



T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

YEKTA KOPAN'IN ESERLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gülendam Nazlıcan KALEM

BURSA - 2019



T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

YEKTA KOPAN'IN ESERLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gülendam Nazlıcan KALEM


Danışman:

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa ÜSTÜNOVA


BURSA - 2019

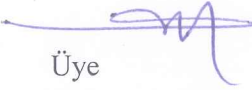
T. C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı'nda 701641004 numaralı Gülendam Nazlıcan Kalem'in hazırladığı "Yekta Kopan'ın Eserlerinde Postmodern Unsurlar" konulu Yüksek Lisans Çalışması ile ilgili tez savunma sınavı, 04/10/2019 günü 10.00-11.00 saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasınınbaşarılı..... (başarılı / ~~başarısız~~) olduğunaoybirliği..... (oybirliği / ~~oyçokluğu~~) ile karar verilmiştir.


Üye (Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu
Başkanı)

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa ÜSTÜNOVA
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ


Üye
Prof. Dr. Alev SINAR UĞURLU
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ


Üye
Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ

04/10/ 2019



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS İNTİHAL YAZILIM RAPORU

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 19/06/2019

Tez Başlığı / Konusu: YEKTA KOPAN'IN ESERLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 135 sayfalık kısmına ilişkin, 19/06/2019 tarihinde şahsım tarafından *Turnitin* adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 10'dur.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç/dâhil
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

19/06/2019


Adı Soyadı: Gülendam Nazlıcan KALEM
Öğrenci No: 701641004
Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Programı: Yüksek Lisans
Statüsü: Y.Lisans Doktora

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa ÜSTÜNOVA
19/06/2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “*Yekta Kopan’ın Eserlerinde Postmodern Unsurlar*” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntılarının kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

Tarih ve İmza

4.10.2019


Adı Soyadı: Gülendam Nazlıcan Kalem
Öğrenci No: 701641004
Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Programı: Yeni Türk Edebiyatı Tezli Yüksek Lisans
Statüsü: Yüksek Lisans

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Gülendam Nazlıcan KALEM
Üniversite : Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Bilim Dalı : Yeni Türk Edebiyatı
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans Tezi
Sayfa Sayısı : X + 127
Mezuniyet Tarihi : / / 20.....
Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Mustafa ÜSTÜNOVA

YEKTA KOPAN'IN ESERLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR

Bu tez çalışmasında Yekta Kopan'ın hikâyelerindeki ve romanlarındaki postmodern unsurlar incelenmiştir.

2000 yılında yayınlanan ilk kitabının ardından Türk edebiyatında adından söz ettirmeye başlayan Yekta Kopan, postmodernist yönde eserler veren yazarlardan birisidir. Kopan'ın tüm eserleri postmodern olma özelliğini taşımasa da çoğu eserinde postmodernizmin temel aldığı birçok teknik ve özelliği görmek mümkündür.

Tezin ana bölümleri “Giriş”, “Postmodernizm”, “Edebiyatta Postmodernizm”, “Postmodern Kurmacada Kullanılan Teknikler”, “Yekta Kopan'ın Eserlerinde Postmodern Unsurlar” ve “Sonuç” olmak üzere toplamda 6 başlığa ayrılmıştır. Giriş bölümünde tez genel yapısıyla tanıtılmış ve anlatılmıştır. Postmodernizm bölümünde postmodernizmin adlandırması, doğuşu ve felsefesi üzerine durulmuş, postmodernizm tanıtılmıştır. Postmodern Kurmacada Kullanılan Teknikler bölümünde postmodernist eserlerde kullanılan teknikler incelenmiş, üçüncü bölüm olan Edebiyatta Postmodernizm ile postmodernizmin Batı edebiyatı ve Türk edebiyatında yer alma şekli ve etkileri üzerine durulmuştur. Özellikle Türk edebiyatında postmodernizm üzerinde durularak edebiyatımızda postmodernizm çıkışına, akımın nasıl geliştiğine ve postmodernizm içerisinde değerlendirilmiş belli başlı eserlere örneklerle verilmiştir. Yekta Kopan'ın Eserlerinde Postmodern Unsurlar bölümünde ise önce yazar Yekta Kopan ile ilgili bilgi verilerek yazar tanıtılmış, ardından eserlerinden örneklerle Kopan'ın eserlerinde postmodernizm açıklanmıştır. Sonuç bölümünde ise Yekta Kopan'ın postmodern

edebiyatın içinde nerede yer aldığı, akımın hangi özelliklerini kullanırken hangilerini kullanmadığı eserleriyle örneklendirilerek gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler: postmodernizm, edebiyat, Türk edebiyatı, roman, hikâye

ABSTRACT

Name and Surname : Gülelendam Nazlıcan KALEM
University : Bursa Uludag University
Instution : Social Science Instution
Field : Turkish Language and Literature
Branch : New Turkish Literature
Degree Awarded : Master
Page Number : X + 127
Degree Date : /.... / 20.....
Supervisor : Dr. Instructor Mustafa ÜSTÜNOVA

POSTMODERN ELEMENTS IN YEKTA KOPAN'S WORKS

Although not all of Kopan's works are postmodern, it is possible to see many techniques and features in which most of his works are based on postmodernism.

The main sections of the thesis are divided into 6 headings: *Introduction, Postmodernism, Postmodernism in Literature, Techniques Used in Postmodern Fiction, Postmodern Elements in Yekta Kopan's Works and Conclusion*. In the *Introduction*, the thesis is introduced and explained with its general structure. In *Postmodernism* section, naming postmodernism, the birth of postmodernism, and the philosophy of postmodernism and postmodernism are mentioned. In the third chapter which is postmodernism in literature and postmodernism in Western literature and Turkish literature and the effects of taking part were emphasized. Particularly in Turkish literature, postmodernism is emphasized in our literature, the emergence of postmodernism, how the movement developed and the major works evaluated in postmodernism are given with examples. *In the Techniques Used in Postmodern Fiction*, narrative techniques used in postmodern fiction works and person, time, space, plot, language and style usage were discussed. *In the Postmodernism Section of Yekta Kopan's Works*, firstly the author Yekta Kopan was introduced by giving information about the author. Then, in his works, postmodernism was explained with the examples of the works of Kopan. *In the Conclusion* section, the place of Yekta Kopan in postmodern literature, which current features are not used and which ones are used were shown and exemplified.

Keywords: postmodernism, literature, Turkish literature, novel, story

ÖN SÖZ

Postmodernizm, ülkemizde 1980'li yıllarda öne çıkmaya başlamış ve hayatın her alanında kendini hissettirmeye başlamıştır. Ancak modern sonrası olarak nitelendirilebilecek postmodernizm ile birlikte modernizmin tamamen bittiğinden söz edilemez. Edebiyatımızda modernizm ve postmodernizm birbirlerinin öncesi veya sonrası olmaktan çok, yan yana yürümektedir.

Modernizm tam anlamıyla bitmediği gibi postmodernizm de gelişimini henüz tam olarak tamamlamadığından, ne dünyada ne de ülkemizde postmodernizm ile ilgili tartışmalar bir sonuca ulaşamamıştır. Bu tez çalışması da Türk edebiyatında postmodernizm ile ilgili çalışmalara daha önce çalışılmamış yönüyle bir yenisi ve fayda sağlayacağı umulan bir çalışma olarak sunulmaktadır.

Bu bağlamda çağdaş Türk edebiyatının önde gelen temsilcilerinden olan, öyküleri ve romanlarıyla postmodernist olarak değerlendirilebilecek yazarlarımızdan Yekta Kopan ve eserleriyle ilgili daha önce bir tez çalışması yapılmamış olması, farklılık ve yenilik sunmasından ötürü konu seçimimde etkili olmuştur.

Yekta Kopan eserlerinde postmodern izlek ve teknikleri sık sık kullanmaktadır. Bu da yazarı tamamen postmodern bir yazar olarak adlandırmaya yetmese bile postmodernist eğilimleri olan bir yazar olarak görmemizi ve eserlerini de bu gözle okuyup değerlendirmemizi sağlamaktadır. Çalışmada, Yekta Kopan'ın eserlerindeki postmodern unsurları anlamak için öncelikle postmodernizmin tarihine, edebiyattaki yansımaları açısından Türk ve dünya edebiyatlarındaki kullanımına, postmodern kurmaca yöntemlerine de değinilmiştir. Ardından Yekta Kopan tanıtılmış, Kopan'ın postmodern özellikler gösteren öykü ve romanları yine postmodernizmi yansıtan yönleriyle ele alınmıştır.

Daha önce bir tez konusu olarak çalışılmamış olan yazarın biyografisi ve eserleri edebiyatımıza zenginlik oluşturacak birçok çalışmaya konu edilebilir nitelikte çalışmaya değerdir.

Son olarak çalışmamda beni destekleyen, değerlendirmelerde bulunarak eksikliklerimi gidermeme yardımcı olan, değerli görüşleriyle çalışmama katkıda bulunan danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Üstünova'ya teşekkür ve minnetlerimi sunuyor; her zaman olduğu gibi yüksek lisans sürecinde de benden desteğini ve sevgisini hiçbir zaman esirgemeyen aileme en içten duygularıyla teşekkür ediyorum.

Gülendam Nazlıcan KALEM

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖN SÖZ.....	vvi
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİMLER.....	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM

1. POSTMODERNİZM TANIMI VE TARİHÇESİ.....	3
2. TANIM VE ADLANDIRMALAR.....	5
3. POSTMODERNİZMİN FELSEFESİ.....	7

İKİNCİ BÖLÜM

EDEBİYATTA POSTMODERNİZM

1. BATI EDEBİYATINDA POSTMODERNİZM.....	12
2. TÜRK EDEBİYATINDA POSTMODERNİZM.....	14

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POSTMODERN KURMACADA KULLANILAN TEKNİKLER

1. POSTMODERN KURMACADA ANLATIM TEKNİKLERİ.....	19
1.1. Türlerin Geçişliliği.....	19

1.2. Kurmaca – Üstkurmaca.....	19
1.3. Metinlerarası İlişkiler.....	21
1.3.1. Ortakbirliktelik	
İlişkisi.....	23
1.3.1.1. Alıntı ve Gönderge.....	23
1.3.1.2. Aşırma.....	23
1.3.1.3. Anıştırma.....	23
1.3.2. Türev İlişkisi.....	24
1.3.2.1. Yansılama (Parodi).....	24
1.3.2.2. Alaycı Dönüştürüm (Travestissement burlesque).....	24
1.3.2.3. Öykünme (Pastiş).....	24
1.3.3. Anametinlerin Ciddi Düzende Dönüşümü.....	24
1.3.3.1. Biçimsel Dönüşümler.....	24
1.3.3.2. Anlamsal Dönüşümler.....	25
1.3.3.3. Klişe – Basmakalıp Söz.....	25
1.3.3.4. Anlatı İçinde Anlatı – İç Anlatı.....	25
1.3.3.5. Tanımlık (Epigraf).....	25
1.3.3.6. Palempsest.....	25
1.3.3.7. Kolaj.....	26
1.3.3.8. Yeniden Yazma.....	26
1.4. Yeni Tarihselcilik.....	26
1.5. Oyun Kavramı.....	28
1.6. Bireyin Yerine Öznenin Geçişi / Bireyin Ölümü.....	29
1.7. Okur Merkezli Anlatım.....	29
1.8. Popüler Türlerle Yönelme.....	31
2. POSTMODERN KURMACADA TEMEL UNSURLAR.....	33
2.1. Kişi.....	33
2.2. Zaman.....	34
2.3. Mekân.....	35
2.4. Olay Örgüsü.....	35
2.5. Dil ve Üslup.....	36

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YEKTA KOPAN'IN ESERLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR

1. YEKTA KOPAN KİMDİR?.....	38
1.1. Eserleri.....	39
1.2. Temalar ve İşlediği Konular.....	40
1.3. Etkilendiği Yazarlar ve Eserlerindeki Yansımaları.....	41
1.4. Genel Olarak Eserlerinde Postmodern Unsurlar.....	41
1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri.....	42
2. YEKTA KOPAN'IN ESERLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR.....	44
2.1. Kara Kedinin Gölgesi.....	44
2.2. İki Şiirin Arasında.....	45
2.3. Karbon Kopya.....	55
2.4. Kediler Güzel Uyanır.....	68
2.5. Sakın Oraya Gitme.....	74
2.6. Yedi Derste Vicdan Muhasebesi.....	82
2.7. Aşk Mutfağından Yalnızlık Tarifleri.....	89
2.8. Bir de Baktım Yoksun.....	99
2.9. Fildişi Karası.....	110
2.10. İçimde Kim Var.....	113
2.11. Aile Çay Bahçesi.....	115
SONUÇ.....	120
KAYNAKLAR.....	124
1. Çalışmaya Esas Olan Eserler.....	124
2. Yararlanılan Kaynaklar.....	124

RESİMLER

La Sieste, Vincent Van Gogh (1890).....	64
La Méridienne, Jean-François Millet (1866).....	64
Nighthawks, Edward Hopper (1942).....	109
Gas, Edward Hopper (1940).....	109

GİRİŞ

Bu tez çalışmasının temel amacı, Yekta Kopan'ın postmodern edebiyat çizgisinde nerede yer aldığını belirlemektir.

Postmodern edebiyat içerisinde değerlendirilen Yekta Kopan'ın eserlerine dair henüz toplu bir çalışma söz konusu değildir. Bu tez ile hem yazar hem de eserleri tanıtılmış hem de yazarın postmodernist duruşu ve eserlerinde postmodernizmden nasıl faydalandığı, postmodern yöntemlerden hangisini, nasıl kullandığı açıklanmaya çalışılmıştır.

Yazarın postmodern yönü değerlendirilmeye çalışılırken öncelikle postmodernizmi ve postmodern edebiyatı anlamak, bunları anlamak için ise akımın ortaya çıktığı şartları bilmek ve bu çerçevede içerisinde değerlendirmek lazım geldiği düşünülmüştür. Bu nedenle öncelikle postmodernizm üzerinde durularak dünyada ve Türk edebiyatında postmodernizmin ne koşullarda ortaya çıktığı (siyasî, toplumsal, estetik) incelenmiş; ayrıca, postmodern kurmacada kullanılan teknik ve yönelimlerden bahsedilmiştir.

Tez, toplamda altı bölümden oluşmaktadır. *Giriş* ve *Sonuç* bölümlerinden farklı olarak bölümler *Postmodernizm, Edebiyatta Postmodernizm, Postmodern Kurmacada Kullanılan Teknikler* ve *Yekta Kopan'ın Eserlerinde Postmodern Unsurlar* ana başlıklarını taşımaktadır.

İlk bölüm olan *Postmodernizm*'de, dünyada postmodernizmin nasıl oluştuğuna, bu oluşumu hazırlayan şartlara değinilmiş, postmodernizme yönelik adlandırmalar ve akıma gelen eleştiriler ele alınmıştır.

İkinci bölüm olan *Edebiyatta Postmodernizm* bölümünde, dünyada ve Türk edebiyatında postmodernizmin ortaya çıkışı, etkileri ve yansımaları incelenmiş; özellikle Türk edebiyatından örneklendirmelerle edebiyatımız açısından konu derinleştirilerek başlıca postmodern eserler ışığında açıklanmaya çalışılmıştır.

Postmodern Kurmacada Kullanılan Teknikler adlı üçüncü bölümde, postmodern çizgide yer alan eserlerde başlangıçtan bu yana hangi yöntemlerin kullanıldığı gösterilmiş, bu yöntemler ayrı başlıklar altında incelenmiştir.

Yekta Kopan'ın Eserlerinde Postmodern Unsurlar adlı, teze de adını veren son bölümde ilk başlık altında yazar Yekta Kopan hakkında bilgi verilmiş, edebî duruşu ve neden postmodern çizgide değerlendirilen bir yazar olduğu üzerinde durularak açıklanmış, sırayla öyküleri ve romanları işlenerek, postmodern çizgide yer alan eserleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu esnada Kopan'ın eserlerinde özellikle hangi postmodern edebî teknikler üzerinde durduğu da eserlerinden örneklerle gösterilmiştir.

Sonuç kısmında ise elde edilen veriler ışığında genel bir değerlendirme yapılarak, Yekta Kopan'ın postmodern unsurlardan hangisi kullanıp hangisini kullanmadığı gösterilerek eserlerindeki postmodern duruşu açıklanmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM

1. POSTMODERNİZM TANIMI VE TARİHÇESİ

Postmodernizm, 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan fikrî ve kültürel bir değişimin, gelişimin adıdır. Postmodernizm için 20. yüzyılda hayatın her alanında kendine yer etmeyi başaran bir akımdır da denilebilir. Ancak postmodernizmi anlamak ve anlamlandırabilmek için öncelikle modernizme kısaca da olsa değinmek faydalı olacaktır.

Modernizm, Latince *modernus* kökünden gelir ve “çağdaş” ya da “tam olarak döneme işaret eden” bir kavram olarak kullanılır. Modernizm, 18. yüzyılda, Rönesans’ın etkisiyle aydınlıkçı, akılcı ve bireyci felsefeler ışığında ortaya çıkmış bir akımdır. Bu dört önemli süreç veya olaylar modern insanın ve modernizmin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Sosyal hayat, ekonomi, sanat gibi hayatın her alanında yerleşmeye başlamış ve kişiye bireyci, elitist bir yaşam düzeyi sunmuş ya da vaat etmiştir. Elitist, kuralcı, bilimsel ve sistematize bir düşünceyi benimsemiştir. Yıldız Ecevit, modernizmi şöyle tanımlar ve açıklar: “*Modernus, Latince şimdi / yeni başlayan anlamına gelir; bu bağlamda her çağ bir öncekine göre modern sayılabilir. Ancak tarihsel bağlamda modernizm; Rönesansla birlikte ortaya çıkan, tam olarak 18. yüzyıldaki bilimsel / düşünsel gelişmelerle ivme kazanan, birey - insanın ve aklının odağa taşındığı bir dönemdir. Rasyonalist bilincin dorukta yaşandığı bu zaman kesiti, toplumsal / ekonomik / siyasal içerikli gelişmelere damgasını vurur. Akıl ve bilim; kendi dışındaki tüm eğilimleri, yaşam görüşlerini dışlayarak kendi ilkelerini, giderek öğretilerini ortaya koyar modernizmde; postmodernist düşünür Lyotard’ın meta - anlatılar dediği efsaneleşmiş öğretilerdir bunlar, köklerini 17. yüzyılın kartezyen geleneğinden alırlar, materyalist düşünceyle bütünleşen marksizm bu öğretilerin en güçlülerinden biri olur.*

Modernizm, her bilgiyi sistematize etmek ister, kendi doğrularının üstünlüğünde hiyerarşi yaratır, kuralcıdır. Aklın güdümündeki Batı düşüncesinin doruğudur modernizm.” (2016: 40-41)

Hayatın her alanında olduğu gibi edebiyatta da etkili olan modernizmin eserlere yansması da kaçınılmazdır. Uzun süreli -hatta hâlâ sürmekte olduğu düşünülürse- köklü bir düzen ve sistemi vardır. Modernist eserler belli kurallar dâhilinde, düzenli ve toplu bir akış içerisinde ilerler. Kişi kadrosu, mekân, zaman ve olay örgüsü belli ve düzen içerisinde ilerleyen bir akışa sahiptir. Aynı zamanda seçkin bir tavır da vardır. Birey ve bireyin iç dünyasının yoğunlukta olduğu eserlerdir. Bu da eserlerde bilinç akışı, iç monolog ve yer yer geriye dönüşler yapılarak sağlanır.

İleride postmodernizmin yapıtaşlarından biri olarak görülecek olan metinlerarasılık ve üstkurmaca da modernist eserlerde genel olarak görülen unsurlardandır. Yazarların kültür ve birikimlerini sergileme alanlarından biri gibi görülebilir metinlerarası kullanım, üstkurmaca ise eserde kurgunun sorunsallaştırılmasıyla başlar. Eserin içinde, o eserin ortaya çıkışı ve aşamaları anlatılır; bu da üstkurmaca bir düzleme geçişi sağlar.

Genel olarak modernizm, bitmiş bir dönem değil aslında hâlâ devam etmekte olan bir dönemdir. Ancak 20. yüzyılda vaat ettiği düzenin ve refahın yerine getirilmemesi birey ve toplum tarafından öncelikle gerçeklik anlayışının sorgulanmaya başlamasıyla birlikte kültür, sanat, ekonomi, bilim gibi hayatın her alanında ağırlığı olan düzene yeni arayışları zorunlu kılmıştır. Bu arayışı Oya Batum Menteşe şöyle açıklar: *“Postmodern’ler ileri teknoloji toplumlarının içinden ve ona bir tepki olarak çıkmışlardır. Bu karşı çıkışlarında da bir yorum, bir arayış içindedirler. Günümüzde “gerçek” bireysel inanç ve yorumlara bağlı. Hem geleneksel hem toplumsal gerçekliğin, klasik ve yeni modernizmin aynı zamanda geçerli olmaları bunu kanıtıyor.”* (1996: 141)

1960’lardan sonra yaygınlık kazanmaya başlayan postmodernizm, 20. yüzyılda modernizmin vaat ettiği refah, huzurlu birey ve toplum anlayışının başarısız kalmasının sonucunda -bunda en etkili unsurlar kapitalizmin yükselişe geçmesiyle birlikte savaşların yıkıcı etkisidir- kişilerin modernizme güvenleri sarsılmış bu da doğal olarak

yeni arayışlar ve kimlik bunalımlarının sebebi olmuştur. Postmodernizm böyle bir aşamada kendini göstermiş, modernizme duyulan güvenin sarsıldığı bir dönemde onun bir sonraki aşaması sayılabilecek yeni bir süreç veya akımın içerisine girilmiştir.

“Post-” ön eki kelime olarak sonra, sonradan gelen anlamları taşır. Yani anlam olarak baktığımızda modernizm sonrası gibi bir anlam çıkıyor olabilir ancak görüşler modernizmin hâlâ devam ettiği yönünde ağır basmakla birlikte, “ileri modernizm” ya da “modernizmin bir devamı” niteliğinde de adlandırma yapılabilmektedir. Çünkü ne birbirine tamamen karşıt ve farklı ne de tamamıyla aynıdır.

2. TANIM VE ADLANDIRMALAR

Postmodernizm ortaya çıktığı günden bugüne tamamlanmışlığa erişememiştir. Postmodernizmin adı ve tanımlamaları açısından da tamamlanmışlığa, fikir birliğine erişilememiştir. Bu bağlamda, konuyla ilgili farklı görüşlerden faydalanılmıştır:

İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*'ta birçok araştırmacının postmodernizm ile ilgili görüşlerine yer vermiştir. *Best ve Kellner'in postmodernizm hakkındaki görüşü de “Best ve Kellner ‘post’ön ekinin modern olmayana betimlediğine dikkat çekerek modern çağın ve onun teorik ve kültürel pratiklerinin ötesine hamle etmeye girişen bir aktif olumsuzlama terimi olarak okunabileceğini ifade ederler.”* (Emre, 2006: 22) cümleleriyle ifade edilmiştir.

G.Merquior'un ifadesine göre postmodern terimindeki ‘post’ aynı zamanda izlediği şeye bağımlılığı, onunla sürekliliği işaret eder. Bazı eleştirmenler, postmoderni yalnızca modernin şiddetlenmesi olarak, bir hipermodernlik; Matei Calinescu'nun söylediği biçimiyle ‘modernliğin yeni bir yüzü’ olarak yahut Wolfgang Iser'in ifadesiyle modernlik içerisindeki bir ‘postmodern’ gelişme olarak kavramsallaşmaktadır. Ama postmodern teorisyenlerden birçoğu postmodern terimini - Toynbee'nin sunduğu gibi-, Batı tarihindeki dramatik bir kopuş ya da kırılmayı karakterize etmek için kullanır. (Best ve Kellner 47-48; akt. Emre, 2006: 23)

Yıldız Ecevit'in Scott Lash'ten aktardığı fikre göre “*Aydınlanmanın akılcılığıyla ters düşen estetik modernizmin, Habermas'ın dediği türden bir post-aydınlanma olduğunu düşünebiliriz.*” (Lash, 1993; akt. Ecevit, 2016: 41)

Perry Anderson, *Postmodernitenin Kökenleri* kitabında terimin ilk olarak 1930’larda Federico de Onis tarafından kullanıldığını belirtir. Best ve Kellner bunu daha geriye götürür. Best ve Kellner’e göre terimi ilk kullanan kişi İngiliz ressam John Watkins Chapman’dır. Bunun ardından 1930 yılında Federico de Onis’in terimi farklı anlamda kullanmasıyla terim farklı bir boyut kazanmıştır. Bu kez edebî olarak kullanılmıştır.

1950’li yıllarda İngiliz tarihçi Arnold Toynbee tarafından Batı medeniyeti tarihinin durumunu ifade etmek için kullanılmıştır.

Tarihsel kullanımın ardından, 1960 yılında Amerikalı eleştirmen Harry Levin tarafından sanata yönelik olarak kullanılmıştır. Bu yıllarda yine Amerikalı eleştirmen Leslie Fieldler da yeni ortaya çıkan edebî bir duruşu tanımlamak için kullanmıştır.

Ihab Hassan, yetmiş sonrasında, hem postmodernizmin anlamını genişletme hem de modernizm ile postmodernizm arasında yaygın olarak kabul edilecek olan ayrımlara dikkat çeken çalışmalar yapmıştır.

Seksenli yıllarda sanat ve mimarî çalışmalarından sonra ilk felsefi yapıtı Jean François Lyotard, 1979’da Paris’te yayımlanan *La Condition Postmoderne (Postmodern Durum)* eseriyle vermiştir. Bu eser, Kanada’nın isteği üzerine modern toplumlardaki bilgi durumu üzerine hazırlanması istenen bir rapordur. Lyotard, konuya kısıtlı açılardan değil, dünyayı kapsayan bir durum ve yaşantı olarak yaklaşmıştır.

Terry Eagleton, postmodernizmi “bir çağ değişikliği yaratan, bu değişimi “yüksek” kültür ile “popüler” kültür arasındaki sınırların yanı sıra sanat ile günlük yaşam arasındaki sınırları da bulanıklaştıran derinlikten yoksun, merkezsiz, temelsiz, özdeşimsel, oyuncu, türevsel, eklektik, çoğulcu bir sanatta az veya çok yansıtan bir kültürel üslup” olarak nitelendirir. (2015, 10)

Postmodernizme olumlu yaklaşanlar için ilk görüş postmodernizmin, modernizmi ilerlettiğine, onu daha iyi anlamaya yardımcı olduğuna dayanan görüştür. Diğerleri ise bu kültürün Avrupa dışına taşarak kültürü, bir kültür mozayikine çevirebileceği görüşüdür.

Postmodernizme dair eleştirel görüşler ise şöyle özetlenebilir: “*Postmodern sürece eleştirel yaklaşanlar postmodernin ya Dario Fo’nun ifadelendirdiği gibi geçici bir heves; ya Andrew Britton’un söylediği gibi bir yeni söylem ve kültürel sermaye arayışı içerisindeki entelektüellerin aldatıcı bir icadı ya da Jurgen Habermas’ın sıkça yinelediği gibi özgürleşimci modern teorileri ve değerleri değersizleştirmeye girişen başka bir muhafazakâr ideoloji olduğunu savundular.*” (Emre, 2006: 21)

1. POSTMODERNİZMİN FELSEFESİ

Postmodernizm, globalleşmeyle sınırları çökmeye başlamış -hatta çökmüş- dünyanın yaşam tarzıdır. Ulaşım, medya, iletişim gibi araç ve unsurların gelişmesiyle yeni bir kültür doğmuş ve gelişmiştir.

Tüketim bu kültürün en büyük amaçlarından biridir. Bu da hız, değişim ve moda ekseninde popülarizmi artırır. Toplumsal yaşamda ve edebiyatta da izlerine rastlamak kaçınılmaz olmuştur.

Postmodernizm, çoğulcu, her şeyi reddeden, üst anlatılara ve tek gerçekliliğin mümkün olduğuna inanmayan, modernizmin esaslarına ve perspektiflerine karşı çıkan bir anlayışa sahiptir. Modernizmin esaslarını reddeder; bunun yerine nostaljiyi, akıl ve bilimin geri plana ittiği miti ve efsaneyi koyar.

20. yüzyılda Baudrillard’ın öne sürdüğü “simülasyon” yaşantı öne çıkmaya başlamıştır. Bu “simülasyon” veya “hipergerçek” diye adlandırılan durum, medyanın suni gündem yaratarak bir süre sonra bunun toplum tarafından gerçek gibi algılanmaya başlaması ve yaşantının da o yönde ilerlemeye başlamasıdır. Aslında bu bir nevi “yönlendirilmiş gerçek”tir. (Ecevit, 2016: 69) Medyanın ve popüler kültürün öne çıkmaya başlaması ve giderek hayatımızda geniş yer kaplamaya başlaması da postmodernist çağın özelliklerinden biri olmuştur böylece.

Bahsi geçen simülasyon ve simülakr; taklit, görüntü gibi kelimelerle açıklanmaya çalışılmıştır ancak Dilek Doltaş’a göre Baudrillard’ın yaklaşımındaki haliyle simülasyon, “*üretilen gerçek*” anlamına gelir. (2003: 77)

Bilim ve sanat alanında 20. yüzyılda modernizmin sarsılmaya başladığı görülür; bunun nedeni yukarıda da bahsettiğimiz gibi gelişen olumsuz koşullar nedeniyle yeni bir arayış ve yeni bir oluşumu hazırlar. Bu da postmodernizmdir.

İlk olarak mimaride kendini gösteren postmodernizm, ilerleyen zamanlarda ve günümüzde edebiyatın da bir parçası haline gelmiştir.

Postmodernizm her şeye karşı olan ancak yeni bir sistem getirmeyen bir anlayışa sahiptir. Pauline Marie Rosenau, *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri* kitabında bunu şöyle açıklar: “*Postmodernizmin meydan okumadığı şey yok gibi. Epistemolojik varsayımları reddediyor, metodolojik uzlaşmaları çürütüyor, bilgi iddialarına direniyor, hakikatin her türlü versiyonunu bulanıklaştırıyor ve politika konularını bir kenara atıyor.*” (2004: 19)

Madan Sarup da “*Baskıcı, bütünlükçü, tektipleştirici, totaliter bir siyaset yerine, çoğulcu, özgürlükçü, açık bir demokrasinin gereği üzerine durur postmodernlik.*” (2017: 186) sözleriyle postmodernizmin karşıt duruşunu açıklar.

Edebi eserlerde de karşılık bulan bireyin ölümü ve yerine öznenin getirilişi, postmodernizmin insan ve insan ilişkileri anlayışı bakımından önemlidir. Şeref Akyıldız bu konuyla ilgili *Murat Gülsoy’un Eserlerinde Postmodernist Ögeler* adlı tezinde şöyle demektedir: “*Postmodernistler bireyin konumunu eleştirirken öncelikle “birey” ve “özne” ayırımına giderler. Onlara göre birey kavramı Rönesans kaynaklıdır ve özgür düşünmeyi, us gücüyle kendi kendisini bilebileceğini iddia eden Aydınlanmacı düşünceyi temsil etmekte, aynı zamanda tutarlı ve bütüncül bir bireyi ima etmektedir. Bu sebeple postmodernistler modernizmin getirmiş olduğu birey kavramını reddederler. Oysa özne kavramı, birey kavramının ima ettiği tüm bu anlamlardan aridir. Modernist birey beyaz, erkek, akılcı ve Hristiyan bir kimliği temsil ederken özne kavramında dil, din, ırk, cinsiyet, etnik köken, cinsel kimlik ayrımları bulunmaz.*” (2015: 36)

Bu anlayışın oluşmasında, 20. yüzyılda psikoloji alanında yapılan çalışmalardan Freud’un birey veya insan hakkındaki fikirleri de etkili olmuştur. Ona göre insan, kendi iradesi elinde olan güçlü bir varlık değil, kararları, duyguları ve düşünceleri bilinçaltındaki bilinmeyen birtakım süreçler tarafından yönlendirilen zayıf bir varlıktır. Bu fikirler sonucunda postmodernler de birey fikrinden bahsedilemeyeceğini düşünmüş,

bunun yerine “özne”yi getirmişlerdir. Rosenau da birey ve özne hakkındaki görüşlerini şöyle açıklar: *“Postmodern birey geleneğe, antikalaşmış olana (genelde geçmişe), egzotik olana, kutsal olana, sıradışı olana ve genel ya da evrensel olana karşı yerel olana büyük bir merak duyar. Postmodern bireyler kendi hayatlarıyla, kendi kişisel tatminleriyle ve kendi tanıtımlarıyla ilgilidirler. Evlilik, aile, (din) ve millet gibi eski bağlılıklar ve modern yakınlıklarla pek ilgilenmedikleri için daha çok kendi ihtiyaçlarını karşılamaya yönelirler.”* (2004: 87) Postmodernistlere göre çizgisel bir zaman kavramından söz edilemez. Modernizmin öne attığı zaman kavramı teknik ve rasyonel olarak görülür. Ancak Rosenau, bu fikre şu sözleriyle karşı çıkar: *“Hâlbuki zaman insanî bir yaratımdır, dilin bir işlevidir bu yüzden de keyfî ya da belirsizdir.”* (2004: 107) Postmodern dönemde tarih anlayışı da yenilenmiştir. Tarih yazımı öznel bir yaklaşıma dayandırılmıştır. Ona, kurmaca bir metin olarak yaklaşılr. Postmodernist tarih yazımında, romanlarda anlatılanlar, tarihsel tutarlılık içerisinde olmak zorunda değildir. Zaten ya hiç örtüşmez ya da çok az örtüşür.

Mekân kavramı da modernizmin belirli, sınırları çizilmiş gerçek veya gerçeklik hissi veren mekânlardan farklı görülmeye başlanmıştır. Rosenau’nun *“hiper-mekân”* (2004: 108) diye açıkladığı mekân anlayışında mekânlar zihinsel ve soyuttur. Bu, kurmacaya da doğaüstü ve fantastik şekillerde yansiyabilir. Bu anlayışta, mekân kavramının kurmaca yönüne dikkat çekilmiştir ve yazarın kurmaca evreninde mekânları istediği gibi verebileceği ön plana çıkarılmıştır.

Edebiyat alanında postmodern eğilimleri olan eserler verilmeye başlanmıştır. Sanat ve edebiyat alanındaki ilk değişimler Yıldız Ecevit’in Scott Lash’dan aktardığı şekliyle şöyledir: *“Oysa 20. yüzyılda sanat ve edebiyat, modernizmin ana ilkeleriyle tümünden çatışan bir tutum içine girer. Romanda Kafka neden - sonuç ilişkisiyle alay ediyor gibidir; Musil de, Broch da, Proust da, Joyce da modernizmin rasyonalist / Marksist / faşist meta-anlatılarını romanlarında boy hedefi durumuna getirmektedirler. Modernist yaşam bilincinin sözcüsü konumundaki gerçekçi roman estetiğinin eğiten / öğreten / yönlendiren yansıtmacı yapısına karşı gerçekleştirilmiş sanatsal bir devrimdir söz konusu olan.”*(2016: 41)

Yukarıda bahsi geçen meta-anlatılar kavramı modernizmde büyük önem taşıyan anlatılardır. Lyotard’ın postmodernizmin doğulu hakkındaki en genel fikirleri

yaşadığımız çağda bu meta-anlatıların, büyük anlatıların çöküşüdür. Meta-anlatı aslında inanılan, kabul edilen inançlar, gelişmelerdir. *“Aşırı basitleştirilmiş bir ifadeyle diyebiliriz ki, “postmodern” sayılan tutum, üst-anlatılara karşı inançsızlıktır. Bu kuşkusuz bilimlerdeki ilerlemenin bir sonucudur; ancak söz konusu ilerleme de zaten bunu varsayıyor. Üst-anlatısal meşrulaştırma düzeneğinin eskimişliğine, özellikle metafizik felsefe ile ona bağlı üniversite kurumunun düştüğü bunalım denk geliyor. Anlatısal işlev işleyenlerini, büyük kahramanı, büyük tehlikeleri, büyük serüvenleri ve büyük hedefi yitiriyor. Anlatısal, ama aynı zamanda, her biri sui generis [kendine özgü] pragmatik değerler taşıyan, gösterici, normlayıcı, betimleyici vb. dilsel öge bulutları halinde dağılıyor. Her birimiz bunlardan birçoğunun kavşağında yaşıyoruz. İlle de istikrarlı, kalıcı dilsel yapılar kurmuyoruz; kurduklarımızın özellikleri de mutlaka iletilebilir olmuyor.”* (Lyotard, 2013: 8)

Büyük anlatıların çöküşünün bir sebebi İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra teknik ve teknolojiye görülen ilerlemenin eylemin amacından çok aracıya yöneldiğini gösteren kapitalizmin hızlanması.

Postmodernizmin gelişile sistematize edilmiş ögeler parçalanmaya, tek ve biricikliğe rakip olarak çoğulcu ve göreceli kavramlar yerleşmeye başlamış, birtakım yeni ideolojiler hayatımıza yerleşmeye başlamıştır. Postmodernizmle birlikte sorgulanmaya başlayan birtakım gelişmeleri Oya Batum Menteşe şu sözleriyle dile getirir: *“Kısaca postmodernizm hâkim kültürü sorguluyor, onun kendi içindeki çelişkilerinin farkına varmasını öneriyor ve bize verilen doğruları, tartışmasız kabul ettiğimiz kavramları sorgulamamızı ve onların kurmaca yapılarını anlamamızı istiyor. Bu durumdan da en çok toplumdaki marjinal gruplar yararlanıyor. Örneğin etnik hareketlerin, feminizmin veya diğer kadın hareketlerinin, homoseksüel haklarının birdenbire böyle güçlü olarak ortaya çıkması bu nedenledir.”* (1996: 34)

Postmodernizmin ortaya çıkmasında önemli bir diğer olgu da insanın kendine bile yabancılaşmasıdır. Artık insan, içinde yaşadığı dünyayı bile anlamlandırmakta güçlük çeken bir varlık olmuştur. Bunun sonucunda da yeni arayışlar, anlamlandırma güçlükleri, kimlik bunalımları ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunun edebi esere özellikle de romana yansımaları Adorno şu şekilde özetlemektedir: *“Yabancılaşma böylece estetik bir araç durumuna gelir. İnsanlar, tekil ve kolektif olan, ne denli birbirine*

yabancı iseler, o denli giz olurlar karşılıklı. Ve romanın çıkış noktası olan, dış dünyanın deşifre edilmesi çabası, bu yeni olguya ilişkin öze yönelir[...] Yeni romanın antirealist anı, onun metafizik boyutu; kendisinin ana malzemesi olan ve içindeki insanların birbirinden ve kendilerinden koptuğu bir 'toplum' tarafından oluşturulur. Estetik aşkınlaşma, dünyanın büyüünün bozulmasına yol açar.” Adorno'nun büyüünün bozulması dediği olgu, edebiyatın mimetik estetikten yabancılaştırma estetiğine dönüşümünü vurgular.” (akt. Ecevit, 2016: 36)

Verilen bilgiler postmodernizmin topluma ve sanata yerleşmesinin nasıl olduğunun anlaşılması açısından önemli görülmüştür, postmodern edebiyat bağlamında edebiyatla olan ilişkisi daha geniş biçimde işlenecektir.

Genel olarak bakıldığında modernizm ve postmodernizm üzerine şunlar söylenebilir: Modernizm de postmodernizm de tam olarak sistematize edilebilmiş akımlar olamamışlardır. Sistematize edilmeleri zordur çünkü ne modernizmin bitişi ne de postmodernizmin başlangıcı kesin tarihler ve kalıplar içerisine sokulamamaktadır. Bu iki eğilim yer yer ayrılık göstermekle birlikte yer yer iç içelik de göstermekte bu da özellikle edebiyat sahasında ilerideki bölümlerde de görünmektedir. Ancak kısaca bir şekilde söylenecek olursa modernizm akıl, biçim, teklik ve sistemi savunurken; postmodernizmi göreceliliği, çoğulcuğu ayrıca elitist bakışın yadsındığı birer eğilim olarak görmek ve açıklamak mümkündür.

