

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI**

AYFER TUNÇ'UN ROMAN VE HİKÂYELERİNDE YAPI VE TEMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hüseyin ÖZ

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ülkü ELİUZ

**EKİM – 2016
TRABZON**

ONAY

Hüseyin ÖZ tarafından hazırlanan “Ayfer Tunç’un Roman ve Hikâyelerinde Yapı ve Tema” adlı bu çalışma 23.12.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı dalında **yüksek lisans tezi** olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Ülkü ELİUZ

Yrd. Doç. Dr. Fırat CANER

Yrd. Doç. Dr. Fikret USLUCAN

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım. 23.12.2016

Prof. Dr. Yusuf SÜRMEEN

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada orijinal olan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her tür yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.

Hüseyin ÖZ

28.10.2016

ÖN SÖZ

Sanatçı, varolma mücadelesini somutladığı yaşamı ve yapıtı ile birey-toplum-evren bağlamında bir misyonun taşıyıcısıdır. O, sadece kendinin değil; tüm insanların uyanışını ve farkındalığını hedefler. Bu aydınlık yönelim, sanatı, sanatkârı ve sanat eserini nesne olmaktan çıkarır; çok boyutlu bir işlev ile varoluşsal kaynağın tamamlayıcısı haline getirir.

Çağdaş Türk anlatısının aykırı ve ayrıksı sesi Ayfer Tunç, kendiliğini kurarken yerel ve evrensel izlekler çerçevesinde değişende değişenleri metinleştirir. Onun eserlerinin ilettiği temel etimon, varlık sancısının etkilerinin insanın ve toplumunun lehine yapılandırılmasının gerekliliğidir.

Ayfer Tunç bireysel mitini, 21. yüzyılda dünyanın labirentleşerek çözülüş ve tükeniş mekânına dönüşmesi; yaşamsal kaynakların hızla tüketilmesinin sonuçları; bunaltı/bulantının yaygınlaşması; geçmiş-şimdi düzleminde yaşanan çatışmalar; bireyin kurtuluş arayışları; öze dönüşün gerekliliği sorunsalları merkezli olarak kurgular. Onun edebi atılımları, modern süreç ile başlayan kaos ortamında yiten insanın yeni'den kendiliğini kazanmasına yöneliktir. Dil ve üslubu ile verili olanı aşmaya çalışan sanatkâr, özgün ve öznel bir sese ulaşır.

Ayfer Tunç'un farkındalıklarını uyarıya ve çağrıya dönüştürmeye çalıştığı roman ve hikâye türündeki eserlerinin incelendiği bu çalışma, üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde sanatkârın yaşamı, edebi kişiliği ve yapıtları çerçevesinde biyografisine yönelik bilgilendirme yapıldı. İkinci bölümde yazarın roman türündeki beş eseri yapı ve tema (yabancılaşma, iletişimsizlik, yozlaşma) bakımından tahlil edildi. Üçüncü Bölüm'de altı öykü kitabı içinde yer alan otuz altı öykü yapı (hikayelerde ortak yapı, tanıtımı, isim-içerik ilişkisi, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekan, kişiler dünyası) ve tema (ölüm, sevgisizlik, yalnızlık) bakımından incelendi.

Çalışmada bana rehberlik eden, deneyimlerini aktaran, yanımda olan saygıdeğer hocam Prof. Dr. Ülkü ELİUZ'a, yardımlarını esirgemeyen Arş. Gör. Betül BAYRAKTAR'a, sevgili arkadaşım Elif CANGÜL'e, bilhassa anneme teşekkürlerimi sunarım.

Safranbolu, 2016

Hüseyin ÖZ

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
ÖZET.....	IX
ABSTRACT.....	X
KISALTMALAR LİSTESİ.....	XI
GİRİŞ.....	1-2

BİRİNCİ BÖLÜM

1. AYFER TUNÇ'UN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ, ESERLERİ.....	3-8
1.1. Hayatı.....	3
1.2. Edebî Kişiliği.....	4
1.3. Eserleri.....	7

İKİNCİ BÖLÜM

2. AYFER TUNÇ'UN ROMANLARINDA YAPI VE TEMA.....	9-115
2.1. Romanlarda Yapı.....	9
2.1.1. Kapak Kızı.....	9
2.1.1.1.Eserin Kimliği.....	9
2.1.1.2. İsim İçerik İlişkisi.....	10
2.1.1.3.Olay Örgüsü.....	12
2.1.1.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	14
2.1.1.5. Zaman.....	15
2.1.1.6. Mekân.....	17
2.1.1.7. Kişiler Dünyası (Karakter Yapılarına Göre).....	19
2.1.2. Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi.....	23

2.1.2.1. Eserin Kimliği	23
2.1.2.2. İsim – İçerik İlişkisi.....	24
2.1.2.3. Olay Örgüsü	26
2.1.2.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	28
2.1.2.5. Zaman.....	29
2.1.2.6. Mekân.....	32
2.1.2.7. Kişiler Dünyası (Karakter Yapılarına Göre)	34
2.1.3. Yeşil Peri Gecesi.....	36
2.1.3.1. Eserin Kimliği	36
2.1.3.2. İsim İçerik İlişkisi	38
2.1.3.3. Olay Örgüsü	39
2.1.3.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	41
2.1.3.5. Zaman.....	44
2.1.3.6. Mekân.....	46
2.1.3.7. Kişiler Dünyası (Karakter Yapısına Göre).....	47
2.1.4. Suzan Defter	51
2.1.4.1. Eserin Kimliği	51
2.1.4.2. İsim İçerik İlişkisi.....	53
2.1.4.3. Olay Örgüsü	54
2.1.4.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	56
2.1.4.5. Zaman.....	58
2.1.4.6. Mekân.....	60
2.1.4.7. Kişiler Dünyası (Karakter Yapılarına Göre)	62
2.1.5. Dünya Ağrısı.....	66
2.1.5.1. Eserin Kimliği	66
2.1.5.2. İsim İçerik İlişkisi.....	67
2.1.5.3. Olay Örgüsü	68
2.1.5.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	69
2.1.5.5. Zaman.....	70
2.1.5.6. Mekân.....	71

2.1.5.7. Kişiler Dünyası (Karakter Yapılarına Göre)	73
2.2. Romanlarda Tema.....	77
2.2.1. Yabancılaşma.....	77
2.2.2. İletişimsizlik.....	95
2.2.3. Yozlaşma	102

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. AYFER TUNÇ'UN HİKÂYELERİNDE YAPI VE TEMA	116-176
3.1. Hikâyelerde Yapı	116
3.1.1 Hikâyelerin Tanıtımı	116
3.1.2. İsim İçerik İlişkisi.....	128
3.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	135
3.1.4. Zaman.....	143
3.1.5. Mekân.....	153
3.1.6. Kişiler	164
3.1.6.1. Kadın Karakterler	164
3.1.6.1.1.Genel Olarak Kadınlar	164
3.1.6.1.2. Küçük Kasabalı ve Şehirli Kadınlar	165
3.1.6.1.3. Düşkün Hayat Kadınları	166
3.1.6.1.4. Yaşlı Kadınlar	166
3.1.6.2. Erkek Karakterler	166
3.1.6.2.1. Genel Olarak Erkekler.....	166
3.1.6.2.2. Entelektüel Erkekler	167
3.1.6.2.3. Mesleğine Göre Erkekler	168
3.1.6.2.4. Yaşlı Erkekler.....	168
3.2. Hikâyelerde Tema.....	169
3.2.1.Ölüm.....	169
3.2.1.1. Kaçınılmaz Son Olarak Ölüm	169
3.2.1.2. Kaçış /İntihar	171

3.2.2. Sevgisizlik	172
3.2.3. Yalnızlık	174
SONUÇ	177
YARARLANILAN KAYNAKLAR	181
EKLER	Error! Bookmark not defined.
ÖZGEÇMİŞ	Error! Bookmark not defined.



ÖZET

Çalışmada Ayfer Tunç'un beş romanı ile altı hikâye kitabı yapı ve tema bakımından incelendi. Yazarın yaşantı türündeki üç eseri ve araştırma kitabı bu çalışmanın kapsamı dışında tutuldu.

Çalışmaya ilk olarak romanların yapı bakımından incelenmesiyle başlandı. Eserin kimliği, isim içerik ilişkisi, olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân, kişiler üzerinde duruldu. İkinci olarak romanların temaları ele alındı. Roman temaları yabancılaşma, yozlaşma, iletişimsizlik başlıkları altında toplandı.

Hikâyelerin incelenmesine de yapıdan başlandı. Otuz altı hikâye isim içerik, bakış açısı, zaman, mekân, kişi başlıkları altında değerlendirildi. Hikâye temaları da ölüm, sevgisizlik, yalnızlık olarak belirlendi ve incelendi.

Anahtar Kelimeler: Ayfer Tunç, roman, hikâye, yapı, tema

ABSTRACT

In the study, Ayfer Tunç's five novels and six story books were examined in terms of structure and theme. Three works of writer which are types of memory and research book were excluded from this study.

First of all, we have started examining the novels in point of structure. We have emphasized the description of work, relationship between name and content, plot, perspective and narrator, time, place and characters. Secondly, the themes of her novels were examined. The themes of novel were collected under the title of alienation, corruption and lack of communication.

We started examining stories from the structure. Thirty- six stories were evaluated under the title of name – content, perspective, time, place, character. The theme of story was stated and examined as death, lovelessness and loneliness.

Keywords: Ayfer Tunç, novel, story, structure, theme.

KISALTMALAR LİSTESİ

ABH:	Aziz Bey Hadisesi
BDEYYAKT:	Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi
C.:	Cilt
Çev:	Çeviren
DA:	Dünya Ağrısı
E:	Evvelotel
KA:	Kırmızı Azap
KK:	Kapak Kızı
MA:	Mağara Arkadaşları
S:	Saklı
S.:	Sayı
s.:	Sayfa
SD:	Suzan Defter
TKM:	Taş – Kâğıt – Makas
YPG:	Yeşil Peri Gecesi

GİRİŞ

Her edebi eser barındırdığı gizil anlamlarla yeni ve farklı okumalara açıktır. Okurlar ve araştırmacılar bilgi birikimlerine göre metinlerin anlamlarını keşfeder, metnin şifrelerini çözer. Metindeki şifrelerin çözülmesiyle okurlar okuma ediminin zevkine ulaşırken, araştırmacılar sistematik bir şekilde metni bilimsel çerçevede çözümlerler. Akademik çalışmalar sırasında metinlerin bilimsel çözümü yapılırken karşılaşılan problemlerden de yeni araştırma alanları doğar ve eksik bırakılan yerlerin tamamlanması farklı bakış açılarına ve farklı çalışmalara malzeme sunar.

Edebiyat dünyasına öykü ile giren, şiirle tanıştıktan sonra yazın alanı daha da genişleyen ve kendine özgü kurgu ve yazın yöntemleriyle dikkatleri çeken Ayfer Tunç, yirmi beş yıldır sessiz ve sağlam adımlarla kendi yolunda ilerlemektedir. Farklı okumalara açık olan eserler, nitelikli okuyuculara seslenmekte ve onları farklı bir yazın dünyasına çağırmaktadır. Tür ayrımı yapmadan metin üzerinde çalışan yazar bazen kurguyla, bazen de farklı üslup denemeleriyle okuyucunun dikkatini çeker. Belirli bir hedefle oluşturulan ve yazar tarafından bilinçli olarak yapılan biçim ve üslup denemeleri metinlere özgünlük katmanın yanı sıra yeniliklere açık olan yazarın tavrını da net şekilde gösterir.

Beş roman ve altı hikâye kitabının incelendiği bu çalışmada yazarın eserleri çalışmanın merkezine alındı. Eserlerden hareketle yazarın yazın serüvenine ışık tutuldu. Kaleme alınan eserler toplumsal dönüm noktalarıyla birleştiğinden yazarın amacının topluma ayna olmak olduğu açıkça görüldü. Eserlerin Türk toplumunu nasıl algıladığı ve yansıttığı problemi üzerinde duruldu. Yazarın bireyden hareketle toplumsalla ulaştığı görüldü.

Üç ana bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde Ayfer Tunç'un biyografisi, edebiyat çalışmaları, eserleri, edebi eserlerine katkı sunan çalışmaları, gazetecilik ve dergicilik yılları anlatıldı. Edebiyatla iç içe geçmiş bir yaşantının eserler üzerindeki gizli etkileri ortaya çıkarıldı. İkinci bölümde romanların yapı ve tema incelemeleri esas alınarak eserler çözümlendi. Yapı incelemesi isim – içerik ilişkisi, olay örgüsü, anlatıcı ve bakış

açısı, zaman, mekân ve kişiler dünyası başlıkları altında yapıldı. Yazarın ilk romanından başlamak üzere sürekli olarak kendini yenilediği ve farklı biçim ve üslup denemeleri içinde olduğu görüldü. Roman kişilerinin sayısını hayli fazla tutan yazar roman karakterler üzerinde titizlikle çalıştığı, isim sembolizasyonu ile de okura çözümlenmesi gereken bir metnin varlığını işaret ettiği görülür. Toplumun özellikle alt ve orta kesiminden, farklı etnik gruplara mensup kişiler seçilir. Eser isimlerinde de imge yüklü sözcükler dikkati çeker. Zaman kişilerin mutsuz geçmişlerini ve umutsuz geleceklerini imleyen yitik bir süreçtir. Mekânlar kişilerle bağdaşıktır ve işlevseldir. Çalışmanın üçüncü bölümünde hikâyelerin yapı ve tema incelemesi roman başlıkları altında yapılan incelemeye benzer şekilde gerçekleştirildi. Elde edilen sonuçlardan yola çıkılarak tematik incelemeye gidildi.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. AYFER TUNÇ'UN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ, ESERLERİ

1.1. Hayatı¹

Ayfer Tunç, 1964 yılında Adapazarı'nda doğar. Annesi Yıldız Tunç, Kafkas'lardan göç eden bir anne ile Rizeli bir eşkıyanın kızıdır. Babası Bedri Tunç, mübadele döneminde Bulgaristan'dan Adapazarı'na yerleşmiş bir ailenin üyesidir. Aile, öğretmen olan babanın tayini ile Adapazarı'ndan Mardin'e göç eder; 1968'de babanın trafik kazası geçirip hayatını kaybetmesi üzerine tekrar Adapazarı'na döner. Annenin akrabalarından oluşan büyük bir evde yaşamaya başlarlar. Tunç, ilkokulu Adapazarı ve İzmit'te; ortaokulu ise Adapazarı'nda okur. Lise eğitimini Erenköy Kız Lisesi'nde tamamladıktan sonra İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ni kazanır ve mezun olur.

Ayfer Tunç, çocukluğundan itibaren başlayan okuma serüveninde Türk edebiyatının Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Fakir Baykurt, Kemal Tahir gibi önemli isimleri yer alır. Daha sonra bu isimlere Leyla Erbil, Adalet Ağaoğlu, Füruzan, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Sevim Burak, Ferit Edgü, Bilge Karasu, Faulkner, Kafka, Dostoyevski, Tolstoy, Çehov, Ahmet Hamdi Tanpınar, Thomas Bernhard, Albert Camus, Ingeborg Bachmann eklenir. Üniversite yıllarında şiir türünde de okumalar yapan yazar, her türden eseri okuyarak entelektüel bir alt yapı kazanmaya çalışır.

Üniversite yıllarında arkadaşlarıyla beraber Tanım dergisini çıkaran Tunç, 1987 yılında üniversiteden mezun olduktan sonra Sokak dergisinde çalışmaya başlayarak yazın dünyasına girer. Daha sonra Güneş gazetesi, Milliyet Sanat, Yeni Yüzyıl gazetelerinde çalışır. 1999- 2004 yılları arasında Yapı Kredi Yayınları'nda yayın yönetmenliği yapar. İstanbul Radyosu'na radyo tiyatroları yazar. TRT için Refik Halit'in eseri Bu Bizim Hayatımız'ı senaryolaştırır. Sait Faik'in öykülerinden hareketle Havada Bulut adlı senaryosunu yazar; bu eser, film olarak TRT'de yayınlanır. Yazar, Murathan Mungan'ın

¹ Ayfer Tunç'un hayatı ve edebî kişiliği hakkında verilen bilgilerde Handan İnci'nin Ayfer Tunç'la Karanlıkta Kelimeler adlı söyleşi kitabından yararlanılmıştır.

“Bir Dersim Hikâyesi” adlı öykü kitabına *Yük* adlı öyküsü ile katılır. Enis Batur’un bir gazete haberinden hareketle oluşturduğu “Kaptan Gemide Kaçak Yolcu Var” adlı eserine *Fehime ve İkiyüzlü Cinsellik* (Oya Ayman ile birlikte) adlı eserleri ile dahil olur. 1989 yılında Cumhuriyet Gazetesi’nin düzenlediği Yunus Nadi Öykü Armağanı’nda *Saklı* adlı öykü kitabı ile birincilik kazanır. 2001 yılında yayımlanan *Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek* adlı eseri ile Uluslararası Balkanika Ödülünü kazanır; eser, altı Balkan diline çevrilir.

Yazar Türkçenin üniversitelerde zorunlu ders olarak okutulmaya başladığı dönemde Galatasaray Üniversitesi’nde bir dönem Türkçe dersi verir. Hayalet Gemi adlı dergiye 2001 yılından itibaren edebi metinler yazan Tunç, Murat Gülsoy ve Yekta Kopan’la birlikte söyleşiler yapar. Yekta Kopan’ın ayrılmasıyla Murat Gülsoy ile birlikte Diyaloglar isimli edebiyat söyleşilerini devam ettirir. Ali Teoman Öykü ve Şiir Ödülü ve Haldun Taner Öykü Ödülü seçici kurullarında yer alan yazarın kitapları Can Yayınları tarafından basılmaktadır.

1.2. Edebî Kişiliği

Ayfer Tunç yazın hayatına üniversite yıllarında başlar. Öğrencilik yıllarında yazdığı, “ciddiye alın[an]” (İnci, 2014: 131) ve yayımlanan ilk yazısı Edebiyat 81 deki Caz ve Arabesk’tir. 12 Eylül döneminde üniversite öğrencisi olan sanatkar, siyasi ve sosyal kaos nedeniyle içine kapanır ve edebiyata yoğunlaşır.

Üniversite yıllarında öğrenci arkadaşlarıyla beraber Tanım dergisini toplam iki sayı çıkarırlar. Bu dönemde çalışma hayatına da girer. Bir yandan da ilk kitabı “Saklı”daki öyküleri yazmaya başlar. Varlık Dergisi’nde yayımlanmayan öyküleri bir yıl sonra Yunus Nadi Öykü Ödülü’nü alır ve Tunç, yazın dünyasına girmiş olur. Bu öykü kitabı ilk olarak 1989 yılında Cem Yayınevi tarafından basılır.

Yazar ilk eseri yayınlandıktan sonra Sokak dergisinde muhabirliğe başlar. Derginin kendisine yaptığı katkıyı şöyle açıklar: “Sokak dergisi benim için müthiş bir okul oldu, hem gazetecilik hem hayat bilgisi anlamında” (İnci, 2014: 156). Bu dönem yazarın hayat tecrübesini artırır, farklı insanların hayatlarını tanıma olanağı verir, tanık olduğu hikâyeleri daha sonra eserlerinde kullanır.

Sokak dergisinden ayrılarak Güneş gazetesine geçen yazar ilk romanı *Kapak Kızı* 'nı yazmaya başlar. 1982 yılında basılan roman, kurgu ve yapı bakımından Tunç'un yazın hayatının ilk dönemlerine denk gelir. Bu nedenle roman, diğer eserleri ile kıyaslandığında edebi zevkini, dilini, düşünce dünyasını tam anlamıyla yansıtacak niteliklere sahip değildir.

Güneş gazetesi kapatılınca yazar 1994 yılına kadar TRT'ye edebiyat uyarlamaları yapar. Sait Faik, Ahmet Hamdi Tanpınar, Tarık Buğra gibi isimlerin öykülerini senoryalaştırır. 1994 yılında Yeni Yüzyıl gazetesinde gazeteciliğe tekrar başlar. Burada beraber çalıştığı Oya Ayman ile birlikte İkiyüzlü Cinsellik adında araştırma kitabını çıkarır. Bu kitapta Türk insanın cinselliğe bakış açısını yansıtır. *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* adlı romanın yazım sürecinde bu çalışmasından yararlanır. Romanın çok sayıdaki karakteri, cinsellik ile imtihan edilir. Toplumun cinsellik konusundaki sıkı baskısını insanlar başkalarının görmediği sürece ihlal ederler. Roman, toplumsal ikiyüzlülükle birlikte Türk toplumunun tarihi serüvenine de ışık tutulur. Doğu-Batı arasında gelgitler yaşayan insanlar, kendilerini nereye ait hissettiklerini bilemezler; kaos ve kargaşanın içindedirler.

Yeni Yüzyıl gazetesinde çalışırken 1996 yılında “Mağara Arkadaşları” adlı kitabı basılır. İki yıl sonra Yeni Yüzyıl gazetesinden ayrılan yazar, 1998 yılında Yapı Kredi Yayınları'nda editör olarak çalışmaya başlar. Bir yandan da Hayalet Gemi dergisine metinler yazar. Dergide *Taş-Kağıt-Makas* adlı öyküsünü, *Akılın Kayması* adıyla yayımlanır. Sanatçı, gazetecilik mesleği boyunca Türkiye'de yaşanan birçok toplumsal, politik olayların bizzat şahidi olur. Toplumun sosyal dokusunu, bilinçaltını net şekilde görerek sosyal zamanın insanlar üzerindeki psikolojik etkilerine göndermelerde bulunur.

Ayfer Tunç, Yapı Kredi Yayınları'nda editörlük yaptığı sırada birçok sanatçı ile tanışır. Kitap-lık, Sanat Dünyamız, Cogito, Akşam-lık dergilerinin yayın kurullarında bulunur. Dergiler, gazetelerin kitap ekleri Ayfer Tunç'un düşünce dünyasını besleyen, ufkunu açan, sanat anlayışını zenginleştiren çalışmalar olur.

1999 yılında Ayfer Tunç'un, “Aziz Bey Hadisesi” öykü kitabını yayımlanır. Öyküler diğer öykülere göre kurgu, anlatım ve dil açısından kendini bulduğu döneme denk

gelir. Ölüm, yalnızlık, sevgisizlik izleğinde buluşan altı öykü birbirinin devamı niteliğindedir. Sanatçı, *Osmanlı'da Âdet, Merasim ve Tabirleri* kitabından yola çıkarak *Bir Maninin Yoksa Annemler Size Gelecek* yaşantı kitabını 2001 yılında yayımlar. 70'li yılların kültürel birikimini unutturmak istemeyen yazar bu eseri kaleme alır. Kitap Uluslararası Balkanika yarışmasında birincilik ödülünü kazanır.

2004 yılında *Yapı Kredi Yayınları*'ndan ayrılan yazar *Can Yayınları*'na geçer. İlk romanı olan *Kapak Kızı*'nın editörlüğünü kendi yaparak *Can Yayınları*'ndan yeniden yayımlar. Bu dönemde “Saklı”nın devamı olan “Evvelotel” öykü kitabını yazar. “Saklı”daki metinlerin çok katmanlı yapısını ortaya çıkaran “Evvelotel” şiirsel ifadeden uzak anlatımıyla “Saklı”dan ayrılır.

“Saklı” ile başlayan yazın anlayışı sonraki eserlerinde değişerek, gelişerek devam eder. Yazar, metinlerindeki temayı en iyi yansıtacak biçimi seçer. Türk anlatı geleneğinden kopmadan, yeni denemelerle eserlerini yazar. “Kırmızı Azap”ta, “Taş-Kağıt-Makas”ta, *Suzan Defter*'de, *Alafranga İhtiyar*'da üslupta ya da biçimde deneysellik vardır. “Taş-Kâğıt- Makas” öykü kitabında yer alan *Suzan Defter* biçim özellikleri ile öne çıkar. Günlüklerden oluşan eser farklı okuma biçimlerine açıktır.

Ayfer Tunç'un eserlerinde söz erkek karakterlere teslim edilirken 2010 yılında yayımlanan *Yeşil Peri Gecesi* romanında anlatıcılık görevi kadın karaktere verilir. Kadın karakter yaşadıklarının farkında, kendini yıkma arzusunda olan, öfkeli, argoya varan bir dille diğer kadın karakterlerden ayrılır. *Kapak Kızı* romanının edilgin karakteri Şebnem bu romanda başkişi olarak yerini alır.

2014 yılında yayımlanan *Dünya Ağrısı* yazarın son romanıdır. Bu eserde aile ilişkilerini anlatılır. Anne – kız, baba – oğul çatışması romanın izleği içinde yerini alır. Kişiler, yaşamları boyunca aile bağlarından, aile travmalarından kurtulamazlar. Aile bireylerinin zayıflıkları, hataları, kaderleri sonraki nesillere sirayet eder.

Sanatkâr, edebi hayatı boyunca yeniliklerin, özgünlüğün peşindedir. Öykü ve romanlarındaki biçim denemeleri, kullandığı dilin zaman içindeki değişimi bunun kanıtıdır. Eserlerinde yalnız, mutsuz, çevresine yabancılaşmış bireyleri anlatmaya yardımcı

olacak mekân, zaman, anlatıcı, olay örgüsü gibi yapı unsurları temel izlerle bütünlük içindedir.

1.3. Eserleri

Romanlar

Kapak Kızı

Simavi Yayınları, İstanbul, 1992, I. Baskı; Can Yayınları, İstanbul, 2005- 2012, I. V. Baskı.

Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi

Can Yayınları, İstanbul, 2009 – 2012, I. - VI. Baskı.

Yeşil Peri Gecesi

Can Yayınları, İstanbul, 2010, I. ve II. Baskısı.

Suzan Defter

Can Yayınları, İstanbul, 2011 – 2012, I. – IV. Baskı.

Dünya Ağrısı

Can Yayınları, İstanbul, 2014, I. Baskı.

Öyküler

Saklı

(9 Öykü: Saklı, İhtilaller Neye Benzer, Yaşadığımız Yerler, Önemsizlik, Ay Bakıyor, Mozart'ın Son Zartı, Su, Silentium, Yüreğin Mahallesi)

Cem Yayınevi, İstanbul 1989, I. Baskı; Can Yayınları, İstanbul 2006, I Baskı.

Mağara Arkadaşları

(8 Öykü: Mağara Arkadaşları, Ses Tutsağı, Cinnet Bahçesi, Gençlik Sabah Çiyidir, Küçük Kuyu, Siz Ve Şakalarınız, Alafranga İhtiyar, Ara Renkler Grubu)

Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000-2001, I. ve II. Baskı; Can Yayınları, İstanbul, 2006, I. Baskı.

Aziz Bey Hadisesi

(6 Öykü: Aziz Bey Hadisesi, Kadın Hikâyeleri Yüzünden, Soğuk Geçen Bir Kış, Kar Yolcusu, Mikail'in Kalbi Durdu, Kırmızı Azap)

Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000 - 2001, I. ve II. Baskı; Can Yayınları, İstanbul, 2006 - 2011 I. – III. Baskı.

Taş-Kağıt-Makas

(4 Öykü: Kaybetme Korkusu, Taş – Kâğıt – Makas, Fehime, Suzan Defter)

Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, I. Baskı; Can Yayınları, İstanbul, 2005, I. Baskı

Evvelotel

(9 Öykü: Evvelotel, Kibir, Halâs, Acılezzet, Hiçbir Hikâye Görüldüğü Kadar Temiz Değildir, Doğru, Yanık Taşlar, Tevekkül, Serim – Düğüm – Çözüm)

Can Yayınları, İstanbul, 2006 – 2013, I – IV. Baskı.

Kırmızı Azap

(9 Öykü: Kadın Hikâyeleri Yüzünden, Soğuk Geçen Bir Kış, Kar Yolcusu, Mikail'in Kalbi Durdu, Kırmızı Azap, Kaybetme Korkusu, Taş – Kağıt – Makas, Fehime, Yük)

Can Yayınları, İstanbul, 2014, I. ve II. Baskı.

Yaşantı

Bir Maniniz Yoksa Anneler Size Gelecek

Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001 – 2004, I. XXXII. Baskı; Can Yayınları, İstanbul, 2005 – 2011, I. – VII. Baskı.

Ömür Diyorlar Buna

Can Yayınları, İstanbul, 2007, I. Baskı.

Memleket Hikâyeleri

İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, I ve II. Baskı.

Araştırma

İkiyüzlü Cinsellik

Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1995, I. Baskı. (Ayfer Tunç ve Oya Arman Büber)

Senaryolar

Kızlar Yurdu (1992), **Düş, Gerçek Bir De Sinema** (1995) [Aykut Tankuter'le beraber], **Havada Bulut**(2002), **Aliye** (2004) [Şebnem Çitak, Mehmet Bilal, Güliz Kucur, Yıldız Tunç'la birlikte], **Sessiz Fırtına** (2007), **Usta** (2008) [Bahadır Karataş'la birlikte], **72. Koğuş** (2010).

İKİNCİ BÖLÜM

2. AYFER TUNÇ'UN ROMANLARINDA YAPI VE TEMA

2.1. Romanlarda Yapı

2.1.1. Kapak Kızı

2.1.1.1.Eserin Kimliği

Ayfer Tunç'un ilk romanı olan *Kapak Kızı*'nin birinci baskısı, 1992 yılında Simavi Yayınları'ndan çıkar. 2005 yılında Can Yayınları'nda basılmaya başlanan kitap 2014 yılının Mayıs ayında altıncı baskıya ulaşır. Kitap ilk basımında editör çalışması yapılmadan basılır. “Derken *Kapak Kızı*'na başladım. Bugünden baktığımda biraz hadsizlik olduğunu düşünüyorum. Çünkü romanın büyüüne kapılıp yazmışım” (İnci, 2014:163). 12 yıl sonra Can Yayınları'nın ilk baskısında yazar, kitabının editörlüğünü kendisi yapar. 261 sayfadan oluşan romanda bölümlenme yoktur.

Romanda tren yolculuğu sırasında geçmişle yüzleşen karakterlerin hikâyesi anlatılır. Ankara'dan İstanbul'a giden trende bir erkek dergisine poz vermiş fon karakter Şebnem'in üzerinden genç kızın kuzenleri kendilerini, hayatlarını, ailelerini sorgularken, trenin yemekli vagonunda çalışan Bünyamin de evliliğini, eşini, sadakat duygusunu sorgular. Dergiye poz veren Şebnem roman içinde hiç konuşmaz. Ancak yolu dergideki pozla ya da hayatta bizzat karşılaşanlar için Şebnem vicdanlarının, sevgilerinin, adaletin, ahlakın, dürüstlüğü'nün sorgulanması için ayna olur. Bu romanın devamı niteliğindeki *Yeşil Peri Gecesi*'nde Şebnem kapak kızı olma yolundaki macerasını, ailesini, toplumu ve genç kızlıktan yetişkin bir kadın olarak başına gelenleri, evliliğini ve aşkını, aşk sandığı duygulanmalarını cesur şekilde anlatır.

Şebnem'in amcasının oğlu Ersin ile annesinin teyze oğlunun kızı Selda aynı trende İstanbul'a doğru yol alır. Trende hayatını kaybeden karanlık odacıdan sonra trenin duraklamasıyla yemekli vagona geçen yolculardan biri de Selda'dır. Tesadüf eseri Ersin'in masasına oturur ve ikili arasında uzunca bir konuşma başlar. Bu sırada Selda, aynı masada oturduğu Ersin'e çantasındaki Şebnem'in poz verdiği dergiyi çıkarır. Geçmişlerinde ve

hayatlarındaki ortak nokta Şebnem; içlerindeki dışa vurdurur, Bünyamin'in, Ersin'in ve Selda'nın itiraflarını, korkaklıklarını, günahlarını ve vicdanlarını ortaya döker.

2.1.1.2. İsim İçerik İlişkisi

Romanda dergiye verdiği erotik pozla herkes tarafından madden görünür hale gelen ve eleştirilerin merkezi olan Şebnem, aslında bu eylemi ile etik çözülüş içindeki tüm tanıdıklarından intikamını alır. Kendisi açığa çıkarken gizlenen tüm olumsuzlukların yansıtıcısı olur. Ailesi ve akrabalarının vicdan muhasebesi görünümündeki yüzleşmelerine aracılık eder. Derginin kapağındaki çıplak fotoğraf, Şebnem'in sadece güzelliğini ve bedenini değil; ailesinin ve toplumun çürüyen değer yargılarının da görünümüdür. Buradaki *kapak* olma durumu, birinci anlamıyla derginin dışında yer almanın ötesinde bir görüntüden sosyal yozlaşmanın sebeplerini sorgulamaya doğru derinleşir. Kapakta yer almak değil, kapakta kalmak sorgulatılır. Şebnem'inin bedeninin ötesinde insani ve toplumsal ilişkiler metalaşır. Metnin sorunsalı, kötü olan erkek dergisinde çıplak kadın olarak yer almak ve görünmeyen ahlaki çöküntüler yaşamak arasındadır. Bu çerçevede, fotoğrafların çoğaltılmasını ve görünür kılınmasını sağlayan “karanlık odacı”nın ölümü ile hızlanan çözülüş sürecinde gerçekleşir.

Karanlık odacı Şebnem'in çıplaklığının çoğaltma anını temsil ediyordu. Şebnem'in çıplaklığı bizzat görülmüş olmakta kalmıyor, belgeye dönüşüyor, Şebnem sayısız çoğalıyordu. (KK, s.217)

Trende “karanlık odacı”nın (KK, s.220) ölmesi ve bir karanlık vagona cesedinin alınması ile hayatın karanlığı, görünmeyen yüzü açığa çıkarılır. Resimlerin filmlerini banyo yaparak görünür kılan adam, trende kendileri ile hesaplaşan kahramanların da itiraflarının görünür kılınmasını sağlar. Bu olaydan sonra ailesi ve akrabaları tarafından yadsınan Şebnem, aslında filmler tab edilinceye kadar görünür değildir. Kapak'ın aracılığında ben-öteki çatışmasında bireysel ve toplumsal değer yargıları sorgulanır. Öteki algısının ahlak, kadın, erkek, aile, cinsellik, ilişkiler dizgesindeki sorgulamasında görünen ile görünmeyenler açığa çıkar. Şebnem, yazılmamış kurallar ve toplumsal norm kategorileri ile kuşatılan ve başkaldıran bireylerin temsilcisi olur. Bu eserin yeni bir kurgusu niteliğindeki *Yeşil Peri Gecesi* romanında başarılı ve dünyaca tanınmış gazeteci olan Selda karakteri, Şebnem'i destekleyerek olması gereken cephesine geçiş yapar. Şebnem'e acıyarak bakan Ersin ise, sevgisindeki kararsızlığı ve onu yalnızlığa ittiği için

pişmandır. Ersin'in diğer kadınlara kötü davranması, onları Şebnem'le eşitleme çabasının bir sonucudur:

Yıkılmalarını seyretmeye hiç meraklı olmadığı bu kadınlara kötü davranıyor, onlarla aşağılayarak sevişiyor, aşağılayarak konuşuyordu (KK, s.237).

Yeşil Peri Gecesi'nde Şebnem ben anlatıcı kimliğindedir; kapak kızı olma sürecini anlatır. Şebnem on dokuz yaşının başında Molla Bayırı'nda bir apartmanın bodrum katında çektiği çıplak pozlar erkek dergisi Phoenix'de mart ayında 'kapak' olur. Şebnem insanların gizemini saklayan, onları koruyan kapağı açar ve çıbanı patlatır. Kapakta görülen kız kapağın ardında saklananları – ahlaksızlığı- ortaya döker. Bu fotoğraflarla kendini ve çevresini yakıp yeniden küllerinden doğmak isteyen Şebnem'e (Phoneix) toplum izin vermez. Günahının bedelini her defasında ödetir.

80'li yıllardan sonra hızla gelişen teknoloji iletişim alanında da kendini gösterir. Türkiye'de özel kanalların açılması, telefonların evlere girmesi, reklamların televizyonlarda görülmesi, internetin yaygınlaşması iletişimin hızlanmasını sağlarken manevi tüm değerler yok edilmeye başlanır. Dergiler, gazeteler, televizyonlar iletişimi hızlandırır, internet ile iletişimin hızı doruk noktasına çıkar. Hiçbir şey gizli kalmaz. İnternet insanların geçmişini gömmesine engel olur. Her günah, her hata bir yerlerde depolanır ve günü geldiğinde kolayca gözler önüne serilir. Romandaki dergide Şebnem'in hayatında zaman zaman kendini gösterir. Şebnem'in güzelliğinden faydalanmak isteyenler ona geçmişinden kopamayacağını, kapak kızı olduğunu hatırlatır. *Yeşil Peri Gece*'si romanında verdiği pozları görüp Şebnem'i hatırlayan Uluçmüdürcü Köpekli lokantacı ve Osman'ın ahmaklarından biri Şebnem'e sarkıntılık etmeyi kendilerine hak görür. Şebnem'in maruz kaldığı her aşağılayıcı muamele "Phoneix'e dayanı[r]" (YPG, s.154). Böylelikle popüler kültürün nesnesi olan Şebnem geçmişinden kurtulamaz.

Şebnem kapak kızı olarak toplumun ahlaki değerlerine başkaldırır, erotik pozlarıyla toplumdan intikam almak ister; ancak bunu başaramaz. Toplum Şebnem'in bu pozları vermesindeki rolünü kabul etmez, onun güzelliğinden yararlanmak için erkek dergisindeki kapak fotoğraflarını her defasında ona hatırlatır.

2.1.1.3.Olay Örgüsü

Kapak Kızı romanı, bölümlene yapılmadan, “tek zincirli olay örgüsü” (Aktaş, 2003: 73) ile kurgulanır. Romanda olayların merkezinde yer almasına rağmen entrik kurguya fon karakter olarak dâhil edilen Şebnem’in hiçbir diyalogu yoktur. Olaylar Bünyamin’in, Ersin’in ve Selda’nın gözlemleri üzerinden anlatılır. Ötekini anlatan bu karakterler, olayları gerçekçiliği arttıran unsur niteliğindeki itiraf düzleminde naklederler.

Tren yolculuğunun başlangıcından bitimine kadar geçen süredeki olaylarla trenin hareketlenmesi, yolculuk sırasındaki duraklamalar ve trenin İstanbul’a varışı sonrasında biten yolculuk ile kahramanların kendilerini ve vicdanlarını sorgulamaları aynı doğrultuda ilerler.

Roman karakterlerinin ortak noktası fon karakter Şebnem’dir. Bir erkek dergisine erotik pozlar veren Şebnem, başkişi Ersin’in, norm karakter Bünyamin’in ve kart karakter Selda’nın tren yolculuğunda kendilerini sorgulamalarını ve gerçeklerle yüzleşmelerini sağlar. Onun hayatına dokunan ya da Şebnem’in hayatına dokunduğu roman karakterleri Şebnem’e dair gözlemlerini anlatırlar.

Yazar olayları belli bir bütünsellik içinde kurgular. Romanda olay örgüsünün yaşandığı yemekli vagona girip çıkan yolcular, ölen karanlık odacı, kaçak ve birbirini çok seven iki âşık metne yeni bir anlam boyutu katmak yerine anlamı çoğaltarak, metni tamamlar. “Olay örgüsü romanın bünyesini oluşturan ve bünyenin en küçük ögesi olan motiften kişiye kadar bütün elemanların içinde olan bir yapıdır” (Tekin, 2014: 76). Bu yapı romanın mantıksal temeller üzerine oturmasını sağlarken, romanın biçime verdiği önemi de vurgular.

Yazar gerçek bir öykü oluşturmak için olayları belirli amaçlar doğrultusunda, belli bir düzene sokar. Buradan hareketle olaylar üç bölüme ayrılabilir.

I. Bölüm

- Karakterlerin Ankara’dan İstanbul’a gitmek amacıyla trende seyahate başlamaları

- Tren yolculuğu boyunca Şebnem'in erkek dergisine verdiği pozlar üzerinden Bünyamin'in, Selda'nın ve Ersin'in kendisiyle hesaplaşması

II. Bölüm

- Şebnem'in fotoğraflarına baktıkça Bünyamin'in annesini özlediğini fark etmesi ve Şebnem'e duyduğu ilgilinin özlemden kaynaklandığını anlaması
- Bünyamin'in eşinden çocuk sahibi olamayacağını öğrenmesi ile eşi Cennet'in Garo ile kendisini aldattığı şüphesinin giderek artması
- Bünyamin'in yol boyunca ne yapacağını düşünmesi ve sonunda mücadele edemediği kuralları hayatına uyarlamaya koyması
- Ortak noktaları Şebnem olan ve birbirlerini tanımayan Ersin ve Selda'nın tesadüf eseri aynı masada yemek yiyip, içmeleri
- Ersin ve Selda'nın hayattan, işlerinden birbirlerine bahsetmeleri
- Tren'in yol şartları ve hava muhalefeti nedeniyle duraklaması
- Trende karanlık odacının ölümü ve Ersin'in adama dair bilgiler edinmesi
- Fotoğrafları görünür kılan adamın Şebnem'i de görünür kılmış olabilir miydi sorusunu Ersin ve Selda'nın kendilerine sorması ve Selda'nın çantasındaki dergiyi masaya koyması
- Şebnem'in dergideki pozunu gören Ersin ve Selda, Şebnem'in ortak noktaları olduğunun-birisinin amcasının kızı, diğerinin halasının kızı olduğunun - ortaya çıkması
- Şebnem çıplak fotoğrafı ile Selda'ya korkak olduğunu; Ersin'e de suçlu olduğunu hatırlatması

III. Bölüm

- Tren yolculuğunun karakterler için bir şeyleri geride bırakma, rahatlama, itirafları ortaya çıkaran zaman gibi özellikler kazanması nedeniyle kahramanların yaşadıklarını geride bırakmaları
- On üç saatlik yolculuk sonunda Şebnem'i görünür kılan kapak kızı fotoğrafı, roman karakterlerinin itirafları ve hesaplaşmaları neticesinde yeniden hayata karışmaları

2.1.1.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Anlatıda kim konuşuyor, hangi bakış açısı etkili sorularının yanıtı, metinde konuşan karakterler aracılığı ile anlatıcının konumunu netleştirir. Entrik kurgunun şekillenmesinde etkin bir işleve sahip olan bakış açısı olay, çevre ve kişilere nasıl ve hangi noktadan bakılacağına tespitini belirginleştirir. “Bakış açısı, anlatmaya bağlı metinlerde vaka zincirlerinin ve bu zincirlerin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir” (Aktaş, 2003: 78). Ersin, Selda ve Bünyamin karakterlerinin anlatıcı olarak yer aldığı *Kapak Kızı* romanında bakış açısı çoğulcudur.

Modern anlatım tekniklerinden olan bu bakış açısı ile tek bir olay, düşünce, olgu farklı bakış açılarından odağa getirilir. Bu teknik, anlamı hem çoğaltmayı hem göreceleştirmeyi hem de nesneleştirmeyi sağlar. Şebnem merkezli sorunsal, bu üç anlatıcı tarafından görünür kılınır. İç çözümlemenin yaygın kullanıldığı bu anlatım, eserin öykü zamanı ve mekânı olan seyahat boyunca Ersin ve Selda'nın ikili ilişkilerinin, aşkının, sevgisinin, hayata dair görüşlerinin tartışıldığı zeminde ortaya konur.

Trenin yemekli vagonunda çalışan Bünyamin başkasının başından geçmiş bir olaydan bahsedercesine kendisini aldattığını düşündüğü eşine karşı nasıl davranması gerektiğini, onu öldürmeli mi, boşamalı mı yoksa hiçbir şey olmamış gibi devam mı etmeli sorularına cevap bulmak amacıyla arkadaşı Erol'la diyaloglar kurar. Bünyamin ve Erol arasında gerçekleşen konuşmalar da Mihail Bakhtin “Sokratik Diyalog Yöntemi” (Bakhtin, 2014: 208) adını verdiği diyalog türüne örnektir. Çok sesliliği ve gerçeği ortaya çıkaran bu diyalog türü, olayların tek kişinin bilinciyle değil; gerçeği arayan insanlar arasındaki diyaloglar vasıtasıyla ortaya çıkması gerektiğini savunur. Bünyami'nin çocuk sahibi olamayacağını bizzat doktordan duyması, karısının kendisine hamile olduğunu söylemesi ve bu durum karşısında ne yapacağına karar vermesi Erol ile konuşmasından sonra şekillenir.

Bünyamin ‘Biri anlattıydı,’ dedi, anlatanın kim olduğunu hatırlamaya çalışıyormuş gibi gözlerini kısarak. Kadının alt komşusu mu, üst komşusu mu neyse biriyle işi pişirmiş. Adam da farkına varmış. Ama boşamamış, nasıl olsa kimse bilmiyor diye (KK, s.202).

Her karakterin kendine ait bakış açısı ile romana girmesi okuyucu açısından da önemlidir. Bu durum okuyucuya izleğe tek bir açıdan değil farklı açılardan bakabilme imkânını verir. Romanda bilinçakımı tekniği Ersin-Selda ve Bünyamin-Erol arasındaki iç monologlarda ön plana çıkar. Roman kişilerinin iç dünyasının sınırsız zamansal sıçramalar ile aktarıldığı bu kullanımla, karakter olarak değişen ben anlatıcıların görme ve bilme sınırları derinleştirilir: “Polatlı şubesindeki şehla kadın geldi aklıma, ne şehlası, düpedüz şaşı. Deli midir nedir, diye söylendi içinden” (KK, s.188). Bu iç monologlar, olaylar karşısında değişen düşüncelerin açığa çıkmasını sağlar.

Eserde geriye dönüşler de üç karakterin bakış açıları ile verilir. Şebnem’e dair anıları, Ersin ve Selda’nın gözlemiyle aktarılır. “Şebnem’in daha sonra kurduğu cümleler tüm yaptıklarını neredeyse maruz gösterecek kadar dokunaklıydı”(KK, s.116). Selda Şebnem’i bu şekilde hatırlarken; Ersin’in anılarında Şebnem şöyle yer alır: “Ersin Şebnem’in küçük, kırmızı bir çantası olduğunu, içinde temiz, ütülü bir mendil, biraz bozuk para ve bir saç tokası bulunduğunu hatırlayınca, içi şiddetle burkuldu” (KK, s.86). Şebnem, tüm geriye dönüşlerin merkezindedir. Ersin’in ve Selda’nın tüm yaşamını çerçeveleyen çocukluk ve gençlik yıllarının, çatışmaların, kıskançlıkların, pişmanlıkların ortasındadır. Onun varlığı, özeleştiriyi yapmalarını sağlar.

2.1.1.5. Zaman

Sanat, yaşam gibi zamana tâbidir ve oluş sürecini zamana bağlı olarak belirler. Sanat eseri de “zamanî bir varlıktır ve sanat eseri mutlaka belli bir zaman bölümü içinde yaratılır” (Tekin, 2014: 123). Anlatıda ise zaman, olay-mekân-kışı bağıntısı ile birlikte entrik kurguyu belirler.

Kapak Kızı romanında zaman ve mekân özdeşimi içinde dışsal görünümlü içsel bir yolculuk anlatılır. Ankara’dan İstanbul’a doğru yola çıkan bir trenin yemekli vagonunda banka müfettişi Ersin, radyo programcısı Selda ve yemekli vagonun garsonu Bünyamin, yaklaşık 13-14 saatlik yolculuk yaparlar. Bu sürede bilinç akımı tekniğinin (iç monolog, geriye dönüş vs.) sağladığı sınırsızlık ile hem dışsal hem içsel bir derinlik yaratılır. Zamansal sıçramalar ile öykü zamanı, 40-50 yıllık bir süreyi kapsar. Öykü zamanından yapılan geriye dönüşler, İkinci Dünya Savaşı’na kadar uzanır; Ersin’in dedesi Hakkı Bey

bu dönemde iftiraya uğrar. “Dedesı Hakkı Bey İkinci Dünya Savaşı sırasında Sinop’ta un, yağ, şeker tüccarlığı yaparken, kim olduğu belirsiz birinin yalan ihbarı sonucu Sinop Hapishanesi’ne atılıp vurguncu olmadığını ispat etmeden önce ölünce” (KK, s.83). Yazar döneme hâkim olan yokluk ve kıtlığın, Türkiye üzerindeki etkisine böylelikle değinmiş olur.

Romadaki öykü zamanı, Ankara’dan kalkan Trenin İstanbul’a ulaşınca kadar geçirdiği süreyi kapsar:“Bu düdük sesi birçok düdük sesine karıştı; soğuk, gürültülü bir cumartesi gününde, kar altındaki başkentin öğle saatleri telaşında dağıldı” (KK, s.13). Öğlen saatlerinde başlayan yolculuk, gece Haydarpaşa Garı’nda biter. “Yürüdüler. Gece dingindi, güzeldi, uzun yolculuğun yorgunluğuna iyi geliyordu” (KK, s.257). Olayların gelişmesi ve hızlanması Ersin ve Selda’nın yemekli vagona karşılaşmaları ile başlar.“Yol tesadüfün egemenliğindeki olayların resmedilmesine özellikle (ama münhasıran değil) uygundur” (Bakhtin, 2014: 297). Selda’nın ve Ersin’in yemekli vagona aynı masaya oturmaları tesadüf sonucudur.

Selda kapıda durup restorana bir göz attı. Masaların hemen hepsi doluydu. (..) Selda Ersin’in masasına geldi, sinirli kadınla adam uzaklaşınca ‘Oturabilir miyim?’ diye sordu (KK, s.152).

Zamansal ve mekânsal sıkışmışlığı imgesi tren, karanlık odacının ölmesi, trenin durması ve kişilerin bilinçaltının ortaya çıkarması paralelinde sinematografik kurguya dönüşür. Karanlık odacının ölmesi ile öykü zamanı yavaşlar; tren duraklar; yüzleşme başlar ve Şebnem’e odaklanılır. Trenin hareketlenmesi ile zamanı ve mekâna ait her şey arkada bırakılarak itiraflara devam edilir.

Yolculuk süresinde kimi kez yemekli vagondaki gerçekler, kimi kez dış uzamda gözlemlenen evler, sakin kasabalar Ersin’in imgeleminde çağrışımlar yaratarak ona geçmişini yeniden yaşatır. Yeniden yaşanan geçmiş şimdiki zaman süreci içinde yer alır.

Öykü zamandaki yolculuk çoğunlukla yemekli vagona geçer. Ersin, yalnızlığını imleyen bu vagona Selda ile konuşarak, geçmişini yeniden yaşayarak, itiraflarla sıkıntılarını kurtulmak ister. Ancak içinde bulunduğu yalnızlık onu geçmişe dönüp gerçeklerle yüzleşmeye zorlar. Çünkü Ersin geçmişini şimdiki zaman dilimi içinde yaşar. Ankara ile İstanbul arasındaki bağlantı, devinim halindeki bir araçla (tren) ile sağlanırken, geçmişle yüzleşme de Ersin ve Selda’nın yaşadığı şimdiki zamanla sağlanır.

Romanda sosyal zaman belirgin şekilde kullanılır. Geçmişte yaşanan olaylar, Şebnem'in ailesi, karakterlerin geçmiş yaşantıları anlatılırken devrin önemli dönüm noktasını teşkil eden siyasi ve sosyal unsurlar üzerinde durulur.

Geçmişin idealleri saplantıya dönüşmüştü Lamia Hala'da. Gençlik cumhuriyetin kıymetini bilmediği için sokaklar kan gölüne dönüşmüştü. Sonunda hepsi bu kanda boğulup gidecekti (KK, s.117-18).

Özellikle 80'li ve 90'lı yıllardaki Türkiye'nin taşra, orta-alt sınıfın sorunları, taşranın kaybı, devletin insan hayatının her noktasındaki katı tavrını göstermesi, 80'li yıllarda öne çıkan para temelli gelecek anlayışı Tunç'un ilgilendiği ve hikâyelerinde de yer verdiği genel sorunlardır.

2.1.1.6. Mekân

Kapak Kızı romanında mekân, karakterlerin ruhsal çözülüş ve tükenişlerini sembol düzlemde yansıtır işlevdedir. Öykü zamanına ait en temel mekân, Ankara-İstanbul treninin yemekli vagonudur. Sürekli yer değiştirmesine rağmen labirentleşen bu mekân, tren-vagon sınırlılığında bireysel ve toplumsal sınırlılıkları imler. Tren ilerlerken köylerden, kasabalardan, banliyölerden geçer. Ancak, tren yolunun fiziksel açıklığına rağmen insanlar tren ve hatta vagon ile kuşatılmıştır:

Küçük çarşıların yakınından geçti tren, kar altında kalmış yolların yanından. Issız istasyonları arkada bıraktı, selam anlamına gelen kısa düdük sesiyle. Karla örtülü solgun köyler vardı uzaklarda, ince bir duman tütüyordu üstlerinde (KK, s.138).

Sürekli değişen müşterileri ile hareketli olan bu vagon, ruhsal değişmelerin de mekânıdır. Her müşteri ile yeni bir hikâyenin dâhil edildiği bu yer, küçük bir dünya gibidir. Birbirinden farklı kişiler mekânda bir araya getirilir ve mekân belli bir amaca uygun olarak seçilir. Trendeki yemekli vagon, bireysel itiraflar ile yolcuğun sonuna doğru açık ve geniş bir mekân haline gelir. Karanlık odacının ölümü, ailelerinden kaçan genç âşıkların hikâyesi mekânın genişlemesini sağlar.

Selda'nın her ayrıntısıyla ailesinin biricik kızı olduğunu belli eden odasını gördüğünde 'Benim böyle bir odam olmadı. Çok kız odası bu' diye ekleyerek gülen o genç kız; başarılı, parlak, imrenilmesi Selda'ya kendini hatırlatmış, yaşıyorum demek istemişti (KK, s.53).

Roman "uzun bir yolda taşınan ayna olmak" (Stevick, 2010: 344) istediği sürece mekân da bu bağlamda şekillenecektir. Tunç, Ersin'in şehir ve kırsaldaki yaşam hakkında yaptığı yorumlarla taşradaki kimlik kaybını, önemini yitirilişini ve yozlaşmanın şehirlerden kırsala inişini aktarır.

Şehrin hayatına egemen olan o yavanlık, o aleladelik değişmiyordu. Bütün şehirlerde ucuz inşaat malzemesiyle yapılmış akıl almaz çirkinlikteki apartmanlardan, çağdaş ve modern görünsün istenen, ama şehrin geleneksel ticari mantığını sürdüren mağazalardan, büyük şehirdekilere özenen zavallı kafelerden, sürüyle otomobilden ve kenar mahallelerde ağır yoksulluktan başka bir şey yoktu (KK, s.129).

Ersin için mekânların anlamları ve özellikleri zamanla değişime uğrar. Kasaba ve şehir insanları yalnızlığa, yılgınlığa mahkum eden, yozlaştıran labirent durumundadır. Küçük şehirlerdeki ve kasabalardaki kadınların Ersin'e gösterdiği ilgi onu bunaltır. Kadınların bu düşkün hali ona Şebnem'i hatırlatır.

Küçükken kasaba kelimesi ona kaba saba kelimesini hatırlatırdı hep. Pek de yanlış değildi bu. Kasaba. Dar, sıkıcı pek az olan inceliklerin çok derinlerde saklı olduğu, boğucu yerler. Kaba evler, kaba eller, kaba eşyalar. Oysa eskiden her gittiği kasaba ona şirin, şiirsi görünürdü (KK, s.24).

Romanda geçmişe dönüşlerde önemli mekânlardan biri baba evidir. Ersin ve Selda için baba evi, farklı çağrışımlar yapar. Ortak olan noktası katı kuralların etkin olduğu, bireyselliğin silindiği, mutluluğun yaşanmadığı, gergin aile bağlarının var olduğu, kurulu düzen içinde hayatın sürdüğü kapalı/dar bir mekân olmasıdır. Baba evi Ersin için huzur, aydınlık, bakımlı bir mekân demektir. Selda için ev bir içtima alanı, işe yaramayan bir dizi güvenlik uyarısından ibaret olan; musibetsiz nasihatlerle donanmış kişiliğinin hayatın karşısında aciz kaldığı yerdir. Biri baba evinden kaçarken diğeri baba evine kaçır. Romanda kendini hayat tembeli, korkak olarak niteleyen Ersin baba evinden ayrılmaz. Selda kendi başına yaşamak için bir ev tutar. Nohut oda bakla sofa olan evi dar bir sokağa bakar ve Selda'nın kendi kendine kalmasını sağlayan, “gerçek bir kozmozdur” (Bachelard, 2013: 34). Seyahatin başlangıcında her ikisinin “bilinçdışı onları mutluluk mekânına” (Bachelard, 2013: 41), evlerine yerleştirir.

Ersin'in kendini mutlu ve rahat hissettiği yer, arkadaşı Hakan'ın evi olur. Ankara'daki bu mekân, Ersin'in tercih ettiği gibi büyük şehrin merkezindedir. Onu tutsaklıktan kurtaran, rahat hissettiren Hakan'ın bekâr evi, Ersin'e ise şunları hissettirir:

Kim bilir kaçınıcı kez geldiği bu bekâr evinde, bekâr evlerine has o keskin kokuyu duyunca keyiflendi. Sigara, cila, eski eşya ve tıraş kolonyasıyla karışık, neşeli bir koku. Tıpkı apartmanın girişi gibi, şehirli bir koku. Evin yarattığı çarpıcı etki, eşyanın başına buyruk oluşundan kaynaklanıyordu. Eşya düzenli evlerin içindeki disiplin duygusundan uzaktı. Tanıdık bir duygunun ilk kez bu kadar uzun ve etkili olduğunu fark etti. Günlerdir yaşadığı o ağır sıkıntıdan eşyanın vurdumduymazlığı içinde eriyeceğine sevindi (KK, s.30).

Eserde Bünyamin'in Nişantaşı'nda gittiği doktorun muayenehanesi simgesel değeriyle işlevseldir. Bünyamin için doktorun muayenehanesi bir oda olmaktan daha çok ona ezikliğini, değersizliğini, fakirliğini çağrıştıran mekân konumundadır:

Bütün o lüks eşyalar, koltuklar, sehpa, duvarlardaki karışık resimler, alabildiğine yeşil dev çiçekler, sağa sola konmuş abajurlar ona bir aşağılanma duygusu verdi, dairenin yüksek tavanının altında küçüldü, hemen uzaklaşmak istedi (KK, s.145).

Kapalı/dar nitelik taşıyan bu mekân eşyalarla zenginleştirilir ve ayrıntılı tasviri yapılır. Muayenehane ile Bünyamin ontik bir bağ kuramaz, güven duygusunu yitirir ve kendini ezilmiş olarak hisseder. Oda onda korku ve çekinme duygularını uyandırır. Yapılan tasvir de Bünyamin'in iç dünyasını yansıtır.

Trendeki kapalı/dar mekân itirafların, yüzleşmenin gerçekleşmesi için kişilerin kendileriyle baş başa kalacak şekilde kurgulanır. Böylece bakışlar dıştan içe doğru çevrilir. Kendine dönen kişiler bu mekânda zaman içinde yolculuk yapar. Yolculuk süresinin bitimi ile mekân terk edilir.

2.1.1.7. Kişiler Dünyası (Karakter Yapılarına Göre)

Başkişi

Eserde dramatik aksiyona etki eden, olayları başlatan ve romanda başkişi olarak Ersin yer alır. “Bir romanda ve oyunda başkişi, eserdeki değişme sürecini yaşayan, ilgi merkezi olan ve yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi olan kişidir” (Stevick, 2010: 143). Ersin, tren yolculuğu öncesi Ankara'daki arkadaşı Hakan ile görüşür. Bu görüşme sırasında Ersin, mutsuz olduğunu, işini sevmediğini itiraf eder. Şehir ve kasaba yaşamının yozlaştığını idrak eden bir insanın zaman zaman çözümleri görülür. İçinde yaşadığı zamanda ve mekânda varoluşunu kurmaya çalışan ancak; geçmişindeki Şebnem karakteri nedeniyle bunu başaramayan bir insanın varlığı ortadadır. Kahramanın Sonsuz Yolculuğunda “çağrının reddedilişi” (Campbell, 2010: 73) olarak adlandırılan bu dönemde Şebnem'in mektubunu okuduğu halde onu kurtarmaya, ona sahip çıkarak hayatını düzene sokmasına el uzatmayan Ersin, bu geri çevirme ile kendisini yıkıma ve huzursuzluğa sürükler. Tren yolculuğu başkişi Ersin için bu sorulara cevap bulma, yaşamaya nasıl devam edeceğine karar vermesinin süreci niteliğindedir.

Bense o güzelliğin çevresinde dolandım durdum. Baktım ki altında kalkmam, annemin nefretiyle mücadele edemem, uzaklaştım. Mektubunu aldım Şebnem'in. Ama almamış gibi yaptım. Mektup çok zor bir şeydir. Mektup yazan cevap bekler. Mektuba cevap vermemek korkaklıktır, almamış gibi yapmaksa adilik (KK, s.247).

Başkişi Ersin'in üniversite yılları yetmişli yılların sonuna denk gelir. "Üniversiteler için için kaynarken" (KK, s.135) anne babasının öğütlerini dinleyip olaylardan uzak durur. Darbenin yaklaştığı bu yıllarda diğer üniversite gençlerinden farklı olarak Ersin, arkadaşlarıyla toplanıp içki içmeyi ve gevezelik etmeyi tercih eder.

Ersin ve Selda'nın ortak noktası olan Şebnem, onların hayatına yıllar sonra 'kapak kızı' olarak tekrar girer. Zaman içinde Şebnem tamamen toplum dışına itilir ve bu durum onu toplumdandan öç almaya iter. Şebnem bunu bir erkek dergisine çıplak pozlar vererek yapar. Bu poz bir kabuğu kanatır, bir yarayı açar. " 'Sizce bir kadın neden böyle bir şey yapar?' (...) Sizin ahlakınızı... benim ahlakımı... ailelerimizinkini... Kabul edin. Kendimize bakmak zorunda bıraktı bizi" (KK, s.235). Selda üzerinde böyle etki yapan Şebnem'in Ersin üzerindeki etkisi de şöyledir: "Şunları görünceye kadar kendimi düşünmemeyi başarıyordum dedi. Haklısınız. Şebnem kendimize bakmak zorunda bıraktı bizi, ama benim için acı olan şey şu: Her şeye rağmen mümkün bir hayaldi, artık imkânsız oldu" (KK, s.247). Kart karakter Selda'nın Şebnem'e bakış açısı daha gerçekçi ve adildir.

Norm Karakterler

Romanda Ersin'i tamamlayan, Şebnem vasıtasıyla gerçeklerle yüzleşmeye çalışan bir diğer kişi Bünyamin'dir. İkisinin de ortak noktası fon karakter Şebnem'dir. Bünyamin Şebnem'i evlenmeden önce aldığı erkek dergilerinden birinde görür. Eşi Cennet'le evlendikten sonra da bu dergilere bakar. Ankara- İstanbul yolculuğu sırasında da Şebnem'in kapak kızı olduğu Phoneix dergisi yanındadır. Yolculuk sırasında dergiye bakar. Bu dergideki kadınlar kadar eşinin güzel olduğunu düşünür ve mutlu olur. Bu duygu zamanla kaybolur. Artık karısının sadakat duygusunu sorgular hale gelir. Cennet'in komşuları Garo ile ilişkisinin olabileceğinden kuşkulandır. Bünyamin tren yolculuğu boyunca kendi olma yolunda, gerçekle yüzleşme yolundaki etkilerin bilincindedir. Çünkü Bünyamin çocuk sahibi olmasının zor olduğunu Nişantaşı'ndaki üroloji doktorundan öğrenir. Bu gerçeği sindiremeden eşi Cennet'in "hamileyim galiba" (KK, s.149) haberiyle yaşamı iyice çıkmaza girer. Yazın başında öğrendiği ilk haberle yaşamayı öğrenmişken, eşinin hamileliğini kabullenmekle kabullenmemek arasındadır.

Kart Karakterler

Bilinç-bilinçaltı düzleminde itirafların ve yüzleşmelerin mücadelesinin irdelendiği *Kapak Kızı* romanında başkişi Ersin ile düşünsel mücadele içinde olan Selda kart karakterdir.

Selda Şebnem'in yaşam hikâyesini merakla izler. Tanışmalarında küçük bir kız çocuğu olan Şebnem Selda'yı her haliyle etkiler. Hayatta bir kadın olarak kalma mücadelesi veren Şebnem onun için olumlu bir figürdür. Ersin için çocukluk aşkı ve düşmüş bir kadın olan Şebnem kötü bir anıdır. Selda Ersin'e aşkına sahip çıkamayışını ve Şebnem'in hayatındaki rolünün ne olduğunu sorgular. Şebnem, Ersin tarafından kaderine terk edilirken, Selda Şebnem'i anlama çabası içindedir. *Yeşil Peri Gecesi* romanında Selda tüm samimiyetiyle ve cesaretiyle Şebnem'e yardım eder.

Fon Karakterler

Tunç'un *Kapak Kızı* romanında “dekoratif unsur durumundaki” (Aktaş, 2003: 142) fon karakterler dramatik aksiyona işlevsellik kazandırır. Şebnem, eserde hiç konuşmadan yer alır. Ersin ve Bünyami'nin içsel hesaplaşmasını başlatan, kendileriyle yüzleşmelerini sağlayan kapak kızı olan Şebnem'dir. “Hikâyenin edilgin karakteri attığı adımla başrole yükselirken, yarattığı karanlıkla aydınlığı hükümsüz kılmıştı” (KK, s.227). Romanda Şebnem birey olma, kabul görme, varolma sürecini tamamlamaya çalışır. Yaşadığı çelişkiler, bunalımlar, ailesinin parçalanması, hayal kırıklıkları bireysel varlığının temelini oluşturur. Şebnem'in eserdeki serüveni çocukluk ve ilk gençlik yıllarını kapsar.

Şebnem'in hayatının dönüm noktası babasının kaza sonrası bir kolunu kaybetmesi ile başlayan aile dramıdır. Ataerkil toplumların baba figürüne yüklediği görev evi korumak, evi bir arada tutmak ve otoritenin varlığını devam ettirmektir. Evdeki baba figürü otoritesini, varlığını, kimliğini bir kaza sonucunda kaybedince beklentileri yerine getiremez hale gelir. Bunun neticesinde döven, bağırın, sürekli içen, ezen bir korku öznesine dönüşür. Çünkü toplumun baba öznesinden istediği beklentileri gerçekleştiremez. Bu durumda babanın yapacağı şey toplumsal söylemin nesnesi, içselleştirdiği yaşamın öznesi olmaktır. Babanın varlık ve davranış biçimleri oluşturulmuş

hakikatlerdir. Bireylerin bu hakikatleri kendi deneyimlerine dair hakikatler olarak görmeleri sonucunda özne haline gelirler. “Böylece insanlar öznesi haline geldikleri deneyimlerin içerimlediği bilimsel, ahlaki, hukuki, siyasi normlara göre hareket eder ve kendilerini sınırlar” (Keskin, 2000: 15). Toplumsal rollerle kodlanmış kişiler ‘ben’ olmaktan uzak, bireysellik bakımından zayıf özneler haline gelirler. Cavit eşi Hülya’dan “yeni bir hayat kur[masını]” (KK, s.101) ister. Eserde sürekli ve üstünde ısrarla vurgulanan Hülya’nın güzelliği eşinin de (Kolsuz Cavit) farkında olduğu bir durumdur. Eski halinden eser olmayan bir adamın elinde tutabileceği bir güzellik değildir. Bu güzellik evin içinde korunamıyorsa yapılacak olan evin birlikteliğinin bozularak, ev hayatının dağıtılması sonucunda güzel olanı baştan savmaktır.

Romanda ismi geçen fon karakterlerin sayısı otuz civarındadır. Bunların yanı sıra trenin yemekli vagonuna girip çıkan ismi anılmayan fon karakterler de vardır. Romanda üç kişinin bastırıldığı suçluluk, pişmanlık, yüzleşememe duygularının yarattığı ruhsal bunalım; çevredeki insanların yalnız (karanlık odacı) ve yabancılaşmış olması, köy ve kent yaşamındaki geleneksel dokunun bozulması, aile içindeki olumsuzlukların örtbas edilmesi, itiraflardan kaçınılması, geçmişin kahramanların peşini bırakmaması, bir erkek dergisine kapak kızı olan akraba kızının vicdani sorgulamayı beraberinde getirmesi şeklinde kurgulanan entrik kurgu etrafında şekillenen fon karakterlerin kalabalık kadrosu bu romanın devamı niteliğindeki *Yeşil Peri Gecesi*’nde bir boşluğu doldurur. “Birtakım romanlarda şahıslar vak’ayı canlandırmak için yaratılmışlardır. Onlar hadiselerin oyuncağıdır, ancak onların hatırı için ve onlar sayesinde yaşarlar” (Tekin, 2014: 83). Tunç’un bu romanında yer alan fon karakterler –Uluç Müdür, Süleyman Amca, Hülya-*Yeşil Peri Gecesi*’nde kart karakter haline dönüşür.

Ersin’in etrafındaki fon karakterler babası Süleyman, arkadaşı Hakan, dedesi Hakkı Bey, babaannesi Fikriye Hanım, ablası Elif, kız kardeşi Cavidan, Ender, Ahmet; Selda’nın etrafındaki fon karakterler annesi Mükerrerem, babası Doğan, Osman Albay, ağabeyi Ümit, dayısı Muzaffer, Niğâr, Lami, halası Lamia; Bünyamin’in etrafındaki fon karakterler İzzet, Abdulkadir, Mustafa, Metin, Tayfur, Şükrü, Cennet, Anahit, Sadi, Garo olarak sıralanabilir.

