

## MAUS: GRAFİK ROMAN VE EDEBİYAT

Şenol BEZCİ\*

### Öz

Çizgi roman Amerikan Kültürü'nde başlangıcından bu güne hep popüler bir sanat dalı olmuştur. Ancak muhafazakâr baskılar yüzünden 1950'lerden 1970'lere kadar düşüşe geçmiş ve grafik romanın yaygınlaşmasıyla yeniden popülerlik kazanmıştır. Grafik roman edebiyatla işbirliği yaparak çizgi romanı türünü hem canlandırmış hem de ona saygınlık kazandırmıştır. Grafik romanın başat yapıtlarından olan Maus bu gelişimde önemli bir paya sahiptir. Eserin yazarı ve çizeri Art Spiegelman, İkinci Dünya Savaşı'nı yaşamış ve Auschwitz'den sağ kurtulmayı başaran bir Yahudi olan babasının öyküsünü anlatırken roman geleneğinden de faydalandığı için, Maus grafik romanın edebiyatla yaptığı işbirliğinin en açık örneklerindedir.

**Anahtar Kavramlar:** Amerikan Edebiyatı, Kültürel Çalışmalar, Popüler Kültür, Çizgi Roman, Çizgi Roman Tarihi, Grafik Roman, Roman, Edebi Söylem

### Abstract

#### **Maus: Graphic Novel And Literature**

Comics has always been a popular form of art in American Culture. However, it experienced a decline due to conservative oppressions of the conservative parts of the society. Comics gained its popularity back with the birth of graphic novel. Graphic novel both revived and provided comics with respectability by collaborating with fiction. Maus, a prominent work of graphic novel, has an important role in this development. Because its creator Art Spiegelman benefits from the tradition of fiction while recounting the story of his father who survives not only through the World War II but also Auschwitz, Maus is a very explicit example of the collaboration between graphic novel and literature.

**Keywords:** American Literature, Cultural Studies, Popular Culture, Comics, History of Comics, Graphic Novel, Fiction, Literary Discourse

Çizgi roman ne başlangıcında ne de gelişim sürecinde sadece Amerika'ya ait bir kavram olmuştur. Ancak Amerikan kültürünün çizgi

---

\* Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Anabilim Dalı, sbezci@gmail.com

romanla özel bir ilişkisi olduğunu söylemek yerinde olur. Çizgi roman ilk döneminde milyonlarca okuru eğlendirmiş olmasına rağmen, doğuşunun üzerinden on yıl bile geçmeden, kimi muhafazakârlarca şehir meydanlarında yakılmıştır. Çizgi roman bir dönem Amerikan hükümeti ordusunun ülke dışındaki askerlerine gönderdiği “mühimmat”ta düzenli olarak yer almıştır ama neredeyse aynı dönemde çocuklar üzerindeki zararı Meclis soruşturmalarına konu olmuştur. Amerikan çizgi romanının atalarından olan *Krazy Kat*'ten uyarlanan bir bale 1920'lerde sahnelerde izlenmişti ama 1960'lara geldiğinde çizgi roman üzerindeki baskılar, bu önemli sanat türünü neredeyse yok ediyordu. Ünlü Amerikalı çizgi roman araştırmacısı John Lent bir yazısında “1940 ve 1950'lerde çizgi romanın nasıl olup da neredeyse aynı zamanda kıymeti kendinden menkul ahlakçıların, anti-komünistlerin (ve bazı durumlarda komünistlerin), devlet, din ve eğitim otoritelerinin şamar oğlanı haline geldiğini anlamak zor” (1999a: 9) diyor.

Amerikan çizgi romanının yaşadığı düşüş yirmi yıldan fazla sürmüştür. Amerika'da çizgi romanının yeniden dirilmesi 1970'lerde grafik roman kavramının ortaya çıkmasıyla toplumsal ve sanatsal bir saygınlık kazanmasıyla gerçekleşmiştir. Bu anlamda grafik roman Amerikan çizgi romanının edebiyata en çok yaklaştığı noktadır ve bu yakınlaşmanın en iyi örneklerinden biri Art Spiegelman'ın yazıp çizdiği *Maus* anlatıdır.

### **Altın Çağ'dan Grafik Romana Amerikan Çizgi Roman Tarihi**

Çizgi romanın kökenleri, mağara duvar resimlerinden Mısır hiyerogliflerine, Bayeux İşlemesi'nden dini resimlere uzanan birçok kültürel ve tarihsel yapıyla özdeşleştirilmişse de bu sanat dalının en somut başlangıcı, iletişim tarihinin ilk bant karikatürü olarak kabul edilen *Yellow Kid*'dir. Roger Sabin'in *Adult Comics: An Introduction* kitabında da belirtildiği üzere *Yellow Kid* 1896'da *New York Journal* gazetesinde yayınlanmaya başlar. *Yellow Kid* ve onu takip eden diğer bant karikatürler öyle popülerleşmiştir ki William Randolph Hearst ve Joseph Pullitzer gibi basın devleri, çizerleri ve sevilen bant karikatürlerini kendi yayınlarına getirmek için birbirleriyle savaşımlardır. (1993: 133-34). Okuma kolaylıkları ve görsel albenileriyle okuyucu ilgisine mazhar olan bant karikatürler gazetelerde zamanla kendilerine özel bir yer açmışlardır. “Funnies” denilen özel bir sayfada bir araya gelen ve “Sunday Funnies” başlığıyla Pazar eklerinde daha geniş yer tutan bant karikatürler zamanla gazetelerden çıkıp bağımsız yayınlar haline gelmiştir. Özgün üretim içeren ve dergi halinde basılan ilk yayın, yani New Fun'a 1935 yılında okur karşısına geçer (Lent 1999a: 17-18).

Çizgi romanın kabul görüp büyük bir popülerlik edinmesi on yılı bile bulmaz. 1941'de ülke çapında 150 farklı çizgi roman dergisi yayınlanıyordu

ve aylık tiraj 10 milyonu (Stevenson'dan aktaran Duncan ve Smith 33); 1943'e geldiğimizde aylık tiraj 18 milyona yükselmişti ve bu da 72 milyon dolarlık bir piyasa demektir. Çizgi roman dergileri dergi sektöründeki toplam tirajın üçte birine sahipti (Ames ve Kunzle'dan aktaran Duncan ve Smith 2009: 33). Bir başka deyişle, "1940'ların sonunda 8-14 yaşındaki çocukların yüzde doksan beşi ve 15-18 yaşın aralığındaki ergenlerin yüzde altmış beşi çizgi roman okumaktadır" (Sones'dan aktaran Yang).

Çizgi romanın yaşadığı bu gösterişli dönem, psikiyatrist Fredric Wertham'ın yaptığı radyo konuşmalarında, yazdığı yazılarda ve nihayet yayınladığı *Seduction of the Innocent (Masumların Yoldan Çıkarılması)* adlı kitabında çizgi roman aleyhinde ciddi suçlamalarda bulunmasıyla sekteye uğrar. Wertham kitabında, Süperman'i faşist düşünceleri, *Batman* ve *Wonder Woman*'ı da eşcinselliği yaymakla suçlamaktaydı (2009:54). Wertham özellikle suç çizgi romanlarını hedefine alır çünkü suç çizgi romanlarının çocuklara suç işleme yöntemleri öğrettiğini ve genç suçlu sayısının artmasına sebep olduğunu iddia etmektedir. Daha sonraları sayısız kez dile getirildiği üzere, Wertham'ın, öne sürdüğü suçlamaları destekleyen hemen hiçbir somut kanıtı yoktur. Ancak, yazdıkları ve söyledikleri toplumun tutucu kısmında yankı ve destek bulduğundan, Wertham'ın çizgi romanın gelişimi üzerinde sarsıcı bir etkisi olmuştur. Daha *Seduction of the Innocent* yayınlanmadan, Amerikan Parlamentosu 1950 ve 1954 yıllarında meseleyi araştırması için komisyon kurar. Komisyon gençlik suçları ve çizgi roman arasında somut bir bağlantı kuramasa bile çizgi romanın muzır unsurlardan temizlenmesini talep eder. Amy Kiste Nyberg'in "Comic Book Censorship in the United States" yazısında belirttiği üzere devletin çizgi romanları sansürlenmesi Amerika Birleşik Devletleri Anayasası'na aykırı olduğundan komisyon, çizgi roman endüstrisine kendileri için dâhili bir düzenleme yapmalarını, aksi takdirde yasal eyleme geçeceklerini söyler (1999: 42-49).

