” (Kaçan, 2003a: 10) epigrafiyla başlar. Bu cümle, zamanın kontrol edilemeyen soyutluğuna vurgu yapar. Epigrafta kullanılan noktalama işareti üç noktadır. Bu durum, anlatıcının zaman üzerine söylemek istediği çok şeyin olduğunu gösterir ama kavramının yoğunluğuna ya da soyutluğuna dilin imkânları yeterli gelmez.

Bu romanda karakter sayısı fazladır bu yüzden de zamanın algılanış şeklindeki değişimler de fazladır. Kolera Sokağı’nda zaman gece ve gündüzün birbirini takip etmesinden ibaret olarak ilkel bir şekilde kullanılır. “Gece, denizden gelen uğultular, at kişnemeleri, kriz geçirip kendini jiletleyen morfinmanların çığlıkları sabaha ilerledi ” (Kaçan, 2003a: 25). Gecenin sabaha ilerlemesiyle belirlenen zaman değişimi Kolera’nın zaman algısını gösterir. Nesnel zamana gönderme yapan verilerin azlığı vaka zamanını belirlemeyi güçleştirir. Bu durum nesnel zamana karşı çıkıştan çok karakterlerin parçalanarak takvime bağlanmış bir zamanla işlerinin olmayışından kaynaklanır.

Kolera Sokağı’nda anlatılan öykü ve bunu deneyimleyen karakterler için temel zaman yaşamla ölüm arasında geçen süredir. Onlar bunun dışında bir zaman sorgulamasına girmezler. “ Kolera’da oturanlar akşamın olduğunu yoğurtçunun çan seslerinden anladılar ” (Kaçan, 2003a: 19). Alıntıda mahalle halkının zamanı günlük hayatın akışında olan aktivitelerden takip ettiği vurgulanır. Yaşam-ölüm arasındaki süreyi gece ve gündüzün yer değişimiyle takip eden karakterler için nesnel zaman çok önemli değildir.

Her biri bir diğerinin neredeyse aynısı olan günler sabahın olmasıyla başlar. “Sabah Kolera’ya sinsice yaklaştı” (Kaçan, 2003a: 55) ifadeleri mahallede yaşayanlar için zamanın başladığını gösterir. Sabah oluşu hayatın bir önceki günde kaldığı yerden başlayacağı geceye kadar bu şekilde devam edeceğinin habercisidir. Mahalle halkı “Gece ön tarafa doğru ilerlerken” (Kaçan, 2003a: 35) günün bittiğini idrak eder.

Ağır Roman’da zaman, Gili Gili Salih’in çocukluğundan başlayan intiharına kadar olan süreyi ele alır. Bu zaman diliminde nesnel zamana gönderme yapan bilgi oldukça kısıtlıdır. “Berber Ali dâhil tüm insanlar, saat dokuzu beş geç çalan siren

seslerine, bir dakika esas duruşta bekleyerek Atatürk'e saygılarını belirttiler” (Kaçan, 2003a: 45). Verilen alıntı, ilgili bölümünde yaşanan olaylarının 10 Kasım tarihinde, Atatürk'ün ölüm yıl dönümünde, gerçekleştiğini gösterir. Metinde nesnel zamanla kurulan en açık ilişki budur.

Olayların içinde geçtiği zamanın kültürel yapısına vurgu yapılarak da nesnel zamana gönderme yapılmıştır. Örneğin, Berber Ali'nin dükkânında işlerin azalması Batı kültüründe uzun saç modasının bitmesinin ardından bu modanın Kolera Sokağı'na transfer edilmesiyle ilişkilendirilmiştir. Bu durumda dönemin saç kesim modası örtük olsa da vaka zamanını imler.

Kültürel yapının vaka zamanına gönderme yapması elektronik çağın Kolera Sokağı'na girmesiyle tekrarlanır. Televizyonun mahalleye gelmesi Kolera Sokağı'nda elektronik çağın başlangıcı kabul edilir. Bu durumda, metnin vaka zamanı Türkiye'de evlere televizyonun yavaş yavaş girdiği çağa yakın bir zaman olarak tespit edilebilir.

Ağır Roman'da Kolera Sokağı Gülü Gülü Salih'in çocukluğundan intiharına kadar geçen sürede birçok farklı atmosferi barındırır. Kolera'da zaman insanın hayatta kaldığı süre olarak vurgulanır. Kültürel özelliklerden yola çıkılarak nesnel zamanla kurulacak ilişki metnin vaka zamanı hakkında net bilgi sağlamaz. Çünkü *Ağır Roman*, kenar mahallenin tarihsel bir dönemine odaklanmaz, genel geçer perspektifini çizmeye çalışır.

5.2.2. Tersine Akan Zaman: *Fındık Sekiz*

Fındık Sekiz'de zaman, *Ağır Roman*'dan farklı bir şekilde kurgulanır. olayların kronolojik bir şekilde aktığı *Ağır Roman*'ın aksine *Fındık Sekiz*'de zaman, karakterin içinde bulunduğu andan geçmişe doğru akar. Metnin başında ana karakter Meto, cezaevindedir. O, metaforik bir anlatımla yelkenlinin kaptanı olarak tanıtılır. “ Geriye sayım başlamıştı! İşte asıl suç buydu, iddia ettikleri suç, kaptanın geriye sayma işlemini mürettebattan izinsiz gerçekleştirmesiydi ” (Kaçan, 2003: 13) ifadeleri, “Kaptan Meto”nun başından geçen olayla zincirinin geriye doğru akacağına haber verir.

Meto'nun cezaevinde bulunduğu andan çok az ilerlendikten sonra “ şimdi her gece yaşanan hikâyeden biri daha başlayacak ve sonun başlangıcına bir adım daha atılacaktı ” (Kaçan, 2003b: 16) cümlesi, roman kahramanın cezaevine gelmeden önce başından geçenlerin anlatılacağını gösterir. Meto, aşkı arayan bir insandır bu yüzden farklı maceralar deneyimler. Bu arayışın neden olduğu maceralarda yaşanan olaylar, karakterin cezaevine düşmesine sebep olacaktır. Bu yüzden verilen alıntı “son” olarak vurguladığı cezaevi sürecine her gün yaşanan olaylardan biriyle geldiğini vurgular. Cezaevine geliş süreci geriye dönüş tekniğiyle metinde açıklanır.

Cezaevinde başlayan roman, karakterin geçmişine doğru ilerleyerek zamanı genişlettikten sonra tekrar aynı an'a dönmesiyle son bulur. “ Hapisten çıkan Meto'nun gözleri ıslanıyor. Karşısında bekleyen bordo-beyaz Malibu kapısını açmış ‘Canım haydi gel bana / Biraz sarılayım sana’ diye nağme yapıyordu ” (Kaçan, 2003b: 124) ifadeleri metnin sonunda kullanılır. Alıntıda verilen “ hapisten çıkan meto” tamlaması, karakterin metin boyunca cezaevinde olduğunu gösterir. Bu durumda karakterin cezaevindeki anından başlayan anlatı onun cezaevinden çıkmasıyla son bulur. Geçen bu süre zarfında roman kahramanın başından geçenler anlatılır.

Meto'nun içinde bulunduğu an'a geri dönmesiyle biten romanda, nesnel zamanla ilgili doğrudan veri bulmak çok mümkün değildir. Metnin başında içinde yaşanan çağ hakkında yakınmalar vardır.

“ Modern gibi gözükken ama her zaman süregelen tufanlardan biri daha kopmak üzereydi. (...) bu çağa ışık, karanlık diye adlandırılıyor; tuz , şeker diye sunuluyordu. (...) Bu köhneleşmiş uygarlığın devam edebilmesi için günah keçisi hazır ” (Kaçan, 2003b: 13).

İçinden yaşanan çağdan şikayetler, insanlığın çoğu zamanında var olan eleştirilerinden farksızdır. Çağa ait spesifik bir göndermeyle eleştiri yapılmadığından yapılan eleştiriler, nesnel zaman hakkında veri sağlamaz.

Meto ve Sevda karakteri birbirleriyle karşılaştıklarında “İki kişi için zaman durmuş, an kapanmıştır ” (Kaçan, 2003b: 33) ifadeleri kullanılır. Burada öncelikle karakterlerin metin içinde zaman kavramıyla ilişkisine bakmak gerekir. Meto ve Sevda zaman kavramını parçalı olarak algırlar, yaşadıkları süreyi birer fotoğraf karesi şeklinde algılayan bu karakterler için sadece kendi odaklandıkları anlar vardır. Bu da zamanın öznelliğine vurgu yapar. İki karakterin karşılaşmasıyla zamanın durması da

aynı şekilde zamanın öznel olarak ele alındığını vurgular. Bu durumda metinde kullanılan zaman unsuru karakterlerin algılarına odaklanılarak kurgulanmıştır.

Fındık Sekiz'de roman kahramanı Meto'nun mahrem suçla yargılanması ve bunun detayları anlatılır. Metnin yazarının yaşam öyküsünde buna benzer bir yaşanmışlık vardır. Bu benzerlik bağından yola çıkarak nesnel zaman tespit edilmeye çalışılsa da bu metin doğrudan otobiyografik bir eser olarak düşünülmemeyeceği unutulmamalıdır. Bu yüzden yazarın kendi yaşantısının metinde anlatılanların nesnel zamanını belirlemede yeterli olmayacağı düşünülebilir.

5.2.3. Hikâyelerde Zaman Algısı

Metin Kaçan'ın öykülerinde zaman kullanımı *Fındık Sekiz*'deki zaman kurgusuyla paralellik gösterir. Bu metinlerdeki zamanın sınırları takvimle belirlenmemiştir. Doğal olarak karakterlerin yaşadıkları da belirli nesnel bir zaman içerisinde anlatılmaz. Zaman, bireyin bilincinde biçimlendirdiği bir kavram olarak inşa edilir.

Harman Kaplan'da yer alan hikâyelerde zaman daha çok bireyin zihinsel inşasıyla oluşturulur. Hikâyelerde bir olayın başlangıcı ve bitişi arasında geçen sürede karakterin algısına odaklanılır. “Geleceğe Hazırlanmak” hikâyesinde bir kadın ve bir adam arasında geçen tanışma ve küçük bir araba yolculuğu ele alınmıştır. Bu sürede geçen zamanın uzun ya da kısa olması karakterin algılayış şekliyle doğrudan alakalıdır.

“Yok Mu Bi’şey?” adlı hikâyede zaman karakterin bugünden geçmişe doğru gidişleriyle genişletilir. Hikâye kahramanı Meto, kahvehaneye oturur ve çocukluk anılarına doğru yolculuğa çıkar. Yolculuk kahvehane çalışanının nargile közünü değiştirmesiyle son bulur. Metinde anlatılan süre karakterin kahvehanede oturmasıyla başlar kahvehane çalışanın köz getirmesiyle biter. Öykünün nesnel zamanla ilişkisini kurmak neredeyse imkânsızdır çünkü zaman karakterin bilincine bağlı oluşur.

“Merhaba Yalnızlığım” hikâyesinde de zaman bireyin bilincine taşınmıştır. Hikâyede gerçek adı Sitare olmayan bir kadın şehirde rastladığı adamdan bu ismi alır.

İsmi Sitare olarak kabul ettikten sonra şehri terk eder. Karakterin şehirden ayrılışından gittiği deniz kenarında umut ettiklerini beklemeye başladığı süre anlatılır. Metinde nesnel zamana gönderme yapılmaz bundan dolayı zaman bireyin kendi inşa ettiği süredir.

Kaçan'ın hikâyelerinde zaman kavramını tespit etmek oldukça güçtür. Hikâyelerde zamana vurgu yapılmaz, genel olarak insanın içinde bulunduğu hayata vurgu yapılır. Her insanın her an yaşayacağı cinsten bir zaman oluşturulur. Zaman sanki hayatın genel bir perspektifini sunuyormuş hissi yaratmak için kullanılmıştır. Zamanın bu şekilde kurgulanışı, kendi dünyasına odaklanmış sıradan karakterlerin öyküsünün anlatılmasından kaynaklanır.

Harman Kaplan'da yer alan "Yapay Dileklerin Sırrı" hikâyesinde de Behice yalnız bir kadının başından geçenleri genel hayat akışı içerisinde değerlendirmiştir. Aynı şekilde *Adalara Vapur*'da yer alan "Havada Gezerim" hikâyesinde mekân bir futbol sahasıdır, zaman ise futbol oynanan herhangi bir süredir. Bu durumda sıradan hayat içerisinde geçen zaman dilimleri karakterin içinde bulunduğu an olarak kurgulanır.

Adalara Vapur'da yer alan "Kurt ve Fakir"de Fakir adı verilen karakter metnin sonunda köpeğinin öldürülmesiyle somutlaştırılmaya çalışılan zamanı reddeder ve saatini kırıp kendi öznel zamanını yaşamaya başlayarak intihar eder. Dolayısıyla karakter zaman kavramının nesnel bir çerçeveye oturtulmasına karşı çıkar. Fakir, zamanın tüm soyutluğu ve tüm öznelliğinin içinde yok olmayı tercih ederek intihar eder.

"Düş Sütleri" hikâyesinde "Uyanmak gerçek mi, uyku mu sahte, ya düşler; onların arasında gerçekten gördüğün zamanlar, yalanlar!.." (Kaçan; 2012b: 38) ifadeleri geçer. Bu durumda metin zamanın soyutluğunu kurmaca düzleminde tartışmaya açar. Bu soyutluk metinlerde düş, gerçek ve uyku arasında gelip giden karakterlerin algısıyla sürekli vurgulanır. Zamanın soyutluğu karakterlerin gerçeklik algısında sorunlar yaşamalarına neden olur.

Metin Kaçan'ın metinlerinin tümünde ortak özellik zamanın alabildiğine soyut ve alabildiğine öznel oluşudur. Zaman, nesnel bir zamana gönderme yapmaz karakterin içinde bulunduğu durumun başlangıcından bitişine kadar kendi zihninde çizdiği sınırla

ifade edilir. Başka bir deyişle karakterler zamanın nesnelleştirilmesine karşı çıkarlar bundan dolayı zaman karakterlerin zihinlerinde inşa etikleri şekliyle metinlerde yer alır.

5.3. TOPLUMUN AYNASI: KİŞİ KADROSU

Pospelov, “Epik ve dramatik eserlerde insan bireyleri, kendilerine özgü davranış, tutum, dış görünüm ve dünya anlayışlarıyla ortaya getirilirler. Bu bireylere: ‘Karakterler’, ‘eyleyen kişiler’, ‘eserin kahramanları, ya da yalnızca ‘kişiler’ ” (Pospelov, 1985: 9) isimlendirmelerini yapar. Pospelov’un bu tanımına göre kurmaca da kişinin insanla özdeşleştirildiği düşünülebilir. Bu bakış açısı özellikle realist bakış açısının hakim olduğu edebiyat eserleri için oldukça yerinde bir saptamadır. Realizm etkisiyle karakterler “olayların içinde ve hayata daha yakın “ (Tekin, 2018:79) bir yer sahibi olmuşlardır. Hata bazı realist anlatılarda kişi metnin önüne geçmiş ve unutulmaz olmuştur. Fakat kurmacada karakter her zaman insan olma vasfına sahip olmak zorunda değildir. O, insan olarak karşımıza çıkacağı gibi herhangi bir “nesne” olarak da karşımıza çıkabilir.

Kurmacada bulunan kişilerin hepsi aynı önem derecesine sahip değildir. Aktaş “Bu itibari varlıklardan bir kısmına vakanın zuhûru için ihtiyaç duyulur. Bir kısmı dekoratif unsur olarak eserde vazife görür ” (Aktaş, 1991: 152) diyerek karakterler arasındaki hiyerarşiyi kurmuştur. Elbetteki kurmacada pek çok karakter bulunacaktır, bunlardan olayların akışında en belirgin olan ön plana çıkacak ve metnin başkışisi olacaktır. Diğer karakterler, olay örgüsü içerisinde yaşanacaklar için oluşturulacak ilişkiler sisteminde dekoratif unsurlar olarak yer alırlar.

Foster, kişi bahsini, kavramı ikiye ayırarak tanımlamaya çalışır. Ona göre kişiler yalınkat ve yuvarlak olmak üzere iki kategoriye ayrılabilir. Yalınkat kişiler okuyucuya tek seferde tanıtılır ve metin boyunca bir kez daha ayrıntılandırılmaya ihtiyaç duymazlar. Yuvarlak kişiler ise metin boyunca olayların etkisiyle değişiklik gösterebilen daha derinlikli kişilerdir. (Foster, 1985: 108-124)

Metin Kaçan'ın romanlarında kişi kadrosu oldukça geniş bir şekilde oluşturulmuştur. Hikâyelerde azalan kişi sayısı sıradan insan temsilleri şeklinde karşımıza çıkar. Onlar gündelik hayatta karşılaşılabileceğimiz “herkes” olabilir.

5.3.1. *Ağır Roman*'ın “Öteki”leri

Ağır Roman'da Gılı Gılı Salih başkişidir. Bu karakterin dışında Arap Sado, Berber Ali, Madam Eleni, İmine, Puma Zehra, Tilki Orhan, Hamit Usta, Reco, Tıbbı, Tıbbı'nın atı Şermin, şoparlar, kevaşeler, Horoz Mustafa, Jilet Niyazi, Kör Beko, Orso, Orso'un oğlu Şenol, Gaftici Fethi, softalar, işçiler, kara çantalı hükümet suratlı adamlar, zarbo (Polis memurları için kullanılan kelime), köylü kadınlar, Cavinolar (Müslüman olmayan grup için kullanılan kelime), yengeç herifler, Mimi Usta, Darbukacı Balık Ayhan, sokak insanları, komiser, Remzi (matbaacı), Ermeniler, Rumlar, Fevzi Baba, Çibekler (mahalle bekçilerine verilen isim), katiller, esrarkeşler, Satırcı İsmet, Kolera canavarı (Taner karakteri), Tina, Tina'nın pezosu, mamalar, cami hocası, öğretmen de kişi kadrosu arasında yer alır.

Kişi kadrosunun bu denli geniş tutulması metinde işlevseldir. Kişilerin isimleri kentin arka sokaklarında yaşanan gündelik hayatın temsilleri olacak şekilde verilir. Bir başka deyişle, *Ağır Roman*'ın kişi kadrosu arka sokaklarda yaşayan sıradan insanlardır. Bu kişi kadrosunun bu denli geniş tutulma amacı da arka sokaklardaki hayatın çok boyutlu bir şekilde okuyucuya sunulma isteğidir.