İKİNCİ BÖLÜM

EDEBİYATTA POSTMODERNİZM

1. BATI EDEBİYATINDA POSTMODERNİZM

Dünyaya ideal olarak olarak sunulan Batı kaynaklı ekonomik, siyasi, toplumsal modellerin bir süre sonra insana vaat ettiği mutluluğu sağlayamayacağını görülmesi üzerine bu modellere -daha doğrusu modernizmin getirdiği modellere- olan güvenin sarsılması olumsuz koşulların daha çok göz önünde kalmasına sebep olmuştur. İnsan haklarındaki çifte standartçı tutum, büyük silahlanma yarışları ve bunların nükleer tehdide zemin hazırlaması, standardizasyon, insanların kapitalizmin kölesi durumuna getirilmesi, küreselleşme ile millî değerlerin göz ardı olması, pragmatizmin çok ön plana çıkarılması, insanlarda yalnızlık ve yabancılaşma hissinin artmasına neden olmuş, ortaya çıkan tatminsizlik, güvensizlik etrafında şekillenen kimlik bunalımları yeni fikirlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamış, modernizm ile birlikte modern edebiyatın da yerine yeni fikirler çıkmasına olanak vermiştir. Yeni fikirler, postmodernizm ışığında gelişmiştir. *“Bu yöneltiye George Eliot, Bernard Shawe, Dostoyevski, Henri Ibsen, Strinberg, Hauptmann, Nietzsche gibi isimlerin ve eserlerinin büyük rolü olmuştur. Ardından gelen sembolizm, empresyonizm, kübizm, sürrealizm, egzistansiyalizm gibi sanat/edebiyat akımları, modern sanat/edebiyat akımlarının getirdiği ilkeleri -özellikle nesnel gerçeklik anlayışını- büsbütün reddederek sanat/edebiyatı yeni istikâmetlere yöneltti.”* (Çetişli, 2009: 160) İsmail Çetişli'nin, Batı edebiyatında postmodernizmin sinyallerinin görülmesine dair fikirleri şöyledir: *“Einstein'ın ünlü “izafiyet\görecelik” teorisi, Emile Boutroux'un “Tabiat Kanunlarının Olumsuzluğu” isimli eserinde ortaya koyduğu düşünceler, Henri Bergson'un “sezgicilik” teorisi, Freud'un insan bilinçaltını gün yüzüne çıkaran psikanalist alanındaki çalışmaları, objektif, bilimsel, deneysel gerçekçiliğin insan gerçeğini anlamada yeterli olamayacağı ve olmadığı hakikatini ortaya koydu ve sanat\edebiyat yeniden hayâl, rüya, sır, metafizik, şuuraltı gibi pozitivizmin yasakladığı alanlara yöneldi.”* (2009: 144-145)

Çetişli'ye göre sanat alanında postmodernizm 1950'li yıllarda ortaya çıkmaya başlamış, 1960'lardan itibaren Batı edebiyatında kendini hissettirmiş, asıl yaygınlığını da 1980'lerde yaşamıştır. İlk olarak ABD'de yaygınlaşmaya başlayan postmodernizm daha sonra diğer kıta ve ülkelere yayılmıştır. Ancak, postmodernizme bugünkü anlam ve şeklini verecek çalışmaların kaynağının Fransa olduğu görüşündedir.

Postmodernizmin sanat dünyasında ortaya çıkışı, Gülçin Oktay'ın *Modern Türk Hikâyesinde Postmodern Unsurlar* adlı tezinde şöyle yer bulmaktadır: *“Pek çok kişinin hemfikir olduğu konu şudur ki postmodernizm 1960'lı yıllarda New York sanat çevrelerinde ortaya çıkan tartışmalarla vücut bulmuştur. Bu tartışmalar ise postmodernizmin modernizme karşı bir hareket olduğu düşüncesi etrafında gelişmiştir. Ana amaç ise modernizmin sanatta yarattığı seçkincilik anlayışını yıkmaktır. Modernistlerin getirdiği bu hiyerarşi ve özgünlük hassaslığı postmodernistlerce tepki çekmiş ve bu kuralları yerle bir edilmiştir.”* (2011: 25)

Niall Lucy'ye göre postmodern edebiyatın doğuşu ve adlandırılması şu şekildedir: *“Böylece (bazı görüş ayrılıklarına karşın) 1950'lerde edebiyat yapmak için yeni kuralların oyuna sokulduğu ve bu duruma yol açan edebiyatın kendine ait bir ismi hak ettiği düşüncesi, 1960'lar ve 70'lerin Amerikalı edebiyat akademisyenleri tarafından genel olarak kabul gören bir görüştü. Ancak romantik dönemin edebiyatında da gördüğümüz gibi, bu “yeni” Amerikan yazınının “yeniliği- nin” ayırt edici özelliklerinden biri, kendine bir ad konmasına karşı koymasıydı, çünkü tam da kendi yeniliği onu edebi tefsirin eski düzenlerinden bir tür sır gibi saklamıştı. “Yeni” edebiyat “yeni”ydi, çünkü tek kelimeyle sunulamazdı. nemli olan metakurmaca ya da postmodern olarak adlandırılması değil, “yeni” olarak kabul edilmesiydi.”* (2003: 127-128)

Batı'da postmodernizmin ortaya çıkmasına ve gelişmesine felsefi çalışmalarıyla Nietzsche'nin yanında, edebi çalışmalarıyla Kafka, Joyce, Musil gibi sanatçıların öncülük ettiği söylenebilir. Öznenin lmnn Kafka'nın eserlerinde kendini bulması (isimsizlik veya sadece K. gibi kişilerin ne çıkarılması vb.), neden-sonuç ilişkilerinin zayıflatılması, özellikle egzistansiyalizm, sürrealizm gibi farklı edebi ve felsefi akımların ne çıkması, nesnel gerçeklik algısının yıkılması postmodern edebiyatın doğuşuna zemin hazırlayan unsurlardır.

Postmodern edebiyat denildiğinde dünya edebiyatında öne çıkan isimler Kafka, Joyce, Musil gibi öncülerin yanında Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Umberto Eco, John Fowles, Paul Auster, Patrick Süskind sayılabilecek isimler arasındadır. Virginia Woolf, William Faulkner gibi yazarlar -Kafka ve Joyce'da bu gruba dâhil edilebilir- hem modern hem de postmodern olarak nitelendirilir.

2. TÜRK EDEBİYATINDA POSTMODERNİZM

Türk edebiyatında postmodernizm, hâlâ tam olarak yerleşmiş bir eğilim değildir. Batı'dan geç bir dönemde ülkemize girmiş olan postmodernizm, hâlâ eserlerde modernizmi anımsatacak özelliklerle birlikte kullanılmakta, tam bir ayırımdan bahsedilememektedir. Ancak Türkiye'de postmodernizmin başlangıç tarihini 1980 darbesinden sonrasında kesin olarak görmek mümkündür. Öncesinde -özellikle 1970'lerde- modernist yazarlarda postmodernizmi haber veren uygulamalar olsa da bunlardan tam olarak modern veya tam olarak postmodern diye bahsedilememektedir. Örneğin bunun en güçlü karşılayıcısı Oğuz Atay'dır. Atay'ın eserlerine soktuğu farklı türler, metinlerarasılık, alaycılık, bireycilik, parçalı yapı, düzensiz olay örgüsü vb. unsurlar postmodernizmin en büyük habercisi olmuştur.

Türk edebiyatında postmodernizmin ortaya çıkışı ve gelişimi Yıldız Ecevit'ten şöyle aktarılmıştır: *“Türk edebiyatında modernist ve postmodernist özellikler, Batıda olduğu gibi, yüzyılı içine alan bir sürecin aşamaları olarak ortaya çıkmazlar. Yetmişli yıllarda Türk romanı ilk avangardist metinlerini üretmeye başladığında, Batı avangardizmi postmodern düzlemde at oynatmaya başlamıştı bile. Bu nedenle, Türk romanının, önce modern sonra postmodern sırasına göre bir gelişme göstermesi de söz konusu olamazdı. İlk avangardist Türk romanları, modern ve postmodern özellikleri aynı metinde bir arada taşırlar edebiyatımıza. Postmodern romanın modernist özelliklerden büyük ölçüde yalıtılmış örneklerinin ilk kez doksanlı yıllarda ortaya çıkmasının nedeni, modernizmin Türk edebiyatına 70 yıllık bir gecikmeyle girmesinden kaynaklanır.”* (2016: 86)

Yine Yıldız Ecevit, Türk edebiyatında postmodernizmin yaygınlık göstermeye başladığı dönemi şöyle özetler: *“1980 yılındaki askerî darbenin yol açtığı sosyopolitik*

değişimler, edebiyatta biçimci değişikliklerin artmasına neden olur. Partilerin kapatıldığı, toplumun depolitize edilmek istendiği bir dönemdir bu. Dünya genelinde ise, Marksist devlet sistemlerinde gözlemlenen çöküş belirtileri, edebiyatta bireyci eğilimlerin ön plana çıkmasını körükler. Batı edebiyatında görülen bireyci ve biçimci gelişmeler, yoğun çeviri etkinliğinin de desteğiyle, seksen sonrası Türk edebiyatında azımsanmayacak sayıda yandaş bulur.” (2016: 89)

Semih Gümüş de, *Modernizm ve Postmodernizm* adlı eserinde postmodernizmin Türk edebiyatına girişinin 1980’lerden sonra belirginleştiğini belirtir. Ayrıca potmodernizmin edebiyatımızda kendini şiirde değil, düzyazı içinde gösterdiğini dile getirir. (Gümüş, 2015: 11)

Yıldız Ecevit, postmodern eğilimleri bir sınıflandırma içerisinde ele almış Batı ve Türk edebiyatlarında postmodern eğilimleri, temsilcileriyle birlikte göstermiştir: Postmodernist edebiyatın avangardist biçim denemelerine ağırlık veren eğilimi (Calvino, Robbe-Grillet, Butor, Pynchon, Hasan Ali Toptaş, daha çok “*Kara Kitap*” ın yazarı olarak Orhan Pamuk). Diğer eğilim, avangardist/deneysel biçimcilikle tüketime yönelik popüler yaklaşımların ortak paydasında yaşam bulur (Eco, Süskind, “*Benim Adım Kırmızı*”nın yazarı olarak Orhan Pamuk). Üçüncü eğilim ise, çeşitli ideolojilerle bütünleşmiş metinleri kapsamına alır; bunlar daha çok feminist, çevreci ya da New Age türü kozmik/mistik bir renk içerirler (Marge, Piercy, Erendiz Atasü’nün kimi metinleri, Coelho, Tamaro). Dördüncü eğilim ise; -modernist gözlüklerle bakıldığında- estetik açıdan bir değeri olmayan, tümüyle tüketime yönelik üretilmiş, çoğunlukla çarpıcı/sürükleyici yaşam öyküleri içeren ya da kimi kez dünya dışı alışılmamış uzamlarda, tarih kesitlerinde geçen bilim-kurgu/polisiye/serüven romanlarıdır. Bu gruba Ayşe Kulin’in çok sayıda baskı yapan romanı “*Adı: Aylin*” örnek verilebilir. (2016: 69-70)

Berna Moran *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3* adlı eserinde, ülkemizde postmodernizmin edebiyatımıza nasıl girmeye başladığı ve hangi kollardan, hangi yöntemleri kullanarak girdiği ve yayıldığı hakkında bilgi verir.

Postmodernizmin sıklıkla başvurduğu yöntemlerden biri olan fantastik öğelerin kullanımı edebiyatımızda postmodernizmden önce çok değer görmemiştir. Bu alandaki

eserlere Aziz Efendi'nin *Muhayyelat*'ı, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani*'si, Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* örnek verilebilir. Fantastiğe verilen önemi Moran, eserinde şöyle açıklar: “*Başlangıçta Türk romanı fantastikten kurtulmak ve ‘olabilir olan’ı yansıtmak anlamında gerçekçi olmak istiyordu, ama 1980’lerden bu yana gerçekçilikten kaçıp fantastiği yakalamak istiyor.*” (2014: 75)

Fantastiğe Türk romanında yeni bir soluk getiren yazarlar arasında Nazlı Eray, önemli yere sahiptir. Arzu Sapağında İncek Var adlı eseri zaman kavramı, kişi kadrosu, olayların ele alınış biçimleri açısından fantastik eserimize yeni bir boyut katar. Moran’ a göre Türk edebiyatında “*fantastiğin en su katılmamış örneği*” ve “*Türk fantastik romanının en uç örneği*”dir. (Moran, 2014: 69)

Gelenekselliği ve halk anlatılarını dışlayan modernist eserlerin ardından Moran, halk anlatılarına dair unsurların postmodernizmle edebiyatımıza nasıl girdiğinden bahseder. Latife Tekin’in *Sevgili Arsız Ölüm* eseri bu açıdan önemli tutulur. Çünkü modernist edebiyatın kullanmak istemediği geleneksel halk anlatıları, halk edebiyatına ait efsaneler, masallar, mitsel anlatılar postmodernizmle birlikte yeniden önem kazanmış ve eserlerde yerlerini almıştır. *Sevgili Arsız Ölüm* de bu öğeleri bünyesinde barındıran önemli bir eserdir.

Zaman kavramı, kişi kavramı, masalsı anlatımlar, yerel ağızların kullanımı gibi unsurlar açısından benzerlik ve uygunluk görülür.

Postmodern anlatım teknikleri yönünden edebiyatımızda önemli eserlere ise Orhan Pamuk’un *Kara Kitap* romanını örnek gösterilebilir. Kara Kitap, üstkurmaca ve metinlerarasılıkla postmodern eserlerin başında gelir. Ayrıca bu metinlerarasılığı sağlayan eserlerin bir kısmı gelenekten beslenen eserlerdir: *Hüsn ü Aşk*, *Mesnevi*, *Mantuk-al Tayr* ve *Kelile ve Dimne* gibi eserleri anımsatır. Üstkurmaca penceresinden bakılacak olursa da “*kurmaca hakkında bir kitaptır ve ortaya koyduğu roman anlayışına göre, kurmaca metnin gerçeklikle değil, diğer metinlerle olan ilişkisi önemlidir.*” (Moran, 2014: 103)

Batı taklitçiliğine karşı Pamuk, gelenekten beslenerek yeni bir yazınsal bağlamda eser ortaya koymaya çalışmıştır.

Polisiye roman da fantastik roman gibi edebiyatımızdan postmodernizmin sesleri duyulmadan önce nitelikli bir özellik olarak görülmemiş, bu nedenle çok da fazla kullanılmamıştır. Tarihine kısaca bakacak olursak: *“Polisiye romanın 19. yüzyılda Edgar Allen Poe, Gaston Leroux, Conan Doyle, Emile Gaboriau, Maurice Leblanc gibi yazarlarla başladığı söylenir. Yine genellikle kabul edilir ki bu türün konvansiyonlarının temelini atan E.A.Poe olmuştur. Bunlardan birkaçını şöyle sıralayabiliriz:*

1. *Çözülmesi olanaksız görülen bir cinayet.*
2. *Aleyhine gözüken kanıtlar yüzünden haksız yere suçlanan bir şüpheli.*
3. *Polisin araştırmayı beceriksizce ve yanlış yönde yürütmesi.*
4. *Parlak zekâlı ve yetenekli bir detektif.*
5. *Olayı ve çözümünü okura anlatan, detektife hayran bir dostu.*
6. *İnandırıcılığı sağlam görülmeyen kanıtların dikkate alınmaması gerektiği aksiyomu.”* (Moran, 2014: 110)

Türk edebiyatında ise Pınar Kür’ün *Bir Cinayet Romanı* eseri, üstkurmaca ve polisiye açısından önem taşır. Ayrıca romanda farklı düzlemde zaman kavramlarının olması ve romanın açık uçlu bir sonla bitmesi, romana postmodern bir özellik katmıştır.

Moran, Pınar Kür’ün eserindeki postmodernizm etkisini şöyle açıklar, *“Pınar Kür’ün postmodern romana hangi gereksinimler sonucu yöneldiğini bilmiyorum; ama denebilir ki Bir Cinayet Romanı, anlatıyı konu edinmesiyle; kurmaca ile gerçeklik arasında kurduğu oyunlarla; postmodern romanlara özgü “çok sonuçlu” ya da “sonuçsuz” bitişleriyle; yazarla tartışan, rollere itiraz eden, romanı ele geçirerek yazarın kendisini roman kişisine dönüştürmek isteyen karakterleriyle, Pınar Kür’ün romancılığında, postmodern doğrultuda yeni bir aşamadır.”* (2014: 121)

Bilge Karası’nun *Kılavuz* romanı, hem fantastik hem polisiye özellikler bulundurması bakımından önemlidir. *“Kılavuz’da polis ve korku romanı gibi iki popüler türü kullanmakla hem öyküye sürükleyici bir olay örgüsü sağlamış oluyor hem de metinde yer alan fantastik olaylar sayesinde düş/uyanıklık, kurmaca/gerçeklik, hayal gücü/akıl arasındaki ilişkileri kurcalamak fırsatını.”* (Moran, 2014: 128)

Kılavuz, anlamı ve sonucu da hazır şekilde okura sunulmuş bir eser değildir. Aradaki boşlukların, okur tarafından doldurulması istenmiş gibidir. Bu da farklı yorumlamaları ortaya çıkaracaktır.

Sonuç olarak, araştırmacıların görüşlerinden de yola çıkarak genel bir sınıflandırma yapmak gerekirse Türk edebiyatında postmodernizmi benimsemiş veya postmodern eğilimde eserler veren sanatçılar arasında öncelikli olarak Orhan Pamuk, Elif Şafak, Oğuz Atay, İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş, Metin Kaçan, Ayşe Kulin, Nazlı Eray, Bilge Karasu, Cemal Şakar gelir. Ardından özellikle öykülerinde postmodern eğilimler ile ön plana çıkan sanatçılar Tomris Uyar, Feyyaz Kayacan, Mustafa Kutlu, Murat Gülsoy, Yücel Balku, Müge İplikçi, Özen Yula, Yekta Kopan ve Murat Yalçın gösterilebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POSTMODERN KURMACADA KULLANILAN TEKNİKLER

1. POSTMODERN KURMACADA ANLATIM TEKNİKLERİ

1.1. TÜRLERİN GEÇİŞLİLİĞİ

Postmodern olarak nitelendirilebilecek eserlerde tahlil problemi söz konusudur. Çünkü postmodernizmle gelen tekçilik karşıtlığına çoğulculuk ilkesinin de etkisiyle eserlerde tür karmaşası hâkimdir.

Modern eserlerde görülen düzenli olay akışı, kişi, zaman, mekân gibi unsurlarla birlikte belli bir türe ait olma durumu da ortadan kalkmaya başlamış. Eserler artık içerisinde her sanat ve edebiyat türünden özelliklerle birlikte kullanılmaya başlamıştır. Bir roman içerisinde şiire ait özelliklere sahip olabilmesi, öyküye ait olabilecek bir hacme sahip olması ancak içerik olarak roman gibi sınıflandırılabilmesi açısından, türlere ait sınırlılık ve sınıflılık ortadan kalkmış gibidir.

Baştan sona kadar müphemliklerle dolu, muğlak, sınırları belirlenmemiş, dağınık, başı ve sonu belli olmayan bir düzlem.. Belki biraz da bu yüzden, postmodernistler, yazdıkları şeyi adlandırmaktan hararetle kaçınarak, yazdıklarına roman, öykü, deneme, şiir gibi herhangi bir türsel adlandırma yerine ‘anlatı’ tâbirini kullanmayı yeğ tutarlar. (Emre, 2006:89)

Eserlerin roman, öykü, şiir, deneme, bilimsel yazı vb. gibi türünü belirleyici isimlendirmeleri ve türe yüklenen ciddiyet ortadan kalkmış bunun yerine yazı, metin, anlatı gibi yeni isimlendirmeler yapılmaya başlanmıştır.

1.2. KURMACA - ÜSTKURMACA

Üstkurmaca, yazarın olay akışında araya girerek, okuduğunun bir kurmaca olduğunu devamlı hatırlatmasıdır. Bu yönelişe iyi bir örnek olarak Tutunamayanlar gösterilebilir. Eserde okunulan şeyin kurmaca olduğu devamlı hatırlatılır. “Yayımlayıcının Açıklaması” başlıklı bölümde anlatının bir kurmacadan ibaret olduğu ifade edilir.

Modernist eserlerde yer yer görülen üstkurmaca yöntemi, kurmacanın sorun haline getirilip, o kurmacanın nasıl meydana geldiğinin anlatılması olarak açıklanabilir. Yıldız Ecevit’e göre “*Postmodern anlatıda yaygınlık kazanan bu kurgu eğilimi, söz konusu edebiyatta sanatın özüne yönelir, içerdiği ontolojik renk vurgu kazanır; metin, oynanan bu sanatsal oyunda ana erek durumuna gelir: Edebiyat, artık somut yaşamı kurgulamıyor, kendini, nasıl oluştuğunu, nasıl kurgulandığını anlatıyordur. Doğa ise, daha önce yazılmış metinlerden oluşan bir metinlerarası doğaya dönüşmüştür. Kendini anlatan bu edebiyatta kurmaca, üstkurmaca düzlemine taşınır.*” (2016: 71)

Postmodern eserlerde, modern eserlerin gerçekçi tutumuna tepki olarak kurmaca ile gerçeklik birbirine karışmış gibidir. Zaman, mekân anlatıcı arasında kurmaca ile gerçek arasında kesin sınırlar ortadan kalkmış, bu süreç de neyin gerçek neyin kurmaca olduğunu anlamayı zorlaştırmıştır.

Üstkurmaca metinlerde çoğu kez üstkurmacayı oluşturan unsur, anlatıcının yazma edimine geçiş zamanına kadar yaşadığı sıkıntıları anlatmasıdır.

Üstkurmaca özellikle altmışlardan sonra postmodern olarak tanımlanan edebiyatın ana eğilimi olarak görülür. Üstkurmaca, edebiyatı *oyun* olarak gören bir eğilimin ürünüdür; özne-nesne, iç dünya-reel yaşam, kurmaca-gerçeklik karşıtlıklarının birbirine karıştığı ya da aynı anda yaşandığı bir gerçeklik anlayışını yansıtır.

Yıldız Ecevit, metinlerarasını da üstkurmacanın bir parçası olarak görür ve “Orhan Pamuk’u Okumak” adlı çalışmasında bunu şöyle açıklar: “*Öte yandan üstkurmaca yazarı çoğu kez, kendi ürettiği öykülerin yanı sıra, daha önce başka yazarlar tarafından üretilmiş metinleri de malzeme olarak kullanır romanında; onlardan yola çıkarak yeni metinler üretir. Kimi kez eski ürünlerden alıntılar yapar,*

çoğu kez de onları parodi/pastiş düzleminde yansıtır metnine. Somut gerçekliğin yerini metinlerin dünyası almıştır. Belki de içinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan çağcıl yazarın, bütünleşmekte zorlandığı gerçekliği yansıtmayı bırakıp, daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerin dünyasına sığınması, onlardan yola çıkılarak ikinci elden yeni bir kurmaca gerçeklik yaratması demektir bu. Eskilerin taklitçilik diye aşağıladıkları bu eğilim, çağ edebiyatının biçimsel yeniliklerinden biridir; özgünlüğün içerikte değil, biçimde önemli olduğu bir estetik anlayışın ürünüdür.” (Ecevit, 1996: 31; akt. Ecevit, 2016: 110)

Kubilay Aktulum’un “anlatı içinde anlatı-iç anlatı” şeklinde ifade ettiği durumda, ilk anlatı içine sokulduğu anlatıyı yansıtıp yinelediğinden, anlatının daha iyi anlaşılmasına ve sağlam zeminler üzerine oturmasına yardım eder. Bir geriye dönüş vasıtası olur ve iç yinelemeyi sağlar.

1.3. METİNLERARASI İLİŞKİLER

Metinlerarası ilişkiler, postmodern eserlerin vazgeçilmez bir unsurudur. Metinlerarası ilişkilerle artık metin, birbirinden farklı uzamların bir araya geldiği bir mozaik biçimindedir. Oya Batum Menteşe, *Bir Düşün Yolculuğu* adlı kitabında metinlerarasılıktan bahsederken, metinlerarasılık hakkındaki fikirlerini “*Ayrıca bir edebiyat metninin diğer metinleri kullandığını oldukça yaygın olarak görürüz postmodern edebiyatta. Bunu bir kurmacanın diğer kurmacalardan yararlanması şeklinde düşünebiliriz. Bir metin başka bir metinle ilişkisi düzleminde okunmalıdır, der postmodernizm.*” (1996: 35) sözleriyle dile getirir.

Bu bölümde özellikle Kubilay Aktulum’un *Metinlerarası İlişkiler* adlı kitabından yola çıkılarak metinlerarasılık ve onu sağlayan unsurlar açıklanmaya çalışılmıştır.

Özellikle Rus Biçimcilerin görüşleri etrafında şekillenen metinlerarasılığın nitelikleri şöyle özetlenebilir:

Mihail Baktin’e göre iki sözce arasındaki her tür ilişki söyleşimsel yani metinlerarası ilişkidir. “*İster güncel, ister sözbilimsel, ister bilimsel olsun- hiçbir yazınsal söylem “önceden söylenmiş”e, “bilinen”e, “ortak düşünce” ye vb. yönelmeden*

edemez. “Yalnızca ‘yalnız-Âdem’ bütünüyle söyleşimci yöntemden kurtulabilir.” (Baktin, 1975: 102; akt. Aktulum, 2014: 23)

Kristeva da Baktin’in tanımladığı biçimiyle, söylemin konumu ve metnin konumu arasında bir koşutluk kurarak nasıl ki bir söylem (ya da sözce) hem söyleyenin hem de dinleyenin ortak ürünüyse ve kendinden önceki ya da çağdaş sözcelere, metnin de her zaman öteki metinlerin kesiştiği yerde bulunduğu ilkesini benimser. Kristeva metnin tanımını hep söyleşimseciliğe/metinlerarasına bağlı kalarak yapar. (Aktulum, 2014: 34)

Kristeva’ya göre metinlerarası, yalnızca önceki metni yinelemek, taklit etmek değil, metinsel bir devinimdir.

Roland Barthes’e göre ise her metin metinlerarasıdır. “*Metin (Kuramı)*” başlıklı yazısına büyük ölçüde Kristeva’nın metin konusundaki tanımını izleyerek tanımlarken metinlerarası kavramını da onun ayrılmaz bir özelliği olarak anar: “*Her metin bir metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: Daha önce edinilen kültürden gelen metinler ile etrafımızdaki kültürden gelen metinler. Her metin eski alıntılarının yeni bir örgüsüdür.*” (Barthes, 1015; akt. Aktulum, 2014: 46)

Riffaterre, metinlerarasını büyük ölçüde okur-metin arasındaki ilişkiye göre tanımlar. Çünkü bir yapıt ile ondan önce ya da sonra gelen yapıtlar arasındaki ilişkiyi okur kavrar. “*Bir metin ile metinlerarası gönderge, yani “belli bir bölüm okurken belleğinde yeniden beliren metinler toplamı” arasındaki ilişkileri okur kurar ve algılar.*” (Aktulum, 2014: 50)

Laurent Jenny, metinlerarasının kaynak ya da etkilenme eleştirisi olmadığını söyler. Ona göre metinlerarasından söz edebilmek için alıntılanan imgenin ya da kesitin, içerisine sokulduğu metin ile izleksel olarak, ton bakımından, yapısal ya da verdiği ileti bakımından belli bir koşutluk oluşturması gerekir. (Aktulum, 2014: 60)

Jenny’nin “zayıf” metinlerarası anlayışına göre, sıradanlaşmış, basmakalıplaşmış, okurun kolaylıkla saptayabildiği, son derece açık, özgün, çarpıcı anıştırmalar ve anımsamalar zayıf metinlerarası olarak adlandırılır.

Gerard Genette metinlerarasını “iki ya da daha fazla metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı” olarak tanımlar. (Genette, 1982: 18; akt. Aktulum, 2014: 68) Metinlerarasısına en açık kullanım olarak çoğu zaman ayraçlarla belirtilen alıntıyı koyar. Kapalı, gizli bir alıntı biçimi olarak “plagiat”ı, dolaylı bir alıntı olarak “anıştırma”yı metinlerarası kapsamına alır. Ancak diğer kuramcılar aksine, kapalı yeniden yazma biçimlerini, kapalı anımsamaları ve aralarında ilişki kurulabilecek olan türev ilişkilerini metinlerarasının dâhiline almaz.

Aktulum, metinlerarası ilişkileri ortakbirliktelik ilişkisi (alıntı ve gönderge, gizli alıntı-aşırma (plagiat), anıştırma), türev ilişkisi, yansılama (parodi), alaycı dönüştürüm, öykünme (pastiş), anametnin ciddi düzende dönüşümü (biçimsel, anlamsal), klişe-basmakalıp söz ve anlatı içinde anlatı-iç anlatı içerisinde inceler. Bu tezde de, metinlerarası ilişkiler bu tablo üzerinden incelenmiştir.

1.3.1. Ortakbirliktelik İlişkisi:

1.3.1.1. Alıntı ve Gönderge: Bir söylem biriminin başka bir söylemde yinelenmesi olan alıntı ile yalın bir söylemlerarası/metinlerarası ilişki kurulur. (Aktulum, 2014: 77) Alıntıya açıklık katan iki temel tipografi: ayraçlar ve italik yazıdır.

Bir yazarın, düşüncesini desteklemek için o konuda söz sahibi başka bir yazardan, kuramcıdan vb. alıntı yapması, alıntının “yetke” işlevini önce çıkarır. (Aktulum, 2014: 80)

Gönderge ise yazarın adını veya yapıtın başlığını anmakla yetinir. Metinden alıntı yapmadan onu doğrudan başka bir metne gönderir. “Gönderge açık bir alıntı da olsa yapıtta ona başvurulması boşuna değildir. Yapıtın bağlamına göre daha çok izleksel göndergeye de belli bir anlam yüklediğinden ve açık göndergenin altından (kapalı) bir anlam çıktığından, gönderge çoğu zaman kapalı alıntı yöntemi olan anıştırma ile karıştırılır.” (Aktulum, 2014: 83)

1.3.1.2. Aşırma: İtalik yazı ya da ayraçla oluşturulan alıntı yerine, kapalı metinlerarası diye tanımlanabilecek yöntem, gizli alıntı-aşırmadır. Bir başkasına ait olan metnin, açıkça belirtilmeden veya kendi metni gibi gösterilmesi olarak tanımlanabilir.

Başkalarının çaba sarf ederek, uğraşarak ulaştıkları düşünceleri kendininmiş gibi gösterme çabasıdır ya da başka bir yapıtın içindeki parçalardan kendisine benzer bir metin yaratmak amacı da taşıyabilir.

1.3.1.3. Anıştırma: Kavranması için bir sözce ile yansılarını gönderdiği başka bir sözce arasında belli bir algılamayı zorunlu kılar. Bir yapıtın ya da bir parçasının açıkça söylenmeden, kimliği belirtilmeden anılmasıdır.

Aktulum, anıştırmayı “*Bir metinde, bir resme, bir müzik parçasına, ortak bir duyguya, bilime, siyasete, dine, kısacası yazınsal metnin alanında yer almayan her şeye anıştırma yapılabilir. Alıntı gibi anıştırmanın da geniş bir kullanım alanı vardır.*” (2014: 88) sözleriyle açıklar.

1.3.2. Türev İlişkisi:

1.3.2.1. Yansılama (parodi): Yansılama yaparken aranan şey özellikle alay etmektir. Yazarlar parodi ile genellikle soylu bir metinle alay eder. Bunu iki şekilde gerçekleştirme yoluna gidilir. Birinci durumda konu (kahramanlıktan bahseden ciddi metinler gibi) sıradan bir hale getirilir ve konu anlamından saptırılır; ikinci durumda ise metnin konusuna müdahale edilmez ve metin biçimsel olarak tümüyle dönüştürülür.

1.3.2.2. Alaycı Dönüştürüm (travestissement burlesque): Soylu bir metnin temel içeriğini değiştirmeden onu bildik ve sıradan yeni bir biçimde yeniden yazmak olarak tanımlanır. Burada amaç biraz yergi yapmak ve eğlenmektir. (Aktulum, 2014: 101)

1.3.2.3. Öykünme (pastiş): Öykünmede yalnızca metnin biçemi taklit edilir. “*Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır. Ancak öykünme yalnızca biçimsel bir taklitle sınırlanmamalı; bir metnin özgün içeriği, izleği de taklit edilebilir.*” (Aktulum, 2014: 106)

Yani öykünme, aynı biçimde başka bir metni aynı düzgülle kopyalayıp yeni bir metin ortaya çıkarmaktır.

1.3.3. Anametinlerin Ciddi Düzende Dönüşümü:

1.3.3.1. Biçimsel Dönüşümler: Çeviri, koşuklaştırma (düzyazı biçeminde yazılmış bir metni dizeler halinde yeniden yazma yöntemi), düzyazılaştırma (dizeler halinde yazılmış bir metnin düzyazı halinde yeniden yazımı), vezindönüşümü (hece sayısını artırarak ya da azaltarak bir vezinden başka bir vezne dönüştürme), biçemdönüşümü (kötü bir biçimde yazılmış bir metnin biçimini çeşitli dil bilgisel işlemlerle yeniden düzenlemek), indirgeme ve genişletme (uzatıp ya da kısaltarak metinden, yeni bir metin üretmek. Bazı yazarlar da zaman geçtikçe bunu kendileri uygulayıp eski metinlerini düzeltir. Burada uzatma ya da kısaltmayla indirgeme ya da genişleme yapabilir.), kipseldönüşüm (altmetnin belirgin gösterim kipinde yapılan değişiklikler)

1.3.3.2. Anlamsal Dönüşümler: Pragmatik dönüşüm olarak da tanımlanabilen anlamsal dönüşüm, öyküsel ya da içeriksel dönüşümü öne çıkarır, eylemi kuran yolların ve yöntemlerin değiştirilmesi söz konusudur. (Aktulum, 2014: 117)

1.3.3.3. Klişe - Basmakalıp Söz: Klişe, yinelemeyle iç içe bulunur. Daha önce söylenmiş olanı, herkesin bilip söylediğini yineler.

Bir alıntının klişe şeklinde algılanabilmesi için bir gelenek tarafından sürekli tekrar edilmesi gereklidir, böylece bir süre sonra anonim olarak toplumun ortak malı haline gelir.

1.3.3.4. Anlatı İçinde Anlatı - İç Anlatı: Anlatı içinde anlatı (iç anlatı) metinlerin içeriğini özetler ve ondan alıntı yapar. Bu nedenle metinlerarasılık içerisinde incelenmektedir. “Anlatı içine bir başka anlatı sokulurken, ilk anlatı, içerisine sokulduğu anlatıyı yansıtır. Anlatılan birinci öyküye koşturarak metinde yer verilen ikinci metin ilk öyküyü yineler.” (Aktulum, 2014: 127)

Yineleme durumu metindeki anlamlılığını artırır. Ayrıca metindeki bu yineleme geriye dönüş aracı olurken, anlamı tamamladığından çıkarılamaz ve iç yinelemeyi doğurur.

1.3.3.5. Tanımlık (Epigraf): Bir yapıtın ya da yapıtın bir parçasının başında yer alan alıntı olarak tanımlanabilir. Alıntıyı yapan yazar, az ya da çok alıntıladığı yazar ile özdeşleşir.

Tanımlık, eserlerde bir süs unsuru olarak yer almaz, okur tarafından yeniden okumayı ve yorumlamayı gerektirir.

1.3.3.6. Palempsest: Metinlerarası ilişkilerde, eski bir yapının yeni bir yapıyla ya da onu çağrıştıracak şekilde kullanılmasıdır. Postmodern yazarlarda ortak olarak var olan “her şeyin daha önceden söylendiği” düşüncesi, eski bir yazar tarafından bir metnin daha önce yazılmış olduğunu, bundan sonra yazılacakların onun bir taklidi, bir kopyası olacağı inancını ortaya çıkarmıştır. Her yazar, eski bir metnin yazılarını silip bir başka türlü yeniden yazar. Bu görüş, metnin katmanlı bir yapısı olduğu görüşünü destekler.

1.3.3.7. Kolaj: 1910’lu yıllarda plastik sanatlarda, daha önce var olan yapılardan, nesnelere, iletilerden unsurları alıp yeni bir yapı ve yaratım içine sokmak olan kolajın metinlerde kullanımı alıntıyla benzerdir. “*Metinlerarası kolaj, ister sözsöz olsun ister olmasın, yeni bir bütün içerisine sokulan gazete manşetlerine, makalelerine, ilanlara, resmi belgelere, afişlere, prospektüslere, broşürlere, başka metinlerden parçalara; kimi zaman da moda şarkılara, opera parçalarına, radyo anonslarına vb. daha önce düzenlenmiş ayrışık unsurlara gönderir. Bu listeye, sözcükleri, klişeleri, basmakalıp sözleri, atasözlerini, kısacası metindışı her tür öteki unsuru ekleyebiliriz. Tüm bunlar yeni bir metne “yapıştırılırlar.” Bu nedenle Wolfgang Iser, iki metin arasındaki her tür sözce aktarımını, her tür metinlerarası alışverişi bir kolaj olarak görür.*” (Aktulum, 2014: 178)

1.3.3.8. Yeniden yazma: Yeniden yazma hangi türden olursa olsun, önceki metnin başka bir metinde dönüştürümü, herhangi biçimde ona gönderimi ve onu taklididir. Ancak yeniden yazım başka metinlere ve yazarlara ait olabileceği gibi yazarın kendi metnine de olabilir.

Önceden yazılan bir metnin yeniden yazması, o metnin yeni bir versiyonu olarak görülür. Bir yazarın, metnini genişletmek, değiştirmek, düzeltmek için yeniden yazdığı görülebilir. Bu metinlerarasılıkta “öz-metinlerarasılık” ya da “öz-yeniden yazma” olarak tanımlanır.

1.4. YENİ TARİHSELÇİLİK

Sorgulayıcılığın hayatın her alanına yerleştiği yirminci yüzyılda tarihsel anlamda da birtakım değişimler söz konusu olmuştur. Bu bağlamda, postmodernizm ekseninde ortaya çıkan Yeni Tarihselcilik anlayışı, tarihî romanlardaki tarih olgusunu yıkarak yerine geri planda kalmış bir tarihçilik anlayışını yerleştirmiş, tarihî kurmacaya yeni bir boyut kazandırmıştır.

Yeni Tarihselcilik; tarihi, anlatısal ve metinsel yönden ele alınabilen, resmî tarih anlatılarına karşı kuşkuyla yaklaşan, bugüne kadar önemli görülerek hafızalara kazanan tarihsel olay, durum ve kişileri ele almak yerine günlük ve sıradan sayılabilecek tarihî yaşantıyı edebî esere konu alan bir anlayış olarak ortaya çıkmış ve ilerlemiştir.

Yüceltilmiş ve kutsal sayılmış tarih anlayışını yıkarak yerine yorumlanabilir ve gerçekten uzakta olan bir tarih anlayışını koymuştur. *“Tarih, kurmaca metinler gibi, yazarının kaleminde hayat bulan metinler bütünüdür ve bir kurgudan ibarettir.”* (Aslan, 2014: 7)

Postmodernist edebiyat tarihe yönelirken yansıtmacı romanın gerçekçi ve büyük olayları önemseyen tutumunu arka plana iter. *“Onun kendisine seçtiği fon, önceki tarzda büyük ölçüde ihmal edilen günlük hayattır. Çağlar öncesinin insanı da bir günlük yaşantıya sahip, ait kılınmakta, böylece tarihî romanın idealci dünyası sıradanlaştırılmaktadır.”* (Sazyek, 2002: 507)

Eagleton, Yeni Tarihselcilik hakkındaki görüşlerini aşağıdaki sözlerle belirtir: *“Daha çok Rönesans dönemi üzerinde yoğunlaşan yeni tarihselcilik, kesin tarihsel hakikat karşısındaki epistemolojik bir şüpheciliği, büyük anlatılardan duyulan kayda değer bir asabiyetin emrine veriyordu. Tarih belirli bir neden-sonuç örüntüsünden ziyade, rastlantısal, olumsal bir güçler alanıydı; bu alan içinde nedenler ve sonuçlar verili kabul edilmek yerine, gözlemci tarafından kuruluyordu.... Tarihsel olaylara metinsel fenomenler muamelesi yapılıyor, öte yandan edebî eserlere maddi olaylar gözüyle bakılıyordu. Tarihyazımı, anlatıcının kendi önyarguları ve kaygıları tarafından koşullanan bir anlatı biçimiydi, bu nedenle kendisi de bir retorik ya da kurguydu.”* cümleleriyle yorumlar. (Eagleton, 2017: 257-258)

S. Dilek Çelik Yalçın, Türk edebiyatında, edebî eserlerde tarihten faydalanmayı iki kısımda ele alır. İlk kısım, 1980 öncesidir; diğer kısım ise 1980 sonrası dönemdir. İlk dönemde yazarlar daha çok gerçekçi anlatım çerçevesinde eser vermeye devam eder. 1980 sonrası dönemde ise birtakım yeni yönelişler ortaya konmuştur. Bunlar: Kronolojiye dayalı tarihî romanlar (popüler tarih romanları ve biyografik, anı), modernis kurgu ile kaleme alınmış tarih romanları ve postmodern kurgu ile kaleme alınmış tarih romanları. (Yalçın, 2005: 76)

Türk edebiyatında Yeni Tarihselcilik kuramına uygun olarak verilen eserlerin başlangıcında Orhan Pamuk'un "*Kar*" eseri gelmektedir. Ardından yine Orhan Pamuk'un "*Kara Kitap*" ve "*Benim Adım Kırmızı*", Nedim Gürsel'den "*Boğazkesen*", Zuhal Kuyaş'tan "*Aşela*", Şemsettin Ünlü'den "*Yukarışehir*" ve "*Toprak Kurşun Geçirmez*", Emre Kongar'dan "*Hoca Efendi'nin Sandukası*", İhsan Oktay Anar'dan "*Puslu Kıtalar Atlası*", "*Kitab-ül Hiyel*", Selim İleri'den "*Cemil Şevket Bey Aynalı Dolaba İki El Revolver*", Haldun Çubukçu'dan "*Yıldızsayan*", Adnan Özyalçın'dan "*IV. Murat*" ve "*Mirgün Bahçeleri*", Cumhur Orancı'dan "*Saydam*", Erendiz Atasü'den "*Dağın Öteki Yüzü*", Ahmet Ümit'ten "*Patasana*", Elif Şafak'tan "*Pinhan*" ve "*Şehrin Aynaları*", geleneksel tarihsel anlatı kalıplarını yıkarak yeni tarihselcilik anlayışına uygun verilen eserler olmuştur.