2.1.2. Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi

2.1.2.1.Eserin Kimliği

Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi adlı eser Tunç'un ikinci romanıdır. Toplam 11 baskısı olan eserin ilk basımı Can Yayınları tarafından 2009 yılında yapılır. Roman 530 sayfadan oluşur ve yazar romanda bölümlenme yapmaz.

Roman Karadeniz'de yer alan bir akıl hastanesinin etrafında oluşan sarmal hikâyeler bütünüdür. “İnternette Türkiye'deki akıl hastanelerini araştırırken Samsun Akıl Hastanesi'nin küçük bir tarihçesine denk geldim. Kısacık bir metin ama müthiş. Onu okuyunca hastanenin kendisini bir karakter olarak yazmak fikrine kapıldım” (İnci, 2014: 271-272). İç içe geçmiş hikâyeler toplumu, toplumu yönetenlerin eleştirisini ‘delilik’ metaforu ile yapar. Deliliğin toplumsal yönü mizah yoluyla, ironik, argoya yaklaşan bir dille anlatılır. Yazar okuyucuyu “komiğin korkunçluğuna” (Kundera, 2012: 104) ulaştırır.

Feyyaz Karacan'ın *Bir Deli Değilin Defteri*, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Acıbadem'deki Köşk* öyküsü, George Perec'in *Yaşam Kullanma Kılavuzu*, Sadık Hidayet'in *Diri Gömülen* öyküsü metinlerarası düzlemde buluşturulur ve Ayfer Tunç'un Oya Ayman'la yazdığı *İkiyüzlü Cinsellik* adlı eser bu romanın yazılmasında yazarın çıkış noktalarını oluşturur. Türkiye'nin günümüzden Osmanlı'ya kadar uzanan geçmişinin panoramasını çizilir ve *Bir Deli Değilin Defteri* öyküsündeki karakter öne çıkarılır. *Acıbadem'deki Köşk* öyküsündeki Sâni Bey'in “icat, ıslah, tadil” (Tanpınar, 2014: 229) kelimeleri ve köşkün kendisi romandaki hastane binasının ‘grotesk’ yapısının temelini oluşturur.

Cinsellik tarih boyunca Türk toplumu için bir imtihan, yasaklarla dolu ve sınırlı, karanlık bir bölgedir. Cinsel ahlak konusunda riyakâr olan toplum, bu yöndeki hilelerini kuşaktan kuşağa aktarmada mahirdir. Kadın namusu konusunda duyarlı görünen toplum zaman içinde mevcut kuralları yıkmadan, onu delerek bu konudaki hassasiyetini devam ettirir. Bu şekilde ikiyüzlü cinsel ahlakın geçmişten günümüze devam etmekte olduğu vurgulanır.

Roman daha önce yazılmış metinlerden oluşan bir metinlerarası yapıya dönüşür. Yazar Sadık Hidayet'in "*Diri Gömülenler*" hikâyesini çevirmekle uğraşan Mukbil Bey'i anlatırken, roman kahramanlarından Barış Bakış'ın Feyyaz Karaca'nın *Bir Deli Değilin Defteri*'ni bininci kez okuduğunu, Barış'ın o hikâyedeki kahraman gibi olmayan eşinin kendini aldattığını düşünmesi ve romanda bu yönüyle yer alması romanın metinlerarasılık bağlamında yazıldığının örnekleri arasındadır. Metinlerarasılık bağlamında bu eserlerden yaralanan yazar parodi, pastiş - iç içe geçen anlatılar yoğunluğu romanın pastişini meydana getiren unsurdur- kolaj, bilinçakımı ve ironi ile eserini yapılandırır.

Roman boyunca son derece karışık olan yapı/kurgu özellikleri nedeniyle ana sorunsal durumuna gelen biçimlendirme dikkati çeker. "Parçalanmış, birbirinden bağımsızlaştırılmış ve büyük tesadüflerle bir araya gelen olay ve kahramanların bir araya getirdiği metin parçaları kesinlikten uzak, belirsiz kesitlerdir. Sabırlı bir okurun, tıpkı bir bulmaca çözer gibi metinleri tek tek okumasını, karakterlerin akrabalık ilişkilerini çözmesini, bağlantı kurmasını, anlamlandırmasını ister" (Yalçın – Çelik, 2005: 133). Karakterlerin hatırlanması için onların özelliklerini imleyen sıfatlar okuyucuya yardım eder. İç içe geçmiş küçük hikâyeler Türkiye'nin farklı sorunlarına değinir. Günümüz insanının beğendiği türdeki küçük hikâyeler hızlıca tüketilirken, merak duygusu da canlı tutulur. İnternet çağının hızlı tüketimi, derinleşmeden kişileri eğlendiren ve iyi vakit geçirten kısa öyküler romanın kendisidir. Yapısı itibariyle birçok öyküyü barındıran roman okunup bitirildiğinde okurun belleğinde tek bir öykü okunmuşçasına anlamsal bütünlük bırakır.

2.1.2.2. İsim – İçerik İlişkisi

Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi bir akıl hastanesinde geçen traji-komik hikâyeler bütünüdür. Deniz kıyısında yer alıp, denize sırtını dönen bu hastanede depresifler, şiddete eğilimler, takıntılılar, paranoyaklar toplanır ve kapatılır. Deniz Türkiye'yi iki arada, Doğu – Batı, bırakan bir imgedir. Türk milleti üç tarafı denizlerle çevrili ülkede denizi tanımadan, ona yabancı biçimde yaşar. Hastane inşa edilirken bu genetik kod kendini gösterir.

Hastane dışarıdaki yaşamla hastanedeki yaşamı birbirinden ayırır. Delilik metaforunun altında toplumun yaşadığı akıl tutulması yer alır. Deliler hastanesinde yatan hastalar ile orada çalışan hizmetliler, doktorlar, doktorların yakın çevresindeki insanlar arasında ince bir çizgi vardır. Zaman zaman bu çizgi de kaybolur. Gerçekte tedavi görenler mi hasta yoksa tedavi verenler mi hasta bu ayrılamaz. Teşhis konulmamış ‘dışarıdakiler’ aynı hayatın parçasını oluşturur.

Doktorları devlet imgesi ile bütünleştirir. Devletin kendini en çok gösterdiği alanlardan biri olan hastaneler, toplumsal bilinçaltına nüfuz eder:

Osmanlı tebaasının genlerinde bulunan Kendi ihtiyacını kendin gör! anlayışı, cumhuriyet ve demokrasiyle birlikte yerini devletten hizmet talep etmeye bırakacağına, ileriki yıllarda halk tarafından daha da benimsenecek; devletten hizmet talep etmeye korkan, ezkaza görecektir olursa minnettarlığından ne yapacağını şaşırarak Anadolu halkı, yüz yıl sonra Kendi okulunu kendin yap, kampanyasına şaşılacak bir coşkuyla destek verecek, bir Allahın kulu çıkıp Okulumuzu da kendimiz yaparsak devlet niye vergi alıyor? diye sormayacaktı (BDEYYAKT, s.455).

Cumhuriyet’in ilanı ile sosyal bir devlet olma iddiasındaki ülke sağlık hizmetlerindeki yetersizliği, hastaların tedavi sürecinde ezilmesi, horlanması toplumun doktorlardan ve onların temsil ettiği devletin varlığına karşı olumsuz tepkiler geliştirmesine neden olur. Bu olumsuz algı delilik ile mekânda bir araya geldiğinde güvensiz, rahatsızlık veren deliler evine dönüşür. Bu ev dışarıdakileri içerdekilerden koruma ve kollama işlevini yükler. Akıl bozukluğu içinde olan insanlar için kapatılma zorunlu görülür. “Kapatma XVI. yüzyıla özgü bir kurumsal yaratıdır” (Foucault, 2013: 33). Kapatmaya maruz kalan toplumdışı bireyler ıslaha yönelik varoluşu gerçekleştirmek amacıyla tutulsa da cezalandırmanın ötesine gidemeyen uygulamalarla karşılaşır.

Romanın yapısı kısa, parçalanmış hikâyelerden oluşur. Bu yapı çağımız insanının televizyon dizilerinde gördüğü yapıya benzer: etkileyici, çarpıcı, eğlendirici unsurlar, kaba gülünçlükler. Bunlar derinleşmeden kolay olanı isteyeneye cevap verir. Değerlerine, tarihine, insan olma bilincine yabancılaşan toplum akıl tutulmasıyla karşı karşıyadır. Aklın devre dışı kaldığı durumda gerçeğe ulaşmak, doğruyu bulmak, iyi – kötü ayrımı yapmak zorlaşır; tutarsızlıklar başlar. Yalan - yanlış, gerçek – doğru nedir bilinmez olur. İnsanlara geçmişi öğreten, geleceğe ışık tutan tarih de bu durumun içindedir. Tarih de tümüyle doğru değildir. İnsanın sahip olduğu savunma mekanizması gerçeği istemsiz olarak değiştirir. “[B]enin ide karşı bütün savunma eylemleri sessiz ve görünmez biçimde oluşurlar” (Freud,

2015: 16). Tarih yapan bireyler, toplumlar olayları bizzat yaşamış olsa da, yaşananları bir tarihçi aktarmış olsa da insanın devreye girdiği durumda savunma mekanizmaları harekete geçer; yaşananlar ‘ben’ süzgecinden geçirilir. Nietzsche yorumlamaların ötesinde fiziksel gerçekliğin olmadığını savunur. Ona göre “doğru, doğruların yanılısına olduğunu unutanların yanılmasıdır” (Ecevit, 2014: 64). İnsanoğlu yarattığı gerçeği bir süre sonra yaşamaya başlar ve onun mutlak doğru olduğuna inanır.

Türkiye’nin Tanzimat’tan Cumhuriyet’e modernleşme tarihi denize sırtını dönmüş akıl hastanesinin kimliğinde somutlaşır. Delilere ev sahipliği yapan, labirente benzeyen mimarisiyle hastane ülkenin tarihini simgeler. Resmi ideoloji bu tarihi yazarken bazı şeyleri ayıklar, unuttur, unutturur. Toplumun hafızasının silinip yeniden oluşturulma süreci yeni bir tarihin uydurulma sürecidir. Kitabın başlığındaki yalan yanlış ifadesi bunu vurgular. Bu süreçte ülke hastane gibi bir tımarhaneye dönüşür. Akıllı olmakla akıllı olmamak arasındaki mesafe şeffaflaşır. “İnsanın en beter deliliği böyledir; içine kapatıldığı sefaleti, doğruyu ve iyiye ulaşmasını engelleyen zayıflığı anlamamak; kendine delilikten nasıl bir pay düştüğünü bilmemek” (Foucault, 2013: 68). Akıl hastanesindekiler kargaşa yerine denize bakmak ister. Ancak denize sırtını dönen hastane akla uygun olmayan bir konum sergiler.

2.1.2.3. Olay Örgüsü

Roman karakterleri metin – içi öyküler oluşturur. Metnin içinde ada öykülerin oluşumuna katkı sağlar. Öyküler içinde çarpıtılmış öyküler anlatılır. Bağımsız öyküler montaj tekniği ile birleştirilir. Bu durumda da zaman dizimsel bir anlatıdan söz edilemez. Roman Mihail Bahtin’in “[d]olaysız ve dolaylı olarak veya bir dizi ara bağlantı aracılığıyla dolaylı olarak karnaval folklorunun şu ya da bu çeşitlemesinden etkilenmiş olan edebiyatı” (Bahtin, 2014: 166-67) olarak adlandırılır. Adını verdiği coşku içinde ve hızla yaşanan çokkatmanlı bu metin ‘hastane’ imgesi üzerinden anlatılır. Hastane etrafında oluşan olaylar üç bölüme ayrılır.

I. Bölüm

- Psikoloji doçenti Ülkü Birinci’nin ‘Aşk: Özveri mi? Benliği Korumak mı?’ konulu konferansı vermek üzere İstanbul’dan Karadeniz’in bir şehrine (Samsun) 14 Şubat günü gelmesi

- Ülkü Bey'in kahvaltı yapmak için Üçkardeşler Pastanesi'ne gitmesi

II. Bölüm

- Hastane Başhekimisi Demir Demir'in 1898 yılında başlayıp 1902 yılında bitirilen hastanenin tarihini yazmak için belge toplamaya çalışması
- Belgeleri toplamada şehrin önde gelenlerinden Türkan Kaymakoğlu'nun, belde Belediye Başkanı Cumhur Eryıldiran'ın yardım etmesi
- Hastane doktorlarından Nebahat Hanım'ın eşi tarafından aldatılmasından sonra esrarlı kekler yapması, hastanede terliklerle dolaşması
- Hastane psikologlarından Gülnazmiye Görgün'ün hasta Barış Bakış'a ilgi duyması ve aşkı için her şeyi yapmaya göze alması
- Barış'ın olmayan karısını bulmak için hastaneden kaçmak istemesi ve bunun için Gülnazmiye'yi kullanma planları yapması
- Gülnazmiye'nin Barış'la hastaneden kaçmak için borç para bulması
- Opsesif Sevim Demir'in evi temizlerken deterjanları karıştırması sonucu zehirlenmesi ve hastaneye kaldırılması
- Asiye Tibuk'un kocasını Anya ile bir otelde basması ve Latif Tibuk'u vurması
- Nebahat hanımın yaptığı esrarlı kekten başhekim Demir Demir'in, Barış Bakış'ın, hastane personelinin yemesi ve hastanede nedensizce gülerек dolaşmaları
- Kız İsmet'in kendine tecavüz eden esnaflardan Şemsiyeci Remzi'yi öldürmesi ve Kabzımal Hidayet'i bıçaklaması

III. Bölüm

- Ülkü Bey'in konferans için sırtını denize dönen hastanenin 4. katındaki konferans salonunda beklemeye başlaması
- Barış Bakış'ın evli olmamasına rağmen karısının kendisini sol eliyle aldattığına inanması ve kendisini aldattığını düşündüğü karısını bulmak için Gülnazmiye ile hastaneden kaçmak istemesi
- Barış'a âşık olan Gülnazmiye'nin de 14 Şubat'ta kargaşa yaratıp, Barış'ı hastaneden çıkarabilmesi için hastaneyi yakması

- Doktor Nebahat Hanım'ın esrarlı kekinden (son yemek) yiyenler de dâhil olmak üzere on iki kişinin çıkan yangında ölmesi

2.1.2.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi romanı, Tanrısal bakış açısı ile kurgulanır. Anlatıcı eserdeki her şeyi bilir, görür ve dramatik aksiyonu düzenler. Anlatımı işaret eden Tanrısal durumunu “anlatıcının da itibarî bir varlık olduğunu” (Aktaş, 2003: 88) gösterir. Tanrısal anlatıcı romanda yer alan kalabalık öykü kişilerinin iç hallerini, düşüncelerini çözümlenmede; aktarmada etkindir. Öykü kişilerinin bunalımlarına, psikolojik sorunlarına, korku ve kaygılarına, ikiyüzlülüklerine, varoluş durumlarına hâkimdir. Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı okuyucuya bilgi verirken zamansal boyutta değerlendirmeler yapar.

Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı olaylarla ilgili geçmişe ve geleceğe ait her şeyi ayrıntılarına kadar bilir. Romanda da bu durum anlatıcı tarafından okuyucuya net şekilde hissettirilir. “Filmi görsel olarak mahveden teknik unsurlardır. Filmin tutmamasının asıl nedeni elle tutar yanı kalmayan hikâyeydi” (BDEYYAKT, s.270). Kişilerin psikolojik durumları ile ilgili yorum yapar ve onları okura kendisi tanıtır. “Barış tam deli değildi, tam akıllı da değildi. Zaten akıllı delinin karşısı değildi” (BDEYYAKT, s.173). Romanda fazlaca yer alan aldatma ve boşanma hikâyelerinin de asıl nedenlerini anlatıcı okuyucuya aktarır. “Nilgün Talat ile Nergis'i ayırdığından kahroluyordu. Oysa yuva yıktı diye kahrolmasına gerek yoktu” (BDEYYAKT, s.59). Anlatıcı bir insan ömründen uzun bir zaman diliminde olup biten her şeyi bilir. XIX. yüzyılda Budapeşte'de görevli Kalemkârî Köse Rüstem Paşa'nın yaşamından, Tarkan ile Esat'ın üniversite yaşamlarına kadar her ayrıntıyı bilen bir anlatıcı vardır.

Yazarın sayısız karakterin hikâyesini anlatmak için kullanabileceği tek anlatıcı Tanrısal anlatıcıdır. Komik, trajik, traji – komik hikâyeler gerçekte düşündürücü ve acıklıdır. Anlatıcının alaycı dili anlatılanların eleştirilmesi için, okuyucunun anlatılanları derinlemesine düşünmesi için zorunlu olarak yazarı bu anlatımı seçmeye iter. “Hilmi Ziya Nesteren'le evlenmiş olsaydı hayatı zehir olacaktı” (BDEYYAKT, s.113). Tanrısal anlatıcı Hilmi Ziya'nın gelecekteki yaşamına dair öngörülerde bulunur.

Anlatıcı hastanenin yanmasını anlatırken araya komik olayları dâhil eder, okuyucunun felakete yabancılaşmasını ve felakete gülebilmesini olanaklı kılar. “İki şizofren bir müddet sokaklarda gezdikten sonra, şehrin stadyumuna girdiler, bir kenarda buldukları futbol topuyla oynamaya başladılar” (BDEYYAKT, s.508). Sivri dilli, alaycı, zaman zaman küstahlaşan anlatıcı toplumdaki akıl tutulmasının yansımasıdır.

Anlatıcı romanda toplumun farklı kesimlerinden insanların yaşamlarını detaylı olarak aktarırken, kişilerin konuşmalarını ve şivelerini taklit eder. Anlatıcı roman içinde yer alan sıradan bireylerden birinin sahip olduğu kültür birikimine sahiptir. Kullandığı dil bunun göstergesidir. Argo, şive, uydurma söz, yanlış ifadelerin kullanıldığı romanda farklı kültürden insanlarda romanın dilini çeşitlendirir. Anlatıcı kişilerin betimlendiği bölümlerde argo ve bozuk bir Türkçe kullanır. “Görgüsüz bir öküz olan Arslan Özyılmazel’le evlenir” (BDEYYAKT, s.380). Çünkü öykü anlatıcısı bir edebiyatçı değil, sıradan biridir. Toplumun değişen edebî zevki, dili, yaşam tarzı yazarın romanlarında kendini gösterir. Bu değişim yazarın romanlarının yapısına da etki eder.

Romanda absürt tiyatro, mit ve peri masalları, popüler müzik eserleri, Türk şiiri gibi kaynakların etkileri görülür. Bunun sonucunda mizah, edebi parodi, imkânsız rastlantılarla dolu, anlaşılması zor olay örgüleri, genellikle tek yönlü karikatür karakterlerin kullanıldığı bir roman yaratılır ve karakterler bir dünyanın içine hapsolür. Hapsolme düşüncesi, bireyi toplumsal kurum ve geleneklerle savaşa sürükler. Savaş bireysel yabancılaşmayla beraber zihinsel bozulmayı da beraberinde getirir. Dağınık zihin anlatıma da etki eder. Anlatımda zamansal kopuşlar, parodik bireyler, betimleyici isimler, kendini yansıtan imgeler, metinlerarası göndermeler, diyaloglar, içmonologlar vardır. Popüler türlerin kullanılması da metindeki üstkurmacanın varlığını gösterir.

2.1.2.5. Zaman

Romanda öyküleme zamanı bir günden daha kısa bir süreyi kapsar. Romanın ana öyküsü 14 Şubat Çarşamba günü hastanede ve hastanenin bulunduğu kentte meydana gelen olaylardır. Roman Ülkü Birinci’nin hastanede yapacağı konuşmadan söz etmesiyle başlar; Barış Bakış’ın ölümünden hemen önce, tuttuğu günlüğüne “Bugün 14 Şubat Sevgililer Günü. Karıcım delirmiş bunlar” (BDEYYAKT, s.515) yazmasıyla sona erer.

Yapıtta zaman çerçevesine önem verilir. Metnin gerçekliğini sağlayan unsurların başında tarihsel süreçte yer alan olaylara yer verilir. Roman zamanı tek gündür: 14 Şubat. Olaylar aynı gün içinde olup biter. Ama anlatılanlar, karakterlerin geçmişleri, romana girip çıkan kişilerin metne taşıdığı zaman yüz yılı aşar, roman bu uzun zaman içinde, ileri geri hızla hareket eder. “Zaman karmaşık bir formül içinde kullanmak metnin esas meselesine otopsi yapmak gibidir, unsurları yan yana getirip bakmayı, bağlantıları sorgulamayı, hem analizi hem sentezi gerektirir” (İnci, 2014: 327). Yazar toplumun bilinçaltında yer eden önemli olayları hatırlatırken zamanın da hatıra gelmesini sağlar. Çünkü zamanın çerçevesi olayın kendisinden daha önemlidir.

Romanda hastanenin bulunduğu kentte ve hastanede bir günden daha kısa sürede yaşanan olaylar anlatılır. XIX. yüzyıla kadar uzanan zaman farklı mekânların yardımıyla farklı zaman dilimlerinin anlatılması sağlanır. Bir günden daha kısa olan öyküleme zamanı kendi içinden farklı zamanları doğurur.

Psikoloji Doçenti Ülkü Bey Karadeniz şehirlerinden birinde 14 Şubat Çarşamba günü Ruh Sağlığı Hastanesi’nde konferans vermek üzere İstanbul’dan yola çıkar. Üçkardeşler Pastanesi’nde kahvaltısını yapar. Bu sırada şehirde garip olaylar olur. “Ülkü Bey bunları düşünüp rahatlar, şehir tam bir kara Çarşamba yaşıyordu” (BDEYYAKT, s.492). Üçkardeşler Pastanesi’ndeki kahvaltıdan sonra bir süre uyuklayan Ülkü Bey, hastaneye doğru yola çıkar.

Konuk konuşmacı Ülkü Birinci öğlene kadar ara ara uyukladıktan, kokain baronu kılıklı Serhat’ın aralıksız ikram ettiği çay kahveyi içtikten sonra Üçkardeşler Pastanesi’nden çıkmış, hastaneye gitmek üzere bir taksiye binmişti (BDEYYAKT, s.485).

Hastanenin konferans salonundaki kuliste Türk kahvesi içip, konferans saatini bekleyen Ülkü Bey konuşmasına ekler yapar ve bitişik odadaki Zerrin Hemşire ile Servinaz Ceviz’in konuşmasına kulak misafiri olur. Ülkü Bey saat ikiye geldiğinde konuşmasına başlar. Bu sırada hastane çalışanları ve hastalar Nebahat Hanım’ın yaptığı esrarlı keklerden yer ve esrarın etkisiyle herkes nedensiz gülüşmelerle gezer.

Hastane doktorlarından Gülnazmiye Görgün ve hasta Barış Bakış hastaneden kaçmak için üçte hastanenin arka bahçesinde buluşmaya karar verir. Gülnazmiye kaçmaları için hastanede kargaşa yaratacak bir olay yaratır. Bu amaçla Gülnazmiye yatak yorgan deposunu yakar.

Saat ikiye geldiğinde, personelin çoğu otluk kekin bir ucundan koparıp ağzına atmış bulunuyordu. (...) Oysa saat üçe on vardı ve Barış saat üçte hastanenin arka tarafında, dörtlü koltuk hurdasının orada Gülnazmiye Görgün'le buluşacaktı (BDEYYAKT, s.497).

Yazar romanın sonunda ve başında 14 Şubat Sevgililer Günü olduğunu anımsatır. Bugün sevgiyi, aşkı, cinselliği aynı zamanda kapitalizmi çağırıştırır. Bütün bu imgeler, hastane ve beraberindeki on iki kişiyle yanarak yok olur. Ölüm, küllerinden yeniden doğmayı, bedeninin yenilenmesini, “böylece arılaştır[mayı]” (Bachelard, 1995: 105) imler.

Öykü zamanı günümüzden yüz, yüz eli yıl önceye gider. Bu geniş zaman diliminde çeşitli kişilerin hayatlarından kesitler sunulurken, toplumsal ve siyasal olaylardan da bahsedilir. Öykü zamanına ait olan ifadeler Tanrısal anlatıcının bilgi verme yönündeki açıklamalarını belirginleştirir: “Varlık Vergisi” (23), “İthalatın problemlili, tıbbi malzemenin kısıtlı olduğu zor yıllar” (99), “1894 depremi” (101), “Enver Paşanın meşhur ve hazin Sarıkamış Harekâtı sırasında” (115), “Bu sırada SSCB yıkılmış, Sarp sınır kapısı açılmıştı” (120), “Ziya'nın askerliği televizyon yaygınlaştığı yıllara denk geldi” (141), “1961 Anayasası” (243), “80 darbesi Sıkıyönetim baskısı aratarak devam ediyor, ihtilalciler toplumu inim inim inletiyordu” (279), “1977 yapımı Yıkılmayan Adam filminin youtube'da kominizm propagandası yapıyor gerekçesiyle erişimine engellendiği yıllar” (279), “[7 Mart 1983] Ereğli Grizu patlaması” (279), “6-7 Eylül olayları” (425), “1999 Depremi”(426), “Kıbrıs Barış Harekâtının ikinci günü” (431), “1961-1962 yıllarına ait hayat dergisi” (435), “1915 tehciri başlayınca her şey altüst oldu” (438), “II. Dünya Savaşı başlayalı bir gün olmuş Avrupa'nın üzerinde kan ve ateş bulutları birikmişti”(439), “II. Meşrutiyetin ilanından bir ay önceydi” (463), “Kurtuluş Savaşı” (466), “Bugün 14 Şubat sevgililer Günü” (Tunç, 2015: 515). Yazar bu olayları öyküleme zamanına taşıyarak romanı güncelleştirir. Öykü zamanı içinde yer alan bu olaylar gerçek olanın ne olduğunu vurgular.

Deliler evi olarak nitelenen Türkiye, modernleşmeden itibaren toplumun kültürel ve siyasal yapısını derinden etkileyecek olaylara sahne olur. “Geçmiş tüm sürekliliği ve süreksizliği içinde, bugünle ilişkilendirerek düşünmek, kendi içinde yıkıcı ve aynı zamanda üretken olabilecek bir eylemdir (Nalbantoğlu, 1997: 62). Özellikle 12 Eylül darbesini anlatırken Tanrısal anlatıcı sert şekilde bu darbeyi ve darbecileri günümüze olan etkileriyle ilişkilendirerek eleştirir.

Tarihin kendini ve diğler paşa arkadaşlarını yargılamak bir yana, baş tacı edeceğinden kuşku duymayan Kenan Evren yanılmamış; resmi tarihi ve onun her türlü yan ürününü üretenler darbeci paşayı ve arkadaşlarını yargılamadıkları gibi, kendisinin anayasaya koydurduğu geçici maddeler ve çıkardığı yasalar sayesinde, uzun bir süre hakkında değil dava açmak, kötü bir söz bile söylenememişti (BDEYYAKT, s.262).

Türkiye'nin siyasi ve sosyal açıdan sıkıntılı zamanları tarih içinde değiştirilerek, evrensel değerlere uygun hale getirilir ve yeniden inşa edilir. Otoriter rejimlerin mimarları zaman içinde 'kahraman'laştırılır.

2.1.2.6. Mekân

Romandaki ana mekân Karadeniz şehirlerinden birinde yer alan Ruh Sağlığı Hastanesi'dir. Hastane ülke tarihinin, yüz yıllık tanığıdır. Hastane ilk olarak 1898 yılında yapılır. Zamanla yetersiz kalan hastanenin yerine yenisi yapılmak istenir.

Cevdet Bey 1898 yılında temeli atılan ve 1902'de hizmete giren, cumhuriyet döneminde bir tuğla eklenmediği için ilk binası yetersiz kalan hastanenin, modern metotlarla yapılacak çok daha büyük ve gelişkin yeni binasında şık, modern bir konferans salonunun bulunmasını şart koşmuştu (BDEYYAKT, s.243).

İki kez yapılan hastane ikisinde de kamu yararı gözetilerek yapılmaz. Hastane ilk olarak Hüsnü Simavi Bey'in üçüncü eşi Esmâ'nın hastalığına derman olması amacıyla yapılır. "Beş çocuğunun annesini gözünü kırpmadan boşayan mutasarrıf kendisinden yirmi yedi yaş küçük üçüncü karısı Esmâ'nın daha evliliklerinin ilk günlerinde sarıhummaya yakalanması üzerine harekete geçti" (BDEYYAKT, s.460). Hastane Cumhuriyet döneminde yeniden yapılır. Eşinden boşanan müsteşarin yeni eşinin memleketine hediyesidir. "Cevdet Bey'i bu binaya kendine adaması âşıklığındandır. Badem gözlü şehriban öğretime âşık olmuştu. Hastane müsteşar için bir düğün hediyesiydi" (BDEYYAKT, s.244-46). Türkiye'nin modernleşmeyle hesaplaşmasını anlatan hastane, ironik şekilde deniz kenarında denize sırtını döner, yapılan tadilat ve eklemelerle "[d]enize sırtını dönmüş, planlı bir labirent kadar karışık" (BDEYYAKT, s.144) bir hâl alır. Delileri içinde barındıran bu yapı bir mimari olarak ülke tarihini de simgeler. Sorunlarla dolu kurulan yeni devlet, zaman içinde yeni sorunlar da yaratarak ilerlemeye çalışır. Yazarın anlattığı her karakter bu deliler evinin bir parçasıdır. Bu deliler evi ulusal, küresel bir tımarhanedir.

Hastane, içinde yaşayanlar için kapalı/dar mekân nitelikleriyle fiziksel olarak rahatlık ve düzenden mahrumdur. Mekânın fiziksel olumsuzluğu hasta Barış Bakış'ın

sorusu ile sorgulanır hale gelir: “Hastanenin kör cephesi eskiden kimseyi meşgul etmezdi. Konu açılınca devletin işine akıl ermez, deyip kestirip atıyorlardı. Barış’ın sorusu üzerine konu tartışılır oldu” (BDEYYAKT, s.319). Bir deliye bu soruyu sordurarak ve durumu tartışılır hale getirerek hastalar ile hastane doktorları ve diğer çalışanlarla aralarındaki ince çizginin kaybolduğuna vurgu yapılır. Bu durum yolu deliler evine düşen kişilerin okur tarafından deli olduğuna şüphe etmeksizin kesin bir kabulü doğurur. Hastane Başhekimi Demir Demir yüz kırk iki kapalıda yatan, üç yüz küsur hasta, sayıları elliye bulan madde bağımlıları, yirminin altına düşmeyen ve özel güvenlik gerektiren mahkûmlar, akli dengesi yerindedir raporunu almaya gelen sayısız kişiler bir yana her biri ayrı bir dertle kapısına dayanan iki yüze yakın personelle uğraşmaktan bitkin düşer. Hastaneye giren herkes sahip olduğu sorunlarla ‘deli’dir.

Romanda merkezi bir fonksiyon yüklenmiş olan Ruh Sağlığı Hastanesi bir eve benzetilir. Ev sıkıntı mekânı, bir engel hem de bir mutluluk mekânı, bir barınak, sığınak olma özelliklerini barındırır. Deliler ve çalışanlar için bu ev, kapana kısırılmışlık, iç sıkıntıları biriktirmek anlamında problemlili bir mekân olarak temsil edilir. İyi ve kötü özellikleriyle iç içe geçmiş olan bu mekân karşıt özellikleriyle gerilim yaratır. Bu mekânda gerileme neden olan “sokak, kent ya da dış dünya, çevre olarak düşünebileceğimiz her yerdir” (Şimşek, 2010: 122). Roman boyunca delilerin ıslahını sağlamaya çalışan bir mekânın aslında evin sahip olduğu koruma ve kollama görevini üstlenemeyerek “Gülnazmiye’nin birinci katta her yere döktüğü tiner[le] akıl olmaz büyüklükte bir yangınla” (BDEYYAKT, s.504) hastanenin alev alması toplumsal yozlaşmanın ulaştığı noktayı gösterir. Toplumun yeniden doğması için geçmişiyile yüzleşip, geçmişini temizleyip yeniden varoluşa yönelmesi gerekir. Yazarın yangınla beraber komik olaylara da yer vermesi yeniden var olmayı zayıflatır. Gülnazmiye olaylar okuyucunun yaşadığı felakete yabancılaşmasına ve okuyucunun bu felakete gülmesini sağlar.

Fiziki mekân olarak birçok şehir, ülke ismi vardır: İstanbul, Ankara, Antalya, Antakya, Düzce, Kütahya, Erzurum, Yalova, Isparta, Rize, Kahta, Marmaris, Cihangir, Meram, Beyoğlu, Aşkale, Pendik, Metris, Fransa, İsveç, İsviçre, Budapeşte, Osetya, ABD, Boğdan, Paris. Sanatkâr üç yüze yakın karakteri Türkiye’nin birçok şehirden seçerken, onların yollarını dünyanın birçok ülkesine düşürür. Mekânlar kişilerin yaşam tarzlarını, sosyo ekonomik durumlarını yansıtacak şekilde seçilir. Türkan Hanım’ın yeğeni Esra,

Besim Varlık'ın galerisine yönetici olunca 'Cihangir'e taşınır. Şekip Sami Bey'in torunu hukukçu Türkan Hanım Kaymakoğlu Konağı'nda yaşar. Varlık Vergisi'nin konulduğu yıllarda zengin olan Mandıracı Hulki'nin kızı Bedia Hanım Sarmaşık Güllü Yalı'da ve Tavşanlı Yalı'da yaşar.

Romanda sık sık yiyecek, içecek isimlerinden söz edilir. Hastane çalışanları mükellef kahvaltı sofraları hazırlar. Düzceli Salih askerden döndüğünde yemekler verilir. Hastane çalışanlarının yemek ve sohbet için buluştukları belli başlı mekânlar vardır. Üçkardeşler Pastanesi ve Sultan Restaurant iki önemli mekândır. Türkan Hanım, Başhekim Demir Demir ve neodindar doktor Âlim Kahkeci'nin internet, blog üzerine konuşmalar yaptığı, başhekimin hastane web sitesi üzerine öğütler aldığı yerdir. Şehre konferans vermek üzere gelen Ülkü Birinci de kahvaltı için Üçkardeşler Pastanesi'ne uğrar.

2.1.2.7. Kişiler Dünyası (Karakter Yapılarına Göre)

Başkişi

Romanda iki yüz kırk sekiz karakter vardır. Bu roman karakterleri birbirine bağlayan rastlantılar, akrabalıklar, arkadaşlıklar ve en önemlisi Karadeniz'e sırtını dönmüş deliler evi vardır. Olaylar, tarihler, yerler, kişiler, hikâyeler iç içe geçer, birbirine değinir ve hepsinin kesiştiği yer deliler evi olur. Var olan bütün karakterlerin doğrudan ya da dolaylı olarak deliler eviyle ilişkisi vardır. Deliler Evinin bu özellikleri Barış Bakış'ın kimliğinde bütünleşir. Bu nedenle romanın başkişisi Barış Bakış'tır. Annesi tarafından hastaneye bırakıldıktan sonra hastaneyi yakma girişiminde bulunan Barış, olmayan eşinin kendisini aldattığını düşünür:

Bir gece önce, açık serviste yatan hastalardan şizofren Barış Bakış Karımın üstünde beni aldattığı yatak bu! Diyerek kolonyayı döküp kibriti çaktığı gibi, pencereye bitişik yatağımı yakmış, sünger yatağın birden parlamasıyla yangın başlamış, alevler başka yataklara sıçramış, derken pencere pervazları tutuşmuş, yangının başka koğuşlara sıçramasına ramak kalmıştı (BDEYYAKT, s.166).

İlk yangında hasar alan hastane, ikinci yangında küle döner. Barış'a âşık psikolog Gülnazmiye Görgün hastaneyi ateşe verir. Doğacak kargaşada Barış'ı kaçıracaktır. Ancak planı istediği gibi yürümez. Yangın Barış da dâhil on iki kişinin ölümüne neden olur. Barış yangınla hastaneyi ve hastanenin imlediği deliliği, yalan yanlış tarihi yok eder. Barış için çıkarılan ikinci yangın Barış'ın oluşturduğu ana izleği ve romanı sonlandırır.

Deliler evi anlatının ruhunu ve üslubunu yansıtmada kullanılan bir metafordur. Toplumsal delilik ölçütleri Karadeniz'in kıyısında yaşayan insanlar üzerinde pratiğe dökülür. Deliler evi bir süre sonra birçok insanı barındırmaya başlar. Aralarında doktorların ve yakınlarının da bulunduğu kişiler burada yatan hastalara benzer nevrozlar gösterir.

Norm Karakterler

Barış'ı tamamlayan kişiler akıl hastalığı ile hastanede yatanlar ve hastanede doktor olarak çalışanların hepsi sayılabilir. Roman içinde yer alan herkesin delilik ile uzaktan ya da yakından ilişkisi vardır. Hastane başhekimin eşi opsesif kompulsif Sevim Demir, kolostrofobik Ülkü Bey, 75 yaşında yolda öleceğini kendinde takıntı yapan Bedia Hanım, hafif meşrep Nilgün, nevrotik suçlu Şoför Hamdi Tutuş, ruh sağlığını tamamen kaybeden Nöropsikiyatrist Nebahat Özdemir, terapi bağımlısı Şaban, takıntılı doktor Hilmi Ziya Bey, Üç Etekli Deli Emine, Semantik parafazi hastası Maviş, Servinaz'ın sapık kocası Ekrem Ceviz, bipolar affektif bozukluğu yaşayan Leyla Böğrü, hasta İsmail ile tavla oynayan ve hastayla kavga eden Ofli Durali, sosyal hizmet uzmanı anoreksik Buse Göçer, beynindeki tümörden dolayı aykırı hareketler yapan Nebahat Hanım, gelin mantarı yiyerek müzik öğretmenine sarkıntılık eden Serop Efendi. Bu isimler akıl sağlığını kaybetmesi ve geçirdikleri nevrozlarla Barış Bakış'la ruhsal bütünlük taşırlar.

Kart Karakter

Romanda kart karakter özelliği taşıyan kişi yoktur.

Fon Karakterler

Romanın çok büyük bir bölümünde, art arda farklı karakterlerin yaşamlarından kesitler sunulduğu görülür. Bu karakterler farklı etnik kökenlere sahiptir. Okur kendini renkli bir karnaval alayının içinde bulur. Bu karnaval alayı o denli kalabalıktır ki yazar romanına dizin ekler. Hastaneden ya da hastanenin bulunduğu kentteki bir kişiden bahsedilirken, anlatıcı sözü kişinin büyükanne ve babasına kadar götürür, bu da romanda çok sayıda karakterin ortaya çıkmasını sağlar. Romanda farklı ailelerin kuşaklar boyunca yaşamları, yaşlıların ölümü, yeni çocukların doğumu ve onların yaşantıları anlatılır. Karnik Sabuncuyan'dan bahsedildikten sonra aile tarihine geçilir. Babası taş ustası Mıgırđıç,

annesi kara saçlı Zabel, Karnik'in okul müdürü Serop Efendi, Zabel'in ikinci eşi Laz Hüseyin, Kürt Fariz Ağa bu karakterle beraber romana girer.

Romandaki kişilerin deliliği, sayıca fazla olmaları karnavaleks bir ortamı hazırlar. Karnavallar ortaçağda toplumların düzenini bir süreliğine bozar. Delilerden oluşan bu roman alışlagelen karakterlerden farklıdır. Roman karakterlerinden her biri kendi hikâyesi ile romana girer. Ana izlekle ilgili olmasa da kendi öyküsünün esas ögesidir. Romanda çok az görülen karakterlerin dış görünüşleri ve kişiliklerinin belirgin özellikleri anlatılır. Fon karakter diyebileceğimiz kişiler roman içinde bazen başkişi oluverir. Bu durum karnavalları sırasında sıradan kişilerin bir günlüğüne kral ya da kraliçe seçilmelerine benzer. Romanda adından çok söz edilmeyen fon karakterlerden Kız İsmet işlediği cinayet sonrasında ön plana çıkar. Romanda bir başkişi vardır; ancak roman boyunca farklı kişiler kendi hikâyelerinde öne çıkarır.

Romanda yer alan Türkan Hanım fon karakterlerden biridir. Türkan Hanım bir başlama noktasıdır. Hastane tarihini en iyi bilen, bu konuda belge sahibi olan tek kişidir. Diğer kadın karakterler de farklı özellikleri ile romandadır. Moldovyalı Anya'nın bir metreyi bulan bacakları, Jinekolog Ayşe Nuran Serbest tavşandudaklıdır ve bu budaklar erkeklere vajinayı hatırlatır, Psikolog Gülnazmiye Görgün'in haddinden fazla iri memelerinden sık sık söz edilir. Romanın sonunda Ayşe Nuran Serbest dudaklarını jilette keser. Yazarın kadın cinselliğiyle ilgili imgeleri abartarak kullanması kadın doğurganlığını vurgular, aynı zamanda grotesk bedene göndermedir.

2.1.3. Yeşil Peri Gecesi

2.1.3.1. Eserin Kimliği

Yeşil Peri Gecesi romanı Tunç'un üçüncü romanıdır. Romanın ilk baskısı 2010 yılında yapılır. Can Yayınları tarafından basılan kitap 463 sayfadan oluşur. Kitap yazar tarafından otuz iki başlığa ayrılır ve kitabın sonuna notlar kısmı eklenir. Kitap İncil'den bir epigrafla başlar:

İsa eğilmiş, parmağıyla toprağa yazı yazıyordu. Durmadan aynı soruyu sormaları üzerine 'İçinizde kim günahsızsa, ilk taşı o atsın!' dedi (YPG, s.11).

Epigraf Şebnem'in dışlanmışlığını, aşağılanmasını, linç edilmesini imler. Şebnem'i dışlayan, onun ahlaksızlığına vurgu yapanlara, içinde yaşadığı aileye, topluma baktığımızda kimse görüldüğü kadar masum, ilk taşı atacak kadar 'namuslu' değildir. Ancak günaha ve suça batmış olan toplum Şebnem'i en dibe atar. Lanetleme ve linç etme konusunda toplum –Sivas, Çorum, Maraş Katliamları, 7 Mayıs ve 12 Eylül Darbeleri'nde olduğu gibi uzmanlaşır.

Romanda ezilen, kendi değerlerine sahip çıkanlar gücü elinde bulunduranlar, hayatı haz ekseninde yaşayanlar tarafından tutunamayan insanlar haline dönüştürülürler. “Hz İsa acısı ve sevgisi sanatta çok işlenmiş bir motiftir. Apokaliptik metinlerdeki öğretici, yol gösterici amaçlı işlenişin yanında özellikle modernist metinlerde dini içeriğinden uzak bir tutumla ele alınmıştır. Söz konusu seküler bir tutumla ele alınmıştır. Söz konusu seküler tutum, insanın acı çekme ve toplumsal baskı ve kötülük karşısında bir gece boyunca eğip ipe çekilme gibi kült özellikleri üzerinde yükselir. Bu yönleriyle o modernist yazarlarca adeta bir tutunamayan olarak kabul edilir” (Ecevit, 2005: 94).

Romanda Türk şiirinden birçok şairin satırlarına, Türk müziğinin bilinen şarkılarının sözlerine yer verilir. (Edip Cansever, Turgut Uyar, Behçet Necatigil, Cemal Süreya, Melih Cevdet Anday, Sezai Karakoç, Enis Batur, Can Yücel, Gülten Akın, İsmet Özel, Oktay Rifat, Cahit Sıtkı Tarancı, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Necip Fazıl Kısakürek, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Haşim) Yazar şiiri, romanın yapı kurucu öğelerinden biri olarak kullanır. Romanın ana düşüncesi ile seçilen şiirlerin temaları birbiri ile örtüşür. Romanda Şebnem'in şu sözleri de roman şiir ilişkisinin varlığını açıklar: “Trajik romanlar şiirin acısını temizliyordu. Ama iyi romanlar beni gene şiire itiyordu” (YPG, s.37). Şiirsel ifadeler Şebnem'in psikolojisini açıklar niteliktedir.

Ayfer Tunç, başka bir metinde motif/imge olan “Bat dünya bat” (YPG, s.115) cümlesi ile Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar romanına gönderme yapar. Şebnem'in toplumsal çürümeyi anlatmasına, öfkesine ve acısına ayna olacak kısa, net, çarpıcı ifadeler Türk şairlerinin mısralarından seçilir. Öfkeli ve erkek söylemine yaklaşan Şebnem şiirsel söylemle estetik bir dile kavuşur.

Roman boyunca sınıf atlama mücadelesinde olan insanlar, zenginler, belli bir statüye sahip, çoğu sonradan görme, kaymak tabaka sosyolojik ve felsefi düzlemde eleştirilir. Çünkü bunlar yozlaşmış toplumun değerlerinin taşıyıcısıdır. Varoluşunu anlama çabasındaki Şebnem yeşil peri ile hayal dünyasına sığınsa da hayatın gerçeğinden kaçamaz. Hayatı anlama çabası onu ölümün sorgulanmasına kadar götürür.

Sonra kendime ölmekten korkuyorum, niye korkuyorum? diye sordum.(...) Beraber ölelim. Ölüp çürüyelim. Herkes canlı canlı çürürken biz ölüp çürüyelim. Toprak olalım(YPG, s.55).

Şebnem'i geçmişi ile tehdit eden ve ona geçmişini hatırlatan iktidarın ve gücün sahibi emniyet müdürü Uluçdayı ile girdiği mücadele hayatı boyunca ölüme yaklaştığı en yakın an olur. Bu andan sonra roman farklı bir boyut kazanarak macera romanına döner. Sorgulamalar sona erer. Aksiyon hız kazanır ve okuyucunun tahminde zorlanmayacağı bir sonla roman biter.

2.1.3.2. İsim İçerik İlişkisi

Yeşil peri absente verilen adlardan biridir. “Absent çeşitli bitkilerin damıtılarak fermante edilmesiyle elde edilen, alkol oranı yüksek bir içkidir. Ana bileşenleri alkol, pelin ve yeşil anasondur”.²Bu içki yüksek alkol oranı nedeniyle XX. Yüzyılda yasaklanır. Aynı zamanda insanlar arasında vahşi suçlar ile absentin beraber anılır olması bu yüksek alkollü içeceğin yasaklanmasının diğer nedenlerinden biridir. Bu tür içeceklerin en önemli özelliği insanlara halüsinasyon yaşatmasıdır. İnsanların gündelik hayattan uzaklaşmak, gerçeklerden kaçmak için seçtikleri yollardan biri bu gibi içeceklere sığınmak olur. İnsanlara yaşattığı halisünasyon onları geçici de olsa mutlu eder, dertlerinden uzaklaştırır.

Şebnem genç bir kız olarak 19 yaşında Phoenix dergisine çıplak pozlar verir. Bu pozları “[a]ma beni asla unutamayacaklar. Vicdanlarına musallat olacağım. Karabasanlar gördüreceğim” (YPG, s.191) düşüncesiyle verir. Bu fotoğraflar Şebnem'in feryadı, çılgılığıdır. Kendini buraya itenlerin ruhlarına derin yaralar açar. Birey olarak çürümesinin asıl nedeni toplumun çürümesidir.

Latince bir kelime olan Phoneix Pers mitolojisinde Simurg'un karşılığıdır. Mitolojik bir kuş olan Phoenix öldükten sonra tekrar dirilmenin sembolüdür. Şebnem de fotoğraflarını çektiği bodrum katta yanarak tekrar doğacağını düşünür.

² Absent ile ilgili bilgiler vikipediden alınmıştır.

O serüvende beni en çok ilgilendiren şey derginin adı olmuştu. Otuz Kuş'u / Küllerinden doğan Anka'yı / Phoneix'i / Simurg'u bana Ali anlatmıştı. Derginin adının Phoneix olmasında bir hikmet var diye düşünmüştüm (YPG, s.104).

Ekim ayında çekilen fotoğraflar mart ayında dergiye 'kapak' olur. Dergideki bu pozları görmesi gereken ilk kişi, babasının kazasının ardından annesiyle ilişki yaşayan amcası olmalıdır. Şebnem intikamını ilk olarak amcasından alır. Aynı gün Kubi, Şebnem ve Gün apsentle tanışır. Yeşil peri onlara korkularından, kaygılarından, zorluklardan sıyrılmayı umut eder. Hayatı dipte yaşayanlar olarak sorunlarıyla baş edebilmek ve yaşamlarına yön verecek kararları alabilmek için bu içkiye sığınır. Bu içki onların karar verme güçlerini elinden alır, böylece gerçeklerden kaçan bireyler alkolün haz, halisünasyon dünyasına sığınır. Yeşil peri sanrıların oluşturduğu hayal dünyasını imleyen değeri ile de simgeseldir.

2.1.3.3. Olay Örgüsü

Anlatılmak istenen bölünerek, parçalanarak aktarılır. Zaman eşit aralıklarla ve çizgisel olarak akamaz. Dün- bugün- yarın iç içe geçer. Çok sayıda anlamı içeren, metaforik ve her içerikle ilgili otuz iki başlıktan oluşan yapıt üç bölüm halinde incelenebilir.

I. Bölüm

- Şebnem'in güzelliği dillere destan annesi Hülya ve babası Cavit'in babaannenin engellemelerine rağmen evlenmeleri
- Şebnem'in dünyaya gelmesi ile mutluluğu artan ailenin huzura kavuşması
- Mühendis babanın iş gereği İstanbul'dan uzaklaşması, hemşire annenin kızı Şebnem ile İstanbul'da kalması
- Şebnem'in Ermeni bakıcı kadın Vartonuş ile mutlu bir çocukluk yaşaması
- Babanın işte bir kaza geçirmesi ve tedavi için İstanbul'a getirilmesi

II. Bölüm

- Babanın kaza sonrası ameliyatlar geçirmesi ve hemşire annenin eşine refakat etmesi
- Şebnem'in bu dönemde kendisini sevmeyen babaannesini Fikriyanım yaşamaya başlaması

- Fikriyanım ve Cavidan Hala ile yaşayan Şebnem'in evde hapis hayatı yaşaması
- Şebnem'in bitlenmesi bahane edilerek saçlarının Nihal Yenge tarafından zorla kesilmesi ve Şebnem'in evden kaçması
- Evden kaçarak kendi evlerine giden Şebnem'in amcası ve annesini yasak bir ilişki yaşamasına şahit olması
- Şebnem'in tanık olduğu bu olaydan sonra yaşamının alt üst olması
- Babasının ameliyat sonrası kolunu kaybetmesi, vücudunda ağır hasarların kalması
- Anne ve babasının arasındaki mutlu evliliğin sona ermesi ve anne ile babasının boşanmaları
- Şebnem'in babası ile yaşamaya başlaması
- Annenin ikinci evliliğini yaparak Samsun'a gitmesi ve Şebnem'i yanına alması
- Şebnem'in Samsun yaşamında mutlu olmaması ve doktor babasının baskına, üvey kardeşlerinin ve evin hizmetçisinin aşağılamalarına maruz kalması
- Şebnem'in annesinden intikam almak için okulunu asması, erkeklerle yakın ilişkiler kurması
- Şebnem'i evliliği için tehlike gören anne Hülya'nın kızını İstanbul'da yatılı bir okula kayıt ettirmesi
- Şebnem'in okulda İngilizce öğretmenine âşık olması ve ilk cinsel deneyimini bu okulda yaşaması
- Annesinin Şebnem ile ilgilenmemesi ve eşinden boşanarak İstanbul'a dönmesi
- Hülya'nın İstanbul'da kendinden küçük Can adında bir erkekle yaşamaya başlaması
- Şebnem'in liseyi bitirmesinden sonra babasıyla beraber yaşamaya başlaması
- Şebnem'in on dokuz yaşına geldiğinde Phoneix adlı erkek dergisine erotik pozlar vererek kendi mutsuzluğuna sebep olan insanlardan intikam almaya çalışması
- Sevgi ve aşkı arayan Şebnem'in ilk aşkı Ali ile tanışması

- Şebnem'in Ali ile aşkı bulduğunu sanması ve kısa bir süre sonra Ali'nin ülkeyi terk etmesi
- Dergideki fotoğraflarını çeken Gün ve onun sevgilisi Kubi ile dostane ilişkiler kurması ve hayatın gerçeklerinden kaçmak için yeşil periye sığınmaları
- Şebnem'in Osman ile tanışması, evlenmesi, evliliği boyunca Şebnem'in aradığı sevgiyi bulamaması
- Osman'ın kardeşi Teoman'ın babalarından kalma mirası yönetmesi ve Osman'ın üstünde derin tesire sahip olması
- Teoman'ın dönemin güç ve iktidar sahibi İstanbul emniyet müdürünün yeğeni Leylacık ile evlilik yoluna girmesi
- Emniyet müdürünün Şebnem ile tanışması ve onun yıllar önce çektiği çıplak pozlarını hatırlaması
- Uluçmüdür'ün gücünü ve iktidarını kullanarak Şebnem ile ilişki yaşaması, Osman'ın da Teoman'dan para olması sebebiyle bu ilişkiyi görmezden gelmesi
- Şebnem'in bu ilişkiyi deşifre etmek için bu ilişkiyi videoya alması

III. Bölüm

- Şebnem'in çektiği görüntüleri kurye aracılığıyla iktidar ve güç sahibi insanlara göndermesi
- Şebnem'in öldürülme korkusu ile gazeteci akrabası Selda'dan yardım istemesi ve Selda'nın Şebnem'i koruma altına alması
- Türkiye'ye dönen Ali'nin zor döneminde Şebnem'in yanında olması
- Şebnem'in birey olarak varoluşunu sorgulaması, toplumun çürütmesini, yozlaşmasını toplumun yüzüne vurması, güç ve iktidar sahiplerine büyük bir ders vermesi

2.1.3.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Kapak Kızı romanının fon karakteri Şebnem bu romanda sözü teslim alır, yaşadıklarını ben anlatıcı olarak anlatır. *Kapak Kızı* romanındaki başkişi Ersin için bir nesne olan Şebnem, *Yeşil Peri Gecesi*'nde özne olur. Şebnem'in bakış açısı ile yani tek bir şahsın bakış açısı aracılığıyla roman kurgulanır. "Bu teknik okuyucuyu karakterlerden birinin bakış açısıyla sınırlar, roman dünyasını pek çok bakış açısından görmek yerine, ona

odak noktasından bakar” (Stevick, 2010: 121). Yazar, yansıtıcı bilincin sağladığı görüş ve bilgilerin dışında romanda nesnel bir bilgi kaynağı bulundurmaz. Okuyucu da Şebnem’in etkisi altında kalarak, olayları onun gördüğü ve yorumladığı gibi görür ve yorumlar. Yazarın amacı Şebnem’in bilinçlenme, arınma sürecini göstermek olduğu için Şebnem’in olayları algılayış biçimi romanın hem konusu hem de anlatım yöntemidir.

Gittiğinden emin olunca çıkıyorum yataktan. Ne yaptığının farkındayım. Ama bir şey hissetmiyorum. İçimde herhangi bir duygu yok. Nisan’ın gözlüğü yerde, ranzanın altında duruyor. Karanlıkta el yordamıyla buluyorum. Alıyorum. Tuvalete gidiyorum. Pis lavabolardan birine vurup kırıyorum. Kırık camı bileğime batırıyorum, boylu boyunca çekiyorum” (YPG, s.335).

Kapak kızı metaforu etrafında toplanan aileye ve topluma Şebnem çıplak fotoğraflarıyla cevap verir. Kendisini linç edenlerin vicdansızlığına, ikiyüzlülüğüne bu şekilde kafa tutar; çünkü Şebnem onların eseridir. Bu eseri nasıl ortaya çıkardıklarını kendi ağzıyla ailesine ve topluma anlatır.

Kemirilerek, gagalanarak, ısırılarak, koparılan her güzel parçamın yerine çürük, bozuk bir parça koyarak yaşadım. Osman’la aşkımızın ipini çektiğim geceye ve sonrasına da geleceğim (sensiz kalınca, bu da bir cins aşk olsa gerek diye tutunduğum). Yetmiş küsur saat önce ruhumun nasıl katledildiğini de anlatacağım anbean(YPG, s.276).

Yok olma, ölme pahasına dünyaya ders vermeye çalışan Şebnem Osman’a ve Teoman’a dersini Uluçmüdürdayı ile, Uluçmüdürdayı’ya da dersini “zavallı çağa yakışan bir yıkım manifestosu (YPG, s.430) ile verir.

Şebnem roman boyunca mağduriyetini anlatır. İtiraf, dürüstlük, toplumun yozlaşması, yabancılaşma, aşk, sevgi arayışı içindeki Şebnem’i yaşadığı hayata iten toplumdur. Bu nedenle öz yıkımı gerçekleştirerek, toplumun vicdanına dokunarak itiraf mekanizmasını çalıştırmak ister. Diğer yandan kendi de yuva yıkmak ister. “Bu kez sadece yuva yıkmak istiyordum” (YPG, s.260) diyerek toplumun vicdansızlığı ile kendi vicdansızlığını eşitler.

Bireysel suçların cezasını toplum büyük bir istekle keser. Şebnem toplumla giriştiği mücadeleyle Raskolnikov’a göndermeler yapılmasını sağlar. Dostoyevski’nin Suç ve Ceza romanında anlatmaya çalıştığı gibi topluma karşı koyuşun sağlıklı yönleri olabileceği gibi hastalıklı, ahlaksız, kanunsuz biçimleri de olabilir. Bireyler umutsuz, anarşist başkaldırıları sergileyebilir. Şebnem de bu tür bir kafa tutmaya girişir; ancak içinde yaşadığı toplumun ahlak anlayışının kendine de sirayet etmesine karşı koyamaz. Çünkü toplumdaki intikam almaya çalışırken birçok hatayı bile isteye yapar.

Beni Teoman Kurban etmişti. Osman da etmişti. Ben daha yıllar önce, kendimi bizzat, kendi irademle kurban etmişim. Ben hayatta bir kurban olarak var olmuşum. Kurban olmayı kabul etmeyebilirdim. Ama etmişim. Dünyaya kurban edilmeye hazır gözlerle bakmak, hayır demekten kolaydı. Mağdur olmak cesur olmaktan çok daha kolaydı. İnsan cesareti seçemezse kurban olmayı kendiliğinden seçmiş oluyordu. İnsan mağdur olmanın suçsuz olmak anlamına gelmediğini sanıyordu. Oysa mağdur olmak suçsuz olmak anlamına gelmiyordu. Ölesiye tiksindiğim iki kardeşe bakarken anlamıştım bunu. Hayatım boyunca kurban olmayı seçtiğimi anlayınca kendimden de tiksiniştim(YPG, s.46).

İtiraf konusunda toplumdan bir adım önde olan Şebnem toplumda bunun var olmadığını söyler.

Biz de itiraf yoktur. Biz de itiraf eden huzur bulamaz. Bizde itiraf demek, suçumuzun her bir ayrıntısının hücrelerimize yapışması demektir. Biz itiraf edersek unutamayız. Biz oysa unutmak isteriz, olmamış gibi yapmak (YPG, s.206).

“Dil hikâyenin mahfazası, hatta rahmi olması sebebiyle hikâyenin yaratılış sürecine doğrudan ortaktır” (Türk Dili Dergisi, Haziran, S.762, s.32). Bu sayede metnin insanileşmesi sağlanır. Ben anlatıcı, Şebnem ‘sokak ağzını’ kullanır. Hatta argoya, küfre, kaba sözlere varan ifadeler sarf eder. Çünkü Şebnem öfke dolu ve acıdır. Öfkesini bu şekilde kusar. Kısa cümleler kullanır. Şebnem’in erkekler tarafından sürekli aşağılanmış olması, erkeklerin gözünde meta olması onun dilini ‘toplumsala’, argoya çevirir. Şebnem’in erkeksi bir ağızla konuşması sönük kalan kadını daha net ortaya çıkarır.

“Doğru konuş!”

“Kazadan önce de annemi düzüyor muydun?”

“Nasıl yaptın? Hiç utanmadın mı?”

“Düzüyor muydun?”

“Orospu mu olmak istiyorsun? Ha? Cevap ver bana!”

“Düzüyor muydun? Düzüyor muydun?”

“Sorum açık ve net. Sorum ısrarla tekrarlanıyor, cevap bekliyor. Sorduğum soru bütün kelimeleri ve grameriyle bana çok yaklaşıyor” (YPG, s.231)

Romanda Türk şiirinden de alıntılar yapılır, şiir dili kullanılarak sözcüklerle inceleme arttırılır ve romanın tekanlı dilini bozulur. “Kristeva şiirsel dilin birincil dürtülerin bastırılmasına dayanmadığını savunur. Aksine dürtüleri şiirsel dil vesilesiyle dilin olağan, tekanlı terimleri kırdıklarını ve böylece çoklu ses ve anlamların bastırılmaz heterojenliğini ortaya çıkardıklarını iddia eder” (Butler, 2014: 154). Aynı zamanda toplumsal yozlaşmanın dil üzerindeki olumsuz etkisi de dikkati çeker.

Popüler kültürün etkisiyle sınıf atlama çabası içindeki bireylerin Türkçeyi bozduğu, parçaladığı ve değersizleştirdiği görülür. “İnsanın yabancılaşması dilin yapısına taşınır. Dil biçim ögesi olarak kullanılır. Dilin metni yabancılaştırması kimi yerlerde anlaşılabilirlik boyutlarına ulaşır. Sövgülere uzanan, argo, bilgisayar diline, İngilizce sözcüklere değin uzanır, yarı popüler kültür, yarı Ekşi sözlük diliyle yazılmış bölümler vardır” (Ecevit 2014:

28). “Bu beautiful carpet için thanks’ler (s. 223), bu wonderful city’nin ve friendship’in ever never, georgeous halılar (s.223), çok büyük katastrof (s. 237), ambulansa eskiden cankurtaran denirdi, whole night (352), carpe diem (423), to do list yapmak (258), don’t smoke’çu (s.298), sweatshirt (s.15) scarface” (Tunç, 2010: 206) roman içinde kullanılan ve konuşma diline girmiş, yarı İngilizce yarı Türkçe bir dilin yozlaşan toplumdaki yansımasıdır.

2.1.3.5. Zaman

Çok katmanlı bir yapıyla oluşturulan eserde metnin genel dokusu imge ile oluşturulur. Kullanılan imgeler soyut gerçeği somutlaştırır. Simgeler somutlaşırken anlatıcı zaman içinde yolculuk eder. Parçalanmış zaman kurgusunda yaşanan her an tek bir anda yaşanmış gibi yan yana gelir. Şebnem intikamını almak için hazırladığı sabah kavatlısından başlayarak bir sonraki günün akşam saatlerine kadar geçirdiği öyküleme zamanına II. Dünya Savaşı’na kadar uzanan uzun bir geçmişi ve 2010 yılında yaşadığı “aşkının ipini çektiği geceye” (YPG, s.105) sığındır. Eşi Osman’a mükellef bir kahvaltı hazırlayan Şebnem, Osman’ın evden çıkması ile intikam sürecini başlatır. Yetmiş küsur saat önce Uluçmüdür ve çakır gözlü genç adamla yaşadığı iğrenç geceyi kayda alarak, saçlarını kazıdıktan sonra evinden çıkar ve eski sevgilisi Ali’ye sığınır. Şebnem’in hikâyesi annesinin teyze oğlunun kızı Selda’dan yardım isteyerek çektiği görüntülerin haber olmasına ve kendinin yaşamda kalmasını sağlayan iki güne yakın bir öykü zamanına tekabül eder.

Bilinçaltından yansıyanlar geriye dönüşlerle 2000’li yıllardan II. Dünya Savaşı’na kadar geriye gider. Şebnem’in babasının babası bu dönemde iftiraya uğrar. Bu sosyal olaydan başlayarak 2000’li yıllara gelinceye kadar yaşanan toplumsal olaylar aile fertlerini olumsuz etkiler. Bu tür olaylara roman boyunca sıkça yer verilmesi ferdi ve sosyal zamanın karşılıklı etkileşim içinde olduğu imler. “Bir olay meydana geldiği anda, düşünüm onun etrafına zaman örmelidir ki bu olay yitip giden zamanın anısında bulunabilsin” (Bachelard, 2010: 63). Romanda yer alan siyasi ve sosyal anılar zamana damgasını vuran dönüm noktalarıdır. 1980 sağ- sol çatışması, Dev-Yol davası, Sıkıyönetim koşulları, 1982 Anayasası’sı, internetin ve bilgisayarın kullanılmaya başlanması, ilk özel televizyon kanalının açılması, Çernobil Faciası, 1999 depremi, Ergenekon davası gibi toplumu derinden etkileyen olaylar ana izlek üzerinden kurgulanır. Çünkü Ayfer Tunç’un

yarattığı Şebnem karakteri anlatılan fiziksel, ruhsal ve sosyolojik olaylara yenik düşer. Proust'a göre toplumsal olaylardan giderek insan yüreğinin derinliklerine inilebileceğini sanan kimseler vardır; ama bu gibi kimseler anlamlıdır ki tam tersine, toplumsal olayları anlayabilmenin en iyi yolu, kişilerin ruhsal derinliklerine yönelmektir.

XXI. yüzyıl ahlakın ve paranın rolü hızla değiştirir. Bu hızdan romandaki olaylar, zaman etkilenir.. Yazar romanın yapı unsurlarını bir bütünün parçaları olarak işletir. Romandaki aksiyon hızı zamanın ve olayların ritmine etki eder.

Ortalık insan kaynıyor. Koşmaya başlıyorum. (...) Yusufpaşa durağına kadar koşuyorum. Nefes nefese kalıyorum. Bacaklarım yanıyor. Sırtımdan belime korkunç bir ter iniyor, sırlıklam oluyorum. Kanım damarlarıma dank dank diye korkunç bir ses çıkararak vuruyor, beynimin içinde duyuyorum (YPG, s.129-30).

Romanın sosyal ortamı, Şebnem'in olgunlaşma sürecini tamamlamasına izin vermez. Kart karakter grubunda yer alan kahramanlarla giriştiği çoğu çatışmadan mağlup ayrılan Şebnem, bir türlü olgunlaşma sürecine giremez. Her çatışmadan sonra var olan değerlerinin büyük bir kısmını kaybeder. Romanın sosyal ortamında onu bir iç aydınlanmaya kavuşturacak olgunluktaki Ali'nin ve Gün'ün varlığı Şebnem'i hayatta tutar.

Yaşamdaki varoluşunu, hiçliğini, sosyal çürümeyi, toplumsal ikiyüzlülüğü sorgulayan ve geçmişini, kendini silerek yeniden doğmaya karar veren Şebnem'in arınma çabası zamansal göndermelerle açıklanır. Arınma çabası izleksel açıdan da önemlidir. Geçmiş yaşam deneyimleri Şebnem'i içsel huzura erdirmek için ölümün kıyasına itse de o "aşkının ipini çektiği gecedен" (YPG, s.105) sonra dipten kurtulmak için mücadele verir. "Kurdun saatinde" (YPG, s.16) uyanır ve uyanırken rüya görür. Gördüğü "tenin çürümesi" (YPG, s.31)'dir. Uluçmüdür ile yaşadığı o "mahut gece" (YPG, s.31) Şebnem'in eşi Osman'a olan sevgisini de bitir. Osman'la "8 yılı evli toplam 9 yıl" geçiren Şebnem, Osman'ın eve dönmesinden "70 küsur saat önce" (YPG, s.32) hayatı boyunca yaşadığı en iğrenç saatlerini yaşar. Bu ana kadar mağdur, kurban olan Şebnem eyleme geçerek mağduriyetine son verir.

Öyküleme zamanını içselleştiren Şebnem kendi yaşamını özetler. "Sonra" zarflarının kullanımı ile hayatını beş cümle ile sıradizimsel olarak anlatır.

Ben de resimlerimde çok güzel bir bebektim. Sonra çok güzel bir kız çocuğu oldum. Sonra çok güzel bir genç kız oldum. Derken müthiş bir kadın oldum. Sonrasında profesyonel bir fotoğrafçının elinde çok seksi bir kapak kızı oldum(YPG, s.100).

Öyküleme zamanından öykü zamanına geriye dönüşler yapılır. Zamanda ileri sıçrama tekniği ile Şebnem'in öyküleme zamanındaki yeniden doğuş mücadelesi üzerine yoğunlaşılır. Bunu yapmak için “Şubatın on biri, günlerden çarşambaydı, o gece, depremden hemen önce, kış, ilkokul dörtteydim, kanlı 1 Mayıs, sonra yaz geçiyor, kurdun saati, yılbaşı gecesi, üç gün boyunca, kışın en soğuk günü” gibi zamana ait belirteçler kullanılır.

2.1.3.6. Mekân

Roman boyunca kişiler, olaylar, olayların geçtiği yerler Şebnem'in algıladığı biçimde yansıtılır, onun bilinci dışına çıkılmaz. Çünkü romanın tüm yapısı kurban edilen, kenara itilmiş bir kadının, ‘Şebnem’in daha net görülmesi için kurgulanır.