Gılı Gılı Salih metnin başında babasının berber dükkanında çırak olarak çalışan bir kişi olarak tanıtılır.

“Gılı Gılı, berber dükkânının camını, lavabosunu, aynasını, silip eski gazetelerden sakal tıraşı için köpük kağıdı yapmaya başladı. İki gazeteden bir hafta kullanılacak kadar köpük kağıdı çıkarıp kolonyalarının arasına sokuşturduktan sonra, her zaman oturduğu sandalyesine bakıp derinliklere daldı” (Kaçan, 2003a: 31).

Salih'in henüz berber dükkânında çıraklık yaparkenki dönemi alıntıda verilmiştir. Salih'in berber çırağı olmasından ziyade oturduğu yerden uzaklara dalıp gitmesi onun kişilik özellikleri hakkında bilgi verir.

Mahallede yaşanan haksızlıklarda mahalle halkının kendince çözümlerinde Salih'i etkileyen bir yön vardır. Öncelikle babasının mahalleyi ele geçirmeye çalışan reise karşı verdiği tepkiler, Salih'in babasına hayranlık duymasına olanak sağlar.

“Dostunun evinden yorgun argın çıkan Arap Sado, yumurta topuklu, sivri burunlu, ultra rujan ayakkabısının ökçesine basmış, kendisine kurulan tuzaktan habersiz, Oltu taşından yapılma tesbihini şaklata şaklata mahallede sabah voltası atıp, Berber Ali'nin dükkânına damladı. Nazik cildi yıpranmasın diye sakalından bir perdah aldırıp, Gıli Gıli'ye her zaman yaptığı bıçak şakasını tekrarlardı. Gıli, gözlerini kapatıp sessizce gülünce, Sado, berber dükkânının tabanına cebindeki bozuk paraların hepsini sifatah niyetine atıp Kolera'nın arka sokaklarında boy göstermeye çıktı. Arap Sado'nun berber dükkânından çıktığını gören yengeç herifler, planları gereği adres sormak için Arap Sado'nun önüne iki kişi yolladılar. Sado, Kolera'da hiçolmayan adresi soran kişilerden soran kişilerden kıllanıp elini ceketinin zulasındaki emanete attı. Yengeç yürüyüşlü adamlardan biri Arap Sado'nun arkasına sessizce yaklaşıp elindeki bıçağı Sado'nun sırtına, ense köküne defalarca sokup çıkardı. Arap Sado, berber dükkânının önündeki parke taşlarının üstüne kan fişkirtarak serildi. Yengeç herifler işlerini bitirip Kolera'daki iyi insanların geçmeye cesaret edemedikleri sokaklara dağılınca, Arap Sado yıkıldığı taşların üzerinden kırık topaç gibi kıvranıp ‘ Salih, Salih, koçum! Namım, şanı, her şeyim senin, senin!..’ diye bös bös böğürdü. Gökyüzü bile gözyaşlarını tutamayıp ağlamaya başladı ” (Kaçan, 2003a: 32).

Salih'in babasından sonra Kolera'da en büyük hayranlığı Arap Sado'yadır. Yukarıda verilen bölümde Arap Sado'nun mahalledeki şanını Salih'e vermesi, karakterin kişilik özelliklerini belirleyeceği için önem taşır. Salih, artık kendi varlığını şekillendirmeyecektir, mahallenin ondan beklediği Arap Sado gibi olma gayesini güdecektir. Arap Sado'nun ölümü üzerine gökyüzünün ağlamaya başlaması mahalle halkının ölümüne verdiği tepkinin derinliğini gösterir. Bu yüzden Salih'in mahallede en az Arap Sado kadar sevilen bir kabadayı olma serüveni onun karakter özelliklerine yansiyacaktır.

Arap Sado'nun ölümünün de etkisiyle mahallede bitirim olan Salih, sokağın kurallarına uygun bir şekilde duygularından arınmış olmayı tam anlamıyla gerçekleştiremez. Bu özellikleri annesine karşı duyduğu sevgiyi hatırladığında belirginleşir. “ Gıli her ne kadar bitirim olsa da anne sevgisi kalbini zaman zaman yokluyordu. Diğer bitirimler Gıli'nin bu huyunu bilseler, laf sokarak yedi bin kat yerin dibine geçirirlerdi ” (Kaçan, 2003a: 90). Salih'in içinde bulduğu grubun özelliklerine uygun olarak davrandığı aşikârdır. O, zaman zaman duygusal bir karakter de olsa bitirimler arasında bunu asla belli edemez. Çünkü Kolera'da bitirim olarak hayatta kalmanın kuralı duygularından arınmış olmayı gerektirir.

Reco başkarakterin ağabeyidir. Metinde Kolera'daki hayata çok da adapte olamayan bir insanı temsil eder. Reco'nun çizgi roman tutkusu, “ aynadaki kaybolan resimlerini düşündükçe suratı matem siyahına döndü. Kiliseye giden covinoların arkadan ve yandan görünüşünü boşluğa çizerek teselli oldu ” (Kaçan, 2003a: 16) alıntısında vurgulanır. Reco, Kolera'daki hayat koşullarına kendisini tam anlamıyla ait hissedemeyen biridir. Bu yüzden o, boşluğa dahi çizdiği çizgi romanlarla kendini avutur.

Karakter mekâna ait olmadığı için kişiliğini oluşturacak başka insanlara ihtiyaç duyar. “ ‘La Bamba- Labamba- La Bamba.’ Reco, Kolera'nın dışında tanıştığı arkadaşlarından alıştığı bu müziğin adeta tutsağı olmuştu. Reco, mahalle dışındaki arkadaşlarından söz açılınca ‘Peygamber gibi çocuklar,’ diye söze başlıyordu ” (Kaçan, 2003a: 57-58). Mahalle dışı yaşamda kendi hayalleri için sığınak arayan Reco'nun karakteri Kolera sınırlarındaki yaşam şekliyle belirlenemeyecektir.

Reco'nun çizgi roman sevgisi babası tarafından asla hoş görüyle karşılanmaz. Reco'nun babası Berber Ali iki oğlunun hayat tarzına da karşı olan baba figürünü temsil eder.

“Reco, evde sadece babasının oturduğu antika koltuğa yayılmıştı, elindeki çizgi romanın en heyecanlı karelerini, roman kahramanlarıyla aynı tehlikeleri, zevkleri paylaşarak okuyordu. Berbe Ali'nin ışık hızıyla Reco'nun gözüne yansıttığı ateşli bakışları, Reco'yu onluk çivi gibi koltuğa çaktı. ‘Ulan gerizekalı! Biraz kardeşine çeksen olmaz mı? Elinde bir kitap, it gibi okuyorsun vittırı zittırı şeyleri. Bir gün de okul kitaplarına böyle çalışsan, her seneki gibi beş zayıfla, sulu gözlerle gelmezsin. Kalk! Gözüm görmesin salak oğlu salak...’ Reco, babasının aslan kükremesi sesinden korkup öksüz çocuk misali koltuktan kalktı ” (Kaçan, 2003a: 20).

Yukarıda verilen bölüm hem Reco'nun çizgi romanlarla ilişkisini açıklar hem de Berber Ali'nin romanda nasıl bir baba figürü olduğuna işaret eder. Berber Ali çocuklarına karşı sert ve aşağılayıcı tavırlarla konuşmaktan asla çekinmez. Aynı şekilde karısı İmine ile ilişkisinde de aynı tavırları sergiler.

Berber Ali metinde sadece baba rolüyle karşımıza çıkmaz. O aynı zamanda mahallede kendi haklarını kendi yöntemleriyle koruyan bir karakter olarak da çizilir.

“ Berber Ali'ye ‘Kardeş, takımını al da gel, reis seni istiyor, tıraş olacak... Haydi yap hazırlığını,’ deyince Ali'nin kaşları hazırola geçti. Elindeki usturayı reisin adamına yaklaştırıp ‘Deyyus tıraş olmak istiyorsa dükkân burada, gelsin olsun, ben kimsenin ayağına gitmem,’ diye çıkıştı. Takım elbiseli adamlar, ‘ Sen bilirsin bilader,’ diye kısa ve öz konuşup, reise berberin caz yaptığını kummaya gittiler ” (Kaçan, 2003a: 40).

Berber Ali, mahalle dostu kabadayılarla yakın arkadaş olmasına rağmen mahalleyi haraca bağlayan reise karşı farklı tavır sergiler. Karakterin kendi çıkarlarını koruması mahalle yaşam koşullarında var olmak için bu tavrı sergilemesini zorunlu kılmıştır.

İmine, metinde anne olma özelliğiyle ön plana alınan karakterdir. Onun kişilik özellikleri kocası Berber Ali'nin tutumuyla belirlenir.

“Çapkınlık yaparken ayakbağı olmasın diye karısına öyle tırsınç hikâyeler anlatmıştı ki, kadıncağz ‘Dışarı çıkarsam boğulurum,’ korkusuyla uzun yıllar sokağa ayağını göstermemişti. Şehrin sokaklarının sularla kaplı olduğunu, yağmur yağdığında denizin yükselip taşacağını, küçük bir yıldırım hareketinden şehrin tamamıyla yıkılacağını sanan İmine yaşamını cam kenarına satmıştı ” (Kaçan, 2003a: 16).

İmine, sevecen bir anne sadık ve her şeye boyun eğen bir eş olarak kurgulanır. Berber Ali'nin anlattığı sahte hikâyeler, İmine'nin metindeki inançlarının temel kaynağıdır. Şehre karşı korkuyla bakan bu karakter kendisini ailesine adamıştır.

Tina, romanın bir diğer önemli karakterdir. Tina, metinde kendi varlığıyla önem kazanmaz fakat Salih'le kurduğu ilişki onun metindeki yerini belirler. Salih, Tina'ya olan aşkını kaybedince intihar etmeyi seçer. Tina lüksü ve parayı seven bir seks işçisidir. Tina, Salih'e “Ayrıca benim pahalı bir kadın olduğumu unutma” (Kaçan, 2003a: 103) diyerek kendi karakteri hakkında bilgi verir.

Ağır Roman'da başkarakter Gılı Gılı Salih'tir. Bu karakter metin boyunca sürekli olaylara dâhil edilir. Kimi zaman anlatıcı ağzından Salih'in karakteri hakkında bilgi verilirken kimi zaman da Salih'in davranışları ön plana alınarak karakter tanıtılmaya çalışılır.

Tina, Berber Ali, İmine ve Reco metnin diğer önemli kişileri arasında sayılabilir. Salih'in çocukluğundan ölümüne kadar Kolera'da geçirdiği hayatın atmosferini net olarak çizebilmek için diğer karakterlere ihtiyaç vardır.

5.3.2. Farklı Dünyaların İnsanları: İstedikleri Yere Gidenler

İstedikleri Yere Gidenler'de tinerici çocuklar; Tuna ve Cengo; Serpil, Betüş; Cantekin; Meto ve Kemo kişi kadrosunu oluşturur. Tinerici çocuklar, sokaklarda yaşayan bağımlı çocukları temsil eder. Tuna ve Cengo iki arkadaşdır, zengin ve zevk

düşkünü insanları yansıtır. Serpil ve Betüş; tinerici çocuklarla karşılaşınca kadar sadece cinselliği temsil eden iki karakterdir, çocuklarla kurdukları iletişim onlara gerçek olan aşkın kapılarını açar. Meto ve Kemo, metnin sonunda dâhil olan kişilerdir, isimlerin seçimi çizgi romanı yazan Metin Kaçan ve Kemal Aratan'a gönderme yapar.

Çizgi romanda kişiler farklı sosyokültürel alt yapıdan seçilmişlerdir. Onlar ait oldukları hayatın sembolleri olarak kullanılırlar. Bu sayede metin toplumdaki farklı yaşam tarzlarını karakterlerin farklılaşmasıyla yansıtır.

5.3.3. Arayışın Temsilleri: Meto ve Sevda

Fındık Sekiz'de karakterler arayış içinde olan modern özneler olarak kurgulanmıştır. Bu öznelerin kurgulanışı *Ağır Roman*'da kurgulanan karakterlerden daha farklı bir çizgidedir. *Ağır Roman*'da karakterler sosyoekonomik olarak kenar mahallede yaşayan ve hayatta kalma mücadelesi veren kişilerden oluşurken *Fındık Sekiz*'in karakterleri arasına sosyoekonomik şartlar bakımından kent merkezinin modern özneleri de eklenmiştir.

Fındık Sekiz'de Meto, Sevda, Fahri Baba, Fatih, Ceren, Malibu, Melek Hanım (Meto'nun annesi), Tolga, Aslan, Aslı, Betim (son dört kişi Meto'nun uyuşturucu arkadaşları), Nil (Sevdanın en yakın arkadaşı), Suat, Tuncay, Murat, İbrahim Abi, mahalle de gezerken rastlanılan adları söylenmeyen insanlar kişi kadrosunu oluşturur. Bu metnin başkarakteri Meto'dur fakat Sevda'da da olaylara yön vermesi bakımından önemli bir karakterdir. Diğer karakterler başkarakterin içinde bulunduğu durumu yönlendirmek kimi zaman destek olmak kimi zaman da karakterin arayışına fiziki olarak eşlik etmek için kullanılır.

Fındık Sekiz'in başında “Bir yelkenli gemide giden kader yolcularıydık” (Kaçan, 2003b: 11) ifadeleri yer alır. “Yelkenli gemi” Meto'nun hayata bakış açısını yansıtmak için kullanılan bir metafordur. Bu metafor karakterin ruhsal durumunu imler. Gemi seyahat esnasında karayla bağlantısını koparır ve tüm tarafların denizle kaplı olması nedeniyle tekinsiz bir alanı ifade eder. Karakterin kendini bir gemide varsayması da tekinsiz bir çizgide yaşadığını gösterir. Tekinsizlik karakterin metindeki mizacını

belirleyecektir. Meto, çevresindekilere güvenmez, sadece Fahri Baba'yla samimi ilişkiler kurar. Meto'nun Fahri Baba dışındaki karakterlerle kurduğu ilişkiler yapaydır çünkü o aradığı şeyin ne olduğunu ancak Fahri Baba'ya anlatabilir.

Fahri Baba, Meto için yol gösterici bir karakterdir. O, Meto'nun içinde yaşadığı samimiyetsiz ve tekinsiz hayattan kurtulması için gerekenin gerçek aşk olduğunu vurgular. Fahri Baba gerçek aşkın bitmez, tükenmez bir şey olduğuna inanır: “Ona göre aşk; en zor ulaşılabilecek en yüksek mertebeydi. Meto bu hayattan ayrılırsa ona ‘aşk’ı, hiç bitmez, tükenmez, yok olmaz’ aşk’ı sunacaktı” (Kaçan, 2003b: 66). Alıntıda aşk anlayışı verilen Fahri Baba, gerçek aşka nasıl ulaşılabileceğine dair yönlendirmeler de yapar. Karakter bu yönleriyle metnin başkişisine gerçek aşkı arama serüveninde en büyük yardımcı olarak gösterilir.

Meto metin boyunca farklı karakterlerle ilişki kurar, bu ilişkilerde Meto'nun tavırları değişkendir. Meto'nun metin boyunca farklı kişilerle farklı ilişkiler kurmasının nedeni aradığı nesneyi bulamamasıdır. “Meto, aradığı hayatı bir türlü bulamadığından kendini çeşitli âlemlere sunan şahsiyet ”(Kaçan, 2003b: 57). Karakter alıntıda farklı âlemlere katılmasıyla ön plana çıkartılır. Karakterin farklı âlemlere girip çıkması, aşka giden yolda sadece Fahri Baba'nın yönlendirmelerini takip etmediğini gösterir. Meto, tüm âlemleri dolaşarak aradığını bulmayı hedefler.

Malibu, Meto'nun arabasıdır fakat Meto için arabanın ötesinde bir anlam taşır. Malibu, Meto'nun yolculuklarında hep yanında olan bir nesnedir. Bu nesne zaman zaman kişileştirilir bundan dolayı nesnenin duyguları da metinde temsil edilir. Malibu, başkarakterin arayış hikâyesine birinci dereceden tanıktır.

Fındık Sekiz'in diğer önemli karakteri Sevdadır. Varlıklı bir ailenin kızı olan Sevdadır, sahip olduklarıyla mutlu değildir. Bu yüzden o, içinde bulunduğu koşulların eleştirisini yapar. Sevdadır tıpkı Meto gibi arzuladığı aşkı aramaktadır fakat onun aşk tanımını Meto'nunkinden oldukça farklıdır. “Neydi Sevdadır'nın Meto'dan istediği; aramakla bulunmaz bir hayat pıtırıcığı mı, espri mi, bağımsızlık kazandıran yaşam çöşkusu mu, yoksa varlığının tümü mü? O da bilmiyor, bildiği tek şey Meto'yla ölmek ” (Kaçan, 2003b: 108). Sevdadır'nın aradığı mistik bir aşk değildir, onun duygularının karşılığı somut bir varlıktır. Karakterler aşkı farklı yorumlasalar da aşk arayışı ikisinin yolunun kesişmesini sağlayacaktır.

Sevda metinde hem yaşayış tarzıyla hem de kişiliğiyle olumsuzlanan bir karakterdir. “ Şeytanın üvey kardeşine bile duygusal sözcükler sarf edip, onu kendine âşık edebilecek kadar yetenekli, söz ustası, mimik hocası; Sevda!” (Kaçan, 2003b: 104) İnsanlar üzerinde istediği şekilde etki kurabilen Sevda, metnin başından sonuna kadar tek yönlü kişiliğiyle sunulur.

Metnin diğer karakterleri Meto, Sevda, Fahri Baba etrafında dönen olaylara atmosfer oluşturmak için vardır. Bu karakterler Meto ya da Sevda’yla ilişki kurdukları ölçüde metne dâhil olur. Onların genel özelliği Meto ve Sevda’nın günlük hayatlarında sık sık yanlarında olan kişiler olmalarıdır.