Komisyonun ve toplumun tutucu kesiminden korkan çizgi roman girişimcileri Çizgi Roman Üreticileri Derneği'ni kurup Comics Code Authority (CCA) adında devletten bağımsız bir kurul oluşturmuştur. CCA derneğe üye dergileri bağlayan bir dizi prensip belirler ve bu prensipleri gazete ve dergilerde yayınlamak hem halka duyurur, hem de üye olan dergilerden bu prensiplere uygun işler üretmesini ister. Kurul derneğe üye olan çizgi roman şirketlerinin ürünlerini, baskıya girmeden önce denetleyip, toplumun kimi kesimlerince uygunsuz görülebilecek unsurları ayıklar. Derneğe üye olan ve denetimden geçen dergiler kapaklarına CCA'nın sembolünü basarak topluma ve meclise muzır etkilerden uzak olduklarını duyururlar. Böylece, çizgi roman sektörü ülkede esen çizgi roman karşıtı rüzgârdan kendisini korumaya çalışmıştır.

CCA'yı sadece finansal bir kendini koruma refleksi olarak görmek doğru olmaz. CCA, Amerikan çizgi romanının can damarlarını kesecek bir kurumsal ve kişisel oto sansür uygulamasına yol açmıştır çünkü kurulun kuralları yaratıcılığı tamamen öldürecek niteliktedir. CCA üyesi olan çizgi roman şirketlerinden beklentilerini şöyle özetler: “Çizgi Roman Üreticileri Derneği milyonlarca çizgi roman okuruna ve genel halka karşı sorumluluklarının farkında olarak, üyelerini ve diğer çizgi roman üreticilerini sadece iyi ve erdemli eğlence ya da eğitim dergileri basmaya ve hiçbir dergide ne olursa olsun okurlarının ahlak derecesinden daha düşük çizgi romanlar yayınlamamaya ısrarla davet etmektedir” (Lent, 1999b: 269). CCA 1954’de prensiplerini gözden geçirir ve ilk metinde bulunan altı madde, kırk maddeye çıkartılır. Bu maddeler 1971 ve 1989 yıllarında elden geçirilmiş, zamanla kısaltılmışsa da hala derneğin Amerikan çocukları için iyi ve erdemli eğlence içeren dergiler basması sorumluluğundan bahsetmektedir. CCA, hem sektöre getirdiği ahlaki kısıtlamalar sebebiyle hem de çizgi romanın çocuklar için üretilen bir tür olarak algılanmasına yol açtığı için, çizgi romanı uzun ve kısır bir döneme mahkûm etmiştir. Bu dönemde önemli konulara parmak basan, yeni anlatım olanakları arayan ve sanatsal kaygılar güden çalışmalar üretmek neredeyse imkânsız hale gelmiştir.

Çizgi romanın yeniden büyük oranda yetişkinlerle iletişime geçmesi ancak 1960’ların sonu ve 70’lerin başında yeraltı çizgi romanı akımının başlamasıyla gerçekleşir. Charles Hatfield’in *Alternative Comics: An Emerging Literature* kitabında söz ettiği üzere amatör fanzinler, üniversite mizah dergileri, yer altı gazeteleri ve saykedelik rock posterleri gibi pek çok unsur yer altı çizgi romanına kaynaklık etmiştir (2005:8) . Dolayısıyla yer altı çizgi romanı, CCA ile iyice aklanıp paklanmış ana akım çizgi romanına karşıdır. Ana akım çizgi romandan ayrılmak için kendine “comix” adını uygun görür. İsmi sonundaki x, Amerika’da pornografik, müstehcen ya da çocuklar için uygun olmayan kültürel ürünlerin işaretlenmesinde kullanılan X’dir. Yer altı çizgi romanı yayıncıları, ana akım karşıtlığı tavırlarını bir adım daha ileri götürerek, dergilerin kapaklarına CCA damgası yerine “Gökyüzündeki hayalet yazarlarca onaylanmıştır”, “Sadece yetişkin entelektüeller içindir!” veya “Sadece yetişkinler içindir” gibi ibareler koymuştur.

Yer altı çizgi romanı tıpkı yer altı edebiyatı gibi yerleşik kurallara ve geleneklere aykırı bir çizgi izler. Sabin’in belirttiği gibi

...isminden de anlaşılacağı üzere, yer altı çizgi romancılarının ana akımla

hiçbir işi yoktu – hatta pek çok yönden onun karşıtıydı.  
Çocuk okur

pazarına sırnaşmak yerine, karşı-kültüre kendi bildikleri şekillerde hitap

ettiler; bu da uyuşturucu, Vietnam Savaşı karşıtlığı, rock müzik ve en

önemlisi de seks gibi konulara el atmak demektir... Ayrıca yeraltı çizgi

romanı döneminin politik bir ifadesiydi ve içeriğindeki temel unsur yeni

bir tür politik bilinçti. (2005:92)

Yer altı çizgi romanının nihai özelliğini oluşturan politik bilinç Amerika'daki Hippi hareketiyle büyük oranda özdeşti çünkü yer altı çizgi romanı anti-militarist ve barışçıdır; ırkların ve halkların kardeşliğine inanır. Alternatif yaşam biçimlerine açıktır: cinsel devrimi ve uyuşturucu kullanımını destekler. Yer altı çizgi romanı CCA'nın dergilerden uzaklaştırdığı argoyu, cinselliği, sıra dışı yaşam biçimlerini, toplumca onaylanmayan fikirleri şok estetiğine dayanan bir görsellik içinde okurla buluşturmuştur.

Bunu yaparken DC ya da Marvel gibi stüdyo sistemiyle çalışan kartellerin dışında, bağımsız olarak var oldu. DC ve Marvel gibi çizgi roman devlerinin üretimi hızlandırmak için geliştirdikleri stüdyo veya "dükkan" sisteminde çizgi roman çalışanları, montaj bandında seri üretim yapan işçilerden farksızdır. Bir çalışan kurşun kalemle çizimleri yapar, bir başkası çiniler, diğeri de renklendirirdi. Öykü yazarı, senarist ve hatta diyalog yazarı bile ayrıdır. Yer altı çizgi romanı bu sisteme sırtını dönüp, çizgi romanı tek bir kişinin ürünü olan özgün sanat eserleri haline getirmiştir. Zaman içinde bu özgün eserler gittikçe artan sayılarda, dergi değil de kitap formatında yayınlanmaya başlamıştır.

### **Grafik Roman**

Yer altı çizgi romanının yetkinlik kazanması Amerikan çizgi romanının son halkası olan ve adı neredeyse *Maus*'la özdeşleşen grafik romana yol açmıştır. Grafik roman, isminden de anlaşılacağı gibi herhangi bir romanda görülebilecek bir öykünün grafik dille, yani görsel dille anlatılan halidir. Grafik romanın anlattığı öykü, geleneksel çizgi roman öykülerinin aksine macera, kahramanlık, aşk, korku, suç veya western gibi tek bir isimle damgalanamayan ve özetlenemeyen bir öyküdür. Çoğu dergide görüldüğü üzere yaklaşık yirmi sayfa içinde başlayıp bitmemektedir. Ne de bir karakterin veya tipin sadece mekan veya kahraman birliğiyle birbirine bağlanan çoğu zaman akıl ve mantık sınırlarını zorlayan episodik öykülerinden oluşmaktadır.