1.5. OYUN KAVRAMI

Geleneksel ve modern edebiyatın ciddi yüzlü duruşunun yerine eğlenmeyi ön plana alan postmodern sanatçılar, okuru yönlendirmeyi aklından bile geçirmeyen, çoğunlukla eğlenmeyi amaçlayan bir edebiyat anlayışı getirmiştir. Yıldız Ecevit de oyun kavramını, sınırsız özgürlük anlayışının yanı sıra eğlenme olgusuyla da açıklar. "*Geçmişin güvenilir/sağlam/ağırbaşlı yazarı, yerini, ağırlık/bilgelik sergilemekten hoşlanmayan, yaşamın anlamı konusunda kuşku dolu olan ve okurunu yönlendirmeyi aklından bile geçirmeyen oyunbaz bir kurgu sanatçısına bırakır.*" (2016: 76)

Seçkincilikten uzak olan yazar, popülist diye damgalanmaktan ve edebiyatı eğlenme aracı olarak kullanmaktan çekinmez.

Postmodern yazarların oyunu eski metinlerin dünyasından yola çıkarak kendine oyunsu bir yeni yaşam alanı yaratmak için başvurduğu tekniklerin başında *parodi* ve

pastiş gelir. “Anlamın sorunsallaştırıldığı bu çağın edebiyat sanatçısı, belli bir anlamın taşıyıcısı olan özgün dünyalar yaratmak yerine, önceki metinlere el atar, onlarla parodi-pastiş düzleminde oynar.” (Ecevit, 2016: 75)

İsmet Emre de, Baudrillard’ın simulasyon görüşü ile oyun kavramını şöyle açıklar: Oyun aynı zamanda bir eğlendirme aracıdır. İnsanlar oyun oynayarak zamanı yumuşatır, hayatın katı gerçeklerinden kendilerini sıyırlar. Modern eserlerin katı gerçekliklerine karşın postmodern metin, oyun kavramını merkeze yerleştirerek okuyucusunu eğlendirmek ve böylece içine düştüğü katı gerçeklik çemberinden, yani aslında gerçek olmadığı halde geçmiş gibi görünen bir ‘simulasyon’dan dışarı çıkarılmaya çalışılır. Yine bununla ilişkili olarak oyunun postmodern metinlerde bir işlevi daha vardır: Yazarla okuyucunun arasındaki sınırı kaldırmak, bu ikisini birbirine yaklaştırmak için her ikisi arasında gidip gelen bulmacamsı bir kurgu. Yazar metnin herhangi bir yerine kendisinin bildiğini düşündüğü bir şeyler saklar; okuyucu metin boyunca onu bulmaya çalışır. Bulamayınca tekrar arar; bulunca da kendisiyle yazar arasındaki bağın güçlendiğini düşünür. Bu oyun tarzı aynı zamanda okuyucuya okuma esnasında geniş hareket alanı yaratarak bir anlamda metni onun yazmasını telkin anlamına da gelmektedir. (2006: 116)

Pragmatik bir işlev olarak da eğlendirme, edebiyatı okura sağlanmış bir eğlence aracı olarak görme anlayışı, okur merkezli eser anlayışını da beraberinde getirmiştir.

1.6. BİREYİN YERİNE ÖZDENİN GEÇİŞİ / BİREYİN ÖLÜMÜ

Postmodernistler, bireyin öldüğünü, yerine öznenin geçtiğini savunurlar. 20. yüzyılın başından itibaren, modernizme olan güvenin sarsılmasının sonucunda kimlik bunalımı, inançsızlık, güvensizlik yaşayan bireyin güçsüzlüğü, onun giderek silinmesine yol açmışken, postmodernistler de bunu bireyin ölümü olarak yorumlamış, yerine geçiciliğe, tekilliğe, arzuya kapanmış özneyi getirmişlerdir. İsimsiz kahramanlar, anlatıcılar ya da sadece ismin baş harfi verilerek ortaya çıkmış eserde, bu anlayışın hâkim olduğu görülebilir. “20. yüzyılın hemen başındaki metinlerden itibaren toplum içinde dağılmış, kendiyile arasına mesafe girmiş, kendine bile lâf anlatamayacak kadar güçsüzleşmiş bir özneye karşılaşıyoruz. Bu anlamda Kafka’nın K.’ları, Proust’un

Marcel'i ve Joyce'un Mr. Bloom'u bireyden özneye geçişin en güzel örneklerini oluşturmaktadırlar". (Emre, 2006: 143)

Sadece mahremiyeti elinden alınmamıştır postmodern bireyin: Onun kendine özgülüğü, biricikliği de elinden alınmıştır. Bu yüzden de postmodern özne kalıcı olana değil, geçici olana; totale değil, tekile; zamana değil an'a; ratio'ya değil arzu'ya vurgu yapmaktadır. Modernizmin düşünen bireyinin yerini arzulayan bedenler almıştır ve kaosu yaratan biraz da budur. Çünkü akıl birleştirici, ayırt edici, tahlil edici ve sistemleştiriciyken; arzu, dağıtıcı, tekilleştirici, yıkıcı ve tahrip edicidir ve zaten postmodern öznenin evrenine yerleşmiş olan kaos da buradan kaynaklanmaktadır.

1.7. OKUR MERKEZLİ ANLATIM

Postmodern eserde, yazar ya da anlatıcı, çoğu zaman eserin sonunu açık bırakır ya da eserin içinde bazı noktaları okurun bulmasını ister. Bunun nedeni okur merkezli bir yapıya sahip olmasındandır. *"Hâkim olunması, hatta anlaşılması zor bir dünyada tabii ki anlatıcının eski anlatılarda görülen otoritesi de yok olacaktır. Birileri bir şeyler anlatacak, okuyucu da bu parçaları birleştirip çok da net olmayan bir hikâyeyi zihninde kuracaktır. Okuyucu merkezli bu anlatılarda okuyucu pasif bir alıcı değil, aktif bir yaratıcıdır. Romanın oluşumuna katkısı bulunması gereken bir okuyucu için bu tür anlatıları okumak tabii ki zorlayıcı ve yorucudur..." (Esen, 2017: 221)*

Okur merkezlilikte eser, yazarın olduğu kadar artık okurundur da. Okur onu kendi kültürüne, düşünce ve duygularına göre yeniden yorumlayıp istediğini anlayabilir.

Modernizmdeki tek gerçeklik ya da tek bir doğruluk anlayışının yıkılmasından sonra, postmodernizmin görecelik ve çoğulculuk anlayışıyla birlikte her okurun eserden çıkaracağı anlamın ya da ona yükleyeceği görevin farklı olacağı kabul edilmiştir.

Okur odaklı eserlerde, 20. yüzyıldan sonra ortaya çıkan alımlama estetiği, James Joyce, Franz Kafka, Allen Robbe- Grillet, William Faulkner, Samuel Beckett gibi modern-postmodern sayılabilecek sanatçıların, eseri okurun yorumlama ve anlamlandırmaya katılmasını savunduğu bir anlayıştır. Yapısalcıların eserin anlamını kendi yapısında aramasına karşılık Derrida'nın metnin okunması konusunda okura ağırlık vermesiyle alımlama estetiği güçlenmiş oldu. Ayrıca *"göstergebilim anlam*

üreten kodların, konvansiyonların iş göreceği bir yer olarak okura döndü. Bu okur, bir kişi değil, kodların toplandığı anlam kazandığı bir işlevdi. Aynı nedenden ötürü Barthes metnin birliğinin, metnin çıkış noktasında (yazarda) değil, varış noktasında yani okurda oluştuğunu söylüyordu.” (Moran, 2016: 241)

Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı kitabında alımlama estetiği ile ilgili olarak Wolfgang Iser, Hans-Robert Jauss ve Stanley Fish’in görüşlerine yer vermiştir. Bu görüşler şöyle özetlenebilir:

Wolfgang Iser’e göre anlam, sanıldığı gibi metinde oluşmuş ve bütünleşmiş bir şekilde yatmaz, yalnız gücül halde vardır ve ancak okur tarafından alımlandığı süreç içinde somutlaşır ve bütünleşir. Öyleyse iki kutbu vardır bir yazınsal metnin: Yazarın yarattığı metin ve okurun yaptığı somutlama. Bunlardan birincisine artistik ikincisine estetik uç diyor Iser ve bu iki uç olmadan yapıtı meydana gelmiş saymıyor. (2016: 242)

Hans-Robert Jauss, okur merkezli olarak ele aldığı görüşüne göre, eserleri modaya uygun ve modası geçmiş olarak ayırır. Bunu da tarihsel anlayışla ortaya çıkarır. Okurun beklentisi günün şartlarına göre değişir buna göre de “aşınan edebiyat ölçütlerinin yenilenmesi” gerekmektedir. “(...) yenilik getiren yani beklentilere uymayan bir eser o dönemin okurlarına yeni bir ufuk açar ve estetik ölçütlerin değişmesine neden olur. Ne ki, zamanla bu yeni beklentiler de kanıksanır, aşınır ve o zaman Rus Biçimcilerinin dediği gibi alışkanlığı kıracak yeni formlar, yeni bir şiir dili, yeni stratejiler yaratılır. O halde eserin bir tek ve değişmez anlamı yoktur, okurların değişik beklentilerine göre dönemden döneme değişen anlamları vardır. Eleştirmen eserde hangi beklentilere cevap arandığını saptayarak o dönemdeki okurların tepkilerinin açıklanmasını yapar.” (Moran, 2016: 247)

Stanley Fish’e göre anlam, okurun yaşantılarıyla şekillenir. Anlam, okuma sürecindeyken okurun içinde uyanan yaşantılardan başka bir şey değildir.

1.8. POPÜLER TÜRLERE YÖNELME

Postmodern sanata göre yüksek kültür ile popüler kültür arasında ayırım yoktur.

Modern sanatın günlük, sıradan olaylara, durumlara, piyasa hallerine karşı gösterdiği tavrın aksine postmodernizm, sanatta ve günlük durumlardaki piyasa

hallerine karşı uyum ve anlayışlı yaklaşım içerisindedir. Postmodernizm aynı zamanda, okuyucuların eğilim ve talebine eğilir, onların beklentilerini karşılamaya yönelik bir çalışma içerisindedir. *“Bunun sonucu olarak ana akım edebiyatın dışında kalan, gelenekçi eleştirmenler/akademisyenler tarafından görmezden gelinerek ciddiye alınmayan popüler türler, postmodern kurmacalarda kendilerine sıkça yer bulurlar.”* (Akyıldız, 2015: 63)

Postmodernizmin ortaya çıkıp yayılmaya başlamasıyla birlikte popüler kültür de hız kazanmış, toplumda giderek daha çok kabul gören bir hâl almıştır. Edebî eserde de kendini gösteren, popüler kültürü yansıtan başlıca türleri fantastik, polisiye ve bilim kurgu oluşturur.

Postmodern yazar, eserlerinde bu tarzları genellikle fantastik, bilim kurgu ve polisiye tarzında daha önce yazılmış eserlerden pastiş ederek veya parodiye başvurarak oluşturur.

Fantastik ve bilim kurgu tarzında verilen eserlerin postmodernizmle birlikte çoğalması, 20. yüzyıldaki bilimsel gelişmelerin, postmodern dönemde yaşayışın, insanî hallerin, toplum kültür ve değerlerinin farklılaşmasıyla yakından ilgilidir. Şeref Akyıldız, *Murat Gülsoy’un Eserlerinde Postmodernist Ögeler* adlı tez çalışmasında bu durumu şöyle açıklar: *“Diğer taraftan insanların bir kısmının koşarak yeniden dine sarıldıkları, bir kısım insanın ise dinlerde aradıklarını bulmayarak farklı mistik arayışlara girdikleri bir çağdır postmodern çağ. Dolayısıyla da her iki yönden, yani hem bilimsel hem de doğüstüne yönelik eserler vermeye, ütopyalar kurmaya, hayal dünyasının en uç noktalarına kadar gitmeye müsait bir çağdır. Bütün bu gelişmelerin postmodern anlatılarda da karşılığını bulması kaçınılmazdır.”* (2015: 65)

Steven Connor, bilim kurgu ve fantastik türde gelişen eserleri 20. yüzyıldaki bilimsel gelişmelerin yanı sıra postmodernizmle giderek artan ontolojik sorgulamalarla ilişkili tutar. Connor, postmodernizm ve bilim kurgu türündeki eserler için şunları söyler: *“1980’lerde postmodernist edebiyatın ve postmodern edebiyat hakkındaki edebiyatın en göze çarpan gelişmelerinden biri, bilimkurgunun ve özellikle “siberpunk” diye bilinen türünün gitgide daha fazla öne çıkması oldu. Bu türü tanımlayanlar özellikle William Gibson, Bruce Sterling, John Sterling, John Shirley, Greg Bear gibi*

postmodern medya, enformasyon ve biyo-mühendislik teknolojisiyle ilgilenen yazarların yapıtlarıydı. 1970'lerden sonra, belki de Brian McHale'in sözünü ettiği baskın olanın değişmesinin bir sonucu olarak, "edebi" kurgu bilimkurgunun başka ve çoğul dünyalar kurmaya ve araştırmaya "ontolojik" ilgisini devraldı." (Connor, 2001: 181-182)

Polisiye türünün gelişimi de yine insanın kendi içindeki arayışları, reel yaşantıdan kaçma isteği ile doğru orantılı bir şekilde ilerlemiş, macera tutkusunu ön plana çıkarmış; sürükleyiciliği ve hızlı akışı sayesinde hızlı tüketime olanak vermesiyle postmodernizmde en çok eser verilen türlerden biri haline gelmiştir.

Popüler kültürle hayatımıza giren bir diğer tür ise "siberpunk"tır. Siberpunk, bilim kurgunun bir alt türüdür. İleri teknolojinin yanı sıra düşük yaşam standardı sonucunda, gerçeklik algısının devamlı şekilde yıkılması ve değişmesiyle şekillenir. Bu alt tür, 1980'lerde ortaya çıkmıştır ve bu türü ilk kullananlar Amerikalı bilim kurgu yazarlarıdır. Siberpunk sözcüğü "makinelere aracılığıyla anarşi" ya da "makine/bilgisayar isyan hareketi" gibi bir anlama gelmektedir. (Demirci, 3.08.2018: 28)

2. POSTMODERN KURMACADA TEMEL UNSURLAR

Temel ilkeleri kuralsızlık, görecelik, çoğulculuk, şüphecilik olan postmodern düşünce, yaşamın ve sanatın her alanında olduğu gibi edebiyatta da kendini göstermiştir. Edebiyatta alışlagelmiş birtakım kuralları ve kullanımları yıkan postmodernizmin edebi eserlerdeki kişi, zaman, mekân, olay örgüsü ve dil – üslup açısından yansımaları şöyle açıklanabilir:

2.1. KİŞİ

Hâkim oldukları dönem açısından modern edebiyat ve postmodern edebiyatın karşılaştırılabilecek birçok ortak ve zıt yönü mevcuttur. Edebî eserde kişilerin işlenmesi de yer yer benzerlik göstermekle birlikte farklılıklar da göstermektedir.

Klasik ve modern edebî eserde “kahraman” olarak adlandırılan kişiler, postmodern eserlerde çoğu zaman pasif, güçsüz, bunalımlı ve uyumsuz bir yapı ile karşımıza çıkar.

Postmodernizmden önceki dönemlere ait eserlerde kişiler, geçmişten beri bir mesajı iletecek kişi olma sorumluluğuna sahiptir. Ancak bu görüş, postmodernizmle yıkılmıştır. Postmodernizmle artık kişiler belli bir mesajı iletmek, topluma yol gösterici olmak için değil, kendi varoluşları açısından metinlerde yer alır.

Bakış Açısı: Postmodern eserlerde birden fazla bakış açısı hâkim olabilir. Özellikle, son dönemlerde verilen eserlerde bireyin olayları kendi bakış açılarından anlattıkları örnekler çoğunluktadır. Bu da “kahraman anlatıcı”yı doğurur.

Kahraman anlatıcının hâkim olduğu eserlerde olaylar, her şeyi bilen bir üst anlatıcı tarafından tanrısal bir bakışla değil, olayların merkezindeki kişi tarafından anlatılır.

Çoğulcu bakış açısı da postmodern eserlerde birden fazla anlatıcıyı doğurur. Olaylar, farklı farklı kahramanların ağzından, kendi yaşam şekillerine göre aktarılır. Böylece eserde tekdüzelik yerine çokseslilik hâkim duruma gelir.

2.2. ZAMAN

Klasik ve modern döneme ait eserlerde olaylar belirli bir akış içerisinde, takip edilebilir bir zaman diliminde gerçekleşmekteydi. Postmodernizmle birlikte öyküde ve romanda zaman kavramı belirsizleşmiştir.

Postmodern metinlerde zaman, ölçülebilir, mekanik ve belirli olmaktan uzaklaşmıştır. Olayların ne kadarlık bir zaman dilimini kapsadığı tam olarak anlaşılamaz.

Postmodernizmde “kesinlik” kabul edilmeyen olgular arasındadır. Postmodern bir eserde, olaylar gerçek zamana bağlı olarak kesin gözüyle okunurken olayların bir hayal veya rüya anında gerçekleşmekte olduğu ortaya çıkabilir ya da rüya – gerçek zaman karmaşık biçimde iç içe yer alabilir.

Zaman kavramı kesin olarak belirlenemezken postmodernizmin asıl istediği gibi rollerin büyüğü yine okura düşmektedir. Okur, bir metindeki zaman kavramını, çoğu zaman okuma edimi esnasındaki izlenimlerine göre belirler.

Bir eserde karmaşık ve belirsiz zaman diliminin en iyi göstergesi bilinç akımı tekniğidir. Modernizmle başlayan ancak kullanımı postmodernizmle giderek artan bilinçakımı ile kişiler, iç dünyalarında farklı zamanların içinde dolaşma yeteneğine sahip olur. Geçmişe dönme yönteminden de yararlanarak geçmiş ile şu anı birleştirir.

Friedric Jameson'a göre postmodernizmin kendine has bir zaman kavramı mevcuttur. Jameson, bu zaman kavramını Lacan'ın şizofreni kavramı ile açıklar. Şizofrenilerdeki karmaşık ve belirsiz zaman kavramı ile postmodernizmin mekânın dışındaki soyutluk kavramını birbirine benzetir.

Derrida, postmodernlerin, zamanı modernistler gibi kronolojik bir yapıda algılamadığı, çizgisel bir şey olarak görmeyi reddettikleri yolundaki görüşlerini belirtir.

2.3. MEKÂN

Postmodernizmle birlikte edebî eserdeki önemini giderek kaybeden mekân, diğer unsurlarda da olduğu gibi eserin gidişatı için bir amaç olarak değil, bireyi anlatmak için bir araç olarak var olmuştur.

Postmodern eserlerde olayların daha kısıtlı tutulmasıyla mekânlar da daha kısıtlı tutulmaya başlanmıştır.

Abartılı mekân tasvirlerine ve kesin hatlarıyla mekânlara yer verilmez.

Somut mekânlar kullanıldığı kadar soyut mekânlar da eserde yer alır. Bu soyut mekânlar ütöpik, fantastik, metafizik ve duyusal (rüya) mekânlar olarak sınıflandırılabilir.

Postmodern eserlerde sıklıkla görülen metinlerarasılık, anlatıların mekân boyutunda da karşımıza çıkar. Postmodernist yazar, eserine başka metinlerden kişileri davet ettiği gibi başka metinlerdeki mekânları da kendi metinlerinde kullanabilir.

2.4. OLAY ÖRGÜSÜ

Postmodern eserlerde olaylar, modernizmin aksine kopuk, karmaşık ve sık sık kesintiye uğrayan bir düzlemde ilerler. Bütünlük değil parçalılık ve çoğulluk söz konusudur. Eserlerde olaylar giriş - gelişme - sonuç (serim - düğüm - çözüm) gibi düzenli bir şekilde ilerlemez.

Karmaşık yapıya sahip olmalarından ötürü bir metnin postmodern olup olmadığı, İsmet Emre'nin tabiriyle eser okunup bitirildikten sonra eserin akılda kalıp kalmaması ile anlaşılabilir.

Postmodern metinlerde amaç bir vak'a başlatıp sonlandırmak değil, eserdeki kişilerin özlerini, korkularını, bunalımlarını, düşüncelerini ortaya koymaktır.

Postmodern öykülerde veya romanlarda, eserlerin olay örgüsü aşağıdaki unsurlara göre şekillenir:

- Bir ileti veya mesajı içermemek
- Düzenli bilgi veya olay akışına sahip olmamak
- Rastlantılara yer vermek
- Çoğu postmodern metinde olduğu gibi metinlerin gelişiminde metinlerarasılıktan faydalanmak

2.5. DİL VE ÜSLUP

Postmodern öykü ve romanlar modernizmde olduğu gibi mesaj kaygısı taşımadığından, postmodern metinlerde dil ön plana geçer.

Oyun ve ironi önemli yer tutar. Böylece önceki dönemlerin resmî söylem havası dağıtılmış olur, postmodern metnin trivial/eğlencelik yanı ön plana çıkarılır.

Ayrıca postmodern metinlerde olaylar, farklı kişiler tarafından farklı bakış açılarıyla anlatılabilmektedir. Bu da eserlere farklı üslupların kullanımını şeklinde yansır.

Çoğulcu bakış açısının hâkim olduğu eserlerde, her kişi kendi bilgi, kültür ve birikimine göre söylemde bulunmakla birlikte şive, argo söz kullanımı gibi unsurlar

farklılık gösterebilir. Bu da esere zenginlik ve gerçeklik kazandıran bir unsur olarak değerlendirilebilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YEKTA KOPAN'IN ESERLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR

YEKTA KOPAN KİMDİR?

28 Mart 1968'de Ankara'da doğmuştur. Babası tiyatro sanatçısı Lütfü Kopan, annesi Engin Kopan'dır. İlkokul, ortaokul ve liseyi Ankara'da okumuş; üniversite eğitimini Hacettepe Üniversitesi İşletme Bölümü'nde tamamlamıştır. Babası aracılığıyla çocukken başladığı seslendirme çalışmalarına hâlâ devam etmektedir. TRT'de ve çeşitli sinema filmlerine dublaj ve seslendirme yapmıştır. Seslendirme çalışmalarının yanı sıra radyo programcılığı ve NTV'de yayınlanan kültür-sanat programı Gece-Gündüz'ün sunuculuğunu yapmıştır.

Bunların yanında özellikle son yıllarda yazarlığı yönüyle öne çıkan Yekta Kopan'ın Hayalet Gemi dergisinde hikâyeleri, Hayvan dergisinde kısa metinleri, sinema dergisi Altyazı'da eleştiri yazıları bulunmaktadır. Ayrıca Fil Uçuşu adlı blogundan da okuyucularıyla buluşmaktadır.

2002 yılında yayımlanan *Aşk Mutfağından Yalnızlık Tarifleri* adlı hikâye kitabıyla Sait Faik Abasıyanık Hikâye Armağanı'nı aldı.

2006'da İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali bünyesinde Tiyatro DOT tarafından sahnelenen *İki Kişilik Bir Oyun* metnini yazdı. Oyun, Almanya, İtalya ve Hollanda'da sahnelendi.

2007 yılında yayımlanan *Karbon Kopya* adlı hikâye kitabı 2007 Dünya Kitap Ödülleri'nde "Yılın Telif Kitabı" ödülünü aldı.

2009'da *Bir de Baktım Yoksun* adlı kitabıyla Yunus Nadi Öykü Ödülü'ne layık görüldü. Ayrıca bu eser 2010 Milliyet Haldun Taner Öykü Ödülü'nü de almıştır.

Eşik Cini dergisinde çalışmalarına başlayıp 2014 yılında yayımlanan eseri *İpekli Mendil* "öykü sözlüğü" olarak nitelendirdiği bir çalışmadır. Bu çalışmada, Tanzimat Dönemi'nden bugünün yazarlarına pek çok yazarın öykülerinden alıntılar yapmış, bu

alıntıları maddeler içinde sözlükçü bakışıyla bir araya getirmiştir. Eserde Türkçe öykünün gelişim serüvenini, değişen yanlarını ve değişmeyen yönlerini okuyucuya sunmuştur.

1.1. ESERLERİ

2000- Fildişi Karası

2002- Aşk Mutfağından Yalnızlık Tarifleri

2003- Absürd Öyküler (Aslı Erdoğan-Hasan Ali Toptaş-Bozkurt Şener ve Cem Mumcu ile birlikte)

2003-Yedi Derste Vicdan Muhasebesi

2004- İçimde Kim Var (Roman)

2005- Kara Kedinin Gölgesi

2006- İki Kişilik Oyun (Tiyatro)

2007- Karbon Kopya

2009- Bir de Baktım Yoksun

2009- Burun (Çocuk kitabı)

2011-Kediler Güzel Uyanır

2012- Kar İzleri Örttü (Kollektif)

2013- Aile Çay Bahçesi (Roman)

2014- İki Şiirin Arasında

2014- İpekli Mendil (Sözlük-antoloji)

2016- Sakın Oraya Gitme

1.2. TEMALAR VE İŞLEDİĞİ KONULAR

Yekta Kopan'ın öykülerinde ve romanlarında, postmodern insanı niteleyen “yalnızlık ve özne” temleri ön plana çıkmıştır.

Kopan, günümüz insanının yalnızlığına ve yabancılığına vurgu yapan olay öyküleri yazmıştır. Özellikle kentli insanın mutsuz yaşamı, mutsuz aşklar ve evlilikler, anlamını yitiren değerler ve maddiyatın getirdiği zorluklar gibi konuları işler.

Yedi Derste Vicdan Muhasebesi adlı hikâyesinde mutsuz evlilik temasını işlemiştir. Burada evliliğin kurum haline gelmesini eleştirir ve çocuk sahibi olmak istememesine rağmen eşinin isteğini kabulü üzerine buna kendini mecbur hisseder.

Kahramanlarını seçtiği modern dönem insanları günlerinde bulamadığı mutluluğu, geçmişe dönüp çocukluk günlerinde bulmak isterler. *Aşk Mutfağından Yalnızlık Tarifleri* kitabındaki *Oyun Evi* öyküsünde buna değinir. “*Kopan'ın pek çok öyküsünde karşılaştığımız kişiler içine kapanık, okumayı seven, gerçek dünyada değil de kurmaca bir dünyada yaşıyormuş gibi davranan ve yeni çağın romantiği olarak adlandırabileceğimiz bu anlatıcı için yazı, onu yalnızlığından uzaklaştıracak bir araçtır.*” (Yılmaz, 2014: 844-857)

Türk edebiyatında özellikle Oğuz Atay'da görülen baba-oğul çatışması, Kopan'ın Sarmaşık öyküsünde de mevcuttur. Baba-oğul ilişkisinin temel alındığı İyi Uykular öyküsü de Atay'ın Babama Mektup adlı eserini çağırıştırır.

Kopan'ın kişileri genellikle yazarlardan oluşur. Yazar olmayan kahramanları da sanat ve edebiyatla şöyle ya da böyle ilişki içindedir. *Karbon Kopya* kitabındaki Becerikli Bay Kerim İnal'da iyi bir yazar olmak isteyen kahraman, maddi zorluklardan dolayı polisiye öyküler yazmak zorunda kalır. Ama bu, onu tatmin etmez.

Bir yazarın yazma ve yaratma sürecinde yaşadığı tüm duyguları yansıtması önemlidir. Yekta Kopan da kahramanları üzerinden bunu okuyucuya yansıtır. Kahramanlarından bazılarını yazarlardan seçerek anlatıcıya yazma süreci, bir yazarın yazarken yaşadığı zorlukları onlar üstünden anlatır.

Kopan, eserlerini yazarken de yazma ve kurmaca üzerine düşünür. Yazma serüveni hakkındaki fikirleri eserlerinde de görülür. Hatta bazı zamanlarda bu durum kurgunun parçası mı yoksa yazarın gerçeklik boyutundaki fikri midir anlamak zorlaşır.

1.3. ETKİLENDİĞİ YAZARLAR VE BU YAZARLARIN ESERE YANSIMASI

Nerdeyse her sanatçının, edebî hayatında örnek aldığı şahsiyetler mevcuttur. Özellikle çağdaş Türk edebiyatı yazarları tarafından benimsenmiş olan Borges ve Kafka etkisi, Kopan'da da mevcuttur. *Karbon Kopya* kitabındaki Kafka'yla Yolculuk ve Borges ve Ben hikâyelerinde bu etkiyi görmek mümkündür. Kafka'yla Yolculuk hikâyesinde Kafka'nın Yolcu, Dışarısını Dalgın Seyrediş, Ağaçlar ve Sokağa Bakan *Pencere* hikâyeleri üzerinden yeniden yazma denemesinde bulunmuştur.

Borges ve Ben adlı hikâyesinde de Borges hayranlığının nasıl başladığını kahraman anlatıcı ağzından yansıtır.

1.4. GENEL OLARAK ESERLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR

Yekta Kopan, eserlerinde olayın akışına müdahale eder, bu genellikle postmodern yazarlarda görülen bir anlatım şeklidir. Bilinç akışı ve iç monolog gibi anlatım tekniklerine başvurur.

Postmodern edebiyatta en çok görülen anlatım şekillerinden biri olan üstkurmacayı kullanır. Okura, okuduğunun bir kurmaca olduğunu sürekli hatırlatır.

Metinlerarası unsurlar hikâyelerinde ve romanlarında geniş yer kaplar. Özellikle Borges, Kafka, Camus, Tanpınar ve Oğuz Atay gibi yazarlardan etkilenmiş ve yazarların eserlerinden parçalara/esintilere, eserlerinde yer vermiştir. Bu yazarların tema ve üslup özellikleri de Kopan'ın eserlerinde sezilir.

Örnek olarak Doğum Sancısı öyküsünde Atay'ın Korkuyu Beklerken öyküsüne; Yayınlanmamış Bir Söyleşi'de de Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne dair metinlerarası ilişkiler açısından bakılabilir.

Hikâye ve romanlarındaki postmodern unsurlara eserlerin işlendiği kısımda daha geniş olarak yer verilmiştir.

1.5. DİL VE ANLATIM ÖZELLİKLERİ

Eserlerinde genellikle kahraman bakış açısı ve sade bir dil kullanır. Hikâyelerinin içeriğine ve karakterinin kişilik özelliklerine, yaşam standartlarına ve konuya uygun kelime kullanımına dikkat eder. Köprüden Görünüş adlı hikâyesinde, küçük bir şehirden büyük bir kente gelen ve özentili bir yaşam süren bir gencin devamlı İngilizce kelimeler kullanıyor olması buna örnek olarak gösterilebilir.

Yekta Kopan'ın uzun hikâyeleri yanında ilk kez Amerikan edebiyatında ortaya çıkan kısa/küçük öyküleri de vardır. Bu tarzın önemli unsuru az sözle çok şey anlatabilmektir.

Bu sınıf dâhilindeki bazı öyküleri, öykü sınıfına dâhil edilemeyecek anlatılar olabilir. Ancak bunlar da bireyin iç dünyasına ve yalnızlığına ağırlık verilmiş metinlerdir. *Kara Kedinin Gölgesi* ve *Kediler Güzel Uyanır* adlı kitapları küçük öykülerinin yer aldığı kitaplarıdır.

Kediler Güzel Uyanır'da çeşitli biçimsel denemelerde bulunur. Sözcük sayıları, başlangıç harfleri, kelime dizilişleri açısından yeni deneylere girer. Örneğin İnce Ünlü Aşk adlı öyküsünde sadece ince ünlü harfleri kullanmıştır. Geometri öyküsünde ise sadece “g” harfiyle başlayan kelimeleri kullanmıştır.

Necip Tosun, *Günümüz Öyküsü* adlı çalışmasında Yekta Kopan'ın edebiyatımızdaki yerini şu cümlelerle tarif eder: “*Yekta Kopan (1968), öykülerini, yüzleşme, aşk, yalnızlık, iletişimsizlik kavramları etrafında oluşturur. Hayatın hemen kıyısında, yazı ve edebiyatla bir şekilde ilişki içinde, aşk ve evlilik hayatında başarısız, kendine bir yol yöntem çizememiş anlatıcının arayışlarını, tedirginliklerini, yenilgilerini anlatır. Kahramanlar kendilerine çizdikleri hapis haneden çıkıp ilişkileri yeniden düzenlemek isteseler de kabuklarını kıramazlar. İnsandan, toplumdaki, çevrelerinden kaçarak var olmaya çalışırlar. Bu yalnızlık ve içine kapanıklıktan topluma, çevreye, yaşanmışlıklara eleştiriler getirirler. Yazma sorunları ve öykünün yazılış serüveni, onun*

öykü serüveninin en temel izleğidir. İroni, oyun, metinlerarası yaklaşımlar onu postmodern tavra yaklaştırır.” (2017: 245)

Yekta Kopan’ın eserleri modern zaman insanının yaşadığı sıkıntılar, yalnızlık, iç bunalımları ve maddi zorluklar, çocukluğa hasret duyma gibi insanlık hâllerini okuyucuyla buluşturmuştur.

Çağdaş Türk edebiyatının postmodern yazarları arasında görülen Kopan’ın eserleri, modern dünyanın insana getirdikleri ve ondan götördüklerini görebildiğimiz bir edebî pencere açmış; bunları dokuz hikâye kitabı ve iki romanında kurmaca dünyanın içerisinden gerçekliğe doğru okurlarına göstermiştir.

2. YEKTA KOPAN'IN ESERLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR

2.1. KARA KEDİNİN GÖLGESİ

Yekta Kopan'ın 26 kısa öyküden oluşan *Kara Kedinin Gölgesi* adlı kitabında öyküler genellikle kahraman anlatıcı tarafından anlatılır.

Anlatıcıların olmadığı gibi diğer karakterlerin de genellikle isimleri yoktur. Öykülere belirsizlik içeren mesafeli bir hava hâkimdir.

Demiryolu öyküsü metinlerarasılık açısından incelenebilecek bir öyküdür. Öykü, Oğuz Atay epigrafi ile başlar “*Trenler de nedense uğramıyor. Neyse bunlar önemsiz ayrıntılar.*” (Kopan, 2012: 37)

Öykünün adının Demiryolu olması ve Oğuz Atay'ın da Demiryolu Hikâyecileri adında öyküsünün bulunması okuyucuyu metinlerarası bir hususta düşündürmektedir. Öyküde ilahi bakış açısı hâkimdir.

Postmodernistler için geçmiş, çocukluk, nostalji önemlidir ve bunların eserlere yansımalarını görmek mümkündür. Kobay öyküsünde çocukluk izleği göze çarpar. Çocuk yaşta çalışarak hem babasından hem de ustasından şiddet gören bir çocuğun konu edildiği Kobay adlı kısa öyküde çocuğun yaşadığı an aşağıdaki kısımda olduğu gibi yer almaktadır:

“Çocuğun kulağından akan kan, kir topraklarına takılıyor, pıhtılaşıyor.

Terlemiş, belki heyecandan, belki korkudan. Burnunu çekiyor, ama ağlamıyor.

Kemerini bir hamlede çıkarıyor baba. Çocuk, kabalarına yediği tekmeye evin içine yollanıyor. Usta, gitme zamanının geldiğini anlıyor.” (Kopan, 2012: 79-81)

Kopan'ın kahraman anlatıcı haricinde tanrısal bakış açısı ve ilahi anlatıcı ile yazdığı nadir öyküler bu kitaptadır. Demiryolu'ndan sonra Uzak, Çok Uzak öyküsünde de ilahi bakış açısı hâkimdir. Ancak öykü, genel olarak farklı bakış açılarıyla yazılmıştır. Öyküde söz konusu olan kişi, hem yaşananları izlemekte hem de

kahramanların içini okuyabilmektedir. Bu durum farklı bakış açılarını söz konusu kılar. Bu yönüyle eser, çoğulcu bir yapı kazanmıştır.

2.2. İKİ ŞİİRİN ARASINDA

İki Şiirin Arasında öykü kitabı, Biraz Konuşabilir miyiz? Ve Daha Önce Tanışmış mıydık? Olmak üzere iki bölüm hâlinindedir.

Şarkılar Seni Söyler öyküsünde kişiler: Savaş, Mücahit, Cihat Hoca, Atilla, baba (Ömer amca) ve anlatıcı.

Öyküde olaylar geriye dönüşlerle birlikte verilir. Doğrusal zamanlı ilerleyen bir olay örgüsü mevcut değildir. Aslında öykü Gümüşlük'te dost sohbeti esnasında geçen anlardan oluşur ancak anlatıcının üniversite sınavı zamanları, teleskobu nasıl edindikleri, anlatıcının babasıyla ilişkisi, babasının ölümü vb. öyküde asıl söz konusu olan kısımlar ana öykünün içinde geriye dönüşlerle verilir. Yazar bu teknikle hatıraların gücünden faydalanarak güçlü bir öykü kurmuştur.

Öyküde, hatıraların kahraman üzerindeki etkisine sıkça yer verilmiştir. Bu bölüm hem anlatıcının babasıyla ilişkisini ve hatıraların kahraman üzerindeki etkisini hem de öyküdeki geriye dönüş tekniğini niteleyici mahiyettedir. *“Ne zaman evin verandasında otursam o gün geliyor aklıma. Hafızamda neden bu kadar yer ettiğini anlamadığım o sahne. On yedi yaşımdan beri hiç aklıma gelmeyen baba oğul konuşması, son iki aydır rahat bırakmıyor beni.*

“Hiç söylemiyorsun, sınav haftasıymış,” diyor babam. Bu sıcak havada kahverengili sarılı, iri kareli yün bir gömlek var üstünde. Onun yerine ben terliyorum. “Ablan olmasa haberim olmayacak.”

“Daha on gün önce söyledim, kışınla dinlemeseydin,” cümlesi zihnimden ağzıma gidene kadar başkalaşiyor. “Özür dilerim baba,” diyorum.” (Kopan, 2014: 20)

Geriye dönüş tekniğinin yanı sıra eser, metinlerarası bakımdan da incelenmeye müsaittir.

Öyküde, *Huysuz ve Tatlı Kadın* şarkısından alıntılar yapılır. Burada alıntıların yapılması öyküyü tamamlayıcı mahiyettedir. Anlatıcı ve babasına dair hislerin en çok yoğunlaştığı anlar şarkı sözlerinin geçtiği noktalardadır. Çünkü anlatıcının babasının en sevdiği şarkı odur ve onun üzerinden yola çıkılarak duygu tamamlanır.

Aşkın Ne Olduğunu Bilmiyorsun öyküsünün kişi kadrosu şöyledir: Anlatıcı (Selim), Hakan (Selim'in arkadaşı), Aslı (Hakanın eski eşi), Nermin Hanım (Öyküdeki rolü eczacılıktır ancak yazarın iç hesaplaşma anlarında ironik şekilde onu hatırlamalarıyla mevcuttur.) ve Türkan Sönmez (biyografisini yazdırmak isteyen kişi).

Öykünün konusu özetle şöyledir: Selim, aslında bir yazardır hatta yayımladığı bir kitabı da vardır fakat edebiyat dünyasında istediği sonucu alamamış ve başarılı olamamıştır. Bu nedenle para kazanabilmek için ufak tefek yayın işlerinde çalışsa da geçimini sağlamakta zorlanır. Bir gün karşısına bir fırsat çıkar ve Türkan Sönmez adlı biri ona biyografisini yazdırmak ister. Bunu yapıp yapmamak konusunda kararsızdır çünkü maddi sebepler uğruna siparişe verilmiş bir yazı işini üstlenmek istememektedir. Öykünün gerçek zamanı Hakan'ın plak dükkânında ikisi bu konuyu konuştukları zamandır. Anlatıcı bir süre sonra oradan ayrılır. Ancak plak dükkânından ayrıldıktan sonra da zaten sanki hep içinde kendi kendine konuşuyor gibidir. Eski eşini düşünür, birlikte gittikleri Eczacı Nermin Hanım'ı, Türkan Sönmez'le tanışmalarını düşünür. Buradan da anlatıcının hayatına ilişkin bilgiler alırız. Bunu geriye dönüşlerle, iç monologla gelen iç hesaplaşma anlarında öğrenmek mümkündür.

Geriye dönüş, iç monolog gibi yöntemleri diğer eserlerinde de sıklıkla kullanan yazar, postmodernistlerde yaygın bir eğilim olarak görülen baba – oğul hesaplaşmasına da eserlerinde yer verir. Bu öyküde de anlatıcı her zaman babasının gölgesinde kalmışlığını hisseder bunu da iç monologlarında buluruz “*Evet Türkan Hanım; ben üç ay önce kırk yaşına basmış olan başarısız yazar-çalışkan çevirmen Selim İyigün, ünlü yazar-sevilen insan-bir kuşağın temsilcilerinden-rahmetli Yusuf İyigün'ün oğluyum. Allah vergisi tek bir yeteneğim var, yabancı dillere olan yatkınlığım. Bildiğim her dilde kitap okurum. Bildiğim her dilde müzik dinlerim. Bildiğim her dilde mutsuzum. Soyadımdan başka sermayem olmadığını biliyorum. Karım terk edene kadar mutlu olduğumu sandığımı evliliğimi özliyorum. Böyleyim ben.*” (Kopan, 2014: 36)

Öyküden geri dönüşlere ve iç monologlara bir örnek olarak şu paragraf gösterilebilir: *“En kısa zamanda Nermin Hanım’a uğramalıyım. Aslı bayılırdı Nermin Hanım’la laflamaya. Ben sevmezdim önceleri, her gidişimizde vitamin satmaya çalışırdı. “Hepsi aynı bu eczacıların, firmalardan avanta alıyor, o yüzden ısrar ediyorlar bu kadar”, derdim. Kızardı Aslı. Her şeyin altında bir çapanoğlu aradığımı söylerdi.”* (Kopan, 2014: 32)

Yazar, öykünün sonunda anlatıcı Türkan Sönmez’i arar ancak öykü açık uçlu biter, sonunu okuyucuya bırakmış gibidir. Bu nedenle işi kabul edip etmediğini düşünmek okuyucunun takdiridir. Burada da postmodernist eserlerde görülen eserleri açık sonla bitirme yani eseri açıkça bir sona bağlamadan eserin sonunu okuyucuya bırakma anlayışı söz konusudur.

