MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

Çağdaş Edebiyata Akademik Yaklaşımlar: I

Edebiyat Hayatının 25. Yılında AYFER TUNÇ

Sempozyum



Çağdaş Edebiyata Akademik Yaklaşımlar: I

Edebiyat Hayatının 25. Yılında AYFER TUNÇ

HAZIRLAYANLAR : HANDAN İNCİ, ÖZGE ŞAHİN, ZEYNEP ZENGİN

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları 850
Çağdaş Edebiyata Akademik Yaklaşımlar: I
Sedad Hakkı Eldem Oditoryumu'nda 17 Nisan 2014 tarihinde Çağdaş Edebiyata Akademik Yaklaşımlar I: Edebiyat Hayatının 25. Yılında Ayfer Tunç Sempozyumu kitabıdır.
Kod: MSGSÜ-FEF-TDEB-017/10-K$_1$

ISBN: 978-605-5005-61-0
Sertifika No: 22191

Edebiyat Hayatının 25. Yılında
AYFER TUNÇ

©MSGSÜ

Hazırlayanlar : **Handan İnci, Özge Şahin, Zeynep Zengin**
Yayın Koordinatörlüğü: **Banu Mahir, Canan Suner**

Kurumsal Yayın Kimliği Tasarımı: **Umut Südüak**
Uygulama: **Nadir Geçeroğlu**

Ekim 2017
500 adet basılmıştır.
Baskı: **MSGSÜ Matbaası, Bomonti/İSTANBUL**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Meclis-i Mebusan Caddesi No. 24 34427 Fındıklı/İstanbul

İÇİNDEKİLER

Sunuş 7

Ayfer Tunç Edebiyatına 25 Maddelik Girizgâh 9
Handan İnci

Ayfer Tunç: Geleneğin Modern Sesi 15
Abdullah Uçman

Klasik Anlatının Sınırlarında Ayfer Tunç Deneyleri 19
Murat Gülsoy

Ayfer Tunç'un Romanlarında Dışarıda Kalanların Temsili 25
Olcay Akyıldız

Ayfer Tunç'un Modernizmle Derdi Ne? 33
Çimen Günay-Erkol

Taşra Ağrısı 39
Asuman Kafaoğlu-Büke

Yeşil Peri Gecesi Romanında Şiir Geçişleri 43
Haydar Ergülen

Bir Bitimsizlik Hali 53
Yalçın Tosun

Suzan Defter'de Yanan Hayatlar 57
Hülya Soyşekerci

Ayfer Tunç'un Toplumsal İronisi: Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi 65
Sadık Yalsızuçanlar

Geçip de Gitmeyen Yıllar: Ayfer Tunç'un 70'li Yıllar İçin Tuttuğu Kayıt Defteri 73
Özge Şahin

Refik Halid Karay'dan Ayfer Tunç'a Memleket Hikâyeleri 79
Zeynep Zengin

"Hikâyemizin Hikâyesi"nin Hikâyesi: "Acılezzet"te Kendi'lik ve Kimlik 85
Bengü Vahapoğlu

Ayfer Tunç'un Yazarlığında Kelebek Makamında Derin Dokunuşlar 91
Tezer Cem

Yolcu Değil, Hancı Olmak 97
Seda Işık

Nemesis de Hesap Öder: Yeşil Peri'nin İntikam, Güzellik ve Mutsuzluk Çetelesi 103
Nihan Abir

Kapak Kızı'nın Varoluşçu Feminist Okuma Denemesi: Kapak Kızı'nın Kadınları 113
Bahanur Garan

Uçurum Denilen Bataklıkta Hafızaya ve Dünyaya Saplanma: "Yas ve Melankoli" 125
Burcu Şahin

Bir Özyıkım Hikâyesi: "Kendim Ettim, Kendim Buldum" 131
Ferhat Özkan

Biyografi 139

Eserleri 143

Seçilmiş Bibliyografya 144

Sunuş

Üniversitelerin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümlerinde çağdaş edebiyata yeterince yer verilmediği bir eleştiri konusu olarak çok sık dile getirilir. Klasik Türkoloji eğitiminin yüklü müfredatı nedeniyle çağdaş edebiyatın çoğu zaman akademide yer bulamadığı doğrudur. Bu olgunun yanına, akademinin edebiyat tarihine mal olmuş isimlerle ilgilenmeyi yaşayan yazarlar üzerinde çalışmaya tercih ettiğini de eklersek, çağdaş edebiyatın üniversitelerde neden yeterince ele alınmadığı anlaşılır. Oysa çağın edebiyatını fark eden ve zamanında değerlendirebilen bir akademi, edebiyatın malzemesine ancak tarihselleştiği zaman eğilmeyi seçecek araştırmacı için de kayda değer bir iş yapacaktır. Günümüzden elli yıl sonra 2000'lerin edebiyatı üzerine çalışacak olan bir araştırmacının yapacağı ilk işlerden biri, hiç şüphesiz yazarın yaşadığı dönemde nasıl yorumlandığı, okunduğu ve anlaşıldığının izini sürmek olacaktır.

Bu düşünceden hareketle, 2014 yılında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü olarak, günümüz edebiyatımıza not düşmek amacıyla "Çağdaş Edebiyata Akademik Yaklaşımlar" başlıklı etkinlik serisini başlattık. Kendine özgü dil yaratabilmiş, kimlikli bir edebiyat ortaya koymuş, üretiminde belirli bir mesafe kaydetmiş günümüz yazarlarını akademik incelemelerin konusu haline getirmek istedik.

Serinin ilk yazarı, edebi üretimine yirmi beş yıl önce başlayan Ayfer Tunç oldu. Roman, hikâye, deneme, anı/yaşantı türlerinde bugüne kadar on beş eser veren Ayfer Tunç, yazdığıyla, yayımladığıyla yetinmeyen inşa ettiği edebi binayı durmadan kontrol eden, gerek duyduğunda tadil ve tanzim etmeyi sürdüren bir yazar. Birbirinin içinden doğarak ilerleyen hikâyelerle geniş bir anlatıyı yine ve yeniden yazması, buna rağmen her birinde bağımsız edebi dünyalar kurabilmesi Ayfer Tunç edebiyatının en özgün yönlerindendir. Tanığı olduğu çağın insanlık durumlarını güçlü bir edebi dile dönüştürerek işleyen Ayfer Tunç, günümüzün en dikkate değer yazarlarından biridir.

Ayfer Tunç'un edebi birikimi üzerine 17 Nisan 2014 tarihinde üniversitemizin Sedad Hakkı Eldem Oditoryumu'nda gerçekleştirilen etkinlikte toplam on dört bildiri sunuldu. Konuşmaların sonuna Tunç, uzun bir konuşmayla edebi dünyasını anlattı. Bu bildirilere ek olarak, bölümümüzün Yüksek Lisans ve Doktora öğrencilerinin Ayfer Tunç için kaleme aldığı incelemeler de kitaba eklendi. Ayrıca etkinlik kapsamında kendisiyle bir söyleşi kitabı hazırlandı (*Karanlıkta Kelimeler*, Ayfer Tunç - Handan İnci Can Yayınları, Aralık 2014).

Çağdaş Edebiyata Akademik Yaklaşımlar: I / Edebiyat Hayatının 25. Yılında Ayfer Tunç kitabı bir seri oluşturacak etkinliğimizin ilk yayınıdır.

Belirli bir periyodu gözetmeden, üzerinde konuşmayı düşündüğümüz yazarlarımızla günümüz edebiyatı için kaynak oluşturmaya devam edeceğiz.

Ayfer Tunç Edebiyatına 25 Maddelik Girizgâh

HANDAN İNCİ*

• Ayfer Tunç edebiyatının can damarı "hayat"ın kendisidir. Üzerinde çok da düşünmeden yaşadığımız gündelik hayatımız, Ayfer Tunç için her inişinde yeni bir hikâyeyle çıktığı maden kuyusu gibidir. Bu verimli kaynaktan, hayat kadar sıradan ve yine hayat kadar şaşırtıcı hikayeleri derin bir sezgi ve algı gücüyle çekip çıkarır. Hayatın ta kendisi oldukları için, en tuhaf hallerde bile yadırgamadığımız hikâyelerini okudukça kendi yaşantılarımızın da anlamı ve ayrıntıları üzerine düşünmeye başlarız. Yazarın cümlesiyle söylersem, bizi başkalarının kuyusuna atarken kendi kuyumuzun derinlerini yoklatır. Yani iyi bir edebiyattan bekleyebileceğimiz o benzersiz kazanımla, tek başımıza edinemeyeceğimiz bir hayat deneyimiyle doldurur içimizi.

• Yüzü hayata bakan edebiyatın temel aracı da "göz" olacaktır elbette. Tunç'un kaleminden çıkan metinlerin gözleri alabildiğine açıktır. Her ayrıntıyı, davranışı, eşyayı, mekânı, duygu dalgalarını yakalar, dil vizöründen geçirir, çoğu siyah beyaz, kimi sepya renkli, bazen de bir deliler evinden yükselen kahkahalar kadar alacalı kareler halinde bırakır önümüze.

• Kelimelerle çekilmiş bu fotoğraflar hayatın sadece dış yüzeyini de göstermez üstelik. Tunç'un dili, okurun kalp gözünü açmaya niyetli bir dildir. Hastaların iç organlarını görüntüleyen gelişmiş teknolojik aletler gibi, Tunç'un dili de anlattığı kişinin zihindeki yaraları, ruhundaki burkulmaları, kırıkları, iç kanamaları görüntüler. Tunç'un canlı ve görsel dili eşyayı ve mekanı olduğu gibi duyguları, düşünceleri de adeta somutlaştırır, elle tutulur hale getirir.

Tunç'un yazar açgözlülüğüyle hayatın üzerinde dolaşan gözleri yıldan yıla derinleşir, olgunlaşır. Yirmi beş yıl önce ilk hikâyelerinde insana dair ne varsa doymaksızın bakmak ve anlatmak için açılmış bu gözler, dünyayı yatay kesitiyle kat ederken bir "tanık"tır yazar. Bu bakış yıllar içinde giderek içe dönmüş, derine, daha derine inen dikey dalışlar'la insanlık durumlarını bir sondaj gibi kazıp çıkardıkça, tanık olmanın ötesine geçmiş, bütün soy yazarlar gibi anlattığı duyguların yakıcı diliyle konuşmaya başlamış ve bu 25 yılın sonunda "kelimelerle sıkılmış bir yumruk" olan *Dünya Ağrısı*'nı içimize bırakıvermiştir.

• Sadece tanık olduğu ya da sezdiği durumları yazmaz Ayfer Tunç, kendi hayat deneyimini de sızdırır metinlerine. Yani, gördüğünden değil, yaşadığından da beslenir. Anlat-

* Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

tıklarına bir camın arkasından bakmadığını, elleriyle de yoklamış olduğunu hissedersiniz. Tabii bunu öylesine ustalıklı bir dönüştürmeyle yapar ki Max Frisch'in deyimiyle yazarın kendini "ancak ele verdiği" yerleri bulmanın hazzı sadık okuruna kalmıştır.

• Tunç'un kırılgan hikâyeleri alabildiğine sağlam kurulmuştur. Okura aktarmak istediği duyguyu şansa bırakmaz. Üzerinde yoğun emek harcanmış cümleleri birbirine eklerken oluşturduğu yapının güçlü bir iletkenliği vardır. Tasavvur aşamasında mimarisi iyi planlanmış, inşa ederken harcı sağlam tutulmuş kunt yapılar gibidir yazdıkları. Üst kattaki büyüleyici atmosferi yaratmak için, alt katta işini çok ciddiye alan zanaatkâr bir gölge yazarın çalıştığı bellidir. Kulağa tuhaf gelebilir ama Ayfer Tunç, edebiyatın "ağır işçisi"dir. İlham perisini hiç yabana atmasa da onun kanadına takılıp gitmez. Bize bir solukta okuttuğu bol sözlü uzun, kıvrak hiç tökezlemeden, tekrara düşmeden ilerleyen metinlerini sıkı dokur. Bu konuda bir kusur görürse geriye dönüp metninin yırtığını, söküğünü dikmekten çekinmez. Bu tür müdahaleler onun edebiyatının en çarpıcı yönlerinden biridir. Kitaplaştıkları halde ve üzerinden yıllar geçtikten sonra bile, metninin üzerinden elini çekmeyen bir yazardır o.

• Kitaplarının heyecan verici bir noktası da burada başlar. "Hiçbir şey göründüğü gibi değildir" cümlesini, "hiçbir şey yazdığım gibi değildir"e çevirmiştir Ayfer Tunç. Matruşkalar gibi hikayeler içinden bambaşka hikâyeler çıkarabileceği ihtimalini hesaba katarak yazacaklarını merakla beklersiniz. Bu hikâyeler yayımlandıktan sonra iki kapak arasında donup kalmaz. Adeta canlı organizmalar gibi yaşamalarını sürdürürler. Ayfer Tunç'a göre *"yazı da yazarıyla birlikte doğar, yaşar, yaşlanır, yazarının ölümüyle birlikte ölür."* Bu nedenle anlattığı hikayeler bir tamlık duygusu yaratsa bile, bitirilmemiş metinlerin huzursuzluğunu da bırakır içimizde. Sonsuz bir deneysellik potansiyeli taşırlar. *Saklı*, *Evvelotel*'de, *Kapak Kızı*, *Yeşil Peri Gecesi*'de yeniden çıkabilir karşımıza. Öyle sanıyorum ki başkaları da yoldadır. Edebiyat tarihinde yazarın elden geçirdiği, yeniden yazdığı metinler vardır ama Tunç'un yaptığı bunun dışında, daha başka ve çok orijinal bir şeydir. Bu yönüyle Ayfer Tunç, resim ve heykellerini zaman ve mekân içinde dönüşümlere uğratabilen çağdaş sanatçılara benzetilebilir.

• Böylece Ayfer Tunç edebiyatının önemli bir maddesi daha ortaya çıkar. Tunç, sadece tahkiyeci değil, aynı zamanda bir "oyunbaz"dır da. İsterse kurmaca ile gerçeklik arasında ilginç oyunlar kurabileceğini de göstermiştir. Bir söyleşisinde dediği gibi, edebiyat onun için bu yönüyle durmadan yapıp bozacağı, sonsuz ihtimallerle yeniden kurabileceği, hayat kadar geniş ve heyecan verici bir puzzle de olabilir. Ama bunu yaparken bile kendi deyimiyle hikâye yani hayat, her zaman oyunun bir adım önünde yürür.

• Ve hemen bir madde daha eklemeliyim burada: Ayfer Tunç, usta bir kurgucu olabilir ama her şeyden önce hikâye anlatıcısıdır. Anlatmanın hazzı her satırda apaçık görülür. Sadece Tunç değil, hikâye ve romanlarındaki kişiler de durmadan bize kendilerinin ve başkalarının hikâyelerini iştahla anlatır dururlar. Onları sahici kılan, can katan ve gö-

rünür yapan da bu hikâyelerdir aslında. Çünkü hayat, ancak bir hikâye konusu olabildiği zaman yaşanmış olabilir. Ve biz okurlar/dinleyiciler, tıpkı W.Benjamin'in "hikâye anlatıcısı" yazısında söylediği gibi, başkalarının tamamlanan ömürlerine tanık oldukça sonunu göremeyeceğimiz kendi hikâyemizi yaşamış gibi bütünleniriz, avunuruz.

• Tunç'un kitapları uzun solukludur. Kısa, kısacık metinlere sığdırılamayacak hikâyeleri coşkuyla anlatır. Onun edebiyatının ayırıcı özelliklerinden biridir bu ve bence Tunç'un giderek öykü türünden romana akışının bir açıklaması da olabilir. Türler arasında hiçbir değer sıralamasına girmeden söyleyebilirim ki, Tunç'un dili, anlatma tarzı, romancı kumaşına daha yakındır. Hikâyeleri bile hayattan bir kesit değildir. Anlatmaya neresinden başlanırsa başlansın ömrün geniş dairesini gözettiği için roman tadı verir. Yanlış anlaşılmasın, klasik anlamda olaya dayanarak yazan bir hikâyeci değildir o; olay varsa eğer, sadece duyguyu, durumu taşımak içindir. aslolan yaşantının kişide bıraktığı izlerdir. Demem o ki Ayfer Tunç, hikâyeyi bırakıp romana geçmemiştir, hikâyeye ihanet etmemiştir, sadece anlatısının hacmini daha da genişletmiştir, o kadar.

• Ayfer Tunç yalnızların yazarıdır. Kimi, yeterince anlaşılamamış, içine kapanmış, kederini usul usul büyütmüş, kimi yalnızlığın giderilmez bir varoluş sıkıntısı olduğunun bilincine vardığı için melali anlamış, sessizleşmiş, yalnızlarla doludur kitapları. Yalnızlığın kaynağı ise acı bilgidir; büyük parçadan (anneden) koparak "ölüme doğmanın" bilinciyle yaralanmıştır. Yalnızlığın oyuncakları ise çeşit çeşittir ve aşk bunların başında gelir.

• Çok ilginçtir, sanki bu büyük boşluğu ve giderilmez yalnızlığı doldurmak için alabildiğine kalabalıktır da Tunç'un metinleri; çok insan, çok söz, çok duygu, çok düşünce yüklüdür. Yazar (ve anlatıcıları) metnin her yanına yayılır ve içlerinden ya da dışlarından durmadan konuşurlar. Sadece *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*'nde bile 300'den fazla kişi vardır. Bu kitapları ayrıca kişi kadrosu açısından da incelemek gerekir.

• Benim için Ayfer Tunç anlatılarının en çarpıcı yönlerinden biri, bir iki cümleyle söz ettiği kişilerde bile çok etkileyici karakter portreleri çizebilmesidir. Evet, Ayfer Tunç kuvvetli bir portre yazarıdır. Aziz Bey'i, Mikail'i, Müştak'ı unutmak mümkün müdür? Onları uzun uzun anlatmıştır yazar ama o kısacık rolünde bile ciltler dolusu roman etkisi bırakan Elvan'ı, Mürşit'in kızını da unutamayız. Sadece öykülerinde, romanlarında değil, denemelerinde, yaşantı kitaplarında da unutulmaz portreler çizer Tunç. *Ömür Diyorlar Buna* "hayatımızdan insan manzaraları" adlı bir portreler galerisi gibidir.

• Hemen ekleyelim öyleyse: Ayfer Tunç'un hayata bakan gözleri hemen daima kenarda kalmış, sıradan insanlara odaklanmıştır. Her yazarın kalemine, kumaşına uygun bir malzemesi vardır ve hayatı boyunca onu işler. Bu açıdan büyük yazarlar aslında tek bir kitabı yazarlar. Tunç'un malzemesi ise sıradan gündelik hayatın içinden derin insanlık

dramlarını görebildiği kişiler ve hikâyelerdir. O da Çehov gibi, basit, ama ağır hayat bilgisiyle dolu insanları anlatır.

• Yalnızların yazarı Ayfer Tunç, paradoksal olacak ama, aslında bir aile yazarıdır. Ailenin ördüğü kaçınılmaz bağlar içinde anneler, babalar, kardeşler, eşler, akrabalar anlatılarında çok geniş bir yer tutar. Kişilerini hemen daima aileyle birlikte ele alması, aile dediğimiz seçilmemiş yakınlıkların hayat üzerindeki etkisini anlama ve anlatma konusundaki ısrarı edebiyatının özgün yönlerinden biridir. Anne ve babaların neden olduğu çocukluk travmaları, pek çok hikayesinin temelini oluşturur.

• Aileden sonra sırayı daha büyük bir aile konumunda olan memleket alır; komşular, hemşehriler, mahalleliler, sokaktakiler, çarşıdakiler... ile bir arada yaşamanın çeşitli hallerini anlatmasıyla Ayfer Tunç "memleketin ruhu"nu kavramaya çalışan bir yazardır.

• Ayfer Tunç edebiyatının önemli bir yönü de cinsiyetsizliğidir. Kadın olma hallerine de erkek olma hallerine de altını hiç çizmeden, bir tüketim malzemesine dönüştürmeden, doktorun hastasına baktığı gibi bütün cinsiyet rollerinden arınmış olarak yaklaşır. Bu mesafeyi kendi cinsiyetine göre ayarlamaz. Yazarken hem kadın hem erkektir Ayfer Tunç; "kadın edebiyatçı" nitelemesini yüzgeri eden "yazar duyarlılığıyla" hareket eder.

• Aslında şu maddeyi ilk sıralara koymalıydım. Çünkü "merhamet", bana göre Ayfer Tunç'un anlattığı hikâyelerin en önemli temasıdır. Tabii "vicdan" adlı kardeşiyle birlikte düşünmeliyiz onu. Ayfer Tunç, edebiyatta rahatlıkla istismar edilebilecek bu iki ağır malzemeyi, hiçbir şekilde pazara çıkarmadan, kıvrak ve yakıcı edebiyat dilinden usul usul sızdırır okurlarına. Hikâyenin sömürüye en açık en duyarlı anlarda bile ölçülü bir dil kullanır; kahramanlarına ağlamaz, ama okurun içine kolay kolay dindiremeyeceği ince, lezzetli bir acıyla doldurur. İyi edebiyat da böyle bir şeydir bence. Sanatın gücüyle bizi başkalarının kederine ortak etmesi, merhametin gözünü açması, vicdanın pasını silmesi kısacası insanlaştırmasıdır. Tunç'un edebiyatı okurunun içini ağrıtırken onu insanlaştıran bir edebiyattır. Merhamet ise başkalarının acısını hissedebilmenin eşiğidir. Ayfer Tunç'un hepsi birer 'suzan defter' olan kitaplarında acı ve keder varoluş bilincininin doruk noktasıdır. *Suzan Defter*'in unutulmaz kişilerinden Ekmel Bey'in söylediği gibi "ağırbaşlı bir ruh hali" olan keder, bize "hayatla konuşma fırsatı" verir. Bu açıdan bir başyapıt olan *Dünya Ağrısı* romanının adı bütün bir Ayfer Tunç edebiyatı için üst başlık olarak önerilebilir.

• Mekân Ayfer Tunç edebiyatının temelidir diyebiliriz. Kişilerin yaşadıkları evler, odalar, sokaklar bir hikaye kişisi kadar titiz, incelikli anlatımla işlevselleştirilir. Tunç'un hikayeleri mekânla canlanır, etlenir varlık kazanır. Gerektiği kadar ayrıntılı, içindeki insanla özdeşleşmiş mekânlar kimi zaman başroldedir. Bir apartman, bir hastane binası, bir otel... Onlar artık sadece bir mâkan değil, toplumsal hallerimizin simgelerine dönüşmüştür. Mekân, görme gücüyle de ilgilidir. Tunç, edebiyatımızda benzerini çok az göreceğimiz kadar eşyaya, mekâna nüfuz eden bir bakış sahibidir.

• Maddeleme mantığına uygun olarak metin örneklerine giremeden genellemelerle ilerlediğimin farkındayım, ama bütün bu genellemeler toplamı içinde, Tunç'un edebiyatı için bir yol haritası çizmeye kalkışırken gözden kaçırılmaması gereken şeyler de vardır. Mesela hiç hafife almamamız gereken mizahı. Tunç'un görmüş geçirmişlerin acı gülüşleri gibi parlayıp sönen ince bir mizahın hakkını verdiğini de söylememiz gerekir. Daha "Mağara Arkadaşları" hikâyesinde kendini gösteren bu kara mizah, 'hayata maruz kalma durumları' üzerine çılgın bir çeşitleme olan *Deliler Evi*'nde doruğa ulaşır.

• Hem, aslında söylendiği gibi tümüyle karanlık, umutsuz hikayeler de değildir Tunç'un yazdıkları. Tünelin sonunda birdenbire ışıklar patlatmaz ama o karanlıkta ilerleyebilme gücü veren ince aydınlıklar düşürür yola. Hayata inanan bir yazardır Tunç. Yıkılmış ve kederli insanlardan söz etse bile çıkışsız değildir. Kimi zaman kül olduktan sonra yeniden doğanlar, ya da yaşadıkları acının eşsiz lezzetinde dirim gücü bulanlar da vardır. Tunç'un giderek ölümle biten hikâyelerden uzaklaşması da bu konuda dikkat çekici bir nokta olarak kaydedilmelidir.

• Ayfer Tunç edebiyatı "hatırlayan" bir edebiyattır. Hikayelerine sokulduğumuz kişilerin çoğu geçmişleriyle hesaplaşarak ya da özleyerek hatırlaya hatırlaya yaşarlar. Hatırlamak, Ayfer Tunç edebiyatının önemli bir izleğidir ama o "geçmişçi" bir yazar değildir. Geçmişin, bugüne ne kattığı önemlidir Tunç için. Şimdiki kimliğimizin kökleri geçmiştedir. Bu yönüyle çok sevdiği Tanpınar'la birlikte de düşünebiliriz onu.

• Bu nedenledir ki Tunç, sık sık anlattığı kişilerin çocukluk döneminden bilgiler aktarır okura. Çocukluk Tunç'un roman ve öykülerinde anlattığı hikâyelerin vazgeçilmez zaman kesitidir. Cansever'in dizesindeki olağanüstü saptamayla, hiçbir yere gitmeyen gökyüzüdür o. Tunç'un metinlerinde çocukluk ve şimdi sürekli yer değiştiren bir sarmal gibi ilerler. Çocukluk çağı, yetişkinlikte iyice su yüzüne çıkan ruhsal kırıklıkların nedenleriyle doludur. Aileler örselenmiş çocuk hikayeleriyle bir cehennem gibi kaynar. Yetişkin insanları anlatıyor görünse bile Tunç'un, bir ayağı hep çocukluktadır. *Dünya Ağrısı*'nda sık sık Mürşit'in, Madenci'nin, Cumhur'un küçüklüğüne dönmesi boşuna değildir. Şiddet tohumlarının ekildiği o tehlikeli yaşlarda, merhamet ve vicdan kadar şiddetin de öğretilen bir şey olduğunu, üstelik bunun aileyi de aşan toplumsal bir kaynaktan beslendiğini çok etkileyici bir dille işler.

• Geçmişe bakmanın bedeli hesaplaşmayı göze alabilmektir. Bu sadece bireyler için değil, toplum için de böyledir. Tunç'un edebiyatında "hatırlama" teması "yüzleşme"yle birlikte odağına toplumu da alır kimi kez ve bireyler kadar toplumsal hesaplaşmalar da önemli bir izlek olur. Özellikle toplumun ikiyüzlülüğünü dışa vurduğu *Yeşil Peri Gecesi*, *Bir Deliler Evi* ve *Dünya Ağrısı* romanlarında hatırlamanın ve yüzleşmenin iyileşme için tek mekanizma olduğuna işaret edilir. Hatırladığımız kadar yüzleşir, yüzleştiğimiz zaman anlar, anlaşır ve çözebiliriz. Toplumsal hafızanın her yeni oluşumda sıfırlanması ise birikimi, büyümeyi ve sorumluluk almayı engeller. Bu nedenle Tunç'a göre bu

topraklarda en büyük günah nisyan'dır. Suç, nisyanla örtüldüğü için toplum yaralarını bir türlü iyileştiremez. *Dünya Ağrısı*'ndaki suç makinası Cumhur'un adı bu açıdan ironik bir anlam taşır.

• Kişilerin ve toplumun olduğu kadar, edebiyatın da bir geçmişi vardır ve Ayfer Tunç, bir yazar olarak geçmişle, kurduğu ilişki açısından da ayrıca dikkate değerdir. Tunç, kendi yazarlık geçmişini dikkatle gözden geçirmekten, onu büyüten yazarları sık sık selamlamaktan yüksünmez. Kendi dilini kurmuş olsa bile, Türkçenin geçmişini unutmaz. Refik Halid Karay, Tanpınar, Sait Faik, Oğuz Atay, Edip Cansever, Turgut Uyar, Leylâ Erbil başta olmak üzere üzerinde hakkı olanlara borcunu ödemeyi ihmal etmez. Bu yönüyle Ayfer Tunç edebiyatı öncelikle iyi bir okurun edebiyatıdır.

Ayfer Tunç: Geleneğin Modern Sesi

ABDULLAH UÇMAN*

1989 yılında "Saklı" adlı öyküsüyle Yunus Nadi Öykü Armağanı'nı kazanan Ayfer Tunç'un, aynı yıl başka hikâyeler de ekleyerek ilk kitabı *Saklı*'yı yayımladığından bu yana tam 25 yıl geçti.

Bugün kendisini her biri ötekinden ileride dört hikâye kitabı (*Saklı*, *Mağara Arkadaşları*, *Aziz Bey Hadisesi*, *Evvelotel*), konusu ve anlatım tekniğiyle birbirinden ilgi çekici dört romanı (*Kapak Kızı*, *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, *Yeşil Peri Gecesi*, *Dünya Ağrısı*) ve hayata dair gözlemlerini hikâyeci duyarlılığıyla topladığı yaşantı kitaplarıyla (*Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*, *Ömür Diyorlar Buna*, *Memleket Hikâyeleri*) Türk edebiyatının geleceğine adını bugünden yazdırmış, kendine özgü bir edebiyatın çerçevesini çizmiş ve bu edebiyatın içinde sağlam adımlarla ilerlemeye koyulmuş değerli bir yazarımızdır.

Üniversitelerin asıl görevi geçmiş edebiyat birikimini yeni nesillere tanıtmak, klasik yazarlar üzerinde incelemeler yapmak, edebiyat tarihlerinin boşluklarını doldurmak olabilir, ama bir görevi de çağın kayda değer yazarlarını görmek, tanımak ve tanıtmaktır.

Hikâye ve romanlarıyla Türkçenin birikimine katkıda bulunan, konuları, anlatım tarzı, dili ve duyarlılığıyla Türk edebiyatını zenginleştiren yazarlardan biri olan Ayfer Tunç adına böyle bir etkinlik düzenlemekten bölüm olarak mutluluk duyuyoruz.

Ayfer Tunç edebiyatının sözü edilmesi gereken pek çok yönü, özelliği vardır. Bugün burada değerli konuşmacılarımız her biri üzerinde ayrı ayrı duracaklar. Ancak benim için en önemlisi ya da mutlaka sözü edilmesi gereklilerden biri diyelim, Ayfer Tunç'un Türk edebiyatının birikimine yönelik okumaları, Türkçenin ustaları olan yazarlara duyduğu sevgi ve saygı, onlardan etkilenme ve beslenme biçimi, bu yazarları okurlarına da tanıtma gayretidir.

Ayfer Tunç, iyi yazar olmanın yolunun öncelikle iyi okur olmaktan geçtiğinin, bir yazarın öncelikle yazdığı dilin usta yazarlarını okumuş olması gerektiğinin de somut bir örneğidir.

Ayfer Tunç, Türkçenin birikimini iyi özümsemiş bir yazardır.

Ayfer Tunç'un daha ilkokul yıllarından başlayarak Reşat Nuri, Sait Faik, Orhan Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Füruzan... gibi Türk edebiyatının klasik yazarları-

* Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

nı okuması, onların zengin dil hazinesinden nasiplenmesi, bu yazarların temiz, duru sağlam Türkçelerinden etkilenmesi kendi edebiyatını kurarken de temel dayanak noktaları olmuştur.

Ayfer Tunç'un Türkçenin klasik yazarlarına duyduğu bağlılığı ve onlardan etkilenme biçimini "Alafranga İhtiyar" (*Mağara Arkadaşları*) adlı hikâyesindeki kişi üzerinden de dile getirdiğini görüyoruz:

> "Neden bu kadar eski bir lisanla yazdığımı sormanız da çok tabiidir. Bunu sormanızı bilhassa bekliyorum. [...] Bu satırları eski bir lisanla yazmamın iki sebebi var. Birincisi çok basit, hoşuma gidiyor da ondan. Gidemez mi? Refik Halid'in, Halid Ziya'nın, M.Ş.E.'nin, Reşad Nuri'nin Hüseyin Rahmi'nin, Peyami Safa'nın ve bilhassa Tanpınar'ın kullandığı zengin lisanın kelimelerini dilimin ucunda ve hafızamın tozlanmış hatıralarında aramak, onların eserlerindeki şiirin hasretini çekerek, o şiirden gittikçe uzaklaşan, kalınlaşan, kabalaşan, zamana göre yeniden şekillenmiş hayatımızın yeni lisanına bir nevi cilâ gibi sürüp parlatmak; o şiire ve vukufa mümkün görünmediğini bile bile taklit etmek, çok hoşuma gidiyor." (Tunç, 2006: 131)

Ayfer Tunç, yazı hayatının başlangıcında TRT için Reşat Nuri Güntekin'den ("Bahçeli Lokanta"), Memduh Şevket Esendal'dan ("Ev Ona Yakıştı"), Refik Halid Karay'dan (*Bu Bizim Hayatımız*) çeşitli edebiyat uyarlamaları yaparken, bir tür dil temrini gibi Türkçenin zenginliklerine açılmış, bu yazarların hikâye etme biçimlerini öğrenerek yetişmiş ve elbette daha sonra kendi tarzını yaratırken bu okumaların ve bu tür çalışmaların da önemli etkisini görmüştür.

İkinci öykü kitabı *Mağara Arkadaşları*'ndan itibaren Ayfer Tunç, sadece hikâye yazmaya girişmiş biri olmadığını, arkasındaki büyük birikimin farkında, kendinden önceki yazarları okumuş, özümsemiş, üzerlerinde düşünmüş bir okur olarak çıktı.

Hayata yaklaşımı, insanlara bakışı, dili kurma biçimi, hikâye anlatma tarzı Ayfer Tunç'un da yüzünü Sait Faik'in, Sabahattin Ali'nin, Tanpınar'ın Refik Halid'in, Esendal'ın baktığı bir dünyaya döndüğünü gösterir. Tunç'un hikâye ve romanlarında referans olarak verdiği yazarlar ve kitaplar, alıntıladığı şiirler ve güfteler de zengin bir kültürü kullanma konusundaki yeteneğinin ve duyarlılığının sağlam ipuçlarıdır.

Sağlam kurulmuş uzun cümleleri, kişileri güçlü bir anlatımla canlandırabilmesi, okur üzerinde edebî açıdan doygunluk hissi bırakan etkileyici, iyi tahkiye edilmiş hikâyeleri, pırıl pırıl dili, ilettiği duyguyu, düşünceyi bütün manasıyla kavramaya yönelik çok isabetli kelime seçimleri ve bu yolla elde ettiği etkileyici atmosferler Ayfer Tunç'un da bu soy yazarlardan olduğunun ilk çarpıcı ipuçlarıdır.

Tabii, Ayfer Tunç zamanla bütün iyi yazarlar gibi kendi yolunu, biçimini, dilini geliştirmiş, kendisine ait bir edebiyat tarzının altını çizerek, ona bir tat ve kimlik katarak öne çıkarmıştır.

Bu anlamda Ayfer Tunç, kendi duyarlılığıyla, kendi çağına bakan bir yazardır.

Ayfer Tunç'un edebiyatın odağında "insan" vardır. Bu memleketin insanından yola çıkarak evrensel insana ulaşan bir yazardır Ayfer Tunç. Giderek edebiyatın da bir tarafa ittiği sıradan, küçük insanların hayatına eğildikçe, basit gibi görünen hayatların içinde en trajik hikâyelerin yaşandığı gerçeğini ortaya çıkarır.

Edebiyatın gitgide bir oyuna, bir tüketim aracına dönüştüğü, insan acılarını dile getirmekten uzaklaştığı günümüz edebiyat ortamında Ayfer Tunç'un yazarlık çizgisi bu yöndeki farklılığıyla öne çıkar.

Ayfer Tunç'un edebiyatı, okuru oyalayıcı bir edebiyat değildir; insanı anlamaya ve anlatmaya yönelmiştir. Tıpkı Reşat Nuri Güntekin gibi, Refik Halid Karay gibi, Tanpınar gibi, Oğuz Atay gibi...

Tabii öncelikle kendisi yani Ayfer Tunç olarak.

Ayfer Tunç'u Türk edebiyatı geleneğinin içinden gelen, onunla büyümüş, yetişmiş, zenginleşmiş ama tamamen kendine has bir edebiyatı kurmuş ve geliştirmiş bir yazar olarak, yani geleneğin modern sesi olarak yazı hayatında daha nice verimli yıllar geçirmesi dileğiyle kutluyorum.

Kaynakça

Tunç, Ayfer (2006). *Mağara Arkadaşları*, Can Yayınları, İstanbul.

Klasik Anlatının Sınırlarında Ayfer Tunç Deneyleri

MURAT GÜLSOY*

Edebiyat ve Deney kavramları yan yana kullanıldığında genellikle anlaşılması zor modernist metinler akla gelir. 20. yüzyılın başlarında girişilen edebiyat deneyleri özellikle dilin ve anlatım araçlarının sınırlarını zorluyor, üstelik bunu da felsefi bir temele dayandırıyordu. Realist edebiyatın hâkimiyetini sarsmayı planlayan modernistlerin temsil kavramını mesele edindiklerini biliyoruz. Onlara göre, realist edebiyatın mottosu kabul edilen "roman sokakta dolaştırılan bir aynadır" metaforu değiştirilmeliydi, artık roman kırılmış, paramparça olmuş bir aynaydı. Bu kırılmanın nedenleri ayrı bir çalışmanın konusu olmalı. Ancak bu arayışların sonuçlarına baktığımızda realist anlatının bildik dramatik hikâye eğilimlerinin terk edilmeye çalışıldığını, okuru şaşırtan hatta kimi zaman tamamen dışında bırakan kapalı metinlerin ortaya çıktığını görüyoruz. Bu nedenle gerçeklikten koptukları eleştirileriyle sıklıkla karşılaşan modernistler çoğu zaman snoplukla, seçkincilikle itham edilmiş ve hatta dışlanmıştır. Oysa modernistler son derece devrimci bir itkiyle yola çıkmışlardır. Şöyle ki realist edebiyatın anlatım araçlarını ve dili mesele etmeyen tavrı, "temsil"i verili bir durum kabul ederek sorgulamaya yanaşmayışı birçok sakıncayı beraberinde getiriyordu. Edebiyat yapıtı yazarın bilinçli ve bilinçdışı süreçlerinin sonucunda ortaya çıkar. Yazar da yaşadığı çağın, toplumun, içinde nefes aldığı dünyanın, onu çevreleyen ideolojik bağlamın bir görüngüsüdür. Bunlarla mücadele ediyor olması onlardan kurtulmuş olduğu anlamına gelmez. Yazarın dünyayı doğrudan temsil ettiği iddiasında kurduğu her cümle sorunludur. Nasıl "o mahiler ki derya içredir deryayı bilmezler", insan da içinde yaşadığı ideolojinin varlığını hissedemez. Modernistlerin biçimsel arayışları söylem kırıcı bir özellik taşır ve bu başlı başına devrimci bir mirastır.

Ayfer Tunç, yazmaya 1980'lerde başlamış, günümüze kadar da farklı türlerde eserler vermiş bir yazar. Dramatik hikâye anlatmaktaki ustalığının, dünya kurmaktaki başarısının çoğu zaman onun daha realist bir edebiyatın temsilcisi gibi görünmesine yol açtığını ve bu yüzden de edebiyata getirdiği yenilikçi soluğun yeterince irdelenmediğini düşünüyorum. Oysa Ayfer Tunç öykü, roman, inceleme, deneme ve senaryo türlerinde çok sayıda eser verirken bu türlerin de sınırlarını zorlamış, yeni deneylere girişmiştir. Burada hepsini olamasa da kimi ilginç örneklerini ele almaya çalışacağım.

Aziz Bey Hadisesi adlı kitabının son öyküsü "Kırmızı Azap", o ana kadar realist anlatımın özenli örneklerine alışmış Ayfer Tunç okuru için tam bir sürprizdir. "Yazarımızın kafasında kaderlerimizin bir an önce yazılmasını bekleyen, üç hikâye kişisiydik. No-

* Yazar, Prof. Dr., Boğaziçi Üniversitesi, Biyomedikal Mühendisliği Bölümü.

ter, Delikanlı ve ben," (Tunç, 2011: 161) cümleleriyle başlayan öykü ilk anda "Ülkenin büyük şehirlere uzak bir dağ başı kasabasında, bir demiryolu istasyonunda çalışan üç hikâyeciydik," (Atay, 1999:185) diye başlayan Oğuz Atay'ın "Demiryolu Hikâyecileri Bir Rüya" adlı öyküsünü çağrıştırır. Hayalî bir kasabada demiryolu istasyonuna ait bir binanın odalarında öyküler yazıp bunları yataklı vagon yolcularına satmaya çalışarak yaşamlarını sürdüren üç hikâyecinin rüya benzeri hikâyesi olay örgüsünün şaşırtıcı büklümlerinde yavaş yavaş kendi içine doğru çökmeye başlar. Hikâyeciler birer birer yok olur, anlatıcı başından beri mücadele ettiği istasyon şefine dönüşür, hatta en son sayfada yazarın kendi sesini duyarız, o ünlü "Sevgili okurum ben buradayım, sen neredesin?" cümlesi ile biter öykü. Oğuz Atay, 70'li yıllarda son derece öncü çalışmaları ile çok tepki toplamış, zamanında anlaşılamamış ve anlaşıldığı kadarıyla reddedilmiş ancak 80'li yıllardan sonra her yeni kuşakla kendi kemik okurunu ve hatta yazarlarını yaratmış kült bir yazardır. Atay'ın edebiyat kanonunu kökünden sarsmak arzusu ile yazdığını biliyoruz. Ayfer Tunç ise asıl yapıtlarını 90'lı ve 2000'li yıllarda veren, Atay'ın tersine en başından beri hem edebiyat çevrelerinin hem de okurların beğenisini kazanmış, bugün yazarlığının 25. yılında Türkçe edebiyatın majör yazarlarından biri olarak kabul gören bir yazar olmuştur. Oğuz Atay'la yetişmiş okurun ve eleştirmenlerin artık Ayfer Tunç'un edebiyatına hazır olduğunu söyleyebiliriz.

"Kırmızı Azap" yazarın zihninin içinde, belirsiz bir yerde oluşan ve aynı hikâyede var olacaklarını hisseden hikâye kişilerini anlatıyor. Pirandello'nun ete kemiğe bürünerek yazarını arayan hikâye kişileri gibi değildir Noter, Delikanlı ve anlatıcı kadın. Pirandello'nun henüz tamamlanmamış ama hikâyeleri başlamış karakterlerinden farklı olarak "Kırmızı Azap"ın karakterleri başlangıçta soluk hayaletler gibidirler. Ancak bir süre sonra aralarından biri, Noter, ön plana çıkmaya başlar. Yazar onun üzerinde daha fazla çalıştığı için Noter de diğerlerinden üstünmüş gibi davranmakta ya da onlara öyle gelmektedir.

> "Yazarımız hep onun üzerinde çalışıyordu. Tutkularını, zaaflarını, alışkanlıklarını, garip arzularını, hatta yaşadığı mekânı bile tasarlamıştı. Yazarımızın aldığı notlara ve yazdığı bölümlere göre, şehrin epeyce dışında, önünden demiryolu geçen, ürkütücü, büyük ve bakımsız bir evde tek başına yaşıyordu." (Tunç, 2011: 164)

Atay'ın "Demiryolu Hikâyecileri"ni bir kez daha yankılayan bu bölüm bir yandan da Ayfer Tunç'un yazma süreciyle ilgili ipuçları veriyor. Gerçekten de yazdığı tüm öykülerde, romanlarda tutkuları ve zaaflarıyla hayatın onlara sundukları arasında sıkışıp kalmış karakterleri anlatır. Hemen hemen tüm karakterleri güçlü arzuları, ihtirasları olan ancak çoğu zaman bunları gerçekleştirecek koşulları bulamamış kişilerdir. Yine de birçoğu hayata sıkı sıkıya sarılırlar, sonuna kadar giderler. Bu uğurda kimi zaman yanlış kararlar alırlar, büyük hatalar yaparlar, bile bile zaaflarına yenilirler hatta bazen bu yerine ulaşmayan tutkular hayatlarını zehirler.

Hikâye ilerledikçe, "Kırmızı Azap"ın hayaletimsi karakterleri, Noter başta olmak üzere yavaş yavaş cisimlenmeye başlarlar. Var olma endişeleri ile hikâyelerinin ilerleyişi birbirine dolanır. Yazılmaya başladıkları anda bizim dünyamızdakine benzer, hatta birebir aynı iktidar ilişkileri kuruluverir. Metakurmaca bir oyun olmaktan çıkar, kuvvetli bir asit gibi edebiyat ile felsefenin sınırlarını eritir. Cervantes'in *Don Kişot*'undan beri yazılan metnin kendisine göndermede bulunarak kurmaca dünya ile gerçek dünya arasında mucizevi bir gedik açmasına alışık olan okurlar için "Kırmızı Azap" bekleneni sunar. Ancak Ayfer Tunç yapıtlarında metakurmacayı ya da yazar karakterleri sıklıkla kullanan bir yazar değildir. Bu yüzden "Kırmızı Azap" ilk bakışta yazarın yapıtları içinde çok ayrıksı bir yere sahip gibi görünür. Oysa *Suzan Defter*, *Mağara Arkadaşları*, *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* ve hatta *Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek* adlı kitapları çeşitli açılardan cesur biçimsel arayışlar içerir.

"Mağara Arkadaşları" bir apartmanın bakış açısından kaleme alınmış bir öyküdür. Eski şaşaalı günlerini geride bırakmış, halihazırda içinde yaşayanların hiçbir kayda değer özelliği olmayan sıradan bir İstanbul apartmanıdır. Kişiliksiz bile denebilir. Bir anlamda şehrin alegorisidir. Bir zamanlar şimdiki halinden farklı ve daha parlak olduğuna dair birtakım şayiaların olduğu ama kısa zamanda aslına rücu etmiş, anlatılmaya değer bir hikâyesi olmayan sıradanlığın temsilidir. Ancak bu apartmana bir gün bir şeyler olur. Bu binada yaşayan başarısız yazarın aklındaki projelerden biri apartmanın aklını çeler. Yedi sayısının gizemine, hayatta, doğada, kültürde tekrarlanan yedilere aklını takar. Çünkü kendisi de yedi katlıdır. Yedi Uyurlar efsanesinin bir yankısı olduğuna inandırarak kendini, var oluşuna bir anlam katmaya çalışır. Birbiriyle ilgisi olmayan apartman sakinleri artık bir hikâyenin birbirine bağlı unsurlarıdır. İçinde yaşadıkları bina bir çerçeve kurgu gibi onların hikâyelerini bünyesinde taşır. Modern hayatın, şehirlerde birbirlerine ve hayatlarına yabancılaşarak yaşayan insanlarını bir arada tutan şey bir değerler sistemi değildir, sadece hasbelkader içinde bulundukları fiziksel yapıdır. Bu yapının kendisi dışında bir anlam yoktur. Bina şehri hatta ülkeyi temsil eden bir mecaz olarak okuru uyarır: Ne umduysanız vazgeçin, unutun, öyle bir anlamı bulamayacaksınız, der gibidir. Kiracı genç kadın hem ev sahibiyle hem de ev sahibinin oğluyla birbirlerinin haberi olmadan birlikte olur örneğin. Bir başka dairede artık insan bile yoktur. Sadece sünger deposu olarak kullanılmaktadır. Mekânı dolduran sahte bir hacimdir.

"Mağara Arkadaşları"nda ülkeyi eski, gözden düşmüş, intihar etmeye eğilimli bir apartman olarak resmeden Tunç, daha sonra çok farklı bir kitapla okurlarının karşısın da çıkar. *Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek* başlığını taşıyan kitap 70'li yıllardaki hayatımızı anlatır. Daha sonra 80'li, 90'lı yıllar için yazıldığını göreceğimiz bir nostalji edebiyatı değildir bu. Tam tersine o yıllardaki yaşantı son derece nesnel bir dille anlatılır. 2001 yılında yayımlanan kitap çok geniş bir okur kitlesiyle buluşur, çoksatar kitaplar listesinde ilk sıralara yükselir. Bunun çok önemli bir nedeni vardır: 1980 askerî darbesi ile birlikte trajik bir toplumsal dönüşüm geçiren Türkiye için 70'li yıllar uzun zaman boyunca "seksen öncesi" olarak anılacaktır. Muhafazakâr orta sınıf için "Anar-

şi ve terör"ün kol gezdiği, kendilerini devrimci olarak tanımlayanlar içinse dayanışma ve direnişin altın yılları olarak hatırlanan 70'li yıllar bu kitap yazılana kadar hep siyasi analizlerin konusu olmuştu. Oysa Ayfer Tunç kimsenin aklına gelmeyen bir şeyi yapıyor, gündelik hayatın arkeolojisiyle uğraşıyordu. Çocuk oyunlarından, mahalle gençlerinin alışkanlıklarına, okul hayatından giyim-kuşama, bayramlardan yas tutma âdetlerine kadar toplumsal tarihin son derece zengin bir resmini çiziyordu. Tarihin sadece siyasi olaylar manzumesi olmadığını, insanların gündelik yaşamlarının ayrıntılarının bir başka deyişle sosyal tarihin önemini tespit eden önemli bir eser oldu. *Bir Mâniniz Yoksa Annemler Size Gelecek* toplumsal davranışlar ve âdetler kataloğu gibi son derece ansiklopedik bir dille kaleme alınmıştı. Romantik bir nostalji malzemesi haline getirmekten özellikle uzak durmuştu yazar. Ama yine de etkisi geniş oldu. İnsanlar kendi çocukluklarını, ilk gençliklerini ya da kaybolup gitmiş hayatlarını buldular kitapta. İlk baskısı diyebileceğimiz bir bölümünün elektronik yayınevi *altkitap.com*'da yayımlanması sonrasında okurlardan gelen katkılarla ciddi bir veri tabanı da ortaya çıkmıştı. Ama 60'lı, 70'li yılların gündelik yaşamının sunulacağı bir müzenin kurulması için 2012 yılını beklemek zorunda kalacaktık. Hemen hemen aynı dönemde gündelik hayatın kaydını tutmak amacıyla çalışmaya başlayan Orhan Pamuk, 2008 yılında *Masumiyet Müzesi*'ni yayımladı. Roman aynı dönemde geçen bir aşk hikâyesini anlatırken bir yandan da gündelik yaşamın müzesini kurma iddiasındadır. Öyle ki Pamuk, romanı yazma sürecinde bir yandan da gündelik yaşama dair nesneleri biriktirmiş, roman bittikten sonra açılacak bu müzenin parçalarını toplamıştır. *Masumiyet Müzesi* bir aşk hikâyesinin takıntılı karakterinin delicesine topladığı nesnelerden oluşur; *Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek* kitabı ise nesneleri içermekle beraber asıl olarak davranışlar, düşünceler, yaklaşımlar, yaşantılar kataloğudur. Dramatik hikâyeden neredeyse bilimsel bir kaygıyla arındırılmış, bu yüzden de kahramanı hepimiz olan bir dönem romanı gibi de okunabilir.

Ayfer Tunç'un yazarlığı hiçbir zaman sadece insanların dramatik hikâyelerini anlatmaktan ibaret olmamıştır. İçinde yaşadığı coğrafyanın kaderi her zaman temel meselelerinden biri olmuştur. Ancak kurmaca yazarı olarak ülkeyi hangi metaforla temsil edecektir? "Mağara Arkadaşları"nda sıradan bir apartman olarak ele almıştır. Ama Tunç'a göre memleket ya da ülke sabit, donuk bir mekân değildir. Hareket halindeki insanlardan oluşur. Büyük bir devinimdir. Yolculuktur. Belki de bu yüzden *Kapak Kızı* adlı romanını iki kez yazmıştır, yetinmeyip devamını *Yeşil Peri Gecesi* adıyla kaleme almıştır. *Kapak Kızı* romanı da bir tren yolculuğunu anlatır. Belki "Kırmızı Azap"ta iki kez, öykünün iki farklı zirvesinde başrol alan trendir bu... Kim bilir?