Öyküleri itibariyle yer altı çizgi romanının sarsıcı içeriğinden uzaklaşıp, edebi değeri olan anlatılar kurmuştur. Grafik roman, kısaca, tematik bütünlüğü olan, çoğu kez sadece bir kitaptan oluşan, yetişkinler için üretilen ve kitap formatında basılan derinlikli çizgi romandır. Sabin'e göre, grafik roman formatı elverdiği için gerilim yaratmak, atmosferi canlandırmak ve karakterleri geliştirmek gibi olanaklara sahiptir (2005: 165).

Kimi çizgi roman araştırmacısı “grafik roman” tanımlamasını, yetişkin okur ve edebiyat meraklılarını müşteri portföyüne eklemek için yayınevlerinin başlattığı ticari bir girişim ve pazarlama taktiği olarak görmektedirler. Örneğin Jean-Paul Gabiliyet, 1980'lerin yayıncılarının iki yöntemle gelirlerini artırmaya çalıştıklarını söyler: okurun yeni temalara ve sanatçılara verdikleri tepkileri ölçmek için belirli sayıda bastıkları Özel Seriler ve grafik roman (2010: 87). Bu iki yöntem gerçekten de kar ve ciroyu artırma yöntemleridir. Yayınevleri özel seriler yayımlayarak aslında bir “rating” denemesine girişirler; özel serinin satış rakamlarına ve okurdan alınan tepkiye bakarak özel seriyi daha geniş ölçekte kullanabilirler. Aksi takdirde popüler olamayacak seriye daha fazla yatırım yapmayarak olası zarardan korunurlar. İkinci yöntemde ise, şirketler grafik roman ismini ve beraberinde gelen sanatsal özellikleri kullanarak edebiyat okuruna çizgi roman satmaya çalışmaktadırlar. Ana akım çizgi romana mesafeli duran ve normal şartlar altında çizgi roman okumayan edebiyat okurlarına, çizgi roman yayıncıları grafik roman ismini kullanarak çizgi roman satmaktadır.

Gabiliyet'in söz ettiği satış stratejilerinin varlığı ve yayınevlerinin satış hacimlerinin sürekli genişletme isteği tartışmasız gerçekler olsa da, grafik roman isminin benimsenmesinin sebebi piyasapiyasa manipülasyonunun ötesindedir. Ian Gordon “Commodification through Superman: Return to Krypton” yazısında çizgi roman ve grafik roman kelimelerinin sözlük tanımlarının ötesinde, yan anlamlarla yüklü olduğundan bahseder. Son yıllarda yapılan tartışmalar bu iki kelime arasında bulunan belli bir karşıtlığı ortaya çıkarmıştır: çizgi roman çocuksu bir basitliği imlerken, grafik roman yetişkinlere özgü bir sofistikasyon ve rafinelik çağrıştırmaktadır (158-159). Gordon'un belirttiği yan anlam farkı 70lerde ya da 80lerde gelişmemiştir; ne de grafik romanın adındaki roman kelimesi rastgele seçilmiştir.

Grafik roman kavramı aslında çizgi romanın doğuşundan 80lere kadar oluşturduğu kimliğin dışında bir ontoloji önermektedir çünkü grafik roman, çizgi romanın İngilizce karşılığı olan *comics*'in sahip olmadığı pek çok çağrışım ve yan anlam içermektedir. Çizgi roman ilk ortaya çıktığında gazetelerde yayınlanan komik bant karikatürlerden oluştuğu için *comics* adını almıştır. Aynı dönemde *funnies* adıyla da anılmıştır. Dolayısıyla ilk çizgi roman örnekleri mizahi içerikliydi ve karikatürize bir görsellikle

üretiliyorlardı. Zamanla içerik ve biçem köklü değişimlere uğramışsa da *comics* ismi baki kalmıştır. Kavramın Fransızca karşılığı *bandes dessinées*, İtalyanca karşılığı *fumetti* ve Türkçe karşılığı *çizgi roman*, söz konusu komik veya komedi vurgusunu içermemektedir. Dolayısıyla, komik olmak ve karikatürize bir biçeme sahip olmak çizgi romanın *sine qua non* doğası değildir.

*Comics*'in komedi çağrışımı çizgi romanla edebiyat arasına ciddi bir mesafe koymuştur. Batı edebiyatında köklü bir mizah geleneği olsa bile, komedi ve mizah, Plato ve Aristo'dan bu güne gelen süreçte, edebiyat hiyerarşisinde hep ikincil bir yer işgal etmiştir. Tiyatronun başlangıcında sadece komedi ve trajedi geleneği varken bile trajik kahramanlar krallar, soylular ve yüksek rütbeli askerlerken, komedi kahramanları sıradan insanlardır. Roman kanonu içinde de komedi yönü ağır basan romanlar "mizah romanı" yaftasıyla an akım romandan ayrılır ve ana akım romana göre daha az prestijli olan tür romanına dâhil edilir. Dolayısıyla çizgi roman Batı Kültürü'nde grafik roman adını almakla sınıf atlamıştır ve ciddi edebiyat veya kültürel ürün kategorisine geçmiştir. Kısaca söylersek, grafik roman adıyla çizgi roman prestij kazanmış, mutenalaşmaya (gentrification) uğramış ve ciddi bir edebiyat türü olan romana yaklaşmıştır. Grafik romanın ciddi edebiyatla kurduğu yakın temas edebiyatçıların da farkında oldukları ve onayladıkları bir durum gibi görünüyor. 2006 yılında *Modern Fiction Studies* dergisi "Grafik Anlatı" özel sayısı çıkarmıştır. Sonraki yıl *MELUS* 32. sayısını grafik roman ve etnik kimlikler konusuna ayırmıştır. 2008'de ise bu kez *English Language Notes* dergisi edebiyat eleştirisi ve grafik roman konulu bir dosya yayınladı (Park, 2011:146).

Sonuç olarak grafik roman, çizgi roman geleneğinin edebiyat ve özellikle de roman söylemiyle buluştuğu bir noktada durmaktadır. Elbette her grafik romanın yoğun bir edebiyat duyarlılığına sahip olduğunu iddia etmek akılcı değildir. Nasıl ki yayınlanan ve okurla buluşan her roman üstün edebi değerlere sahip değilse, üretilen her grafik roman da eşit derecede edebiyattan nasibini almamıştır. Dahası, nasıl ki roman çok çeşitli bir tür ise, grafik roman da öyledir. Fanteziden politikaya, erotizmden psikolojiye, otobiyografiden tarihsel tanıklığa uzanan çok geniş bir alanda varlık sürdürmektedir grafik roman. Bu gün dünya üzerinde önemli bir grafik roman kanonu oluşmaktadır. Alan Moore ve Frank Miller ticari çizgi romanla grafik romanı harmanlarken, *Sin City* ve *The Dark Night Returns* gibi popüler olmayı başaran grafik roman klasikleri yaratmışlardır. Joe Sacco (*Palestine* ve *Safe Area Goradze: The War in Eastern Bosnia, 1992-1995*), Guy Delisle (*Burma Chronicles*) ve Joe Kubert (*Fax from Sarajevo*) gibi çizerler politik bilinci ve toplumsal sorumluluğu ön plana çıkarırken,

Alison Bechdel ve Marjane Satrapi gibi çizerler otobiyografiye yönelip kişisel yaşamlarını okurla paylaşmışlardır. Grafik romanın edebiyatla kurduğu en sağlam ilişki ise Art Spiegelman'ın yazıp çizdiği *Maus* anlatılarında görülür.