Tommiks Gelse Kurtaramaz Bizi öyküsünün kişi kadrosu: Fethi, Bahadır, anlatıcı, anne-baba (İsimleri yoktur sadece anılarda yer alırlar.)

Öykü, birtakım çocukluk heveslerinin yaşanan olaylarla geriye dönüş vesilesiyle anlatılmasından ibarettir. Anlatıcı, sigara içme, Tommiks okuma hevesi, ateş yakma, patates közleme gibi çocukluk anılarını parçalı olaylar halinde anlatır.

Yazar, öyküde çocukça bir üslup kullanır, bazı kısımlarda konuşulduğu gibi yazılmış cümleler mevcuttur. Burada da bizce yazar, çocukluğa ve ona ait konuşma biçimine dikkat çekmek istemiştir.

Eserde yer yer argo sözler görülür. Bu kullanımlar elitist anlayışa ters düşer. Ancak postmodernizmde bu bir sorun değildir, aksine bir çeşitlilik unsuru olarak kabul görülür.

Öyküden alınmış olan aşağıdaki cümleler, yazarın üzerinde durulan çocukluk ya da argoya dair üslubunun daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacaktır:

“Bak, yemin ettin ha! Birine söylersen çarpılırsın vallahi! Topal olursun!”

“Ne söyliyecem lan... Betül’e bak bee! Şeyini de gösterdi mi sana?”

“Girişicem şimdi ha! Yeter be! Şu sopayı getir de patatesleri çıkaralım.”
(Kopan, 2014: 46)

Öğretmen adlı öyküde kahraman anlatıcı söz konusudur. Öyküde asıl olay Antakya’da bir rakı sofrasında, sohbet esnasında geçmektedir. Ancak burada da anıların geri dönüşlerle verildiği öykü anlatımı mevcuttur. Bu öyküde olaylar parçalar hâlinde verilmiştir. Rakı sofrasında iki arkadaşın birinin edebiyat öğretmenini rüyasında görmesi, rüyasının geçmişle bağlantılı olarak aktarımı ve öykünün son kısmında anladığımız bu iki arkadaşın Ahmet ve Abdullah adlı arkadaşlarının siyasi nedenlerden ölümlerinin anlatılması bu bölümleri oluşturmuştur. Ana öyküdeki bu iki kişi öykünün sonunda anlatıcı, arkadaşı, edebiyat öğretmeni, Ahmet ve Abdullah ile âdeta tamamlanmıştır.

Eserde, postmodern öykülerde ve romanlarda sıkça karşılaştığımız metinlerarasılık söz konusudur.

“Güneşin sofrasına oturmuş kız erkek, bütün çocuklar için söylüyor. İnadına.” (Kopan, 2014: 53) cümlesi, Nazım Hikmet’in Güneşin Sofrasında Söylenen Türkü şiirini çağrıştırdıkça, anlatıcının arkadaşında başlayan okuma tutkusunun sebebi olarak Mehmet Akif Ersoy’un Mahalle Kahvesi eseri gösterilmektedir. (Kopan, 2014: 52) Yani eser gönderge olarak sunulmuştur.

İki Şiirin Arasında öyküsü mektup tekniğiyle yazılmıştır. Ölen eşine mektup yazan anlatıcı hatıralardan yola çıkarak geriye dönüşler yaparak mektubu yazar ve okuyucu bu sayede olayların nasıl geliştiğini ve gerçekleştiğini öğrenmiştir. Bu öyküde, bir önceki öyküde (Öğretmen) geçen olaya, sanki bu öykü onun bir devamıymışçasına değinilmiş, öğretmen arkadaşının, öğrencilerine mektubu sevdirmek için yaptığı oyundan bahsetmiştir. Belki kendisi de bundan etkilendiği için ölen eşine mektup yazmaktadır.

Yeniden yazım tekniği yazarların başka eserlerle ve başka yazarlarla kurdukları bir ilişki olarak nitelendirilebilirken, bazı yazarlar yer yer kendi eserlerinde öz-yeniden yazımını gerçekleştirir. İki farklı öyküde, önceki öyküyü aşırı derecede anımsatıcı bir konuya ve kişiye yer veren yazar, kendi eserinin yeniden yazımını yapmaktadır.

Öyküde bir diğer metinlerarası yöntem açık alıntı şeklinde seyrediyor. “İki şiirin arasında” eşinin nüfus cüzdanını bulan anlatıcı bu şiirlerin adlarını vemiş ve dizeleri de

eklemiştir. Kimlik Edip Cansever'in *Yerçekimli Karanfil* kitabında, sol tarafta Sevişen, sağ tarafta Dağılgan şiirlerinin arasındadır:

“Sol sayfada “Sevişen”, sağ sayfada “Dağılgan” şiirleri var. “Bir anlık gecesinde bir günlük mevsimlerin / Bildik mi yaşamayı ikimizce / Biz getirdik demektir anlamayı evrene / Sevişmek alanıdır yüreğin” diyor şiirlerden biri. Öbürü, “Güzdü, yapraklar vardı/ Biz yitirmek için yaşadık bu ölmezliği / Güzdü, yapraklar vardı/ Her bir bakışıyla o şimdi / Dağılgan beni sevdiğinin dağılışı gibi” diye fısıldıyor. Acaba sen hangisini sevdiğin için koydun nüfus kâğıdını bu iki şiirin arasına?” (Kopan, 2014: 58)

İkinci bölümün ilk öyküsü Bir Sarı Yolculuk. Öykü, mektup tekniği ile yazılmıştır. Kemal Tulhar adında bir kişinin, kuzenin kitabını basan yayınevine gönderdiği bir mektuptur. Öyküde mektubun yazılışı, kahramanın geldiği son aşama gibidir.

Mektubun yazılış nedeni, öyküde (mektupta) geri dönüşlerle verilerek üstkurmaca tekniği ile açıklanır. Çünkü öykü iki olay etrafında şekillenir. Birincisi, geri dönüşlerle öğrendiğimiz anlatıcı ve çevresinin hayatı ve bugüne kadar geçen süre iken diğeri de mektubun yazılış sürecidir.

“Sizi böyle bir mektupla rahatsız etmemin sebebi de az önce sözünü ettiğim Bir Sarı Yolculuk adlı kitap. Bu kitapla ilgili birtakım bilgileri ve çok önemli bir gerçeği bilmeniz gerektiğini düşündüm. Belki haddim değil ama adı geçen eserde bir değişiklik yapmanızı rica etmek zorunda hissediyorum kendimi. Ne demek istediğimi tam olarak anlatabilmem için biraz geriye gitmem gerekiyor.

Çocukluğumuz Aydın'da, iki ailenin iç içe yaşadığı, büyükbabamdan kalma evde geçti.” (Kopan, 2014: 69) cümlelerinde hem mektubun yazılma süreci hem de geri dönüş tekniği yer almaktadır.

Amcamın Yaşama Çabası çocukluk ve şimdi arasında geri dönüşlerle yazılmış bir hikâyedir. Anlatıcının şimdiki zamanda yeni taşındığı evde anlam veremediği bir makine parçası ile karşılaşması onu çocukluğuna götürür. Faik amca, anlatıcı ve kardeşinin ilişkisi, Faik amcamın icatlara meraklı bir kişi oluşunun onlarda bıraktığı izlerden bahseder.

Öykü, okura Tanpınar'ın Acıbademdeki Köşk adlı hikâyesini anımsatır, bu yönüyle eserde metinlerarasılıktan söz edilebilir.

“Bir uçurtma yapmak istediğimi söylemişim bir gün. Büyük bir iştahla kendi buluşu olan bir mekanizmayı anlatmıştı bana. Uçurtma ipinin bağlı olduğu bir makarayla bu makaranın yanına sabitlenmiş bir ağırlık çizdiğini anımsıyorum.”
(Kopan, 2014: 81)

Hep icatlar yapmaya çalışan bir adam olmuş fakat istediği başarıyı elde edememiş bir kişidir Faik amca ve yalnız ölmüştür. Aslında çok iyi bir buluşa imza atmıştır, hava yastığını geliştirmiş, ona bir isim bile vermiştir. Ancak o dönemde gereksiz bir icat olarak gösterilip gerekli destek verilmemiştir. Öykünün adındaki “Çaba” kelimesi, aslında Faik amcanın hava yastığına verdiği isimdir. Bu da öykünün adına oyunsuluk katar.

Anlatıcı da ondan ilham alarak gece yarısı yeni evindeki o mekanizmayı parçalar ve ona bir anlam vermeye çalışır. Sabaha kadar uğraşır ancak “neye yaradığını anlamadığı” parçaları en sonunda çöpe atar ve yatmaya gider.

Daha Önce Tanışmış mıydık? öyküsünde yolculuk teması işlenmiştir. Öykü yazma serüveni farklı bir açıdan ele alınmıştır. Yolculuk esnasında başkalarının hayatlarından esinlenerek onlarla konuşarak bir öykü kitabı oluşturma çabasından bahsedilir.

Öykünün Sinem adındaki kadın kahramanı, bir yolculuğa çıkararak yanına oturan kişilerin hayatlarından öğrendikleriyle bir öykü kitabı yazmayı tasarlamaktadır. Ancak bu isteği öykünün sonunda anlaşılır. Şöyle ki Sinem -kendini Ebru olarak tanıtır- otobüse bindikten sonra yanına bir erkek yolcu oturur ve susmak bilmeden konuşup anlatmaya, sorular sormaya başlar. Sonradan erkek arkadaşıyla mola yerinde yaptığı telefon konuşmasından anlarız ki, aslında kendi yapmak istediği şeye başkası tarafından maruz kalmıştır.

Öykü ironik bir anlatıma sahiptir. Öykünün sonlarına anlatılanlara bir anlam veremeyen okuyucu, her şeyin bir yalandan ibaret olduğunu öykünün sonunda

anlayabilir. Böylece yazar, hem anlatıcıyı hem de okuru beklemediği bir son ile tanıştır.

Şerbetçi öyküsü farklı yöntemlerle çoklu şekilde okunabilecek bir öyküdür. Öncelikle öyküyü özetlemek gerekirse; eşiyile boşandıktan sonra dengeleri bozulan anlatıcıda uyku ve düzen sorunları baş göstermiş ne yaptıysa sorunun üstesinden gelememiştir. Bunun üzerine duyduğu bir hikâyenin -gerçekliğinden emin değildir, en azından gidip görmek ister- uyku getirici bir Şerbetçi olarak bilinen kişiyi bulmak üzere önce Sellice'ye oradan da Ayantepe'ye doğru yola çıkar. İnanılmaz bir şekilde onu bulur, birlikte sigara içerler hatta Şerbetçi ona hasta bir köpek verir, onu iyileştirmesini ister. Ancak dönüşte işler yolunda gitmez arabayla kaza yapar. Zaten öykünün asıl zamanı bu anlarda geçmektedir. Arabanın yarısı uçurumun ilerisinde diğer yarısı geridedir. Yani bir tahteravalli vaziyetinde kalmıştır. Bu “tahteravalli vaziyeti” anlatıcının çocukluğundan beri tahteravalliden korkması üzerinde şekillenmiş gibidir. Çocukluğunda annesiyle parka gittiklerinde çok eğlenmesi ancak tahteravallide yukarıda kaldığı zamanlar ağlaması ve bundan çok korkması, kaza anında yaşadığı duyguyla benzerlik içerisindedir.

Kazadan sonra daldığı uykusunda gördüğü rüyalar hep karanlık ve düşme üzerine kuruludur. Bu da okuyucuyu kaza ve uçurumdan aşağıya düşme hususunda bir atmosfere sokar.

Öykü, kaza anında anlatıcının rüyaları, iç konuşmaları ve bu kazanın oluşuna kadar geçen ve onu buraya gelmeye iten sebepler içerisinde geçmektedir.

İtalik kısımlar rüyaları, kalın kısımlar kaza anı ve o an hissedip yaşadıkları, normal tipte yazılmış kısımlar ise bu zamana kadar olayların nasıl geliştiği hakkında bilgi vermektedir. Öyküde farklı yazı tipleri kullanılarak okuyucuya, öyküdeki zamanlar hakkında ayırım kolaylığı sağlanmıştır.

Öykü farklı şekillerde de okunabilir, yazı tiplerine göre okuduğumuzda da öykü kendi içerisinde bir bütünlük vermektedir. Farklı zamanları ifade eden bir yapısı olduğundan her tip, kendi içinde de okunabilir.

Öyküdeki her yazı tipi kendi içinde bir öykü olarak okunabilir. Bu da bir açıdan postmodernizmin çoğulculuk anlayışını yansıtmaya yardımcı olur.

Olayın nasıl sonuçlandığı belli değildir, okuyucuyu gergin bir şekilde bırakır öykü. Düşüp düşmediği belli değildir ancak çanta ve Kiraz'dan oluşan arka taraf, anlatıcının ve motorun oluşturduğu ön tarafa yenilecek gibidir.

Güneşi Son Olarak Phra Keo'da Gördüm öyküsü metinlerarası bir kullanımla başlar. Hermann Hesse'nin Siddharta adlı kitabından bir kısım, eserde epigraf olarak yer alır. Epigraf da metinlerarası ilişkilerde bir unsur olarak görülebilir çünkü epigraf şeklindeki alıntılar da yazarın hisleri doğrultusunda esere alınır, yani anlatımın yazımında onu tamamlayıcı ve/veya geliştirici olması bakımında önemlidir.

“Başka bir yaşamı yargılamak bana düşmez

Ben kendi yaşamımı yargılamalıyım

Ben seçip ben yadsımalıyım HERMANN HESSE, Siddharta” (Kopan, 2014:109)

Epigraf ile bağlantılı olarak anlatıcı, hayatının hangi yönden ne yöne gittiğini, kendi yaptığı tercihleri olumlu ve olumsuz şekillerde değerlendirir.

Öykünün geçtiği asıl olay bir gece, anlatıcının, günlüklerini okumasıdır. Bu günlükler sayesinde geçmişle bağlantı kurarak geriye dönüşlerle, onu bu ana getiren yaşantıyı açıklamış olur. Kurmaca, bazen günlüklerle bazen anılarla şekillenir. Günlüğünden aktardığı kısımlar tarihli bir şekilde ve kalın yazı tipi ile verilmiştir.

Öğrenciyken çok başarılı olan anlatıcının yurt dışında hocalarının da takdirini kazanarak yurt dışında eğitime gitmesi, orada âşık olması fakat sonradan bu işi başarabileceğine inanmaması, isteksizliği ve yetişkinliğinde işlerinde dikiş tutturamayan biri haline gelmesi anlatılır. Dünyayla ve toplumla olan uyumsuzluğunu geç fark eden anlatıcının, bir gece yarısı kendini sorgulaması, iç hesaplaşması da denilebilir bu öykü için.

Giriş Cümlesi öyküsünde yazma serüveni birkaç yönden ele alınmıştır. Öykünün ana teması yazma serüvenidir. Bunun yanı sıra bir yazarın iç sıkıntıları ve uyumsuzluk problemidir.

Öykünün anlatıcısı Melih Erginol adlı bir yazı tutkudur. Melih Erginol, edebiyatla ve yazarlıkla iç içe yaşamayı isteyen, yazmayı bırakmamış ancak para kazanabilmek için bir bilgisayar şirketinin ortağı aynı zamanda da çalışanı olmuş birisidir.

Öykünün asıl zamanı, Melih Erginol'un ofisten kaçamak yapıp kısa bir süreliğine çıktığı anda yazacağı yeni öykü için bir giriş cümlesi aramasıdır. Etrafında gördüğü şeylerle zihninde konular oluşmaya başlar. Koyu ve italik kısımlar bu yeni öyküsü için çizdiği şemalardır. Yani öykü aslında bir yazma serüvenini içerir. Bu arada geri dönüşlerle okuma ve yazma tutkusunun nasıl geliştiği anlatıcı tarafından verilir.

Bu arada yer yer yazar ve eserlere göndermelerde bulunur. Şöyle örneklendirebiliriz:

“Ortağım kendi kendime, “Mefisto”, diye söylendiğimi duymamıştı. Mefisto kelimesi, geçmişimde başka bir dosyanın kapağını açtı. Bu kelimeyle ilk olarak Istvan Szabo'nun, Klaus Maris Branduer'in olağanüstü oyunuyla devleşen filmi aracılığıyla tanışmıştım. Filmin Klaus Mann'dan bir uyarlama olduğunu öğrenince romanın kendisine ulaşmaya çalışmış, sonuçsuz aramaların sırasında da bu kez Thomas Mann'ı keşfetmiştim. Mann'ın ölümsüz eseri Venedik'te Ölüm'e tutkuyla bağlanmanın bir nedeni de kitabın çevirmeninin Behçet Necatigil olmasıydı. Derken bu özel romanın Luchino Visconti tarafından yapılan sinema uyarlamasını izleme şansına erişmiştim. İşte Mahler'le tanışmam da böyle olmuştu. Bir diğer yanda Goethe ve acılar içinde kıvranan kahramanı Werther'in dünyasına merhaba diyordum. Koşmaya başlamıştım anlayacağınız.” (Kopan, 2014: 126-127)

“Alkolik bir baba, beş vakit namazında bir anne ve sadece yaz tatillerinde görebildiğim katı ağabey figürünün arasında sıkışan yaşamım, askerle yönetime el koyduğu için evden çıkmanın yasak olduğu günlerden birinde, durmadan cepsaatine bakan bir tavşanın arkasından kocaman bir deliğe atlamamla değişti. İçine düştüğüm bu yenedünyada önce Alice'le karşılaştım. Alice'in beni diğer arkadaşlarıyla

tanıştırmaması uzun sürmedi. Kimler yoktu ki; Peter Pan, Nemeçek, Pıtırıcık, Pippi ve tabii ki Küçük Prens. Anlayacağınız, okuma tutkusu bütün bedenimi sarmıştı. Okuldan geliyor, büyük bir hızla ev ödevlerimi tamamlıyor ve okumaya başlıyordum.” (Kopan, 2014: 129)

“(…) beynimdeki kapanmak bilmez edebiyat dosyasını görmezden gelip bakkala ulaşmalıyım. Bunu yapacak kadar cesurum. (Edebiyata karşı koymak cesaret gerektirmez mi?) Tam da Paul Auster’in, Don Kişot’un Cervantes’in vekili olduğu konusundaki görüşlerini söylediği kahramanının, “Bir yazarı anlatmak için kitapların büyüüne kapılmış birinden daha iyi ne olabilir?” sözü ışıltamaya başladığında dosyayı kapatıyorum.” (Kopan, 2014: 132)

Bu söz Paul Auster’in *New York Üçlemesi I-Cam Kent* adlı eserinden alıntılanmıştır. Kopan, yaptığı alıntılarını, eserlerinde dipnot şeklinde açıklar, bu kullanım metinlerarasılıkta açık alıntı olarak geçmektedir.

Yazma serüvenine dair örnekler: *“Rüyalarla ilişkim bununla sınırlı değildi. Yazıyla olan ilişkim rüya zamanıyla gerçek zaman arasındaki köprüde yaşıyordum. Oysa tümüyle gerçek zamana ait olmayan bir yazarlık macerası söz konusu olamazdı. Köprüden geçilip gerçeğe ulaşıldığında net olarak anımsanamayan hisler ya da görüntülerden oluşan bir yaratıcılık, her şeyden önce inandırıcı değildi. Gerçi bilinçdışı bir yazma sürecinde eserler veren sanatçılar olduğunu okumuştum ama bunlara pek inanmıyordum. Başucunda kâğıt kalemlerle uyuyup rüyalarını not alanlara, yarı uyku halinde yazanlara, gündüzün enerjisi dururken yazmak için geceyi yeğleyenlere gülüp geçiyordum. Ama işin asıl komik yanı şuydu ki, o yarı karanlık anların dışında asla yaratıcı olamıyordum.”* (Kopan, 2014: 131) Yekta Kopan bu konuyu, *Yayımlanmamış Bir Söyleşi* adlı öyküsünde işlemiştir. İlerleyen kısımlarda bu öyküden bahsedilmiştir.

“Bu işi sadece para için yapıyorum.” cümlesiyle başlayan öykü, aynı cümleyle sona erer.

Öyküde genel olarak sanki başka biriyle konuşuluyor havası hâkimdir ancak öykü, anlatıcının kendi kendine konuşmalarından oluşur.

2.3. KARBON KOPYA

Karbon Kopya, Kopan'ın 9 öyküden oluşan kitabıdır.

Çevirenin Notu, Garcia Perez Samango'nun El Treador adlı öyküsünün çevirisidir. Bu bilgiyi edinerek okumaya başladığımız öykü sadece bir çeviri olarak kalmamıştır. Çeviren notu (ç.n) olarak verilmiş dipnotlarda âdeta bu öyküden yola çıkılarak yeni bir kurmaca yaratılmış, okuru kendi dünyasına çekmektedir. Çoğu okurun pek de dikkat etmeden geçtiği dipnotlarda yeni bir dünya kurmuş gibidir. Sanki hikâye ikinci plana geçmiştir ve asıl anlatılmak istenen bu dipnotlardadır. Bu dipnotlarda yer yer okura seslenir, çocukluk anılarından bahseder -çeviri hikâye ile özdeşlikler kurar- hikâye hakkında ve içindeki özel bazı kelimeler hakkında bilgi verir. Eser, kuru bir çeviri olarak kalmaz; aksine yazar, hayattaki ayrıntılara dikkat çekerek dipnotlarla eserde ikinci bir dünya kurmuştur.

Meme adlı öyküde, anlatıcının boşanmayla neticelenmiş evliliği, yalnızlığı ve cinsel açıdan yaşadığı sıkıntılara yer verilmiştir. Ayrıca sansür meselesi de irdelenmiştir. Öykü rüyayla başlar. Bu rüyayla birlikte çocukluk anılarından yola çıkarak geriye dönüşlerle ilk cinsel uyanışı ve deneyimini yaşadığı yıllara gider. O yaşlardan beri biriktirdiği ve kendisi için özel olan pornografik içerikli dergi ve kitapları vardır ve bunları, yalnızlık ve toplumdan dışlanma korkusuyla gözlerden uzakta, kütüphanesinin gizli bir yerinde muhafaza eder.

Bir gün bu koleksiyonuna bakmaya karar verir ve içinden *Kristal Sarayın Kölesi'ni* okumaya başlar. Kitap sansürlüdür, neredeyse hepsi siyah çizgilerle kapatılmıştır ancak yine de basılmış olması ilginç bir durumdur. Anlatıcı, kitabın bu kısımlarını “yeni anlamlar yükleyerek” okur.

Cinsel bunalımları ve ilk yaşlarından beri var olan içe kapanıklık gibi hislerini özgürce ve istediği biçimde yaşayamama olgusu, ileriki yaşlarda evliliğine de yansımıştır. Yalnız sürdürdüğü hayatında yanında bu kitap ve dergileri vardır; onlara sığınarak bunalımlarından, başarısızlıklarından ve sıkıntılarından arınmaya çalışır. Çoğu kişi için utanç meselesi olarak görülen bu hazinesi, onun sığınağıdır.

Pornografik içerik, sansür gibi toplumsal ve siyasi açıdan çok dillendirilmeyen konular, öyküde yer almakta ve eleştirilmektedir. Bu da eseri postmodern yönden değerlendirilebilecek bir eser yapmaktadır.

Becerikli Bay Kerim İnal: İlk olarak öykünün adı Patricia Highsmith'in eseri *Yetenekli Bay Ripley (The Talented Mr. Ripley)*'i çağrıştırmaktadır.

Öykünün konusu, hayal ettiği başarı ve maddî düzeye ulaşamamış bir yazarın maddi kazanç sağlayabilmek adına siparişe yazdığı polisiyelerden duyduğu üzüntünün anlatılmasıdır.

Öykü bir mektup havasında yazılmıştır. Bu mektubu anlatıcı, ona polisiye yazmayı teklif eden arkadaşına yazmıştır. Mektup sayesinde polisiyelerin yazarının yazmaya başlaması, yaşadığı zorluklar, hayalleri ve bu sipariş eserlerin nasıl ortaya çıktığına dair malumat alınabilmektedir.

Öyküde üstkurmacadan yararlanılmıştır. Bunu öykünün sonunda anladığımız gibi polisiye öykülerinin konularının aktarıldığı dipnotlarda da görmemiz mümkündür. İlk olarak Kerim İnal'ın yazdığı polisiyeleri mektubun altında dipnotlarla açıklaması ilginçtir. Bir mektupta -ayrıca bu öyküleri bilen birine yazılan mektupta- bu öykülerin açıklanmasına gerek yoktur. Ancak yazar bunu yaparak bir kurmaca oyun oynar ve okura üstkurmaca bir düzlem sunar. Dipnotlarda verilen: Moby Dick'in İntikamı, Herkülü Öldürmek, İnternette Cinayet, Beyazperdede Kan Var Kerim İnal'ın yazdığı polisiyelerdir.

Öykünün sonunda italik olarak verilmiş kısımda da bu mektubun eline geçtiği kişinin bu mektuptan nasıl etkilendiği, bunu kendisine kimin gönderdiğini merak etmesi, o anda aslında kendisinin de polisiye bir durumla karşı karşıya kalıp, kendisinin de bir polisiye kahramanı gibi davranmaya başlaması konu edilmiştir. Yani aslında bu mektup üstkurmacayı oluşturur.

Yazarın Kerim İnal takma adını seçmesinin sebebi kulağa “criminal” kelimesini çağrıştırmasındandır. “*Üniversite yıllarımda, senin görüşmekten pek keyif almadığın bir grup arkadaşımınla oynadığımız “öyküleme” oyunu sırasında bulduğum, hızlı bir şekilde*

söyleyince kulağa *criminal* gibi gelen bir isim. Tom Ripley yeni kimliğine bürünmüştü. Ben artık “*Cep Polisiyeleri*”nin yazarı Kerim İnal’dım.” (Kopan, 2016: 62)

Bahsi geçen öyküleme oyununu Kopan, *Fildişi Karası* adlı öykü kitabındaki Çağla Yeşili Bir Gece adlı öyküsünde de işlemiştir. Bu öyküde birkaç arkadaş tren yolculuğu sırasında, sırayla birer hikâye anlatır. Kurmaca içinde kurmacanın örneklendiği bu öykü Becerikli Bay Kerim İnal öyküsüyle benzerlik gösterir.

Geoffrey Chaucer’in 14. yüzyılda yazdığı *Canterbury Hikâyeleri* eserinde de Londra’dan yola çıkan 30 hacının yol boyunca birbirlerine hikâyeler anlatması ve kazanan hacının masraflarının diğer hacılar tarafından karşılanması için anlaşılması söz konusudur. Yazarın kendi eserlerine yaptığı öz yeniden yazım dışında *Canterbury Hikâyeleri* de okura çağrışım yapmakta ve eser, metinlerarasılık bağlamında ele alınabilmektedir.

Bu paragrafta geçen Tom Ripley, *Yetenekli Bay Ripley*’in kahramanıdır.

Kerim İnal, Moby Dick’in İntikamı’nı Ripley’den esinlenerek yazar. “*Serinin ilk kitabı olan Moby Dick’in İntikamı’nın büyük bir bölümü, bir bardak kahve için her şeyi yapabileceğim ve Ripley’in bana göz kırptığı o gecede yazıldı.*” (Kopan, 2016: 62)

Aynı zamanda Türk ve dünya edebiyatlarındaki polisiye eserlere göndermeler yapar: “*Sonra evdeki polisyelere göz atmıştım: Edgar Allan Poe; o bambaşkadır... Ustalar var sonra; Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Georges Simenon, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Mickey Spillane ve daha bir sürü isim. Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Miss Marple, Maigret, Philip Marlowe, Sam Spade, Mike Hammer, sevdiğim, heyecanlandığım ya da sıradan bulduğum maceralarıyla girmişlerdi zaman zaman yaşamıma.*” (Kopan, 2016: 59)

Bu paragraf da göndermede bulunduğu eserlere örnek olarak verilebilir: “*Tıknaz Poirot mu olmalıydım, maço Hammer mı? Cingöz Recai’yi modası geçmiş bulacağından eminim. Çoksatar Amerikan kitaplarından devşirme karakterler istiyordun; geçtiğimiz bir yıl içinde benim de tanıştığım Jack Ryan, Dirk Pitt gibi karakterler. Ama onlar da öylesine tek boyutlu, öylesine bu coğrafyaya uzaktılar ki... Tam o sırada odamın köşesinde üst üste yığılı duran kitaplardan biri kendini bana*

gösterdi. Bir ışık. Bir büyü. Becerikli Bay Ripley. Yazan, Patricia Highsmith. İşte teklifini kabul etmeye o anda karar verdim. Ben de Tom Ripley gibi başkasının kimliğine bürünecek, başka bir dünyanın zevklerini tatmak için her türlü tehlikeyi göze alacaktım. Sanmıyorum ama merak eder de bu kitabı okursan korkmaman için söylüyorum. Hiçbir zaman Tom'un zengin arkadaşı Dickie Greenleaf'i başına kürekle vurarak öldürmesi gibi bir sahne geçirmediğim kafamdan.” (Kopan, 2016: 60)

“İnsan soyunu gözünün önüne getirirsen, ben en temiz düşünceli, en saf kişilerden sayılırım.” (Kopan, 2016: 63) Yazar bu cümleyi, dipnotta, Becerikli Bay Ripley romanından aynen aktardığını belirterek açık alıntıya örnek oluşturmuştur.

“Okurun yapabileceğini okura bırakmadan oyunlara girişmek bana saçma geliyor”, diyordu.” (Kopan, 2016: 65) Bu cümleyi, dipnotta da belirtmiştir. Bu söz, Wittgenstein'in Yan Değiniler eserinden Oruç Aruoba'nın çevirisinden alınmıştır.

“Yine de çalıştım, parmaklarım kırılana dek yazmaktan korkmuyordum.” (Kopan, 2016: 66-67) cümlesi, *“Yazabildiğiniz kadar çok yazın! Parmaklarınız kırılana dek yazın, yazın, yazın!”* diyen Anton Çehov'un *Yeni Bulunmuş Hikâyeler* eserinden alıntılanmıştır.

“Yeni bir dil öğrenmek için, hiç dil bilmemek gerekliydi.” (Kopan, 2016: 70) Bu cümlesini, dipnotta da belirttiği gibi Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* eserinden aynen alıntılanmıştır.

Borges ve Ben hikâyesinde ana kahramanın adı belli değildir. Mahir T. Şenel, eserde araştırmacı-yazar ve anlatıcıya yön gösteren kişi rolündedir.

Celal Üster'in hazırladığı, bir Borges anlatısı olan *Borges ve Ben*, bu öyküye de adını vermiştir. Eserde metinlerarasılıktan faydalandığı daha öykünün başından okura hissettirilmiştir.

Okumaya küçük yaşlarda başlayıp daha sonra bunu bir tutku haline getiren anlatıcı, kütüphanelere derin bir sevgi besler ve bulunduğu yerdeki kütüphanelerin hepsinde bulunup fazlasıyla okumaya çalışır. Ankara'da yaşayan anlatıcı, daha sonra babasının işleri nedeniyle İstanbul'a gelir ve kalan yaşamını burada devam ettirir. Gezdiği kütüphanelerden birinde Mahir T. Şenel adında bir yazarla tanışır.

Çok kitap okuyor olmasına rağmen anlatıcı, hayatında hiç Borges okumamıştır ve Şenel, ona bu eksikliği hissettirdikten sonra birlikte çalışmaya başlarlar. Bu sayede Borges ile tanışır. Mahir T. Şenel, Borges ile ilgili bir çalışma hazırlamaktadır. Yine bir kütüphane gününde Şenel'in lavaboya gittiği bir sırada çantasını açıp içine bakar ve orada aynı yazıyla defalarca yazılmış sayfalar görür. Metinlerin adı *Borges ve Ben*'dir. O metinlerden bir tanesini gizlice alır.

Bu andan sonra Borges, anlatıcının âdeta tüm benliğini sarar. Hatta bu bağlantı onu, metinlerinden yola çıkarak bir harita yapmaya bile götürür. Adı da "Borgesyen Buenos Aires"tir.

O metni aldığı günden sonra bir daha yazarı görmez ve öldüğünü de Cumhuriyet gazetesinin Kitap Eki'nde Deniz Sayın imzalı bir yazı sayesinde öğrenir ve yüz çevirdiği yazılarına, yarım bıraktığı öykülerine ve romanına geri döner. Ancak Mahir T. Şenel ile başlayan Borges tutkusu, onunla birlikte yok olmamıştır. Ayrıca o metni çaldıktan sonra Borges sanki tüm ruhuna nüfuz etmiştir. Mahir T. Şenel'e olan mahcubiyetini ve Borges bağıını terk edebilmek adına bir yazı kaleme almaya karar verir ve Cumhuriyet'ten ölüm haberinin yayınlandığı sayıyı rica eder. Gelen cevap şaşırtıcıdır çünkü öyle bir sayı yoktur.

Anlatıcı tüm benliğine işlemiş olan Borges'ten hem kurtulmaya çalışır hem de giderek onunla bütünleşmiştir. Öykünün son paragrafı bunu iyi şekilde gösterir: "İçimdeki Borges'i ancak yazarak dışarı çıkarabileceğimi, birimizin kenara çekilerek diğerinin kararlı *goşo* adımlarına yer açması gerektiğini biliyorum. Ama şimdi dönüp tekrar okuduğumda yazdıklarımın bir kelimesini bile hatırlayamıyorum.

Bu sayfayı ikimizden hangisinin yazdığını bilmiyorum." (Kopan, 2016: 89)

Öyküde yazar, birçok eser ve yazara göndermelerde bulunur: *Binbirgece Masalları*, *Musullu İshak'ın Kış Gecesi*, *Kum Kitabı*, *Tristram Shandy*...

Aşağıdaki cümleler, göndermede bulunduğu eserlere örnek olarak verilebilir: "Sayfaları durmadan çoğalan kitabı, kanla elde edilişi sırasında görünmez yüzünün üstüne düşerek ebedi yok oluşa yenik düşen Odin'in kursunu, Bekleyiş'te gerçek bir olaydan esinlendiğini ve metindeki İtalyan kahramanın gerçekte bir Türk olduğunu,

“Zamanın Yeni Çürütülüşü”ndeki farklı zaman çizgisini, “El Mu’tasım’a Yaklaşım”ın nasıl bölüm bölüm çözümlenmesi gerektiğini hep bu dersler sırasında öğrendim.” (Kopan, 2016: 84)

Kafka’yla Yolculuk adlı, bir tramvay yolculuğunda geçen öyküde, iki kişinin davranışlarının, biri anlatıcı olan yolcu tarafından gözlem yoluyla aktarılması söz konusudur. Anlatıcı, yanındaki yolcunun davranışlarından sadece hislerini anlamaya çalışırken, kendi duygularını onunkiyle bağdaştırma yoluna gider.

“Tramvayın birinde dikiliyorum; bu dünyada, bu kentte ve aile çevremdeki yerim konusunda düpedüz bir kararsızlık içindeyim. Ama yeni bir şehirde, yeni bir yaşamın eşiğinde olmanın heyecanı, kararsızlıklarımı, umutsuzluklarımı unutturuyor bir anda. Yüksek bir binanın tepesinden aşağı baktığım anlarda içime oturan bir his bu; her an aşağı atlayabilirim, bu yüzden de yukarıda olmak keyif ve korku veriyor bana. Kafam karışık. Örneğin, herhangi bir konuda haklı olarak ne gibi istekler öne sürebileceğimi bile söyleyecek durumda değilim. Hemen yanımdaki şu kara kuru adam da benim gibi andan yola çıkıp anları sorgulamaya çalışıyor mudur? Tek bildiğim onun saçlarının da benimkiler gibi ıslak olduğu. Biri bana neden ıslaksın diye soracak olsa, yenik düşmüşlük görüntüsüne duyduğum hayranlıktan, boş yere yağmurda dolaştığımı söyleyemem. Kendimi savunamam. Bu tramvayda böylece dikilip kayışlardan birine tutunmamı, kendimi bu tramvaya taşıtmamı, insanların tramvaylar önünden kenara çekilmelerini ya da yolda sessiz yürümelerini ya da vitrinler önünde kımıldamadan durmalarını asla savunamam. Zaten kimsenin böyle bir şey istediği yok benden; hem istese de bir şey değişmezdi.

İşyerimde, evde otobüste ve şimdi olduğu gibi tramvayda ne zaman fırsat bulsam pencereden dışarı bakıyorum. İçerideyken dışarı bakabilmek. Bu şehri tanımak için bakmak, yine bakmak. Artık hızla yaklaşan bu bahar günlerinde ne yapacağız? Sabah erken gri renkteydi gökyüzü; ama şimdi pencereye yaklaşmayagörsün, şaşırtıyor insan ve yanağını pencerenin koluna dayıyor. Yol boyunca yürüyenlerden bir tramvay boyu yüksekteyim. Birden gözüm yanımdaki şu kara kuru adamın baktığı yöne takılıyor. Henüz çocuk yaşta bir kız salınarak yürüyor aşağıda ve sağına soluna bakınıyor; artık batmakta olan güneşin parıltısı yüzüne vurmuş; arkadan hızlı adamlarla yaklaşan bir adamın gölgesi bu parıltının üzerine düşüyor.

Derken geçip gidiyor adam ve kızın yüzü yine apaydınlık ortaya çıkıyor.

*Bir yabancı olduğumu anlar korkusuyla, gizlice bakıyorum kara kuru adama. Kısa sürecek yolculuğumun rehberi olduğumu hissediyorum. İkimiz de ince vücutlarımızı tutduğumuz kayışlarının salınımlarına bırakmış gibiyiz. Sanki tramvayın tepesinden geçen pirinç borulardan sarkan bu deri kayışlar olmasa yıkılıp gideceğiz. **Çünkü bizler karda ağaç gövdeleri gibiyiz. Görünürde hemen toprak üzerinde bulunur gövdeler ve ufak bir yüklenişte onları yerlerinden söküp atmamak için ortada bir neden yok sanılır. Ama hayır! Olacak şey değildir bu; çünkü gövdeler yere sımsıkı yapışmıştır. Ama bu da yalnız görünürde böyledir.***

Bu yolun sonunda kendisine büyük gelen paltosu, başka bir yüzyıldan kalma baba yâdigarı evrak çantası ve her yutkunuşunda garip bir hareketle kendini göstermeye çalışan ince boyunbağıyla yanıma gelse kara kuru rehberim. Onu bu şehrin beni kabul ettiği sokağına götürsem. Tıpkı onun gibi geçmişi yaşayan sokağıma. Taş bir yol, çamurlara sapladıkları çivilerle kendi alanlarını belirlemeye çalışan çocuklar, birbirlerinin pencerelerine gerdikleri iplerle çamaşır asan kadınlar, atlı arabalarının gıcirtılarından başka duyuruya ihtiyaç duymayan sebze satıcıları... Yeni dostumun sıkıntıları, yeni sokağımın hareketlerinde eriyip gitse. Kendini kötü hissettiği bir anda- tıpkı onun şu anda bu tramvayın pencereleri aracılığıyla bana yaptığı gibi- onu küçük odanın penceresinin önüne oturtsam ve seyretmeye başlasa. Kim terk edilmiş bir hayat yaşar; ama yine de bazen insanlar arasına karışmak isteğini duyarsa, kim günün değişik zamanlarını, havadaki, iş durumundaki vb. değişiklikleri dikkate alarak tutunabileceği rastgele bir insan kolu görmek isterse, sokağa bakan bir pencere olmadan uzun süre yapamaz. Ve böyle bir kimse hiçbir şey aramayarak, yalnızca bezgin bir adam gibi gözlerini dışarıdaki insanlarla gökyüzü arasında aşağı yukarı gezdirir, pencere pervazına doğru yönelir de sonra niyetinden cayar ve başını biraz geriye kaykılmış tutarsa, yine de aşağıdaki atlar, peşleri sıra sürükledikleri arabaların ve gürültünün içerisine çekip alır kendisini, hele şükür sonunda insanlarla bir uzlaşmaya götürür.