Şebnem aşkının ipini çektiği geceden yetmiş küsur saat sonra evinden kaçar/çıkır. Evin fiziksel olumsuzluklarını “Banyoda her zamanki gibi kötü bir koku vardı. Oturduğumuz palas seçkindi, güzeldi, ama çok eskiydi. Çatısı akıyor, kanalizasyon boruları sızdırıyordu” (YPG, s.42) kendi çürüyüşü ile örtüştüğünü fark eden Şebnem kendinden, geçmişinden uzaklaşır. Bunların yaşandığı zamanın kış mevsimi olması da içsel yoğunlaşmanın arttığını gösterir. “Kış evi içsellikle, içselliğin incelikleriyle doldurur” (Bachelard, 2013: 71). İçsel yolcuktaki kötü anıları barındıran bu evden kaçan Şebnem için Ali'nin evi korunak olur. Yeniden doğmak isteyen Şebnem, gerçeklerle yüzleşir, varoluşunu keşfeder. İşlevsel özelliği olan bu eve sığınır. Ali'nin sığınacağı tek liman olması onun evini de güvenli kılar. Çünkü ev “zırhlı bir giysidir” (Bachelard, 2013: 82).

On dokuz yaşında Ali ile tanıştığı ilk günlerde de Ali'nin annesi ile yaşadığı ev Şebnem için huzuru, mutluluğu, saflığı imler.

Kadın evi değildi burası, anne eviydi. Anne evi. Anne. Evde her şey sanki Ali içindi. Ali rahat etsin, Ali huzurlu olsun evi.(Her evin bir tanımı var) Oysa babamla bizim evimiz Allahım öldür bizi eviydi, kaderime sıçayım evi. Anneminki genç sevgilim bırakırsa ne halt ederim eviydi (YPG, s.282).

Babasının kaza geçirmesi sonrasında, annesinin babasını terk etmesi ile ev yuva anlamını yitirir. “Eşyaların önemi, kişileri etkileyiş biçimine ve onlarda uyandırdıkları duygulara bağlıdır” (Aytür, 2009: 164). Şebnem'in babası ile yaşadığı evde bulunan sigara yanıkları ve içki lekeleriyle dolu, kusmuk, sümük ve sidikle temas etmiş her şey, koltuklar, kanepeler, masa, yatak, yorgan, battaniyeler, televizyon, buzdolabı, halı, kilim, tabak, çanak gibi eşyalar terk edilen bireylerin mutsuz, huzursuz ruh halini yansıtır. Bu özelliği ile kapalı/dar mekândır.

Şebnem için Fikriyanım'ın evi ve onun çevresindeki insanlar olumsuz çağrışımların başında gelir. Babasının kazasından sonra Fikriyanım'a yerleştirilen Şebnem en kötü çocukluk günlerin burada yaşar. Şebnem bu evde kimseyle iletişim kurmaz, konuşulanları anlamıyormuş gibi yapar, aptal gibi davranır, kendini bu eve ait hissetmez, evde güven duymaz. Bir çocuk, bir birey olma gerekliliklerinden vazgeçer. Fikriyanım'ın kapıcı çocuklarından Şebnem'e uyuz bulaşır ve Nihal Yenge tarafından Şebnem'in saçları kesilir. Saçları banyo kazanında yakılır. Şebnem için bu koku ölüm kokusudur. Babaannenin evi ölüm ile özdeşleşir. Şebnem "aşkının ipini çektiği gecedен" (YPG, s.105) sonra saçlarını keser. Saçlarını kesilen bu mekânlar kapalı mekân özelliği ile Şebnem'in hayatında işlevsel rol oynar.

Fiziksel mekânlar şunlardır: Beşiktaş, Bebek, Arnavutköy, Ortaköy, Eyüp, Pangaltı, Piyerloti, Burgazada vakanın asıl mekânını oluştururlar. İstanbul'un yozlaşan semtleri insanın birey olarak içine düştüğü yalnızlığı da genişleten bir özelliğe sahiptir. İstanbul sosyal problemlerinin sergilendiği bir alan olarak tasvir edilir.

2.1.3.7. Kişiler Dünyası (Karakter Yapısına Göre)

Başkişi

Şebnem romanın başkişisidir. 70'li yılların sonundan başlayarak 2000'li yılların ilk yaralarına kadar uzanan bir yeniden doğma mücadelesinin kadın kahramanı roman boyunca yaşadıklarını anlatır. Mutlu bir çocukluktan, güzelliğinden başka hiçbir şeyi elinde kalmayan, toplumun riyakârlığına karşı tek başına savaş açmış "Donna Kişot" un (YPG, s.427) hayat hikâyesidir.

Şebnem annesi gibi güzelliği ile dikkat çekmeye başladığı yaşlardan itibaren taciz edilmeye, güzelliğinin bedelini ödemeye, toplum tarafından kullanılmak istenmeye, kurban edilmeye başlar. Bu durum onu yalnızlığa, birey olarak toplumdan intikam almaya yöneltir. Eşi Osman ve Osman'ın kardeşi Teoman da onu maddi çıkarlarına kurban ederler ve onu "çirkef çukurun[a]" (YPG, s.430) atarlar.

Şebnem ilk ve en büyük acıyı babası iş kazası sonucunda ameliyatlar geçirdiği sırada Süleyman amcasını annesinin bacakları arasında görmesiyle yaşar. Bu olaydan sonra

Şebnem bir boşluğun içerisine girer. Annesi tarafından terk edilir. Akrabaları tarafından sevilmez. Sevgilisi Ali de Şebnem’i terk eder. Bu olay Şebnem’i ikinci kez yıkıma götürür. Eşi Osman ve Osman’ın kardeşi Teoman tarafından Uluçmüdür’e arzu nesnesi olarak sunulur. Mahallerine yeni taşınan Köpekli Lokantacı, Osman’ın arkadaşlarından biri olan başçı, lise yıllarındaki İngilizce öğretmeni Seçkin Bey, Fikriyanım kapıcılarının oğlu Barbaros, annesinin ikinci eşi Doktor Ekrem tarafından tacize, aşağılanmaya, hakarete uğrar. Başkişi birey olarak hiç olduğunu duyumsamaya başladığı andan itibaren topluma doğru varoluşunu gerçekleştirmek için dış dünyaya açılır. Bir boşluk içinde kendini bulan bilinç, boşluk olarak kalmaz. Boşlukta yaşayamayan bilinç, hiçlikten oluşa geçer. Çocukluk yıllarında yaşanan travma, kadın kimliğini nesneleştiren toplumun arzuları Şebnem’i hiçliğinin bilincinde olan bir varlık olarak onu yalnız bırakır, [k]endini yabancılar” (YPG, s.307). Yaşadığı çevreye uyumsuz, yabancılaşan Şebnem sonuç olarak mutsuzdur. Mutsuz bir yaşamda “içimize hayatta kalma kuşkusunu düşürdüğünde, varoluş soluklaşır ve artık olmaz. Ve kendimizi yeniden Ümit’e uyarlamaktan korkarız... mutsuzluğumuza ihanet etmekten, kendimize ihanet etmekten...” (Cioran, 2014: 68) çekinir hale gelinir.

Norm Karakter

Yeşil Peri Gecesi romanında başkişinin gerçek aşkı ve sevgiyi bulduğu Ali ile başkişiye varoluşunu hatırlatan Gün norm karakterler olarak görülür.

Kendinden ve çevresinden kaçan başkişi Şebnem gerçek sevgiyi bulduğu ve aşkı gerçek anlamda yaşadığı Ali’ye sığınır. Ali’den önce ve sonra birlikte olduğu kişilere rağmen her daim yalnızlık hisseden başkişi her şeyi geride bırakmak ister. Ali onun için sığınacağı bir liman olur. “Ömrü sevilme için geçen” (YPG, s.18). Şebnem 23 yıl ayrı kaldığı tek sevdiği erkek olan Ali’nin kapısını çalar. “Beni bu gece misafir et.. sende başka kimsem yok..’ diyebilmişti[r]” (YPG, s.54). Ali Şebnem’e sahip çıkmasıyla onun kaderini kendi kaderiyle birleştirir. Şebnem’i toplumun elinden alarak, onun bedensel ve ruhsal gelişimini Ali tamamlar.

Ali ile 19 yaşında tanışan Şebnem hayatının dönüm noktası olacak günleri yaşar. Phoneix dergisine kapak kızı olmak, kendini yakmak, ailesinden intikam almak için

çalabıldığı bir dönemde karşısına çıkan Ali kolalı mendiliyle - mendil annelik imgesidir. Bu imge güçlü bir annelik alanı olan yuvayı yaratır.- annesiyle yaşadığı ev ile Şebnem'e babasını, yuvayı, aileyi, anne sevgisini verir. Ali'yle ayrıldıktan sonra Şebnem kendini arzu nesnesine dönüştürenlere karşı mücadele eder. Bu mücadele sonunda "uyanış olur; zihnin berraklaştığı ama başın ağırlaşır yüreğin çarpmakta olduğu hissedilir"(Sartre, 2011: 498). Şebnem akrabası Selda'nın yardımı ile mücadelesinde başarılı olur. Kendini mutlu ve güvende hissettiği Şile'de Ali'yle beraberdir. Hayatında önemli bir yeri olan arkadaşı Gün'ün kucağında öldüğü otelde, aynı odada Ali'yle "yüzyıl uyumaya" (YPG, s.463) yatar.

Şebnem Gün ile Phoneix dergisine kapak kızı olmak istediği dönemde tanışır. Gün ve sevgilisi Kubi Molla Bayırı'nın döküntü apartmanlarından birinin bodrum katındaki stüdyolarında fotoğraf çekimleri yapar. Şebnem'in Phoneix'te mart ayında yer alan pozlarını Gün ve Kubi çeker. Bu pozlarla Şebnem toplumdan, akrabalarından intikam alacağını düşünür. Vicdanlarında derin yaralar yaratıp, rüyalarında onlara karabasanlar gördürecektir. Bu pozlardan sonra arkadaş olan Gün ve Şebnem Gün'ün kansere yenik düşeceği zamana kadar hiç ayrılmazlar.

Ortaköy'de küçük bir evde yaşayan Gün ve Kubi'nin daimi misafiri Şebnem'dir. Şebnem Gün ile kendi arasında benzerlikler kurar. "Her şey haddinden fazla zavallıydı. Gün ve Kubi en az benim kadar zavallıydı" (YPG, s.198). Hayatın kendilerine yaptığı haksızlıklar en büyük ortak noktalarıdır. İkisi de hayata karşı öfkeli.

Gün zamanla Şebnem'in arkadaşı sonra da kardeşi olur. Şebnem'i yaptığı hatalardan zaman zaman kurtaran, ona sahip çıkan, güzelliğini kıskanmayan tek kadındır.

Pek çok manyakla veya ciğeri beş para etmez para etmezle çıkmamı Gün engellemişti. Bana akıl vermişliğinin, bir tür annelik etmişliğinin yanında, dayaktan kurtarmışlığı, beni aşağılayan, hırpalayan hayvanların yakasına yapmışlığı da vardı sağlıklı zamanlarında. (...) Yine olmadık heriflere tutulurdum. Annemin yerini tutan Gün'ü üzme pahasına (YPG, s.239).

Hayatta karşı tek başına mücadele eden, yaşamda tutunmaya çalışan, özyıkım arzusu içinde olan Şebnem'i koruyup kollayan tek kişi Ali'den sonra Gün olur. Eşi Osman'la tanışmasını sağlayan da yine Gün'dür.

Kart Karakterler

Yeşil Peri Gecesi romanında tek bir özelliği temsil edenler Şebnem'i hayatın kıyısına atan annesi, Süleyman Amca, Osman, Teoman'dır. Kart karakter olan bu kişiler ikiyüzlü, yozlaşmış, benliklerinden uzaklaşmış, menfaatin, paranın, 1980 sonrası oluşan yeni düzenin değer yargısı olmayan bireyleridir. Romanda yer alan metinlerarasılık bağlamındaki alıntılar, şiirler bu kişilerin toplumsal ve bireysel anlamdaki değerlerini imler. Percy Lubbock'un belirttiği gibi, "sahnede konuşan, rollerini oynayan insanların yerini şimdi sayısız duygu ve düşünce imgeleri almıştır" (Aytür, 2009: 213). Bu imgelerin başında da aile, mutsuzluk, sevgisizlik, ikiyüzlülük, yozlaşma, yalnızlık, aşk gibi duygular yer alır.

Şebnem'in Süleyman amcasını annesinin bacaklarının arasında görmesi ile mutlu çocukluk yılları sona erer. Babasının, kardeşi ve eşinin arasındaki ilişkiyi hissettiğine emin olan Şebnem, babasının tepkisizliğine isyan eder, onları "Habil ve Kabil" e (YPG, s.313) benzetir. Babanın uzuv kaybı evdeki yok oluşunu, işlevsizliğini imler. Kazadan sonra kolu kopan baba, hastalanan- aldatılan - kendini deliliğe vuran baba aşamalarını takip eder.

Babam bana bilinçli bir şekilde kafayı yemiş numarası yapıyordu. Böylece beni affet demek istiyordu: Benim hayata gücüm yetmedi kızım. (...) Mağdurun özür dileme biçimi buydu(YPG, s.408).

Gerçek aşkı ve sevgiyi bulduğu Ali'nin kendisini terk etmesiyle Şebnem birçok erkekle birliktelik yaşar. Erkekler Şebnem'i güzelliği için kullanır. Osman'la evliliği Şebnem'in Uluçmüdür'e para karşılığında satılmasına kadar uzanır. Şebnem, Osman için psikolojik bir sonuca varır:

Osman hep çok yakışıklıydı, hep kompleksti, Ödip'ti, kadınların içindeki anneliği uyandırıyor (YPG, s.64). Osman bende annesini aradı. Ben kendimi annesiz hissettiğim için anne olmaya korktum.(..) Doğurmadım. Ama Osman'ın annesi oldum. (YPG, s.286).

Osman çocukluk ve gençlik yıllarında profesör babasının şiddetine ve aşağılamalarına maruz kalır. Yaşayamadığı ergenlik günlerini evli bir adam olarak yaşamaya çalışır. Gerçeklerden uzaktır. En büyük özelliği ise bilip de bilmemekten, görüp de görmemezlikten gelmedir.

Romandaki kart karakterlerin hepsi Şebnem'in roman boyunca başının derde girdiği, toplumun kirli yüzünü oluşturan, ikiyüzlü insanlardır. Gerçek olan şey karşısında

gerçek olmayana öncelik tanımak söylemi Freud'un insanların gerçeklerden kaçma eğilimini özetleyen cümlesidir. Gerçek dünya, yüzleşemeyeceğimiz kadar korkunç ve her seferinde bir gün ölüp çürüyeceğimizi hatırlatırlar. İnsana ölümü unutturacak, ihtiyaç duyduğu yalanı ve hayali sunacak bir illüzyon lazımdır. Her toplum yasaklanmış dürtülerini, gizli arzularını ve fantezilerini ifade edecek, mümkün hale getirecek bir şeye bazen bir 'kapak kızına' ihtiyaç duyarlar. Yaşayamadığı erotizmi, hissedemediği cinselliği Şebnem'in üzerinden gizli gizli yaşarken, toplumsal alanda da Şebnem'i lanetlerler.

Fon Karakterler

Eser fon karakterler açısından zengindir. Fon karakterler eserin bütünlüğü ve olay kurgusunun genişlemesini sağlar. Eserde yer alan fon karakterlerle başkişi olan Şebnem'in içinde bulunduğu sosyal ve ruhsal durumun belirginleşmesine, somutlaşmasına katkı sağlar. Eserdeki fon karakterler şunlardır: Fikriyanım, Selda, Ersin, Bünyamin, Berrin Abla, Kubi, Teoman, Ekrem amca, Lamia, Mükerrerrem yenge, Doğan dayı, Lami dayı, Seçkin Bey, Haluk hoca, Oyuncu çocuk, Sibel Hanım, Sami abi, Dilara, Cemal usta, Filiz hanım, Necmi bey, Vartanuş, Elif, Azime, Barbaros, Cavidan hala, Hünkar Hanımefendi, Necmi Bey, Tanya, Köpekli lokantacı ve karısı, kurye, fener bekçisi.

2.1.4. Suzan Defter

2.1.4.1. Eserin Kimliği

Ayfer Tunç'un dördüncü romanı *Suzan Defter*'dir. *Suzan Defter* ilk olarak Taş-Kağıt- Makas hikâye kitabı içinde 2003 yılında *Yapı Kredi Yayınları* tarafından basılır. Daha sonra yazar bu öyküyü tek başına "Geceyazısı dergisinde yayımlar" (İnci, 2014: 243). Son olarak eser, 2011 yılında da *Can Yayınları*'ndan roman formatında tek kitap olarak yayımlanır. Günlük tutan iki roman kahramanının hikâyesini anlatan eser 127 sayfadan oluşur. 127 sayfa içinde iki kahramana ait yirmi beşer günün anlatımı vardır. Günlükler 16 Kasım Cuma günü başlar ve 10 Aralık Pazartesi günü sonlanır. Çift sayfalarda (kitabın sol sayfaları) roman kahramanlarından Ekmel Bey'in günlükleri; tek sayfalarda Derya'nın günlük yazıları yer alır. Tunç, romanın bu yapısı ile ilgili şunları söyler: "[İ]ster önce Ekmel'in hikâyesini okur bitirirsiniz yani sadece sol sayfaları ya da önce Derya'nın hikâyesini okursunuz yani sağ sayfaları. İsterseniz de karşılıklı okursunuz.

Çok okuma önerisi sunan bir hikâye olsun istedim. Çünkü ben de yazarken öyle yaptım. Kimi zaman arka arkaya, kimi zaman karşılıklı yazdım” (Ayfer Tunç’la Söyleşi, Milliyet Sanat, Kasım 2003). Yazar bu teknik ile okuyucuya birden fazla gerçekliği sunar. Farklı okuma biçimleri metin kişilerinin gerçekleri farklı algıladığını okuyucuya gösterir.

Mutlak gerçek kavramını sorgulatan eser, gerçeğin kişilere göre değişebileceğini ilk olarak yapısında gösterir. Sayfalar sıra ile okunduğunda romanda bütünlük fikrinin bulunmadığı görülür. Olaylar mantıksal bir düzen içinde gerçekleşmez. Bu tavır postmodern romanın doğasına uygundur. Postmodern düşünceye göre dünya ve evreni hiçbir zaman hiçbir kuralla anlatmak ve anlamak mümkün görünmez. Postmodernist metin özdeşlik ya da sabitlik biçimine karşıdır. “Postmodernizmle birlikte, yaşamın her alanında yaratılmış üst – gerçeklikler bulunmaktadır. Gerçekliğin yeniden kurgulanması esasına dayanan bu durumda, yaşamın her alanında kişi ve nesnel gerçeklere sahip olamamaktadır. Dolayısıyla da ele alınacak metinler sonsuz sayıda üretilebilecek kurgular olarak karşımıza çıkabilmektedir” (Yalçın –Çelik, 2005: 43) Üst -gerçeklik ile romanı okuyan herkes kendi gerçeğini yaratma imkânına sahip olur. Ayrıca roman kahramanı Derya’nın kendini Suzan’ın yerine koyarak olayları onun bakış açısına göre Ekmel Bey’e anlatması, yaşadıklarını Derya olarak günlüğüne yazması gerçeğin ne olduğunu okura içerik olarak ikinci kez sorguladır. Çünkü yaşananlar ile günlükler birbirini tutmaz. Günlük sahibi gerçeği yeniden kurar, kurarken değiştirir. Bunu kendini savunmak için, haklı olduğunu göstermek için yapar. Savunma mekanizması ‘karakter zırhı’ olarak kullanılır böylece ben ve id ruhsal ateşkese ulaşır.

Suzan Defter romanında 12 Eylül’ün mahvedici ortamında fiziksel ve ruhsal olarak yıkılan insanların -norm karakter Ekmel Bey ile başkışı Derya’nın- sancılı, mutsuz yaşamları anlatılır. Eşinden ve kızından ayrı olan Ekmel Bey yalnız, insanlardan uzak, kendini güvende hissettiği babasından kalma evde gündelik hayatını, geçmişini anlatır. Derya abisine hayrandır ve bu hayranlığı zamanla hayal kırıklığına ve kızgınlığa dönüşür. Ekmel Bey gibi yalnız bir yaşam sürer. Bu iki karakterin yalnızlıklarının dışında anne sevgisinden yoksun olmaları, babalarının evdeki varlığının silik oluşu, çocukluktaki yaşadıkları travmalar, sıkıntılarını kendi bakış açıları doğrultusunda yazarak atlatmak istemeleri diğer ortak noktalarıdır.

Günlüklerde anılara da yer verilerek zaman genişletilir. Norm karakter Ekmel Bey ve başkişi Derya'nın çocukluklarına, gençliklerine dönülür. Birbirine geçmişlerini anlatan bu iki kişi kendileriyle yüzleşir. İç monolog tekniği ve Derya'nın gözünden Ekmel Bey'in, Ekmel Bey'in gözünden Derya'nın anlatılması yüzleşmeyi gerçekçi boyuta taşır.

2.1.4.2 İsim İçerik İlişkisi

Doğadaki arınmayı, saflığı, yeniden doğumu sağlayan önemli unsurlardan biri ateştir. Ateşin bu özelliği eserin ismini başlı başına bir sembol haline getirir. Suzan, Farsça kökenli bir kelimedir. “Yakan, yakıcı, yanıcı manalarına gelir” (Devellioğlu, 2002: 966). Suzan Defter, Derya'nın ve Ekmel Bey'in hayal kırıklığı ve pişmanlıkla yanan hayatlarının günlüklere dökülen halidir. “Ateş her şeyi arındırır, çünkü ateş mide bulandırıcı kokuları bastırır. Ateşten geçen her şey türdeşleşir, arılışır” (Bachelard, 1995: 105). Yaşadıkları hayatı konuşmaları sırasında tekrar yaşayan Ekmel Bey ve Derya içlerine hapsettikleri hayatı konuşarak pişmanlıklarını ikinci kez yaşar, hatalarıyla yüz yüze gelir. “İnsan iki kere yanıyormuş. İlk yanışta kutsanıyor. İkincisinde çok acı çekiyormuş” (SD, s.124) itirafıyla gerçekleri gören iki karakter kendi seçimlerini yapar ve birbirlerinden uzaklaşır.

Yalnız kalan ya da yalnızlığı seçen bireyler insansızlıklarıyla dikkati çeker. Konuşacak, dertleşecek bir insandan mahrum olanlar yalnızlıklarını yazarak, kalem ve kâğıtlarıyla paylaşır. Ekmel Bey ve Derya yalnızlıklarını günlükleriyle paylaşır. Yazma eylemi onlar için konuşarak, başkasıyla iletişim kurarak rahatlama eyleminin yerine geçer. Ancak her ikisi de ruhunun derinliklerini birbirlerine açmadıkları için günlüklerini güvenilir bir liman olarak seçerler. Çünkü günlük “insan yaşamının özündeki çelişkileri, gerilimleri, belirsizlikleri doğrudan doğruya yansıtabilecek” (Aytür, 2009: 61) bir yöntemdir.

Handan İnci'nin Ayfer Tunç ile yaptığı söyleşide yazar romanını şu temellere dayandırarak yazdığını ifade eder: “Suzan Defter'i yoğun psikolojik okumalarımın ve annemin ölümünün ardından yazdım. Hemen değil tabii, uzun süre sonra. Yas sürecinden çıktıktan sonra annemin ölümünün beni niye bu kadar ağır etkilediğini kendime sormaya başladım. Arada bir beni yoklayan imge, görüntüsüz bir rüya gibi bir şey, annem ölüyor, beni onun rahmine bağlayan bağlar kopuyor, boşluğa yuvarlanıyorum, böyle bir his. Ev rahim ilişkisini o zaman düşünmeye başladım” (İnci, 2014: 243). Yazarın psikolojik

okumaları ve bir dönem yaşadığı yas bu romanına etki eder. Özellikle günlük türünün seçilmiş olması insan ruhunun tüm içtenliği ile anlatılmasına katkı sağlar. İki karakterin iç monolog yöntemiyle ruhunun derinliklerine inilir.

Derya'nın, abisinin sevgilisi Suzan'ın gözünden yaşadıklarını yeniden Ekmel Bey'e anlatır. Sevgi, özlem, kıskançlık, küçük düşme, acı, yas, nefret, kızgınlık, öfke gibi duygular bastırıldıktan sonra benin çeşitli dizginlenme çabalarıyla karşılaşır ve dönüşüme zorlanır. Duygular dönüşüme uğradığında ben bir etkinlik gösterir ve ben eylemlerini inceleme olanağı bulur. Derya da Suzan'ın yerine geçtiğinde yaptıklarını anlar ve “boyumun ölçüsün” (SD, s.127) alır.

Ekmel Bey annesinden yeterince sevgi görmez. Kendi gibi avukat olan babası ve annesi arasında sevgiden bahsedilemez. Ekmel Bey'in kardeşleri ile arası açıktır. Ekmel Bey evde yaşayanları şöyle tanımlar: “Altı lamba gibiydik, altı ayrı yerinden aydınlatan odayı” (SD, s.66). Onun ilişkisi de anne ve babasınınki gibidir. Sevgi ve aşk yoktur. Boşanmanın ardından baba evine kendini hapseden Ekmel Bey insanlardan uzak bir yaşamı seçer. Evin dışına çıkmaktan korkar. Hayattan, dış dünyadan uzaklaşır. Ev güvenilirdir ve eve kötülükler giremez. Bu yaşamda aradığı tek şey konuşmak istediği bir insandır.

Ev-rahim ilişkisi, anne-sevgi bağı, kimsesizlik, yalnızlık, konuşacak insan bulma isteği bu iki karakterin karşılaşması ile sorgulanır. Bu sorgulamalar Ekmel Bey için ölümü daha arzulu şekilde beklemek için bir neden olur. Ölüm, yaşamın anlamını yitirmesini ve bireyin yaşama yenik düşmesine neden olur. Ölüm, yaşamı her zaman tehdit eder. Derya için aşkla arzulanmış, aşkla yanabilmeyi isteyen bir kadın olma halini Suzan kimliğinde yaşama fırsatı yaratır. Ancak aşkla yanmanın bir kader olmadığı fikri Derya'nın pişman olmasına ve hata yaptığının farkına varmasını sağlar. Bu durumlar güncelerin yanma metaforuyla anlatılır. “Ateş her şeyi arındırırken” (Bachelard, 1995: 30), yaşanmamış sevgileri, kırılan umutları unutturur. Suzan Defter keder, hüznün ve sevgisizliğin defteridir. Bu bakımdan eserin ismi içeriği ile uyumludur.

2.1.4.3. Olay Örgüsü

Romanda norm karakter Ekmel Bey ve başkişi Derya bir yandan ruhsal sancılarını, geçmişlerini anlatırken bir yandan da gün içinde neler yaptıklarını günlüklerinde anlatırlar.

Yirmi beşer günlük yazan karakterler iç içe girmiş olayları anlatır. İç içe geçmiş olan bu olaylar bir sonraki günlüklerde geriye dönüşlerle, iç monologlarla, diyaloglarla açıklık kazanır. Eser üç ana bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Baba mesleği avukatlığı bırakıp evine inzivaya çekilen Ekmel Bey'in günlük tutmaya başlaması
- Abisine hayran ve ona bağımlı olan Derya'nın Suzan'la abisinin yaklaşmasına engel olması ve bu kıskançlığını, bundan duyduğu pişmanlığı yıllar sonra günlüklerine yazmaya başlaması,
- Ekmel Bey'in babadan kalma dairesini satılığa çıkarması ve arayanlardan sadece kadınlara randevu vermesi
- Abisi ve sevgilisi Suzan'ın arasına girerek mutluluklarına mani olan Derya'nın ev ilanını görerek Ekmel Bey'i araması
- Her ikisinin de konuşacak birine ihtiyaç duyması ve ev ilanı neticesinde tanışmaları

II. Bölüm

- Anne sevgisinden mahrum kalmış, anne-babası arasında sevgi bağı hiç kurulamamış Ekmel Bey'in kendi evliliğinde de mutluluğu yakalayamaması
- Babaannesesi ve babası ile büyüyen Derya'nın abisine hayran, onun sevgisine muhtaç olarak büyümesi, abisini herkesten kıskanması
- Ekmel Bey'in kardeşlerinden ve çocuğu Bilge'den uzak, yalnız, kimsesiz bir yaşam sürmesi
- Derya'nın sevgisine muhtaç yaşadığı abisinin hem kendini hem de sevgilisi Suzan'ı terk ederek Türkmenistan'a gitmesi, bu yıllarda Derya ve Suzan'ın birbirine destek olması
- Suzan'ın yeni aşklara yelken açması, abisinin ülkeye dönerek yeniden evlenmesi Derya'yı ikisinden de uzaklaştırması, yalnızlaştırması ve Derya'nın aşkı, sevgiyi sorgular hale gelmesi
- Ekmel Bey'i ve Derya'yı yalnızlık, hayattan uzak kalma duyguları yani duygudaşlığın birleştirmesi ve kendileriyle yüzleşmeye başlamaları

- Aile sevgisi, aşk, sadakat, terk edilmek, yalnızlık, anne sevgisi gibi duyguları sorgulamaları
- Ekmel Bey abilerini, onların yaşamlarını, anne ve babası arasındaki sevgisizliği, dedesini, eşinin hayatındaki kendi önemsizliğini, hayatın onu içine mi almadığını yoksa kendisi mi hayata karışmak istemediğini bilememesi
- Derya'nın abisi ile Suzan arasına girerek onların mutluluklarına engel olmasını, sevdiği adamı Cihan'ı neden terk ettiğini, abisinin yeni düzen adamı neden olduğunu, eve bağlılık, annesizlik, sevgisizlik duygularını sorgulaması

III. Bölüm

- Geçmişi ile yüzleşmeyi başaran Ekmel Bey'in yaşamdan beklentisi olan ölümün gelip kendisini bulmasını ümit etmesi
- Derya'nın içine hapsediği hayatı konuşması sonucunda yaşadıklarıyla yüzleşmesi, boyunun ölçüsünü alması ve hayatını yeniden kurmak istemesi
- İki anlatı kişinin birbirine veda ederek günlüklerine 10 Aralık gününde son vermeleri

2.1.4.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Suzan Defter romanında iki anlatıcı vardır. Bunlardan biri Ekmel Bey diğeri Derya'dır. Aynı gerçeği iki ayrı kişi anlatır. Ekmel Bey hem kendini hem de Suzan olarak tanıştığı Derya'yı, Derya da hem kendini hem de Ekmel Bey'i anlatır. “Anlatıcı, romanın kurmaca dünyasında geçen olayları kendi isteğine, özel tercihlerine, beğenisine ve imkânlarına göre aktaran kişidir” (Çetin, 2013:103). 30 Kasım tarihli günlüklerde Ekmel Bey ve Derya aynı olayı iki farklı şekilde anlatırlar. Ekmel Bey'in günlüğüne göre: “Bir rüya görmüş Suzan hanım. Rüyasında iki ev arasında gerili bir ipin üstünde yürüyormuş”; Derya'nın günlüğüne göre anlatılan: “Ekmel bey tuhaf bir rüya anlattı bugün. Biri yanmakta olan diğeri boş iki ev arasında gerili ipte yürüyormuş” (SD. s.69-71). İki farklı şekilde anlatılan tek olay karakterlerin kendi değerlendirme ve yorumlamalarıyla aktarılır. Böylece birinci tekil şahısla anlatılan metinler bir itirafa ve özeleştiriyeye dönüşür.

Ekmel Bey ve Derya diğerk kişi ve olaylar hakkında da bilgi verir. Onların günlüklerinden etrafındaki kişileri, aile yaşamlarını, aşklarını, terk edilışlerini anlatılır. Onlar romandaki “tek bilgi kaynağıdır” (Boynukara, 2000: 135). Günlüklerle olayların anlatmasının nedeni de budur. Günlük, insan ruhunun her halini içten şekilde kendi kendine anlatmasına imkân tanır.

Karakterlerin kendilerini ayrı ayrı anlatması ve kendilerini ifade etmeleri ile romanın tekdüze anlatımı kırılır. Böylece “çoğul anlatıcı işlevsel bir konum kazanır” (Çetin, 2013: 114). Ekmel Bey’in ve Derya’nın günlükleri çoğulcu anlatıcının göstergesidir. Bu anlatım ile anlam çoğalır, göreceleşir. “Postmodern düşünce kaynağı çoğulculuktan alır. Onda tek ve mutlak olana yer yoktur” (Yıldız, 2014: 68). Farklı gerçeklere farklı anlatıcılar denk düşer ve farklılıklar birbirine karışarak eş zamanlı gerçeklik ortaya çıkar. 24 Kasım cumartesi günü yazılan günlüklerde ilk tanışmada Ekmel Bey’in günlüğünde Derya’nın tasviri, Derya’nın günlüğünde Ekmel Bey’in tasviri vardır:

Otuzlu yaşlarının son evresinde, güzel denemeyecek bir kadındı. Uzun boynu ve kemerli ince burnuyla hüznünlü bir havası vardı. Saçlarını ensesinde toplamış.- Şık bir adam Ekmel bey. Kar gibi bir gömleğin üstüne saman sarısı hırka giymiş, yün, iyi cins. Kır saçlı, etkileyici, yakışıklı (SD, 36-39).

Metinde yer alan olaylar, çağrışımlarla geriye dönüş tekniğı kullanılarak aktarılır. “Romanda bir kahramanın veya bir olayın geçmişı hemen romanın başında anlatılmaz. Ardından bir süre geçtikten, okuyucunun merak duygusu kamçilandıktan sonra, bahse konu olan kahramanı veya olayla ilgili bilgiler – geçmişe dönülerek- verilir” (Tekin, 2014: 254). Ekmel Bey Derya’ya eşinden ayrıldığını söyleyince Derya beş yıl önce Cihan’dan ayrıldığı günü hatırlar: “Her geceki gibi bir gece, ansızın ‘boşanmak istiyorum’ demişti. Ne dedin, ne dedin? Ben kendine kolayca yeni düzen kuranlardan değilim. Ömrüm bir düzeni sürekli kılmayı arzulamakla geçti. Başarmadım. Beş sene oldu ayrılalı, hâlâ, evimde işlemeyen bir şey var” (SD, s.65). Yazar bu şekilde birçok kez geriye dönüşler yaparak zamandizinsel anlatımı deler.

Metinlerarasılıkla oluşturulan *Suzan Defter* romanı ile Türk şiirinden alınan mısralar arasında iktibas yoluyla bağlantı kurulur. Postmodern yazarlar sanat, edebiyat birikimlerini kendi romanlarında yeniden işlemeye, günümüz şartlarına ve dünyasına uyarlamaya ya da amaçları doğrultusunda kullanmaya çalışırlar. Romanda Edip Cansever, Cemal Süreya, Behçet Necatigil gibi şairlerden alıntılara yer verilir. Ayrıca Türk

müziklerinin sözlerini de kullanır. Bunlardan bazıları şunlardır: “Çemberimde gül oya” (SD, s.76). “Ben demiştim, bir gün canımız sıkılacak. / Bu kadar sıkıntının içinde” (SD, s. 80). “Karşı karşı dururken yüzüne hasret kaldım” (SD, s.96). “Aşkınla yana yana kül olsa da ocağım, bu gönül sayfasını artık kapatacağım” (SD, s. 99). “Damağına muhabbetle gömülmüş dişleri” Cemal Süreya (SD, s.115). “Ne gelir elimizden insan olmaktan başka” Edip Cansever (SD, s.36). Yazar bu kullanımlarla anlatımı zenginleştirir. Yazar leitmotiv tekniğini de kullanır. Anne, hayat, ev roman içinde sıkça tekrarlanan leitmotiv örnekleridir. “Sessiz annem, dilsiz annem, kunt, demir, çelik annem” (SD, s.38). Hayat kelimesinin nedir sorusu da üç kez üst üste tekrar edilir. “Düşündüm, BİR HAYAT NEDİR?, Başlar ve biter, BİR HAYAT NEDİR?, Acı ve tatlıdır , unutulur hepsi, BİR HAYAT NEDİR?”(SD, s. 46). Aynı soru romanda tekrar tekrar sorulur. Karakterlerin geçmişi, geriye dönüş ve iç monolog teknikleri kullanılarak anlatıldığı için geçmiş o anın içinde verilir.

2.1.4.5. Zaman

Suzan Defter romanında birinci tekil şahıs anlatıcıların var olması ve günlük türünün kullanılması olayların ve yaşanan ruh hallerini anında yansıtılmasını zorunlu kılar. Dolayısıyla öyküleme zamanı ile öykü zamanı çakışır. “Abim gece geç vakit giderken birden bana sarıldı. Titrediğini hissettim. O andı gerçek olan. Ama çok kısa. Öyle kısa ki, hatırlamaya değmez” (SD, s.77).

Öykü zamanı Kıbrıs Savaşı, 1980 İhtilal Dönemi ve 90’lı yıllara kadar uzanan otuz yıllık bireysel ve sosyal çatışmalar dönemini kapsar. Öyküleme zamanı günlüklerin başlangıç tarihi olan 16 Kasım ile başlayıp 10 Aralık pazartesi günü biter. Ayrıca sosyal zaman, yaşanan bireysel olaylar toplumsal olayların paralelinde zamanı şekillendirir.

Geriye dönüşle anılar, iki karakterin tuttuğu günlükler ile rahatça öyküleme zamanına taşınır ve yeniden karakterlerin bakış açılarına göre kurgulanır. İki karakter tarafından anlatılan dağınık hatıralar öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında bağ kurar. Ekmel Bey’in ve Derya’nın tanışmalarından önce çocukluk ve gençlik yıllarını, tanıştıktan sonra da geçmişle yüzleşmelerini farklı gerçekliklerle şimdiye taşırlar.

Bahariye’deki evi çok seveceksin demiştin bana. Sevmiştim. Babamın sümüklü oğlunun anasına verilen o evi. Ne safmışım. Babaannem ne ağzı sıkı kadımmış. Ve sen abicim, ne salakmışsın. Bizim sandığımız evin bizim olmadığını, başka bir evde yastığının altında

silahıyla uyuyan babamızın evi o kadına verdiğini babaannem biliyormuş. Ama biz bilmiyormuşuz. Babaannem ne güzel idare etmiş her şeyi. Ancak o öldükten sonra, sümüklü oğlanın anasının erkek kardeşi, manda kasa mercedesli bıyıklı ayı eve gelip de hadi yallah deyince ve tapuyu gözümüze sokunca anlamışız. Uyuyormuşuz (SD, s.27).

Kahraman anlatıcılar çocukluk ve gençlik dönemlerinde kendilerini etkileyen psikolojik ve tarihsel olayları aktarırken sosyal zamanının etkilerini de imlerler. Kıbrıs Savaşı yılları ve 1980 İhtilali Derya'nın çocukluk ve gençlik yıllarında yüreğinde korku ve tedirginlik yaratır. “Her romancının eseri, ister kendi zamanının meselelerini ele alsın, isterse bu meselelerden fildişi bir kuleye kaçıışı temsil etsin, açıkça veya ima yoluyla yazıldığı zamanın sosyal olaylarının bir yorumudur” (Stevick, 2010: 228). Yoksulluğu ve sonu çağrıştıran savaş ve ihtilal; umudu çağrıştıran çocukluk anıları Derya'nın içinde bulunduğu çatışmayı daha net şekilde ortaya koyar.

İlk defa Kıbrıs savaşı sırasında günlük tuttum. İlkokuldaydım. Babaannem radyonun başından ayrılmıyordu. Camları mavi kağıtla kaplamıştık. (...)Sonra 12 eylülün ertesinde günlük tutmaya başladım. Ünlem üstüne ünlem koyarak. İki ana tema: bir, Sevgili günlük! Tarihi günler yaşıyoruz!! Katil oligarşi yönetime el koydu!! (SD, s.9-11).

Ekmel Bey'in psikolojisi ona geçmişte en canlı hatıra olarak annesini anımsatır. Anne ve babasının arasındaki sevgisizlik, mutsuz aile hayatı, annesinin sert mizacı Ekmel Bey'in ben olma sürecinin dönüm noktasıdır. Babası ile dedesinin kimliklerinde sıkışan Ekmel Bey “anne rahmi kaosundan” (Jung, 2013: 36) çıkamaz. Kendini ev dışında güvende ve mutlu hissedemez.

Descartes'e ve Kant'a göre zaman insanda “a priori” (Güngör, 2011: 141) olarak bulunan, olaylar arasında ilişki kurma yetilerinden biridir. Zaman öznel niteliktedir. Ekmel Bey ve Derya zamanı bu şekilde algılar.

Oysa sabah vakit daha kolay geçer, müzik dinleyip kitap okurum, öğleden sonra da hiçlik başlar, akşama doğru pekişir, güneş battığında kitaplar, müzik ve yeryüzü düşmandır artık bana” (SD, s.34). Derya'nın günlüğünde zaman algısı: “Sabahları mutlaka evden çıkmalıyım, çıkmazsam depresif oluyorum. Yarı ölü gibi dolaşıyorum evin içinde. Bir boşluğa düşmüşüm gibi oradan oraya bırakıyorum kendimi. Zaman ikiye katlanıyor (SD, s.33).

Kahraman anlatıcılar günlere de anlam yükler. Her iki anlatıcı için pazar günleri sıradanlığın, yalnızlığın hissedildiği en belirgin gündür. Çünkü Ekmel Bey'in geçmişinde pazar, evdeki kavgaların en şiddetlisinin yaşandığı gün olarak olumsuz bir simgedir.

Günlüklerde bulunan “tarihler, on beş otuz, yirmi yaşına geldiğimde, gece yarısı, üç sene önce, sabah olunca, pazar günleri, bugün, banker Kastelli'nin kaçtığı gün lise

birden ikiye geçtiğim yaz, bir tarihte, geceleri” gibi zaman ifadeleri olaya akıcılık kazandırır.

2.1.4.6. Mekân

İki karakterin evi onların psikolojik durumlarını ortaya çıkaracak öneme sahiptir. “Bir mekân ruh hali ve ahlaki çevrenin oluşturulmasında da önemli bir etkidir” (Hawthorn, 2014: 221). Derya arayış ve kaçış içinde yollara sokaklara yönelir. Ekmel Bey yalnız bir birey olarak yaşamının çoğunu korunağında, evinde geçirir.

İnsanın parası ve telefonu olursa evden çıkması gerekmiyor. Bankaya gittim bugün, epeyce para çektim, evde bulunsun; otomatik ödeme talimatı verdim; marketin, manavın, eczanenin telefonunu aldım; kapıcıyı tembihledim, sabah akşam uğra diye, karısı da her gün eve gelsin, evi silsin süpürsün, yemek pişirsin. Dışarıda ne işim olabilir ki? Belki berbere gitmem gerekiyor arada, hâlâ epeyce saçım var (SD, s.16-18).

Ekmel Bey annesinin *evimizi ev yapmamıştı* dediği bu mekânı “*rahim*” olarak görür. Eve, içine kapanır. Bu ev içinde yaşayan bireylerin ruhlarından izler taşır. Evde yaşayanların ruhundan mekânın ruhuna yansıyan huzurluk ev eşyalarında bir imge olarak kendini gösterir.

Salonda iki takım koltuk vardı. Eşyası epeyce eski, perdeler kadife, yemek masası büyük, ceviz. Evde ağır hayatlar yaşanmış olduğunu hissettirerek gözdağı veriyor her şey (SD, s.39).

Evde ağır hayatların yaşanmasının nedeni hayat nedir sorusunu soran aile bireylerinin bir ‘hiç’ olduklarını görmeleridir. Ekmel Bey’in babasının babası hayat nedir sorusunu sorar ve hayatın bir hiç olduğunu anlar. Bu hiçliği herkese çok derinden sezdirir. Baba evin bireyi gibi değil aykırı, ağır, yersiz bir parçası gibidir. Bu nedenle sürekli öfkelidir. Bu kişilerin sıkıntılı ruhu da evin tüm odalarına, bahçesindeki manolya ağacına kadar yansır.

Derya Ekmel Bey’in evindeki eşyaların imlediği duyguları felsefe okuyan, psikolojiye meraklı biri olarak şöyle yorumlar:

Onun, Denizin dibindeymiş duygusu veren, koltukları ve perdeleri çağla yeşili (su), konsolu ve iskemleleri ağır ceviz (kuşatılmışlık), cephesi boydan boya pencere (çıkışsızlık) olan evinin kasvetli derinliğinde kendimi kaybetmeyeceğim (SD, s.119).

Ekmel Bey ve eşi evlilikleri boyunca mutluluğu yakalayamazlar. Aşkla başlamayan ilişkileri zamanla Ekmel Bey’in evdeki bir ‘aksesuara’ dönüşmesine neden olur. Kendi anne ve babasını aile yapamayan bu ev Ekmel Bey’in de evliliğinin de çözülüşünü hazırlar.

Derya evi kadınla bütünleştirir. Ona göre kadının ve mekânın aynîliğini evler yansıtır. Ev kadının ruhuyla bütünleşir.

Bir kadının evden gittiği, evden belli olur. Kadın giderken düzeni götürür bir kere. Yaşayan ev sarsılır. Ev dediğiniz şey küçük büyük elementlerden oluşur. Kadın olan evde, erkeğin anlayamayacağı bir denge vardır elementler arasında. Erkek her birine vakıf olduğunu düşünse bile, onların nasıl bir uyumla işlediğini bilemez. Kadın gidince evin dokusu bozulur, susuz kalmış çiçeğe benzer, solar. Küçük şeylerin izi silinir. Eşyanın dili tutulur, ev sağırlaşır (SD, s.65).

Ekmel Bey'in büyük ağabeyi N. uzun süre kendine uygun bir kahvehane arar. Dünyaya yabancılaşan, şehir şehir dolaşır kendine ait bir yer bulamayan N. emeklilikten sonra kendine bir mekân, mesken arar. Aradığı kendini koruyacak, güvende ve rahat hissedecek bir mekândır.

Bir gün Bahçelievler'de işim vardı. Buralarda bir yerde olmalı ağabeyimin gittiği kahve dedim, bir uğrayayım. Şehrin içine işledim diye bağırın, çirkin apartmanlarla dolu bir sokakta, elimle koymuş gibi buldum kahveyi. Basık, yarı bodrum bir yer, sandalyelerin döşemesi kadife, masalarda yeşil çuha örtüler, duvarlar aşınmış bir lambriyle kaplı, penceredeki kalın naylon tüller sapsarı olmuş, tırnakları uzun bir adam esrar içiyor çekinmeden, tek başına oturuyor bir masada, ağızları sigaralı adamlar gözlerini kısmış kumar oynuyorlar, bordo önlüklü zayıf gençten biri çay dağıtıyor, televizyon kendi kendine çalıyor, bir köşede boş bir kuş kafesi (SD, s.30).

Mekânlar bilinçaltına itilen kişisel yaşanmışlıkların saklı tutulduğu yerlerdir. “Geçirilen uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini mekân sayesinde, mekân içinde buluruz. Bilinçaltı orada geçirir günü. Anılar hareketsizdir; mekânlaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar” (Bachelard, 2013: 39). Derya Ekmel Bey'in ev – rahim arasında kurduğu ilişkiden sonra yaşadığı evlerin bilinçaltında neleri imlediğini anımsar.

Birden anladım Bahariye'deki ev elimizden gittiğinde neden çok acı çektiğimi; neden evden çıkma korkusuyla hasta olduğumu. Cihan'dan ayrılınca eve kapanarak kendimi nasıl tedavi ettiğimi anlatmadım da ‘Ne zaman Yunus’taki evi hatırlasam, annem aklıma geliyor’ dedim (SD, s.109).

Derya için olumsuzluğu çağrıştıran Heybeli Ada kapalı mekândır. Abisi ve Suzan'la gittikleri bu adada kendini yalnız, yanlış hisseder. Bu durum ısmarladığı yemeklere ‘gaz kokusu’ olarak sirayet eder. Yaşadıkları o gün berbat olur. Bu nedenle “ada denen toprak parçasından” (SD, s.47) nefret eder.

Geçmişin anılarını hatırlatan mekân ve onun tefrişatıdır. Geçmiş silmek, anıları bilinçaltına gömmek için mekân değişikliği şarttır; çünkü anılar yaşanılan evde “belirginleşen sığınaklar” (Bachelard, 2013: 38) edinir. Suzan da böyle yapar ve Derya'nın abisi tarafından terk edilince “[a]nılarını kovmak için yeni bir semte (SD, s.31) taşınır.

Kişiler Ekmel Bey'in evinde geçmişleri ile yüzleşirler. Özellikle Derya Ekmel Bey'in geçmişiyle, Suzan olarak yüzleşir. Kişilerin yaşamlarını sürdürdükleri ev, yaşayanlarıyla bütün halinde yansıtılır. Ekmel Bey evinde kendi ruhunu görür, yalnızlığını bir nebze de olsa azaltmak için korunağından çıkmadan Derya ile dindirmek ister. Bu ev her ikisi için bir "denizaltı" (SD, s.26)'dır. Dış dünya ile bağı zayıftır, insanlardan uzak, yalıtılmış bir ev yaşamı vardır.

Mekânı ruhunda anlamlandırmak için bir çıkış yolu arayan Ekmel Bey için evi değerlidir. Çünkü Ekmel Bey'in yaşamında yer alan kişiler, annesinin babasıyla arasındaki iletişimsizlik, anne sevgisini hissedememesi, ruhindaki çalkantılar kendi benini araması yaşadığı mekânın içinde 'evinde' verilir. Anne ve babanın mutsuz aile yaşamı çocukların da mutsuzluğuna neden olur.

2.1.4.7. Kişiler Dünyası (Karakter Yapılarına Göre)

Başkişi

Romanda iki anlatıcı Ekmel Bey ve Derya vardır. Bu anlatıcılardan Derya romandaki başkişidir. Derya'nın yazdığı yirmi beş 'günce' onun hayat hikâyesinden izler taşır. Yaşadığı ayrılıklar, aile yaşamı, yalnızlığını azaltma çabası "ben hep yalnızdım, [b]ir başıma" (SD, s.17), hatalarıyla yüzleşmesi "boyumun ölçüsünü aldım" (SD, s.127), hayata tutunmaya çalışması, hayatı sorgulaması, aşkları güncelerin temelini oluşturur.

Derya babaannesi ile büyür. Küçük yaşta annesi kaybeder. Babasının ev dışındaki hayatını onun ölümünden sonra öğrenir. Aralarında iletişimden söz edilemez. Onun tek sığınağı, güvendiği, bağlandığı isim abisidir. Kız çocuklarının kahramanı olan baba imgesi yerine burada abi imgesi görülür. Abisinin babasının gözünde "Komünist bir piç" (SD, s.21) oluşu, babanın evdeki yokluğu "babam bile olmamışken" (SD, s.21), aile üzerindeki baskısı, annesini 6 yaşında iken kaybetmiş olması Derya'yı abisine iter. Ancak abisinin Türkmenistan'a gitmesi, Derya'yı ve sevgili Suzan'ı terk etmesi Derya'daki abi imgesini olumsuzlaştırır. Hayatta tutunduğu tek dal çatırdar. Abisi ikinci kez Derya'yı hayal kırıklığına uğratar. Üniversite yıllarında sahip olduğu değerlere, sevgiye, aşka hürmeti kalmaz. Yeni düzenin efendilerinden biri olur. Suzan'ı, ona verdiği sözü unuttur. Tülay'la yeni bir hayat kurar. Abisini baba gibi gören Derya böylece babasız kalır.

Ekmel Bey'e kendini Suzan olarak tanıtan Derya, yaşamının tutkulu bir aşktan sonra mahvolduğunu kurgulayarak anlatır. Yaşamın içinde sıkışıp kalır, bireysel derinliğini kaybeder, yalnızdır. Yalnızlığının nedenini hayal kırıklığı ile biten aşka bağlayarak, aşktan yanan Suzan olur. Ekmel Bey ile tanışması sırasında kendini Suzan olarak tanıtan Derya daha sonra pişman olsa da Ekmel Bey'le ileriki günlerde Suzan olmanın avantajı ile kendini eleştirme imkânını bulur, gerçeklerle yüzleşir, yalnızlığının asıl nedenini kendine itiraf eder.

Norm Karakter

Romanda Derya'yı tamamlayan, onun problemlerini anlayan, onu dinleyen ve norm karakter olma özelliği gösteren kişi Ekmel Bey'dir. İki karakter Ekmel Bey'in evini satmak için ilan vermesi neticesinde tanışır. İlk tanışmada her ikisi de konuşmaya ihtiyaç duyduğu insanı bulur. Kendileriyle ve geçmişleriyle hesaplaşırlar. Derya ve Ekmel Bey'in diğer ortak noktası aile sevgisinden yoksun olmalarıdır. Aileleri evlerini yuva yapamaz. Kendileri de yuva kurmakta başarısız olur. Bunun sonucunda iki karakter tutunacak bir dal arayışıyla yaşamlarını sürdürürler. Geldikleri noktada mutsuz, yalnız bireyler olarak Ekmel Bey ölümü beklerken, Derya da hayatın kıyısına çekilir.

Ekmel kelimesi "mükemmel ve kusursuz olan, en uygun, en eksiksiz" (Devellioğlu, 2002: 212) anlamlarına gelir. Ancak Ekmel Bey'in ruhunun bir köşesi her zaman eksik kalır. Hayatta varolmanın, yaşama iz bırakmak olduğunu bilen Ekmel Bey için hayat "sıkıntıdan ibaret" (SD, s.36)'tir. İsmi anlamından uzak yaşamı ironik yaşamı, karakteri imler.

Yaşamını değerlendirmeye başlayan Ekmel Bey eşinden ayrıldıktan sonra yirmi yedi yıldır çalıştığı bürosunu kapatır ve kendini evine hapseder. Hayatın döngüsü içinden çıkar, evden çıkmamanın yolunu bulur. Huzursuzluk ve çaresizlikle içine kapanır. Maddi kaygıları olmayan Ekmel Bey için hayatı uzaktan, evinin penceresinden izlemek yalnızlığını derinleştirir. Yalnızlığını dindirmek, konuşacak birilerini bulmak için evini satılığa çıkarır ve evini satın almak için arayan kadınlarla konuşarak hayata katılır. Bütün bunlara rağmen Ekmel Bey kendisini, kızını, abisini ve hatta tüm dünyayı 'hiç' olarak görür. Ekmel Bey önce dünyayı, daha sonra da kendi kendisini hiçleştirir. Hayatının

sıkıntıdan ibaret olduğunu düşünmeye başlaması ile Heidegger'e göre bu "içdaralması hiçliğin kavranışını" (Sartre, 2011: 80) başlatır.

Ekmel Bey bireyselleşme sürecinin başında ilk olarak dedesini gözlemler. Doksan iki yaşındaki dedesinin onda uyandırdığı hisler olumsuzdur. Dedesi intihar edemeyecek kadar tembel, hayatı da boş ve nedensiz bir "sıkıntıdan" (SD, s.64) ibaret gören bir adamdır. Bu özellikler dedenin "biyolojik varoluşta" (İzmir, 2013: 88) donup kalmasına neden olur. Dedesinin ruhsal özelliklerinin de kendine sirayet ettiğini gören Ekmel Bey, zaman içinde dedesi gibi yalnızlaşır.

Büyük ağabeyi N.A. emekliliği boyunca birçok defa sürgün yaşar. Emekliliğinde kendine bir mesken arar. Mesken olarak bir kahvehane seçer. Küçük ağabeyi Z.'nin hayatı da Ekmel Bey'e göre işgal altındadır. Eşi, çocukları, torunları onun hayatını esir alır. Eserde Ekmel Bey'in kardeşlerinin adlarının bir harfe indirgenmesi yaşam içindeki siliklikleri ya da sıradanlıkları göstermeye yardımcı olur. Karısı ise Ekmel Bey'in var olmasını, kendi olmasını, bireyselleşmesini istemez. Ondan istenilen şeyleri yapmasının dışında ortak hayatlarında etkisini sıfırlar.

Büyük ağabeyim N. kumar oynayarak vakit geçirdi, babamın babası senelerce pencerenin önünde oturarak. Babamın böyle bir derdi yoktu, karşı kutbunu bulamayan aşkını gizleyen yığınla meşguliyetin içinde çırpındı. İki amcamdan biri çareyi kiracılarını mahkemeye vererek buldu, büyük gün o çıktı bu oturdu uğraşır dururdu; diğeri terasta kuş beslemeye kalktı, bir kuşun peşinden gideyim derken çatıdan düştü. Uçmayı mı denedi, kim bilir? (SD, s.32).

Bu erkeklerden Ekmel Bey'in kişiliğine dedesi ve babası büyük tesir eder. Babasının evde annesi tarafından yok sayılması onu yuva aramaya mahkûm kılar. Ekmel Bey'in bireyselleşme sürecinde aile içinde yaşananlar, dedesi ve abileri önemli yer tutar. Ancak Ekmel Bey aile bireyleri içinde kendini tamamlayan kişiyi ararken yalnızlığının nedenlerinden biri olan annesinde kendini bulur.

Kart Karakterler

Ekmel Bey ve Derya arasındaki diyaloglar ve geçmişlerini yazdıkları günlükler üzerine kurgulanan bu romanda Ekmel Bey annesi, babası, abileri ile Derya abisi ve Suzan ile çatışma içerisindedir. Kart karakterler, başkışilerin yalnızlıkları ile baş başa kalmalarındaki en büyük unsurlardır.

Ekmel Bey'in annesi dikkat çeken bir kadındır. Çocuklarına olan sevgisizliği ve eşine karşı katı tavırları, onu görmezden gelmesi, evini ev yapamaması gibi olumsuz özellikleri ile eserde yer alır. Ataerkil aile yapısına aykırı tutumlarıyla annenin varlığı evdeki huzursuzluğu tetikler. Evdeki temel problem, iletişimin anne tarafından sürekli engellenmesidir. Eşin küçümsenmesi ya da alaya alınması, babanın dışarıda başka bir hayat yaşamasına neden olur.

Bireysel derinliğe sahip olan Suzan, Derya'nın kendiyile yüzleşmesini sağlar. Derya abisiyle uzun yıllar ilişki yaşayan Suzan'ı kıskanır. Abisini onunla paylaşmak istemez. Yaşanılan aşkın içine, hatta merkezinde kendini konumlandıran Derya, Suzan'la rekabet içindedir. Abisi Derya'nın eksik yönlerini tamamlayan, hayata tutunmasına yardımcı olan en büyük kahramanyken zamanla “[h]ayallerimi yıkan kahraman” (SD, s.13)'a dönüşür.

Fon Karakterler

Romanda izleksel kurguyu destekleyen fon karakterler kadrosu geniştir. Ekmel Bey'in kızı Bilge eşi, ev işlerini yapan suratsız yardımcı kadın, Lale Hanım, Itır Hanım, Keriman Hanım, Melek Hanım, emlakçı Deniz Hanım, Ebru Hanım, sekreteri Mukaddes, matematik öğretmeni Hayat Hanım, Bilge'nin anneannesi, teyzeleri, amcaları, eşini aldattığı kadın Nurhayat, üst komşularının evde kalmış kızı Hürrem'dir.

Derya'nın etrafındaki fon karakterler: Annesi, babası, babaannesi, Tuncay, boşandığı eşi Cihan, abisinin eşi Tülay, dayısı, yengesi, Gökçe, Mert bebekten oluşur. Bu fon karakterler olay örgüsü içindeki bağlantıların mantık ilişkisi içinde yol almasını sağlar. “Hayatıma çok az insan girdi. Cihan, abim bir de Suzan. Suzan'sa abimin değil, benim hayatıma girmiş meğer. Hâlâ hayaleti dolanıyor içimde” (SD, s.67).

Suzan aşkın ne olduğunu Derya'ya gösteren kişidir. Aşkın yanmak olduğunu, uzun yıllar acı çekmek olduğunu, kolaylıkla unutulamayacağını hem yaşar hem de Derya'ya yaşatır. Abisi Suzan'ın kucağına bir ateş bırakır.

2.1.5. Dünya Ağrısı

2.1.5.1. Eserin Kimliği

Ayfer Tunç'un son romanı olan *Dünya Ağrısı*'nin birinci basımı 2014 yılının Ocak ayında yapılır. Roman Can Yayınları tarafından yayımlanır. 331 sayfa olan eser yazar tarafından 23 bölüme ayrılır. Romanda iki adamın –Mürşit ve Madenci- çektiği ağrıların kaynağını aramaları, sonunda toplumsal ve bireysel varoluşlarını bulmaları anlatılır.

Eserde bireyden hareketle toplumun tarihsel süreçteki hatalarıyla hesaplaşma süreci anlatılır. Tarihsel süreçteki Maraş katliamı belirgin şekilde altı çizilen tarihsel bir vakadır. Tunç sosyal olaylara bu romanında da yer verir. Yazar Cumhuriyet tarihinde toplumu değiştiren, dönüştüren, siyasi ya da dini olarak azınlıkta kalanların ötekileştirilmesine bütün romanlarında değinir. İmparatorluktan Cumhuriyet'e geçiş, Varlık Vergisi, mübadele, darbeler, mezhepsel ayrışmalar, yeni anayasa yapım süreçleri, toplumu ilgilendiren davalar (Ergenekon, Balyoz) tarihsel olarak romanlarındaki izleğin ayrılmaz parçalarıdır.

Toplumsal linç girişimi Mürşit'in bireysel yaşamının da bir parçasıdır. Tunç, *Yeşil Peri Gecesi*'ndeki epigrafta Hz. İsa ilk taşı kimin atacağını sorarken, bu romandaki linç girişiminde ilk taşı Mürşit, hamala atar. Mürşit aradan geçen uzun yıllara rağmen suçunun altında ezilir. Linç girişimi bireyi böyle etkilerken toplumda da izler bırakır. 'Cumhur'la işlenen suç halkın aklını kaybetmiş bir güruha dönüşmesine neden olur.

Yazar Romanda Ben'in savunma mekanizmalarını nasıl işlettiğini ya da işletemediğini Mürşit, Madenci, Pehlivan, Şükran, Madenci'nin eşi, Elvan üzerinden sorgular.

Romanda Albert Camus'nun *Yabancı* romanı, Mürşit'in kitapçıdan alıp okuduğu Emil Cioran'ın *Ezeli Mağlup* söyleşi kitabına göndermeler vardır. "İnsan bir uçurumdur" (s. 154), Akdeniz'e bir kıvrak başı gibi uzanan (s.73), İnsan bir uçurumdur (s. 154) "Ben bu dünyayı anlayamadım" (s. 155), "Gececi Neşet gider" (s.170), "Ceddin deden, neslin baban, hep kahraman Türk milleti" (Tunç, 2014: 155) alıntıları romanı metinlerarasılık bağlama taşır.

2.1.5.2.İsim İçerik İlişkisi

Türkçeye dünya ağrısı olarak çevrilen Weltschmerz, Almanca bir terimdir. Sözlük anlamı “yaşamaktan uşanç getirme; pesimizm, bedbinlik, melâl” (Zengin ve Koç, 2004: 518); edebiyat terimi olarak da zamane hastalığı anlamına gelir. Weltschmerz terimi ilk kez Alman romantiklerinden Johann Paul Friedrich Richter 1827’de yayımlanan pesimistik romanı ‘Selina’da Lord Byron’ın hoşnutsuzluğunu, tedirgin ruh halini tanımlamak için kullanır.³

Weltschmerz günümüzde psikolojik rahatsızlıkları tanımlamak için kullanılır. Anomi ve yabancılaşmaya benzetilen bu rahatsızlık kişinin idealize ettiği dünya ile fiziki ve sosyal olarak yaşadıklarının uyuşmaması sonucunda meydana gelir. Bu durum depresyon, insanlardan uzak durma ileriki safhalarda intihara neden olur. Sebepsiz keder Mürşit’in kendi tanımıdır. Çektiği dünya ağrısı yaşadığı taşra hayatının da anlamsız olduğunu imler. Mürşit için bu Anadolu şehri daha somut bir dünya, yaşattığı sıkıntılar ruhunun derinliklerinde izler bırakır. Sıkıntı kaynağını belirsizleştiren Mürşit kendi üzerinden de sorumluluğu atar. Adlandıramadığı sıkıntının varlığı kendi varlığı için olumsuzluklar barındırır. Onu yaşamdan, insanlardan uzaklaştırır, hayattan kopmasına neden olur, yaşadığı çevreye yabancılaşır. Bütün bu sıkıntılar dünyanın haksız, adaletsiz bir yer olduğu sonucunu doğurur.

Mürşit kardeşlerine yaşamda doğru yolu göstermesi gerekirken o yalnız ve yabancı biridir hayata. İsmi ile kişiliği örtüşmez. Mürşit romanda eylemsizliği ile dikkati çeker. Yazar Mürşit’in bu halini tanımlamak için atalet kelimesini seçer. Romanda atalet kelimesi 52., 88., 107., 194., 218., sayfalarda beş kez Mürşit’i tanımlamak için kullanılır. Mürşit yaşadığı hayattan sıkılır, içinde yaşadığı hayatı sevmez; ancak değiştirmek için hiçbir girişimde de bulunmaz.

Hayatı çözmüştü, kabullenmişti çünkü hayat böyle bir şeydir, eziyettir, sıkıntıdır, dertler bütünüdür, kederin en sevdiği şey oyundur, felek kahpedir ve kahpe felekle, oyunbaz kaderle kavga etmenin faydası yoktur (DA, s.18).

Kendi kaderine razı bir şekilde yaşamayı tercih eder. Mürşit kendi benliğinden, bilincinden kopar, uzaklaşır. Bireysel bütünlüğünü ve bağımsızlığını yitirir. Kendine

³ Weltschmerz konusuyla ilgili bilgiler vikipediden alınmıştır.

yabancı biri haline geldiğinden dünya işleri üstünde bir yükür. Mürşit'in hayata bakışı onun dünya ağrısını çekmesine ve bundan kurtulamamasına neden olur.

2.1.5.3. Olay Örgüsü

23 bölüme ayrılan Dünya Ağrısı üç ana bölümde incelenebilir.

I. Bölüm

- Mürşit'in ilkokulu bitirdiği yaz arkadaşı Cumhuriyet'le beraber suçsuz bir hamalın linç girişimi içinde yer alması
- Çocukluk yıllarında hamalın gözüne sapladığı sivri uçlu taşın ruhunda derin izler bırakması
- Babasının oteli oğluna bırakmak istemesi; ancak Mürşit'in çocukluk yıllarından beri babasından, otelden ve kasaba nitelikli şehirden uzak kalmak istemesi

II. Bölüm

- Felsefe okumak için üniversiteye giden Mürşit'in babasının rahatsızlığı sonrası eve dönmek zorunda kalması
- Annesinin Mürşit'e evin, kız kardeşlerinin ve babasından kalan otelin sorumluluğunu vermesi
- Mürşit'in babasından kalan otele mahkum olmasından sonra hayatının şehirde sıkışıp kalması
- Şehrin insanlar gibi yozlaşmaya başlayarak değişim ve dönüşüm geçirmesi
- Evliliğinde eşini, çocuklarını mutlu edememesi, ailesine yabancılaşması
- Zorunlu otel işletmeciliği Mürşit'in dertlerini arttırırken onu alkole itmesi
- Otel müşterilerinden Madenci ile dertleşmeye başlamasıyla beraber günahları, hataları ve gerçeklerle yüzleşmeye çalışması

III. Bölüm

- Konuşmalar sonunda iki arkadaşın normal biri olmadıklarının nedenlerinin farkına varmaları

- Mürşit'in kendi seçimlerini yapamamasının ve çocukluk yıllarındaki linç girişimi içinde yer alması onda tamiri mümkün olmayan ruhsal sıkıntılara neden olması
- Madenci'nin eşinin intiharı sonrası kendini, geçmişini bu küçük şehirde unutmak istemesi
- Mürşit'in iç sıkıntılarını nedenleriyle yüzleşmesinden sonra oteli oğlu Özgür'e bırakarak hayatın köşesine çekilmesi

2.1.5.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Ben anlatıcıyla kurgulanan *Dünya Ağrısı* romanında karakterler öykü zamanına ait duygu ve düşünceleri öyküleme zamanına taşır. Yazar “Hikâye anlatma yükünün gözlemciden, kendi başına gelenleri anlatan bir karaktere verilmesiyle” (Stevick, 2010: 120) Ben'in zamana ve mekâna yansımaları kaçınılmaz şekilde gösterir. Başkişi sabit bir odak noktası olur; olayları ve anıları seçerek öyküleme zamanındaki bakış açısının süzgecinden geçirdiği olayları aktarır. Ben anlatıcısının öykü ve öyküleme zamanı arasındaki ilişkisi onun yaşananlara kendi duygusunu katmasını zorunlu kılar.

Normal insanlar huzurla, herhangi bir vicdan sızısı duymadan uyurlarken, Madenci ve ben ve bizim gibiler dünyanın derdi denen soyut, tarifsiz bir yükü çekmeye yazgılıyız (DA, s.143).

Başkişi Mürşit birey olma sürecinde suçsuz hamalın linç girişiminde yer alır ve bu olayı anılarındaki dağınık hatıralarla ve rüyalarla, şimdiki düzleme taşır. Çocukluk yıllarını mekânsal düzlemde hatırlaması anlatıyı başkişi açısından otobiyografik bir yapıya kavuşturur. Çocukluk yıllarındaki Et Meydanı, babasının oteli anlatıcı Ben'in iç dünyasını açılmayacak anılarla doludur. Mekânsal hızlı değişiklikler anlatıcısının anılarını etkiler. Çünkü yaşamsal sorgulamaları yapan anlatıcı anılarına giderken onları barındıran mekânlara döner.

Yazları cömert, yeşil yapraklarıyla Et Meydanı'nı gölgeleyen, şehri şehirleştiren, güvenli bir yuva yapan çınarlar yıllar önce kesildi, topraktan sökülmeyen köklerinin üstüne katı ve kara bir asfalt döküldü (DA, s.125).