Meto ve Sevda karakterlerin metin boyunca ön plana çıkarılan özellikleri arayış içerisinde olmalarıdır. Karakterlerin fiziksel olarak tasvirleri ön plana çıkarılmaz, ruh halleri daha çok ön planda tutulmuştur. Dolayısıyla karakterler iç dünyalarına yoğunlaşarak kurgulanmıştır. Metinde yer alan diğer kişiler Meto ve Sevda karakterlerinin ruhsal dünyalarına ışık tutarlar. Meto’nun diğer kişilerle kurduğu ilişki çeşidi onun kendi karakter özelliklerini imler.

5.3.4. Silikleşen Kişiler

Metin Kaçan’ın *Harman Kaplan ve Adalara Vapur*’da yer alan hikâyelerin ortak özelliklerinden biri kişi kurgusunun benzerliğidir. Bu benzerliğin öne çıkan yanı hikâyelerde yer alan kişilerin isimlerinin olmayışıdır. Tüm hikâyelerde kişi isimleri verilmemiştir denemez. Fakat iki hikâye kitabı içinde yer alan metinlerde kişilerin isimlerinin verilmeyişi ortak özellik sayılacak kadar belirgin bir özelliktir.

Harman Kaplan’da yer alan “Neşeli Makina”, “Geleceğe Hazırlanmak” “Başladı Kumbaranın Rüyası”, “Üzgünüm Prensese”, “Kendinden Geçen Kuyumcu”, “Zavallı Süpürge”, “Ölmeyi Bekleyen Kraliçe”, “Yıldızımıdır Dünyanızda Hep”, “Alo Evde misiniz?”, “Eski Mandallar”, “Bir Duruş”, “Yelkenli Gemi”, “Güzelliğin Bekçileri”, “Geçmiş Yılların Sitemi”, “Bir Pazar Gecesi”, Bir Işığın Matemi”, “Masada Kavga”, “Bilginin Çaresizliği”, “Renkli Fırtınanın Sakinliği”, “Gürültülü Yapay Yalnızlık”, “Yanımdaki Yabancı”, “Bir Türlü Hissetmek”, “Bir Bakarsın; Sade Aşk”, “Yas Tutan

Sokaklar”, “Zehirli İklimin Güzeli”, “Saraylı Arkadaşlar”, “Zamana Karşı Çıkan Bir Kelebek”, Kıskanç Modeller”, “Yalnızlıktır Güzellik”, “Saklanan Hüzün” metinlerinde kişiler isimsiz olarak ele alınmıştır. Metinlerde sınırlı sayıda karakter kurgulanmış bunlar da kadın-adam gibi genel adlandırmalarla ele alınmıştır.

Harman Kaplan’da kişi kadrosunda isimlerin silikleşmesi işlevsiz değildir. Bu kitapta yer alan hikâyeler olay anlatımına odaklanmaz. İnsanın içinde bulunduğu çıkmazlar hikâyelerin temelini oluşturur. Karakterler yalnız, aşkı ve gerçekliği arayan, iletişimsiz, gerçeklik algıları dağılmış bireylerdir. Bireyin içinde bulunduğu çıkmazların anlatımı karakterler aracılığıyla yapılmaya çalışılır. Bu yüzden anlatılarda özel isim taşıyan bir karakter yerine içinde yaşadığı çağı temsil eden isimsiz karakterler yer alır. Dolayısıyla hikâyeler bireyin içsel dünyasında yaşadığı bunalımların, arayışların genel perspektifini çizmek için kullanılmıştır.

“Neşeli Makina”, “Üzgünüm Prensesim”, “Yıldızımın Dünyanızda Hep”, “Masada Kavga” metinlerinden hareketle *Harman Kaplan*’da öznenin içinde bulunduğu çağı algılayışı incelenecektir.

“Neşeli Makina” adlı hikâyede iki kişi vardır. Karakterin ismi verilmemiştir. Metinde karakter “adam” olarak adlandırılır, diğer karakter ise bir yüzüktür. “adam” sokaktan metal atıklarını toplayarak yaşamını sürdürür. Metin boyunca iletişime geçtiği tek nesne yolda bulunduğu yüzüktür. Yüzük adamı gerçeklik sorgusuna yönlendirir. Bu sorgu sonunda karakter gerçekliğin acı çekmekle eş değer bir duygu olduğu varsayımına erişir. Hikâye gerçeklik sorgusunun son bulmasıyla biter. Metin, tek başına yaşayan alt sosyoekonomik sınıfı temsil eden karakterin nesneye ve dünyaya bakışını ifade etmeye çalışmıştır. Adamın içinde bulunduğu ruhsal durum adının silikleşmesine neden olmuştur.

“Üzgünüm Prensesim” de “Neşeli Makina”da olduğu gibi kısıtlı karakter kadrosu etrafında kurgulanmıştır. Karakterlerin isimleri verilmemiş ve onlar ayrıntılı tasvirlerle tanıtılmamıştır, bir prenses ve bir adam şeklinde ifade edilmiştir.

“Maskeli balolar, davetler, şık resepsiyonlar...

Alışamaz beden böyle modern acılara,

atarsın kendini okyanusun alevli kucağına” (Kaçan, 2012a: 17).

Prensesin ölümü üzerine adamın hissettikleri yukarıdaki alıntıda ifade edilmiştir. Burada öznenin kayba karşı aldığı tavır anlatılmıştır. Adam sevdiği prensesin ölümünden sonra reel olan çevreyi prensesin acısına uygun bir şekilde algılar. Adam karakteri üzerinden bireyin var oluş ve yok oluş kavramlarını algılama çeşidi açıklanır.

“Yıldızımıdır Dünyanızda Hep” de *Harman Kaplan*’da kişilerinin silikleştiği hikâyelerden biridir. Bu hikâye, rüya gören bir bireyin zihnini anlatır gibidir. Somut bir kişinin varlığından söz etmek mümkün değildir. Anlatıcı ses bireyin zihinsel dünyasında yalnızlık, aşk, mutluluk gibi kavramların nasıl değerlendirildiğini anlatır.

Harman Kaplan’da yer alan bir diğer hikâye “Masada Kavga”dır. Bu hikâyede klasik hikâye kurgusundaki gibi masa ayrıntılı bir tasvirle anlatılmaz sadece bir masa bir de etrafında konuşan insanlar vardır. Burada masanın herhangi bir masa oluşu insanların herhangi insanlar olmaları rastlantısal değildir. Masa etrafında tartışılan konu “mutluluk”tur. Karakter ve mekânın özelleştirilmemesi masa başında tartışılan konunun tüm insanlığın aradığı bir kavram olmasından kaynaklanır.

Harman Kaplan’da yer alan hikâyelerin çok az bir kısmında karakter isimlerinin varlığından söz edebilmek de genel olarak hikâye kişileri isimlendirilip detaylıca anlatısı yapılmayan kişilerdir. “Yok Mu Bi’şey?”, “Merhaba Yalnızlığım” “Yapay Dileklerin Sırrı”, “Aynalara İlginç Gelen Yüzün” , “Kışlara Veda”, “Hep O Yaz”, “Aşk Özgürdür Sevgi Tutsak”, “Yaz, Mavi Gözlü Melek” hikâyelerde karakter isimlerine yer verilmiştir. Fakat bu isimlendirme metin içinde önemli bir işleve sahip değildir çünkü karakterler yine içinde buldukları ruh durumları ve yaşamı algılayış şekilleriyle metne katkı sağlarlar. Hikâyelerin kişi kadrosuyla ilgili bilgi verileceği zaman kadın, adam gibi kelimeler kullanılmıştır. İsimleri verilen bazı hikâye kişilerinin anlatımı da detaylandırılmamıştır. Kişiler daha çok bireysellikleri ve içinde buldukları zihinsel dünyayla ele alınmıştır.

Adalara Vapur karakterin anlatıcı olduğu hikâyelerin arttığı bir yapı taşır. Bu hikâyelerin ortak özelliği karakterlerin genel çerçevede çizilmesidir. Onlar, toplumsal hayatta herkes olabileceği gibi kimse de olamayabilirler. Karakterler “öykülerin her birinde, aynı kişi olduğu izlemine veren” (Erden, 2012: 127) özellikler taşırlar. Kimi zaman bir baba kimi zaman bir futbolcu kimi zaman da bir köpek olarak karşımıza çıkan bu karakterlerin en belirgin özellikleri tüm bireyleri kapsayabilecek yapıda

kurgulanmasıdır. Bu yüzden hikâyelerin başkişileri için belirgin özellikler sıralanamaz, onlar farklı kültürlerden gelmiş sıradan insanlardır.

5.4. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

Anlatmaya dayalı edebi metinlerde okuyucu ve yazar arasında anlatıcı vardır. Anlatıcı metnin temini yazardan okuyucuya ulaştırır kurmaca ögesidir. Bu yüzden yazarın oluşturduğu anlatıcı metnin okuyucuda nasıl bir anlam kazanacağını belirleyecektir. “Anlatıcı romanda geçen tüm olan biteni, kişileri, mekânı, zamanı; kısaca romanda bulunan her şeyi okuyucuya aktaran, sunan kişidir ” (Çetin, 2019: 105). Anlatıcının romanın tüm unsurlarını aktaran öge olması okuyucuya iletilecek ileti üzerinde etkisini artırır.

Anlatıcının varlığı roman ve hikâyenin tarihinden çok daha önceye dayanır. Sözlü kültür ürünleri her daim bir anlatıcı tarafından icra edilir. Pospelov anlatıcının tarihsel serüvenini şu şekilde açıklar: “Epik anlatım her zaman, belirli bir kişinin ağzından yapılır. Destanda olsun, romanda olsun, masalda olsun, öyküde olsun, hep dolaylı veya dolaysız bir anlatıcı vardır; bu anlatıcı, meydana getirilen görüngüler ile dinleyici (veya okuyucu) arasında ilintiyi kurar, olaya tanıklık eder ve yorum yapar ” (Pospelov, 1985: 72). Anlatıcının destan döneminden başlayan varlığı günümüz kurmacalarında da devam eder.

Anlatıcının tarihsel serüvende konumu şüphesiz değişmiştir. Destan gibi sözlü anlatmaya dayanan türlerde anlatıcı metnin bir parçasıdır. Fakat roman ve hikâyeye gelindiğinde anlatıcı, metnin ana unsurlarından olsa da anlatımın arkasında bir yere geçmiştir. Anlatıcının konumundaki değişimler keskin bir çizgiyle ayrılmaz.

Okurla metin arasında sürekli varlığını belli eden anlatıcı, yazarın metne karşı tutumunun bir sonucudur. Yazar, anlatıcının konumuyla okuyucuya neyi nasıl anlatmak istediğini kurgularken anlatıcının okuyucu üzerindeki hâkimiyet alanını da belirler.

“ Batı'da, 19. yüzyıl sonlarına kadar romancı kendini biraz ahlakçı, az buçuk da filozof sayardı. Onun için de hikâyesini anlatırken araya girerek karakterler hakkındaki düşüncelerini açıklamayı, davranışları ahlak açısından değerlendirmeyi, insan tabiatı üzerinde bilgeliğini ortaya koymayı yazarlığın bir görevi bilirdi. Böyle bir anlatıcı belli

bir kişilik kazanma eğilimindedir ve iyice belirginleşirse, okurun gözünde, roman kişilerinin yanı sıra o da bir karaktere dönüşür” (Moran, 2001: 60).

Yazarın okuyucusuna güvenmemesi anlatıcısını karaktere dönüştürmesine olanak sağlar. Bu tip anlatıcının baskın olduğu edebi metinde dilin imkânlarının sınırlılığıyla oluşacak boşluklar okuyucunun yorumuna bırakılmaz.

Roman ve hikâye türünün gelişimiyle birlikte anlatıcının konumunda da birtakım değişiklikler meydana gelir. Tekin, “ 1. tekil kişi (Ben), 3. tekil kişi (O) ve 2. çoğul kişi (Siz)” (Tekin, 2018, 28) üç anlatıcı çeşidinin olduğunu belirtir. Bu anlatıcı tipleri arasında üçüncü tekil kişi anlatıcı daha yaygın olarak kullanılır. Üçüncü tekil kişi anlatıcı tanrısal kaynaklı da olabileceği için yazara sınırsız bir imkân sağlar. Anlatıcı tipleri metinde aldıkları perspektiflerle farklı şekillerde ortaya çıkarlar.

5.4.1. Tanrısal Bakış Açısı

Tanrısal bakış açısı, “(...) ‘her şeyi bilme’ esasına dayanan bu bakış açısı, yazara geniş imkânlar sunmaktadır. Böyle bir imkânla donatılmış (techiz edilmiş) anlatıcı figür, adeta ‘Tanrı gibi’, her şeyi bilir, görür, sezer; geçmişten ve gelecekte haberler verir” (Tekin, 2018: 54) şeklinde tanımlanır. Bakış açısının yazar için en büyük avantajı anlatıcının her şeyi bilmesidir.

Ağır Roman’da tanrısal bakış açısı kullanılır. Anlatıcı her şeyi bilir, onun sınırsız bilgisi anlatının derinlemesine yapılmasına imkân sağlar. Anlatıcının her şeyi bilen konumu, *Kolera*’da yaşanan olayların karakterlerin iç dünyalarında nasıl yorumlandığına dair bilgi verme imkânı da sağlar. Bu durumda yazar; anlatıcının sınırsız bilgisiyle karakterin iç dünyasını, olayları algılama şeklini okuyucuya sunar.

“ Aldatıldığı için tuhaf bir duygu yaşayan Gili, hissettiği düşüncelere set çekmeyi beceremiyordu. Gili, uzak bir dayanak olarak düşündüğü babasını da kaybettiğinden *Kolera*’da ‘yalnız bitirim’i oynuyordu. Beyaz tozun gücüyle daha mantıklı düşünen Gili, *Kolera*’nın dedikoducu insanlarına rezil olmanın acısını Tina ve Fil Hamit’e şık bir numara yaparak çıkaracaktı. Gili gibi büyük bir bitirimin, hafif sokak yosması tarafından terk edilişi *Kolera*’da günün konusuydu ”(Kaçan, 2003a: 140).

Kolera Sokağı’ı özelinde kentin arka sokaklarındaki toplumsal mozaği aktarmak için her şeyi bilen tanrısal bakış açısı tercih edilmiştir. Yazar, anlatıcısı aracılığıyla *Kolera Sokağı*’nın tüm ayrıntılarını, bu sokakta yaşayan karakterlerin iç

dünyalarını açığa çıkarır. Yukarıdaki alıntıda Salih'in aldatıldığını öğrenmesiyle içine düştüğü kimsesizlik hissi anlatıcı tarafından aktarılmıştır. Ailesinin evini terk ettikten sonra yeni bir sığınak olarak gördüğü Tina'yı da kaybeden Salih, alacağı intikamın planını yapmaktadır. Olay akışında Tina ve Fil Hamit'e yapacakları tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı tarafından sezdirilir.

Anlatıcı, kent merkezinin sınırları belirlenmiş ahlak kuralları üzerinden Kolera sakinlerinin yaşayışını yargılamaz. Tanrısal bakış açısının sağladığı her şeyi bilme özelliğine rağmen anlatıcı, Kolera Sokağı'nı "acınası" insanların yaşadığı bir yer olarak tanıtmaz. Anlatıcı Kolera'ya üstten bakan bir tavır takınmak yerine kendini orada yaşayan bir insan gibi konumlandırır. Bu yüzden toplumsal değerlere uygun olmayan durumlar dahi kent periferilerinde yaşayan insanların günlük hayatında yer edindiği için sansürülenmez.

"Kolera'nın gecesi saniyeleri peşinden koşturarak küçük bir oyun oynarken, mağazalara robot manken imal eden çıraklar, mesailerini renklendiren gece gibi kral bir abileri olduğuna dua ediyorlardı. Çıraklar mankenin son rötuşlarını tamamlayıp zifaf odasına soktular. Kendi yarattıkları mankenlerle sevişirken, bir yandan da 'Canım sevgilimseni çok seviyorum. İnan ki bu akşamçok güzelsin,' diyerek gerçek sevgililerine söyleyecekleri sözlerin provasını yaptılar. Ustalarının atölyeye baskın yapacağını düşünüp orgazm süresini olabildiğince erteleme antremanı yapıp mayıştılar. İş bitirdikleri mankenleri mağazalar için ambalaj yaparken gece, Kolera'daki diğer insanlara delikanlıca yardım etmeye gitti" (Kaçan, 2003a: 90-91).

Yukarıda verilen alıntı, anlatıcının tanrısal bakış açısına sahip olduğu karakterlerinin zihinlerinden geçenleri aktarmasıyla pekiştirilir. Ayrıca anlatıcı karakterleri yaşam şekillerinden dolayı ahlak sınırları içerisinde değerlendirmez.

Anlatıcının olayları toplumsal değerlere göre yargılamaksızın doğrudan anlatması Kolera'da yaşayan insanların iç dünyalarında hissettiklerini şeffaflıkla okuyucuya ulaştırır. Olay örgüsü toplumsal norm denetimine tabi tutulmadığından Kolera Sokağı tüm çıplaklığıyla metne dâhil edilir.

Puma Zehra'nın evinin yıkılışını anlatıcı, "Softalar, Puma Zehra'nın evinin yıkılışına o kadar sevindiler ki, neredeyse o iğrenç asaletlerini hiçe sayıp sokaklarda dans edecek duruma geldiler." (Kaçan, 2003a: 85) cümleleriyle anlatır. Bu alıntıda anlatıcı tanrısal bakış açısıyla karakterlerin durumlara karşı oluşturdukları duygularını yansıtır. Anlatıcının Kolera'da yaşananları sansürlemeden aktarmasında tespit edilen nesnellik metnin geneline yayılmaz. Karakterler "iğrenç asaletleriyle"

kelime grubuyla nitelendirilmiştir. Kolera’da yaşayan insanların softalara bakış açısını yansıtmak için anlatıcı tarafsız yönünü zedeler.

İstedikleri Yerlere Gidenler’de tanrısal bakış açısıyla anlatıcının her şeyi bilen gücü de belirgin bir özelliktir. “Tuna arkadaşlarıyla arabaya doğru ilerlerken çocuklar arabanın etrafını sarmışlardı. Tüm büfeciler, taksiciler biraz sonra bir şeyler olacağını sezmiş gibi o bölgeye doğru bakıyorlardı ” (Kaçan, Aratan, 1992: 39). Tuna ve arkadaşlarının tinerci çocuklarla ilk karşılaşmalarını anlatıcı bu şekilde ele almıştır. Anlatıcı “biraz sonra bir şeyler olacak” ifadeleriyle metnin devamı hakkında bilgi verir.