### Art Spiegelman ve *Maus*

Kitap olarak yayınlanmadan önce *Raw* ve *Funny Animals* dergilerinde kısmen yayınlanan *Maus* iki kitaptan oluşmaktadır ve iki kitabın yayınlanma tarihleri arasında 13 yıl vardır. *Maus: Hayatta Kalanın Öyküsü (Maus: A Survivor's Tale)* üst başlığıyla yayınlanan çalışmanın ilk kitabı, *Babam Tarih Kanyor (My Father Bleeds History)*, 1973 yılında yayınlanmıştır. İkinci kitap *Ve Sorunlarım İşte Burada Başladı (And Here My Troubles Began)* ise 1986'da yayınlanmıştır. Hem görsel, hem de öyküsel açıdan çok başarılı ve çarpıcı bir çalışmadır. Farklı okumalara açık, çok katmanlı ve deneysel bir kitaptır *Maus*. Spiegelman'ın çalışması tarih, edebiyat, çizgi sanatları, etnisite, travma ve Soykırım çalışmaları ve postmodern kuramla ilintilendirilmiştir. Bu bağlamda, *Maus*'un Amerikan çizgi romanında yeni bir dönemi sembolize ettiğini iddia etmek yerinde olacaktır.

Her ne kadar bir soykırım ve İkinci Dünya Savaşı hikâyesi de olsa *Maus*, Art Spiegelman'ın, 1970lerin sonunda bir gün babası Vladek'i ziyaret etmesiyle başlar. Vladek Spiegelman İkinci Dünya Savaşı sırasında Yahudi soykırımını yaşamış, aralarında Auschwitz'in de olduğu farklı toplama ve çalışma kamplarında bulunmuştur. Azmi ve şansı sayesinde hayatta kalmayı ve dahası karısı Anja'nın hayatını kurtarmayı başarmış biridir. *Maus*'un birinci kitabı başladığında Vladek bir başka savaşzede olan ikinci karısı Mala ile New York'da yaşamaktadır. Art daha önceki ziyaretlerinde bir kaç kez babasına, onun ve annesinin hikâyesini çizmek istediğini belirtmişse de babası pek istekli davranmamıştır. Bu sefer bile Art'a, Soykırımı bir yana bırakıp, para getirecek bir şeyler çizmesini öğütlemektedir. Art'ın ısrarı üzerine baba Spiegelman öyküsünü anlatmaya başlamasıyla *Maus* da başlar.

Anlatının, babanın öyküsünü anlatmaya başladığı ana kadar süren birkaç sayfalık kısa bölümü bir çerçeve öyküdür (frame narrative). Edebiyatta sık kullanılan bir gelenek olan çerçeve öyküler özellikle çok eklemlili ve/veya çok anlatıcılı metinlerde kullanılır. Çerçeve öykü *1001 Gece Masalları*, *Decameron*, ve *The Canterbury Tales* gibi Orta Çağ yapıtlarından Joseph Conrad'ın *Karanlığı Yüreği* gibi 20 Yüzyıl klasiklerine kadar pek çok metinde kullanılmıştır. Dolayısıyla *Maus*, çerçeve öykünün de yer aldığı iki ayrı öyküsel ve tarihsel düzlemde oluşmaktadır: 1930'lu yılların başından savaş sonrasına uzanan ve babanın anlattığı geçmiş ve Art'ın anlatıcısı olduğu, daha çok baba oğul ilişkisini içeren anlatma anı ya da şimdiki zaman



(şimdiki zamanla kastedilen elbette Art'ın *Maus*'u çizmeye başladığı 1978 yılından ikinci kitabın sonunda babanın ölmesine, yani 1982'e değin uzanan zaman dilimidir). Anlatıda zaman zaman babanın anlatma seansları ve anlatma anlarında baba ve oğlun yaşadıkları diğer olaylar yer alır. Böylece öykü sadece bir savaş öyküsü olmaktan çıkıp başka konuları da içermeye fırsatını elde eder. Bu da çerçeve öykünün sadece başta ve sonda değinilen bir anlatı aracı olarak değil de, savaş öyküsüne paralel ilerleyen, babayı, oğlu ve bağlantılı oldukları diğer insanları içeren bir öykü olarak geliştirilmesi sayesinde olur. Dolayısıyla Art Spiegelman *Maus*'da hem babasının hem de kendi öyküsünü anlatmaktadır. Bu yönüyle *Maus* hem tarih, hem biyografi, hem de otobiyografidir. Zaten *The New York Times* 1987 yılında kitap ekinde *Maus*'u önce kurgu listesine, hemen sonraki hafta da tarih bölümüne almıştır. National Book Critics Circle ise *Maus*'u en iyi biyografi adayı ilan etmiştir.

Bu açıdan bakıldığında kitabın başlığındaki *Hayatta Kalanın Öyküsü* nitelemesinin çok yerinde değildir: savaş öyküsü ve hayatta kalma çabaları, daha büyük bir yapı içerisindeki parçalardan sadece birisidir. Öyküdeki ikinci düzlem savaş öyküsünün ötelere götürür okuru. Her iki kitabın da neredeyse üçte biri baba oğul ilişkisini, soykırımın baba-oğul ilişkisine ve babanın diğer insanlarla olan ilişkilerine verdiği zararı görürüz. Art'ın soykırımı yaşamamış ama onun etkilerini bütün hayatı boyunca hissetmiş bir Yahudi olarak geçmişini anlayabilme ve bir sanatçı olarak da savaş sırasında yaşananların doğru aktarma çabalarına şahit oluruz.

Spiegelman kitabını yazıp çizmek için çok ciddi kaygılarla yola çıkmışsa da Soykırım ile ilgili bir çizgi roman hazırlamak konusu sebebiyle netameli bir iştir. Yahudiler, milyonlarca soydaşlarının öldürüldüğü, işkenceye uğradığı ve zulüm gördüğü bu tarihsel delilik konusunda öyle duyarlıdır ki Soykırım'ın sanat ve edebiyata konu olmasını bile istemezler. Örneğin, toplama kampı mağdurlarından olan Elie Wiesel "Soykırım edebiyatı diye bir şey yoktur ve olamaz da" der. Adorno ise "Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır" görüşündedir (Witek, 1989:97). Filozof Berel Lang, benzer bir yaklaşımla, soykırımın ancak belirli uygun ve ahlaken doğru araçlarla anlatılması gerektiğini savunur. Zaten pek çok eleştirmen Soykırım'ın sadece "yüksek" edebiyat türleriyle yansıtılması, düşük ve popüler sanat biçimleriyle kirletilmemesi gerektiği konusunda hem fikirdir (Leventhal 3).

Bu sebeplerle *Maus* yayınlandığında pek çok olumsuz tepki almıştır. Spiegelman soykırım gibi ciddi bir meseleyi "hafif" bir sanat biçimiyle, çizgi romanla anlattığı için eleştirilmiştir (Sabin, 1993: 91). Üstelik bunu yaparken insanları değil hayvanları kullanmıştır; çizgi romanın adı da buradan kaynaklanmaktadır. Spiegelman *Maus*'da Yahudileri fare, Almanları kedi,

Polonyalıları domuz, Amerikalıları da köpek olarak çizmiştir. Bu durum özellikle bazı Yahudilerin ve Polonyalıların alınmasına yol açmıştır.

*Maus*'un ilk kitabı yayınlandığında Spiegelman bu tartışmaların ve itirazların muhtemelen çoğunun farkındaydı çünkü *Maus*'un bazı bölümlerini, kitaptan önce *Funny Animals* ve *Raw* dergilerinde yayınlamıştı. Belki de alabileceği tepkileri ön görerek birinci kitabın başına Hitler'in "Yahudiler bir ırk, kuşkusuz insan değillerdir" (10) sözünü koymuştur. İkinci kitap ise otuzlu yıllarda Pomeranya'da yayınlanan bir gazete makalesinden yapılan alıntıyla başlar:

Miki Fare şimdiye kadar yaratılmış en sefil kahraman...  
Her bağımsız

delikanlı ve her saygın gencin sahip olduğu sağlıklı  
duygular, hayvanlar

dünyasının bu en büyük mikrop taşıyıcısının, bu pisliğe  
ve iğrençliğe

bulanmış haşeratin ideal hayvan tipi olamayacağını  
anlatır...