Tramvay bir durağa yaklaşıyor, bir kız basamaklara doğru ilerleyip inmeye hazırlanıyor. Ellerimi vücudunun orasında burasında gezdirmişim gibi, bütün belirginliğiyle algılıyorum onu. Üzerinde siyah bir kostüm; etekliğindeki pililerin

neredeysi kımıldadığı yok; dar bir bluz giymiş, bluzun yakası küçük deliklerle donanmış dantellerden oluşuyor. Sol elinin ayasını tramvayın duvarına dayamış; sağ elindeki şemsiye, merdivenin ikinci basamağının üzerinde duruyor. Yüzü esmer; yanlardan hafifçe basık burnu, yuvarlak ve basık bir uçla sonlanıyor. Gür ve kumral saçları, sağ şakağında rüzgârın dağıttığı saç telleri var. Küçük kulağı âdetâ boynuna bitişik; ama yakınında dikildiğinden, sağ kulak sayvanının tümüyle arka kısmını ve ense kökünde yaptığı gölgeyi görebiliyorum.

Birden kara kuru dostumun da kıza baktığını görüyorum. İkimiz de ilk kez gözümüzü yoldan, pencerenin bize sunduğu dünyadan ayırdık ve basamaklarda bir mum ışığıyla aydınlatılıyormuşçasına hüznü duran kıza baktık. Bir yabancıнын bahçesindeki, dalları doluluktan yerlere eğilmiş ağaçtan elma çalıyorum, utaniyorum. Tramvaydakilere, yoldan geçenlere, renk değıştiren gökyüzüne ve en önemlisi kara kuru rehberime belli etmeden başımı öne eğiyorum. Gözlerimin dış dünyayla ilişkisini keseceğı anda onun da başını öne eğdiğini fark ediyorum. Gülümsüyorum birden ve ikimizin de bu gece günlüklerimize aynı şeyi yazacağımızı düşünüyorum: “O zamanlar şöyle sormuştum kendime: Nasıl oluyor da, kendisiyle ilgili şaşkınlığa kapılmıyor kız, ağzını kapalı tutuyor ve böyle bir şaşkınlığı açığa vuran sözler söylemiyor.” (Kopan, 2016: 93-93-95-96)

Karbon Kopya adlı kitabındaki Kafka’yla Yolculuk öyküsünde Yekta Kopan, Franz Kafka’nın Yolcu, Dışarısını Dalgın Seyrediş, Ağaçlar ve Sokağa Bakan Pencere adlı öyküleri üzerine bir yeniden yazma denemesine girişmiştir. Bunu da öykünün sonunda dipnot açarak şöyle belirtir: “1. Franz Kafka’nın “Yolcu”, “Dışarısını Dalgın Seyrediş”, “Ağaçlar”, “Sokağa Bakan Pencere” hikâyeleri üzerine bir yeniden yazma denemesi. (Hikâyelerde Kâmuran Şipal çevirisi kullanılmıştır. Kafka, Hikâyeler, Çev. Kâmuran Şipal, Cem yayınevi)” (Kopan, 2016: 96) Öykünün en başında Kafka’nın ele alınan öykülerini bilmeyen bir okur için, özgün bir öykü olarak okunabilirken, yazarın son sayfada belirtmesi, metinlerarası açılarından okuru yeniden okumaya sevk etmiş, ayrıca metinlerarasılığın alıntı yöntemine de bir örnek oluşturmuştur.

Kopan, yeniden yazma denemesini yeniden yazımın genişletme-derinleştirme yoluyla gerçekleştirmiş, Kafka’nın ele aldığı dört öyküsüne kendisi de cümle cümle eklemeler yaparak kısa öyküleri bir öyküde toplamış ve genişletmiştir. Ayrıca, kendi

eklediği cümlelerde de Kafka'nın üslubuna yakın bir duruş sergileyerek, pastiş örneği sergilemiştir.

Kafka'nın hikâyelerinin kullanıldığı kısımları göstermek ve örnek alınan dört hikâyenin kısımlarını belirleyebilmek adına Yolcu hikâyesinde kalın (bold), Dışarısını Dalgın Seyrediş' te italik, Ağaçlar' da kalın-italik, Sokağa Bakan Pencere hikâyesinde de altı çizili yazı tipi kullanılmıştır. Ayrıca incelemeyi sağlamak adına Kafka'nın hikâyelerinin okunmasında Cem Yayınevi'nden çıkan, yazarın kullandığı, Kâmuran Şipal çevirisi kullanılmıştır. Ancak bazı kısımlarda eksik ya da farklı kelime kullanımları dikkat çekmiştir. Bu noktalar şöyle örneklendirilebilir:

Yekta Kopan'ın eserinde, “*Zaten kimsenin böyle bir şey istediği yok benden; hem istese de bir şey değişmezdi.*” (Kopan, 2016: 93) cümlesi Kafka'nın *Yolcu* adlı kısa hikâyesinden alınmıştır. Şipal'in çevirisinde bu cümlenin son kısmı şöyle değişiklik gösterir: “*(...) hem isterse ne değişir.*” (Kafka, 2016: 40)

Kafka'yla Yolculuk'ta, siyah elbiseli kızdan bahsederken “*Ellerimi vücudunun orasında burasında gezdirmişim gibi, bütün belirginliğiyle algılıyorum onu.*” der (Kopan, 2016: 95) ancak bu cümlenin sonundaki “*onu*” kelimesi, çeviride “*kendisini*” (Kafka, 2016: 40) şeklinde geçmektedir.

Kopan, aynı paragrafta kızdan bahsederken “*rüzgârın dağıttığı saç telleri var*” (2016: 95) ifadesini kullanırken, çeviride “*sağ şakağında tek tek saç telleri var*” (2016: 40) ifadesi geçmektedir. Yine aynı paragrafta, “*Küçük kulağı âdeta boynuna bitişik; ama yakınımda dikildiğinden, sağ kulak sayvanının tümüyle arka kısmını ve ense kökünde yaptığı gölgeyi görebiliyorum.*”(Kopan, 2016: 95) cümlesinde ifade farklılıkları dikkat çekicidir. Yolcu hikâyesinin çevirisinde bu cümle şu şekilde geçmektedir: “*Küçük kulağı âdeta boynuna bitişik; ama yakınında durduğumdan, sağ kulak sayvanının tümüyle arka kısmını ve kulak memesinin dibindeki gölgeyi görebiliyorum.*” (Kafka, 2016: 40)

Sokağa Bakan Pencere adlı hikâyeden alıntılanan kısımda da çeşitli farklılıklar dikkat çeker: Yekta Kopan, çeviride “*Kim yalnızlık içinde yaşar,(...)*” (Kafka, 2016: 49) diye başlayan cümleyi, eserinde “*Kim terk edilmiş bir hayat yaşar (...)*” (2016: 95) şeklinde kullanmıştır. Yine aynı kısımda “*(...) değişiklikleri dikkate alarak fazla güçlük*

çekmeden tutunabileceği rastgele bir insan kolu görmek isterse (...)” (Kafka, 2016: 49) diye devam eden kısımda *“fazla güçlük çekmeden”* kısmını kullanmamıştır.

Son olarak Sokağa Bakan Pencere hikâyesinden aldığı paragrafın sonlarında bu kez fazladan kullandığı bir kelime mevcuttur. Çeviride, *“(…) pencere pervazına yönelir de sonra niyetinden cayar (...)*” (Kafka, 2016: 49) şeklindeki cümleyi, *“(…) pencere pervazına doğru yönelir de sonra niyetinden cayar (...)*” (Kopan, 2016: 95) şeklinde yeniden düzenlemiştir.

Kopan’ın, Kafka’yla Yolculuk öyküsünde, bu değişikliklere neden başvurduğu hususunda net bir şey söylemek pek mümkün değildir. Belirtmemiştir ancak, belki de bu çalışmada kullanılan çevirinin baskısı ve kendi edinmiş olduğu baskı arasındaki farklardan kaynaklı değişiklikler olmuş olabilir. Ancak özellikle iki noktada öne çıkan edilgen tutum belki de bu değişikliklerin bilinçli yapıldığı yönünde bir düşüncüyü de beraberinde getirmektedir. Çünkü Kafka’nın metninde yer alan *“Kim yalnızlık içinde yaşar”* diye başlayan cümleyi, *“Kim terk edilmiş bir hayat yaşar”* şeklinde kullanarak, yalnızlıktan kendisinin memnun olmadığını, böyle bir yaşama mecbur bırakıldığı izlenimi uyandırır. Yine Yolcu öyküsünde siyahlı kızdan bahsederken, eserin orijinalinde yer alan *“yakınında durduğumdan”* ifadesi kişi açısından da değiştirilerek, anlatıcının kızın yanında bulunmasının nedeninin kendisi değil, kızın onun yakınında dikildiğinden kaynaklı olduğunu vurgulamak istemiş gibidir. Bu görüşlerin bir kesinliği yoktur ancak okur ve yorum açısından dikkate değerdir.

Anlatıcının, tramvayda yanında seyahat eden *“kara kuru adam”* diye bahsettiği kişi, hem öykünün adından gelen bir izlenimle hem de onun öykülerinin yeniden yazımı olmuş olması gerekçesiyle Franz Kafka olarak tanımlanabilir. Zaten yazar, onun öykülerinden yola çıkarak, onunla yer yer bütünleşerek yer yer ayrılarak yazdığı öyküsünde, âdeta “Kafka’yla yolculuk”a çıkmıştır.

Çarpışma Testi Kuklaları: Öykü iki kişi arasında geçen bir diyalog atmosferindedir. Dil oyunları ve kurgu hakkındaki fikirler, asıl verilmek istenen şeyler gibidir. Alıntılar, göndermeler yapılmış, farklı yazı stilleri kullanılarak öykünün vermek istediği şeyle doğru orantılı olarak dil oyunları yapılmıştır. Zaman, dil, tercihler, farklılıklar, kurallar üzerine yoğunlaşmıştır.

*“Tutmayın kendinizi, içinizden gülmek geliyorsa gülün lütfen, durumumun komik olduğunu biliyorum, ama bunu sizinle daha rahat iletişim kurabilmek için yapıyorum, yoksa ister miyim konuşurken durmadan “turnak işaretleri” yapmayı ya şu şişman bedeni belden bükerek italik durmaya çalışmayı, inanın bana biz bir metin olsaydık bu sorunlar hiç yaşanmazdı, yazar dilediği gibi yazardı sözlerimizi, “turnak içinde”, italik, **kalın**, ince, BÜYÜK HARFLE, farklı harf **kalıplarında**. İkimizin arasında geçen konuşmaya bir kitaptan yapılan büyükçe bir alıntı girseydi, o bölümü italik dizeydi herhalde.(...)”* (Kopan, 2016: 103)

Eserlerinde genellikle açık alıntıya başvuran Yekta Kopan, bu anlatıda yaptığı alıntılarının kaynağını vermez. Açıkça belirtmeden yaptığı alıntılar (gizli alıntılar) şöyledir: *“Düşünceler de bazen olgunlaşmadan düşer ağaçtan.”* (2016: 104) Sözü kime ait olduğunu belirtmez ancak bu söz filozof Wittgenstein’e aittir.

“Unutmayın ki sizi öldürmeyen şey sizi güçlendirir. (Kopan, 2016: 106) Sözü kime ait olduğunu belirtmez, bu cümle Nietzsche’ye aittir.

“Bağlamlarından koparılmış ve belirli bir mantık gözetilmeden kullanılmış bilimsel terimlerle, isimlerle, göndermelerle hem sizin hem de günün birinde bu konuşma metne dönüşecek olursa okuyacak olanın kafasını karıştırdım.” (Kopan, 2016: 107) Sözleriyle aslında oyunsuluğun peşinde olduğunu daha iyi anlamak mümkündür. Çünkü zaten söz konusu olan, okuyucuya sunulmuş bir metindir.

Sevgili Kardeşim öyküsü, Van Gogh’un kardeşi Theo’ya yazdığı mektubun yenden yazım denemesidir. İtalik kısımlar Van Gogh’un eserinden aynen aktarılmış; kalan kısımlar yazar tarafından eklenmiştir.

“Yazdıklarımınla “bildiğim” doğruyu herkese göstermek istedim, zaten bilirsin hep bunu isterdim. Çoğu kişinin gözündeyim, kimim ben –bir hiç ya da aksi suratlı, yadırgı bir adam- toplumda doğru dürüst bir yeri olmayan, hiçbir zaman da bir yer bulamayacak olan, kısacası, alçağın biri. Pekâlâ, diyelim ki bunlar doğru, gene de yapıtlarımla, böylesi yadırgı bir adamın, böylesi bir hiçin yüreğinde neler olduğunu dünyaya göstermek isterdim.” (Kopan, 2016: 114-115) Yukarıda alıntılanan paragrafta, Van Gogh’un mektubundan cümleler italik yazı tipiyle verilmiş, onun mektup türündeki eseri ile Kopan, yeni bir metin işlemiştir.

Gerçeğin Halleri'nde iki meşhur tablodan bahseder. Bu tablolardan biri Van Gogh'un diğeri de Jean-François Millet'indir. Farklı metinlerin bir araya getirildiği ve yeni bir ürünün ortaya çıkarıldığı kolaj tekniğine işaret eder. Bu tablolar üzerinden, onun hissettirdiklerinden yola çıkarak bir anlatı yazar. Bu eser, bir kısa öykü denemesi olarak görülebilir.

Bu kısa öyküyü, iki meşhur tablonun yorumlanması şeklinde kaleme alır. İki resmin de hissettirdiklerini kaleme alan yazar, metinler arasında bir bağlantı kurmaz. Bütünlükten uzak duyguları ve parçaları bir araya getirmiştir.

Öyküyü ve resim sanatından örnekleri bir araya getirmiş, farklı türdeki sanat unsurlarını bütünlükten uzak şekilde bir araya getirel kolaj tekniğinden faydalanmıştır.



Resim 1: La Sieste, Vincent Van Gogh



Resim 2: La Méri­denne, Jean-François Millet

Metafor'da türlerarasılık yöntemi mevcuttur. Yazar, öykü olarak ele alınabilecek bir metni, tiyatro oyunu şeklinde kaleme almıştır. Metin, özellikle sahne geçişleri ve diyaloglar yardımıyla daha çok tiyatro eseri gibidir.

Kişiler: Genç adam, sahaf ve kadındır. Eserdeki hiçbir kahramana isim verilmemiştir.

Prolog bölümü ile başlayan eser, 23 ara bölüm ve Epilog'dan oluşur.

Prolog, öykü anlatımı şeklindedir. Bu bölümde mekân sahaf dükkânıdır. Genç Adam, sahafı yazdıklarını götürüp değerlendirme yapmasını ister. Sahaf bunları hiç beğenmez -zaten onun yazdıklarının hiçbirini beğenmemektedir.- Sahaf, metaforları istemez.

Genç Kadın, başka bir dile hâkimdir, yabancısıdır. Sahafı yaptıkları konuşmalarda onun ne dediğini anlamaz. Zaten, ona öfkeli ve tepkilidir. Bunun nedeni ilerleyen sayfalarda anlaşılır.

Sahaf ve genç kadının annesi kardeşlerdir. Aralarında ensest bir ilişki var olmuştur. Genç Kadın'ın öfkesi bu nedendir. Annesi daha sonra yurt dışına gitmiştir ancak hamiledir ve bundan kimsenin haberi yoktur. Genç Kadın, annesi ve Sahaf arasındaki bu ilişkiyi yani babasının Sahaf olduğunu annesi öldükten sonra öğrenir ve onunla yüzleşmek için ülkesine döner.

Genç Adam, Sahaf'ın hayatını araştıran bir genç adamın romanını yazar. (Burada bir oyun söz konusudur. O genç adam kendisidir ve aslında bu öykü de o romanın bir parçası gibidir. Yani, yazar, sahafın hayatını araştırıp roman yazan bir genç adamın öyküsünü yazar.

Her sahenin sonunda gelen karanlık, metaforik bir anlama da işaret eder. Buradaki karanlık sahenin bittiğine işaret eder, hem de kahramanların içlerindeki ve hayatındaki anlamsızlığa, karanlığa işaret eder. Metnin içinde açılan "*Karanlık bir*

metafor mudur bir klişe mi?” (Kopan, 2016: 156) parantezi, okuru bu metaforu düşünmeye sevk eder.

Gerçeklerden hoşlanan, metaforları sevmeyen Sahaf, belki de gerçeklerden kaçmıştır, hep kaçarak yaşamıştır ve yaşantısındaki gerçeklerle yüzleşmekten, onlar hakkında konuşmaktan korkar.

Öykü-oyunun sonunda sahaf dükkânı kapatıp oralardan gitme kararı alır; genç adam ise artık yazmayacaktır. Öykü bu belirsizlikle ve yine “karanlık”la son bulur.

Belki de tüm bu oyun, genç adamın romanının metaforlarla dolu bir parçasından ibarettir.

2.4. KEDİLER GÜZEL UYANIR

Kopan’ın kısa öykülerinden oluşan *Kediler Güzel Uyanır* kitabı, 3 ana bölümden oluşur. Bölümler:

- 1) Bulutlar Konuşurken
- 2) Düşmüş Bir Harf
- 3) Yarın Sabah Öp Beni

3 ana bölüm içerisinde toplam 41 kısa öykü mevcuttur.

Öykülerde genellikle adı sanı belli olmayan kişileri kullanır ve öyküler genellikle kahraman anlatıcı tarafından anlatılır.

Kısa öykülerin çoğunda şiirsel bir hava hâkimdir. Bu öykülerin çoğu cümlesi tek başına kullanılabilecek aforizma niteliğine sahiptir. Buna örnek olarak şu cümleler gösterilebilir:

“Bir dilin yaşayan yaşamayan bütün kelimelerini ezberlediğim günün ertesinde, benim de sesimi duyacaksın. O gün yağacak yağmurdan kork!” (Kopan, 2012: 13)

“Kitaplardan başka nefes alacağım balkon kalmadı gerçeklikler şehrinde.” (Kopan, 2012: 23)

Anadoluhisarı öyküsünde anlatıcı, geçmişin esnaf ve toplum ruhunu arar ama artık günümüz dünyasında her şey çok değişmiştir. Bunun hüznünü yaşar.

Postmodernist yazarlarda görülen nostalji ve geçmişe yönelik tutku, bu öyküde kendini göstermiştir. Kahramanın nostaljik yönüne yaptığı vurguyu “*Bakkal telefonla sipariş alıyordu, bozuk yoksa sigara veremeyeceğini söyledi, sonra aldığı siparişi hazırlamak için tezgâhın arkasına geçti. Berber, kasap, yufkacı, nalbur ve diğerleri benim çocukluk kitaplarımın dünyasından çok uzaktaydılar. Geçmişe bağlılığımı söylene söylene yürüdüm.*” (Kopan, 2012: 26) satırlarında görebilmek mümkündür.

Bu öyküde “*Dönülmez akşamın ufkundayım!*” şiirinden alıntı yapılmıştır (ancak metinde bestelenmiş halinden söz eder) ve bu alıntı boşuna kullanılmış değildir. Bu dizeler, öykünün genel anlamı açısından mühimdir. Anlatıcının hislerini, geçmişe dönük yanını ve ona olan özlemini verebilecek dizelerdir.

Ünlem ve Mat öyküsünde farklı yazı tipleri kullanılarak öykünün ilk paragrafında bir alıntı hissi vermeye çalışıyor yazar, ancak bu onun kurmacasının bir parçası. Yani bu da yazarın bir oyunudur. Öyküdeki oyunsu tarafı yazar “*Posta kutusunun ağzından taşan zarfı görünce sevindi. Elini uzattığı anda, nedenini bilmediği sevinç yerini derin bir kedere bıraktı. Ahşap posta kutusunun kapağını açması gerekmiyordu; zarfın köşesini iki parmağının arasına sıkıştırıp bir hamlede çekiverdi.*

Böyle başlıyor okuduğum kitap. İlk paragrafı okuduktan sonra gözlerimi kapatıp düşünmeye başlıyorum.” (Kopan, 2012: 39) cümleleriyle sağlamıştır.

Pazar Günü öyküsü, bir çocuğun ya da çocukluğun öyküsüdür. Öyküde, başlangıçta tek ve gerçekçi bir düzlemde, bir çocuğun gözünden, kendi ailesinin geçirdiği bir pazar günü tasvir ediliyor ancak daha sonra öykü, gerçeküstü ve zihin bulandıran bir düzleme geçiyor. Bir bakımdan bu durum çocuk zihninin, çevresel faktörlerle birlikte iç bunalımlarının dışavurumu denilebilir. Bu sıra dışı durumu anlayabilmek için öykünün son paragrafına bakmak faydalı olacaktır. Aşağıdaki pasajda anlatıcı (çocuk), ailesinin günlük olarak yaşadığı her şeyi, bir de rahatsız edici, zihinsel bir karmaşa eşliğinde vermiştir:

“Sonra yavaşça damarlarımı açıp çalışma masamın üstüne yatırıyorum. Kanımı seyrediyorum. Yavaş ve ılık akıyor. Tadına bakmak istiyorum ama midem bulanıyor. Gözlerimi cebime koymaya karar veriyorum. Dilimi burnuma sokmaya çalışıyorum başaramayınca yutuyorum. Hem de çiğnemedim. Ayak parmaklarımı görmek istiyorum, gözlerimi cebimden çıkarıp yere atıyorum. Bakmak istediğim ayaklarımın nerede olduğunu göremediğimden gözlerimi eziyorum. İçim eziliyor, pide yemek istemiyorum. Fırıncıyı fırına sokmak ve ona orada saatlerce maç dinletmek istiyorum. Türkü söyleyen kadına kilometrelerce, gazete kâğıdına sarılmış pide taşımak istiyorum. İşte bunları gerçekten istiyorum. Pazar günleri birbirine telsizle haber verip “bak bütün arkadaşların şu anda evde ders çalışıyor, hadi otur bakayım, sen de çalış”, diyen anneler örgütünün genel merkezini eğittiğim köpeğimle basıp onlara çilek reçeli yedirmek istiyorum. Arkadaşlarıyla buluşma özgürlüğü olan büyük kardeşlerin hepsine şekersiz çay içirmek istiyorum. Koca göğüslü kadınların peşinde koşan polislerin peşine, şimşek hızıyla silah çeken kovboy dostlarımı yollamak istiyorum. Herkese ama herkese ozon içirmek istiyorum.

Midem bulanıyor, Kusuyorum.

Her şey yerli yerinde artık. Bir tek gözlerim, gözlerim, gözlerim...” (Kopan, 2012: 43-44)

“...”için!: Postmodern kurmacada sıkça işlenen yazma edimi bu öyküde işlenmiştir.

“...için!” öyküsünde yazma edimi, yazma süreci konu edilmiştir. Yazdıklarını birine ithaf etmek isteyen ve bu konuda kafa karışıklığı yaşayan anlatıcının durumu söz konusudur. Aslında ithaf etmek istediği birisi vardır ama bunu nasıl yapacağını bilememekte gibidir ve o kişiye yönelttiği bir konuşma biçiminde yazılmıştır. İtalyan yazar Pavese'nin sözüne atıfta bulunur:

“Bir şeye, bir zamana, birine adanamamak içimde bir uçurum gibi büyüyordu. Kahvenin sıcaklığından yanan dilimi, damağımın serinliğinde tedavi etmeye çalışırken aklıma Pavese'nin sözleri geldi:

Uçurumdan kurtulmanın tek yolu ona bakmak, derinliğini ölçmek ve kendini o boşluğa bırakmaktır.” (Kopan, 2012: 46)

Bu söz, öykünün tamamında ağır ağır işlenmiş gibidir. Başta anlatıcı o uçurumdan bakmaya korkmakta ancak sonra bunu yenip uçurumdan bakmaya başlamıştır ve ilk harfi yazar. Ardından kendini yavaşça uçuruma bırakır ve yazmaya başlar. “*Kendimi geceye ve içimin derin uçurumuna bıraktım. İkinci harf dilimden elime, elimden kaleme, kalemden kâğıda yol almaya başladı.*

Bu yazının sana ait olmasını istiyordum.

O yüzden önce adını yazmak geldi içimden.” (Kopan, 2012: 47)

Düşmüş Bir Harf başlıklı ikinci bölümde yazar, deneysel çalışmalar yapmıştır. Bu öyküler, deneysellik açısından postmodernist eğilim olarak görülebilir. Kalın Ün’lü Aşk öyküsünde yalnızca kalın ünlülerden oluşan kelimeleri kullanarak kısa bir öykü yazmış; İnce Ün’lü Aşk’ta yalnızca ince ünlü sesleri kullanmış; Hayır!’da yalnızca tek kelimelik eylem bildiren sözcükleri kullanarak öykü oluşturmuş; Geometri’de yalnızca “g” harfiyle başlayan kelimelerle öykü oluşturmuş Matruşka’da öykü dört bölüme ayrılmış; giderek daha az kelime kullanarak aynı kısa öyküyü yazmıştır. Bu öykü yalnızlığın ve seslenişin öyküsü gibidir. Öyküye Matruşka adını vermesi de boşuna değildir, matruşka biblolarında nasıl içinden giderek aynılarının daha küçüğü biblolar çıkarsa, bu öyküde de aynı kelimeler giderek azaltılarak cümleler kurulur; giderek yok oluşu temsil eder gibidir. Matematik’te de $1=0$, $1=1$, $1=2$ gibi bölümlere öyküyü ayrılmış bir kurmaca düzlemi oluşturmuştur.

Bu kısımdan sonraki öyküler, kitabın “Yarın Sabah Öp Beni” adlı ikinci bölümünde yer almaktadır. Bu bölümdeki öyküler, ilk bölüme göre daha hacimlidir.

Alışkanlık: Öykünün adından da anlaşılacağı gibi öyküde yıllardır evli bir çiftin rutin ve alışkanlıklarının getirdiği birliktelik söz konusudur. Bu birliktelik artık sevgiden değil, yalnızca alışkanlıktan ileri geliyordur. Bunu da yazar, otobüs yolcuğu yapmakta olan yaşlı çiftin hareketleri ve iç konuşmaları eşliğinde verir. Çiftin evlilik hayatına ilişkin durumları şu kısımdan rahatlıkla öğrenilebilir: “*Uzak şehirlerdeki aşkları okurdu kadın evlenmeden önce. Artık yakınında bile yok aşk. Yok. Adam*

gençliğinin berrak zihninde yer eden şiirleri çoktan unuttu. Ezberindeydi “Yerçekimli Karanfil”. Şimdi yerçekimine ne zaman yenik düştüğünü hatırlamıyor.

Adamla kadın, yarı uykulu bir evliliğin rüyasında nefes alıp vermeye çalışıyorlar.” (Kopan, 2012: 86)

Öyküde, postmodernistlerde görülen değerlere inanmama, evlilik ve toplumsal ilişkilere vs. ironik yaklaşım vardır. Zaten Kopan’ın anlatıcı ve kahramanlarının çoğu - öykü ve romanlarında- ya evlilikten kaçır ya mutsuz bir ilişki ve evlilik sonrası ayrılık yaşamıştır. Zaten onun eserlerinde, mutluluk görüntüsü veren her şeyin altında illaki bir problem vardır.

Hanımeferdi öyküsünde bir yazarın kendine yapılan bir saygısızlığı geri dönüşlerle anlatması işlenmiştir. Öykü, olayın geri dönüşlerle şekillendirilmesi açısından önemlidir.

Ayrıca, yazma, yazarlık süreci ve yazarlar Kopan’ın eserlerinde sıklıkla görülen temalardan olduğu gibi bu eserinde de söz konusudur.

Muasır Medeniyetler Mertebesi öyküsü, Vladimir Nabokov’dan aldığı bir epigrafla başlar. Aktulum’a göre epigraflar da metinlerarası bir unsur olarak gösterilebilir.

(“Neredeysen, ne halde olursan ol, ister eksili zaman uzayında, ister artılı gönül zamanında süzülüyor ol, beni bu -parantez de dâhil olmak üzere- söylediklerim için bağışla!”) Lolita, Vladimir Nabokov (Kopan, 2012: 107)

Öyküde ana olay, anlatıcının bir kartı aramasından ibarettir. Ancak yazar, anlatıcının iç monologlarını, topluma dönük ironilerini vererek anlatıyı derinleştirmiştir.

2.5. SAKIN ORAYA GİTME

İlk öykü olan Samodey öyküsünde kahraman anlatıcı hâkimdir.

Öyküde, bir gece yarısı uykuyu tutmayan anlatıcı, annesine seslenir, ona bir şeyler yazar. Anne, Alzheimer hastalığıyla boğuşmaktadır. Öyküde de sıklıkla annesinin hafızasına sesleniş vardır.

Anlatıcı, geriye dönüşlerle çocukluğundan, gençliğinden annesi ve annelikle ilgili hatıralarını ve birikimlerini ortaya koyar.

Öyküde, anneye bağlılık söz konusuysen babaya duyulan uzaklık ve soğukluk hâkimdir. Bunu anılarından anlamak mümkündür. Zihninde annesi ve babasıyla ilgili anıları, aile ilişkileri çevresinde boğuşuyor gibidir.

Zihnindeki bu boğuşma esnasında ağzından *Samodey* kelimesinin çıkması, öyküye de adımı vermiştir.

Öyküde intihar izleğine de yer verilmiştir, anlatıcının karmaşık ve sıkıntılı ruh hali belki de intiharın eşiğinde olan bir kişi izlenimi uyandırır. İntihar etmiş yazarlar diye bir listesinin olması ve ardından da bu yazarlar ve şairleri gönderge olarak kullanması bu algıyı pekiştirir.

“İntihar eden yazarların isimlerini sıraladım sonra. Sadık Hidayet’le başladım, Virginia Woolf’la devam ettim. Sylvia Plath ile Nilgün Marmara’yı yan yana yazdım, ayırmadım birbirlerinden. Yazdım anne, ne biliyorsam yazdım.” (Kopan, 2016: 16)

Cesur Geyikler öyküsünde de kahraman anlatıcı hâkimdir.

Öykünün kişi kadrosu ise şöyledir: Anlatıcı, Hamdi, komiser, Cengiz (anlatıcının kasabadaki arkadaşı)

Anlatıcı ve Hamdi siyasi suçtan tutuklu mahkûmlardır ve işkenceye uğramaktadır. Komiser bu işkenceleri bizzat uygulayan kişidir. Bazen falaka bazen de pornografik ve anlatıcıya göre basit ve ucuz kitaplar okuyarak eğer istek duyarlarsa onları cezalandıracağı yönünde tehdit eder ve üzerlerinde sigara söndürür.

Öyküde italik harflerle yazılmış bazı kısımlar vardır. Bu kısımlar komiserin mahkûmlara işkence sırasında okuduğu kitaplardan alıntı gibidir ancak kitap ismi, kahramanlara dair bilgi içermediğinden okurda, bunun da yazarın kurmacasının bir parçası olduğu hissi uyandırır.

Anlatıyı derinleştirmek ve mahkûmların hislerini ortaya koyabilmek adına yazar, türkülerden de faydalanır:

“Konuşursan sohbet olam, dil olam

Değmen bana, yana yana kül olam

Sen bir bahçıvan ol ben de gül olam

Uzat ağ ellerin der beni beni

Yâr beni beni

Uy beni beni

Vay beni beni” (Kopan, 2016: 26)

Falaka işkencesi sırasında anlatıcının aklına “o malum öykü” gelmiştir. Bu öyküyle bağlantılı olarak akla Ömer Seyfettin’in *Falaka* hikâyesi gelmektedir.

“O malum öyküyü okuduğumdan beri korkardım falakadan. Sopa ayaklarımın altına her indiğinde öyküyü hatırlamaya çalışıyordum. Olmuyordu.” (Kopan, 2016: 29)

Yine mahkûm oldukları günlerde anlatıcı, durumu gittikçe kötüye giden arkadaşı Hamdi’ye hikâyeler anlatır. Bu hikâyelerden biri belki de ona anneannesinin anlattıklarından biri olan, tam olarak kimden dinlediğini hatırlayamaz, bir Hint efsanesi “Geyiğin Gözyaşları”dır. Hamdi en çok bunu sevmiş, devamlı onu anlattırmıştır. Anlatıcının bu efsaneyi okurla da paylaşması kurmacanın kurmacası, yani üstkurmacaya örnek olarak gösterilebilir.

“Vişne Ormanı’nda yaşayan bir geyik ailesinin hikâyesiydi bu. Maceracı baba yavrularına cesaret aşılamaaya çalışırken tedirgin anne temkinli olmalarını öğütliyordu. “Elbette maceracı olacaklar. Hem de korkusuz maceracılar. Ama daha da önemlisi bilgili olacaklar. Benim yavrularım bu ormanın hem en güçlü hem de en akıllı kızıl geyikleri,” derdi baba. Babanın bu sözleri iki yavrunun çok hoşuna giderdi. Başlarını gururla gökyüzüne kaldırır, yeni çıkmaya başlamış boynuzlarını birilerinin görmesi için kafalarını sağa sola sallarlardı.

Hamdi en çok bu bölümü seviyordu. Çünkü anlatırken beş parmağını açıp ellerimi başımın iki yanına koyar, boynuzlu bir geyik gibi kafamı sağa sola sallardım. Hamdi de katılırdı bana. Koridordan bozma bir hücrede kolu kırık, ayağı yarık iki adam, Vişne Ormanı'nın özgür geyiklerine dönüşürdük bir anda.

Zihnimdeki masalda avcılar gözü pek babayı vuruyorlardı. Belli ki anneannem bana temkinli olmanın önemini anlatmaya çalışıyordu. Ama Hamdi'nin bu ölümden hoşlanmayacağını düşündüğümünden değiştirmiştım hikâyenin sonunu. Benim uydurma Hint efsanem, ellerinde tüfeklerle ormanı basan kötü niyetli avcılarının, maceracı yavrular tarafından alt edilmesiyle bitiyordu. Yavrular boynuzlarını adamların kışına sapladıkça zevke gelirdi Hamdi. "Hey yavrum be, batırın boynuzları çocuklar, bütün ormanlar kötülerden temizlenene kadar durmayın!" diyerek kahkahalar atardı." (Kopan, 2016: 28)

Öykünün sonunda Hamdi ölür, anlatıcı serbest bırakılır ve memleketine döner.

Anlatıcı, mahkûmluk dönemlerini bir hatıra niteliğinde anlatmaktadır, öyküde söz konusu olan gerçek zaman, kahramanın memleketine döndüğü zamandır.

Döndükten sonra anlatıcı, Hamdi'ye mahkûmken anlattığı hikâyeleri yazmak ister ancak bu gücü kendinde bulamaz.

Katil! Uşak!: İlahi bakış açısının hâkim olduğu öyküde, yetişkinliğinde diktatör ve otoriter bir yönetici olmuş kahramanın geçmiş ve bugün arasında yaşadıklarıyla, onu bugününe ve bu haline getiren bazı geri dönüşler verilir.

Olayın şekillendiği asıl yer ve zaman, diktatörün yandaşlarıyla birlikte şatafatlı bir masada ancak korku içinde yedikleri bir yemek sahnesinde geçer. Yönetici bir anda, yemektekilere en sevdikleri hayvanları sorar ve masadakiler ona korku içinde cevaplarını verirken o, küçükken babasıyla gittikleri balık avlarını, o balıktan nefret ettiğini, kanlı sahneleri düşünür. Bir tek bir zamanlar ona inanmış olan uşak dürüstçe ve korkusuzca ona cevap verebilir. Diktatör, sonunda kriz geçirir, hastalanır ve öykü böylece son bulur.

Çocukluk izleği öyküde önemli bir yere sahiptir. Sanki öykü, diktatörün neden böyle bir insan olduğunu onun çocukluğunda yaşadıklarına bağlamaktadır.

Geçmişin yansımalarının diktatör üzerindeki etkisi aşağıdaki satırlar sayesinde okuyucuya verilmiştir:

“Böyle oyunlar oynadıkları gecelerde, çalışma odasındaki koltuğa kurulup babasıyla balığa çıktığı yaz günlerini düşünürdü hep. Misinanın gerilişini. Balığın ağzından kanlı oltanın çıkarılışı. Zıpkının boşalırken çıkardığı ses. Denize yayılan kırmızılık. Teknenin ortasına atılan balıkların can çekişmesi. Açılıp kapanan solungaçlar. Babasının kemikli elleri. Bıçağın tersiyle alınan pullar. Boşaltılan bağırsaklar.

Nefret ederdi balık avından. Babasının tütünden sararmış dişlerini göstererek “Bereket!” demesinden nefret ederdi. İğrenirdi. Av dönüşü zorla yedirilen balıklar sabaha kadar ağzına gelirdi. Öğürmeye başladı. O öğürdüğüce zorla ağzına tıkartı kılçıklı parçaları babası. Dudaklarını sıkıp yememeye çalışırsa önce kulağını çeker, sonra patlatırdı tokadı. Bir daha, bir daha, bir daha... Tabağındaki balık bitene kadar.

İşte sonu ölümlerle biten kararları verdikleri gecelerde, çalışma odasının sessizliğinde, koltuğunun sıcağına gömülüp bunları düşünürdü. Dişetlerini kamaştırıran bir zevk alırdı babasının tokatlarını hatırladıkça. Geçip giden yıllar, Diktatör’e o kemikli elin verdiği acıdan zevk almayı öğretmişti. Önemli olan tokadı yiyen değil, atan olmaktı.” (Kopan, 2016: 38-39)

Mektup adlı öyküde Serkan Gül adında birine bir mektup gelir. Ancak mektup bilinmeyen bir dille yazılmıştır ve ana olay Çeviri Bürosu’nda geçmektedir.

Mektubun bilinmeyen bir dille yazılması ve okunmasının çok zor olması, Oğuz Atay’ın Korkuyu Beklerken adlı öyküsünü çağırıştırır.

Öykü ilahi bakış açısıyla yazılmıştır.

Kişiler: Serkan Gül, Metin Usta, çeviri bürosundaki bıyıklı adam (yazar onu böyle tanımlar), Baytar.

Serkan Gül kendisine gelen mektuba bir anlam veremez ve onu en sonunda “Çeviri Bürosu”na götürür. Ancak oradaki çalışanlar da buna bir anlam veremezler çünkü bu dili bilen kimse yoktur. Üstelik oradaki çalışanlardan “bıyıklı” olan Serkan

Gül'e kinayeli laflar eder ve ondan şüphelendiğini belirtir. Ona göre bu bir şifre veya gizli bir yazışma olabilir. Kimseye derdini anlatamayan ve oradan da bir türlü çıkamayan Serkan Gül, zihninde türlü sıkıntılarla boğuşur. Tüm gününü alan bu işten yine de kurtulamaz, olay bir sonuca bağlanamaz ve öykü yine onun bekleyişiyle son bulur.

Ev Hali öyküsü kahraman bakış açısıyla yazılmıştır. Öyküde yazma eyleminin ve yazma sancısının dış faktörlerle, baskılarla nasıl şekillendiği konu edilmiştir.

Yazarlık ve sansür konu edilmiştir. Yazarların sansürcüleriyle aynı evde yaşaması, bir nevi göz hapsi söz konusudur. Anlatıcı, yazarı temsil eder ve ev hali o yazarın ağzından aktarılır. Ayrıca bunun yazarlara ve topluma sevimli gösterilmeye çalışılması yazarları daha çok bunaltmaktadır. Herkesin sansürcüsüyle yaşamak zorunda olması yazarları da çeşitli kurtuluş yolları bulmaya sevk eder ve takma isimlerle hatta aynı kişinin birkaç takma isimle yazdığından bahsedilir.

Bisiklet öyküsünde yer alan kişiler, Tunç, anlatıcı ve Osman'dır.

Öykü bir gecelik zaman diliminde geçer.

Anlatıcıya arkadaşları Osman'ın ölümünün haberinin gelmesi üzerine anlatıcının üzerine sinen ihmalkârlık ve pişmanlık duygusu alevlenir. Bunun üzerine öykü, anlatıcının iç hesaplaşmalarıyla şekillenir. Pişmanlık duygusu, yalnız yaşayan ve yazan arkadaşı Osman'ın kendisine okuması ve fikirlerini beyan etmesi için gönderdiği öyküyü hâlâ okumamış olmasıdır ve arkadaşının ölüm haberi kendisini oldukça sarsar. Bunun üzerine gece öyküyü açar ve okumaya başlar. Bu sırada öyküyle ilgili görüşlerini dile getirir ve onda "Raymond Carver" etkisi olduğunu düşünür. Öyküyü okuduktan sonra kendi yazdığı öykülerle birlikte ve kendi adıyla öyküyü yayımlatmaya karar verir. Bundaki amacı arkadaşına karşı olan sorumluluğunu belki geç de olsa yerine getirmektir ancak aslında bu, onun eserini kendi adıyla yayımlatması, onu çalmaktan başka bir şey değildir. Zaten eşinin yanına gelmesiyle birlikte bilgisayardaki dosyayı bir anda kapatması ona kendini "suçüstü yakalanmış bir hırsız" gibi hissettirir.

Bu öyküde yer alan bisiklete binmeyi bilmeme olgusu başka bir öyküsünde de yer alır. Bu öykü *Kara Kedinin Gölgesi* adlı kitabındaki Kalos-Eidos-Scop adlı öyküsüdür. Bu da Kopan'ın kurgusal gerçeklik algısı içinde okura bir açık kapı sağlar.

Herkes Kadar Mutsuz, hayatın içinde aradığını bulamamış bir yazarın, yazarlık kursunda geçirdiği anların geri dönüşlerle ve iç konuşmalarla anlatılmasıdır.