Hareket mi, bina mı? Devinim mi, durduğu yerde çürüme mi? Yazar zihnini kurcalayan bu soruların cevabını *Bir Deliler Evi*'nde bulacaktır. Hem devinimdir hem de bulunduğu yerde çürümekte olan bir yapıdır memleket. Bir Deliler Evi, Karadeniz kıyısında, sırtını denize dönmüş bir binadır. Adı üzerinde bir akıl hastanesidir. Ülke bir deliler evidir artık. Ama sadece çürüyen, yozlaşan bir yer değildir. İçinde birbirinden renkli insan-

ların bulunduğu bir yerdir. Birbirine dokunan yaşamlar çiçek dürbünündekine benzer şekiller ortaya çıkarırlar. Yüzlerce karakterin hikâyesi anlatılır bu romanda. Başkişisi olmayan ya da Deliler Evi'nin kendisi olan bir romandır bu. *Binbir Gece Masalları* gibi birbirinin içinden doğarak zaman ve mekân içinde yayılır hikâyeler. Yazıldığı dönemin roman üzerinde çok ciddi bir etkisi vardır. 2000'li yıllara damgasını vuran gelişme internetin yaygınlaşmasıdır. Kimilerine göre matbaa ile karşılaştırılabilecek önemde bir icattır internet. Dünyayı algılama şeklimizi kökünden değiştirecek bir platformdur internet, tüm kategorileri alt üst eden, her şeyi bünyesinde toplayan, sınırları geçişken hale getiren yeni hayattır. Bu dünyada anahtar sözcük: Bağlanmaktır. Bu kişisel bilgisayarın ya da akıllı cep telefonunun internete erişmesi anlamında da, yazı, fotoğraf, video, ses kayıtları aracılığıyla insanların birbirine dokunması anlamında da bağlanmaktır. Bu döneme damgasını vuracak kültürel olgu yıllarca sürecek televizyon dizisi LOST'tur. Uçak kazasında bir adaya düşen bir grup insanın geniş bir mekân ve zaman yelpazesinde birbirlerine bağlanan hikâyeleri milyonlarca insanı dizinin fanatik izleyicisi yapmıştır. LOST'u bu denli çekici kılan internet ortamında keşfedilen "bağlanma" konusudur. Ayfer Tunç da zamanın ruhundan nasibini alarak birbirine bağlanan insanların hikâyelerini anlattığı *Bir Deliler Evi*'nde memleketi oluşturan esasın ne toprak ne bina ne de bir ülkü olduğunu anlatır; memleketi oluşturan insanların birbirine örümcek ağı gibi bağlanmış hikâyeleri ve kesişen yollarıdır. Ayfer Tunç'un bu romanının tarihsel atalarının izini sürdüğümüzde ise iki önemli eser karşımıza çıkar: İlki, Nazım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları* adlı uzun şiiridir. Gerçekten de yüzlerce karakterin yaşamlarından kesitleri barındıran ve türler arasında gezinen *Memleketimden İnsan Manzaraları* modern edebiyatımızın en önemli yapıtlarından biridir. İlginçtir, burada da memleketin insanları bir tren yolculuğunda resmedilir. Yaratıcı yazar, başkası olmak için yazarken, başkalarını keşfeder. Kimi zaman başkaları ile dolmak, tüm ülkeyi anlamak bir tutkuya dönüşür. Nazım Hikmet, kazanan muktedirlerin değil, adı olmayan, ezilen insanların, hikâyesini anlatamayanların gözünden bir Türkiye tarihi yazmak ister. Yazmaya başladığında Kemal Tahir'e mektuplarında "Meşhur İnsanlar Ansiklopedisi" diye söz eder eserinden. Benzer bir arzu birkaç on yıl sonra başka bir yazarda da kendini gösterecektir. Oğuz Atay *Tutunamayanlar* adlı kült romanının içinde bir Tutunamayanlar Ansiklopedisi yazacak, sıradan insanın zayıflıklarını, hayal kırıklıklarını ama en önemlisi harcanıp giden yaşamları ironik bir dille kaleme alacaktır. Ayfer Tunç'un *Bir Deliler Evi*, bu iki yapıtın zamanımızdaki sentezi gibidir. Hem *Memleketimden İnsan Manzaraları* gibi tarihsel ve toplumsal kaygılarla üç yüzden fazla karakterin hikâyeleri yüz yıllık bir zaman dilimine ve Balkanlardan Rusya'ya uzanan geniş bir coğrafyaya yayılır; hem de bakış açısı çoğu zaman ironiktir, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ını ustaca anıştırır.

Ayfer Tunç'un öykü ve romanları içinde biçimsel olarak en farklı olanı kuşkusuz *Suzan Defter*'dir. Kısa bir roman olan *Suzan Defter* ilk olarak *Gece Yazısı* adlı bir dergide yayımlanmıştı. Malum, dergi öykünün doğal mecrasıdır. Bir romanın tamamının bir dergide yayımlanması sık rastlanabilecek bir durum değildir. Ancak *Gece Yazısı* iddialı bir der-

giydi, yapılamayacak olanı yapmak derdindeydi. Ayfer Tunç da dergide yayımlanmak üzere bu romanı kaleme almıştı. Ancak daha sonra kitap olarak *Taş-Kâğıt-Makas* adlı öykü kitabının içinde bir uzun öykü olarak yayımlandı. Yakın zamanda ise bence çok daha doğru bir kararla tek başına bir roman olarak yayımlanmıştır. *Suzan Defter* yapısal farklılığı ile hemen dikkat çeker. Kitabın sol sayfalarından Ekmel adlı bir adamın, sağ sayfalardan ise Derya adlı bir kadının günlüklerini okuruz. Aynı günlerde tutulan bu günlüklerden iki insanın yaşamını öğrenerek onları birbirlerine adım adım yaklaştıran gelişmeleri izleriz. Bu da bir kesişim hikâyesidir. *Suzan Defter*'in deneysel kurgusu bize şu gerçeği anlatır: Bir kadın ve bir adam, şehir denilen bu yeni ormanda karşılaştıklarında aslında karşılaşan sadece iki insan değildir. İki hayattır. Ayfer Tunç, yaşamın bu kesişimlerle zenginleştiğini, dünya denilen kötülük denizine bu sayede katlandığımızı anlatır. Ancak romanın deneysel yapısı bu özetlenen hikâyeyi çizgisel olmaktan kurtardığı gibi farklı bakış açılarının gerçekliğin inşasında nasıl bir rol oynadığını gözler önüne serer. Ayfer Tunç'un biçimsel deneyleri aslında bir biçim arayışı değildir, hakikat arayışıdır.

Sonuç olarak...

Modernistlerin geçen yüzyılın başında giriştikleri deneysel arayışlardan çok önemli bir miras kaldı bugünün edebiyatına. Kimi zaman yüzeysel bir oyuna ya da gösteriye dönüştürüldüğünde postmodern edebiyatın ucuz örneklerinin ortaya çıktığına tanık olduğumuz bir dönemde Ayfer Tunç, bu modernist mirası derininden kavrayarak kendi edebiyatını sağlam temeller üzerinde inşa etmeye devam ediyor. Biçimsel sınırların zorlanması hakikate dair yeni bir imkân yarattığı ölçüde Tunç'un edebiyatına can suyu veriyor.

Kaynakça

Atay, Oğuz (1999). *Korkuyu Beklerken*, İletişim Yayınları, İstanbul.
Atay, Oğuz (2004). *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
Nazım Hikmet (2002). *Memleketimden İnsan Manzaraları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
Tunç, Ayfer (2001). *Bir Mâniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
Tunç, Ayfer (2005). *Kapak Kızı*, Can Yayınları, İstanbul.
Tunç, Ayfer (2005). *Taş-Kâğıt-Makas*, Can Yayınları, İstanbul.
Tunç, Ayfer (2006). *Mağara Arkadaşları*, Can Yayınları, İstanbul.
Tunç, Ayfer (2009). *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, Can Yayınları, İstanbul.
Tunç, Ayfer (2010). *Yeşil Peri Gecesi*, Can Yayınları, İstanbul.
Tunç, Ayfer (2011). *Aziz Bey Hadisesi*, Can Yayınları, İstanbul.
Tunç, Ayfer (2011). *Suzan Defter*, Can Yayınları, İstanbul.

Ayfer Tunç'un Romanlarında Dışarıda Kalanların Temsili

OLCAY AKYILDIZ*

Ayfer Tunç *Dünya Ağrısı* romanında babasından kalan, eski görkemli günlerini yitirmiş bir oteli gönülsüzce işleten Mürşit'in uzak bir taşra şehrindeki sıkıcı hayatı ekseninde dünya ağrısını (Weltschmerz), dünyanın ağrısını, taşra ağrısını, taşranın iç ağrıtan durgunluğunu, boğuculuğunu, insanın içinin nasıl ağrıdığını, bütün bu ağrıların ortaklığını, okurun da içini ağrıtacak kadar kesif bir atmosfer yaratarak, metnine neredeyse hiç aydınlık sızdırmayarak anlatıyor. Taşra ne denli durgunsa roman da o denli durgun. Hiçbir şeyin acelesi yok bu romanda. Mürşit'in oğlu Özgür hariç hiç kimsenin de acelesi yok. Yazar da acele etmiyor. Ayfer Tunç sakin bir dille yavaş yavaş anlatıyor olanı biteni. Hatırlamalar bile yavaş yavaş oluyor romanda. Birbirinin aynı günler geçmek bilmiyor. Mürşit gibi okur da hem o uzak şehre hem de otelin tozlu, küflü dünyasına hapsoluyor satırların arasında. Bu yoğunlaştırılmış yavaşlığın yazarın çok isabetli bir tercihi olduğunu düşünüyorum. Yazar, okurun da kendisini Mürşit gibi, otel müşterileri gibi, sigara dumanı kaplı izbe otele hapsolmuş hissetmesine neden olacak bir dil ve üslup tutturmamış olsa okurun Mürşit'in gözünden dünyaya bakması, ağrısını anlaması en azından sıkıntısını anlamaya yeltenmesi mümkün olmazdı. Okur hem Mürşit'in gözünden dünyaya bakıyor hem de dünya ağrısının/Mürşit'in ağrısının farkında olmayan çevresinin Mürşit'i nasıl gördüğüne, onların dünyaya nereden ve nasıl baktığına şahit oluyor. İkisini birden gören, birbirlerine dokun(a)mayan bu dünyaların çıkmazlarını okuyan, bunun altında ezilen okurun bu ağır yük karşısında Mürşit ve otel müşterisi Madenci gibi bir büyük rakıya sığınmaları an meselesi. Edebiyat eleştirmeninin sığınacağı yerse kendi canını da acıtan bu kördüğümden uzaklaşarak onu çözmeyi, başka ipuçlarıyla birlikte ele alarak bir analiz yapmayı denemek.

Bu yazının amacı *Dünya Ağrısı*'nı merkeze koyarak, *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*[1] (Tunç, 2009) ile *Dünya Ağrısı* romanlarını birlikte ele alarak her iki romanda hem taşranın hem de bu taşra anlatımı dolayımı ile taşrada/dışarıda kalanların nasıl temsil edildiğine bakmak. Bu iki roman gerek dilleri, gerek yarattıkları atmosfer gerekse kurguları açısından ilk bakışta asla karşılaştırılabilir iki roman gibi gözükmüyorlar. *Dünya Ağrısı* ne denli durgun, kesif, durağan, ağır ve ağrılı ise *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* o kadar hızlı, hafif, neşeli ve şenlikli. *Deliler Evi*'nde en trajik şeyler bile hızlı bir hafiflikle, göz açıp kapayana kadar oluyor. Okur daha hikâyesini okuduğu karakterin başına gelenlere üzülmeye fırsat bulamadan ıslak sahne muşambası üzerinde kayıp düşen bir diğer karakterin, Erdem Bakırcıoğlu'nun,

*Yrd. Doç. Dr., Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

1 Yazının geri kalanında romandan kısaca *Deliler Evi* olarak bahsedilecektir.

çorap jartiyerlerine mi gülsün yoksa "Tren Yolculuklarının Ruh Sağlığına Faydaları" başlıklı konuşmanın absürtlüğüne mi şaşsın bilemeden muşambaları silen hastane personeli Kulaksız Ziya'nın kulaksız kalma hikâyesini okuyor. Bu romanda dilin hızına ve zamansal atlamalara yetişmek neredeyse imkânsız. *Dünya Ağrısı*'nda bir günü bin gün gibi hisseden okur burada aynı sayfanın içinde bir ailenin hap gibi konsantre bir biçimde aktarılan yüz yıllık hikâyesini okuyor. Gérard Genette'in tabirleri ile ifade edecek olursak anlatının hızı olayların uzunluğu ile doğru orantılı değil. Olayların ışık hızı ile özetlendiği bu romanda her şey âdeta nefes nefese anlatılıyor. Sadece şahıs kadrosunun inanılmaz çokluğu[2] değil buna neden olan. Romanın adını telaffuz etmek bile belli bir hız gerektiriyor. Karakterlerin de hiçbir zaman sadece isimleri yok bu metinde, zincirleme tamlamalarla süslenmiş hepsi: Feriha yalnızca Feriha değildir "Köyişleri ilçe müdürlüğünde çalışan üç kadından biri olan" Feriha'dır ya da "üç telli, yaylı bir Oset çalgısı olan fendırı çok güzel çalmasıyla civarda ün yapmış" Elbeg'den sözedilir. Fürüzan'a âşık olunmaz, "Maçka'nın en güzel kızı Füruzan'a" âşık olunur. Bu tanımlarını ve zincirleme isim tamlamalarından müteşekkil sıfatlarını isimlerinin ardında sürükleyen şahıslar kadrosunu anlatan dil de bu uzun tamlamalara yetişmek için hep koşar.

Üslup ve atmosfer olarak birbirinin zıddı gibi görünen iki romanı ortaklaştıran iki şey var: Hızla da olsa yavaş yavaş da olsa *taşra*yı anlatışları ve anlattıkları taşra şehirlerinin -*Deliler Evi* yalnızca o şehri anlatmaz ama yine de merkez orasıdır, anlatılan her hikâye bir biçimde o şehre, o Karadeniz şehrinin Ruh Sağlığı Hastanesi'ne bağlanır- içinde olup bitenlerle ve insanları ile bir tür Türkiye mikro modeli olması. Her ne kadar yazarın niyeti ile metnin gerçekleştirdiklerinin her zaman örtüşmesi gerekmese de, yazarın niyetinin peşine düşmek bazen bizi metinden uzaklaştırsa da ben bu noktada Ayfer Tunç'un kendi romanına dair söylediklerine başvurmayı anlamlı buluyorum. Bir söyleşisinde "Romandaki kasvetli taşra hikâyesinin ardında aslında bir Türkiye resmi yatıyor desek doğru olur mu? Yola çıkarken bu muydu aklınızdan geçen?" sorusuna Ayfer Tunç: "Buydu," diye cevap veriyor:

> "Türkiye aslında devasa bir taşra çünkü. Hem şehirlerinin şehir olma niteliğinin düşüklüğü, hem de kendini oldum olası Avrupa'nın taşrası olarak görmesi nedeniyle. Taşra romantik gösterilmeye, hatta görülmeye müsaittir. Taşra fikri insancıl vaatler taşır. Ama taşranın duygularında eksiklik vardır. Hep merkeze bakar, kendini merkezle kıyaslar. Es geçilmişlik, hakkını alamamışlık hissi içindedir. Tanzimat'tan beri Türkiye'nin Avrupa ile macerasına baktığımızda hor görülmüş, dikkate alınmamış, kenarda kalmış olmanın sızısının dillendirildiğini görürüz. Hâlâ böyle. "Avrupa Avrupa duy sesimizi" sloganı bir taşra çığlığı değil mi?" (Atabilen, 2014)

Türkiye'yi bir dünya taşrası olarak konumlandıran Ayfer Tunç bu taşralı oluşa romantik bir pencereden bakmaz, ne Türkiye'nin durumu ne anlatılan şehirler ne de romanın

2 Yazar kendisi ile yapılan bir söyleşide aslında kendi bildiği yolda ilerlese şahıs kadrosunun daha da genişlemiş olacağını belirtir.

merkezindeki taşra oteli "orada bir köy var uzakta" hayali ile hasret duyulacak, özenilecek yerlerdir. Bu noktada Ayfer Tunç da Türkçe edebiyatta artık bir sürekliliği olmayan Anadolu'nun durağan, yüceltilmiş, romantize edilmiş gerçeklikten uzak ideal anlatımı geleneğine bağlanmaz. Aksine bu geleneğin bir başka aksi örneği olarak düşünülebilecek *Anayurt Oteli* çizgisine bağlanır. Metninde bu romana minik bir de selam yollar.[3]

Her iki romanı da birer küçük Türkiye modeli olarak aldığımızda toplu linçlerin an meselesi oluşu, belki bu nedenle her yere sirayet etmiş inkârın âdeta bir sis gibi şehrin her yanını kaplayışı, her satıra sızmış olan suçluluk duygusu, *Deliler Evi*'nde karşımıza çıkan bürokrasinin absürtlüğü de *Dünya Ağrısı*'nın depresif ve karanlık atmosferi de diğerinin şenlikli deliliği de aslında aynı anda mevcut bu dünya taşrasında. Türkiye tarihinin bir gerçeği olarak hatırlanan ve hatırlatılan Maraş katliamı ya da *Deliler Evi*'nde laf arasında söyleniveren Doğu'da yaşanan eziyetler ya da 1980 sonrasına yapılan eleştirel göndermeler de bu şehirlerin birer Türkiye modeli olarak okunabileceği fikrini destekliyor. *Dünya Ağrısı*'nda bir şehrin ötekileştirdikleri, dışarı attıkları ya da zorla kendine benzeterek kabullenmeye çalıştıkları, öldükten sonra Müslüman mezarlığına gömebilmek için zorla Müslümanlaştırmaya çalıştıkları Kamar gibiler. Aşka güya sonsuz saygısı olan Mürşit'in babası için sevilen kadının Alevi olması "o zaman orada durmak lazım" demeyi gerektirecek bir tabudur. Mürşit ve annesi iptal olan bir düğünden eve döndüklerinde damadın aslında başka bir kızı sevdiğini duyan babası "Ben de onu adam sanırdım" diyerek bir erkek bir kızı severse ne olursa olsun onu alması gerektiğine dair, aşkın kitabının bunu gerektirdiğine dair uzun bir nutuk çeker. Annesinin cılız bir sesle "Kız Aleviymiş." demesinin ardından duraksayan baba kendinden emin "Haa," der "o zaman başka" Susarlar çünkü "tartışılacak bir şey kalmamıştı"r. (Tunç, 2014:138) Mürşit için aşkın kitabında neden Alevilerin isminin geçmediği meçhuldür ama bir şey sormaz, bu aşkın imkânsızlığını kabullenir çünkü hayal meyal da olsa bilmektedir ki Aleviler ötekidir, dışarıda bırakılandır.[4] Mürşit gibi kendi halinde bir çocuğu dahi bir canavara dönüştürecek, merkezinde Cumhur isimli karakterin olduğu, toplu linç sahnesi de bu tip bir ötekileştirmenin neticesi olarak gerçekleşir. Neticede anlatılan "deliler evi" de "taşra" da bir anlamda bir Türkiye mecazı, dillendirilen ağrı da bu bağlamda Türkiye'nin iç ağrısıdır.

Romanın anahtar sahnelerinden birisi olan bu toplu linçte herkesi harekete geçiren karakterin ismi elbette tesadüfen Cumhur değildir. İsmin çağrıştırdıkları, göndermeleri açıktır. Ancak bence asıl Cumhur'un Mürşit'in rüyalarına giren canavarlaşmış hali üzerinde durulmaya değer bir nokta:

---

3 Oteli işlettiği gençlik yıllarında bir iş için İstanbul'a giden Mürşit gece otobüsünü beklerken aradaki zamanı değerlendirmek için sinemaya gider: "Film bir romandan uyarlanmıştı. Bir otel ve katibi hakkındaki bu romanı biliyordu ama okumamıştı. Afişin önünde dururken sebebini pek de berraklıkla anlayamadığı bir duygu onu içeri çekmeye, aynı zamanda dışarı itmeye başladı. (...) Işıklar söndü, film başladı. Çok geçmeden içini bir huzursuzluk kapladı. Kendi oteline benzemeyen bu oteli, otel katibinin kendi hayatına benzemeyen hayatını seyretmekten hoşlanmadı." (Ayfer Tunç, *Dünya Ağrısı*, Can Yayınları, İstanbul, 2014, s. 126.)

4 "Mürşit için tam bir açıklama sayılmazdı ama Alevilere dair bilgi, duygu, hurafe karışımı, bulanık bir birikim zihninin dibinde duruyordu, bu da aşkın imkânsızlığını kabul etmesine yetiyordu." (Ayfer Tunç, *Dünya Ağrısı*, Can Yayınları, İstanbul, 2014, s. 139.)

> "Bir süredir rüyasında hep Cumhur'u görüyor. Dinozor kılığına girmiş, korkutucu, akıl almaz ölçüde çirkin. (...) Her gördüğünde eğri sırtı daha da eğriliyor Cumhur'un zehirli dikenlerle kaplanıyor. İri, terli elleri biraz daha büyüyor, tırnakları giderek pençeye benziyor. Gözleri başlangıçta simsiyah iki boşluktan ibaretti, şimdi yerlerinde cehennemi andıran kıpkırmızı birer kor parçası var. Bedenine göre küçük olan kafası yine küçük; ama sarı, sivri dişlerinin arasında pis böcekler geziniyor. İltihaplı bir yaraya benzeyen, yeşillenmiş ağzını açıyor -Unuttun mu?- diyor. Ağzının kenarlarından yapış yapış bir salya akıyor. Uzun pütürlü dilini Mürşit'in yüzüne yapıştırırken tekrarlıyor: Unuttun mu?" (age, 9)

Üstelik bu abartılı çirkinleştirmenin yer aldığı satırlar romanın açılış sahnesidir. Bu sahneyi aynı zamanda bir ümitsizlik romanı olan bu kitabın göz kırptığı ihtimal olarak da düşünmek mümkün. Kuşaklar boyunca devam eden bu meselelerin toplumun bilinç düzeyine çıkmasının yolu öncelikle bilinç dışındaki bu yüzleşmeden geçer. Bu kabusu yeniden ve yeniden zihinlerde taşımak bu bağlamda romanda bir anahtar olarak ortaya konur.

Bunca iğrençleştirilmiş ve korkunçlaştırılmış bir imge olarak Mürşit'in rüyasında beliren Cumhur hem Mürşit'in bilinçaltına ittiği suçluluk duygusunun hem de toplumsal bilinçaltının bir sembolü haline gelir bu sahne ile. Toplumun toplu korkunçluğu ve şiddet potansiyeli sanki ancak dişlerinin arasında böcekler gezinen bir yaratık aracılığı ile dile getirilebilir. Oysa bize hayatları anlatılan bu sıradan şehrin sıradan insanları dış görünüşleri bu kadar sembolik olarak korkunç olmasa da "ağızlarından salyalar akarak" bir komşularını dışlamaya, dışlamakla kalmayıp linç etmeye hazırlar.

Dışarıda kalmak, dışarıda olmak ile taşra arasındaki bağlantı aslında açıktır. Ben de burada taşranın nasıl anlatıldığından çok her anlamda dışarıda kalanların aslında kalan burada doğru kavram değil dışarıda *bırakılanların*, iktidarın dışarıya attıklarının nasıl anlatıldığına bakmaya çalışıyorum. *Bir Deliler Evi* de dışarıda bırakılanların hikâyesi aslında. En tutunmuşundan hiç tutunamamışına kadar anlatılan insan hikâyelerinin çoğu o ya da bu nedenle bir şeylerin, bir merkezin dışına atılanların hikâyesi. *Bir Deliler Evi*'nin hikâyesi olsa da aslında/sadece o deliler evine kapatılan delilerin hikâyesi değil. Ancak romanın adı bile akla hemen Foucault'yu *Deliliğin Tarihi*'ni ve deliliğin de ne denli keyfi ve sınırlandırıcı bir biçimde tanımlanmış bir şey olduğunu, sınırların nasıl çizildiğini bu sınırları ve kuralları iktidarın belirlediğini hatırlatıyor bize. Bu bağlamda Ayfer Tunç'un da her iki metinde de Foucaultcu ötekileştirme mekanizmaları ile paslaştığını söylemek mümkün.

Her iki romanda da tüm bu toplumsal ötekileştirme sistemlerine, muktedir olanın merkezi sahiplenişine karşı son derece eleştirel bir tavrı olan Tunç, *Deliler Evi*'nde bunu karnavalesk bir anlatı ile komik bir roman oluşturarak mizahi bir dil aracılığı ile yaparken *Dünya Ağrısı*'nda trajik bir anlatı ile gülümsemeye asla izin vermeyen katı bir üslup ile gerçekleştirir.

Ayfer Tunç'un taşraya ve Türkiye'nin taşralılığına dair söyledikleri bağlamında *Dünya Ağrısı*'nda Tunç'un büyük bir taşra olarak tanımladığı, kendisini her zaman kenarda, kıyıda, sınırda tanımlamış olan Türkiye'nin de merkezinde olmayan bir yer anlatılır. Yani söz konusu olan bu büyük taşranın merkezi olan İstanbul ya da başkenti Ankara değildir. Bu taşranın da taşrası bir Orta Anadolu şehri -Orta Anadolu şehirleri nedense Ege'ye oranla daha da taşradır romanlarda- ve bu Orta Anadolu şehrinin de eskiden merkezinde yer alan ama şimdi artık kalitesi düşmüş, dolayısı ile de merkeziliğini yitirmiş, kenarda kıyıda kalmış bir oteli. Bu bağlamda, dışarıda kalmayı/bırakılmayı sistematik bir hiyerarşik yapılanmanın bir sonucu olarak düşünürsek şu sıralamadan söz etmek mümkün. Avrupa olmayan, Avrupa'nın kıyısında yer alan Türkiye'de eski canlılığını yitirmiş unutulmuş bir Orta Anadolu şehri, "bir zamanlar az çok şehre benzeyen bu yarı ölü şehrin" en kıyıda kalmışından bir otelinin o şehre gelen daha seçkin insanlar gibi olmayan ancak parası pulu olmadığı için mecburiyetten bu otelde kalan, çoğu zaman da hayatın dışına itilmiş yolcuları.

Dışarı itilmekten dışarda kalmaktan söz ettiğimiz anda aslında merkezden ve iktidardan da söz ediyoruz. Romanda da çeşitli iktidar biçimleri, kurumları ve muktedir pozisyonları söz konusudur. Mürşit'in ağrısının da temel nedeni gibi gözüken toplu linç sahnesine odaklandığımızda tüm bu farklı ölçekleri birleştiren bir model görüyoruz. Önce bir hikâye uyduruluyor: Hamalın birinin öz oğluna tecavüz ettiği hikâyesi. Hamal elbette yarı aç yarı tok sefillik içinde yaşanan, toplumun bünyesinden dışarı atılmışların yaşadığı Yaban mahallesinde oturuyor. Bu mahalledekilerin çoğu dışarıdan gelmiş insanlar. Belki zorunlu göç sonucu kendilerini orada bulmuş toplumun en kıyısında barınmaya çalışanlar. Baştan ötekileştirilmiş bu güruhu suçlamak ve linç etmek oldukça kolaydır. Tam da bunu vurgulamak üzere bir başka ensest hikâyesine daha yer verir romanda Ayfer Tunç. Bu defa Türkiye'nin de toplumun da daha merkezi bir yerinden orta sınıf bir ailede yaşanan bu taciz ve belki tecavüz sessizce ortaya çıkmadan kabullenilmiştir. Madenci'nin karısının intiharı ile sonuçlanan bu olay üstü kapalı olarak anlatılsa da belli ki yıllarca süren bir baba tacizidir. Bu iki olayın zıtlığı toplumun/cumhurun ikiyüzlülüğüne ayna tutar. Madenci ve Mürşit gibi bu ikiyüzlülüğün farkında olanlara da iki seçenek sunulmuştur romanda: İçi ağrıyarak sessizce durmak ya da çaresizce birini öldürerek adaleti sağlamaya çalışmak. Mürşit babasının Alevileri aşk kitabından sildiği sahnede içsel bir itirazı olsa da sessiz kalmıştır ve öyle davranmaya devam eder. Madenci ise tüm sessiz ve seyirci kaldıklarının bedelini ödermişçesine kendi babasının ölümünün ardından karısı Arzu'nun babasını sessizce öldürür.

İktidarı, merkezi, taşrayı ve dışarıda kalmayı/bırakılmayı romandaki baba-oğul ilişkilerine odaklanarak okumak mümkün çünkü iktidar meselesi sadece daha geniş düzlemde değil daha mikro bir biçimde baba-oğul ilişkileri üzerinden de görünür kılınır. Romanın gözden kaçabilecek sahnelerinden birisine kısaca bakarak aslında romanı baba-oğul arasındaki iktidar ilişkisi ekseninde okumanın da mümkün olduğunu söylemek istiyorum. Bu sahnede İstanbul'da Felsefe bölümünü kazanmış olan Mürşit'in üniversite

sınav sonucu gelmiştir. Postacı kâğıdı getirdiğinde babası ona hayal kırıklığı ile bakar ve yüreklendirici tebrik sözleri yerine "Tahsil edecek başka şey bulamadın mı" der ve yüzüne tükürür gibi bakar. O gün Mürşit'in suçluluk hissinin yerini hiç iyileşmeyen derin bir kırgınlık alır. O acı hiç dinmez. Mürşit hep şunu sorar kendine: Babasının hakaret dolu bakışlarının altında başını eğmek yerine başını kaldırmak onu bir başka adam yapar mıydı? Ama o başını kaldırmaz ve babasının onu dışarı atmasına müsaade eder aslında. Babası da ondan vazgeçer. Onun istediği gibi olmayan evladı dışarıda bırakır. Bu bir iktidar mekanizmasıdır ve bence tüm romanın anahtar sahnelerinden birisidir. Toplum da ortalama beklentiye uymayan her yaşam biçimini dışlamaktadır sürekli.

Bu sahneyi önceleyen benzer bir sahne ise Mürşit ilkokulu bitirdiğinde yaşanır. Okul birincisi olan Mürşit babasından karne hediyesi olarak bisiklet yerine otelde çalıştırılmamayı diler. Bu babasına, babasının iktidarına ilk karşı çıkışıdır. Tokat yemişe dönen babası hayatının yegane eseri olan oteli oğlunun sevmemesine inanamaz ve oğluna küser. Hayatın ironisi yıllar sonra bu defa hayata küsmüş olan Mürşit nefret ettiği, hancısı olmak istemediği bu otele canla başla bağlanan oğlunu anlamaz, anlayamaz ve kendince onu bu otelden kurtarmak ister.

Mürşit'in babası felç olur ve böylece iktidarını yitirir ama bu aslında Mürşit'in kaderini de belirleyen bir şey olur. Eve geri dönecek otelin ve ailenin başına geçecektir. İktidar babadan oğula geçiyorsa şimdi sıra ondadır ama Mürşit hiçbir zaman o iktidarı doldur(a) maz. Oğlununsa kendisi gibi değil de kendi babası gibi oluşunu bir türlü kabullenemez ve aslında oğlu Özgür'ü rahatsız ettiğini bile bile boşvermişliğinin ve güçsüzlüğünün altını çizer sürekli. Ama romanın sonunda Mürşit döngüyü kıran bir şey yapar. Oğlunu dışarıda bırakmak yerine, sahte de olsa iktidarını sürdürmek yerine, yerini/iktidarını oğluna bırakır. Özgür de bu hiyerarşik yapılanmanın ona verdiği aile terbiyesi gereği henüz ölmemiş babasının yerini alıyor olmanın utancını taşıyor olsa da bununla mücadele eder ve yapmak istediği işin başına geçer.

Ece Ayhan "Babalar babalıktan sessizce çekilmesini bilmelidir abiler" diyordu. Mürşit de sessizce çekilir babalıktan, romanın içine ışık sızan tek sahnesi burasıdır. Kendine benzemeyen oğlunu dışarıda bırakmayan onu zor da olsa kabullenen bir baba olarak Mürşit bunu asla bir ihtimal olarak görmeyen ve kendinden olmayanı hiç sorgulamadan öfkeyle dışlayan babasından en azından bilinçli olmak bağlamında biraz daha ileridedir. Mürşit'in babası oğlunun da bir biçimde karıştığı linç olayına çok şiddetli bir tepki verir, bunu hiç onaylamaz ancak yine de kendi durduğu noktadan ve kendi doğrularından çok emindir. Bu sahne, kendinden farklı olanı en iyi ihtimal ile dışarı atan en kötü ihtimal ile linç eden Cumhur'un da birkaç kuşak sonra değişebileceğinin ümidi olabilir mi diye sormayı mümkün kılacak bir iyimserlikle yazılmamış olan *Dünya Ağrısı* sık sık kendisini "normal olmayan bir adam" ya da "insan formunda bir yabancı madde" olarak tanımlayan Mürşit ve Madenci'yi türüne çok çok az rastlanır istisnalar olarak ortaya koyarak da topluluğun, toplumun, "Cumhur"un içine sızılması zor katı homojenliğini de vurgulamış olur.

Çok sesli yapısı ve üslubu ile ilk bakışta *Dünya Ağrısı*'nın tersine şenlikli, ümitli bir atmosfer içerisinde toplumun heterojen çeşitliliğini temsil eden bir roman gibi görünen *Deliler Evi* ise gülümseyen ve güldüren dili ile aslında çok benzer bir sistemi resmeder. Bu kadar çok sayıda ve farklı kuşaktan insanı kısa süre ile merceğinin altına alan yazar âdeta bu kısa ve eğlenceli notlar aracılığı ile bu insan güruhunu, "Cumhur"u ortaklaştıran birbirleri ile mücadele içinde olsalar dahi dışardan gelen bir tehlike karşısında birleşen bu ötekileştirici tutuma işaret eder.

Yazının başında/başlığında Ayfer Tunç'un romanlarında dışarıda/taşrada kalanların temsiline odaklanacağımı söylemiştim ancak nasıl Tunç anlatısının merkezine dışarıda kalanları değil de onların dışarıda bırakılma mekanizmalarını ve dışarıda bırakan muktedirlerin kötülüğünün sıradanlığını almışsa bu yazı da dışarıda bırakılanların kim oldukları ya da onların sesinden ziyade kendini tekrar eden bu sistemin farklı temsilleriyle ilgilendi. Sistemin farklı biçimlerde ve kılıklarda kendini tekrar ediyor oluşunu imleyen bu metinler bu yazının kapsamında yer verilmeyen Türkçe edebiyatta taşranın ve/veya dışarıda kalanların daha doğrudan anlatıldığı toplumcu gerçekçi edebiyatla neden ve nasıl örtüşmediği soruları bağlamında yapılacak bir okuma ile yeni anlamlar kazanabilir.

Kaynakça

Atabilen, Ezgi (2014). "Ayfer Tunç: Dünya Ağrısı", *Timeout*, Şubat 2014.
Tunç, Ayfer (2009). *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, Can Yayınları, İstanbul.
Tunç, Ayfer (2014). *Dünya Ağrısı*, Can Yayınları, İstanbul.

Ayfer Tunç'un Modernizmle Derdi Ne?

ÇİMEN GÜNAY-ERKOL*

Ayfer Tunç'un metinlerinde modernizmin çıkmaz sokaklarına uzanmak konusunda bir ısrar göze çarpmaktadır. Yazar, hemen hemen tüm metinlerinde örtük eleştiriler yönelttiği modernizmle romantik bir hesaplaşma çabası içine girmekte, kapitalist modernleşmenin yozlaşmış düşünce ve ahlak kalıplarını dramatik bir şekilde hatırlatarak insanın aydınlanması ve özgürleşmesi sorununu, toplumsal rollerin ve kimliklerin yakıcı çatışmalarıyla birlikte yeniden ele almaktadır. Bu bildiri için ayrılan kısa sürede tüm metinlere değinmek ne yazık ki mümkün olamayacağı için, sözünü ettiğim çıkmaz sokakları Tunç'un iki romanında, *Dünya Ağrısı* ve *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*'nden yola çıkarak belirginleştirmeye çalışacağım.

Modernizm ve ona gösterilen direnç, pek çok farklı alanda, değişik bakış açılarından hareketle incelenebilir. Modernizme yönelttikleri eleştirilerden, başlattıkları ve katıldıkları kuramsal tartışmalarından yararlanabileceğimiz sayısız düşünür, siyaset bilimci, sosyolog ve eleştirmen var. Ben bu bildiride kendime Hannah Arendt'in bıraktığı izleri takip ederek bir yol çizmeye çalışacağım; çünkü, Arendt'in "kamusal alan", "kötülük" ve "totalitarizm" gibi kavramlar üzerinde yükselen eleştirisinin ve öznellik, ahlak, devrim gibi konular ile mağdur/zalim diyalektiği, insanların bir araya gelmesi, iktidar odağı oluşturması, iktidara direnmesi, insani sorumluluklarla karar alması gibi felsefi temelli siyasal eylemler üzerinde yoğunlaşan çalışmalarının, Tunç'un modernizmde sezdiği ve kendine has bir üslupla edebiyata dönüştürdüğü düğümleri çözmek adına önemli ipuçları sağladığını düşünüyorum[1].

Modernizm tartışmalarında farklı çıkış noktaları ve bakış açıları olabilirse de, yürütülecek her tartışmanın bir noktada, "faillik" denen olgunun akıl/bilim/rasyonalizm çerçevesinde sorgulandığı bir duraktan geçmesi gerekir. Faillik, kamusallık konusunu da gündeme getirir. Modernizmin yumuşak karnı, bireyin toplum içindeki huzursuzluğudur ve bu huzursuzluğun hakkıyla çözümlenmesi için toplum yasalarının ve rasyonellikten ne anlaşıldığının açığa kavuşturulması gerekir. Tarihsel gelişimi içerisinde modernizm, "evrensel akıl" düşüncesine taşınan vurgu nedeniyle, farklılıkları tanımayan ve insanları, nesneleri, fikirleri tek yönleriyle tanımlayan "özcü" bir rasyonalizme saplanmıştır. Bu saplanma noktası, rasyonel düşüncenin pozitivizme sapan çıkmaz sokağını

* Yrd. Doç. Dr., Özyeğin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi.

1 Hannah Arendt, siyaset bilimi ile yakından ilgilenen bir felsefecidir ve yirminci yüzyılın en önemli kuramcılarından biri sayılmaktadır. Ailesi asimile olmuş bir Alman Yahudisidir. Çalkantılı dönemlerde yaşayan Arendt, Nazilerden kaçtı, 1953'te Princeton Üniversitesi'nin ilk kadın profesörü oldu ve 1975'te Amerika'da öldü.

oluşturmuş ve modernizmin bu konudaki buyurganlığına duyulan tepki, nesnellik ve evrensellik gibi kavramlara ikircikli yaklaşan, bu düşünce sistemindeki çelişkilere, çifte standartlara, yapaylığa ve çarpıklığa dikkat çeken dinamik ve özgürleştirici yeni düşünceleri beslemiştir.

Hem *Dünya Ağrısı* hem de *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, sözünü ettiğim çıkmaz sokakların etrafında dolaşan, modernizmle birlikte ortaya saçılan çelişkilere, kurmaca standartlara ve acılara odaklanan iki çağdaş metin. Kalabalık bir kadroya sahip olan bu romanlarda faillik, rasyonalizm ve kamusallık önemli birer ağırlık merkezidir. Tunç'un yarattığı karakterler, varoluşçu soruları yankılarlar. Her iki romanda da insan yaşamını nasıl yönlendirir, nasıl karar alır, ötekiyle nasıl anlaşır; insanlar nasıl yan yana gelir; nasıl birbirlerinin yanında kalır; nasıl birbirlerini desteklerler; nasıl birey olunur ve birey toplumda nasıl var olur gibi can alıcı sorular üzerinden vatandaşlık, milliyet, cinsiyet, toplumun ötekisi olmakla ilgili pek çok farklı tartışmaya kapı açılmaktadır. *Dünya Ağrısı*'nın Türkçe edebiyatta hakkıyla konu edilmemiş tarihsel kara deliklerden biri olan Maraş katliamı ve dolayısıyla Alevilik olgusu üzerinden tartışmaya açtığı "ötekilik" meselesine, *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*'nde "delilik" sokağından çıkılır.

Her iki romanda da, öteki olan ve olmayanın birbirlerine dönüşümünü izlemek mümkündür. *Dünya Ağrısı*'nın Mürşit'i henüz bir oğlan çocuğu iken peşine takıldığı kalabalıkla masum bir insanı linç edip, evde babasına yaptığını savunurken söyleyeceği şeyin kendisini kurtaracağını umarak "ama Aleviymiş" deyiverir. (Tunç, 2014: 313) Babanın yüzündeki kızgınlığın dehşete dönüşmesiyle, Mürşit'in ailesinin de aslında Alevi olduklarını saklayan, çocuklarını korumak için onlara Alevi olduklarını söylemeyen ailelerden olabileceği ihtimali ile baş başa kalırız. Tunç'un açık bıraktığı bu kapı, modernizm tartışmalarında en az "özcü"lük meselesi kadar önemli olan bir diğer meseleye, gerçekliğin "kurgusallığı" meselesine açılır. Yazar, romanı için seçtiği sonla, rasyonalizmin yücelttiği "gerçeği bilmek" çabasının, bir labirentin içinde kurgusal duvarlara çarpa çarpa ve kıvranarak ilerlemek anlamına geldiğini hatırlatmaktadır.

Benzer bir geçiş *Bir Deliler Evi*'nde de göze çarpmaktadır. Bir akıl hastanesinde yaşananlar üzerine kurulu olan bu romanda, başhekim, doktorlar, hemşireler, eczacılar ve bu figürlerin merkezinde olduğu duygusal çatışmalar ve türlü dengesizliklerle dolu ilişkiler yumağını çözmeye koyulan okurun karşısına takriben ilk yüz elli sayfada tek bir "akıl hastası" bile çıkmaz. "Sağlam" olanların da aslında biraz "hasta" olduğu *Deliler Evi* ve "mağdur/mazlum"un "muktedir/zalim"e dönüşebildiği *Dünya Ağrısı*, kimlikler arasındaki geçişliliğe işaret ederek ve gerçekliğin anlık dönüşümlerini vurgulayarak modernizmin katı rasyonel çerçevesini yumuşatmaktadır.

Bu bildiride Ayfer Tunç ile Hannah Arendt'i yan yana getiren, bu olabilirlik, sınır durum hali, sınırlar arası geçiş potansiyelidir. *Dünya Ağrısı* ve *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış*

Anlatılan Kısa Tarihi'ni okuduktan sonra, kendimi Arendt'in ünlü kavramlaştırması "kötülüğün sıradanlığı"na bir de "deliliğin sıradanlığı"nı ekleyebilir miyiz diye düşünürken buldum. Rasyonalizmin hijyen anlayışı doğrultusunda ötekileştirilen düşünce ve davranış kalıplarının aslında bizzat ötekileştirenlerin kimliklerinde kurucu rol üstlendiğini söyleyeceksek-korkaklığı örtmek için geliştirilmiş maçoluk kabuğunda olduğu gibi- bu, modern düşüncenin rasyonalizm vurgusunun ve ikili karşıtlıklara başvurarak ilerleme alışkanlığının eleştirel bir gözle ele alınması gerektiği konusunda önemli bir uyarı olur.

Tunç'un metinlerindeki kötülüğün/deliliğin sıradanlığı konusuna gelmeden önce, Arendt'in "kötülüğün sıradanlığı" kavramsallaştırmasının genel çerçevesini hatırlatmak gerekir. Arendt, hocası Karl Jaspers ile Nazi politikalarının suç olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı üzerine girdiği tartışmada, Nazi politikasını örgütlü bir yok etme politikası, "radikal kötülük" olarak değerlendirir. Buna verilecek hiçbir ceza yeterli değildir. Arendt, radikal kötülüğe yenik düşmemizi önleyecek çıkış yolunun onu anlamaktan geçtiğini söyler.

Anlamak endoktrinasyona, örgütlü bir biçimlendirilmeye direnmenin ilk şartıdır. Dolayısıyla Arendt, bu politikayı, "radikal kötülüğü" anlama çabasına girişir. Üst düzey Nazi subaylarından biri olan Adolf Eichmann, Güney Amerika'da yakalandığında ve tüm dünyada ilgiyle takip edilen mahkemesi 11 Nisan 1961'de başladığında, Arendt bu mahkemeyi izlemek ve izlenimlerini *The New Yorker*'a yazmak için gönüllü olur. Eichmann'ın mahkemedeki sıradan görüntüsü onu çok şaşırtmıştır: Daha korkutucu, şeytani, canavarca bir figür beklemiş ama karşısında basit bir devlet memuru bulmuştur: Eichmann bir canavar değildi, diye yazar Arendt "sadece ne yaptığını hiç fark etmemişti." (Arendt, 2010: 292)

Arendt, Nazi politikasını yasaları aşan bir kötülük olarak görür ama Eichmann'ın eylemlerini kötülüğün farkında olmadan yaptığını iddia eder. Bunu bir aklama olarak düşünmez; bu görevlilerin sorumlu olduklarını söyler. Sadece Nazi dönemine ilişkin suçların şeytanî bir kötülükle değil, ne yaptığı hakkında bir fikri olmayan insanlarla birlikte düşünülmesi gerektiğini ifade eder. Savunma makamı da mahkemede Eichmann'a yöneltilen suçlamaları emir-komuta zincirine dayalı bir mantıkla reddetmiştir: Eichmann, Nazi hukuk sistemine göre yanlış bir şey yapmamış, itaat etmekle yükümlü olduğu emirleri gerçekleştirmiştir. Arendt, bu mahkeme üzerine olan izlenimlerini anlatırken sıradan insanların nasıl birer katile dönüştüğüne ilişkin büyük bir yaraya parmak basar.

Bu dramatik "kötülük" parantezini Türkiye tarihinde açan bir roman olan *Dünya Ağrısı*'nda Tunç, aynı Arendt'in yaptığı gibi, "kötülüğün kaynağını" anlamaya çalışır. Romanda Mürşit'in hayatını kronik bir ağrıya çeviren lincin hatırası, mutsuz ve çıkışsız Mürşit'in babasıyla çatışmalı ilişkisinden, felsefe okuduğu büyük kenti bırakıp taşraya dönmesine neden olan aile ilişkilerinden, yaşadığı kentteki sıkıntısından, çocukları El-

van ile Özgür'le ve karısı Şükran'la olan tartışmalarından kaynaklanan ağrılarla birleşerek bir ağrılar toplamı oluşturmaktadır. Okur, babasından kalan oteli işleten Mürşit'in, unutmak istediği "kötülüğü" yani arkadaşı Cumhur'un peşinden kalabalığa karışarak suçuna ortak olduğu linci romanın en sonunda öğrenir. Mürşit'in yine romanın sonunda öğreneceğimiz başka bir suç nedeniyle kaçarak kente gelen ve sırdaşı olmayı başaran maden mühendisi arkadaşı Uzay da, sıradan bir insanın, bu sefer "haklı gerekçelerle" katil oluşunu romana taşımaktadır.

Dünya Ağrısı'nda insanların ölümleri nasıl normalleştirdiği ve kabullendiği can alıcı bir tartışma konusudur. Örneğin, romanda Maraş olaylarının yıldönümünde "7 günde 150 ölü" yerine "beş sınıf dolusu ölü çocuk" denecek olursa, diğer bir deyişle "sıvı dolduğu kapla" tarif edilecek ve somutlaştırılacak olursa insanların acıyı "daha iyi" kavradığı iddiasına yer verilir. (Tunç, 2014: 119) Bu modernizmin somutlaştırma, rasyonalize etme ve açıklama çabasının dramatik ve çok kolay akılda kalacak bir örneğidir. Tunç, sayıların yaratmadığı duygulanımın acıların somutlaştırılması ile yaratıldığını gösterir. Ancak *Dünya Ağrısı*'nın anlatıcısı, somutlaştırmanın giderek bir körleşme yarattığını da ekler: İçinde yaşadığımız çağı "duygusal taşlaşma çağı" olarak tanımlayan anlatıcı, böylece akla yaslanan modernizmin duygusal olanı ötekileştirmesinin korkutucu sonucuna işaret etmektedir.

Kötülüğün/deliliğin sıradanlığı konusunun alımlanmasında göz ardı edilemeyecek bir de din faktörü var. İslam'da şeytan, insana dışsal ve onun aklını çelen bir varlık olarak kabul edilmektedir. Bu konuda edebiyata uzanan bir tartışma başlatan Şerif Mardin, kötülüğün yaratıcı gücünün İslamî anlayışta yeri olmadığını belirtmektedir. 1984 tarihli "Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi" başlıklı yazısında aydın figürünü tartışmaya açan Şerif Mardin, şeytanî yaratıcılığın eleştirel düşüncenin itici güçlerinden biri ve Batı modernitesinin de kurucu unsuru olduğunu belirtir ve İslam, şeytanî yaratıcılık gibi bir fikri günah saydığı için, İslam coğrafyasında ve modernleşmesinde kötülüğün (demonizmin) yaratıcı bir yer bulamadığını ifade eder.

Mardin, benzer görüşleri 17-18 Kasım 2000'de İslamî İlimler Araştırma Vakfı'nın düzenlediği bir toplantıda dile getirmiş ve bu konuşmadan bazı alıntılar gazetelere sansasyonel bir şekilde yansıyınca konuşması eleştiri konusu olmuştu. (Mardin, 2000: 27) Mardin'in, Türk romanının iyiden yana taraf tuttuğu, bu nedenle trajediden çok melodramın ortaya çıktığı ve fantastik türünün gelişmediği yönündeki iddiaları gazetelere taşınmıştı. "Türk edebiyatından Dostoyevski çıkmaz, Baudelaire çıkmaz" manşeti önemli bir tartışma başlatmıştı; çünkü Mardin, Türk edebiyatının o yıllarda Nobel'siz oluşunu da yazarların bir nevi otosansür sonucu iyi ile kötünün doğallıkla iç içe geçtiği karakterler üretememelerine bağlıyordu. Mardin'in tezleri, Attila İlhan tarafından "Türk edebiyatını bilmiyor" cevabıyla karşılanmıştı ve PEN'in o dönemki başkanı olan Alpay Kabacalı da "otosansüre değil, devlet sansürüne bakalım" diyerek hapiste olan veya yargılanan yazarlara dikkat çekmişti.

Mardin'in tezlerinin "kötülüğün sıradanlığı" meselesini edebiyat üzerinden tartışmak için önemli bir cephe açtığını düşünüyorum. Modern Türkçe edebiyatın karanlık köşeleri konu edinen örneklerinde bile yazarların belki de bilinç dışı bir şekilde karakterleri aklama çabası içinde olduğu iddiası gözden geçirilmeyi hak ediyor. *Dünya Ağrısı*'ndaki Mürşit yerine öylesine kötü olan, linci örgütleyen Cumhur başkarakter olabilir miydi? Veya karısının kendisinden yıllarca sakladığı gerçeği, babasının tecavüzüne uğradığı gerçeğini öğrendiğinde gidip kayınpederinin boğazını kesen maden mühendisi Uzay yerine, kızına tecavüz eden baba romanda etraflıca konuşabilir, merkezî bir karaktere bürünebilir miydi? Kötülüğün sıradanlığının tespit edildiği metinlerde birinci derece faillerin neden konuşmadığı, kenarda kaldığı sorusu, üzerinden kolayca atlanacak bir soru değil.

Dünya Ağrısı'nda mazlum/zalim diyalektiği üzerinden tartışılan sınırların geçişkenliği meselesi, *Deliler Evi*'nde akıllılık/delilik ikiliği üzerinden işlevselleştirilmektedir. Karadeniz'e sırtını vermiş bir akıl hastanesini mesken tutarak ve bir karakterden diğerine atlamak suretiyle insanları birbirine bağlayan sosyal ağın karmaşıklığını gözler önüne seren Tunç, bu romanda da "deliliğin sıradanlığı"nı ima eder. Romanda, hastanedeki gözde şizofren Barış Bakış'a gelinceye kadarki ilk yüz elli sayfada, hastaneye yatmayan tırnak içindeki "deliler" anlatılır. Başhekim'in her şeyi yıkayan obsesif kompulsif karısı Sevim Demir, kendini beğenmiş profesör Altay Çamur, hafifmeşrep karısı Marmarisli Nilgün yüzünden huzuru bozulan Oltulu eczacı Ruhi romanın kalabalık kadrosunu oluşturan kişilerden sadece birkaçı. Romanda Türkiye'nin ilk kadın hâkimlerinden olan Türkan Kaymakoğlu'nun "içine şeytan girmiş gibi hız yapan" ve ölümlü bir kazaya karışan şoförü Hamdi Tutuş'un ölüme sebebiyet verdiğini anlayınca aklını yitirmesi, söz konusu geçişliliğin ilk işareti olarak karşımıza çıkar. Polislerin olay yerinde teskin edemediği, "Allaaaah!" diye bağıran ve hüngür hüngür ağlayan şoförün akli dengesinin yerinde olup olmadığının tespiti için hastaneye gönderilmesi ve müşahede altındayken ayakkabı bağcıkları ile intihara teşebbüs etmesi, hastanenin gediklisi olmasının yolunu açar. Kısacası, hastanenin içinde veya dışında olmayı belirleyen küçük tesadüflerdir.