Başkişinin varoluşsal durumu bir iç sıkıntısı şeklinde görünüm kazanır ve yapmak zorunda olduğu seçimin sorumluluğunu üstlenemez. Doğru yolda olmama bilinci kendi oluştaki yaşadığı olumsuzlukları artırır. Geçmişteki günahlarıyla yüzleşen başkişi kendini

eleştirir ve kendine dair çözümler yapar. Hiçbir şey yapmadan yaşamının da aslında hayata tutunmak olduğunu fark eder.

Karakterler geriye dönüş tekniği ile geçmişlerine giderler. Mürşit ve Madenci diyaloglarla ve içsel konuşmalarla yaşamlarını, ruhsal durumlarını, dünyadan umudunu kesmiş olmalarının nedenlerini anlatırlar.

2.1.5.5. Zaman

Bir yıl içinde geçen olaylar sıradizimsel olarak anlatılır. Başkışının suçsuz bir hamalın linç edilmesi olayına karıştığı zamana kadar geriye dönüşlerle öykü zamanı özetlenir. Öykü ve öyküleme zamanı başkışının psikolojisi üzerinde etkili olan olayların anımsanması ve bu olaylarla yüzleşmesiyle aynı zamanda birleşir. Otuz, kırk yıl öncesine dönülmüş olsa da zaman bu şehirde değişimi ve dönüşümü yaşatmaz.

Burada hayat çok kısa bir zamanın içinde geçer. Dün, dün önceki birkaç gün, şimdi ve biraz da yarın, o da gelecek zaman kipinin en basit örnekleriyle: gelecek, yapacak, edecek. O kadar (DA, s.69).

Mürşit çocukluk yıllarında Cumhuriyet’le beraber işlediği günahı yıllarca hafızasından silemez. Romanda ‘eylül’ ayı öyküleme zamanının başlangıç noktasına işaret eder. Eylül ayı yazın bitip, kışa evrilme zamanıdır. Bu özelliği ile hüznü çağırır. Mürşit için eylül ayı da geçmişle hesaplaşmadır. İlk kez “9 Eylül gecesi” (DA, s. 74) Cumhuriyet rüyasına girer. Yıllar önce yaşadığı linç girişiminin benzerine o gece tekrar tanık olur. Gelinini öldüren Peynirci 9 Eylül gecesi polisler tarafından tutuklanır. Peynirci’nin linç edilmesine Pehlivan mani olur. Bu olay ona 30 küsur yıl önceki suçsuz hamalın lincini hatırlatır. Hamalın lincindeki konumuyla yüzleşemeyen Mürşit suçluluk duygusu altında ezilir. Bu günahı anlatmak ile anlatmamak arasındadır.

Sosyal zaman ait olaylar romandaki öykü zamanının belirginleşmesi açısından işlevseldir. Maraş Katliamı romandaki önemli olaylardan biridir. 26 Aralık 1978 tarihinde meydana gelen bu olay sırasında Mürşit 12, Madenci 5 yaşındadır. Mürşit annesi ile gittiği bir düğünde damadın başına silah dayanmasına şahit olur. Damat istediği kızla evlendirilmez. Kızın alevi olması buna mani olan durumdur. Madenci gazetelerdeki “yedi günde yüz elli ölü” (DA, s.114) haberini hafızasından silemez. İki karakter için bu katliam

hafızalarında derin izler bırakır. Yazar karakterlere vicdan sorgulamasını yaşatır, diğer yandan da okuyucuyu ülke tarihiyle yüzleştirir.

Tarihi olaylar romanı çözümlemede, karakterlerin olaylara bakışını görmede ve onlara dair bilgilerin netleşmesinde yardımcı olur. Eserdeki ferdi ve sosyal zaman toplumun ve bireylerin psikolojilerinin çözümlenmesine yardımcı olacak şekilde metne yansır. Otel lobisindekiler kıyamet haberlerini izler. Maya takvimine göre 21 Aralık 2012 yılında kopacak olan kıyamet otel lobisinde oturanları önce tedirgin etse de sonra konu alaya alınır. Televizyondaki bu haberle öyküleme zamanının 2012- 2013 yıllarını kapsadığı anlaşılır.

Romanda “birkaç ay önce (s. 77), cumartesi öğlene doğru (s. 129), babası hastalanmadan kısa süre önce (s. 83), her sabah erkenden evden çıkıyordu(s. 84), Pehlivan kızı intihar ettiğinden beri içmiyor (s.103), babasının ölmesini 15 yılını aldı; annesinin ölmesi 16 (s.82), ertesi sabah (s. 186), adam bir haftadır postu sermişti (s. 60), Mürşit Medenci’yle “yazdan beri her gece konuşuyorlar(s. 69), Temmuz aşırı sıcaktı, Ağustosta rakıya buz dayanmadı. Kış soba yakıldı (s. 56), Kırk yıl öncede böyle parça beklerlerdi kamyoncular, hala bekliyorlar (s. 59), Madencinin gelişinden önceki sene, bir sonbahar gecesi tek başına demleniyordu yine” (Tunç, 2014: 61) gibi zamansal ifadeler ile olay örgüsüne akıcılık kazandırılır.

2.1.5.6. Mekân

Dünya Ağrısı romanında mekân, zamanın ağır ilerlediği başkışının ailesi ile birlikte yaşamak zorunda kaldığı küçük bir Anadolu şehridir. Bu şehir Mürşit için şunları ifade eder: şehir etrafını saran dağlarla kafestir. Meyhaneleri tek tek kapatılan ancak meyhane olarak gece on ikiden sonra işlemeye başlayan lokantalar, Çaybaşı’nda herkesin bildiği ama bilmezden geldiği genelev, şiddetin olağan olduğu yer, hiçbir şeyin gizli kalmadığı kasaba, ortaçağ, Et meydanı, kan, birbirini gözleyen sayısız insan... Şehir zaman içinde değişime uğrar; ancak bu değişim şehrin kültürünü yok eden, şehre kimliğini kazandıran değerlerin yok olmasıyla neticelenir.

Kar günlerdir incecik, uslu uslu yağıyordu. Bu acı ve pis yoksulluğu örterek, hayatı sözde güzelleştirerek, çorak topraktan, ucuz betondan, dinmeyen öfkeden yapılmış bu şehri kandırıyordu (DA, s.188).

İnsanoğlunun yer edinme çabası hayattaki ilk etkinliğidir. İnsan içinde bulunduğu çevrede kendine bir yuva kurar ve orada yaşar. Bu insanın ontolojik anlamda kendini keşfetme ve dünyadaki yerini belirleme etkinliğidir. Varoluşunu gerçekleştirmek isteyen insan öncelikle dünyadaki yerini belirler. İkinci olarak da içinde bulunduğu anı kavrar ve geleceğe yönelir. Mürşit geçmişi, taşıdığı ağır suçluluk ve pişmanlık duygusu, istediği hayatı seçememiş olması, gerçekleştiremediği hayalleri onun hayatı tükeniş olarak algılamasına neden olur. Böyle bir geçmişin ‘anı’ niteliğindeki sığınakları onun dünya gerçeklerinden daha çok kaçmasına neden olur. Anılarını çocukluk yıllarından beri hapsedtiği yer babasından kalan oteldir. Otel simgesel değeri ile yurtsuzluk durumudur. Bu yurtsuzluk Mürşit’in tamamen dünyayı reddetmesine neden olur. Dünya onun için ağrı ve azaptan başka bir şey değildir. Otel, Mürşit için gidememektir.

Sanatçı Yusuf Atılgan’ın Anayurt oteline gönderme yapar ancak Mürşit Zebercet karakterinden oldukça farklıdır. Mürşit entelektüel birikimi ile, dünyayı sorgulaması, aileye sahip olması gibi özelliklerle Zebercet’ten ayrılır. Dünya Ağrısı’ndaki otelin ayak işlerini yapan Kibar karakteri Zebercet’e daha yakındır. Kibar’ın televizyonda Anayurt dizisini izlemesi Atılgan’ın romanına yapılan göndermenin açık bir göstergedir.

Mürşit evinde de mutlu değildir. Evi fiziksel olumsuzlukları evde yaşayanları da olumsuz yönde etkiler. Eşinden, oğlu ve kızından da yalıtılmış olarak yaşayan Mürşit eş ve baba olma görevlerini yerine getiremez. Madenci için de evlilik mutlu sona ermez. Madenci ev ile ilgili şu yorumu yapar: “Evin duvarları hayatın alanını belirler, hayat evle hayat bulur, bir tanım kazanır” (DA, s.287). Evi olmayan, ailesi parçalanmış, otelde kalan Madenci’nin hayatı anlamsızdır.

Şehir zaman içinde zengin sınıf tarafından oluşturulan yeni bir mahalleye sahip olur. Burası yeni düzenin efendilerinin yaşam alanıdır. Şehrin eski yerleşim yeri bakımsızlığı ve gecekondularıyla dikkat çeker. Şehre sonradan gelenler ötekileştirilir ve ötekileştirilen bir mekâna hapsedilir.

Yaban, şimdi mezbelelik denen mahalleye şehrin yerlilerinin koyduğu addı, resmi adının ne olduğunu bilmiyordu, belki resmi adı bile yoktu o zamanlar. Derme çatma, sefil kulübelerde, rastlandığında yolunu değiştirmesi tembih edilen, hayatın dibinde debelenen yabancılar oturuyordu, yarı aç yarı tok yaşıyorlardı, çok sefildiler (DA, s.307).

Şehrin bu mahallesi fiziksel olumsuzlukları ile bireyleri kuşatır. Bu bireyler şehrin yerlileri tarafından dışlanır ve hiçbir hakkı olmayan insanlar olarak görülür. ‘Yaban’ olan hamalın linç edilmesini yerli halk kendinde hak görürlür.

Madenci ve Mürşit sıkıntılarını, yaşamın zorluklarını, bunalımlarını geçici süre de olsa unutmak için içkiye sığınır. İçki içilen mekân viraneye dönen otelin duvarla çevrili avlusudur. Bu duvar engeldir, kopuştur, sınırdır. Mürşit ve Madenci için içki mekânı olan “kireç boyası dökülmüş, yıkık duvar”lı (DA, s.106) avlu gecekonduya benzer evlerle çevrilidir. Duvarın dışındaki insanların gürültüleri, avludan görülen Pehlivan’ın evi, Kibar’ın horultusu başkalarıyla arasına set örmek isteyen iki karakterin varoluşunu kendilerine duyumsatır.

Kibar otelin girişindeki yaşadığı küçük ‘in’(DA, s. 30)’inde mutludur. Mürşit’in yukarıdaki odalardan birinde yatabileceğini söylemesine rağmen kendini ait hissettiği bu küçük odadan ayrılmaz. Mürşit otelden, evinden, şehirden ayrılmak ister. İstanbul onun için temel ve tamamlayıcı mekândır. İstanbul anılarında, gençlik yıllarında kalan özlenen imgedeki mekândır.

Mekân – insan arasındaki benzeşme, romandaki betimlemelerle netleşir. Mürşit’in ruh hali babası tarafından yenilenen oteli sarar ve oteli viraneye çevirir. Kahvehaneye dönüşen otel lobisi fiziki şartları açısından müşterilerle aynileşir.

Bizim müşteriler işte böyle dedi. Çulsuzlar, hastalar, ayaşlar, hırsızlar, bitliler, dilenciler, beş parasızlar, askerler, fakir öğrenciler, mahkemelik köylüler, sokağa atılmış ihtiyarlar (DA, s.254).

Mürşit oteli işletmeye başladıktan sonra otel lobisi ya da kahvehane bakımsızlığı, eskimiş aplikleri, ucuz naylon perdeleri, çirkin süsleri, duvarları kapkara ise boğan dökme demir sobası ile ayak takımının uğrak yeri olan berbat bir yere dönüşür. Zaman buradakileri ve mekânı “çok fena öğütür” (DA, s.221). Şehirde zamanla beraber mekânlar da eksilir.

2.1.5.7. Kişiler Dünyası (Karakter Yapılarına Göre)

Başkişi

Romanın başkişisi dünya ağırsını ruhunda taşıyan Mürşit’tir. Mürşit küçük bir Anadolu şehrinde kendini yalnız hisseden, mutsuz, umutsuz, geçmişiyile hesaplaşmaya

çalışan ‘öteki’dir. Hayattan beklentisi olmayan, ölümü bekleyen, günlerini amaçsızca geçiren Mürşit eylemsizliği ile dikkat çeker. Böyle bir dünyada yaşayamayacağına inanır; ancak bu dünyaya mahkûm olur, yaşamaya devam eder. Mürşit’in hayattan tam anlamıyla kopmadığını her gün Kibar’a aldırıldığı gazete gösterir. “Git gazete al bana” dedi (DA, s.73). Günlük siyasi, sosyal ve ekonomik haberleri okuyan Mürşit ülkede yaşananlara kayıtsız kalmaz.

Kasaba nitelikli bir Anadolu şehrinde babasından kalan oteli işletmek zorunda kalan Mürşit istediği hayatı seçememenin, kendi olamamanın ağrısını çeker.

Bazen bildiğini düşünüyor, duygusuzca, hatta zalimce açıklıyor. Diyor ki, beni bu dar hayata onlar mahkûm etti. İçimdeki şeyi öldürdüler. Onlar dediği sadece karısı ve çocukları değil, onu saran her şey; ev, otel, diğer insanlar, şehir, dağlar hatta hava (DA, s.22-23).

Onu şehre bağlayan babasından kalan oteli, çocukluk yıllarında linç girişimi sonrasında yaşadığı suçluluk duygusu, evliliği, yaşadığı şehirdir. Yaşanan bu travmalar Mürşit’in hayatı boyunca taşıdığı yüküdür. Benin savunma mekanizmaları bu olaylar için geçerliliğini yitirir. Toplum unutarak benliğini korurken Mürşit gerçeklerle yüzleşir ve hayatını mutlu kılacak hiçbir neden bulamaz.

Mürşit, atalet kelimesi ile tanımlanır. Atalet “İşsizlik, üşengeçlik, tembellik, durgunluk, hareketsizlik” (Devellioğlu, 2002: 49) anlamlarına gelir. Mürşit üstündeki yabancılaşma duygusunu atamadığı için zaman içinde tam anlamıyla tembelleşir. Yaşam onun için o kadar boğucudur ki ömrünün her geçen günü kendisini ölüme yaklaştırdığı için sevinen bir kişidir. Ölümden korkmaz çünkü “ölüm korkusu kişiyi yaşama güdüler” (Gençtan, 2013: 44). Ölümün kendisini bulmasını ister.

Mürşit’in hayatını babası o doğmadan çizer. “Kendi adını babasına sormadı. Gençliği boyunca azar yedi. Serserilik etme, adına layık ol, kardeşlerine yol göster” (DA, s. 19). Babası ona nasıl bir insan olması gerektiğini isminin anlamıyla verir.

Mürşit kız kardeşleri Hasret ve Gurbet’e yol gösteremez. Evliliklerinin ardından evden ayrılan kardeşlerinin kendinden daha özgür olduğunu anlar. Mürşit evden ayrılamayacağını anlayınca sonsuzluk, bitkinlik içinde kalır.

Mürşit babası ile çatışma içerisindedir. Otel, şehir, otorite, baskı, yasaklar anlamını barındıran baba bu özellikleri ile olumsuzlanırken özgürleşme, kurtuluş, kendini tanıma anlamlarını barındıran Mürşit olumlanır. Otelin dışına doğru eyleme geçme, başkaldırı veya bu eşikten öteye geçme çıkıştır; ancak Mürşit bunu yapamaz. Kaderine teslim olur. Kendi yapamadığını oğlu Özgür'ün yapmasını ister ancak oğlu “dedesinin ruhsal kopyasıdır” (DA, s.41). Özgür ismine rağmen şehre ve otele bağlanıp kalır.

Dört katlı taş bir bina olan otel babadan oğluna kalacak en büyük mirastır. Ailesine doyuracağı aile yadigârı işletmedir. Mürşit bu oteli, babasının varlığını her köşesinde hissettiren bu yapıyı reddeder. Babasının mirasına sahip çıkmaz. Babasının ölümsüzlüğünü somutlaştırdığı otel kaderine terk edilir. Otel kaderine teslim ederken babasını da yıkan Mürşit bunun bedelini öder. Hayatını sınırlayan otel Mürşit'in varoluşundaki en büyük engel olur.

Norm Karakter

Mürşit'i her açıdan tamamlayan Madenci (Uzay) norm karakter olarak romanda yer alır. Başkışı başkalarıyla iletişim kuramadığı, geçmişte işlediği günahla yüzleşemediği için yalnızdır. Madencinin şehre gelmesiyle Mürşit'in yalnızlığı azalır. Yazarak paylaşamadığı düşüncelerini konuşarak paylaşma imkânına sahip olur. Madenci şehirdeki altın cevherini çıkaramaz; fakat Mürşit'in suçluluk duygusuyla yüzleşmesini sağlar.

Madenci şehre altın arayan maden şirketinde çalışmak üzere gelir. Mürşit'in otelinde kalmaya başlamasından itibaren de Mürşit ile arkadaş, sırdaş olur. Madenci yaptığı işle anılır. Anne ve babasının verdiği “iddialı ismi” (DA, s.70). –Uzay- sadece otele kayıt olurken kullanır. Uzay'ın isim konusundaki tercihi iddiasız olmasından dolayı Madenci'dir.

Madenci için geldiği bu küçük şehir geçmişten ve cinayetten kaçışın son durağıdır. Madenci de Mürşit gibi yalnız ve mutsuzdur. Eşinin intiharı ve sonrasında eşinin babasını öldürmesi Madenci'yi zorunlu olarak bu şehre getirir. Madenci de Mürşit gibi geçmişiyile yüzleşirken hayata tutunma isteği konusunda Mürşit'ten farklı olmadığını görür. Akşamları

otelin avlusunda kurdukları içki masasıyla hayattan, sıkıntılarından bir süreliğine de olsa uzaklaşırlar.

Madenci'nin en büyük sıkıntısı eşi Arzu'nun intiharı ve bu intiharın nedenidir. Madenci şehre gelmeden bir yıl önce eşinin intiharı ile sarsılır. Arzu hayata tutunabilmek için bir Madenci'ye muhtaçtır. Ancak Madenci eşini tam olarak anlayamaz, onu yalnız bırakır, aralarındaki iletişimi zayıflatır.

Biz Arzu'yla uzun süredir konuşmuyorduk, konuşacak bir şeyimiz olmadığından değil, her konuşma ikimize de acı verdiği için. Ben elimde kumanda sürekli kanal değiştiriyordum. O pencerenin önüne oturmuş, gökyüzüne bakıyordu. Gökyüzü kapkarardı, bulutlar yere düşecekmiş gibi sarkmıştı. Birden bana döndü. Sana tutunuyordum kopardın dedi. Korkunç bir sıkıntı çöktü içime. Duramadım. Kalktım, montumu alıp evden çıktım. Arkamdan kendini atmış balkondan. (DA, s.176).

Mürşit'i anlayan, onun sıkıntısının farkında olan bir diğer isim de Pehlivan'dır. Pehlivan, Mürşit'i intihar eden kızına benzetir. Şehirde yaşayanlar bu intiharı sevdaya bağlayarak onu affederler; çünkü şehirliler sevdaya hürmet duyar. Mürşit'e göre Pehlivan'ın kızı hayatın içinde oldukça siliktir. Yaşamın ona ağır geldiğine inanır. Yaşam için bir neden olmalıdır.

Pehlivan Mürşit'e bir neden bulması için namaz kılmasını önerir. "Camiye gitsen... dedi Pehlivan 'dua, namaz iyi gelir'. Gittim dedi Mürşit. Bir faydası olmadı" (DA, s.64). Din Mürşit'in yaşama tutunması için bir neden olmaz. Din siyasal hayatın malzemesi olduğunda varlık nedenini kaybeder ve insanların dine de yabancılaşması kaçınılmaz olur.

Kart Karakterler

Dünya Ağrısı romanında başkişinin çatışma yaşadığı kart karakter babadır. Baba otoritenin, baskının, geleneğin, zorunluluğun taşıyıcısı ve aktarıcısı olarak Mürşit'in yaşamını istediği gibi belirler. Mürşit'e çocukluğundan beri otelin varisi olduğunu hatırlatır. Mürşit babasının belirlediği hayatın dışına çıkamazdı çünkü "Babası meraklara bile ipotek koyardı" (DA, s.28). Mürşit'in yapacağı işi, yaşayacağı şehri kendince belirler. "Böylece aralarındaki zoraki bağ koptu, baba oğuldan çok birbirlerine karşı mecburiyet oldular" (DA, s.68). Bu durum baba oğul arasında sağlıklı bir ilişkinin kurulamamasına neden olur.

Ev içinde Mürşit yokluğunda ihtiyaç duyulmayacak bir eşya gibidir. Eşi Şükran ile iletişimi sınırlıdır. Oğlu Özgür ile çatışma içindedir. Mürşit kendine akıl veren, normal bir hayat yaşadığını düşünen insanlarla ilişkisi olsun istemez. Bunlara karşı verilecek cevabı olmasına rağmen susmayı tercih eder. Susmak, duymazdan gelmek daha onun için daha kolaydır.

Fon Karakterler

Dünya Ağrısı romanında entrik kurguya doğrudan etkisi olmayan, fon karakterler şunlardır: Otelin lobiden bozma kahvehanesine gelenler, otel müşterileri, yozlaşmış adaletin temsilcisi Osuran Hâkim, Bakkal ve karısı, eşini döven ve bunun normal olduğunu düşünen eczacı Oktay, adını bile tam bilmedikleri, Yaban mahallesinin silik insanlarından Zülal/Zuhal, zabıt katibi Çetin, kitapçı Erkut, şehrin son Ermenisi Kamer, şehrin zenginlerinden Ticaret Odası Başkanı Yavuz Çelik, şehre esrar getiren kamyoncu, Yaşar Komiser, fotoğrafçı Selim, manifaturacı Hakkı, yarı deli ve Madenci'den iş isteyen Cuma, Yaban mahallesinde yaşayanlar, Tuzlu Konak sakinleri ve şehrin sessiz kadınları ve isimsiz alkolikler.

2.2. Romanlarda Tema

Ayfer Tunç'un romanları yabancılaşma, iletişimsizlik ve yozlaşma temaları altında toplanır. Romandaki kurgu ve kişiler bu temalar etrafında birleşir.

2.2.1. Yabancılaşma

Dünyadaki ekonomik, politik, sosyolojik değişimler tüm insanlığı etkiler. Bu değişimler insana yeni vaatlerde bulunur. Rahat hayat, az zahmetli yaşam, çok kazanç, az emek gerektiren iş, daha zengin olma, daha çok üretim ve tüketim vaatleri insanoğlunu çabucak cezbeder. İnsanın manevi duygularının yerini alan bu vaatler evrensel boyuta ulaşarak sanayileşmeyle beraber modern toplumunda yeni dertleri ve sıkıntıları beraberinde getirir. İnsan hayatını kolaylaştıran gelişmeler herkes tarafından ulaşılır olmadığından romantizm ekseninde bireyin içine yönelmesine neden olur. XXI. yüzyılın en büyük ironisi de burada başlar. İletişim çağında olduğumuz halde iletişim sıkıntısı

yaşayan bireylerin sayısı oldukça fazladır. Oluşan küresel toplum modern insanı özünden uzaklaştırarak onun insan olma gayesini ve insani niteliklerini kaybetmesine, yabancılaşmasına neden olur.

Yabancılaşma Latince etimolojik sözlüğe göre; yabancılaşmak, yabancılaştırmak, başkaldırmak anlamına gelen ‘alino’ fiilinden gelmektedir. İngilizcede bu kavram ‘alienatio’ sözcüğü ile karşılanmaktadır. “Kelime taşınma, devralma, uzaklaşma gibi anlamlarının yanı sıra tıpta akıl kaybı, delirmek anlamlarına gelir” (Kılıç, 1984: 13). Yabancılaşma temelde psikolojik bir sorun olsa da kavramın dinsel, sosyal, ekonomik, siyasal ve tarihsel boyutları vardır. Benlik yitimi, kaygı durumları, kuralsızlık (anomi), umutsuzluk, kişiliksizleşmek, köksüzlük, yalnızlık, iç sıkıntısı, sevgisizlik, arayış, intihar, amaçsızlık, iletişimsizlik, anlamsızlık, değer ve inanç yitimi yabancılaşma kavramı içinde kendini gösterir. Hegel’den, Feuerbach’e, Durkheim’a, Marks’a, E.Fromm’a, Pappenheim’a, Freud’a, Jung’a ve Adler’e kadar birçok düşünür, bu konudaki tezlerini ortaya koyar.

Yabancılaşma kavramını felsefe alanına ilk kez Hegel dâhil eder. Yabancılaşma sorununu içsel düzeyde ya da bilinç olguları düzeyinde ele alır. Oluşum halindeki insanla ilişkili olmayan hiçbir gerçek olamaz. Gerçek, insanın gerçeğidir. Doğa dünyasının sözde nesneliliği aslında bir yabancılaşmadır. Çünkü bu görüntüler ardında insanın görevi kendi özyaşamını keşfetmek ve her şeyi kendi özbilincinin bir niteliği olarak gözlemlemektir. Aynı ilke sanat ve din gibi alanları içeren kültür dünyası için de geçerlidir. Eğer bu alanlar insandan bağımsız olarak düşünülürse; ancak onların nihai anlayışla bütünleştirilmesi ve mutlak bilgi içinde toplamasıyla önlenebilecek pek çok yabancılaşmalara yol açacaktır. Bu süreçte merkez de ide, ruh (geist) vardır. Kendi bilincine kavuşamamış olan ben, kendi bilincine kavuşmak için ben olmayan ile yani ötekiyle karşılaşır. Bu karşılaşma sonucunda ben artık kendi bilincine kavuşmuş bir ben (sentez) olur. Hiçbir varlık ya da insan kendine öteki ya da yabancı değildir. Yabancı ya da öteki olma onun dışındakiler tarafından ona yüklenir. Ruh yabancılaşmaya yol açan nedenleri merkeze alır. Ruh önceleri kendi dışında olduğuna inandığı dünya yaratır. Ancak daha sonra dünyanın kendi ürünü olduğunu anlar. Ruh bu durumu kavrayamazsa yabancılaşma gerçekleşir. Ruh dış dünyayı olumsuzlamasıyla kendine dönüş aşamasına girer. Yabancılaşma öteki varlıktır, bilincin ve özbilincin; nesnenin ve öznenin karşıtlığıdır. Ruh kendi kendini bulur, kendisinin bilinç ve

özgürlüğüne erişir. Ruh hedefe ulaşmada üç aşamadan geçer. Bunların ilki kendi kendine olma halidir. Bu aşamada potansiyel güçtür ama bu gücünü gerçekleştirmez. Kendi olma durumunu ikinci aşama olan doğada gerçekleştirir. Ancak doğada ruh kendi kendisinde değildir. Kendinden başka bir şey olur. Özüne aykırı düşer ve yabancılaşır. Bu çelişkili durum nitelikli kültür dünyasında ortadan kalkar. Yabancılaşmadan kurtulma aşaması olan üçüncü aşamada da insan tam olarak yabancılaşmadan kurtulamaz. Hegel'e göre yabancılaşma kaçınılmazdır. Yabancılaşmada güçsüzlük, anlamsızlık, kararsızlık, kültürel yabancılaşma, toplumdaki soyutlama ve kendine yabancılaşma aşamaları şeklinde gerçekleşir.⁴

Varoluşun hiçliği karşısında birey kendi ve dünyayla çatışma yaşar. Yaşamda kendiliğini bulamayan birey bilincinde bir yara olarak algıladığı yaşamı bedeninde hisseder. Bunun sonucunda birey ölümün sonsuzluğunu keşfederek ona sığınır. Ölüm artık onun için başat bir değerdir. Tüm bu durum varoluş felsefesine göre bir varoluş sorunu haline gelir. Bu durum ancak insanlara yönelmekle giderilir.

Yabancılaşmayı dine dayandırarak yorumlayan maddeci Alman filozof Feuerbach, insanın kendi dışında bir varlığa yönelerek, yani “insanın kendi dışında bir Tanrı'yı kabul etmesiyle, onu yüceltmesiyle varlığına yabancılaştığı tespitinde bulunur” (Ergil, 1978: 94). Böylece insanın kendisine ait özellikleri başkasına atfederek onu öznelenştirdiği ve bu özne karşısında da kendisini bir nesne konumuna düşüğünü söylemesiyle insanın kutsal karşısında da nesneleştiğini söyler.

Durkheim “kuralsızlık anlamında yabancılaşmadan bahseden ilk isimdir” (Göktürk ve Günalan, 2006: 129). Cemaat yapısının özelliği olan mekanik dayanışmadan, cemiyet yapısının özelliği olan organik dayanışmaya geçişte iş bölümü, marazi durumlara ve olumsuzluklara yol açar.

Marksist düşüncede yabancılaşma, kapitalist sistemde işçilerin sömürülmesinin sonuçlarını açıklamak için kullanılan bir kavramdır ve tamamen nesnel bir çözümlemeye tabidir. Yabancılaşma serbest bırakılan insan aktivitesine bağlı olarak meydana gelen ürün

⁴ Hegel'in yabancılaşmayla ilgili görüşleri açıklanırken Sibel Kiraz'ın “Yabancılaşmanın Kökeni Üstünde” adlı makalesinden yararlanılmıştır.

ve üreticilerine egemen olmaya çalışan bir ilişkidir. Marks'a göre yabancılaşma dört farklı şekilde ortaya çıkar:

- a) Kişinin kendi üretim faaliyetine yabancılaşması
- b) Kendi ürününe yabancılaşması
- c) Çalışma arkadaşlarına yabancılaşması
- d) Diğer türlere yabancılaşması (Aydın, 2010: 17-32).

Sanayi devriminin yarattığı kitle üretimi ve yoğun işbölümü işçiyi makinenin canlı bir parçası haline dönüştürür; rutin, tek düze bir çalışma ortamı sunar. İşçi bunun sonucunda kendi emeğine yabancılaşır. İşçinin ürettiği mal bir başkasının elinde bir mülkiyete dönüşür, bu dönüşüm bir sınıf yaratır ve ortaya çıkan bu sınıf toplumda yabancılaştırmayı oluşturur. “Marksist yabancılaşma teorisinin çağdaş yorumcularından biri olan Frankurt Okulu'ndan gelen Marcuse ileri sanayi toplumunda toplumun tek boyutlaşma sürecine girdiğini ve bütün sınıflar için yabancılaşmanın geçerli olduğunu savunur” (Çakmak, 1996: 303).

Marks'a göre insan bilinci yanılısamalıdır. Bu toplumsal ve ekonomik düzenin yarattığı bir sonuçtur. Ürettiği ilişkiler ağıyla kuşattığı insanı nesnelleşme ötesinde kendine ve diğer insanlara yabancılaştırır. Her insanın diğer insanları ekonomik anlamda yıkmak, kendine muhtaç etmek gayretindedir. Endüstri çağı insanlara yeni bağımlılıklar, yeni ihtiyaçlar, yeni hazlar sunar ve onun paraya olan ihtiyacını artırır. İnsan bu çembere girerek kendi öz gayesini unuttur ve kendisini de bir meta haline getirir. Ekonomi insanı zenginleştirir; ancak onu eşyaya ve ekonomiye tutsak hale getirir. İnsan bu durumda kendi hayatının anlamını unuttur. Kendine daha sonra topluma yabancılaşır. Marks; emek, işçi, sermaye üçlüsüyle yabancılaşmaya dikkati çeken ilk isimlerden biridir. O yabancılaşmaya iktisadi gözle bakar ve ekonomik karakterli tanımlama ve açıklama yapar.

Fromm'un patolojik bir olgu olarak açıklık kazandırdığı yabancılaşma olgusu, Marks'a göre evrimsel uygarlık sürecinin, örneğin bu sürecin bir dönemini içeren kapitalist yaşam biçiminin zorunlu bir yazgısıdır. İnsanın yaratıcılık etkinliğinin bastırılması, çarpıtılması ve işlevsiz hale getirilmesiyle kişi kimlik kaybına uğrar. Yabancılaşma sonucunda birey ruhun dış dünyayı olumsuzlamasıyla kendine dönüş aşamasıdır. Yabancılaşma, öteki varlıktır, bilincin ve özbilincin, nesnenin ve öznenin karşıtlığıdır. Ancak Marks, Hegel'den farklı olarak nesnelleşme ve yabancılaşmayı birbirinden ayırarak,

nesnelleşmeyi meta üreten sürecinin olumlu bir yanı biçiminde görünürken yabancılaşmayı bu sürecin olumsuz bir gerçekleşmesi olarak görür.⁵

Pappenheim, Marks'ın yabancılaşma kuramı ile sömürü kuramını birbirinden ayırmaz ve yabancılaşmanın gündelik hayatın en küçük ayrıntılarına bile sızmış durumda olduğunu ifade eder. Birçok insanın modern hayatın boşluğu ve anlamsızlığı duygusuna kapılması, insanların dehşetengiz yalnızlığı ve ötekilerden yalıtılmışlığı, insanların aradıkları dostluğu ve aşkı bir türlü yaşayamamaları gibi olguları da yabancılaşmanın belirtileri olarak değerlendirir. Kapitalizm insanın tüm duygularına sızır. Yabancılaşmış bilinç her şeyi nesnelleştirir. Bu bilinç tüm nesne ve insanları amacına ulaşmak için araç olarak kullanır. Bu insanlar kendi amaçlarına hizmet eden gerçekliği görürken, gerçekliğin diğer boyutlarına kayıtsız kalırlar. Kendilerini apartman dairelerine hapsedmiş kişiler, gecekonduların kentin estetik yapısını bozduğunu söyleyebilir. Bu insanlar yabancılaşmayla birlikte bireyselci, bencil ve narsist bir özellik kazanır.

İnsan küresel toplumda nesne düzeyine indirgenir ve robotlaştırılır. Nesneleşen insan derinlik ve çok boyutluluktan yoksundur. “[H]erhangi bir kökenden yoksun tarihten ve dininden uzaklaşmış, ırkının, tarih ve atalarının bu dünyada bırakıp gittiklerine yabancı, kendi insani özelliklerinden sıyrılmış, tüketim şekli değiştirilmiş, akli değiştirilmiş, elden düşme bir kişiliğe sahip, zihni niteliklerini kaybetmiş, bomboş bir yaratık meydana gelmiştir” (Kılıç, 1984: 66). Bu durumun sonucunda insanlar özünden kopar ve varlığının gerçek hedefine ulaşamaz.

Seeman Marks'ın yabancılaşma kuramını sosyo- psikolojik bir kavram haline getirir. “Seeman sosyoloji ve psikoloji ile doyumsuzluk, güçsüzlük, yalnızlık gibi toplumsal kökenli duygusal sorunlara ilişkin kavramlardan hareketle bir sınıflandırma yapar. Bu sınıflandırmayı beş başlıkta toplar: a)Güçsüzlük Duygusu, b)Anlamsızlık Duygusu, c)Normsuzluk Hali, d)Tecrit Edilme Duygusu, e)Kendine yabancılaşma” (Tolan, 1981: 127). Seeman, bu kategoriden yola çıkarak modern topluma katılma çabası içerisindeki bireyin durumu açıklamaya çalışır. Gelenekle modernizm arasında sıkışmış olma halinin getirdiği gerginlik ve huzursuzluk yabancılaşmayı beraberinde getirir.

⁵ Fromm'un yabancılaşma konusundaki görüşlerine dair bilgiler Hüseyin Akyıldız'ın “Bireysel ve Toplumsal Boyutlarıyla Yabancılaşma” adlı makalesinden de yararlanılmıştır.

Freud yabancılaşma konusunu insan davranışlarında, karakterinde arar. İnsanın ahlak kurallarına uymayan cinsel eğilimleri, üst benlik ve ahlak kurallarına uymadıkları ölçüde bastırılır. Ancak bastırılan bu eğilimler, insan düşünce ve davranışlarını etkiler. Buna karşın insanlar bu düşünce ve davranışların kendi zihinsel etkinliklerinin ürünü olduğunu sanırlar. İnsanlar bu yanılsamaları gerçekmiş gibi algılamak için mantıklı nedenler bulur. Freud'a göre bunun sebebi hadım kalma korkusudur. Fromm'a göre bu durumun nedeni başkalarından soyutlama ve yalnız kalma korkusudur.

Freud ruhsal bozuklukların temelinde 'id'in ve 'ego'nun bulunduğunu ifade eder. İçgüdüsel isteklerle gerçek istekler arasında uygun dengeyi bulamayan insan uzlaşmanın bulunmadığı bir bozukluk içindedir. Bunun nedeni ruhsal hastalıklardır. Eğer insan yeterince çalışırsa, yeterince cinsel doyuma ulaşırsa, yeterince özgürleşirse sağlıklı bir bireyin bünyesine sahip olur. Freud'un bu görüşünde yer alan bağımsızlık duygusu sınırlıdır. Oğul kendini belirli bir süreçte anne saplantısından babaya bağlanmaya - Oidipus Kompleksi - giden yolu izler. Çocuk bu şekilde babayla özdeşleşerek kendisini bağımsız hale getirir. Çocuk babanın otoritesini kabul ederek ilerde de toplumun kurallarına boyun eğerek topluma bağımlı hale gelir.

Jung'a göre bilinçdışının altında daha derin katmanda kolektif bilinçdışı vardır. Kolektif bilinç ideal davranış modellerinden yani arketiplerden oluşur. Bu arketipler insanlara atalarından aktarılır ve evrenseldir. Kolektif bilinçdışı insan yaşamı ile uyum göstermezse kişide ruhsal rahatsızlıklar baş gösterir. "İnsan yaşamının esas galesi de kendi tedavisidir, yani eksikliklerini tamamlamak, çatışmalarını çözümlenmek ve zedelenmişliklerinin ıstırabını azaltmaktır" (Jung, 2013: 9). Bunların üstesinden gelen kendisi olabilen insan yabancılaşmış bir yaşam tarzından kurtularak Hegel'in belirttiği otantik yaşamı yakalar.

Bireysel psikolojinin kurucusu Adler, Freud'a ve Jung'a karşı bir görüşle yabancılaşmanın nedeni olarak uygarlığı değil; uygarlık noksanlığını gösterir. "Birey toplum düşmanlığına dikkat çeken Freud topluma deli gömleği giydirmiştir" (Adler, 1983: 31). Adler'e göre bireyin kişilik özelliklerini belirleyen çevre değil bireyin bizzat kendisidir. Çevre kendini tekrar eden mekanik bir yapıya sahiptir. Dünyadaki değişimlerin sebebi akıl sahibi olan insandır. Değişim varlığa özgüdür. İnsan bir yandan kültür yaratıp

yaşamayı yükseltirken diğer yandan doğayı kirleterek dengesini bozar, doğayı kendi yabancılaştırır. Adler, Sokrates'in "Kendini tanı ilkesini mutluluğun temel yasası olarak görmektedir" (Adler, 2013: 3). Kendini tanıyan birey hayata tutunmayı ve kendini mutlu etmeyi bilir, güçsüz yönlerini sağlamlaştırır.

XIX. yüzyıl devrim çağı olarak ortaya çıkar. Bu çağ modernliği ve beraberinde yabancılaşmayı hızlı bir şekilde hayatın içine çeker. Sanayileşme, kentleşme, teknoloji, demokrasi köklü değişimlerin nedenleridir. Bunlar insanları psikolojik olarak da etkiler. Bu ruhsal sıkıntıların başında kaygı, içe kapanma, yalnızlaşma, güvensizlik gelir. Charles Taylor da Modernliğin Sıkıntıları adlı eserinde modernliğin sonucu olarak kaygının ortaya çıktığını ve "kaygının kaynağı olarak bireyselleşme, araçsal akıl ve siyasal proje yokluğunu gösterir" (Taylor, 2011: 10-15). İnsanlar geleneksel hiyerarşinin sınırlarından kurtularak evrensel düzenin rahatlığına ulaşır. İnsanlar bireysel yaşamlarına yoğunlaşarak geniş görüş açılarını yitirir. Bireyselleşmeyle beraber yaşam tatsızlaşır, yaşamın anlamı azalır; insanlar başkalarına ve topluma karşı kayıtsız hale gelir. Akılla bir amaca ulaşmak için araçların en ekonomik olarak nasıl kullanılacağı teknolojinin yardımıyla belirlenir. Maksimum verimlilik en iyi birim maliyetle elde edilmeye çalışılır. Bireyselleşme ve araçsal akıl siyasal yaşamı da derinden etkiler. Bireyselleşme insanların yönetim faaliyetlerine katılmalarını sınırlandırır. İnsanlar evde oturup özel yaşamlarının keyfini sürmeyi yeğler. Bu durumu Alexis de Tocqueville 'yumuşak' despotluk olarak tanımlar. Bu despotluk zora ve şiddete dayanmaz. Hatta periyodik seçimlerle demokratik biçimlerini dahi korur. Fakat her şey halk denetiminden uzak bir güç tarafından yönetilir.

Yabancılaşmayı takip eden önemli kavramlardan biri ötekileşme, ötekiliktir. Ötekilik yabancılaşmanın bir fonksiyonudur. Öteki tanınmayan, yabancı olandır. Toplum ya da kişi ne kadar yabancılaşırsa 'ötekilik' ortaya çıkar. Öteki her an her şey olabilir. Yani kadınlar, deliler, gece bekçileri, kentlerin varoşları ve gece kondu hayatı, evsizler, değişik kültürlerin bambaşka insanları, arabesk müzik... İnsanın benliği ötekileri her daim çoğaltır.

Yabancılaşmanın önemli göstergesi 'anomi'dir. Anomi toplumun temelini meydana getiren değer ve norm gibi etmenlerle, bireyi bunları uymaya yönlendiren hatta zorlayan kurumlar arasındaki kopmadır. Birey toplumdaki yeriyle ve rolüyle örtüşmediğinde, toplumsal yapı kendisinden uzaklaşmaya başladığında yabancılaşma

sürecine girer. Sonuçta birey ile toplum birbirinden ayrılır. “Bu durum bireyin karşısına iki seçenek çıkarır. İlki dış gerçekliği, toplumu ve onun değerlerini reddeden ‘pasif isyan’; ikincisi de ‘içe kapanma’dır. İkinci yol bir hayale sığınma ya da intihar etme ile sonlanabilir” (Sazyek, 2008: 40).

XIX. yüzyılın sonlarında meydana gelen hızlı değişim yazın dünyasında da kendini gösterir. Dünya edebiyatında Rainer Marie Rilke, Franz Kafka, Emile Zola, Samuel Beckett, Thomas Bernhard gibi yazar ve şairlerde yabancılaşma doruk noktasına çıkar. Yabancılaşma kavramının yazın dünyasına genel olarak bireysel özgürlüğün yitirilmesi ve varoluş korkusunun gittikçe artmasıyla bağlantılı bir şekilde yansıtıldığı görülür. Türk edebiyatındaki ilk örnekleri Abdülhak Şinasi Hisar tarafından yazılan *Fahim Bey ve Biz*, *Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği*, Attila İlhan’ın yazdığı *Sokaktaki Adam*, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın kaleme aldığı *Huzur ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Yusuf Atılgan’ın eseri *Aylak Adam*, Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanıdır.

Türkiye’de modernleşmenin ve batılılaşmanın belirgin olarak kendini gösterdiği yıllardan başlayarak günümüz insanının yüz, yüz elli yıllık değişimini ortaya koyan isimlerden biri de Ayfer Tunç’tur. Sanatkârın romanlarında yabancılaşma, roman karakterlerin başlıca varoluşsal sorunudur. Yazar romanlarında 1980 ve sonrasında taşrada ve büyük kentlerde tutunmaya çalışan, hayat karşısında yenilmiş, toplum içinde hiçleşmiş dar ve orta halli bireyin yabancılaşma macerasını anlatır. Maceranın başat unsurları sosyal, kültürel ve siyasi değişimlerdir. Olumsuz değişimler insanları kimliksiz, kişiliksiz yok hükmündeki bireylere devşirir. Tunç, *Dünya Ağrısı* romanında kişiliğinde ve davranışlarında yabancılaşmış ve dünya ağrısını omuzlarında, ruhunda taşıyan başkişi Mürşit ile bu sorunu ortaya koyar. Bireyin yanı sıra toplumdaki yabancılaşma da gözler önüne serilir. Toplumdaki görmezden gelme, yozlaşma, umutsuzluk, iletişimsizlik ortaya çıkan ilk olgulardır. Dünyada yolcu olmak isterken hancı olmak zorunda kalan Mürşit’in babasından kalan oteli ve oteldeki insanlar, şehirdeki insanlar ona bu hayatta bir ‘yabancı’ olduğunu her seferinde hatırlatır. Amaçsız ve derin bir boşlukta yaşayan Mürşit, hayata bağlı kalmayı asla istemez. Uyumsuzluk içine düşen insan topluma ve hayata karşı yabancılaşmanın kısır döngüsüne kapılır ve hemen her şeyin dışında kalır. Karakterdeki bu durum iletişimsizlik, yabancılaşma, korku ve uyumsuzluk son aşamada insansızlaşmaya varır. *Suzan Defter* romanındaki Ekmel Bey ve Derya/Suzan iki farklı kişi olarak yalnızlık

olgusunu yaşar ve bu kişilerin yalnızlık olgusuyla nasıl başa çıktıkları gösterilir. *Kapak Kızı* romanında Ersin ve Selda hayatı kendi kendilerine yaşamayı seçerler ve bilinçaltına yerleşen Şebnem karakteri ile bireysel, aile içi ve toplumsal yozlaşmayı; bireysel yalnızlıklarını anlatırlar. Selda'nın halasının kızı Şebnem ise toplumsal kuralları hiçe sayarak yaşayan bir karakter olarak yirmi yıl sonra *Yeşil Peri Gecesi* romanında tüm gerçekliği ile konuşur. O konuştuğça toplumun bireyi kimliksizleştirdiği, nasıl toplum dışına itildiği, bireyin kuralsızlığı seçmesinde toplumun ikiyüzlülüğünün ne denli etkin olduğu gösterilir. Romanda Şebnem'i rezil bir varlık haline getiren yeni düzen suçludur. *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* adlı romanda da toplumsal yabancılaşma delilik metaforu ile anlatılır. Mürşit kendisine, kendi yaşamına yabancıdır.

Mürşit için otuz küsur yıldır her gün, hiçbir şey olmadan, hiçbir şey yapmadan geçiyor. Suçluluk hissi dışında omuzlarını ezen şey doğuştan gelen ataleti, yıllardır hiçbir şey yapmadan oturmanın yorgunluğu (DA, s.52).

Mürşit ailesine de yabancı bir babadır.

İnsanın kendi kanından canından varlıklarla doldurulmuş yalnızlığı en büyük tutsaklık? (DA, s.194). Yine de yapamıyor, silkinemiyor, üstündeki bu yabancılık duygusunu eski bir gömlek gibi çıkarıp atamıyor (DA, s.252-253).

Kapak Kızı romanındaki kart karakter Selda da uzun bir süre yalnızlığı seçer.

Selda dar bir sokağa bakmayı tercih ediyordu. Böylece dışarıda varlığını belli eden hayat aklını çelmiyor, kendiyi kalıyordu (KK, s.47).

Kapak Kızı romanının fon karakteri Şebnem, *Yeşil Peri Gecesi* romanında da cinsel özne olur. Varlığının nedenini hayatının cinsellik dışında kalan yerinde bulamaz.

Ezcümle, herkes varlığındaki boşluğu doldurmak istiyor. Dolduramadan ölüyor. Ama uğraşma boşuna o boşluk dolmaz. Varolmanın boşluğu o! Dolsa biz, biz olmayız. (YPG, s.286).

Hayata, kendine, çevreye yabancılaşan bireylerin iç huzursuzluğu hayatlarındaki mutsuzluğun asıl nedenidir. *Dünya Ağrısı*'nda başkışı Mürşit hem kendine hem de dünyaya yabancılaşır. Bunun sonucu olarak yoğun bir mutsuzluk duygusu yaşar. Bu mutsuzluk kişiye yabancılaşma hissini kendi dışından ve kendinden aldığı uyuşmazlık duygusudur. Bu hisleri Mürşit ailesi ile birlikte iken sıkça yaşar. Oğlu Özgür'ün sünnetinde ve yılbaşı gecesi kızı Elvan'da toplandıklarında kendinin bir yabancı olduğunu fark eder.

Yeşil Peri Gecesi'nde Şebnem de toplumsal kuralları hiçe sayarak yaşamayı tercih etmesiyle beraber topluma yabancı bir birey haline gelir. Mürşit mutluluk duyacağı yaşamın içinde olmadığından kendini her daim yabancı hisseder.

Kendini ne kadar zorlasa da mutluluğa inanamadı. (...) Mutluluğa ve sevince dair zaten pek kuvvetli olmayan duygularını kaybetti birden. Kendini gezegenin dışına

düşmüş, kaybolmuş gibi hissetti. Sanki evine çok uzaktan, dünyanın dışında bir yerden bakıyordu, tuhaf heyecanı anlamıyordu. Mutluluğu yaşama yeteneği olmayan, insan formunda bir yabancı madde olduğunu düşündü o an. (...) Oğlunun sünnetini mahvettiği için hiç kimsenin, en başta[eşi] Şükran'ın onu affetmediğini biliyor. Mürşit'in o gün gerçekten bir yabancı madde haline geldiğinin farkındalar, çünkü o günden sonra bir daha iflah olmadı (DA, s. 34-35).

Kendisinin ailesi ve toplum içinde kabul görmediğini anlayan Mürşit insansız bir yaşamın içine çekilir.

Mürşit gece boyunca bütün babalar gibi bir baba olmak istese de, ortamdaki tek yabancı maddenin kendisi olduğunu her an hissediyordu (DA, s.240).

Yeşil Peri Gecesi'nde Şebnem aşkının ipini çektiği günle beraber toplumsal kuralsızlığın ve bireysel sorumsuzluğun tepe noktasına çıkar. "Kendimi boş ve donuk hissediyorum. Kendimi yabancıydım" (YPG, s. 307). Bu iki karakter Seeman'ın yabancılaşma sınıflandırmasının son aşamasındadır. Modern toplumun dışında tecrit edilme duygusu ile yaşarlar.

Sevgi, iki kişinin birbirlerine varlıklarının özünden bağlanmasıdır, her biri kendisinin varlığının özünden tanırsa sevgi ortaya çıkar. Ancak, insanların aradıkları dostluğu ve aşkı bir türlü yaşayamamaları gibi olgular da yabancılaşmanın belirtileri olarak ortaya çıkar. Mürşit karısı Şükran'a, çocukları Özgür'e ve Elvan'a sevgi duysa da bu sevginin varlığını görmek mümkün değildir. *Yeşil Peri Gecesi*'nin başkişisi Şebnem hayatını sevgiyi arayarak geçirir. Anne sevgisini, aile sevgisini bulamaz. Sevgiyi en derin hissettiği tek kişi Ali'dir.

İsteddiği yaşamı tercih edemeyen Mürşit, âşık olup, gerçek sevgi hissiyle evleneceği kadını da kendi seçemez.

Mürşit aşkı bilmediğini, bir ömrü aşksız yaşamış olmasının uçsuz bucaksız boşluğunu kılcal damarlarında bile hissettiğini söylemişti. Okurken birine âşık olacakken dönmek zorunda kalmasıyla elindeki en kuvvetli aşk ihtimalini kaybettiğinden söz etmişti. İçini Şükran'a âşık olamayışının acısı kaplamıştı, karışık duyguların içinde boğuluyordu. Aşk yoksa yaşamaya değmiyor bu hayat (DA, s.177-178).

Aileye duyulan sevgi içi boş ve cansızdır. "Karınısını seviyor. Yalan değil, hakikaten seviyor, oğlunu ve kızını da. Ama onlara duyduğu sevgi kavanozda bir cenin sanki. Kalbinden parmaklarına kadar bütün unsurlarıyla tamam; ama ölü" (DA, s.22). *Suzan Defter* romanındaki Ekmel Bey'in aşksız bir bedenine ne hale geleceğine dair içsel konuşmaları da yalnızlığı ortaya koyar niteliktedir. Eşinden boşanan, kızı Bilge'den ayrı yaşayan Ekmel Bey annesinin evinde döner ve mutsuz bir hayatla baş başa kalır. "Aşk

olmayan evde, eşyanın ruhu da yok oluyor. Maddenin anlamı kalıyor geriye. Eşya yalnızlıkta çok ses veriyor” (SD, s.60). Yeşil Peri Gecesi romanının başkişisi Şebnem yaşamı boyunca sevgiyi arar. “Sevilmek istemiştım. Ömrüm sevilmek isteyerek geçmişti. Sevilmek için güzelliğimden başka verebileceğim bir şey yoktu” (YPG, s.18). Şebnem’in sevgi arayışı bedeninden faydalanmak isteyenler için zayıf bir noktadır.

İnsan emeğiyle doğayı ve varoluş koşullarını değiştirip dönüştürürken, kendini de değiştirip dönüştürür. İnsan emek ürünü meta değeri olan nesneyi yaratmakla kendi nesnesi karşısında nesneleşmiştir; meta değeri olan ürün bir güç değeri kazanmış insan kendi emek ürünü karşısında yoksunlaşır ve yabancılaşır. Hatta insan insana yabancılaşır. *Dünya Ağrısı* romanındaki şehir ve şehirdeki insanlar altın madeni ile başkalaşır ve adeta aklını yitirir.

Mürşit’in etrafındakiler hayallerini altın madenine bağlar, olmayan veya olmayacak bir şeyi hayatlarının merkezine alırlar. “Bir altın madeni açılacağı halkın aklını kaçırmasına yetmişti. Halkta delimsirek bir sevinç, aptalca bir iyimserlik vardı. Muhasebeci Cevdet’e göre altın şehrin ekonomisine katılacaktı”(DA, s.75). “Burada herkes herkesi kandırıyor, herkes kendini kandırıyor, herkes diyor ki toprakta altın var, çıkacak ve herkes zengin olacak” (DA, s.188). Madenden bol miktarda altın çıkacağına emin olan şehrin fakir halkı hayalini gerçekmişçesine yaşar. Çünkü bu hayal onların tek dayanağıdır. “Şehir gelecekte vazgeçti, bıraktı kendini, her yerde bir çöküş var. İnsanları bir tek altın fikri ayakta tutuyor. O da olmasa herkes topluca intihar edecek” (DA, s.113). Toplumun kendini boş bir hayale bağlaması amaçsız bir güruha dönüşmelerinin göstergesidir.

Şehir halkı altının zenginleştireceği bir geleceğin beklentisiyle içmeden sarhoş olmuştu. Öte yandan polis kayıtlarına yansıyan bıçaklı kavga sayısı üç katına çıkmıştı. Altın geciktikçe sabır ve tahammül azalıyordu. (...) Altın herkesin aklını başından almıştı. Madenci hayal kırıklığının çok büyük olacağı kanısındaydı. Evet, altın var diyordu. Ama rezerv çıkarılmaya değecek kadar büyük mü belli değil. Hem çıkarılsa bile bunun beş on kişinin iş bulması dışında şehre bir faydası olmayacak (DA, s.76-77).

Mürşit bu dünyaya yolcu olarak gelmiş ve yolcu olarak kalmak isterken mecburen hancı, otelci olur. Bu otel zamanla hem kendisini hem de müşterilerini birer yabancıya ve ‘ötekiye’ dönüştürür. Otel, toplum tarafından dışlanmış, terk edilmiş, itilip bir kenara bırakılmış kişilerin meskeni olur.

Bizim müşteriler çulsuzlar, hastalar, ayyaşlar, hırsızlar, bitliler, dilenciler, beş parasızlar, fakir öğrenciler, mahkemelik köylüler, sokağa atılmış ihtiyarlar otelde bir yığın ezik adam

birbirlerine dert yanyorlar yine. Bunlarda para, kadın, mülk ve haksızlık hep bir aradadır. (DA, s.254).

Otel babasından bir zorunluluk olarak devralan Mürşit lobinin kahvehane olmasını bir şey yapmadan izler. Böylece oteli kendi ruhu ile özdeşleştirmiş olur. “Gelenler hep zorda kalmış, gariban, sefil erkekler” (DA, s.229). “Sefil ruhlar yine lobiyi doldurmuş olacak” (DA, s.208). “Otele gelenler itilmişler kakılmışlar, hayatın dibine sürgün edilmişler” (DA, s. 191). Otel lobisi toplumun dışına itilmişler ve toplumdan kendini soyutlamış Mürşit’in yok denecek kadar olmayan mekânı haline dönüştürür. Bu şekilde yaşanan toplumsal itilmişlik ve dışlanmışlık bireyde aşırı endişe ve güvensizlik duygusuna neden olur.

Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi romanında tecrit edilme durumu delilik metaforu ile hastanede gerçekleşir. Hastane simgesel değeri ile ülkenin bütününe temsil eder. Yabancılaşmanın neticesi olan delilik bireyden toplumun tamamına sirayet eder. Problemler, sıkıntılı süreçler hiç bitmez. “Sonuçta ortaya planın işlevsizliği nedeniyle sürekli sorun üreten bir bina çıktı” (BDEYYAKT, s. 288). Toplum kronik problemlerini görmezden gelerek mutlu olmaya çalışır.

Dünya Ağrısı romanında şehir değişirken bu şehrin yerlileri, zenginleri kendilerine yeni bir yaşam alanı oluşturur. Bu yaşam alanı zenginliğin ve gücün timsali olur. Bu alan seçkinlerin mekânı haline gelir ve diğerlerini ötekileştirir. Gecekondu irisi bakımsız apartmanlar ise şehrin ötekilerinin timsalidir. *Kapak Kızı* romanı kahramanlarından Ersin’in mekân algısı ve şehirden beklentileri değişir. Modern kentin modern insanıdır o. Postmodern yeni kentsel mekânlar gerçekte herhangi bir bütünlük taşımayan, birbirinden kopuk, yabansı parçaların birer kolajlarından ibarettir. Postmodernliğin mekânları, fiziksel yakınlıkları paralel gitmeyen ilişki biçimleri ve sosyal uzaklığa içkin yapay ilişkilerle tanımlanır. “Modern kentlerde kök salan bireyselleşme, güvensizlik, yalnızlık, ticarileşme geleneksel ilişki ağlarını zayıflattığı gibi, burada oluşan sosyal ilişkileri iğreti, uçucu bir şekle sokar. Modern kentlerin içine giremeyenler, toplumların artığı olarak ortaya çıkanlar yeni kentsel mekânların yabancıları olup çıkarlar” (Aytaç, 2013: 160). Mekânlar işlevsel özellikleri ile bireylere aitlik ya da ait olamama duygusunu verir. Şehirde herkes sosyal ve ekonomik konumuna göre kendine yurt edinir.

Yaban, şimdi Mezbelelik denen mahalleye şehrin yerlilerinin koyduğu addı, resmi adının ne olduğunu bilmiyordu, belki resmi bir adı bile yoktu o zamanlar. Derme çatma, sefil

kulübelerde, rastlandığında yolunu değiştirmesi tembih edilen, hayatın dibinde debelenen yabancılar otururdu, yarı aç yarı tok yaşıyorlardı, çok sefildiler. Bu şehirden değildiler, dışarıdan gelmişlerdi, uzak yabancı kasabalardan, köylerden (DA, s.307).

Hızlı kentleşme, yoğun göç şehirlerde kente katılmayı başaramayan ve şehrin ayrı bir yerinde kendi kültürünü oluşturan insanları var eder. “Yeni kentleşmiş köylülerin oluşturduğu, maneviyatı çökmüş, suç yuvası gecekonduların bölgelerinde geleneksel ufuk kaybolunca geride salt kuralızsızlık kalır ve herkes kendi derdine düşer” (Taylor, 2011: 25). *Dünya Ağrısı* romanında da şehrin ötekileri kendilerine ait bir mekân oluşturur. “Şehrin bu istenmeyen mahallesine zoraki dikilmiş, birkaç derme çatma sokak lambasında ve zavallı kulübelere sızan zayıf ışıklar ortalığı aydınlatmaya yetmiyordu. Sağda solda çöpler birikmişti, ortalık dayanılmayacak kadar kötü kokuyordu, ayaklarının altındaki zemin kaygandı, çamurluydu” (DA, s.308). Şehrin kenar mahallesi yoksulluğu ile diğerlerinden ayrılır.

Yenidünya düzeni insanları maddi gelirlerine göre aynı ‘plazalarda’, aynı ‘konaklarda’, aynı ‘rezidanslarda’ toplar ve diğerlerini yoksulluklarına, gecekondularına terk eder. Modern dünyanın yeni imar düzeni budur. “Soldaki dağın eteğinde Tuzlukaya Konakları’nın metal balkon korkulukları yeni ve vahşi bir zenginlikle parlıyor. Sırtları eski garajların çirkinliğine dönük” (DA, s.204). Güç, para ve iktidar insanların varoluşlarının ve varlığının parçası olur. “Tuzlukaya Konakları’nda oturanlar az buçuk kelimeleri var, onlar varlıklı, şehrin incecik kaymağını yiyorlar” (DA, s.160). Ersin tren yolculuğu sırasında gördüğü kasabalar hakkında yorum da yapar: “Küçükken kasaba kelimesi ona, kaba, saba sözünü hatırlatırdı hep. Pek de yanlış değildi bu. Kasaba. Dar, sıkıcı, pek az olan inceliklerin çok derinlerde saklı olduğu, boğucu yerler. Kaba evler, kaba eller, kaba eşyalar” (KK, s.24). Evinde tek başına insansız yaşamı seçen Ekmel Bey’in şehirle tek bağlantısı büyük pencereci odasıdır. Pencere Ekmel Bey’in hayatla bağlantı noktasını oluşturur.

Dünya Ağrısı’nda otel işlevseldir. “Otel gecelik duraksamaların mekânıdır” (Korkmaz, 2002: 273). Yani sürekli yurtsuzluğun geçici yurdudur. “Bu iğreti mekân ev işlevinden yani varlığını koruyan gerçek bir kozmos niteliğinden yalıtılmıştır” (Bachelard, 1996: 32). *Dünya Ağrısı* romanında zoraki otelci olan Mürşit otelinin tutuklusu olarak, *Kapak Kızı*’nda Ersin ise geçici misafir olarak otellerin kendisini tekdüze bir yaşama, insanları aynileştirmeye ittiğinin farkındadırlar. Bir aileye sahip olamayan kendi evini

başkasına kiralayıp bu dünyada yolcu olduğuna inanan karanlık odacı adam gibi Sultan Oteli'nde kalmak yalnızlığın bizzat kendisidir. *Suzan Defter*'de Ekmel Bey ise insanların evlerle bir savaşı olduğuna inanır.

İşi gereği sık seyahat eden Ersin otellerin sürekli misafiridir. “Her şey birbirinin aynıydı. Bütün otel lobilerinde vinileks kaplı sandalyeler, formika masalar, eski bir televizyon, yanık izleriyle dolu kül tablalar, naylon çiçekler vardı. Her gün yarına ilişkin ümitleri azalıyor, her turnenin ardından kendinden bir parçayı kaybettiğini hissediyordu” (KK, s.26-27). Trende ölen karanlık odacının yaşamını sürdürdüğü mekân oteldir. “Evi varken otelde kalıyormuş öyle mi? dedi Selda” (KK, s.219). Mürşit için otel gidememektir, gelip gidenleri kıskanmaktır. Otele kendi elliyle zarar veremez. Otel yansın diye dua eder; çünkü sadece “[b]abası hancı değil yolcu olmak istediğini anlayamadı. O da babasını anlayamadı oteli ayakta tutmasını niye bu kadar istediğini” (DA, s.68). Ekmel Bey'in çocukluk yıllarındaki aile bireylerinin yaşamı, ev düzeniyle, boşandıktan sonra da yaşamı ile mücadelesi, arayışı vardır. “İnsan hayatı bir rahim arayışından ibarettir. Ev rahimdir. Evi olan insan ne şanslı.” Karımdan ayrıldım. Yeniden annemin rahmine –evine- geldim (SD, s.109 - 113). Ekmel Bey'deki bu durum yani rahime dönme isteği doğaya, kesinliğe ve güvenliğe dönme isteğidir.

Postmodern çağda insanlık her şeyi araçsallaştırarak her yolu amaca ulaşmada mübah görür. *Dünya Ağrısı*'nda Madenci'nin Maraş Katliamı'nın yaşandığı tarihte gördüğü fotoğraf, muhabirin kendi çıkarlarını kollamaya yönlendirilmiş olduğunun ispatına dair sorgulamayı beraberinde getirir. Buna benzer bir sorgulamayı Fritz Pappenheim *Modern İnsanın Yabancılaşması* adlı eserinde Goya'nın *Caprichos* adlı albümü içinde, ressamın *A caza de Dinetes* (Dişlerin Peşinde) adını verdiği resimde de yapar. “Bu resimde asılmış bir adamın dişlerinde büyü bir güç olduğu şeklindeki batıl inanışa kendini kaptıran bir kadının, adamın cansız bedenine sinsice yanaşmasını betimler. Kadın ip-te sallanan adamla ona dönük yüzü arasında bir mendil tutarken, düştüğü dehşet ile paha biçilmez dişleri ele geçirme kararlılığı arasındaki parçalanmışlığı yaşar. Bu kadın amacına ulaşmak için ölümü bile araç olarak kullanır” (Pappenheim, 2002: 1). Goya'nın bu tablosu bugünün dünyasında kaybettiğimiz birçok değerini yitip gittiğine işaret eder.

İnsanlar kendi menfaatleri uğruna ölümü bile kullanmayı tercih eder hale gelir. Kaybedilen insani değerler *Dünya Ağrısı* romanında şöyle anlatılır:

Ölü kız çocuğu çırılçıplaktı, kasıklarında dertop edilmiş bir giysi konmuştu sadece bacaklarının arasından ip gibi dizlerine uzanıyordu” (...) “Muhabirin o an aklından ne geçtiğini merak ediyorum, dedi. Muhakkak dehşete düşmüştür.” (...) “Muhabir insanlığından utanmış mıydı o anda, yoksa tarihe geçecek bir fotoğraf çekiyor olmanın sevinci mi dolmuştu içine (DA, s.119).

Yabancılaşmanın çeşitli belirtileri olup, kişide yaşamın anlamını yitirmesi ve umutsuzluk gibi unsurlar hayatın anlamsızlığına neden olur ve bu durum da yabancılaşmanın bir neticesi olarak intiharı beraberinde getirir. Emile Durkheim intiharın sebeplerini “ekonomik, cinsel, tinsel olmak” üzere üç farklı açıdan ele alır (Tolan, 1981: 44). Yabancılaşan bireyin içe kapanması sonucunda iki seçenek önüne çıkar. Bunlardan ilki pasif isyan, ikincisi intihardır. Tunç’un romanlarındaki başkışiler toplumu ve onun değerlerini reddeder. Ölüm fikri ile yaşasalar da hayatta kalmak için bir sebep ararlar. Bu sebepler yazarak, konuşarak, sevmeyi deneyerek yaratılmaya çalışılır. Bazen de kahramanlardaki ‘atalet’ intiharın önündeki engel olur. Albert Camus “bedeni sıvıştığı” (Camus, 2014: 26) için bazı insanların intiharı gerçekleştiremediğini ifade eder. Eylem insanı olmayan intiharı da fiiliyata dökemez. Şebnem ve Mürşit intiharı fiiliyata dökemeyen bireyler olarak eserlerde yer alır. Ekmel Bey’in içine kapanarak sığındığı ev kendisidir. Pencerenin önüne oturması dünyayla toplumla ilişkisini sıfırlamadığını gösterir.

Dünya Ağrısı romanında umudunu canlı tutamayan Pehlivan’ın kızı ve Madenci’nin eşi Arzu’dur. “Kız evlenmedi, kendini isteyenlerin babasının malını istediğini bilirdi. İntihardan önce baba çok yoruldu demiş” (DA, s.103). Mutsuz ve anlamsız bir hayat bireye yük olarak geri döner. “Pehlivan’ın da kızının içi ağrıyordu” (DA, s.63). Mürşit otel müşterilerinden birinin tespitini hatırlar. “Yalnızlık yüzünden patır patır intihar ediyorlar demişti” (DA, s.145). İntihar bir seçimdir. Bu yönüyle yok oluş değil bireyin kendisinin ben varım demesinin bir yoludur. Fromm’a göre de bir umut kapısıdır “İntihar, bütün öbür yollar kişiyi yalnızlık yükünden kurtaramadığından, son umuttur” (Fromm 2010: 135). Yaşamla arasındaki bağı sıfırlayan birey hayata tutunamayacağını fark ettiğinde tek seçenek olarak intiharı dener. “Arzu Madenciye tutunuyordu. Madenci ipi koparınca Arzu aşağı düştü. İntihar insanın elindeki büyük fikirlerden biridir” (DA, s.228). Pehlivan’ın kızını intihara sürükleyen anlamsızlık iken Arzu’nun intiharındaki en önemli unsur sevgisizliktir. “[E]vli bir kadını seven Yüzbaşı Otelde kendini asar” (DA, s.60). Mürşit kırk yılda yedi ölüme şahit olur ve bunlardan biri de intihardır.