Nadir Sözen, genç yaşta yazarlığa soyunmuş ve başarı sağlamış bir kişidir. Ancak yirmi altı yaşında içkiye başlaması onun tüm başarılarını ve düzgün sayılabilecek yaşantısını gölgelemiştir. Bu durum onu alkol tedavisi almak zorunda kalmasına kadar götürür. Tedavisi bittikten sonra eski yazar Nadir Sözen'e arkadaşı tarafından yazarlık kursunda eğitim vermesi teklif edilir. Başlarda istemese de kabul eder ve asıl olay bu derslerden birinde geçer.

Kursta, katılımcılardan birinin doğum günü olması sebebiyle kutlama yapmaları ve alkolün de bulunmasıyla Nadir Sözen zihninde geri dönüşlerle ve sınıfta okunan öykülerle bağlantılı olarak yazı fikirlerini ortaya koyar. Öyküdeki italik kısımlar yazarın iç konuşmalarını temsil eder.

Nadir Sözen, öykülerde sık kullanılan baba-oğul çatışmasını, mutsuz çocukluk ve yetişkinliğin aileden ve özellikle babadan gelmesi konusunu ve bunun sıklıkla öykülerde işlenip işin içinden çıkılmasını eleştirir. Ancak Yekta Kopan'ın öykülerine ve romanlarına baktığımızda çoğu eserinde bu konuyu işlediğini görürüz. Bu da yazarın kurmaca oyunlarından biridir.

“İkinizin de haklı olduğu noktalar var. Elbette adamın bu eziyetleri için bir neden arıyoruz. Anlamak istiyoruz çünkü. Anlamadığımız zaman çok boyutlu bir karakter olamayacak, tek boyutlu bir tip olarak kalacak. Durup dururken değişen bir adamın dünyadaki karşılığını bulamayınca inanmamaya başlıyoruz. Ama bir yandan Mine de haklı. Davranışlarının nedenini anlamaya çalışırken klişelere yenik düşme olasılığımız da var. Kötü bir baba, dayak, bir travma... Koy bir klişeyi öykünün içine, rahatla. Okuru ikna et. Hamlet'in neden öyle davrandığını biliyoruz; babası öldürüldü. Amcası, annesi falan filan... Peki babası öldürülmeseydi Hamlet nasıl biri olurdu?”
(Kopan, 2016: 88)

Nadir Sözen, bu düşüncelerine rağmen kendisi de “*babasız büyümesinin dışında bir karanlık*” bulamaz çocukluk yıllarında. (Kopan, 2016: 81)

Gizli Bahçe öyküsü, hapiste bir kadın ve eşinin görüş zamanındaki konuşmalarından ibarettir, böylece kısa bir zaman diliminde geçer.

Çerçeve hikâye adamla kadının konuşmalarıdır. Sonra adam, çocuklarına anlattığı masalı eşine anlatmaya başlar. Bu masal üstkurmaca örneği sayılabilir. “Gizli Bahçe” de masalın adıdır. Aynı zamanda öyküye de adını vermiştir. Okur gözüyle bakıldığında bu masalda yaratılmış mitlerini andıran bir sembolizasyon vardır.

Çiftlik - Cennet

Arı - Yılan

Boğa - Âdem

İnek - Havva

Elma Ağacı (ortak unsur)

Masal atmosferinden öykü atmosferine geçiş de türlerarası geçişliliğe örnek gösterilebilir. Ancak öyküde gerçeküstü öğelerin tek rastlandığı yer masal değildir. Hapiste olan kişinin kadın olmasına rağmen adam, kadının bıyıklarını çok sever ve onların güzelliğinden bahseder. Bu da okurun zihninde karmaşaya neden olur.

Öykü metinlerarasılık açısından da incelenebilir. Amin Maalouf’un *Doğu’nun Limanları* kitabından alıntı yapar ve bunu italik biçimde verir: “*Alt tarafı gelecek, özlemlerimizden kuruludur başka neden olacak...*” (Kopan, 2016: 93)

Factotum öyküsünde anlatıcının toplumla başarısız ilişkisi, bağları ve özgürlüğü ancak kendi kendisinin elde edeceğine inanması, her şeyi geride bırakarak tek başına bir kamyonetin kasasında “özgürlüğe gitmesi” anlatılır. Toplumsal ilişkilere ve yaşayışlara ironiyle yaklaşır: “*Ömrüm boyunca yapılabilecek bütün pis işlere girip çıkmış, en niteliksiz işlerin uzmanı olmuştum. Birilerinin kafama çivi çakmasından uzaklaşma hakkımı kullanmak istemiştım sadece. Birilerinin zavallı hayatıma bakarak kendini tatmin etmesinden, boktan hikâyelerini parlak destanlar gibi görmek için karanlığıma*

bakmasından, beni ben yapan şeyleri pandiklemesinden uzaklaşmak, ruhumu özgür bırakmak istemiştım.” (Kopan, 2016: 103)

“*Seni senden başka kim özgürleştirebilir ki?*” (Kopan, 2016: 104) cümlesi, öyküyü özetleyen iyi cümle olabilir. Çünkü özgürce yaşamak isteyen ve toplumdan uzaklaşmak isteyen anlatıcı, mutluluğu kendi yolunda, kendisiyle bulacaktır.

Topluma yabancılık, uyumsuzluk, bireysellik vb. postmodern anlatılarda en çok işlenen konulardandır. Bu öyküde de toplumla uyumsuz bir bireyin kendi yolunda ilerlemesi söz konusudur.

Bir Yabancı öyküsünde, anlatıcı ve bürodaki iş arkadaşları iyi bir günün nasıl olabileceği hakkında tartışır. Anlatıcının iş arkadaşlarıyla kendisi ve istekleri arasında uçurumlar vardır. Zaten kendisi bu işi istekli olarak yapmamaktadır. Ancak geçinmek zorunda olması ne olursa olsun çalışmasını gerektirir. “*Bu işe isteyerek girmedim. Bir evde yaşayabilmek ve üç öğün yemek yiyebilmek için bir işim olması gerektiğini biliyordum. Anneme bakamayacak duruma gelmiş, kadıncağızı bir bakımevine yatırmıştım. Bu durumda istemek ya da istememek diye bir duyguya sahip olamazsınız.*” (Kopan, 2016: 106-107)

Öyküdeki ironik bölümler Albert Camus’un *Yabancı* romanından alıntılanmıştır. Yazar, bunu kitabın arkasında belirtir. Kendi kurmacasıyla *Yabancı*’yı bütünleştirmiştir. Ayrıca kendi öyküsünün adı da Camus’unkiyle benzerlik içerir.

Albert Camus ile kendi arasında da üslup açısından benzerlikler vardır. Kendi kurmacası içerisinde Camus’a ait olan kısımlar sırtmaz, aksine bir bütünlük arz eder.

“Üstelik bu hayatımı değiştiren bir tekrar olacaktı. Önemsemiyordum bunu.. Çünkü insanın hiçbir zaman hayatını değiştirmedini, her hayatın birbirine benzediğini düşünüyordum. Zihnim böyle düşüncelerle dolu ama dillendirmek gereksinimi duymuyorum. Zaten patronum, *hep yarım ağız konuştuğumu, hiç hırslı olmadığımı ve iş hayatında bunun fena bir şey olduğunu* söyler hep.” (Kopan, 2016: 106)

Bürodaki arkadaşlar, sonunda bir liste yapmaya karar verdiler. “İyi Bir Gün Geçirebilmek İçin Gerekenler Listesi” koydular adını da. Bana da sordular. Sustum. “Konuşsana!” diye bağırdı, saçı siyah sakalı beyaz olan muhasebeci. “*Hiçbir zaman*

söyleyecek fazla sözüm yoktur, onun için susarım,” diye cevap verdim Çok sinirlendi.”
(Kopan, 2016: 107)

Bunların yanında yine sayfa 106, 107, 108 ve 109’da alıntılar yapılmış ve italik yazı tipiyle gösterilmiştir.

Konu ve alıntılarıyla bu öykü Albert Camus’un *Yabancı* eserinin yeniden yazımı olarak değerlendirilebilir.

Bırakma Beni! öyküsünde kişiler: Necip Ketencioğlu ve arkadaşları: Sıtkı Bey, Süleyman Bey, Ali Rıza Bey; Tellak Hasan Yılmaz ve Necip Bey’in torunu Fatih Tokdemir.

Olay erkekler hamamında yukarıda verilen kişi kadrosu arasında geçer. Holding sahibi ve yaşlı bir kimse olan Necip Ketencioğlu’nun hamamda duygusal bir kriz geçirmesi ve Tellak Hasan’a sığınması onunla birlikte şarkılar söylemesi söz konusudur.

Şarkılardan alıntılarla Tellak Hasan’ın ve Necip Bey’in ruh hali verilmeye çalışılmıştır.

“Kalbindeki derdine derman olmaya geldim

Sakin artık üzülme sende kalmaya geldim” (Kopan, 2016: 112)

“Yıllar var ki hasretim o gül yüzüne

Kararlıyım bu gece senin olmaya geldim” (Kopan, 2016: 112)

Kalltorpssjön Laneti’nde öne çıkan olgu, elit bir ailedeki samimiyetsizlik olarak yansır.

Öykünün kişi kadrosu: Anlatıcı, Bahri Cahit Karakuzu, dayı, büyükanne Bedia Hanım ve anlatıcının anne babası.

Her şeyin kusursuz ve görkemli olmasına alışmış ve bunu bir yaşam standardı haline getirmiş Bahri Cahit Karakuzu ailesi, bir hastalığı bile problem olması sebebiyle hoş karşılamaz ve bu sonunda büyük bir aileyi dağılmaya götürür.

Tüm olayın başlangıcı anlatıcının dayısının Kalltorpssjön’da buz tutmuş bir suya atlamasıyla başlar. Dayısı ölmemiştir ancak yaşadığı şok onda kalıcı bir kekemelik problemine sebep olmuştur. Bunu aşmak için birçok yol denerler ancak küçük bir iyileşmeden başka bir gelişme söz konusu olmaz. Sonunda aile parçalanır. Dayısının beklemeden konuşabilmesi için doktor rahat çıkarabileceği harflerle konuşmaya başlamasını önerir ve dayı da bunun üzerine kolaylık açısından herkese yeni isimler verir. Kimse bundan hoşnut olmaz, en sonunda dayısının eşi ve anlatıcının anne babası arasında kavga çıkar, yenge evi terk eder; baba kafasına aldığı darbe sonucu kör olurken anne ise alkolik olmuştur. Büyükannenin ise oğlunun rahat konuşabilmesi için yeni bir dil ortaya koymaya çalışmasıyla iş, dil profesörleriyle mahkemelik olmaya kadar varmıştır, sevgilisi bu sorunlu aile içinde olan anlatıcıyı terk etmiştir. Sonunda her yönüyle kusursuz olan ailenin her bir yanı örtülemez kusurlarla dolmuştur.

Evi terk edip tüm şatafata ve zenginliğe küsen anlatıcı bir barda çalışmaya başlamış ve sonunda yıllar sonra, sevdiği kadınla karşılaşmıştır. Başından mutsuz bir evlilik geçtiğin öğrenince buna da üzülür ve dayısının yaptığı gibi ilişkilere, ailesine, dünyaya meydan okurcasına o da dayısının atladığı yerden atlar. Bu aşamada Karakuzu ailesinde yapılmaması gereken tüm yanlış / ayıplanan hareketleri yapmıştır. Öykünün sonunda anlaşılır ki tüm öykünün asıl zamanı anlatıcının donmuş göle atladıktan sonraki zamandır. Tüm bu olaylar anlatıcının zihnindeki geri dönüşler ve iç konuşmalardır.

2.6. YEDİ DERSTE VİCDAN MUHASEBESİ

Yedi Derste Vicdan Muhasebesi, 7 öyküden oluşan bir öykü kitabıdır.

Bu kitapta yer alan öykülerde genellikle anlatıcının iç dünyası konu edilmiş, iç monologlarla “kendi kendinin muhasebesi” olgusu işlenmiştir. Anlatıcının kendi yaşamının muhasebesini yapması söz konusudur.

Eserlerde kahraman anlatıcı hâkimdir.

Kitaptaki iki öyküde mektup tekniği kullanılmıştır: *Şey* ve *Er Ryan*’ı Kurtarmak.

Şey öyküsünde, kitabın adıyla da uyumlu olarak 7 bölüm mevcuttur. Bölümler: Menüsküs ameliyatı (Gece), Yoğurtlu Kereviz Salatası (Sabah), Budala (Öğlen), Konuşma: Çay Saati (Öğleden Önce), Mavi Tüylü Muhabbet Kuşu (Öğlen), Konuşma: unutulmuş (Öğleden sonra), Mola yeri (Gece yarısı). Yazar bölümlerde zaman dilimlerini vererek olayları yaşadığı zamanı başlıkların altında verir. Anlatıcıyı gece yarısı bulunduğu yere ve düşüncelere iten sebepler, belirttiği, diğer zaman dilimlerinde yaşadığı durumlardır.

Bu bölümler anlatıcının gerçek gündelik hayatında yüzleşip gideremediği ancak yaşadığı sorunların iç hesaplaşmalarının toplamıdır. İlk bölümde italik kısımlar anlatıcının iç sesini temsil eder. Burada “Herkes ne der?” duygusu işlenmiştir.

Mektup, 3. kısımda anlatıcının babasının, kendisine yazdığı mektuptur.

Bu kısımda metinlerarası bir söylem söz konusudur: Edip Cansever’in bir şiirinden bir parça babanın mektubunda yer alır. Bu sözler babanın hislerini temsil etmesi açısından metinle bütünleşmiştir: “*Ki bazı sözlerin anlamı / O sözlerin söylenişindedir.*” (Kopan,2017: 22)

4. ve 6. bölümlerde üslup yazarın konuşturduğu öykü kişisine göre değişir. Bu kullanım, postmodernizmin çoğulculuk anlayışına uygun bir kullanım sağlarken kurgusal gerçeklik açısından da metne zenginlik katar.

4. bölümde anlatıcının iş yerindeki çaycının abartılı günlük konuşması, yazıya olduğu gibi geçirilmiş; 6. bölümde de eşiyile olan konuşmasında, eşinin telefonda konuşmasını, ona uyguladığı biçimiyle vermiştir. Örnek olarak aşağıdaki cümleler verilebilir:

“*abi bugün biraz durgunsun ya benim de tikkatimi çekti bi uğrayım dedim ama yağni eğer işin filan varsa harbi harbi söyle ben seni hiç raatsız etmiim soğra bi ara gelirim çünkü bi şey danıştım tabi abi şimdi anlatınca sana saçma gelecek ama(...)*” (Kopan, 2017: 23)

“*aloo hah sen misin hayır bazen başkaları açıyo da o yüzden sordum neyse canım şey için aradım babam aradı da sigortacıya gitmiş kaskoyu filan şey etmek için*”

evet tatlım bu bizim sağlık sigortaları için de bi şeyler lazımmiş senin imzan mı ay bilmiyorum(...)” (Kopan, 2017: 27)

4. bölümde, Tanrısal bakış açısı hâkimdir. Anlatıcının, babasının mektubunu aldıktan sonraki davranışları ve ruh hâli verilir. Burada, italik verilen kısımda anlatıcının rüyası söz konusudur. Sıkıntılı bir atmosferde geçen rüyada belki de buhardan yüzünü göremediği adam babasıdır. Çünkü mektuptan sonra sıkıntılı bir şekilde uykuya dalması, onunla arasındaki ilişkilerde oluşmuş olan çatlaklar, okuyucuyu bunu düşünmeye sevk eder.

Otobüs yolculuğuyla gece başlayan öykü, gece yarısı otobüsün mola verdiği yerde son bulur. Anlarız ki anlatıcı âdeta yaşadıklarından ve çevresinden uzaklaşmak için kaçıyor. Zaten hiçbir zaman sorunlarıyla baş edemeyen ancak onlara sessiz kalmak zorunda hisseden anlatıcı, çözümü kaçmakta bulmuş gibidir.

Anlatıcı, dinlenme tesisinde düşüncelerle boğuşurken bir yandan da çay söylemek ister ancak zaten hiçbir konuda sözlerini, davranışlarını ortaya koyamadığından, garsonun uzakta olmasıyla çay siparişi vermek bile bir işkence gibi gelir ona. Çünkü garson uzakta olduğu için sesini yükseltmesi gerekecektir ve böylece etrafta bu davranış büyüyecek ve dikkat çekme ihtimali artacaktır. Sonunda garson yaklaşıp kadar çay söylemekten de vazgeçer.

İç monologlarında hayli cesur olduğunu görürüz. İlk bölümde muavin ile ilgili düşünceleri, sonradan eşine karşı içten isyanında cesurca konuşur ancak gerçekte bunların hiçbirini kimseye söyleyemez. Moladan sonra otobüse binmemeyi başka bir yere gitmeyi de düşünür ve okuru neredeyse buna ikna edecektir ancak muavinin yanına yaklaşmasıyla ne diyeceğini bilemez, son söylediği söz “Şey..” olmuştur.

Afrika’dan Çok Güzel Hayvanlar Geldi öyküsünün kişileri; anne, büyük hala ve anlatıcının kendisidir.

Annesi ve büyük halasıyla birlikte yaşamakta olan anlatıcı, çocukluk anılarından hareketlerle geriye dönüşler yaparak şu an olduğu konumu açık hale getirir. Bu öykü, anlatıcının çocukluk ve yetişkinlik dönemlerini geri dönüşlerle anlatması açısından ele alınmıştır.

Anlatıcının geriye dönüşlerle öyküye açıklık kazandırdığı kısımlara bir örnek olarak aşağıdaki pasaj verilebilir:

“Rüya yorumlamak. En sevdikleri şey. Bir başkasının hayatının sırlarını öğrenmek, yarınını yorumlamak. Çocukluğumda onlar sorardı gece rüya görüp görmediğimi. Birbirlerinin sözünü kese kese yorumlardı sonra da. Hep olumlu şeyler söylerlerdi ama arada bir, “Esmer bir arkadaşın varsa bugün onun sözlerine dikkat et, aman başına dikkat et tabelaların altından yürüme, atkınla boğazını iyice sar da nezle olma,” diye uyarırlardı beni anlattıklarımın yola çıkarak. İşe girdikten sonra önce rüya anlatma törenleri sonra da giderek kahvaltı sofraları yok oldu. Ama bu sabah içimde garip bir neşe var. Kendimi küçük bir çocuk gibi hissediyorum. Rüyasını anlatmaya hazırlanan küçük bir çocuk.” (Kopan, 2017: 41)

Üç Korner Bir Penaltı öyküsü, 5 parçadan oluşur. Günlük dilin sadeliği esastır ve bazen argo sözlere yer verilmiştir.

Okuyucu için başlarda olay örgüsü, kıymeti bilinmemiş bir futbol âşığı etrafında şekillenmiş hissi vardır ancak sonradan anlarız ki (5. Bölüm - 91.dakika...) öncesinde anlattığı her şey kabul edilmemiş bir reklam metninden ibarettir.

İç içe farklı metinlerin söz konusu olduğu bu öykü, üstkurmaca bir unsur olarak değerlendirilebilir. Çerçeve hikâye, yazılan her şeyin kabul edilmeyen bir reklam metni olduğunun anlatıldığı bölümdür. Reklam metni de oluşma aşamasının sonda anlatıldığı bir iç metin olarak üstkurmaca unsuru olmuştur.

Newton’un Üçüncü Yasası öyküsü 4 parçadan oluşur:

1. bölüm: küt! Maksut Bey adında biri arabasıyla kaza yapmış, bir kadına çarpmıştır.
- 2.bölüm: bonfirit: Mehmet, bakkaldan (İç diyalog halinde bakkalla devamlı bir tartışma halindedir.) ayçiçeği yağı alır, bakkaldan çıktıktan sonra yolda düşer hem de ayçiçeği yağı yola dökülür.
3. Uzak mavi: Arabanın adıdır (Maksut Bey ve eşi Suhandan Hanım’ın arabası). Bu bölümde nesnenin kişileştirilmesi söz konusudur. Adı Uzak Mavi olan araba, kendisiyle ve sahipleriyle bir iç hesaplaşma halindedir.

4. Bağlantı: Bu bölüm öykünün son bölümüdür. Buradaki asıl kişi Nimet'tir. Nimet, yıllar sonra eski erkek arkadaşıyla karşılaşır. Ancak, Çetin evlenmiştir ve yine de Nimet'le birlikte olurlar. Birlikte bir kaçamak yapıp tatile gitmeye karar verirler. Ancak Nimet'in son anda aldığı bir telefon her şeye mani olur. Bu arada Nimet'in sarışın olması, Maksut Bey'in çarptığı kadının da saçlarının sarı olması, düşündürücü bir unsurdur ve yazarın bir oyunudur. Çünkü Nimet, tam bir kaza olacakken son anda bundan kurtulmuştur. Maksut'un çarptığı kişi, Nimet'in seyahat acentesinde görüştüğü Demet Hanım'dır.

Bu bölümün bağlantı olarak isimlendirilmesi olağandır. Çünkü öyküde geçen tüm kişiler ve olaylar bu noktada birleşir ve çözümlenir. Mehmet'in düşmesiyle yola dökülen yağda Maksut Bey, Demet Hanım'a çarpmış ve bu da Nimet ile Çetin'in tatil hayallerini olumsuz etkilemiştir.

Bir Teselli Ver şarkısı, öykünün bütününe işlenmiştir. Bu şarkı ile eserde türlerarası anlatım söz konusu olmuştur.

Joker adlı öykü, bir bilgi yarışması etrafında şekillenmiştir.

Öykü, ismi verilmeyen anlatıcı ve sevgilisi Eda etrafında şekillenir.

Sözlük ve şıklı soru tipiyle verilmiş kısımlar öyküye farklı bir hava katmış, bilgi yarışması olgusunun işlenmesine katkıda bulunmuştur. Ancak çoktan seçmeli soruları 7. den başlatmış olması da kitabın adıyla bir alaka kurulabileceği hissi vermektedir.

Bu öyküde geriye dönüşlerle Eda ile sevgili olmaları, yaşadıkları, yarışma kararı vb. olaylar verilmiştir.

Eda bilgi yarışmasına katılmış, yarışmaya gitmiş ve anlatıcı, Joker olarak eğer Eda soruyu bilemezse kendisine sorulacak soru için hazır beklemektedir. Ancak zihni hayli meşguldür çünkü Eda eğer yeterli miktarda kazanırsa eğitim için yurt dışına gitmek istediğini belirtmiştir. Bu onu âdeta yıkar çünkü eğer giderse sonrasında onu kaybedeceğinden korkar. Yine de ona engel olmaz. Bu düşünceleri içinde telefonu çalar ve yarışmadan ararlar. Soru sinema ile ilgilidir. Bu soru için "100 Yılın 100 Filmi" kitabından faydalanır. Sayfalara bakarken kısıtlı zamanda aceleyle cevabı arar ancak zihnindeki çatışmadan ötürü aslında son 5 saniyede, bulduğu cevabı fark etmez, süre

dolar. Filmden bir fotoğraf karesi basılıdır kitapta ve düşünceleri içinde fotoğrafa dalıp gitmiştir, bu fotoğraf ile kendi ilişkisini bütünleştirir. Filmin adının da *Serseri Aşıklar* olması dikkate değerdir.

Er Ryan'ı Kurtarmak öyküsü bankada başlar ve huzurevinde son bulur.

Öykünün kişileri Vedat amca ve anlatıcıdır.

Kahraman anlatıcının gözünden gördüğümüz öyküde anlatıcı, yalnız ve tekdüze bir hayat sürer. Her ay bankaya gittiğinde orada yaşlı bir adamla karşılaşır, bir süre sonra onunla ilişkileri gelişmiştir. Bir ay yine bankada karşılaşır ve ona huzurevine kadar eşlik etmeyi teklif eder. Adamın bunu kabul etmesinin üzerine yağmurlu ve soğuk bir havada ona eşlik ettiği için içeride ona bir çay içmeyi ve ısınmayı teklif eden yaşlı adama olumlu yaklaşır ve birlikte içeri girerler. Ancak birbirlerinin daha adını bile bilmemektedirler.

Bir anda yaşlı adam, ona İngilizce bilip bilmediğini sorar ve biraz bildiğini öğrendiği anlatıcıdan bir mektubu İngilizce'ye çevirmesini ister. Mektup ABD Ordusu Başkomutanı'na yazılmıştır.

Bu mektupla birlikte -adını huzurevinin kafeteryasındaki adamın seslenişinden öğrendiğimiz- Vedat amcanın hayatını öğreniriz. Vedat amca Kore Gazisi'dir. Bu mektubu da savaşta ona çok yardımcı olmuş ancak ne ölüsü ne de dirisine ulaşamamış Halit Çavuş'u bulabilmek umuduyla yazmıştır. Mektup yazmaya benzer konulu bir filmi izledikten sonra -muhtemel ki *Er Ryan'ı Kurtarmak*- karar vermiştir. Tek isteği onu bulabilmektir ve bu yüzden ABD'den yardım ister.

Öykünün bir kısmı, bu mektubu içermektedir. Böylece eserde mektup anlatım tekniğinden faydalanılmıştır.

Er Ryan'ı Kurtarmak filminden esinlenen öyküde, film, gönderge olarak kullanılmıştır. Ayrıca film ve öykünün aynı düzlemde bir araya getirilmesiyle türlerarası bir kullanım söz konusu olmuştur.

Yedi Derste Vicdan Muhasebesi, kitaba adını veren bu öykü, anlatıcının karısını doktora götürdüğü ve bekleme salonunda onu beklediği süreyi kapsar. Bu arada kadın

dergilerinden birinde can sıkıntısını gidermek için testleri çözmeye başlar. 7 soruluk bu test, kendi içindeki hesaplaşmalarına, evlilik hayatındaki -kendisi tarafından görülen problemlere- ışık tutar ve iç monolog halinde düşüncelerini sürdürür. Kendi hayatına ve evliliğine ironik yaklaşımı dikkat çekicidir.

İç monoloğun hâkim olduğu öyküde, anlatıcı, yer yer muayenehanedeki Sevinç Hanım ile konuşma halinde gibi olsa da bu bilinç akışından başka bir şey değildir. Belki de karşısında bir muhatap bulamayan anlatıcının birisine içini dökme isteğidir bu ancak bunu yine de yalnız gerçekleştirmek zorundadır. Günlük bazı klişeler, isimlendirmeler, eşinin çocuk isteği, kendisinin bu konuda aynı fikirde olmayışına rağmen eşinin isteğine boyun eğmenin verdiği mutsuzluk gibi konulara ironik şekilde yaklaşır. Yer yer ciddi yer yer alaycı bir tutumu vardır.

Kitaba adını veren bu öyküde ayrıca 7 rakamı ile ilgili düşünceleri, belki de yazarın ya da anlatıcının 7'yi seçmiş olmasının nedenlerini de açıklar ayrıca bilinç akışı tekniği açısından önemli bir bölüm mevcuttur.

Testteki 7 soruyu cevaplarırken bir yandan bilinç akışı yoluyla 7 rakamı hakkında düşüncelerini verir: *"Bakın, örneğin ben, bu testteki yedi soru sayesinde önemli dersler almış olacağım. Yedi!... Hafta yedi gündür (Beş gün olsaydı neler yaşırdık hiç düşündünüz mü?), Tanrı'nın dünyayı yedi günde yarattığı söylenir (aslında ben buna pek inanmam), gök yedi kattır, yer yedi kat (anneannem dua ezberletirken böyle bir şeyler söylemişti, emin değilim), yedi sanat dalını ve dünyanın yedi harikasını hemen sayabilirim (yoksa sekiz sanat ve dokuz harika mı vardı, unutkanlığımı bağışlayın), Pamuk Prenses'in yedi cücesi vardır (cücelerden biriyle evlenmediği için Pamuk Prenses'ten nefret ederim), uykucu yedi kişiyle ilgili bir masal vardı (ne olduğunu tam hatırlayamadım, kusura bakmayın), yedi kere yedi kırk dokuz eder (ama ben en çok üç kere yedi yirmi bir/ Bu ciğeri kim yedi Allah bilir, demeyi severim)... İşte yedi yine karşıma çıktı. Bana ders vermek için... Yedi Derste İngilizce, Yedi Derste Kâğıt Katlama Sanatı, Yedi Derste Marangozluğun İncelikleri, Yedi Derste Baba Olmanın Püf Noktaları..."* (Kopan, 2017: 138)

Öyküde ayrıca *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* ile *Yedi Uyurlar Efsanesi* gibi geleneksel anlatıları gönderge olarak kullanmıştır.

2.7. AŞK MUTFAĞINDAN YALNIZLIK TARİFLERİ

Aşk Mutfağından Yalnızlık Tarifleri, 10 öyküden oluşmaktadır.

İlk öykü, kitaba adını veren *Aşk Mutfağından Yalnızlık Tarifleri*'dir.

Öyküde yazma ve yazarlık söz konusu edilmiştir. Havaalanında arkadaşını bekleyen anlatıcı, eski kız arkadaşını karşısında görünce şaşırır. Bu durum onu geçmiş ve şimdi arasında gelgitler yaşamaya sürükler. Anlatıcı, reklam ajansında yazarlık yapan birisidir. Orada âşık olduğu kadına (Figen) bir metin yazması söylenir, gizli aşkını bir türlü Figen'e açamayan anlatıcı, ona verilen görevi yaparak onun ilgisini çekmek ister. Sonradan sevgili olurlar ancak başarısızlıkla sonuçlanan bir ilişkidir bu. Figen, sonradan başkasıyla evlenmiştir.

Anlatıcı, yazdığı reklam metnini italik şekilde vermiştir. Bu metnin bir kısmı aşağıdaki gibidir:

“Yolunu gözlüyorum. Ocakta kim bilir kaçınıcı kez ısıttığım çorba var. Kim bilir kaçınıcı ısınması ama hâlâ aynı tazelikte, aynı lezzette. Senden öğrendim çünkü bu çorbayı. Hatırlıyor musun ilk yaptığında, “Tıpkı annemin çorbası gibi. Bayılırım zaten evde yapılmış çorbaya!” demiştin de, gözlerime muzip muzip bakıp ‘Ama bu hazır çorba!’ demiştin.”(Kopan, 2017: 15)

Anlatıcının yazdığı reklam metni, görüldüğü gibi çorba reklamıdır. Öykünün ilerleyen kısımlarında da, yine yemek tarifi verir gibi -pastiş tekniğine örnek gösterilebilir- aşk ve yalnızlık tarifleri verecektir.

İlişkide başarılı olamamasının nedeni, kendini hep ön planda tutmuş olmasından, biraz bencilce sevmesinden kaynaklanmıştır. Ancak şimdi, havaalanında yalnızca Figen yazmaya devam et dediği için, yeni bir umut olmadığını bile bile aldığı kartpostalların arkasına yazmakta, yemek tarifi verir gibi aşk ve yalnızlık tarifi vermektedir.

Verdiği tariflerin isimleri şöyledir: Buğulu yalnızlık, Yapa-yalnızlık, Türlü yalnızlık. Bu kısımları pastiş örneği olarak görmemizin sebebi, yemek tariflerinin sahip olduğu üslup ve tarzda yazılmış olmalarıdır. Bunlardan bir tanesi örnek olarak gösterilebilir:

“Buğulu Yalnızlık”

2 kişilik

Malzeme: 2 kişi. 1 ilişki.

Hazırlanışı: Mutlu günler geçirilir. Beraber olmaktan alınan keyif, kaynayana kadar hayatın her aşamasıyla sık sık karıştırılarak yaşanır. Arkadaşlar ortak edilir ilişkiye. Sinemaya gidilir, çıkışta filmde hiçbir şey hatırlanmaz, geriye kalan sadece sevgilinin film boyunca tuttuğu elinizde kalan sıcaklıktır. Sözler verilir. Sözlerin altında ezildikçe, yalanlar söylenir. Mutluluk fokurdamaya başlayınca, ilişkinin altı kapatılıp dinlenmeye bırakılır. Oda sıcaklığına geldiğinde kıskançlık ve kavga gibi baharatlar göz kararı eklenir. Arzuya göre aldatma da konulabilir. İlişki iyice soğuduktan sonra gözyaşıyla servis edilir.” (Kopan, 2017: 19)

Belirtildiği gibi bu kısımlarda hem üslup taklidi olarak pastiş mevcuttur hem de ilişkiye bakış açısından ironi, öykünün genelinde özellikle bu tarif parçalarında hissedilir.

Öyküde genel bir iç konuşma hâkimdir. Figen ile gerçekleştirebildiği kısa diyaloglar haricinde aslında ona sormak istediği, bahsetmek, hatırlatmak istediği çok şey vardır ancak bunları yalnızca zihninde gerçekleştirebilir.

“Bisiklete binmeyi bilmeme” olgusu, Kopan’ın eserlerinde daha önce belirtilen birkaç öyküde geçtiği gibi bu öyküde reklam metninin içinde tekrarlanır:

“Dışarıda fırtına var. Ama, ‘Hadi bisiklet yarışı yapalım mı?’ diye soran çocuklara, hem de mahallenin en güzel kızının önünde ‘Ben bisiklete binmeyi bilmem ki!’ diyecek kadar cesur bir fırtına.” (Kopan, 2017: 15)

Düş-Eş öyküsünde baba-oğul çatışması işlenmiştir.

Öykü, baba ve oğul arasında hastanede geçer. Ancak öykünün hastanede geçtiği, öykünün sonunda anlaşılabilir.

Zaman bazında öykü, baba ve oğulun tavla oyunu esnasında geçer. Baba, tavla oynarken oğluna, hamlelerle ilgili uyarılarda bulunur ve devamlı yaptığı hatalardan

bahseder. Bu oyunda olduğu kadar, gerçek hayatta da böyledir. Yazar, bunları geriye dönüşlerle, çocukluktan o ana kadar vermektedir.

Baba, oğlunun yazar olmasına hep karşı çıkmakta, onun doğru düzgün bir iŖte çalışmasını istemektedir. *“Ne o? Beyefendi yazar olacakmış. Yazmak kimin karnını doyurmuş ki seninkini doyursun!”* (Kopan, 2017: 32) Böyle söylese de babası da bir senaryo yazmaktadır ancak oğlu bunu söylediğinde kendisini artık ununu elemiş eleğini asmış biri olarak tanımlar.

“Ne zaman elimde kırık bir pul olsa, babamın bütün kapıları kapalı oluyor. Alanına girmemem için ördüğü duvar, her zar atışımda bana, biraz daha bekle, diyor.”

Öyle değil de ne? Sadece bu oyunda değil her zaman seninle yarışıyorum baba. Bunun bana özel bir durum olmadığını biliyorum. Bütün erkek çocuklar babalarıyla yarışmaz mı?” (Kopan, 2017: 28)

“Ben babama her zaman yenildim. Çocukluğumda bu yenilgileri taşımak daha kolay oluyordu.” (Kopan, 2017: 29)

Evlilik ve ilişkiler konusuna da babasına olduğu kadar soğuk bakar anlatıcı. Çünkü küçüklükten beri kendi ailesinde gördüğü olumsuz ilişkiler ağı, onu bu tarz bir yaşamdan uzak durmaya itmiştir.

“Eskiden ben de evlenip çoluk çocuğa karışmayı, düzenli bir hayatı, iyi bir geliri, hafta sonlarında arkadaşlara oturmaya gitmeyi, ailece çıkılan yaz tatillerini ve toplumun saygın bir yesi olmak için yapılması gerekenleri dşlerdim. Zor olmadı bunlardan vazgeçmem. Annemin güzel yemekler hazırlayıp, süslenerek seni beklediği ve gelir gelmez yorgun olduğunu söylediğin gün vazgeçtim böylesi bir saygınlıktan. Annemin bir damla bile gözyaşı dökmeden sofrayı toparladığı o gece ne istediğime karar verdim. Evlilik yıl dnmnz bir kere daha unuttuğun o gece, ben yolumu buldum. Sevgi dolu bir ortamda sevgisiz yaşanabileceğini gösterdin bana, demek ki ben de sevgisiz bir ortamda sevgiyle yaşayabilirdim.” (Kopan, 2017: 33)

Rakı, Su ve Buz öyküsünde ilahi bakış açısı hâkimdir. Anlatıcı ve Cem aynı gazetede çalışmaktadır. Arkadaşına çok bağlı olan anlatıcı, onun gölgesi altında kaldığını, işten çıkarıldıktan sonra, biraz düşündüğünde anlayacaktır. Kendini en çok

kendisine kanıtlayabilmek maksadıyla bir haber için hazırladığı yazılardan, yeni bir metin türetmeyi amaçlar.

Öykü asıl bundan sonra başlar. Öykü bu evreye kadar ilahi bakış açısıyla yazılmıştır. Üstkurmaca tekniği kullanılan öykü, kahramanın yeni bir metin oluşturmaya başladığı sırada devreye girer ve öykü çerçeve öyküden çıkararak yeni bir kimlik kazanır.

Rakı eşliğinde yazmaya başladığı metinleri yazma sürecini, rakının sulandırıldığında içilebildiği gibi metinlerin de sulandırılabilirliğini, kişilerinin asıl öykülerinin içine biraz kurgu katmaktan zarar gelmeyeceğini düşünür ve bundan sonra -artık gazeteci olmadığı ve yalnızca gerçekleri aktarmak zorunda kalmadığını düşünerek- yazdıklarına, kişilerin hayat hikâyelerine biraz da kurgu katarak yazacaktır. Adı da “Rakı Öyküleri” olacaktır.

“Artık bir gazeteci olmadığına göre tarafsız olarak gerçeği aktarmak zorunda değilsin; sen de saf malzemeyi sulandırabilirsin. Sana yepyeni bir kapı açtığı için rakıyı daha çok seviyor, daha büyük bir yudum alıyorsun. Mmm, nefis olmuş... İşte sen de Fahrettin Serimoğlu'nun hayatını böyle nefis bir hayat haline getirebilirsin. Yeni kitabının adını buluyorsun “Rakı Öyküleri.” Bir ölçek gerçek hayat, biraz yazar parmağı ve metinle yazar arasında soğukluk yaratacak kadar buz.” (Kopan, 2017: 50)

Kurmaca içinde kurmaca olan kısımda farklı bir yazı fontu kullanarak, öykünün iki kısmı arasındaki farkı korumaya çalışmış ve bu kısımlarda Fahrettin Serimoğlu'nun öyküsü, kahraman anlatıcı olarak anlatılmıştır.

“Küçük müzik setinden Hümeysra'nın sesi yükseliyor: “Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta...” Haşim'in dizelerine kulak veriyorsun. Birden içinde yazmak için inanılmaz bir istek uyanıyor. Beyaz kâğıdın üstüne, en süslü el yazınla “Kenardakiler” yazıyorsun.” (Kopan, 2017: 47)

Bu pasajda, hem Haşim'in dizelerinden faydalanmış hem de Kenardakiler başlığıyla Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar eserini anımsatmıştır. Bunu bilinçli yaptığı bir gerçektir. Çünkü daha önceki sayfalarda Cem'in bu ismi sevmediğini, *“Oldu olacak Tutunamayanlar koysaydın”* (Kopan, 2017: 44) şeklindeki tepkisini akla getiriyor.

Şimdiyse, kâğıda bu ismi yazmakla kendini, Cem'e karşı tepkisini dile getirmiş hissetmiştir.

Maskeli Süvari adlı öyküde anlatıcı ve amcası arasındaki ilişki ön plandadır. Çocukluk dönemi önemli ölçüde yer kapsar. Öykünün gerçek zamanı, anlatıcının amcası Galip Sönmez'in vefatının ardından, anlatıcının, onun yalnız yaşadığı evine ve eşyalarına bakmak için gittikten sonrasını, o evde geçirdiği süreyi kaplar. Ancak yazar, amca yeğen arasındaki ilişkiyi daha sağlam takip edilebilmesi için anlatıcının zihninde geriye dönüşler sayesinde hatıralarla canlandırarak vermiş, olay örgüsünü güçlendirmiştir.

Amcasının evine giden anlatıcı, orada hiç beklemediği bir sürprizle karşılaşır. Küçüklüğünden beri hep amcasının neden her zaman yalnız olduğunu merak etmiş, ancak bu sorusuna ne bir muhatap bulabilmiş ne de cevabını alabilmiştir. Amcasının evinde kalan eşyaları incelerken bir kutuya rastlar. Kutunun içinden unutamadığı sevgilisi Roksan'la bir fotoğrafı da çıkar. Şimdi ise ölmüş amcasının dilinden her şeyi öğrenecektir.

Amcasının eşyalarını karıştırırken bir kutunun içerisinde zarf bulur. Bu zarfta kendisiyle amcasının fotoğrafıyla birlikte amcasının ağzıyla yazılmış bir yazı vardır. Bu yazıyı Galip Sönmez, ağabeyine yani anlatıcının babasına yazmıştır. Mektubu okuduğunda kendisinin evlatlık olduğunu öğrenir. Ancak kutudan neden kendisiyle onun fotoğrafının çıktığına anlam veremezken, notu okuması onu aydınlığa çıkarıyor. Amcası notta, ağabeyiyle yaptıkları konuşmayı kasede kaydettiğini, çocuğu evlatlık bırakan kadının nerede yaşadığını kim olduğunu kaydettiğini yazmıştır. Beklenen davranış, anlatıcının hemen kasedi dinleyip, öz ailesini bulmaya çalışmasıdır ancak, beklenen olmaz. Zihninde canlanan düşünce, öyküyü belirsiz bir sonla bitirmiştir. Çocukken hep amcasının Grundig'inde müzik dinlerken kırmızı düğmeyi merak etmiştir ve amcası da ona kırmızı düğmeye basarsa her şeyin silineceğini söylemiştir. Şimdi zihninde canlanan düşünce de budur. *“Kırmızı düğmeye basarsan her şey silinir!”* (Kopan, 2017: 68)

Eseri açık sonla bitirme yöntemi, postmodern eserlerde sıkça kullanılır. Alımlama estetiğini destekleyen bu yöntem ile okura daha çok iş düşmekte; okur, eserin içeriği ve sonucu hakkında fikir yürütmeye yönlendirilmektedir.