Kendi yaşamlarındaki türlü dertler yüzünden ruhsal sıkıntılar yaşayan hastane personelini, sapık kocasından dayak yiyen ve türlü eziyetler gören, bunu çalışma arkadaşlarına yüklü bir asabiyetle yansıtan başhemşire Servinaz Ceviz'i, yaptığı keklere esrar katıp personele yediren Nöropsikiyatr Nebahat Özdamar'ı ve hastanenin gözde şizofreni Barış Bakış'a âşık olan yeni mezun psikolog Gülnazmiye Görgün'ü de düşünecek olursak, romanda delilik ve akıllılığın iç içe geçmesinin temel bir izlek olduğunu söyleyebiliriz. Tekrar Arendt'e dönecek olursam, onun "kötülüğün sıradanlığı" ile kast ettiği de tam bu iç içelik durumudur: Her akıllı biraz deli, her deli biraz akıllıdır. Masum kişilerin içinde kötülük büyüyebilir. İkili karşıtlıklarla ilerleyen bir düşünce tarzının yarattığı kutuplaştırma ortamında görünmez kılınan bu geçişlilik hali akılda tutulmalı, idealist ve romantik modellere karşı çıkarak kendisini var eden modernizmin yarattığı kalıplar gözden kaçırılmamalıdır.

Bu eleştirel bakış açısı, kimliği statik bir olgu olarak kabul etmez. Kimlik inşa halindedir, yaralandıkça sahiplenilir. Kendisini bir feminist olarak adlandırmayan Arendt'in "Princeton'daki ilk kadın profesör olmak nasıl bir duygu?" sorusuyla karşılaşınca "Bir kadın profesör olmaktan hiç rahatsızlık duymuyorum... Ne de olsa epeydir kadın olmaya alışmış durumdayım" şeklinde esprili bir cevap vermesine yol açan sahiplenme örneğin, bir yaralanmanın sonucu olarak tarif edilebilir. (Berktay, 2012: 203) Bu bildiride ele aldığım iki romanında Tunç, benzersizlikleri içinde insanların, kendilerine karşıt gördüklerine dönüşebildiklerini gösterirken çok ince bir şekilde bu yaralanmaları da açık ediyor. Bu yüzden de metinleri, hem kimliklerin derinlikli bir analizini barındırmakta hem de bu kimliklerin aslında parçalanabilir ve dönüştürülebilir olduğunu gözler önüne sermektedir.

Tunç'un aynılığa dayanmayan bir eşitlik idealini sorguladığı metinleri, hem bu parçalı kimlik yapısı nedeniyle, hem de bildirimin başında sözünü ettiğim "faillik", "rasyonalizm" ve "kamusallık" sorularının labirentlerine hapsolan kişileri nedeniyle, modernizme örtük bir eleştiri yöneltmektedir. Gerek temelleri 1898'de atılan ve 1902'de hizmete giren eski püskü akıl hastanesi, gerekse Mürşit'in soba yerine kaloriferli ısıtmaya bir türlü geçiremediği yıkık dökük baba yadigârı oteli, köhneliğin sembolü olarak anlatılara yerleşir ve şimdiki zamanla kurulmaya çalışılan uzlaşmayı sorunsallaştırırlar. Sorunlara temas etmekle ve bir eleştiri sunmakla birlikte, ne *Dünya Ağrısı* ne de *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, çıkış yolu öneren metinler değiller. *Deliler Evi*, Barış Bakış'ın daha önce ateşe verdiği öteberiden ilham alan psikolog Gülnazmiye'nin âşık olduğu Barış'ı hastaneden kaçırmak amacıyla çıkarttığı yangınla son bulur. Barış, başhekim ve diğer bazı hastane çalışanlarıyla birlikte yangında hayatını kaybeder. *Dünya Ağrısı* ise Mürşit'in okumak için kapağını açtığı bir kitapla biter. Kitabı almış ama bir türlü okumak için başına oturamamıştır. Mürşit'in açtığı sayfada okuduğu cümle, yani "İnsan bir uçurumdur" cümlesi, dünyada acıların ve ağrıların bitmeyeceğini yalın bir şekilde ifade eder. Tunç'un modernizme romantik direnişi, buna rağmen yaşamaktır.

Kaynakça

Arendt, Hannah (2010). *Kötülüğün Sıradanlığı: Adolf Eichmann Kudüs'te*, Çev: Özge Çelik, Metis Yayınları, İstanbul.

Berktay, Fatmagül (2012). *Dünyayı Bugünde Sevmek - Hannah Arendt'in Politika Anlayışı*, Metis Yayınları, İstanbul.

Mardin, Şerif (1984). "Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi" *Toplum ve Bilim*, sayı 24, s. 9-16.

Mardin, Şerif (2000). "Hayalgücümüz Sansürlü", *Milliyet*, 24 Kasım 2000, s. 27.

Tunç, Ayfer (2009). *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, Can Yayınları, İstanbul.

Tunç, Ayfer (2014). *Dünya Ağrısı*, Can Yayınları, İstanbul.

Taşra Ağrısı

ASUMAN KAFAOĞLU-BÜKE*

İnsanın büyükşehirlerde yaşarken hissettiği özgürlük, fark edilmemekten mi kaynaklanır? Fark edilmemek aslında özgürlüğün en temel unsuru belki de. Küçük şehirlerde ve kasabalarda herkesin birbirini tanıması, herkesin bir diğeriyle ilgilenmesi, yapılan her hareketin toplumca görülmesi, üstelik bunun dedikodularla kulaktan kulağa hızla ve deforme edilerek yayılması... Bunlar taşrada yaşayanlar için özgürlüğü, bireyselliği, farklı olma şansını kısıtlayan şeylerin başında geliyor.

Ayfer Tunç'un *Dünya Ağrısı*'nı okurken özellikle Taşra/İstanbul karşıtlığında bireyin duruşunun nasıl değiştiğini görüyoruz. Taşrayı boğucu yapan, unutmaya izin vermemesi bir yandan da. Aralarına yeni insan katmadan hayatı sürdürmek. Her gün aynı insanları görerek unutamamak. Bunlar, kapalı toplum içinde yaşamanın zorlukları, hayatı çekilmez kılan yanları.

Dünya Ağrısı'nın kahramanı Mürşit, şehre okumaya gittiğinde bir nebze özgürlüğün tadını almış fakat kendisini boğan, varlığını kısıtlayan bu yere babasının hastalığı sonrasında geri dönmek zorunda kalmış. Mekândan kopuşun onu özgür kıldığını düşünüyor. Yıllardır kabuklaşmış, çevresinden kendini soyutlamış bir şekilde ve üstelik anlaşılmadığını düşünerek herkese yabancılaşmış bir hayat sürdürüyor; ta ki kendisine benzeyen şehirli bir mühendis oteline gelip, onunla dost olana dek. İki adamın dostluğu akşamları rakı sofrasında yavaş yavaş birbirlerine kendilerini açma seansları şeklinde gelişiyor. Her seferinde daha önce kimseye anlatmadıkları, kimseyle paylaşamadıkları acılarını birbirlerine anlatıyorlar. Roman boyunca hayata küskün bu iki adamın birbirlerinde kendilerini bulmalarını, birbirlerini yavaş yavaş soymalarını, en derindeki gerçekliğe doğru yol almalarını izliyoruz. Gerçek adı Uzay olan Madenci ile Mürşit'in ilişkisi sonunda bir ferahlama vaat etmiyor. Romanın başlarından itibaren bu iki adamın hayatlarında düzelme olasılığı olmadığı açıkça söyleniyor.

Halbuki Mürşit'in hayatında onu seven bir karısı, babasından kalan şehrin en güzel oteli, ona saygılı davranan çok iyi yetişmiş iki çocuk, özellikle akıllı ve anlayışlı kızı var fakat bunların iyiliği onu iyileştireceğine, onda ağır bir suçluluk duygusu uyandırıyor. Mürşit kendi istemediği hayatını yaşarken, ailesini de mutsuz kıldığının farkında.

Ayfer Tunç'un anlattığı bu şehrin insanları, kaderini eline alamamış insanlar. Gelecekleri konusunda söz hakkına sahip olamamışlar. Ancak, sorunları yüzeysel değil, "Hafızası insanın düşmanıdır" (Tunç, 2014: 12) sözlerinin farklı şekillerde tekrarlandığı, insanın kendi içinde bir düşman taşıması asıl sorunları. Ülkenin ortak belleğinin yarat-

* Eleştirmen, yazar.

tığı acıları unutamayan kahramanlar. Bir yandan da suçlu, şehrin ortak belleği. Bu bizi romanın ana teması *linç* konusuna getirir.

Romanda birkaç kez farklı linç türleri görüyoruz. Bazıları kahvede bir arada oturan insanların birlikte televizyon seyrederken kolayca havaya girdikleri, masum bir türü lincin. Fakat bu hareket başladığında eğer biri durdurmaya çalışmazsa, çok korkunç boyutlara gidebiliyor. Nedensellik ve düşünce üretmeden, sadece ortak bir hareketin içinde yer alan sıradan insanların şeytana dönüştüğünü gösteriyor Tunç. Yalan yanlış bilgilerle, abartılmış dedikodularla bir anda karşılarındaki güçsüzü linç etmeye girişiyorlar. Farkında değil gibi davranıyorlar fakat alttan alta toplum içinde ötekileştirilmişlerin de hıncını alıyorlar. Bir hamalın Alevi olması, yaşlı bir adamın Ermeni olması... Birlikte yaşadıkları, bu insanların aslında yabancı oldukları düşüncesiyle nefret bir anda katlanarak çoğalıyor.

"Suçlu kim?" diye sorabiliriz bu ıssız şehrin hikâyesinde. Topluca olduğunda saldırı, suçlu da yok olur. Bu bilinçaltıyla daha saldırganlaşır insan. Şimdi bir de "Kim suçlu Mürşit'in hikâyesinde?" diye soralım. İnsan, vicdanına fazla büyük gelen acılar için genelde kendi dışında bir suçlu arar. Mürşit de aynı böyle yapıyor. Bunu en iyi kâbuslarından anlıyoruz. Yanlış eylemi için kendini suçlamak yerine kâbuslarında Cumhur adlı bir çocuğu şeytan kılığında görüyor. Önce Cumhur'un doğrudan Mürşit'e bir kötülük yaptığı düşüncesi uyandırılıyor, belki çocukken tecavüz etmiştir, dövmüştür, yaralamıştır Mürşit'i diye düşünüyoruz fakat Cumhur'un yaptığı, Mürşit'in özeneceği bir model olmak. Mürşit'in içindeki kötüyü uyandırmak.

Suçlu olarak şeytanı görmek insanın kendini aklama yollarından biridir. Mürşit'in günahı o denli büyük ki yaşamaya devam etmek için bu yolu buluyor. Kendi dışında bir olgu olarak görmeye başlıyor kötülüğü. Bu da dünyayı kötülük ile dolu olarak görmesine neden oluyor. Dünyanın kötülüğü. Kendi kötülüğü değil! İşte bu duyguyla yaşamak daha kolay geliyor Mürşit'e.

Bu noktada romanın başlığına geliyoruz: Dünya ağrısı. 18. yüzyıl Alman romantik yazarların *Weltschmerz* diye adlandırdıkları fiziksel bir neden olmadan hissedilen ruhsal acı. Romantizmdeki ideal insan portresinin Mürşit'in zihninde de varlığını sürdürdüğünü görüyoruz. Çevresindekilerden ideal insan olmalarını bekler buluyoruz onu. En çok da oğlundan. İstiyor ki oğlu onun yaşam ideallerine sarılsın. Onu, kendi hayal ettiği hayatı yaşamadığı için de aşağıladığını görüyoruz. Kendine sınırlı bir hayat seçtiği için, ona umutlarla verdiği Özgür adını hak etsin istiyor. Ve tabii bunu yaparken, babasının ona yaptığının aynısını oğluna yaptığının farkına varmıyor.

Romanda tekrarlanan motiflerden biri farklı erkeklerin ortak mutsuzlukları. Romandaki çok sayıdaki kahraman, sevmediği kadınla evlenmek zorunda kalmış erkekler. Roman boyunca Ayfer Tunç sevgi ile aşk arasında ayırım yapıyor. Kötü hayattan tek kurtarıcı aşk. Sevgi yeterli değil bu kurtuluş için. Acıma duygusu, şefkat gibi Mürşit'in kişilik özellikleri de mutlu olmak için yetersiz kalıyor.

Romandaki dramatik değişim yaşayan karakterler Mürşit'in çocukları oluyor ve belki bunlarla bağlantılı olarak Mürşit'in biraz onları tanımaya başladığını görüyoruz. Birkaç kez oğlunun aslında sandığı çocuk olmadığını anlaması önem taşıyor. Ayrıca kızıyla yakınlaştığı balkondaki sahne, ilk kez kızını gerçekten gördüğünü düşündürüyor. Bunlar romanın kurgusal olarak nefes aldığı anlar.

Yine Mürşit ile Madenci'nin ilişkisine dönersek, romanın başlarında farklı bir boyutta ilerleyeceğini bile düşündürüyor okura iki adamın ilişkisi. Karşılıklı "iyi ki sen varsın" demeleri, birbirlerinden yenilenme umudu taşıdıklarının söylenmesi, bir tek Madenci'nin üşümesini istememesi ve sobayı onun odasına vermesi, Madenci'nin "güzel gözleri" ve Madenci oteli terk ettikten sonra Mürşit'in onun odasına girip yatağına uzanması ve bir daha başka müşteriye vermemek üzere otel odasını kilitlemesi... Hayatlarında hiçbir kadını sevmemiş (bu çok kereler söyleniyor) bu iki erkek arasında fiziksel bir yakınlaşma beklentisi ile oynuyor Ayfer Tunç. Madenci romandaki tek çekici insan. Okur onu Mürşit'in gözlerinden görüyor. Roman boyunca iki adam arasında fiziksel bir yakınlaşma olmuyor, sadece ruhsal acılarını paylaşmakla yetiniyorlar.

Romandaki kadın kahramanlara gelince, Şükran, Arzu, Hülya... Hepsi mutsuz erkekler tarafından mutsuzluğa mahkûm edilmiş kadınlar. İlginç bir sahne yakalıyor Ayfer Tunç. Mürşit karısına bakarken birkaç kez çok duygulanıyor; şefkat ve acıma duygusu ağır basıyor fakat özellikle karısına bu duygularını sezdirmemeye çalışıyor çünkü alışırsa daha mutsuz olur diye düşünüyor. Bu davranış, Mürşit'in duygularını ne denli kilit altında tuttuğunu anlamamızı sağlıyor.

Romandaki bir başka taşra ağrısından daha söz ediliyor. O da "utanç" Vicdan sahibi insanlar olarak Mürşit ve Madenci otele gelen aşırı yoksul, zavallı insanların varlığından utanç duyuyorlar. Dilenciler karşısında insanın duyduğu utanç duygusunu çok güzel anlatıyor Tunç. Özellikle Madenci otelin tek ısınan odasında kaldığı için, kendinden iş isteyenlere iş veremediği için, insanların yoksulluklarını engelleyemediği için, belli bir utanç içinde.

Romandaki önemli simgeden de bahsetmek gerekir: Madenci ve altın. Madenci, kelime anlamıyla, derini kazan, Mürşit'in derinlerindeki acıyı ortaya çıkaracak kişi olarak; altın da bütün şehrin umutlarını bağladığı, derinden çıkarmak istediği, ama çıkartırken çevreyi yok edeceği, ama yine de değerli varlığı. Toprak içinde her şeyi barındırır diyor romanın sonunda Madenci: pislik, böcek, ölüler... Ama aynı zamanda altın da. "Hayat kayaç katmanları gibi parçalarına ayrılan değersiz bir kütledir" diyor Mürşit ama bu sözlere Madenci "ama gene de bir yerlerinde altın var" diye ekliyor. Altın, bu şehrin insanlarının gözünde kurtuluş. Derinlerde varlığı bilinen ama yüzeye bir türlü çıkamayan maden.

Kaynakça

Tunç, Ayfer (2014). *Dünya Ağrısı*, Can Yayınları, İstanbul.

Yeşil Peri Gecesi Romanında Şiir Geçişleri

HAYDAR ERGÜLEN*

Büyük trajedilerin hikâyecisi

Ayfer Tunç'un önce hikâyelerini okudum; *Mağara Arkadaşları*, *Aziz Bey Hadisesi*, *Taş-Kâğıt-Makas* ve *Evvelotel*. Bunlardan en çok, 2000'de ilk baskısı yapılan *Aziz Bey Hadisesi*'ne tutuldum. Bu kitapta eski, uzun hikâye tadını bir yaşantı zenginliği içinde buldum. Ortaokul, lise yıllarımda okuduğum klasik Türk hikâyeciliği damarından gelmiş bir isimle, Ayfer Tunç'la tanışmaktan mutlu oldum. Bir yandan 1900'lerin başı, sonra 1930'lar, Refik Halid Karay, Halid Ziya Uşaklıgil, Memduh Şevket Esendal, Sabahattin Ali, sonra da 1950'lerde Orhan Kemal hikâyelerini hatırlatan bir büyük antoloji içinde, onu bu akrabalarıyla birlikte okumaktan da ayrı bir zevk duydum. *Aziz Bey Hadisesi*'ne biraz da bu nedenlerle özel bir sevgim var ama Ayfer Tunç'un hikâyelerini tümüyle beğenirim. Dediğim gibi, o büyük hikâyeciler damarından bir hikâyecidir. Hikâyenin bir "tadı"nın olduğunu, bu bazen bir "acı kök tadı" da olsa hiç unutmayan, her yazdığıyla, romanları da dahil, hep hatırlatan bir hikâyeci. Klasik de diyebilirim onun hikâyeleri için ama daha çok sağlam, sıkı, çarpıcı, etkileyici, gerçekçi, dokunaklı, acıtıcı ve hakiki nev'inden sıfatları tercih ediyorum.

"Büyük hayatlardan büyük trajediler doğar" cümlesi her zaman doğru olmayabilir, çünkü küçük hayatların, küçük insanların, küçük gibi görünen şeylerin de büyük trajedileri olabileceğini gösterir Tunç'un hikâyeleri bize. Kimbilir belki de Tunç'un hikâyelerini büyüten biraz da seçtiği, bulduğu, yarattığı kişiliklerdir, küçük insanlardan büyük trajediler çıkarabilme yeteneğidir. Ayfer Tunç'un, Refik Halid Karay'ın 1919'da yayımlanan *Memleket Hikâyeleri* kitabını selamladığı *Memleket Hikâyeleri*'nde unutulmaz bir atmosfer ustalığı ve portre çizimiyle karşılaştığımı da söylemek isterim.

Yeşil Peri Gecesi

Bu yazıyı yazarken son romanı *Dünya Ağrısı*'nı okuyordum. Birhan Keskin'in "serin bir rüyanın hatırınadır/çektiğim dünya ağrısı" dizelerini hatırlatan adı ve elbette Ayfer Tunç'un romanı olması hasebiyle de okuduğum bir roman. Hikâyeleriyle tanıyıp sevdiğim bazı yazarlar zamanla romana geçse de ben hemen onlarla birlikte geçemiyorum. Çoğu kere de diyeyim onlarla birlikte romana geçtiğimden üzüntü duyuyorum. Bu konuda beni yanıltan birkaç yazar var yine de, Sema Kaygusuz var sözgelimi, romanlarını da hikâyeleri kadar sevdiğim, Murat Gülsoy var, şimdi de Ayfer Tunç oldu. Tersi de geçerli, romandan hikâyeye geçen Murat Uyurkulak, onun da hem romanları hem hikâyeleri müthiş.

* Şair.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden Prof. Dr. Handan İnci arayıp Ayfer Tunç'la ilgili bir sempozyuma beni de konuşmacı olarak çağırdığında hikâyeleri hakkında konuşmayı düşünmüştüm. Fakat Handan İnci, *Yeşil Peri Gecesi*'ni önerdi ve şiirle çok ilgili bir roman olduğunu da ekledi. Ben de böylece kendimi *Yeşil Peri Gecesi*'ni okurken buldum. 2010'da yayımlanan bu roman hiç şüphe yok ki bir "çöküş" hikâyesi. Toplumun neredeyse tüm kesimlerinin her bakımdan zihniyet, adalet, merhamet, ahlaki, vicdani, siyasi çöküşü ve çöküntüsü.

"Çağdaş Edebiyata Akademik Yaklaşımlar - I" üstbaşlığıyla "Edebiyat Hayatı'nın 25. Yılında Ayfer Tunç" için düzenlenen sempozyum, 17 Nisan 2014 Perşembe günü Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Fındıklı'daki Sedad Hakkı Eldem Oditoryumu'nda gerçekleştirildi. Ben de sempozyumda *Yeşil Peri Gecesi*'ndeki şiir geçişleri üzerine konuştum. Doğrusunu söylemek gerekirse, sempozyumdaki konuşmamın başlığı bu değildi, programda "Bir Gecenin Yüzyılı" olarak yer alıyordu. Şimdi onu "*Yeşil Peri Gecesi*'ndeki Şiir Geçişleri" olarak değiştiriyorum.

Meraklısı için dizeler

474 sayfalık romanın sonunda 4,5 sayfalık bir "Notlar" bölümü var. Attila İlhan'ın kitaplarının sonundaki "Meraklısı İçin Notlar"ı çağrıştıran bu bölümde; filmlerden yerli yabancı şarkı sözlerine ve özellikle pek çok şairin dizelerine kadar çeşitli notların yanı sıra, kimi Ermenice deyimler ve sözcükler de yer alıyor.

Bir romanda ya da hikâye kitabında şarkı sözlerinin ya da şiirlerin, dizelerin alıntı ve alınlık olarak yer alması kuşkusuz ilk kez olan bir şey değil. Ayşe Sarısayın ve Karin Karakaşlı'nın hikâye kitaplarında görmüştüm daha önce. Benim görmediğim ya da unuttuğum başka denemeler de vardır hiç kuşkusuz. Karin Karakaşlı'nın hikâyelerinde, hatırladığım kadarıyla, hikâyelerin girişinde yer alıyordu dizeler, Ayşe Sarısayın'ın kitabındaysa bölüm başlarında. Ayfer Tunç'un romanındaysa hem şarkı sözleri hem de dizeler metnin içinde yer alıyor. Âdeta metnin bir parçası gibi kurgulanmış, farklı ve ilginç olan bu. Elbette bazen şiirler adıyla anılıyor, bazen şairinden söz ediliyor, bazen de bir şiir kitabının adı geçiyor romanda.

32 bölüm başlığından 5'i de şiirlerden alınma dizeler: Edip Cansever'in "İki Ada" şiirinden, *"Bir dedikodu gibi gelişti kış"*, yine Cansever'in "Neler Almalıyım Yanıma" şiirinin başlığı, Necip Fazıl'ın "Çile" şiirinden *"Kustum öz ağzımdan kafatasımı"*, Dağlarca'nın *"Korku"* şiirinden *"Korkuyorum yaşamaktan ki çok güzel"* dizeleri ve kitabın ruhu da sayılan "Phoenix" şiiri.

"Hayatımın şiiri": Phoenix

"'Phoenix' diye mırıldandım. Hayatımın şiiriydi." (Tunç, 2010: 288) Romanın "esas kızı", "kapak kızı" böyle mırıldanır. En çok da *"öyle ya kim sevişirdi acıları olmasa/kim bakardı uzağa köpekleri saymazsam"* dizelerini. Edip Cansever'in *Petrol* kitabında yer alan bu ünlü

şiir, romanda yalnızca zaman zaman bir "leitmotive" gibi kullanılmakla kalmayacak, öte yandan *Phoenix* adlı bir porno dergi/ya da erkek dergisine de isim olacaktır. Kahramanımız vaktiyle bu dergiye çıplak pozlar vermiştir ve bu pozlardan biri de kapakta yer aldığı için "kapak kızı" olarak tanınmıştır. Şimdi bunu unutturma çabasındadır ama toplumdaki çürümenin boyutları buna izin vermeyecektir. Çok okuyan, özellikle çok şiir okuyan ve şiiri özleyen biridir:

> "Özlüyordum çünkü şiiri. Ama şiir okuduktan sonra bir süre kendimi kötü hissediyordum. Kendimi kötü hissedince de roman okuyordum. Trajik romanlar şiirin acısını temizliyordu. Ama iyi romanlar beni gene şiire itiyordu. Şiir bana dokunuyordu. Daha doğrusu hayatımı sabitliyordu, acıyı daha derinden hissetmeme neden oluyordu. Krizlere giriyordum bu yüzden. Korkunç şeyler yapıyordum. Sarhoş oluyordum. Esrar çekiyordum. Hap atıyordum. Sürünüyordum. Her sabah başka bir yatakta uyanıyordum. Bazen yatakta bile olmuyordum. Çok aşağılanıyordum. Ama hiçbir şey hissetmiyordum." (age, 36-37)

Derginin adının da, hayatının şiirinin de "Phoenix" olması boşuna değildir. Romanın sonu da şiirin bitişiyle aynıdır âdeta: *"kim ne derse desin ben bu günü yakıyorum/yeniden doğmak için çıkardığım yangından"*. Kitabın bitiş bölümünün adının "Yeniden doğan" olması da bir tesadüf değildir elbette. Arka kapak yazısında da çok doğru bir biçimde tanımlandığı üzere, "Güzelliğini zehirli bir sermaye olarak kullanan genç bir kadının hayattan öç almak için soyunmasıyla başlayan bir düşüş hikâyesidir" bu.

Roman Kahramanları - Şiir Kişileri

Ayfer Tunç'un romanlarından ve hikâyelerinden, *Aziz Bey Hadisesi* başta olmak üzere, hatırladığım kahramanlarının unutulmaz karakterler olarak edebiyatımızda yeri olduğunu düşünüyorum. Bu kitabın "esas kızı" yani "kapak kızı" da öyle, ayrıca kocası Osman da, emniyet müdürü Uluçmüdürüm de, gazetecilerin "müdürüm müdürüm" diye çevresinde dolaştığı tiplerden yani. Hiç yabancımız değil. Osman'ın orkestra kurmak için bir araya geldiği gençler de, hepsi bildiğimiz, tanıdığımız ve çoğunu ilk kez bu kitapta esas kahramanlar ve yan kişilikler olarak gördüğümüz karakterler. Özellikle Osman başka bir romanın da ana karakteri olacak güçte. Hayır, güçlü olan o değil, Tunç onu öyle kuvvetli çizmiş ki, tıpkı bu kitabın "bugünün romanı" olarak belirtildiği gibi, Osman da "Zamanımızın Bir Kahramanı" bence. Yazar da belli ki bu "silik" gibi görünen tipi sevmemiş, ama ne tuhaf, silik olmak bir yana, bir "antikahraman" olarak diyelim, iyice görünür bir karakter olmuş Osman. Silikliğiyle değil ama sinikliğiyle, zayıflıklarıyla, amaçsızlığı, can sıkıntısıyla "özel" bir karakter olarak romanın içinde/n sivrilmiş çıkmış. Ayrı bir uzun hikâyeyi ya da anlatıyı hak ediyor bence Osman.

Kapak kızının babası, Berlin'e kaçan annesi, kayınbiraderi Teoman da âdeta, romanın yan kişileri, tamamlayıcı ögeleri değil, işleyişin, gerçeğin olmazsa olmaz gereklilikleri olarak, romanı varlıklarıyla daha da büyütüyorlar. Sahiciliklerine, inandırıcılıklarına

söylenecek hiçbir şey yok, zira hepsini farklı zamanlardan, farklı yaşamalardan tanıyoruz, Osman gibi varlıklarından haberdar olduğumuz ama tanımadığımız kişileri de, artık hem unutulmaz roman kahramanları olarak tanıyoruz hem de romancının kurguladığı ve yeni zamanların kahramanı diye armağan ettiği karakterler olarak okuyoruz.

Bunlardan kapak kızının, annesinin ve Ermeni komşuları Vatuş'un aynı zamanda birer şiir kişisi olarak da okunabileceğini düşünüyorum. Kapak kızı zaten hayatının şiirini söylemişti, "Phoenix", o bir Edip Cansever kişisi olabilir, annesi kesinlikle bir Ece Ayhan şiirine yakışır, Vatuş ise hem Edip Cansever'in hem de Ece Ayhan'ın şiir kişisi olabilir aynı anda.

Fazla "şairane" bir Ali

Ali, kapak kızının uzatmalı, unutulmaz, en hakiki aşkı, sevgilisi. Ali'yi sevmeye çok açıktım, fazlasıyla hazırdım. Ali, aslında bu romanın gizli "esas oğlan"ı. Ama bu denli capcanlı ve tüm olumlu-olumsuz kahramanlarıyla bize romanı okuttuğu kadar da "yaşatan" bu kitapta, nedense klişe duygusunu uyandıran bir kişi. O yüzden, Ayfer Tunç'un bulduğu ya da kurduğu karakterlerden çok, başka romanlardan gelmiş ya da oralara ait bir karakter olarak gördüm Ali'yi. Sevemedim. Fazla idealize edilmiş geldi bana. Fazla şairane bir biçimde kurgulanmış biri.

Şöyle düşündüm: Ayfer Tunç "kapak kızı" dahil tüm kahramanlarına çoğu zaman sert, yer yer kıyıcı, paylayıcı, haddini bildirici, sorgulayıcı, neredeyse acımasız davranıyor, yani eleştirmen ağzıyla söylersek "eleştirel" davranıp onları sigaya çekiyor. Kendileriyle, dünyayla, hayatla, toplumla, gelenekler ve alışkanlıklarla, ruhun ve bedenin çürüyüşüyle hesaplaşmalarına da hem büyük önem hem de hayli yer veriyor. Deyim yerindeyse zaman zaman kemiklerine, iliklerine, hücrelerine kadar ayırıyor onları. Ve yalnızca Ali'yi muaf tutuyor bundan.

Romancı sevmediği, nefret ettiği, yaralamak, öldürmek istediği, aşağıladığı, acıdığı, oyuna getirdiği, değer vermediği tüm karakterleri öyle iyi, öyle canlı anlatmış ki, hakikat duygumuzu bile yeniden onarmaya girişmiş âdeta. Öyle olur ya bazen, hakikat duygumuz yaralı, eksik, zedelenmiş bir biçimde, bizimle sürüp gider, sonra biri gelir, düşmek üzere olan çiviyi çakınca tablo da sanki yeni, eksiksiz, tam bir doygunluk hissi veren bir görünüm kazanır. Ayfer Tunç'un *Yeşil Peri Gecesi*'nde yaptığı böyle bir şey. Kahramanlarıyla birlikte kotardığı böyle bir iş.

Ama iş Ali'ye gelince, belli ki çok fazla sevdiğinden, toz kondurmamış üstüne, kişiliğine, sözlerine, eylemlerine. Yani Ali'yi Ali'den bile fazla sevmiş. Tam tamına bu hissi verdi bana. Ali'nin kendisini, kendi zayıflıklarını, zaaflarını eleştirdiği, sorguladığı yerde bile onu savunmaya geçiyor. O zaman da "keşke romancımız biraz daha az sevseymiş onu" diye düşünmeden edemiyorsunuz. Severek yok etmek ya da öldürmek böyle bir şey olmalı. Tüm kahramanlar romanın içindeyken, Ali sahnenin dışına düşüyor ne yazık ki.

Ali: Devrimci, eski solcu, şiiri seven, ansiklopedilerde çalışan, Fransızca öğrenen, çeviri yapan, Paris'e giden, kadınların umarsızlığına bayıldığı biri. "Şiirin eteklerinde kalmış" biri kendi deyimiyle, ama bence asıl olarak romanın eteklerinde kalmış, yaşamasız biri olarak kalmış. 12 Eylül'den değil, daha da eski, 12 Mart'tan bu yana, adı Ali olsun, olmasın, şiir seven kadınların aşırı merhametine "maruz" kalmış, ideal ya da idealize edilmiş öyle çok "eski devrimci"yle karşılaştık ki, filmlerde, hikâyelerde ve bilhassa romanlarda, sanki bir "hayalet karakter" yapıttan yapıta geziyor hissine fazlasıyla kapıldım. Hayata, aşka neler kattıklarını bilemem ama filmlere, romanlara, özellikle de bir Ayfer Tunç romanına bir şey katmadığını düşündüm. Neyse bu kadar yeter, yoksa "acaba Ali'yi kıskandım mı?" diye düşünmeye başlayacağım. Ben düşünmesem, bu satırları okuyanlar düşünecek yoksa!

Ali şiir hakkında güzel, anlamlı şeyler de söylüyor, düşünceler de üretiyor. Kendisini adayacak bir şey bulamadığından yakınırken şöyle diyor: "Şiirden başka. Şiir belki saf anlamdı, belki değildi, bilmiyorum. Ama hayattan daha büyük bir şey olduğu kesindi, ona da ulaşamadım. Eteklerinde kaldım, şiire tırmanamadım." (age, 287) Kapak kızının düşüncesi de bunu destekleyecektir: "Evrende şiirden başka bir şey yokmuş, varsa da Ali bulmamış." (age, 288)

Bu hususta son olarak, belki de romanda şiirlerinden alıntı yapılan şairler, Yahya Kemal'den Ahmet Haşim'e, Necip Fazıl'a, Edip Cansever'den Turgut Uyar'a, Cemal Süreya'ya, hepsi de büyük şairler olduğu için, Ali karakteri onların yanında fazla "şairane" kalmış da olabilir.

Şiir geçişleri

Ayfer Tunç'un bu konuda özel bir çabası var mı, bilmiyorum ama, romandaki bazı bölümler, bazı cümleler kendiliğinden şiirsel bir etki yaratıyor: "Sakla beni. Al. Bağrına bas. Teninle kaynaştır. Koynunda unut beni. Göğsünde fazladan bir kemik olayım" (age, 55) cümlelerinin taşıdığı şiirsellik gibi.

Kahramanlar, en çok da "esas kız" bazen şiirle sesleniyor, şiirle konuşuyor, bazen şiiri konuşuyor, bazen de "şiir gibi" konuşuyor. Çoğunlukla da umutsuz aşkı ya da unutamadığı aşkı Ali'ye, onunlayken de onsuzken de: *"Bir dedikodu gibi gelişti kış/Dondu belleklerde bir daha unutulmadı"* dizelerini söylüyor örneğin, Edip Cansever'in "İki Ada" şiirinden.

Ali'ye, on yıllar sonra karşılaştıklarında, ona okuduğu ilk dizeyi hatırlayıp hatırlamadığını soruyor, Hisar'da, Ali Baba'nın Kahvesi'nde (Ali Bey demez miydik ona?) Ali hatırlıyor: *"Gökyüzü gibi bir şey bu çocukluk/hiçbir yere gitmiyor."* Bu ünlü ve romanda sıkça tekrarlanan, ayrıca benim de en çok sevdiğim dizeler arasında yer alan dizeler de Edip Cansever'in "Manastırlı Hilmi Bey'e İkinci Mektup" şiirinden. Ali de bu esnada, Edip Cansever'in *Bezik Oynayan Kadınlar* kitabını okumaktadır.

Ayfer Tunç'un şiir sevgisi, özellikle İkinci Yeni şairlerine duyduğu sevgi söyleşilerinden bilinir, onları sık sık anar, en çok da Edip Cansever'i. Ve zaman zaman onun dizelerinden mülhem cümleler kurar. Şiir geçişleri, roman geçişleri, cümle geçişleri diyelim buna: "Benim çocukluğum başta iyi, sonra kötü geçmişti. Azı iyi, çoğu kötü çocukluğum gökyüzü gibi tepemde duruyordu." (age, 65)

"Neler almalıyım yanıma" da, hem Edip Cansever'in bir şiirinin başlığı, hem de romanda bir bölümün başlığı. Yine bu şiirden mülhem cümleler okuyoruz Ayfer Tunç'un kaleminden: "Hayat için, aşk için, sevilmek için, dayanmak, var olabilmek, unutmak için, ağrı-sancı-sızı için ve ağrıyı durdurmak için neler almalıyım yanıma?" diye başlayan yarım sayfalık bu bölüm, "Sabah olması, kar yağması, güneş açması, bir yerlerde içli bir şarkı çalması için. Neler almalıyım yanıma?" (age, 96) sorusuyla bitiyor.

Cemal Süreya'nın "Onlar İçin Minibüs Şarkısı" şiirinden dizeler de romanda hayli yer bulacaktır kendine ve kahramanımızın ağzından şiirin önemi şöyle anlatılacaktır: "Ne kadar ayan beyandı bu şiir, yazıldıktan kırk küsur yıl sonra ne kadar bildik bir hale gelmişti. Sosyal içerikli bütün sınavların cevap anahtarı olmuştu. Okudukça heyecanlandım. Kendi kendimin kanaat önderi kesildim. Dizelerden 'toplumbilim kuralları' çıkarmaya kalkıştım..." (age, 300)

Kitabın pek çok bölümü gibi, "Carpe Diem" bölümü de şiirle yüklüdür, daha ilk cümlesinden kendini gösterir bu şiirsel tutum: "Akşam bize de gelirdi eskiden, çok eskiden." (age, 423) Ve bu kısa bölümün özellikle son iki sayfası âdeta roman içinde bir sürpriz şiir gibidir.

"Unutulmak çünkü ölümün provası" (age, 445) cümlesinde, Cemal Süreya'nın *"beklemek gövde kazanması zamanın"* dizesindeki tadı yakaladım.

"Bu yüzyıl gözyaşına inanılacak bir yüzyıl değil" (age, 447) cümlesi de rahatlıkla bir dize olarak okunabilir. Kitapta daha böyle yüzlerce cümle, pek çok bölüm var. Bu roman için şiirle iç içe demek bile fazla, çünkü ilk sayfasından başlayarak sonuna kadar zaten anlatıyla şiir arasında gidip geliyorsunuz. Hem derin, hem güzel bir okuma vaat ediyor ve vaadini de gerçekleştiriyor şiiri saygıyla selamlayarak.

Kim var...

Unutamadığı sevgilisi Ali'yle yirmi üç yıl sonra karşılaştıklarında, vaktiyle birlikte okudukları şiirlerden dizelerden hatırlayacaklardır. Tümü de önemli şairlerimizin unutulmaz şiirlerinden dizelerdir: Turgut Uyar'ın "Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir", Behçet Necatigil'in "Donmuş Dallarda Çiçek", Edip Cansever'in "İnfilak", Cemal Süreya'nın "Göçebe", Melih Cevdet Anday'ın "İsa'dan Önce", Sezai Karakoç'un "Batı Korosu", Enis Batur'un "Doğduğum Çöller Ardımdan Gelecektir" ve

Can Yücel'in "Sevgi Duvarı" şiirlerinden dizelerdir bunlar. Alt alta geldiklerinde bir "şiir remixi" halinde de okunabilir, adı da "Ali Remixi" olabilir. (age, 126)

Kitaptaki şiir alıntılarına devam edelim: Annesi, "kapak kızı"nın saçlarının kesildiğini görünce Attila İlhan'ın dizeleriyle haykıracaktır: *"Böyle bir kız değildin sen eskiden/sana ne yaptılar sana ne yaptılar?"* ("Sana Ne Yaptılar?" şiirinden)

Gülten Akın da *"Sonra işte yaşlandım/Bir roman kadar uzun bu tümce"* dizeleriyle karşımıza çıkar, Ali ve kapak kızı iç sesleri olarak bu dizeleri karşılıklı geçirirler içlerinden. Sait Faik de *Havada Bulut* kitabındaki hikâyelerinden iki cümleyle görünür kitapta: "Aşkın ilk tezahürü hayranlıktır."

"Bösodobeni": Bu da Cemal Süreya'nın *Beni Öp Sonra Doğur Beni* kitabına verdiği kısa addır ve romanda da bu haliyle yer alır. Ahmet Haşim'in ünlü "Bir Günün Sonundaki Arzu" şiirinden *"Yorgun gözümün halkalarında güller gibi fecroldu nümâyan"* dizesi, bir roman kahramanını, Gün'ü tanımlamak için kullanılan bir cümleye dönüşecektir. Kapak kızı, hastalanan arkadaşı Gün'e, Turgut Uyar'ın "Hadi kalk/İzmirlere filan gidelim" dizeleriyle seslenecektir. Gün öldüğünde ise, okunacak bir dua arar gibi, Yahya Kemal'in ünlü şiiri "Rindlerin Ölümü"nü hatırlamaya çalışır. Dizeleri tam çıkaramaz: "Ölüm müstesna bir bahar ülkesidir rinde. Müstesna değildi, başka bir şeydi" der (age, 253) ve yanlış olan "müstesna"nın yerine doğrusunu, "asude"yi hatırlar. Kayınbiraderi ve romanın en "kötü adam"larından Teoman da, kapak kızının defterinin dürüleceği düşüncesiyle, içinden Yahya Kemal'in bu kez de "Rindlerin Akşamı" şiirinden *"Bu son fasıldır ey ömrüm nasıl geçersen geç"* dizesini geçirecektir.

Şiir dergileri de tıpkı bazı şiir kitapları gibi adlarıyla anılacaktır. Kahramanımız kapak kızı, Sahaflar Çarşısı'nda *Gösteri*, *Milliyet Sanat*, *Oluşum*, *Somut* gibi 70'li ve 80'li yıllarda çıkmış şiir, edebiyat ve sanat dergileriyle, *Hayat*, *Ses* ve *Hey* gibi müzik, sinema ve magazin dergilerinin eski sayılarını görecek ve "kapağı elle yapılmış", Oktay Rifat'ın *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler* kitabını alacaktır.

Kapak kızı, babası hastalanınca gittikleri genç doktorun masasında Dağlarca'nın *Çocuk ve Allah* kitabını görür ve kitaptan "Korku" şiirindeki *"korkuyorum yaşamaktan ki çok güzel"* dizesini okur, dize daha sonra da kitapta bir bölümün başlığı olur. (Daha sonra anlaşılır ki, genç doktor Dağlarca'nın adını bile duymamış, kitabı bir hastası unutmuştur!)

Kitapta dizeleri yer alan şairler, bazıları birden fazla dizesiyle, şunlar: Edip Cansever, Divan Şairi Mahir, Turgut Uyar, Behçet Necatigil, Cemal Süreya, Melih Cevdet Anday, Sezai Karakoç, Enis Batur, Can Yücel, Gülten Akın, Ahmet Haşim, İsmet Özel, Yahya Kemal, Sait Faik, Ahmet Rasim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oktay Rifat, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Sıtkı Tarancı, Necip Fazıl Kısakürek...

Kim yok?

Romanda bunca önemli şairi ve ünlü şiirlerinden dizeleri görünce, aklıma şu sorular takıldı:

Türk şiirinin kurucu ustalarından, modern şiirin başlatıcısı ve öncülerinden Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Necip Fazıl var, ama Nazım Hikmet yok.

Garip'ten Melih Cevdet ve Oktay Rifat var, Orhan Veli yok.

İkinci Yeni'den Turgut Uyar, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Cemal Süreya var, İlhan Berk, Ece Ayhan ve Ülkü Tamer yok.

Bağımsızlardan Dağlarca, Gülten Akın, Necatigil, Tanpınar, Tarancı, Can Yücel var, Asaf Halet, Dıranas, Ziya Osman Saba, Hilmi Yavuz yok.

60 Kuşağından İsmet Özel, 70 Kuşağından Enis Batur var, Metin Altıok, Cahit Zarifoğlu yok.

Oysa Ayfer Tunç çağdaşlarından da dizeler alabilirdi bence: Murathan Mungan, Yıldırım Türker, Ahmet Güntan, Lale Müldür, Akif Kurtuluş, Orhan Alkaya, küçük İskender, Birhan Keskin, Sami Baydar ve Didem Madak ilk aklıma gelenler. Niye yoklar diye sormuyorum elbette, öyle şey olur mu, yalnızca romanı okurken, Tunç'un alıntı yaptığı şairler gibi, bu şairlerin kimi şiirlerinin de denk geldiği yerler gördüm. Ayfer Tunç da yeniden yazmayı reddeden bir yazar değil, olur ya ilerde *Yeşil Peri Gecesi*'ne bu ve başka şairlerden de dizeler ekleyebilir!

Bazılarının kitabın hangi bölümlerinde hangi şiirleriyle yer alabileceğini de işaretledim. Bunlardan birkaçını görelim.

Çocukken annesi ve babası işte oldukları için kapak kızını kapı komşuları Vartanuş'a bırakıyorlar, o da Ermenice "Ağvor Ağçiğ" (güzel kız) diye seviyor onu. Vartanuş ya da onun deyimiyle Vatuş, Yeşilçam filmlerinin senaryolarını "benim emektar pazmakir" dediği eski püskü siyah bir daktiloda çoğaltarak geçiniyor. Aslında Vartanuş da bir Edip Cansever şiiri kahramanı, daha doğrusu Ahmet Oktay'ın deyimiyle "antikahraman"larından biri sayılır. Cansever'in toplum tarafından itilmiş, dışlanmış, ötelenmiş, otel katibi, genelev kadını, garson gibi kahramanlarından biri. Vartanuş için de uygun bir Edip Cansever dizesi olabilirmiş. Ece Ayhan da olurdu. Belki de onun da yaşamına, yoksulluğuna, gittikçe düşkünleşmesine bakarak, Necatigil'in "Daktilo" şiirinden şu dizeler uygun olurmuş diye düşündüm: *"Bana pek sert vurmuşlar/Bir yerlerim ağrıyor"*

Cemal Süreya'nın *"Bir kitapta resim şart"* dediği gibi, bu romanda da Ece Ayhan şartmış! Çocuklukla ilgili travmalar, dekadans, çöküş, yoksullaşma, ikiyüzlülük, otorite, etik.

Öyle çok mesele ve trajedi var ki kitapta, insan Ece Ayhan'ın dizelerini arıyor, anıyor, hem de hayli. Sözgelimi "Çocukluğumun mutlu resimleri şimdi Berlin'de, Demirperde zamanından kalma, yirmi küsur katlı bir apartmanın on dördüncü kattaki dairesinde, kulpları çiçek biçiminde, çirkin bir çekmecede duruyor olabilirdi." (age, 98) cümleleri, bana, Ece Ayhan'ın *Zambaklı Padişah* kitabındaki "Balaban ile Keşiş" şiirinin buraya ne kadar uygun düştüğünü söylüyor: *"Hafız/sence çocuklar/çiçeklerin koynunda uyumalıydı/değil mi?"*

"Uykudan önce uykudan sonra" (age, 111-113) bölümü, kitabın içinde, hem kitabın bütünlüğüne uygun hem de istenirse bağımsız bir biçimde de okunabilecek "felsefi" bir bölüm olarak durur. Ruh-beden, varlık-ölüm ilişkilerini sorgulayan, didikleyen bir bölüm. Edip Cansever'in varoluşçu felsefeden etkilenen şiirleri düşünüldüğünde, buraya da Cansever'in özellikle varoluşla ilgili büyüleyici şiiri "Gelmiş Bulundum"dan dizeler alınsa şahane olurmuş diye düşündüm: *"ey yağmur sonraları loş bahçeler akşam sefaları/söyleşin benimle biraz bir kere gelmiş bulundum"*

Yeşil Peri'yi, yani absent içkisini denedikleri bölüme, Lale Müldür'ün kozmik yeşil şiirlerinden biri iyi gidermiş dedim. Osman ve genç arkadaşlarının müzik gruplarına isim aradıkları bölüme ise, Yıldırım Türker'in "Cihangir Kedileri" şiirinden dizeler yakışırmış: *"çıplak hayvan, kadife yeraltı, hırsızın günlüğü/ah bir isim bulsaydık şu gruba"*

Kapak kızının annesiyle Berlin'de karşılaşma ihtimali üzerine aklına getirdiği sahne. (age, 412) Burada uzun uzun alıntı yapmayacağım ama, ne tuhaf, bana hem Necip Fazıl, hem Attila İlhan hem de küçük İskender'in dizelerinin denk düşeceği bir bölüm olarak geldi. "Alışırdım" adlı bu bölüm, "Bir köküm yok" cümlesiyle bitiyor. Burası da ya Metin Altıok'un *"Kendime dünyada bir acı kök tadı seçtim"* dizesi ya da bir Birhan Keskin dizesinin tam yeriymiş.

Bitirirken, "İtiraf" (age, 206) üzerine yazdığı kısa metnin de küçük ama çarpıcı bir sosyoloji dersi olduğunu da belirtmek isterim. Ayrıca neden olmasın, başka kitaplarında, hikâyelerinde de rastladığım, cümleden çok dize diye okuduğum satırlar, paragraflar, bölümler ilerde Ayfer Tunç'a bir şiir kitabı armağan eder, belki o da bize armağan eder.

Kaynakça

Tunç, Ayfer (2010). *Yeşil Peri Gecesi*, Can Yayınları, İstanbul.

Bir Bitimsizlik Hali

YALÇIN TOSUN*

Öncelikle bu çağrı için Sayın Handan İnci'ye ve emeği geçen herkese teşekkürlerimi sunarım. Benim için Ayfer Tunç'un öykülerini bir kez daha okuma fırsatıyla birlikte bu öyküler üzerine birkaç söz söyleme şansı doğurdu çünkü.

Edebiyatta kuşaklara inanıyorsanız Ayfer Tunç benim ve yaşıtım yazarların bir kuşak öncesinde yer almakta. Ama ben kuşaklara ya da kuşaklara dayalı keskin çizgilere, zoraki yaftalara inanmıyorum pek. Kuşak yerine bazı yazarların arasında dönem ya da yaşa bakılmaksızın var olan bir duygudaşlığa, tanışlığa ya da akrabalığa inanıyorum. Bununsa yazınsal türden, bahsedilen yazarların üsluplarından, dillerinden, kurguya yaklaşımlarından ya da yeniliklerin peşinde koşup koşmamalarından bir ölçüde bağımsız, tanımı biraz daha zor olan başka bir kaynaktan çoğaldığını düşünmekteyim. Bu anlamda Ayfer Tunç öyküleri, kendimi hep yakın hissettiğim, okurken beni çoğalttığını duyumsadığım, bunun yankılarını yazarken ya da yazdıktan bir süre sonra satır aralarında yakaladığım öyküler oldu benim için.

Ayfer Tunç öyküleri üzerinden birkaç kişisel yorum yapmaya çalışacağım. Daha doğrusu o öyküleri neden bu kadar sevdiğim, neden bende böyle bitimsiz oldukları üstüne. Bu bitimsizlik kolay anlatılır bir şey değil belki ama elimden geldiğince açıklamaya çalışacağım.

Nedendir tam bilmiyorum, genellikle okuduğum kitaplardan, izlediğim filmlerden çok bir şey hatırlamam. Detaylar bir tarafa temel konu, izlek bile kısa bir süre içinde yoğun bir sis içinde kaybolur. Sadece bir duygu ya da renk kalır bende, bir eksiklik ya da doygunluk hissi kalır. O yapıtı ne kadar seversem seveyim bu genellikle böyle olur. Ancak bazı yazarlar ve eserleri bunun istisnasını oluşturur bende. Ayfer Tunç'un öyküleri de böyledir. O öykülerden resimler, anlar, soluklar ve bazı sesler, arada ve ansızın aklıma düşer. Anlarım ki usul usul devam etmektedir öyküler bende. Farklı bir patikada da olsa, yeni izler sürmektedir.

Bunu biraz daha açmak için önce bu öykülerde bulduğum bu bitimsizliği doğurduğunu düşündüğüm temel öğeleri sıralamak isterim.

1. Detayların çokluğu ve zorlama olmaksızın kazanılmış sahiciliği:

Ayfer Tunç'un öykülerindeki detaylar okuyucuyu yormaz, rahatsız etmez, gereksiz betimleme ya da bilgi içermez. Her detay bir amaca hizmet eder, bunu yaparken yazmanın

* Yazar, Yrd. Doç. Dr., Bilgi Üniversitesi, Hukuk Bölümü.

şehvetini tamamen yok saymayan ama buna titizliği ve bilinciyle eşlik eden bir yaklaşım hissedilir. Bu yaklaşım, detayları metnin bütününe dâhil kılar, bir zenginleştirici etmen haline getirir.

2. Gerçekliğe böylesi dayanırken fantastik bir boyutu da içermek:

Ayfer Tunç'un öyküleri gerçek dünyada geçer. Gerçeğe dayanan, gerçekle dirsek teması olan öykülerdir -ki buna kendisi de bazı söyleşilerinde değinmiştir. Ancak buna rağmen öyküleri zaman zaman fantastik denebilecek açılımlar kazanır. Bunlar gizemli, sır taşıyan, bazen masalsı bazen de karanlık bir doku katarlar metne. Derinlik katarlar. Ancak buna rağmen, gerçeküstü ya da tamamen fantastik bir hale gelmez anlatı hiçbir zaman, tıpkı "Ses Tutsağı" adlı öyküde olduğu gibi.

3. Kendini durmaksızın yeniden doğuran ikinci anlam:

Bu durum bütün iyi öykülerin ortak özelliğidir bence. Şöyle açıklamak isterim: Öyküde anlatılan hikâyenin kendi gerçekliğine paralel başka, görünmez ama ancak hissedilir ikinci bir hikâye daha vardır sanki. Bu anlatılan hikâyeyi gölgelemez, geride bırakmaz, ancak sezilebilen varlığıyla kuşatır, sarmalar. Okurla yazarın "sezgide" buluşmasından doğan bu ikinci anlam risklidir, ulaşılması zordur, ama ulaşıldığında öyküyü tamlar.