Suzan Defter romanında da ölümü intihara bağlanan Ekmel Bey’in dedesi vardır. “Bir gün ansızın merdivenden attı kendini, düştü dediler. İnanmadım, çünkü hastanede

sonunun yakın olmasından memnun görünüyordu” (SD, s.10). Ölesiye sevilmek isteyen Şebnem evliliğinde de bu sevgiyi bulamaz. Osman’ı sevmek ister ama sonuç umutsuzluktur. Onu tek sevenin Ali olduğuna inanır. Ali tarafından terk edildikten sonra tamamen kuralsız bir hayat yaşayan Şebnem sık sık ölüm fikri ile baş başa kalır. “Başaramamaktan korktuğum için deneyemediğim ölüm gelsin beni bulsun istiyordum” (YPG, s.23). Yaşamda hiçbir eylemi gerçekleştiremeyen ve eylemsizlikleriyle dikkati çeken bireyler intiharın da kendilerini bulmasını ister.

Yabancılaşma toplumsal boyut içinde farklı şekillerde ortaya çıkar. Bunlardan biri bürokratik yabancılaşmadır. Özellikle *Yeşil Peri Gecesi*’nde emniyet müdürü devletin koruyucu gücünü temsil eder. Ancak devlet zaman zaman insanın üstünde yer alır ve kurucularının iradesi dışındaki işlerlik kazanmaya başladığı, insanın tehditkâr düşmanı olduğu görülür. Yazar *Dünya Ağrısı*’nda adaletin çöküşünü “Osuran Hâkim” (DA, s.225) ile anlatır. *Dünya Ağrısı*’nın arka planında yer alan Maraş Katliamı, *Suzan Defter*’de 80 Darbesi, *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*’nde Varlık Vergisi, İhtilaller, Anayasalar, aşk ayrılık ilişkileri için yapılan hastane binaları, *Kapak Kızı*’nda 12 Eylül öncesi ve sonrası ile devlette gücü elinde bulunduranların, insanların hürriyetlerine sınırlama getirmesi ve onları kendi ideolojilerine göre şekillendirilmesi anlatılır.

Türkiye tarihinde yaşanan siyasal olaylar insanları ezer. Bu ezilmişlik insanları düşünce, duygu bağlamında değiştirir; kurulan düzene ayak uydurmak zorunda bırakır. “Abisi yeni düzenin efendisi olduğundan beri, biricik kardeşin değil, geleceğe ilişkin planlarının parçasıyım senin” (SD, s.77). Babasına göre komünist bir piç olan ve ihtilal zamanı hapse giren abi zaman içinde makbul vatandaş çizgisine gelir. “Kendi küçük işinin sahibidir, yöneticisidir; tüm ticaret ve sanayi etkinlikleriyle ilişki içindedir; yanında çalıştırdığı görevlilerle, işçilerle, kişisel ilişkisi vardır. [Ancak] aynı işle uğraşan büyükbabası gibi özgür değildir hiçbir zaman” (Fromm, 2014:122). *Yeşil Peri Gecesi* romanında emniyet müdürü makamından aldığı güçle kendisini maddi olarak zenginleştirir. Sahibi olduğu otel bunun bir göstergesidir. Bu güçle birleştirdiği devlet gücüyle herkese, her şeye hükmeder.

[E]ski özel hareketçiler onlar..ipleri çekildi tamam mı..[A]lın hepsini merkeze. [E]sas duruşa geçeyim.. isterseniz takla atayım.. İsteyin bu vaziyette amuda kalkayım.. Yaaa.. Gururlanma iktidarım senden büyük Allah var. [Ç]ıplak yatan bana baktı, ağır abi gülümseyişiyle ve mevzu bahis olan vatansa gerisi teferruattır tadıyla. Hizmeti bu herife düşen vatana mı ağlayım, kendime mi diye düşündüm, müdürüm cakalı bir hareketle beni

dudaklarımdan öpüp, bu şahane süitin ve jakuzinin tadını çıkarmamı söyleyip gittikten sonra (YPG, s.384).

Evli bir kadını kendine yatak arkadaşı yapan Uluçmüdürdayı tüm bu cüretini ve cesaretini devletin sarsılmaz gücünden, bürokrasinin kendine verdiği nimetlerden alır. Güçsüzlük duygusu içindeki insan da bürokratlara (Teoman gibi) Tanrı'ya taparcasına saygı gösterir.

Mürşit'in otele gelenler arasında mahkeme ile işi olanlar da vardır. Mübaşir Çetin'in gözüyle adalet şöyle işler. “Adam gamsız kardeşim gamsız. Senin derdini anlıyor mu sanıyorsun? Dosyayı açıp okumaya bile üşeniyor. Sallıyor üç ay sonrasına. Sen yarın benim dediğim avukatı gör, hâkimin kankası, üç duruşmada işini halledecek bak göreceksin” (DA, s.225). Toplumdaki çürüme emniyetten, adalete kadar her yere sıçrar ve toplum düzeni bozulur. Bozulan toplum düzeni *Deliler Evini* (kaosu) yaratır.

Kendi ölümünü isteyen roman kahramanlarının yanı sıra babalarının da ölümünü isteyen ancak bunu zihinlerinden geçirirken bile korkan ve kendilerine itiraf edemeyen karakterler vardır. Baba figürü iktidar öznesidir. Ölüm ile baba arasında güç üzerinden özdeşlik kurulur. Bu gücün ortadan kalkması için bireyler bilinçaltılarında besledikleri babanın ölümünü isterler. Çünkü babanın ölmesi kişinin yabancılığını, kendi olamayışını ortadan kaldıracaktır. Bu bağlamda Mürşit, Osman, Ekmel Bey, tam anlamıyla Oidipus'tur. Bu üç kahramanın ortak özelliği despot bir babaya sahip olmalarıdır. Babanın sevgisizliği ve erkek çocuğuyla bağlantı kuramaması çocuğun anne imgesine sıkı sıkıya bağlı kalmasına neden olur. Çocuk baba ile kendini özdeşleştiremez. Kendisini özdeşleştirebileceği bir erkek figürüne sahip olmayan genç babanın dış dünyadan getirmesi gereken bir düzeni ve yönü, kendisini yönlendirebileceği veya isyan edebileceği bir değerler kümesi yoktur. Babayı geçme mücadelesi Oidipus güdüsüne sahip olmasa bile, oğul bağımlılık vasıtasıyla babadan öç alacaktır.

Babasının kendine biçtiği hayatı yaşamak zorunda kalan Mürşit babası ile hiçbir zaman sağlıklı bir ilişki kuramaz. “Mürşit yıllarca babasının ölmesini istedi için kendinden nefret etti, aynı zamanda bir türlü ölmediği için de babasından nefret etti. Babası inadına ölmedi, yıllarca, Mürşit'in ölmesini istediği için ölmedi” (DA, s.68). Bu cümleler Mürşit'in babasına karşı olan tiksintisinin bir Oidipus kompleksi tezahürü olduğunu açıkça gösterir.

Freud bir erkeğin başına gelebilecek en kötü olayın babasının ölmesinin olduğunu ifade eder. “Babamı yıktım, ama babayı yıkmak bedelsiz bir zafer değil” (DA, s.298). Mürşit sadece babasını değil oteli de yıkar; çünkü babasının ölümsüzlüğünü somutlaştırdığı şey otel imgesidir.

Yeşil Peri Gecesi roman kahramanlarından biri olan Osman’ın jeoloji profesörü babası annesini adeta eve hapsedmiştir. Eşinin ayakkabısının altını tebeşirle çizip evden çıkıp çıkmadığını kontrol eden, sert, dayakçı bir eştir. Aynı zamanda Osman’ın yaptığı hiçbir şeyi benimsemeyen, ona şiddet uygulayan bir baba olmuştur. Bu nedenle Osman çocukluğundan beri annesine saplanıp kalmıştır “Osman hep yakışıklıydı, hep komplekti, Ödip’ti, kadınların içinde anneliği uyandırıyor” (YPG, s.63-64). Osman bu özelliği ile sağlıklı bir birey olma yolunda ilerleyemez. Zaman içinde bir mirasyediye dönüşür. Sorumluluk duygusundan uzak, kendi için yaşayan ve kendi çıkarı için her şeyi yapabilen bir bireye dönüşür.

Fromm’a göre doğal bağların en ilkeli çocuğun anneye olan bağlılığıdır. “Anne besindir, anne sevgidir, anne sıcaklıktır, anne topaktır” (Fromm, 2004: 5) Büyümek annenin koruyucu yörüngesinden kopmaktır. “Osman bende annesini aradı. Ben kendimi annesiz hissettiğim için anne olmaya korktum. Doğurmadım. Ama Osman’ın annesi oldum” (YPG, s.286). Aşkı bulamayan hayatın anlamını arayan bireylerin oluşturduğu bir ailede büyüyen Ekmel Bey dedesi ve babası arasında sıkışıp kalır. “Ben babamla babamın babası arasında gittim geldim. Hep annemde durakladım” (SD, s.64).

Tunç, bireylerin yabancılaşmaları sonucunda hayatta kalma mücadelesinde başarısızlıkla sonuçlanan yaşamları anlatır. Bireysel seçimlerden ve özgürlüklerden uzak bireyler için yaşam bir tutukluluğa, tımarhaneye döner. İnsani değerlerden kopuk, ikiyüzlü, adaletsiz, çıkarıcı, bencil tiplerin egemen olduğu toplum düzenini anlatır. Bu düzen bireyi kendi içine hapseder. Tinsel içerikten uzak olan bu yaşam toplumu amaçsız bir güruha devşirir. Yaşadıkları bozulmuşluğun bilince olanlar eylemsizlikleri ile dikkati çeker. Tarihsel, siyasal açıdan da birçok yalan ve eşitsizlikle tükenen bireyler değerlerini kaybeder.

2.2.2. İletişimsizlik

İletişim bilgi üretme, iletme ve algılama sürecidir. Bu süreçteki asıl amaç iletinin tam olarak gönderilmesi ve alıcıda tutum ve davranış değişikliği meydana getirmektir. “Zihinler ya da benlikler arasında kurulan ve düşünce, mesaj, niyet ve anlamların bir zihinden diğerine aktarılmasını sağlayan etkileşim; belirli bir düşünce, mesaj ya da bilinç içeriğinin söz, konuşma ya da söylenimler türünden fiziki araçlarla, bir insandan, kişi ya da zihinden başkasına aktarılması[dır] (Cevizci, 2012: 232). Bu sürecin işlemesi sağlıklı bireyin varlığı ile gerçekleşir.

Bireyi oluşturan akıl ile duygu, korku ile cesaret ruh beden gibi alt bileşenleri çatışma halindedir. Bireylerin kişilikleri ve davranışsal dengeleri bu çatışmalar sonucunda ortaya çıkar. Bireyin iç dünyasındaki çatışmalara ve düşünsel süreçlere bireysel (içsel) iletişim denir. İnsanların sosyalleşmeleri, çevrelerinden bir şeyler öğrenmeleri, başka insanlarla diyaloga geçmeleri de toplumsal (dışsal) iletişimdir. İnsanlar dışsal ve içsel iletişimlerini birlikte yürüttüklerinde sosyal bir varlık olarak dengeli bir hayata sahip olur. İletişim kişilerarası olduğu gibi kitleler arasında da gerçekleşir. Kitle iletişimi iletilerin geniş insan topluluklarına erişmekle ve kitle iletişim araçlarıyla yapılır.

İletişim, toplumsal süreçte temel olarak alınan olgulardan biridir. İletişim aracılığıyla insan bireysel varlığını ve toplumsal ilişkilerini sürdürür. İletişimde kişi kendi kapasitesinde toplumun karar verme programına katılır ve böylece toplumun neye karar verdiğini ve ondan ne beklediğini belirten iletileri alır, yorumlar ve bunlara karşılık verir.

İnsanlar sosyal bir varlık olarak modern toplumun içinde diğer insanlarla bir arada yaşar. Modernleşmenin neticesinde toplumsal ve bireysel birçok sorun da toplum hayatındaki yerini bulur. Modern kentlerde, kalabalık şehirlerde birbiriyle iletişim halinde yaşayan bireyler iletişim ve iletişimsizlik gibi sorunlarıyla karşılaşır. “Modern kent yaşamı, karşılaşma ve temaslarla [iletişim], yabancıların ve bilinmeyenlerin meydan okumalarıyla donatılmıştır” (Robins, 1999: 210). Yeni kentsel mekânlarda bireyselleşme, rasyonalite, güvensizlik, yalnızlık, ticarileşme gibi geleneksel ilişki ağlarını zayıflatır ve mekânlarda filizlenen sosyal ilişkileri iğreti, değişken ve yapay bir hale getirir. İletişim simgelerini ve eylemlerini kullanma yeteneğinden yoksun bir bireyin de toplum dışına itilmesi, yalnız kalması kaçınılmaz bir sonudur.

Kendinden ve toplumdaki kopan bireyin yalnızlık duygusu bir tür iletişimsizlik sorunudur. İletişimsizliğin yarattığı durum ile birey, toplumdaki izole olur. Bireyin kendini izole etmesi sosyalleşmesine engeldir. Bu durum kişide iletişimsizliğin beraberinde getirdiği yalnızlığı ortaya çıkarır.

İletişimsizlik, bireysel ve toplumsal iletişimsizlik olarak iki şekilde kendini gösterir. Birey topluma, toplum da bireye dönük iletişimsizlik içinde olabilir. İçine kapanan ve toplumdaki soyutlanan kişiler gündelik yaşamın içinde ayrıksı hale gelir. Kendisi, başkaları ve dünya ile iletişimsizlik yaşayan bireyin yaşadığı içsel ve dışsal kopuşlar, yalnızlığı bir varoluş sorunu haline getirir. “Bireysel iletişim, bireyin kendine dönük mesajları yorumlamasını, düşünmesini, duygulanmasını, kişisel ihtiyaçlarının farkına varmasını, iç gözlem yapmasını, rüya görerek kendi içinden mesaj almasını ya da kendine sorular sorarak bunlara cevap vermesini sağlar” (Dökmen, 2002: 12). Birey çevreden gelen iletileri anlayamazsa iletişimsizlik yaşar. İletişimsizlik yaşayanlar, yalnızlık duygusunun ve kendine yabancılaşmanın etkisi altındadır. Başkalarıyla birlikte fakat herkes gibi olmak istemeyen birey toplumsal olandan uzaklaşmaya başlar. Bu durum toplumsal iletişimsizliği gösterir. Kendilik değeriyle topluma ait değerlerin çatışmasına dönüşen bu varoluş durumu kişilerarası iletişimi gerektirecek unsurları da yok eder. Başkalarıyla iletişime geçmeyen birey içine kapanır.

Kapitalizmin yeniden yapılanması sürecinde ortaya çıkan postmodern dönem radikal sonuçlar doğurur. Bilgi ve teknolojinin gelişmesiyle emeğin rolü azalır, üretim esnekleşir, küreselleşme, ulus devlet egemenliğinin sonu, özelleştirme, refah devletinin sonu ve bunların siyasal/kültürel sonuçları olarak ortaya çıkan sivil toplumculuk, medyanın değişen işlevi, kültürel benzeşme gibi olgular yeni bir toplum hayatını ve iletişimi ya da iletişimsizliği beraberinde getirir. Yine bu süreçte özellikle kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasına karşılık bireyin içine kapandığı ve kişiler arası iletişimin azaldığı, etkisizleştiği görülür. Bu durum bireysel ve toplumsal düzeyde iletişimsel kopmalar, anlaşmazlıklar ortaya çıkarır. İletişim sadece ileti gönderme veya alma işi değildir. Jean François Lyotard konuşma eylemi için şunları söyler: “Konuşmak tartışmanın ve savaşmanın yanı sıra iletişim kurmaktır, karşılıklı anlaşmaya varmaktır, yeni düşünceleri dillendirmektir, yeni şeyleri anlar hale gelmektir, konsensüs ve düşünce birliği

oluşturmaktır” (Best ve Kellner, 2011: 217). Çevresini anlayan ve kendini doğru ifade edebilen birey toplumla uyum ve düzen içinde yaşamayı başarır.

Postmodern toplumları eleştiri süzgecinden geçiren Jean Baudrillard, medya ve enformasyon ağlarıyla günümüz modern toplumlarının sanallaştığını ve bu durumda gerçeklik ile kurmacanın yer değiştirdiğini belirtir. Ona göre modern toplumlarında gerçeği önceleyen modeller olarak taklit ve imajlar toplumsal hayata egemen olmuş ve bu taklit ve imajlar da toplumu ‘hipergerçeklik’ olarak oluşturmaya başlamıştır. Bu hipergerçeklik toplumsallığı ortadan kaldırmıştır. “Toplumsallığın ortadan kalkması bir çöküştür. Toplumsal gerçeklik ve rasyonellik ilkesi, güneşin doğuşuyla yok olan hortlak gibi buharlaşıp uçmaktadır” (Baudrillard, 2003: 60). Enformasyon ve medyanın çoğalmasıyla toplum kitle haline gelir ve kitleler gerçeklerden ziyade imaj ve taklitlerle ilgilenirler. İnsanların kaçıkları şey, anlamın diyalektiğidir. Buna sebep olan birincil unsur kitle ve iletişim araçlarının yaygınlaşmasıdır. Kitle iletişim araçlarının gelişmesi benzeşme, normalleşme ve nesneleşmeyi beraberinde getirir. “Öyleyse iletişim araçları toplumsallaşmayı sağlamaya yönelik araçlar değil, toplumsalın kitleler içinde için için kaynamasını/erimesini sağlayan araçlardır” (Baudrillard, 2011: 121). Anlam ve anlama ait içerikler egemen iletişim araçları tarafından yutulur. Birey oluşturulan taklit ve imajların peşinde koşar. Gerçeğe benzeyen görüntülerin izini sürer. Bu durumda bireyin iyimser ve mutlu olması mümkün değildir.

İnsan iletişim kurarak hayatını sürdürür. Hayat iletişim kurma sürecidir. İnsanlar normal bir hayat için iletişimden uzak durmamayı öğrenirler. Tanımlanan iletişim ile Tunç’un romanlarındaki iletişim ve iletişimsizlik olgusuna değinmek ve eserlerindeki kodları ve metin analizleriyle çözmek, iletişim olgusunu irdelemek amaçlanan hedefdir. Tunç dünyanın yeni bir hâl aldığı, değiştiği insanların da bu değişime ayak uydurduğu ya da uydurmuş gibi yaptığı bir çerçeve çizerek eserlerini postmodern insana çağrı olarak kurgular. Dünyanın dayanılmazlığı karşısında insanların bazıları umutsuzluğa, iletişimsizliğe, eylemsizliğe kapılır, kabuğuna çekilir, yabancılaşır; bir kısmı da görmezden gelerek, gamsızlaşarak, duygusuzlaşarak bir gruba dâhil olup onlar gibi yaparak, onların kendisinin yerine her şeyin en güzelini düşündüğüne inanarak, onların doğrularını kabul ederek, yokmuş, hiç olmamış gibi davranarak, ‘cumhurlaşarak,’ dünyasını kotarır. Bütün bunlar Tunç’un eserlerinde varoluşun en çarpıcı şekliyle,

maksatlı bir varoluşun ötesinde, varoluşu anlama kaygısıyla ortaya konur. Hayatın içinde varolma mücadelesi Tunç'un eserlerinde iletişim olgusuyla da ele alınır.

Metinlerdeki varoluş mücadelesi, bireysel ve toplumsal algılarla iletişimsel boyutta ele alındığında iletişim eylemlerinin sınırlı olduğu ve kişilerin toplum içinde iletişime geçmediği için silikleştiği görülür. Kurulan düzenin içine karışmayan bunun için gayret de göstermeyen insansız insanlar zaman içinde hiçleşirler. İletişim eylemleri bu şekilde iletişimsizliğe dönüşür. Anlayamadıkları dünya düzeninin yasaları ile uzlaşmaya varamayan bazı roman kahramanları tamamen yalnızlığa ve bunalıma sürüklenirler.

Dünya Ağrısı romanında Mürşit babasının otelini işletmek zorunda kalınca otelle beraber hayatın içinde silikleşir. “*Ona akıl veren adamlarla normal insanlarla ilişkisi olsun istemiyordu*” (DA, s.86). Mürşit'in tek konuştuğu kişi şehre gelen Madenci'dir. “Madenci olmayınca kelimelerin kimsesi kalmadı, Mürşit insanların içine karışmayı, selam vermeyi, konuşmayı, dinlemeyi sevmiyor. İnsanlara değererek yaşamak ona acı veriyor” (DA, s.144). *Suzan Defter*'de Derya iletişimsizliği o derece derindir ki hatalarını sırtında taşıma pahasına da olsa suskunluğunu bozacak, içindeki boşluğu dolduracak birini yanında ister. “[G]ünah, şehvet, acı, pişmanlık, suçluluk kavursun içimi. İçimdeki ve evimdeki boşluk dolsun. Beni yakan ateşi saklamak olsun işim” (SD, s.56). Boşluk duygusuyla yaşayan Derya'nın en büyük problemi yalnızlığın doğurduğu iletişimsizliktir.

Yalnızlık anlatılarak, yazılarak paylaşılır. İnsan konuşamadıklarını yazıya döker ya da kendini gerçekten anlayan birine ihtiyaç duyar. İletişimin olmadığı durumlarda insan kendi kabuğuna çekilir ve yalnızlaşır. Dünya Ağrısı'ndaki Mürşit, Madenci; Suzan Defter'deki Ekmel Bey, Derya; Kapak Kızı'ndaki Ersin, Ümit iletişimsizliği kendileri seçmiş ve hayattan yalıtılmış tiplerdir. Yaşadığı cemiyetin insanıyla kuramadıkları iletişimsizlikleriyle dikkat çekerler.

Yalnızlık insanları o denli sarar ki arkadaş olmak için birbirlerine para teklif ederler. Günümüz dünyasında para her duygu satın alır hale gelir. “Onunla – ücret karşılığında elbette – arkadaşlık eder miymişim? ‘Âşıkdaşlık değil, arkadaşlık,’ dedi üstüne basarak yanlış anlamamamı rica ediyormuş. Konuşma ihtiyacı. Anlatmak. Dinlemek” (SD,

s.51). Derya, abisi ile Suzan'ın ayrılmasından sonra yapayalnız kalır. "Pencerenin önüne oturdum. Yalnızlıktan ağladım" (SD, s.53).

Mürşit en yakınlarına eşine ve çocuklarına da aynı suskunluğunu gösterir. Onlarla duygusal ya da düşünsel paylaşım içinde değildir. Mürşit'in onları kendinden uzaklaştıran amaçsızlığını, düzensiz düzenini sonunda kabullendiler" (DA, s.21). Karakterler insansızlığın sonucu olarak iletişimsiz bir yaşama mahkûm olur.

İletişimsizlik aile içinde görülen olgulardan biri olarak Tunç'un romanlarında görülür. Değişen toplum hayatı aileyi de etkiler. Aile anne, baba ve çocuklardan oluşan bir yuva değildir artık. Anne – baba yani karşı cinslerin çatışması, baba- oğul çatışması ve uzaklaşması aile içindeki iletişimsizliği doğuran başlıca faktörlerdir. Yabancılaşan karakterlerin Ekmel Bey'de, Mürşit'te ve Derya'nın abisinde görüldüğü gibi baba figürünün aile içindeki iletişimsizliği ve despotluğu görmezden gelme durumunu ve erkek çocuktaki içe kapanma olgusunu büyütür.

Birbirini anlamayan bireyler yalnızlığa sürüklenir. "Evde herkes kendi âleminin burcuna tırmanmış yaşıyordu. Hiçbirimiz birbirimizin hakkında bir şey bilmiyorduk. Altı lamba gibiydik, altı ayrı yerinden aydınlatan odayı" (SD, s.66). Mürşit'in babası kendi dünyasındaki her şeyi ailesi için doğru bulur ve onların yaşamındaki her yol kendisi tarafından çizilir. Sürprizlere yer bırakmayacak kadar her şeyi ailesi adına planlar. "Babası meraklara bile ipotek koyardı" (DA, s.28). Babanın otoriter tavrı erkek çocukta zamanla babanın ölümünü isteme haline dönüşür.

Ayfer Tunç'un roman karakterlerinin bazıları yazarak hayata bir kenarından tutunmaya çalışır. İmgesel anlamda yazmak, birey oluştaki eylemsiliği, yaratıcılığı, yaşamayı ifade eder. Yazan birey en azından kendi ile iletişim içindedir. Yazamamak ise bireysel iletişimsizliği gösterir. Sartre "susmak eylemini konuşmaktan kaçınmak yani yine bir tür konuşma" olarak niteler (Sartre, 2011b: 33). Susmak bireysel iletişime geçme eylemidir, kendine dönmektir. Kendine dönen birey bilinçdışını ortaya çıkarma amacını taşır. Anılardaki yanıtlanamayan sorular, çatışmayı beraberinde getirir.

Mürşit hayatın içinde sessizliği ile vardır. “Suskunluk sağlam bir baraj kelimeleri tutuyor” (DA, s.238). Mürşit’in toplumdaki kendini soyutlaması, evdeki baba figürünün yerini dolduramaması eşi Şükran’ı da kendinden uzaklaştırır. “Şükran’ın [acısı] sessizliğe döndü” (DA, s.21). Madenci’nin rakı şişesiyle otele gelmesiyle Mürşit konuşamadıklarını, susup içinde biriktirdiklerini gecelerce anlatma fırsatına kavuşur. Böylece Mürşit ve Madenci derin bir içsel paylaşıma başlarlar. “ Yazmayı başaramadığı sözlerin bir dinleyeni var artık. Kelimeler özgürlüğüne kavuştu” (DA, s.55). *Suzan Defter*’de Ekmel Bey ve Derya günlükler aracılığıyla geçmişleri ve kendileri ile hesaplaşırlar. “Ölüm, seninle bir anlaşma yapalım. Şu lanet olası defter dolduğunda bana gel” (SD, s.8). İnsansız bireyler yalnızlıklarını yazı ile defter tutarak dindirmeye çalışırlar. “İnsan ya kendi kendine konuşur, ya kendi kendine yazar. Benim yine günlük tutmam hiç hayra alamet değil” (SD, s.9). Yaşamdan beklentilerine cevap alamayan birey, ölümün sonsuzluğunu keşfederek ona sığınır. Artık ölüm öncelikli bir değer olarak yaşama eşlik eder. Ölüm varolma yeridir. Trende ölen karanlık odacının defteri onunla ilgili en büyük sırrı ‘yalnızlığı’ ortaya çıkarır. “Herhangi bir adamın defteri ruhunun röntgenidir, dedi Selda” (KK, s.215). Konuşamadıklarını yazan kişinin defteri, onun iç dünyasını yansıtır.

Bireyin susmayı seçmesi ile varlığı geri çekilir ve bilinçsiz varlığın, varlığı ileri çıkar. Bilinç ne ise beden odur. Yaşamda kendiliğini bulamayan kişi bilincinde bir yara olarak algıladığı yaşamı bedeninde hisseder. Gerçekte kişinin bilincini kemiren şey, onu bedensel anlamda rahatsız eder. Ekmel Bey ve Şebnem bu durum kusma şeklinde kendini gösterirken, Mürşit’te burun kanaması olarak karşımıza çıkar.

Zihninin taşıyamadığı, bilinçaltından çıkaramadığı cümleleri, yüzleşemediği günahı Mürşit’i bedenen de ezer. “Mürşit içinde öyle bir ağrı var ki, ölünceye dek bağırarak istiyorum diye düşündü. “Eve döndüğünde burnu kanadı” (SD, s.320-321). Ruhsal sıkıntılar bedende de kendini gösterir. *Yeşil Peri Gecesi*’nde Şebnem yok sayıldığı, itilip kakıldığı, aşağılandığı durumlarda kusarak içindeki zehri boşaltır. Böylece hayata yeniden döner. “Kustum öz ağzımdan kafatasımı” (YPG, s.363) romanın bölümlerinden biri olup içi boşalan, hiçleşen, ölüme çok yaklaşan ve ölümlerle burun buruna gelen, bir adamın arzularına kurban edilen Şebnem, kusarak tüm olumsuzluklarından kurtulmak ister. “Birden boşaldı içim. Beynimi, içimdeki tüm zavallı düşünceler, boş umutlar, sefil

beklentiler, rezilce hatıralar ve ağır haksızlıklarla birlikte, kana kana kustum” (YPG, s.396). Kusmak eylemi günahlarından, geçmişinden arınmanın bedensel eylemidir.

Romanlarda rüya işlevsel bir özelliğe sahiptir. “Rüya bir nevi iç iletişim, örtük bir yüzleşmedir” (Dökmen, 2002: 21). İnsanların kendilerine dahi açıklayamadığı bazı gerçekler rüyaları ile ortaya çıkar. Bilinçaltının derinliklerine gömülen olumsuzluklar insanda huzursuzluk yaratır. Anılardaki yanıtlanamayan sorular, çatışmayı beraberinde getirir. Rüya ile kendine dönen birey bilinçaltını ortaya çıkarma amacını taşır. Mürşit, Madenci, Ekmel Bey, Derya, Selda, Şükran, hepsi rüyalarında bilinçaltıları ile hesaplaşır. Deliler Evindeki karakterlerden Barış Bakış, Gülnazmiye Görgün, Dr. Nebahat Hanım kendi dünyalarındaki rüyalar âleminde yaşarlar. Yarattığı karakterlerle Tunç, toplumsal bilinçaltının da bireylerde yansımaları gösterir. Aşk, intihar, Alevilik, Atatürk, cumhuriyet, katliamlar, delilik toplumsal bilincin yansımaları ile bireyde kendine yer bulur.

Mürşit ve Şükran’ın yan yana geldikleri ender zamanlarda da iletişimsizlikleri devam eder. “Bazen Şükran’ın kendi yüzüne düşüyor kolu, sıçrayarak uyanıyor. Mürşit bir şey yok Şükran uyu, diyor” (DA, s.22). Mürşit’e göre Şükran’ın tek direnişi uykusunda ah diye inleyerek kolunu düşürmesidir. Adına müsemma davranışıyla, aldığı nefese bile şükreden biridir. Mürşit ilkokulu bitirdiği yaz babasına otele gelmek istemediğini söyleyip sokaklarda gezmeye başladığı günlerde ilkokul arkadaşı Cumhurla bir gününü geçirir. Akşam vakti bir dedikodu ile bir hamal linç edilir. Linç edenler arasında Mürşit de vardır. Cumhur’un eline verdiği taşla adamı gözünden vurur. Bu olaydan sonra Mürşit’i depresif, umutsuz, melankolik rüyalar sarar. “Eve gitti, erkenden yattı. Karmakarışık rüyalar gene, Cumhurlar, dinazorlar, asma köprüler, saçları kana bulanmış bir kadın” (DA, s.237). Küçük yaşlarda işlediği suç Mürşit’in bilincinde derin izler bırakır. Günahı ile yüzleşemeyen Mürşit yaşadığı olayı bilinçaltına gömer. Ben’in savunma mekanizmaları ile (bastırma) ruhunu sakinleştirir. “Oysa acı duymamak için hayatını bu hale getirmişti. Cumhur’u ve günahını bu yüzden hafızasının dehlizlerine gömmüştü” (DA, s.248). Mürşit’in rüyasında gördüğü insanlar, topluluk olmaktan çıkar ve kitle haline gelir. Bu kitle her yana sürüklenebilecek insan kalabalığıdır. Dinazor imgesi de rüyanın çok eskiye dayandığının göstergesidir ve Mürşit’in otuz dört otuz beş sene evvel yaşadığı hadisenin bilinçaltında fazlaca yer ettiğine kanıttır.

Ekmel Bey'e göre Derya/Suzan; Suzan/Derya'ya göre Ekmel Bey bir rüya görür ve bu rüyayı kendi ruh hallerine göre birbirleri için yorumlarlar. İki ev arasında gerili bir ipin üstünde yürürler. Evin varlığı kendi içselliğinden başlayarak, iç yaşamın yumuşaklığı ve belirsizliği içinde yeniden kurulur.

İnsanın dünyadaki varlığını bir trende yolculuk etmekle imleyen Tunç, kişilerin bu yolculuk esnasında kendileriyle yüzleşmelerini, itiraf düzleminde gerçekleştirir. “Pencereden baktı. Tren bir şeyleri geçiyor, arkada bırakıyordu; zaman gibi” (KK, s.104). Ankara'dan İstanbul'a doğru yol alan trende bir adam ölür. Ölen adam bir vagona götürülür ve adamın karanlık odacı olduğu anlaşılır. “Ha karanlık oda-hayat, ha karanlık vagon-ölüm. İçinde kırmızı bir ışığın yandığı karanlık odada beliren çıplaklık. Şebnem” (KK, s.220). Şebnem'in bir erkek dergisi için çektiği fotoğraflar karanlık odacı ile itirafları başlatır. “İtirafları başlatan karanlık odacıydı” (KK, s.232). “Ama biz artık Şebnem'in fotoğraflarından önceki biz değiliz, dedi Selda. En azından ben değilim. Ben bir korkak olduğumu biliyorum artık, siz de suçluluk duygusuyla kıvranıyorsunuz” (KK, s.236).

Deliler Evi'nde aldatma (Kamran İnal ve Nebahat Hanım, Asiye Tibuk ile Latif Tibuk, Tarık Bey ile Aydanur Hanım, Marmarisli Nilgün ile Eczacı Ruhi, Müsteşar Cevdet Pektaş ile Naime Pektaş) eşler arasındaki iletişim noksanlığının sonucudur.

Ayfer Tunç'un karakterleri başkalarıyla birlikte fakat onlar gibi olmak istemedikleri için kendine dönen bireylerdir ve kendi değerleri ile toplumun değerleri çatışma içindedir. Çocukluk yıllarında yaşanan travmalar, toplumsal sıkıntılar, ailenin sağlam temeller üzerinde oturmuyışı, bireyin kendi seçimlerini yapamaması kişiler arasında kopukluğa, hayatı monotonluğa ve yaşamı bir yük olarak hissetmeye dönüşür.

2.2.3. Yozlaşma

Yozlaşma insanın mesleki ve ahlaki bakımdan kendisine, değerlerine ve bütün insanlığa yabancılaşmasından kaynaklanan bir problemdir. İnsanın en duyarlı, en soylu yanlarını tahrip eder, köreltir. Yozlaşma kültürün kendine özgü özelliklerini kaybetmesi, kültürel çözülmenin başlaması demektir. Zaman içinde yabancılaşma başlar ve var olan kültürün özellikleri kaybolur. Sahip olunan kültürün özelliklerinin ortadan kaybolması

sosyal çözülmeyi beraberinde getirir. “Yozlaşmak özündeki iyi nitelikleri birtakım dış etkenlerle zamanla yitirmek, soysuzlaşmak, özünden uzaklaşmak, bozulmak, dejenere olmak, tereddidi etmektir” (TDK, 2005: 2194). Yozlaşmanın bireysel boyutunun yanı sıra mesleki, toplumsal boyutları da vardır.

Toplumsal yozlaşma ile toplumu bir arada tutan kültür zedelenir ve toplumsal birliktelik kaybolur. Kültürel değerlerin yozlaşmaya uğraması sahip olunan dilin, dinin, ahlaki değerlerin, örf ve adetlerin yozlaşmaya uğraması demektir. Kültür ve içinde barındırdığı unsurların yok olması giderek toplumun yok olması anlamına gelir. Özellikle küreselleşmeyle birlikte toplumların kültürel yapıları hızla tahrip olur. Küresel gücü elinde bulunduran ülke ya da ülkeler kendi yaşam tarzını, dilini, tüketim alışkanlıklarını sömürdükleri insanlara empoze ederler. Bunun sonucunda kültürel saldırıya uğrayan toplumlar kendi kimliklerini kaybetmeye başlarlar. “Kültür, insanlar arasındaki iletişimin bir sonucu, yavaş bir inşa süreci, on binlerce yıl almış zor kazanılmış bir edimdir. Kültürün içinde iletişim ve kavramsal düşünce birliktedir. Biri diğerini işaret eder ve yardımcı olur” (May, 2013: 83). Bunun tersi durumunda yani kültürün zaman içinde yok olmasıyla insanlar arasındaki iletişim de yok olur.

Kitle iletişim araçlarının kültürel değerler üzerindeki olumsuz etkileri vardır. Özellikle günümüzde televizyon, sosyal medya kitle kültürünü yaymakta kullanılan en etkin araçlardır. Toplum tarafından oluşan inanç, tutum ve değerler yapay kültür üreten kitle iletişim araçları tarafından değişime ve bozulmaya uğratılır. “Televizyon her türlü tarihsel olaya son verebilen gerçek çözümdür” (Baudrillard, 2011: 79). Televizyon toplumların geçmişindeki katliamları yeniden yaşatarak ve üreterek günah çıkarma aracına dönüşür. Televizyon her türlü olumsuz olayın tersine çevrilmesini, olayların emilmesini ve gerçekliğin bir karadelik gibi yutulmasına neden olur. “Tanrılar bir kimseyi mahvetmek istedikleri zaman ona bir televizyon vermekle işe başlar” (Yeniçeri, 1999: 123). Gazeteler, dergilerde hayali gerçeklik oluştururlar. Toplumsal değerleri de incelikli saldırılarla değersizleştirirler.

Toplumun temel değerlerinden biri olan dil kültürel yozlaşmanın temel hedefi niteliğindedir. Sosyal hayatımıza giren her yabancı kelime dile darbe vurur, insanın benliğini kemirir. Özenti ve bilinçsizce kullanılan bazı alıntı kelimelerle Türkçenin söz

dizimi de tahrip edilir. Türkçeye uymayan pek çok kullanım Türkçe müzik parçalarında televizyon ve radyo kanallarında kullanır. Bunların etkisindeki genç nesilde bu kelimelerle kendini ifade eder.

XXI. yüzyıl insanoğlunu her açıdan değiştiren bir dönemdir. İnsanın kültür ve ahlak tarihinden aldığı tüm değerler anlamını kaybeder. “En sonunda insanın ayrılmaz parçası olan her şeyin alış-veriş ve pazarlık konusu olduğu zaman gelip çattı. Bu, o zaman kadar el değiştiren fakat ticaret konusu olmayan, erdem, duygu, kanaat, bilgi ve bilinç gibi şeylerin de ticaret konusu olduğu zamandır. Tek kelimeyle her şey ticaret konusu oldu. Bu, genel kokuşma ve evrensel ölçekli alış-veriş dönemidir” (Başkaya, 2014: 326). Bu yüzyılda insanın yaşamına dair her şey anlamını yitirir. Değer ölçüsü yok olur. İnsanın özünde büyük ölçüde aşınma meydana gelir. Artık ‘ insan her şeyin ölçüsü’ değildir.

Dünyada söz sahibi kapitalist ülkeler diğer ülkelerin kültürel özelliklerini de yok ederek kendi kültürlerini onların üzerinde egemen kılarlar. Kültürün farklılaşması sonucunda toplumlar kimliksizleşerek, başkalaşır. Bu değişim sosyolojiden edebiyata kadar birçok sosyal bilimin konusu haline gelir.

Kültürel birikim açısından Anadolu toprakları çok zengin ve karmaşıktır. Ahmet Arif’in *Anadolu* şiirinde de bu duruma işaret edilir. “Beşikler verdim Nuh’a, salıncaklar, hamaklar / Havva anan dünkü çocuk sayılır. / Anadolu’yum ben tanıyor musun?” (Arif, 2016: 77) mısraları insanlık tarihi boyunca sürekli medeniyetlerin merkezi olan bu toprakların yeni kültürleri içinde eriterek, onları bir sentez olarak günümüze taşır. Anadolu’nun en son ve en büyük dönüşümü Kurtuluş Savaşı’yla yaşanır. 1930’lu yıllarda kuruluş ve yapılanma dönemi yaşanır, 1940’lı yıllarda NATO’ya giriş, Kore Savaşı, 1950’li yıllarda ‘Küçük Amerika Rüyası’, 1970’li yıllarda 12 Mart, 1980’li yılların başında 12 Eylül bu kültürün önemli dönüm noktalarıdır. 1990’lı yıllarda küreselleşme etkinlik alanını televizyonla, internetle genişletir ve 21. yüzyıla bu durumda girilir.

Dünyaya egemen olan yeni kültür her şeyin tüketilmesini amaçlar. Tüketim odaklı insan kendi varoluş gayesini unuttur ve doğallığını dolayısıyla kimliğini unuttur. Kendi çağının yaşama biçiminin izlerini taşıyan edebiyat yenedünyanın yeni insanlarını gözler önüne serer. Postmodern romanlar temel izlek olarak yabancılaşmayı ve onun ortaya

çıkardığı kültürel yozlaşmayı sıkça okuyucuyla buluşturur. Ayfer Tunç romanları da bireyi ve toplumu olumsuz yönde dönüştüren unsurları, toplumun siyasal dönüm noktalarıyla hangi yöne savrulduğunu, ahlaki yozlaşmayı, ikiyüzlü ahlak anlayışını, oluşturulan yeni zengin sınıfın ezik ve komik durumunu, paranın rolünü anlatır. Şebnem para ile yozlaşan elitlere Cemal Süreya'dan şu dizeleri okur. “Ulusçudurlar bunun kanıtı olarak viskiyi kâseyle içerler / Ama batılıdırlar da lahmacuna havayar sürecektedir” (YPG, s.300). Türkiye'nin iki yüzyıldır devam eden Batılılaşma süreci bireyi iki kültür arasında sıkıştırır.

Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi ve Yeşil Peri Gecesi romanlarında ‘yozlaşma’ teması vardır. *Dünya Ağrısı* romanında Mürşit'in yalnızlaşmasında toplumun yozlaşma karşısındaki ikiyüzlü tavrı en büyük etkidir. Romanlardaki karşıt güç grubunu temsil eden kahramanların en bariz özelliklerini kültürel, ahlaki ve cinsel sapma teşkil eder. Toplumsal yozlaşmanın yayılmasında, halkın içine yer etmesinde korkak, ahlak yoksunu, paraya tapan, bencil, ikiyüzlü, şehvet düşkününü kimseler rol oynar. Toplumda tolerans, sabır, erdem gibi davranışlar kaybolur. İnsanlar kendilerine “tahammül edebilen hiç kimse[yi]” (Rhillips, 2015: 152) bulamaz. Delilik sembolik olarak kullanılırken, toplumsal sorunlarımız deliliğin doğasında var olan cesur bir söylemle anlatılır. Toplumsal kuralların bir kere delinmesinde mani görmeme, görmezden gelme, gerçeği inkâr etme, geçmişle yüzleşenlerin maddi ve manevi olarak linç edilmesi ironik bir şekilde anlatılır.

Küreselleşme toplumların öncelikli olarak kültürlerini başkalaştırır. Kültür üzerinden yapılan saldırı ile gençlerin düşünce dünyaları değiştirilmeye ve istenilen şekilde yaşamaya zorlanır. Bu amaç için önce dil bozulur ve toplum bilinçsizce tüketime yöneltir ve toplum hasta bir hale getirilir. Küresel kültür ülkelere girerken, kendi kelimelerini, kendi teknolojisini, kendi toplumsal kurallarını beraberinde getirir. İnsanların ülkeleriyle aidiyet bağı kurmasını sağlayan temel öğelerden biri olan dil, yozlaşmaya maruz kaldığında kültürel bağlar tek tek çözümlenerek insan toplumsal değerlerden uzaklaştırır. Ayfer Tunç'un romanlarında özellikle 90'lı yıllardan sonra dilde meydana gelen bozulmaya, özellikle İngilizceden Türkçeye giren kelimelerle dilimizdeki değişime yer verilir. Kentlerde oluşan yeni nesil zenginlerin modernleşmesi aşamasında dilin bozulması onların ‘komik’ durumunu ortaya koyar; çünkü dilin İngilizceye evrilmesi roman kahramanları için Batılı, kentli olmanın koşullarından biridir.

Yeşil Peri Gecesi'nde dilin bozulması, dil kurallarının alt üst oluşu toplumun değerlerinin yok olması ile doğru orantılı ilerler. "Polaroidlerin üstüne kalın keçeli kalemlerle döktürülmüştü cümleler. Bu beautiful carpet için thanks'ler, bu wonderful city'nin ve frendship'in ever never! Unutulmayacağına dair gönül okşamalar ve imzalar, Ellen, Jack, mary-Tim, Abby-john, Susan-George gibi çatlayasıya mutlu Amerikalı çiftlerden" (YPG, s.223). Yabancı turistlerin Türkçe konuşurken yaptığı yanlışlıklara Türkler de İngilizce konuşmaya çalışarak cevap vermeye çalışırlar. "To do list derdi, dalga geçerek, daha o zamanlar, İngilizce henüz anadilimiz olmamışken" (YPG, s.258). İngilizce kelime sayısı Türkçede hızla artar. Yurtdışına gidip gelmenin kolaylaşması da bunu sağlayan önemli faktörlerinden biri haline gelir.

Fokuslanmak sözcüğünü yeni yeni kullanmaya başlamıştı. Eskiden odaklanmak derdi. ABD'de yürüttüğü psikoterapi çalışmalarını İngilizce yazdığı beş para etmez bir kitapla yurda dönen Profesör Altay Çamur'un ikide bir fokuslanmak dediğini fark edince, hemen benimsedi bu sözcüğü; o da yerli yersiz fokuslanmak demeye başladı (BDEYYAKT, s.9).

Dili umursamaz biçimde tahrip eden roman karakterlerinin kültürlerinden uzaklaştığı, ahlaki değerleri hiçe saydığı, toplumla bağını kopardığı görülür. *Yeşil Peri Gecesi*'ndeki Osman, *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*'ndeki Ülkü Birinci kültürel yozlaşma ile dili tahrip etmekten çekinmeyen karakterlerdendir. Şebnem için babaannesi annesinin kaderini aynı şekilde yaşamasına neden olan en önemli etkidir. O nedenle babaannesi Fikriye Hanım değil, "Fikriyanım" (YPG, s.75)'dir.

1990'lı yıllarda bilgi ve iletişimin hızla yayılması toplumu ve bireyleri her açıdan etkiler. Türk izleyicisi 1968 yılında TRT yayını ile televizyonla tanışır. Bu dönemde televizyon bir eğlence aracı olarak değil başta haber olmak üzere halkın eğitim ve kültür seviyesini artıracak bir farkındalık aracı olarak görülür. 1990 yılında ilk özel kanal olan Star1 televizyonu ile televizyon ve yayıncılık anlayışı değişir. Televizyon eğlence aracına dönüşür. Bilgi akışının en hızlı yayıldığı basın organı olur. Bilginin doğruluğundan çok hızı önem kazanır. İnternetin de yaygınlık kazanması yayın anlayışını bir kez daha değiştirir. Sanal bir dünya yaratılır ve insan bu sanal dünyayı kendi gerçekliği gibi yaşar. "Çünkü televizyon günlük yaşantının bir modeli, olup bitecekleri önceden haber veren, gerçek dünya ile olan bağlantımızı, bize dünya görüntüleri sunarak koparan bir şeydir" (Baudrillard, 2011: 83). Medya patronları ve siyasi otorite hipnoza uğrayan toplum üzerinden emellerini gerçekleştirir. Yönlendirilmiş, yabancı ve küresel değerler insanlar üzerinde egemen kılınır. İnsanların yaşamlarını ve düşlerini yok eder. Televizyondan yansıyan görüntülerin imge değeri yoktur. Bu nedenle de düşselliği ortadan kaldırır.

“Televizyon imgesi insanı yerine mıhlayıp, mknatıslayabilen bir özelliğe sahip değildir. Hiçbir şey imâ edememektir (Baudrillard, 2011: 82). Bu özelliği ile televizyon insanlara sanal, anlık bir dünya verir.

Yeşil Peri Gecesi romanının bölümlerinden biri Compact Disc’tir. Şebnem’in aşkının ipini çektiği geceyi tüm dünyaya duyuracak olan bu CD’lerdir. Onu dünyada amaçsız bırakanlardan, gücü elinde bulunduranlardan bu şekilde intikamını alır. “Her biri diğerinden önemli, her biri diğeriyle rekabet ve çıkar çatışması içinde olan yirmi kalın adama gönderdiğim CD’deki görüntüler kopyalanıyor, sonsuz sayıda artıyor, böylece uzay bizim olabilecek en iğrenç görüntülerimizle doluyor olmalıydı” (YPG, s.48). Şebnem’in görüntüleri dağıldıkça komşuları da bu görüntülerden sinsi bir mutluluk duyacaklardır. “[G]östermeyi önleyemedikleri bir iştahla hemen telefonlara sarılacaklarını veya Osman’ı veya Teoman’ı tanıyan başkalarına ‘Televizyonu aç, çabuk-çabuk-çabuk!’ diyeceklerini düşündüm” (YPG, s.106-107). Şebnem için CD’ler kaybolmamak üzere görünür kılınmayı sağlayan araçtır.

Türkiye’de özel kanalların artmasıyla eğlence programlarının içeriği de değişir. *Dünya Ağrısı* romanında televizyon otel lobisine toplanan erkeklerin eğlencelerinin başında gelir. 21. yüzyılın televizyonlara hediye ettiği yarışma programları, ya da evlilik programları izlenir.

Lobide bir kahkaha koptu. Televizyondaki yarışmada gözleri bağlı bir kadın, yan yana sıralanmış kutuların birinin içinden başını çıkarmış adamın kafasını elliyordu, burnuna dokununca ‘Hayvan bu!’ diyerek çığlık attı (DA, s.270).

Kapak Kızı’nda kart karakter Selda göreve yeni başlayan, sosyal meselelerden uzak bir radyo programcısıdır. *Yeşil Peri Gecesi*’nde tanınan bir gazeteci olarak Şebnem’i korur. “Senin kılına dokunurlarsa bütün Avrupa’yı ayağa kaldırıyorum. TRT’de suya sabuna dokunmayan şeyler yaparak yaşlanırım, emekli olurum sanıyordum. Ama kocamla tanışınca her şey değişti” (YPG, s.448 - 449). İnternet çağı ile değişen habercilik anlayışı gazetecilerin önemini daha da artırır. Gelişmiş ülkelerdeki önemi artan gazetecilerin toplumu etkileme güçleri de aynı oranda güçlenir.

İnternetin yaygınlaşması ile oluşan sanal âlem insanlar için yeni bir bilgi kaynağı olur. Burada bilgiler hızla yayılırken, bilginin değeri ve önemi kaybolur. Geçmişte kalan her türlü bilgi, resim, anı her an insanların ulaşabileceği uzaklıktadır. İnsanlar için

küreselleşme internet ile tam manasıyla gerçekleşir. *Yeşil Peri Gecesi*'nde Şebnem'in intikam aracı olarak kullandığı dergideki pozları sanal âlem ile kaybolmaz. Fotoğrafları internetle geleceğe taşınır.

[S]anal âlem geçmişi geçmişte bırakmıyor diye düşünüyordum. Geçmişin kütüphanelerde, sahaf dükkânlarında çürümesine izin vermiyor. Birileri internette eski mezarları kazıyor, çok derinlere gömülmüş günahları bile gün yüzüne çıkarıyordu. İnternet Pandora'nın bütün kutularını açıyor (YPG, s.311).

Dünya Ağrısı'nda Mürşit'in on dokuz yaşındaki oğlu Özgür elektronik posta adresi olarak, kendi çağının bir bireyi olur. Sohbet artık sanal âlemin ögesidir. Sanal sohbet insanların bastırıldığı duygularını, şehvetlerini ve cinsel açlıklarını açıkça doyurdukları yer haline gelir. Sohbetlerin sanallaştığı bu dönemde hediyeler, ilgi ve alaka cümleleri de sanallaşır. Madde de kaybolur, her şey görüntüye, boş imgelere dönüşür. *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*'nde Ülkü Birinci sohbet odalarında kadınlarla sohbet eder. Eşinden boşandıktan sonra burada erotik cümlelerle sohbet etmeyi sever. Ülkü Birinci sanal sohbetlerinde bilinçaltını rahatça ortaya çıkarır. Sanal âlem Ülkü Bey'in bastırıldığı duygularıyla yüzleştiği yer olur.

Ülkü Bey için pek de yaratıcı olmayan, ama kendini dolaysızca ortaya koymasını sağlayan zebb sözcüğünü nick name olarak seçtiği sanal âlem, ruhsal bir yalnızlığın pençesinde kıvrıldığı gecelerde (yani sık sık) girdiği ve kendi varlığından fersah fersah uzaklaşıp bastırılmış arzularının derinliklerinde kaybolduğu, orada yeni bir Ülkü bulduğu gizemli ülkeydi(BDEYYAKT, s.18).

Ayfer Tunç'un romanlarında karakterlerin duyduğu 'koku' toplumun duyarsızlığını, yozlaşmasını imleyen olumsuz bir unsur olarak karşımıza çıkar. İnsanlar toplumsal kurallardan uzaklaştığında, ahlaki değerleri önemsemediğinde, görmezden gelme, duymazdan gelme her durum için geçerli kılındığında bireysel ve toplumsal çürümenin kokusu durumun farkında olanlar için her yere sinmiş durumdadır. Bunun farkına varan karakterler zaman içinde toplumdan ayrı düşerler. İtiraf mekanizmasının hem bireysel hem de toplumsal boyutuyla yaşanması gerektiğine inanır. Gelmeyen itiraflar toplumun değerlerini yozlaştırır.

Şebnem için annesinin sürdüğü samsara kokusu aldatmanın imgesidir. Bu koku annesini amcası ile yakaladığı günün kendisidir. “ [G]özlerimin önünde Samsara süren annem ve annemin bacakları arasında kır saçlarını, kenarında nohut kadar, siyah, iğrenç bir et beni olan traşlı ensesini gördüğüm Süleyman amca vardı” (YPG, s.69). Kardeşinin eşiyile yasak bir ilişki yaşayan Süleyman amca geçmişi zaman içinde derinlere gömer ve kardeşi için duyduğu pişmanlık, acıma yok olur gider. “Bizde itiraf yoktur. Bizde itiraf

eden huzur bulamaz, Bizde itiraf etmek demek, suçumuzun hücrelerimize yapışması demektir. Biz itiraf edersek unutamayız. Biz oysa unutmak isteriz, olmamış gibi yapmak” (YPG, s.206).

Toplumdaki ayrışmanın sonucunda ortaya çıkan katliamlar hem toplumların hem de bireylerin hafızasının derinlerine gömülerek, itiraf etmekten kaçınılarak yaşanmamış kabul edilirler. *Dünya Ağrısı* romanında Madenci'nin babasının çalıştığı gazetede tanık olduğu Maraş Katliamı'nın dehşet gecesi sahiplenilmeyen bir günahdır. “Çürüyoruz dedi Madenci. Ruhumuz taşlaştı, ama bedenimiz çürüyor. Öyle ya da böyle, daha toprağa girmeden çürüyoruz. İğrenciz, kokuyoruz” (DA, s.123). Toplumsal linçler bireyin değer yargılarını yıkarak, onu insanlardan uzaklaştırır.

Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi romanında Ayfer Tunç Türk toplumunun tarihini, antolojisini anlatır. Bunu anlatırken de deli ve delilik imgelerini kullanır. Gerçek deliler dışarıdadır, toplumun arasındadır. Toplumun en büyük deliliği gerçekleri görmezden gelmek ve itiraf etmemektir. İtiraf edememe Tunç'un tüm romanlarında görülen temel meseledir.

Dünya Ağrısı 'nda Mürşit ve Madenci günahlarını itiraf ettiklerinde bir nebze olsun rahat ederler. Mürşit oteli sevmediğini itiraf ettiği günün babasıyla arasındaki kapanmaz mesafenin açıldığı ilk gün olduğunu bilir. Aynı gün halkla beraber hamalın linç edilmesine katılır ve bunu itiraf etmekten kaçınır. Mürşit itiraflarını sıraladığında, gerçeklerle yüzleştiğinde ruhsal ve bedensel rahatlama yaşar. Birey olarak itiraftan kaçınıldığı gibi toplumsal alanda da itiraf mekanizması kullanılmaz; çünkü toplumlar benliklerini bu şekilde koruduklarına inanırlar. Oysaki bu durum toplumların değerlerini kirletir. “O geceyi unutmak ömrümü kokuşmuş bir suya çevirdi dedi. Karımla çocuklarımı da bu bataklığın içine çektim. Sakat bir koca, sakat bir baba. Belki de hiç evlenmemeliydim” (DA, s.316). Bireyin itirafları gerçeklerle yüzleşmesini sağlayan temel dayanak olur.

Suzan Defter romanında Derya Ekmel Bey'e anlattıklarıyla hatalarını görür ve yaşama yeniden başlamanın umudunu hisseder. Yaşananların inkâr edilmesi, savunma mekanizmaları kullanılarak yok sayılması, bastırılması her zaman mümkün olmaz.

Devam edemeyeceğim, yüzleştirm yüzleşeceğim kadar, boyumun ölçüsünü aldım. Anladım ki Suzan olmak talih değilmiş demek için gittim Ekmel beye. Hayatımı yeni baştan kuruyorum dedim (SD, s.127).

Madenci'nin konkasörcü elamanı yaşadıklarını hatırlamamak için içini uyutur. Bunun adını da pasif uyku koyar. Ancak yaşadıklarını hafızasından silemediği için Madenci'ye göre kaza sonucu değil, intihar ederek hayatına son verir.

Ayfer Tunç'un romanlarında alkol ve alkol bağımlılığı dikkat çeker. Roman karakterleri alkölü kendileri için bir sığınak olarak görür. Bağımlılığın temelinde zayıf karakter ile engellenmiş öfke vardır. Zayıflık ailemin taleplerini karşılayamıyorum, iş bulamıyorum, cinsel açıdan yetersizim, ben bir hiçim biçimini alır. Öfke, bağımlının onu acı verici zayıflık durumuna sokan ailesinden ve dünyadan öç almasının yerine geçer.

Mürşit ve Madenci, Madenci'nin şehre gelip, elinde bir rakı şişesi ile otele gelmesinden beri her gece içerler. Otelin avlusu onları dünyadan ayıran bir mekân haline gelirken, içtikleri rakı dertlerini dindiren, sığındıkları bir liman olur. “İyi ki rakı var diye düşündü, iyi ki var, acıyı unutturmuyor ama insanı donuklaştırıyor, tahammüle faydası oluyor” (DA, s.119). Kaza sonucu kolunu kaybeden Cavit acılarını içkiyle unutmaya çalışır. Kendinden beklenen babalık görevlerini unutmak için içkiye sarılır. Olmayan kolunun yarattığı boşluğu içki ile doldurur. “Babam içerek, onun için de ankisiyete more ankisiyete olan saatleri (bütün gün içtiğine göre günün tamamı), bir hayalden ibaret yapıyormuş” (YPG, s.184). Şebnem ayın kızı olarak mart ayında Phoenix'e kapak olur ve amacına ulaşır. Böylece kendini görmeyen, küçümseyen, aşağılayan insanlardan ve unutamadığı çocukluğundan intikamını alır. Görünmez olmaktan çıkar. Romana da adını veren Yeşil Peri (apsent) Şebnem, Kubi ve Gün için ışıklı bir gelecek gösterecektir. Tam olarak nasıl içileceğini bilemedikleri içkiden korkarak da olsa tadarlar ama umduklarını bulamazlar. “Gerisini içmedik. Tadını beğenmediğimizden değil. Ölmek istemiyorduk ki. Gene de gençtik işte, hayatımız dibine kadar boka batmış olsa bile” (YPG, s.228). Teoman için içki zaferlerinin sembolüdür. “Teoman nadiren ancak zaferlerinin üstüne içki içerdi. O da bir kadeh buzlu viski” (YPG, s.119).

Sevdiğine kavuşamama ve terk edilme durumunda içki Müsteşar Cavit için sığınak olur. Müsteşar eşi Hürmüz Hanım'ı badem gözlü Şehriban öğretmen için terk eder.

Şehriban kendinden yaşça büyük olan kocasından ve evliliğinden memnun olmadığı için beden eğitimi öğretmeni Civan ile kaçır. Cavit Bey Hürmüz Hanım'a dönmek istese de Hürmüz Hanım eski eşini affetmez; o da içkiden medet umar.

Ortada kalan müsteşar kendini içkiye vurdu. O kadar titizlendiği, üstüne titrediği yeni hastane binasını çoktan unutmuştu. İnşaatın durdurulduğu sıralarda, Çınçın bağlarında kötü bir ayakçı meyhanesinde Şehriban, Şehriban! diye inleyerek içerken beyin kanaması geçirdi, üç ay komada yattıktan sonra öldü(BDEYYAKT, s.258-59).

Kapak Kızı'nda içki konuşma, itiraf etme hususlarıyla birliktedir. Romanda Ankara-İstanbul treninde karşılaşan Selda ve Ersin içki içerken Şebnem'e dair itiraflarda bulunur. Burada içki yüzleşmeyi sağlayan temel unsurdur. "Saatlerdir ne konuştuklarını merak ediyordu. Bu kadar çok konuşulmamalı bu kadar çok içilmemeliydi. Fazla içki içilince sırlar duvarları delerdi" (KK, s.231). Ben'in kendini korumak için kullandığı savunma mekanizmaları alkolün etkisi ile ortadan kalkar. Bireyin bilinçaltını ortaya çıkarır.

Deli ve delilik kavramı insan psikoloji ile ilintilidir. Ancak bu kavramlar insanlık tarihi boyunca farklı medeniyetlerde farklı şekilde ele alınıp, değerlendirilir. Deliliğin hastalık olarak kabul edilmesine kadar geçen sürede toplumlar bu durumu farklı şekilde ele alır. Michel Foucault *Deliliğin Tarihi* adlı eserinde Batı'daki delilik kavramının arkeolojisini irdeler. "Delilik insanı her bir yandan cezpt etmektedir. Ortaya çıkardığı fantastik imgeler, şeylerin yüzeyinde kaybolan kaçamak görüntüler değildir. Kendine çok özgün olan çılgının içinden doğan şey, garip bir paradoks sonucu zaten bir sır gibi, ulaşılmaz bir gerçek gibi toprağın bağrında saklanmıştı" (Foucault, 2013: 51-52). Orta Çağ'da kutsal görülen delilik, Rönesans'la birlikte alaycı yüksek akılla özdeşleştirilir. Deliler sınırlı, dengesiz ve tembeldir; ancak rahatça diğer insanların arasında gezer. Sanayileşme ile birlikte delilik birden bire ötekiye dönüştürülür. Deliler artık tımarhanelere kapatılır. XIX. yüzyılda mastürbasyon, eşcinsellik, nemfomani gibi cinsel deneyimler ve cinsel anormallikler delilikle bir tutulur.

Foucault insan faaliyet alanını dört kategoriye ayırır. Bunlar ekonomik üretim, toplumsal üretim, dil ve oyunsal faaliyetlerdir. Bireyler bu dört kategoriye uyum içinde yaşar. Ancak bazı insanların bu kategorilerden hiçbirine uyum sağlayamadığı görülür. Bu insanlar delilerdir. Bütün akıl hastalarının ortak özelliklerinin güçsüzlük olduğunu ve bunun beraberinde, acizliğini hem nedeni hem de sonucu olan sürekli bir endişenin var olduğu kabul görülür. Hastalar değersizliklerini o kadar derinden benimser ve kanıksarlar

ki ne çeşit değer duygusu olursa olsun olabilmek için, yaşamlarını acıklı ve acınası davranışlarda bulunarak geçirirler. Bunun tam tersi olduğu durumlarda yani öfke ve şiddet davranışlarında bir fark yaratmak, değer hissi oluşturmak için mücadele eden bir kişi bulunur. Her iki durumda da deli kendini bir yerde konumlandırır, anlamsız dünyada anlam bulabileceği bir yer arar. Bunun için de kendini dinleyip, anlayıp, tanıyacak bir insana ihtiyaç duyar.

Ham gerçekliği arayıp bulamayan birey kendi kurduğu dünyasında yaşar ve böylece toplumdan uzaklaşır. Toplumun beklentilerine cevap veremeyen birey deli gömleğini giyer. Bu durum kişide psikolojik sorun olarak da kendini gösterebilirken, imgesel düzeyde de delilik toplumdan tecrit edilme, cesur davranışlar, kendi olma durumu olarak ortaya çıkar. Türk toplumunu sosyolojik ve psikolojik olarak inceleyen Ayfer Tunç romanlarında özellikle *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*'nde akıl hastaları ile toplumdaki 'delileri' anlatarak gerçek deli kimdir sorusunun sorulmasını sağlar. Yozlaşan toplumları Bosch'un *Deliler Gemisi*'ne bindirerek onları yok eder. *Yeşil Peri Gecesi*'nde Şebnem "Donna Kişot" (YPG, s.431) olarak karşımıza çıkar. Şebnem toplumun gerçek yüzünü görmesi için ayna olur. Don Quijote gibi soylu davranışlar sergileyen bir 'budala'dır. "Yuvaya giden yollar geçit vermediğinde, en saf kahramanlık groteskleşmeye, en güçlü inanç da deliliğe mahkûmdur" (Lukacs, 2003: 18). Toplum kendi gibi davranmayan, gerçekleri cesurca ifade edenlerin farklılığını ortaya koymak için onlara deliliği yakıştırır.

Şebnem kendisi olma mücadelesine girerek toplumdan ayrıksılaşır. "Olmamış gibi yapabilenlerin dünyası bu benim değil. Ben yapamıyorum. Ben sosyal bukalemun olamıyorum. Bulduğum kabın şeklini, bindiğim dalın rengini alamıyorum" (YPG, s.344). Bu hayat görüşüyle yaşayan Şebnem Uluçmüdürün Süleyman Amca'nın, Teoman'ın, İngilizce öğretmeni Seçkin Bey'in hatta Osman'ın gerçek yüzünü, bilinçaltına gömdüklerini, bastırmakta zorlandıkları kişiliklerini ortaya çıkarır. *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*'nde akıl hastanesinde yatan şizofren Barış, ona âşık Psikolog Gülnazmiye, obsesif Sevim Demir, hastasıyla ot içen Nöropsikiyatr Nebahat Özdamar, sapık koca Ekrem Ceviz farklı "varoluş duyarlılıkları" (Phillips, 2015: 142) ile delidirler. Romanda akıl hastanesinde olmayan ancak akıl hastanesindeki hastaları

aratmayan birçok insanın normal insanlar gibi toplumun içinde yaşadığını gösteren örnekler fazladır.

Deli doğasındaki yaratıcılık, oyunculuk, canlılık nedeniyle enerjik bir yapıya sahiptir. En büyük özelliği, herkesin yapmadığını yapması, yasakları delmesidir. Deliler Evi'nin sakinleri ve hasta doktorları hastaneyi şehrin en hareketli yerlerinden biri yaparlar. Hastanede verilen konferanslarla buraya gelen konuşmacılar hastanenin dinamik yapısını canlı tutar. Hastanede meydana gelen her türlü olay gazetecilerin ilgisi ile her daim halkın dilindedir.

Deliler Evi'nde Bipolar Affektif bozukluk tanısıyla yatan Zehra Böğrü ilaçlarını içmediği bir gün herkesin gözü önünde soyunur ve tüm şehir halkı bu olayı duyar. “Karadeniz’in Sesi muhabiri Fahrettin Daşçı Leyla Böğrü’nün anadan doğma soyunmasını gazetede mesai arkadaşlarına çoktan anlatmıştı, şimdi de en yakın kahvede tekrarlamaya gidiyordu” (BDEYYAKT, s.216). Nöropsikiyatr Nebahat Özdamar eşi tarafından aldatılıp, boşandıktan sonra kafasını kazıtıp, terlikler giyip, otluk kekler yaparak hastanede dolaşmaya başlar. “Servinaz hiçbir şey anlamamıştı baştan, ama kadının manyak gülüşünü görünce, ottan kastının ne olduğunu anladı, paniğe kapıldı. Kadın kendisine resmen otluk kek yediriyordu” (BDEYYAKT, s.217). Ayrılıktan sonra kendi kuralları ile hastanede dolaşan ve başhekim Demir Demir tarafından görmezden gelinen, kayırılan doktor madde bağımlıları katında Gececi Tahir ile “cigara” içer. Nebahat Hanım teşhisi konulmamış bir delidir. Deli, sadeliği sever, esnektir. Düşse de kolaylıkla kalkar. Değişik yolları korkusuzca dener. Sınırsız bir cesaret sergiler.

Gecenin bir vaktinde hastane odasında karşılıklı yataklarda oturmuş birbirlerine bakan keşle nöropsikiyatr arasında, kendiliğinden tuhaf bir samimiyet, saçma sapan bir kankalık oluştu. Nebahat Hanım gözünü cigaralıktan ayırmayarak Bi nefes çekmekle sigaraya başlayacak değilim ya, diye düşündü, cigaralığı aldı, derin bir nefes çekti (BDEYYAKT, s.218-19).

Deliler maskara görünümüne rağmen korkusuzdur, ataktır, meydan okumaya heveslidir, usta bir oyuncu ve sanatçılardır. Dünyayı çok değişik bir perspektiften gözlediği için, aşırı yaratıcıdır. Gerçek acı olsun olmasın onu her zaman kabul eder. Oyunculuğu, eğlenmeyi sevdiği için dâhiyane bir tutumla düzene karşı gelmekten hoşlanır. Deliler evinin şizofren hastası Barış Bakış bunlardan biridir. Hastanenin mimarı Çetin Kansız hastaneyi denize sırtını dönük olarak çizer. Bunu kimse sorgulamaz, sorgulasa da çok düşünmez; ancak Barış bunu sorgular ve sorgular.

Eskiden o harikulade denizi görmelerine engel olan kör cephe konusu, kimseyi meşgul etmezdi. Konu ezkaza açılacak olsa, Devletin işine akıl ermez deyip, kestirip atıyorlardı. Ama Barı Bakış hastanede önüne gelene Türkler neden denize sırtına döner? Diye sormaya başladıktan sonra, kör cephe herkesin ilgisini çeker oldu (BDEYYAKT, s.319).