Tanrısal bakış açısının kullanımı *Fındık Sekiz*’de de devam eder. Anlatıcının her şeyi bilen konumu karakterin iç dünyasındaki bilgileri metin düzlemine taşımaya olanak sağlar.

Fındık Sekiz’de “Oyun güzeldi; oturarak ve yatarak ya da yaslanarak oynanıyordu. Rahattı, yorucu değildi. Eğlendirici, eğitici ve sinir bozucuydu. Mistik ve egzotik olması için çaba harcanıyordu ” (Kaçan, 2003b: 11) geçen ifadeler anlatıcının tanrısal bakış açısını gösterir. Alıntıda bölüm *Fındık Sekiz*’in ikinci paragrafıdır. Bu paragrafın metnin başında kurgulanması işlevseldir. Metnin devamında Meto’ya oyun oynandığı iddia edilir. Bu yüzden anlatıcı, metnin başında sınırsız bilgisiyle olayların akışı hakkında bilgi vermiştir.

Fındık Sekiz Meto’nun cezaevindeki zamanından başlar ve geriye doğru zamanı genişleterek ilerler. “Tutuklular yalnızlıklarını paylaştıkları bu yatakta hayallerden düşlere, düşlerden rüyalara, sembollere, simgelere, falanlara, filenlere geçeceklerdi” (Kaçan, 2003b: 15). Tutukluların içinde buldukları yalnızlık alıntıda ifade edilmiştir. Tanrısal bakış açısı tutuklu kişilerin yalnızlığa verdikleri tepkileri aktarır. Anlatıcının bilgisindeki sınırsızlık karakterlerin içinde buldukları durumu nedenleriyle birlikte muhabata ulaştırmaya imkân sağlar.

Tanrısal bakış açısı kişi tanımlarında da sınırsız bilme gücünü kullanır. “Mutsuzdu; ailesinden biraz para almış, Amerika’ya uçuyordu, çizgi kafasıyla elindeki kitabı sinirli, ağlamaklı, mutlu ve garip bir sevinçle okuyordu” (Kaçan, 2003b: 19). Bu ifadeler Sevda karakterinin Amerika’ya gitmek için bindiği uçak sahnesinde kullanılmıştır. Burada karakterin o anki duyguları ifade edilmiştir fakat bu duygu

durumu Sevda'nın metindeki pozisyonunu nedenselliştirir. Kısacası Sevda'nın içinde bulunduğu duygu durumu onun karakteri ve metnin devamında yaşanacaklar hakkında bilgi verir şekilde tanrısal bakış açısıyla sunulur.

Anlatıcı *Fındık Sekiz*'de sadece metnin kurgusal boyutunda yer alan mekân, zaman, kişi, olay örgüsü gibi unsurlar hakkında sınırsız bilgi vermekle yetinmez. Tanrısal bakış açısı anlatıcının metin içerisinde düşüncelerini söylemesine de olanak sağlar. Bu düşünce akışları anlatıcının araya girip de akışı bozması şeklinde gerçekleşmez.

“ Öyle helezonlar, kıvrımlar içerisine sığarsın ki, varlığın, varlığımızın yegâne sebebini buldum sanırsın. Oysa o kadar anlamsız bir boyuta saplanmışsındır ki, o renkler, desenler, uğultular tüm insanlığın edindiği bilginin lekeleridir. Kara lekeleridir onlar!!!” (Kaçan, 2003b: 32)

Metinde karakterler içerisinde buldukları konumdan memnun değildir bu yüzden sürekli devam eden bir arayış içerisinde dirler. Tanrısal bakış açısının imkânlarıyla anlatıcı da hiçbir karakterin zihnine odaklanmadan doğrudan karakterlerin konumuna uygun açıklamalar yapar. Arama ediminin verdiği huzursuzluğun yarattığı durum anlatıcının ifadeleriyle çizilir.

Harman Kaplan'da “Yok mu Bi'sey”, “Yıldızımdır Dünyanızda Hep”, “Hep O Yaz” adlı üç hikâyeye dışında kalan metinlerde tanrısal bakış açısı kullanılmıştır. Bu kitapta yer alan hikâyeler kısa ama anlatıcının sınırsız bilgisiyle yoğunlaştırılmış hikâyelerdir. Karakterin içinde bulunduğu durum uzun uzadıya tasvir edilmez, olay örgüsü de çok belirgin değildir. Anlatıcı, karakterin ruh dünyasını çeşitli imgelere dayanarak kurgular. Bu yüzden kısa ama derin anlamlar içeren ifadeler yaygın bir şekilde kullanılır.

Harman Kaplan'da yer alan hikâyelerde tanrısal bakış açısının sağladıkları benzer olduğundan “Yapay Dileklerin Sırrı” hikâyesi anlatıcı yapısını göstermek için incelenecektir.

“Yapay Dileklerin Sırrı”nda Behice karakteri kısa cümlelerle tanrısal bakış açısıyla aktarılır.

“ Otuz yıldır yalnızdı Behice!
Ümit dağıtırdı,
kendi ümitlerini duygu selleri gibi boşaltırdı

insanlara.

Parada pulda gözü yoktu” (Kaçan, 2012a: 38).

Yukarıda verilen bölümde Behice'nin tanıtımı kısa, net cümlelerle doğrudan ifade edilmiştir. Hikâyenin kısa yapısına uygun olarak karakter de kısa ve net bir şekilde tanıtılmıştır. Anlatıcı, Behice karakterinin içinde bulunduğu ruhsal durumu anlatır ama detaylandırmaz.

Adalara Vapur'da yer alan “Kurt ve Fakir”, “Sessiz Çılgılık”, “Havada Gezerim”, “Baba ve Oğul”, “Eski Günler”, “Perdesi Arkası” “Şifresi Kalesi”, “Kırmızı Yılların Kedisi” “Sevgilim Meltemdir Söyleyen”, “Adalara Vapur”, “Yüzündeki Nefertin Şehveti”, “Sel Geliyor”, “Pişmanlık Dansı”, “Nefeste Hıçkırın Zaman”, “ Çiçekler Yalnız Ölü”, “Kuru Bir Beden”, “Beyaz Gözlü Küheylan”, “Dudakların Kadar Bahar”, “Gece Gülsün Sana”, “Davranış Bozukluğu”, “Dave Edilen Yabancı”, “Değişik Akıl” “Theodora” hikâyelerinde tanrısal bakış açısı kullanılmıştır.

Tanrısal bakış açısının sağladıkları “Sessiz Çılgılık” hikâyesi üzerinden incelendiğinde anlatıcının kullandığı cümlelerin yapısı dikkat çeker. “Suskundun, emir almıştı, konuşmayacaktı belli süre. Yaşayacağı hayatın son on bölümünü seyretmiş o insanlar gibi kıpırdamadan duruyordu” (Kaçan, 2012b: 24). Anlatıcı bu hikâyede de *Harman Kaplan*'da olduğu gibi karakterleri kısa net ifadelerle tanıtmıştır. Ayrıca kullanılan benzetme karakterin iç dünyasının tanıtımında anlam derinliği oluşturmak bakımından işlevseldir.

Kitapla aynı adı taşıyan “Adalara Vapur” hikâyesinde de tanrısal bakış açısı kullanılmıştır. “Kaybedilmiş mutlulukların gizli haritası saklıydı alnında. Bu işaret, insanların uzun yıllar boyunca çektiği acıların ve ızdırap şekline bürünmüş soğuk yalnızlıkların, yegâne anahtarıydı. Bunu bilmiyordu” (Kaçan, 2012b: 69). Anlatıcı karakterin ruh dünyasını yansıtmının yanı sıra onun bilmediği durumlar hakkında da bilgi verir. Bu durum anlatıcının metindeki güçlü otoritesini gösterir.

5.4.2. Kahraman Bakış Açısı

Metin Kaçan'ın romanlarında hâkim bakış açısı tanrısal özellikler taşıyan bakış açısidir. Bu anlatıcı tipi sınırsız bilgi birikimiyle anlatı unsurları hakkında derin bilgiler verir. Yazarın hikâyelerinde de çoğunlukla tanrısal bakış açısı kullanılmıştır. Fakat hikâye kitaplarında kahraman bakış açısıyla oluşturulmuş metin örnekleri de vardır.

Harman Kaplan'da hikâyelerin çoğunluğunda tanrısal bakış açısı hâkimdir. Bunun aksine “Yok mu Bi’şey”, “Yıldızımdır Dünyanızda Hep”, “Hep O Yaz” adlı üç hikâye kahraman bakış açısını örnekler.

Kahraman bakış açısıyla oluşturulan “Yok mu Bi’şey” hikâyesi şu cümlelerle başlar:

“ Aradan yıllar geçmiş, çocukluğumun o buğulu günlerini anımsatan siyah –beyaz yaşanan bir

kahvehanede mola vermişim. Bir çay söylüyorum, ateşçi nargilemin korunu tazeliyor. Sessiz yaşanan teşekkürle anlaşıyoruz. Fokur fokur!

Hepimizin çocukken yaşadığı, unutamadığı bir anı ya da bir an vardır. Herkesin anısı kendine

enteresan gelir. Çocuksun, kelimelerin cazibesine

kaptırmışsın kendini, olduğu gibi görüldüğün gibi sade, yalın

yaşarsın; budur zaten çocukluk! ” (Kaçan, 2012a: 20)

Öyküden alıntılanan bölümde örneklendiği gibi kahraman bakış açısında anlatı karakterin gözünden şekillenir. Metinde de olduğu gibi karakter hem çocukluğundan hem de içinde yaşadığı zamandan bahsetse de onun sınırları kendi algısı kadardır. Tanrısal bakış açısının sunduğu sınırsız bilgiye sahip değildir.

“Yıldızımdır Dünyanızda Hep” hikâyesinin ilk cümleleri “Çok uzakların da ötesinden geldim ben. Bu yorgunluğumun görünen kısmıyla alay edebilirsiniz, ancak fevkalade bir yanışın içine gömülürsünüz; tabii ki anlıyorsunuz ”(Kaçan, 2012a: 49) şeklindedir. “Hep O Yaz” hikâyesi ise “Tatile çıkmak için sabırsızlanıyordum. Bu daha önce yaşadıklarına benzememeliydi! Önceleri yaptığım gibi hızlı değil, dingin olmalıydı” (Kaçan, 2012a: 85) ifadeleriyle başlar.

Üç hikâyenin ilk cümleleri birinci tekil kişi anlatımıyla başlar. Bu metinlerde karakter aynı zamanda anlatıcıdır. Bu yüzden bu üç hikâye, tanrısal anlatıcının olduğu

hikâyelerden farklılık gösterir. Tanrısal anlatıcı sınırsız bilgisiyle farklı bakış açılarını aynı anda sunma imkânı verir. Oysa kahraman bakış açısı metni karakterin bakış açısına sabitler. Bu metinlerde karakterin algılama biçimi metni oluşturur.

Adalara Vapur'da kahraman bakış açısı oranı diğer eserlere göre daha fazladır. “A”, “Karanlığın Dudakları”, “Beyaz Dubara”, “Firavunun Gözleri”, “Kapılardan Korkan Çocuk”, “Düş Sütleri”, “Huzur”, “Kılıç ve Kalkan”, “Geri Vites Dörtlüsü”, “Pirinç Karyolanın Rüyası”, “Sekiz Okyanus Perisi”, “Yılların Boşluğu”, “Kuş Uçtu Sonunda”, “Denizin Köpürdüğü Bahar Adası”, “Bir Kedi Geçti”, “Aşk Devrimden Güçlüdür” adlı hikâyelerde kahraman bakış açısı kullanılmıştır.

Adalara Vapur' da kullanılan kahraman bakış açısının tespiti için “Aşk Devrimden Güçlüdür” hikâyesi incelenecektir. Bu hikâyede karakterler iki kardeşdir. Kardeşlerden küçük olanı metnin anlatıcısı pozisyonundadır. Metinde sadece küçük kardeşin bakış açısı hâkimdir, ağabeyin metinde geçenlere karşı düşüncelerine yer verilemez. “ O kurulu düzeni bırakıp da sefalet âlemine doğru yola çıktığımızı nice sonra anladım. Abim benden üç yaş büyük diye mi güvenmişim, yoksa ses tonunu iyi kullandığından mıdır nedir, şimdi pek anımsamıyorum” (Kaçan, 2012b: 122). Alıntılan bu bölümde iki kardeşin çıkmış olduğu yolculuk çocuk bakış açısıyla verilmiştir. Yolculuk boyunca bulunmuş altınların ya da aşk taşının da yine çocuk bakış açısının gerçeği hayale dönüştürmesinin etkisidir.

Sonuç olarak Metin Kaçan'ın eserlerinde hâkim olan anlatıcı tanrısal bakış açısıyla oluşturulan anlatıcıdır. O, sınırsız bilgisiyle metnin yapı unsurları hakkında ayrıntılı bilgi verebilir. Sayıca az olmakla beraber kahraman bakış açısının kullanıldığı metinler de vardır. Bu metinlerde de karakter ve anlatıcı birleştiği için metin karakterin bakış açısına sabitlenir.

5.5. DİL VE ANLATIM

Metinlerde kullanılan dil ve anlatım biçimleri içerikle ve yazarın yazma niyetiyle ilgilidir. Yazar, dilin imkânları içerisinde kullanacağı üslubu seçerken metnin içeriğine uygun bir yapıyı tercih eder. “Göndergenin, daha geniş anlamıyla muhtevanın

üslubu belirleyici bir tarafı vardır” (Aktaş, 2014: 29). Bu alıntıda vurgulandığı gibi içerik, üslubun belirlenmesinde etkilidir.

Metin Kaçan, dil imkânlarını içerikle örtüşecek şekilde kullanmıştır. Yazarın kullandığı üslup da anlattığı temaya, karakterlerin sosyal yaşantısına uygundur. Dil metinlerin içeriğine bağlı olarak gelişir. Yazar; seçmiş olduğu içeriğe göre diğer anlatı unsurlarını kurgular, dil ve anlatım özellikleri de bu unsurlara paralel gelişir.

5.5.1. Kolera'nın İzole Dili: Argo

Ferit Develioğlu, dil tasnifinde argoyu “ Özel diller (langues speciales) zümresindedir; genel dilin kelimelerine bazı özellikler vermek ve özel kelimeler katmakla meydana gelmiştir. Özel diller ise, genel dilden ayrılarak, küçük, sosyal guruplara bağlı kimseler arasında, az çok gizli düşüncelerin anlatılmasına yarayan ve canlı dillerin ortak mihrakı üstünde gelişen” (Develioğlu, 1980: 13) diller şeklinde tanımlar. Argo bireyin dünyaya geldikten sonra çevresinden öğrendiği ilk dil değildir. Bu yüzden o, anadil özellikleri göstermez, daha çok belirli bir çevrenin kendi arasında anlaşma sistemini oluşturur.

Argonun kullanım alanı “Her yerde ve her zaman kullanılmayan veya kullanılmaması gereken çoklukla eğitimsiz kişilerin söylediği söz veya deyim ” (TDK, 24 Aralık 2020) olarak saptanmıştır. Bu tanımlama özellikle “eğitimsiz kişi”lere yaptığı vurguyla argonun toplumun hangi kısmı tarafından kullanıldığını belirtir.

Hulki Aktunç'un argoyu tanımlarken aktardığı şu tanım, kavramın doğuşu ve oluşumu hakkında bilgi verir.

“Önce özellikle Fransız dil filolojisinde, sonra kapsamı genişletilmek suretiyle de genel dilcilikte, Türkolojide ve başka kollarda, dilin tabakalanması bahsinde kullanılan bir terim. (...) Eskiden, önce esnafın, sonra da dilenci, serseri, külhanbeyi, hırsız, kaçakçı ve genel olarak şehir takımının kendi yaşayış tarzı isteğine uyarak, etrafındakilerin anlamayacağı bir şekilde ve kendi arasında konuştuğu aşâğılık, özel ve gizli dil” (İnönü Ansiklopedisinden akt. Aktunç, 1998: 10).

Tarihsel gelişim olarak bakıldığında argo; hırsızlar, serseri gibi toplumsal gruplar tarafından kullanılmıştır. Toplumun alt tabakası tarafından kullanılması, onun oluşum bakımından dillerin sınıflandırmasındaki yerini belirler. Develioğlu, argonun toplumun

alt tabakalarında yaşayan insanların konuştuğu dil olduğu için medeni dilin daha altında yer aldığını söyler. (Develioğlu, 1980: 11-12)

Zeynep Korkmaz'ın sözlüğünde ise argo yine belirli bir grubun anlaşmasına yarayan dil formu olarak ifade edilir.

“Farklı bir anlaşma biçimi sağlamak üzere aynı meslek veya topluluktaki insanların ortak dildeki kelimelere özel anlamlar vermek, bazı kelimelerde değişiklik yapmak, dilin lehçelerinden, eskimiş unsurlarından ve yabancı kökenli şekillerinden de yararlanmak suretiyle oluşturdukları herkesçe anlaşılmayan kelime ve deyimlerden oluşan, gereğinde mecazlı anlamlara da yer veren özel dil veya söz dağarcığı” (Korkmaz, 1992: 13).

Yukarıda yapılan tanımlarda ortaklaşan özellik argonun belirli bir insan topluluğu tarafından kullanılıyor olmasıdır. Yalnızca belirli bir topluluğun iletişimde anlamlı olan argo, dilin tüm konuşanları arasında yaygın bir yer edinemez, insanlar arasında genel iletişim dili olarak kullanılamaz.

Nurullah Çetin “Argo, toplum içerisinde bazı sebeplerle ayrışan veya dışlanan kesimlerin, kendi aralarındaki iletişimi, grup dayanışmasını sağlamak ya da farklı oluşlarını belirtmek için ürettikleri özel bir dildir” (Çetin, 2019: 266) ifadeleriyle argonun işlevini tanımlar. Argo, merkez dilin anlatacağı özneyi ifade etmekte yetersiz kaldığında kullanılan izole bir dildir.