4. Mesafenin -ya da yazarın konumlandığı yerin- önemi:

Burada mesafeyle kastım yazarın öykü kişilerinin her birine karşı kuşandığı ve sırrını sadece kendinin bildiği mesafedir. Öyküdeki temel izleğe karşı duyumsadığı mesafedir. Mesafenin bir öykünün olup olmaması açısından çok önem taşıdığını düşünüyorum. İyi ayarlanmış mesafeler sayesinde öykü nefes alır, ilerler ve bitmesi gereken yerde biter.

5. Bir kişi ya da olgunun kaç kişi varsa, o kadar farklı algılanacağının bilgisi:

Bu mutlak ya da muğlak olmakla ilgili değildir. Bu daha çok ihtimallere duyulan saygıdır. "Cinnet Bahçesi" adlı öyküdeki Müeyyet Bey aklıma düşer sık sık. Onun içinde kopmaya hazır duran o fırtınanın kendi başınalığının başkalarında bulduğu farklı farklı yankıları düşünürüm. Varlığımızın tanıdığımız insan sayısında çoğalıyor olmasından korkmanın ya da bundaki ürkütücü güzelliğin üzerine düşünmenin vurgusudur biraz da bu. Öykünün hayata dokunuşunun sahiciliğinin vurgusudur.

6. Bu bağlamda hiçbir şeyin yegâne bir anlamının ve varlığının tek boyuta indirgenmesinin olmaması:

Şöyle de denebilir: -Her şey için- onu o yapan şeyin tek bir şey olmaması, birçok unsu-

run bir bileşkesi olması öyküyü koyultan renklerin çeşitliliğine katkıda bulunur. Tek boyutlu karakterler yoktur bu öykülerde, soyulmayı bekleyen kat kat özellikle kuşatılmış öykü kişileri, farklı açılımlara gebe gizli anlamlar vardır. Bu da Ayfer Tunç'un öykülerindeki çok katmanlılığı ve bunun devamlılık duygusuna katkısını açıklamaya yardımcıdır kanımca.

7. Öykülerdeki son duygusunun yeni açılımlar sağlaması:

Bitimsizlik duygusunun en önemli kaynaklarından biri budur benim açımdan. Bu konuşmayı hazırlarken bu "son duygusu"na, okurken ve yazarken ne kadar önem verdiğimi bir kez daha anladım. Öyküler aslında nokta konduktan sonra bitmiyor, yeni bir yolculukta devam ediyor; aynen hayat gibi, biz içinde olsak da olmasak da... Bize bağımlı ama bir o kadar da başına buyruk.

Tüm bu özellikler öykülerine sinmiştir Ayfer Tunç'un bana göre. (Sadece bunlar değildir elbet, burada öykülerdeki temel izlekler bahsine hiç girmedim örneğin. Çünkü onlar ayrı bir konuşmanın konusu olurdu.) Ancak bu bitimsizliğin bence en güzel örneklerinden olan üç öykünün adını geçirmek isterim: "İhtilaller Neye Benzer", " Ay Bakıyor" ve "Küçük Kuyu"

"Küçük Kuyu"daki anlatıcı "Sonra, kalbimin üstündeki yumrukla yaşamaya alıştım" diye bir son koyar öyküye. Ama tüm iyi öyküler gibi orada bitmez o öykü de. Sadece bir yumruk bağışlar okuruna, üstten bakmadan, diretmeden. Elinden tutarak bağışlar. O bitimsizlik hali içinde, kalbinin üstüne koysun ve bundan sonra o yumrukla yaşasın diye...

Ayfer Tunç'a edebiyatla dolu nice yirmi beş yıllar diliyor, saygı ve sevgilerimle sözlerime son veriyorum.

Suzan Defter'de Yanan Hayatlar

HÜLYA SOYŞEKERCİ*

"Yazıyorum, çünkü bana bahşedilen tek bir hayatla yetinemiyorum,
aynı anda ben ve başkaları olmak için yazıyorum."
Ayfer Tunç

Ayfer Tunç'u, pek çok okur gibi yıllar önce *Bir Mâniniz Yoksa Annemler Size Gelecek* adlı kitabıyla tanıdım. Daha o zamanlar, onun gözlem gücüne; ayrıntılardaki inanılmaz titizlik ve dikkatine hayran kalmıştım. İlk gençlik çağını 1970'lerin İstanbul'unda yaşayan biri olarak, o yıllara özgü günlük hayat zenginliğinin, bu kitap sayesinde belleğimde yeniden canlandığına yakından tanık olmuştum. *Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*'in sonrasında Ayfer Tunç'un hayata yönelik dikkatini, insan hikâyelerini anlatmadaki başarısını kanıtlayan başka belgesel nitelikte çalışmaları da ilgi uyandırdı bende. *Ömür Diyorlar Buna* ve daha sonra *Memleket Hikâyeleri* gibi kurmaca içermeyen kitaplarında, Ayfer Tunç'un gerçek yaşantılardan dikkatli bir incelikle süzerek oluşturduğu metinleri, ruhumda iz bırakmayı sürdürdü.

Yirmi beş yıla yayılan yazma serüveni dikkate alındığında, Ayfer Tunç edebiyatının, gerçek hayat sahneleriyle dolu insan hikâyeleri (yaşantılar) ve özgün kurmaca metinler olmak üzere iki ayrı kanaldan ilerlediği görülür.

Her iki tarzda da unutulmaz yapıtlara imza atan Ayfer Tunç'un kurmaca metinlerinin başlıca özelliklerini kısaca dile getirmeye çalışırsak; yapısal sağlamlık, şiirsellikten ironiye gidip gelen anlatımdaki akıcılık, karakterlerin canlı ve etkileyici oluşu, şehir ve ev odağında yer alan insan-mekân-eşya ilişkilerini kurmada diyalektik yaklaşım, bir mesele odağında gelişen ve şaşırtan deneyselliklere açılan kurgulamalar... şeklinde ifade edebiliriz. Kesit öykücülüğü değil, bütünsel yaklaşımla yazılan öykülerdir Ayfer Tunç'un öyküleri. Bir ömrün muhasebesini yapan karakterler, geniş, uzun bir zaman diliminde soluk alır; kısa anlar yerine geniş zamanların içinde var olurlar. Temel sorunsalı "hayat" ve "hikâye etmek" olan yazarın kahramanları da kendi hikâyelerini anlatarak hayat kazanırlar. Ayfer Tunç "Aslında ben hiçbir zaman kısa öykücü olmadım. En kısa öyküm 30 sayfa. Ayrıca ben kesit öykücüsü değilim; öykülerimde bütün hayatı anlatıyorum. Amacım bunun hakkını vermek, istediğim etkiyi yaratmak" diyor. (İğrek, 2014) Ayfer Tunç'un, hayatı/hikâyeleri bir süreç olarak değerlendirdiğini; öykülerini de bu süreç fikri üzerinde temellendirdiğini ve kurguladığını belirtmek mümkün.

Semih Gümüş, "Ayfer Tunç'u geleceğin on yazarından biri olarak düşünmemin nedeni, *Aziz Bey Hadisesi* ile *Taş-Kâğıt-Makas* öykü kitapları. İkisinde de çok sağlam metinler

* Eleştirmen, yazar.

yazarken kunt bir yazara dönüşüyor Ayfer Tunç. İnsanın şu yaşanan hayattaki dramatiğini ayrıntıların içine sızarak anlamlandırma kaygısı ve başarısı övgüye değer" (Gümüş, 2008: 39) derken yazarla ilgili önemli noktaların altını çiziyor. Gerçekten, Ayfer Tunç öykülerinde tüm bir yaşamın dolu dolu hesaplaşmaları, pişmanlıkları, çocukluktaki travmaların ileriki yaşlara etkisi gibi izleklerin; terk edilmişlik, ihanet, aldatma, kıskançlık ve pişmanlıklarla birlikte aşkın bütün hallerinin, insanı odağına alan bir bakış açısıyla, çoğu zaman kederin egemen olduğu hüzünlü atmosfer içinde dile getirildiğine tanık oluyoruz. Bu dile getirilmenin, uzun ama sağlam kurulmuş metinlerle ve bu metinlerin dokusuna işleyen sağlam bir dil ve biçemle gerçekleştirildiğini görüyoruz.

Ayfer Tunç için aynı zamanda "yoğun bir kederin, içten içe yaşanan tarifsiz bir *melâl*'in yazarıdır" da diyebiliriz. Kendisi bu *melâl* üzerinde durarak şöyle söylüyor: "Kim kullanıyor şimdi bu kelimeyi? Hiç kimse. Melâl çok ince bir duyguya işaret ediyor. Bu ince duygular bizi insanlaştıran şeyler, giderek kalınlaşıyoruz. [...] İnsan inceldikçe yeni duygular keşfeder ve ona yeni isimler koyar. Bu olumlu bir süreçtir. Bazı duygular kurudukça o duyguları ifade eden kelimeler de çekiliyor hayattan." (İğrek, 2014) Böylece dil, duygu ve hayat arasındaki etkileşimi gösteriyor.

Ayfer Tunç'un yoğun keder duygusuyla dokuduğu metinlerinden biri de *Suzan Defter*'dir. *Suzan Defter* önceleri *Taş-Kâğıt-Makas* adlı kitabının içinde yer alıyordu; ancak yapı ve kuruluş açısından, öyküden daha çok novellaya yakındı. Yazar, bu durumu dikkate alarak *Suzan Defter*'in ayrı bir kitap olarak yayımlanmasını sağladı. Böylece eser daha geniş bir okur kitlesine ulaşmış oldu. Ayfer Tunç, bu eserinin ayrı basımı için şöyle konuşuyor: "*Suzan Defter*, *Taş-Kâğıt-Makas* içindeyken kimse fazla üstünde durmadı, roman adı altında basıldığında 6. baskıya erişti. Bunu tek başına basmak benim kararımdı, Can Yayınları saygı gösterdi. *Suzan Defter* bir novella idi ve yalnız basılmayı hak ediyordu." (İğrek, 2014)

Suzan Defter'i *Taş-Kâğıt-Makas* içindeyken keşfetmiş ve kitabın en yakıcı metni olduğunu görmüştüm. *Suzan Defter* sevdanın ateşten bir gömlek gibi insanın yüreğini sardığını, yakıp küle çevirdiğini, ama aşkı yaşamanın, acı çekmenin ve yana yana küle dönüşmenin insana özgü bir var olma biçimi olduğunu; kederin ve melâl inceliğindeki satırların üzerinden ifade eder.

Bilindiği üzere sanat, kendinden önceki formları ve biçemleri aşarak yeni dönüştürümlerle ilerleyen ve sonsuza açılan bir süreçtir. Öykü sanatında da yazar, kendinden önceki birikime kendine ait yeni unsurlar kazandırdığı zaman edebiyat tarihi sayfalarında yer alır. Nitelikli edebiyatın kalıcı güzelliklerine, yeni formlar deneyerek, içerikte yeni bakış açıları geliştirerek ulaşılır. Ayfer Tunç, söz konusu dengeyi iyi kuran yazarlardandır. Metinlerindeki deneyselliği içeriğin belirlediğini sıklıkla vurgulayarak, yazma sürecinde, odaklanıp dile getirmek istediği meseleyi en iyi anlatabileceği biçimi araştırdığını ve bunu metnine uyguladığını belirtir. Bu noktada, Ayfer Tunç'un yoğun duygu/düşün-

ce ortaklığı kurduğu yazarlardan Leylâ Erbil'in; "Metni deneysel olmaya zorlayan içeriğin kendisidir" sözü aklımıza geliyor. Odağımızda yer alan *Suzan Defter* de sıkı dokulu, sarsıcı, okuru şaşırtan, sıra dışı ve deneysel bir metin.

"Ayfer Tunç, kurmaca ile gerçeklik arasındaki o ince çizgide nerede duruyor?" sorusunun yanıtını da yazarın kendi sözlerinden çıkarsayabiliriz. Murat Gülsoy'la bir söyleşisinde gerçekle bağı olan öyküler kaleme aldığını, kurmacasının gerçekle birbirine değdiği bir yerin mutlaka bulunduğunu belirtiyor. "Edebiyatın temel meselesinin hayat olduğunu düşünüyorum. Hayata bir şey katmıyorsa, ne işe yarar? Hayata bir şey katması için de, bir gerçeklikten hareket ediyor olması lazım" diyor. (Gülsoy, Tunç, 2005: 26) Bu durumun, bir yazar olarak yepyeni denemelere, fantastik boyutlara açılmasına engel oluşturmadığını, asl'olanın yaşam ve yaşama bir şey katma düşüncesi olduğunu dile getiriyor. Aynı söyleşide *Taş-Kâğıt-Makas*'taki "Suzan Defter" için "gerçekçi bir hikâye denemez ona. Magritte'in tabloları gibi denebilir: Her şey çok gerçektir ama onların bir arada oluşlarında fantastik bir taraf vardır. Bu benim edebiyatta da çok sevdiğim bir şey zaten. İkisinde de bu hesaplaşma var gibi geliyor bana" deniyor.(age, 26)Bu sözlerin açtığı pencereden *Suzan Defter*'in dünyasına daha yakından bakabiliriz.

İki ayrı kişinin karşılıklı akan günlüğü biçiminde kurgulanan *Suzan Defter*'de ilk olarak kitaptaki sayfaların dizilimindeki aykırı ve sıra dışı durum dikkatimizi çekiyor. Önce şaşırıyoruz; "Acaba hatalı ciltlenmiş bir kitap mı aldım?" sorusu geçiyor içimizden. Sonra biraz gayret edip durumu çözmeye çalıştığımızda, yazarın okurunu *yaratıcı okur* olmaya çağırdığını anlıyoruz. Okudukça, öyküdeki kişilerin iç dünyalarını keşfetmeye başlıyor ve iyi okur olmanın yaratıcılık, gayret, dikkat ve yoğun bir çaba gerektirdiğini bir kez daha düşünüyor ve fark ediyoruz.

Ekmel Bey'in ve Suzan adlı karakterin yerine geçen Derya'nın, aynı tarihli günlüklerinden oluşan bu uzun öykü için değişik bir okuma tekniği öneriyor Ayfer Tunç: "Onun avantajı şu; ister 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. Ayrı ayrı okumakla, karşılıklı okumak farklı şeyler düşündürebilir insana. Çünkü ben de yazarken öyle yaptım. Kimi zaman arka arkaya, kimi zaman karşılıklı yazdım." (Özcan, 2003: 105) Gördüğümüz kadarıyla, sayfaları yan yana okuduğumuzda gerçekler birbirini reddetmektedir. Öteki okuma biçiminde ise önce sağ sayfalar, sonra sol sayfaları okuma (ya da tam tersi) söz konusu. Her iki okuma tarzında da, gerçeklerin, metnin kişilerine göre farklı algılamalarla yorumlandığını görüyoruz. Buradan da "mutlak gerçek" diye bir kavramın olmadığı, gerçeğin kişilerin bakışına göre yaratılabilir hikâyeler içerdiği ya da herkesin kendi hikâyesini anlatmak, kurmak için kendi gerçeğini yarattığı sezdirimine ulaşıyoruz. Max Frisch "Her insan önünde sonunda kendi hayatı zannettiği bir hikâye uydurur" der. Umberto Eco'nun da Foucault Sarkacı'nda dile getirdiği "mutlak"ın olmaması durumu, kurmaca dünyası açısından değerlendirildiğinde, anlatılarda hakikatin yazar

açısından hikâye edilmesi durumuna da işaret eder ki bu da bir üst gerçek olarak okura ulaşır.

Günlüklerden birini Ekmel Bey yazar; ötekini ise Derya. Ekmel Bey, baba mesleği olan avukatlıktan vazgeçerek evine kapanıp inzivaya çekilir. Bu sırada defterini yazmaya başlar. Ekmel Bey, geçmişe uzanır, eski günlerini düşünür. Aile ilişkilerinde hep hüsrana uğramıştır. Sevgisiz ve katı bir annenin elinde büyür; anne ve babası arasında sevginin sıcaklığı yoktur. Babası, kıskandırmak için annesini aldatma girişimlerinde bulunur, hatta bazen bunları gerçekleştirir; ancak annesi bunun üzerine daha katı bir zırha bürünür. Kardeşleriyle de arası açıktır Ekmel Bey'in. Mutsuz bir evliliği noktalamıştır ve genç bir kızı vardır. O da babasını arayıp sormaz. Yalnızlıkla kuşatılmıştır Ekmel Bey. Yazdığı satırlardan, bu duyguyu biraz olsun aşmak için günlük tutmaya başladığını öğreniriz. Ancak bu öyle bir defterdir ki sayfalar sona erip dolduğunda Ekmel Bey ölümü çağıracaktır yanına; bu konuda kesin kararlıdır. Evini satacağına dair gazeteye bir ilan verir; asıl amacı yalnızlığına ortak bulmak, biraz olsun konuşabilmek, dertleşebilmektir. İlanı okuyup telefon edenler arasından sadece kadınlara randevu verir. Bu konuda kadın seslerindeki tınıya dikkat eder, ses üzerinden karakter yorumlamaya çalışır, ona göre randevu verir kadınlara. Bir kadının şefkatine, sohbetine ihtiyacı vardır. Bir gün, sesini çok beğendiği Derya'ya randevu verir. Karşılaşırlar...

Derya da Ekmel Bey gibidir; uzun süreden beri eve kapanmış durumdadır; hiçbir güç onu bu kapanmışlıktan kurtaramaz. Bir gün abisinin eski sevgilisi Suzan gelerek onu yeniden yaşama döndürmeye, evden çıkarmaya uğraşır. Derya yeniden, abisinin sahte ve tekdüze saatlerden oluşan aile yaşamı içinde, bir şekilde, yer almaya çalışsa da mutlu değildir. O da bir defter tutmaya başlar. Suzan, yıllar önce Derya'nın abisinin çok sevdiği kızdır. Abisine aşırı bağlı ve marazi bir tutkuyla bağımlı olan Derya, Suzan'la abisinin yakınlaşmasına engel olduğunu, onları kıskandığını ve bundan duyduğu pişmanlıkları yazar defterine yıllar sonra. Abisi eski bir devrimcidir; tutuklu olduğu günlerde tek desteği Suzan'dır. Onu sabırla bekler Suzan. Ama yıllar sonra Derya'nın canı kadar sevdiği mühendis abisi, hem onu hem de Suzan'ı terk ederek Türkmenistan'a gider. Bir süre sonra Suzan'a üzerinde "beni unut" yazan bir not gönderir. Yıllar geçip Türkiye'ye döndüğünde Derya'nın hiç sevemediği Tülay'la evlenen abisi, toplumsal ideallerini iyice terk ederek, kendi tekdüze ve sınırlı yaşamının içinde iki çocuğu ve karısıyla yaşar.

Derya hem mutsuz hem de pişmanlıklarla doludur. Geçmişte Suzan'la abisi arasında daimi bir engel olarak kalmasından, bu aşkı hep üç kişi olarak yaşamalarına neden olmasından dolayı Suzan'a karşı derin bir mahcubiyet hisseder. Bir gün evden çıkmaya karar verir Derya. İş ilanlarına bakarken "satılık ev" ilanı ilgisini çeker. Telefon ederek Ekmel Bey'den randevu alır. O da yapayalnızdır ve asıl amacı oturup konuşacak, içini dökecek birini aramaktır. Böylece Ekmel Bey'in evine gider. Karşılaşırlar...

İkisi de yalnızlıktan bunaldıkları ve konuşacak insan aradıklarını; kısacası bu önemli gerçeği birbirlerine itiraf ederler. Ekmel Bey'e adını Suzan olarak veren Derya, kendini Suzan'ın yerine koyarak, onunla özdeşleşerek, olayları Suzan'ın bakışına göre anlatır Ekmel Bey'e. Asıl hissettiklerini ya da yaşadıklarını; yani kendi gerçeğini de ayrıca defterine yazar. Bu noktada, yazarın, gerçekliğin farklı farklı algılanma biçimlerinin olduğuna; yani hakikatin göreceliliğine dair sezdirimleriyle karşılaşıyoruz. Ekmel Bey de geçmişte yaşadıklarını sık sık farklı biçimde anlatır Derya'ya; o da kendi hikâyesini kurmak için kendi gerçeğini yaratmaya çalışır aslında. Birbirlerine anlattıklarını deftere yazarak birbirlerini aynalar öykü kişileri. Böylece, birçok hikâye iç içe geçer. Anlatı sarmal bir durum alır. Derya'nın, Ekmel Bey'in anlattıklarıyla, Suzan'ın etrafında oluşan hikâyeler bir aradadır; kişilerin kendi anlattıklarıyla yaşadıklarının çelişkisinden yeni yeni hikâyeler doğar...

Günlüklerinde, öykü kişilerinin yazma ânı içinde yıllar önceki yaşantılarına dönerek anımsamalar üzerinden kendi geçmişlerini dile getirdikleri görülüyor. Her defter, bir iç yolculuklar defteridir. Bu eserde biçimsel aykırılığın içeriğin bir gereği olduğunu; bir yandan bu biçimsel aykırılığın içeriği belirlediğini; sonuçta yazarın içerik ve biçim arasındaki etkileşimi çok iyi gözettiğini belirtebiliriz. *Suzan Defter* yaşamdan kopuk olmayan, yaşamdan beslenen ama bir şekilde toplumdan soyutlanmış ya da bir kenara çekilmiş kişilerin kurmacalar üreten dünyasında şekillenen, düşsel nitelikler taşıyan bir eserdir.

Suzan Defter'de, Ekmel Bey ve Derya'nın ortak yönleri; yalnızlık ve sevgiye muhtaç olma halleridir. Çevreleri iyice boşalmıştır; kendileri de topluma uzak kalmayı yeğlemişlerdir. Her ikisi de geçmiş karşısında pişmanlık ve acı duyarlar. Her ikisi de agorafobik'tir. Dışarıya çıkma korkuları hastalıklı bir biçim almıştır. Hayattan, dış dünyadan korkar bu kişiler, çünkü hayat onları sürekli incitmiştir. Her ikisi için ev "rahim"dir; şefkatle sarar, korur onları. O nedenle ev güvenlidir; dışarının kötülükleri eve giremez. Acıtan dış gerçekler eve ulaşamaz. Asıl olayın ev ortamında geçmesi, yazarın öykü kişilerinin iç dünyasına uygun, kapalı ve dar mekânlara özel bir önem vermesinden kaynaklanır. Düşsel bir rahim içinde hareket eder öykü kişileri; ama bu şefkat algılaması ne yazık ki bir yanılsamadır yalnızca. Derya'nın, çocukken annesini kaybetmesi, onu sevgisiz bir dünyada bırakmıştır. Babaannesinin elleri soğuktur, sevgi bulamaz o ellerde. Babası, karanlık işlerle uğraşır, sadece bol para verir; eve de pek uğramaz. Bütün sevgiyi abisinde bulmak ister Derya. Suzan'ı o nedenle çok kıskanır; abisi, kendi ve Suzan hep bir aradadırlar gençlik günlerinde.

Ekmel Bey de sevgisiz ve soğuk annesinin yarattığı gerginlik dolu bir ortamda büyür. O da annesizdir bir bakıma. "Annemin bağrını tanımadım desem yeridir" (Tunç, 2005: 174)der. Her iki öykü kişisinin kendilerini eve kapatmaları; evi rahim olarak görmeleri, çocukluktan taşıdıkları bu travma ve yaşadıkları sevgisizlikten kaynaklanır. Ayfer Tunç, ev konusundaki düşüncelerini şöyle dile getiriyor: "Ev fikri rahimdir. Zaten

bizim aldığımız ilk yara, depremden sonra evlerimizin yıkılmasıyla oldu. Gene rahim olacak. Çünkü insan her zaman bir rahim arar. O, annemizin güvenliğine dönmektir. Depremde eğer rahimler parçalanmasaydı bu kadar ağır bir depresyon yaşamazdık. Ağır depresyonun altında aslında kendimizi iyi hissettiğimiz rahmin kayboluşu yatıyor. Çok büyük bir sarsıntı bu. İlk gerçek huzur, annemizin karnındaydı. O imgenin devamıdır birçok imgenin varlığı." (Özcan, 2003: 105) Yine, yazarın belirttiğine göre, *Taş-Kâğıt-Makas* yoğun Max Frisch ve Freud okumalarından sonra çıkan bir kitaptır. Dolayısıyla *Suzan Defter* bu yoğun psikoloji okumalarının özümsenmiş ve dönüşmüş halini içerir. Ev içinden Ekmel Bey şöyle söz eder: "İçeride ise başka bir zaman vardı, kalp atışlarımıza ayarlı." (Tunç, 2005: 180) Bu söz, soyut anlamıyla sevgiyi, somut anlamıyla rahmi çağrıştırmaktadır. Başka bir yerde de şöyle der: "Yeniden annemin rahmine-evine- geldim. Ama baktım ki olmuyor; doku tutmuyor artık." (age, 177) Yazar, bu metninde, birey olmanın, yalnızlık ve sevgisizlikte var olmanın zorlu sancılarını çeken karakterleri ustalıkla yaratmıştır.

Ayfer Tunç, *Suzan Defter*'de mekânla kişi arasındaki sancılı, gerilimli ilişkiyi çok iyi vurgular ve hissettirir. Ekmel'in anlatımına göre, karşı kutbunu bulmamış bir aşk dolaşır baba evinde. Bu aşk, öfke, acı ve kin olarak dolanır eşyaların arasında; duygular eşyaya sirayet eder. Abajurlar çarpar, bardaklar çatlar, duvardaki çiviler yerinden oynar. Babası evden uzaklaşıp bir yolculuğa çıkınca evdeki eşyanın öfkesi yatışır. Ekmel'e göre, aşk olmayan evde eşyanın ruhu da kaybolur, bir parfüm gibi azalıp buharlaşır. Geriye maddenin sert anlamı kalır. Kendi gibi tek başına yaşayan bir adamın evindeyse eşya evin efendisi olur, musluklar bozulur, koltuklar giderek küçülür. Eşya yalnızlıkta çok ses verir. (age, 124) Çünkü artık doku uymamaktadır... Başka bir yerde de mekân şöyle anlatılır: "Salonda iki takım koltuk vardı. Eşyası epeyce eski, perdeler kadife, yemek masası büyük, ceviz. Evde ağır hayatlar yaşanmış olduğunu hissettirerek gözdağı veriyor her şey." (age, 103)

Suzan Defter'de dil ve üslupla ilgili pek çok özellik dikkat çekiyor. Her şeyden önce günlüklerin arasında düş gibi dolanan Suzan'ın adı bilinçle seçilmiştir. Suzan; eski dilde "yanan"ve "yakan" anlamlarına gelir. *Suzan Defter*, yanan/yakan defterdir. Derin bir hüsran, defterlerin, güncelerin yanması metaforuyla anlatılır. Yanmak; hem dile getirilememiş, için için yaşanan sevgileri, hem de boşa giden umutlar ve kırılan düşleri temsil etmektedir. Her iki defter de "suzan defter"dir; çünkü kişilerin kaçamadıkları geçmişleri, pişmanlık ve kırgınlıklarını taşır içinde. Keder, hüzün ve yeterince yaşanamayan aşklar "suzan defter"leri oluştururlar.

Sayfalar azalırken öykü kişilerinin karşılıklı sohbetten oluşan dostlukları biter; böylece defterleri de bir anlamda bitmiş olur. Derya ve Ekmel Bey, kendi koşullarına teslim olurlar. Derya, abisi ve hanımının tekdüze yaşamına ayak uydurmaya çalışır; Ekmel Bey ise defter bittiğinde yaşamına son verme konusunda aldığı kararı anımsar... Öykünün ucu teslimiyete açılır; kişiler ya koşullara teslim olurlar ya da ölüme. Ne yazık ki ikisi de çaresizdirler...

Öykünün ekseninde "yanmak" vardır ve yoğun "keder" bütün defterleri (yaşamı) kaplamış durumdadır. Kederin öyküsü de diyebiliriz *Suzan Defter*'e; yakıcı kederin öyküsü. Bu duyguyu şöyle tanımlar Ekmel Bey: "Keder ağırbaşlı bir ruh hali. Ne bileyim, sanki hayatla konuşma fırsatı. Yaa hayat, işte sonunda beni de bu hale getirdin. Eserinle övün şimdi." (age, 172)

"Yanmak" da üç ayrı sayfada birbirini tamamlayan sözlerdedir: "Suzan Hanım, 'ayrılmak, gidenin, kalanın kucağında bir kucak kor bırakmasıdır, yanar durursunuz kül olana kadar' dedi." (age, 134, 136)"'Kaç kişi böylesine sevebilmiştir dünyada?' 'Ama kucağında bir kucak korla kalan siz olmuşsunuz.' 'İyi ya, boş değildi kucağım.' 'Ama yandınız kül oldunuz.' 'Ama vardım, kül bunun kanıtı' (age, 166) "...külün bir geçmişi var, bir zamanlar ateşmiş hiç olmazsa." (age, 168)

Suzan Defter, Ayfer Tunç'un yazarlık yaşamında dönüm noktasını oluşturan önemli bir eser. İçerdiği anlam katmanları çözüldükçe ve farklı okuma biçimleriyle yeni dönüştürümlere açıldıkça zenginleşen ve her okurda anlamı çoğalan sağlam, yaratıcı, duygu dolu bir metin. *Suzan Defter*'den kahramanın psikolojisini taşıyan, ritmi bozulan, satırlarından zehirli bir şeyler sızan şu cümle metnin ruhunu dillendiriyor: "Yıllar boyu yanmaktansa için için, boş odalarla dolu bir evde boşluk büyütmektense; ipin üstünde yürümekten başka NEDİR BİR HAYAT?" (age, 134)

Kaynakça

Gülsoy, Murat, TUNÇ, Ayfer, (2005). "Söyleşi", *Picus*, Eylül 2005.

Gümüş, Semih (2008). "Edebiyatımızda Geleceğin Yazarları", *Eleştirinin Sis Çanı*, Can Yayınları, İstanbul, s. 36 - 41.

İğrek, Musa (2014). "Ayfer Tunç Son Kitabını Anlattı", Kitap *Zamanı*, 5 Şubat 2014.

Özcan, Nazan (2003). "Ayfer Tunç'la Söyleşi", *Milliyet Sanat*, Kasım 2003, sayı 536, s. 104 - 105.

Tunç, Ayfer (2005). *Taş-Kâğıt-Makas*, Can Yayınları, İstanbul.

Tunç, Ayfer (2011). *Suzan Defter*, Can Yayınları, İstanbul.

Ayfer Tunç'un Toplumsal İronisi: *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*

SADIK YALSIZUÇANLAR*

Ayfer Tunç'un *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, inanılmaz bir hızda seyreden, durmadan kendini çoğaltarak gelişen bir roman. Mekân ve zaman sınırı tanımayan, bir ucu 19. yüzyılda, bir ucu günümüzde, yazınsal bir Türkiye panoraması. Şaşırtıcı bir öykünün bittiğinin sanıldığı yerde, okuru olmadık bir öyküyle yeniden afallatan bir "insan manzaraları" kitabı.

Ayfer Tunç, bu kez, Karadeniz'in küçük bir kentinde denize sırtını dönmüş bir akıl hastanesinden yola çıkarak, akıllara durgunluk veren kişilerin yaşam zincirlerinden cümbüşlü bir anlatı dokuyor. Yaklaşık yüz yıllık bir kesitte, siyasal ve toplumsal dönüm noktalarının insanların yaşamlarında bıraktığı izleri sürüyor. Roman, bir bakıma Türkiye'nin ve dünyanın halleri... Hem Ayfer Tunç'un roman ve öykü evrenine hem de klasik/akılcı veya postmodern roman kurgularına alışkın olan okuru şaşırtan bir roman. *Binbir Gece*'nin, *Mesnevî*'nin, Doğulu anlatıların öykü içinden öykü çıkan, birbirine ulanmış ya da eklenmiş, iç içe geçmiş zincirleme öyküleme tarzına daha yakın görünüyor. Fakat onlardan da farklı bir dili ve kurgusu var. Dr. Zerrin Eren'in karnavalesk roman nitelemesi daha gerçekçi görünüyor. Ne ki karnavalesk de tek başına *Deliler Evi*'ni nitelemeye yetmiyor. Farklı kişilerin öykülerinin sıralandığı bu kalabalık kadrolu ve sadece yansıtmakla kalmayıp ince gönderme ve alıntılarla yorumlayan ve giderek yargılayan anlatı biçimi, bize, yeni bir deney karşısında olduğumuzu söylüyor. Tunç, zaten bunu her yeni anlatısıyla yaptı, yapıyor. Gerek öykü gerekse romanlarıyla, hem modern anlatı birikimimize sadık kaldı hem de bu geleneği yeni deneylerle zenginleştirmeye çalıştı.

Tunç'un *Deliler Evi*'nin karnavalesk niteliğine gönderme yaparken, bu kavramın sahibinden söz etmemek olmaz. Rus düşünür ve edebiyat kuramcısı Mihail Mihayloviç Bakhtin, düşünce dünyamıza, karnaval, diyaloji, kronotop çok önemli kavramlar katmıştır. Kavramın edebî bağlamını ima ederken "Dolaysız ve dolayışsız olarak veya bir dizi ara bağlantı aracılığıyla dolaylı olarak (antik veya Orta Çağ) karnaval folklorunun şu ya da bu çeşitlemesinden etkilenmiş olan edebiyatı, karnavallaşmış edebiyat olarak adlandıracağız" der.

Tunç'un romanının tam da Bakhtin'in söz ettiği anlamda bir karnavaldan çok, metafor ve ironiyle açıklanabilecek, eleştirel bir yakın tarih panoraması olduğu daha gerçekçi

* Yazar.

bir yaklaşım olacaktır. Tunç da, esasen kimi konuşmalarında ve notlarında iki kavrama gönderme yapıyor: Metafor ve ironi. Romandaki yüzlerce kişi/karakter üzerinden yapılmak istenen tam da budur. Burada belki grotesk sözcüğü bizim için daha işlevsel olabilir. Çünkü Tunç, romanda hem iç içe öyküler anlatmakta hem de o panoramik toplumsal tasviri sağlarken bunu yapmaktadır. Kullandığı gerçek veya kurgusal bütün malzeme, onun ayrıntı merakını, gözlem gücünü ve tasvir yeteneğini de kullanarak bize kimi zaman gülünç kimi zamansa acıklı bir hikâye imkânı sunmaktadır. Bu imkânlarıyla *Deliler Evi*, çok kişilikli, çok sesli, çok katlı, çok kompartımanlı, çok çağrışımlı ve cümbüşlü bir roman olma özelliğini taşıyor ve bu özelliğiyle de roman geleneğimiz içinde özgün bir örnek olarak karşımızda duruyor.

Son olarak romana, bir tür hikâyeler konfederasyonu da denilebilir.

Roman, bir Karadeniz şehrinde, sırtını denize dönmüş biçimde inşa edilmiş olan Ruh Sağlığı Hastanesi'nde başlar. Romanla birlikte ironik eleştiri de başlamış olur. Sırtını denize dönerek oturmak bize özgü bir davranış olarak yazarın gözlem alanından kaçmaz. Bunu kendisi de vurgular: "Akla uygun olan karmaşaya değil, denizin hissettirdiği güzelliğe bakmaktır. Denize sırtını dönmüş bir yapı, akla uygun olmayan bir duruş edindiğimizi ortaya koyar." *Akla uygun olmayan* ifadesi, yazarın akılcı olduğunu ima etmemeli. Yaptığım alıntının siyak ve sibakında sadece aklın değil ikiyüzlülüğün, gerçeklere sırtını dönme arzusunun, gerçeklerin üstesinden gelememe çaresizliğinin de vurgulandığı görülür. Sırtını denize dönmek, Tunç'un da göndermesiyle, devekuşunun tehlikeden korunmak veya gerçeklerden kaçmak istediğinde başını kuma sokması gibidir. Bu, bizim toplumsal gerçekliğimizin önemli boyutlarından birini oluşturmaktadır. Romanın hem sırtını denize dönmüş hem de bir "ruh sağlığı hastanesi"yle açılmış olması zaten, anlatının gerisindeki niyeti ele vermektedir. Başlangıcın böyle olması, ilk anda, okura, sanki romanın bir Ruh Sağlığı Hastanesi etrafında gelişeceği izlenimi verir. Fakat durumun böyle olmadığı ilerleyen bölümlerde ortaya çıkar. Özellikle girişteki kişiye bakarak, romanın yine bir akademi ortamını konu edindiği kanısı oluşur. Ne var ki akademik personelden çok hastanenin diğer çalışanlarının, kentte yaşayanların ve yakınlarının hayatlarının ilginç ayrıntıları belirmeye başlar. Roman bu yönüyle bir portreler galerisidir. Sadece kişilikler yansıtılmaz, o kişileri çevreleyen toplumsal fon da betimlenir. Dönemin olaylarına göndermeler yapılır. Dönemi yansıtan dekor ve kostümler, yer yer düşünce yaşamı, kültürel vasat, siyasal olaylar tasvire eşlik eder. Tunç, o kendine özgü incelikli anlatımıyla, sakin bir biçimde sabırla dokumaya başlar. Yazarın özellikle argo ve küfür kullanımı bakımından cesur, gerçekçi olduğunu belirtmek gerekiyor. Bu, gerçekliklerin yansıtılmasına son derece olumlu katkılar verir.

Tunç'un romanı, Türkiye'nin neredeyse yüzyıllık hicranlı tarihidir. Dramatik ve trajik olan, çelişkiler, ikiyüzlülükler, algı dünyamızı oluşturan malzemeler, dimağımızı zehirleyen unsurlar, özetle mutsuzluğumuza neden olan ne varsa ortaya saçılmaya başlar. Yazar bütün bu muazzam hesaplaşmayı kişiler/kişilikler üzerinden yapar. Onların içinden gelişen ve içinde geliştikleri olaylar marifetiyle ortaya koyar.

Romanın gerisindeki düşünce, esas itibariyle, bizim neden modern zamanlarda mutsuz ve kötücül olduğumuza ilişkin kaygıdır.

Bunu, kendisi bir söyleşisinde şöyle dile getirir:

> "Kıbrıs Barış Harekâtı sırasında on yaşındaydım. Adında barış sözcüğü geçtiği halde, annem camları 'düşman uçakları ışığımızı görmesin' diye mavi kâğıtla kaplarken, yaşadığımız şeyin pek de iyi bir şey olmadığı hissine kapılmıştım. On yaşımdan beri, toplumca pek de iyi bir durumda olmadığımız hissi, herkes gibi beni de fazlasıyla sık, hemen her gün yoklar. Ama bu romana 'nasıl da kötülük çemberi içinde dönüp duran, dibe vurdu vuracak bir toplum yaratmışız!' hayıflanmasını ispat etmek için başlamış değilim. *Deliler Evi*'ni yazarken tümden gelmedim, ama sonuçta 'çivisi çıkmış' bir tüme vardıysam; bu da korkutucu ve utandırıcı bir gerçeğin küçük de olsa bir parçasını resmediyorsa, uzun bir tarihin sonunda vardığımız yer acıklı bir başarısızlık olmalı. Öte yandan, evet, kötüyüz." (Bora, 2009: 60)

Burada tam da bizi, "edebiyat ve kötülük" karşılar.

Biliyoruz ki, kötülük sorunu, felsefenin de edebiyatın da hem dramatik hem de trajik olana ilişkin endişeleriyle birlikte yürümüştür.

Düşünürlerin belki de gelip gelip durduğu yer, kötülük problemidir. Edebiyatçılar açısından bu, bilinçli ya da bilinçsiz biçimde, yazmanın temel dinamiğini oluşturan bir sorundur.

Tunç, bu sorunu daha derinden yaşadığından olsa gerek, *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*'ni yazmıştır.

Kötülük deyince, edebiyatla kötülüğün ilişkisi sorununa en çok kafa yormuş olan Bataille'ı anmadan geçmek olmaz.

Kötülük sorunu Bataille'ın merkezî konularından biri. Yaşamın belki de en temel gerçekliği budur. Ona göre kötülük, ahlak yoksunluğu veya yetersizliğinden kaynaklanmaz. Aksine, egemen ahlak anlayışlarının çoğunu dışlayan daha yüce bir ahlakilik bilincinden kaynaklanır. Yaşamın ahlaki sınırlarını aşmak bizatihi ahlaki olmaktır. Bu da edebiyatın beslendiği, edebiyatı besleyen bir ilkedir.

Kötülük sorunu bizim geleneğimizde özellikle bazı âriflerce Bataille'ı da aşacak biçimde derinden kavranabilmiştir. Ne ki bu özgün yaklaşım, genel düşünme ortamına tercüme edilemediğinden, geleneğin daha yüzeysel biçimlerinde kendisini sıradan, naif bir ahlaklılık durumu biçiminde göstermiştir. Bu da edebiyatın kötülüğü, iyiliğin ger-

çekleşmesinde/anlaşılmasında vazgeçilmez bir anahtar olarak görmemizi ve yansıtmamızı engellemiştir. Tunç, belki de farkında olmadan bu algıya deyim yerindeyse link atmakta ve böylece kötülüğü yeniden ve daha derin biçimde kavrama imkânlarımıza katkıda bulunmaktadır. *Deliler Evi*'nin tasvir ettiği o berbat dünya, esasen, dünyanın dramatik ve trajik boyutudur. Bir yazarın kötülük var diye sos vermesi, iyiliğe ilişkin tutkulu bir istekle ilgilidir. Yoksa biliyoruz ki edebiyat kötülüğü, sadece kötüleri tasvir ederek yansıtmaz. Onların neden/nasıl kötü olduklarına ilişkin bir anlama çabasına bizi davet eder. Kötülerin neden/nasıl kötü olduklarını anlamaya başladığımızda, aslolanın iyilik olduğuna ilişkin bilinçaltımızda uyumakta olan o esaslı fikir yeniden uyanmaya başlayacaktır.

Ben, *Deliler Evi*'ni okurken hep bu çağrıyı duydum.

Zaman zaman ben de bir karnavalın içinde gezinmekte olduğumu hissettim. Evet, *Deliler Evi*, gerçekten de bir karnavalesk roman izlenimi veriyor. Ama sorunun sadece bir karnaval roman yazmak-okumak sorunu olmadığını, Wittgenstein'ın dediği gibi, "kelimelerin eylemler" olduğunu, bunun ise yazmanın kendisinin bizatihi ancak etik içinde kalınarak açımlanabilecek kodlara sahip olduğunu belirtmemiz gerekiyor. Tunç, andığım söyleşisinde sorunu şöyle vaz ediyor:

> "Çivisi çıkmış bir toplum olduğumuzu düşünmek hoşumuza gitmiyor, çünkü hâlâ Sakallı Celal'in cümlesiyle hayat bulan o metaforu tekrarlıyoruz. -Bazılarımız çoktan vazgeçmiş olsa da- hâlâ Doğu'ya giden bir gemide Batı'ya koşan insanlarız. İşin acıklı yanı, onu bile 'gibi' yapıyoruz. Biz, çakılmamış ve elimizde dura dura eskimiş çivilerimizle Batılı-medeni-küçük azınlığın içinde veya yakınında değil, çan eğrisinin en geniş kısmında yer alıyoruz. Özetle *Deliler Evi*'ni yazma sürecimin bana bir kez daha gösterdiği manzara bu oldu: Çivisiz yapı çöker ve toplum olmak, aynı zamanda organize olabilmektir. Ama deliler ve aptallar organize olamazlar. Şunu da eklemeliyim: *Deliler Evi*'nde herkes kötü-kötücül-deli değil. Ama kötülük dominant bir durum olduğu, mürekkep gibi koyu bir leke bıraktığı için, onca sayfa okunduktan sonra akılda kalan iyilik ya da erdem değil, kötülük veya ahlaksızlık oluyor. Bu da eşyanın tabiatı bence, edebiyatın doğası." (age, 60-61)

Psikoloji doçenti Ülkü Birinci'nin 14 Şubat Sevgililer Günü dolayısıyla verdiği konferansın başlığındaki, "Aşk Özveri mi? Benliği Korumak mı?" başlığındaki soruyu, bir bakıma, romanın son kişisi olan ve yangında hayatını kaybeden Barış Bakış'ın, yine 14 Şubat Sevgililer Günü'nde, günlüğüne yazdığı şu cümle cevaplar: "Karıcım, delirmiş bunlar..." Roman bu uyarıyla yine hastanede sonlanır. Günlük de zaten hastane günlüğüdür.

Roman, bize bir hastanede devinip duran, yüzleri maskeli, komik, çaresiz, saldırgan, yapışkan, kurnaz, küstah, ikiyüzlü, deli taklidi yapan, aptallığını gizlemeye çalışan, zeka-

sını kurnazlıkta kullanan, duyarsız, şehvetini denetleme konusunda en küçük bir çaba göstermeyen, güdüleri ve dürtülerini salıvermiş, çıkarcı, sıkıcı, baskıcı, ırkçı, özverisiz, cimri, kaba, cahil, sersem, muhbir, nemelazımcı, beni sokmayan yılan bin yıl yaşasıncı, "amaan sen de"ci, yağcı, dalkavuk, kibirli, korkak, hovarda, aldatan, pısırık, hırsız, bağımlı, pis kokan, katil, zalim, unutkan, özensiz, bencil, kirli, gürültülü, zevzek, boş konuşan, hain, baştançıkarıcı, namussuz, yalancı, dedikoducu, müfteri, tembel, yılışık, kendine âşık, vicdansız, hak hukuk tanımaz, önyargılı, artniyetli, hatasına kör, kıskanç, alaycı vs. kişilerin resmî geçidini sunar.

Mekân olarak hastane, özellikle de ruh sağlığı hastanesi önemlidir.

Hastane derken, Bilge Karasu'nun son günlerini geçirdiği hastanede yazdığı, ölümünden sonra yayınlanan *Altı Ay Bir Güz*'de geçen "Hastane, ciddi bir yerdir. Az önce söylendiği üzere, ölümü geciktirmeğe çalışanların yeridir orası. Sellemehüsselâm girilmez. Girmenin haracını vermek gerekir; bu haracın hemen hemen tümü yüz suyudur. Ama, yüz suyunun da çeşitleri vardır. Hastane, ölümünü geciktirmeğe çalışanların; daha doğrusu, yazgısının kendisine haksızlık ettiğini düşünüp bu yazgının ancak değiştirilmek, en azından el katılmakla gerçek yazgı olarak gerçekleşeceğine inananların umut bağladığı, tıp adı verilen gizli dinin, hekimleri, hemşireleri, hastabakıcıları, laboratuvarları, gizemsel bir gizlilik içinde korunan karanlık ya da yarıkaranlık odaları, aygıtları, işçileriyle, sözün kısası, irili ufaklı kulları, rahipleriyle yürütüldüğü yerdir." (Karasu, 1996: 32-33)

Tunç'un romanının sadece bu kaotik yapıya yönelik toplumsal bir ironi olmadığını da belirtmemiz yerinde olacaktır. Zaten yazar da, bunun edebiyata özgü bir "tatlı"lık içinde okunmasını dilemektedir. *Deliler Evi*, bu bağlamda edebiyatımızın kimi örneklerinin konu edindiği toplumsal cinneti yeniden gündemimize taşımaktadır.

Romanın tartışmaya çalıştığı önemli sorunlardan biri de cinselliktir. Yazarın ifadesiyle, "Türk'ün seksle imtihanı"nın farklı boyutlarıyla dile geldiği bir roman bu. Yazarın Türkiye toplumundaki cinsellik sorunlarına ilgisi önceden başlamıştır. Oya Ayman'la birlikte Türkiye toplumundaki cinsel davranışlar ve cinselliğin toplumsal boyutlarına ilişkin çalışmada da bu çekici ve karanlık bölgeye girmişti. Romanda bunun çok daha gerçekçi ve cüretkâr bir dille yansıtıldığını/tartışıldığını görüyoruz.

Bu dili ve kurgusuyla, Georges Perec'in *Yaşam Kullanma Kılavuzu*'nu da anımsatıyor.

Pek çok küçük dairenin bulunduğu bir bina. Yıllarca bu binadaki dairelerin değişen kiracıları, ev sahipleri, onların ayrıntılı öyküleri...Yapboz gibi. Perec tek tek bu dairelerin içini, içinde yaşanan olayları ayrıntılı biçimde anlatıyor.

Tunç'a esin kaynağı olduğunu sanıyorum.

Roman içerdiği zengin malzemeyle, önümüze başka sorunları da getiriyor. Türkiye'deki kitlesel iletişim ortamlarının dili ve doğası, popüler kültür, bilimsel çalışmalar, bilim ortamları, bilim anlayışları, akademiya, eğitim sorunları, edebî kamu, yayıncılık ortamı, askerî darbeler, "yüce devlet", erk, siyaset biçimleri, yapılar, oluşumlar, aktörler, hastaneler, hekimler, tıp bilimi ve ortamları, sağlıkçıların gizli dünyası, teşhircilik ve röntgencilik özetle yakın toplumsal ve siyasal tarihimizin başat sorunları...

Bu yapısıyla *Deliler Evi*, günümüz ve yakın gelecek romanının parçalı öykülere dayalı kurgusunu da destekliyor.

Tunç, bunu, "dijital dünyanın noktacıklardan oluşması"yla da ilişkilendiriyor.

Bilim alanlarının alt disiplinlerinin artması, ailenin atomize olması, bireyin parçalanması da bu bağlamda söz konusu edilebilir.

Fakat ben yine de edebiyatın insanlaştırıcı etkisinden söz edeceğim.

Bütün karamsar-kötümser bakışına, en bayağı, en olumsuz, en karanlık yanlarına karşın *Deliler Evi*, okundukça insanlaştıran bir hikâye. Öyle değil midir? Sorunla yüzleşmedikçe iyileşilebilir mi? Sorunun üzerini örttükçe onu çözmek mümkün müdür?

Roman, sadece konu edindiği malzeme açısından değil, yarattığı etki bakımından da övgüyü hak ediyor. Gerçekçi, ikna edici ve zengin bir anlatımla dünyayı kuruyor, kişileri yaratıyor, atmosferi oluşturuyor. Bu dünyanın ve kişilerin gerçekliğine uygun bir dil kullanıyor.

Sözü, Tunç'a bırakıyorum :

> *"Yalan Yanlış*'a kadar, genellikle öncesini ve sonrasını kurguladığım, ruhuna sıkıştığım bir karakterin içinden yazdım. Benzetme yapacak olursak, bir karakter kendi dünyasına ışık tutuyor ve bu ışıklı alana girenleri anlatıyordu. Bu kez tanrı-anlatıcının elinde, bütün bir coğrafyayı ve yaklaşık yüzyıllık bir tarihi, kısmen ve kimi zaman da "yalan yanlış" aydınlatan bir lamba var. Sivri dilli, alaycı, hatta bazen küstah anlatıcı elindeki lambayı istediği yere tutmakta özgür; ancak her tuttuğu yerde puzzle'ın bir parçasını işaret ediyor. Evet ama neden? Bugüne kadar yazdıklarımda tek bir karakterin içinden dışarı bakmayı tercih etmişken, ne oldu da sözünü sakınmayan, küstah bir anlatıcıyla yukarıda bir yerden olup bitenlere bakmak istedim? Sanırım beni bu türden bir metin yazmaya yönelten şey, çağımızın hepimizi zorladığı bu etkisiz tanıklığa içten içe isyan ediyor oluşumdur. Toplum olarak, akılla kurduğumuz ilişkide, aklın sürekli ve vahşice yenilmesi bu romanı yazmamda en büyük etkendir. Bu ülkede yaşanan sayısız linç girişiminden tutun, barış gönüllüsü bir İtalyan kadın sanatçının Doğu'nun

başlangıcı olan Türkiye'de Gebze'den öteye gidemeden tecavüze uğrayarak öldürülüşü bile yeterli yazma dürtüsünü oluşturur. [...] Kabaca düşündüğümüzde üç tarafı denizlerle çevrili ülkemiz, tarih boyunca kültürel alışverişin yaşandığı, etnik göç yolları diyebileceğimiz iki ana hat içerir. Bunlardan biri kuzey hattıdır, batıda Trakya'dan geçerek Avrupa'yla birleşir ve kuzeybatı ucumuz Avrupa'ya bağlıdır. Aynı kuzey hattı doğuda Asya'yla birleşir, Kafkaslardan Orta Asya'ya uzanır. Tarih boyunca bu hattın -benim atalarım da dahil olmak üzere- birçok yolcusu olmuştur. Bir de güney hattı vardır ki bunun birleşme noktası güneydoğudur ve bizi Ortadoğu'ya bağlar. Ne garip bir tesadüftür ki, ülkemizin iki ana fay hattı da benzer biçimde güneyi ve kuzeyi kateder. Kuzey doğudan Asya'ya açılan, Kafkaslar'dan Kırım'a, Gürcistan'dan Rusya'ya kadar uzanan bu yoldan geçen etnik çeşitliliği fantezi olsun diye değil, tarihsel bir gerçeğimiz olarak işlemek istiyordum. Zihnimde daha önce sözünü ettiğim türden tablolar birikmeye başladığında, Türkiye'deki akıl hastanelerini biraz araştırdım. Öyle derin bir araştırma değildi. Bir hareket noktası arıyordum sadece. Karadeniz şehirlerinden birinde, kısacık tarihiyle zihnimdeki tabloları kuvvetle etkileyen bir akıl hastanesinin var olduğunu gördüm. Hastanenin tarihi üç satırdan ibaretti, ama bu toprakların bir zamanlar farklı din ve milletlerden insanların nasıl yan yana yaşadıklarını bütün açıklığıyla gösteriyordu. Buna bir de Karadeniz insanının fıkralara konu olan akılla ilişkisi eklenince, aradığım yeri bulmuş oldum. Sözünü ettiğim hastaneyi gidip görmedim, çünkü kurgusal bir mekân tasarlıyordum, gerçekte nasıl işlediği veya ne gibi bir serüvenden geçtiği beni ilgilendirmiyordu. O tarih bana yetti. Üç satırlık tarihinden etkilendiğim hastane Karadeniz'de değil başka yerde olsaydı, kurgusal hastaneyi yine Karadeniz'e yerleştirecektim, çünkü kuzey hattını seçmiştim.