Cinsellik Türk toplumunun verdiği sınavların en çetindir. Toplumun ahlakı, değerleri için ayrıştırıcı niteliğe sahiptir. “Cinsellik, cinsel yaşam olgularının tümü. İnsanda ve hayvanda üremeye temel olan ve erkekle dişiyi ayıran özellik, cinsel canlılar dünyasında, cinsle ilgili edim ve sorunların tümüdür” (Timuçin, 1998: 59). Düşünürler bu konuda farklı yorumlar yapmakla birlikte buldukları ortak nokta bu konunun biyolojik, tarihsel, toplumsal, kültürel, ahlaki kökenlere sahip olduğudur. Tunç’un romanlarında cinsellik, ahlaki ve kültürel değerlerin bozulması ile bireyin metaya çevrilişi ve metalaşan insanların hikâyesi anlatılır. Bu çerçevede insanın ilk sömürsünün odağında da cinsellik vardır. İnsanın varoluş sebebi olarak yalnızca cinselliğin aranmış olması işi çığırından çıkarır. Cinsellik mutluluk ve neslin devamı gibi asli fonksiyonlarından çıkmış ve bir sömürü haline gelir. Özellikle kitle iletişim araçları, sosyal medya kadının cinselliği canlı tutar ve çığırından çıkarır.

Kadınlara yönelik cinsellik alt yapılı reklamlarda ideal kadın fiziki güzelliğe sahip olmandır. Güzel kadın başarılı ve mutludur. Erkeklerin gözdesidir. Güzellik bir fetişizm haline getirilir. Kadının mahremiyeti sermayenin pazar ürünü olmuştur. Kadın cinsel tatminin değil cinsel tatminsizliğin odak noktasına yerleştirilir. Bireyin tahrik edilen bilinçaltı zaman içinde sapık davranışların temelini oluşturur. Halbuki sağlıklı toplumlar için sağlıklı, mutlu bireylerin var olması gerekir. “Olgun insan, cinsel yaşamında saplantılarından kurtulmuş insandır. Cinsel hayatında doyum sağlayan herkes, olgun sayılmaz. Çünkü cinsel hayat insancıl değerlerden ayrı düşünülemez. Kişinin mutluluğunu tamamlayan şey sorumluluk duygusu ve sevgidir” (Doğan, 2012: 566). Kadına duyulan sevginin yerini sadece cinselliğin alması, insanların her konudaki tatminsizliği, şiddet toplumdaki kadın – erkek ilişkilerini duygusal boyuttan koparır.

Cinselliğin başka bir boyuta taşınması, sanayileşme, kentleşme toplumun ve aile yaşamının değiştirir. Topluluk bilinci kaybolurken, aile kendi içine kapanır. Aile içinde bunaltıcı bir yakınlık duygusu yaşanır. Toplum artık aileyi kucağında korumaz, bu nedenle aile kapılı kapılar ardına kaçar ve kendi içindeki duygusal kaynaklara bağımlı hale gelir.

Kadınla erkek arasındaki ilişki zorunluluklarla yüklü bir bağıdır. Aynı zamanda bu bağ sevginin dışında farklı bağlarla da güçlenmektedir. Kadın ve erkek ortak toplumsal ve dini inançlarla dolu bir evrende sevişirken, günümüzde tüm kaygı ve düşlerini taşıdıkları yatakta sevişirler. Bu durum çiftler arasında bir yakınlık yaratmak için yeterli olmaz.

İnsan, insan olma onurunu hiçbir şeye feda etmemelidir. “Lewis’e göre insanı insan yapan belkemiğidir, çünkü aklıyla o yalnızca bir ruh, iştahıyla yalnızca bir hayvandır” (Yeniçeri, 1999: 80). İnsan kendi değerlerinden uzaklaştıkça toplumsal çürüme kaçınılmazdır. Toplumsal çürümenin yaygınlaşması neticesinde bireylerin yapabileceği en kolay iş onurlarını konforlarına feda etmektir. Bu fedakârlığın akıbeti modern köleliktir. Bireylerin kolayı seçme isteği toplumda kaosa, kişide bireysel ve psikolojik kirlenmeye neden olur. *Yeşil Peri Gecesi* romanında Osman bu duruma örnektir. Para için bütün değerlerini feda edebilen Osman insani ve ahlaki değerlerinden uzaklaşır. Marks parayı şu şekilde açıklar: “Para, insanı ve doğal güçleri soyut fikirlere dolayısıyla da kötülöklere dönüştürür, para dürüstlüğü kötülüğe, kötülüğü erdeme, köleyi efendiye, efendiyi köleye, bilgisizi akıllılığa, akıllılığı bilgisizliğe dönüştürür” (Yeniçeri, 1999: 99). Çoğunluğun benimsediği değer yargılara karşı ilgisizlik, toplumca belirlenmiş normlara uymamak, kendisinden beklenen rolü oynamamak, toplumca gösterilen hedeflere ulaşmak için sahip olunması gereken araç ve imkânları elde edememek bireyi yalnızlığa, toplumdan soyutlanmaya ve çöküşe sürükler.

Olmak istediği Ben’e kavuşamayan insan kendine kavuşamamanın işkencesi içindedir. Kendi olamayan insan hayata dair tüm inancını yitirir. Toplumsal alana genişleyen bu durum düzensiz bir düzenin varlığını ortaya çıkarır. Herkes tarafından bilinen gerçekler deliller tarafından ortaya çıkarılınca akıllar anlık duraksamalarla oluşturdukları sanal âleme döner. Bu yenedünya düzeni hayatı her an çürütür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. AYFER TUNÇ'UN HİKÂYELERİNDE YAPI VE TEMA

3.1. Hikâyelerde Yapı

Ayfer Tunç'un "Saklı, Mağara Arkadaşları, Aziz Bey Hadisesi, Taş – Kağıt - Makas, Evvelotel ve Kırmızı Azap" öykü kitaplarında yer alan 36 hikâyenin yapı unsurları bakımından değerlendirmesi yapıldığında tek bir metnin bölümleri görünümüne sahip olduğu görülür. Sanatkârın bireysel mitinin çevrelediği bu kurgusal yapıda farklı gibi görünse de aynı metin halkları içinde bütünsel bir düzlem yakalanır.

3.1.1 Hikâyelerin Tanıtımı

İlk hikâye kitabı "Saklı", 1989'da Cem Yayınevi tarafından yayımlanır. Sevgiyi arayan ve iletişimsizlik içinde yalnızlığa sürüklenen bireylerin anlatıldığı bu metinlerde, betimlemenin ön planda olduğu bir anlatım tekniği dikkat çeker.

Kitap ile aynı adı taşıyan *Saklı* öyküsünde Süslü Yenge ile Zembilli Göçmen'in yalnız, sevgiyi beklemekle geçen hayatları anlatılır. Süslü Yenge gençlik yıllarında âşık olduğu, çok sevdiği adam tarafından terk edilir. Küçük bir kasabada yaşayan Zembilli Göçmen ile evlense de sevdiği ilk adama bir çift söz söylemek için, onu tekrar görmek için hayatını geçirir. Göçmen de ilk eşi tarafından terk edilir ve Süslü Yenge'nin kendisini sevmesi için beklemektedir. Yaşadıkları küçük şehirde ikisi de alay edilen, sevgileri hor görülen, yabancı, yalnız bireylerdir. Şehrin yerlileri Süslü Yenge'nin acısını değil, deliliğini görür. Sıra dışı sevgileri, aşkları ile onlar çevresindekiler için 'deli' dir.

İkinci öykü olan *İhtilaller Neye Benzer*'de yaşlı bir adam kendi hikâyesini anlatır. Beyazıt Kulesi'nde şehrin ışıklarını yakıp, söndürmekle görevlidir. Yüksekçe bir tepe üzerinde yer alan kulede yalnız ve kimsesizdir. Toplumdan da kendini soyutlar. Yıllar önce terk ettiği eşi Umman'ı bir gün göreceğini ve hızla aldığı kararları düşünerek ölümü bekler.

Kitabın üçüncü öyküsü *Yaşadığımız Yerler*'dir. Öykü anlatan karakter çocukluk yıllarındaki hatıralarını ya da hatıra sandığı çocukluk düşlerini anlatır. Annesi ve kör

Kamber'le geçirdiği çocukluğu, uzaklara gitme hayali o zamanlar için umut doludur. Zamanla çocukluk yıllarında heyecanla, zevkle dinlediği hikâyelerin, yaşamındaki derin acılar olduğunu anlayınca çocukluk yıllarından uzaklaşmak ister. Dinlediği hikâyeler, çocukluk rüyaları peşini bırakmaz.

Önemsizlik dördüncü öyküdür. Madam Esterea Delareyna genç yaşta dul kalan, eşinden sonra başka bir erkeği hayatına almayan bir kadındır. Dertleşmek, konuşmak için babasının arkadaşı ressam Nesim'le haftada üç gün buluşur. Nesim güzel bulduğu ve zamanında büyük oğlu Mişon'la evlendirmek istediği şimdilerde kırklı yaşlarını geçmiş kadına âşık olur. Ancak Ester için aşk üç ay evli kaldığı kocasından sonra biter. Nesim bu nedenle sevdiği Ester'e ulaşamaz. Ayrıca Nesim akrabası küçük kızlara da sarkıntılık ettiği için itibarını da sıfırlar. Nesim Ester'le son görüşmesinden bir hafta sonra Kilyos kıyılarında ölü olarak bulunur.

Öyküde Nesim'in âşık olduğu kadının ismi Ester'dir. Ester Edip Cansever'in *Bezik Oynayan Kadınlar* şiirinde aynı evde yaşayan 4 kişiden biridir. Yazar kadın kahramana bu ismi vererek şiire doğrudan gönderme yapar.

Ay Bakıyor öyküsünde bir kadın önce eşi Adabey'i, sonra da oğlu Mansur'u kaybeder. Adabey bir av sırasında ölür. Oğlunun gölde boğulduğu söylense de zamanla bu ihtimal zayıflar. Kadın oğlunun bir gün eve geleceğini umarak, beklemeye başlar. Bu bekleyiş kadın açısından zorlu bir süreçtir. Oğlunu bulmak için gazeteye ilan verir, onunla dolaştıkları yerleri gezer, trenlerin yolunu gözler. Annenin içinde bulunduğu yalnızlığın nedeni gerçekte bir ölüm müdür, yoksa bir terk edilmiş midir? Bu sorulara cevap alınmadan, gizem içinde öykü sonlanır.

Mozart'ın Son Zartı öyküsünde Şebnem annesi ve babası tarafından çocuk yaşta yatılı bir okula terk edilir. Boşanan annesi ve babası kurdukları yeni hayata Şebnem'i almazlar. Şebnem de kendine yalanlarla örülü, mutlu bir hayat oluşturur. Yalanla ördüğü hayatını arkadaşlarına anlatırken hem kendini hem de arkadaşlarını mutlu eder. Kurguladığı bu hayatta itilip, kenara atılmışlığını, sevgisizliğini, mutsuzluğunu müzikle unuttur.

Su öyküsü Tunç'un otobiyografik hikâyesidir. *Saklı*'daki "Su hikâyesi babamın ölüm hikâyesidir" (İnci, 2014: 28). Yazar ailesi ile birlikte üç yıla yakın Mardin'de yaşar. Babasının ölümü üzerine annesinin memleketi Adapazarı'na dönerler. Hikâyede beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan bir ölüm anlatılır. Anlatıcı isimsiz, kurak bir şehirde yabancı olarak görülen ailesi ile birlikte yaşamını sürdürür. Doğanın, toprağın çoraklığı, susuzluğu insanlara da sirayet eder. Anlatıcı için baba toprağı canlandıran su gibi etrafındaki insanları canlandırır, aydınlatır.

Silentium Almanca bir kelime olup Türkçedeki karşılığı sessizliktir. Kışları sessiz, kimsesiz, terk edilmiş bir adada yaşayan fayans ustası Cafer'in adaya benzeyen yaşamı anlatır. Adadaki en güzel evlerden birinin şöminesini örerken tanıştığı güzel ev sahibesi ile yemek yer. Cafer'e güzel sözler söyleyen kadın Cafer'i aşka umutlandırır; ancak kadın için bu sözler herkese söylenen sıradan cümlelerdir. Bu nedenle de ılık bir kış günü adaya tekrar geldiğinde Cafer'i tanı(ya)maz. Yalnız, sevgiye muhtaç Cafer büyük bir hayal kırıklığına uğrar.

Kitabın son öyküsü *Yüreğin Mahallesi*'nde erkek anlatıcı yaşlı ve yalnız kadınların hayatlarını anlatır. Bu kadınlar sevgi ve güzellikten yoksundur. Hayatın kötülüklerini bedenlerinde ve dillerinde ifade ederler. Ancak erkek anlatıcı için Asude farklıdır. Asude kötü biten bir aşkın yalnız, güzel, "dudakları kırmızı ve sıcak olan" (S. s.239) kadınıdır. Suskunluğunda ve yalnızlığında hayatını gizler. Yaşadığı hayal kırıklığını unutarak benliğini korumaya çalışan bir kadındır. Böyle bir kadını hayal eden anlatıcı Asudeyi yalnızlığından çıkararak kendi yalnızlığına da son vermek ister.

İkinci hikâye kitabının ilk öyküsü *Mağara Arkadaşları*'dir. Yarım asra yakın bir zaman önce zenginlerin, itibar sahibi insanların yaşadığı Ayyıldız Apartmanı gücünü, değerini, itibarını, saygınlığını kaybeder. Etrafındaki yeni yapılan apartmanlara göre bakımsızdır, her gün bir parça mozaığı dökülür. Apartmandaki bu olumsuzluklara içinde yaşayanların hayatları da eklenir. Apartman yenilmiş, yalnız, kaybetmiş insanlara ev sahipliği yapar: Ayyaş yazar, bunak ve pis ihtiyar, hafif meşrep genç kız, -Ayyıldız apartmanının huzurevine gönderdiği- Bezmin Hanım, Rum terzi kadın ve kapıcı Rüstem Efendi. Makûs kaderini değiştirmek isteyen Ayyıldız apartmanı umudunu Ayyaş Yazar'a bağlar. Ayyaş yazar Yedi Uyurlar öyküsünü 90'lı yıllara uyarlayamaya çalışır. Bu hikâye

başarılı olduğunda eski güzel günlerine döneceğine inanan Ayyıldız Apartmanı istediğini elde edemez. Apartmandaki birçok özelliğın yedi sayısına işaret etmesinden dolayı kendini Yedi Uyurlara benzeten Ayyıldız Apartmanı derin bir uykuya dalmaya, intihara karar verir. Kendini yıkmayı başaramayan apartman için intihar bir uyanış, yeniden doğum olur. Ayyıldız Apartmanı sevdiği yedi kişiye ev sahipliğı yapmaya başlar.

Hikâyede yedi leitmotif olarak sık kullanılır. Yedi sayısı İslam inanışında yaygın olarak kullanılır: Göğün yedi katlı olması (Mümin Suresi 17./ Bakara Suresi 29. Âyet), Hac'da Kâbe'nin yedi kez tavaf edilmesi, Safa ve Merve tepelerin arasında yedi kez gidilip, gelinmesi, Miraç'ta Hz. Muhammed'in yedi kat yukarı çıkması gibi. Ayyaş Yazar'ın yediye takılıp kalmasının yanı sıra arketipsel metinleri yeniden yorumlaması ve yazacağı eserin biçimsel meselelerini düşünüp, anlatması eserin postmodernist - metinlerarasılık ve üstkurmaca- öğeleridir.

Kitabın ikinci öyküsü *Ses Tutsağı*'nda erkek anlatıcı seslerden hareketle hayatı, yaşamı anlamaya, kendi yalnızlığını unutmaya çalışır. Kendine bunu oyun edinen yalnız erkek anlatıcı üst katta bebeğı ile yaşayan kadını dinlemeye başlar. Zaman içinde bu oyuna kendini kaptıran anlatıcı, oynadığı oyunun tutsağı olur. Kadına zaman içinde duygusal olarak bağlanan yalnız adam kadının evinden gelen seslerle yaşamaya başlar.

Cinnet Bahçesi'nde katil zanlısı Müeyyet'in hikâyesi anlatılır. Hikâyenin ilk bölümünde Suna Eren'in cinayeti anlatılır ve eşi Müeyyet katil zanlısı olarak tutuklanır. Cinayetin anlatımında ifade üslubu vardır. Hikâyenin ikinci bölümünde ifade veren polis memuru Hidayet, Müeyyet'in patronu Hayati Temiz, kapı komşuları Sabahat, dövüş hocası Kerim, üvey abla Muazzez, kütüphane memuru ve Müeyyet'in arkadaşı Sadık, meyhaneci İsmail maktul Suna ile katil zanlısı Müeyyet hakkında bilgi verirler. Bu bilgiler iki kahramanın özelliklerini okuyucuya aktarırken, olayın çözümlenmesine dair ipucu barındırmaz. Cinayetin niçin işlendiğı öyküde çözüme kavuşmaz.

Gençlik Sabah Çiyidir'de yaşlı bir kadın ile yaşlı bir erkeğın yalnızlıkları, hayatın kıyısına çekilip ölümü beklemeleri anlatılır. Erkek kahraman, yaşlı kadına göre daha yalnız, umutsuz, karamsar bir bireydir. Gece yattığında sabah kalkamamayı hayal eder. Ölümün peşi sıra gezmesinden haz duyar. Ölüm erkek kahramanda saplantı haline gelir.

Komşusu olan yaşlı kadınla geçirdiği yılbaşı akşamı ile ölüm duygusundan uzaklaşır, hayattan uzun bir süre sonra zevk alır, eşinin ölümünden sonra ilk kez bir sonraki sabaha uyanmak ister. Ancak gençlik yıllarındaki mutlu günlerin hızla geçmesi gibi bu gece de hızla geçer. Yaşlı kadın tango yapmalarının ardından yeni yılı göremeden ölür.

Küçük Kuyu öyküsünde isimsiz erkek kahraman arkadaşlarıyla gittiği tatilin sıkıcı ve gergin bir havada geçtiğini düşünerek bilmediği bir yere doğru yola çıkar. Bir sahil kasabasında otobüsten inen kahraman İbrahim'in otelinde güzel bir kadınla-Leyla-karşılaşır. Leyla'nın hülyalı bakışlarından etkilenen adam ilk gece yatağında Leyla'yı bulur ve onla bir gece geçirir. Kasabalılar Leyla'nın beğendiği yabancı erkeklerle birlikte olduğunu söyler. Erkek karakter kadınla ilgili dinlediklerinden sonra kadının hülyalı bakışlarını, sevgisinin sahiciliğini sorgular ve kasabayı terk eder.

Siz ve Şakalarınız öyküsünde ömrü boyunca sevmemiş, sevilmemiş, hiç âşık olmamış bir kadının huzurevindeki son günleri anlatılır. Gençlik yıllarında arkadaşı Peri'nin tutkuyla beslediği aşkı bir gün ümitsizliğe dönüşür. Aşk, Peri'yi yalnızlığa mahkûm eder. Kadın anlatıcı gençlik yıllarında Peri'nin ümitsiz bir aşkla nasıl yaşadığını anlayamaz. Yıllar sonra yaşlı kadın huzurevinde sevgiyle tanışır, Peri'yi anlar. Huzurevinde tanıştığı Samim Bey ile aradığı sevgiyi yakalayacağını düşünür. Ancak Samim Bey'in ölümü yıllar sonra bulunan sevginin yarım kalmasına neden olur.

Alafranga İhtiyar öyküsünde Tunç, iki anlatıcı kullanır ve bu anlatıcılar geçmişlerini kendileri anlatır. Öykü dil ve üslup açısından farklıdır. Üniversiteli genç anlatıcı bile isteye “eski bir lisanla” (MA, s.131) yazar. Eski lisanla beraber hikâyenin anlatımında da Tanzimat yazarlarının üslubu görülür. Hikâyenin anlatımı sırasında araya giren anlatıcı muharrirler hakkında, münekkitlerle ilgili bilgi verir, eleştiri yapar. Ancak öykünün diğer öykülerle benzeştiği bir motif vardır. Tunç, yazıya ilgi duyan, yazar diyebileceğimiz bir erkeği anlatıcılardan biri olarak seçer.

Öyküde Atatürk Kültür Merkezi'nden müzikal için bilet alan Ulvi Efendi üniversiteli anlatıcının dikkatini çeker. Elbiselerinden zengin olmadığı anlaşılan, yaşlı, matruş adamın sırrını çözmeye çalışır. Üniversiteli anlatıcı bir hafiye gibi adam hakkında bilgi toplamaya çalışır. Adam hakkında bilgi toplamak için yaşadığı apartmana giden ve

burada adama yakalana genç anlatıcı, Ulvi Efendi'nin hikâyesini kendi ağzından dinler. Adam hademe olarak Darülelhan'da çalışır ve müziğe merakı burada başlar. Gençlik yıllarında âşık olduğu zengin, güzel üniversiteli Handan, Ulvi'nin aşkına karşılık vermez. Kendisiyle zorla evlendirilen Güldane'nin gerçekte Sefer'i sevdiğini anlayınca Güldane'yi boşar ve âşıkların birbirlerine kavuşmalarına vesile olur. Üniversiteli anlatıcı Ulvi Efendi'nin öyküsünü kendi ağzından böylece öğrenmiş olur.

Ara Renkler Grubu öyküsünde 3 renk ile 3 öykü anlatılır. Öykülerdeki erkek kahramanlar birçok öyküde olduğu gibi yalnız, terk edilmiş, hayattan beklentisi kalmamış, sevgiden yoksun bireylerdir. *Camgöbeği*, *Gülkurusu*, *Limonküfü* öyküleri yalnızlık izleğinde toplanan öyküler olarak okunduğunda insanın varoluş öyküsünün anlatıldığı görülür. İzleksel olarak iki öyküyle birleşen *Limonküfü* anlatımı ile ayrılır; çünkü şiirsel bir anlatıma sahiptir. Sevgilinin ardından yazılmış bir mektup gibidir. Kısa öyküde “Sen ölünce ben öldüm biliyorsun” leitmotif cümlesi yedi defa tekrarlanır.

Üçüncü hikâye kitabının ilk öyküsü *Aziz Bey Hadisesi*'dir. Seksen altı sayfalık öykü tamburi Aziz Bey'in gençlik yıllarındaki maceralarından, yaşlılık yıllarındaki pişmanlığından ve hayata tutunamamasından oluşur. Aziz Bey'in Zeki tarafından tartaklamasından sonra evine gider ve evinde tek başına olduğu sırada ölür. Anlatıcı bu ölümün nasıl gerçekleştiğini, Aziz Bey'in çocukluk, gençlik, yaşlılık yıllarını nasıl geçirdiğini anlatır. Aziz Bey'in yaşamını hüznü kılan en önemli etken aşktır. Âşık olduğu kadına –Maryam- kavuşamayan, evlendiği kadına –Vuslat- âşık olamayan Aziz Bey macera dolu, hüznü, havai bir yaşam sürdürür.

Kadın Hikâyeleri Yüzünden adlı eser ikinci öyküdür. Evli bir adamın hayali kadınlarla çevrelediği hayatının oyunsu öyküsüdür. Kendini toplumun, ataerkil yapının erkek tanımı içine sokmaya çalışan manifaturacının oyunu eşinin intiharına neden olur. Manifaturacı fiziksel özelliklerini beğenmeyen, köseliğinden şikâyetçi, boyunu uzatmak için ayakkabısına mukavva koyan, korkak bir adamdır. Mutlu bir yaşam sürmediğine inanan manifaturacı hayatında eşinden başka kadınlar varmış izlenimini hem çevresindeki erkeklere hem de eşine vermeye çalışır. Eve geç gitmeye başlar, gömlek yakalarına ruj izleri yapar, gittiği pavyondaki kadınla fotoğraf çektirip bunları eşinin görmesini sağlar.

Eşinin hayatında bir kadın olduğunu düşünmesinden haz alır. Kendinden beklenen toplumsal erkek imajını tamamladığını düşünürken eşinin intihar etmesine neden olur.

Soğuk Geçen Bir Kış adlı öyküde başkişi Semavi Bey babasından kalma, içi antikalarla dolu evini çürümeye terk eder. Evdeki eşyaları teker teker satar. Elinden çıkardığı her eşya babasından intikam aldığı hissini kuvvetlendirir. Çünkü despot, katı, otoriter baba, annenin evden kaçmasına neden olur. Anne sevgisine muhtaç büyüyen Semavi Bey eşine marazi bir sevgiyle bağlanır. (Kaybetme Korkusu’ndaki Süsen’i hatırlatır) Sevgisi eşi için işkenceye döner, kadın yalnızlığa özlem duyar. “Bir saat diye yalvarıyordu kadın. Bir saatçik bırak beni, ne olur...” (ABH, s.124). Hastalıklı bir tutkuyla sevilen kadın kaçış olarak ölümü tercih eder. Anne sevgisi, baba nefreti, eşe olan bağımlılık, ateş korkusu öykünün ana izleği olan yalnızlık üzerinden anlatılır.

Kar Yolcusu öyküsünde adı bilinmeyen, dağlarla çevrili, kasabaya uzak kırsal bölgede yaşayan Eşber’in yalnızlığı anlatılır. Bütün yıl boyunca kar altında kalan bölgede küçük bir makasçı kulübesinde ve iki gözlü lojmanında hayatını sürdürür. Yalnızlığını kurtlarla oynadığı oyunla hafifletir. “Kurtlar olmasa, bu sesiz beyazlığın içinde kendini yok sanacaktı” (ABH, s. 130). Sabah karşı karlar içinde donmak üzere bulduğu Fidan onu hayata bağlar; yaşamak için, konuşmak için, mutlu olmak için bir neden olur. Ancak Fidan Eşber’in gözündeki aşkı gördüğünde Eşber’in evinden ayrılmak ister. Bir gece vakti lojmanın yanından geçen trene atlar, peşinden koşan Eşber’i de etrafı kurtlarla çevrilmiş olarak bırakır.

Mikail’in Kalbi Durdu öyküsünde Semiramis’e âşık olan Mikail sevgisine karşılık alamaz ve terk edilir. Öyküyü anlatan adamla yaşamaya başlayan Semiramis sevgisini ona yönlendirir. Ancak Mikail’e göre Semiramis’in sevgisinin anlatıcıda karşılığı yoktur. “Kızgın değil, düşman değil, öfkeli değil, müthiş acı veren bir sesle, keşke onu sevseydin dedi. Sevmedin beni mahvettin” (ABH, s.160). Semiramis gitmemeliydi, gidecekse de kendini Mikail’den daha çok sevecek bir adama gitmeliydi. “Semiramis benim için hiçbir şeydi, onun için her şey. Mikail Semiramis için hiçbir şeydi, ben her şeydim” (ABH, s.156). Semiramis’in ilgisizliği ve sevgisizliğine kendini feda eden Mikail’in kalbi bir gün ansızın durur.

Kırmızı Azap öyküsü bir kadın tarafından anlatılır. Sanatkâr, on yedi öyküsünü erkek karakterlere anlattırır. Ataerkil toplumlarda olduğu gibi Tunç'un eserlerinde erkekler ön plandadır. Ancak Tunç, kadınları geriye iterken onların ezikliğini, ötelenmişliğini daha net ortaya çıkarmak ister. Ayrıca toplumsal baskı altında kalan erkekleri anlamaya yönelik çaba içerisindedir.

Yazar bu öyküde klasik anlatıya bağlı kalmaz, biçimsel bir deneme içindedir. Postmodern bir oyun olan üstkurmaca ile öyküyü oluşturur. Öykünün ilerleyen bölümlerde öğrendiğimiz bir kadın karakter yazar tarafından nasıl oluşturulduğunu, yazarın zihnini ne kadar meşgul ettiğini, olaylara ne derece etki ettiğini, diğer öykü karakterlerinin kim olduğunu, konumlarını okuyucuya anlatır. Metaforlardan, çağrışımlardan göndermelerden yararlanır.

Dördüncü hikâye kitabı olan “Taş-Kağıt-Makas” adlı eserin ilk öyküsü *Kaybetme Korkusu*'dur. Öykü Beş bölümden oluşur: *Avlu*, *Korkunç Olay*, *Kaybetme Korkusu*, *Son*, *Avlu*. Süsen, Safir ve anlatıcının etrafında oluşan bir hikâyedir. Süsen küçük yaşta annesini kaybedince ziraat müdürü babasından ayrı yaşayamaz olur. Babasını ne zaman kendini bıraksa kaybetme korkusu yaşar, nefesi kesilir. Hastalık haline gelen bu durum Süsen'in ilkokul dönemine kadar devam eder. Zamanla babasından ayrılmayı öğrenir. Lise yıllarında tekrar nükseden kaybetme korkusu baba ve kızın el ele yaşamalarına neden olur. Yaşadıkları kasabada da dedikodusu yapılan bu durum köye gelen genç ziraat teknisyeni Safir sayesinde çözülür. Aileyle tanışan genç teknisyen Süsen'e âşık olur ve evlenirler. Babanın ölümü ile genç evliler şehre taşınır. Anlatıcının da yaşadığı apartmanda yaşamaya başlarlar. Avlunun komşularından biri olan çift herkes gibi olmak ister. Ancak balkonlarında kurdukları küçük bahçeleriyle, sessizlikleriyle, normallikleriyle diğerlerinden farklıdır. Safir bir gün evden ayrılır ve uzun saatler eve dönmez. Tekrar kaybetme korkusuna kapılan Süsen intihar eder. İntiharın tek tanığı da anlatıcıdır.

Taş-Kağıt-Makas kitabın ikinci öyküsüdür. Bu öykü ilk kez *Aklın Kayması* adıyla *Hayalet Gemi Dergisi*'nde yayımlanır. Daha sonra yazar öykünün ismini değiştirir ve bu kitabına dâhil eder. Öykü kendi içinde 7 bölüme ayrılır: *Keder*, *Mesafe*, *Yedi Gün*, *Yedi Yıl*, *Yedi Ayın İçinde On Gün*, *Yıllar*, *Son Buluşma*.

Öyküde iç içe geçmiş hikâyeler anlatılır. Emir'in ve lise yıllarından arkadaşı olan doktor öyküsünü kendisi anlatır. Emir ve Karagül'ün oyunla başlayıp, gerçeğin yerini oyunun almasıyla devam eden bir hayatı sürerler. Yaşamlarını daha sahici kılmalarının yolu çocuk sahibi olmalarıdır. Ancak çocuk sahibi olmak da onları Emir ve Karagül olmaktan çıkarıp anne ve baba yapacaktır. Bu durumda da kendi hayatlarını yaşayamayacaklardır. İstedikleri hayatı yaşamak için iki hayali çocuk yaratırlar. Karagül Emir'in küçük kızı olurken, Emir de Karagül'ün küçük oğlu olur. Buldukları bu oyunsu çözüm karşısındakinin yetişkin mi çocuk mu olduğunu anlayamaz hale getirir ve çözümsüzlük içine girerler. Bu oyundan Emir çıkar. Hayatının sahici olmadığını anlar. Karagül oyunun içinde yalnız kalır. Ölümcül bir oyunun içinde kalan Karagül intihar eder. Emir yaşadıklarını lise yıllarında arkadaşı olan, beraber askerlik yaptığı doktora anlatır. Emir'le çocuk yaşlarından itibaren mesafeleri kırıp daha yakın dost olmak isteyen doktor bunu başaramaz. Aralarındaki mesafeden kendini sorumlu tutan doktor kişiliğini silmek pahasına 'biz' yaratmak istese de başarılı olamaz. Kendi hayatını kurma konusunda da başarısız olur.

Kitabın üçüncü hikâyesi *Fehime*'dir. Enis Batur'un 'Afacanların Lüks Tatili' başlıklı Radikal gazetesindeki haberinden yola çıkarak yedi yazardan(Ali Teoman, Cem Aktaş, Enis Batur, İbrahim Yıldırım, Murat Gülsoy, Murat Yalçın) birer hikâye yazmaları istenir. Kaptan Gemide Kaçak Yolcu Var kitabında öyküler yayımlanır. Tunç, bu kitaba *Fehime* adlı öyküyü yazar. 2002 yılında *Sel Yayıncılık* tarafından kitap basılır. Tunç, *Fehime* adlı öyküyü 2003 yılında kendi kitabına dâhil eder. *Fehime* çocukların maruz kaldığı taciz ve tecavüzün hikâyesidir. Kuşadası'na gelen büyük gemideki turistlere kitap satmak için Fehime, teyzesi ve kardeşi Tahir'le yola çıkar. Teyzeleri çocukları bırakarak sevgilisi ile görüşmeye gider. Bir süre tek başına kitap satmaya çalışan çocuklar acıkınca yakınlarındaki gemiye girerler. Gemideki turistlerden yaşlı bir adam çocukları odasına götürür ve tecavüz eder. Çocuklar için ağır bir travma olan bu olayı Fehime anlatır. Anlatımdaki yalınlık, ifade vermeye benzeyen dil travmanın açıkça hissedilmesini sağlarken ve okuyucuyu olayın dehşetinde bırakır. Yazar olaya toplumsal olarak da bakar. Bireylere toplum ve toplumun içinde bulunduğu düzenin de zarar verebileceğini anlatır. "yaşlı beyaz saçlı altın kolyeli bi [turist] amca" (TKM, s.56) tasviri üzerinden turizm; "bu büyük gemiler hep amerikaya gidiyo", "hamburger, cola" (TKM, s.57) üzerinden Amerika'nın kültürel ve ekonomik sömürsünün eleştirisi yapılır.

2006 yılında basılan “*Evvelotel*” öykü kitabı, yazarın *Saklı*’daki öykülere hâkim olan temaları tekrar yazması ve öyküleri başka bir açıdan ele alması ile ortaya çıkmış beşinci hikâye kitabıdır. “*Saklı*”, “*Evvelotel*” için kaynak metindir. Kitaptaki ilk öykü *Evvelotel*’dir.

Evvelotel öyküsünde *Saklı*’daki Göçmen’in oğlu *Evvelotel*’de babası hakkında bilgi toplamaya çalışır. Göçmen’in oğlu otel kâtibine Zebercet adını verir. Zebercet’le otuz yıl öncesine dönerek annesiyle geldikleri bu otelde babasını bir kadınla -Süslü Yenge gördükleri güne döner. O gün yaşananlar öyküdeki dipnotlarla verilir. *Saklı*’da Süslü Yenge’den Göçmen’in ikinci karısı olarak bahsedilir. Burada sevgilisi olduğu görülür. Süslü Yenge ile ilgili gerçekler farklıdır.

Öykü içinde öykü anlatan kahramanlar, evlerini terk etmişler ve bunalım içindedirler. Göçmenin oğlu otel kâtibine “kaderlerimiz kardeş” (E, s.15) diyerek içinde buldukları umutsuzluğu dile getirir.

Öyküde otel kâtibine Zebercet ismi verilir. Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Oteli*’ne açık bir gönderme yapılır. Anayurt otelindeki otel kâtibinin yalnız, umutsuz yaşamı bu öyküde devam eder.

Kibir, “*Evvelotel*”in ikinci öyküsüdür. *Saklı*’daki *İhtilaller Neye Benzer* öyküsünün devamıdır. Hikâye yazar tarafından 6 bölüme ayrılır. *İhtilaller Neye Benzer* öyküsünün anlatıcısı A. 17 yıl önce terk ettiği harabeye dönmüş evinde ölü olarak bulunur. Kardeşi A.’yı teşhis eder ve yazdığı 9 sayfalık yaşam öyküsü –İhtilaller Neye Benzer- ağabeyden kardeşe kalan miras olur. Bu miras kardeşin hayatını, sevgisini, ailesini bir otel odasında sorgulamasını sağlar. Abi kardeş arasındaki en büyük sorun Umman’dır. Umman kardeşin önce yengesi, ağabey’in evi terk etmesinden sonra eşi olur. A. gittikten sonra evlenen çift mutlu olamaz. Umman ikinci eşi tarafından aldatılır. A.’nın kardeşi sevgililerini de başka sevgililerle aldatır. Kardeşin duyduğu suçluluk, pişmanlık duygusu onu bunalıma iter. Ağabey’inin yazdıklarının gerçekliğini, onun kendini tepede bir yere konumlandırarak sahip olduğu kibri eleştirir. Ağabey’inin hayatlarını küçümser tavrını da yine onun kibrine bağlar.

Öyküde A.'nın 9 sayfalık biyografisini okuyan kardeş, ağabey'inin gerçeklikten uzak hayat kesitlerini bulur. Annesinin öldüğünü yazar; ancak annesi hayattadır. Umman'ın seramik yaptığını söyler; fakat Umman seramik yapmaz. Tunç'un üzerinde durduğu 'gerçeklik' bu öyküde de sorgulanır.

Halas öyküsündeki erkek anlatıcının komşusu Halas'la ilişkisi vardır. Halas annesi ile beraber yaşar. Annesi babasının ölümünden sonra ağır bir travma geçirir. Kendi ölümüne engel olan kızının ölmesini ister. Halas çocuk yaşlarından itibaren ölmesi gerektiğini bilir. Anne kız arasındaki sevgisizlik annenin öldürülmesi ile son noktaya gelir. Anlatıcı da doğumdan önce annesi tarafından istenmediğini öğrenir. Ancak doğumdan sonra Halas'ın kaderini yaşamaz.

Halas'ı hapisanede ziyaret eden anlatıcı Halas'a karşı karmaşık duygular içindedir. Onu sevdiğinden emin değildir. Ziyaretler sırasında Halas'ın iştahının arttığını öğrenmesi ve karnının büyümesi anlatıcı için Halas'ın varlığını netleştirir.

Acilezzet öyküsü kitabın dördüncü hikâyesidir. Erkek anlatıcı Ester ve Nesim'in hikâyesini Ester'den dinleyerek yazar. *Önemsizlik* öyküsünde Tanrısal bakış açısı olayları anlatır; ancak Ester öykünün yanlışlarla dolu olduğunu söyleyerek erkek anlatıcıya hikâyesini yeniden yazmasını ister. Ester'in hikâyesini yazan anlatıcı bir yandan da kendi hayat hikâyesini anlatır. Yazar bu öyküde de 'gerçek' nedir sorusunu sorgular.

'Bir gün herkes kendisi olsun', Edip Cansever'in *Bezik Oynayan Kadınlar* şirindeki Ester karakterine ait bir cümledir. Bu cümle öykü içinde 6 kez tekrarlanır. Öyküde leitmotif olarak kullanılır. Leitmotif hikâyeye kaynaklık yapar.

Hiçbir Hikâye Görüldüğü Kadar Temiz Değildir öyküsünde akademisyen olan erkek anlatıcı Mithat eşi Neşide'den boşanır ve yalnız yaşadığı bir eve taşınır. Mutsuz, fazla yediği için kilo alan, eşini hatırladıkça pişmanlıkları artan bir adamdır. Komşusu Selva Hanım'ınla tanıştıktan sonra zaman zaman görüşmeye başlarlar. Kadın kocasının avda vurulduğunu ve oğlunun da evi terk ettiğini söyler. Oğlundan umudunu kaybetmeyen kadın, oğlunun eve döneceği günü bekler. Mithat kadının hikâyesindeki boşlukları

doldurmak için kadının anlattığı köye gider; ancak hikâyenin kadının anlattığı gibi olmadığını köylülerden öğrenir. Mithat yine aldanmış, kandırılmış olduğunu hisseder.

Mithat'ın 'Aileden Biri Öldüğünde Yapılacak İşler' listesi hazırlaması öyküyü trajikomik hale getirir. Aile büyükleri oldukça yaşlıdır ve cenaze işlemlerini yapmak ailenin küçüğü olarak Mithat'a düşer. Kendini ölümlere alışık "ölüm arsız" (E, s.100) olarak tanımlar.

Doğru öyküsünde kadın anlatıcının eşi yalancı bir kıza âşık olur. Yalan söyleme konusunda kız annesi –Şebnem- kadar ustadır. Kızın yalanlarına kapılan adam evi terk etmek ister. Evden çıkmaya hazırlanırken karısından bir itiraf gelir. Kadın kocasına oğlunun kendinden olmadığını söyler. Evlilikteki ilk aldatma erkeğe değil kadına aittir.

Yanık Taşlar bir epigrafla başlar. Yazar çocukluk yıllarının 3 yılını geçirdiği Mardin'e 2000 yılında dayısıyla gider. Yolculuk sırasında yaşadığı yerin değiştiğini, çocukluk anılarını hatırlatacak izlerin silindiğini görür.

Tevekkül öyküsünde erkek anlatıcı eşinden boşanır ve oğlundan da ayrı yaşar. Yalnızlığını paylaşmak için evinde bir odayı Cafer'e verir. Cafer bahçe işlerinde anlatıcıya yardım eder. Akşamları da zaman zaman dertleşirler, geçmişlerini anlatırlar. Birbirine benzeyen iki adamın ortak noktası Hülya'dır. Hülya birinin gençlik aşkı; diğerinin sağır, dilsiz eşinin ölümüne neden olan kadındır.

Öyküde 'Her şey naylondandı' cümlesi leitmotif olarak kullanılır. Turgut Uyar'ın *Geyikli Gece* şiirinden alınan bu cümle metinlerarasılık bağlamında öykünün izlediğini netleştiren bir cümle olarak yer alır.

Serim – Düğüm – Çözüm'de "Saklı"da yer alan *Yüreğin Mahallesi* hikâyesindeki yarım kalmışlık, soru işaretleri giderilir. Anlatıcı Asude'ye tekrar sevgiyle tanışmasını, yalnız yaşayamayacağını anlatır. Asude'yi sevgiye ikna eder. Bu öyküde yirmi bir yaşında olduğunu öğrendiğimiz anlatıcıyı, Asude evine davet eder. Genç adam bu daveti farklı yorumlar, heyecanlı geçecek bir günü hayal der. Evde felçli bir çocukla ve Asude'yle aynı apartmanda yaşayan akrabalarıyla karşılaşan anlatıcı hayal kırıklığına uğrar ve Asude'yle bir daha görüşmez.

Tunç'un altıncı kitabı *Kırmızı Azap*'tir. Tunç'un yirmi beş yıllık yazarlık yaşamı anısına basılan kitap daha önceki öykü kitaplarında yer olan hikâyelerden oluşur. Murathan Mungan'ın *Bir Dersim Hikâyesi* kitabında ilk kez yayımlanan *Yük* isimli öykü Tunç'un bu kitabında yayımlanır. *Yük* yıllar sonra gerçekle yüzleşen iki kadının hikâyesini anlatır. Annesinin ölümünün gerçek nedenini yıllar sonra itiraf eden seksen üç yaşındaki Neyyire Hanım ruhsal olarak rahatlarırken, kızı Serap gerçekle yüzleşmek istemez. Gerçeğin altında ezilir. Tarihi gerçekliği sorgulayan yazar anlatılan ya da yazılan tarihle (resmi tarih), gerçek olan tarihin ne olduğunu düşündürür.

3.1.2. İsim İçerik İlişkisi

Saklı öyküsünde Süslü Yenge çevresindekiler tarafından alaya alınan, başından geçen aşka hürmet gösterilmeyen bir kadındır. O her gittiği yerde hikâyesini farklı farklı anlatır. Hikâyesini anlattığı kadınlar bunu Süslü Yenge'nin 'deli'liğine bağlar. Oysa her insanın sadece kendinde saklı, gizlenen, başkalarına anlatılmayacak bir öyküsü vardır. Asıl hikâyesini kendisine saklayan bir kadındır Süslü Yenge.

İhtilaller Neye Benzer öyküsündeki ihtilal kelimesi yazarın anlatım tarzını ortaya koyar. O kelimelerin çağrışım gücüne dayanan, sembolik, metaforik anlatımı tercih eder. İhtilal "bozukluk, bozulma, karışıklık, düzensizlik" (Devellioğlu, 2002:419) anlamlarına gelir. Yazar kelimenin siyasi ve olumsuz anlamından ziyade insan hayatındaki büyük yenilikleri de çağrıştıran anlamını kullanır. İnsanlar hayatlarındaki ani kararlarla, yaşamlarını birden değiştirebilirler. Öykü kahramanı erkek anlatıcı bir gün aniden eşi Umman'ı terk eder. Kendini insanların arasından çeker ve bir kuleye/yükseklige yerleşir.

Yaşadığımız Yerler öyküsünde anlatıcı olgun bir insan olarak çocukluk yıllarında kör bir adamla kurduğu hayallerden, anılarından bahseder. Bu hayaller uzaklara, bilinmeyen yerlere doğru gitmektir. Çocuk annesini bırakıp başka yerlere gitmeyi hayal ederken, annesi çocuğu bırakıp, yabancı olduğu o şehri terk edemez. Yaşadığı mutsuz yere onu bağlayan çocuğudur. Onun istediği şehirde iyi kötü yaşayıp gitmektir.

Önemsizlik öyküsünde ressam Nesim Ester'e âşıktır. Onun dikkatini çekmek, kıskandırmak için hikâyeler uydurur. Ester tarafından önemsiz olmak, değerli görülme

ister. Ancak bunda başarılı olamaz. Ester Nesim'e duymak istemediği şeyleri söyler. Çevresindeki insanlar ve âşık olduğu Ester tarafından değersiz, anlamsız görülen Nesim'in cesedi Kilyos kıyılarında bulunur.

Ay Bakıyor öyküsünde çocuğunun gölde boğulmadığına inan kadının oğlunu büyük bir umutla bekleme anlatılır. Kadın yalnız kaldığı hayatın üstesinden gelmek için ümidine sınımsız sarılır. Çaresizliği ve korkusunu oğlunun bilmesi durumunda geleceğine inanır. Geceleri oğlunu beklerken gördüğü ay oğlunu korkuttuğu gibi şimdi de kendini korkutmaktadır.

Mozartın Son Zartı öyküsünde yalanlardan örülü bir hayat kuran Şebnem kendine sığınmak olarak klasik müziği seçer. Hayatındaki tek gerçek müziktir. Ancak müzik Şebnem'in yalan, düşkün hayatı için fazla iddialıdır, gülünçtür. Bunu ima etmek için arkadaşları Şebnem'e bu ismi verirler.

Su öyküsünde baba çorak toprakları besleyen, bereketi getiren su ile özdeşleştirilir. Su gibi baba da medeniyettir, uygarlıktır. Çorak topraklarla kaplı şehrin sefil ve bıkkın insanlarına bunları getirecek olan öğretmendir/ babadır.

Silentium öyküsünde kışları terk edilerek yalnız, sessiz, sözsüz kalan adanın kaderini Fayans ustası Cafer de yaşar. Cafer'in yalnızlığı şehirden gelen güzel bir kadın tarafından önce paylaşılır, daha sonra da kadın Cafer'i tanımayarak, suskun kalarak Cafer'in yalnızlığını, sessizliğini, sevgisizliğini arttırır.

Yüreğin Mahallesi öyküsünde Asude kendini ailesi ile kurulu bir eve hapseder. Bütün ailesi aynı apartmanda oturur. Sevgisini paylaştığı insanlarla aynı yerde, birlikte yaşar.

Mağara Arkadaşları Kur'an-ı Kerim'e metinlerarasılık bağlamında göndermeler yapar. Öykü adını Kehf Suresi'nin 9 -26. âyetlerinde kıssası anlatılan Ashâb-ı Kehf'ten alır. Yazar bu kıssayı metinsel arketip olarak kullanır. Kıssaya göre baskı ve zulümden kaçan gençler bir mağaraya sığınır ve Allah'ın hidayetiyle yıllarca burada uyutulurlar. Ancak bu gençlerin ne kadar mağara kaldıkları, kaç kişi oldukları Kur'an'da belirtilmez.

Rivayetlere göre mağarada üç yüz dokuz yıl yedi arkadaş ve köpekleri Kıtmir kalır. Uyandıklarında yeni bir dünyaya doğarlar.

Tunç, öyküsünde kendi mağaralarında –Ayyıldız Apartmanı- yalnız, çevreye yabancı, hayatın dışında kalan bu insanların bir mağara arkadaşlığı sürdürdüklerini anlatır. “[K]endini dünyanın tükenişini simgeleştirecek bir kurban olarak görmek istemeye başlamıştı” (MA, s.18). Yenik, kaybetmiş karakterler hayattan kopuk bir yaşam sürdürürler. Kıssadaki yaşam, insanların baskı ve zulüm görmesi yüzyıllara rağmen devam eder. Yirminci yüzyılda İmparator Dekyanus yoktur; ancak uygulamaları ile devlet Dekyanus’un devamıdır.

Ses Tutsağı öyküsünde anlatıcının yalnızlığını, yalıtılmışlığını, iletişimsizliğini ortadan kaldıran yaşamın, hayatın sesleridir. Anlatıcı bu sesler arasından da özellikle mutsuzluğun ve kederin sesini duyar, onları dinler. Başkalarının kederini, hüznünü seslerle algılayan anlatıcı bu şekilde kendi mutsuzluğunu unuttur. Diğer duyularını öteleyen anlatıcı seslerle kurduğu hikâyelere tutunur.

Cinnet Bahçesi öyküsünde katil zanlısı olarak tutuklanan Müeyyet tanıdıklarının verdiği ifadelerle sessiz, sakin, ince ruhlu, kitap okumaya meraklı, eşine sadık, işinde titiz, disiplinli bir insan olarak tanımlanır. Ancak Müeyyet’in giyimi, konuşması, müzik zevki, silik ve kimliksiz yapısı onu tanıyanlardan tarafından normal bir insan olarak görülmemesine neden olur. İnsanlar onu anlayamaz, o da kendini anlatmak için çaba harcamaz. Ancak böyle bir adamın eşini öldürdüğüne hiç kimse inanmaz.

Gençlik Sabah Çiyidir öyküsünde yaşlı iki kahramanın yalnız, kimsesiz bireyler olarak ölümü beklemeleri anlatılır. Yaşlılık zamanın zor geçtiği, yaşamdan tat alınmayan, kederli, mutsuz bir dönem olarak anlatılır. Gençlik ise umutların taze olduğu, her sabahın mutlulukla başladığı, yaşamak için insanın kendinde birçok sebep bulduğu dönemdir. Bu dönem bahar mevsiminde oluşan, akşamdan sabaha kaybolan çiyin ömrü kadardır.

Küçük Kuyu öyküsünde sevginin gerçekliğini ve sahteliğini sorgulayan erkek kahraman bu sorusuna cevap bulamaz. Sevgisinin karşılık bulup bulmadığına emin olamayan adam, bu kuşku ile yaşamaya başlar. Erkek kahraman kendini büyük kuyuda –

Dünya- yalıtılmış, yalnız, bir hiç hissederken; kalbindeki -küçük kuyu- sevme, sevlmeme sorgulaması ile kuşku içinde yaşamaya başlar.

Siz ve Şakalarınız öyküsünde yetmiş sekiz yaşında, konuşmayı seven, meraklı, hayata tutkuyla bağlı Samim Bey; aksi, yaşlı kadının hayata bağlanmasını sağlar. Adamın kendisi ve şakaları hayatı boyunca “hiç gülmeyen, hiç âşık olmayan” (MA, s.125) kadını değiştirir. Samim Bey, yaşlı kadının kısa bir süre de olsa yaşamdan zevk almasını, mutlu olmasını sağlar.

Alafranga İhtiyar öyküsünde ‘alafranga’ kelimesi Ulvi Efendi’nin her hafta dinlemeye gittiği Batı müziğini imler. Memleketi Erzurum’dan İstanbul’a geldiğinde hademe olarak çalışmaya başladığı Darülelhan’da gizil öğrenme ile bu müziği, besteleri, sanatçıları öğrenir. Ruhu ve bedeni müzikle olgunlaşır.

Ara Renkler Grubu yazar üç farklı kişiyi üç ara renkle anlatır. Mavi, kırmızı, sarı ana renklerdir ve bu renklerden ara renkler elde edilir. *Camgöbeği* maviyi, gülkurusu kırmızıyı, limonküfü sarıyı simgeler. *Camgöbeği*’ndeki Behiç pansiyonunu yeniden canlandırma umuduyla maviyi, *Gülkurusu*’nda nişanlısını şehvetle düşünen Bektaş kırmızıyı, dönmeyecek sevgilisine seslenen adam umutsuzluğu, marazi sevgisiyle sarıyı temsil eder.

Aziz Bey Hadisesi tamburi, sanatkâr bir adamın yaşamını anlatır. Yazarın hadise kelimesini kullanması maceralı yaşamı vurgulamak istemesindedir. Hadise “vâkıa, yeni bir şey, ilk defâ çıkan, mâcerâ olan bir nitelik ve durum” (Devellioğlu, 2002: 309) anlamlarına gelir. Aziz Bey’in aşkı uğruna Beyrut’a gidişi, bu gidişin ardından annesinin ölümü, aradığı sevgiyi Beyrut’ta bulamayışı, İstanbul’a dönmesi, babasının ölümü, sanat hayatının inişli, çıkışlı yılları, evliliğini, eşi Vuslat’ı yıllarca yok sayması, eşinin ölümünün ardından hayatta karşı karamsar tutum takınmasına neden olur. Bu karamsarlığın müziğine de yansır. Çalıştığı meyhanenin sahibi Zeki bu müziğin müşteriler tarafından beğenilmemesi sebebiyle inat ve ısrarla meyhanesine gelen Aziz Bey’i tartaklayarak kovar. “Yangınlarla dolu bir ömrün bütün çilesini saklamaktan artık vazgeçmiş, çökmüş yaşlı yüz, bir anda ağlamaklı oldu, öyle kaldı” (ABH, s.9). Hayata tutunduğu müziğin de sonlanması ile Aziz Bey’in yaşam macerası biter.

Kadın Hikâyeleri Yüzünden adlı öyküde silik ve ezik bir adam arkadaşlarının kadınlarla kurdukları ilişkileri dinleyerek kendine bir oyun yaratır. “Oyun, Turcan’ı dinledikten sonra başladı” (ABH, s.96). Bu oyun eşinin intiharına neden olur. Kadın ve erkeğin temelini oluşturduğu monogam aile hayatı övülen, işaret edilen bir yaşamdır. Ancak erkek egemen toplumlar bu kuralı deler. Kadın evdeki eşyalardan biri olarak görevini eksiksiz yapmalıdır. Erkekler eğlenceli, neşeli, farklı kadınlarla örülü bir yaşamın içinde olmalıdır ya da bu hikâyedeki gibi öyle olduğunu göstermek zorundadır. Kadın evine bağlı olduğu sürece kadındır; erkek ise çapkınlığı nispetinde erkektir. Toplum tarafından belirlenen bu kurala kadınlar ve erkekler uymak zorundadır.

Soğuk Geçen Bir Kış Semavi Bey’in çürümeye terk ettiği ömrünün son mevsimidir. Soğuk öyküde sık sık tekrar edilen çürümenin ve küfün nedenidir. Soğuk, Semavi Bey için de sevgisizlik, yalnızlıktır. Semavi Bey’in bir pazar günü gittiği hamamdaki sıcaklık ona sevgiyi, anneyi hatırlatır. Öykü sevgi – sevgisizlik, baba – anne, soğuk – sıcak tezatlıklarıyla kurgulanır.

Kar Yolcusu karlar altındaki bir bölgede makasçı Eşber’e beklediği trenlerden biri mavi mantolu kadın yolcu getirir. Mavi “genel anlamda dişil su unsurunun rengidir” (Çoruhlu, 2011: 231). Mavi aynı zamanda olumlu anlamları ifade eder. Donmak üzereyken bulunduğu Fidan Eşber’in umudu olur. Bu gizemli misafir Eşber’in ölümcül yalnızlığını bitirir. Ancak Fidan bir yolcudur; günü geldiğinde “mucizevi taşıta” (ABH, s.144) biner ve yolculuğuna devam eder. Çünkü “kahramanın biyografisindeki son eylem, ölüm ya da ayrılıktır” (Campbell, 2010: 388). Bir yolcu olarak Fidan ayrılığı tercih eder. Diğer kadın karakterlerden farklı olan Fidan şehirli ve feleğin çemberinden geçmiş bir kadındır. Eşber’i başından savmayı bilir ve onu “Kurtlar Sofrası”na (Lekesiz, 2006: 183) atar.

Mikail’in Kalbi Durdu hikâyesinde aşkına cevap alamayan bir adamın ansızın kalbi durur. Anlatıcı kendisi sevgisizliğiyle yüzleşmesini sağlayan Mikail’in ölümünü hisseder. Mikail “kendini sevgilinin yararına ortaya koyar” (Gasset, 1995: 12). Sevgisini koruyup, kollayan kalbi yorgun düşer.

Kırmızı Azap bir yazarın zihninde yazılmayı bekleyen karakterlerin hikâyesidir. Yazarın uzun bir süre sonra oluşturduğu hayat kadını iki farklı adamın arasında açık saçık

kırmızı elbisesi, kıpkırmızı ruju ile durur. Yazar kadını oluştururken kırmızı metaforu ile var eder. Kırmızı “motivasyonun, teşvikin, aktivitenin ve ihtirasın sembolüdür. Fiziksel aşk ve cinsel istek de, kırmızıyla eş anlamlıdır” (Sun, 1994: 86). Öyküde yer alan delikanlı karakteri için şehveti, cinselliği çağrıştırır. Kadın karakterin son bekâr gecesini yaşayan mahcup gençle yaşadığı gece de ölümle biter. Yazarın kendisine biçtiği rol kadında hayal kırıklığı yaratırken, erkeklerle ilişkisi de mutlu bitmez. Kadın karakterin varolma süreci huzursuzlukla doludur.

Kaybetme Korkusu sevgisizlik teması üzerine kurulu bir öyküdür. “Korku belirli bir şeye yönelmiştir; nesneye bağlıdır” (Ditfurt, 1991: 7). Süsen’in korkusu annesinin ölümünün ardından yalnız kalmaktır. Annesizliğin ortaya çıkardığı psikolojik sorun, babasından daha sonra da eşi Safir’den bedenen ve ruhen ayrılamamasına neden olur.

Öykünün bölümlerinden biri olan avlu kendisini çevreleyenlerin ortak mekânıdır. “Bu avluda, bakanların ruhuna sızan gizli bir kötücülük var, herkes sebebini kendi yaratıyor” (TKM, s. 10). Bu özelliği ile metinde simgesel bir değer kazanır.

Kötülükleri kendi içinde barındıran avlu korkunun asıl kaynağı olduğu için diğer öykü kahramanları avludan uzak tutulur. Avlunun tek kurbanı Süsen olur. Süsen, sabah evden çıkan eşi Safir’in bir daha dönmeyeceği korkusuna kapılır ve intihar eder.

Taş - Kağıt – Makas ölümcül bir oyunun adıdır. Makas delici, kesici özelliği ile kanı; taş yaralama, ezme işleviyle gücü, kâğıt sarıp sarmalama işleviyle gizemi imler. Oyunun tekerlemesinde de bu kelimelerle olumsuz fiiller beraberce işlev yüklenirler: Makas kâğıdı keser; kağıt taşı sarar, taş makası kırar. Kesmek, sarmak, kırmak eylemleri gerilimli, sert, yıkıcı fiillerdir. Bu fiiller Emir ve eşi Karagül’ün oynadıkları oyunu gerçek ve hayal arasına sıkıştırıp intiharla sonuçlanan ölüme neden olur. Çocuk isteyip bu özlemi çocuklaşarak bir oyunun içinde gidermeye çalışan çift oyunlarının kurbanı olur. “Karagül dedi evi yakarken çocuk muydu, büyük müydü” (TKM, s.38). Yazar yedi rakamını hem bölüm isimlerinde hem de bölüm sayısında kullanır. Yedi rakamı bu işleviyle simgeseldir.

Fehime çocuklara cinsel taciz ve tecavüzün yarattığı travmanın anlatıldığı bir öyküdür. Öykünün ağır konusunu Fehime yalın, açık, konuşma diliyle aktarır. Başından

geçenleri polise ifade verircesine bir solukta anlatır. Metinde herhangi bir noktalama işareti kullanılmaz ve imla kuralları yoktur. Yazar bu şekilde tüm yorumu okura bırakır ve okurun olayla ilgili karara varmasını ister. İyiyi kötüyü anlamak -fehm etmek- okuyucuya aittir.

Evvelotel sözcüğü evvel kelimesi ile otel kelimelerinden oluşur. Otel bir mekânın geçiciliğini vurgular. Evvel sözcüğü de zamanın kopmuş anlar bütünü olmadığını, parçalanmaz bir bütün olduğunu ifade eder. İlk insandan beri ölüm ve yaşam vardır. İnsanoğlunun ilk ortaya çıktığı günden beri zaman sürekli ilerlerken birileri ölür ve doğar. İnsanın mekânı geçicidir; ancak faniliği kaçınılmaz kaderidir.

Kibir, “Saklı”daki *İhtilaller Neye Benzer* öyküsündeki isimsiz anlatıcının ruh halini tanımlar. İsimsiz anlatıcı kendini yüksekçe bir yere, insanlara uzaktan ve tepeden bakacak bir kulede yaşar İnsanların hayat için, yalnızlıklarını dindirmek için uğraşmalarını manasız bulur. Çünkü insanlar ne yaparsa yapsın ontolojik yalnızlığından kurtulamaz.

Halâs “kurtulma, kurtuluş” (Devellioğlu, 2002: 316) anlamlarına gelir. Halas’ın annesi eşi öldükten sonra yaşadığı yeri terk edemez; çünkü kızı Halâs ayağına bağ olur. Hayatlarını birbirlerine bağlı yaşamaya mecbur hissederler. Fakat Halâs küçük yaştan itibaren istenmeyen bir kız olarak kendinden kurtulmak isteyen annesini öldürür. Böylece ikisi de özgürlüklerine kavuşur. Halâs hapisanede de olsa artık kendi olmuştur.

Acılezzet sevgisiz, annesiz, yalnız yaşamın insanda bıraktığı bir tat gibidir. Ne zaman hayatta bu tür duygular yaşansa insan geçmişini hatırlar, hatırlamak zorunda kalır, ağızda kalan buruk bir tat gibi geçmiş unutulmaz.

Hiçbir Hikâye Görüldüğü Kadar Temiz Değildir öyküsünde eşinin kazada öldüğüne, oğlunun da gölde yüzmeye gittiği gün kaybolduğuna inanan Selva Hanım’ın hikâyesini komşusu Mithat’a anlatır. Mithat Selva’nın hikâyesini Selva’nın köyündekilerden dinleyerek gerçeğe ulaşır. Yazar, gerçeğin ne olduğunu sorgular. Gerçek yaşanan mı, yazılan mı, anlatılan mıdır?

Yanık Taşlar kurak, sıcak, susuz şehrin, Mardin'in kendisidir. Fiziki mekânda anlatıcının geçmişindeki izler silinir. Sıcaklık mekânın dar/kapalı niteliğini daha da olumsuzlar.

Tevekkül kelime manasıyla kadere razı olmaktır. Biri eşinden boşanmış diğeri eşini kaybetmiş iki yaşlı adam kendilerini çevreleyen bir adada yalnız, sevgisiz, mutsuz yaşamlarına boyun eğer. Hayatlarını anlama çabaları biter ve tevekkül dönemleri başlar.

Serim – Dügüm-Çözüm “Evvelotel”in içerdiği fikri anlatan bir metindir. Yazar, daha evvel yazdıklarını yeniden yazdığını, karakterlerin izini sürmek istediği için Evvelotel'deki metinlerin ortaya çıktığını ve öykünün editöryal çalışmasını okura anlatır. *Saklı*'da düğümlendiği metinleri Evvelotel'de çözümler.

Yük adlı öyküde Neyyire Hanım, annesinin ölüm gerçeğini yıllardır saklar. Seksen üç yaşındaki Neyyire Hanım kendisiyle röportaj yapmaya gelen gazetecilere babasının Dersim olaylarındaki etkisinden dolayı annesinin intihar ettiğini itiraf eder. Bu itirafla öykünün başkişisi Neyyire Hanım, yıllardır taşıdığı yükten kurtulur. “Ana karakterler anlatının omurgasıdır, ağır yük taşırlar ya da yazarın zihninin izdüşümü, sesi bakışdırlar”⁶ İtiraf onda psikolojik rahatlama sağlar. Ancak gerçekle yüzleşmek istemeyen Neyyire Hanım'ın kızı Serap Hanım yıllar sonra gelen itirafla çılına döner.

3.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Çalışmada Ayfer Tunç'un otuz altı öyküsü incelendi. Bu öykülerdeki bakış açıları ve anlatıcıları şu şekilde gösterilebilir: Ben anlatıcı (erkek Karakterler) tarafından anlatılan on yedi öykü vardır. *Saklı, İhtilallar Neye Benzer, Yüreğin Mahallesi, Ses Tutsağı, Küçük Kuyu, Alafranga İhtiyar, Ara Renkler Grubu, Kadın Hikâyeleri Yüzünden, Mikail'in Kalbi Durdu, Kaybetme Korkusu, Taş – Kağıt – Makas, Evvelotel, Kibir, Halas, Acilezzet, Hiçbir hikâye Görüldüğü Kadar Temiz Değildir, Tevekkül.*

Ben anlatıcı (kadın karakterler) tarafından anlatılan dokuz öykü vardır: *Yaşadığımız Yerler, Mozart'ın Son Zartı, Su, Ay Bakıyor, Siz ve Şakalarınız, Kırmızı Azap, Fehime, Doğru, Yanık Taşlar.*

⁶Buradaki bilgiler <https://ayfertunc.wordpress.com> internet sayfasından alınmıştır.

Tanrısal bakış açısıyla anlatılan sekiz öykü vardır. *Önemsizlik, Silentium, Aziz Bey Hadisesi, Soğuk Geçen Bir Kış, Kar yolcusu, Mağara Arkadaşları, Serim – Düğüm – Çözüm, Gençlik Sabah Çiyidir.*

Olayları kadın ve erkeklerin beraber anlattığı, çoğulcu bakış açısına sahip bir öykü vardır: *Cinnet Bahçesi.*

İsmi ve kimliği belli olmayan anlatıcının aktardığı bir öykü vardır: *Yük.*

Birden fazla kişi tarafından anlatılan üç öykü vardır: *Alafranga İhtiyar* (Muharir ve Ulvi), *Taş – Kağıt – Makas* (Emir ve Doktor), *Evvelotel* (Göçmen’in oğlu ve Zebercet).

Saklı öyküsü isimsiz bir anlatıcı tarafından aktarılır. İsimsiz anlatıcı gençlik yıllarında hatırladığı Süslü Yenge’yi birinci tekil şahıs kipini kullanarak anlatır. Süslü Yenge’yi alaya alan, ona gülen kadınları kendi gözlemlerine göre yorumlar: “Hiç yabancılık bilmeyen kadınlar, orali kadınlar, sorularıyla kuşatırlardı onu. Acımasızdılar. Onlara göre bir delinin kendine saklayacak sırları olamazdı” (S. 163). Anlatıcı çocukluk yıllarındaki Süslü Yenge’ye ait hatıralarını karıştırdığını söyler. Anıları Süslü Yenge’nin anlattığı gibi miydi yoksa kendisi de eklemeler yapmış mıydı bundan emin değildir. “Hangisi benim hikâyem, hangisi onun, karıştırıyorum” (S, s.163). Anlatıcı Süslü Yengenden geçmişine dair öğrendiklerini, onun yaşamına dair kanılarını birleştirerek anlatır.

İhlaller Neye Benzer öyküsünde anlatıcı şiirler yazan yalnız ihtiyardır. “Kimselerin bilmediği şiirler yazdım ve her şeyi terk ettim” (S, s.170). Yazar öykülerinde (Kaybetme Korkusu, Yük, Mağara Arkadaşları) yazar anlatıcıları seçerek öykünün kurgusunu birinci tekil kişiye devreder. Öykünün yazar tarafından mı, yazar anlatıcı tarafından mı kurgulandığı sorusu akla gelir.

Yaşadığımız Yerler’de çocukluk yıllarını anlatan ben anlatıcı vardır. Öykünün ilk cümlesi “Hülyalı çocuktum, rüyalı çocuktum” (S, s.179) cümleleri anlatıcıyı belli eder. Anlatıcı çocukluk yıllarına döndüğünde öykünün anlatımı da farklılaşır. “Akşam olurken, güneş batarken, ağaçların üstünden, kuşlar çekilirken, hep başka yerlerde olmak isterdim.

Akşamın olmadığı, aydınlık, güneşli yerlerde” (S, s.184). Rüya ve hatıra arasında gidip gelen anlatıcı şiirsel bir anlatıma yaklaşır. Şimdi’den çocukluk yıllarına bakan anlatıcı savunma mekanizmalarından biri olan ‘unutma’ ile acılarıyla baş etmeye çalışır.

Önemsizlik öyküsünde Tanrısal Bakış açısıyla yazılan bir hikâyedir. Ester ve Nesim’in birbirleri hakkında düşündükleri okuyucuya aktarılır. Anlatıcı Ester’in ve Nesim’in kişiliklerini eylemleri, insanlara yaklaşımlarıyla örnekleyerek verir:

Ara sıra onlardan güzel gözlü, sakin ve duygulu olan biriyle bir maceraya girişmek aklına gelirse de hemen kovar bu düşünceyi. Kırkını henüz geçmiştir ama o, yaşlı, yalnız ve dul bir kadın olduğunu kendine tekrarlar durur (S, s.193).

Nesim kişilik özellikleriyle olumsuz bir karakterdir: “Birkaç gece evlerinde misafir kalır, güzel Türk ismi konmuş kocaman torunları kucağına oturtur, yanaklarını, boyunlarını öper, bacaklarını okşar, bağırtıncaya kadar severdi” (S, s. 192). Akrabaları ve Ester bu davranışlarından dolayı Nesim’den uzaklaşır.