Yahudilerin insanlara kaba saldırısına son! Kahrolsun  
Miki Fare! Gamalı

Haç takım. (164)

Her iki kitabın faşizan ve ırkçı alıntılarla başlaması tesadüf olamayacağına göre, Spiegelman'ın belli bir savunma refleksiyle davrandığı düşünülebilir.

*Maus* yayınlandığında, Witek'in de belirttiği üzere, hakkında yüzlerce yaz yazılır; yazıların hemen hepsi övgü doludur, kimisi fazlasıyla övgü doludur ve kitap bir anda "soykırım çizgi romanı" yaftasıyla bütün dünyanın ilgisini çeker (96). *Maus* yayınlandığı tarihten beri pek çok akademik çalışmaya da konu olmuştur. Bu gün grafik roman konusunda yayınlanan hemen her kitapta *Maus*'la ilgili birkaç makaleye rastlamak mümkündür. Kitapla ilgili yazılan yazıların çoğu, haklı olarak, *Maus*'a bir savaşzede anlatısı olarak yaklaşmıştır. Hatırı sayılır sayıdaki teorik çalışma Spiegelman'ın anlatısında neden insan değil de hayvan figürü kullandığını irdelemiştir. Yine çok sayıdaki araştırma hem babanın hem de oğlun yaşadığı travmaya odaklanmıştır. Özellikle toplama kamplarını yaşamamış ama kamp hatıralarıyla büyümüş ikinci kuşağın yaşadığı suçluluğu irdeleyen makaleler vardır. Bu açıdan bakıldığında *Maus*'un akademik ilgi yönünden de şanslı bir kitap olduğunu söyleyebiliriz.

Ancak, *Maus*'a sadece bir anlatı olarak yaklaşan ve bu anlatının edebi yönünü irdeleyen çalışmalar, *Maus*'a gösterilen akademik ilgi içinde çok az bir yer tutmaktadır. Hillary Chute "History and Graphic Representation in Maus" adlı makalesinde, *Maus*'u bir tarih anlatısı olarak ele alan çoğu araştırmamanın, eserin anlatı biçimini, yani grafik roman boyutunu göz ardı ettiğinden şikâyet eder ve "görsel malzeme okumanın özellikleri"nin ve "çizgi roman grameri"nin ihmal edildiğini söyler (2009: 340). Aynı şikâyeti, grafik roman kavramının zaten bünyesinde barındırdığı "roman"a yeterince vurgu yapılmaması sebebiyle de yapabiliriz. Dolayısıyla, hem metnin özgün nitelikleri hem de bu kitabın dâhil olduğu tür sebebiyle, *Maus*'a, grafik yönünü arka plana atarak, bir roman metniymiş gibi de bakabiliriz. *Maus*'un roman yönüne daha derinden baktığımızda anlatının roman sanatıyla ve söylemiyle derin bağlar kurduğunu ve roman geleneğinden yoğun bir şekilde faydalandığını görmekteyiz.

### **Maus'daki Edebi Söylemler**

Öykünün iki farklı düzlemde ilerlemesi ve ikinci düzlemdeki öykünün çok eklemli yapısı sebebiyle Stephen Tabachnick *Maus*'un üç farklı anlatı geleneğini içerdiğini söyler. Bunlar, bir kahramanın büyük tehlikelerden geçerek bir görevi başarmasını içeren epik geleneği, bir bireyin gelişimini, olgunlaşmasını irdeleyen Bildungsroman geleneği ve sanatçının gelişimini ve sanatsal kaygılarını irdeleyen Künstlerroman (Sanatçı Romanı) geleneğidir (aktaran Hastings). *Maus*'un epik yönünü Vladek'in II. Dünya Savaşı sırasında nefes kesen, yürek burkan maceraları oluşturmaktadır. Bildungsroman söylemi Art'ın babasıyla ilişkisini tam anlamıyla düzeltmese bile onu anlama ve kabul etme çabalarını içerir. Künstlerroman yönünü ise Art'ın öyküyü çizme sürecinin ve bu sürecin sıkıntılarının yansımaları oluşturur.

*Maus*'un epik yönünü tartışırken Vladek'in geleneksel anlamda bir kahraman olmadığını altını çizmeliyiz. Modernite öncesi dönemin epik kahramanları gibi ulusal öneme sahip, soylu, her yönüyle hayranlık uyandırıcı bir karakter değildir Vladek. Aksine öykünün başında gördüğümüz Vladek hiç de sevilesi bir insan değildir. Polonya'da yaşayan ve kumaş ticaretiyle uğraşan genç bir Yahudi'dir ve kendi deyişiyle "genç ve gerçekten yakışıklı bir delikanlı" (15) olduğu için pek çok kız arkadaşı vardır. Ancak, cimri, hesapçı ve dar kafalıdır. Örneğin ilk ciddi ilişkisini yaşadığı kız arkadaşı Lucia'dan, yeterince zengin bir aileden olmadığı ve Vladek'e önemsenecek bir çeyiz getiremeyeceği için ayrılır. İlk karısı ve Art'ın annesi olan Anja ile görüşmeye başladığında Anja'nın odasında yalnız kaldığı bir gün dolapları karıştırır, orada bulduğu ilaçları bir kâğıda kaydeder. Bunları yaparken hasta bir kadınla evlenmenin mantıklı bir tercih

olmadığını düşünmektedir. Neyse ki Anja'nın ciddi bir hastalığı yoktur ama bir komünist arkadaşı vardır. Bu da, ikinci kitabında sonunda bile komünistlere ve zencilere karşı dar kafalılığını koruyacak olan Vladek'e kalırsa, hiç de olumlu bir şey değildir. Sırf bu komünist arkadaşı yüzünden Anja'yı terk etmeyi bile düşünür.

Savaş süresinde çizilen Vladek portresi çok daha olumludur. Burada yaşama azmi, hiç bir zorluk karşısında kaybetmediği direnme gücü ve becerikliliğiyle kendini affettirir Vladek. Sık sık cimriliği vurgulanır ama daha savaşın başında geleceği görebilen ve işin nereye varacağını doğru tahmin edebilen odur. Bu yüzden bütün aile elindeki malları satıp savurup savaş öncesindeki gibi şaşalı bir yaşam sürdürürken o para kazanmaya çalışır, hayatını riske atarak eve para getirir. Savaş zamanında her türlü işe girip çıkarak, hayatını sürekli tehlikeye atarak yaşamını sürdürür. Şöyle bir gördüğü işleri bile kısa sürede öğrendiği için hep su üstünde kalmayı becerir. Örneğin Auschwitz'de önce tenekeci ustası sonra da ayakkabı tamircisi olur. Bu iki işi daha önce hiç yapmamıştır ama azmi ve çalışkanlığı sayesinde her ikisinde de kendini gösterir. Buna bir de kurnazlığı ve işlerin yolunda gitmesi için hangi iplerin çekilmesi gerektiğini bilmesi eklenince, Vladek sadece kendini kurtarmakla kalmaz, başkalarının, özellikle de karısı Anja'nın hayatını kurtarır. Hem Almanlardan kaçarken hem de esir kampında yaşarlarken Anja hep Vladek'in aklındadır. En zor anlarda bile karısına yiyecek bir şeyler ve mektuplar gönderecek, ona yaşama azmi verecektir.