Türk edebiyatında argonun kullanımı en eski dönemlere kadar uzanır. Develioğlu, argo kullanımını Türkçenin ilk sözlük çalışması olan *Divanü Lûgat-it-Türk*'e kadar dayandırır. İlk anlamı oyuncak olan “ohşagu” kelimesinin “kadın” anlamında da kullanılması, *Divanü Lûgat-it-Türk*'te argo sözcüklerin varlığını ispat olarak gösterilir. Divan Edebiyatı'nda Sabit'in *Derename* adlı eserinde “kış, makat” kelimelerini “çukur”; “boynuna sarılmak”, “kucaklamak” sözlerinin yerine “asılmak”; “güçlü kuvvetli”, “tuttuğunu koparan” anlamına çepel sözcükleri tercih edilmiştir. Aynı şekilde Divan Edebiyatı sanatçılarından Sururi'nin *Hezliyat-ı Havai* adlı eserinde “zıpır ve zırman”, “iri yarı, irikiyim kimse” yerine; “savsa vermek”, “gizlice bir kadının koynuna girmek” yerine kullanılmıştır. (Develioğlu, 1980: 37) Verilen bu örnekler, argonun Türk edebiyatında ilk kez kullanıldığı eserin tespiti için kesin bilgi sağlamasa da argo kullanımının edebiyattaki yerini çok eski tarihlere yaslar.

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında da argo kullanımı devam eden bir üslup özelliğidir. Şinasi’de rastlanan argo kelimelerin bulunduğu söyleyiş özelliklerine; Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mehmet Akif Ersoy gibi isimlerde de rastlanır.

1950’li yıllarda Türkiye’de köyden kente doğru göçlerin kent merkezlerinin yakınlarında oluşturduğu alternatif yaşam alanları, argoyu kendi aralarında kullanmaya devam etmiştir. Edebiyatın kentin periferilerine yönelmesi, dolaylı olarak argo üslubuna da yönelmesine neden olmuştur. “ (...) argoyu hakir görmek ve bunu edebi dilin sadece soysuzlaşmış bir bozuntusu saymak doğru olmaz. O, insan ruhunun derinliğini anlatmaya yeterli olmadığı halde müstebit kurallarla külçeleşmiş edebi dile karşı yapılan tepkilerden biridir” (Develioğlu, 1980: 48). Argonun edebiyat metninde insanın ruh derinliklerini anlatması mümkün değildir. Fakat argo, kenar mahallelerde yaşayan öteki kimliklerin kent merkezine tepkisini ifade etme şekli olur.

Ağır Roman’da mekân olarak kentin arka sokakları tema olarak burada yaşayan toplumun hayatı ele alınır. Buna bağlı olarak dilin imkânları da bu hayatı anlatmaya uygun olarak tasarlanmıştır. Dil, Kolera Sokağı anlatımına uygun bir şekilde kullanılmış ve argonun imkânlarıyla oluşturulmuş üslup anlattığı mekânla özdeşleşmiştir.

Ağır Roman’da “Aniden ortalıkta beliren Gaftici Fethi, Fil Hamit’in arabasını şanına yakışır biçimde tavladı ” (Kaçan, 2003a: 12). geçen bu cümlede “gaftici” kelimesi argo söyleyiş özelliği gösterir. Aktunç, “gaftici” kelimesini “hırsız” (Aktunç, 1998: 118) olarak tanımlar. Bu kelimenin metinde kullanımı yaygındır.

“Gaftici Fethi, ayı oynatıcısının tefini kapıp Orso’nun oğlu için tüm mahalleden yardım toplamaya çıktı” (Kaçan, 2003a: 28)

“Gaftiye çıkarken kendinizi çakı gibi hissetmeniz lazım ” (Kaçan, 2003a: 29)

“Kolera’dan uluslararası hırsızlık madalyası kazanmışbir düzine gaftici çıktı” (Kaçan, 2003a: 30).

“Gaftici” kelimesinin yanı sıra hırsızlıkla ilgili başka argo kelimelere de yer verilir. Aşağıda verilen cümlelerde geçen “voli vurma” kelimesi “vurgun yapmak” (Aktunç, 1998: 301) anlamında kullanılır. “Köşe olmak” kelime grubu da “çok para kazanmak” (Aktunç, 1998: 192) yerine kullanılmıştır. Aynı şekilde “araklamak” ifadesi “çalmak” (Aktunç, 1998: 42) anlamına gelecek şekilde tercih edilir.

“Gaftici Fethi’nin kitap işinden büyük bir **voli vurduğunu** duyan mahalleli aynı tezgahı tekrarlayıp **köşe olmaya** çalıştılar” (Kaçan, 2003a: 52).

“Fethi, ‘Yolda Yürüme Zanaatı’ adında bir kitap daha yazıp katmerli **köşe oldu**. kazandığı parayı esrara yatırıp bir ay evinden çıkmadı” (Kaçan, 2003a: 53).

“Gaftici Fethi, zengin semtlerin birinden **arakladığı** aletle mahallede gözükünce, Kolera’da günün adamı ilan edildi” (Kaçan, 2003a: 60).

Kolera Sokağı’nda hırsızlık bir meslek çeşidi olarak algılandığı için “gafti”, “voli vurmak”, “köşe olmak”, “araklamak” gibi argoda yasa dışı yollarla para kazanmayı ifade eden kelimeler sıkça kullanılır.

Ağır Roman’da en çok tekrar eden argo sözlerden bir diğeri “covino” kelimesidir. Bu kelime “Şık, gösterişli, süslü; Hristiyan” (Aktunç, 1998: 71) anlamına gelir. Romanda mekân çok kültürlü, kozmopolit bir yer olarak kurgulandığı için “covino” kelimesi de sıkça tekrarlanır. Tıpkı “covino” gibi “bitirim” kelimesi de romanda bir topluluk adı olarak kullanılır. “Bitirim”, “kumar, uyuşturucu alım satımı, dolandırıcılık gibi işlerde bilgili deneyimli (kimse)” (Aktunç, 1998: 58) olarak tanımlanır. Romanın başkişisi olan Gıli Gıli Salih’in de sonradan arasına katılacağı topluluk, *Ağır Roman*’da “bitirim” olarak ifade edilir. Aşağıda verilen cümleler “covino” ve “bitirim” kelimelerinin kullanım şeklini örnekler.

“ **Covinoların** kurduğu takım Feylezof Spor, hiç yenilmeden dokuz hafta galip gelince maçı seyreden softalar ellerindeki sopalarla, ceplerindeki taşlarla **covinolara** saldırdılar. (...) Covinoların Reco’yu kaleye geçirmeleri bir tesadüf değildi” (Kaçan, 2003a: 66).

“Haybeye racon kesmediğinden covinolarla bitirimlerin arasında kendisine demir gibi hava yaratmıştı” (Kaçan, 2003a: 16).

“ (...) Şenol’un gözü için üzülen mahalle sakinlerini, **bitirimleri, covinoları** neşeye boğdu” (Kaçan, 2003a: 29).

“ Gıli, **bitirimlerin** mekânında krallar gibi karşılandı” (Kaçan, 2003a: 86).

“ Sabah, cesetlerin arasında dolaşan Gıli ve **bitirim** arkadaşları, ayağı yanmış, acıdan kişnemekte olan küçük bir tayı yangından az bir hasarla kurtulmuş ahıra soktular” (Kaçan, 2003a: 87).

Ağır Roman’da argonun cinsellik bağlamında kullanımı yaygındır. “milli olmak” kelime grubu “ (erkek, genç erkek) ilk kez bir kız, bir kadınla yatıp cinsel ilişki de bulunmak” (Aktunç, 1998: 215) olarak tanımlanır. Aşağıda verilen ilk cümlede “milli olmak” Gıli Gıli Salih’in ilk cinsel deneyimi için kullanılmıştır. Aynı cümlede geçen “kevaşe” kelimesi de “ Orospu, fahişe” (Aktunç, 1998: 179) şeklinde tanımlanır. “kevaşe” kelimesi metinde sıkça geçen bir kelimedir. Çünkü Kolera Sokağı’nda seks işçisi kadınların sayısı oldukça fazladır. Bu kelimenin geçtiği cümleler aşağıda örneklenmiştir.

“Gili'nin ilk defa **milli olacağını** çakan **kevaşe** sarkık etlerini saklayıp vücuduna albenili bir hava estirip ‘ Sekiz numaraya çık canım. Sen soyun, ben peçeteleri alıp geliyorum,’ diye kanarya gibi şakıdı” (Kaçan, 2003a: 89).

“ **Kevaşelere** bitirimce göz atsalar, âlemci gibi omuz gösterecekler de işaretleri karşılıksız kaldı” (Kaçan, 2003a: 88).

“Kerhanede **kevaşeyle** yaşadığı zevk dakikalarını bir süre hatırlayıp rüyanın hassosuna geçti” (Kaçan, 2003a: 90).

“Kolera'nın en kral **kevaşesi** Eda...” (Kaçan, 2003a: 11)

“ Gili Uyuşturucu ticareti yapan ağır ablalarla muhabbet kurup Tina'dan söz açtı. ‘Ablacığım be sen böyle hikâyeleri iyi bilirsin. Nasıl davranayım bu manitaya, beniölümüne tav etti **kevaşe**” (Kaçan, 2003a: 94).

“ ‘Abi **kevaşeyi** de cıtır cıtır yemişsindir mutlaka,’ ” (Kaçan, 2003a: 86)

“Manita”, kelimesi de romanda sıkça kullanılan kelimelerdendir. “manita”, “çalıntı malı indirim yaparmış gibi satma; hileyle para sızdırma, çıkar sağlama; yalan dolan; aşk, cinsel ilişki gibi bir bağlantıda bulunan kimse. Sevgili, flört, dost” (Aktunç, 1998: 206) şeklinde farklı anlamlarda kullanılabilir. *Ağır Roman*’ da “manita” ismi daha çok sevgili ya da cinsel birliktelik yaşanacak kişi anlamında kullanılmıştır. Romanda “mitra” kelimesi de “manita”nın anlamına yakın bir anlamda kullanılmıştır. “Mitra”, “kadın, karı” (Aktunç, 1998: 216) anlamına gelmektedir. Bu kelime romanda daha seks işçileri için kullanılır.

“Mahalleli hicranlı bir uykudayken, mezarı tırnaklarıyla köstebeç gibi kazıp **mitrayı** dışarı çıkardılar. (Kaçan, 2003a: 95)

“ Kolera'nın kurnaz sokak delikanlıları, kız sevgililerini, erkekten dönme **manitalarını** kollarına takıp şalama ışıklarının yansımadığı ara sokaklarda onlarla öpüşüp tirmalaştılar” (Kaçan, 2003a: 29)

“ (Tıbbi) Sırtını duvara vermiş, şaşkın bir surat ifadesiyle karısını sayıklamaya başlamıştı. 2Yavrumo, kuzum o, sevgilim o, **manitam** o, her şeyim o,’ diye duvarın dibine çökmüştü” (Kaçan, 2003a: 24).

“ **Manita** gelinlikli vaziyette yatakta seni bekliyor, manitayı ürkütmemek için, önce radyoda hafif bir müzik yakalayın...” (Kaçan, 2003a: 51)

“ Fil Hamit yazıhaneden yeni tanıştığı **manitasına** bir telefon sallayıp ‘Boğazda arabasıyla gezme,’ teklifinde bulundu. **Manitadan**, ‘Aç köpek, git önce sen karnını doyur,’ cevabını alınca, suratı resmen mor oldu” (Kaçan, 2003a: 71).

Ağır Roman, argonun tüm metne yayıldığı, hem anlatıcının hem de karakterin dil özelliklerinde argonun baskın olduğu bir metindir. Yukarıda kadın ve cinsellikle ilgili sık tekrar eden argo kelimeler verilmiştir. Bu kelimelerin sık sık tekrar edilmesinin nedenleri çalışmanın tema bölümünde ele alınan kadın ve erkek cinselliğinin inşası başlığı altında ele alınmıştır. Kolera Sokağı eril söylemin hâkim olduğu bir mekândır. Bu yüzden romanda kadın ve kadın cinselliğiyle ilgili eril dilin kullandığı pek çok argo

sözcük vardır. Ayrıca argo kelimelerin geçtiği cümleler incelendiğinde erkeğin bu kelimeler aracılığıyla kendini cinselliğin merkezindeki güç olarak konumlandığı gözlemlenir.

Cinsellik göndermeli argo kelimelerin yanı sıra kent merkezinin kurumlarında çalışan insanlar da *Ağır Roman*'da argo sözcüklerle anılır. “Zarbo” kelimesi “polis memuru” (Aktunç, 1998: 314) anlamıyla kullanılır. Polis kelimesi yerine “zarbo” kelimesinin kullanılması, tema kısmında da belirtildiği üzere Kolera Sokağı sakinlerinin merkez kültürün dilini reddedişiyile ilişkilidir.

“Halının üzerine tüy gibi düştüğünde, hayat kadınlarını çığlıkları ve **zربولارın** cop sesleri, hızlı şoförlerin acı patinaj seslerine karıştı” (Kaçan, 2003a: 21).

“ Beni dikkatle dinleyip söylediklerimi aynen uygularsanız **zربولار** hiçbir zaman başınız belaya girmez ” (Kaçan, 2003a: 29).

“ **Zربولارın** siren sesi kulakları çınlatmaya başlattığında, Gili Gili Salih, Arap Sado'nun kanlar içinde yatan bedenine kapanıp Sado'nun o muhteşem çakısını kaptı” (Kaçan, 2003a: 33).

Yukarıda verilen cümlelerde de ön plana çıkarılan “covino, kevaşe, manita, bitirim, zarbo” gibi sözcükler eser boyunca tekrar eder. Dolayısıyla bu dilin ve kelimelerin leitmotiv olarak tekrarı, okuyucuyu roman atmosferi içinde dinamik tutar.

Ağır Roman'da anlatı Kolera Sokağı'nda geçen toplumsal hayatla sınırlandırılmıştır. Buna bağlı olarak mekân unsuru da kent merkeziyle kesin çizgilerle ayrılmıştır. Karakterlerin kent merkeziyle ilişkisi oldukça kısıtlıdır. Bu da kapalı bir dil yapılanmasının kod sistemini beraberinde getirir. Kent merkeziyle kurulmayan ilişki, romanda dil düzeyinde de tezahür eder.

Karakterlerin hayatının dil aracılığıyla temsil edilmesi ancak onların kendi diliyle mümkündür. Bundan dolayı *Ağır Roman*'da argo kullanımı metnin geneline yayılmıştır. “Kaçan'da ise etken dil, hem anlatan hem de anlatılan açısından altkültür dilidir; yani argodur” (Aslan, 2012: 31). Alıntı da vurgulandığı gibi argo sadece karakterin dili değildir aynı zamanda anlatıcının da dilidir. Yıldız Ecevit argonun anlatıcının da dili haline gelmesini Kaçan'ın kendine has üslubu olarak değerlendirir. “Ancak Kaçan da yeni olan, bu dilin yalnızca roman figürlerinin değil, anlatıcının da dili olması” (Ecevit, 2012: 5). Argo anlatıcı tarafından da kurulduğu için metin merkez dile yer vermez böylelikle anlatıcı ve anlatı arasına mesafe girmez. Anlatıcı doğrudan karakterinin içinde yaşadığı mekânın dilini kullanır.

Ağır Roman'da Kolera Sokağı kendi yaşamı için gerekli olan kelimeleri kendi icat etmektedir. Kent merkezinden yeni edinilmiş bir eşya ya da kavram standart dildekinden daha farklı bir kelimeyle ya da söyleyiş şekliyle karşılanır. Gaftici Fethi'nin çalarak Kolera'ya getirdiği televizyon Kolera'da "Televizi-aptal kutusu-Beyaz cam" (Kaçan, 2003a, 60) olarak adlandırılır. Bu durumda Kolera'nın kent merkezinden ithal ettiği kültür, üretilen kelimelerle Kolera'ya özgü hale getirilir.

Kolera'da hayat kendi usulünce yaşandığı için dil de Kolera'nın usulüne göre gelişir. Yeni kavramlar için yeni kelimeler icat edilirken Kolera'daki toplumun tüm kesimlerinin kullanımına uygun bir sentez yapılır. Argo kelimelerin anlatının tamamına yayılması da metnin bağlamından koparılmadan anlattığı sokağın dilini kendi dili yapması olarak değerlendirilir.

Ağır Roman'da kullanılan argo, *İstedikleri Yere Gidenler*'de de belirgin bir üsluptur. Argo kullanımı metnin geneline yayılmıştır. Bu durum anlatıcının bu üslubu bilinçli bir şekilde kullandığını imler. Bu metinde argo kullanımı *Ağır Roman*'dan farklı nedenlerle tercih edilir. *Ağır Roman*'da argo temanın, mekânın ve karakter kadrosunun zorunlu sonucudur fakat *İstedikleri Yere Gidenler*'de mekân kendine has dili olan bir alan değildir. Ayrıca karakterler de farklı toplumsal gruplardan seçilir. Bu yüzden anlatı unsurları bu metnin dilini belirlemede bir zorunluluk oluşturmaz.

Metinden alıntılanan bazı bölümler argo kullanımını şu şekilde yansıtır: "YETERKİ MANİTA OLSUN./ KARI HEM BANA PİYASTOS AIYO HEM KOCASINA... / EE TUNA, GÜZEL YEMİŐSİN CIVIRI.. / BÖYLE TERSOLUĞA / "İYİ YIRTTIK İBNELERDEN... BAS GAZA CENGO..." (Kaçan, Aratan, 1992: 19-51). Bu cmler karakterlerin günlük konuşma dilinde argonun baskın olduğunu imler.

5.5.2. Şiir Dili Kullanımı

Şiir dili, roman ve hikâyeye göre farklı özellikler taşır. Bu zelliklerin başında ahenk unsurlarının yoğunluk derecesinin fazla olması gelir. Şiirde ahenk hem ses hem de biçim düzeyinde sağlanabilir. Şiirin ahenkli söyleyiş özellikleri hikâye ve roman gibi türlerde de kullanılabilir.

Hikâye tarihsel süreçte formlar değişimlere maruz kalmıştır. Bu değişim bireyin bakış açısına göre şekillenir. Öykünün şiire yaklaşmasıyla ilgili Narlı şöyle söyler.