Ay Bakıyor öyküsünde anlatıcı bir umutla oğlunu bekleyen kadındır. Anlatıcı önce eşini kaybeder ve oğluyla beraber farklı bir eve taşınır. Bu ruh hali oğlu ile arasındaki bağı kuvvetlendirir. “Biz bütün insanlardan ayrıydık, ikimizdik, birdik” (S, s.206). Anlatıcı geleceğe yönelik tahminlerde bulunur. “Karlı bir kış gecesi gelecekmiş gibi her şey. Zayıflamışsın oğlum, diyeceğim, ben de yaşlandım senden ayrı geçen yıllarda” (S, s.211-12). Selva Hanım oğlu Mansur’u ümitle bekler.

Mozart’ın Son Zartı öyküsünde ben anlatıcı başkişi olan Şebnem’dir. Geçmişine dönerek yaşadıklarını anlatır. Şebnem öyküye bir itirafla başlar: “ O zamanlar yalancının biriydi ben”(S, s.213). Şebnem kendine yalanlarla örülü bir yaşam kurar. Yatılı okul yıllarında herkes tarafından beğenilen Asil de Şebnem’in yalanlarını sever. Ancak Asil Şebnem’in yalanlarına giremeyecek kadar ulaşılmazdır.

Su öyküsünde anlatıcı yazarın kendisidir. Otobiyografik özellik gösteren öyküde babasının ani ölümünü anlatır.

Silentium’da Tanrısal bakış açısı vardır. Ada insanları ve adaya gelenler kış mevsimi ile özdeşleştirilir. Kış, zamanın yavaşladığı ve insanların yalnızlıklarını daha çok hissettiği mevsimdir. Anlatıcı öyküde zaman zaman araya girerek öykünün başkişisi

Cafer'e seslenir. Ona yapması ya da yapmaması gerekenleri söylerken geçmişten ve gelecekte bahseder.

Yüreğin Mahallesi öyküsünde ben anlatıcı vardır. Ben anlatıcı kafasında oluşturduğu “dudakları kırmızı ve sıcak olan” (S, s.239) kadın figürü ile Asude'yi özdeşleştirir. Asude'nin huzur ve dinginlik veren hali anlatıcıyı etkiler.

Mağara Arkadaşları öyküsünde Tanrısal bakış açısını vardır. Bu bakış açısıyla hem Ayyıldız Apartmanı'nın içinde bulunduğu durum, düşündükleri anlatılırken hem de apartmanın diğer sakinleri hakkında, olayların arkasında yatan gerçekler ve sosyal zaman hakkında bilgi verilir. “Bu arada hazır sırası gelmişken –konunun sadece arka planı olduğu halde- belirtmek gerekir ki İkinci Dünya Savaşı her zaman iyi bir malzeme, iyi bir sopa olmuştur” (MA, s.21). Tunç, ironik ve sembolik bir anlatımla öyküsünü kurgular. Bu özelliği ile öykü diğerlerinden ayrılır. Ayrıca öykünün ölüm ya da mutsuz bir şekilde bitmemesi de bu öykünün sahip olduğu diğer farklılıktır.

Ses Tutsağı'nda ben anlatıcı yalnız yaşayan ismi belli olmayan bir erkektir. Fillerdeki birinci tekil şahıs ekleri kahraman anlatıcının varlığını ispatlar: “atışım, unutuyordum, yaşadım, anladım...” (MA, s.41). Öykünün izleğini oluşturan yalnızlık ben anlatıcının baş etmesi gereken en büyük sorunudur. Anlatıcının seslerle bir sevgiliye tutunması onu yaşama bağlar ve intihardan vazgeçirir.

Cinnet Bahçesi'ndeki cinayeti polislerin olay yerinde tuttuğu tutanaklardan öğrenilir. Tutanaktaki fiillerin edilgen yapısı “dondurulmak, bulundu, belirlendi, götürüldü”(MA, s56- 59) polislerin cinayete ilgili sordukları sorulara aldıkları cevapları gösterir. Yedi kişinin ifadelerinden oluşan polis tutanakları yedi kişinin üslubu ve anlatımıyla oluşur. Ben anlatıcı bu ifadelerde kendini gösterir. Kişiler hem kendileri hem de Müeyyet Bey hakkında düşündüklerini, kendilerinde bıraktığı etkileri anlatırlar.

Gençlik Sabah Çiyidir öyküsü Tanrısal bakış açısıyla anlatılır. Tanrısal bakış açısıyla kahramanların hayatları hakkında bilgi verir. İç monologlarla kahramanların geçmişe, gençliğe dair özlemlerini ve şimdi'ye dair endişeleri yansıtılır. Yaşlı kadın, göz göze gelmeye korkar gibi bakışlarını odadaki yıllanmış eşyalarda dolaştırdı ve kendi

kendine “Gençlik...dedi. ‘Sabah çiyi sanki. Uyku mahmurluğundan kurtulup tam tadını çıkaracakken, geçiveriyor’... Hakikaten öyleydi. ‘Hiç yirmi yaşında oldum mu ben?’ diye düşündü” (MA, s.105). Anlatıcının gençliğe ve geçmişe özlemi öykünün isminden de kendini hissettirir.

Küçük Kuyu öyküsünde ben anlatıcı vardır. Varoluşsal sorgulama içindeki başkişinin sorunlarına kuşkunun da eklenmesi yaşam yükünün artmasına neden olur. Çünkü sahip olduğu kuşku mutluluğunun önündeki engeldir.

Siz ve Şakalarınız öyküsünde ben anlatıcı vardır. Ben anlatıcı gençlik yıllarında şahit olduğu ümitsiz aşktan başka hiçbir aşka şahit olmayan, hiç âşık olmamış bir kadındır. Arkadaşı Peri ile aşkı konuşur. İkilinin arasındaki diyaloglar aşka bakışlarındaki farklılığı ortaya koyar: “Aşk dediğin nedir ki Peri? derdim. Geçer gider. Yüzüme bakardı, Geçmiyor abla derdi. Benim başımdaki ateş geçmiyor” (MA, s.124). Huzurevinde tanıştığı Samim Bey’in kendisini sevgiyle tanıştırdığını anlatır. Öykünün ana izleğinin etrafında yaşlıların huzurevi yaşamı, toplumun yaşlılara bakışı da “yaşlıları aptallarla karıştırıyorlar” (MA, s.123) aktarılır.

Alafranga İhtiyar öyküsünde iki anlatıcı vardır. Birincisi mühendislik okuyan ancak gazeteci olan genç anlatıcı ve Batı müziği konserlerinin müdavimi Ulvi Efendi’dir. Bu iki anlatıcı sarmal olaylardan oluşan hikâyenin anlatılmasında yazara yardımcı olur. İki anlatıcı da olayları kendi görüş açılarına göre aktarır. Genç muharririn Tanzimat dönemi tahkiye geleneğini, dilini, üslubunu kullanır. Ulvi Efendi’nin kullandığı dil, üslup, anlatım genç muharrire benzer; ancak daha doğal bir anlatıma sahiptir. Çünkü Ulvi Efendi yaş gereği böyle bir dilin ve üslubun var olduğu dönemde yaşar. Bu nedenle kullandığı dil doğal ve yapmacıksızdır.

Ara Renkler Grubu’nda renklerle simgelenen üç öykü vardır. Öykülerde üç farklı erkek kendi yaşamlarını anlatır. Erkek anlatıcılar ben anlatıcı olarak öyküde yer alır.

Aziz Bey Hadisesi öyküsünde tanrısal bakış açısı vardır. Her şeye hâkim olan bu anlatıcı öykünün son hadisesini en başta anlatır. Aziz Bey tambur çaldığı meyhaneden tartaklanarak atılır. Bu olaydan sonra Aziz Bey evine gider. İlk ve son aşkı Maryam için

gittiği ve ömrünün en mutlu üç gününü geçirdiği Beyrut aklına gelir. Bu üç günden geriye kalan hatıralar keder ve mutsuzlukla doludur.

Hadiseden birkaç saat sonra, Aziz Bey evine gitti. Odaya ağır bir hastalık gibi çöken, kaypak bir ampulün ışığında biraz oturdu, gözlerinde bir türlü akamayan korkunç bir yaş birikintisiyle Haliç'in kirli sularına yansıyan sık sık bulutlarla örtülen, kırık dökük bir ay ışığına baktı; aklından son olarak hurma ağaçlarının ve çok yüksek palmyelerin gölgelediği, sıcak ve alabildiğine mavi bir şehirde yaşanan çok kısa, ama çok mutlu üç gün geçirdi. O mutluluk ansızın kedere dönüştü, yüzüne yansıdı. Yangınlarla dolu bir ömrün bütün çilesini saklamaktan artık vazgeçmiş, çökmüş yaşlı bir yüz, bir anda ağlamaklı oldu, öyle kaldı (ABH,s.9). (Bu paragraf öykünün hem başlangıcını hem de sonunu oluşturur.)

Kadın Hikâyeleri Yüzünden adlı öyküde ben anlatıcı vardır. Kurguladığı oyunla eşinin intiharına neden olan isimsiz, ezik, fiziki görünümünden memnun olmayan manifaturacı olayları anlatır. Öykünün ilk cümlesindeki birinci tekil şahıs ekleri bir kahramanın ağzından öyküyü dinleyeceğimizi gösterir: “Ya ölecektim, ya eski yaralarımın doğacaktım yeniden” (ABH, s.95). Manifaturacının öykü ve öyküleme zamanları arasındaki konumu “kendisinin öykü zamanına ait karakterlerden birisi oluşuyla duygusal bakış açısını zorunlu kılar” (Eliuz, 2009: 55). Manifaturacının düz bir çizgiden ibaret, tek düze yaşamı bitişiğindeki dükkâna Turcan'ın taşınmasından sonra değişir. Dükkân komşusu aynacı Turcan ona isteyip de olamadığı hovarda adam yolunu açar. Turcan ve arkadaşlarından dinlediği kadın hikâyelerini kendince yeniden kafasında yazar ve oynar. Bu oyun ona istediği erkek olma rolünü verir; kendi senaryosu da olsa anlatabileceği kadın hikâyeleri vardır. Ancak aldatıldığını düşünen şefkatli, silik, ezik, elleri kemikli, güzel olmayan fakat kalbi olan eşi intihar eder.

Soğuk Geçen Bir Kış'ta olay tek zincir halinde anlatılır. Olayın merkezinde varoluşun altında ezilen, sevgiye muhtaç, yalnız bir adam –Semavi Bey- vardır. Semavi Bey'in hayatı Tanrısal bakış açısıyla anlatılır.

Kar Yolcusu'nda yazar Tanrısal bakış açısını kullanır. Gösterme ve anlatma yoluyla Eşber'in yalnızlığını belirginleştirir. Dağlar arasında sıkışıp kalmış olmak, bütün dünyayı kendi hayatından ibaret sanmakla, çay demleyip içmekle, kibrit çöpü biriktirmekle, mercimek çorbası yapmakla, kar kürümele, pazarları kasabaya yürümele geçen bir

hayattır onunki. Anlatıcı Eşber'in geçmişiyle ilgili hiçbir şey anlatmaz. Geçmişi olmayan bir adamdır. Fidanla tanışmamış olsa "kendi huzursuz ve dar çemberinin içinde yaşamaya devam edecek" (ABH, s.128) bir yalnızdır.

Mikail'in Kalbi Durdu öyküsünü anlatan isimsiz bir anlatıcı vardır. Ben anlatıcının varlığı fiillerdeki birinci tekil şahıs ekleri ile belirginleşir. Anlatıcı Ben, zaman, mekân bağlamında Mikail'in, kendinin ve Semiramis'in ölümdaki sorumluluğunu sorgular. Şimdiki zamandan "Şimdi düşünüyorum da, Mikail döküntü Anadolunu çalıştırıp caddeye çıktuktan sonra arabayı durdurmuş, üstüne vinileks kılıf geçirilmiş direksiyonuna başını koyup, hırsından ağlamış olabilir" (ABH, s.152) geçmişe döner. Geçmişteki hatalarının ışığında değerlendirmeler yapar. Mikail'in ölümündeki sorumluluğunu sebep – sonuç ilişkisiyle açıklamaya çalışır. Anlatıcı kendini sorgularken, suçunu da itiraf eder.

Ama yine de yatağında acıyla dönüp durdum. Neden kesintisiz, tatlı ve huzurlu bir uyku uyuyamıyorum? Diye sordum kendime. Hemen cevapladım: çünkü suçluyum. Ben bir şey çaldım. Benim için değersiz, hatta adi bir şeydi. Ama çaldım (ABH, s.146).

Kırmızı Azap yaratılmak için bir bedene girme hayali içinde olan ve yazar tarafından var olma süreci geciktirildikçe huzursuz olan kadın tarafından anlatılır. Diğer karakterlerin oluşum sürecini, fiziksel, ruhsal özelliklerini, öykü içinde nasıl yok olduklarını kendi bakış açısıyla anlatır.

Kaybetme Korkusu öyküsünde iki anlatıcı vardır. Bunlardan biri Safir diğeri de isimsiz yazardır. Süsen'in ölümü iki farklı anlatıcı tarafından aktarılır. Süsen'in geçmişi anlatan Safir'dir. Safir Süsen'in çocukluk ve gençlik yıllarında- Kaybetme Korkusu- yaşadıklarını da başkalarından öğrendiği şekilde aktarır. –mış, -miş öğrenilen geçmiş zaman kipleri anlatımda sık kullanılır. "Süsen'in babası ilçede ziraat müdürüymüş, Kızını bırakmadığı için ölüm izni bittikten sonra yıllık iznini de kullanmış" (TKM, s.20). Öykünün *Son* adlı bölümünde Safir kendi yaşadıklarını anlatır. Süsen'le evlilik yıllarından başlayarak, onun intihar gününe kadar yaşadıklarını birinci tekil şahıs ekiyle anlatır. "Bu avluda zaman olduğunu gördüm" (TKM, s.30). Öykünün kalan üç bölümü isimsiz yazar tarafından okuyucuya aktarılır. Yazar avlu insanlarından farklıdır; çünkü avluda yaşananları algılayıp yorumlayabilecek niteliktedir. Aynı zamanda avlu insanlarıyla aynı kaderi yaşadığı için onlar gibidir. Yazdıkları okunmayan bir yazar olarak kenara itilen,

görünmeyenlerdendir. Avlunun hikâyesini yazarak avlu insanlarının oluşturduğu zincire eklenir.

Taş – Kâğıt – Makas öyküsünde iki anlatıcı vardır. “Anlatıcı ‘anlatı’ işini gerçekleştiren, hikâyeyi okuyucuya sunan kişidir” (Tekin, 2014: 31). Bunlardan biri Emir diğeri Emir’in arkadaşı doktordur. Her iki anlatıcı da birinci tekil şahıs kipini kullanır. Öykü iki karakterin konuşması ile başlar. “*Keder, Yedi Gün, Yedi Yıl, Yedi Ayın İçinde On Gün*” ağırlıklı olarak doktor tarafından anlatılır. Emir, eşinin intiharını *Yıllar* bölümünde anlatır. *Son Buluşma* adlı bölümde Emir ve doktorun diyalogu ile öykü sonlanır. İç diyalog öyküde kullanılan diğerk tekniklerdir.

Fehime adlı öykünün anlatıcısı olayları yaşayan küçük kız çocuğudur. Başından geçenleri –kitap satmak için köyden kardeşi Tahir ve teyzesi ile Kuşadası’na gelmelerinden, Alanya’da kendilerini bekleyen anne babalarına teslim edilmelerine kadar geçen olaylar- baştan sona sadece Fehime anlatır. Metinde imla ve noktalamanın olmaması, yabancı kelimelerin Fehime’nin telaffuzuna göre yazılması, paragrafların olmaması öyküyü polise verilen ifadeye dönüştürür. Fehime yaşadıklarını dedi ve dedim “tahir kaçta satcaz bunları dedi teyzem gösterdi üstünde cami olanlar beş dolar kuru fasulye olanlar on dolar dedi daha aşağı verirseniz gebertirim dedi tahir vermeyiz dedi” (TKM, s.55) ifadeleriyle aktarır. Çocukların İngilizce kelime telaffuzları “türkiş bok bok türkiş diye bağırıyor öğlene kadar turistlere kitapları gösterdik kimse almıyordu”, “tahir amca bu fayf dolar bu ten dolar dedi öyle değil salak dedim mösyö bu ten dolar bu fayf dolar dedim” (TKM, s.56) metni ironikleştirirken, metnin söylemini de çocuklaştırır.

Beşinci kitabın ilk öyküsü olan Evveotel’de iki erkek anlatıcı vardır. Bunlardan biri Zembilli Göçmen’in oğlu, diğeri otel kâtibi Zebercet’tir. Öyküde ben anlatıcılar Göçmen ile Süslü Yengen’in aşklarına tanık oldukları güne, otuz yıl öncesine dönerler. İki anlatıcı da geçmişten şimdiye dönerek mutsuz yaşamlarından, eşlerini terk etmelerinden bahsederler:

-Evimi ilk terk ettiğimde, bir gece rüyama sen girdin. – Ben mi? Nasıl? –Oğlum senmişsin güya. Senin o günkü halin yani. Öğle çok ağladın ki, uyanır uyanmaz eve döndüm. Senin yüzünden hayatım kaydı. – Oğlum sevindi mi dönünce? –Sevindi. Demek oğlum sevindi... Dönsem benimki de sevinir. Yutkundum. Telefonu elime aldım, bıraktım.

Yazar otuz yıl öncesini dipnotlarla verir. Zembilli Göçmen'in oğlu annesi ile geldikleri otelde babasını Süslü Yenge ile yakaladıkları günü anlatır.

Yük isimli öyküyü röportaj için Neyyire Hanım'ın evine giden kişiden dinleriz. Geriye dönüşlerle hatırladığı röportajı öyküleme zamanına taşır. Röportajda neleri soracağını, sorulara nasıl başlayacağını, hangi soruları önce soracağını iç monolog yoluyla okuyucuya aktarır. Bunu yaparken bir öğretmen edasıyla röportajın inceliklerini anlatır.

Soru sorarken seçtiğiniz kelimeler çok önemli. (..) Bazı tarihçiler de diyor ki--- diye başlayan cümleler kurmak, kendimizi tarafsız gibi göstermek.. (..) Dolayısıyla sıfatsız, sıradan bir başlık seçersiniz. Söyleşi sırasında sorularınızın ağırlığını yavaşça arttırırsınız (KA, s.146).

Postmodern yazarlar “metinlerinde, eserlerini nasıl kurguladıklarını açıkça ya da örtük bir şekilde anlatabilirler” (Yalçın – Çelik, 2005: 46). Neyyire Hanım ile soru cevap kısmına geçen anlatıcı Neyyire Hanım'ın babası hakkındaki görüşlerini okuyucuya yine kendisi aktarır. Neyyire Hanım sadece annesinin gerçek ölüm nedenini anlattığında konuşur. “ Annem- babamın- beylik- tabancasıyla- intihar – etti. Nokta” (KA, s.150). Bu da okura gerçeklik hissini verir. Ayrıca kelimeler arasındaki çizgiler Neyyire Hanım'ın anlattıklarında kararlı olduğunu vurgular. Annenin intiharı özetlenerek aktarılır. Hikâye etmede sık kullanılan geçmiş zaman ekleri “anlatıyormuş, ağlamaya başlamış, söylüyormuş, söz ediyorlarmış, şaşkınmış, soruyormuş” dikkati çeker.

3.1.4. Zaman

Saklı öyküsünde anlatıcı çocukluğuna döner ve çocukluğunun en canlı hatırası olan Süslü Yenge ve eşi Göçmeni anlatır. Ben anlatıcının görülen geçmiş zaman kipiyle anlattığı olaylar hüznü bir aşk öyküsünün ötesindedir.

Anlatıcı Süslü Yenge'nin ve eşinin yaşamını onlardan dinlediği kadarıyla bilir. Bu nedenle geçmişlerine dair tahminlerde bulunur: “ İlk karısının bir Yugoslav kız olduğunu düşünüyorum, göçmenin. İstanbulludur süslü yenge. İlk sevdiği bir bahriyeli. Tıbbiyeli de olabilir. Ama mutlaka sarıdır” (S, s.164-65). Yazar anlatıcıyı bu konuyla öyküde var eder. Çünkü herkesin bir gerçeği olduğunu ve bu gerçeği sadece insanın kendisi tarafından

bileneceği mesajını verir. İnsanın çevresindekilere anlattıkları bir hayal, tahmin ya da kurgudur.

İhtilaller Neye Benzer öyküsünde anlatıcı için sabah ve akşam vakitleri önemlidir. Şehrin ışıklarını yakan ve söndüren anlatıcıdır. Bu zaman dilimleri onun varlığını gösteren tek işarettir. Bu ışıklar yanmadığında ölümle tanışmış olacaktır.

Anlatıcı geçmişte, eşi Umman'la beraber olduğu yıllarda mutludur. Hayatının ihtilalini yaparken eşini terk eder. Bu nedenle de ihtilali kendisine benzer, “yarımdır, kırıktır ve olmayışı daha iyidir” (S, s.173). Yaptığı ihtilalin sorularına cevap bulamaz. Sorularının cevaplarına en çok yağmurlu zamanlarda yaklaşır.

Yaşadığımız Yerler öyküsünde ben anlatıcı çocukluğuna döner. Çocukluğundaki hatıraları saklayan anlatıcı, yaşadığı yeri terk etmek ister. Yeni yerler görmek, başka şehirlerde yaşamak arzular. Bu anılarını ona hatırlatan çocukluğunda yediği yeşil elmalar ve annesinin dikiş makinesinin çıkarttığı seslerdir. Bu hatıralar rüya ile gerçek arasında bir anlatımla aktarılır.

Önemsizlik hikâyesinde Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı Ester ve Nesim'in geçmişlerine döner. İki karakterin ne zaman, nasıl tanıştıklarını anlatır. “Nesim, çocukluk arkadaşı Davit'in kızı Esterea'ya beş yıldır âşıktı. Davit'le Kuzguncuk'ta komşuydular. Büyük bir yangında Nesim'in evi yanıp kül oluncaya, karısı ve iki oğlu yangında ölünceye kadar arkadaş kaldılar” (S, s.191). Anlatıcı iki kahramanın geçmişlerine döndüğünde özetlemeleri ayrıntılı ve dikkatli yapar. “Üç aylık evli iken, kırkını henüz geçmiştir, Taksim'de bir akşamüstü, iki ayda bir, yirmi yıldır dul bir kadın, bir hafta sonra zamansal ifadeleri kullanarak özetlemeler yapar.

Ay Bakıyor'da ben anlatıcı geriye dönüşlerle ve zamansal ileri atlamalarla öyküsünü anlatır. Oğlunun bir gün trenle geri döneceğine inanan anne gecedен sabaha kadar trenleri gözler. Oğlunu beklerken oğlunun eşi Adabey'le evliliğini hatırlar, geçmişe döner. Oğlunun geleceğini uman anne geleceğe dair planlarını anlatır. “Yıllardır onun dönüşünün hazırlıklarını yapıyorum böyle. Bir yaz gecesi sabaha karşı gelirse ne yapacağımı şaşırıyorum” (S, s.212).

Mozart'ın Son Zartı adlı öyküde ben anlatıcı öykü boyunca geçmişe döner, ileri atlamalarla şimdiye gelir. Geçmişini sıradizimsel olarak arkadaşı Asil'e anlatır, Şebnem geçmişteki yalanlarını sıralar, itiraflarda bulunur.

Su öyküsünde yazar anlatıcı geçmişe, çocukluğuna, Mardin'de geçirilen üç yıllık öyküleme zamanına döner.

Silentium'da öykü zamanı bir yıldır. Tanrısal bakış açısıyla yazılan öykü bir kış mevsiminde başlar. Cafer'in güzel bir kadınla tanışmasından bir yıl sonra, yine bir kış mevsiminde kadınla tekrar karşılaşır. Öykü kış mevsiminin zamansal yavaşlığından ve sessizliğinden, zamanın kısa bir 'ana' inmesinden yararlanır.

Yüreğin Mahallesi'nde öykü ve öyküleme zamanı belirsizdir. Akşamın hüznün veren saatleri, gecenin dayanılmaz acı saatleri oluşu, sabaha uzanan saatlerin geçmek bilmezliği zamana dair şiirsel ifadeleridir. Zamanın yalnız bir insanın psikolojisi üzerindeki etkilerinin ne olduğunu anlatıcı açıklar. Anlatıcının Asude'ye duygu sevgi en yüksek noktaya çıktığında, "anlatabileceği her şeyi anlattığında" (S, s.245) geçmişten şimdi'ye dönülür.

Mağara Arkadaşları'nda anlatıcı öyküleme zamanından geriye dönüşlerle elli iki yıl öncesine kadar gider. Ayyıldız Apartmanı'nın Bezmin Hanım tarafından anlatılan yalan yanlış tarihi Tanrısal anlatıcı tarafından netleştirilir. "Gerçekte Ayyıldız Apartmanı, yedi kardeşim en büyüğü olan Trabzonlu bir müteahhit tarafından savaş zamanı olduğu ve bütün inşaat malzemeleri karaborsaya düştüğü için, yedi senede zar zor yaptırılmış" (MA, s.23). Ayyıldız Apartmanı'ndan hareketle sosyal zaman öyküde vurgulanır. İkinci Dünya Savaşı'na girmeyen Türkiye bu savaş sırasında hem ekonomik hem de toplumsal büyük sıkıntılar çeker. Tunç, Türkiye'nin meselelerini, tarihsel gerçekliğini sorgulayan bir yazar olarak bu öyküde insani ihtiyaçların giderilmesine engel olan olumsuz dönemi işler. Geçmişten şimdiye dönen anlatıcı Ayyıldız Apartmanı'nın intihar gününü "Oysa hesaplarına göre bugün yani 1994 yılının ikinci ayının dokuzuncu günü, hayatının uykudan önceki son günü olmalıydı" (MA, s.30) şeklinde okuyucuya aktarır.

Ses Tutsağı öyküsünde ben anlatıcı sıradizimsel bir anlatı takip eder. Öyküde sıklıkla kullanılan “sonra” zarfları kronolojik zamanı belirtir. Mevsimler anlatıcı ile kadının ev içindeki konumu belirler. Yaz mevsiminde başlayan seslere tutsak kalış kış mevsiminde, ocak ayının ilk gününde sonlanır. Anlatıcı üst kat komşusunu balkonda dinlemeye başlar, mevsimin kışa dönmesiyle evin içinde devam eden bir takip başlar. “Sonra öyle bir mevsim geldi ki, artık balkonda oturup solan yıldızları gökyüzünde boşu boşuna arayarak, amaçsız, hafif sıkıntılı ve yalnız oturmak imkânsız oldu” (MA, s.43). Kış mevsimi anlatıcıyı dar/kapalı mekân özelliği gösteren eve hapseder. Bu günlerde anlatıcı kadının yaşamının dışına çıkamaz. Onu adım adım takibe başlar. Anlatıcı için yılbaşı gecesi yalnızlıktan kurtulma, anlatma, konuşma, mutsuzluktan kurtulma saatleri olarak anlam bulur. Ancak kadının anlatıcıda hayal kırıklığı yaratması, onu bir intiharın hazırlanmış sesleriyle yalnız bırakır.

Cinnet Bahçesi Suna Eren’in eşi tarafından öldürülmesi ve polisler tarafından olayın tutanaklara aktarılması ile başlar. Ceset 19 Eylül Pazartesi günü evin yatak odasında temizlikçi tarafından bulunur. Polisler katil zanlısı olarak cesedin başında Dvorak dinleyen Müeyyet’i tutuklar. Otopsi ile cinayetin ne zaman gerçekleştiği tespiti edilir: “Cesede yapılan otopsi sonucunda, cinayetin 15 Eylül Perşembe günü işlenmiş olabileceği kanaatine varıldı” (MA, s.57). Cinayetin niçin işlendiğini aydınlatmak için Suna ve eşi Müeyyet’i tanıyanların ifadelerine başvurulur. İfadelerde geriye dönüşlerle Müeyyet ve Suna hakkında bilgi verilir. Müeyyet’in insani yanı, çocukluğu, ailesi, iş yaşamı, iletişimsizliği, müziğe olan ilgisi, sevgisizliği, yalnızlığı yedi tanık tarafından anlatılır.

Gençlik Sabah Çiyidir hikâyesinde öyküleme zamanı bir günlük süredir. Tanrısal anlatıcı geriye dönüşlerle öykü zamanını yaşlı kahramanların gençliklerine kadar götürür. Erkek karakter günlerini geçirmek, ölüme daha fazla yaklaşmak için vaktini hızlıca geçirmek için sokaklarda dolaşır. Yolunun balık pazarına düştüğü gün yalnız, yaşlı komşusu ile karşılaşır ve kadından yılbaşı gecesi için yemek yeme teklifi alır. Yemeğe giden yaşlı adam kadın karakterle beraber ölümü unuttur, yeniden yaşama bağlanmayı ister; ancak bu mutluluk da gençlik yılları gibi kısa sürer.

Küçük Kuyu öyküsünde erkek anlatıcının sonbaharın tadını çıkarmak için arkadaşları ile deniz kenarında bir otel gelir. Bir sabah otelden çıkar ve arkadaşlarından

uzaklaşır. Başka bir sahil kasabasına gelen anlatıcı burada bir gece geçirir. Öykü zamanı ve öyküleme zamanı bu bir geceden oluşur. Sıradizimsel olarak anlatılan olaylar anlatıcının sevgi/sevgisizlik sorgulamasına doğru yol alış sürecini belirler.

Siz ve Şakalarınız öyküsünde kadın anlatıcı geriye dönüşlerle sevgisiz ve aşksız geçen hayatını anlatır. Kadının sevgiyi bulamaması, yaşama isteğini boşvermişliğe dönüştürürken, otuz beş yıllık iş hayatı tek uğraşı haline gelir. İş hayatındaki kurallar, yasaklar onu asık suratlı bir kadın haline getirir. Samim Bey'i tanıdıktan sonra daha mutlu bir birey haline gelir. Aradığı sevgiyi bulur. Ancak sevgi dolu zamanlar Samim Bey'in ölümüyle sonlanır.

Alafranga İhtiyar hikâyesinde iki anlatıcı kendi özgeçmişlerine dönerek olayları anlatır. Genç anlatıcı Ulvi Efendi ile ilk karşılaşmasını anlatmak için öyküleme zamanından yedi sene önceye döner. Ulvi Efendi'yi soğuk bir kış gününde sevgilisi Handan'ı beklerken görür. "İstanbul Senfoni Orkestrası'nın cumartesi konserini dinlemeye gelmiş olanlar salondan çıkıyorlardı. Aralarında Ulvi Efendi'yi de görünce, o garip ilk manzara zihnimde tekrar canlandı" (MA, s.138) Genç anlatıcı, Ulvi Efendi'yi ilk gördüğü günden itibaren sıradizimsel olarak takibini anlatır. Ulvi Efendi'nin öyküsünü takibinin üçüncü haftasında, bir cumartesi günü öğrenir.

Ulvi Efendi'yi anlatıcı olarak gördüğümüz bölümde o da geriye dönüşlerle kendi öyküsünü anlatır. Yetmiş yaşını çoktan geçmiş ihtiyar Darülelhan'da çalışmaya başladığı döneme, 18 yaşını henüz doldurmadığı için maaşını elden almak zorunda kaldığı yıllara döner. Gençliğinden itibaren sevgi, aşk izleğini temel alarak yaşamını genç anlatıcıya anlatır.

Öyküde kullanılan zamansal ifadeler öykü zamanını netleştirir: "O vakitler henüz telefon kartı icat edilmemişti yahut edilmişti de memleketimize gelmemişti" (MA, s.141). "O vakitler gazozlar daha kutuya girmemişti" (MA, s.152). "Harp zamanı karaborsacılığa, vagon ticaretine başladı" (MA, s.158). Ulvi Efendinin duvarındaki konser afişi –"26 Nisan 1949 Salı Günü saat 28.30'da Şehir Komedi Tiyatrosu'nda" (MA, s.155) bireysel tarihine ışık tutar.

Cam Göbeği'nde başkişi Behiç geriye dönüşlerle gençlik yıllarına döner. Geçmiş Behiç'in var olduğunu hissettiği, yaşamdan zevk aldığı yıllardır: “Denizin bir zerresi olarak, bir gelecek ümidi ve bekleyiş olarak, sağlam bileklerle koşan ayaklar olarak. Vardım” (MA, s.174). Behiç için şimdi acı, mutsuzluk, sevgisizlik, yalnızlık dolu günleri barındırır.

Gülkurusu'nda Bektaş sık sık otobüs yolculuğu yapar. Otobüsteki uzun yolculuklar onun yurtsuzluğunu imler. Geçici konaklamaların mekânı oteller dahi onun korunağı olmaz. “[B]aşkanım bütün kârımızı otellere yatıracak değiliz diyor, bu yüzden bazen garajlarda sabahı ediveriyorum” (MA, s.183). Uzun yolculuklar Bektaş'a sevgisizliğini, ölümü, yalnızlığını sorgulattır.

Limonküfü öyküsünde öykü ve öyküleme zamanı belirsizdir. “Yıllar var ki, Pazar günleri öğleden sonra, yaz gecesi, geceleri, her an, uzun ve karanlık gece” gibi ifadeler zamansal belirsizliğe örnektir.

Aziz Bey Hadisesi'nde Tanrısal anlatıcı öykü zamanından, öyküleme zamanına geri dönüş tekniğiyle bakarak Aziz Bey'in çocukluktan ölümüne kadar geçen zaman dilimi anlatılır. Öykü zamanı Aziz Bey'in Zeki'nin meyhanesinden kovulduğu ve öldüğü gün ile başlar. Öykü yine bu olayla biter. Başkişi Aziz Bey'in ailesi ve yaşadıkları ayrıntılı olarak anlatılır. Meyhanelerin merkezi eğlence yerleri olması, Türk müziğinin beğenildiği yıllar sosyal zamanı belirginleştirir.

Kadın Hikâyeleri Yüzünden adlı hikâyede yaklaşık 10- 15 günlük bir süre öykü zamanıdır. Manifaturacının altı gün boyunca yeni tanıştığı arkadaşlarıyla meyhaneye gitmesi, sonrasında tek başına dükkânında geçirdiği geceler, pavyondaki son gecesi öykü zamanını belirginleştirir. Ben anlatıcı zamanı sıradizimsel olarak anlatır.

Tunç, *Soğuk Geçen Bir Kış* öyküsünde mevsimler üzerinden zamanı aktarır. Hikâye sonbaharın kışa döneceği zamanla başlar. “Bu kış çok soğuk geçecek... diye mırıldanmış ve derhal tedbir almıştı” (ABH, s.113). Kış mevsiminden geriye dönüşle Semavi Bey'in çocukluğu ve evliliği anlatılır. Zaman Semavi Bey için donar, zor akar. Kış mevsimi ateşi,

ateş de ölen eşini hatırlattığı için sevilmez. Semavi Bey zamanı geçip gittiğini günlerle değil, vücudunun sıcağa ve soğuğa daha duyarlı hale gelmesiyle algılar.

Kar Yolcusu'nda mekânın belli olmadığı gibi zaman da belirsizdir. Yazar diğer öykülerinde olduğu gibi zamanı mevsimlerle belirginleştirir. Sosyal zamana, öyküleme zamanına dair herhangi bir bilgi, ipucu yoktur. Öykü zamanı kış mevsimidir. Kopardığı takvim yaprağı Eşber'e zamanın ilerlediğini ve ilkbaharın yaklaştığını belgeler. Ancak Eşber için kış aylarında hayat durur. Kış boyu gördüğü tek canlı kurtlardır. Fidan'ın hayatına girmesi, misafiri olması ile evine bahar gelir, evini yuva gibi hisseder. Zamansal ve mekânsal algıyı değiştiren Fidan'dır.

Mikail'in Kalbi Durdu öyküsünde anlatıcı öykünün son olayını – Mikail'in ölümü- ilk olarak anlatır. Geçmişe dönerek Mikail'in kalbinin durmasına neden olan olayları anlatır. Öykü zamanı anlatıcının kendisiyle hesaplaştığı süreyi kapsar. Öykü zamanı olarak Semiramis'in geçlik yıllarına kadar dönülür.

Mikail ile anlatıcının tanıştığı ilk dönem yaz mevsimidir. “Mikail'i ilk kez şehirdeki bütün pencerelerin ardına kadar açık olduğu, yaprak kıpırdamayan, müthiş bir yaz gecesi gördüm” (ABH, s.147). Yazdan sonbaharın ortalarına kadar Mikail anlatıcıyı takip eder, anlatıcıyı rakibi olarak görür ve müzikholde karşılaştıkları gün Semiramis'i kendisi kadar sevmediğini, bu sevgisizliğin kendini mahvettiğini söyler. Bu olayın yaşandığı “[k]arlı bir gece”(ABH, s.159)'nin sabahında kalbi aniden durur.

Kırmızı Azap'ta yer alan Eskici karakteri yazarın uzun yıllar boyunca üstünde düşündüğü kişidir. Bu özelliği ile geriye dönüşlerle yazar hakkında bilgi veren karakter de kendisi olur. “Eskici yazarımızın yıllardır üzerinde çalıştığı bir hikâyenin ana kişisiydi” (ABH, s.162). Öykü zamanı ve öyküleme zamanı net olarak verilmez. Öyküde yer alan “fazla uzun sürmedi, var olmaktan ümidimi kestiğim bir sabah, gecenin çok geç saati, birkaç hafta, ertesi gün” gibi ifadeler zamansal belirsizliği vurgular.

Kaybetme Korkusu'nda öykü zamanı isimsiz yazar ile Safir arasında geçen diyalogların süresi kadardır. Süsen'in intiharından aylar sonra isimsiz yazarın evine Safir gelir. İki karakter geriye dönüş tekniği ile geçmişlerini anlatır. İsimsiz yazar birkaç yıl

önce “ılık bir ekim gününde” (TKM, s.12) çirkin ama sirki hatırlatan avluya sahip apartmana taşınmasından başlayarak Süsen’in intiharına kadar geçen sürede yaşadıklarını anlatır. Zamansal atlamalarla isimsiz yazar daha sonra şimdiye dönerek Safir’i dinlemeye başlar. “Derken Safir çıkageldi. Tuhaf bir hikâyenin ortasına düştüm. Koltuğuna oturup terasına baktıktan sonra, beni hatırlarsınız dedi. Süsen’in kocasıyım” (TKM, s.18).

Safir de Süsen’in iki yaşında annesinin ölümünden başlayarak oturdukları apartmana taşınmalarına kadar geçen sürede yaşadıklarını anlatır. Safir apartmana taşınmalarının nedenini yaşadıkları köyde zamanın anlamını yitirmesine bağlar: “Zaman bir önceki günün zamanından farklıysa, zamanla işi varsa insanın, bir yere yetiyecekse bir şey olacaksa, insan o zaman yaşadığının farkına varıyor” (TKM, s.30).

Mevsim geçişleri insanlar; Süsen ile Safir’in yetiştirdiği çiçekler üzerinde etkilidir. Mevsim bahardan kışa geçtiğinde avlu insanları evine kapanır, çiçekler yapraklarını döker, bazıları ölür. Baharla beraber de avlu canlanır, balkondaki çiçekler açar. Süsen’in intiharı da çiçeklerin solduğu, öldüğü kış mevsimine denk gelir. “Süsenlerin o narin saplarını andıran kollarını öne doğru uzatıp kendini terastan aşağı bıraktı” (TKM, s.17). Kış mevsimi avluda yaşayanların kötücül ruhunu taşır. Mevsim avluyu yaşanmaz hale getirir, süsenler dâhil balkondaki tüm çiçekleri öldürür.

Taş – Kâğıt – Makas’ta başkişi Emir zaman belirteci ile öykü zamanını dile getirir: “Şimdi kışa dönüyor mevsim, yağmurlar başladı.” (TKM, s.37). Başkişi geriye dönüşlerle norm karakter konumundaki doktora evliliğini, eşinin intiharını anlatır. Doktor da “ otuz yıl önce” (TKM, s.37) ye dönerek Emir’le ilk tanışmasını ve geçmişte beraber yaşadıkları yedi yılı, yedi ayı, yedi günü anlatır. Anlatıcılar geçmişten şimdiye döner. Son bölümdeki şimdiki zamanla çekimlenmiş fiiller “vuruyordu, biliyorum, gelmiyor”(TKM, s.52) doktorun öyküleme zamanından beri taşıdığı suçluluk duygusunu öykü zamanına taşır.

Fehime beş gün içinde yaşadıklarını anlatır. Öyküdeki zaman ifadeleri beş günlük süreyi okuyucuya verir. “akşam teyzem anneme biz yarın fehimeyle gemiye gitcez dedi, sabah kalktık, akşam olmuştu kuşadasının ışıkları görünüyordu, ertesi sabah amca uyandı, sonra amca o gece de sonraki gece de çok kötü şeyler yaptı, sabah uyandım hemşire abla başımızda oturuyordu” (TKM, s.55-61). Babası dört gün içinde yaşadıklarını

anlatmamasını ister ve Fehime susar: “kimseye bişey demiycen dedi demedim ben de o zaman” (TKM, s.61). Tahir ise bir daha hiç konuşmaz.

Evvelotel öyküsünde öyküleme zamanı “bir kaç gün” (E, s.15)’dür. Babasını aramak için çocukluk yıllarının geçtiği şehre dönen ben anlatıcı” otuz sene” (E, s.14) evvel babasının annesini aldattığı günleri hatırlar. Geriye dönüşlerle öykü zamanı otuz yıl öncesine doğru genişler.

Kibir öyküsünde öykü zamanı on yedi yıllık bir süredir. “Tahminen bir hafta önce”(K, s.21) ölen A.’nın ardında bıraktığı dokuz sayfalık hikâye “on yedi yıl”(E, s.21) önce yaşananları, geçmişteki hataları, abisini hatırlatır. Hikâyenin bulunmasından sonra geçen üç günlük öyküleme zamanı içinde ben anlatıcı abisinin kurguladığı hikâye ile gerçekte yaşadıklarını düşünür. Zamanın gerçekleri “örtmediğini ama yatıştırdığını” (E, s.29) fark eder. Geleceğe dair tahminlerle yaşadığı yüzleşmeyi bitirir.

Halas’ta öyküleme zamanı ben anlatıcının hapisanede kaldığı ziyaret süresi kadardır. Bu kısa süre içinde Halas’ın bunalımlı ve zor geçen çocukluk ve yetişkinlik dönemi anlatılır. Geriye dönüşlerle otuz beş yıl önceye, Halas’ın babasının ölüm yılına dönülür. Babanın ölümünden sonra ailede yaşanan travmalar anne kızın arasındaki ilişkiyi problemlili hale getirir. Halas’ın annesini öldürmesi hayatları için bir kurtuluş olur. Öyküde kullanılan “üç çocuklu bir aile olarak yaşadığımız yıllar, otuz beşinci yıl dönümü, beş yaşındaymış” (E, s.42-49) gibi zamansal ifadeler öyküleme zamanını netleştirir.

Acılezzet öyküsünde erkek anlatıcı ev sahibesi Madamın ardında bıraktığı hikâye kitabını okuyup bitirdiği süre öyküleme zamanına denk gelir. Öyküde sık sık zamansal sıçramalarla geçmişten şimdiye dönülür. “on beş yıl önce yazılmış, yıllar geçti, bir ay kadar önce, o gece, ertesi sabah, sabah ablam geldi, yirmili yaşlarıma varmadan” gibi zaman ifadeleri öyküdeki mesajın zaman ifadeleri ile tekrarlanmasını sağlar.

Hiçbir Hikâye Görüldüğü Kadar Temiz Değildir öyküsünde erkek anlatıcı öyküleme zamanı olan cumartesi akşamından pazar sabahına kadar geçen sürede komşusu yaşlı kadın Selva Hanım’ın hayatındaki gerçekleri, eşinden boşanmasına neden olan sebepleri öğrenir ve kendi ailesi ile ilişkisini gözden geçirir.

Doğru öyküsünde zamansal ifadeler oldukça az yer alır. Sanatçı okuyucunun dikkatini temaya yönlendirmeyi amaçlar. “Birkaç ay önce, birkaç hafta sonra” gibi belirsiz zaman ifadeleri öyküleme zamanını belirsizleştirir.

Yanık Taşlar'da benzin istasyonunda geçirilen birkaç saat öyküleme zamanını oluşturur. Ben anlatıcı çocukluğuna döner ve “otuz beş yıl önce” (E, s.132) yaşadığı şehirde nelerin değiştini anlamaya çalışır. Zaman içinde şehir susuz, yağmursuz kalırken, bir yandan da insansızlaşır.

Tevekkül'de Cafer ve arkadaşının kaderlerine razı olup bir köşeye çekilme süreçleri öykü zamanının sınırını belirler. Biri eşinden ayrılmış, diğeri eşini kaybetmiş iki adam geçmişleriyle yüzleşirler ve hatalarının bedelini “erken ve sonsuz münzevi” (E,137) olarak öderler. “On küsur yıl önce” (E, 139), “en az on beş yıl olmuş” (E, s.149) gibi zamansal ifadelerle geriye dönüşler yapılır.

Serim - Düğüm - Çözüm öyküsünde yazar Yüreğın Mahallesi'ndeki sonuçsuz kalan öykünün bilinmeyenlerini anlatır. Öykü ve öyküleme zamanı belirsizdir. Sanatkâr genç delikanlının âşık olduğu kadınla arasındaki ilişkinin imkânsızlığına dikkat çekmek için yapı unsurlarını geri plana iter ve okuyucuyu temaya yoğunlaştırmak ister.

Yük hikâyesinde öykü zamanı röportajın yapıldı bir iki saatlik zamanı kapsar. Öykünün ana izleğini Dersim Harekâtı oluşturur. Bu olayın yaşandığı dönemdeki tarihsel gerçekleri irdeleyen öykü bireysel tarihimizle yüzleşmeden toplumsal tarihle yüzleşmenin gerçekleşmeyeceğini vurgular. 1937–38 yıllarında Tunceli'deki isyanın bastırılması sırasında yaşanan gerçekler röportaj yapan anlatıcıya göre resmi tarihten farklıdır. Harekâta katılan bir subayın kızı üzerinden -Neyyire Hanım- tarihi gerçeği soğrulamaya çalışanlar, bireysel bir gerçekle yüz yüze kalır. Seksen üç yaşındaki Neyyire Hanım yetmiş beş yıl önce annesinin, babasının beylik silahıyla intihar ettiğini itiraf eder. Babasının harekât sırasında öldürdüğu bebekler, çocuklar, kadınlar intiharın nedenidir. Sosyal zamanın belirginleştini öyküde savaş, çocuk imgeleri birlikte kurgulanır. Savaş yokluğu imlerken; çocuklar umudu imler ve yaşanan bu çatışma öyküde intiharı beraberinde getirir.

3.1.5. Mekân

Saklı'daki mekan Anadolu'nun diğer küçük şehirlerine benzer. "Küçük şehirlerde bir belediye parkı, bir Atatürk heykeli, birbirini kesen iki cadde mutlaka vardı ve halk, bu caddelerde dolaşan hüzünlü insana deli diyerek eksikliğini tamamlardı" (S, s.162). Bu şehir dışarıdan gelenlere de yabancılığını hissettiren bir mekândır. Süslü Yenge ve eşine şehrin yerlileri yabancılıklarını her daim hatırlatır. Süslü Yenge'nin eşinin adı bilinmez, kimse de merak etmez. O sadece bir 'Göçmen'dir. Yaşadığı şehrin yerlileri onu aralarına kabul etmeyerek ona bir yabancı olduğu her zaman hissettirirler. Göçmen'in kendini öteki hissetmesine neden olurlar.

İhtilaller Neye Benzer öyküsünde erkek anlatıcı kendini toplumdan da soyutlayarak Beyazıt Kulesi'nin tepesinde yaşar. Bu mekân anlatıcının yalnızlığını, psikolojisini anlatmaya yardımcı olduğu için işlevseldir. Kendi hayatında başarısız bir ihtilal yapar, yarımır, eşini terk eder. Bu nedenle de kendini insanların arasından çekerek, yükseklerde bir yere yerleşir. Anlatıcı için ev, çocukluk yıllarının hüznünü, ölüm yatağındaki annesini hatırlatır. Bu nedenle ev anlatıcıya ölümü çağırıştır. "Yıllar boyu ölüm havası taşıdı yaşadığımız ev. Kapalı panjurlar ve harap bahçe içimi karartırdı, kaçıp sinemalara giderdim" (S, s.171). Yıllar sonra evine tekrar giden anlatıcı için evin anlamı değişmez.

Yaşadığımız Yerler ismiyle mekânsal çağrışımları ifade eder. Çocukluk yıllarında kör Kamber ile yaşadığı anıları hatırlar. İkisi de daha uzak yerlere, hayallerinde kurdukları yeni yerlere gitmek isterler. Ancak hayallerine, gitmelerine engel olan deniz vardır. "Masmavi ve göz alabildiğine bir denizle bitiyor yollar" (S, s.187). Deniz onları çevreleyen, hayallerini yok eden bir unsur olarak yaşamlarını kuşatır.

Önemsizlik'te fiziki mekân İstanbul'dur. İstanbul'da komşuluk ilişkilerinin iyi olduğu yıllarda tanışan iki arkadaşın yıllar sonra karşılaşmaları ile arkadaşlık ilişkileri tekrar başlar. İki kahraman yalnızlıklarını Nesim'in atölyesinde paylaşır. Haftada üç gün burada buluşan, dertleşen iki kahraman için geçmiş odak noktası olur. Ancak geçmiş bilinçli ya da bilinçsiz biçimde mekânın olumlu özelliklerini yok eder. Nesim'in çocuklara sarkıntılık derecesine varan ilgisini Ester eleştirir. Nesim'e öğütler verir. Bu olay atölyenin mutlu günleri unutturur.

Ay Bakıyor öyküsünde yaşlı bir kadın hayata tutunmaya çalışır; ümidini kaybetmeden oğlunu yıllardır beklemektedir. Oğlunu bekleyişi uzadıkça hem evi hem de kendisi zamana yenik düşer. “Boyalari solan, sıvalari parça parça çatlayıp dökülen evim, kumaşlari gitgide incelen, yıpranan koltuklarım, paraziti artan, neredeyse susacak radyom gibi eskimek” (S, s.202). Ev bu özelliği ile kapalı/dar niteliğe bürünür. Yaşlı kadın eşi öldüğünde de göl kenarındaki evini terk eder. Hatıralarını geride bırakarak oğluyla yeni bir eve taşınır. Ancak yeni evinde de mutluluğu uzun sürmez.

Mozart'ın Son Zartı öyküsünde mutlu olamayan anne ve baba evi terk eder. Küçük kız da ninesine gönderilir. Şebnem ninesi ile yaşadığı küçük evde mutlu yıllar geçirir. Bu ev ona aitlik hissi uyandırır. “Ninem Kocamustafapaşa'da küçücük bir evde otururdu. Onu hep beyaz başörtüsü ve burnunun ucuna düşen gözüyle uyuklarken hatırlarım. Beni bir tek o sevdi. Tertemiz çarşaf lar sererdi yatağıma” (S, s.216). Ninenin ölümü ile Şebnem evden, güzel hatıralarından uzaklaşır. Üvey babasının evinde de kalmaz. Üvey babanın evi tacizler nedeniyle Şebnem'in evi olamaz. Yatılı okula gönderilen Şebnem buradaki hiçbir şeyin kendisine ait olmadığını ve kendisi gidince de ona ait hiçbir şeyin kalmayacağını bilir. Bu dönemde kendine yalanlarla örülü bir dünya kurar. Yalanla ördüğü dünya sahip olmak isteyip de sahip olamadığı ailenin, evin, yaşamın tasavvurudur.

Su öyküsünde fiziksel mekânın adı belirtilmez; ancak yazar için otobiyografik özellik gösteren öykü yazarın yaşamı takip edildiğinde mekânın Mardin olduğu görülür. Yazarın çocukluk yıllarındaki Mardin hayatı babasının ölümü ile sonlanır. Yazar babasını toprağa can veren su ile özdeşleştirerek, babasının çevresindeki insanlar için bilgi pınarı, uygarlık kaynağı olduğunu anlatır.

Küçük Anadolu şehrinin özelliği burada da görülür. Şehrin yerlileri dışarıdan gelenlere yabancı olduklarını hatırlatır. Yaşamları, hayata bakışları farklıdır. Şehre dışarıdan gelenler de kendileri gibi yabancılardan oluşan bir çevre oluşturur. Bu nedenle yazar evlerini “cennet bir ada” (S, s.224) olarak niteler.

Silentium öyküsünde mekân bir adadır. Ada kışları oldukça sakin, sessiz, yalnızdır. Adaya şehirden gelenler bu mevsimde azalır. Ada bu özelliği ile insanların da

yalnızlaştırır, onları kuşatır, kuşatılmışlık hissi verir. Mevsimlerin ada üzerinde, adanın da insanlar üzerinde etkisi görülür.

Yüreğin Mahallesi öyküsünde mekâna ait herhangi bir bilgi bulunmaz. Mekân tasvirleri yoktur. Fiziki mekân belirsizdir.

Mağara Arkadaşları öyküsünde kahramanlardan biri olan Ayyıldız Apartmanı sembolik bir mekândır. Modern insanın kendini kapattığı apartman Yedi Uyurlar'ın mağarası gibidir. Apartmanda yaşayan insanlar kendilerine ayrı bir yol, ayrıksı, yalnız bir yaşam seçer; kendilerini kapandıkları apartmana hapsederler. Ayyıldız apartmanı kibirli, kendini büyük gören, sokağını beğenmeyen, kendini Yedi Uyurlar hikâyesi ile bütünleştirmeye çalışan “aşk kırgını bir kadın gibi mağrur” (MA, s.25) bir yapıya sahiptir. İsmi de oldukça iddialıdır. Ay ve yıldız Türkiye'yi imler. Bu da yine apartmandan hareketle yazarın Türkiye panoramasını anlattığını gösterir.

Ses Tutsağı'nda anlatıcıyı sesleri duyarak hayata bağlanmasına yardımcı olan balkonda görürüz. “[K]öhnemiş bir apartmanın balkonuna kendimi atmıştım” (MA, s.41). Anlatıcı kendi gibi yalnız olan şehir insanlarını bu sayede tanır. Mevsimin kışa dönmesiyle anlatıcı ve anlatıcının seslerini dinlediği kadın evin içine çekilir. Evin odalarında gezinen kadını takip eden anlatıcı, sesler aracılığıyla kurduğu hayali intiharın kıyısından döner.

Cinnet Bahçesi'nde mekân cinayetin işlendiği evdir. Polis kayıtları ve ifadeler ev adresini detaylı olarak verir: “Ferahevler Sitesi, 16 numaralı apartmanın 4 numaralı dairesi” (MA, s.56). Yazar polis ifadelerinin gerçekliğini artırmak için bu gibi detaylara yer verir. Evden yayılan koku fiziksel ve psikolojik olumsuzlukları ile bireyi kuşatmış durumdadır. Çürümüş et kokusu Müeyyet'in varlığının sıkışıp kaldığı ev, labirentleşerek kapalı / dar nitelik kazanmasına neden olur. Odada bulunan “ipekli, çiçek desenli eşarp” (MA, s.57) cinayette kullanılır. Eşarp desenleriyle mekânın boyut değiştirmesini sağlar.

Gençlik Sabah Çiyidir öyküsünde fiziksel mekânın tasviri ön plandadır. Kadın ve erkek karakterin evi birbirine benzer. Kadının psikolojik durumu evine de yansır:

[B]u evin eşyalar yan yana geldiklerinde birbirlerine pek benzemeseler de, aynı hamurdan oldukları için, kendi evine benzediğini fark etti. Bu evin eşyaları da, kendi evindeki gibi

derin hürmete değer hatıralar, çok eski zamanlardan kalmış bir mahzunluk vardı. Fakat bir fark vardı ki; o da şuydu: bu evde, kadın ruhunun ince zevki ve iflah olmaz süpürgesi gezinmiş; masaları, sehpaları dantel örtülerle donatmış, simetriye düşkün ve her şeyin yerli yerinde olmasına dikkat eden bir gözle, bütün eşyayı derin, ama zevkli gölgelerini hissettirecek şekilde yerleştirmişti (MA, s.104).

Öyküde erkek karakterin kendini ölüme çok yakın hissettiğinde istemsiz olarak kendini balık pazarında bulur. Bu mekânın insanlarla dolu olması, taze sebze ve balıkların olması yaşlı adama yaşadığını hissettirmesi açısından işlevseldir.

Küçük Kuyu öyküsünde mekân anlatıcının bir gün geçirdiği oteldir. “İbrahim’in oteli dediği benim kaldığım oteldi. Bu otelde kalıyorum, dedim. İyi, dedi. Yenidir, temizdir, rahat edersin. Sonra gözlerimin içine bakarak ekledi. Özel hizmeti vardır. Bir gelen bir daha gelir. Gülümsedim. Ne demek istediğini anlamadım. Yine de iyi, dedim” (MA, s.115). Otelde bir geceyi beraber geçirdiği Leyla; başkişiye sevgi, sevgisizlik, aşk gibi duyguları sorguladır. Bu duygulanmanın Leyla’yı tanıyan herkeste yaşandığını söyleyen kahveci, anlatıcının hayal kırıklığı yaşamasına neden olur. Leyla’nın gözlerindeki hülyayı bakışlar sevginin sonucu değil midir? Bu sorudan kaçmak isteyen anlatıcı oteli ve kasabayı tekrar gelmemek üzere, yüreğindeki kuşkuyla terk eder. Aitlik hissi uyandırmayan otel anlatıcıya aradığı aşkı ve sevgiyi de veremez.

Siz ve Şakalarınız öyküsünde kimsesizliği, yaşlılığı, ölümü, sonu hatırlatan huzurevi tekdüzeliği ve katı kuralları ile huzurdan yoksundur. Aynı kaderi paylaşan birçok insanın son durağı olan huzurevi ait olunamayan, gelip geçici, hatıraları barındırmayan özelliği ile olgusal açıdan kapalı bir mekândır. Yaşamdaki amaçsızlığı, sevgisizliği yaşlı kadını ölümü beklemeye iter. Bu psikoloji eşyalarını “dolap bir tabuttu” (MA, s.125) ölümü çağrıştıran nesnelere aynileştirir. Yaşlı kadın Samim Bey ile tanıştıktan sonra huzurevini ruhsal durumuyla özdeşleştirir. “Siz yoktunuz. Siz geldikten sonra odam neşelendi inanın. Pencereler küçüldü, kuşlar odama geldiler. Sandalyemi, yatağımı, sürahimi benimsedim” (MA, s.123). Kendini hayata bağlayan Samim Bey’in ölümü ile yaşlı kadın psikolojik olarak eski ruh haline döner. “Tuvalet sırasında ve yemekhanede kavga çıkarıyorum. Duvarlara çivi çakıyorum, resim asıyorum. Odamı temiz tutuyorum, her gün idareye gidip birilerini, bir şeyleri şikâyet ediyorum. Kurallara uymuyorum artık,

umrumda mı?” (MA, s.129). Otuz beş yıldır yasaklarla, kurallarla sevgisizlikle geçirdiği hayatına isyan eder.

Alafranga İhtiyar öyküsünde fiziki mekân İstanbul’dur. Genç anlatıcı Teknik Üniversite’de mühendislik okumak için İstanbul’a gelir. Ulvi Efendi de “Atatürk’ün öldüğü sene” (MA, s.158) İstanbul’dadır. İki kahraman için İstanbul yaşam şartları açısından olumlu görünen bir mekândır. Ancak evleri ekonomik ve sosyal statülerinin sonucu olumsuz fiziki şartlara sahiptir. “Harbiye’nin arka sokaklarından birindeki eski bir apartmanın bodrum katında beni bekleyen ve bütün menfi taraflarına, rutubetine, gürültüsüne ve havasızlığına rağmen sevdiğim odamın yolunu tuttum” (MA, s.144). Sonuç olarak İstanbul bu özellikleri ile açık/geniş bir mekândır.

Öyküde Atatürk Kültür Merkezi, Cumhuriyet’in Batı’ya dönük yüzünü göstermesi açısından işlevseldir. Öyküde 1938 yılının Atatürk’ün öldüğü zaman olarak adlandırılması, klasik müzik dinletisi, Darülelhan’daki öğrencilerin yaşamına dair verilen örnekler bu mekânla Cumhuriyet’in özdeşleştirilmesi sağlanır. Cumhuriyet değerleri insanlara yeni bir varoluş biçimi sunar.

Ara Renkler Grubu ’nda 3 öykü ayrı ayrı incelenecek:

Camgöbeği öyküsünde Behiç deniz kenarında bir şehirdedir. On yıl önce bir kasım günü son müşterisini yollayan Behiç pansiyonunda yalnız bir yaşam sürdürmektedir. Pansiyon fiziksel olumsuzlukları ile labirentleşir. Pansiyonun on yedi musluğu bozuktur. On sekiz pamuk yatak alınmalıdır. Balkon demirleri çürümeye başladığı için boyanmalıdır. Ancak Behiç pansiyonundan, yaşamdan vazgeçer. Pansiyonun bulunduğu bölge kamulaştırılır ve deniz doldurulur. Deniz doldurulmadan önce, yosunlarla sarıldığından çok daha önce yaşanmaz hale gelmiştir.

Gülkurusu öyküsünde Özsevim iç çamaşırlarının pazarlamasını yapan Bektaş’ın yaşamı anlatılır. Doğumu Bektaş için başlı başına bir travmadır. Dünyaya doğumu annesinin vücudundan bir uru atmasıdır. Dünyada doğumunu gerçekleştiremeyen Bektaş “rahim içi yaşam fantezilerini”(Rank, 2014: 160) kurar. Kendini ait hissetmediği dünyadan kaçmak ister. “Lanetliyim bu yüzden, ah gelmese, gelmese denilen hep. Annem oluyor kadın. Kenetlenmiş dişlerimin arasından acı bir su sızıyor, gözlerimi yumuyorum sımsıkı.

Allah belanı versin Bektaş Diyorum, hani böyle yapmayacaktın?” (MA, s.184). Fantezilerinin sonunda annesini hatırlaması ile doğumunu da, dünyaya atılmışlığını da anımsar. Dünyada mutlu ve kendine ait olan hiçbir mekâna sahip değildir.

Limonküfü öyküsünde eşini kaybeden isimsiz erkek anlatıcı yalnızlığı ile baş başadır. Eşinin hayatından çıkması dünyayı, evini kapalı/dar bir mekân haline getirir. “Bu kaçınıcı yazım kışım sensiz, bu kaçınıcı soğuk yatak, karanlık oda, böcekli mutfak. Kahveler tatsız, pastaneler sevgisiz, ev daima, ama soğuk, sesiz, ıssız” (MA, s.185). Ölüm yaşamın anlamını yok eder.

Aziz Bey Hadisesi’nde fiziki mekân İstanbul’dur. Aziz için İstanbul Maryam’ın gitmesiyle bunaltılı, umutsuz, çaresiz bir hâl alır. Maryam’ın Beyrut’tan yazdığı aşk dolu mektuplar Beyrut’a gidişi zorunlu kılar. İstanbul’dan binilen gemi hem mekânsal öge olarak hem de iki sevgiliyi kavuşturması açısından simgeseldir. Gemi Aziz Bey’i “ mavi-beyaz” (ABH, s.29) bir şehre, Beyrut’a ulaştırır. Umutla geline bu şehir, ona altı ayın içinde üç mutlu gün verir. Umutla çıkılan deniz yolu umutsuzluğa, bir aşkın sona ermesine, yaşanan ilk pişmanlığa dönüşür. Beyrut’un tek olumlu tarafı Aziz’i Tamburi yapmasıdır. Beyrut’tan sonra yaşadığı her olayı bir şarkı güftesi ile dile getirir.

Aziz ’in Beyrut’ta tanıştığı İstanbul Ermeni’si Toros memleket hasretini bir kat daha arttırır. Aziz Bey’i babası evinden kovar; Maryam da memleketinden uzaklaştırır. Beyrut Aziz için yalnızlıktır, yabancılıktır. Toros için Beyrut memleketten kopuştur.

İstanbul’a dönen Aziz şehri bir anneye benzetir. “Şehir, onu koynuna almaya hazır bir anne gibi sevecen göründü gözüne” (ABH, s.52). Ancak evinden ayrılarak annesinin ölümüne neden olur. Aziz Bey artık hem evsiz, hem de annesizdir. Varoluşunu gerçekleştireceği ilk mekândan sonsuza kadar ayrı kalır.

Kendini yerlisi hissettiği, ait hissettiği meyhanelerde düzenli olarak tambur çalmaya başladığı yıllarda aranan bir isim olur. Sanatına, kendine saygı duyulur. Bu yıllarda “Tamburi Aziz Bey” (ABH, s.57) olur. Meyhaneler ve tambur ona şöhret, para, saygınlık kazandırır. Yıllar sonra Zeki’nin meyhanesi onu ölüme götürecek hadiseyi de yaşatır.

Aziz'i bey yapan, tamburi yapan, macerasının sonlamasına neden olan hadiseyi yaşadığı meyhane bu özellikleriyle işlevseldir.

Kadın Hikâyeleri Yüzünden adlı öyküde manifaturacı tarafından oynanan oyunun pavyonda geçen gecesi olmayanı gösterip olanın yok olmasına sebep olur. Evi ve manifatura dükkânı arasında geçen hayatı, oynadığı oyunla genişler. Gece geç saatlere kadar meyhanelerde oturur. Altı gün boyunca farklı meyhanelerde gezer. Parası olmadığı için gece hayatını dükkânına taşır; ucuz şaraplar içer. Büyük bir satış yaptığı gün bir pavyona gider. Buradaki bir kadınla - Cansev - içer, fotoğraf çektirir. Pavyondan çıktıktan sonra anlatacağı bir kadın hikâyesine sahip olur. Mekân manifaturacıya eşine ve arkadaşlarına çizmek istediği çapkın, hovarda erkek imajının özelliklerini kazandırır.

Soğuk Geçen Bir Kış öyküsünde iki mekân vardır: ev ve hamam. Semavi Bey babasından kalan görkemli evi çürümeye terk eder.

Bir ölü çürüyor gibiydi evin hali. Babasının yaptırmak ve dayayıp döşemek için bir ömür verdiği bu evin, inleyerek tükenmesinden doyumaz bir zevk alıyordu. Öfkeyle, zalimlikle, despotlukla geçmiş bir ömrün imzası olan bu evin acıklı hali, onun ziyan olmuş hayatının bir intikamıydı sanki (ABH, s.116).

Evi yok etmek otoriter babayı yok etmektir. Babanın ölümü ile ortaya çıkan mutluluk, evin de yok olmasıyla artacaktır. Isınmak için gittiği kahvenin mühürlenmesi Semavi Bey'in yolunu bir hamama düşürür. Hamam sıcaklığı ile Semavi Bey'e annesini, sevgiyi hatırlatır. Hamamda çocukluğuna, evliliğine, babasının öldüğü mutlu güne dönen Semavi Bey buradan bir daha çıkamaz.

Kar Yolcusu'nda dış mekânın neresi olduğu bilinmez. Dağlarla çevrili, yılın büyük bir bölümü karla kaplı, şehre uzak bir bölgedir. Öyküde yedi kez tekrar edilen “dağ ve dağların arası” sözcükleri bölgenin karla kaplı, ulaşılması zor, zamanın geçmediği, ürkütücü, zor koşulların yaşandığı mekânı imler. Dağları aylarca kaplayan beyaz örtü bölgeyi labirente çevirir. Bu bölgeden ayrılmak, yön tayin etmek imkânsızdır. İnsanı kör eden beyazlığı kara trenler deler. Tren şehre ulaşmanın, buradan kaçmanın, yolculuk etmenin tek vasıtası olması sebebiyle önemlidir.

Mikail'in Kalbi Durdu öyküsünde kasvetli bir sokağın sefil apartmanlarının bulunduğu bir semtten söz edilir. Semt, gaddar ve günahkâr gece hayatına sahiptir. Kadınların dayak yediği, yoksulların yaşadığı bu semt evli bir adam olan Mikail ile “feleğin çemberinden geçmiş yaşlı yosma” (ABH, s.150) Semiramis’in ilişkisine de ev sahipliği yapar. Kapalı mekân olarak Semiramis’in evi anlatılır. Bu ev anlatıcı için dar bir mekândır. Çünkü burada yaşadığı sürece ömrü hızla tükenir.

Kırmızı Azap’ta kadın karakterin başkişi olacağını düşündüğü Noter’in evi tasvir edilir. “Evler, coğrafi ve kültürel faktörlerin, adaptasyon pratiklerinin ve inançlarının elle tutulur yansımalarını sunarlar” (Göregenli, 2015: 132). Bakımsız, büyük, ürkütücü, önünden demiryolu geçen bu ev Noter’i varoluşsal bir mekâna bağlar. Ev Noter’i psikolojik bir olguya sahip olmasını sağlar. Noter yaşantısal anlamda derinlemesine kavranır. Bu özelliği ile diğer iki karakterden farklı, dikkat çekicidir.