Öykünün sonunda açıklanmış olmasa da okur, yazarın ne yapacağını anlar. Anlatıcı, kırmızı düğmeye basacak ve henüz öğrendiği geçmişi hiç yaşanmamış gibi silecektir.

Oyun Evi öyküsü günlük tekniğiyle yazılmış bir öyküdür. Öyküdeki kişiler: Anlatıcı, Berrin, Tunç Özgil'dir.

Anlatıcı, aynı iş yerinde çalıştığı Berrin'den hoşlanmaktadır. Onun iş yerinden başka birisi olan Salih ile bir ilişkisi olmasından korkar çünkü devamlı onları yan yana bulur. Ancak işlerin öyle bir noktada olmadığını daha sonra anlayacaktır. Hiç beklemediği şekilde bir gün Berrin ona *“Hiç kaçıp gitmeyi ya da çocukluğuna dönmeyi düşlediğin oldu mu?”* diye bir soru sorar ve anlatıcı *“Hangimiz içindeki çocuğun büyüüne kapılmak istemez ki?”* cevabını verir. Bunun üzerine Berrin onu hafta sonu bir yere davet eder ancak neresi ya da nasıl bir yer olduğunu söylemez. Planlanan günde Berrin'den haber bekler ancak onu aramaz ve plan iptal olur. Sonradan öğrendiğine göre Berrin'in hastalığı yüzünden haberleşmemişlerdir. 1 Mayıs'ta Berrin yanına gelip yarın (yani 2 Mayıs'ta) buluşmayı teklif eder ve onu hiç beklemediği şekilde bir yere götürür. Burası Oyun Evi'dir. Evin ayrıntılarını ve nasıl meydana geldiğini oranın kurucusu Tunç Özgil'den öğreniriz. (Bu kısımlar italik verilmiştir.) Bu ev, dış dünyadan bunalan büyüklerin gelip oyunlar oynayarak rahatladığı bir yerdir. Tunç'un anlattıkları anlatıcıya sıkıntı verir, orada tekinsiz işler döndüğünü düşünmektedir ve bir an önce oradan sağ salım çıkıp gitmek ister. Hatta günlüğüne bu olaylara dair soruşturma vs. olursa onun bunları günlüğünde belirttiğini kendisinin onlarla alakası olmadığını, başına bir şey gelirse onların sorumlu olabileceğini vs. bile yazar. Hatta bir ara, oraya ayrıntıları öğrenmek için gitmeyi, suç delilleri toplamayı düşünür. Bu niyetlerle Berrin'i arayıp oraya tekrar gitmek istediğini söyler. Birkaç gidişinden sonra artık o da Oyun Evi'nin bir parçası olmuştur ancak bunun bilincinde değildir.

“Günün birinde bu günlüğü okuyan birileri olursa bilsinler ki, gerçek ortaya çıkarılmıştır. Yalnız şimdilik biraz zamana gereksinimim var. Salih'in kırmızı armonikasından daha gösterişli bir armonika alarak onu rezil etmeden ve eylül ayında

düzenlenecek “En Güzel Uçurtma” yarışmasında birinci olmadan harekete geçmeye niyetim yok. Sonra mı? Sonrası kolay...” (Kopan, 2017: 85)

Tunç Özgil’in ‘Oyun Evi’ni anlattığı italik kısımda, postmodernizmin sahip olduğu oyun ve sınırları kalkan dünya görüşleri de mevcuttur. Yani bu öyküdeki oyun mantığı, postmodernistlerin sahip olduğu oyun mantığını anımsatır. *“Belki o insanların birçoğu da böyle bir ‘Oyun Evi’nin hayalini kuruyordur. Biz bu hayalimizi gerçekleştirdik, çünkü ayakta kalmak için başka çaremiz yoktu. Sınırların kalktığı söylenen dünyada, bir yandan da her şey altüst oluyordu. Kültürün bile küreselleşmeye başladığı bir dünyada, sadece çocuksu duygulara dokunulamazdı.” (Kopan, 2017: 83)*

Elma Ağacındaki Cadı öyküsünün kişileri: Anlatıcı, Fatih, Zümrüt, Ersoy, Büyük Reis, Seda, Tekin, Emel adlarındaki üniversite arkadaş grubudur.

Üniversiteden arkadaş grubu, uzun süre sonra ilk defa Büyük Reis’in kitap kutlaması için bir araya gelirler.

Anlatıcı, çocukluğundan beri Zümrüt’ü sevmektedir ancak bunu ona hiçbir zaman söylemez, zaten bunu kimseyle de paylaşmamıştır. Ancak öykünün sonunda Zümrüt bunu, hiç istemediği şekilde öğrenir.

Büyük Reis’in kitap kutlaması için bir araya gelirler, ancak Büyük Reis bir süre sonra aralarına katılamayacağını, hepsinin adına imzalı birer kitap gönderdiğini belirtir. Bir süre sonra kitaplar buldukları yere ulaşır. Bundan sonra kahramanları ilginç bir durum bekler, Büyük Reis, her bir öyküde adlarını değiştirerek bu arkadaşlarının hayatlarını yansıtmıştır ve her bir öykü her birine adanmıştır. Bunu ilk fark eden Zümrüt olur ve gece yarısı anlatıcıyı arar. Sinirden deliye dönmüştür, anlatıcı bunun çok da büyütülecek bir şey olmadığını düşünmesine rağmen, ona da tuhaf gelir.

Zümrüt, anlatıcının da hikâyesini okuduğunda onun kendisine olan aşkını anlar ancak buna öfkelenir. Anlatıcı ise bunun nasıl anlaşıldığına bir anlam veremez.

Öyküde anlatıcı, *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalını ve öyküyü özdeşleştirir. Kendisi ve arkadaşlarını yedi cücelere; Büyük Reis’i ise Pamuk Prenses’e benzetir. Prens de ortaya koyduğu eseridir. Prens gitmek isteyen Pamuk Prenses’in bağlı olduğu

yedi cüceleri bırakması gibi, Büyük Reis'in de eseri uğruna yedi arkadaşının hayatlarını ellerinden aldığını, onu çaldığını düşünür.

Masal ile ilgili bir konu da dikkat çekicidir. Bu da anlatıcının *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalını eskiden beri sevmemesinden ileri gelir. Ayrıca bu durumu, *Yedi Derste Vicdan Muhasebesi* adlı öyküsünde de işlemiştir. Bu masal hem metinlerarasılığa işaret eder hem de yazarın eserlerindeki kurgusal dünyaya dikkat çeker.

“Aklıma çocukluğum boyunca en çok Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalından nefret ettiğim geliyor. Çoğu çocuğun hiç bıkmadan tekrar tekrar dinlediği bu masal benim için bir kâbustan farksızdı. Cüceleri o kadar severdim ki, Prenses'in bir Prens'in aşkı uğruna onları terk etmesini bir türlü kabullenemezdim.” (Kopan, 2017: 105)

“Bu da böyle bir masalmış Zümrüt. Büyük Reis, edebiyat denen prensin bir öpücüğüyle, biz yedi cüceleri arkasında bırakıp gitti.” (Kopan, 2017: 105)

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler metni, *Yedi Derste Vicdan Muhasebesi*'nde de işlenmiştir. *Yedi Derste Vicdan Muhasebesi*'nde konu şöyle işlenir: *“Pamuk Prenses'in yedi cücesi vardır (cücelerden biriyle evlenmediği için Pamuk Prenses'ten nefret ederim.)”* (Kopan, 2017: 138)

“Biraz temiz hava almak için pencereyi açıyorum. Karşıdaki apartmanın bütün ışıkları sönmüş. Kendi kendime bir şarkı söylediğimi fark ediyorum:

“Ömrümce hep adım adım, her yerde seni aradım

Ben Kalbimden başka yerde, inan seni bulamadım...”

Bu şarkı mutlaka bir filmde kullanılmıştı. Başrolünde kim vardı acaba; Türkân Şoray mı, Filiz Akın mı? Ağaçlıklı bir yolda el ele koşan mutlu âşıkların hayâline dalıp gitmişken, aniden Zümrüt'ün kızgınlığının nedenini buluyorum.” (Kopan, 2017: 102)

Yazar, bu şarkı sözünü ve filmi hatırlatarak metinlerarası ve türlerarası kullanıma örnek oluşturmuştur.

Çıkış Noktası öyküsünde mutsuz ve uyumsuz bir yazarın uzak kaldığı hislerle ve kendisiyle bir deprem sonrasında yüzleşmesi anlatılmıştır.

Bir gün yazar (aynı zamanda anlatıcı) çalışma odasında çalışırken aniden deprem olur ve her yer karanlığa bürünür.

Depremden sonra ev yıkılmıştır. Dokunduğu nesnelere ve aklında kalanlarla çalışma odasında olduğunu anlar ve oradan kurtulmaya çalışır. Karanlıkta gördüğü bir ışık, dokunduğu bir nesne, onu çocukluğuna götürür ve oradan çıkmak için duyguları ve çocukluğunda yaşadığı korkularıyla yüzleşmesi gerekecektir. Örneğin küçükken tebeşire dokunamaz ve bu yüzden babasından dayak bile yemiştir ancak şimdi dokunmak zorunda olduğu kireçli duvarlar vardır önünde.

Yazar, sonunda, gördüğü küçük bir ışığı takip ederek açık bir yere ulaşmayı başarır ancak bu kurtuluş onun için yeni bir üzüntünün sebebi olacaktır. Çünkü karısını (Nalan) düşündüğü sırada elinin altında onun cansız bedenini hisseder. Uzun zamandır mesafeli süren ve belki de eşinin anlayışı sayesinde ayakta kalan evliliği yok olmuştur ve uzun zamandır ilk kez ağlamaktadır.

Öykü bu şekilde son bulurken, bu eserde önemli olan husus, hatırlama ve geri dönüşlerle şimdiki zamana açıklık getirilmeye çalışılması ve eserde bir yazarın söz konusu olmasıdır.

Mevsim Normalleri öyküsünde anlatıcının haber ajansından arkadaşı Akın'ın yoğun bakıma yatırılmasını hazırlayan olaylar konu edilmiştir.

Ege'de sahil kasabası olan Sefalıköy'den, gökyüzünde bilinmedik cisimler olduğu yönünde bir ihbar gelir. Bunun üzerine Akın ve ulaştırmadan birisi yola çıkar ve haber yapmak üzere kasabaya gider. Kasabada görüşmeler yapılır ve insanlarla röportajlar gerçekleştirilir.

Ancak duyulur ki bu haber sadece ilgilileri kasabanın üzerine çekip, turizm ve hizmetlerin artmasını sağlamak için uydurulmuştur. Muhabirlerin bu sahtekârlığı öğrendiğini anladıklarında panikleyen kasabalı, arabalarla kovalamaca içine girerek, Akın ve arkadaşlarının kaza yapmasına neden olurlar.

Eserde, röportaj yapılan herkesin kendi yaşayış ve kişiliğine özgü bir şekilde konuşturulmuş olması dikkat çekicidir. Bu yöntem, gerçekçilik ve çoğulcu anlatım açısından önem taşır. Yöntemin kullanılmasına örnek olarak röportajlardan bir kısım verilebilir:

“Davut Pınarcıklı, garson

Hemen arkadaşlara seslendim. Ama böyle, yerime çakıldım kaldım abi. Accayıp bi ışık. Hani maçlarda ışıktan öyle şey ediyolar ya, onun gibi.” (Kopan, 2017: 122)

“Nezahat Kul, ev kadını

Akşam balkonda tespah çekiyodum, daha bi sıra dönmemiştim ki, içime bi fenalık çöktü, bi ağırlık bastı evladım. Ay dilaltı mı alsam, su mu içsem diye düşünüyodum ki, birden böyle... Ay nur yağdı gökten, nur...” (Kopan, 2017: 122)

Köprüden Görünüş öyküsü, küçük bir memleketten, İstanbul’a gelmiş anlatıcının, memlekette kalmış olan yakın arkadaşına yazdığı mektuptan oluşur.

Bu mektupta, davranışları, hayata bakışı ve konuşma tarzıyla eskiyi tamamen unutmuş, İstanbul yaşantısına alışmış, kendi özünden kopmakta olan birini temsil eder anlatıcı. İlişkilere yaklaşımı, ekonomi anlayışı, dünyaya bakışı değişmiştir. Bunu da mektubunda sık sık dile getirir. Örneğin eskiden sevdiği kızla arkadaşının ilişkisinin olması olumsuz bir tutum değildir, ne de olsa artık eskide kalmıştır; zaten kendisinin de yeni bir kız arkadaşı vardır.

Mektupta, küçük bir şehirden büyük bir şehre gelindiğinde yaşanan ilk mahcubiyetler, yalnızlık ve yabancılığın zaman içindeki değişimleri adım adım işlenmiştir. Ayrıca dilden faydalanılarak bu değişimin daha iyi ortaya konması sağlanmıştır. **Office-boy** olarak çalışmaya başlamış, **bowling**de adı **storma** çıkmış, **bookstore**’dan alışveriş yapmış, **fast food** bir şeyler yiyip arkadaşlarında **home theater system**’iyle film izlemiş, gittiği Sting konserinde **security**’lerle kavga etmiş bir kişi olmuştur.

Mektubu yazan kişinin “*Koskaca şehri kendime uyduramayacağıma göre ben onlara uyayım dedim.*” (Kopan, 2017: 133) cümlesi, bu uyum sürecini ve hayat anlayışını net bir şekilde ortaya koyar.

Yayınlanmamış Bir Söyleşi, uyur-yazar bir yazarın, bu hâle nasıl geldiğinin öyküsüdür. Bu öykü, bir mülakat atmosferinde, soru cevap havasında geçmektedir.

Yazma serüveni ve yazarlık mevzubahistir.

Mülakat atmosferindeki öyküde öncelikle çok okuyan ve içine kapanık biri olan birinin, nasıl çok önemli bir şahsiyet ve yazar olduğundan bahsedilir. Ancak bir süre sonra bu yazar, birtakım ilginçlikler yaşamaya başlar. Uyanırken değil uyku hâlindeyken yazması ve sabahları masasının üzerinde devamlı yazılar bulması, onu doktora gitmeye sevk eder. Ona konulan teşhis, uyur-yazarlıktır. Ancak bir süre sonra uyuyamama problemleri baş göstermeye başlayınca, yazarlık serüveni de en azından bir süreliğine noktalanmış gibidir.

Mülakat yapan kişinin yazarın bu anlattıklarını, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde, Hayri İrdal’ın doktorla konuşma sahnesini anımsattığını belirtmesi, okuru da eseri incelemeye sevk eder.

2.8. BİR DE BAKTIM YOKSUN

Bir de Baktım Yoksun, 6 adet öyküden oluşur.

Bu öykü kitabı 2010 yılında Yunus Nadi Öykü Ödülü ve Haldun Taner Öykü Ödülü’ne layık görülmüştür.

Necip Tosun, *Bir de Baktım Yoksun* kitabındaki öyküler hakkındaki görüşünü “*Öykülerin merkezinde Borges, Tanpınar ve Oğuz Atay karışımı “rüya anlatım” yer alır. Bu tutum birçok öyküde gerçekliği aşma, mevcut düzeni eleştirme ve bireysel başkaldırı için zemin oluşturur. Öyküler biçimsel olarak da kitaplar, yazarlar, edebiyat anlayışları etrafında gezinir. Anlatıcı-yazar, yazdığı öykünün oluşma serüvenini, gerekçelerini okurla tartışır, metni birlikte oluşturur. Bu bölümlerde postmodern tutum*

(üstkurmaca, metinlerarasılık vb.) yoğun olarak yer alır. Pek çok öyküde edebiyatın, öykünün sorunları tartışılır.” (Tosun, 2017: 248-249) cümleleriyle dile getirir.

Kitaptaki 6 öykünün her birinin kendine ait alt başlığı yer almaktadır. Ayrıca her öykü epigraflarla başlar.

1-Sarmaşık [*Aynı ormanın ağacıymışım yokluğunla budanan*]: Öykü 2 epigrafla başlar.

“Gözümün doğrusuna yürüsem, göğün yerle birleştiği çizgiyi geçince bütün bilinmezlerin çözüleceği inancına kapılırdım” *DOSTOYEVSKİ (Budala)* (Kopan, 2013: 11)

“Daddy didn’t affection,no... And the boy was something that momy wouldn’t wear. King Jeremy the wicked...oh,ruleshis world!(*Pearl Jam-Jeremy*)

(Çev:Baba şevkat vermedi

Ve çocuk annenin dayanabileceği bir şey değildi Yaramaz kral jeremy... kendi dünyasına hükmetti) (Kopan, 2013: 11)

Öykünün başkahramanı, babası ölmüş, eşi tarafından terk edilmiş bir yazardır. Bir sabah işe gideceği sırada mahallenin kedisi Goncagül’ü etrafta göremez ve telaşlanır. Onu bulabilmek için çabalar ancak onu bulmak için korkularıyla ve babasıyla yüzleşmesi gerekeceğini bilmemektedir. Kediyi bulabilmek için küçüklüğünden beri korku hikâyelerine aşına olduğu “Yeşil Ev”e gitmek zorunda kalmıştır. Bu eve girdiğinde hem korkularıyla yüzleşecek hem de ölmüş babasıyla hayal-gerçek arası bir evrende yüzleşecektir.

Kopan’ın kahramanlarında yazar olma sevdasında veya yazar olan kişilere oldukça sık rastlanır. Bu öyküde de hem baba hem de oğul yazardır. Ayrıca öykünün ana temalarından biri baba-oğul çatışmasıdır. Bu durum, kahraman anlatıcı tarafından şöyle dile getirilmiştir: “*Bir şeyler var kafamda ama istediğim gibi akmadı. Bir de hep aynı şeyi yazıyorum gibi geliyor, hep baba oğul hesaplaşması.*” (Kopan, 2013: 39)

Öykü üstkurmaca ve metinlerarasılık açısından zengin bir metindir. Kahraman anlatıcı, bu yaşadığı düş gerçek karışımı hadiseyi, babasıyla yüzleşmesinin etkisinden

ancak yazarak kurtulabileceğini düşünür ve bir öykü yazmak için masasının başına oturur. Bu da öyküye üstkurmaca atmosferi kazandırır.

Öyküdeki metinlerarası anlatım da şöyle örneklendirilebilir:

Öyküdeki Yeşil Ev'e dair hikâyeler, içerisinde korku ögesi barındıran geleneksel halk anlatılarının anlatımına sahip olması açısından önemlidir. Ayrıca öykü içinde bir öykü daha içermesi açısından da metinlerarasılığa uygundur. *“Sabahlardan bir sabah mahalledekilerin ağzını bir karış açık bırakan bir olay olmuş. Yeşil Ev yerinde yokmuş. Herkes hayatın koşturmasından, hayhuyundan, didişmesinden bunalmış yorgun argın uyurken, ayaklanmış gitmiş. Birkaç gün ses çıkmamış, sonra haberler peş peşe gelmeye başlamış. Kimi Adalar'da gördük diyormuş, kimi Kilyos'ta, Balıkçı barınağı kılığına girdiğini iddia eden de olmuş, eski bir Türk filminde tarihî konak makyajıyla rol kestiğini söyleyen de. Gün geçtikçe haberler korkutucu bir hal almaya başlamış. Küçük bir çocuğu balkonundan fırlatarak bacaklarını kırdığı söylentisi gelmiş önce. Sonra iki balıkçıyı mangal kömüründe zehirleyerek öldürdüğünü duymuş mahalleli. Evlatlarından gördüğü ezadan kurtulmak isteyen seksenlik bir kadını zehirleyerek huzura kavuşturmuş kendince. En fenası da üç çürük tahtasını feda etme pahasına çıkardığı yangınla koca bir semti kül etmesi olmuş. Mahalleli önce bu belalı heyuladan kurtulduğu için sevinmiş ama bir süre sonra boşluğunu hisseder olmuş. Korkularını geri istemişler. Korkularının kaynağı ellerinin altında, ruhlarının karanlık yanı gözlerinin önünde olsun istemişler. Toplanmışlar meydanda, konuşmuşlar tartışmışlar, peşine düşmeye karar vermişler. Yedi kişi el kaldırmış, tez vakitte bulur getiririz Yeşil Ev'i demiş. Hemen o anda, hiç vakit kaybetmeden yedi tepeye dağılmış yedi cesur adam. O gece mahalledekilerin gözüne uyku girmemiş. Yeşil Ev dönünce olacıklardan korkarlarmış korkmasına da hiç dönmezse olacıkları düşünmek daha betermiş. Kimi uçuk çıkarmış, kiminin saçı öbek öbek dökülmüş, gün doğmadan sessizliğe, uykuya zor kavuşmuş mahalleli. Sabaha karşı muhtarın oğlunun bağırtısıyla uyanmışlar. Her geceki gibi uyurken altına işeyen oğlan yatağın ıslaklığından rahatsız olup ayaklandığında Yeşil Ev' in ışıklar içinden gelip eski yerine oturduğunu görmüş, basmış çığlığı. O çığlıktan sonra zavallı çocuğun ses çıkardığını duyan olmamış. Hep susmuş, diyeceğini yazarak demiş.*

“O yedi kişi mi getirmiş Yeşil Ev'i?” diye sorardım tam bu noktada. “Keşke öyle olsaymış. Keşke. O yedi kişiyi bir daha gören olmamış oğlum. Yeşil Ev, İstanbul'un yedi

tepesine yedi kurban vermeden dönmemiş toprağına. Yedi tepede yedi kayıp ruh hâlâ dolanır derler.” (Kopan, 2013: 18-19)

“Ey sevgili oğlum, ey sevgili Hamlet! Dinle! Aziz babanı eğer biraz sevdiysen...” (Kopan, 2013: 29) cümlesinde yine baba-oğul noktasında, Hamlet’e göndermede bulunur.

“Duvardaki geçit masalını anlatmıştım değil mi? Sonradan onu yazayım diye çok düşündüm. Ama iyi ki de yazmamışım. Poe, Borges falan çok daha iyilerini yazdı öyle metinlerin. Benimki ayağı yere basmayan sırtan bir şey olurdu.” (Kopan, 2013: 31) Usta öykülerin ve öykücülerin adlarına göndermede bulunur ve akla onların yazdığı öyküleri getirir.

“Pamuk Prenses’ten nefret ederdin ama Yamuk Prenses ile Yedi Cücükler diye okumaya başlayınca bayılırdın, gülmekten karnın ağrırdı.” (Kopan, 2013: 32) Aynı hadise, yazarın Elma Ağacındaki Cadı ve Yedi Derste Vicdan Muhasebesi adlı öykülerinde de geçmektedir. Böylece kendi eserlerine de göndermede bulunduğunu söyleyebiliriz.

Babasıyla konuşurlarken baba bir anda şarkı söylemeye başlar. *“Satmışım anasını, ben bu dünyanın, sen benim yanımda olduktan sonra... Param olmasın, pulum olmasın, meyhaneler mesken bir berduş olsam...”* (Kopan, 2013: 39)

Oğlunun değindiği baba oğul hesaplaşması konusunda babanın da birkaç sözü vardır ve şu şekilde ifade eder: *“Babalarla oğullar iyi konudur, yaz yazabildiğince, coşsun kelimeler. Ama Ece’nin dediğini de unutma: “Oğullar oğulluktan sessizce çekilmesini bilmelidir abiler.”* (Kopan,2013: 40) Ece Ayhan’ın *Mor Külhani* şiirinden alıntıdır.

Ölmüş baba yazarlığa devam ettiğini belirtmekte, eğer isterse yazama sürecinde tıkanma yaşayan oğluna kendi yazdıklarını verebileceğini, bu yazdıklarını kendi adıyla da yayımlatabileceğini söyler. Burada Buzzati ve bir öyküsüne göndermede bulunur. *“Buzzati’nin bir hikâyesi vardır, adam başkasının yazdığı metinlerle hem yolunu bulur hem de şöhret olur. İstersen biz de öyle yapabiliriz. Bu yazdıklarımı da verebilirim sana.”* (Kopan, 2013: 41)

Kopan, şarkılar gibi ünlü tablolara da eserlerinde yer vererek metinlerarasılıkta türlerarası geçişi de sağlar. “Kararımı verdim; artık Hopper’ın *House by the Railroad* tablosundaki eve benzetecektim bu yıkıntıyı.” (Kopan, 2013: 42)

Yazar, Hopper’ın tablosu ve şarkıdan yaptığı alıntı ile türlerarasılığı örneklendirmiştir.

Sonuç olarak öykü, gerçek ve düş arasında geçerken, kedinin duvardan geçmesi, Yeşil Ev’in ayaklanıp gitmesi ve facialara neden olması, ölü babasıyla konuşması gibi unsurlar sayesinde fantastik bir boyuta da ulaşmış olur.

Fantastik eserler, modernizmin katı gerçeklik ve bilimsellik anlayışına ters olarak postmodernizmde var olmakta, giderek bir tür olarak gelişmektedir.

2- Portebello 22 [*Sustum, anadilim sensizlik oldu*]:

Öykü Eliot epigrafıyla başlar. “*And where you are is where you are not.*” *T.S.Eliot (The Four Quartet-East Coker)* (Kopan, 2013: 49)

Öykünün kahraman anlatıcısı Yekta, babasının isteği üzerine Londra’ya gittiğinde George Orwell’in evinin karşısında (Portebello 22, Orwell’in evinin adresidir, aynı zamanda öyküye de adını vermiştir.) Tanpınar’ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü kitabını okur. Bu sırada yanına bir kadın gelir, tanışır ve onun da adı Yekta’dır ve belki de isim benzerliği ve yabancı bir ülkede birbirlerini bulmuş olmak onları birbirine yaklaştırır. Birlikte zaman geçirirler. Anlatıcı Yekta, giderek kadın olan Yekta’ya daha çok bağlanır ancak onları ayıran şey, istemeden de olsa anlatıcının babası olacaktır. Babasının ani gelen ölüm haberi üzerine apar topar Londra’dan döner ve bir daha Yekta ile görüşemezler.

Kopan’ın çoğu öyküsünde olduğu gibi burada da kahramanı yazardır. Bir reklam ajansında metin yazarlığı yaptığını ifade eder.

Öykü üstkurmaca bir düzlemde geçer. Aslında öykü, anlatıcının 3 Mayıs 2003 günü yaşadıklarını anlatmasıyla oluşur. “*3 Mayıs 2003 günü Londra’da yaşadıklarımı yazmak zorundayım. Nedenini kimseye açıklayamam, ayrıca böyle bir zorunluluğum da*

yok, sadece yazmalıyım. O güne ait düşüncelerimden kurtulmak istiyorum artık.”
(Kopan, 2013: 51)

Londra’daki Foyles Kitabevi’nden aldığı kitapların isimlerini vererek bu eserlere, öyküsünde gönderge olarak yer verir. “John Fowles’ tan *The Aristo* ve Raymond Carver’den *What We Talk About When We Talk About Love*”

“On dört yaşıma girdiğim gün Kürk Mantolu Madonna’yı hediye etmişti babam. Londra tatiline çıkacağıma duyduğunda da, Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nü hediye etmişti. (Kopan, 2013: 54)

“İnsan neyi anlatabilir? İnsan insana insanlara hangi derdini anlatabilir? Yıldızlar birbiriyle konuşabilir, insan insanla konuşamaz.” (Kopan, 2013: 55) Yazar, Tanpınar’ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nden alıntı yapar. Kopan, çoğu eserinde kapalı değil açık alıntı yaparak dipnotta alıntı yaptığı yazarı ve eseri verir. Bu kısımda da yaptığı alıntıyı, sayfanın altında dipnotta belirtmiştir.

Karşı cinsinden olan Yekta ile tanıştıktan sonra uzun uzun konuşmaya kendilerini tanıtmaya başlarlar, babasıyla yaşadıkları kitap macerasını anlatır. Babasının Kürk Mantolu Madonna’yı Berlin’de okuduğundan kendisinin de Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nü Londra’da okumasını istediğinden bahsedince, Yekta “Belki de orada bir Maria Puder bulmuştur kendine,” diyor, o ana kadar bunu düşünmemiş olmama şaşıyorum, insan babasının romantik bir aşkın peşinden koştuğuna/koşabileceğine inanmıyor nedense. Yekta “Hem zaten Maria Puder ölmedi,” diye başladığı hikâyesine devam ederken dalıp gidiyorum, duymuyorum dediklerini, dudaklarının yumuşak dansını izliyorum. Bir ihlamur kokusu geliyor burnuma, babamın sesi yolun aşağısına doğru koşuyor: *Eskiden her insan hakkında, hiçbir esasa dayanmadan, nasıl, ‘Bu beni anlamaz!’ demişsem, bu sefer bu kadın için, gene hiçbir esasa dayanmadan, fakat o yanılmaz ilk hisse tabi olarak, ‘İşte bu beni anlar!’ diyordum.* (Kopan, 2013: 60) *Kürk Mantolu Madonna* üzerinden konuşmaya başlarlar ve yazar burada eserden bir alıntı yapar.

Yekta ile birlikte bir bara girip bir şeyler yiyip içmeye karar verirler. Masaya oturduklarında gördüğü bir fotoğraf zihninde Borges’i canlandırır ve ondan bir alıntıya başvurarak hislerini ifade edebilmiştir. “*Ama başka görevlerimiz arasında bizim gerçek*

görevimiz, evreni, doğmuş olmayı, gözlerle bakmayı ve soluk almayı kabullendiğimiz gibi düşü de kabul etmemiz. (Kopan, 2013: 65) Bu alıntı, Borges'in *Kum Kitabı* kitabındaki Öteki adlı öyküdenidir.

Bu öyküde de edebi eserlerle kurduğu metinlerarası ilişkinin yanında yine genellikle yaptığı gibi şarkılara yer veriyor. “Masaya geri dönerken sendeler gibi oluyorum. *Shine On Your Crazy Diamond* çalıyor. Sözleri dinliyorum. Anlayamıyorum. Ezberimin şarkı sözleri dosyasını açıyorum: *Nobody knows where you are, how near or how far...* Her duyduğumda içimi serinleten bir şarkı bu: *Come on you boy child, you winner and loser, come on you miner for truth and delusion, and shine...*” (Kopan, 2013: 69)

Öykünün devamında da birçok sanatçı ve esere göndermede bulunmaya devam eder. Öykünün üstkurmaca niteliğini ve yazarın asıl hislerini ortaya çıkaran, öykünün son kısmı önemlidir. Burada, yaşadığı şeylerin hayal mi gerçek mi olduğuna karar veremez, boşlukta yürür gibidir. Bu da okuyucuya aslında, diğer Yekta'nın kendi içerisinde bir yansıması olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca öykünün Borges'in *Öteki* adlı öyküsüyle benzerliği dikkat çekmektedir. Aslında yazar, ondan yaptığı alıntıda, okuru bu öyküye de yöneltmiş, eserlerindeki benzerliğin ipuçlarını bilinçli olarak vermiştir. “*Şu anda 3 Mayıs 2003'ten tam altı yıl sonra, üç günlük gezimden geriye kalanlara bakarak yazdığım şu metinle neyi anlamaya çalıştığımı bilmiyorum; sayfalar ayırdığım Yekta'nın özlemi mi, babamın ölümü mü yazdırdı bana bunları? Kimdi Yekta, bu altı yılda neden peşinden gitmeyi hiç düşünmedim, onu neden hayal dünyanın bir oyuncusu olarak tutup gerçek dünyanın amaçlarından biri haline getiremedim, neden bu gerilimle yaşamayı seçtim, bu yazdıklarımın ne kadarı yaşandı, ne kadarının yaşanmış olması hayaliyle geçirdim altı yılımı, aklımın hangi yetenekleriyle doldurdum o güne ait boşlukları? Bilmiyorum. Başım ağrıyor.*” (Kopan, 2013: 74)

3- Kırmızı [*Ben senin duygusal özetim*]:

Öykü Nabokov'dan bir epigrafla başlar:

“Her şey fevkalade gidiyor. Şimdi ikimizi de görüyorsun, okuyucum. İkiyiz, fakat tek bir yüzümüz var. Tabiatın kitabında karşıma çıkması muhtemel birkaç sürçme veya dizgi hatasından utanacağımı da zannetmeyin. (Vladimir Nabokov-Cinnet)” (Kopan, 2013: 75)

Anlatıcı, arkadaşı Ayfer ile birlikte hayatını resme adanmış bir kişiyle, Muzaffer Köroğlu ile röportaj yapmaya gider. Muzaffer Köroğlu şu anda bir aydınlatma eşyaları dükkânının başındadır ve dükkânda onunla görüşürlerken, anlatıcı kendini bir türlü o ana veremez. Muzaffer Köroğlu'nun resim tutkusu odasında da kendini göstermektedir ve odadaki tablolar, anlatıcının zihninde farklı kapılar açar. Özellikle çocukluğu ve aile ilişkilerine dayalı anıları aklına getirir.

Ayrıca öykü içinde öykü unsuru vardır. Birinci olay anlatıcı ve Ayfer'in Muzaffer Bey ile görüşmeye gitmeden önce, orada yaşadıkları ve görüşmeden sonra yaşadıklarını; ikinci öykü ise Muzaffer Köroğlu'nun resme ve Edward Hopper'a karşı oluşan bağının ve onun aile ilişkilerinin anlatıldığı kısımdır. Bu kısımlar Muzaffer Köroğlu tarafından, diğer kısımlar da anlatıcının bakış açısından anlatılmıştır.

Öyküde popüler kültüre ait bazı unsur ve isimlere yer verilmiştir. Metro, Novalgine, Camel, Gloria Jeans, Colombian Supremo, Rgeina Night Club, yürüyen merdiven, Greenpeace.

Öykünün adı olan “Kırmızı” ve tablolarla dikkatini çeken diğer renkler, anlatıcının zihninde kapılar açar. Ayfer'in montunun kırmızı olmasına da yazar, özellikle dikkat çeker.

Bu öykü de metinlerarasılık açısından incelenmeye değerdir. Öyküde özellikle Hopper'ın tablolarından örnekleme yapılmıştır.



Resim 3: Edward Hopper-Nighthawks (1942)



Resim 4: Edward Hopper-Gas (1940)

Ayrıca yazar kendi öykülerinden birine de göndermede bulunur. Portebello 22 öyküsünde 64. sayfada geçen “Kötü bir hikâye anlatıcısı olmayı kim ister ki” sözünü biraz değişiklik yaparak bu öyküde de “kötü hikâye anlatıcılarından hiç hoşlanmam” (Kopan, 2013: 84) şeklinde kullanmıştır.

Beyoğlu’nda yürürken, bir adam zihninde bir çağrışıma sebep olur ve yıllar önce bir taksi şoförüyle olan anısını hatırlar. Burada bir tiyatro eserini hatırlatır: “*Devekuşu Kabare’nin Beyoğlu Beyoğlu müzikali herkesin ezberinde o yıllarda; gösteriye gidemeyen videokasetini izliyor, o da olmadı evde-arabada ses kasetleriyle idare ediyor. İnsanlar ikiye ayrılıyor; Metin Akpınar taklidi yapabilenler ve yapamayanlar. Taksi şoförü neredeyse dirseğiyle dürtecek, birilerinin beni dürtmesinden nefret ederim, gülerken o kadar çok ileri geri sallanıyor ki kaza yapacağız diye korkuyorum. “Hele benim başı karlı dağlarım,” diye bir uzun hava okumaya başlıyor Metin Akpınar, haddinden fazla eko var kayıta. Akpınar, burnuyla gırtlığı arasına hapsettiği sesiyle “İclal Hemşireee!” dedikçe böğürmesi artıyor taksicinin, gideceğim yere varmadan iniyorum.*” (Kopan, 2013: 80)

Muzaffer Köroğlu’nu ilk gördüğü an, geçmişte tanıştığı birini anımsatır ve burada metinlerarası bir bağlantı kurar. Bu kişi köyde tanıştığı Dursun Aslan’dır. Onun kitap sevgisi aklına gelir ve “*Dursun’un kahverengi ceketinin iki yan cebinde iki kitap olurdu her zaman: ilkokul öğretmenin verdiği Ömer Seyfettin’in hikâyeleri ve yıllar*

önce köyden geçen bir hanımın- kendisi böyle diyordu- hediyesi bir Sait Faik kitabı; Mahalle Kahvesi ve Havada Bulut aynı ciltte.” (Kopan, 2013: 88)

Bunların yanında Edward Hopper’ın *Nighthawks* tablosu, *Gas* tablosu gibi eserlerine gönderir. Bu tabloların zihninde yarattığı hisleri yazıya döker.

Öyküde asıl olan düş-gerçek-kurmaca arasında anlatıcının yaşadığı gelgitlerdir.

4-Battaniye [*Adını bilmediğim kuşlar uçuyor üstümde*]:

Epigraf, Turgut Uyar’a aittir:

“Mutsuzluktan söz etmek istiyorum

Dikey ve yatay mutsuzluktan

Mükemmel mutsuzluğundan insansoyunun

Sevgim acıyor” Turgut Uyar (“Acıyor”, Kayayı Delen İncir) (Kopan, 2013: 105)

Baba, kızı ve babaanne, geçmişten beri devamlı gittikleri bir lokantada yemekteler. Baba yemek boyunca devamlı iç sesiyle konuşarak zihnindeki bocalamaları, hayatı, kızı hakkındaki fikirlerini dile getirir.

Öykü bir rüya içinde başlar ve asıl olay baba rolündeki anlatıcının gerçek ve rüya arasında yaşadıklarıdır. Rüyasında bir gece sokakta uyumaya çalışırken bir anda ölmüş olduğunu anlar ve uyanır. Bu rüyadan gerçeğe düşüşünde ise annesini ölmüş bulacaktır. Gece yarısı kızının çığlıklarıyla uyanır ve annesinin ölmüş olduğunu görür.

Öyküde yer yer çocukluğuna geri dönüşlerle yer verir ve bugün için çağrıştırdıklarını, bugünün fikirlerini geçmişten yola çıkarak tamamlamaya çalışır.

Yazarın, “Andımız” a yaptığı parodi dikkat çeker. Zihninde, kızının anne ve babasının boşanmış olmasıyla ilgili hislerini anlamaya çalışır ve kızının ağzından bu durumu açıklamaya çalışırken şöyle bir cümleye yer verir: *“Dürüstüm-anlayışlıyım-akıllıyım-yasam insanları sevmek-umut vermektir-varlığım kendime armağan olsun.”* (Kopan, 2013: 119)

5-Kertenkele [*Ancak o zaman cesaret edebileceğim uyumaya*]:

Öykünün başında 2 epigrafa yer vermiştir:

“Biz böylesi bir yazıya başlamak için her şeyi, gerçekten de her şeyi deneriz, en korkunç olan bile olsa bizi böylesi bir yazı yazmaya sürükleyen hiçbir şeyden ürkmeyiz, bu en büyük hainlik ve en büyük sapıklık ve en ağır suç da olsa.” Thomas Bernhard (*Beton*)

“Hayatın bize rüya kadar saçma gelmemesinin nedeni alışkanlıktır.” Marguerite Yourcenar (*Rüya ve Kader*)

Öykü kendi içinde numaralandırılmış 8 kısımdan oluşur.

Birlikte yaptıkları bir yolculukta trafik kazası sonucu eşi ölen öykü kahramanının yaşadığı iç bunalımı konu edinen öyküde rüya ve gerçek hayat düzlemi iç içe geçmiş gibidir.

Anlatıcı, günlük hayatta yaşadığı bazı durumlardan rahatsızdır. Formalite gereği yapmak zorunda olduğu işlerden, toplumun evlilikle ilgili beklentilerinden, toplum kurallarından (Örneğin karısı öldükten sonra hiç istemese de evine gelen insanları kabul etmek zorunda kalmış, onlara ihtiyaç duyması gerekiyormuş gibi davranmalarından rahatsızlık duymuştur.)

Eşiyle de bazı problemleri olan kahraman, eşinin, onun evdeki balıklarını sevmemesinden rahatsızlık duymuştur ve son olarak balıkların ölmesinden de eşini sorumlu tutar. Balıklarının ölmesi, en az eşinin ölmesi kadar üzüntü uyandırmıştır. Ancak iş yerinden verilen iznin dolmasına az bir zaman kala kendini toplama ve kendini yenileme yoluna gitmeye başlamıştır. Bu gezintilerinden birinde balıklarını aldığı akvaryum mağazasına girer ve orada bir kertenkele görerek onu almaya karar verir. Kertenkelelerin kuyrukları koptuğunda nasıl kendisini yenileyebiliyorsa, anlatıcı da kendini yenilemeye karar vermiştir.

6- İyi Uykular [*Duyulmayı bekleyen bir yankıyı artık*]: Öykü Oğuz Atay'dan bir alıntıyla başlar: *“İşte böyle babacığım, bazen de gerçeklik buhranlarına kapılıyorum.”* Oğuz Atay (*“Babama Mektup”*) (Kopan, 2013: 143)

Bu öykü, Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* kitabında yer alan *Babama Mektup* isimli mektup tekniğiyle yazılmış öyküsüyle benzerlikler taşır. Atay'ın yaptığı gibi anlatıcı da burada babasına sesleniyor gibidir.