Kaynakça

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays.* Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, Austin.

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*, sayı 51, s. 207-229.

Bora, Tanıl (2009). "Ayfer Tunç'la Söyleşi/'Ne Kadar Dibe Vurduk Göreceğiz'", *Birikim*, Temmuz 2009, sayı 243, s. 60-65.

Karasu, Bilge (1996). *Altı Ay Bir Güz*, Metis Yayınları, İstanbul.

Perec, Georges (2005). *Yaşam Kullanma Kılavuzu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Tunç, Ayfer (2009). *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, Can Yayınları, İstanbul.

Geçip de Gitmeyen Yıllar: Ayfer Tunç'un 70'li Yıllar İçin Tuttuğu Kayıt Defteri

ÖZGE ŞAHİN*

Ayfer Tunç'un 70'li yılları anlattığı *Bir Mâniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*, geçmiş, hafıza ve hatırlamak kavramlarıyla yakından ilgilidir. Ayfer Tunç bu kitabını öyle yıllarca biriktirdiği notlardan değil, anlık bir kararla 2001 yılının Mayıs ayında başlar yazmaya. 450 sayfayı bulan kitap, sekiz aylık disiplinli bir çalışmanın ürünüdür. 70'lerin âdeta çetelesini çıkaran arşiv değerindeki kitap, bu döneme dair araştırma yapacak birçok araştırmacı için referans kitabı özelliği taşır. 2001 yılında kitap çıkar çıkmaz kendisiyle yapılan bir söyleşide kitabın yazılma sürecini şöyle anlatır Ayfer Tunç:

> "1995 yılında Tarih Vakfı'ndan Abdülaziz Bey'in bir kitabı çıktı. *-Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri- K*itap beni çok etkiledi. Yazar, yaşadığı zamanın günlük hayatını birebir anlatıyor. Benim kitapla yan yana koyarsan, birçok başlığın ortak olduğunu da görürsün. Düğünler, bayramlar, hastalıklar, tedaviler gibi. Bu bende bir ışık oluşturdu. Bu kitabı okuyup, etkisinden çıktıktan sonra aynı formülle böyle bir şey yazılabileceğini düşündüm. Bir tür tarih, geleceğe bırakılan gündelik hayat tarihi çalışması olsun diye düşündüm." (Öztoprak, 2001)

Ayfer Tunç, Abdülaziz Bey'in kitabındaki formülü model alarak 70'li yılları yazmaya koyulur. Ancak bir farkla. Ayfer Tunç elindeki malzemeyi daha esprili başlıklarla yer yer kendi yorum ve eleştirilerini de ekleyerek kitabı kuru bir tarih aktarımından kurtarır. Abdülaziz Bey ise 1900'lü yılların başında yazmaya başladığı *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri*'nde daha didaktik bir tarih anlatımını tercih eder. Osmanlı toplumunda gündelik yaşam, törenler, gelenek ve görenekler ile kullanılan bazı tabirler üzerine bilgi ve gözlemlerini aktarır. Aynı şekilde Ayfer Tunç da kitabını bölümlere ayırarak kurgular. Konuları seçme ve ayrıntılardaki titizliği bir tarihçi tavrı taşısa da, kullanılan dil ve anlatım, bir edebiyatçının zevkini yansıtır. Kitap bir insanın büyüme sürecini sırasıyla anlatan bir düzene sahiptir. 70'li yıllarda çocukluk, oyunlar, okul dönemi, bayramlar, eğlence anlayışı, giyim-kuşam, arkadaşlıklar, aşklar, evlilik, doğum ve ölüme dair ritüeller, misafirlikler, haberleşme ve ulaşım araçlarına kadar 450 sayfayı bulan hacimli bir çalışma çıkar ortaya.

Ayrıca her bölümün kendi alt kategorileri bulunmaktadır. Örneğin; "Saklambaç Oynayan Kaleye Mum Diksin" başlıklı bölümde eskiden çocuk olmak nasıl bir şeydir sorusu-

* Yrd. Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

nun cevabı verilirken dut silkmeden mısır çalmaya tüm zamanların oyunu futboldan yakantop, istop, seksek, misket, çivi, topaç, isim-şehir-hayvan, adam asmacaya kadar 1970'lerde oynanan oyunlarla birlikte oyun malzemeleri anlatılır. O yıllarda çocuk olan yazar kişisel deneyimlerinden ziyade gözlemlediği ve tanıklık ettiği şimdi geçmişte kalan o günleri hatırlamaya çalışarak kaleme alır. Arşivci gibi değil hafızasında olanları kâğıda geçirerek yapar.

Kitapta döneme dair eleştiri ve yorumlar da bulunur. Bunlardan biri eğitim sistemi üzerinedir. İlkokulda çocuklara giydirilen parlak kumaşlı siyah önlükler Ayfer Tunç'a göre 70'lerin tek tip eğitim anlayışının, devletin herkesi aynılaştırma politikasının daha eğitim yıllarının ilk döneminden başlayarak sistemli bir şekilde uygulandığı, basit ama etkili bir örnektir.70'li yıllar yazarın önsözde vurguladığı gibi bir tür "tutumluluk çağı"dır. Sıcacık bir soba sadece evi ısıtmak için değil aynı zamanda su ısıtmak ya da yemek pişirmek için aynı anda birden çok işlevi yerine getirmek üzere kullanılır. En temel ihtiyaçlar için bile kuyrukta beklenilen bir dönemdir. Her şeyi kıt kanaat yaşayan toplumun tek eğlence kaynağı siyah-beyaz seyredilen *Dallas*, *Charlie'nin Melekleri*, *Zengin ve Yoksul* gibi televizyon dizileridir. Yakın zamana kadar etkisini sürdüren Eurovision Şarkı Yarışması da, yine 70'lerin toplumsal hadiselerinden biri olarak karşımıza çıkar. Bu yarışmayla Türkiye, Avrupa'ya onların bir parçası olduğunu gösterme fırsatı yakalar. Diğer ülkelerde bizdeki kadar önemsenmeyen Eurovision, o yıllarda Türkiye'nin kendini kanıtlama çabasıdır âdeta. Bu örnekler Türkiye'nin yakın tarihine dair sosyo-kültürel dinamiklerini göstermesi açısından önemlidir.

Bir Mâniniz Yoksa Annemler Size Gelecek, Ayfer Tunç'un öykü ve romanlarına kıyasla en çok ilgi gören kitabıdır ve 2001-2004 yılları arasında Yapı Kredi Yayınları'ndan 32 baskı yapar. Aynı zamanda 2003 yılında yedi Balkan ülkesinin katılımıyla düzenlenen Uluslararası Balkanika Ödülü'nü kazanan kitap, Balkan dillerine de çevrilir. Ancak Ayfer Tunç bu ilgiye rağmen, elindeki malzemeyi edebiyatı için kullanmak istemez.

Hiç şüphesiz 70'li yıllar insan ilişkileri bakımından sadakatin, dürüstlüğün hâkim olduğu, 'fakir ama gururlu' bir dönem. Dolayısıyla bir yazar için okuru kolaylıkla yakalamaya elverişli hikâyeler saklıdır bu yıllarda. Ancak Ayfer Tunç, işlenmeye değil, her şeyiyle olduğu gibi kullanıma hazır bir dönemi, edebiyatının ana malzemesi yapmaktan uzak durur, 70'lere karşı duyduğu sorumluluğunu bu kitapla bir vefa örneği olarak gösterir. Sırma Köksal'ın Şubat 2004'te *Picus* dergisi için kendisiyle yaptığı söyleşide edebiyat metnine kolaylıkla sızabilecek malzemeyi bu kitabıyla bertaraf ettiğini dile getirir Ayfer Tunç.

Ayfer Tunç'un 'bertaraf ettim" ifadesini ilk okuduğumda açıkçası oldukça iddialı bulmuştum. Bir yazarın yaşadığı, gündelik hayatını anlatmak üzere yeniden hatırlamaya çalıştığı bir dönemin etkilerinden kolay kolay kurtulamayacağını düşünüyordum. Bu yüzden 70'lerin izini sürmek üzere öykülerini yeniden okumaya başladım. Ayfer Tunç

iddiasının arkasında durmuş, öykülerinde 70'leri "kurucu bir unsur" olarak kullanmamıştı. Fakat peşinde olduğum şey bana aynı zamanda şunu da göstermiş oldu. Ayfer Tunç, öykülerinde anlattığı insanı çerçevelemesi için zaten özel bir zaman dilimi belirlememişti.

Ancak, Ayfer Tunç'un öykülerinde bir dönemleştirme yapılmasa da 70'lerin gündelik hayatından kimi izlere rastlamak mümkün. *Bir Mâniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*'ten bir yıl önce, 2000 yılında yayımlanan *Aziz Bey Hadisesi* adlı öykü kitabında, Aziz Bey'in hovardalıkları anlatılırken 70'lerde kullanılan gelincik sigarasına rastlarız. "Akasya ağaçları altında, tahta iskemleli kır kahvelerinde buluşup buluşup ayrılırdı kadınlardan. Sonra? Sonrası hiç... Hemen her kadından geriye, masanın üstünde bulunmuş bir paket *Gelincik sigarası* kalırdı." (Tunç, 2011: 13-14); ya da Aziz Bey'in gamlı annesinin "Elleri dirseklerine kadar *sodalı suların içinde çamaşır yıka*(ması)" (age, 14); henüz tambur çalmaya başlamadan önce Aziz Bey'in "Birkaç yaz üst üste *Florya plajında can kurtaranlık* etmesi", "genç kızların üstü açık arabalarla plaja gelmesi" (age, 16) 70'lerin yaşam tarzını yansıtır.

Aziz Bey'in babasının kahvede oynadığı çanak oyunu, (age, 26) halasının evinde sıcacık yanan soba (age, 54), yine Aziz Bey'in hikâyesiyle okuduğumuz gazino kültürü, geçmiş yılların yaşamından örneklerdir. Şüphesiz bu örnekler sadece ayrıntıdadır, hikâyenin doğal akışı içinde ortaya çıkarlar, bir dönem filmi için sonradan toplanan malzemeye benzemezler. Aynı kitapta yer alan "Kadın Hikâyeleri Yüzünden" adlı öyküde Semavi Bey'in karısının yaktığı gaz lambası (age, 125), hemen ardından gelen "Mikail'in Kalbi Durdu" öyküsünde Mikail'in döküntü Anadol'u, Anadol'un üstüne vinileks kılıf geçirilmiş direksiyonu (age, 152) 70'lerin pekâlâ Ayfer Tunç'un öykülerine sızdığını gösterir. Ancak dönemleştirme vurgusu yapılmadan anlatının gerçekliği içinde okuruz bu örnekleri.

Sadece 70'ler değil, geçmiş, hatırlamak Ayfer Tunç'un öykü ve romanlarında oldukça önemli bir yere sahip. Anlatıcı, geçmişi sürekli hatırlar durur. "Gençlik Sabah Çiyidir" adlı öyküde yaşlı öykü kişisinin duyguları eski eşyalar üzerinden anlatılırken yine geçmiş zaman vurgusu vardır. Evini lüzumundan fazla eşyalarla dolduran yaşlı kadın, bu eşyaların arkasında uzun sürmüş bir ömür taşıdığını, sırf bu yüzden eşyaların hor görülmemesi gerektiğini düşünür. Çünkü eşyalar yaşlı kadının uzun süren hayatına girmiş yüzlerce insanın kokusunu, izini ve gölgesini taşır. Tüm fazlalıklarıyla bir ömrün bütün hatıralarına hürmet etmek lazımdır. (Tunç, 2006: 101-102)

Yaşlı kadının komşusunun evinde gördüğü detaylar da tıpkı kendi evindeki gibi geçmiş zamana aittir. Aynalı ceviz büfe, geniş kadife kanepe, zarif iskemlelerde hürmete değer hatıralar, çok eski zamanlardan kalmış bir mahzunluğun göstergesidir. (age, 104) Ev sahibinin ikram ettiği gümüş sigaralık, zarflı fincanlarda içilen kahve, cızırtılı plaktan gelen müzik sesi bugünde yaşayan geçmiştir. (age, 106-108)

"Siz ve Şakalarınız" öyküsünde anlatıcının; "Ne garip; insanın eşyaları da, hatıraları gibi yıllar boyunca birikiyor. Sonra bir yığın ayrıntı, ne bileyim, koltuklar, perdeler, karyola, kitaplık, çalar saat, çaydanlık, dantel örtüler, abajur, aynalı mektup kutusu tek tek kayboluyor. Ama hatıralar hep kalıyor." (age, 122) ifadesi, geçmişi hatırlatacak objeler yerlerini yenilerine bıraksa da yaşanmış olan bir şey'in hatırasının asla yok olmayacağı inancını taşır.

1989'da yayımlanan ilk öykü kitabı *Saklı*'daki "Önemsizlik" öyküsünde Madam Esterea'nın hiç susmayan eski kocaman radyosu, sonbaharın ilk esintileriyle tutuşturduğu antika çini sobası (Tunç, 2013: 189) öykü kişisinin geçmiş kültürün insanı olduğunu gösterir.

Ayfer Tunç geçmiş zamana ait insan hikâyeleri anlatmanın yanı sıra yarattığı karakterleri yıllar sonra yeniden ele alarak zamanın deviniminin hiç bitmediğini de gösterir. Bir erkek dergisinin kapağına çıplak poz veren Şebnem'in hikâyesini anlattığı *Kapak Kızı* romanından beş yıl sonra, 2010 yılında yayımlanan *Yeşil Peri Gecesi*'nde aynı karakteri tekrar karşımıza çıkarır. 1992'de ilk baskısı yapılan *Kapak Kızı*, 2005 yılında kurgu ve anlatım tarzı korunsa da gereksiz bölümleri kısaltılarak yeniden yayımlanır. *Yeşil Peri Gecesi*'nde aynı hikâye bu kez daha katmanlı bir şekilde toplumsal eleştiri dozunun daha da arttığı bir seviyeye ulaşır. Bu romanında Şebnem'in "bizim millî ikilimiz suç ve ceza değildir, suç ve nisyandır" vurgusu oldukça önemli. Nisyan yani unutma üzerinden hatasını, suçunu konuşmak, onunla yüzleşmek yerine unutmayı tercih eden bir toplum hedef alınır. Ayfer Tunç da toplumsal travmalarımızı geçmişi yeterince hatırlamamakla, yüzleşmemekle açıklamaktadır.

Ayfer Tunç'a göre bugün toplumsal anlamda artan çürümenin önüne geçebilmek ancak geçmişe ait hesapların görülmesiyle mümkündür. 70'lerdeki hayatımızı anlattığı *Bir Mâniniz Yoksa Annemler Size Gelecek* dışında İletişim Yayınları'nın "Memleket Kitapları" dizisi için çocukluğundan başlayarak çevresinde gördüğü ve dinlediği hikâyeleri bir araya getirdiği *Memleket Hikâyeleri*, *Yeni Yüzyıl* gazetesinde çalıştığı dönem gerçekleştirdiği röportajların yıllar sonra *Ömür Diyorlar Buna* kitabına kaynaklık etmesi, yazarın geçmişi, mümkün olan bütün yollarla irdelediğini gösterir.

Memleket Hikâyeleri, Ayfer Tunç'un yine geçmişle kurduğu bağı en iyi gösteren kitaplarından biri. Bütün ikiyüzlülüğüne, duyarsızlığına rağmen, memleketine duyduğu derin bağlılığı anlatmak üzere kaleme aldığı hikâyeler, anı parçaları ülkenin son 50-60 yılına ait acılarla yüzleştirmektedir okuru. Alevi bir ailenin evine kırmızı boyayla çizilen çarpı işareti, değişen ama planlı gelişmeyen, hoyratça talan edilen İstanbul için kaleme aldığı ağıt ve daha birçok başlıkta memleket, millet, şehir kavramları üzerine yeniden düşünmemizi sağlıyor Ayfer Tunç. Akşehir'de yaşayan Bıçakçı Gümüş Ahmet'in bando ve klasik müzik aşkından vazgeçmeyen hikâyesi ise hüzünlü modernleşme hikâyemizi gösteren parçalardan biridir.

Ayfer Tunç'un geçmişle kurduğu bağ öylesine kuvvetli ki zaman zaman gülümseten ancak çoğunlukla acıtan metinlerinde toplumsal hafızamızın ne kadar zayıf olduğu gerçeği daha da belirginleşiyor. Sözün gücü hayatın âdeta bir adım önünde gidiyor.

Kaynakça

Öztoprak, Hasan, (2001). "Yetmişli Yıllara Karşı Sorumluluğumu Yerine Getirdim", (Ayfer Tunç ile Söyleşi), *E Dergisi*, Eylül 2001.

Tunç, Ayfer (2011). *Aziz Bey Hadisesi*, Can Yayınları, İstanbul.

Tunç, Ayfer (2001). *Bir Mâniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Tunç, Ayfer (2013). *EvvelOtel - Saklı*, Can Yayınları, İstanbul.

Tunç, Ayfer (2006). *Mağara Arkadaşları*, Can Yayınları, İstanbul.

Refik Halid Karay'dan Ayfer Tunç'a *Memleket Hikâyeleri*

ZEYNEP ZENGİN*

Memleket Hikâyeleri kavramı edebiyatımıza Refik Halid Karay'ın 1919 yılında yayımladığı ilk öykü kitabıyla girmiştir. Bu kitap Türk öykücülüğüne yeni bir soluk getirmiş ve daha önce İstanbul dışına -birkaç örnek hariç- neredeyse hiç çıkmamış olan Türk öyküsü Anadolu'ya açılmıştır. Karay, sadece öykünün mekânını değiştirmesiyle değil, Anadolu'ya bakışıyla da kendinden önceki yazarlardan ayrılır. "Doğrusu Hangisi" başlıklı yazısında Anadolu'nun Türk edebiyatında hep siyasi ve ideolojik fikirler doğrultusunda ele alındığına dikkat çeken Karay, "kimseye yaranmak için değil, bilmek ve tanımak" (Karay, 2009: 75) adına Anadolu'yu eserlerine dahil eder ve buralarda yaşayan insanların sorunlarına değinir. Hemen hemen hepsinde sosyal bir içerik bulunan bu öykülerde küçük bir çevrede yaşamanın kişi üzerindeki baskıları, merkezden uzak olmanın devlet görevlilerine verdiği rahatlık, dinin insanlar üzerindeki etkisi ve bunun bazı kişilerce kullanılması, değişen hükûmetle beraber memurların kolayca harcanması, savaş sonrası ülkelerine dönen askerlerin karşılaştıkları ilgisizlik ve sefalet, patronların işçilerin hakkını gasp etmesi ve devletin buna göz yumması gibi çeşitli toplumsal konular ele alınmıştır.

Refik Halid Karay'ın *Memleket Hikâyeleri*, kendinden sonra gelen birçok yazarı etkilemesi bakımından da önemlidir. Karay, kullandığı sade dili, öykü kuruluşu ve gerçekçi anlatımıyla Ömer Seyfettin, öykülerinin içeriğiyle de Sabahattin Ali başta olmak üzere birçok yazar üzerinde etkili olmuştur. Ayrıca Refik Halid Karay okuru olduğunu bildiğimiz Bekir Sıtkı Kunt'un ilk öykü kitabının adını *Memleket Hikâyeleri* koyması, Tomris Uyar'ın "melâle aşina bir okur kitlesi görebilseydi" (Uyar, 2009: 353) *Memleket Hikâyeleri*'ne kendince bir öykü eklemek istediğini söylemesi ve Ayfer Tunç'un 2012 yılında yayımlanan anı-anlatı kitabına Refik Halid Karay'dan ilhamla *Memleket Hikâyeleri* adını vermesi de Karay'ın bu kitabıyla bir "Memleket Hikâyeleri" kavramı oluşturduğunu gösterir.

Refik Halid Karay'ın *Memleket Hikâyeleri* bütün bu özelliklerinin yanı sıra 1910'ların sosyal ve kültürel hayatını anlatması bakımından da dikkat çeker. Çok iyi bir gözlemci olan Karay, o yılların yaşayışını bir sosyolog dikkatiyle gözlemlemiş ve gördüklerini eserlerine dahil etmiştir. Ayfer Tunç'un *Memleket Hikâyeleri* de bu açıdan Karay'ın öykülerine yakın bir yerde durur. Refik Halid Karay'dan neredeyse yüzyıl sonra bu kez Ayfer Tunç, Türkiye'nin kültürel ve sosyal panoramasını çıkarır. Özellikle 60'lı ve 70'li yılların günlük hayatı, dönemin modaları, hamam sefaları, kız isteme gelenekleri ya da azınlıkların artık unutulmaya yüz tutmuş bayram ritüelleri gibi daha birçok unsuru bu

* Arş. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

kitap sayesinde takip edebiliriz. Bu özellikleriyle her iki kitap da yazarların, zamanla kaybolacak olan günlük hayata dair ayrıntıları geleceğe not düşme isteklerini de yansıtır ve edebî değerlerinin yanı sıra yaşadıkları dönemlerin günlük hayat kronikleri olarak da önemli bir yerde dururlar.

Ancak Ayfer Tunç'un kitabının asıl çıkış noktası "Memleketimi sevmek için elimde ne kaldı?" (Kartal, 2012) sorusudur. Tunç, bu sorudan yola çıkarak kaleme aldığı kitabında bir yandan toplumsal belleğimizde yeri olan ama arkalara itilmiş olayları sayıp dökerken diğer yandan da okurlarını bu toprakların tarihiyle yüzleşmeye davet eder. Eskiden her birinin kendine ait hususiyetleri olan taşra kentleri gitgide kimliklerini kaybetmiş ve birbirine benzeyen yerler haline gelmiştir. İstanbul, her ne kadar dirense de eski güzelliğinden her geçen gün uzaklaşmaktadır. Üstelik şehirlerin mimari ve kültürel özelliklerini yitirmeleri bir yana bu toprakların artık "ezelî ve ebedî" sorunları haline gelmiş olan köken meseleleri, "öteki" olmak, mezhep çatışmaları, millet/milliyet kavramları da insanları umutsuz bırakır. Ayfer Tunç kendisiyle yapılan bir söyleşide *Memleket Hikâyeleri*'ni kaleme alma nedenlerini şöyle açıklar:

> "Bu ülkede iyi-kötü otuz yıldır yazan bir yazar olarak memlekete dair bir şeyler söylemek; hüsranımı, kahrımı, aşkımı, sevgimi; bütün hoyratlığına, ikiyüzlülüğüne, giderek daha fazla duyarsızlaşmasına, canım hasletlerini hızla kaybediyor olmasına rağmen, memleketim olan Türkiye'ye derin bağlılığımı anlatmak, ezelî ve ebedî meselelerimizin beni-bizi nasıl yaraladığını, nasıl geleceksiz ve ümitsiz bıraktığını anlatmak istiyordum." (Kartal, 2012)

Refik Halid Karay'la Ayfer Tunç'un *Memleket Hikâyeleri* arasında neredeyse bir asır olmasına rağmen bu topraklarda değişmeyen şeyler vardır. Refik Halid Karay, öykülerinde daha çok bireysel sorunlara/kişilerin dramlarına yönelmiştir. Ancak zaman zaman toplumun insanlar üzerindeki baskılarını da anlatır. Ayfer Tunç ise toplumun insan hayatında ne kadar önemli bir yerde durduğunu, milliyetçilik veya mezhepçilik gibi kavramların hem fark ettirmeden insanları nasıl ele geçirdiğini hem de bu ayrımcılığa maruz kalanların hayatının nasıl değiştiğini günlük hayattan çarpıcı örneklerle anlatır. Küçük yerleşim yerlerinde "öteki" olmak hâlâ zordur. "Öteki"nin toplum içindeki karşılığı değişmişse de nefret aynı kalmıştır. Nasıl ki Yatık Emine sürüldüğü kasabada toplumdan âdeta tecrit edilip, hem psikolojik hem de fiziksel şiddete maruz kalıyorsa ya da Sarı Bal, ücra bir mahallede herkesten uzakta yaşamak zorunda bırakılıyorsa şimdi de Anadolu'da bir köye atanan öğretmenin mezhep çatışması yüzünden burada barınamadığını, pencerelerinin taşlandığını, kapısına kırmızı boyayla çarpı koyularak hedef haline getirildiğini, hamama giden bir travestinin diğer müşteriler tarafından darp edildiğini görürüz. Yatık Emine için "burası namuslu bir kasaba, o karı açlıktan geberir fakat kimseden yardım göremezdi, günahtı" (Karay, 2009: 33) diyen kasabalılarla, travestiyi hamamdan kovduktan sonra arkasından "bunları öldürmek lazım, bunların yaşamaya ne hakkı var, hiç acımayacaksın böylelerine, asacaksın, geberip gidecek" (Tunç,

2012: 146) diyen kadınlar aynı hoşgörüsüzlüğü ve ikiyüzlülüğü yansıtırlar. Refik Halid Karay'dan neredeyse yüzyıl sonra bu kez Ayfer Tunç yaşadığımız toprakların hâl-i pürmelâlini anlatır bizlere.

Ancak elbette sadece kötü şeyler olmaz bu topraklarda. Kimi zaman da tanımadıkları bir adamın vasiyetini yerine getirmek için seferber olan köylüleri, kendisini soyan hırsızın hikâyesini öğrendikten sonra ona yardım eli uzatanları veya eşi hastanede olan bir kadına yardım etmek için uğraşanları görürüz. Her iki yazarın da bu topraklara koyu bir kötümserlikle bakmalarını engelleyen şey "memleket insanına yönelik sevecen merakları"dır. (Yalçınkaya, 2012: 18) Ancak bu merak onların olan biteni objektif bir şekilde görmelerine engel olmaz. Onların *Memleket Hikâyeleri*'ndeki memleket uzaktan bakılarak idealize edilmez, aksine doğruları ve yanlışlarıyla ele alınır.

Bütün bu benzerliklerin yanı sıra iki kitap arasında "Garaz" adlı öykü sayesinde organik bir bağ kurmak da mümkündür. "Garaz", *Memleket Hikâyeleri*'nin ilk baskısında yer almazken, 1945 yılında yapılan basımına Refik Halid Karay tarafından eklenir ve böylece *Memleket Hikâyeleri*'nin son öyküsü olur. Ayfer Tunç da kitabını yayımlarken "Garaz"a hem atıfta bulunarak hem de konusunu yeniden ele alarak aynı isimde bir öykü yazar. Yazılmış bir öykünün karakterlerinden, temalarından ya da konularından yeni bir öykü yazmak Ayfer Tunç edebiyatında daha önce de karşılaştığımız bir durumdur. İlk öykü kitabı *Saklı*'daki öyküleri yıllar sonra *Evvelotel*'de başka bir şekilde kaleme alan Ayfer Tunç, *Sonkişot* dergisinin yeniden yazım sayısı için de Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "İğde Ağacı" isimli öyküsünü "İde Ağacı" olarak yazar. (İnci; Lekesiz; Barbarosoğlu; Yıldırım, 2006: 74)Ancak bu sefer "Garaz"ı yeniden yazmak yerine aynı konuyu başka bir dönemde farklı karakterlerle anlatmayı tercih eder.

Öykünün ana karakteri Meriç, Karay'ın *Memleket Hikâyeleri*'yle birçoğumuz gibi okul sıralarında tanışmıştır. Okumayı pek sevmeyen bu küçük kız, bir ödev için komşusundan ödünç aldığı kitabı okumaya başlar. "İlk öykünün adı 'Yatık Emine'. Başlangıçta sıkılıyor, bilmediği sözcüklerin anlamını çıkartmaya çalışıyor ama okudukça buna gerek kalmadığını fark ediyor, kolayca anlamaya başlıyor. Derken asla olmayacağını sandığı bir şey oluyor, kitaba fena halde kaptırıyor. Akşam annesi yemeğe gelmesi için sesleniyor. Ama kitabı elinden bırakmak istemiyor. 'Küs Ömer'e üzülüyor, 'Vehbi Efendi'nin Kuşkusu'nu merak ediyor. 'Ayşe'nin Yazgısı'ndan irkiliyor. Uyanır uyanmaz ilk işi kaldığı yerden devam etmek. Kahvaltı yaparlarken bir yandan kitap okuduğu için sucuklu yumurtaların çoğunu abisi yiyor." (Tunç, 2012: 128) Karay'ın bu öyküleri, kitabı yıllar sonra okuyan Meriç'i içine alıyor âdeta. Çünkü bu öyküler değişik şekillerde de olsa yanı başımızda hâlâ yaşanıyor. Bir yerlerde bir kadın fahişe olduğu için yaşadığı şehirde kalacak yer bulamıyor, bir başka kadın tecavüze uğruyor, bir işçi ağır çalışma koşulları yüzünden hayatını kaybediyor, arkadaşlarına şaka yapmak isteyen bir adam kaza sonucu canından oluyor... Meriç'in bu öyküleri okurken aklına komşusu Zülal Abla'nın gelmesi de bu yüzden. Zülal Abla, Karay'ın kaleminden çıkmış gibi duran ama hemen

yan evimizde oturanlardan biri aslında. Ancak Zülal Abla'ya geçmeden onun öncüsü olarak nitelendirebileceğimiz Nebile'yi hatırlamakta fayda var.

Refik Halid Karay'ın "Garaz" adlı öyküsünde, bir Anadolu kasabasından İstanbul'a taşınan Çerçi Halil ve ailesinin başından geçenler anlatılır. Kasabadaki dükkânına mal almak için İstanbul'a giden Çerçi Halil orada bir yolunu bulup zengin olur. Paranın nereden geldiği belli değildir ama muhtemelen kaçakçılıktan kazanılmıştır. Çerçi Halil durumunu düzelttikten sonra köyde bıraktığı eşi ve kızı Nebile'yi de yanına alır. İstanbul'a taşınmalarıyla bilmedikleri bir şehirde alışık olmadıkları bir hayat yaşamaya başlayan Nebile ve annesi yeni hayatlarına alışana kadar bir süre bocalarlar. Ancak çok geçmeden "ayaklarında mantar ökçeli iskarpinler, başlarında tüllü şapkalar, Beyoğlu kalabalığına katılırlar." (Karay, 2009: 194) İstanbul'a geldiği ilk günlerde annesinin yanından ayrılmaya cesaret bile edemeyen Nebile, tek başına mağaza mağaza dolaşıp en pahalısından el çantaları, eşarplar, eldivenler ne bulursa almaya başlar. Nebile'yle ailesinin bolluk ve refah içindeki hayatı beş sene devam eder. Bu sürede kasabadaki hayatını tamamen unutmuş olan genç kız, İstanbul'daki günlerini alışveriş yaparak, pastanelere, sinemalara ve plajlara giderek geçirir. Buradaki rahat hayatına alışmış olan Nebile'nin mutluluğu babasının işlerinin kötü gitmesiyle sekteye uğrar. Önce harcamaları kısmaya çalışan aile, en sonunda evin perdelerinden Nebile'nin iç çamaşırlarına kadar ellerinde ne var ne yoksa satıp İstanbul'dan ayrılmak zorunda kalır.

Daha on altı yaşındayken İstanbul'a gelen, kişiliğinin oluşma evresinde burada lüks içinde bir hayata alışan Nebile'nin yirmi bir yaşında "kasabadaki dört duvarla çevrili, helası sokak kapısı yanında, bir tek kavak ağacını zor besleyen kavruk bahçeli, izbe kasaba evine dönüşü pek hazin olur." (age, 196) Hayatının altüst olmasının tek sorumlusu olarak babasını gören genç kız, küçük kasabasında ufak tefek istekleriyle memnun yaşayıp giderken ona İstanbul'u tanıtan ve lüks içinde bir hayata alıştırdıktan sonra kasabaya geri getiren babasına karşı büyük bir nefret duyar. İki dünya arasında sıkışan Nebile, babasına olan nefreti ve İstanbul'a olan özlemiyle gitgide zayıflayıp solar. Nebile'nin bundan sonra "hep böyle, burada, kasabada mı yaşamaya mahkûm" (age, 191) olduğunu düşünmesi onun çaresizliğini gösterir. Genç kızın ne herhangi bir eğitimi ne de bir işi olduğu düşünülürse onun kasabadan ayrılıp İstanbul'da kendine yeni bir hayat kurabilmesi söz konusu değildir. Refik Halid Karay, Nebile'nin hayatının geri kalanında ne yaptığını bize anlatmaz ama genç kızın ömrünü o evde geçirdiğini tahmin edebiliriz.

Meriç'in komşusu Zülal Abla da Nebile'yle benzer bir hayat yaşamıştır. Zülal'in babası bir gün eve valiz dolusu parayla gelir. Paranın nereden geldiği yine belli değildir. Her ne kadar dededen miras kaldı dense de defineden kaçakçılığa, piyangodan kuyumcu soygunlarına kadar pek çok dedikodu dolaşır ortalıkta. Ancak Zülal ve annesi paranın kaynağını hiç sormazlar ve "nereden geldiğini bilmeseler de haram olduğunu bildikleri bu parayı bir an önce harcayıp bitirmek isterler." (Tunç, 2012: 132) Zülal o günleri, içi para dolu olan dolaptan "isteyen, istediği zaman, istediği kadar alıp harcıyordu. Aklına ne

gelirse alıyorduk, belki elli çift ayakkabım olmuştu. Çantalar, şapkalar, eldivenler... İpek mendilleri düzineyle alırdık, kirlenince atardık. Biri tilki biri vizon iki kürk mantom vardı, annemle ablamınkiler ayrı" (age, 130) sözleriyle anlatır. Aile müsrifliği artık o kadar abartmıştır ki yoldan çevirdikleri bir taksiyle on beş günlük bir tatile bile çıkmışlardır. Ancak bu hesapsız harcamaların sonucunda ellerindeki tüm parayı tüketirler. Önce altın takılar bozdurulur, sonra ellerinde ne var ne yoksa birer birer eskicilere satılır. Bir süre sonra babanın da ölmesiyle anne-kız baş başa kalırlar. Ailenin geçimini artık Zülal üstlenmiştir ve terzilik para getirmediği için "etek bastırmak, paça kısaltmak, fermuar değiştirmek, bel daraltmak gibi ufak-tefek tamirat işleri" yapmaya başlar. Zülal belki de annesinin sorumluluğu nedeniyle "yokuş aşağı gittikçe hayata daha çok bağlanmak" zorunda kalmıştır; anne, Zülal'in freni olmuştur. Babadan, aileye kalan tek şey içinde yaşadıkları evdir ancak maddi durumlarını biraz düzeltmek için bu evi satmak istediklerinde babanın evi başkasının üzerine yaptırdığını öğrenmişlerdir. Sığınabilecekleri tek yer olan bu evde, her an sokağa atılma tehlikesiyle yaşamaya başlarlar. Baba ölmüş olsa da ailenin yaşamı üzerinde hâlâ çok etkilidir. Buradaki ev imgesi ayrıca önemlidir. "Gerek edebiyatta gerek sosyal hayatta 'ev' kavramına fazladan bir ilgi"si olduğunu söyleyen Ayfer Tunç, "insanın temel arayışının aslında anne rahmi olduğu, bunu da ev kavramında somutlaştırdığı kanısında"dır. (Kartal, 2012) Kişinin "sınırsızca ve koşulsuzca güvende olduğu tek yer anne rahmidir." Ancak bu öyküde Zülal, sığınabileceği tek yerin aslında ona ait olmadığını öğrenir ve bu bilgi onu hayata karşı tutamaksız bırakır.

Nebile ve Zülal'in yaşamları birbirlerine oldukça benzer. Her iki karakterin de hayatları babaları tarafından köklü bir şekilde, hem de iki kere değiştirilir. Baba tarafından gelen bu değişiklik ilk seferde olumlu görünse de her iki karakter için de çok iyi sonuçlar vermez. Kendilerini eski hayatlarına nazaran inanılmaz bir bolluk içinde bulan iki karakter, geçmiş yaşamlarını hemen unutmuş ve müsrifleşmişlerdir. Ekonomik şartları iyi olduğu sürece bu büyük bir sıkıntı yaratmaz. Ancak ne zaman ki ailenin parası tükenir, Nebile ve Zülal'in aileleriyle ilişkileri de bozulmaya başlar. Nebile, hayatının akışını iki kere değiştiren babasına âdeta düşman olur. Kendini çok sevdiği hayatından ayıran babasının suratını görmek bile onu rahatsız eder. Huzur bulması babasının ölümüne bağlıymış gibi onun ölümünü ister hale gelir. Zülal'in ise her şeyi geçmişte bırakmış gibi rahatlığı vardır. Ancak o günlerin sözü açıldığında henüz geçmişiyle hesaplaşamadığını görürüz. Zülal, babanın getirdiği parayı "helal olmadığını" bildiği için bir an önce harcayıp bitirmek isterken şimdi kime ait olduğunu bile bilmediği "haram" evde otuz yıl oturmak zorunda kalmıştır. Zülal saklamaya çalışsa da bu yüzden babasını hâlâ affedememektedir. Her iki öyküde de anne varla yok arası bir yerdeyken asıl çatışma baba-kız arasındadır. Ayfer Tunç'un edebiyatına baktığımızda da onun bazı öykülerinde, özellikle de *Evvelotel*'dekilerde çocuklarla babaları arasında bir sorun olduğunu görürüz. Babalar, isteyerek ya da istemeyerek aile içi dengeleri değiştirirlerken çocuklar da bir şekilde yollarını bulmaya uğraşırlar. Kimi babasıyla yan yana gelmek, aynı kare içinde bile yer almak istemez kimi babasına olan nefretini ona ait eşyaları satarak hafifletmeye çalışır. Bu açıdan "Garaz", Karay'ın Ayfer Tunç öykücülüğüne konu olarak en yakın yerde duran öyküsüdür.

Ayfer Tunç, "Garaz"la Karay'ın bıraktığı yerden devam eder gibidir. Karay, öyküsünü Nebile ve ailesinin bütün servetini yitirip köy evine dönmesinden hemen sonra bitirir. Ayfer Tunç ise, Zülal'in hayatını bütün o bolluk ve refah günlerinden yıllar sonra anlatmaya başlar. Bir yandan Zülal'in kayıp sonrası yaşamını okurken diğer yandan da geri dönüşler sayesinde Zülal'in geçmişini öğreniriz. Ayfer Tunç böylece hem Karay'ın ucunu açık bıraktığı öyküsü "Garaz"ı hem de 1910 1945 arasında geçen *Memleket Hikâyeleri*'ni günümüze kadar getirir. "Garaz"la bir yandan Karay'ın kitabını kendi kitabıyla ilmeklerken, ilmeğin diğer ucunu da eklenecek diğer *Memleket Hikâyeleri* için açık bırakır.

Kaynakça

İnci, Handan, Lekesiz, Ömer, Barbarosoğlu, Nalan, Yıldırım, İbrahim (2006). "Belki de Cinsiyetsiz Bir Dil Diyebilirim Kendim İçin", *Eşikcini*, Ağustos 2006, s. 62 - 74.
Karay, Refik Halid (2009). "Doğrusu Hangisi", *Guguklu Saat*, İnkılap Yayınları, İstanbul.
Karay, Refik Halid (2009). *Memleket Hikâyeleri*, İnkılap Yayınları, İstanbul.
Kartal, Ümran (2012). "Memleketimi Sevmek İçin Elimde Ne Kaldı?", *Radikal Kitap*, 8 Haziran 2012.
Tunç, Ayfer (2012), *Memleket Hikâyeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
Uyar, Tomris (2009). *Gündökümü II*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
Yalçınkaya, Fisün (2012). "Yaşadığımız Topraklar Karakterimizi Şekillendiriyor", *Sabah Kitap*, 22 Haziran 2012, sayı 78, s. 18.

‘Hikâyemizin Hikâyesi’nin Hikâyesi: “Acılezzet”te Kendi’lik ve Kimlik

BENGÜ VAHAPOĞLU*

“Acılezzet” öyküsünün kaderine yaklaşan ve ona yakışan bir şey var bu metnin hikâyesinde. Şöyle ki: Sempozyumun kitaplaşma aşamasında 2014’te sunduğum tebliği gözden geçirmek istedim. Ancak metni tekrar okuyunca bu “gözden geçirme” yerini, yazıyı “elden geçirme” ihtiyacına bıraktı. Bugünden bakınca yazı, öykünün kıvamlı dokusunun yanında daha yavan kalmıştı, üzerinde durulması gereken birkaç yeri de ıskalamıştım. Belli ki ben de 2014’teki ben değildim ve kitap vesilesiyle öyküyü tekrar okurken metne yeni sorular sormaya başlamıştım. Zihnimde metne dair yeni boyutlar açılmıştı. Temel sorunsalım değişmemekle birlikte yapıyı baştan kurmam gerekiyordu. Yazıyı yeniden yazmak için gereken cesareti ise Ayfer Tunç’un kendisinden aldım: “Hep söylerim, hiçbir metin yazarı ölmedikçe bitmiş değildir; yaşar, değişir, dönüşür. Yazar isterse dönüşmüş hallerini tekrar tekrar yazar, isterse öylece bırakır.” (İnci, 2014: 204) diyordu Tunç. Metni yaşayan bir organizma olarak gördüğü için ilk kitabı *Saklı*’daki öyküleri dönüştürmüş ve *Evvelotel* kitabı çıkmıştı ortaya. Benim burada incelediğim “Acılezzet” de *Saklı*’daki “Önemsizlik” öyküsünün yeniden yazılmış halidir, hatta “Acılezzet”in konusu da bir hikâyenin yeniden yazımı üzerinedir.

Öykünün anlatıcısının ev sahibi olan Madam, anlatıcıya bir kitap verir. Bu kitaptaki hikâyelerin birinde anlatılanın kendisi olduğunu ama anlatılanların doğru olmadığını söyler ve anlatıcıdan hikâyesinin “doğru”sunu yazmasını ister. Anlatıcımız mimardır, oysa Madam onun bir yazar olduğunda, kendisini televizyonda gördüğünde ısrar eder. Belki Madam benzetmiştir, belki anlatıcı bir yazar değildir ama yazar olmayı istemiştir. O güne kadar yazmak için yığınla defter almış, birkaç satır karalayıp bir kenara atmıştır. Madamın ısrarı onun bu eski rüyasına dokunmuş, içten içe hoşuna da gitmiştir. Sonunda yığının içinden seçtiği boş defterin bir yüzüne Madamın hikâyesini, diğer yüzüneyse Madamın hikâyesinin tetiklediği kendi hikâyesini yazmaya başlar. Öykünün bu çerçevesi bizi sürekli metnin gerçekliğinden yani edebî gerçeklikten dış gerçekliğe fırlatır. Anlatıcının hikâyelerini yazdığı çift taraflı defter *Evvelotel* ve *Saklı*’nın bir arada basıldığı tek kitap (*Evvelotel-Saklı*) gibidir.[1] Ayrıca anlatıcı, Madamın hikâyesinin içinde bulunduğu kitabın yayımlanış tarihinin üzerinden en az on beş yıl geçtiğini söyler ki bu, *Saklı*’nın yayımlanışıyla (1989) “Acılezzet”in yazılışı (2004) arasındaki süreye tekabül eder. Ayfer Tunç, okuru *Evvelotel-Saklı*’nın kendisine göndermekte ve bu şekilde sürekli kitabın kendisine göndererek “Acılezzet”in aslında tam da bu kitabın hikâyesi, yani bu kitaptaki hikâyelerin hikâyesi olduğunu hatırlatmaktadır âdeta.

---

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi.

1 Ayfer Tunç’un ilk öykü kitabı *Saklı* 1989’da, *Evvelotel* ise 2006’da yayımlanmıştır. Sonraki baskılarda iki kitap *Evvelotel-Saklı* adıyla tek ciltte bir araya getirilmiştir.

"Yanılmak her şeyi yeniden görmek gibi bir şey oluyor"[2]

Madamın "Önemsizlik" öyküsüne itirazı vardır. "Önemsizlik"le Madamın hikâyesi arasında kişilerin isimlerinden başka ortaklık yoktur. "Önemsizlik"in yazarı Madamın hikâyesini tahrif etmiştir. Halbuki söz konusu bir edebî eserdir, dolayısıyla tahrif görmezden gelinebilir ve okur için bu tahrif bir önem arz etmeyecektir. Ayfer Tunç, "[...] her hikâyenin sonsuz sayıda çeşitlemesi var. Anlatılmış olandan matematiğe sığmayacak kadar çok çeşitleme yapabiliriz. Aslında insanlık bilgisinin içinde yer alan kodları birbiriyle sürekli yeniden eşleştiriyoruz. Yeniden, yeniden, yeniden eşleştirerek yeni görme, anlama biçimleri ortaya koymaya çalışıyoruz." (age, 209) der. Sonuçta "Önemsizlik"in yazarı da (burada Ayfer Tunç kendisini bir gölge gibi kurgu kişilerin içine yerleştirmiş oluyor) -tıpkı Tunç'un söylediği gibi- mümkün eşleştirmelerden birini yapmıştır. Ancak her metin bir eşleştirmeyse her eşleştirme başka eşleşme imkânlarını dışarıda bırakacak demektir. Alexander Nehamas, *Edebiyat Olarak Hayat* kitabında bunu resim üzerinden örneklendirir: "[...] tüm anlatılar ve yansıtmalar, sonsuz sayıda bilgiyi dışarıda bırakmaktadır. Ressamlar 'tamamen gördükleri şeyin' resmini yapabilirler; ama gördükleri şey kaçınılmaz olarak manzaranın son derece kendine özgü, dolayımlanan 'parçası'dır ve genellikle herhangi bir manzaranın parçası veya sonuçta dünyanın başka bir parçası değildir." (Nehamas, 1999: 87) O zaman "Önemsizlik"in yazarının perspektifiyle Madamın perspektifi arasında bir uyumsuzluk vardır yalnızca, denip geçilebilirdi. Madam için bu hikâye sadece bir hikâye olsaydı böyle söylenebilirdi elbette. Ama Madam için hikâye, hayatın ta kendisidir. Öyle ki "Bir hayata nasıl olur da önemsizlik denebilir," (Tunç, 2013: 76) diye yakınmıştır öykünün bir yerinde. Hikâyesinin doğrusu yazıldığında bir hayata hak ettiği itibarı iade edilmiş olacaktır onun gözünde.

Madam, hayat ve edebiyat arasındaki bağa Aristotelesçi bir bakışla yaklaşır, "hayat yazıldığı gibi olan olmalı"dır ona göre, "yaşanan geçip gidiyor ne de olsa, hiçbir şey kalmıyor geriye." (age, 80) der. Madamın penceresinden edebiyat hayatın mimesisi, yazı bir çeşit hayat ikamesidir. "Acılezzet"teki tek ikame figür yazı değildir. Öyküdeki hemen her şey, diğer bir şeyin ikamesidir ve metnin temel meselesi de budur: taklit/yedek değil asıl olmak, sahte değil sahih olmak, başkası değil kendi olmak. Edip Cansever'in "Bir gün herkes kendisi olsun" dizesi, öykünün merkezindeki bu kimlik probleminin leitmotividir. Anlatıcı "Bir kitabı kapatıp diğerini açarken, tuhaf bir bağlantı cümlesiymiş ya da kötülüklerden koruyan bir duaymış gibi mırıldandığım dize beni ele veriyordur: *Bir gün herkes kendisi olsun.*" (age, 61) diyerek dizenin öyküyü kuşatan yapısını biraz da mistik bir duyguyla ortaya koyar.

"Her şeyin tersini taşıyor yüzü -sanki- / Ve taşırıyor"

"Kendi" Türkçedeki diğer zamirlerden farklıdır. "Ben"in kendi üzerine bükülüşüdür. "Ben" faildir, eyleyendir ama "kendi" hem eyleyen hem eyleminden etkilenendir. "Kendi" aynı zamanda bir topos'tur. Failin ve münfailin aynı yerde toplanmasıdır, 'kendi ol-

2 Edip Cansever'in *Bezik Oynayan Kadınlar* kitabındaki "Manastırlı Hilmi Bey'e Birinci Mektup" şiirinden bir dizedir. Diğer ara başlıklar da aynı kitabın -sırasıyla- "Cemal'in İç Konuşmaları III" ve "Bitiş" şiirlerinde yer alır.

mak' bir tür çelişkisizliktir. Halbuki "Acılezzet"in kişileri yerlerinden olmuş kişilerdir. Kimse olması gerektiği varoluş düzleminde değildir. Anlatıcının, hayatına ve kendisine dair algısı henüz altı yaşındayken tersyüz olmuştur. Bir sabah annesi, babası ve dayısı sandığı kişilerin ablası, eniştesi ve abisi olduğunu öğrenir. Annesi onu doğururken ölmüştür, babası da daha annelerinin kırkı çıkmadan çocuklarını terk etmiştir. Anlatıcının kim olduğunu, daha doğrusu kim olmadığını öğrendiği o an, büyük bir kimlik krizini, ağır bir kayıp duygusunu da beraberinde getirir. Anlatıcı özdeşliğini/kimliğini kaybetmiş, kendisini tanımlayan bütün aidiyetlerden soyulmuş ve çıplak kalmıştır. Kimlikteki bu altüst oluşa rağmen roller oynanmaya devam edilir. Anlatıcı ablasının hiç doğurmadığı çocuğunun, eniştesinin hiç sahip olmadığı oğlunun yerindedir, karşılığında abla "anne"nin, enişte "baba" figürünün ikamesidir. Anlatıcı, "Yine aralarındaki temel konu oldum, onları birbirlerine bağlayan, sevmekte yarıştıkları varlık. Garip bir sevgi bu içinde yüzdüğüm diye düşündüm, saf, içten, çok, ama yine de yerinde olmayan bir şey var." (age, 74) sözleriyle ikame olmanın hüznünü sezdirir. Hiçbir samimi muamele bu eksiklik ve eğretilik duygusunu gideremeyecektir. Kadınların kendisine neden düşkün olduğunu soran anlatıcıya ablası "Yüzünde tezat var," "hem masumsun hem değil." (age, 63) der. Tezat taşıyan bu yüze yakından bakılacak olsa annesinin ölümüne sebep olan suçlu bebek rahatlıkla görülebilir. Aynı yüz, ablaya kendi öz çocuğuna hiç sahip olmadığı ve olamayacağını da hatırlatmaktadır.

Öykü ilerledikçe Madamın da ikame bir figür haline geldiğini görürüz. Anlatıcı için Madam, "aşk ile anne arasında bir yerde"dir. Anlatıcının, Madama duyduğu merakla karışık ilgi zamanla tutkuya dönüşmüştür. Ancak bu duygu, erkek çocuğun annesine hissettiği ödipal tutkudan başka bir şey değildir. Anlatıcı, Madam ve ölü annesi arasında bağlantı kurmaktadır. Madamın dairesine misafir olduğu ilk gün karşılaştığı manzarayı "Salona girdim. İçerisi neredeyse soğuktu, tül perde titreştiğine göre pencere aralıktı, ayaklı iki abajurdan buz beyaz bir ışık sızıyor, bu loşluk ve soğuk ölümü çağrıştırıyordu." (age, 65) sözleriyle tasvir eder. Tunç, "Yuva temel içgüdülerden biridir. İnsanın en güvende olduğu yer annesinin rahmi. Ama oradan çıkmışız bir kere geri dönemeyeceğiz. Onun için bir yuva yapıyoruz kendimize, kendimizi güvende hissettiğimiz yer ev." (İnci, 2014: 243) diyerek evle rahmi eşitler. Anlatıcı bir gün Madamı izlerken şunları düşünür: "Kollarının omuzlarıyla birleştiği yere, ardından göğüslerine her gelişimde dayanılmaz bir kucak arzusu duydum, beni dertop edip içine alacak, kendi varlığına kaynaştıracak bir kucak. Anlaşılmaz bir karşıtlıktı bu, kemik ve kucak" (Tunç, 2013: 75) Mevzubahis bu "dayanılmaz kucak arzusu" ana rahmine dönüş isteğidir. Ancak anlatıcının tasvirine bakılırsa loş ve soğuk oluşuyla ölümü çağrıştıran bu rahim ölü bir bedenin, ölü annenin rahmidir. Anlatıcının "Madam annem değil. Madam sevgilim değil. Ablam annem değil. Eniştem babam değil. Abim dayım değil. Ne zaman hikâye kaydı ya da ben ne zaman kaydım bilmiyorum." (age, 81) sözlerindeyse kendi olamamanın acısı bütün ağırlığıyla açığa vurulur. "Öteki", "farklı", "benzemez", "ters", "aksi", "zıt", "değişik", "eşitsiz" gibi pek çok karşıt anlamı vardır "kendi" kelimesinin. Bunlardan biri de "başka"dır. "Kendi" olmayan kişi bir başkasıdır. "Acılezzet"te tam da bu yersizliktir, bu ikame olma halidir başkalık.