“Modern öykünün tahkiyesi önceleri olayları, olay sürelerini azaltmak, bir bütünün parçasını kendi içinde tahkiyeleştirmek olarak görülür ve giderek “an”ın tasvirine yönelir. Bu yönelme, öykünün derinleşmesini sağlar. Öyküdeki bu yenilik, bu derinlik, dilin mecaz düzeyini artırarak öyküyü şiire yaklaştırır. Anlatma yerine duyurmaya, işaret etmeye, örtük çoğaltmaya yönelen öykünün şiirin dil düzeylerine öykündüğü söylenebilir. Aslında öykü bunu başararak zaman, mekân ve kişiler etrafında çizilen sınırları da aşmış olur.” (Narlı, 2016: 100)

Yukarıda alıntılanan bölüm, olay anlatmaya dayanan kurmaca metinden bireyin içinde bulunduğu an’ın anlatımına geçilmesinin anlatım tarzını da etkilediğini vurgular. Bu durumda metnin anlatısı biçimsel özelliklerin de belirleyicisidir. Hikâyenin değişen formu, derinleşen anlam yükünden kaynaklanır. Bireyin psikolojisinin metne dâhil edilmesiyle onun içinde bulunulan an’ları nasıl yorumladığı metnin temel meselesi haline gelir. Bu durum, anlatımda üslubunda zorunlu değişimine sebep olur.

Metin Kaçan’ın hikâyeleri de uzun uzadıya olay anlatmayı yeğlemez. Hikâyeler bir an’a odaklanır, bu an’ı derinlemesine açığa çıkarmaya çalışır. Bu hikâyeler, olabildiğince çok duygu durumunu sınırlı sayıda kişiyle, vurgulanma ihtiyacı duyulmayan bir mekân içinde anlatmaya çalışır. Dolayısıyla an’a odaklanan metinlerde kullanılan dil, şiir dilinin derin yapısına sahip bir forma evrilir.

Metin Kaçan’ın dil tercihlerinde şiir dili önemli bir yer taşır. *Ağır Roman*’da yazarın dil tercihinin şiir formuna yakın olduğunu söylemek zordur fakat *Fındık Sekiz*’den başlayan şiir dili kullanımı, hikâyelerinde yoğunlaşarak devam eder. *Fındık Sekiz*’de şiir dili yazarın üslubu olarak yorumlanamaz. Bu yüzden şiir dili incelemesi yazarın hikâye kitapları üzerinden yapılacaktır.

Şiirde ahenk unsurları çeşitlenmektedir fakat bu çalışma kapsamında değerlendirilecek olanlar yinelemeler, aliterasyon ve cümle formlarındaki değişimdir.

5.5.2.1. Yinelemeler

Ünsal Özünü, yinelemelerin metindeki işlevini “ yazın yapıtlarına bir estetik güzellik getirmek, çağrışımlar yaratmak, anlamları ve kavramları pekiştirmek” (Özünlü, 2001: 115) olarak ifade eder. Bu açıdan bakıldığında yinelemeler metnin hem anlamsal boyutunu etkiler hem de estetik boyutunu güçlendirir. Yinelemeler, kelimenin tekrarı, kullanılan eklerin tekrarı ya da sesbilgisel öğelerin tekrarı şeklinde olabilir.

Yinelemelerin bir çeşidi olan sözcük yinelemeleri kelime tekrarlarıyla oluşur. Aşağıda verilen bölümde “yok” ve “var” kelimeleri tekrar edilmiştir. “Yok” ve “var” sözcükleri hem tekrarlanan öğelerdir hem de zıt anlamlı kelimelerdir. Kelimeler arasında kurulan zıtlık “aşk”ın var olmasına yapılan vurguyu artırır. Aynı zamanda kelime tekrarları metne ritmik özellikler de katar.

“ ‘ Ey ahali bundan böyle
Bu fermandan sonra
kanun **yok**, yazı **yok**, politika **yok**,
sanat ve spor **yok**.
Bir tek
aşk var ,
aşk var,
bir tek.’ ” (Kaçan, 2012a: 144)

Aşağıda verilen bölümde “gördüm” kelimesinin tekrarlanması metinde ahengi sağlamıştır. Aynı zamanda kelimenin tekrarı karakterin içinde bulunduğu psikolojik durumun anlaşılmasına da katkı sağlamıştır. Hikâyede karakter kahvehanede oturur ve geçmişine doğru hayatını gözden geçirir. Bu süre içerisinde karakter hayatını değerlendirme fırsatı bulur. Değerlendirmesinin sonucunda çıkardığı yorumlar “gördüm” fiilinin tekrarıyla ön plana çıkartılmıştır.

“Yalnızlığımı **gördüm!**
Yalnızlığımı **gördüm!**
Yalnızlıkları **gördüm!**
Şeytanın kaçarken bıraktığı o siyah pelerini **gördüm** ve şimdi bu kahvehanede, ateşçinin nargilenin korunun üzerinde bir şeyler koyduğunu **gördüm**.
Esrarı **gördüm**” (Kaçan, 2012a: 23).

Aşağıda yer alan cümlede “ben” kelimesinin tekrarı ahenk sağlamak için kullanılmıştır fakat “ben” kelime tekrarının tek fonksiyonu ahenk sağlamak değildir. Metnin tamamını anlamak, tekrar edilen kelimenin fonksiyonunu anlamakla mümkündür. “Ben”in tekrar edilmesi öznenin takıntılı durumunu pekiştirir. Öznenin içinde bulunduğu takıntılı durum kelimenin tekrarıyla anlatıda bir ritim oluşturur, bu ritim hem görsel hem de işitsel olarak muhataba iletilmek istenir.

“Ama önce **ben** geldim, sonra **ben**, şimdi yine **ben**.” (Kaçan, 2012a: 49)

Şiir dilinde ahengi sağlamak için aynı işleve sahip ekler kelime sonlarında yenilenmesi “ek yinelemesi” olarak adlandırılır. Ek yinelemeleri, “Aynı yapım ya da çekim ekinin başka başka sözcüklerle kullanılmasıyla yapılır ” (Öznlü, 2001: 122) şeklinde tanımlanır. Eklerin yinelenmesi metinde hem ahengi sağlayacak hem de paralel bir yapı oluşturacaktır.

“-yor” eki aşağıda alıntılan cümlede tekrar etmiştir. Fiil sonlarında tekrar eden bu ek ahenk sağlayıcı bir unsurdur. “-yor” ekinin bir diğer işlevi zamanı şimdiye odaklamaktır. “Herkes” olarak verilen özne genel bir öznedir. Bu öznenin içinde bulunduğu an’a dikkat çekmek için “-yor” eki tekrarlanmıştır.

“Herkes hızla konuşuyor, duruyor, gülümsüyor;
sözümüne yaşıyordu.” (Kaçan, 2012b: 91)

“-IAr” eki aşağıda verilen bölümde tekrar edilen unsurdur. Bu unsurun tekrarı metinde ritmik bir yapı oluşturur. Bu ritmik yapıyla anlatıcı muhatabını karakterin içinde bulunduğu duygu durumuna çeker. Tekrar eden ek kelimeler arasında paralellik kurar ve anlamın yoğunlaşmasına katkı sağlar.

“Kafası karıncalandıkça karancılanır; nesnel**er**, şekill**er**, gölgel**er**, isim**ler**, yer ve gök anlamını bir kaybeder, bir bulur.” (Kaçan, 2012b:121)

Aşağıda verilen cümlelerde “-mış” ve “-yor” eki hem ahenk unsuru olarak kullanılmış hem de metnin anlam örgüsünü güçlendirmiştir..

“ Tut ki düşmüşsün, tutamamışlar. Sarılmışsın bir yılan, çingırağı içine kırılmış. (Kaçan, 2012b: 59)

“Yoldan geçmekte olan bir tekneyi alıyor, işliyor, geleneksel motiflerle süslüyor üzerine bir taş koyuyor, kahverengi değersiz gibi gözükken bu taş aşkının gözlerindeki hüznünü simgeliyor.” (Kaçan, 2012a: 36)

Aşağıda alıntılanan bölümde “-dığında” zarf fiil ekinin cümle sonlarında tekrarlanmasıyla tekrar grubu oluşturulmuştur.

“Son dumanlı ateş yandı**ğı**nda,
Kartal simetrisini boz**du**ğ**u**nda,
Adam alınındaki mühre dokun**du**ğ**u**nda, ...” (Kaçan, 2012b: 70)

Bu bölümde verilen sözlerde“-ıl, -ır, -lar” eklerinin tekrarıyla metinde ritmik bir atmosfer oluşturulmuştur.

“ (...) Birkaç adım sonra merkeze inen patika yolda;
Sarı**lı**rlar...
Ayrı**lı**rlar...
Sarı**lı**rlar ” (Kaçan, 2012b: 73).

Seslerin sahip oldukları değerler farklılık göstermektedir bu durum sesbilgisel yinelemeleri olanaklı kılar. Bu farklılık bazı seslerin kullanım sıklığını değiştirir. “Yapılan bazı araştırmalarda hemen hemen her dilde en çok kullanılan bir ya da bir kaç ses bulunduğu ortaya çıkmıştır” (Özünlü, 2001: 115) Dilde çokça kullanılmasıyla öne çıkan bu sesler şiirsel dilde de işlevseldir. Seslerin tekrarlanması dilde ahenk yaratır. Ahengin yanı sıra tekrar edilen sesin özellikleri okuyucuya farklı mesajlar sağlar. Başka bir deyişle seslerin sahip olduğu değerler tekrarlar aracılığıyla okuyucuya farklı bir atmosfer sunar, metnin ritmik dünyasını kurar ve okuyucuyu bunun içine dâhil eder.

Aşağıda verilen örnekte “n” sesinin tekrarı açıktır. Kelime içinde ya da sonunda yapılan “n” sesinin tekrarı, yapılan ek tekrarlarındaki “n” sesiyle desteklenmiştir. Bu durum hikâyenin ritmini oluşturmaya katkı sağlar.

“ Âhkam kesen nice nice toplulukların sonunun ne olduğunu daha önceden bildiğinden gururdan, şehvetten arınmanın yolunu arıyordu” (Kaçan, 2012a: 156)

Aşağıda verilen bölümde “l” sesinin tekrarıyla sesbilgisel yenileme sağlanmıştır.

“Denizlerin tuzlu suyu
balıkların dans edişi
evrenin çalkalanması
kalbini dondurmıştu.

Bir aşka vermişti kendini,
elveda diyordu geçmişin paslı izlerine.
Bir ışığın yeryüzüne yayılması gibi
Tatlı süzülüyordu.
Sandık açıldı kelimeler dağıldı” (Kaçan, 2012a: 77).

Şiir diline ait tırmanma yineleme çeşidi duyguların kuvvetini belirginleştirmek için elverişlidir. Özünlü, “gittikçe artan önem sırasına göre yerleştirme” ( z nl , 2001: 120) ifadeleriyle tırmanma yineleme duygu yüklü ifadeleri hiyerarşık bir şekilde sıralamaya imkân sağladığını vurgular. Bu yöntem git gide kuvvetlenen duyguyu ses düzeyinde temsil edebilmek için elverişlidir. Tırmanma yineleme, ifadelerinin yoğunluğunu artarak devam ettiğini gösterir.

Aşağıda verilen bölümde “yok” kelime tekrarı yapılmıştır. Bu kelimenin ilaç,  are ve derman kelimelerinden sonra kullanılması içinde bulunan çaresizlik duygusunun derecesini artırarak anlatır. İlaç,  are ve derman kelimeleri elde edilebilirlik açısından kendi içerisinde sıralanmıştır. En ulaşılabilirinden daha az ulaşılabilene doğru yapılan bu sırada “yok” sesinin tekrarlarıyla duygu kuvvetlendirilerek verilmiştir.

“ yoksa öyle bir ağrıya, öyle bir sızıya kapılırız ki
İlacı **yok**, çaresi **yok**, dermanı **yok**.” (Kaçan, 2012b: 3)

“Elveda” kelimesinin tekrarı duygunun artarak devam ettiğine vurgu yapar. Karakterin vedalaştığı şeyler özelden genele sıralanmıştır. Bu durumda kelimenin tekrarı duyguyu kuvvetlendirerek yansıtır.

“**Elveda** aşkım
Elveda hayat
Elveda aşk” (Kaçan, 2012b: 63)

“Bilmiyor” kelime tekrarı hikâye karakterinin bilgi yoksunluğunu kademeli olarak anlatır. Kelime  ekimi “bilmiyordu”dan “bilemezdi” ye dönmüştür. Bu dönüşümde en son ulaşılan çekim yeterlilik fiilinin olumsuzudur. Yeterlilik fiilin olumsuz çekimi karakterin bilme işine gücünün yetmediğini gösterir. Bu durumda karakterin bilmeme derecesi kademeli olarak çekimleri değiştirilen kelime tekrarıyla aktarılmıştır.

“ (...)Bunu **bilmiyordu**.

Bilmiyordu!

Bilmiyordu ki!

Velhasıl!

Bilemezdi!” (Kaçan, 2012b: 69)

5.5.2.2. Aliterasyon

Aliterasyon ünsüz seslerin tekrar edilmesiyle oluşur. Cümle içinde benzer seslerin tekrarları diğer şiir unsurları gibi ritim sağlamaya katkı sağlar. Bu ritim, yazarın anlatımda kurmak istediği atmosferi müzikal olarak destekler. Yazar ve okuyucu arasında oluşan boşluğu oluşturulan ritim telafi eder.

Aşağıda verilen üç cümlede de “n” sesi tekrarlarıyla oluşturulan aliterasyon ritmik öge olarak kullanılır.

“ Tut ki yalnızlığınla kumar oynuyorsun, kafan iyi. Ve çok büyük bir düşü kısa zamanda görüyorsun; figüratif bir resmin soyut yansımada canlanıyorsun ” (Kaçan, 2012b: 59).

“ Bakışlarını, gecenin puslu rengine dönüştürdüğünde, yapmak istediği konunun içine geçmişti” (Kaçan, 2012b: 88).

“ Pastel renklerin armonisi içinde yaşayan bu kadın, şimdi bulunduğu bu coğrafi düzlem içerisinde, soğuk bir yalnızlık çekmekteydi ” (Kaçan, 2012b: 97).

Aşağıdaki cümlede “l” sesi tekrarıyla aliterasyon sağlanır:

“ Sabahın ilk ışıklarına kadar çeşitli şekillerle gölgelere anlam verene kadar sürüyordu bu çile!” (Kaçan, 2012b: 97)

Yukarıda verilen örneklerden de görüldüğü üzere Metin Kaçan’ın özellikle öykülerinde şiirsel dil unsurları baskındır.

5.5.3. Devrik Cümle Kullanımı

Türkçe’nin söz dizimsel yapısında yüklem sona olması yaygındır fakat yüklem sona olma zorunluluğu yoktur. Söz dizimsel yapının değişmesi metnin kurgulanış şekliyle ve vermek istediği mesajla doğrudan ilgilidir. Metinde verilmek istenen mesaj kullanılan dilin yapısal özelliklerinin belirleyicisidir. “Herkesçe bilinen

bir gerçektir ki cümlede anlama nasıl bir yön verilmek isteniyorsa, ögeler ona göre anlam kazanır, dizideki yerleri ancak böyle bir gerekçeyle değiştirilebilir.” (Acarlar, 1969: 755) Ögelerin yerlerinin değişmesi doğrudan anlama sağladıkları katkıyla açıklanır.

Devrik cümle vurgulanan ögenin ön plana çıkmasına olanak sağlar. Dilin söz dizimsel yapısında değişiklik yapmak metinde vurgulananları ön plana çıkarır. Aynı zamanda devrik cümlenin duygu aktarımıyla doğrudan ilişkisi vardır. “Devrik cümle, yargıyı vurgulayarak duygu değerini artırır” (Akçataş’tan akt. Sandalyeci, 2019: 231). Bu durumda duygunun vurgulanması için dilin söz dizimsel yapısı bozulur, bu sayede dil aktarılan duygunun derinleşmesine imkân verir.

Aşağıda verilen cümle “Sümerler’i ateşe sürükleyen muamma kazmayı toprağa vurdukça ortaya çıkıyor.” şeklinde oluşturulma imkânına sahiptir. Cümle bu şekilde oluşturulduğunda Türkçenin söz dizimsel yapısına göre kurallı bir cümle olacaktır. Fakat bu cümlenin kurallı yapıda oluşturulması metinde cümleye yüklenen duygu durumunu değiştirecektir. Cümlenin ilk durumdaki yapısı hakikate ulaşmak için verilen çabaya dikkat çeker. Öznenin hakikate ulaşması için “kazmayı toprağa vurma” eylemi gerçekleştirilmelidir. İkinci durumda cümlenin kurallı hale getirilmesinde vurgulanan ise “ortaya çıkan hakikat”tir. Kısacası söz dizimsel yapıdaki farklılık metinde cümlenin anlam değerini buna bağlı olarak da duygu değerini belirler.

“ Kazmayı vurdukça toprağa, çıkıyor ortaya. Sümerler’i ateşe sürükleyen muamma.”
(Kaçan, 2012b: 86)

Metin Kaçan’ın eserlerinden verilen diğer örnekler aşağıda sıralanmıştır. Bu örnekler, Metin Kaçan’ın duygu yoğunluğu sağlamak için özellikle hikâyelerinde devrik cümle yapısını kullanıldığını gösterir:

“ Kolay değil ki, geçmiyor lanet olası yalnızlık; trenler, vapurlar, martılar, insanlar ve bir sürü nesne arasında yine de yalnızdır.” (Kaçan, 2012b: 98)

“ Ah! Bilseniz, öylesine saçmadır dünyayı yakalamak!” (Kaçan, 2012b: 105)

“ Kenardan, kaçıyor boş bidondan hava kabarcıkları.” (Kaçan, 2012b: 105)

“ Açtığına Aslan yüzünü

gördü karşısında istikbalini” (Kaçan, 2012a: 66)

Kadın yıldızlardan emiyor ilk sütünü” (Kaçan, 2012a: 37)

“Bak tik-tak diyor zaman saydam sesiyle. İçimi titretiyor işveli gülüşüyle. Yine denizden geliyor, diplerden o uğultu.” (Kaçan, 2012b: 105)

Dil ve anlatım özellikleri değerlendirildiğinde *Ağır Roman* ve *İstedikleri Yere Gidenler* benzer üslup özelliklerini yansıtır. İki metinde kent farklı sosyal gruplarına ayna tutmuştur. Bu metinler kentin görünen yüzüne değil görülmek istenmeyen tarafına yönelmişlerdir. Bu yöneliş metinlerin dillerini de o bölgelerin diliyle bütünleştirmiştir. İki metnin en belirgin ortak özelliği ikisinin de argo üslubunu açık bir şekilde kullanmasıdır. Argo metinler için işlevseldir çünkü anlattıkları karakterlerin dünyasını kent merkezinin diliyle ifade etmek mümkün değildir.