Kısaca söylersek Vladek savaş zamanında epik bir kahramandır. Soylu bir trajedi kahramanı olduğunu iddia etmek doğru olmaz. Zaman zaman çirkinleşir: rüşvet verir, alçalır, dayak yer, yalan söyler, başkalarına yaltaklanır, yükselmek için onların üstüne basar ama zaten savaş hiç de soylu bir şey değildir. Epik kahramanları gibi topluma ve tarihe yön verdiği söylenemez ama kendi küçük toplumu için önemli şeyler yaptığı rahatlıkla söylenebilir. Başta Anja olmak üzere pek çok kişinin hayatına önemli katkılar sağlar. Dolayısıyla Tabachnik'in belirttiği üzere *Maus*'un epik bir yönü vardır.

Maus'daki Bildungsroman söylemi, tıpkı çalışmanın epik yönünde olduğu gibi kısmen geleneklere uygun kısmen de geleneklerin dışında ilerlemektedir. Çalışmanın Bildungsroman yönü sanatçının çocukluğundan başlayıp yetişkinliğine ulaşan kronolojik bir anlatımdan daha ziyade geri dönüşlerle anlatılan, geçmişe ait fragmanlar ve öyküyü çizmeye başladıktan sonra babasıyla değişen ilişkisinden oluşmaktadır. Baba-oğul ilişkisi, savaşın bu ilişkiye etkileri ve Spiegelman'ın babasını anlama çabaları zaman zaman kitabın epik söyleminin bile önüne geçer. Kitabın açılışı, bir başka deyişle öyküden önceki prolog görünürde Spiegelman'ın çocukken başından geçen

önemsiz bir olaydan ibarettir. Spiegelman arkadaşlarıyla paten kayarken düşer ve geride kalır. Arkadaşlarına durmaları için seslense de kimse umursamaz. Ağlayarak eve gelip, babasına arkadaşlarının onu bırakıp gittiklerini anlatır. Baba o sırada bahçede testereyle tahta kesmektedir ve ağlayarak yanına gelen oğlundan kendisine yardım etmesini ister. Bir yandan oğluna tahtayı sıkı tutmasını tembih ederken bir yandan da şöyle der: “Arkadaş? Arkadaşların mı? Onları bir hafta boyunca aç, susuz bir odaya kapa da... işte o zaman bak bakalım arkadaş neymiş!” (6). Bu kısa hikâye aslında bütün kitabın ve baba-oğul ilişkisinin sembolü gibidir. Baba, oğlun o anda çekmekte olduğu acıya karşı son derece duyarsızdır ama bu duyarsızlık, kullandığı ifadelerden de görülebileceği gibi, savaştan kaynaklanmaktadır. Çocuk babasından beklediği sevecenliği ve sempatiyi göremediği için muzdariptir, baba da savaşın etkilerinden. Bu tema bütün öykü boyunca sürecektir.

Birinci kitabın sonu da savaşa değinmeden baba oğul ilişkisine odaklanması açısından ilgi çekicidir. İlk kitabın daha ortalarında Vladek karısı Anja'nın savaş boyunca ve Amerika'daki yaşamları sırasında bir günlük tuttuğundan bahseder. Spiegelman günlüğü görmek istediğini belirttiğinde baba günlüğü bulacağını söyler. Ancak kitabın sonunda günlüğü yaktığını itiraf eder: karısının intiharından sonra büyük bir buhran yaşayan Vladek, acıyla baş edebilmek için Anja'yı hatırlatan her şeyden kurtulmaya karar verir ve günlüğü yakar. Bunu itiraf ettiğinde Art'ın tepkisi çok sert olur: “TANRIM! Tonlarca yararsız bok biriktirirsin, sonra da... TANRI CEZANI VERSİN! SEN - SEN KATİLSİN! BÖYLE BİR ŞEYİ NASIL YAPARSIN?” (161). Konuşmanın sonrasında Spiegelman, Vladek'ten özür dileyip gönlünü almaya çalışsa da babasını yaptığı şey için affedemez. Birinci kitap bu konuşmanın hemen sonrasında, babasının evinden ayrılırken biter. Elinde çantasıyla evden uzaklaşırken hala “Katil” diye söylenmektedir Spiegelman. Dolayısıyla birinci kitabın hem başlangıç hem de son kareleri Polonya'dan, Auschwitz'den ve savaştan uzaktır ve baba oğul ilişkisine odaklanmıştır.

*Maus* eğer sadece bir kitaptan oluşsaydı, ilk ve son karelerin de vurguladığı üzere, savaş hikâyesine eşlik eden olumsuz bir baba oğul ilişkisi anlatıyor olacaktı ve öykünün Bildungsroman boyutu asla gelişmeyecekti. İlk kitapta yer alan duyarsız, cimri, kaba, ırkçı ve çıkarıcı baba portresi ikinci kitapta biraz daha yumuşayacaktır. İkinci kitapta öykünün epik yönü daha ön plandadır; dolayısıyla Vladek'in kahramanlaşma şansı daha fazladır. Dahası baba oğul ilişkisine daha fazla yer verilirken bu ilişkide husumet daha az hissedilir. Spiegelman ikinci kitapta psikologuna babasıyla yaptığı tartışmaların “bir şekilde aciliyetini” kaybettiğini itiraf eder. Bazen babasını

kitapta gülünç gösterdiği için suçluluk duyduğunu ama yine de tarafsız kalmaya çalıştığını söyler. Spiegelman, Auschwitz'den kurtulduğu için babasının çok şanslı olduğunu ama aynı zamanda “şaşılacak derecede becerikli ve akıllı davranmış” olduğunu da ekler itirafına (204-205).

Spiegelman ikinci kitapta Vladek'le daha çok zaman geçirir ve ona karşı daha az tepkiseldir. Öyle ki cimriliği yüzünden çileden çıkarken bile babasının “Hitler'den beri tek bir kırıntı bile atmıyorum”(238) demesini öyküye dâhil ederek, babasını affetmeye ve affettirmeye çalışmaktadır. Oysa birinci kitapta Mala ile babasının cimriliği hakkında konuşurlarken Mala'nın savaştan sağ çıkan hiç kimsenin Vladek gibi olmadığını söylemesi (133), babanın henüz affedilmediğini göstermekteydi. Spiegelman'ın aynı konuya, yani babasının cimriliğine daha affedici ve anlayışlı yaklaşması, ikinci kitabın sonunda babanın affedildiğine ve baba oğul arasında iyi bir ilişkinin kurulduğuna işaret eder.

Spiegelman'ın babasını affetmesinin en belirgin göstergesi ikinci kitabın sonunda görülür. Kitabın sonunda kamptan kurtulan baba varını yoğunu satıp karısına hediyeler alır ve türlü zorluklardan sonra evine ve karısına kavuşur. Anja ve Vladek'in sarılmasını gösteren kavuşma sahnesinden sonra kitabın son cümleleri gelir: “Sana daha fazla ne anlatayım? Çok, çok mutluyduk ve sonra hep mutlu yaşadık. Şimdi artık lütfen teybi kapat... Konuşmaktan yoruldum Richieu. Şimdilik bu kadar masal yeter... (296). En son karede ise Vladek ve Anja'nın mezar taşlarını görürüz.

Birinci ve ikinci kitabın son kareleri karşılaştırıldığında baba oğul ilişkisinin tamamen değiştiğini görebiliyoruz. İlk kitap Spiegelman'ın babasına “katil” diye söylenmesiyle ve bir anlamda babayı Nazilerle aynı düzleme çekmesiyle biterken, ikinci kitapta bir kahraman görüyoruz. Üstelik Vladek'in Spiegelman'a savaş sırasında ölen oğlu Richieu'nun adıyla seslenmesi durumu daha da dokunaklı kılmaktadır. Kısaca söylemek gerekirse, babasından öyküsünü dinlerken ve onu bir kitap haline getirirken, Art hem savaşı ve soykırımı hem de babasını anlamıştır. Bir Bildungsroman kahramanının romanın sonunda kendisi ve toplumuyla ilgili farklı bir kavrayışa sahip olması gibi Art da artık babasını farklı bir gözle görmeyi ve onu olduğu gibi kabul etmeyi öğrenmiştir. Zaten 1992'de yaptığı bir söyleşide Chris Goffard'a *Maus*'un kısmen otobiyografik olduğunu ve kendisi için “hayati bir kaygı olan kişisel geçmişini ve dahil olduğu kadarıyla da tarihi anlama ihtiyacını giderdiğini” söylemiştir.