Kaybetme Korkusu öyküsünde mekân avludur. Avlunun özelliklerini ilk bölümde anlatıcı şu şekilde verir: “Bu avlu bastırılmış, ortak bir deliliğin açığa çıktığı iç âlemdir. Kışın daha sessiz ama daha kötücül olur. Pencereler sınıksız kapalı olduğundan, yürekte kulak vermek gerekir acı çığlıklara, şehvetin iniltisine, şiddete, ihanet taşıyan fısıltılara” (TKM, s.11). Süsen’in intiharına da sahne olan avlu kötücül özelliğini ölümle perçinler. Safir için avlu herkes gibi olmaktır. “Aslında biz karanlık bir hikâyeden gelen tuhaf aşkımızla tam da bu avlunun parçasıydık, ama bunu bilmiyorduk” (TKM, s.30). Safir ve Süsen’in kendilerini avluya ait hissetmeleri hayata katılmaları, sıkıştıkları çemberden çıkmaları demektir.

Avlu öykünün ilk ve son bölümünün de adıdır. Mekân, zamansal olarak da öyküyü başlatır ve bitirir. Avlu isimsiz yazarın anlatıcı olarak odak noktasına gelmesi açısından da işlevseldir. Tunç, avluyu şöyle tanımlar: “Bahçe huzuru, güzelliği çağrıştıran olumlu duygular uyandırırken; avlu geçişliliği ve renksizliği hatırlatır. Bahçe yaz, avlu kıştır” (Atılgan, 2004). Yazar öyküde avluyu kötücül bir mekân olarak konumlandırırken, Süsen, ziraat müdürü baba ve Safir’in oluşturduğu bahçe olumlu olarak çizilir. Bu bahçede yetiştirilen çiçekler “sıralamalar” (Eco, 2011: 101) ile eserde kendine yer bulur. Bahçede yetişen doksan sekiz çiçeğin ismi tek tek sayılır.

Taş – Kâğıt – Makas öyküsünde Emir ve doktorun arasındaki diyalogların geçtiği yer iskeledir. “Yüzüne baktım. Yan yana oturuyorduk iskelede, sigara içiyorduk, ayaklarımız suya değiyordu, deniz soğumuştı, ürperiyorduk” (TKM, s.37). Emir boş bir ümitle doktora uzak kaldıkları dönemde yaşadıklarını anlatır. Geçmişe dönüş yapıldığında karakterlerin karşılaşmalarını sağlayan hastane diyalogların tekrar başlamasını sağlar.

Emir eşiyle oynadığı oyundan çıkarken evini de terk eder. Evde kalan Karagül yuva olamayan çocuksuz evi yakar. “Evden çıktım. Elim ayağım titriyordu, açlıktan sandım, canım tahin helvası istedi, bulamadım. Sonra ev yanmış” (TKM, s.52). Emir bu oyundan çıkarken tekrar kendi olmayı ister. “Bunun nedeni başka biri olmanın gülünçlüğünü kafasına koyması değildir; ben’i ile bağlantısını koparmaz, buradaki ilişkileri herhangi bir kişinin içerideki duman veya başka bir nedenden dolayı ona itici gelebilecek meskeni için olabileceği duyguları anımsatmaktadır; bu nedenle evini terk eder ama onu tamamen bırakmadan, yeni bir yer tutmadan, eskisine kendi eviymiş gibi bakmayı sürdürerek, sakıncalı durumun geçeceğini tahmin ederek terk eder” (Kierkegaard, 2014: 67). Oyundan ve evden çıkamayan, eşi/oğlu olmadan tek başına yaşayamayan Karagül evini ve kendini yakar.

Fehime öyküsünde mekân Kuşadası’na demirlemiş büyük bir gemidir. Dar/kapalı mekân olan bu gemi Fehime ve Tahir’i “tahakkümüne almış durumdadır, on[ları] ezmektedir (Korkmaz, 1997: 170). Yaşlı beyaz saçlı amcanın küçük odasında yaşananlar çocukların psikolojilerinde -özellikle Tahir’de- büyük sorunlara neden olur. Taciz ve tecavüzün yaşandığı odayı Fehime şöyle tasvir eder: “bi odaya gittik çok küçüktü ama çok güzel örtüler felan vardı ayna vardı banyosu vardı çok güzeldi” (TKM, s.57). Tecavüzün yaşandığı banyo çocukları tecrit eden özelliği ile olumlu özelliklerini yitirir. Küçük odanın dışarı ile bağlantısını kesen, çocukların kaçmasını engelleyici unsur da ‘kapı’ ile imlenir.

Evvel Otel iki erkek karakterin yıllar önce tanıştığı ve otuz yıl sonra tekrar karşılaştığı yerdir. Her iki karakter için de otel babalarını olumsuzlayan bir mekândır. Anlatıcı otelde babasını başka bir kadınla (Süslü Yenge) yakalar. Diğer erkek karakter (anlatıcı Zebercet ismini verir) için de otel babasından devralmak zorunda olduğu, mutsuzluğuna neden olan, zorunlu kaderin yaşandığı mekândır. Öyküdeki diğer mekânlar

da şehir insanlarının kötülüklerinden etkilenmiş, insanlarla benzer özellikler gösteren binalardır. “Muhtarın küflü yazıhanesi, Kuyudibi Mahallesi” (E, s.15) buna örnektir.

Kibir öyküsünde evin büyük erkek çocuğu önce babası ile sonra da erkek kardeşi ile çatışma yaşar ve evi terk eder. Babası ile yaşadığı problemlerden sonra evden kovulur. Onu bekleyen tek kişi annesi olur. “Annem pencerede abimin dönmesini beklerken, hiçbir yere gidemezdim, babam genellikle evde olmazdı” (E, s.28). Ailesine ait eve “benliğini sığdıramayan” (E, s.30) abi kendini bir “kuleye” (E, s.32) hapseder. Yalnız bir hayat sürer ve babadan kalma eski “süs havuzu kurbağa ölüleri ile dolu” (E, s.23) evde ölür. Ölüm haberinden sonra erkek kardeş gerçeklerle yüzleşmek için kendine bir mekân arar. Bu mekânlardan ilki sevgilinin evi olur. Burada duramayınca sırasıyla annesinin evine sonra Taksim’deki eşi ve çocuğu ile yaşadığı eve gider ve en son yüksek bir otel odasında gerçeklerle ve kendisiyle yüzleşir.

Halâs öyküsünde mekân “bulanık, karanlık, loş, korkunç bir bina” (E, s.42) olan cezaevidir. Anne katili Halâs ve sevgilisinin buluşma yeri cezaevi müdürünün odasıdır. Bebekliklerinden itibaren aileleri tarafından istenmemiş iki karakterin kaderi burada kesişir ve ait olmadıkları bu mekân sevgilerini ifade edebildikleri tek yer olur.

Acılezzet’te genç bir mühendis olan erkek anlatıcı ev sahibesi Madam’ın ölümü ile sarsılır ve onun ardında bıraktığı hikâye kitabı ile “evcil bir kedi gibi” (E, s.61) evine kapanır. Madam’ın gençlik yıllarında yaşadığı hüznü aşk hikâyesi hem eşyalarına hem de kendi kişiliğine sirayet eder. Ağır, zorlu ve kırgınlıklarla dolu hayatın izlerini taşıyan evde Madam yazdığı hikâye ile yaşadıklarının aynı olmadığını ve bunları yeniden yazma sorumluluğunu genç mühendise yükler.

Hiçbir Hikâye Görüldüğü Kadar Temiz Değildir öyküsünde orta yaşlı akademisyen eşinden ayrıldıktan sonra “Burhan amcanın gözden düşmüş sayfiye semtlerinden birinde bulunan nuhnebiden kalma” (E, s.93) yazlık evine taşınır. Ayrılıktan sonra yaşamın kıyısına çekilen akademisyenin kırılmış gururu, zedelenmiş benlik algısı, evin olumsuz fiziki koşulları ile daha da ağırlaşır. Eşinden ayrılan adam “yılanmaktan vazgeçer, sigarayı üç pakete çıkarır ve hayvan gibi yemek” (E, s.95) yer. Bu karamsar ruh hali içinde komşusu Selva hanımın hayat hikâyesindeki ayrıntıları öğrenmek için küçük bir geziye

çıkar. Öğrendiği gerçeklerle insanlara olan güveni tekrar yıkılan akademisyen gerçekleri komşusuna haykırır ve korunağı, barınağı olamayan evine döner.

Doğru öyküsünde evini terk etmek üzere olan bir adamın on beş yıldır bilmediği acı bir gerçekle yüz yüze gelmesi kısacık bir metinle anlatılır. Evin mahremiyetini koruyamayan baba evden ayrılırken eşi ile aralarında sadakat duygusunun en başından beri kurulmadığını, oğlunun kendi oğlu olmadığını öğrenmesi, evinin bir yuva olmadığını öğrenir. Bu nedenle yuva ol(a)mayan evin fiziki ya da işlevsel herhangi bir özelliğinden bahsedilmez.

Yanık Taşlar'da oldukça sıcak, kurak bir güneydoğu şehirden bahsedilir. Yazarın kendi biyografisinden esinlenerek yazdığı bu öyküdeki şehrin Mardin olduğu anlaşılır. Yazar yıllar sonra döndüğü bu şehri şöyle tanımlar: “ufuk yoktur, güneş serttir ve taş ülkesi”dir (E, s.131). Taş ülkesi olan bu şehir yazarın çocukluk anılarını barındırır.

Tevekkül öyküsünde eşlerinden ayrı olan Cafer ve anlatıcı bir eve kapanır. Cafer anlatıcının evinin bir köşesine kendine bir oda yapar. Bu oda evin hem bir parçası hem de uzak bir bölümdür. Oda Cafer'in yurtsuzluğunu imleyen bir mekândır. “Bir oda yaptı kendine, arka tarafa, mutfağa bitişik. Odasının hali, eşyasız, loş. Ev mutfağa bitişik, ama ne evin parçası ne de değil. Evin geometrisini şiddetle etkiliyor. Çirkin oldu diyemem, ama eve ait olmadığı belli” (E, s.150). Cafer kendini ait hissetmediği adadan her an gidebileceği için kendine ait bir evinin de olmasını istemez.

Serim – Dügüm – Çözüm öyküsünde erkek karakter sevgilisi Asude'nin evine gittiğinde aşka ve cinselliğe dair beklentileri kaybolur. Asude teyzeleri, teyzesinin gelini, ablası, ablasının çocukları, anneannesi, dedesi, dayısı ve felçli oğluyla yaşar. Büyük bir aile ev sahipliği yapan bu mekân erkek karakterin arzuları için fazla mahrem ve korumacıdır.

Neyyire Hanım'ın evi *Yük* öyküsündeki karakterlerin buluşma mekânıdır. “Biz sorularımızı sorarız, ister cevap verir, ister vermez, en fazlası kovar bizi evinden” (KA, s.145). Ev, öyküde verilen ipuçlarından anlaşılabilceği üzere İstanbul'dadır. “Önce hal hatır sorma faslı, evet köprüde çok trafik vardı, evet bu şehir giderek yaşanmaz oluyor”

(KA, s.148). Öykünün ana izleğini oluşturan Dersim Harekâtı mekânın genişleyerek Cumhuriyet Türkiye'sini içine alır.

3.1.6. Kişiler

3.1.6.1. Kadın Karakterler

3.1.6.1.1.Genel Olarak Kadınlar

Kadınlar, Ayfer Tunç'un öykülerinde ataerkil toplum kurallarının dışına çık(a)mayan insanlardır. Onlar, erkeklerin hayatlarını tamamlar; ancak bunu erkeklerin belirlediği, kendilerine çizdiği alanda yapar. Erkek egemen toplumlarda kadın anne olduğunda kutsanır. Bu durumda anneden beklenen vefalı, fedakâr, sadık ve uysal bir eş olmasıdır. Kadın toplum tarafından belirlenen annelik rollerini eksiksiz yerine getirmelidir. Annelik rolünü yerine getirdiği oranda da toplumda kabul görür.

Hikâyelerin büyük bölümünde kadınlar yalnız, sevgisiz, terk edilmiş, yaşam mücadelesinde yenik düşmüş tiplerdir. Erkeklerle hayatın içinde eşit mücadele veremeyen kadınlar suskundur. Suskunlukları, içine kapanmış halleri, varoluşunu sorgulamayışı ile toplumsal cinsiyet rolünü kabul ettikleri görülür. Kendini ve sahip olduğu hakları sorgulamayan kadınların eğitilmiş kadınlar olmadıkları görülür. Hikâyelerinin hiç birinde eğitimi ile öne çıkan, mücadelecisi bir kadın karakter yoktur.

Kadınlar, çocukluk yıllarında düş kırıklığı ve yoksunluğu tatmış kişiler olarak evliliğin romantizmi içinde bu eksikliklerini gidermeye çalışırlar. Evlilik güvenilir duygusallık, cinsellik ve hayatı paylaşmak demektir. Ancak geçmişin problemleri, evlilikte ortaya çıktığında kadınlara büyük zarar verir. Kadınların problemlerinden kurtulma yöntemi intihar olarak karşımıza çıkar. İntihar ve ihanet kadının özne olduğu eylemlerdir.

Ayfer Tunç'un hikâyelerinde annenin yuva yaptığı ev önemli yer tutar. Ancak erkek karakterler için ev özlem duyulan bir yer değildir. Erkekler istedikleri hayatı evin dışında arar. Evin içinde ilgi bekleyen, unutulmuş kadınlar erkekler için evdeki dekordan ibarettir. Bu kadınlar güçlü, mücadelecisi, feminist değildir. Kadınların karşılık bulamayan ilgisi zamanla kaybolur. Bu ilişki "sıfır toplamlı oyuna" (Miller, 2000: 86) dönüşür. Erkekler istedikleri hayatı yaşayarak kazandığını düşünürken, kadınlar ilişkinin yenilen tarafındadır. Ancak bu ilişkilerin kazananı yoktur, sadece iki kaybedeni vardır.

Öykülerdeki kadın karakterler yaşlıdır. Yaşlı kadınlar yalnız, sevgisiz, aradığı aşkı bulamayan ya da aşkı kısa süre yaşayıp geçmişi özlemle hatırlayan karakterlerdir. Kadınların sorunu aşkıta değil, aşkın bitişindedir. Derin kayıplarla biten aşklar söz konusudur. Aşkın doğasında bulunan geçicilik, kadınlara bedel ödetir. Bu bedelde yaşamları boyunca sevgiden yoksun bir hayat sürmektir. Sevginin varlığı ve yokluğu kişilerin psikolojilerindeki temel belirleyicidir. Sevgiyi bulamayan bu kadınlar zaman içinde yorgun düşüp, tükenir. Bu tükenmişlik ölümü beklemeyi beraberinde getirir.

Tunç'un kadın karakterleri Türk toplumundaki tarihi seyrini devam ettirir. Türk kadını toplum içindeki konumu zaman içinde yitirir. Kültürel olarak devam eden öğretiler değişir. Dede Korkut Hikâyeleri'nde kadınlar 4 tip olarak anlatılır. Bunlardan 'evin direği' olarak nitelenen kadın olumlu özellikleri ile dikkati çeker. "Evin dayağı odur ki kırdan yabandan eve bir misafir gelse, kocası evde olmasa, onu yedirir içirir, ağırlar azizler gönderir" (Perinçek, 2016: 167). Kültürel kodların değişmesi ile kadınlar evine kapatılarak toplum içinden uzaklaştırılır. Kadınlar silikleştirilir, hayatın içinden silinir, özerkliği elinden alınır.

3.1.6.1.2. Küçük Kasabalı ve Şehirli Kadınlar

Ayfer Tunç kasabalı, küçük şehirde yaşayan kadınları ataerkil toplumsal yapının gerçekliğine bağlı kalarak konumlandırır. Bu kadınlar evlerinde, erkekler tarafından kendilerine çizilen özgürlük alanı içinde yaşarlar. Silik, ezik, yalnız, terk edilmiş ya da eşleri ölmüş kadınlardır. "Kadın arzusunun nesnesi olmuştur. Bütün kadınlar delidir deniliyor. Tam da işten bu yüzden onlar tam değildir, yani hiç (de) deli – değil'dirler, tersine uyum yapıcıdırlar; öyle ki her birinin bir erkek için verdiği tavizlerin sınırı yoktur: beden, ruhun, mallarının tavizi" (Lacan, 2013: 102). Süslü Yenge, Halas'ın annesi, Selva Hanım, Asude, Gülayşe, Fehime'nin annesi, teyzesi, Manifaturacı'nın eşi, Vuslat bu kadınlara örnektir.

Şehirli kadınlar yazarın öykülerinde sayıca azdır. Bu kadınlar diğerlerine göre daha güçlü ve özgüvenli tiplerdir. Eğitimleri ve ekonomik özgürlükleri ile rahat bir yaşam sürdürürler. *Alafranga İhtiyar*'daki Handan, Hande; akademisyen Neşide, *Siz ve Şakalarınız*'daki yaşlı öğretmen bunlara örnektir.

3.1.6.1.3. Düşkün Hayat Kadınları

Sosyal ve toplumsal şartların düşürdüğü bu kadınlar kaderlerine razı yaşarlar. Hayat onlar için zorluklarla doludur. Yalnız, sevgiden uzak, aileleri dağılmış, mutlu bir aile yaşamı sürmemiş kadınlardır. Bu kadınlar erkekleri kullanmayı, onların zaafalarını bilen tiplerdir. Şarkıcı Şebnem, Ayyıldız Apartmanı'nda yaşayan hafifi meşrep kız, otelci İbrahim'in kızı Leyla, *Kaybetme Korkusu*'ndaki düşkün kadın, *Mikail'in Kalbi Durdu* öyküsünde Semiramis, *Kırmızı Azap*'taki kırmızılı kadın bu tiplere örnektir.

3.1.6.1.4. Yaşlı Kadınlar

Ayfer Tunç'un öykülerinde yaşlı, yalnız kalmış, sevgiden mahrum, huzurevinde yaşamak zorunda kalan kadınlar dikkati çeker. Yaşlı kadınlar hayat yorgunudur, mutsuzdurlar. Bu kadınların eşleri ya kendilerinden önce ölmüş ya da hiç evlenmiş tiplerdir. Çocukları olan kadınlar da evlatları tarafından terk edilmişlerdir. Huzurevinde yaşayan yaşlı öğretmen, yılbaşı gecesinde ölen yaşlı kadın, Halas'ın annesi bunlara örnektir.

3.1.6.2. Erkek Karakterler

3.1.6.2.1. Genel Olarak Erkekler

Kadının toplumsal cinsiyet karşısında acizliği kadar erkekler de acizdir. Tunç, bunu anlatırken feminist kuramın dışında bir yol izler. Kadınları güçlü, mücadeleci, eğitilmiş olarak çizmez. Erkekler de siliktir, yalnızdır, korkaktır; ancak ataerkil yapı tarafından köşeye sıkıştırılmış bireyler olarak kendine biçilen rolü hakkıyla yapmak zorunda kalırlar. Bu mirası dedesinden, babasından alır, sevgiye, aşka onların gözünden bakar.

Erkeklerin ilk özdeşim modeli babadır. Babanın yaptıklarını doğru bulan çocuk onu taklit eder. Baba büyük ve yenilmez bir figürdür. Tunç'un erkek karakterleri babalarının mirasını kabul etmek istemez. Baba ile özdeşim kurmada problem yaşar ve annelerinde takılı kalırlar. Birçoğu ödipaldir. Babaya duyulan nefret, baba sevgisinin bilinçaltına atılmasına neden olur. Bu durum anne özlemi ile birleşerek erkek karakterlerde derin psikolojik sorunlara neden olur.

Öykülerin çoğu erkek karakterler tarafından anlatılır. Arketipsel olarak erkeklerin akıl, kadınların kalp ile temsiliyeti anlatıcının erkeklerden seçilmesinde etkilidir. Yazar duygudan uzak, gerçekçi bir tavırla olayları aktardığını ima eder. Kadınlar tarafından anlatılan erkekler gerçekçiliğini kaybeder.

Bazı öykülerde (Aziz Bey Hadisesi, Soğuk Geçen Bir Kış, Kar Yolcusu) kadın merkeze alınır. Erkekler hayattaki yenilgilerini unutmak, babalarından aldıkları mirası yok etmek için kadınları kullanırlar. Kadınlar erkeklerin eksikliklerini giderir, yalnızlıklarını yendikleri sığınak olurlar. Geçmişteki travmalar sebebiyle erkeklerdeki sevgi marazi bir hal alır. Erkekler, kadınları sevgileri ile boğar, özerkliklerini elinden alırlar.

Evlilik hayatında, iş hayatında başarısız olan erkeklerin silikliğini aynı özellikteki kadınlar perçinler. Evden ve eşinden uzaklaşan erkek mutluluğu dışarıda da bulamaz. Toplumun kendine biçtiği rol mutlu bir evlilik için, modern hayatta sürdürülebilecek bir miras değildir. Bu miras toplumsal ve tarihsel bir üründür.

3.1.6.2.2. Entelektüel Erkekler

Yazar öykülerini çoğunlukla erkek ben anlatıcılara anlattırır. Öyküleri anlatan erkekler kadınların toplumun dışına itildiğini, evlerinde kendilerini gösterebildiklerini vurgular. Kadınların geri plana itilmişliğini yazar bu şekilde göstermeye çalışır. Kadınları mücadele içine girmeden, ataerkil yapının buyruğu altında ezildiğinin altını çizer.

Anlatıcılar arasında meslek olarak kendine yazarlığı seçmiş erkek karakterler vardır. Bu yazarların ortak özelliği yazdıklarının okuyanı, takipçisi olmamasıdır. Ayrıca Ayfer Tunç öyküsünü bir yazara anlattırarak postmodern anlatıda kullanılan kurmacanın kurmacasını öyküdeki karakter aracılığıyla eserinde var eder. Mağara Arkadaşları'nda Ayyıldız Apartmanı'nın tarihini yazan Ayyaş Yazar vardır. Alafranga İhtiyar öyküsünün anlatıcılarından biri Muharrir gençtir. *Yük* öyküsünü anlatan ben anlatıcı belgesel çeken bir karakterdir. *Cinnet Bahçesi*'nde kütüphane memuru Sadık, *Hiçbir Hikâye Görüldüğü Kadar Temiz Değildir* öyküsünde Akademisyen Mithat, *İhtilaller Neye Benzer*'de şiir yazar A, edebiyata ilgi duyan diğer karakterlerdir.

3.1.6.2.3. Mesleğine Göre Erkekler

Ayfer Tunç'un hikâyelerinde tematik gücü temsil eden karakterlerinden bazıları sanatkâr erkeklerdir. Bunlar duygulu, hassas, naif kişilikleri ile dikkat çeker. *Aziz Bey Hadisesi* öyküsünün başkişisi Tamburi Aziz Bey'i fon karakter olan dedesi, İstanbullu Toros duygu ve sanat anlayışı bakımından tamamlar. Cinnet Bahçesi öyküsünde sessiz, silik başkişi Müeyyet her pazar Meyhaneci İsmail'in yerine gider ve İsmail'in "İstanbul musikisi" (ABH, s.84) dediği sanat müziği eserlerini dinler. İsmail Müeyyet'in masasını çiçeksiz bırakmaz. Meyhaneci İsmail de zarif, ince ruhlu karakterdir.

Alafranga İhtiyar öyküsünde Ulvi Efendi hademe olarak çalıştığı Darüelhan'da Batı Müziği ile tanışır. Emekli olduktan sonra da konserlere gitmeye devam eder. Muharrir Ulvi Efendiye dinlediği müzikle özdeşleştirir; ancak Ulvi Efendi dinlediği müziğin ruhuna, zarifliğine sahiptir.

Ressam Nesim bu karakterlerden farklıdır. Kadınlarla tanışmak, onlarla iletişim kurmak için ressam olduğunu söyler. "[R]esimden anlamayan" (S, s.190), ruhu kaba bir adamdır.

Ayfer Tunç orta sınıfın problemlerini, hayata tutunma çabalarını, evliliklerini, yozlaşmalarını, sevgisizliklerini, aile travmalarını, yabancılaşmalarını anlatır. Böyle bir sınıfın içinde çok farklı işlerde çalışan, farklı meslek gruplarına dâhil karakterler vardır. Bu karakterler öykülerde başkişi, fon ya da norm karakter olarak görülür. *Camgöbeği* öyküsündeki başkişi pansiyoncu Behiç, *Gülkurusu* öyküsündeki başkişi pazarlamacı Bektaş, *Kadın Hikâyeleri Yüzünden*'deki başkişi Manifaturacı, kart karakter aynacı Turan, Evvelotel'deki norm karakter olan otel kâtabi Zebercet, *Silentium* öyküsündeki fayans ustası Cafer, yaşlı emeklilerden oluşan farklı mesleklere sahip erkekler vardır.

3.1.6.2.4. Yaşlı Erkekler

Erkek karakterlerin çoğu yaşlıdır. Emekli olup hayatın kıyasına çekilmiş tiplerdir. Yalnız, kimsesiz, ölümü bekleyen insanlardır. Zembili Göçmen, Bunak İhtiyar, Samim Bey, Emekli vücutçu, Semavi Bey, Hülya'ya âşık emekli anlatıcı bu erkeklere örnektir.

3.2. Hikâyelerde Tema

Ayfer Tunç'un incelenen otuz altı öyküsü ölüm, sevgisizlik ve yalnızlık temaları merkezli kurgulanır.

3.2.1.Ölüm

Ölüm, canlılar için kaçınılmaz sondur. İnsan, ölümle sınırlandırılan yaşamın farkındalığı ile kendi varoluşsal amacına kavuşmayı ve hayata tutunmayı hedefler. Hedefe ve kendini gerçekleştirme hazzına ulaşan insan, ölümü de hayat kadar doğal karşılar. İnsan, ölümün yeniden bir doğum olduğuna inanarak yaşamdan haz alır.

Hayatın tüm zorluklarıyla mücadele eden insanlar “yaşam güdüsü”ne (Han, 1997: 19) sahip olduğu sürece yaşama tutunur. Hayatını anlamsız, kendisini çaresiz, sorunlarını çözümsüz görenler ya sessizce, içine kapanarak ölümü bekler ya da sorunlarını çözümsüz görenler kurtuluşu ölümden arar. Ayfer Tunç'un öykülerindeki bazı karakterler de ölümü kaçınılmaz son olarak algılar. Yaşamı boyunca mutluluğu yakalayamamış olanlar yalnızlık içinde ölümü bekler. Yaşamını sorgulayan, sorgulamalar sonucunda varoluş amacına ulaşamayan, hayata yalnız başına direnemeyeceğine inanlar kurtuluş olarak intiharı seçerler.

3.2.1.1. Kaçınılmaz Son Olarak Ölüm

Doğum ve ölüm hayatın temel gerçeğidir. İnsanoğlu bir devrim içinde doğum, çocukluk, gençlik, olgunluk, yaşlılık süreçlerini bir bir geçirerek, yine bunlar kadar doğal bir sona, ölüme varacaktır. İnsan bir toplumun içinde yaşamını sürdürür ve tabiatla uyum içinde ömrünü tamamlar. İnsanın tamlığa ulaşması varoluşun tamamlandığı kaçınılmaz sondur.

Modern hayatın içinde kendi kişisel deneyimleri dışında başka yaşamları tanımayan, tabiatı kopmuş insan için ölüm Nasrettin Hoca'nın dediği gibi “küçük bir kıyamet”tir. Yaşamı tam anlamıyla içselleştiremeyen insanlar bu kıyametten ya da ölümden korkar. Her an ölebileceğinden korkan insan yaşamda yapılması gerekenleri hemen yapmak ister. Kendisiyle, yaşamla yüzleşmek, kendi oluşunu gerçekleştirmek ister. Ümitlen biten yüzleşme insanı ölümün de hayat gibi doğal bir süreç olduğu düşüncesine

götürür. İnsan hayatının amacına ulaşamadığını gördüğünde, kendini gerçekleştiremediğinde ölüm arzusuyla beklenen bir olguya dönüşür.

Ömrün sonuna doğru çevrenin beklentilerine cevap verememe, kendini yetersiz hissetme ruhsal çöküntüye neden olur. Birey kendinde olan güvenini yitirir, kendini huzursuz hisseder, korku, uykusuzluk gibi psikolojik sorunlarla karşılaşır. Bu durum kişilerin çevreleriyle ilişkilerini kaybetmelerine, insanlardan uzaklaşmalarına neden olur. Yalnızlığını hisseden, toplumdaki kopmuş yaşlı insanlar çevresindeki varlıkları, nesnelere sessizce sorgularlar. Bu sorgulamanın sonucunda olumsuz ve ümit kırıcı cevaplara ulaşırlar. Yaşamın anlamının yitip gittiğine kani getirince de Ayfer Tunç'un öykülerindeki karakterler gibi ya yaşamın kıyasına çekilirler ya da intihar ederler.

Soğuk Geçen Bir Kış öyküsünde başkışı Semavi Bey eşinin intiharından sonra “birdenbire düşlerden, ışıklardan yoksun kal[ır], kendini yabancı bulur” (Camus, 2014: 24) babasından kalan evi ve kendini yıkma arzusu için çabalar. “Ruhunun ölümü karşısında, vücudunun iyi kötü çalışmasına, her bir hücrelerinin yaşama içgüdüsünün sadık birer temsilcisi olarak hayata devam etmelerine şaşıyordu” (ABH, s.114). Semavi Bey ölümü, yok olmak bağlamında kaçınılmaz son olarak kabul eder.

Ölüm ile yok olmak kavramlarını birleştiren Semavi Bey, *İhtilaller Neye Benzer* öyküsünün başkışısı A, *Evvelotel*'deki Göçmen, *Tevekkül*'deki emekli anlatıcı, *Gençlik Sabahı Çiydir* öyküsündeki başkışı olan yaşlı erkek ve norm karakter yaşlı kadın varlığını çöken bir yapıya benzeterek kendilerini nesneleştirirler. Yok, olmanın düşüncesi ile karşı karşıya olmanın bunaltısı ile içsel bir çöküş yaşarlar.

Ölümlerle yüzleşme yaşanan ölüm tecrübeleriyle ilişkilidir. “Bireyin sevdiği insanların ölümünü tecrübe etmesinin, kendi ölümünü tecrübe etmesinin, kendi ölümüyle ilgili tutumlarına yansır” (Karaca, 2000: 274). *Evvelotel*'deki Göçmen Süslü Yenge'nin ölümüyle daha çok içine kapanır, iletişimsizliği daha da artar. Süslü Yenge'nin ölmesiyle “mezarlıkta yatmaya” (S, 167) başlar. Bu durum bir ayrılık anksiyetesidir. Bağımlılık onu yalnızlığı, hiçliğe sürükler.

İnsanın varoluşunu ölümle birlikte sürdürmesi insanın hayattaki tutumlarını, davranışlarını belirler. Ölüm kaçınılmaz son olarak beklenen kadere dönüşür. “İnsan olmak ölümcül hasta olmaktır” (Lacan, 2013: 19). Beklentiler zamanla umuda dönüşse de Ayfer Tunç’un öykü karakterleri yalnızlıklarından kurtulamaz. Kendi ölümleriyle birlikte yalnızlıklarından kurtulurlarken, yarattıkları dünyada yok olur.

3.2.1.2. Kaçış /İntihar

İntihar kelimesinin Batı dillerindeki karşılığı olan ‘suicide’ sözcüğü Latin kökenlidir. Kişinin kendi canına son vermesi şeklinde tanımlanır. İntihar Türkçe’ye Arapçadan girmiştir. Kurban anlamına gelen ‘nahr’(Devellioğlu, 2002: 443) kökünden türer.

İntihar sosyoloji, psikoloji, felsefe gibi bilim dallarının ilgi alanına girer. “Nasıl bir sonuç vereceği bilinen, kurbanın kendisi tarafından gerçekleştirilen, olumlu ya da olumsuz bir edimin dolaysız ya da dolaylı sonucu olan her ölüm edimine intihar denir” (Durkheim, 2013: 5). Bu tanımlamadaki ölüm niyeti ve kararı ile ilgili eksiklikleri M. Halbwacks tamamlar.

İntihar eylemi insanoğlu için her dönemde var olan bir olgudur. Antik Yunan’da köleler ve askerlerin intiharı hukuksal bir suç olarak kabul görür. Roma İmparatorluğu döneminde de intihar yasak olmakla beraber, hukuksal bir yaptırıma tabi tutulmaz. Üç semavi dinde de intihar yasaklanır, günah sayılır. İntihar edenlere dini törenler düzenlenmez. Doğu dinlerinde ve Japonya’da intiharın olumlu karşılandığı durumlar vardır.

İnsanların yaşam içinde her türlü zorlukla başa çıkma için mücadele verirken, zaman zaman intiharı çözüm yolu olarak seçmesi düşündürücüdür. Bu durum tarihi süreç içinde tartışılan intihara farklı boyutlarda yaklaşılmasını sağlar. İntiharın nedenleri arasında toplumsal, dini, biyolojik, psikiyatrik nedenler öne çıkar.

Ayfer Tunç’un öykülerinde de intihar yaşamın anlamsızlığına karşı, ümitsizliğe karşı, yalnız kalma korkusuyla, haksızlığa karşı eyleme geçememe nedeniyle intihar çözüm

yolu olarak seçilir. İntihar edenlerin eylemleri denemede kalmaz, ölümle sonuçlanır. “İntihar, iska olmadan başarılı olabilecek tek edimdir” (Lacan, 2013: 106). İntihar edenler bilinçli olarak bu eylemi tercih ederler.

Kaybetme Korkusu, Taş – Kağıt – Makas, Kadın Hikâyeleri Yüzünden, öykülerinde kadınların intiharı ile öyküler son bulur. Bu kadınların ortak noktaları eşleri tarafından terk edilme, yalnız kalma korkularıdır.

Yük öyküsünde başkişi Neyyire Hanım’ın annesi eşinin cinayetlerini duyduktan sonra onu cezalandırmak, arkasından ızdırap çekmesini sağlamak için intihar eder. Buradaki intihar bir amaç doğrultusunda gerçekleşir ve erkeğin cezalandırılması için intihara başvurulur.

Evlilik insan yaşamını düzenler. İnsanların sevme ve sevilme gereksinimini belirli bir amaca, eşe yöneltir. Böylece aile insanı dinsel, toplumsal bütünleşmeye götürür. Ailesinden kopmuş, eşlerini kaybetmiş erkekler yaşlılığın etkisiyle de ölümü beklemeye başlar.

3.2.2. Sevgisizlik

İnsanlar, modern dünyada kültürlerin erozyona uğraması, değerlerin yitilmesi, kimliklerin silinmesi nedeniyle yaşamları boyunca acılar, yokluk ve yoksunluklar içerisinde kalır. Artık burada her şey araçlaştırılır, herkes herkesi ve her şeyi ‘hiç’ler. Bireyler hayatları boyunca karşılaştıkları bu tür sorunların üstesinden gelmeyi bilmeli ve geleceğe dair ümit beslemelidirler. Geleceğe ait planlar insanı yaşama bağlarken, umutlarını canlı tutar.

Yaşamda birbirleriyle ilgisiz görünen her parçasının birbirleriyle ilişki içerisinde bütünlük kurarak yaşamını sürdürmesi kaçınılmazdır. Bu bağlamda insan, sevgi, sevgisizlik, aşk hayatı tamamlayan parçalardır.

Sevgi insanın doğumundan ölümüne kadar geçen sürede her zaman ihtiyaç duyduğu, yoksunluğunu çektiği histir. İnsana varlığını hissettiren temel duygulardan biri olan “sevgi, bir başka varlığın birey oluşunu kabul etmek ve buna değer vermektir; bir

başkasının gelişiminden sevinç duymaktır” (Gruen, 2007: 46). Sevginin kendini en güçlü bağlarla gösterdiği ilişkiler anne-çocuk, toplum ya da insan karşısında özgeci eylemi benimsemiş birey tutumu olarak gösterilebilir. Anne- çocuk bağında olduğu gibi, özgeci bireyin eyleminin amacında da türün varlığını sürdürmesi bulunur.

Anne tarafından sevilmenin vereceği güven ve tatmin duygusu mutlu bir yaşamın temelini oluşturur. Anne sevgisi çocuğa “[b]ana güven, senin yanındayım” (Ortega, 1995: 12) mesajını verir. Anne ile güvene dayalı kurulan ilk iletişim insanın gelişimi boyunca kişiye huzur, mutluluk ve güven duygusunu verir. Temel sevgi ve güven duygusundan mahrum olan her birey gelecekte bu travmadan kurtulamaz ve bu dönemde oluşan nevrozla kişiyi takip eder.

Ayfer Tunç’un öykülerinde yaşlı, hayatın kıyısına çekilmiş, mutsuz, varoluş amacını arayan bireyler sevgiden ve insanlardan uzak yaşamları ile mutsuzdurlar. Bu insanların temel sorunları çocukluk yıllarında yaşadıkları travmalardır. Çocukluk yıllarında öykü karakterleri anneleri ile sevgi bağına sağlıklı kuramaz, ya da sevgi bağı ayrılık, ölüm, annenin evden kaçması gibi nedenlerden dolayı güven temeline oturmadan kopar. Öykü kişilerine bu durum iki şekilde yansır. Bunlardan ilki karakterlerin kimseye güven duymaması nedeniyle yalnız bir yaşam seçmeleri, sevgisiz bir hayat sürmeleridir. İkinci olarak da öykü karakterlerinin eşlerini kaybetme korkusu ile tutkulu bir bağlılığa, varoluşun amacına dönüşmesidir.

Yüreğin Mahallesi’ndeki Asude yalnızlığı ve sevgisizliği ile erkek anlatıcının hayalindeki kadındır. “Yüreğinin muhteşem mahallesi bile kâr etmezdi artık. her şeyden acılaşırdı. Üşürdü, titrerdi, bir insanın sıcaklığı... bir insanın sıcaklığı...” (S, s.243). Erkek anlatıcı da Asude gibi sevgiye muhtaçtır.

Limonküfü öyküsünde erkek anlatıcı sevgilinin ölümü ile yalnız kalır, sevgiye muhtaçtır. “Seven kişi için sevgili bir varoluş içindedir. Sanki tüm dünya onda yoğunlaşmıştır” (Ortega, 1995: 34). Sevgili gittiğinde, öldüğünde geride kalan hiçeşir.

Sen ölünce ben öldüm biliyorsun. Biz öldük öleli konyak içmedim akşamüstü kar yağarken penceremize. Bizim plaklarımızı çalmadım. Koltuğuna kimseyi oturtmadım (MA, s.185).

Anne sevgisinden mahrum büyüyen, babanın despotluğu ile kendi olamayan Semavi Bey babasının ölümünün ardından eşine marazi bir sevgiyle bağlanır. Bu sevgi kadının özerkliğini elinden alır ve intihar kaçınılmaz son olur.

Semavi Bey onun yanından bir an bile ayrılmıyordu. Ona dokunmadan, yüzünü görmeden duramıyordu. Geceleri sık sık uyanıyor; yanından olup olmadığına bakıyordu. Karısının gideceği ve dönmeyeceği korkusu içini sarsmıştı. Oysa babasız büyümüş ve annesini de kaybetmiş olan karısının gitmek istese de gidebileceği bir yer yoktu. Karısı hiçbir yerde, neredeyse evin içinde bile yalnız bırakmıyordu. Karısı çıldırmak üzereydi (ABH, s.124).

Kaybetme Korkusu öyküsündeki Süsen, *Acılezzet* öyküsündeki erkek anlatıcı, *İhtilaller Neye Benzer'deki* A., Halas, *Mozart'ın Son Zartı* öyküsündeki Şebnem anne ile ontik bağ kuramamış, sevgisiz büyümüş ve kendini yalnızlığa mahkûm etmiş karakterlerdir.

3.2.3.Yalnızlık

İnsan sosyal bir varlık olarak günlük hayatında kendi dışındaki kişilerle ilişki kurmak zorundadır. Bu ilişkileri içinde beraber yaşama alışkanlığını ve ihtiyacını gideren insan, sosyal bir varlığa dönüşür. Dolayısıyla insan içinde yaşadığı toplumun içinde sağlıklı ilişkiler geliştirmek ve kendini güvende hissetmek ister. Bu tür istekleri yerine getirmek isteyen insan toplum içinde uzun süre yaşmalıdır ki nesilden nesile bazı davranış kalıplarını öğrenebilsin.

XXI. yüzyılda şehirleşme, sanayileşme, teknolojik gelişmeler ilk etkilerini ailede gösterir. Aile yapısının değişmesi toplumun değişmesini de beraberinde getirir. Değişen toplum yapısını sağlıklı şekilde devam ettirme çabası içinde olan insan yeni toplumun ilişki biçimlerini öğrenmek zorunda kalır. Yeni toplumun ilişki biçimleri, yalnızlık, yabancılık insanı ikileme sürükler. Geçmiş değerlerini koruma isteği yalnızlığını büyütürken, yeni davranış ve ilişki biçimleri insanı içinden çıkılmaz sıkıntılara sürükler. Sonuçta insan sahip olduğu denge ve düzenini kaybeder. Duygudaşlığın ve düşünsel ortak yapının kaybolması toplumdan yalıtılmış bireyleri ortaya çıkarır.

İnsan fiziksel yalnızlığını kolayca sonlandırabilirken, düşünsel yalnızlığını topluma ait olmasıyla, ortak değerleri benimsemesiyle giderir. İnsanın kendini toplumdan soyutlaması, kendini yalıtması varoluşuna engel olur. Bu yalnızlığın nedeni “sosyal izolasyon, kişinin bir takım sosyal ilişkilerde eksikliğini yaşadığı ve bu yüzden rahatsız

olduğu bir durumdur” (Özodaşık, 2001: 18-19). Yaşadığı topluma benzeyemeyen, çoğunluğa yönelemeyen insanlar varoluşu yalnızlık ve iletişimsizlik sorununu yaşarlar.

Ayfer Tunç’un öykülerinde yalnızlık izleği birey merkezlidir. Yaşlı karakterler toplumsal iletişimsizliği ve ilişkisizliği ile yalnızdırlar. Bu kişiler konuşabileceği kimselerin olmadığına inanır, bu yüzden sosyal ilişkileri yüzeyseldir. Ayrıca bu kişiler arkadaşlık kurmada da zorluk çekerler.

Kaybetme Korkusu öyküsünde Süsen çocuk yaşta annesini kaybedince babasından ayrı yaşayamaz, yalnız kalmaktan korkar. Babasının elini bırakmak istemez. Daha sonrada eşi Safir’den uzun süre ayrı kalmaz. Bu durum Süsen’in Erik H. Erikson’un ‘Temel Güvene Karşı Güvensizlik’ döneminde yaşadığı problemle ilgilidir. Çocuk bu dönemde özellikle kendini besleyen kişi, anne ile etkileşim içindedir. Çocuk annesinin davranışlarına göre temel güven ya da güvensizlik duygusu kazanır. “Bu hastalıklı halin kaynağı olarak işaret edilen, annesi bağıra bağıra öldüğü için yaşadığı korkuyu atlata[maz]” (TKM, s.21). Safir öyküde annesinin ölmesi ile marazi bir yaşama mahkûm olur. Çocuk beslenme ihtiyaçlarını giderememe duygusunu sezinlerse çevresindekilere, dünyaya güveni kaybolur. Bu da sonuçta, temel güvensizlik duygusunu doğurur.

Taş – Kâğıt- Makas öyküsünde Karagül eşiyle oynadığı oyunda kendisiyle kurduğu iletişimde anlaşmazlığa düşer ve içsel bir çatışma ile iç içe kalır. Genç bir kadın mıdır yoksa Emir’in küçük kız çocuğu mudur sorusuna cevap veremez. Hayalleriyle yaşayan Karagül gerçek dünyanın içinde yaşayan Emir çatışma içine girer.

Sevgilim beni anne ile sevgili arasında seviyordun, istediğim gibi. Çünkü anne ile oğul arasında bir cinsel alışveriş vardır, Karagül’le yoktu, kalmamıştı. Bütün bir günü sevgilimle birlikte, onun evinde geçirdim. Akşam evime döndüm. Oyun bitti demek için (TKM, s.51).

İhtilaller Neye Benzer öyküsünde anlatıcı ben anlatıcı kendini bir tepeye hapseder ve yapayalnızdır. “Kimselerin bilmediği şiirler yazar” (S, s.170). Yalnız ve karanlıkta yaşayan Ben’in iletişime geçememesinin nedeni “gizli bir harisliğin ve boş gururun olduğu görülür” (Adler, 2013: 204). Yazar Evvelotel’de bu öykünün devamı olarak yazdığı öykünün ismiyle –Kibir- ben anlatıcının ruh halini imler. Kendini farklı gören başkalarından üstün olduğuna inanan anlatıcı hayali bir gurur içindedir.

İnsanlar yaşlılık dönemlerinde geçmiş hayatlarını yeniden sorgularlar. Geçmiş mutlulukla, başarıyla, sevgiyle dolu ise bu kimse için yaşlılık sorun oluşturmaz. Ancak geçmiş umutsuzluk ve sevgisizlikle dolu ise bu sorgulamanın sonunda yaşlı insanlar, yaşamış oldukları hayatın kendi ideallerinden uzak olduğu kanısına varır. Yaşanacak zamanın az kalması nedeniyle yeni hayat tecrübelerini yaşayamayacağına inanan insan karamsarlığa, yalnızlığa doğru sürüklenir. Yalnızlık onların kaderleri ve küçük dünyalarıdır. *Tevekkül*'deki Cafer, *Önemsizlik* öyküsünde Ressam Nesim, *Camgöbeği*'ndeki Behiç yaşamlarının sonuna doğru yapayalnız kalmış karakterlerdir.

Yalnızlığı ile en dikkat çekici bir karakter de *Ses Tutsağı*'ndaki erkek anlatıcıdır. Konuşmaktan, insanlarla iletişimden kaçan ben anlatıcı sesleri dinler, çevreyle tek iletişimi budur. Dış dünyadaki yalnızlığını içine kapanıp, öyküler kurgulayarak giderir.

SONUÇ

1989 yılında ilk eserini yazan Ayfer Tunç, yirmi yedi yıldır yazın dünyasındadır. Max Frisch'ten alıntılarla eserlerinde kendini anlatmadığını; ancak kendini ele verdiğini söyleyen sanatçı insanların duygu ve düşünce dünyasına girer. Yazar eserlerinde yalnız, yaşamın kıyısında, ölümü bekleyen, varoluşunu sorgulayan, sevgiye muhtaç, çocukluk travmalarını atlatamamış insanların tükenişini, çürümesini anlatır.

Ayfer Tunç'un beş romanı, altı öykü kitabı, üç yaşantı, bir araştırma, yedi senaryo, onlarca söyleşi ve dergilere yazılan metinler, röportajlar ile sanat anlayışını somutlaştırır. Yazar eserlerini farklı damarlardan beslenerek oluşturur. Feyyaz Karacan, Vüsat O. Bener, Ahmet Hamdi Tanpınar, Edip Cansever, Leyla Erbil, Kafka, Thomas Bernard, Albert Camus, Freud yazarın beslendiği ana kaynaklardır. Farklı metinler yazarın yaratıcılığına, yazın evrenine katkı yapar. Roman ve hikâyelerinde Türk şiirinden ve müziğinden alıntılar, göndermeler vardır.

Tunç, eserlerini türler üzerinden ayırma tabii tutmaz. Onun için asıl olan metindir. Roman, öykü ve şiir ayrımı yapmadan nitelikli metin yazmanın peşindedir. Bu amaç yazarın öncelikle dil ve üslubu üzerinde etkilidir. Metinlerinde şiirsel üslup, anlam kapalılığı, sözcüklerin çağrışım gücünden fazlaca yararlanma farklı sanat dallarıyla, özellikle şiire olan ilgisiyle ilişkilidir. Yazarın sonraki metinlerinde şiirsel üslubunu kaybolur; ancak şiirden yararlanmaya; duygu yüklü metinler yazmaya devam eder; gereksiz sözcüklerden arındırılmış metinlerinin anlatımı özgün bir üsluba evrilir.

Yazar romanlarında isim içerik ilişkisini kelimelerin çağrışım gücünden yararlanarak oluşturur. Roman isimlerinde kullanılan kelimeler imge yüklüdür. Metnin bütünü ile ilişki olan roman isimleri, metnin izleği ile de ilişkilidir. Roman karakterleri de isimlerinin simgesel değerleri ile kurguda yer alır. Öykülerine verdiği isimler romanlarına verdiği isimlere göre daha kısadır ancak duygu, çağrışım gücü bakımından daha zengindir.

Tunç, eserlerinde sözü çoğunlukla erkek karakterlere bırakır. Ataerkil toplumdaki erkek egemen kültürü açıkça ortaya çıkarmak, erkeklerin de kadınlar kadar toplumsal cinsiyet rolleri altında ezildiğini, erkeğin de çaresizliğini koyulaştırmak için sözü erkeklere bırakır. Feminist tutumdan farklı, bir bakış açısıyla erkeklere sözü teslim eder. Silik, ezilmiş kadınlar, silik ve ezilmiş erkekleri daha da netleştirir.

Eserlerindeki karakterler toplumun her sınıfından, özellikle küçük kentlerde yaşayan orta, alt sınıftan seçilir. Türk toplumunun İmparatorluktan beri sosyal dokusunu oluşturan Ermenilere ve Rumlara fon karakter olarak yer verilir.

Ayfer Tunç, eserlerinde Tanrısal bakış açısı ile ben anlatıcısı kullanır. Bunlardan daha çok ben anlatıcı ile eserler kurgulanır ve metinlerde insanın varoluşu sorgulanır. Kurguyu karakterlerin yoğun iç çatışmaları oluşturur. Karakterler yalnızlıklarını, sevgisizliklerini, umutsuzluklarını, çocukluk travmalarını, aile ilişkilerini ben anlatıcı ile okuyucuya aktarır. İç monologlar ve diyaloglar ben anlatıcıların bilinçaltılarını ortaya çıkarır.

Yazar zaman kavramını kişilerin ve toplumun yaşamına etkisi ile ilişkilendirir. Zaman; toplumsal değerlerin yitimi, yozlaşma, geçmişle yüzleşememe, mutsuz çocukluk anıları ile yitik bir süreçtir. Bu süreç içerisinde kişiler geçmişlerinin bir ‘hiç’ olduğu kanısına varırken, kalan ömürlerinin de aynı şekilde devam edeceği umutsuzluğuna kapılırlar. Geriye dönüşlerle kişilerin ve toplumun psikolojisi şimdi’ye taşınır.

Eserlerde öyküleme zamanı bir iki gün gibi kısa bir süreye sığarken öykü zamanı Türkiye’nin modernleşmesinden başlayarak 2000’li yıllara kadar genişler. Romanlarda kişilerin ve toplumun geçmişi birbirine paralel ilerler. Öykülerde kişisel geçmişler karakterlerin bugününü etkiler. Varoluş kıskacındaki bireyler geçmişlerindeki problemleri nedeniyle “şimdi” de mutsuzdurlar.

Ayfer Tunç’un eserlerinde mekân - insan ilişkileri bağdaşık ve işlevseldir. Mekânların tahlil ve tasvirleri kişilerin psikolojilerini yansıtacak şekilde ayrıntılı olarak işlenir. Ev, Freud okumalarının belirginleştiği mekândır. Dünyadaki yalnızlıklarından kurtulmak isteyen kişiler kendilerini eve, güvende hissettikleri yere hapseder. Dünyayı

labirentleştirmeleri içinde buldukları çıkmazın göstergesidir. Büyük şehirlere göç ile oluşan gecekondu ve şehirlerin zenginlerden oluşan yeni semtleri insanları keskin çizgilerle ayırır. Eserlerde fiziksel mekânlar olarak küçük, birbirinin aynısı Anadolu şehirleri, kasabaları seçilir.

Öykülerdeki mekânlar fiziki detaylardan uzak olmakla beraber işlevsel özellikleriyle dikkati çeker. Varoluş sorunu içindeki bireyler hayatın içinde yer alamadıkları için kendilerini huzurda ve güvende hissettikleri evlerine sığınır. Kendini herhangi bir mekâna ait hissedemeyen karakterler için dünya terk edildikleri bir âlemdir.

Yazar, modern dünyanın getirilerini, değişen toplum düzenini, ahlakı, samimiyeti, sevgiyi, gerçeği sorgular. Bireyler sorgulama, itiraf, yüzleşme konusunda dürüst değildirler. Geçmişte göremedikleri bazı gerçeklerle yüzleştiklerinde bu gerçekler onların canını yakar, gerçekleri kabullenmekte zorluk çekerler. Bu da bireylerin kendi oluşlarının farkına varamadan, mutsuz bireyler olarak dünyada ölümü beklemeye iter. Kendini arayan bireyler de toplumsal düzensizlikleri görse de toplumdaki aksaklıkları değiştirmek yerine toplumdan uzaklaşmayı tercih ederler. Varoluşunu gerçekleştirmek için başkaldıran, gayret eden karakterler yoktur.

Ayfer Tunç eserlerinde postmodern anlatı tekniklerinden yararlanır. Üstkurmaca, metinlerarasılık, çoğulcu bakış açısı, ironi, pastiş gibi postmodernizmin sunduğu olanaklardan yararlanır. Kelimelerin çağrışım gücünden yararlanır. “İhtilal, yük, taş, kağıt, makas, kırmızı, azap” gibi kelimeler simgesel değerleri ile eserlerin isimlerinde yer alır. Dikkatli ve ayrıntılı okumalarla kelimelerin metinler içindeki işlevi, zamanla, mekânla, kişilerle ilişkisi çözümlenebilir.

İmla sapmaları hikâye ve romanlarında görülür. Bu hem eski hikâye geleneğinden bir sapmadır hem de okurun dikkatini temadan anlatıma, söyleyişe yöneltmeyi amaçlar. Bu durum yazarın söyleyiş tarzının şiire yaklaştığını söyleyen eleştirmenlerin haklılığını da gösterir.

Ayfer Tunç, duygu ve düşünce dünyasından süzerek oluşturduğu eserleri sanat yapıtına dönüştürmeyi başaran bir isimdir. Duygulu, ayrıntılı, özgün, imge yüklü,

psikolojik okumalarla örölü ve nitelikli okura ihtiyaç metinleri ile Türk edebiyatında kendi yerini sağlamlaştıran isimlerden biridir. Eserlerinin gelişimi ve olgunlaşması sürecinde yeniliklere ve yeni deneyimlere açık olduğunu gösteren yazar bundan sonraki yazın yaşamında da bu anlayışını sürdürerek özgünlüğünü koruyabilmelidir.



YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Afşar, Timuçin (1998), **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Akıncı, Alparaslan (2015), Edebî Eleştiri ve Eleştirel Hermenötik, **Türk Dili Dergisi**, 762, 29-38.
- Aktaş, Şerif (2003), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktulum, Kubilay (2011), **Metinlerarasılık // Göstergelerarasılık**, Ankara: Kanguru Yayınları.
- Akyıldız, Hüseyin (1998), Bireysel ve Toplumsal Boyutlarıyla Yabancılaşma, **SDÜ İktisadi İdari Bilimler Fakültesi Dergisi**, 3, 163-176.
- Alfred, Adler (1983), **Kişilik Bozuklukları ve Toplumsal Bütünleşme**, (Çev. Belkıs Çorak), İstanbul: Say Yayınları.
- _____(2013), **İnsan Tabiatını Tanıma**, (Çev. Ayda Yörüken), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Antakyalıoğlu, Zekiye (2013), **Roman Kuramına Giriş**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atılğan, Şebnem (2004), Makas Kâğıdı Keser, Kâğıt Taşı Sarar, Taş Makası Kırar **E Dergisi**, 59.
- Arif, Ahmed (2016), Hasretinden Prangalar Eskittim, İstanbul: Metis Yayınları.
- Arno, Gruen (2007), **İçimizdeki Yabancı-Nefretin Kökenleri, Yabancı Olana Nefret ve Sonuçları**, (Çev. İlknur İgan), İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Aydın, Derya Güler (2010), Kapitalizmde Bireyin Sorgulanması: Yabancılaşma ve Demir Kafes, **Amme İdare Dergisi**, C.43, S.2, 17-32.
- Aytaç, Ömer (2013), Kent Mekânları ve Kimlik/Farklılık Sorunu, **İdeal Kent Dergisi**, 9, 138-167.
- Aysan, Şebnem (2014), “Ayfer Tunç’un Taş- Kağıt – Makas Adlı Kitabında Anlatı(cı)ların Halleri”, **KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi**, 16, 49-61.
- Aytür, Ünal (2009), **Henry James ve Roman Sanatı**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Bachelard, Gaston (2013), **Mekânın Poetikası**, (Çev. Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki.
- _____(2010), **Sürenin Diyalektiği**, (Çev. Emine Sarıkartal), İstanbul: İthaki.
- _____(1995), **Ateşin Tinçözümlemesi**, (Çev. Nail Bezel), Ankara: Öteki Yayınevi.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (2004), **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (2014), **Karnavaldan Romana**, (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Başkaya, Fikret (2014), **Çığrından Çıkmış Bir Dünya**, İstanbul: Öteki Yayınları.
- Baudrillard, J. (2003), **Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu**, (Çev.Oğuz Adanır), Ankara: Doğu Batı Yayınları
- _____, (2011), **Simülakrlar ve Simülasyon**, (Çev. Oğuz Adanır), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Best Steven ve Kellner Douglas (2011), **Postmodern Teori**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Braun, Wilhelm Afred (2016). **Types of Weltschmerz in German Poetry**. London: ColumbiaUniversity Press.
- Butler, Judith (2014), **Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi** (Çev.Başak Ertür), İstanbul: Metis Yayınları.
- Çakmak, Muhammet (1996), Yabancılaşma Kavramı Üzerine Bazı Değerlendirmeler ve Kur'an'ın Yabancılaşma Kavramına Bakışı, **Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C:1, 1, 301-312.
- Campbell, Joseph (2010), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (Çev. Sabri Gürses), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Camus, Albert (2014), **Sisifos Söyleni**, (Çev. Tahsin Yücel), İstanbul: Can Yayınları.
- Cevizci, Ahmet (2012), **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Say Yayınları.
- Cioran, E. M. (2014), **Çürümenin Kitabı**, (Çev. Haldun Bayrı), İstanbul: Metis Yayınları.
- Çelik, Behçet (2004), Başkalarının Hikâyelerinden Hikâyelerimize Sızanlar, **Virgül Dergisi**, 72, 13-15.
- Çetin, Nurullah (2013), **Roman Çözümleme Yöntemi**, Ankara: Öncü Kitap.
- Çoruhlu, Yaşar (2011), **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Demiryürek, Meral (2013), “Kurgusal Metinlerde İkinci Kişili Anlatıcı ve Bakış Açısı, **İnsan ve Toplum Bilimler Dergisi**, 2, 119-139.
- Devellioğlu, Ferit (2002), **Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, 19. Baskı, Ankara: Aydın Kitabevi
- Ditfurt, Hoimor (1991), **Korku ve Kaygı**, (Çev. Nasuh Barın), İstanbul: Metis Yayınları.
- Doğan, İsmail (2012), **Sosyoloji, Kavram ve Sorunlar**, Ankara: Pegem Akademi
- Dovidov, Yuri (1997), **Özgürlük ve Yabancılaşma**, (Çev.Songut Şölçün), Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Dökmen, Üstün (2002), **İletişim Çatışmaları ve Empati**, İstanbul: Sistem Yayınları.
- Durkheim, Emile (2013), **İntihar**, (Çev. Z. Zühre İlkgen), İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Ecevit, Yıldız (2005), **“Ben Burdayım”**, İstanbul: İletişim Yayınları.

- _____ (2014), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, Umberto (2011), **Genç Bir Romancının İtirafı**, (Çev. İlknur Özdemir), İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi
- Eliuz, Ülkü (2009), **Orhan Kemal ve Romancılığı**, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Eren, Zerrin (2011), “Karnavalesk Roman Örneği olarak Ayfer Tunç’un Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Dergisi**, 51, 207-229.
- Ergil, Doğu (1978), Yabancılaşma Kuramına İlk Katkılar, **Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi**, C:33, 3, 93-108.
- Fındıkçı, Metin (2001), “İki Taşın arasında Kuruyup Kalmış Bir Tohumun Yalnızlığı Olarak İnsan”, **Virgül Dergisi**, 41, 64-65.
- Freud, Anna (2015), **Ben ve Savunma Mekanizmaları**, İstanbul: Metis Yayınları.
- Foucault, Michel (2013), **Deliliğin Tarihi**, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: İmge Kitapevi.
- Fromm, Erich (2010), **Özgürlük Korkusu**, (Çev. Selma Koçak), İstanbul: Doruk Yayınları.
- _____,(2001), **Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum**, (Çev. Necla Arat), İstanbul: Say Yayınları.
- _____,(2004), **Barışın Tekniği ve Stratejisi**, (Çev. Fevzi Emir), İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Gasset, Jose Ortega Y (1995), **Sevgi Üstüne**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gençtan, Engin (2013), **Varoluş ve Psikiyatri**, İstanbul: Metis Yayınlar.
- Göktürk, İsmail ve Günalan, Mustafa (2006), Modern ve Geleneksel Değerler Arasında Yabancılaşan İnsan, **Selçuk Üniversitesi Karaman İ.İ.B.F. Dergisi**, 11, 127-143.
- Göregenli, Melek (2015), **Çevre Psikolojisi İnsan Mekân İlişkileri**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Gündüz, Uğur (2011), “**Kafka Metinlerinde İletişim, İletişimsizlik ve Yabancılaşma Olgusu Üzerine...**”, **Selçuk İletişim**, 83-95.
- Güngör, Irmak (2011), “Kant: Zaman Zıvanasından Çıkarken Ben Başkası Olur”, **Kocaeli Üniversitesi Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, 11, 137- 154
- Han, Cuci (1997), **Felsefi İntihar ve Ötesi**, İstanbul: Kora Yayınları.
- Harmancı, Abdullah ve Solak, Ömer (2010), “Ayfer Tunç Öykülerinde Sevgisizlik Teması”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 23, 87-95.
- Hawthorn, Jeremy (2014), **Roman Analizi**, (Çev. Ufuk Köse, Özge Gümüş, Özcan Bayrak), İstanbul: Kesit Yayınları.
- İnci, Handan (2014), **Ayfer Tunç’la Karanlıkta Kelimeler**, İstanbul: Can Yayınları.
- İnci, Handan (2004), Tunç’un Öykülerinde Deneyimin Aktarılışı, **Virgül Dergisi**, 78, 14-15.

- İzmir, Mutluhan (2013), **Öznenin Diyalektiği**, Hegel, Sartre ve Lacan, Ankara: İmge Kitabevi.
- Jahn, Manfred (2012), **Anlatıbilim**, (Çev. Bahar Dervişcemaloğlu), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2013), **Dört Arketip**, İstanbul: Metis yayınları.
- Karaca, Faruk (2000), **Ölüm Psikolojisi**, İstanbul: Beyan Yayınları.
- Keskin, F. (2000), **Büyük Kapatılma-Seçme Yazılar-3**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kılıç, Sadık (1984), **Yabancılaşma, İnsana Karşı Toplumsal Süreç**, İstanbul: Rahmet Yayınları.
- Kierkegaard, Soren (2014), **Ölümcül Hastalık Umutsuzluk**, (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kiraz, Sibel (2011), Yabancılaşmanın Kökeni Üzerine, **Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, 12, 147-169.
- Korkmaz, Ramazan (1997), **Sabahattin Ali İnsan ve Eser**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____, (2002), **İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- _____, (2005), "Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Oteli", **İlmî Araştırmalar Dergisi**, 20, 139-148.
- Kundera, Milan (2012), **Roman Sanatı**, (Çev. Aysel Bora), İstanbul: Can Yayınları.
- Lekesiz, Ömer (2006), **Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları**, İstanbul: Selis Kitaplar.
- Lacan, Jacques (2013a), **Fallusun Anlamı**, (Çev. Murat Tuna), İstanbul: AltıKırkbeş Yayınları.
- _____, (2013b), **Televizyon**, (Çev. Ahmet Soysal), İstanbul: MONOKL
- Lukacs, George (2003), **Roman Kuramı**, (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Metis Yayınları.
- May, Rollo (2013), **Güç ve Masumiyet**, (Çev. Mihriban Doğan), İstanbul: Say Yayınları.
- Miller, Michael Vincent (2000), **İkili İlişkilerde Terörizm**, (Çev. Sinem Gül), İstanbul: Varlık Yayınları.
- Nalbantoğlu, H.Ü. (1997), **Patikalar –Martin Heidegger ve Modern Çağ**, İstanbul: İmge Yayınları
- Özel, İsmet (2014), **Üç Zor Mesele: Teknik- Medeniyet- Yabancılaşma**, İstanbul: Tam İstiklal Yayıncılık Ortaklığı.
- Özodaşık, Mustafa (2001), **Modern İnsanın Yalnızlığı**, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Papenheimer, Fritz (2002), **Modern İnsanın Yabancılaşması**, (Çev. Salih Ak), Ankara: Phoneix Yayınevi.
- Perinçek, Doğu (2016), **Kadın Kitabı**, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Phillips, Adam (2015), **Kaçırdıklarımız Yaşanmamış Hayata Övgü**, İstanbul: Metis Yayınları
- Rank, Otto (2014), **Doğum Travması**, (Çev. Sabir Yücesoy), İstanbul: Metis Yayınları.
- Ritzer, George (1992) **Sociological Theory**, (Çev. Ümit Tatlıcan), McGraw- Hill, Third Edition.

- Robins, K (1999), **İmaj, Görmenin Kültür ve Politikası**, (Çev. N. Türkoğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sartre, Jean – Paul(2011a), **Varlık ve Hiçlik**, (Çev. T. Ilgaz ve G. Eksen), İstanbul: İthaki.
- _____ (2011b), **Edebiyat Nedir**, (Çev. Bertan Onaran), İstanbul: Can Yayınları.
- Sazyek, Hasan (2008), **Abdülhak Şinasi Hisar’ın Romanlarında Özel Yabancılaşma**, Ankara: Akçağ Yayınları
- Sazyek, Hasan (2013), “Grotesk Yabancılaşma İlişkisi Bağlamında Tanpınar’ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü”, **Turkish Studies**, 8/4, 1243-1267.
- Şahin, Kamil (2011), “Kültürel Yozlaşmaya Neden Olan Bir Unsur Olarak Televizyon”, **Sosyalbilimler Dergisi**, C.1, 1, 243- 277.
- Şehnaz, Şimşek (2010), “**Asfalt Ovalarda Yürüyen Abdal: Behçet Necatigil**, İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sevim Aydın, Bilgen (2010), Fahri Celâlettin Göktulga’nın Öyküleri: Toplumsal Anomi ve Kadınla Erkek Arasındaki İletişimsizlik, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C.3, 13, 16-32.
- Stevick, Philip (2010), **Roman Teorisi**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sun, Howard & Dorothy (1994), **Renginizi Tanıyın**, (Çev. Tuğrul Ökten), İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2014), **Hikâyeler**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Taylor, Charles (2011), **Modernliğin Sıkıntıları**, (Çev. Uğur Canbilen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tekin, Mehmet (2014), **Roman Sanatı**, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tolan, Barlas (1981), **Çağdaş Toplumun Bunalımı, Anomi ve Yabancılaşma**, Ankara: İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yayınları.
- Tonga, Necati (2014), **Yaşayan Hikâyemiz Günümüz Türk Hikâyesi Üzerine İncelemeler**, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Tunç, Ayfer (2003), **Taş – Kâğıt – Makas**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____ (2006), **Mağara Arkadaşları**, İstanbul: Can Yayınları.
- _____ (2011a), **Aziz Bey Hadisesi**, İstanbul: Can Yayınları.
- _____ (2013), **Evvelotel – Saklı**, İstanbul: Can Yayınları.
- _____ (2014), **Kırmızı Azap**, İstanbul: Can Yayınları.
- _____ (2012a), **Kapak Kızı**, İstanbul: Can Yayınları.

_____ (2012b), **Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi**, İstanbul: Can Yayınları.

_____ (2010), **Yeşil Peri Gecesi**, İstanbul: Can Yayınları.

_____ (2011b), **Suzan Defter**, İstanbul: Can Yayınları.

_____ (2014), **Dünya Ağrısı**, İstanbul: Can Yayınları.

Türk Dil Kurumu (2005), **Türkçe Sözlük**, 10. Baskı, Ankara: 4. Akşam Sanat Okulu Matbaası.

URL, “Apsent” (t.y.), [http:// tr. Wikipedia.org/wiki/Absent](http://tr.Wikipedia.org/wiki/Absent) (13.03.2015)

URL, “Ayfer Tunç”(t.y.), <http://ayfertunc.wordpress.com> (24. 08. 2014)

Yağcı, Öner (2011), Küreselleşmeyle Gelen Kültürel Yozlaşma ve Edebiyatımız, **Afrodisyas Sanat Dergisi**, 25, 3-4.

Yalçın-Çelik, S.Dilek (2005), **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Yeniçeri, Özcan (1999), **Yozlaşma ve Yabancılaşmaya Karşı İtirazlar**, Ankara: Özlem Yayınları.

Zengin, Dursun ve Koç Ahmet (2004), **Almanca Sözlük**, Ankara: Engin Yayın Evi.

ÖZGEÇMİŞ

Hüseyin Öz 1985 yılında Karabük'te doğdu. Eğitim hayatı burada başladı. Karabük Demir Çelik Lisesi'nden 2003 yılında mezun oldu. Aynı yıl Cumhuriyet Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde yükseköğrenimine başladı. 2007 – 2009 yılları arasında Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi'nde Pedagojik Formasyon eğitimini tamamladı. Bu eğitiminin ardından Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni olarak Rize'de çalışma hayatına başladı. 2012 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda yüksek lisansa başladı.

Hüseyin Öz hayatını Karabük'te sürdürmekte olup, yabancı dili İngilizce'dir.