Metin Kaçan’ın karakterlerinin hakikat arayışı *Fındık Sekiz*’le başlar. Hikâyelerinde de karakterler hakikat aramaya devam ederler. Bu karakterlerin ortak özelliği yalnızlıktır. Hatta hikâye karakterlerinin en belirgin özelliği yalnız olmalarıdır. Hakikati arayan, yalnız bireylerin anlatısı dilin gelenekselleşmiş kalıplarını aşar. Bu bireylerin anlatımı için farklı bir anlatım tarzı gerekecektir bu yüzden dil, gelenekselleşmiş nesir dilinin sınırlarını aşarak şiirselliğe yaslanır. Bu bağlamda Metin Kaçan’ın *Fındık Sekiz*’de başlayan hikâyelerinde üslup haline dönüşen şiir dili kullanımını onun metinlerini sınırları çizilmiş türlerin içine dâhil etmeyi zorlaştırır.

Hikâyelerde içerik yoğunlaşması, metnin kısalması, zamansızlık ve mekânsızlığa yapılan vurgu; metnin üslubunu da şiirsele dönüştürmüştür. İsmi dahi verilmeyen bireylerin öykünün öznesi olması onu herkes yapacağı gibi hiç kimse olmasına da olanak sağlar. Bireyin “herkes” ve “hiç kimse” arasında gelgitlere dayanma gücü dilin şiirsel yönünü kullanarak oluşturulan ritimle sağlanır. Hikâye karakterlerinin çıkmazları ancak yoğunluğu artırılmış lirik bir üslupla yansıtılabilir. Şiirsel dilin yoğunluğuna devrik cümle formunun yarattığı duygu değişimleri de eklenmiştir. Tüm bunlar metinlerin dil özelliklerini tema ve karakterin içinde bulunduğu durumun belirlediğini gösterir.

5.5.4. Anlatım Teknikleri

5.5.4.1. Anlatma - Gösterme Teknikleri

Anlatımın tarihsel serüveni içinde anlatma en temel tekniklerden biridir. Yazar kurguladığı anlatıcı aracılığıyla metnin temel derdini anlatarak muhatabına ulaşır. Bu durumda anlatıcı metnin geneline hâkim bir konumda olacaktır. Anlatıcının hâkim gücü roman akımlarının gelişim evrelerinde gerçekliği zedeleyici olarak görülmüştür. Bu yüzden de metin ile muhatabı doğrudan gösterme tekniğiyle buluşturma yolu tercih edilmiştir (Tekin, 2018: 199-208).

Ağır Roman özelde Salih karakterinin çocukluğundan başlayıp intiharına kadar olan süreyi anlatır. Ancak *Ağır Roman*'ın Salih'in hayat hikâyesinin yanı sıra Kolera Sokağı'na odaklanarak kentlin arka sokaklarında yaşayan insanların hayatlarına da ayna tutar. Metinde tercih edilen tanrısal anlatıcı sınırsız bilgisiyle muhatabına Kolera Sokağı hakkında tüm ayrıntıları anlatır. *Ağır Roman* anlatma tekniğine dayanarak oluşturulmuş bir metin olduğu için anlatıcı konumu güçlüdür.

Ağır Roman'dan aşağıda alıntılanan bölümlerde anlatma tekniği örneklenmiştir.

“Kolera Sokağı'nın en kral kevaşesi Edâ, yatıştan sonra apış arasını yıkadığı suyu, hurdaya çıkmış metal atıklarından yapılmış kerhanenin pencere iskeletinden şık bir figürle boşluğa saldı ” (Kaçan, 2003a: 11).

“Batı'da uzun saç modası bittiğinde, Kolera Sokağı'nda saç uzatanlar yeni yeni boy göstermeye başlamıştı (Kaçan, 2003a: 39).

“Aldatıldığı için tuhaf bir duygu yaşayan Gili, hissettiği düşüncelere sis çekmeyi beceremiyordu” (Kaçan, 2003a: 140).

“Akşam, Kolera'ya her zamankinden daha sinsice yaklaşmış binaları siyaha boyayarak ortalığı karattı ” (Kaçan, 2003a: 144).

Yukarıda metinden alıntılanan bölümlerde karakterlerin içinde buldukları atmosfer anlatma tekniğiyle çizilmiştir. Anlatma tekniği karakterin içinde bulunduğu iç dünyanın tanıtılmasında da kullanılan yöntemdir.

Ağır Roman'da gösterme tekniği sıkça kullanılan bir yöntem değildir. Metnin genelinde karakterin ağzından verilen ifadeler tırnak içinde kullanılarak aktarılmıştır. Karakterin doğrudan kendi ağzından verilen bu ifadeler oldukça sınırlı tutulmuştur. *Ağır*

Roman daha çok tanrısal anlatıcının otorite olduğu, hem atmosfer oluşturmakta hem de karakterlerin iç dünyalarına tanık olmak için anlatım tekniğini kullanan bir metindir.

Anlatma tekniği *Fındık Sekiz*'de de kullanılan bir tekniktir. *Fındık Sekiz*, *Ağır Roman*'dan daha fazla anlatım tekniğini bir arada kullanması bakımından ayrılır. *Fındık Sekiz*'de kullanılan anlatım teknikleri hem çeşitlenmiş hem de metnin geneline yayılmıştır.

Anlatma tekniğindeki anlatıcının otoriteci konumu *Fındık Sekiz*'de daha da belirginleşir. Anlatıcı sadece anlatımı yapmakla yetinmez, ayrıca anlatıkları hakkında yorum da yapar. Bu yorumlar metinde anlatımın pekişmesini anlatılanın yoğunlaşmasını sağlar.

Anlatma tekniğindeki anlatıcının otoriteci konumu *Fındık Sekiz*'de daha da belirginleşir. Anlatıcı sadece anlatımı yapmakla yetinmez, ayrıca anlattıkları hakkında yorum da yapar. Bu yorumlar metinde anlatımın pekişmesini anlatılanın yoğunlaşmasını sağlar.

“ Uyanyordu binlerce ceset hep bir anda, gözleri açık, çürümüş kefende yırtıyorlardı. Meto, kefenden fırlayarak çıkıyor, kızgın topraklardan koşarak ışık vuran, obsidiyen mağaraya yaklaşıyor; gördüğü şey geleceği; o tatlı ışık o yürek sızısı, o tüm alfabelerin, vücut dilinin anlatamadığı o sezgisel gönül!” (Kaçan, 2003b: 39)

“ En gereksiz bir şey yüzünden bir tartışma başladı. On bir kişi hep bir ağızdan konuşuyor, koridora elbise giymiş harfler uçuşuyordu” (Kaçan, 2003b: 21).

Fındık Sekiz'den alıntılanan yukarıdaki cümleler anlatım tekniğinin kullanıldığını örnekler.

Fındık Sekiz'de gösterme tekniğine de yer verilmiştir. Bu tekniğin kullanılması her şeyi sınırsız bilen tanrısal anlatıcının otoritesini sarsar. Gösterme tekniği okuyucuya metinle doğrudan buluşma imkânı verir. Gösterme tekniği metinde karakterler arasında kurulan diyaloglarla sağlanmıştır.

“ – Neredesin kaç gündür?

- Çok güzelsin saçlarını mı kestirdin?
- Zekiye Hanımların günü vardı, gitmeyeyim dedim ama...
- Güzel makara yaptınız mı?
- Hem de nasıl hep seni soruyorlar.
- Yatıyorum, sakın kimseyi çağırma.

- Bir şeyler yeseysin.
- Gerek yok, biliyor musun, âşık oldum ve aynı anda ayrıldım, bunu sadece sen anlayabilirsin.
- Zekiye Hanım'ın baktığı falda da böyle birşey vardı.” (Kaçan, 2003b: 40-41)

Bu diyalog, Meto'nun âşık olup aynı anda aşkını kaybetmesinin ardından annesi Melek Hanım'ın evine gittiğinde kurulmuştur. Anne ve oğlu arasında geçen diyalogta hem ikisinin ilişkisi yansıtılır hem de Meto'nun aşka ve ayrılığa verdiği tepki gösterilir. Bu diyalog anlatıcının etkisinin azalmasını sağlar bu yüzden karakterler kendilerini doğrudan yansıtmaya imkân bulur.

Harman Kaplan'da anlatım tekniği kullanılmıştır. Hikâyelerde anlatım tekniğinin kullanımında ortaklık gösteren durum karakterin tanıtımıdır. Anlatıcı karakterleri genel olarak iç dünyaları ile tanıtır ve bunu yaparken de anlatım tekniğine başvurur.

“Yalnızlığın insanı serseme çeviren duygusundan kurtulmak için insanüstü bir çaba harcıyordu ” (Kaçan, 2012a: 33).

“Girdiği kafe baş döndürücü büyüklükteydi, önce hafif gezindi meraklı gözleri teskin edecek kadar.

Sonra oturdu köşesine yalnızlığının ” (Kaçan, 2012a: 43).

“Klasik entrikalar çevirerek tahtına oturdu.

Öylesine yalnızdı ki tahtta

o kurmaca sarayda ” (Kaçan, 2012a: 45).

Harman Kaplan'da yer alan farklı öykülerde anlatıcı karakterleri anlatım tekniği kullanarak sunmuştur. Anlatım tekniğinin kullanılması anlatıcının otoritesini güçlendirmiştir. Bu sayede anlatıcı karakterin ruhsal durumuyla ilgili derinleme bilgiyi muhataba aktarmıştır.

Adalara Vapur'da anlatım tekniğinin kullanımı *Harman Kaplan* ile benzerlik gösterir. *Adalara Vapur*'da da anlatım tekniği ağır basar. Bu metinde anlatım tekniğinin yanı sıra gösterme tekniğine de yer verilmiştir. Bu iki teknik metinlerde bir arada kullanılmıştır ama anlatım tekniği metinde anlatıcının kullandığı temel tekniktir. Gösterme tekniği daha sınırlı kullanılmıştır.

“ ‘Puik, Puik söyle bana babasız annesiz köpek, bağımsızlık diye bir mevzu var mı?’

Puik'in pek umrunda değildi. Zaten uykusu vardı. İnsanlara ait bir soruydu. Başka bir sorunun üzerine atlayacaktı.

‘Fakir abi daha derinden yaşadığımız olaylar var. Mesela aşk... işte o zaman kendimi tam olarak özgür hissederim.’

‘Evladım aşk hafıza kaybıdır, zaman girdabıdır, yaşadığın zaman ölürsün, bir hortuma takılır sürünürsün.’

Dinleyicilerden biri uzun metrajlı yanan sigaradan bir nefes alıp Puik’e üfleyerek, konuya başka bir derinlik getirdi.” (Kaçan, 2012b: 13)

Adalara Vapur’da yer alan “Kurt ve Fakir” hikâyesinde tanrısal anlatıcının anlatma tekniğiyle var olduğu gözlemlenir. Fakat tırnak içerisinde verilen aktarma cümleleri de metinde diyalog işlevi göstermiştir. Bu durumda bu metin özelinde hem anlatma hem de gösterme tekniği kullanılmıştır.

5.5.4.2. Montaj Tekniği

Montaj, “ sanatkârın başkasına ait (anonim veya ferdi) bir sözü (ibare, mısra, beyit, cümle, paragraf), -çeşitli sebeplerle, olduğu gibi eserine aktarmasıdır ” (Çetişli, 2016: 134) ifadeleriyle tanımlanır. Bu teknik başka bir edebi metnin bir kısmının ya da tamamının değiştirilmeden kurgulanan edebi metne alınmasıdır. Montaj, yazara farklı anlatım tarzındaki metinleri kendi metnine eklemeyerek monotonluğu bozma imkânı verir. Metnin üslubunun çeşitlenmesine imkân sağlar.

Montaj tekniği farklı amaçlarla kullanılabilir. Bu amaçlar yazarın metinde oluşturmak istediği atmosfere göre değişecektir. “Bazı yazarlar, eserlerine değişik bir “form” kazandırmak için bu tekniği denerlerken, bazıları da atmosfer elde etmek için eserin ait olduğu zamanla bağını güçlendirmek için yararlanabilirler ” (Tekin, 2018: 256). Yazar, kendi kurguladığı metinde atmosferi oluşturacak bir yöntem olarak montajı kullanabilir. Başka metinlerden aldığı parçaları kendi metnine yerleştirip iki metnin bütünleşmesini sağlayarak metin de oluşturduğu atmosferi başka metinlerle desteklemiş olacaktır. Aynı şekilde yazar, kendi kurguladığı tür dışında metinlerden de alıntı yaparak metnini destekleyebilir. Aynı zamanı ya da mekânı anlatan farklı disiplinlere ait iki metinden alıntılarla oluşan bütün farklı bir ahenk dünyasına sahip olacaktır. Kısacası montaj, yazara kendi metni içerisinde farklı bir üslup akışı sağlama imkânı sunar.

Metin Kaçan montaj tekniğini eserlerinde kullanır. Yazar özellikle farklı formdaki metinleri kendi kurmacasına dâhil etmeyi tercih eder. Farklı disiplinlerdeki metinlerden de alıntı yaparak metnin ahengini değiştirir. Örneğin hikâye ve romanların

içine şiir formunda pasajlar yerleştirir. Bunun dışında şarkı sözlerini aktarma cümleleri şeklinde kurmacanın içine dâhil eder. Özellikle değişik formda metinlerin alıntılanması metnin ahenginin değişmesine katkı sağlar. Şarkı sözlerinin alıntılanması ise metinde oluşturulmak istenen atmosferi aynı duyguyu paylaşan farklı disiplinlere ait metinlerle zenginleştirip desteklemektir.

Montaj tekniği *Ağır Roman* kurgusunda yaygın kullanılan bir teknik değildir. Sadece bazı şarkı sözlerinin direkt alınıp metne yerleştirilmesi söz konusudur. “Hatasız kul olmaz. Hatamla sev beni ” (Kaçan, 2003a: 120). Orhan Gencebay’dan alıntılanan şarkı sözleri metinde kullanılmıştır. Şarkı sözlerinin metne katkısı farklı disiplinlere ait söz düzlemlerinin metnin oluşturmak istediği atmosfere tamamlayıcı olmasıdır.

Fındık Sekiz’de şarkılardan alıntılanan bölümlerin oranı artar. *Ağır Roman*’da farklı bir metne ait olan bir bölümü alıntılanmak kısıtlı bir tekniktir. *Fındık Sekiz*’de farklı formda olan metinlerden alıntılanma oranı artmıştır. *Fındık Sekiz*’de alıntılanan şarkı sözler şu şekildedir.

“ ‘Aah çilli, çilli sevgilim çilli, yarın olmaz şimdi...’ ” (Kaçan, 2003b: 26)

“ A benim arzu kızım, gönlümün nazı kızım” (Kaçan, 2003b: 36)

“ Sert adımlarla her yer inlesin inlesin.” (Kaçan, 2003b: 36)

“ Seni ben ellerin olsun diye mi sevdim? ” (Kaçan, 2003b: 42)

“ Ne güzel yaratmış vay vay seni yaradan ” (Kaçan, 2003b: 61)

“ O güzel gözlerle bakmasını bil/ Gönülden gönüle akmasını bil/ Sevda pınarından akan bir su ol/ Gönülden gönüle akmasını bil.’ ” (Kaçan, 2003b: 77)

Yukarıda metinden alınan cümleler şarkı sözleridir. Farklı tarzda yazılmış şarkıların sözleri metinde değiştirilmeden alıntılanır. Yazar, alıntılanacağı metinleri dönüştürme yoluna gitmemiştir şarkı sözlerini direkt kendi metnine yerleştirmiştir. Bu yöntem romanda oluşturulmak istenen farklı kültürel atmosferi desteklemiştir. Şarkı sözleri montaj tekniğiyle metne yerleştirilmiş hem metnin içeriğini hem de üslup zenginliğini desteklemiştir.

Fındık Sekiz’de montaj tekniği sadece şarkı sözlerini metne eklemek için kullanılmaz. Farklı formda başkaları tarafından yazılmış metinlerde alıntılanır.

“ ‘KİNE EZ’

Bir devir aşk diye beni doğurdu

Aldı bedenimi mağrip sıtmalardan

Bil diplerinden söktü ruhumu

Sisli denizlere açıldım bir zaman;

Ne altın ne meyve,

Yâd olsun keşfettiğim kıyılar

Zamanın hayatla içlendiği çöllerde

Bir çadırım olsun yeter” (Kaçan, 2003b: 49)

Yukarıda verilen şiir hiç değiştirilmeden metne yerleştirilmiştir. Ayrıca yazar dipnot düşerek şiirin asıl yazarının “Adnan Özer” olduğunu belirtmiştir. Şiirin metne dâhil edilmesi metnin düzyazıya dayalı üslubunu bir anda şiirle birleştirmiş. Bu durumda metnin üslup bakımından zenginleşmesini sağlamıştır.

Harman Kaplan’da yer alan “Merhaba Yalnızlığım” hikâyesinde Sitare karakterinin anlatımına Şeyh Galip’ten bir beyit eklenerek anlatı güçlendirilmiştir.

“ *Meh-i bürc-i arızında gönül oldu hale mail*

Bana kendi talihimden bu siyah sitare düştü” (Kaçan, 2012a: 24)

Beyit doğrudan Şeyh Galib’in gazelinde olduğu şekliyle alınmıştır. Bu beyit hikâyede sonradan adı Sitare olan karakteri desteklemek için kullanılmıştır. Sitare’nin dünyaya bakış açısıyla beyitte geçen şiir öznesinin bakış açısı arasında paralellik kurulmuştur. Bu durum montaj tekniğinin metni diğer metinlerle zenginleştirmek amacıyla da kullanıldığını açıklar.

SONUÇ

1980 sonrası Türk edebiyatında ilk yazılarını *Gırgır* dergisinde yayımladığı iddia edilen Metin Kaçan, ilk romanı *Ağır Roman*'ı 1990 yılında yayımlamıştır. Bu dönemde gettoları, arka sokakları kendine has anlatım özellikleriyle ele alan romanları ile öne çıkan Metin Kaçan, iki roman, bir çizgi roman ve iki hikâye kitabına imza atmıştır.