Daha önce anıldığı üzere *Maus*'un otobiyografik yönüne değinen çok araştırmacı olmuştur. Bu oldukça anlaşılır bir durumdur zira Spiegelman kitabında tarihten biyografiye, otobiyografiden kültür eleştirisine kadar pek

çok söylem kullanmaktadır. Ayrıca, otobiyografi, grafik roman araştırmacılarının oldukça aşına oldukları bir söylemdir. Grafik roman her türe, her söyleme açık bir sanat dalı olsa bile, stüdyo sisteminden uzak ve öznel bir üretim türüne dahil olduğu için olsa gerek çok sayıda otobiyografik grafik roman üretilmiştir. Satrapi'nin *Persepolis*'i, Bechdel'in *Fun Home* ve *Are you my Mother?*'ı, kısmen de olsa Spiegelman'ın *Maus*'u, Craig Thompson'ın *Blankets*'ı gibi, grafik roman kanonunda önemli bir yer tutan otobiyografik çalışmalar sebebiyle Gillian Whitlock *Soft Weapons: Autobiography in Transit* (2007) adlı kitabında autographics (otografik çizgi roman/grafik roman) kavramını ortaya atmıştır. Daha sonra Whitlock'a katılıp otobiyografik grafik roman yerine kısaca otografik kavramını kullanan araştırmacılar olmuştur (bkz. Watson 2008, Gardner 2008, Smith ve Watson 2010, Nabizadeh 2014). Okumakta olduğunuz çalışmada grafik roman terimi tercih edilmiştir çünkü *Maus*'un sadece otobiyografik söylemine odaklanılmayıp, edebi söylem çoğulluğunun altı çizilmektedir. Altı çizilen edebi söylemlerden biri de Künstlerroman geleneğidir.

*Maus*'un Künstlerroman söylemi, kitabın postmodern yönüyle, özellikle de kullanılan üstkurmaca (metafiction) söylemi ile örtüşmektedir. Üstkurmacanın postmodern teoride iki işlevi vardır: yazarın üretmekte olduğu eserin yazılma şartlarını ve sürecini metnin bir parçası haline getirmek ve üretilen metnin kurgusallığının altını çizmek. Böylece okur gerçek hayattan bir tecrübeyle değil de kurgusal bir metinle karşı karşıya olduğunu aklından çıkarmaz (Lodge,1992:206-207) . Spiegelman *Maus*'un daha ikinci sayfasında babasına onunla ilgili bir kitap çizmek istediğini söyler. Böylece kitabın oluşum süreci öyküye dâhil olur. Ancak kitabın kurgusallığının altının çizilmesi tamamen söz konusu değildir. Bir yandan insan figürleri yerine hayvanların kullanılması ve farklı ulusların alegorik bir şekilde farklı hayvanlarla temsil edilmesi kurgusallığı akla getirirse de, Spiegelman olabildiğince gerçeğe bağlı kalmaya çalışmaktadır. Hatta babasıyla bazı kaynaklarda sözü geçen bir orkestrayla ilgili bir tartışmaya girmesi ve metnin içinde haritalar kullanması gibi unsurlar gerçeklik hissini güçlendirmektedir. Spiegelman'ın psikologuyla yaptığı görüşmede dile getirdiği kaygılar da aynı amaca hizmet etmektedir. Bu sebeple, kitaptaki üstkurmacasal söylem metnin yazılma sürecinin yansıtılmasıyla sınırlı olduğunu söylemek gerçekçi olacaktır.

İkinci kitap üstkurmaca açısından daha zengindir. Kitabın daha ilk sayfasında Art, Fransız olan karısını hangi hayvan türüyle çizmesi gerektiğini sorgulamaktadır. Belli ki o ana kadar kitabında hiç Fransız karakter kullanmamıştır. Kitabın meşhur "Auschwitz (Zaman Uçuyor)"

bölümünde ilk kitabın yayınlanmasından sonra başından geçenleri anlatır kısaca. Kitabın farklı dillere çevrilmesi, hem ticari hem de eleştirel başarı sergilemesi ve filme çekilmesi için tekliflerin gelmesi gibi bazı olayların aktarılması ve Spiegelman'ın bir sanatçı olarak bunlara verdiği tepki yine üretim sürecinin kitaba dâhil edilmesidir. Özetleyerek söylemek gerekirse, *Künstlerroman* ve ötekurgusal söylemler kitapta eşzamanlı olarak kullanılmışlardır.

Özünde postmodern bir söylem olan üstkurmaca, kitabın postmodern bir yapıt olduğuna işaret etmektedir ve kitaptaki postmodern unsurlar ötekurmacayla sınırlı değildir. Öncelikle kitabı Linda Hutcheon'ın deyişiyle yeni tarihselci üstkurmaca (historiographic metafiction) olarak değerlendirebiliriz. Hutcheon “‘The Pastime of Past Time’: Fiction, History, Historiographic Metafiction” adlı yazısında bu tür romanların tarihle kurmaca arasına çizgiler çeken ve sonra da bu çizgileri bulanıklaştırarak tarih yazmanın zorluklarına dikkate çektiğini söyler. Tarihi kişiler, gerçekler ve belgeler kullanarak tarihi ve gerçeğe dayanan bir söylem oluşturur ama bunu sadece tarih yazımındaki kasti ya da kazara yapılan hataları göstermek için yapar. Geleneksel tarih kurumunu sorunsallaştıran yeni tarihselci üstkurmaca tarih yazmanın zorluğunu ve hatta imkansızlığını romanın konusu haline getirir (1989:62-71).

Spiegelman'ın bir tarih yazma iddiası taşıdığı elbette söylenemez; o sadece babasının öyküsünü çizmek istemektedir. Öte yandan hem öykü kurgusal değildir, hem de Art bir tarihçi gibi çalışmaktadır. Kitabı için araştırmalar ve alan gezileri yapar. Kitabına haritalar ve fotoğraflar koyar ve söylemini olabildiğince gerçeğe dayandırır. Ancak, tıpkı Hutcheon'ın bahsettiği gibi ortaya çıkan kitapta tarih ve kurgu arasındaki çizgi oldukça belirsizdir. Bir yandan kullanılan hayvan figürleri, diğer taraftan Spiegelman'ın dile getirdiği tarihi anlama ve aktarma zorlukları kitabın ontolojik statüsünü belirsizleştirmektedir.

Bu belirsizliğin belki de en iyi sembolü ikinci kitabın sonundaki fotoğraftır. Auschwitz kampından kurtulan Vladek yaşadığını haber vermek için Polonya'daki evine bir mektup gönderir. İçine de kendisinin kamp üniforması içinde bir fotoğrafını koyar. Fotoğrafi kendi deyişiyle “yeni ve temiz” kamp üniforması olan bir hatıra fotoğrafçısında kamptan kurtulduktan bir süre sonra çekirmiştir. Dolayısıyla fotoğraf gerçek değil, sadece gerçeğin sonradan yapılmış bir kurgusudur. Gerçeğe yakındır, çok yakındır ama sonuçta bir yeniden- canlandırma yapan hatıra fotoğrafıdır. Linda Chute, Vladek'in neredeyse gülümseyerek poz verdiği bu fotoğrafın *Maus*'un tarihsel statüsünü sembolize ettiğini söyler. Fotoğraf bir yanıla



anlatının tarihsel boyutunu ve gerçeklik hissini güçlendirmektedir, öte yandan ise o gerçeklik hissini bozmaktadır.