"İnsanlara uzaklık vurma"

"Bir gün herkes kendisi olsun" dizesi anlatıcı için bazen de bir isyan cümlesi yerine geçer. Bir öğle yemeğinde eniştesine durduk yere bu dizeyi yinelediğinde eniştesi bunun o kadar da kolay olmadığını söyler, "[...] herkesin bir kendisi var, bir de olmak istediği kendisi. Kimi kendisi olmayı, kimi olmayı istediği kendisi olmayı istiyor, karışık bir mesele yani." (age, 79) der. Gerçekten de kimlik meselesi tartışmalı bir konudur. Freudyen açıdan ele alındığında "benlik" keşfedilir. Ama örneğin Nietzsche'ye göre benlik keşfedilen değil, inşa edilen bir şeydir. Bu yüzden de Nietzsche, ünlü eseri Ecce Homo'ya "Kişi nasıl kendi olur" (Wie man wird, was man ist) alt başlığını koymuştur. Nehamas, "[Nietzsche için...] benliğin bütünlüğü, verili bir şey değil, kazanılan, ulaşılan bir şeydir; bir başlangıç değil, bir hedeftir." (Nehamas, 1999: 248) der. "Acılezzet"in anlatıcısı da kendini bir yandan keşfederken diğer yandan bir yazar olarak inşa eder. Bir metin kurarken aynı anda da tıpkı bir metin kurar gibi kurar kendi kimliğini. Bu yönüyle hikâye bir oluşum hikâyesidir. Anlatıcının kendi öz, hakiki doğasına yolculuğu Madamın anlatıcıya hikâyesini emanet etmesiyle başlar. Madam, anlatıcının hakiki doğasını ondan daha önce keşfetmiş gibidir: "Sizi anlıyorum gülümsemesi belirdi yüzünde, kim, kim olduğunu belli etmek ister ki gülümsemesi, hepimiz başka biri değil miyiz başkalarının yanında gülümsemesi." (Tunç, 2013: 65) der. Zamanla anlatıcı da 'yazarlık' fikrine alışacak, hatta yazıyla bir üstünlük mücadelesine bile girecektir. "Yazmaya başlayınca gelişigüzel satırlar yazmakla yetinemeyeceğimi, yazdıklarımın kendine ait bir evren kazanmasını şiddetle istediğimi fark ettim. Kelimeler bana hâkim olmaya kalkıştıkça, ben ona hükmetmeye çalıştım. Endişe ile haz birbirine dolanıp beni kovalamaya başladı. Defterin iki yüzü arasında gittim geldim kovalandıkça." (age, 75) der. Öykü boyunca anlatıcının adım adım bir yazara dönüşmesine şahit oluruz. Öykünün bir yerinde "[bu hikâyeyi] yazabilirsem kendim olacağım sanıyorum." (age, 60) diyen anlatıcı için Madamın hikâyesini yazmak, daha doğrusu yazar olmak bir çeşit varoluş meselesi halini almıştır.

Madam, anlatıcının yazar olma yolunda geçiş nesnesi gibidir, Madamla karşılaşana kadar bir hikâyesi yoktur. Modern toplumda bireyin en büyük sorunu da kendine ait bir hikâyesinin olmamasıdır belki. Karşılaşmanın değiştirici/dönüştürücü bir gücü vardır ve kendinden başka bir varlıkla karşılaşan kişi de dönüşüme uğrar. Her karşılaşma yeni bir insan, her yeni insan yeni bir deneyimdir. Hikâye anlatmak bu deneyimlerin değiş tokuş edilmesidir. Benjamin, "Bütün hikâye anlatıcılarının beslendiği kaynak deneyimdir." (Benjamin, 2014: 78) der. "Anlatıcı hikâyesini deneyimden çekip alır, kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan ve o da bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirir." (age, 81) Anlatıcı sadece Madamın hikâyesini temize çekmekle kalmaz, defterin bir tarafına da kendi hikâyesini yazar ama bazen hikâyelerin yerlerini karıştırır: "Madamla tanıştığımız sabahı yazdım dün akşam. Defterin ne tarafına yazacağımı düşündüm önce, bu kimin hikâyesi? Madamın mı, benim mi? Karar veremedim, sonunda hikâyenin içine yazdım, ikimize de ait olsun diye." (Tunç, 2013: 61) Böylece Madamın hikâyesiyle anlatıcının hikâyesi birbirinin içine geçerek iki ayrı hikâye yerine tek bir

hikâye halini alır. Anlatıcı "Hikâyemin hangi satırı doğru bilmiyorum. Doğruların ne önemi var, onu da bilmiyorum. Kitap masamın üstünde duruyor. Defalarca okudum ve öyle çok cümle yazdım ki kendime ve Madama dair, artık o hikâye de hikâyelerimizin hikâyesi de bana aitmiş gibi geliyor." (age, 59-60) der. Ricoeur, her bir kimsenin hikâyesinin/tarihinin başka birçok kimsenin hikâyesiyle/tarihiyle iç içe geçtiğini söyler: "[...] şu ya da bu kimsenin gerçek hayat hikâyeleri başkalarının hikâyeleriyle iç içe geçmiştir. Benim hayatımın bütün dilimleri başkalarının, anamın babamın, dostlarımın, işte ve iş dışında beraber olduklarımın hayat hikâyesinin bir parçasıdır." (Ricoeur, 2010: 219) Ricoeur, "[...] edebî anlatıların ve hayat hikâyelerinin/tarihlerinin, birbirlerini dışlamak şöyle dursun, karşıtlıklarına rağmen veya karşıtlıkları sayesinde birbirlerini tamamladıkları"nı düşünür. (age, 221-222) "Acılezzet" ne sadece anlatıcının, ne de sadece Madamın hikâyesidir; hem Madamın (başkasının) hem anlatıcının (kendinin), hem her ikisinin hikâyesidir. Başkasının hikâyesi kendi hikâyesi olurken, ortaya çıkan hikâye okurun yani bir anlamda başkalarının hikâyesi olmuştur. Çünkü "başka" her zaman "kendi"nin dışında bir şey değildir. Paul Ricoeur, *Başkası Olarak Kendisi* kitabının başlığıyla ilgili yaptığı açıklamada "Başlığımızca sezdirilen başkalık, kıyaslamayla ilgili olmayan (ya da sadece bunlarla ilgili olmayan) bir başkalıktır, bizzat 'kendilik'in kendisinin kurucu ögesi olabilecek türden bir başkalıktır. Başkası olarak Kendisi, 'kendisi'nin kendiliğinin (the selfhood of oneself) başkalığı en içten bir derecede içerdiğini ta en baştan itibaren sezdirir; öylesine en içten bir derecede ki, Hegel'in diliyle dile getirilebileceği gibi, biri öteki olmaksızın düşünülemez, tam tersine biri ötekiyle iç içe geçer." (age, 5) sözleriyle anlatır kendi-başka diyalektiğini. "Madamdan sonra ben başka biriyim." (Tunç, 2013: 61) diyen anlatıcının da başka biri olması kendisi olmasıdır bir yerde. Madam, anlatıcıya yazar olmanın böylece de kendisi olmasının kapısını açmıştır.

Ayfer Tunç "Aynı anda ben ve başkaları olmak için yazıyorum diyorum ama yazmak bana bu hazzı vermese aynı anda ben ve başkaları olamam." (İnci, 2014: 203) der. Yazarların kendileri ve başkaları olabilmek adına ayrıcalıklı bir konumlarının olduğu doğrudur. Ama sadece yazar için değil okur için de kendisi olabilmenin yollarından biridir edebiyat. Benjamin'in de söylediği gibi, "Hikâye anlatıcısı, dürüst adamın kendisiyle yüzleştiği kişidir." (Benjamin, 2014: 100)

Kaynakça

Benjamin, Walter (2014). "Hikâye Anlatıcısı", *Son Bakışta Aşk* (çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy) Metis Yayınları, İstanbul, s. 77-100.

İnci, Handan (2014). *Ayfer Tunç'la Karanlıkta Kelimeler*, Can Yayınları, İstanbul.

Nehamas, Alexander (1999). "Hayatın Bir Koşulu Olarak Yalan", *Edebiyat Olarak Hayat-Nietzsche Açısından* (çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 69-110; s.231-270.

Ricoeur, Paul (2010). *Başkası Olarak Kendisi*. (çev. Hakkı Hünler), Doğu Batı Yayınları, İstanbul.

Tunç, Ayfer (2013). *Evvelotel-Saklı*, Can Yayınları, İstanbul.

Ayfer Tunç'un Yazarlığında Kelebek Makamında Derin Dokunuşlar

TEZER CEM*

Ayfer Tunç da birçok yaratıcı gibi acıdan beslenir, suyunu yalnızlıktan içer, hayallerinden kanar, duyarlılığından yaralanır, sözcüklerle giyinir. Bizim kitap tasarımı şeklinde okuduğumuz sözcükler acılar-yalnızlıklar-kanlardan kök boyalarla renklendirilmiş, dokunmuş, dizilmiş hayat parçacıklarıdır. Yazar, "yazıyorum çünkü paylaşmak istiyorum," diyor. Özünde yaşarken doldurduğu hayatın gamını yükünü, yaşayabilmek için öykü - roman vasıtası ile kendinden atmak zorundadır. Yani bir nevi hayatta kalma mücadelesidir yazarınki, başka türlü direnemez. "Yazmasaydım delirecektim" diyen Sait Faik gibi Ayfer Tunç da "kendi kendine konuşmayı makbul saymazlar. Oysa ne fark var ki arada?" (Tunç, 2005: 75) diye bir kahramanının ağzından yapar durumun açıklamasını. Bence öyle pek de kendi kendine yazmıyor Ayfer Tunç, memleketin kalabalığı toplanıp geliyor öykülerde romanlarda. Her bir kahraman kendi hayat hikâyesini, aile bireyleri, eş-dost, akraba, ahbap, arkadaşlarla katıştırıp kar topuyken çığ olup yuvarlanıveriyor üzerimize. Bazıları çok yalnız ve uçurumun kıyısında resmedilmiş bile olsalar geçmişlerinin kalabalığından kaçamıyorlar ya da kalabalıklar içerisinde yapayalnız yaşamla mücadele ediyorlar. Kendi söylediği gibi "herkes kendine bir hayat hikâyesi yazar elbet, ama aslında hiçbiri gerçek değildir, naylondur hepsi." Biz anımsadığımız veya anımsamak istediğimiz bir geçmiş yaşarız ve bu kurgu ile kendimizi tanımlarız. Herkesin bir gün sadece kendisi olma hakkını ise yazar bize değil, hikâye kahramanlarına verir bu yolla. Ama onlar da bizlerden farklı olmadığı için bu hakkı kullanamazlar çünkü kim olduğunu artık kimse bilmemektedir. Bildiğini sananlar ve bilmediğinin farkında olanlar olarak kutuplaştırır kahramanlarını. Bildiğini sananlar katı gerçekçi, acımasız, sert ve kötücül karakterlerdir ki bunların fazla detayına girmeden yani öyküde fazla yaşatmadan yarattıkları acı ve travmaların, bilmediğinin farkında olan veya öykünün sonunda farkına varacak olan duygusal, zayıf, bağımlı, hasarlı karakterler üzerindeki etkileri, yaşamsal acıları, iç dökümleri ve yalnızlıkları öykülerini belirginleştiren ana izleklerdir.

Çok iyi bir hikâye anlatıcısıdır Ayfer Tunç, kahramanları vasıtası ile okura sıkı hikâyeler anlatır, kendisi de ötekileşip dışarıdan dinler anlatılanları. Kocaman kocaman hayatlar sunar bize... Küçük öykülere sığdırılmış nice aşklar, acılar, kederler anlatır incelikle dokuyarak... Bittiğinde arkamıza yaslanıp düşünebileceğimiz kendimizi sorgulayabileceğimiz türden, yazma amacına tam da bu noktada erişir. Hani tarihî mekânlarda sokaklarda dolaşırken "Kim bilir ne hayatlar yaşanmıştır buralarda?", diye düşünür geçer gideriz ya, Ayfer Tunç orada durur. Boş bir fotoğraf karesi alıp bekler, kapılardan,

* Şair.

pencerelerden, kaldırımlardan karakterleri çıkıp gelmeye başlarlar, tanışırlar onunla ve anlatırlar bir bir... Kareler çoğalır, sözcükler yağar...

Yaratıcı, bir yazar olarak kurgulama ve biçim verme hakkını elinde tutar yaratının. Yazar bir yaratıcı olarak dehasını, kendisindeki Tanrı parçacığını, kutsal bir emanet gibi var oldurmakla yazgılıdır. Yaratıcı gücünü yok etmeye çalışan, günahkâr olur edebî âlemde. Bir de bilinçli olarak taşımaktan vazgeçenler, istemeyenler çıkabilir onlarda bir katil vicdanıyla koyun koyuna günahlarıyla yüzleşir dururlar. Yalnız kendilerini taşlarlar, başkalarını değil.

Ayfer Tunç da ilk öyküsünde terk ettiği biçimsel şiirsellik ile kendini taşlamaktadır aslında. Bunun kendisinde yarattığı travma, kederli ve karamsar gerçekçilik olarak dönüşen öykülerinin karakterlerinde acılar içerisinde tutunamayıp intihar etmektedir. Yazar, yazarlık serüveni boyunca biçimde ve üslupta hep bir arayış içerisinde olmuştur. Ana temaları aşk, acı, yalnızlık, itilmişlik, çocukluk travmaları, hafif delilik gibi izleklerde pek değişmese de bunları aktarma biçimleri hep bir değişim ve gelişim göstermiştir. Tıpkı şiirsellikte olduğu gibi absürt-ironik anlatımı da denemiş ve şimdilik terk etmiştir. (Burada şimdilik demeyi tercih ediyorum, çünkü kendisinden beklentim sürüyor.) Yaratım sürecinde farklı yollara farklı kalıplara girip çıkmıştır, çünkü kendini denemeye, zorlamaya mecburdur. Hayal gücünün sınırı yoktur ama kalemin vardır. O da sınırlarını bilmek ve erişebileceği noktayı görmek için sürekli kalemini gökteki bulutlara uzatmak durumundadır.

Ana temaları hızla değişen hayat içerisinde gelişen tasvir ve arketiplerde ilk ve yeniden doğurmak, can vermek ve beslemek yaratıcının en ağır yüküdür. Bu yeniden ve ilk doğurmalar öyküleri romana dönüştürür. Öykülerdeki kahramanları yeni ve yenilenmiş olarak, başka adlarda, başka karakterlerde başkası olarak yeniden doğurarak karşımıza çıkarır, onlardan ayrılamaz çünkü onları kendi imgeleminde yaratmıştır, yaşatmaktadır. "Ha ben seni şu öykümde var etmiştim ama orda çok da üstünde durmamıştım, bak bu öyküme nasıl yakışacaksın" deyip davet eder sanki. Evlerine karılarına, çocuklarına bağlanamayan erkekler, erkeklere bağımlı yaşamaya koşullu kadınlar tipik karakter örnekleridir anlatıcının.

Ayfer Tunç, ilk yazmaya başladığı yıllardan beri bazı öykülerini beğenmeyip ya da şimdiki yeterlik düzeyinde bulmayıp tekrar yazarak, aynı yaratım sürecini bugünün imbiğinden geçirerek, aynı temalar içerisinde, aynı karakterlerle, aynı olaylar etrafında bambaşka bir anlatımla bizlere sunmuştur. Bunu kötücül bir eleştiri olarak söylemiyorum aksine duygusal bir zayıflığa kapılmadan kendine dışarıdan bakabilen ve öz eleştirel gözlüğünden yıkıp yeniden inşa edebilen kalemi tutabilme gücüne sahip olduğunu düşünüyorum. Bence aynı güç yazarın kendisinden bazı kahramanlarına da geçebiliyor. Öykülerinde karakterlerin son derece güçlü yanlarına da tanıklık edebiliyoruz ama yaşadıkları travmalar da bir o kadar ağırdır, hani Allah dağına göre kar verir

derler ya, Ayfer Tunç da kendi güç dengesini karakterlerine Allah ne verdiyse dağıtıyor. Yani karakterler ağır yara almaktadır çoğu öyküsünde ama yazar bize bunları kelebek makamında derin dokunuşlar olarak hissettirir. Trajediye kaçmayan ya da arabeskin tırmalayıcı nağmelerinde dolaşmayan, arızalı, bağlanamayan, tutunamayan kişiliklerle karşılaşırız. Ya bir iç dökümü veya bir anlatıcı ağzından, geçmişini, çocukluğunda yaşadıklarını kesitler halinde öğreniriz ve yaşadığı güne geldiğimizde nasıl bir insan olduğunu, niyeleri ve nedenleri sessizce anlamış oluruz. Bunu ustalıkla bize bırakır yazar, bütün olaylar örgüsü kelebekler gibi uçuşur ama okura kalan kısmı en ağır makamda sona erer. Büyük gürültüler, patırtılar, kriz anları yoktur öykülerinde, olmuştur ama hepsi geçmiştedir, o bize kalan izleri anlatır. Kişiler geçmişi ya da travmayı sorgulayan bireylerde değildirler, sadece bugünkü halleri geçmişten gelmektedir yani doğumdan itibaren yaşayageldikleridir. Başka da yapabilecekleri bir şey yoktur. Karakterlerin Kavafis'in ünlü şiirindeki gibi gidecekleri başka bir yer yoktur. Değişemezler, kendilerini kabul etmeye mahkûmdurlar, bütün mesele budur. Yazarın asıl derdi insanın kendisiyle yüzleşmesi olduğu için neredeyse bütün karakterlerini bu hüküm ile yargılar. Yüzleşemeyeni de ömür boyu tutuklu bırakabilir. Ben işte böyle yazarlardan korkarım, asla onun bir karakteri olmak istemem. Ayfer Tunç'un karakterlerinin çok belirgin sonları vardır. Ölüme yazgılıysa ölüme gider ya da terk edilmişliğe, yalnızlığa maruz kalmışsa ömrü bu şekilde geçer hiçbir yerde var olamaz, tutunamaz. Kendini gerçekleştirme fırsatını kaçırmışsa bir daha ömrü boyunca bunu yapamayacaktır. Asla sıradan normal insanlar değildir öykülerin kahramanları, mutlaka hayatın bir yerinde çoğunlukla çocuklukta kırılmış, darbe almış, yaralı karakterlerdir ve hayatları da eninde sonunda ağır bir veya bir dizi olayla karşılaşır. Yazarımız bize bu olayın sonrasını anlatmaya başlar, yer yer geri dönüşlerle kişileri tanımamızı sağlarken aynı zamanda günü tüm geçmişin yüküyle yaşatır. Kısa bir zaman aralığında çok yoğun dokunuşlarla kısa bir öykü formatında okumamıza sunar.

Ayfer Tunç kendi yaşadığı yarım yüzyılın en geniş sınırlarında yaşayan bir yazardır. Son derece gerçekçidir yaklaşımlarında, yaşadığı toplumun tam içinden anlatır bize köyünden, kırsalından, kentinden, okumuşundan, cahilinden, zenginin den, fukarasından, düşmüşünden, sonradan görmüşünden, hafifinden, ağırından herkesi, her şeyi yazabilir. Her yere girip çıkabilir, herkes olabilir ve olduklarından da yeni kişiler yaratabilir. Bu söylediklerimi Orta Çağ'da söyleseydim bir cadıyı ya da büyücüyü tanımlıyor olabilirdim. Sonu da yakılmak olurdu. Aslında cadıların yaptığı öteki olabilmek ve ötekinin yapabileceklerini tahmin edebilmekten ibaretti, aslında yaratıcı ve üstün insanlardı. Bugün itibarıyla ise; ötekileşemiyorsak zaten kendimizi başta olmak üzere karşımızdakileri hiç anlayamıyoruz demek oluyor. Hele edebiyat için büyülü kalem kesinlikle gerekiyor ama aynı zamanda da edebiyatta büyü gerçeklikle bozuluyor maalesef, çünkü bu acıların kederlerin hepsi gerçek, yani gerçek hayattan geliyor. Var olan, iliğimizde kemiğimizde taşıdığımız ama kan gibi içimizden gözükmeden akan hayatın tam da kendisi. Yazarımızda kendisini hayattan soyutlayıp fildişi kuleye çıkıp oturmuyor, her kanaldan besleniyor, beslenmek zorundadır. Murat Gülsoy ile söyleşisinde "popüler

kültür hayatımızın içine giriyorsa bizim buna uzak durmamız olumlu bir şey olarak algılanamaz," (Tunç, Gülsoy, 2005: 28) diyor. "Burada önemli olan yazar kendi düşünsel gelişiminde popüler kültürü bir malzeme olarak mı kullanıyor, yoksa kendisi bu kültürün bir malzemesi mi oluyor," diye soruyor ve uzak durması değil kendi üretimine malzeme olarak kullanması gerektiği şeklinde cevaplıyor. (age, 28) Popüler kültürün dakika başı aktardığı yüzeysel hikâyelerden doymuş bir toplumu gerçek edebiyata çekebilecek aslında aynı ama derinlikli yeni eserler üretebilmek günümüz yazarları için hayli zor bir çıta seviyesi belirliyor. Kendisinin de söylediği gibi yüzyıllardır insanoğlunun hikâyeleri hiç değişmedi aslında ama eski duyarlıklardan maalesef kırıntı kalmadı artık içimizde, sosyal medyanın dayattığı her gün ekranlar dolusu karşılaştığımız anlatılar bizi öylesine bıktırmış ve duygularımızı bitirmiş ki artık acıyamaz ve sevemez olmuş bir yüzyılı yaşıyoruz. Boşaltılmış içimizi incelikli küçük şeylerle doldurmak için kendimizi edebiyatın kucağına atıyoruz. Bütün hikâyeleri herkes biliyor, herkes her şeyi bildiğini sanıyor aslında... Gerçek edebiyat romanla, öyküyle şiirle bu bildiğimizi sandığımız şeylerin aslını, içini, duygu parçacıklarını derleyip toplayıp bize ziyafet sunmakla aslında çağın penisilinini bize veriyor, tabii keşfedebilenlere.

Ve tam da burada Ayfer Tunç'un son romanı *Dünya Ağrısı*'nda bir karakter yerinde bir saptamayla "medeni dünyanın taşıyacak merhameti kalmadı" diyor. Medeniyet dediğin tek dişi kalmış canavar gibi evet duygumuzu, merhametimizi, kendimizi ve başkalarını yiyip bitiriyor. Avrupalılar gibi özgür, yalnız, bencil, içeriksiz ve taşlaşmış oluyoruz gitgide. Bu olgunun şehirlerde çok daha belirginleşmeye başlaması bir kaçış planı olarak taşranın mercek altına alınmasına yol açıyor. Bu bağlamda da taşra bütün handikaplarıyla, çekilmez çilesi ve geçmeyen zamanı ile şehir yaşantısının karşısına bir duvar gibi dikiliyor. Aradığımız merhamet burada dev bir öfke olup linç etmeye kalkışıyor ya da topluca susup, unutup sessizliğe gömülebiliyor çaresizce. Burada yazarın vicdanı Cumhur olup her gece rüyalara girip unutma diyen bir canavara dönüşebiliyor. Medeniyetin işle, parayla, malla mülkle, gezip tozmalarla dolduramadığı kişinin içindeki uçurumu taşrada bir intihar ile doğal gerçekliğine kavuşturabiliyoruz. Ama "acı masumiyetini taşıyan fotoğrafı" bizi asla bırakmıyor, yazar vicdanı buna izin vermiyor. *Dünya Ağrısı*'nda var olma veya daha çok var olamama sancısını anlatıyor Ayfer Tunç. Bir gün dönüp geriye baktığında kendini istediği gibi var edememiş, inşa edememiş insan karakterleri çiziliyor, taşrada. Taşra bu kitapta bir hapishaneyi sembolize ediyor. Aslında kendi hapishanemizi dünyanın her yerinde yaratabileceğimizi ironik dalgalanmalardan hissedebiliyoruz. Esas adam Mürşit hep geçmiş travmaları tekrar tekrar yaşayan genel Ayfer Tunç karakterlerine son derece uyumlu, son derece somut bir hayat memnuniyetsizliği taşıyor. Bunu ve kendince günahlarını Madenci'ye itiraf ederek huzur bulmaya çalışıyor. Özünde aşksızlığın bedelini sıkışmışlığında ödüyor. Âşık olabilseydi Şükran'a her şeyi değiştirebilecek gücü aşktan alabilirdi, oteli ve kendisini yaşayan, çağa ayak uydurabilen bir hale getirebilirdi ama işte bu olasılıktan da iyi bir roman çıkmazdı! Nedenlerin olumlu ya da olumsuz olması önemli değildir, anlatıcı bize varılan çözümsüzlüğü bu örgüyle içselleştirerek benimsetmiştir. Ya da yine aşk çift taraflı olarak gerçekleşmiş

olsaydı, Mürşit ve Şükran başlarını alıp birlikte çekip gidebilir miydi? Bu da başka bir hikâye olurdu çünkü aşk özgürleştirmiş olurdu. Kahramanımız aşk gerçekleşmeyince aslında özgürlüğünü yitirir ve oteldeki işine ilk başlardaki coşkuyla sarılması yerini zamanla büyük bir yenilgiye bırakır. Kolunu bile kaldırabilecek gücü ve isteği yoktur, çünkü aşkı bulamamıştır ama yaşarken ölümün tadına varmıştır. Bu duygunun yarattığı bilgelikle etrafındaki herkesi konuşmadan dinleyerek çok iyi anlamaktadır ama insanın kendisi olma durumu kendisini anlama ve çözme yeteneğini azaltmaktadır. Aslında sevgi çok derinde ve gizli olarak vardır sadece kişi bunun farkında olmayabilir. Çünkü sevgi, aşk kadar kolay fark edilebilen bir duygu değildir, etkileri aşk kadar belirgin ve çarpıcı değildir. Çoğunlukla karısına adıyla sembolize edildiği gibi şükran duyduğunu sanır ama gece uykusunda kolunu atmasına içten içe üzüldüğünden, çamaşır katlarken onu seyredişinden derin bir sevgi ile bağlandığını ve artık gidemeyeceğini anlarız. Çocukları söz konusu olunca da her şeyi göze alabilen, aslan kesilen bir baba ile karşılaşırız. Hiçbir yapaylığa kaçmadan gerçek evlat sevgisi tadını neredeyse göz yaşartıcı bir etki ile hissederiz.

Ayfer Tunç, diğer öykü ve romanlarından farklı olarak bu kitapta biraz daha politik simgeler kullanmaya başlıyor. Halka yaranmaya çalışan iktidar odaklı siyasetin bazen de bir canavara dönüşebileceği mesajı veriyor. Öyküden romana giderken kalemini politika, sosyoloji ve psikoloji ile biraz daha sağlamlaştırıyor. Bunları yaşam tarzında benimsediği için okurda olay örgüsü ve karakter davranışları bağlamında sağlıklı bir bağlanma duygusu yaratabiliyor. Bütün olayları gerçekten yaşamış, anlamış, hissetmiş, etkilenmiş duygu bağı kurmuş bir yazar olarak ürünü sunuyor ve yapay bir kurgusallığa asla izin vermiyor. Toplumcu gerçekçi akımı bireyin içine doğduğu ve yaşadığı hayatın temel sorunsalında kavrayıp kişilerini var ediyor.

Ayfer Tunç'un yazarlık gelişimi 25 yıllık süreç içerisinde bir çocuk gibi gözümüzün önünde büyüyüp gelişiyor. Çok çalışıp çabalayıp sürekli en iyiyi yapmaya çalışıyor. Bazı yazarlar vardır durur durur hiçbir şey yazmaz hatta yazar bile değildir, sonra ömrünün bir bölümünde birden bir başyapıt yazar. Bu tip yazarlar sonrasında genellikle başka hiç yazmaz, yazamaz veya yazdıkları ilkinin yanına dahi yaklaşamaz. Ayfer Tunç, bunlardan değildir. O yazma kararı-bilinci ve çalışkanlığıyla serüvenini sürdürür, "niçin yazmalıyım" düsturunu da asla ve asla unutmaz. Edebiyat, hayatı anlatmalıdır ona göre, edebiyat hayata bir şey katmıyorsa bir işe de yaramaz diye düşünür. Akıl ve mantık yoluyla yaratıcılığının önüne bilerek ve isteyerek set çekmektedir. Bence kendisinin de bahsettiği gerçeklikle olan sıkıntısı buradadır. Hayal ürününü fantastiği, şiirselliği nerede ve hangi dozda kullanacağı yazıp silmelere, tekrar denemelere ve derin düşünmelere sevk etmektedir yazarı. Oysa *Deliler Evi*'nde, *Suzan Defter*'de, "Kırmızı Azap"ta ve *Dünya Ağrısı*'nda imgeleme dayanan fantastik yaratıcılığının harika örneklerini, diğerlerinden ayrılan parıltıyı okur çoktan görmüş ve hak ettiği değeri vermiştir. Burada bahsettiğim tamamen bir gerçeklikten kopuş değildir. Yazarın tutunduğu amaca sahip çıkarak, kalemini şiirselliği ve imgelemi doğrultusunda içgüdüsel olarak serbest

bırakması talebidir. Sıkı bir okuru olarak; bazen kendisindeki düş gücü potansiyelinin güçlülüğü, birçok öyküsünde gizliden gizliye gülümsemekte ama yazarın disiplinli ve amaca odaklı kalemi tarafından bertaraf edildiği hissine kapılmaktayım. Ama yine de Ayfer Tunç'un gerçeklikle olan sıkıntısını samimiyetsizlik olarak görmüyorum, öyle olsa zaten açıklama yapmazdı ve yazdıklarından hemen belli olurdu. Daha çok ideal amacına ulaşmak ve bu yoldan asla sapmamak mücadelesi diyebilirim hissedebildiğim kadarıyla. Sonuçta esere baskı kurmadığı ölçüde amacı kutsaldır.

Ama yine de şiir yazan birisi olarak yaptığı bir açıklama kanıma dokundu. Ayfer Tunç demiş ki "eserlerime dönüp baktığımda olgunlaşma gördüğümü söyleyebilirim, başlangıçta şiirden fazla etkilenen, derinliği az, sözün cazibesine kapılan metinler yazıyormuşum." (Güzelce, 2014) Keşke bu üç saptamanın başında şiirden fazla etkilenen dediği kısım olmasaydı. Sanırım burada şaireneliği kastediyor yazar. Çünkü kendisi şiiri şairanelikten ayırabilecek algıda ve yetenekte birisidir. Yıllardır edebiyat camiasının içerisinde yetişmiş, şair ve yazarlarla aynı masada oturmuş ve her şeyden önemlisi gerçek bir şiir okurudur bildiğim kadarıyla. Öyleyse bırakalım şairanelik değil şiirden etkilensin öykü, şiirden etkilensin roman, müzikten, resimden, fotoğraftan etkilensin ki zaten öyle de olmaktadır. Sanatın amacı etki bırakmak olduğu için türler arası etkileşimde çok daha verimli sonuçlar yaratmaktadır. Bu etki Ayfer Tunç'un eserlerinde de özellikle son romanı *Dünya Ağrısı*'nda bir başyapıt düzeyine erişmektedir. Bence şiirsel vuruculuğu son derece yüksek bir romandır. Sonuçta "iç ağrısı"nı en derin şiir anlatır, ama "neden içim ağrıyor" anlatısı düz yazının işidir ki bu romanda betimleme olarak nefis fotoğraf kareleri vardır, canlı canlı görürsünüz, sinematografik olarak dondurucu bir tipi canlandırabilirsiniz imgeleminizde, kar, kan ve öfke birbirine karışmaktadır. "Cebinde masumiyetinin acı fotoğrafı" başlı başına bir şiirdir. "Hikâyeler insanı kendi kuyusundan çıkarır, başkasının kuyusuna atar" (age, 12) sözündeki kuyu derinliği, şiirdir.

Daha birçok örnek verebilirim kitaplarından ama süremiz dar ve fazla okuma, alıntı yapma fırsatımız yok maalesef. Bu kadarla söylemek istediklerimi anlatabildim sanıyorum.

Bir şair olarak Ayfer Tunç'un eserlerinden etkileniyorum, bana şiir yazma ilham ve ruhunu bahşediyor. Bunun için kendisine sonsuz sevgi ve teşekkürlerimi sunuyorum.

Kaynakça

Gülsoy, Murat, Tunç, Ayfer (2005). "Söyleşi", *Picus*, Eylül 2005, 24-32.
Güzelce, Bedia Ceylan (2014). "Yetmiş Altı Milyon Depresyondayız", *Radikal*, 18 Ocak 2014.
Tunç, Ayfer (2014). *Dünya Ağrısı*, Can Yayınları, İstanbul.
Tunç, Ayfer (2005). *Taş-Kâğıt-Makas*, Can Yayınları, İstanbul.

Yolcu Değil, Hancı Olmak

SEDA IŞIK*

Yeniliğin, dönüşümün, geleceğe adım atmanın ya da geçmişle yüzleşmenin başlangıcıdır *yol*. "Bir yerden bir yere gitmek için kullanılan alan, mesafe" olmanın dışında çeşitli karşılaşmaların, tesadüflerin meydana geldiği yollar çok defa hayatın akışını değiştirir. Kişi yolda gördükleriyle bazen iç dünyasını zenginleştirir bazen de yolun sebep olduğu kayıplarla yüz yüze gelir. Kişiye kazanma duygusunu yaşatabileceği gibi kaybetme duygusunu da tattırır. İnsan hayatı ve psikolojisi üzerinde bu derece belirleyici olan yol, edebiyatta da geniş bir kullanım yeri bulur kendine. Halk hikâyelerinin, destanların kahramanları hep yollarda geçirirler ömürlerini; amaçlarına, sevdiklerine kavuşabilmek için zorlu şartlarda o yolları arşınlarlar. Destan ve halk hikâyeleriyle sınırlı değildir elbet yolun kullanımı. Şiirden, öyküye, öyküden romana günümüz modern edebî türlerinin de vazgeçilmez öğesidir "yol"lar. Uzun soluklu olmasından dolayı özellikle romanın önemli izleklerinden olan yol, *Don Kişot*'tan bugüne Türk ve dünya romanlarının pek çoğunda kullanıldı. M. Bakhtin'in sözlerine kulak verildiğinde roman ile yol arasında nasıl bir ilişki olduğu daha net anlaşılır:

> "Bir romanda karşılaşmalar genellikle 'yolda' cereyan eder. Yol rastlantısal karşılaşmalar için özellikle iyi bir yerdir. Yolda ('anayol') -tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan- çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir. Olağan koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilir; herhangi bir zıtlık boy gösterebilir, en farklı yazgılar çarpışıp iç içe geçebilir. Yolda, insanların yazgılarını ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal diziler, bir yandan toplumsal mesafelerin kaybolmasıyla giderek daha karmaşık ve daha somut bir hal alırken, aynı zamanda birbirleriyle farklı şekillerde birleşirler. Yol kronotopu, hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir." (Bakhtin, 2001: 317)

Romanda sıkça başvurulan yol, yalnızca fiziki olarak değil, iç yolculuk şeklinde de kullanılır. Mecazen kullanıldığında; tesadüflerin, karşılaşmaların çok daha ötesinde bir anlam aralığı ortaya çıkar. Bireyin özellikle geçmişine doğru yaptığı yolculuk, kendini tanıması, kendisiyle karşılaşması eserin odak noktasını oluştururken, romanın sonunda gelinen noktada roman kişisi, gelişimini ve/veya bulunduğu konumun nedenini çözer. Bu anlamda "yol" okura da, başlangıçla; bulunulan yer arasındaki gelgitleri, durumu verir. Özellikle hayatlarından memnun olmayan, neden/niçin sorularını sıkça soran

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi.

roman kişilerinin konu edinildiği romanlarda yol, bugünden kaçışın, geçmişi sorgulamanın ve arayışın simgesi olarak karşımıza çıkıyor. İster fiziki, ister iç yolculuk şeklinde kullanılsın her halükarda "yol" kişiyi başlangıçtan farklı bir konuma getiriyor. Tabii her defasında "yolculuğa çıkabilenlerin" romanı yazılmıyor. Bir de bunun tam tersi olan, yol ve yolculuk fikirlerinin tüm roman boyunca kullanıldığı, ama roman kişisinin/kişilerinin bir türlü bunu başaramadıkları romanlar da var.

Ayfer Tunç'un *Dünya Ağrısı* böyle bir roman. Gidemeyenleri, gitse de umduğunu bulamayanları, unutamayanları, kendinden kaçamayanları konu ediniyor. Denizi olmayan, kırsal bir şehre, taşraya sıkışmış insanların yaşamlarını, altın bulma, zengin olma umutlarını, birbirleriyle olan ilişkilerini, hasetlerini, öfkelerini anlatıyor Ayfer Tunç. Türkiye tarihinin, özellikle Maraş katliamının da gölge olarak yansıdığı *Dünya Ağrısı*'nda sadece bir taşra şehrinin değil aslında tüm yurdun umutsuzluğunu romanın ana karakteri Mürşit üzerinden dile getiriyor.

Mürşit; kırklı yaşların ortalarında, evli, iki çocuklu bir aile *reisi*dir. Dededen babasına, ondan da kendisine kalan oteli işletir. Dünyadan, insanlardan, ailesinden ve kendisinden memnun olmayan, her daim umutsuzluğun ve mutsuzluğun girdabında savrulan Mürşit yoğun bir *ağrı*yla yaşar bu otelde, hatta bu hayatta. Tunç, bunu "yaşadığımız dünya ile çözülmeyen problemlerimizin içimizde yarattığı ağrı" (İğrek, 2014) olarak tanımlıyor ve bu ağrı, Mürşit'in olduğu gibi romanın da ağırlık noktasını oluşturuyor. Ağrının sebebi Mürşit'in yaşadıkları, anlattıkları ve şehir ahalisinin olaylar karşısındaki tavırlarıyla açığa çıkıyor.

Roman Mürşit'in rüyasıyla başlar. Daha çok kâbus olarak nitelendirebilecek bu rüyadan arta kalan en belirgin sözcük "unutmak"tır. Roman boyunca sık sık tekrarlanan unutmak, sadece Mürşit'i ve şehir halkını değil tüm Türkiye insanını özetler niteliktedir âdeta. "Hafızası insanın düşmanıdır. Unuttum, kurtuldum sanırsın ama öyle bir şey yok. Yaşanmıştan kurtulmak yok." (Tunç, 2014: 12) Şehir halkı romanda unutarak yaşar. Çünkü unutmak; küçük, dışarlıklı, öfke ve hasetle yoğrulmuş hayatlarına katlanabilmelerine olanak verir. Başkalarının acılarına kayıtsız kalmalarının, katıldıkları linç gösterilerinde sorumluluğu üzerlerinden atabilmelerinin, kendilerini aklayabilmelerinin yoludur unutmak. Mürşit de unutmak ister. "Hayatta kalmak istiyorsan unutacaksın, başına gelenleri sineye çekeceksin, başka yolu yok!" (age, 196) diye düşünse de o, yaşanmışlıktan kurtulmanın imkânsızlığını bilir. Yine de dener. Memnun olmadığı hayatını, suçluluk duygusunu, ülkeye, insanlara, ailesine, babasına en çok da babasına karşı çıkamadığı için kendisine duyduğu öfkeyi alkole sığınarak unutmayı dener. Ancak şehre altın arama ekibiyle gelen maden mühendisi Uzay ile arkadaş olup konuşmaya başladıktan sonra unutmaya çalıştığı her şey hafızasının dehlizlerinden teker teker çıkmaya başlar. Ruhlarını acıtan, ağrıtan bu konuşmalara Mürşit kadar Madenci'nin de ihtiyacı vardır. *Hayatları ortayerinden çatlayacak, kederden ölecek iki kişinin zehre* bulanmış konuşmaları, bir yandan onları ferahlatır diğer yandan günahlarını, unutmaya çalıştık-

larını adım adım gün yüzüne çıkarır. Mürşit anlattıkça hatırlar, hatırladıkça mutsuzluğunun nedenleri görünür olur.

Mürşit, günümüz toplumsal yaşamının mutluluk kaynağı (!) olarak belirlediği ölçütlerin hepsine sahiptir. Ev, kendine ait düzenli bir iş, aile... Ama bunların hiçbiri Mürşit'i mutlu etmeye yetmez, içindeki ağrıyı dindiremez. Hatta otel, bu dünyada en nefret ettiği yerdir. Gençlik yıllarında İstanbul'da felsefe bölümünü kazanmış ve oraya gittikten sonra babasının hastalığı nedeniyle geri dönmek zorunda kalmıştır Mürşit. Annesinin "oğlum dön, başımızda bir erkek bulunsun" sözleri, onun hayat çizgisini değiştirir. Mürşit, üniversite ve İstanbul'u, zaten çocukluktan beri sevmediği şehir ve otelden kurtuluş yolu olarak görse de yeni bir başlangıca vesile olan bu yoldan gerisin geri dönmüştür. Otelin başına geçmiş, annesinin bulduğu Şükran'la evlenmiştir. Kardeşleri Gurbet ve Hasret için kendi hayatından vazgeçmiş, ancak yaptığı fedakârlıklar bir türlü anlaşılamamıştır. Yolcu olmak istediği halde hancı olmuş, gidememiştir. Ama aynı zamanda *kalamamıştır* da.

Mürşit'in önceleri diğer insanlarınkine benzeyen *normal* bir yaşamı varken oğlu Özgür'ün sünnet gününde, hayatıyla ruhu bir daha bütünleşmemek üzere birbirinden ayrılır. Uzun zamandır içinde bekleyen yabancılaşma ortaya çıkar. İlkokul yıllarına dayanan bu duygunun başladığı yer oteldir. Babasının karne hediyesi olarak alacağı bisiklet yerine o, otelde çalışmamayı ister. Oteli reddetmek, babanın simgesi olduğu için babayı da reddetmektir aynı zamanda. Babanın büyük umutlarla büyüttüğü, aile mirasını devretmeyi istediği oğul, onun yolundan gitmeyi istemeyince bedeli ağır olur. İtaatsizliğinin sonucu olarak babadan mahrum bırakılır. Baba, çalışanlarına Mürşit'i otele almamalarını emreder ve o günden sonra bir daha Mürşit'e yakınlık göstermez. Hatta Mürşit'ten ümidini öyle kesmiştir ki o akşam eve döndüğünde daha önce hiç ilgi göstermediği kızları Hasret ve Gurbet'le sohbet eder. Ayrılmayı, karşı çıkışını ilk kez dile getirdiğinde başlayan bu kopuş Mürşit'in hayatını belirler. Bundan sonra otelden, babadan, şehirden ayrılacağı gün için yaşamaya başlar. Üniversite bunun için fırsattır ancak felsefe bölümünü kazandığında baba yine hayal kırıklığıyla bakar Mürşit'e. İstanbul'daki hayatına dair fazla bir şey öğrenemediğimiz Mürşit, yeniden şehre dönmeye mecbur olur. Mürşit'in gitmek istediği yol bir kez daha *baba ve otel* nedeniyle kapanmıştır. Ailenin kendisi için belirlediği, yaşaması için seçtiği hayat içinde Mürşit kendisinden beklenileni yerine getirir; oteli çekip çevirir, ailesine bakar; baba, eş ve çocuk olarak sorumluklarını elinden geldiğince yerine getirmeye çalışır. Ancak otel "gidememek demektir, gelip gidenleri kıskanmaktır." En çok da İstanbul'dan gelenleri kıskanır. Bir müddet sonra altta kaynayan duygular ağır basar. Mürşit'in benliğini bulacağı zaman, aileden ayrılmasına izin verilmediği, engellendiği için oluşan öfkesi çok geçmeden hayatı boyunca taşıyacağı suçluluğa dönüşür. Çocukluğunda sık sık otelin yandığını, babasının öldüğünü hayal eden Mürşit için, otoritesi yıkılmış, güçten düşmüş felçli bir baba artık taşınması oldukça zor bir yük haline gelmiştir. "Yıllarca babasının ölmesini istediği için kendinden nefret etti, aynı zamanda babasının bir türlü ölmediği için de babasından

nefret etti. Babası inadına ölmedi, yıllarca, Mürşit ölmesini istediği için ölmedi." (age, 68) Mürşit'in duyduğu öfke, nefret ve suçluluk babasının ölümünden sonra da devam eder. Babasının hayatın amacı haline getirdiği oteli harabeye çevirir. Bakımsızlıktan dolayı itibarını kaybeden otele müşteri olarak seçtiği insanlar yine babasının nefret ettiği, aşağıladığı kesimdendir. Erkek çocuğun gelişimini tamamlaması, "ben" olabilmesi için mecazen babanın ölmesi, Mürşit'te bir yok oluş şeklinde kendini gösteriyor. Kendisi öldüremiyor, babadan kurtulamıyor, karşı çıkamıyor, istediğini/istemediğini söyleyemiyor; doğal afetlere, yangınlara bel bağlıyor. Bir yandan da babasının ölümünü istediği için suçluluk hissediyor. Bu anlamda babasının ölümünden sonra bile onun isteklerinin tam aksini yapması aslında babasının ölümünü istediği için hissettiği suçluluğun bir yansıması gibi duruyor romanda. Diğer yandan, babasının kurallarıyla ve onun belirlediği hayat çizgisinde yaşamayı reddettiği zaman, Mürşit'i yok sayması, bu kadar çabuk gözden çıkarması, baba hakkında hissedilen olumsuz hatta ölümcül düşüncelerin kendi vicdanında haklı bir nedene bağlanmasını kolaylaştırıyor. Babasının her ölüm yıldönümünde şehrin tek meyhanesi olan Atlantis'in müşterilerine rakı ısmarlaması, "zamanında babamın gırtlağını sıkabilmiş olsaydım bugün burada olmazdım" düşüncesine rağmen hâlâ orada yaşaması Mürşit'in baba hakkındaki hislerinde nasıl bir tezat içinde olduğunu gösterir. Babanın ölümünden sonra otelde ve şehirde kaldığı gibi babanın evindeki eşyaları da atmaz. İki evi birleştirir. "Nesli çoktan tükenmiş bir zevke" ait eşyalarla kendi eşyalarını aynı yere koyar. Bu da sürekli kendi istediği hayat ile babasının yaşamasını istediği hayatın uyumsuzluğunu hatırlatır.

Mürşit'in hayatta ilerlemek istediği yola dair babası ile yaşadığı bu uyumsuzluk, kendi oğluyla arasında da yaşanıyor. Özgür yaşadığı dünyaya ayak uydurmuş, zengin olma peşindeki çağın insanıdır. Tek istikbalinin otel olduğunu düşünür. Bu nedenle oteli dedesinin zamanındaki ihtişamlı haline getirmeye kararlıdır. Temizlik, çalışanların durumu, ısıtma sistemi gibi konularda çeşitli projeler üretir. Askerden döndükten sonra "darbe yaparak oteli ele geçirmeye kararlıdır." O zamana kadar bir şey yapamaz çünkü onun da önünde babası Mürşit vardır. Mürşit'in babasının, oğlu kendisine benzemediği için yaşadığı hayal kırıklığını Mürşit oğlu Özgür üzerinden yaşar. Özgür ise tıpkı Mürşit gibi babasını gitmek istediği yolda engel koyucu olarak görür. Bu nedenle Mürşit'in "ben oğlum gibi bir oğul olsaydım babam mutlu ölürdü; oğlum babamın istediği gibi bir oğul olduğu için ben mutsuz öleceğim" (age, 58) sözleri romanın önemli noktalarından birini oluşturan baba oğul çatışmasını, beklentileri ve hayal kırıklarını tam anlamıyla açıklar. Mürşit, kendini bunları düşünürken yakaladığında suçluluk duyar ve kendinden nefret eder. Tıpkı babasının kendisine yaptığı gibi o da oğlunun hayallerini, isteklerini küçümser; oğlunun kendi doğrularına göre hareket etmesini ister. Böyle anlarda babasına ne kadar benzediğinin farkına varır. Ancak Özgür, Mürşit'ten farklıdır. O, Mürşit'in aksine babasına isteklerini söyler, çatışmasını yaşar. Otel için yapmak istedikleri Mürşit tarafından alayla karşılanınca "Sen nasıl bi babasın ya! İstikbalimle oynuyorsun! Benim bu otelden başka istikbalim mi var? [...] Mahvettin, hayatımı da, geleceğimi de, her şeyimi mahvettin!" (age, 194-195) sözleriyle tavrını ortaya koyar. Bu nedenle Mürşit'in babasını öldürme isteği, Özgür'de yerini "darbe yapma"ya bırakır.

Baba oğul ve torun zincirinde, otel ve hayata tutunma konusundaki en zayıf halka Mürşit'tir. O, babasının isteklerini yerine getir(e)mediği için gözden düşen *oğul*dur, başarılı bir girişimci ol(a)madığı için değersiz ve güçsüz bir *baba*dır. Özellikle Elvan'ın evlenip evden ayrılmasından sonra Mürşit, Şükran ve Özgür için zaten kuvvetlice taşıyamadığı *aile reisi* unvanını kaybeder. Ait olmadığı evegelip giden, herhangi bir ağırlığı olmayan bir *koca*dıraynı zamanda Mürşit. Şükran ondan çoktan vazgeçmiştir, onu eski bir hatırayı sever gibi sevmektedir. Mürşit'in de, zaten hiç âşık olmadığı Şükran'a ilgisi azalmıştır. Şükran'ın canına tak ettiğini söyleyerek kendisini terk ettiğini hayal eder. Tıpkı babasının ölümünü istediği zamanlarda yangınlardan, doğal afetlerden medet umduğu gibi evliliğinin sonlanması için de Şükran'dan medet umar. Ancak Şükran kavgası olmayan, kendi küçük dünyasını kabullenmiş bir kadındır. Torununu kucağına almanın, oğlunun otelin başına geçmesinin hayallerini kurar. Mürşit'ten beklentisi kalmamıştır. Bu beklenti yokluğu Mürşit'te "Sanki yıllar önce yanlışlıkla kendisinin olmayan bir eve girmiş, evdekiler de kaybettikleri birinin yerine koymuşlar, benimsemişler, geçinip gidiyorlar..." hissini uyandırır. Mürşit, evine olduğu gibi şehre de yabancıdır aslında. Kendini ait hissedemez bir türlü. Alevilerin, Ermenilerin ötekileştirildiği ve bu ötekileştirmenin linç kültürüne dönüştüğü bir yerdir Mürşit'in bırakıp gidemediği şehir. Kendi sıkıntılarından uzaklaşmak için başkalarının acılarını dillendiren, para için kadınların öldürüldüğü ama kadın öldürmenin tam anlamıyla suç sayılmadığı ve buna tecavüz hikâyelerinin de eklendiği, kadına şiddetin doğal sayıldığı bu şehirde tüm zararına rağmen altın çıkarılması dört gözle beklenir. İşi düştüğü için şehre uğrayan yolcular ve televizyon sayesinde farkına vardıkları dış dünya, şehir insanına bir kez daha hatırlatır ne kadar itildiklerini. Bu dışlanmayı, haset ve öfkeye dönüştürerek birbirine yöneltirler, kavgaları keyifle seyrederler. Mürşit'in kendisini buraya ait hissedememiş olmamasının nedeni onun üniversite yıllarında İstanbul'a giderek farklı bir yaşamı deneyimlemesinde yatar. Nurdan Gürbilek "Taşra Sıkıntısı"nda kişinin ancak taşranın dışına çıkabildiğinde bunu anladığını söyler: "Taşranın kendisini taşra olarak ayrıştırabilmesi için, kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerekir. Taşranın ufku her zaman büyük şehirdir. Ona ufku açan da, onu ufkun berisine kapatan, taşra kılan da büyükşehirdir. Taşra, içinde yaşayanlara ancak o zaman dar gelmeye, içi boşalmış bir dış gibi gelmeye, onları o zaman boğmaya başlar." (Gürbilek, 2005: 57) Bu tespit, Mürşit'in durumunu netlikle ortaya koymaktadır. Çünkü Mürşit de otuz yıl önce, kendisinden yaşça büyük olan Cumhur'un peşine takılıp, öz oğluna tecavüz ettiği söylendiği için hamalı taşlayan şehir halkının arasına hiç çekinmeden katılmıştır. Babasının kendisine kızması üzerine yaptığı "Ama Aleviymiş" savunması onun, taşranın dışına çıkmadan önceki algısını göstermektedir. Kısa zaman için bile olsa İstanbul Mürşit'i değiştirir. Başkalaşarak döndüğünden beri, şehir halkı içinde ayrık otudur artık. Oteli, Özgür'e bıraktıktan sonra hayatla barışmanın, kaderine boyun eğmenin, normal olmanın yollarını arar. Normalliğe dair ortaya koyduğu özelliklerse, taşradan ayrılıp bir süreliğine de olsa farklı bir şehri görmüş birinin gözlemleridir: "bulmaca çözmeli, geleni gideni gözlemeli, yufkacıyla, berberle, camcıyla çanak

oynamalı. Tespih çekmeli. Otur otur sıkıldım diyerek dışarı çıkmalı, eller arkada sokak boyunca yürümeli, esnafın işi nasıl gidiyor diye bakmalı, ona buna takılmalı, çırakları ustalarına şikâyet etmeli, yapmıyormuş gibi dedikodu yapmayı, üstüne vazife olmadığı halde akıl vermeyi, fit sokmayı, kemirmeyi, birbirine düşürmeyi öğrenmeli. Başkalarının kazancına haset etmeli, ama haset ettiğini gizlemeyi başarmalı." (Tunç, 2014: 323) Taşra insanının özelliği olarak sayılan bu davranış biçimi Mürşit'in uzun yıllar yaşadığı şehirde arkadaşsız kalmasına sebep olmuştur. Uzun zaman sonra konuşabildiği tek insan ise İstanbul'dan gelen Madenci'dir. Roman boyunca Mürşit gibi Madenci'nin de ağrısı anlatılır. Karısı Arzu'nun intiharından sonra kızına tecavüz ettiği için Arzu'nun babasını öldüren Madenci, polisler geldiğinde şehirden ayrılmak zorunda kalır. Böylece Mürşit de konuşabildiği tek insanı kaybeder.