Metin Kaçan'ın ilk eseri olan *Ağır Roman*'ın yayımlanmasının ardından bu eserin edebiyattaki yeri tartışmaya açılmıştır. Tartışmanın kaynağı romanın edebi özellikler taşıyıp taşımasına yönelik fikir ayrılıklarıdır. Bu çalışmada eserin edebi olup olmadığı hakkında hüküm vermek yerine onun tema ve yapı unsurları ilişkilendirilerek incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda yazarın kente yapılan göçler sonucu şehrin periferilerinde kurulmuş hayatları, tema olarak seçtiği tespit edilmiştir. Muhtevanın yapı ile paralellik gösterdiği saptanmıştır. Başka bir deyişle metinlerin yapı özelliklerinin içerik özelliklerine uygun bir şekilde oluştuğu gösterilmeye çalışılmıştır.

Eserlerin anlatmayı tercih ettiği toplumsal kitlenin kültür özelliklerini ne şekilde yansıttığı belirlenmiştir. Bu durumda bir eserin seçkin bir bakış açısıyla edebilik sınavına sokulması reddedilmiş, eserin kendi iç dinamiklerinin ilişkisi kurularak unsurların tutarlılığı tespit edilmiştir. Metin Kaçan'ın ilk romanı başta olmak üzere diğer eserlerinde de içerik ve yapı unsurlarının ilişkisi ortaya çıkarılarak eserlerin Türk edebiyatında edebilik tartışmalarına yeni bir boyut getirdiği saptanmıştır.

Yazarın edebilik tartışmalarına neden olmuş üslup özellikleri, muhtevanın zorunlu bir sonucudur. Argonun baskın olduğu üslup özelliklerinin Türk edebiyatında farklı isimler tarafından da tercih edildiği vurgulanmıştır. Fakat yazarın anlatıcısının da argo kullanması dikkat çeken bir unsur olarak vurgulanmıştır. Anlatıcı dilinin karakterin diliyle aynışmasının verdiği orijinallik, yazarın Türk edebiyatına katkısı olarak gösterilmiştir.

Eserlerin incelenmesinde öne çıkan temaların ötekilik, cinsellik, aşk, toplumsal ve bireysel eleştiri olduğu tespit edilmiştir. *Ağır Roman*'da yansıtılmaya çalışılan kenar mahalle panoraması içerisinde inşa edilen ötekilik kavramı, karakterler arası ilişkiler

bağlamında incelenmiştir. Karakterler arası ilişki sisteminde kent merkezine göre öteki kimlikler olan mahalle sakinlerinin kendi aralarında da ötekileştirmeyi devam ettirdikleri söylenmiştir. Ötekiliğin en belirgin olduğu eserlerin *Ağır Roman* ve *İstedikleri Yere Gidenler* olduğu vurgulanmıştır. Diğer eserlerde temanın nasıl ele alındığı ya da kapsamının ne şekilde daraldığı eserler arası karşılaştırma yapılarak ele alınmıştır.

Romanların üslup özelliklerinin ve mekân unsurunun şekillenmesinde ötekilik kavramının etkisi tartışılmıştır. Metinlerde kurgulanan karakterlerin ötekiliğinin eserlerin dil özelliklerine de yansıdığı tespit edilmiştir. Yazarın ilk iki eserinde argonun yaygın bir üslup özelliği olması, eserlerde anlatıcının dilinin de ötekileştiğine dayanak olarak olarak sunulmuştur.

Cinselliğin inşası ve toplumsal cinsiyet temasının öne çıktığı eserler vurgulanmıştır. Tüm toplumsal normlara meydan okurcasına cinselliğin hiçbir engele takılmadan dile gelmesi, eserlerde bu temanın ele alınış şekli olarak belirlenmiştir. Cinselliğin inşası, toplumun ahlak kurallarına uygun bir şekilde sezdirilmez ya da üstü kapalı bir şekilde ele alınmaz. Fakat bu temanın işlenişinde toplumsal cinsiyet kodlarının baskın olduğu tespit edilmiştir. Cinselliğin ön plana çıkan bir tema olduğu *Ağır Roman* ve *İstedikleri Yere Gidenler* adlı metinlerde eril dilin cinselliğin inşasında baskın olduğu saptanmıştır.

Metin Kaçan'ın eserlerinin tümünde aşk temasının karakterler için bir kriz olduğu tespit edilmiştir. Bu krizin çözümü karakterlerin hayata tutunma şekilleriyle ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Özellikle öykü kitaplarında ve *Fındık Sekiz*'de yalnız bireylerin hayata tutunma nedeni olan duygunun aşk olduğu belirlenmiştir. Bu temanın ele alınışı, sıradan insanın yaşadığı genel duygu durumlarının yansıması olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde yazarın edebiyat ve siyasetle ilgili görüşlerine yer verilmiştir. Yazarın görüşlerine paralel olarak eserlerde içinde yaşanan zamanın siyasi atmosferine doğrudan bir gönderme yapılmadığı tespit edilmiştir. Toplumun aksayan yönlerinin özellikle toplumsal kurumların işleyişindeki aksaklıklara vurgu yapılarak ele alındığı gösterilmiştir.

Bireyin değerler sistemindeki yozlaşma da eserlerde eleştirilen farklı bir tema olarak ele alınmıştır. Bireyin içinde yaşadığı ortamda çıkarları doğrultusunda sahip olduğu ahlaki değerlerden nasıl koptuğu karakterler üzerinden gösterilmeye çalışılmıştır. Tema olarak verilen bu özellik anlatıcı başlığında tekrar incelemeye alınmıştır. Anlatıcının kendi yorumunu da katarak karakterlerin iki yüzlü ahlak anlayışlarına vurgu yaptığı belirlenmiştir.

Başta kenar mahalle yaşantısı olmak üzere toplumdaki sıradan insan yaşantısının eserlerde yansıtıldığı belirlenmiştir. Bu belirlemenin kaynağı özellikle öykülerde kişi isimlerinin silikleşmesi, mekâna ve zamana yapılan vurgunun ortadan kalkmasıdır. Metinlerde geçen kişinin herkes olabildiği, zamanın her zaman yaşanabilecek bir an olarak kurgulandığı metinlerden verilen örneklerle gösterilmeye çalışılmıştır.

Çalışmada benimsenen eklektik yöntem gereği metinlerde öne çıkan tematik ve yapısal özellikler belirlenerek yazarın eserlerinde benzer ve değişen yönler tespit edilmeye çalışılmıştır. Seçmecî yöntemin sağladığı imkânlar doğrultusunda ön plana çıkan özellikler sentezlenerek yazarın genel edebiyat algısı belirlenmeye çalışılmıştır. Eserlerin içerik ve biçim özelliklerinin tek tek ele alınmasından ziyade birbirleriyle kurduğu ilişkiye odaklanmak, genel yapının tespitine olanak sağlamıştır.

Metin Kaçan'ın eserlerinden belirlenen temalar, sadece bir edebiyat metninin içeriği olarak ele alınmamıştır. Bu çalışmada muhteva, özellikle sosyolojik kavramlar başta olmak üzere diğer disiplinlerle ilişki kurularak ele alınmıştır. Eserlerin başka disiplinlerle ilişki kurularak değerlendirilmesi, çalışmaya disiplinler arası bir boyut kazandırmıştır. Takip edilen bu çalışma prensibinin sağladıkları sonucunda edebiyat metninin toplumsal yapıyı yansıtmaya özelliğine değinilmiştir. Ayrıca çalışma, insanın içinden çıkamadığı duygu durumlarının da eserlerde nasıl belirginleştiğine odaklanmıştır.

Sonuç olarak, Metin Kaçan'ın eserleri üzerine yapılan bu çalışmada eserlerin içerik ve yapı özellikleri belirlenmiştir. Metinlerde ortaklaşan tema unsurları ön plana alınarak yapı unsurlarının temayla ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Bu çalışma sonucunda Metin Kaçan'ın kentin arka sokaklarından başlayarak şehrin geneline doğru yayılan sıradan insanların hayatlarına ışık tutmaya çalıştığı saptanmıştır. Eserlerde biz-

onlar zıtlığının yaygın olduğu belirtilmiştir. Bu zıtlık, ötekilik kavramının eserlerle ilişkilendirilmesini olanaklı kılmıştır. Metinlerin temasına sirayet eden ötekiliğin eserlerin yapı unsurlarında da gözlemlendiği tesbip edilmiştir. *Ağır Roman ve İstedikleri Yere Gidenler*'de tercih edilen üslup özelliklerine yansıyan argo, metinlerin dil özelliklerinin de ötekileştiğine örnek olarak gösterilmiştir.



KAYNAKÇA

Yazarın Tezde İncelemeye Alınan Eserleri

Kaçan, M. (1992). *İstedikleri Yere Gidenler*, Joker Yayınları, İstanbul.

(2003a). *Ağır Roman*, Can Yayınları, İstanbul.

(2003b). *Fındık Sekiz*, Can Yayınları, İstanbul.

(2012a). *Harman Kaplan*, Everest Yayınları, İstanbul.

(2012b). *Adalara Vapur*, Everest Yayınları, İstanbul.

(2012c). *Cervantesin Yeğeni*, Everest Yayınları, İstanbul.

DİĞER KAYNAKLAR

Acarlar, K. (1969). “Devrik Cümle ”, *Türk Dili*, C: 19, S. 210, ss. 755-758.

Aktaran, M. “Metin Kaçan İntihar Etti”, *Milliyet Gazetesi*, (Çevrimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/gundem/metin-kacan-intihar-etti-1652934> , 7 Aralık 2020.

Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Aktaş, Ş. (2014). *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara.

Aktunç, H. (1998). *Türkçe'nin Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarıyla)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Akyüz, K. (2017). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılap Yayınevi, İstanbul.

Altınkaynak, H. (2017). “Metin Kaçan”, *Türk Edebiyatında Yazarlar ve Şairler Sözlüğü*, Can Yayınları, İstanbul, ss.419.

Aslan, R. (2012). “Metin Kaçan'da Ritüel ve Hayat” ,*Cervantesin Yeğeni*, (Der. Metin Kaçan) , Everest Yayınları, İstanbul, ss.28-37.

Bachelard, G. (2014). *Mekânın Poetikası*, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul.

- Bauman, Z., (2010). *Sosyolojik Düşünmek*, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bayraktutan, Y., Akbulut, F. ve Özbilgin, M. (2016). “Mekânsal Ayrışma: İktisadi Dinamikleri ve Türkiye Üzerine Bir Değerlendirme”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C:9, No: 43, ss. 1669-1682.
- Beauvoir, S. d. (1971). *Kadın Genç Kızlık Çağı*, Çev. Bertan Onaran, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Bumin, T. (2010). *Hegel- Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*, Yapı Kredi Yayınlar, İstanbul.
- Çetin, N. (2019). *Roman Çözümleme Yöntemi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çetişli, İ. (2016). *Metin Tahlillerine Giriş/ 2 Hikâye- Roman- Tiyatro*, Akçağ, Ankara.
- Develioğlu, F. (1980). *Türk Argosu İnceleme ve Sözlük*, Aydın Kitapevi Yayınları, Ankara.
- Ecevit, Y. (2018). *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, İletişim Yayınlar, İstanbul.
- Ecevit, Y. (2012). “Ağır Roman ve Estetik” , *Cervantesin Yeğeni*, (Der. Metin Kaçan), Everest Yayınları, İstanbul, ss.1-6.
- Erbarıştıran, T. (2012). “Metin Kaçan Kitapları Üzerine Bir Deneme”, *Cervantesin Yeğeni*, (Der. Metin Kaçan) , Everest Yayınları, İstanbul, ss. 95-108.
- Erden, A. (2012). “Çaresizce, Dengesizce...”, *Cervantesin Yeğeni*, (Der. Metin Kaçan), Everest Yayınları, İstanbul, ss.126-130.
- Foster, E. M. (1985). *Roman Sanatı*, Çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi*, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Freud, S. (1992). *Kendi Kendine Psikanaliz*, Çev. Tahsin Büyükören, Düşünen Adam Yayınları, İstanbul.
- Freud, S. (2009). *Cinsellik Üzerine*, Çev. Seher Kutlu, Alter Yayınları, Ankara.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*, Çev. İsmail Yılmaz, Kırmızı Yayınları, İstanbul.

- İlgürel, M. (2013). “Jorge Luis Borges’in Öykülerinde Zaman ve Uzam”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi.
- İrzık S. (2017). “Öznenin Vefatından Sonra Kadın Olarak Okunmak”, *Kadınlar Dile Düşünce*, (Der. Sibel İrzık, Jale Parla) , İletişim Yayınları, İstanbul, ss.35-56.
- Okay, M. O. (2001). “Refik Halid Karay”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, (Çevrimiçi) <https://islamansiklopedisi.org.tr/karay-refik-halit> , 8 Aralık 2020.
- İşık, İ. (2006). *Resimli ve Metin Örnekli Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi*, C:5, Elvan Yayınları, Ankara.
- Kaçan, M. (1990). “ Metin Kaçan: ‘Dünyayı İncitmeden Yürüyenlerin Romanını Yazdım”, (Konuşan ?) , *Varlık*, No: 993, ss. 31.
- Kaçan, M. “O Gece İnanılmaz Flu Bir Geceydi”, (Konuşan Ayşe Arman) (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/o-gece-inanilmaz-flu-bir-geceydi-64115>, 7 Aralık 2020.
- Kaçan, M. (2002a). “Zamanı Ağlatmak İçin Yazıyorum”, (Konuşan Adnan Özer) *Varlık*, C:70, No: 1139, ss. 15-18.
- Kaçan, M. (2002b). “Aşkın Giz’li Ateşi: Adalara Vapur ”, (Konuşan Buket Öktülmüş) *E*, C:4, No: 38, ss. 26-29.
- Kaçan M. “Argo Dünyadaki Bütün Dillerden Uzun Yaşayacak”, (Konuşan Fuat Uğur) (Çevrimiçi) <https://www.sabah.com.tr/kultur-sanat/2013/01/09/metin-kacanın-son-roportaji>, 11 Ocak 2020.
- Kaplan, L.C. (2012). “ ‘Şeytanı Baştan Çıkarmak’: Erica Jong ve Duygu Asena Romanlarında Arzu, Toplum, Bellek Kısılcığında Kadın ve Cinsellik”, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Karakuş, M. (2004). “Merkez-Çevre İlişkisi Açısından M. Kaçan’ın “Ağır Roman” ve F. Zaimoğlu’nun “Döküntü” Adlı Yapıtları”, *E*, C:4, No: 37, ss. 87-91.
- Kearney, R. (2012). *Yabancılar, Tanrılar, ve Canavarlar Ötekiliği Yorumlamak*, Çev. Barış Özkul, Metis Yayınları, İstanbul.
- Korkmaz, Z. (1992). *Gramer Terimler Sözlüğü*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

- Moran, B. (2001). *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Narlı, M. (2002). “Romanda Zaman ve Mekân Kavramları”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C: 5, S.7, ss.91-106.
- Narlı, M. (2016). *Öykü Burcu Kuramsal Yaklaşımlar/ Çözümlenmeler/ Değıniler*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Özlü, D. (2013). “Metin Kaçan’a Tanıklık” , *Varlık*, C: 80, No. 1272, ss. 63-66.
- Özünü, Ü. (2001). *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Multilingual, İstanbul.
- Pospelov, G. N. (1985). *Edebiyat Bilimi 2*, Çev. Yılmaz Onay, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Sağlam, M. Y. (2012). “Postmodern Romana Örnek Fındık Sekiz”, *Cervantesin Yeğeni*, (Der. Metin Kaçan) , Everest Yayınları, İstanbul, ss. 67-76.
- Sandalyeci, S. (2019). “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Devrik Cümle Yapısı Üzerine Bir Deneme”, *Prof. Dr. Hidayet Kemal Bayatlı Hatıra Kitabı*, Şenyıldız Yayıncılık, İstanbul, ss.230-240.
- Selek, P. (2018). *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Schnapper, D. (2005). *Sosyoloji Düşüncesinin Önünde Öteki ile İlişki*, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Schütz, A. (2019). “Yabancı Bir Sosyal Psikoloji Makalesi”, *Yabancı*, (Der. Levent Ünsaldı) , Heretik Yayıncılık, Ankara, ss.35-52.
- Simmel, G. (2019). “Yabancı”, *Yabancı*, (Der. Levent Ünsaldı) , Heretik Yayıncılık, Ankara, ss. 27-34.
- Strauss, C. L. (2016). *Irk Tarih ve Kültür*, Çev. Haldun Bayrı, Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu ve Işık Ergüden, Metis Yayınları, İstanbul.
- Şahin, V. ve Topdaş, F. (2015). “Refik Halid Karay’ın ‘Yatık Emine’ Adlı Öyküsünün Sosyolojik Açıdan İncelenmesi”, *Journal of Turkish Language and Literature*, C: 1, S. 2, ss. 185-194.

Tanpınar, A. H. (2017). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergah Yayınları, İstanbul.

TDK Güncel Sözlük, Cinsiyet, (Çevrimiçi), <https://sozluk.gov.tr/> , 6 Aralık 2020.

TDK Güncel Sözlük, Eş Cinsellik, (Çevrimiçi), <https://sozluk.gov.tr/>, 6 Aralık 2020.

TDK Güncel Sözlük, Argo, (Çevrimiçi), <https://sozluk.gov.tr/>, 24 Aralık 2020.

Tekin, M. (2018). *Roman Sanatı*, Ötüken, İstanbul.

Türk, M. T. (2012). “Postmodern Bağlamda Paul Auster ve Metin Kaçan’ın Eserlerinin Karşılaştırmalı Analizi”, Konya Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Vatandaş, C. (2007). “Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı” *İstanbul Journal of Sociological Studies*, C: 0 No: 35 ss. 29-56.

Yalçın, M. (2003). *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, C: II, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Yolcu, T. ve Sezgin A. (2018). “Merkez-Çevre İlişkisi Bağlamında Elit Retoriği: 2014 Yılı Cumhurbaşkanlığı Seçimlerine Yönelik Bir Söylem Analizi”, *Opus-Uluslararası Toplumsal Araştırmaları Dergisi*, C:8, No: 15, ss. 1867-1896.

Wikipedia, (Çevrimiçi), https://tr.wikipedia.org/wiki/Jorge_Amado, 12 Ocak 2020.