*Maus*'un postmodern edebiyatla özdeşleştirebileceğimiz bir başka boyutu ise metinlerarasılıktır (intertextuality). Bazı araştırmacıların da belirttiği üzere metindeki en önemli metinlerarasılık Art'ın genç bir çizerken bir yer altı dergisinde yayınladığı, "Cehennem Gezegeninde Bir Tutsak: Gerçek bir Öykü" adlı dört sayfalık bir çizgi öyküyü kitabına aldığına gerçekleşir. Annesinin intiharını ve babasının bu olaya verdiği tepkiyi anlattığı öykü hem çizgi tarzı hem de insan figürleri kullanması bakımlarından *Maus*'dan tamamen farklıdır. Babanın bu çalışmayı şans eseri görmesi ve üzülmeye üzerine, öykünün baba oğul ilişkisi düzleminin doğal bir uzantısı olarak kitabına alır Art. Ancak, baba oğul ilişkisinin ve savaşın aile ilişkilerine etkisi konusunda metne önemli katkıları vardır bu kısa öykünün. Mathew T. Jones'un belirttiği bir diğer metinlerarasılık örneği de Art Spiegelman'ın hayvan figürleri, özellikle de kedi ve fare figürleri kullanarak, geniş bir antropomorfik gelenekten faydalanmasıdır. Spiegelman bu figürleri kullanarak Mickey Mouse, Tom ve Jerry ve Krazy Kat ve Ignatz gibi kahramanların var olduğu bir evrene gönderme yapmıştır (2007: 382).

*Maus*'un bazı bölümleri 1998'den beri *The Norton Anthology of Postmodern American Fiction*'da yer almaktadır ve bu gerçek çizgi roman ve edebiyata dair önemli şeyler göstermektedir. Grafik roman başlı başına postmodern bir türdür ve ancak modernist edebiyatın türlerarası hiyerarşisi zayıfladığında ortaya çıkıp serpilebilmiştir. Modernist dönemde, çizgi roman bir yana, bilimkurgu ve polisiye gibi popüler roman türleri bile düşük bir kültürün ürünleri olarak hor görülmüşlerdir. J. R. Tolkien, Isaac Asimov ve Ray Bradbury gibi yazarların artık birer klasik sayılan çalışmaları bile tür edebiyatı olarak görülüp, ana akım romandan dışlanmışlardır. Çok-türlülüğü ve eklektizmi şiar edinen postmodernizm sayesinde özünde çok-türlü bir disiplin olan grafik roman da görünürlük, onay ve saygınlık kazanmıştır.

Bu anlamda, Amerikan ve dünya çizgi romanının şimdilik son halkası olan grafik romanın edebiyatla işbirliği yapması ve ciddi bir edebiyat türü olarak görülmesi, çizgi romanın içerik ve anlatım biçimlerini değiştirmesi kadar edebiyatın da değişmesine bağlanabilir. Grafik roman ismindeki roman vurgusuyla, çizgi romanın başlangıçta sahip olduğu "komik" ve çizgi romana tutucu otoriteler tarafından zorla verilen "çocukça ürünler" yan anlamlarından kurtulmuştur. Grafik roman artık rüşünü ve değerini ispatlamış, çok-türlü bir türdür ve *Maus*'un bu gelişmede önemli bir payı vardır.

**KAYNAKÇA**

- Chute, Hillary. "Literal Forms: Narrative Structures in Maus." *Indy Magazine*. Kış 2005. <[http://web.archive.org/...r\\_2005/chute/index.html](http://web.archive.org/...r_2005/chute/index.html)>
- ."History and Graphis Representation in *Maus*". *A Comics Studies Reader*. Eds. Jeet Heer and Kent Worcester. Jackson: University Pres of Mississippi. 2009. 340-362.
- Duncan, Randy and Matthew J. Smith. *The Power of Comics*. New York: Continuum. 2009.
- Gabiliyet, Jean-Paul. *Of Comics and Men: A Cultural History of American Comic Book*. Çev. Bart Beaty ve Nick Nguyen. Jackson: University Press of Mississippi. 2010.
- Gardner, Jared. "Autography's Biography, 1972-2007". *Biography*. Sayı 31, No 1(2008): 1-26.
- Gordon, Ian. "Commodification through Superman: Return to Krypton." *Critical Approaches to Comics: Themes and Methods*. Yay. Haz. Matthew J. Smith ve Randy Duncan. New York: Routledge. 2012. 157-166.
- Hastings, A. Walker. "Art Spiegelman". 20.04.2004. Northern State University. <<http://www.northern.edu/hastingw/maus.htm>>
- Hatfield, Charles. *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi. 2005.
- Hutcheon, Linda. " 'The Pastime of Past Time': Fiction, History, Historiographic Metafiction". *Postmodern Genres*. Ed. Marjorie Perloff. Oklahoma: University of Oklahoma Press. 1989. 54-74.
- Jones, T. Matthew. "Construction of Social Memory through Strategies of Reflexivity: A Case Study in Three Texts by Art Spiegelman." *IJOCA*. Cilt 9. No 2 (2007): 373-395.
- Lent, John. Introduction. *Pulp Demons: International Dimensions of the Postwar Anti-Comics Campaign*. Ed. John Lent. Madison: Associated University Presses, 1999a. 9-41.
- . Appendix. *Pulp Demons: International Dimensions of the Postwar Anti-Comics Campaign*. Ed. John Lent. Madison: Associated University Presses, 1999b. 269-279.
- Leventhal, S. Robert. "Art Spiegelman's MAUS: Working-Through the Trauma of the Holocaust". 20.04.2004. Virginia University <<http://jefferson.village.virginia.edu/holocaust/spiegelman.html>>
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. London: Penguin Books, 1992.

- Nabizadeh, Golnar. "The After-Life of Images: Archieves and Intergenerational Trauma in Autographic Comics". *Mapping Generations of Traumatic Memory in American Narratives*. Eds. Dana Mihailescu, Roxana Oltean ve Mihaela Precup. New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 171-191
- Nyberg, Amy Kiste. "Comic Book Censorship in the United States" *Pulp Demons: International Dimensions of the Postwar Anti-Comics Campaign*. Ed. John Lent. Madison: Associated University Presses, 1999. 42-68.
- Park, Hyu Su. "Art Spiegelman's Maus: A Survivor's Tale: A Bibliographic Essay". *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*. Cilt 29, No 2 (2011):146-164.
- Sabin, Roger. *Adult Comics: An Introduction*. New York: Routledge, 1993.
- . *Comics, Comix and Graphic Novels: A History of Comic Art*. London: Phaidon. 2005.
- Smith, Sidone ve Julia Watson. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Spiegelman, Art. *Maus:Hayatta Kalanın Öyküsü*. Çev. Ali Cevat Akkoyunlu. İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A. Ş. 2004. Pantheon Books.1986.
- . "Chris Goffard Talks to Art Spiegelman". *Yiddish Book Center*. 20.05.2015. <<http://www.yiddishbookcenter.org/node/354>>
- Watson, Julia. "Autographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel's Fun House. *Biography*. Cilt 31, No 1 (2008): 27-58.
- Wertham, Fredric. "Excerpt from *Seduction of the Innocent*". *A Comics Studies Reader*. Eds. Jeet Heer and Kent Worcester. Jackson: University Pres of Mississippi. 2009. 53-57.
- Whitlock, Gillian. *Soft Weapons: Autobiography in Transit*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- Witek, Joseph. *Comic Books as History*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1989.
- Yang, Gene. "Comics in Education." *Humble Comics*. 19.05.2015. <http://www.humblecomics.com/comicsedu/>