Yol; bazen başlangıçtır, bazen son, bazen de değişim. *Dünya Ağrısı*'nda ise Mürşit için yolun sadece adı var. Romanın sonunda Mürşit, yakalanmamak için giden Madenci ile birlikte gitmek istiyor. Başaramayacağını da biliyor. Hayatı boyunca gidebilirdi. İstanbul'dan dönmeyebilir, Şükran'la evliliğinden vazgeçebilir, babasının ölümünden sonra şehri terk edebilirdi. Ama gitmedi. Sonunda da gitmiyor. Biliyor, "bu yol onu bir yere götürmez. Hiçbir yol onu bir yere götürmez. Hancı doğdu o, adı üstünde otelci. Gidemiyor. Kalamıyor." (age, 215) Romanın sonunda Mürşit oteli Özgür'e bırakarak, o, kendi yoluna gidememiş olsa da, oğlunu engellemekten, Özgür'ün seçtiği yola ipotek koymaktan vazgeçmiştir. Mürşit'in babasının ölümünden sonra bile otelden kopamayışı, yine de babasının istediği hayatı yaşamaya çalışması, kendini cezalandırma olarak görülürse; otelden vazgeçmesi de bu cezanın artık bittiği, babanın kendisi üzerindeki tahakkümünü kaldırarak özgürleşebildiği şeklinde okunabilir.

Kaynakça

Bakhtin, Mikhail (2001). *Karnavaldan Romana / Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
Gürbilek, Nurdan (2005). "Taşra Sıkıntısı", *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yayınları, İstanbul.
İğrek, Musa (2014). "Ayfer Tunç Son Kitabını Anlattı", *Zaman Kitap*, 5 Şubat 2014.
Tunç, Ayfer (2014). *Dünya Ağrısı*, Can Yayınları, İstanbul.

Nemesis de Hesap Öder: Yeşil Peri Gecesi'nin İntikam, Güzellik ve Mutsuzluk Çetelesi

NİHAN ABİR*

"Yargı kesin: Acı duymak ruhun fiyakasıdır/ Kin, susturur insanı; adına çıdam denir
Susulunca tutulan çetele simsiyahtır/ O siyah öcalmakcasına gür ve bereketlidir."
İ. Özel

Yeşil Peri Gecesi'nde kopkoyu bir intikam çetelesidir okuduğumuz. Absentin yüksek doz alkolü, öldürücü pelin otu etkisi tüm romana sızmıştır demek haksızlık olur, âdeta boca edilmiştir. Her sayfadan bir yudum alan okuyucu içmeye/okumaya devam ettikçe o uyuşturucu ve sersemletici etkiden nasibini daha fazla alacaktır.

Küçüklüğünden itibaren annesine benzeyen destansı güzelliğiyle çok canlar yakacağı belli olan Şebnem, mühendis babası ve hemşire annesiyle mutlu bir çocukluk geçirmektedir. Tatillere giderler, evde sofralar kurulur, Şebnem'in ilkokula başladığı yıl bütün dersleri pekiyidir. Ancak *kader ağlarını örmektedir*, babasının geçirdiği iş kazası sadece kolunu koparmakla kalmaz aileyi de dağıtarak dipsiz bir karanlığa sürükler. Bundan sonrası "parçalanmış ailenin düşmüş kızı" ekseninde Yeşilçam filmlerinin gözü yaşlı izleyicilerine parlak bir seyir imkânı sunabilirdi, eğer Ayfer Tunç, melodram öğeleriyle dolu romanını acımayla köpürterek Şebnem'i zavallı, mazlum, hayatın "sillesini yemiş" bir kadından ibaret gösterseydi.

Lakin hayatın her tokadına -kendince- daha kuvvetli cevap verecektir Şebnem. "Sustuğu kin" ve "tuttuğu çetele" o kadar "simsiyah"tır ki sonunda Türk edebiyatında eşine az rastlanır bir intikam tanrıçasına, Nemesis'e dönüşecek, ikiyüzlülüğü ve dünya nimetlerinin ödenmeyeceği düşünülen bedelini okuyucunun yüzüne de acımasızca çarpacaktır.

Annesini, amcasıyla uygunsuz vaziyette basan, babasının ve ailesinin sevgisinden mahrum kalan yaşadığı tüm ikiyüzlülüklerden intikamını önce "kapak kızı" sonra da "bir porno gecesinin aktristi" olmak zorunda bırakıldığını dünyaya haykırarak anlatan Şebnem'in hikâyesi psikanaliz ışığında okunmaya son derece elverişlidir. Bu sebeple yazımda psikanalitik kuramın verileri kullanılarak Şebnem'in ve *Yeşil Peri Gecesi*'nin anlamlandırılması amaçlanmaktadır.

---

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi.

Büyüyemeyen Çocuk, Tamamlanamayan Benlik

"Ölüm gelir, ölüm duygusuna karşı saygısız/ Ve zekâ babacan tavrıyla tiksinti verir
Söz yavan, kardeşlik şarkıları gayetle tıkız/ Öcalınmazsa çocuklar bile birden büyüyebilir."
İ. Özel

Ölüm, Şebnem'in hayatına ilk kez babasının geçirdiği kaza ile girer. Babası ölmez, ama onun kopan kolu, dağılan yüzü, çöken psikolojisi ve bunlara tahammül edemeyerek kendilerini terk eden annesi ile birlikte Şebnem'in "çocukluk" günleri, mutlu bir gelecek ihtimali sona erer. Bundan sonrası art arda gelen felaketlerin Şebnem'in ruhunda açtığı derin yaraların hikâyesidir.

Babasının kaza geçirdiği dönemde babaannesinde kalan Şebnem'in komşu çocuklarından kaptığı uyuz, babaannesinin ve yengesinin "kadın güzelliğinden" intikamlarını almalarına fırsat verir. Bu olay, onun annesi ile hesaplaşmasının da başlangıcını oluşturur. Babaannesinin evinden kaçan Şebnem, annesini ve amcasını yatakta "uygunsuz" vaziyette yakalar. "Birincil kadınsı öğeyi oluşturan, annenin babaya olan arzusudur. Bu nedenle baba, anne-çocuk ilişkisinde yaşamın başlangıcından beri bir üçüncü olarak yer alır. Kız çocuğu babayı arzulayan anneyle, yani ondaki kadınsı öğe ile özdeşleşir. Gerek kadınsılık gerek annelikle özdeşleşmeler, kız çocuğunun ileride bir kadın ve anne olabilmesi için zorunlu olan bedensel benliğin gelişimine yol açar." (Abreyeva, 2001: 50) Yüzü paramparça olan bir kolu kopan ve eski yakışıklılığından eser kalmayan babasının annesi tarafından arzulanmayışı, amcasıyla aldatılması Şebnem'in annesiyle özdeşleşiminde sorun yaşamasına ve bir üstbenlik kuramamasına sebep olur. Belki de bu sebeple Şebnem bir çocuk sahibi olmayı, eksiksiz bir aile kurmayı hiç düşünmez. Zira annesinin ihaneti Şebnem'in aile algısının yıkılmasına da yol açar: Kardeşinin karısıyla yatan bir amca, babayı aldatan bir anne, anneden nefret eden bir babaanne... *Yeşil Peri Gecesi*'nde aile kavramı tam anlamıyla kokuşmuş bir ikiyüzlülük cehennemine dönüşecektir.

"Anne çocuğunu yaşama ve düşünme biçimine babayı da sokarak, onların arasında bir şefkat ilişkisi gelişimini de kolaylaştırmış olur. Anne ve çocuk, baba ve çocuk arasındaki sevecen bir bağın oluşması ödipal sorunsalın aşılmasını kolaylaştırır aynı şekilde ergenlikte ortaya çıkacak olan ödipal canlanmanın aşılmasını da. Böyle bir bağı ilk kez kuran ve aile bireyleri arasında oluşmasını sağlayan annedir." (Court-Janin, 2001: 59) Bu bağı sağlayamayan güzeller güzeli anne Hülya, Şebnem'in babasını başkalarıyla da aldatarak, evlilik üstüne evlilik yaparak; ancak ne olursa olsun güzelliğine toz kondurmayarak Şebnem'in kendi güzelliğini bir zehre dönüştürmesinin önünü açar. Bu sebeple güzelliğin ve kadınsılığın en önemli göstergelerinden biri olan saçlar da Şebnem'in hayatının iki kırılma anında önemli yer tutar. Uyuz olduğu anlaşıldıktan sonra Nihal yengesinin saçlarını kökünden kesmesi Şebnem'in evden kaçarak kendi evlerine gitmesine ve orada amcasıyla annesinin yasak ilişkisini görmesine sebep olur. Bu sahne Şebnem'in atlatamayacağı ilk büyük travmadır. "Fikriyanımın evinden yanık saç koku-

su çıkmıyor" (Tunç, 2014: 88) cümlesi ile akıbeti aktarılan saçların kokusu Şebnem'in bütün hayatına siner. Kendisini en dibe sürükleyen Uluçmüdür'le yaşadığı grup seks gecesini kaydettiği ve dağıttığı yani evliliğinin ve hayatının "ipini çektiği" gün saçlarını bu defa kendisi kazıyarak Ali'nin yanına sığınır.

Saçların ilk kazınmasının anne ile amcanın yasak ilişkisine tanık olmadan önce, ikincisinin ise evli bir kadınken yasak ilişkiye zorlandıktan sonraya denk gelmesi tesadüften öte görünmektedir. Romanın sonunda Şebnem'le röportaj yapan Selda'nın "Saçlarını neden kazıdın?" sorusuna verdiği "Cevabı çok uzun be Selda. Anlaman için bütün hayatımı anlatmam gerekir. Dinlemek istersen anlatırım da benim kırık dökük hayatımdan dünyaya ne?" (age, 450-451) cevabı bunun bilinçli bir tercih olduğunun ispatıdır.

"1970'lerde feminizmin görünümünü tanımlayan kısa kesilmiş saçlar, yakılan sutyenler, işçi tulumları ve makyajdan uzak durmak (ezici eril klişe olarak görülen) 'güzelliği' kadın dünyasından kovma isteğini temsil etti." (Pacteau, 2005: 16) Şebnem'in kısa kesilen saçları onun düşüşünü hazırlayan annesine borçlu olduğu zehirli güzelliğin mirasıdır. Annesine düşman iki kadının, babaannesinin ve yengesinin, saçlarını keserek Şebnem'den dolayısıyla annesinden ve güzellikten aldıkları intikam, aynı zamanda onun annesini manevi anlamda kaybettiğinin farkına varmasına sebep olur. Bunun sebebi ise yasaklanmış bir cinselliğe tanık olmasıdır. Şebnem'in gözünde güzelliği ve cinselliği intikam için kullanılabilecek bir nesneye dönüştüren ilk olay budur. Eşinin kardeşi Teoman'ın tehditleri sonucu Uluçmüdür'le yaşadığı seks ve bu olayı kayda aldığı gece ise ruhunu tamamıyla parçaladığı ikinci gecedir. Bunu bütün gazete ve televizyon kanallarına göndererek kendisini ifşa etmesi, ahlaksız bir kadın olarak zihinlerde yer edinmeyi göze aldıktan sonra saçlarını kazıması annesini ve güzelliği/ni tamamen yok ederek çocukluğuna dönme, bu sayede anneyi yeniden yaratma isteğinin yansıması kabul edilebilir. Saçlarının çocukken kazındığı an, canı maddi anlamda yansa da annesinin yasak ilişkisini henüz bilmediği andır. Aile kavramının henüz parçalanmadığı, annesinin ve babasının sevgisinden tamamıyla mahrum kalmadığı bir zaman dilimidir. Nitekim ilk olaydan sonra kendisini koşulsuz seven ve kızı gibi kabul eden Vartanuş'a ikincisinden sonra saflığı ve temizliği bozulmamış, "yarım kalmış" bir aşk yaşadığı Ali'ye sığınması da bu iki olay arasındaki paralelliği gösterir niteliktedir. Böylece Şebnem "öc alınmazsa çocukların bile birden büyüyebil[diği]" dünyada çocukluğuna dönmek, hayata yeniden başlamak için en büyük ve yıkıcı intikam hamlesini gerçekleştirir.

Al Güzelliğimi ve Verme Sevginden Başka Bir Şey

"Duygular paketlenmiş, tecime elverişli/ Gövdede gökyüzünü kışkırtan şiir sahtedir
Gazeteler tutuklamış dünya kelimesini/ O dünyadan, o şiirden öcalmalı demektir."
İ. Özel

Anne ve aile sorunsalının yanı sıra *Yeşil Peri Gecesi*'nde tartışılan önemli problemlerden biri de güzellik ve tüketim toplumunda güzelliğin iktidarıdır. Şebnem'in annesi çok gü-

zel bir kadındır. Babasının kaza geçirmeden önce yakışıklı bir adam olduğunu bildiğimiz Şebnem de muazzam güzellikte bir kız çocuğudur. Ancak babasının geçirdiği kaza ailesinin güzellik uyumunu bozarak babasının kendisini toplumdan soyutlamasına, annesi Hülya tarafından terk edilmesine sebep olur.

Güzelliğin paraya, güce, şöhrete, zengin kocaya, iktidara ulaşmak için bir takas aracı olarak kullanıldığı; duyguların ikinci, üçüncü plana atılarak hatta paketlenerek raflara kaldırıldığı günümüzde Şebnem'in güzelliğini öncelikle "vicdanlara musallat olmak" için kullanması ilgi çekicidir. "Armut dibine düşermiş, anası gibi orospu oldu sonunda! diyecekler. Ama beni asla unutamayacaklar. Vicdanlarına musallat olacağım. Karabasanlar gördüreceğim. Her ne kadar kendilerinde zerre kabahat bulmasalar da (bit, uyuz, etbeni) gecenin bir yarısı fırladıkları yataklarından, rüyalarında ben olmuşlar, çıplak, rezil. Sadakallahülazim!" (Tunç, 2014: 191)

Şebnem'in niyeti hayatının kötüye gitmesinde kendisi de dahil kimlerin payı olduysa hepsinden öcünü almaktır. "Teşhircilik, insanın kendi bedeninin parçasına bakmasını içeren otoerotik etkinlikten kaynaklanır; bu etkinlik daha ileride, karşılaştırma süreciyle, başkasının bedenine bakmaya dönüşür. Skopofilik dürtü, daha sonra bir kere daha insanın kendi bedeninin parçasına geri dönecektir ama bu sefer bakılan olmaya yönelik yeni bir edilgen erekle. Son olarak, insanın kendisini bakılmak amacıyla sergilediği yeni bir özne olaya katılır. Özne, dışsal nesnenin bulunması ve ardından bu dışsal nesneye yüz çevirme arasında başka birinin bedeniyle özdeşleşerek kendi bedeninin imgesini elde eder. [...] Kendini sergilemekle elde edilen haz, öznenin ötekinin bakışıyla kurduğu özdeşleşmede ortaya çıkar: Özne, ötekinin bakış açısından kendini bir resim olarak görür." (Pacteau, 2005: 182) Şebnem'in Phoenix'e verdiği çıplak pozları, annesinin ve amcasının ilişkisi sırasında cinsel bir çıplaklığı ilk defa gördüğünü varsayarsak, cinsellikten alınan bir tür intikam olarak yorumlanabilir. Çünkü "kesin olarak söylenebilecek şey güzelliğin cinsel duygu alanından türediğidir. Güzellik sevgisi, mükemmel bir amacı ketlenmiş itki örneğidir. 'Güzellik' ve 'uyaran' kökensel olarak cinsel nesnenin özellikleridir." (Freud, 2013: 42-43) Bu bağlamda annesinin güzelliğini alan Şebnem'in "kapak kızı" oluşunun cinsellikten de alınan bir intikam olduğu yorumu daha sağlam bir temele oturur. Ancak daha kesin olan bu fotoğraflarla kendisini amcasının, annesinin, babaannesinin, teyzesinin gözünden görmeyi onların da kendisi ile özdeşleşimini sağlamayı amaçladığıdır. Böylece "ahlak ve namus timsali" aile büyükleri büyük bir dehşete düşecekler, geceleri kan ter içinde uykularından uyanarak kendilerine musallat olan bu karabasandan "Sadakallahülazim!" diyerek kurtulmayı amaçlayacaklardır. Şebnem'in içindeki bu intikam ve utanç hissi uyandırma umudu "her ne kadar kendilerinde zerre kabahat bulmasalar da" cümlesiyle zihninde sekteye uğrasa da *Kapak Kızı*'ndan ve *Yeşil Peri Gecesi*'nin sonundan öğrendiğimiz üzere ailenin ikinci nesli, yani çocukları Selda ve Ersin üzerinde hayatlarını değiştiren derin izler bırakır.

"Güzelliğin doğasında sadece erişilemez olabilen bir şey vardır; sadece ulaşılabilecek mesafenin dışında değil, aynı zamanda kayıp olarak tanınan bir şey." (Pacteau, 2005: 226) Şebnem'in genç kızlığından orta yaşlarında bir kadın olduğu döneme kadar erkekler tarafından tutkuyla istenmesinin "erişilemez" olana tutku olduğu düşünülebilir. Başlangıçtaki güzelliğine erkekler tarafından kolay ulaşıldığından bir süre sonra sıkıldıklarından söz eden Şebnem'in orta yaşlarında sürekli bir tacize hatta sonunda Uluçmüdür tarafından neredeyse tecavüze uğraması kayıp güzelliğin peşinden gitmek olarak yorumlanabilir. Şebnem'in annesinin güzelliğinin, onu kızı için erişilmez hale getirmesi, annesini kaybetmesine yol açması da "güzelliğin doğası" ile sağladığı eşleşme açısından dikkat çekicidir.

Güzellik ve sevgi arasında roman boyunca kurulan bağ, sıradan bir "Güzel kadınlar sevilir" yorumunun ötesine geçer. Günümüzün tüketim toplumunda güzelliğin gösterişe ve iktidara uzanan yolda arzu edilen bir meta haline gelmesi, onun aşk/sevme/sevilme duygusundan çok, kullanılma ve gösterilme amaçlarına hizmet eder. "Ne olursa olsun, âşık olma duygusu genellikle, kişinin salt alış-veriş için sahip olduğu olanaklar bağlamında gelişir. Pazarlık peşindeysem, alacağım nesne toplumsal değer açısından arzu edilir olmalı, aynı zamanda da açık-örtülü değerlerim ve potansiyellerim açısından beni istemeli. Böylece, kendi piyasa değerlerinin sınırları içinde, pazarda mevcut bulunan en iyi nesneyi bulduklarına inandıkları zaman iki insan birbirine âşık olur. Sık sık, gayrimenkul satın alırken olduğu gibi, bu pazarlıkta da ileride gelişebilecek olan gizli potansiyeller önemli bir rol oynar." (Fromm, 2007: 11)

Hülya'nın aşk tercihlerine bakıldığında Şebnem'in babasının hem kendisine uygun bir yakışıklılık hem de toplum tarafından kabul gören iyi bir meslek sahibi olduğu görülür. Kazadan sonra yakışıklılığını ve işini kaybeden baba, güzelliğini ve toplumsal statü denkliğini kaybettiği için annesi tarafından terk edilir. İkinci evliliğini zengin bir kadın doğum uzmanı olan Ekrem ile yapan Hülya, görgüsüz ve çirkin olarak tasvir edilen bu adamın parasına ve sosyal statüsüne karşılık kendi güzelliğini takas eder. Ancak paranın sürekliliğine karşılık güzellik geçici ve çabuk bıkılabilen bir şeydir. Bu sebeple Hülya'nın Ekrem'den boşandıktan sonraki sevgilileri ve son evliliği orta yaşından sonra yiten güzelliği doğrultusunda dibe inen bir grafik seyreder.

Şebnem'in aşk ve sevgi ilişkileri ise inişli çıkışlı seyreder. O, güzelliğini takas etmekten çok dağıtır gibidir, annesinin gözlemleyebildiğimiz hesapçılığına karşı Şebnem, güzelliğini har vurup harman savurarak âdeta tüketmeyi amaçlar. Ekrem'e ve annesine kızdıktan sonra bisiklet tamircisi Cemal'le gezmesi, yatılı okuldaki hocası Seçkin Bey'e kızdıktan sonra kantinde çalışan Suat ile yatması güzellik intikamının başlangıcıdır. Osman ile olan ilişkisinde güzelliğinin intikamdan çok sevgi ve "aşka benzer bir duyguya" eşlik ettiği söylenebilir. Ancak Osman'ın sosyal statüsü, zayıf kişiliği romanın sonlarında Şebnem'in değil Osman'ın bu güzelliği refah seviyesinin yükseltilmesi için bir tür takas aracı olarak kullandığının göstergesi olur.

Annesinden kalma güzelliğini çoğunlukla erkekleri ve kendisini zehirlemek için kullansa da sevmek, sevilmek istediğini roman boyunca haykırır Şebnem. "Sevilmek istemiştim. Ömrüm sevilmek isteyerek geçmişti. Sevilmek için güzelliğimden başka verebileceğim hiçbir şeyim yoktu. Ama güzelliğimi herkes istemiyordu. İsteyenler de çabuk bıkıyorlardı. [...] Sevginin kesintisiz bir şey olduğuna inanmıyordum. Sevgi doğuyordu. Sonra bir gün ölüyordu." (Tunç, 2014: 18)

Şebnem'in sevgiyle olan sorunu da çocukluk yıllarına dayanır. Onda sağlıklı bir şekilde yapılanamayan kadınlık ve kadınsılık kavramları çocukluğunda annesi ile yaşadığı problemlerden kaynaklanır. "Kız çocuğunda kadınsılığın oluşumunu doğumdan ergenlik sonrası döneme kadar uzanan bir süreklilik içinde ele alabiliriz. Doğduğu andan itibaren kızın varlığını ve cinsiyetini tanıyan anne ve babanın bakışları sayesinde kadınsı narsisizmin temeli atılmış olur. Freud'un kadın cinselliği üzerindeki araştırmasında en son aşamada vardığı ve Melanie Klein'ın başından beri ortaya attığı genitallik öncesi dönemde annenin, yani birincil annenin, kadınsılığın yapılanmasındaki önemidir. Diğer bir deyişle kadınlar erkekleri sevmeden önce ilk olarak annelerini sevmelidirler. Ancak bu şekilde erkekleri genital anlamda sevebilirler. Birincil anne gerek kız gerek erkeğin ilk yatırım nesnesidir ve yitirilmiş nesnedir." (Abrevaya, 2001: 49)

Annesini sevmeyen, hatta ondan nefret eden Şebnem, eşi Osman ve âşık olduğu Ali dahil hiçbir erkekle sağlıklı bir ilişki kuramaz. Osman'a olan duygularını "Osman'la yaşadığımız şey aşk değildi. Aşka çok benzediği zamanlar olmuştu. Ama tümüyle aşk değildi. Başka bir şeydi. Benim boğucu derin umutsuzluğumdu. Kapandaki fare gibi çaresizliğimdi. Tuzağa düşmüşlüğümdü. Sevilmeyi ölesiye isteyişimdi" (Tunç, 2014: 22) sözleriyle dile getiren Şebnem, sevme duygusundan çok sevilme duygusuna odaklanır. Bu durum onun ilk sevgi nesneleri olan annesi ve babasından göremediği sevginin ve güvenin yansımasıdır.

En çok da Ali tarafından sevilmek ister Şebnem. Ali'yi "kendince" çok sever. Ancak Şebnem'in "Beni bırakıp gitmeseydin, belki unuturdum seni" (age, 58) cümlesi Ali'yle yaşanacak uzun süreli bir aşkın da mutsuzlukla sonuçlanacağının sinyali gibidir. Zira Şebnem, "yitirilmiş" nesneyi bulduğuna inandığı anda tekar yitirir anne/baba sevgisinden sonra Ali'yi de kaybederek onu mitleştirir. Ali'nin roman boyunca çoğunlukla aileye atfedilen koruyucu, kollayıcı, şefkatli olduğunun vurgulanması onun bir tür ebeveyn sevgisinin yansıması, idealize edilmiş bir sevgili olduğunun göstergesidir.

Uluçmüdür'ün Şebnem'e olan saplantılı cinsel arzusu ise sevgi ve güzelliğin farklı bir boyutuna işaret eder. "Güzel kadın, mitsel hiyeroglif gibi, öznenin 'çocuksu' sorgulamasının umutlu çekiciliğinde askıda bırakıldığı ayrıcalıklı an için arzunun doyumunun hem olabilirliği, hem olanaksızlığı anlamına gelir." (Pacteau, 2005: 145) Uluçmüdür için yıllar önce dergi kapağında gördüğü Şebnem, arzularını doyurabileceği "olanaksızlıktan" bir anda "olanaklı" hale geçer. İkisinin de evli olması bir şey değiştirmez. Gücü

elinde tutan bu adam için o, saplantılı bir iktidar nesnesine dönüşür. "Cinsel arzu kaynaşmayı amaçlar ve sadece fiziksel bir iştahın, acı verici bir gerilimin giderilmesi elbette değildir. Sevgi kadar yalnızlığın kaygısı, fethetme veya fethedilme, kibir, acı çektirme, hatta yok etme arzusu da cinsel arzuyu kamçılayabilir." (Fromm, 2007: 54) Şebnem'le geçirdikleri ilk gece onun tarafından istenmediğini anlayan Uluçmüdür için cinsel birleşme kibirle karışık güç gösterisine ve tecavüze dönüşür. İktidarından emin olan müdür, bu sebeple avcıyken Şebnem'in kumpasında rahatlıkla ava dönüşür.

"Güzel kadın ölümle ilişkilendirilir. Ancak bu, özel bir ölümdür; törensel sahnelenmesinde gösteri, görülebilirliğin aşırılığı ve zalim bir yok etme olgusu olarak değil, var olmamanın boşluk duygusu olarak sunulan ölümdür." (Pacteau, 2005: 134) Şebnem'in çektiği, her şeyin alabildiğine "görünür" olduğu seks kasedinde asıl ölümcül olan onun güzelliği değil, Uluçmüdür'ün kendi iktidarına yakıştıramadığı "var olmama", "sahip olamama" korkusunun hangi koşulda olursa olsun ele geçirdiği güzelliktir.

Mutluluğun Bedeli Hep Daha Fazladır Mutsuzluktan

"Bir şehrin urgan satılan çarşıları kenevir/ Kandil geceleri bir şehrin buhur kokmuyorsa
Yağmurdan sonra sokaklar ortadan kalkmıyorsa/ O şehirden öcalmanın vakti gelmiş demektir."
İ. Özel

Uluçmüdür'le geçirdiği geceden sonra benliği tümüyle parçalanan Şebnem için güzelliğini ölümcül bir intikam malzemesine dönüştürmenin vakti gelir. Osman'ın kardeşi Teoman'ın kendisini pazarlaması, kocasının para ve refah içinde geçireceği bir hayat için buna göz yumması ahlaki değerlerin, uygarlığın çöküşü böyle bir hayatın içinde yaşayan insanların ikiyüzlülüğünün ve mutsuzluğunun yüze çarpılması demektir.

Şebnem'in tüm roman boyunca tekrarladığı şeylerdendir "mutsuzluk" ve "ikiyüzlülük" Babası sakat kaldığı, kendisini toplumdan soyutladığı için mutlu değildir, annesi, babasını amcası ile aldattığı ve onları terk ettiği için mutlu değildir, babaannesi ve teyzenin annesine olan nefretlerinden nasibini aldığı için mutlu değildir, insanların güce ve paraya tapmalarından, sahte ilişkiler içinde yüzmekten mutlu değildir...

Tüm bunlar Şebnem'de zaman içinde "mutsuzluğa tapma" şeklini alır. "Mutsuzluğa taparak onu oluşun etkeni ve cevheri haline getirdiğimizde, alnımıza yazılı akıbetin berraklığı içinde, bir felaket şafağında doğurgan bir cehennemde yüzeriz." (Cioran, 2013: 68) Bu sebeple o, her düşüşü bir galibiyet gibi kutlar ve kabullenir. Osman'la evlendiğinde de çevresindekilerin sahtekârlığının, kocasının kendisini aldatmasının, evli adamların kendisine sarkıntılık etmelerinin bir önemi yoktur. Ta ki, en büyük aşağılanmayı yaşayıp buna tahammül edemediği zaman olan Uluçmüdür'le ilişkisine kadar.

Bundan sonrası saf bir mutsuzluk bilincine geçiştir Şebnem için: "Mutsuzluk bilinci, bir can çekişme aritmetiğinde ya da devasızlık sicilinde boy göstermeyecek kadar vahim

bir hastalıktır. Cehennemin itibarını düşürür ve zamanın mezbahalarını kır şiirlerine çevirir." (age, 32) Şebnem'in hayatının en aşağılayıcı davranışı olan "takas edilme" hayat cehenneminin itibarını düşürür. Bu sebeple yaşadığı felaketlerin acısını ve insanların pisliğini gün yüzüne çıkarmak için daha da saldırgan davranır. Osman'la evlenene kadar hayattan intikam almak için güzelliğini aktif olarak kullanan Şebnem, Osman'la evlendikten sonra nispeten daha "ağırbaşlı" bir kadın halini almıştır oysa. Bunun sebebinin yaşadığı hayatın konforundan çok Osman'a aşka benzer bir sevgi hissetmesi, onun tarafından korunduğunu bilmesi olduğu açıktır. Zira "kötü, karşılığı sevgi yitimi tehdidi olan şeydir; bu yitirme kaygısı nedeniyle kötülükten kaçınmak gerekir." (Freud, 2013: 81) Şebnem, uzun yıllar sonra elde ettiği sevgi ve güven konforundan mahrum kalmamak için öç alma ve kötülük yapma duygularını kısmen de olsa rafa kaldırmıştır. Ne de olsa "uygarlık insanın mutluluk olanağının bir bölümünü bir parça güvenlik ile takas etmiştir." (age, 72)

Ancak, Şebnem'in gözden kaçırdığı bir şey vardır: "Bütün sevinçlerinin bedelini ödeyen, bütün zevklerinin kefaretini çeken, bütün unuttuklarının hesabını vermek zorunda olan kimseler vardır: Tek bir mutluluk ânı için bile borçlu kalmayacaklardır." (Cioran, 2013: 48) O, bu kimselerden biridir. Bazen bilerek, isteyerek, dibi seçerek; bazense hayatın dayattıkları sonucu her mutluluğunun bedelini ödemek zorunda kalır. Babasının kazasına kadar geçen çocukluğundan sonra en güvenli ve mutlu yılları Osman'la geçer. Bunun kefaretini de Osman'la evliyken onun kardeşi Teoman tarafından pazarlanarak öder. Ancak bu borcu kapatırken ruhsal zaaflarını bilse de görmezden geldiği kocası başta olmak üzere herkese kabarık bir hesap çıkarır.

Kendi kefaretini ödedikten sonra Şebnem'in Ali'nin yanında yeni bir başlangıç yapabilme ihtimali var mıdır? Romanın sonunda iyimser bir tablo sunulsa da benliği parçalanmış iki kişinin güce, iktidara, paraya tapan bir toplumda uzun süre mutlu kalabilmesi pek mümkün gözükmemektedir. Bir okur iyi niyetiyle Şebnem'in en azından güvende olacağı düşünüldüğünde ise "yarım kalmış ideal aşk" Ali'yle tamamlanarak geçen yıllardan sonra ne tür bir bedel ödeyeceği sorusu uyanır zihinde.

> *"Vandal yürek! Görün ki alkışlanasın*
> *Ez bütün çiçekleri kendine canavar dedir*
> *Haksızlık et, haksız olduğun anlaşılsın*
> *Yaşamak bir sanrı değilse öcalınmak gerekir.'*

dizeleri mi anlatacaktır yaşadıklarının kalanını?
Bu defa "mutluluk kefareti" ne kadara mâl olacaktır?

---

1 Metinde epigraf olarak kullanılan tüm dizeler İsmet Özel'in "Esenlik Bildirisi" şiirine aittir. (İsmet Özel, "Esenlik Bildirisi", *Cinayetler Kitabı*, Oğlak Yay., İstanbul, 1994.)

Kaynakça

Abreyeva, Elda (2001). "Anneden Kıza Kadınsılığın İletimi", *Psikanaliz Yazıları Psikanaliz ve Kadınlık*, Bağlam Yayınları, İstanbul, İlkbahar 2001.
Cioran, E.M. (2013). *Çürümenin Kitabı*, çev. Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul.
Court-Janin, Monique (2001). "Geleneğin Aktarımında Kadınların Rolü", Çev. Talat Parman, *Psikanaliz Yazıları - Psikanaliz ve Kadınlık*, Bağlam Yayınları, İstanbul, İlkbahar 2001.
Fromm, Eric (2007). *Sevme Sanatı*, çev. Selçuk Budak, Öteki Yayınları, İstanbul.
Freud, Sigmund (2013). *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul.
Özel, İsmet (1994). "Esenlik Bildirisi", *Cinayetler Kitabı*, Oğlak Yayınları, İstanbul.
Pacteau, Francette (2005). *Güzellik Semptomu*, çev. Banu Erol, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
Tunç, Ayfer (2005). *Kapak Kızı*, Can Yayınları, İstanbul.
Tunç, Ayfer (2014). *Yeşil Peri Gecesi*, Can Yayınları, İstanbul.

Kapak Kızı'nın Varoluşçu Feminist Okuma Denemesi: *Kapak Kızı*'nın Kadınları

BAHANUR GARAN*

Kapak Kızı, erotik bir derginin sayfalarını süsleyen "Ayın Kızı Şebnem" sayesinde Şebnem'in uzak akrabası Selda, Şebnem'in ilk aşkı ve aynı zamanda kuzeni Ersin ile TCDD'de garson olarak çalışan Bünyamin'in bir trende kendi vicdanlarıyla yüzleşmesinin öyküsünü anlatır bize. Birbirini tanımayan bu insanların ortak paydası Şebnem, daha doğrusu onun cüretkâr fotoğraflarıdır.

Kadın bedeninin sınırlarını kim çizer? Nerede başlar, nerede biter bu sınırlar? *Kapak Kızı*'nda farklı kişiliklere sahip bu üç insandan yola çıkarak eril baskı altında kalmış kadınlar çerçevesinde ahlak ve namus konularını tartışır Ayfer Tunç. Edilgen bir rolde yansıtılmakla birlikte Şebnem, romanın ana kahramanı, olayların düğümlendiği fakat çözülemediği noktadır. Çıplak vücuduyla, Selda ve Ersin'in mazisinden çıkıp gelen bir hayalet gibi onları kendi açmazlarıyla, ikiyüzlülükleriyle, umursamazlıktan kararmış vicdanlarıyla yüzleştirir. Bir aynadır Şebnem; saklanılanları, unutulanları, görmezden gelinenleri tüm çıplaklığıyla gösteren bir ayna. Şebnem'i bu aşamaya getiren sebepler ve toplumun değer yargılarıdır tartışılan. Yazar, *Kapak Kızı* ile "hangimiz daha suçlu, hangimiz daha ahlaksız, hangimiz daha çıplak?" diye sorar bize.

Simone de Beauvoir, varoluşçu feminizmin temelini oluşturan *İkinci Cins* adlı eserinde erkek yazarların yapıtları ekseninde ataerkil toplumlarda kadının nasıl ötekileştirildiğini ele alarak incelemiştir. Biz de bu yazıda Beauvoir'ın eserlerinden hareketle "Kapak Kızı" Şebnem ve güzel annesi Hülya'dan, onlardan nefret eden yakın akrabaları Lamia, Nihal, Fikriye ile Nezaket'ten, Bünyamin'in karısı Cennet'ten, Anahit ve Selda'dan yola çıkarak dokuz kadının ataerkil bir toplumda erkeklerle olduğu kadar hemcinsleriyle de girdiği var olma savaşını ele alacağız. Erkek dünyasının katı kurallarını, değer yargılarını; ihanet, namus, ahlak kavramlarının romanın hem kadın hem de erkek kahramanları tarafından nasıl algılandığını feminist bir yorumla inceleyeceğiz.

Dünden Bugüne *Kapak Kızı*

Ayfer Tunç, "metinler organizma gibidir, yaşamaya devam eder" diyerek roman bitse dahi kahramanların zihninde yaşadığını ve yazar ile eser arasındaki organik bağın yazarın ölümüne dek kopmadığını, hatta bu ilişkinin eserlerini tekrardan ele almasına se-

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi.

bep olduğunu söyler. (Tunç, 2011: 259) Bu bağlamda "aynı zemin, aynı inşa" üzerinden kelime tasarrufuna giderek 1992 yılında yayımladığı[1] *Kapak Kızı*'nı 2005'te yeniden kaleme almış, kendi deyimiyle "kamburunu" düzeltmiştir. (Dönmez, 2005: 24) Kurgu aynı şekilde ilerler fakat kahramanların iç konuşmalarının kısaltıldığı, uzun diyalogların toparlandığı görülür, ayrıntılı açıklamalara yer verilmeyerek birçok yer okuyucunun hayal gücüne bırakılır.

Bu iki baskıyı incelediğimizde en önemli değişiklik romanın sonunda yapılmıştır diyebiliriz. Kitabın ilk baskısında Selda ile Ersin'in ortak noktası Şebnem'i açıklamaz yazar. İkisi de çıplak modeller, erotik kadın dergileri üzerine uzun bir sohbete dalsa da bu sohbet Şebnem'de çözümlenmez, sıkıntının asıl kaynağı gizli tutulur, bulmaca yarım bırakılır. Ne Selda ne de Ersin onun adını söylemeye cesaret eder. Zira *Kapak Kızı*'nın diğer baskısında olduğu gibi Selda dergiyi çantasında da taşımamaktadır. Bünyamin'in elleri de Şebnem'in fotoğraflarını görünce yaşadığı şaşkınlıktan dolayı değil, trenin sarsılmasıyla yanmıştır. Yazar, kitabın diğer baskısında ise Selda'yı daha cesur bir mizaçta gösterir bize. Her ne kadar kendisini bir korkak olarak tanımlasa da sohbetin en koyu noktasında dergiyi çıkarıp masaya koyar Selda ve yıllardır içinde taşıdığı, dokunmaya çekindiği yarayı kanatır. Adı söylenemeyen arzu nesnesi artık ete kemiğe bürünmüştür. Şebnem'e dair bir sohbet başlarken yapbozun yarım kalan parçaları da birbirinin anlattıklarıyla tamamlanır. Herkesin kaçtığı, hatta korktuğu güzelliğin çırılçıplak bir şekilde görünmesi Selda'yı da Ersin'i de kendi vicdanlarını sorgulamaya yöneltecek, Şebnem sayesinde tüm günahlar ortaya dökülecektir.

Kapak Kızı'nda Kadınlarının Varoluş Mücadelesi

I. Karanlığın Kızı Şebnem

Erkek egemen dünyaya meydan okuyan, kadınların sosyal ve siyasi hayatta daha aktif olmalarını savunan feminizm, kadının ataerkiye karşı varoluş mücadelesini de desteklemektedir. Kadının bu mücadelede yüklendiği rol ya nesne ya da özne konumundadır. Aldığı eğitimle kadınlığının bilincine varan, ekonomik bağımsızlığına erişerek kendi ayakları üzerinde durabilen kadın, "kendi oluş" sürecini tamamlar ve erkeğe bağlı nesne konumundan özne konumuna geçer. (Eliuz, 2011: 223) *Kapak Kızı*'ndaki kadınlar da evlenerek ya da çocuk doğurarak, erkeklerden kaçarak ya da bedenini erkeklerin önüne atarak var olmaya çalışır.

Dünyaya atılmışlık, yalnızlık ve hiçlik duyguları bireyin var olma mücadelesinde itici güçtür. Yalnızlık ve hiçlik duygusuyla boğuşan Şebnem de kendini var etmek, görünür

1 Ayfer Tunç, *Kapak Kızı*'nın yazıldığı günleri Handan İnci'nin hazırladığı *Ayfer Tunç'la Karanlıkta Kelimeler* adlı söyleşi kitabında şu şekilde anlatır: "Romana hazır olmadan yazdım, hadsizlik olan buydu. Hazır olmadığımı da biliyordum üstelik.Bu yüzden ortalama bir romandır.Çok garip bir dönemde yazdım onu.Körfez Savaşı başlamıştı, eşim Güneydoğu'da askerliğini yapıyordu. Türkiye savaşa girerse o da savaşa gidecekti. Çok endişeliydim. Kendimi tek bir metne kaptırmam gerektiği gibi bir hisse kapıldım. Öyle başladım." (Handan İnci, *Ayfer Tunç'la Karanlıkta Kelimeler*, Can Yayınları, İstanbul, 2014, s.163)

kılmak için erotik dergilere malzeme olur. Karanlık bir mazi, kopmuş aile bağları, yitip giden çocukluktan oluşan kopkoyu bir gecenin içinde görünmeye çalışır. Erkeğin özneliğini peşinen kabul ederek, görünürlüğü nesneleşerek başarır. Selda'nın anılarından Şebnem'in daha çocukluktan itibaren güzelliğinin farkında olduğunu ve çıkarları için erkekleri kullanmaktan zevk aldığını öğreniriz. Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cins* adlı eserinden yola çıktığımızda Şebnem'in özelliklerinin "kendine hayran kadın" tipiyle örtüştüğünü görürüz. Zira "kendine hayran kadın" tipinin en belirgin özelliklerinden biri erkekleri köle yapması ve bununla gurur duymasıdır: "Kendileri için alınyazısı erkek olduğuna göre, kadınlar, başarılarını, kendilerine boyun eğen erkeklerin sayı ve niteliğine bakarak ölçerler." (Beauvoir, 1993: 64) Şebnem de daha lise yıllarından itibaren etrafındaki erkekleri etkilemeye çalışır. Selda ile ilk karşılaştıklarında ona âşık olan erkeklerden gururla bahsetmesi, onları aşağılayarak egosunu tatmin etmesi Şebnem'in erkekler üzerinden bir varoluş mücadelesinde olduğunu gösterir bize. Ancak "kendine hayran kadın" var olmaya çalışırken bedenini nesneleştirerek bir hiçe dönüşür. Çünkü erkeği köle eden kadının varlığının devamı, erkeğin hayranlığının devamına bağlıdır. Tapılan kadın "hayranlarının kölesi" durumuna düşer, hayranları için giyinip süslenir. Ve bu hayranlığın bitmesi kadının yok olması demektir. (age, 64) Nitekim Şebnem de lise yıllarında erkeklerin efendisiyken zaman geçtikçe bir arzu nesnesine dönüşür, bedeninin iktidarı iken kölesi olur.

Onun var olma mücadelesinin en yakın şahidi olan Selda, yıllar sonra bir telefon görüşmesiyle Şebnem ile yeniden buluşacaktır.[2] Meşhur olma, televizyona çıkma hevesindedir Şebnem, Selda'yı yardım istemek için aradığını söylese de asıl sebep kendisini hatırlatmak, hâlâ yaşadığını göstermektir. Yalnızlığı, unutulmuşluğu yaşamış bir kadın olan Şebnem, geçen yıllarla birlikte daha da katılaşmıştır. Ailevi duygulara ilgisiz, toplumsal değerlere karşı kayıtsızdır, babasına karşı tavırları da gayet acımasız, sert ve alaycıdır. İntikam arzusuyla yanar. Meşhur olmak, tanınmak için değil, tanıyıp da tanımamazlıktan gelenlerden, unutanlardan alınacak bir intikamdır. Selda, onun hayat karşısında yıkılmadığını ispatlamak, cesaretini göstermek için bu yolu seçtiğini düşünür. Zira bu hevesi yıllar öncesine dayanmaktadır. Şebnem kadınlığını keşfeder keşfetmez resimlerinin duvarları süsleyeceğine dair hayaller kurmaya başlamış, Selda ile de bu hayallerini paylaşmıştır. Şebnem'in karakterini açıklayacak cümlelere, psikolojisini çözümlememizi sağlayan gerçekçi gözlemlere Selda aracılığıyla ulaşmak mümkündür. Onun sahip olamadıklarına sahip olan, ulaşamadıklarına ulaşan kişidir Selda. Selda'nın güzel çocukluk yılları, mutlu aile ortamı, aldığı iyi eğitim Şebnem'in özendiği şeylerdir. Selda'nın cicili bicili odasına imrenen, hatta kıskanan fakat bunu göstermeyi gururuna yediremeyen, "çok kız odası bu" (Tunç, 2011: 53) diyerek hayranlığını alaya dönüştüren Şebnem, onun karşısında hep çıplaktır, zaaflarını gizleyemez. Selda, onun ruhunda kanayan yaraları daha ilk karşılaşmalarında görmüştür. Ersin ise bu yaraları göremez, Şebnem de Selda'nın yanında olduğu kadar fütursuzca konuşmaz Ersin'in yanında. Daha

2 Kitabın ilk baskısında yazar, bu telefon konuşmasını ve Şebnem'in Selda üzerindeki etkisini ayrıntılı bir şekilde anlatır. (Ayfer Tunç, *Dünya Ağrısı*, Can Yayınları, İstanbul, 2014, s. 53-55)

ölçülü durur, masum genç kız rolüne sığınır. Çünkü Şebnem'in asıl savaşı hemcinslerine karşıdır.

Niçin soyunmuştur Şebnem? Para ya da şöhret için mi? Yoksa gerçekten var olmak için mi? Ataerkil toplumun ahlaki değerlerine uymayan Şebnem; kendi bedenini metalaştırarak eril öznenin değerlerinin sorgulanmasını sağlamıştır. Annesinin, babasının, yakın akrabalarının okullarda, yurtlarda unuttuğu kız kendisini hatırlatacak yolu bulmuş, hafızalardan çıkmayacak şekilde görünür olmayı başarmıştır. Para, şöhret için soyunduğunu düşünen Ersin'e karşın Selda, Şebnem'in var olmak için soyunduğunu, onu görmezden gelenlere karşı vücuduyla bir nevi intikam aldığını düşünür. Var olmak için görünür olmak gereklidir, Şebnem'in soyunmasının ardında da bir başkaldırı, görünürlük arzusu yatar. Nitekim Ayfer Tunç da bir röportajında Şebnem'in görünür olma arzusuyla soyunduğunu söyler:

> "Şebnem'in ne düşündüğünü bilmiyoruz, intikam olup olmadığı diğer karakterlerin sorduğu bir soru. Bana soruyorsanız, her ikisi de değil, varlığı ayak bağı olmuş bir kişinin kendini var kılmasının bir yoludur bu seçim. Görünmek, varlığının en büyük kanıtıdır, ulaşılamayan insanlara varlığını hatırlatmanın en zor/kolay yolu da kamuya açık bir biçimde görünmektedir. Şebnem de bunu yapıyor." (Dönmez, 2005: 25)

Güzellik kavramı aileler arasında bir tehdit, anneden kıza bulaşan bir lanet olarak nitelendirilir *Kapak Kızı*'nda. Şebnem'in ve annesi Hülya'nın güzelliği hem erkekler için hem de kadınlar için tehlike arz eder. Bu güzellik sebebiyle hem Ersin'in hem de Selda'nın ailesi, Şebnem ve annesinden hep uzak durmuş, onları kendi kaderine terk etmiştir. Bu yüzden düşmanlarına karşı bir silah olarak kullanır bedenini Şebnem. Görmek istemeyenlerin gözüne sokar güzelliğini. Bu çıplaklık tahrik edici, şehvet uyandırıcı değil, can acıtıcı, yakıcı bir güzelliktedir. Çıplak kalan utanca boğulmuş vicdanlardır artık. O vicdanlar ki yıllarca örtülü kalmış, gizlenmiş, günlük gaileler arasına saklanmışlardır. Şebnem sadece kendini değil, gizlenen vicdanları da fütursuzca soyarak ayıbı, günahı çırılçıplak bir şekilde ortaya dökmüştür.

Düşmüş kadını düşüren de eril öznedir, ona yardım eli uzatmayan da, aşağılayan da. Erkekler hem bu kadınlardan iğrenir, türlü hakaretlere maruz bırakarak aşağılar, hem de onları cinsel istekleri için adice kullanır. Beauvoir'ın da dediği gibi, fahişeler karşısında erkekler ikiyüzlüdür, "vücutlarını satarak yaşayan kızlara sapık ya da orospu gözüyle bakılmakta, ama onları kullanan erkekler tertemiz durmaktadır." (Beauvoir, 1993: 25) Namus ve ahlak konusunda kadına yapmadığı eziyeti bırakmayan, eve kapatan, döven, söven ve hatta öldüren erkek söz konusu kendi şehveti ise ikiyüzlü bir şekilde arzularının esiri olur. Geneleve gitmeyi, erotik dergi biriktirmeyi, başka kadınlarla düşüp kalkmayı erkekliğinin ispatı olarak görür. Üstelik ataerkil toplumlarda kadının ihaneti ölümle cezalandırılırken erkeğinki çapkınlık olarak nitelendirilerek övgüyle

mükâfatlandırılır. Erotik dergiler de erkeklerin cinsel ihtiyaçlarını gideren ama yalnızlıklarını unutmalarını sağlamayan bir kâğıt parçasından ziyade, eril hislerini tatmin eden bir tüketim nesnesidir. Kitapta adı geçen tüm erkekler erotik dergi tiryakisidir. Nitekim Bünyamin'in arkadaşı Tayfur için bu dergiler uyuşturucu madde gibi bağımlılık haline gelmiştir, "anlaşılmaz bir tutku, bir tiryakilik olmuş, hatta seksin yerini almıştı[r]." (Tunç, 2011: 20) Bünyamin bu kadınları sokakta yürüyen, soyunduktan sonra giyinen, soluk alıp veren bir insan olarak görmez. Bir resim, cansız bir eşya daha doğrusu nesnedir onlar; önemsiz, tüketilmeye ve yok olmaya mahkûmdurlar. Beauvoir'ın da vurguladığı gibi, fahişelerin bireysel hakları yoktur ve köleliğin bütün biçimleri onlarda özetlenmiştir. (Beauvoir, 2010: 202) Bünyamin'in bu düşüncelerini Şebnem değiştirecektir. Zira Şebnem onun ruhuna adi bir kadın, bir seks objesi olarak değil, masum bir sevgili, dizlerinde uyunulacak bir kadın olarak tesir etmiş, bu kızı diğer erkeklerden bile kıskanmıştır. Şebnem'in masum yüzü Bünyamin'i çocukluğuna götürür, annesinin sıcak kucağını hatırlatan duygulara sürükler. Şebnem'in fotoğraflarını Selda ve Ersin'in masasında gören ve Şebnem'in bir tüketim nesnesi olduğu gerçeğiyle yüzleşen Bünyamin, ona duyduğu yakınlıktan dolayı sarsılır, taşıdığı çorbaları üstüne döker. Nitekim Şebnem'in soyunmasına kadar Ersin de bu kadınlara karşı ikiyüzlülük, umursamazlık içerisindedir. Onun erotik dergiler hakkındaki düşünceleri, aşağılamayla dolu cümleleri ve Şebnem'e bu dergilerde yer aldığı için duyduğu öfke ataerkil toplumun düşmüş kadına bakışını özetler niteliktedir. Hayat kadınlarıyla ilişkiye giren, erotik dergilere zevkle bakan Ersin, Hakan'ın evinde Şebnem'in fotoğraflarıyla ilk karşılaştığında şaşkınlığını gizlemek istemiş, onun yakın akrabası olduğunu söylemeye utanmıştır. Cinsel obje olarak sunulan bir kadının yakını olmak erkek için utançların en büyüğüdür. Ersin'in Şebnem konusunda canının böylesine yanması da bu yüzdendir. Dahası ilk aşkı, masum gençlik yıllarının aziz hatırasıdır Şebnem. Utanmanın yanı sıra suçluluk duygusuyla yanmakta, kendi vicdanıyla boğuşmaktadır. Şebnem yardım isterken, ilgi beklerken onu yalnız bırakmış, terk etmiştir çünkü. Selda, Ersin'in ikiyüzlülüğünü yüzüne vururken aslında kadını nesneleştiren tüm erkekleri hedef alır:

> "Siz de alıyorsunuz o dergilerden. O bayağı dergilere çıplak poz veren kadınların para ya da şöhret için her şeyi yapacak kadar düşük karakterli olduklarına inanıyorsunuz. Şimdi vaktiyle değer vermiş olduğunuz birinin o kadınlar arasında yer alması sizi mahvediyor, kendinizi aşağılanmış hissediyorsunuz." (Tunç, 2011:236)

Kaçtığı, etkisine girmekten korktuğu güzellik yıllar sonra Ersin'in karşısına çıkmış, üstelik onu vicdanıyla yüzleştirirken inandığı tüm değerleri altüst etmiştir.