Öyküde, daha önce Sarmaşık öyküsünde ölmüş babanın “*Kimsenin dediğine bakmayacaksın yazarken, kimsenin kelimelerine çamur sıçratmasına izin vermeyeceksin, o çamuru temizlemek için bile eğilmeni istemem, hep dik duracaksın!*” (Kopan, 2013: 39) sözlerini biraz değişik şekliyle kullanır. “*Bak oğlum, bu uzun hayat yolunda yürürken her adımına dikkat edeceksin, bozuk yollardan geçeceksin ama pantolonuna çamur sıçramamasına özen göstereceksin. Çünkü oğlum, paçandaki çamuru temizlemek için bile eğilmeyeceksin, eğilmemelisin.*” (Kopan, 2013: 150)

Babasının cenaze töreninden bahsederken de *Babama Mektup*'tan alıntı yapmıştır: “*Oğuz Atay'ın bir babaya yazılmış en güzel mektupta dediği gibi tabut çukura konduktan sonra üstüne beton bloklar yerleştirildi. Bu teknik geleneği sevmiyorum babacığım; aşılmaz engellere karşıyım.*” (Kopan, 2013: 152)

“*Aslında lafı evirip çevirmeden yine Oğuz Atay'la özetleyebilirim durumu: Seni artık değiştirmem mümkün değil babacığım; bu nedenle kendimi de değiştirmenin mümkün olacağını sanmıyorum.*” (Kopan, 2013: 158)

Öykünün sonunda gizli alıntıya başvuran yazar, epigrafta kullandığı cümleye öykünün içerisinde de yer vermiştir: “*Ne yaparsın, ben de böyleyim babacığım, gerçeklik buhranlarına kapılıyorum bazen.*” (Kopan, 2013: 162)

2.9. FİLDİŞİ KARASI

Fildişi Karası adlı öykü kitabı 10 öyküden oluşur.

Kızılmaske ile Diana'nın Öpüşmesini Gören Yaşlı Çocuk öyküsünde anlatıcı (aynı zamanda yazar kimliği de vardır), Ozan adındaki yaşlılık hastalığına, tıpta Hutchinson-Gilford Progeria Sendromu, tutulmuş on iki yaşında bir çocuğa özel öğretmenlik yapmaktadır. Ancak daha çok birlikte kitap okuyup bu kitaplar üzerine sohbet etmeyi sevmektedirler.

Öyküde anlatıcı, Ozan'a başka yazarların öykülerini okumakla birlikte ara sıra kendi öykülerini de okumaktadır. Bu öykülerden biri "Konkord Ziya'nın öyküsü"dür. Konkord Ziya'nın öyküsü, kurmaca içinde kurmaca bir niteliktedir. Yani öykü bu noktada üstkurmaca bir nitelik kazanır. Yazar, arada bir Ozan ile ilgili ana öyküye dönerken ardından da Ziya'nın öyküsünü anlatmaya devam eder.

Ana öykünün sonunda Ozan son kez hastaneye kaldırılır, anlatıcı onu bir daha göremez, ancak öykü henüz bitmemiştir. Öyküsünün sonunu öğrenemeyen Ozan gibi yazar, öyküyü sonlandırmaz, ucunu açık bırakır. Bunu şu sözlerle ifade eder: "*Yaşlı dostumun isteğini kıramadım ve sonunu yırtıp attım. Dileyen sonunu istediği gibi yazabilir. Dileyen de bilge bir çocuğun isteği doğrultusunda yarım bırakır. Belki gerçekten de bazı şeyler hızla sonuna ilerlemeden, yarım bırakıldığında güzeldir.*" (Kopan, 2011: 27)

Çağla Yeşili Bir Gece öyküsü, bir arkadaş grubunun tren yolculuğunda "öyküleme" oyunu oynadığı sırada geçmektedir. Öykü kişileri Sibel, Ferhat, Faruk ve anlatıcıdır.

Öyküleme oyununa göre gruptaki herkes, yolculuk boyunca sırayla birer hikâyeye anlatacaktır. Böylece anlatılan her öykü ana öyküye üstkurmaca bir nitelik kazandırır.

Anlatıcı, Faruk isimli, sonradan yazar olan arkadaşının, bu öyküleme oyununa çok önem verdiğini dile getirir. Hatta bir gün bu öyküleri takma bir isimle bastırmak istediğinden, bu ismin de kulağa *criminal* gibi gelmesinden ötürü Kerim İnal olacağını söylediğini belirtir.

Yekta Kopan "Kerim İnal" ismini, Karbon Kopya kitabındaki *Becerikli Bay Kerim İnal* öyküsünde kullanmıştır. Buradaki Kerim İnal da para kazanmak için siparişe polisiye hikâyeler yazmak zorunda kalan bir yazardır. Bu kısımda postmodernizmin özünü kullanımı söz konusudur.

Doğum Sancısı öyküsünde, daha önce işlenmiş olan *İyi Uykular* ve *Sarmaşık* öyküsünde, anlatıcının babasının kendisine yönelttiği "*Dikkatli olmalısın ki hayatın bu bozuk yollarında paçana çamur sıçramasın. Çünkü oğlum, sen, küçük bir çamur parçasını temizlemek için bile eğilmemelisin.*" (Kopan, 2011: 57) cümlelerini, küçük

değişiklikler ile kullanır. Yazarın kendi eserlerine gönderme yapması da metinlerarası kullanım için kabul görmüş bir yöntemdir.

Öğleden Sonra Budapeşte’de, gözleri görmeyen bir yazar ve asistanının yaşantısının, anlatıcı yazar tarafından geri dönüşlerle birlikte anlatıldığı bir öyküdür.

Yazarın gözlerinin görmüyor olduğu ancak öykünün sonlarında anlaşılmaktadır. Buna rağmen, asistanı / editörü Ayşe’nin “Göz” hakkında bir yazı yazmasını istediğini belirtmesi, öyküye ironik bir yaklaşım katmıştır.

Görme üzerine düşülmüş öyküde ikinci sırayı yazarlık serüveni ile ilgili sorular almıştır. Öyküde mekân açısından belirsizlik söz konusudur. Öykünün başlarından itibaren anlatıcının asistanı ile birlikte Budapeşte’de olduğu tekrarlanmaktadır. Ancak anlatıcı *“İstanbul’un bu kadar soğuk olduğu başka bir gece hatırlamıyorum.”* (Kopan, 2011: 127) sözleriyle bitirir öyküyü.

Taammüden Cinayet öyküsü, Engin ve anlatıcı arasında geçer. Engin ve anlatıcı, üniversite arkadaşıdır. Anlatıcıya göre Engin, “her konuda iyi”; iyi bir yazar, iyi bir eleştirmen, iyi bir sinemaseverdir. Ancak onun yanında kendisinde bu özellikleri bulamaz. Bu, ona karşı kendisi farkında olmasa da bir kıskançlığa neden olmaktadır, kendini “kötü öyküler yazan kötü bir yazar” olma ruh halinden kurtaramaz.

Öykünün gerçek zamanı, anlatıcı ve Engin’in, Engin’in evinde yeni senaryo üzerine konuşmalarıdır, öğrendiğimiz diğer her şey, anlatıcının zihnindeki geri dönüşlerin eseridir.

Engin, anlatıcının, her yazısında karanlık bir yan bulmaktadır. Ancak bunun sebebi ve sonucu o an için bilinmemektedir. Oysa anlatıcı kendini “ölüme âşık” biri olarak tanımlar, bu nedenle Engin’in “adamın kadını nedensizce öldürmesine” anlam veremediği senaryodaki sahne, anlatıcı için çok da üzerinde durulması gereken bir nokta değildir. *“Ölüme tutkun bir insan için, ölmek kadar doğal bir tapınma değil midir öldürmek? Yavaş yavaş ama kararlı. Belki gülerek, belki ağlayarak. Belki bir başka dünyaya ait törenin kendine ait yumuşaklığıyla. Soğuk bir bıçağın kimsenin anlayamayacağı duygusallığını ancak bayramlara âşık çocuklar kavrayabilir. Her sabah tıraş olurken yüzüne değen jiletin ölümle yaşam arasındaki kararlılığını bir*

çiçeği koklamak kadar duyarlı karşılayamıyorsan, ölüme karşı nasıl ayakta durabilirsin? Öldürmeye âşık olmazsan, nasıl ölebilirsin?” (Kopan, 2011: 130) sözleri anlatıcının ölüme karşı yaklaşımını özetler, ancak bundan kimsenin haberi yoktur. Yalnızca metinlerinde ölüme dair noktalar bulup bunlara anlam veremeyen Engin, arkadaşının bu noktalara vurgu yapmasının nedenlerini araştırmakta, ancak arkadaşının içinde bir ölüm sevdası olduğunu ve bunu bir gün gerçekten yaşamak isteyeceğini anlamamaktadır.

“Her koşulda iyi” olan Engin, arkadaşına kötü bir yazar olduğunu hatırlatması üzerine, başlarda anlık bir olay gibi ancak raylar yerine oturduğunda “taammüden” anlatıcı tarafından öldürülecektir. Engin bir anda senaryodaki ölen kişi, anlatıcı ise sebepsiz görülen olaylar silsilesi içinde bir katil konumuna geçmiştir.

2.10. İÇİMDE KİM VAR

Yekta Kopan’ın roman türünde iki eseri mevcuttur. Bunlardan ilk olarak *İçimde Kim Var* romanı ele alınmıştır.

Eserdeki kişiler: Metin Konur, Orson Cezmi, Suna, Çiko, Behice ve Rıza.

Çiko: Orson Cezmi’nin kaldığı otelde işleri gören genç, Orson Cezmi: Çoğu Yeşilçam flminde rol almış bir oyuncu, ancak unutulmuş ve yalnız yaşamaya mahkûm olmuştur, zamanın çoğunu Figüranlar Kahvesi’nde geçirir.

Behice, eşi Cezmi Konur tarafından terk edilmiş yalnız bir kadındır. Orson Cezmi’nin özgürlükçü kişiliği ve evliliğe ayak uyduramaması nedeniyle anlaşmazlık yaşarlar ve ayrılırlar.

Metin Konur: Behice ve Orson Cezmi’nin oğlu. Yazı ve filmlerle iç içe, yalnız bir yaşantısı vardır. Babasının Orson Cezmi olduğunu öğrendikten sonra onu artık filmlerden tanımaya çalışır. Hiç yüzyüze gelemezler çünkü Cezmi ölmüştür.

Suna: Baba ve aileyi ayakta tutan bir erkeğin eksikliğini hep hissetmiş ve bu eksikliği kendi hayatında tamamlamaya çalışmış ancak bunun neticesinde yanlış denilebilecek yollara sapmıştır. Üniversitede âşık olduğu Enver hocasıyla aşk yaşar ancak hoca evlidir ve bir süre sonra bu ilişki ayrılıkla sonuçlanır. Annesinin ölümüyle

de artık tamamen yalnızdır. Zaten akraba, aile gibi kavramlara epey uzak olduğundan annesinin cenazesinde bile misafir gibidir. Öğrenciliğinde bir proje için görüşme yapmak için gittiği kahvede Orson Cezmi ile tanışır, samimi bir arkadaşlıkları olur, birbirlerine yoldaşlık ederler. Romanla bağlantısı Cezmi ile olan arkadaşlığından ileri gelir. Olayların çoğunu ve içyüzünü Orson ve Suna ilişkisi çerçevesinde öğreniriz.

Romanda düzenli bir olay akışı ve olaylar zinciri yoktur. Çoğulcu ve parçalı bir anlatım hâkimdir. Her kahraman, kendi bölümünde anlatıcı kimliğine bürünür. Bazı bölüm aralarında tanrısal bakış ile olayların bütünleşmesi sağlanır.

Eserde türlerarası ve metinlerarası ilişkilerden de bahsedilebilir. Filmler ve müzikler önemli yer kaplar.

Suna'nın yalnızlığında kitaplara sığınması: *“Oğuz Atay vardı artık, Bilge Karasu vardı... Onların Ankaralılıklarının verdiği garip haz duygusu vardı. Ama en çok kadın yazarlar vardı: Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Tomris Uyar... ve Tezer Özlü... ve Sevgi Soysal... Hiç unutmam Yenişehir’de Bir Öğle Vakti’ni, İstanbul’un yağmurlu bir öğleden sonrasında, Hisar’da Ali Baba’ya oturup dört beş saatte, çay üstüne çay, sigara üstüne sigara içerek bitirmiştım. Sarıp sarmalamıştı kitap beni; Hisar, Ankara kokmuştu; Doğan, Ali, Olcay masada, yanımda oturuyorlardı ve en sonunda o kavağın yıkılışını gözlerimle görmüştüm...”* (Kopan, 2014: 58) cümleleriyle ifade edilmiştir.

Bülent Ortaçgil’in şarkısından parçalara yer verilmiştir:

“Yüzünü dökme küçük kız, bırak üzülme,

Yalnız sen misin bir düşün, unutan seilmeyi” (Kopan, 2014: 69)

Sinema ve edebiyat açısından metinlerarasılık yönüyle esere ışık tutan başka bir alıntı da şu şekildedir: *“Ayhan Işık’ın bir soygunun ortasında kaldığı Kanlı Para, Neriman Köksal’ın vamp bir kadın olarak arzuları uyandırdığı Katil, kör genç kız Muhterem Nur’un izleyenleri gözyaşına boğduğu Üç Arkadaş, Kerime Nadir romantizminin her karesinde hissedildiği Hıçkırık, Sadri Alışık’ın alkolle boğuştuğu Üvey Baba, tüyler ürperten Metin Erksan polisiyesi Suçlular Aramızda, Zeki Müren’li Beklenen Şarkı, Türkân Şoray’ın geneleve düştüğü Vesikalı Yarım ve daha niceleri, kimi*

zaman gazeteden yayın saatini öğrenip hazırlandığında, kimi zaman da davet beklemeden konuk oluyorlar evine.” (Kopan, 2014: 77)

Bunların yanında eserde sık sık adı geçen Orson Welles’in Yurttaş Kane’i hem adı sık geçtiğinden hem de Cezmi’nin Orson Welles’ten esinlenerek aldığı takma adı “Orson Cezmi” sebebiyle eserde önemlidir. Ayrıca Yurttaş Kane filminden sahneleri de yer yer romana aktarmıştır. Metin Konur, bu sahnelerle kendisi ve babasının hayatı arasında benzerlikler kurar.

2.11. AİLE ÇAY BAHÇESİ

Aile Çay Bahçesi, Kopan’ın roman türündeki ikinci eseridir. Roman toplamda 29 bölümden oluşur.

Romanda mekân olarak İstanbul ve (adı verilmeyen) yazlık evin olduğu yer vardır.

Kişiler: Müzeyyen, Çiğdem, babaanne, Meral (anne), Nejat Bey (baba), Hayriye Hanım (Nejat Bey’in eşi), Özlem (Müzeyyen’in arkadaşı).

Ayrıca Müzeyyen’in çocukluk anılarından gelen karakterlerle birlikte bakkal, Sinan gibi yan karakterler de vardır.

Roman, giriş kısmında Nabokov’dan bir alıntı ile başlar. “*Az insan tanıyor ve kimseyi de sevmiyordum.*” (Nabokov, Göz) (Kopan, 2017: 11)

Müzeyyen üzerine yoğunlaşan romanda, bu epigraf, sanki onun ruh halini ve insanlara olan yaklaşımını en iyi özetleyecek cümledir.

Müzeyyen, babasını ve kardeşini sevmez, hatta onlardan nefret eder. Bu nefret, ileride onun kendi elleriyle ve soğukkanlılıkla, babasının isteği üzerine, onu öldürmesiyle sonuçlanır.

Babası, annesini devamlı aldatır, onu üzer, evi ile ilgilenmez. Çocukluğundan beri aklında hep babası yüzünden yalnız ve mutsuz olan annesi vardır.

Kardeşi Çiğdem ile ilgili sevgisizliği, ona hep abla sorumluluğu yüklenmesinden ve Çiğdem'e hep daha çok ilgi gösterildiğini düşünmesinden gelmektedir. Çiğdem üzülmüşünden diye “abla” olarak, hep kendi üzüleceği şeyleri yapmak zorunda kalmıştır.

Romanda özellikle rüya, pembe pike, ölüm ve salyangoz izlekleri mevcuttur. Bazı noktalarda rüya ile gerçek iç içe geçmiş gibidir. Bu kısımlar Müzeyyen'in durumunu anlatmak için kullanılmıştır. Öyle ki, Müzeyyen, kendisiyle konuşan bir salyangozu ezerek öldürür. Gerçek bir zamanda yaşanan bu olay, mümkün olan bir şey değildir. Burada da rüya ile gerçek Müzeyyen için iç içe geçmiş, ruhundaki karmaşıklığı onu böyle fikirlere sürüklemiştir.

Romanın son bölümündeki, son sayfadaki olayı yazar, ilk sayfada da vermiştir. Ancak ilk sayfada henüz Müzeyyen'i ve Çiğdem'i tanımadığımızdan bu girişi anlamlandırmak zordur. Bölümler ilerledikçe, son sahneyi hazırlayan olaylar gözler önüne serilmeye başlar.

Mutsuz bir hayat sürmüş olan annesinin, babasının yüzünden öldüğünü hep düşünen Müzeyyen, neredeyse gençliğinin tümünü onlardan, ailesinden uzakta geçirmiştir. Tek dert ortağı ve arkadaşı Özlem olmuştur. Kendi babasının aksine, Özlem'in babası çok kültürlü ve ailesiyle çok ilgili bir babadır. Bazen kendi babasıyla onu kıyaslar ancak babasını bunu yapabilecek kadar bile tanımadığını düşünür.

İstanbul'da yalnız yaşayan Müzeyyen'i, markette Hayriye Hanım'ın aramasıyla olaylar açılmaya başlar. Babası Nejat Bey ağırlaşmaya başlamıştır, Çiğdem'e de haber vermiştir, son günlerinde yanlarında olmalıdırlar. İstemeye istemeye de olsa yazlığa gider. Babasının yatalak haline acılamakla acımamak arasında günlerini geçirir, bu arada Çiğdem de gelmiştir ancak onunla karşılaşmayı hiç istemez, nihayetinde görüşmeleri gerekecektir. İkisi arasında geçen bir sahne vardır ki, burada birbirini hiç anlamamış belki de tanıyamamış iki kardeşin buzlarının eridiğini düşünürüz. Bir gece Çiğdem'in teklifiyle sahildeki bir restorana gidip hem konuşur hem de yiyip içerler. Gece yarısı sarhoş olmuş Çiğdem'i zorla yatağına kadar çıkarır ancak kendisi uyumaz. Aşağıya indiğinde babasının yüzünden çıkmış maskeyi takmak ister ancak Nejat Bey uyumamıştır ve ona engel olmaya kalkar. Çünkü yaşadıkları ve yaşattıkları altında ezilmiş Nejat Bey, ölmeyi istemekte ancak bir türlü başaramamaktadır. Bu bölümdeki

baba-kız hesaplaşması, belki de onların bu kadar dürüst ve uzun ilk ve son konuşması olacaktır. Nejat Bey, Müzeyyen'den kendisini öldürmesini ister, Müzeyyen de soğukkanlılıkla yastıklardan birini alır ve babasının yüzüne bastırarak onu öldürür. Sonrasında bir şey olmamış gibi yukarı çıkıp uyuması, onun olaylara ve ailesine karşı soğuk bakışını açıklar niteliktedir. Ertesi gün Nejat Bey'in zaten beklenen ölümü gerçekleşmiştir, ancak onu Müzeyyen'in öldürdüğünü kimse bilmez. Gün sonlarına doğru Çiğdem ile birlikte kayalıklara giderler, orada konuşurken Çiğdem kayalıkların sonuna daha da yaklaşır ve Müzeyyen'i de yanına çağırır.

“Babamın bileğimi sıktığı yerde hafif bir morluk vardı. Ovuştururken saatime baktım. Saniye kolu eskisi gibi hızlı koşmuyordu. Yorulmuştu belli ki. Belki de zaman artık kendi bildiğince akacaktı.

“Öyle şeyler anlatırdım ki sana, tek kelimesi aklını başından alır,” dedim.

İçimden.

Yine de bir şey duymuş gibi döndü baktı Çiğdem. Kayalığın tam ucunda duruyordu. Dalgalanan sarı saçlarının arasından bir bulut geçti.

“Bir şey mi dedin?” diye bağırdı.

“Hayır,” dedim.

Belki rüzgâr iç sesleri de taşıyordu.

“Buraya gelsene Müzeyyen,” dedi, “bak dalgalar nasıl da köpürüyor aşağıda.”

O hüzünlü halinden eser kalmamıştı, mutlu bir çocuktan artık.

Sigaramdan derin bir nefes çektim, filtresine kadar eridi gitti. Bir fiskeyle fırlattım uzağa. Keçi başına benzeyen bir kayanın yanına düşüşünü izledim. Yavaşça ayağa kalktım.

Çiğdem on adım uzağımdaydı.

Yürümeye başladım.” (Kopan, 2017: 142)

Roman, açık uçlu bitmiş gibidir. Belki Müzeyyen, babasını soğukkanlılıkla öldüren Müzeyyen, sevmediği diğer kişiyi, kardeşi Çiğdem'i de öldürmeye niyetlenmiştir.

Roman, metinlerarasılık açısından incelenmeye uygundur. “Bütün babalar hayalettir” başlıklı 19. bölümde “Hamlet”ten alıntılar yapar, Özlem’in babası, kendi, babası ve “Hamlet”teki baba figürüyle ilgili karşılaştırmalarda bulunur yer yer kendini Hamlet ile özdeşleştirir.

“Kanepeye kurulmamızdan iki saat önce başlıyor Özlem’in heyecanı. Akşam yemeği sırasında, “Birlikte film izleyeceğiz bu akşam,” diyor. Ağzımı açmama fırsat vermeden ekliyor: “Hamlet!”(Kopan, 2017: 92-93)

Hamlet’in Özlem’in babasının en sevdiği film olması, kitabını devamlı okuması, üst üste oyunlarına gitmesi, Müzeyyen’i, kendi babasıyla bir kıyasa sürüklemiştir.

“Babamı kitap okurken düşünüyorum öyle anlarda. Daha doğrusu kitap okuduğu bir sahne hatırlamaya çalışıyorum. Yok. “Olabilir,” diyorum içimden, “herkesin babası kitap kurdu olmak zorunda değil.” Bu kez babamın evde geçirdiği zamanlarda ne yaptığını bulmaya çalışıyor hafızam. Yok. Bulamıyorum. Babamı, evin içine yerleştiremiyorum.” (Kopan, 2017: 93)

Babasıyla arasında hep bir mesafe bulunan, onu yeterince tanımadığını düşünen Müzeyyen’in Özlem’in babasıyla ilgili anlattıklarını dinlemek hoşuna gider, belki de kendisinde yaşadığı eksikliği bu şekilde gidermeye çalışmaktadır.

Bu bölüm, Müzeyyen ile Özlem’in üniversite yıllarında geçen bir andan, Müzeyyen’in ruh halini daha iyi anlamaya yarayacak bir bölümdür. Hamlet ile kendisini özdeşleştirdiği bölümlerin kullanılması boşuna değildir. İki de baba olgusunun içlerinde açtığı yarayla çatışmaktadır ne de olsa.

Alıntı olarak filmde bir sahne: *“Bana acıma; can kulağıyla dinle yalnız, sana bildireceğim gerçeği,”* diyor Hayalet. Hamlet’in beyaz yüzü daha da beyaza çalıyor. Gözlerindeki korku dışında her şey karanlık.” (Kopan, 2017: 92)

“Sis arttıkça artıyor. Hayalet sesini titreterek konuşuyor, ağzını her açışında burun kenarlarındaki derin çizgiler belirginleşiyor. “Açıklamam yasak olmasaydı eğer

yaşadığım zindanın sırlarını, öyle şeyler anlatırdım ki sana tek kelimesi aklını başından alır, kaynayan kanını donduruverirdi.” (Kopan, 2017: 94)

“*Öyle şeyler anlatırdım ki sana tek kelimesi aklını başından alırdı.”* cümlesi, Müzeyyen’in son sahnede, Çiğdem’e karşı gerçekleştirdiği iç konuşmasında da yer alır. Bu sayede Hamlet’in, Müzeyyen’de yarattığı etki kesin olarak görülür.

“*Annem bir hayalet mi artık? Yoksa hayalet olan babam mıydı, yanımızda olmadığı bütün o yıllar boyunca? Şimdi çıkıp gelse babam, otursa kanepenin orta yerine Özlem’le aramıza, bir hayalet olarak başlasa konuşmaya, anlatsa hikâyesini, biz de ölür müyüz? Ben de Hamlet gibi “Silerim de bütün boş anıları, bütün kitaplarda yazılan, çizilenleri, gençliğimden, öğrenciliğimden kalanları, yalnız senin buyruğun kalır, beynimin defterinde, yapraklarındaki ıvır zıvır bütün bildiklerimin üstünde,” der miyim ona?”* (Kopan, 2017: 94)

Çiğdem ile yemeğe gittikleri gece iç monolog halinde, anılarına, gerçekleştiremediği hayallerinde takılır zihni ve bu düşünceler içinde Hamlet, Yorick ve Olric de kendine yer bulur burada.

“*Bir hatayı başka bir hatayla örterek geçecekti ömrüm. Pentimento. Yine pentimento. Hamlet avuçlayacaktı Yorick’in kafatasını, Turgut fısıldayacaktı Olric’e, “Ne kadar kızsam hep pentimento Olric!”* diye. (Kopan, 2017: 109)

“*Pentimento”* tekrarlama, başka bir kısımda, tam da babasını öldürmek üzere olduğu anlarda geçer zihninden: “*Ayağa kalktım. Kırmızı gece lambasının sinir bozucu ışığında ikimizi gördüm. Kim bilir kaç kez baştan boyanmış bir tablo. Pentimento. Hep pentimento. Artık çaresizlikten koyu bir kırmızıyla örtülmüş.*” (Kopan, 2017: 130)

Eserde yazar, iki tablonun, Müzeyyen’in zihninde canlanışına yer verir: Les Poseuses ve Kroyer tabloları. Ayrıca az önceki pasajda kendi ve babasını tablolaştırır ve bu tabloyu “*Caravaggio tablolarından kesilip yapıştırılmış sanki*” şeklinde nitelendirir.

SONUÇ

Sonuç kısmında ilk bölümden son bölüme kadar elde edilen bilgiler neticesinde meydana gelen yargılara yer verilerek genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Yekta Kopan'ın postmodern edebiyat çizgisinde nerede durduğunu gösterebilmek amacıyla yazılan tezde ilk olarak postmodernizmin teorik altyapısı incelenmiş, ardından Kopan'ın hikâyelerinde ve romanlarında postmodern kurmacada kullanılan yöntemler gösterilmiş ve eserlerinde görülen postmodern unsurlar yine eserlerinden örneklerle açıklanmıştır.

Bu çalışma doğrultusunda, Yekta Kopan'ın eserlerinde postmodern unsurları kullandığı tespit edilmekle birlikte tüm yöntemlerden aynı yoğunlukta faydalanmadığı görülmektedir. Yazarın en çok kullandığı yöntemler üstkurmaca ve metinlerarasılık olarak gösterilebilir. Üstkurmacaya örnek olarak Becerikli Bay Kerim İnal, Kızılmaske ile Diana'nın Öpüşmesini Gören Yaşlı Çocuk öyküleri gösterilebilir. Metinlerarasılık tekniğini daha çok kullandığını görebildiğimiz Yekta Kopan, özellikle *Karbon Kopya* adlı öykü kitabındaki eserleriyle bu tutumunu yansıtmaktadır. Alıntı, gönderge, epigraf, yeniden yazma gibi yöntemleri bu ve diğer eserlerinde sıkça kullandığı görülür. Örnek olarak Kafka'yla Yolculuk ve Theo'ya Mektuplar adlı eserinde yeniden yazımı, Bir de Baktım Yoksun adlı öykü kitabındaki öykülerin başlarında da epigrafı örneklendirmiştir.

Kafka'yla Yolculuk, Theo'ya Mektuplar, Bir Yabancı adlı öyküleri yeniden yazım kapsamında değerlendirilirken aynı zamanda, pastiş örneği de oluşturmaktadır.

Yazarın kısmî olarak kendi eserlerini yeniden yazması ya da kendi eserlerine gönderme yaptığı bazı öyküleri de mevcuttur. Örneğin “bisiklete binmeyi bilmeme” olgusunu Bisiklet, Kalos-Eidos-Scop ve Aşk Mutfağından Yalnızlık Tarifleri öykülerinde işlemiştir. “Uyur-yazarlık” meselesini Giriş Cümlesi ve Yayınlanmamış Bir Söyleşi'de; “öyküleme oyunu”nu ise Becerikli Bay Kerim İnal ve Çağla Yeşili Bir Gece öykülerinde ele almıştır.

Bazı öykülerinde parodiye de yer veren Kopan, Herkes Kadar Mutsuz adlı öyküsünde bir yazar olan anlatıcı, çoğu eserinde kullandığı, baba – oğul çatışmasına alaycılıkla yaklaşır.

Hikâye ve romanlarının neredeyse tamamında alıntı ve göndergeye örnek oluştururken bunu genellikle gizli bir şekilde değil açık alıntılar şeklinde yaparak tutumunu gizlemez. Alıntılarını bazılarını metinlerine yedirirken bazılarını yüzeysel boyutta bırakarak eserlerinde isimlere, farklı isimlere yer vermiştir.

Metinlerarasılık kapsamında oluşturduğu bu eserler içerisinde bazen türlerarasılıkla ilgili tutumlarına da yer verir. Anlatılarının içerisinde yer verdiği alıntılar ve göndergeler bir tablo, bir şarkı sözü, bir film adı olabilmektedir. Örneğin Gerçeğin Halleri adlı öyküsünde aynı resmin farklı duygularla işlendiği iki farklı tablo üzerine düşüncelerini yazmış, Kırmızı adlı öyküsünde Hopper’ın tablolarını gönderge olarak kullanmıştır. Bir yorum olarak bu kullanımlarıyla okurunu da bu tabloları incelemeye yönlendirmiştir. Metafor’da tiyatro tekniği ile öyküyü birleştirmiştir. Bırakma Beni adlı öyküde ruh halinin şarkı sözleriyle verilmesi türlerarası kullanıma örnek olarak gösterilebilir.

Postmodern eserlerde çokça karşılaşılan oyunsuluk, Yekta Kopan tarafından da kullanılan yöntemlerden olmuştur. Portebello 22 öyküsünde kadın ve erkek karakterlerine -biri anlatıcı olmak üzere- kendi ismi olan “Yekta” ismini vererek oyunsu bir düzlem oluşturmuştur. Ayrıca kadın olan Yekta’nın varlığı ile yokluğunda bir belirsizlik, hayal – gerçek arası bir düzlem söz konusudur. Bazı eserlerinde anlatılanlar, okura “gerçek” mi yoksa “hayal” mi ikilemi yaşatır.

Postmodernizmin sahip olduğu çoğulculuk anlayışı metinlere de anlam ve üslup açısından yansır. Kopan’ın eserlerinde de bu yaklaşımı görmek mümkündür. Mevsim Normalleri ve Şey öyküsünde bunu, üslup açısından kullanırken Şerbetçi öyküsünde anlam düzleminde kullanmıştır.

Popüler türlere yönelik tekniğinde Kopan’ın fantastik ve polisiye olarak başlı başına verilmiş bir eseri yoktur. Ancak öykülerinin içerisinde fantastik unsurlar yer almaktadır. Yeşil Ev öyküsüne fantastik boyuttan yaklaşmak mümkündür. Ancak bunu

yaparken modern fantastik unsurlardan değil geleneksel ve geleneksel korku anlatılarından esinlendiği görülmektedir.

Polisiye olarak değerlendirilebilecek bir öyküsü Becerikli Bay Kerim İnal'dır. Öykü direkt olarak polisiye bir öykü olarak değerlendirilmez. Ancak üstkurmaca bir nitelik taşıyan öyküde anlatıcının yazmış olduğunu bildiğimiz birden fazla polisiye öykü söz konusudur.

Yukarıda açıklaması yapılan ve örneklendirilen yöntemler Kopan'ın eserlerinde genellikle kullandığı yöntemlerdir. Bunların dışında kalan yeni tarihselcilik tekniği üzerine eseri yoktur.

Pornografi ve argo sözler açısından bakıldığında bu yöntemi birkaç eserindeki birkaç cümle dışında eserlerinde yer almadığı görülmektedir.

Kopan'ın, öykülerinde mektup tekniği de göze çarpmaktadır. Bir Sarı Yolculuk ve Er Ryan'ı Kurtarmak öykülerinde kurmaca asıl olarak mektuplarla şekillenir.

Postmodern eserlerde genellikle görülen bir yöntem olarak kahramanların, özellikle anlatıcıların adlandırılmamış olması Yekta Kopan'ın öykü türünde verdiği eserlerinde görülmektedir. Genellikle anlatıcıların muhatap olduğu kişilerin isimleri belli iken anlatıcıların kim olduğu belirsiz olabilmektedir. İki Şiirin Arasında, Yedi Derste Vicdan Muhasebesi, Şarkılar Seni Söyler ve Anadoluhisarı öykülerinde anlatıcıların kimliği belirsizdir.

Kişi isimlerinde görüldüğü gibi eserlerde zaman ve mekân belirsizliği de görülebilmektedir. Örneğin *Aile Çay Bahçesi* romanında bir yazlıktan bahsedilmekte ancak bu yazlığın nerede olduğu bilinmemektedir ya da eserlerde gidilen bir mekânın tam olarak tasviri yapılmamakta, bu yönler zannedilir ki okurun muhayyilesine bırakılmaktadır.

Eserlerin belirsiz, ucu açık bir şekilde sonlanması, Yekta Kopan'ın eserlerinde de görülmektedir. *Aile Çay Bahçesi* romanı ve Mektup, Şerbetçi, Aşkın Ne Olduğunu Bilmiyorsun gibi öykülerinde olaylarının sonunu belirsiz bırakmıştır. Bazı eserlerini kesin bir sonuca bağlarken bazı eserlerinde sonu okurun hayal gücüne teslim etmiş gibidir.

Yenilik ve göreceliğin ön plana alındığı postmodern edebiyatta Kopan da eserlerinde birtakım yeni biçimse denemelerde bulunarak yeniliklere imza atar. Bu denemeleri genellikle küçürek öykülerinde yapmaktadır. Örneğin İnce Ün'lü Aşk'ta yalnızca ince ünlü sesleri kullanarak bir kısa öykü yazar. Geometri öyküsünde yalnızca “g” sesini kullanarak metin oluşturur.

Tüm bunların yanı sıra Kopan, eserlerinde yazma ve yazarlık süreci üzerinde de durmuş, eserlerinde bazı kişileri yazarlardan ya da yazar olmak isteyen bireylerden seçmiştir. Bazen yazma ve yaratma sancısı çeken bir yazarın, bazen parasız kalan bir yazarın para kazanmak için istemediği halde yazmak zorunda olduğu metinlerin, bazen de yazma sürecinin nasıl ilerlediğinin öyküsünü yazar. Giriş Cümlesi ve Yayınlanmamış Bir Söyleşi öyküleri bu kullanımı örnekler niteliktedir.

Postmodernizmin oyuncu, trivial, hazır malzemeleri kullanan ve örnek alan, hayata farklı pencerelerden bakışı esas alan, çoğulculuğa ve belirsizliğe inanan anlayışının, Kopan'ın eserlerinde de yer aldığı; tüm bu tespit ve değerlendirmeler neticesinde Yekta Kopan'ın postmodern bir duruşu temsil ettiği söylenebilir.

KAYNAKLAR

1. Çalışmaya Esas Olan Eserler

Öykü Kitapları

KOPAN Yekta, *Fildişi Karası*, 3.b., Can Yayınları, İstanbul, 2011.

KOPAN Yekta, *Karbon Kopya*, 3. b., Can Yayınları, İstanbul, 2016.

KOPAN Yekta, *Sakin Oraya Gitme*, Can Yayınları, İstanbul, 2016.

KOPAN Yekta, *Aşk Mutfağından Yalnızlık Tarifleri*, 14.b., Can Yayınları, İstanbul, 2017.

KOPAN Yekta, *Yedi Derste Vicdan Muhasebesi*, 4.b., Can Yayınları, İstanbul, 2017.

KOPAN Yekta, *İki Şiirin Arasında*, Can Yayınları, İstanbul, 2014.

KOPAN Yekta, *Kediler Güzel Uyanır*, 4.b, Can Yayınları, İstanbul, 2012.

KOPAN Yekta, *Kara Kedinin Gölgesi*, 2.b, Can Yayınları, İstanbul, 2012.

KOPAN Yekta, *Bir de Baktım Yoksun*, 15.b., Can Yayınları, İstanbul, 2013.

Romanları

KOPAN Yekta, *İçimde Kim Var*, 4.b., Can Yayınları, İstanbul, 2014.

KOPAN Yekta, *Aile Çay Bahçesi*, 3.b., Can Yayınları, İstanbul, 2017.

2. Yararlanılan Kaynaklar

Kitaplar

AKTULUM Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2014.

BARTHES Roland, *Yazı ve Yorum*, çev. Tahsin Yücel, 3.b., Metis Yayınları, İstanbul, 2009.

BATES H.E., *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü*, çev. Gökçen Ezber, 2.b., Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2013.

CHAUCER Geoffrey, *Canterbury Hikâyeleri*, çev. Nazmi Ağıl, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015.

CONNOR Steven, *Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*, çev. Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

ÇETİŞLİ İsmail, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, 9.b., Akçağ Yayınları, Ankara, 2009.

DEMİRCİ Umut, *Postmodern Bir Fenomen Olarak Siberpunk*, (e-kitap), http://www.academia.edu/8836927/Postmodern_Bir_Fenomen_Olarak_Siberpunk, (3.8.2018).

DOLTAŞ Dilek, *Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar / Uygulamalar*, 2. b., İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2003.

EAGLETON Terry, *Edebiyat Kuramı Giriş*, 5.b., çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017.

EAGLETON Terry, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, 3.b., çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015.

ECEVİT Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 10.b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.

EMRE İsmet, *Postmodernizm ve Edebiyat*, 2.b., Anı Yayıncılık, Ankara, 2006.

ESEN Nüket, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, 4.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.

GÖREN Esin, *Yeniden Yazmak*, Dönence Yayınları, İstanbul, 2013.

GÜMÜŞ Semih, *Öykünün Kedi Gözü*, 2.b., Can Yayınları, İstanbul, 2012.

GÜMÜŞ Semih, *Modernizm ve Postmodernizm Edebiyatın Dünü ve Yarını*, 3.b., Can Yayınları, İstanbul, 2015.

KAFKA Franz, *Hikâyeler*, çev. Kâmuran Şipal, 11.b., Cem Yayınevi, İstanbul, 2016.

KEFELİ Emel, *Batı Edebiyatında Akımlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012.

LUCY Niall, *Postmodern Edebiyat Kuramı*, çev. Alıhan Aksoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.

LYOTARD Jean-François, *Postmodern Durum*, çev. İsmet Birkan, Bilge Su Yayıncılık, Ankara, 2013.

MENTEŞE Oya Batum, *Bir Düşün Yolculuğu*, Bilkamat Yayınları, Ankara, 1996.

MORAN Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*, 16. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

MORAN Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 26.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.

ÖGEYİK Muhlise Coşkun, *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*, Anı Yayıncılık, Ankara, 2008.

ROSENAU Paul Marie, *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri*, 2. b., çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004.

SARUP Madan, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm Eleştirel Bir Giriş*, 5.b., çev. Abdülbaki Güçlü, Pharmakon Yayınevi, Ankara, 2017.

TEKİN Mehmet, *Roman Sanatı 1*, 15.b., Ötüken Yayınları, İstanbul, 2017.

TOSUN Necip, *Günümüz Öyküsü*, 2.b., Dedalus Yayınları, İstanbul 2017.

YALÇIN S. Dilek, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Akçağ Yayınları, İstanbul, 2005.

Makaleler

ASLAN İlker, “Edebiyat ve Tarih İlişkisi Edebî Metinleri Yeni Tarihselcilik Odağında Okumak”, *Tarih ve Uygarlık İstanbul Dergisi*, 2014.

SAZYEK Hakan, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*, 2002, ss. 493-509.

YILMAZ Sibel, “Yekta Kopan’ın Öykücülüğü: Modern Zamanlarda İnsanlık Halleri”, Burch Üniversitesi II. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi Bildirisi, 2014, ss. 844-857.

Diğer Kaynaklar

AKYILDIZ Şeref, *Murat Gülsoy’un Eserlerinde Postmodernist Ögeler*, (Yüksek Lisans Tezi), Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

Hece Dergisi, *Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, sayı: 138/139/140, Ankara, Haziran-Temmuz-Ağustos, 2008.

OKTAY Gülçin, *Modern Türk Hikâyesinde Postmodern Açılımlar*, (Yüksek Lisans Tezi), Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.

YILMAZ Sibel, “Yekta Kopan’ın Öykücülüğü: Modern Zamanlarda İnsanlık Halleri”, Burch Üniversitesi II. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi Bildirisi, 2014, ss. 844-857.

İnternet Kaynakları

<http://www.biyografi.info/kisi/yekta-kopan> (19.9.2018)