II. Lanetlenen Güzellik Hülya ve Gölgesinde Kalanlar

Ataerkil toplumlarda erkekler kadar kadınlar da ataerkiye hizmet eder, dolayısıyla hemcinslerine erkeklerden daha çok zarar verir. Eserde de güzelliğin getirdiği kıskançlık kadını kadına düşman ederek kin ve nefrete yol açmıştır. Şebnem gibi güzelliğiyle lanetlenen, nefret unsuruna dönüşen bir kadın olan Hülya; Ersin'in babaannesi Fikriye

için lanetli bir gelin, Selda'nın babaannesi Nezaket'in gözünde oğlu Lami'yi baştan çıkaracak potansiyel bir tehlike, Selda'nın halası Lamia ve Ersin'in annesi Nihal içinse erkeklerini ellerinden alacak cinsel bir tehdittir.

Bu kadınların hepsinin paydasında paylaşılamayan bir erkek vardır. Erkekler tarafından yüceltilmek, takdir edilmek isteyen kadınlar "hep birlikte yüzlerini değerlerine teker teker sahip olmak istedikleri erkek dünyasına dönmüşlerdir." (Beauvoir, 2010: 187) Hülya başına buyruk, aklına estiğini yapan, kimseyi umursamayan bir kadındır. Evliliği de boşanması da kendi kararıyla olmuştur. Bu yüzdendir ki ataerkil kaidelere bağlı kadınlar için Hülya, güzelliğiyle olduğu kadar özgür ruhuyla da bir tehlike arz etmiş, fırsat buldukları her an Hülya'yı kötüleyerek ailenin erkeklerini Hülya'dan uzak tutmaya çalışmışlardır. Her ne kadar değer yargılarına, ahlak kurallarına sığınarak Hülya'yı eleştirseler de asıl mesele kıskançlıktır. Beauvoir'a göre bu tip kadınlar "fedakâr eş" rolünü seçerek güzel kadın karşısında bir savunma hattı kurar, erkeğini bu şekilde elinde tutmaya çalışır:

> "Kadın, eğer güzel ve çekici değilse, mutlu bir yaşamı yoksa, o zaman kurbanlığı benimseyecektir; yenilmez bir inatla *Mater dolorasa* (acılı ana), anlaşılamamış eş rolünü oynayacak, kendini hep 'dünyanın en mutsuz kadını' sayacaktır." (Beauvoir, 1993: 53)

Hülya'yı kıskanan kadınlar da "fedakâr eş", "acılı anne" rolüne sığınarak onu hırpalamaktan çekinmez. Lamia ve Nihal, namus ve ahlak timsali "fedakâr eş" konumundayken oğlunu korumaya çalışan Nezaket ve Fikriye de "acılı anne" rolündedir. Hülya'yı aşağılayarak ahlaki meziyetlerini yücelttiğine inanan Nihal ve Fikriye; Hülya'nın sadece güzelliğini değil; özgür, şuh ve neşeli tavırlarını da kıskanmaktadır. Giyimi kuşamıyla, rahat konuşmasıyla Hülya kendilerinden tamamen farklı olduğu için tehlikelidir. Dahası Hülya bir erkek tarafından delicesine sevilmiş, aşkı ve tutkuyu doyasıya yaşamıştır. Nihal'in asıl kabul edemediği de bu aşktır. İyi bir aileye, anlayışlı bir kocaya sahip olan Nihal'in yüreği hep bir aşkın arzusuyla yanmıştır. Kitabın ilk baskısında da yazar, Nihal'in aşka açlığını uzun uzun anlatarak Hülya'ya olan nefretinin sebebini açıklamıştır:

> "Uykusunu kaçırdığı gecelerde; yanında sırtını dönmüş uyuyan kocasına dokunur, bu dokunuşla ürpermediğini hisseder, heyecanlı bir aşk yaşayamamış olduğu için içi burkulurdu. Nihal Hanım, içini kimseye açmayan bir kadındı, bu yüzden, onun içinde saklı kalmış duyguları, istekleri, heyecanları kimseler bilemezdi. Kocasında ince duyguların hafif izlerini bulurdu sadece. Aralarında bir duvar olduğunu, bu duvarı ikisinden birisi şöyle bir omuzlasa yıkılacağını, o zaman çok daha derin ve duygulu bir ilişki yaşayacağını hiç düşünmezdi. Sanki o duvar, evlilikleriyle birlikte aralarına konulmuştu ve ikisinin de gücü bunu yıkmaya yetmezdi." (Tunç, 1992: 178)

Nihal, ataerkil dayatmalarla ev hanımı olmak için yetiştirilmiş bir kadındır, iyi eş rolüyle yaşamını güvence altına alır, aşkla bağlanamadığı evliliğe fedakârlık ve sadakatle bağlanır. Kendi başına değersizdir Nihal, kendini var etmeden "ailenin gelini" sıfatıyla var olmuştur çünkü. Aile yoksa o da yoktur, bu sebeple aile dışına itilmekten korkar. Aileye bağlılığını her fırsat bulduğunda vurgulayarak bu bağlılığın onaylanmasına ihtiyaç duyar, içindeki boşluğu bu şekilde doldurmaya çalışır. Gerçek öyle olmadığı halde kayınvalidesinin öldüğü anı hissettiğini ısrarla söylemesi de onun bu sancısını açıklar niteliktedir:

> "Ersin annesinin gerçekte olmayan bir bağı varmış gibi göstermeye çalışarak, kendini aileye tam olarak ait hissetmek istediğini düşünmüştü. Ailenin üyesi olduğu halde, böyle sezgisel bir bağlılık yaratmaya çalıştığına göre, bir pamuk ipliği duygusu olmalıydı." (Tunç, 2011: 96)

Hülya gibi şiddete maruz kalsa bile onun gibi evini terk etmeyeceğini söyler "fedakâr anne" Nihal. Savaşamadığı bu güzellikten "kendini var edecek kadar çok nefret et[miştir]." (age, 246) Ve kocasını Hülya'dan uzak tutarak aileyi koruduğuna inanır. Ersin'in annesi gibi babaannesi Fikriye de bir erkeğin aşkına mazhar olan, sevilen ve değer gören Hülya'yı daha tanımadan düşman ilan etmiştir. Oğlu Cavit'in kendisine danışmadan, fikrini önemsemeden tereddütsüz bir şekilde Hülya'yı eş olarak seçmesiyle başlayan düşmanlığı ömrü boyunca sürdürür Fikriye. Hatta Cavit'in yaşadığı kazadan bile Hülya'yı sorumlu tutacak, gelinine ölene kadar lanetler yağdıracaktır.

Hülya'nın güzelliğinin gölgesi altında büyüyen ve çocukluğundan itibaren onunla kıyaslanan Lamia da Hülya'ya düşman olan kadınlardan biridir. Güzelliği, zarafeti, neşesiyle beğeni toplayan Hülya'dan ölesiye nefret eder Lamia. Hatta bir aile gezmesinde eşi Selahattin'in, Hülya'dan hayranlıkla bahsetmesi onun sinir krizine girmesine sebep olmuş, evliliğini bitirme noktasına gelmiştir. İlerleyen yaşlarla birlikte psikolojisi daha da bozulacak, Hülya'ya duyduğu nefret ve kıskançlık artacaktır. *Beauvoir'ın Kadın II - İkinci Cins* eserinde yer alan "yaşlı kadın" tipi de Lamia'nın psikolojisini çözmemize yardımcı olur. Yaşlı kadında umutsuzluk ve kıskançlık zaman geçtikçe bir travma halini alır, "özellikle kocasını hastalıklı derecesinde kıskanır: adamın arkadaşları, kız kardeşleri, uğraşı girer bu kıskançlığın içine; haklı ya da haksız, bütün dertlerini yarıştığı birine yükler. Kıskançlık hele 50-55 yaşlarında tam bir hastalık haline gelebilir."(Beauvoir, 2010: 232)

Aşkı ve tutkuyu yaşamayan Lamia, anne olarak içindeki boşluğu doldurmak ister ama bu arzusuna da ulaşamaz. "Benliğinden bir şeyi devredememiş, sürememiş, sürdürememiş, giderek kuruyan, işe yaramaz, dev bir tohuma dönüşmüştü[r]." (Tunç, 2011: 118) Yaşlı, çirkin üstelik annelik sıfatından mahrum kalan Lamia'nın önemsenmek, görünür olmak arzusu yıllar geçtikçe artmış, dikkat çekmek adına ilginç oyunlara başvurmaya başlamıştır. İlgisiz, sevgisiz büyüyen Şebnem gibi görünür olmak, ilgi çekmek ve ken-

disini hatırlatmak arzusuyla yanar Lamia, var olamayan bir kadının sönmeyecek yangınıdır bu.

Şebnem'in babası Cavit'in mahvının sebebi de Hülya'nın kusursuz güzelliği değil midir? Ataerkil toplumun erkeği, kadın karşısında ezilmeyi, onun gölgesinde kalmayı kabul edemez. Önceleri karısına büyük bir aşkla bağlanan Cavit, geçirdiği kaza sonucu bedeninde oluşan tahribattan dolayı bunalıma sürüklenmiş ve parçalanmış vücudunu güzel karısına yakıştıramadığından aileyi parçalamayı tercih etmiştir. Karısının muntazam vücudu, kusursuz güzelliği karşısında sakatlığının sancısını aileyi dağıtacak kadar şiddetli bir şekilde duyar Cavit. Güzellik bir güçtür, ondan mahrum kalan erkek de çareyi o gücü yok etmekte bulmuştur.

III. Kalbi Kırık Anahit

Cennet'in yakın arkadaşı, Garo'nun ablası Anahit; gençliğinde yaşadığı aşk yüzünden hayata küsmüş, bir daha hiçbir erkeğe yakınlık duymamış kederli bir kadındır. Beauvoir'ın "sevdalı kadın" tipine karşılık gelen Anahit de bir nevi erkek şiddetine maruz kalmış, aldatılmış, duygularıyla oynanmıştır. Sadi, Anahit'i aylarca oyalayarak cinsel olarak sömürmüş, sonunda başkasıyla evlenerek terk etmiştir. Beauvoir'ın da dediği gibi "[s]evdalı kadının en büyük talihsizliklerinden biri, bu aşkın onu hiçleştirmesi, kişiliğini bozmasıdır; seven kadın bir köleden, bir uşaktan, fazla sadık bir aynadan, gereksiz bir yankıdan başka bir şey değildir."(Beauvoir, 1993: 93) Ve Sadi'nin ardından aşka inancını yitiren Anahit sararıp solacak ve gençliğinin baharında kuruyacak, "kendisine; gözyaşları, hakkını aramalar, kavgalar gürültüler arasında, kalan çekiciliğine de yitir[ecektir]." (age, 93)

Anahit'in ayrılığı herhangi bir kadının ayrılmasından çok daha hazindir. Çünkü o, Sadi uğruna dinini, inançlarını değiştirmeyi göze almış, benliğini Sadi'nin ellerine bırakarak varoluşunun temellerini derinden sarsmıştır. Beauvoir'ın belirttiği gibi çocuksu aşklar yaşamayan, "geleneksel kadın yazgısını" kabul ederek büyük yalnızlık çeken kadın; tüm benliğini bir erkeğe adayarak mutluluğu yakalayabileceğini sanır. (age, 68) Kendisine yakınlık gösteren ilk erkek olan Sadi, öteki olarak yaşadığı toplumda derin bir yalnızlık çeken Anahit'in tüm varlığını kaplamış, ötekileştirilen kimliğini aşkla var etmek yegâne umudu olmuştur. Bu sebeple sadece Sadi'yi kaybetmemiş, bütün varlığını kaybetmiştir Anahit.

Kadınlık bilincine sahip kadının, benliğine değer veren erkekle yaşadığı aşk, varoluşuna olumlu bir katkı sağlarken bilinçsiz kadının sadece cinselliği için ona yaklaşan erkekle yaşadığı aşk yok oluşunu hazırlar. Anahit de değerlerini, hayallerini, inançlarını bir erkeğe verdiği için var olmaya çalışırken tutunduğu bütün dalların kırılmasıyla hiç olmuştur.

IV. Duvarlar Arasında Kalan Selda

Etrafına ördüğü duvarlarla küçük bir dünyaya hapsolmuş bir kadındır Selda. İyi bir eğitim alan, güzel bir işe giren Selda da var olma adına büyük mücadeleler vermemiş, ailesinin doğrularıyla büyümüş ve onların kendisine çizdiği yolda yürümüştür.

Beauvoir'a göre kendi dünyasında mutluluğu yakalamayan kadın başka hayatlar üzerinden kurmaca bir dünya yaratır. Bu bağlamda sanat veya edebiyat da ataerkil dünyanın çıkmazlarından uzaklaşmak, varlığını anlamlandırmak için kadına yardıma eder. (age, 140-141) Kendine ait bir hikâyesi olmayan Selda da başkalarının hikâyelerine sığınarak avunur. Duyduğu, tanık olduğu hikâyeleri radyo programlarında anlatarak var olma sancısını unutmaya çalışır. Fakat bu da bir oyalanmadan öteye gidemez, hiçliğinin üstünü örtemez. Selda, güzel insanların küçük hikâyeleriyle beslenir, var olmaya çalışırken sürekli yok eder, tüketir fakat asla yetinmez. Radyoda anlattığı hikâyelerle doldurmaya çalıştığı ruhunda büyük bir "bataklık" vardır, her şeyi yutan "koyu bir bataklık." (Tunç, 2011: 222) İçindeki bu bataklığın adı Şebnem'dir zira o, görmekten kaçtığı hiçliğiyle tanıştırmıştır Selda'yı. Benliğini sorgularken de kendisine model olarak Şebnem'i alır. Güzelliğinden ziyade cesaretini kıskandığı, karşılaştığı tüm zorluklara rağmen ayakta durabilmiş, kafasına eseni yapmış cesur Şebnem'i. Çocukluğundan itibaren ailesinin gölgesinde büyümüş, onların doğrularıyla yaşamıştır Selda. Şebnem'in ise başkalarının doğrularına ihtiyacı yoktur, kendi doğrularını çizerek başkalarının doğrularını yıkıp geçer çünkü.

Daha ilk görüşmelerinde Selda'yı sarsmış, kurallarla çevrili düzgün ve güvenli hayatını küçümseyerek hiçliğiyle yüzleşmesi yolunda ilk adımı attırmıştır. Dahası yıllar sonra hiçliğini kabul ettiren şey de yine Şebnem'in cesaretini, umursamazlığını, başına buyrukluğunu belgeleyen çıplak fotoğraflarıdır. Şebnem bedenini erkeklerin önüne atar, Selda erkeklerden kaçar. Selda'nın kurallarla çevrili yaşamı onu bir korkak yapmıştır. Aşktan kaçması da korkaklığından ileri gelir. Büyük aşklar yaşamaya, bir erkek için mücadele vermeye cesareti yoktur. Nihayetinde de hapsolduğu yalnızlığı bir boşluğa dönüşerek tüm benliğini yutmuştur.

V. Evinin Hanımı Cennet

Özne olamayan kadın, evlilikle kendisini güvenceye alır ve eşinin "ücretsiz evcil kölesi" (Michel, 1984: 65) olmayı kabul ederek özgürlüğünden vazgeçer, hiçliğe sürüklenir. Evlilikle varlığını anlamlandırmaya çalışan Cennet de hiçlikle tanışmış, evinin hanımı olmayı düşlerken âdeta bir ev eşyasına dönüşmüştür.

Oysa Bünyamin ile evlenmeden önce çalışan, kendi ayakları üzerinde duran bir kadındır Cennet. Ancak çocukluğundan beri çalıştığı için aşağılanma hissiyle doludur, bir var olma savaşı içerisindedir. Bu sebeple eline geçen parayı babasının öfkesine rağmen giyimine kuşamına ayırır ve çevresindeki kadınlar arasında bir ayrıcalık kazanmaya, sadece dış görünüşüyle de olsa var olmaya çalışır. Evlilik de maddi yükümlülüklerin-

den bir kurtuluştur, ev hanımı sıfatıyla rahat bir hayata kavuşacağını düşünür. Nitekim Bünyamin'i yeterince tanımadan, sevip sevmediğini anlamadan koşmuştur evliliğe. Kadınlık bilincine ulaşamadığından var olmanın yolunun bir erkeğin hükmü altına girmekten geçtiğini sanmış, "etine, evine kapanmıştır." (Beauvoir, 1993: 8) Evlenir evlenmez Bünyamin'in onu işten çıkarmasına hiç itiraz etmeyen Cennet, ilk aylarda evcilik oynayarak oyalanır. Önceleri Bünyamin'in güzel karısı, biricik sevgilisidir Cennet, daha sonra onun lanetine uğrayarak dayağa ve hakarete maruz kalacaktır. Bu süreçte evliliğinin monotonlaşması, bir çocuk sahibi olamamaları ve zaman ilerledikçe baş gösteren maddi sıkıntıların payı da vardır. Fakat en büyük sorun Garo'nun Cennet'e duyduğu hayranlığın artık gizlenemez duruma gelmesidir. Kendisinden çok daha yakışıklı Garo'yu delice kıskanır Bünyamin. Bu noktada güzelliğin başlı başına bir nefret unsuruna dönüşerek kadınlar arasında olduğu kadar erkekler arasında da düşmanlıklara yol açabileceğini Garo ile örneklendirir yazar. Güzellik kıskançlığı, laneti ve nefreti beraberinde getirir. Güzellik bir erktir, ona sahip olan güçlüdür, muktedirdir. Bünyamin ise çirkindir dolayısıyla zayıftır. Garo'nun karısına bakmasına bile tahammül edemez. Onu rakip görmek Bünyamin'i ezer, Garo'nun güzelliğinde kendi eksikliğini, çirkinliğini görür.

Ataerkil toplumlarda erkeğin gücünü temsil eden en önemli unsur çocuk sahibi olma yetisidir, hatta erkeğin evlenmekteki amacı çocuktur. Bünyamin'in evlenme amacı da baba olma hayaline dayanır. "Hem insan çocuk sahibi olamayacaksa niye evlenirdi ki?" (Tunç, 2011: 142) diyerek erkeklerin evliliğe bakışını özetler Bünyamin. Bir oğlu olursa Cennet'i daha çok seveceğine inanır, çünkü kadını annelik sevilebilir kılar. Beauvoir da kadının yalnızca annelik sıfatıyla erkekler arasında kabul gördüğünü belirtir:

> "Eş olarak yetkin bir birey sayılmayan kadın, ana olduktan sonra bu niteliğe kavuşur; çocuk onun yaşama sevinci, varlığını doğrulamasıdır. Kadın, cinsel ve toplumsal açıdan, çocuk aracılığıyla gerçekleştirir kendini; evlilik de yine çocukla bir anlam kazanır, ereğine varır." (Beauvoir, 2010: 110)

Doktor raporu sonucu kendisinin kusurlu çıkmasıyla Cennet'e duyduğu nefret büyür. Tam bu sırada Cennet'in hamile kalmasıyla Garo ile Cennet arasındaki yasak aşk şüphesi de güçlenmiştir. Bünyamin kısır olduğunun arkadaşları tarafından öğrenilmesinden o derece korkar ki ihanete dair kuşkularını bir anda silerek çocuğu kabullenir. Erkeğin gücünü ve iktidarını temel alan ataerkil sistem zayıflığı, güçsüzlüğü kabul etmez, aşağılar ve dışlar:

> "Karısının boynuzladığı, çocuğu olmayan bir erkek, neresi erkek? Boynuzlu diye ad takarlardı arkadaşları, yaparlardı, gaddardı hepsi. Cennet tutar mıydı ağzını? Tutmazdı, niye tutsun? Bünyamin'den hamileyim, derdi. Evet benden dese niye evden atıyordu karısını, benden değil dese boynuzlanmış oluyordu. Boynuzlu diye ad takınca insan arkadaşlarının arasında barınamazdı, işten ayrılması gerekirdi, ailesinin yüzüne bile bakamazdı. Çıkamıyordu içinden." (Tunç, 2011: 150)

Bünyamin vasıtasıyla Ayfer Tunç, ataerkinin sadece kadınları değil, bir paradoks olarak erkekleri de ezdiğini vurgulamıştır. Aldatılmaktan bu derece korkan Bünyamin'in değerlerini erkek çevresi belirler, öyle ki namus ve ahlak kavramı Bünyamin için ataerkil toplumun yaptırımlarından ibarettir. Aldatıldığını düşünen Bünyamin, ihaneti kendi ahlak anlayışı ekseninde sorgulamaktan ziyade arkadaşları arasında "aldatılan eş" sıfatıyla nasıl karşılanacağını düşünür. Daha önce de söylediğimiz gibi ahlak konusunda Ersin gibi ikiyüzlüdür o da. Erotik kadın dergilerine bayılarak bakmakta, çıplak kadınlarla şehvet dolu hayaller kurmaktadır. Cennet'i de bir kapak kızı olarak düşünerek, zihninde metalaştırarak bu kadınlarla karşılaştırır. Zamanla bu kıyaslamalardan da vazgeçecek, Cennet'in kadınlığını unutarak onu bir eşya gibi görmeye başlayacaktır.

Sonuç olarak *Kapak Kızı*'nı feminist bir bakışla incelediğimizde bütün kadın kahramanların hiçlikle, yalnızlıkla, dünyaya atılmışlıkla boğuştuğunu, ataerkil dayatmalar altında kendi yöntemleriyle varoluş mücadelesi verdiğini görürüz. Eserde ya eş, ya kapak kızı ya da anne rolünde anlatılan bu kadınlar, kadınlık bilincine ererek özne olmak yerine, erkek egemenliğini kabul ederek nesneleşmiştir. Kendini ararken kaybolanların, var olmaya çalışırken hiçleşenlerin öyküsünü anlatır. *Kapak Kızı*. Ve sorar bize, bir kadın nasıl var olabilir ataerkil düzende?

Kaynakça

Beauvoir, Simone De *(2010). Kadın II İkinci Cins*, çev. Bertan Onaran, Panel Yayıncılık, İstanbul.
Beauvoir, Simone De (1993). *Kadın III İkinci Cins*, çev. Bertan Onaran, Panel Yayıncılık, İstanbul.
Dönmez, Yelda (2005). "Ayfer Tunç'la Kapak Kızı Üzerine", *Cumhuriyet Kitap*, 7 Nisan 2005, sayı 790, s. 24-26.
Eliuz, Ülkü (2011). "Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak", *Turkish Studies*, Volume 6/3 Summer, s. 221-232.
İnci, Handan (2014). *Ayfer Tunç'la Karanlıkta Kelimeler*, Can Yayınları, İstanbul.
Michel, Andre (1984). *Feminizm*, çev. Şirin Tekeli, Kadın Çevresi Yayınları, İstanbul.
Tunç, Ayfer (1992). *Kapak Kızı*, Simavi Yayınları, İstanbul.
Tunç, Ayfer (2011). *Kapak Kızı*, Can Yayınları, İstanbul.

Uçurum Denilen Bataklıkta Hafızaya ve Dünyaya Saplanma "Yas ve Melankoli"

BURCU ŞAHİN*

"İzzetinefsin en tuhaf çiçeği olan melankoli, kendi
usaresini ve bütün zayıflıklarının diriliği türettiği
zehirlerin ortasında serpilip gelişir. Kendini yozlaştıranla
beslenerek, kulağa hoş gelen isminin ardında,
Mağlubiyet'in Kibri'ni ve Kendine Acıma'yı gizler..."
(E. M. Cioran, *Çürümenin Kitabı*,103)

Bütün gücünü güçsüzlükten alan melankoli, yapısı gereği çelişkilerden beslenir. Melankolik kişi muzaffer olduğu anda mağlubiyeti tadandır. Aynı zamanda melankolik için mağlubiyeti kabul etmek zafere ulaşmaktır. *Dünya Ağrısı* romanında Mürşit de kaybettiği anda kazanmaya başlayan, eksilmeyi ve çoğalmayı eş zamanlı yaşayan bir melankoliktir. Çocukken 'kocaman gözlü eli baltalı' bir kalabalıkla paylaştığı suçun büyük bir günah halinde sadece onun peşine takılması, yıllarca kabullenemediği bu günahla yüzleşmeye çalışması Mürşit'in melankolik kişiliğinin oluşum aşamalarıdır. Mürşit kurban eden olarak, "kendisi vurduğu darbeden darbe ye[r], kurbanı ile birlikte batar, kaybolur." (Bataille, 2014: 186) Mağlubiyeti kabul ederek hayatta kalan Mürşit, bu yolla 'güruhtan' uzaklaşır ve -bir ayrıcalık olarak- ötekileşir. Ötekinin melankolisi ise yüzleşme sürecini daha sancılı hale getirir. Öteki olan Mürşit, 'yasını tutmayı becerememiş', 'geçmiş' ve 'şimdi' arasındaki mengeneden 'gelecek'ini kurtarmaya çalışan biridir. Roman, Mürşit'in çocukken karşılaştığı ölümün yıllar sonra tutulan yası gibidir. Yas süreci, Mürşit'in rüyalarına giren günahını dile getirmesiyle başlar ve bu andan itibaren yas, bir varoluş biçimine, melankoliye dönüşür.

Ölüm, geliş biçimiyle Mürşit'in var olmasını sağlayan, sonrasında ise varlığını ele geçiren olgudur. Mürşit'in melankolik yapısının kaynağında çocuk yaşta arkadaşı Cumhur'la birlikte karıştığı linç olayı bulunur. Cumhur'a benzemeyen ve henüz o yaşlarda babasının iktidar alanında yaşayan Mürşit, bu durumu Cumhur'la kendisini "tek bir vücut yapan tehlikeli şeyin elinde" (Tunç, 2014: 93) yıkmıştır. Kasabada bir anda ortaya çıkan ve hızla yayılan 'hamalın öz oğlunu yaptığı' haberi, aynı hızla toplanan kalabalık tarafından hamalın yok edilmesiyle sonlanır. Çoğunluğa, Cumhur'a müştereddid

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi.

bir şekilde uyum sağlayan Mürşit, kalabalığın bir an yanıp sönen göz kamaştırıcı coşkusuna kapılır ve bütün roman boyunca sayıkladığı ucu sivri beyaz taşla hamalın gözünü çıkarır. Olayın gerçekleştiği âna kadar sessizce etrafı izleyen Mürşit, Cumhur'un ve babasının iktidarından, güruhun bir parçası olarak kurtulmaya çalışır. Kişiliğini hazırlayan bu olayla Cumhur'a benzeyerek Cumhur'u ve sessizliğini bozarak babasını yıkmıştır. Babanın iktidar alanından, bir başka babayı öldürerek çıkan Mürşit, hafızasına gömmeye çalıştığı bu olayın sonunda ne hamalın ne de kaybettiği değerlerinin yasını tutabilmiştir. Mürşit, yaşadıklarını hafızasının bataklığına gömmek için 'kalabalık' gibi evine gitmiştir. Roman, Mürşit'in beceremediği 'yas çalışmasının' -Mürşit'in suç ortağı- anlatıcı-yazar tarafından tamamlanma uğraşıdır.[1] Yas sürecini Madenci ile konuşarak tamamlamaya çalışan Mürşit, hikâyeyi bütünüyle anlatana kadar yas sürecini sonlandıramayacaktır.[2]

Freud, "Yas ve Melankoli" adlı metninde yası "sevilen bir yakının veya ülke, özgürlük, bir ideal gibi düşünsel-soyut bazı değerlerin kaybına karşı gelişen bir reaksiyon" şeklinde tanımlar. Romanda sevilen bir yakının kaybından ziyade hamalın ölümüyle birlikte Mürşit'in 'soyut değerlerini' kaybetmesi söz konusudur. Mürşit için ölümün ya da öldürmenin yarattığı nesne kaybıyla birlikte (sevilen nesnenin değil ancak sevilen nesne olarak kendisinin kaybı, egonun kaybı) vicdan gibi soyut bir kavramın da kaybına yol açmıştır. Vicdan sorgulanmadan evvel, Mürşit'in belleği yaşadıklarına karşı direnmiştir. Freud'un bahsettiği yas çalışması, ölen kişiyi yok etme işlemi, Mürşit için kaybettiği değerleriyle yüzleşmeye başladığı ve bunu bütünüyle dile getirdiği zaman tamamlanmıştır. Kabullenme gerçekleşene kadar başarısız yas diye adlandırılan bu durumda, ego kaybedilen ve aslında takıntıyla bağlanılan nesne tarafından ele geçirilir, bir süre sonra melankolik kişi kendini bu nesneye adar. Bu süreçte kaybedilen nesnenin yerine başka bir nesne koyamayan ego parçalanır. Freud'un nesne kaybına bağlı olarak incelediği melankoli kavramını J. Kristeva da aynı noktadan ele alır. Depresyon ve melankolide nesne kaybı telafi edilemezliğin yarattığı duygu olarak değerlendirilir. Buna karşılık Agamben "Melankolide nesne ne mal edilebilir ne de kaybedilir, aksine

1 *Dünya Ağrısı*'nı siyasal roman olarak değerlendiren Orhan Koçak, romanda kullanılan anlatım tekniğinin yazar ile karakteri arasında bir ortaklık sağladığını belirtir: "Serbest dolaylı üslup, cümlenin karaktere mi yoksa yazıcıya/yorumcuya mı ait olduğunu tam anlayamadığımız söylem, ikame kavrayışla elde edilen bir çeşit masum suç ortaklığını da getirir." (*Birikim*, sayı 318, Ekim 2015, s. 15.)

2 Ayfer Tunç, dünya ağrısı tamlamasını "weltschemerz" kavramına karşılık olarak kullanmış ve romanın içinde de bu kavramı "sebepsiz keder diye kodla"mıştır. Kendisiyle yapılan bir röportajda buna melâl kelimesinin de denk düşebileceğini belirtmiş, "duruma bağlı olarak zaman zaman melankolinin bile yakın" olabileceğini vurgulamıştır. Bu yazı ise romanın melankoliyle örtüştüğünü ileri sürmektedir. Mürşit'in daimi yasını keder diye vurgulamak doğrudur ancak buna sebepsiz keder denmesine ilk karşı çıkacak kişi anlatıcıdır. Anlatıcı-yazar, Mürşit için hayatın ve havanın temiz olduğu zamanları "...Cumhurlaşmamışken daha, hamal hayattayken, eli ucu sivri beyaz taşı kavramadan önce..." diye tanımlar. (Ayfer Tunç, *Dünya Ağrısı*, Can Yayınları, İstanbul, 2014, s. 166.) Dünya ağrısının, sebepsiz keder olarak imlenmesi, romanda ve röportajlarda Cioran'daki boşluk duygusuna yapılan göndermeler yerini bulamaz. Yazarın Cioran'a olan yakınlığı Mürşit'e aktarılamamıştır. Yazar, (Ayfer Tunç'un melankoli tanımlarını akılda tutarak), melankoliden başka bir durum olduğunu daha içten ve varoluşsal bir sıkıntı yaşandığını belirtse de okur olarak Mürşit'in böyle yaşadığını söylemek güçtür. Mürşit'in Madenci ile olan konuşmalarında zaman zaman sebepsiz kederden izler görülür fakat önünde sonunda Mürşit geçmişe takılır, hatırlar, acı çeker ve nihayetinde de Madenci'ye/okura her şeyi anlatır.

aynı anda hem sahip olunur hem de kaybedilir" (*Cogito*, 2007: 260) der. Bu da aslında melankolik kişideki ruh halinin zıtlıklarla kuşatıldığını gösterir. Bu sahiplik ve kayıp melankoliği acıdan zevk duymaya, sürekli anlatmaya da itebilir. Mürşit, "kendi[nden] kurtulamadığı zaman, kendi[ni] yiyip bitirmenin tadını çıkar[maya]" (Cioran, 2010: 103) başlar. Mürşit'in parçalanan benliğinin bir yanı hamalda diğer yanı Cumhur'da asılı kalır ancak kaybettiği asıl nesne kendisi, değerleridir. Her yasın birbirinden farklı olduğunu kabul edersek rüyaların Mürşit'te gizli bir yas süreci olduğu söylenebilir. Yas süreci, hafızadaki yaralı parçaların rüyada su yüzüne vurmasıyla başlar. Rüyalarda (şeytan ya da farklı şekillerde) ortaya çıkan Cumhur'dan kurtuluş, başarısız yas sürecini sonlandırmakla gerçekleşecektir. Bu da Madenci'nin varlığı ile mümkün kılınır. Artık melankolik ruh hali bütün romana sirayet eder. Başarısız yas süreci, yazarın kalemi eline almasıyla, belleğin vicdanla yüzleşmesiyle son bulur.

"Beni böyle ağır ağır bitiren şey, hamurumdaki melaldir..." diyen Mürşit, ölmeden önce kendi olabilmek için savaşan bir ruhtur. Neredeyse her gece günahıyla yüzleşir ve Madenci'yle tanışınca günahının yükünü hafifletir ya da esiri olur. Madenci ile sohbetleri, anlattıkları hikâyeler, kendi deyimleriyle "kuyularından çıkarır" onları. "Anlatma[nın] acıyı gider[mediğini], ama uyuştur[duğunu]" (Tunç, 2014: 143) düşünen Mürşit, Madenci'nin gidişiyle tekrar kuyusuna çekilir fakat bu defa acıyı gizlemek için değil onu adlandırabilmek için. Buna rağmen uzun süre anlatamaması Mürşit'i yorar. Bu yorulma hali, A. Dürer'in *Melencolia I* gravüründeki kadının başının desteksiz duramaması, başı dik tutabilmek için bir elin yardımına ihtiyaç duyması gibi Mürşit'in de Madenci'ye duyduğu ihtiyacın göstergesidir. Daha sonra suskunun, esrimeyle -bütün yaşananların bir çırpıda anlatılmasıyla- son bulması da bunu ispatlar. Romanın sonuna doğru, derinlerden görünmeye başlayan gerçekler, kuyudan yayılan ışıkla Mürşit'i ve romanı aydınlığa ulaştırır. Karanlığın içinde kör edici bir parlaklığa sahip olan bu ışık, melankolinin ışığıdır aynı zamanda. Hafızanın derinliklerinden her konuşmada daha da keskinleşerek ortaya çıkan, tamamlanan hikâye Mürşit'in kendi olmasını sağlar. "Konuşan varlık için yaşam anlamı olan bir yaşamdır", "anlam koptuğunda [ise] yaşam tehlikededir." (Kristeva, 2009: 14) Mürşit, yaşadıklarını, acısını anlamlandırabilmek için anlatmaya başladığında "anlama[nın] her şeyi değiştir[diğini]" (Tunç, 2014: 243) düşünür. Romanda hayata anlam yükleme çabası acıyı hikâye anlatarak dindirmekle eş değerdir. Konuşma ve düşünme dışında neredeyse hareketsizliğe varan bir melankoli hâkimdir. Hareketin olduğu tek yer hafızadır. Mürşit, dünyaya sığamadığını tespit eder ancak bunun için bir eylemde bulunmaz. Hayatın bir arayış olduğunun bilinciyle ne aradığını bilmeden öylece yaşar ve bunu sürdürür. Hayatı kabullenemeyen Mürşit, intiharı düşünmez ki onun "kendini öldürecek hali bile yoktur." (age, 220) Mürşit'in melankolisinde düşünmenin ve anlatmanın dışında bir eylem yoktur. Mürşit "Hep aynı bunaltıyla geçen günler[ine]" başlar, "insanın kendine dayanması imkânsız" der fakat yaşama inadından vazgeçmez, düşünür: "Yaşamanın bir sebebi yok." "Sebebi biz uyduruyoruz. Yaşamak bu demek, hayat denen bu şeyi sürdürebilmek için sebep yaratmak." (age, 105) Hayat ve ölüm üzerine kafa yoran Mürşit, intihar yerine hiçbir şey yapmadan

yaşamayı tercih eder. Bu tavrın bir direniş olduğunu ileri sürer. Mürşit'in melankolisi hayatı ve ölümü anlamlandırmada, anlatmada ve bunu kabul eden hareketsizlikte sabitlenir.

Mürşit'in hafızasının bataklığından ilk görünen, Cumhur ve ucu sivri beyaz taştır. Avcundaki bu taş, roman boyunca bir dua gibi tekrarlanır. Bu dua ya da sayıklama bitince yas da sonlanacaktır. Yaşadığı travma, onun şimdisini ele geçirmiştir. "Tüm kahrediciliğiyle ve bir türlü geçmek bilmeyen taşlaşmışlığıyla şimdiki zaman yaşanır." (Teber, 2004: 34) Hatta Derrida'nın dediği gibi "travmatik bir olay gerçekleşmiş olanın anısıyla -bilinçdışı anısı bile olsa- damgalanmış bir olay değildir sadece. Çünkü yara sadece geçmiş değil, gelecek karşısındaki dehşetimiz yüzünden de açık kalır." (Derrida, 2008: 124-125) Mürşit'in geçmişi, şimdisini ele geçirdiği gibi geleceğini de tehdit etmektedir. Romanda Mürşit'in dilini ve rüyalarını çözen ikinci bir linç olayı vardır. Peynirciyi linç etme sahnesi Mürşit'e kendi geçmişini, elindeki 'sivri beyaz vazifemizi yapalım taşını' hatırlatır. Mürşit, geçmişle olan yüzleşmesini tamamlarsa şimdi'nin eziyetinden ve geleceğin tehdidinden kurtulacaktır. Şimdi'nin yıkıcılığı gündelik hayatında gördüğü hemen her şeyi geçmişinde değerlendirilmesiyle hissedilir. Peynirciye yapılan linç girişimi, geçmişin bir anda şimdiye büyük bir gürültüyle düşmesidir. Bu sahnede geçmiş, şimdi'ye yerleşir. Geçmiş ve şimdi birbirine karışır.

Bir sarmal halinde ilerleyen zamanda Mürşit, kendini insanlardan uzaklaştırır. Çünkü insanlarla yakın olduğu o gün büyük bir günah işlemiştir. Bu uzaklaşma kendini oraya ait hissedememekten çok, kalabalığın içinde aynı olayı yaşama, tekrarlama korkusundan kaynaklanır. Felsefe okumak için babasına direnmeyen, üzerine kalan oteli işleten, sessizce babasının ölümünü bekleyen Mürşit, rüyalarında Cumhur ile boğuşana kadar yasını tutamaz, bastırmaya çalışır. Bunun mümkün olmadığını anladığında ise konuşmaya ve gecikmiş yasını tutmaya başlar. Hafızasının derinliklerine, kendi deyimiyle bataklığına gömülen Mürşit, Madenci ile konuşmaya başladıktan sonra geçmişini tam anlamıyla yaşar ve yas sürecini hızlandırır. Melankoli ise bu yas sürecinin zorunlu sonucudur. "Aklın sesinin önce kalbe ulaştığı [yerde], önce orada bir kapıştık[tan], sonra sesleştiği" ve Madenci ile konuşmaya başladığı zaman (Tunç, 2014: 177) yüzleşme ile birlikte bastırılan kötü anılar, melankolik ruh haliyle gün yüzüne çıkar. Yaşanmıştan kurtulmak yok diyen Mürşit, cehennemini hafızasında, rüyada ve dünyada yaşar. Mürşit vicdanıyla karşı karşıya gelince "Suç böyle bir şey" diye düşünür, "asla kendisiyle sınırlı kalmaz, geçmişi de ortaya döker, yeniden yazar, kuyruğuna başka şeyler takılır, devasa bir günah haline gelir" (age, 92) der.

Geçmişini unutmak için çabalayan Mürşit'in 'ikinci hayatlar' diyebileceğimiz rüyalarında günahını tekrar tekrar işleyişi onun melankolik yapısını güçlendirir. Yasın dile getirilerek kedere dönüşmesi ve böylece melankolinin diri tutulması, Mürşit'in günahıyla yüzleşme sürecini daha acı bir hale getirir. Geçmiş ve şimdi arasında çektiği acılarla yüzleşme hikâyesinde Mürşit, "ruh halinin tutsağıdır" "Kendi hüznünde boğulan

bir varlık" olarak Mürşit, "bazı ruhsal ya da düşünsel kırılganlıklar sergiler" ama "ruh halinde bir çeşitlemenin, farklı renkler içeren bir hüznün, kederde ya da yasta incelmişliğin, kuşkusuz muzaffer olmayan ama ince, mücadeleci ve yaratıcı bir insanlığın işaretini" (Kristeva, 2009: 34) de verir. Mürşit'in hikâyesi de aslında burada, yani romanın sonunda başlar. Sonun başlangıcı, geçmişteki travmanın geleceğini tehdit etmeyi bıraktığı yani "birden hiçbir şey yapmadan yaşamasının baştan sona bir direniş olduğunun farkına" (Tunç, 2014: 321) vardığı ândır. Mürşit, sefil ve bu sebeple büyük bir ruhtur. Yüzleşmenin gerçekleşmesiyle Mürşit, kaybettiği değerlerin yerini günahının ağırlığıyla doldurur. Umutsuzluğun gölgesinde yaşayan Mürşit, rüyalarına giren bu sahnenin açığa çıkmasıyla gecikmiş yasını tutmuş olur. Travma sona ermiş, yas süreci hayatı bütünüyle kabullenmesiyle birlikte bitmiştir. Ve bu andan sonra sebepsiz keder, varoluş sıkıntısı başlayabilir. Egoizmin düş hali olan melankolide Mürşit'in "dışında artık hiçbir nesne, hiçbir sevgi ya da nefret sebebi yoktur." (Cioran, 2010: 103)

Kaynakça

Bataille, Georges (2014). *İç Deney*, YKY, İstanbul.
Borradori, Giovanna (2008). *Terör Günlerinde Felsefe*, YKY, İstanbul.
Cioran, E. M. (2010). *Çürümenin Kitabı*, Metis Yayınları, İstanbul.
Cogito, Melankoli, sayı 51, Yaz 2007.
Kristeva, Julia (2009). *Kara Güneş*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
Teber, Serol (2004). *Melankoli*, Say Yayınları, İstanbul.
Tunç, Ayfer (2014). *Dünya Ağrısı*, Can Yayınları, İstanbul.

Bir Özyıkım Hikâyesi: "Kendim Ettim, Kendim Buldum"

FERHAT ÖZKAN*

Fransa'daki göçmen isyanının filmi *La Haine*, Dünya'nın uzaydan çekilmiş bir fotoğrafı ekrandayken anlatılan bir düşüş öyküsüyle açılır: "Elli katlık bir binadan düşen adamın hikâyesidir bu: Adam her katta kendisini rahatlatmak için şöyle diyormuş içinden: Buraya kadar her şey yolunda. Buraya kadar her şey yolunda. Buraya kadar her şey yolunda. Önemli olan düşüş değil, yere iniştir." Bu hikâyenin sadece üç kez değil elli kere tekrar edilebilecek cümlesi, *Yeşil Peri Gecesi*'nin ismi hiç anılmayan, fakat *Kapak Kızı* romanından ötürü Şebnem olduğunu bildiğimiz anlatıcısının macerasını da özetler aslında: Şebnem, intikam amacıyla çıplak poz vererek kendi yıkımını başlatır ve oraya kadar her şey yolundadır. Verdiği poz onu bir gölge gibi takip ederek olmadık yerlerde karşısına çıkar, ailece yenilen bir yemekte örneğin, yine de her şey yolundadır. Şebnem, lisede kendisini taciz eden öğretmeniyle, tıkır tıkır işleyen planı sayesinde ve harika bir zamanlamayla "basılır" ve oraya kadar da her şey yolundadır. "İstanbul'un Allah'ı" Uluçmüdür'ün ahlaksız teklifini ilkinde kabul etmese de, daha sonra bunu kabul etmekle kalmayıp, ülke çapında bir skandal yaratır ve -tabii ki yine- her şey yolundadır. Kısaca, Şebnem'in kendi hayat filmindeki düşüşü hep devam eder ve her şey, her zaman yolundadır. Onun yolu düşüştür çünkü. Şebnem, bilerek ve isteyerek kendi özyıkımını kurgulayan, kendi ateşine odun atan ve kendi ruhunu yaptığı her kötülükle biraz daha ortaya çıkaran bir karakterdir. Düştüğü katlar yerine indiği basamakları saymasa da hayatının "aşağıya inen bir merdiven" olduğunu zaten kendisi de itiraf edecektir. Üstelik *bodrumu çoktan geçmiştir ve arzın merkezine seyahat etmektedir.*

Şebnem, kendisini etrafıyla birlikte yıkar. Hatta, yıkacağı yuvayı düşününce içinin yağları eriyen Şebnem'in kötülüklerini art arda sıralasak, "Şebnem'i demonik bir kahraman olarak tanımlamanın haklı nedenleri"nin bir listesini de çıkarmış olabiliriz. Ne var ki, onu bir çırpıda "demonik" olarak yaftalamaya içimiz elvermez. Bu sorun, öncelikle "demon" veya "demonik" ile neyin kastedildiğine yönelik bir kavram karmaşasından ötürü yaşanır. "Demon" sözcüğünün çağrışımından olsa gerek, aklımıza tümüyle kötü bir karakter getirir bu kelime. Karşımızda, meşum bakışlarını gördüğümüz anda, o sırada kafasından geçen düşüncenin mutlaka bir masuma zarar vereceğine inandığımız bir Aliye Rona veya gürültülü kahkahaları kulaklarımızda çınlayan bir Erol Taş karakteri çıkmasını bekleriz. *Yeşil Peri Gecesi*'ndeki birçok karakterde bu "yüzeysel şeytaniliği" görebiliriz aslında: Fikriyanım, Süleyman Amca veya Uluçmüdür, bu tür "kötü karakterler" için iyi bir örnek olabilir; ancak hiçbirini "demonik" mertebesine çıkaramayız. Oysa

* Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Araştırma Görevlisi.

bu sıfatı, başka bir ifadeyle "iyiliğe içkin olan demonik" kavramını en çok Şebnem'in hak ettiğini, hatta sayfaları çevirdikçe, bunun ona çok yakıştığını fark ederiz.

Zaten Şebnem, her şeyin kendisine çok yakışacağı, son derece "estetize" bir karakterdir. Sırf güzelliğinden ötürü değil; güzelliğini okurlar için anlamlı kılan ruhi derinliğiyle, ağzını her açtığında başka bir dize saçan edebî birikimiyle ve sadece bir "yıkım" değil "özyıkım" doğurması gibi nedenlerle bu "şeytanilik", Şebnem'i Türk edebiyatındaki kadın roman karakterleri arasında ayrı bir yere koyar. Şebnem, kelimenin tam anlamıyla bir *femme-fatale*'dir: En çok da kendisini -yavaş yavaş- öldüren bir *femme-fatale.*

Kötülük ve Kadın

Doğuda "kucağında şeytanın oturduğu", Batıda "şeytanın kandırıp içine girebileceği zayıf, hatta yarı-şeytan" kadın, Divan edebiyatında ise hep arzulanan kişi olagelmiştir: Meleksi bir varlıktır, "daimi mâşuk"tur. Kötü olarak anıldığı ender durumlardan biri, "âşık"a karşılılık vermemesidir, ki bu durum da yine mâşukluğun şanındandır. Türk edebiyatındaki ilk romanlarla birlikte kadın, sadece âşık olunan bir "mahlûk" olmaktan fazlası olmaya başladıysa da sesi cılızdır. İç sesi ise neredeyse yoktur. Belirli rollere hapsedilmiştir: Ecnebi mürebbiye, kötü yola düşmüş kadın, köle/cariye veya evinin kadını örnek insan... Marazi kadınlar da vardır elbette. *Kıskanmak*'ın Seniha'sı, *Aşk-ı Memnu*'nun Bihter'i gibi, bu bağlamda anmadan geçemeyeceğimiz örnekler de bulunur. (Hatta bir çocuk: Bir öykü karakteri olsa da, Ömer Seyfettin'in *Kaşağı*'sındaki çocuk.) Ancak "insaniyetin bir parçası olarak kötülük"ün, Türk romanında hep bir parça eksik kaldığını söylemek de yanlış olmayacaktır. Oysa Şebnem'in kötülükleri, onun insanlık durumunun bir parçasıdır. Bir yönüyle, Türk edebiyatında *eksikliği duyulan* türden bir roman kahramanıdır Şebnem.

Şerif Mardin, Türk edebiyatındaki bu eksikliği eleştirmeden önce "daemon" kavramının ne olduğunun açık olarak karşılamanın Türkçede özel bir zorluk çıkardığını belirtir. Bu durumun "basit sebebi"ni, daha sonra kavramın kendisini ve ardından bunun sonucunu ise şu şekilde açıklar: "İnsanın 'daemon' tarafı geleneksel kültürümüzde olduğu kadar -belki de bu sebepten- çağdaş kültürümüzde de örtülü kalmış (bırakılmış) bir insan davranışı ekseni oluşturuyor. 'Daemonic' insan şahsiyetinin tümünü bir dalga gibi kaplama potansiyeli taşıyan herhangi bir tabii eğilimidir. Cinsiyetin kudreti, yaratıcının inadı, kızgınlığın yakıcılığı, iktidar hırsı insanın 'daemonic' uzantılarının örnekleridir. 'Daemonic' bir nesne olmaktan çok, saklı bir güç, insanın yaratıcı ve kahredici gücünün müşterek kaynağıdır. İnsan davranışının derinliklerine nüfuz etme insanın 'daemon'unu şuurunda kabul etmeye ve anlamaya bağlıdır. Klasik trajedi, 'daemon'un önünde durulmaz gücü üzerinde bir yorumdur. 'Daemon'un kabul edilmediği, maskelendiği ve yalnız 'kötü' ile bir tutulduğu uygarlıklarda edebiyat ve sanat yüzeysel kalmaya mahkûmdur." (Mardin, 2007: 175)

Şerif Mardin başka bir yazısında ise, Batının anlayışında "demon" kavramının bir taraftan ürkütücü, diğer taraftan yaratıcı bir öge olarak anlaşıldığını söyledikten sonra,

bu durumu "şeytaniliğin yaratıcılığı" olarak açıklar. "Türkiye'de, İslam'da, Osmanlı'da 'şeytan' vardır, fakat 'şeytaniliğin yaratıcılığı' fikri olmadığı gibi, bunu düşünmek bile günahtır. Batı'daki 'demon' kavramıysa, yıkıcılığıyla birlikte -bu sayede diyelim- özgün bir anlayışı yaratabilen, insanın iki taraflılığını bir suç olarak değil, bir özgünlük kaynağı olarak tanımlayan bir anlayıştır." (Mardin, 2000: 27) *Yeşil Peri Gecesi*'ni ve onun baş karakteri Şebnem'i değerli kılan, işte böyle bir anlayışı yansıtmasıdır.

İstanbul Art News'ın 2014 Ocak tarihli "En Sevdiğiniz Kötü Hangisi" başlıklı soruşturmasına verilen yanıtlar, hem Türk edebiyatının başat kötü kahramanları, hem de kötülük sorunu karşısında *Yeşil Peri Gecesi* yazarının tutumu bakımından hatırlanmaya değerdir. Bu soruşturmada Ayfer Tunç, "iyilik" ve "kötülük" kavramlarının göreceliğine değindikten sonra şöyle söyler: "Kötülüğün nüansları var, vicdanı dumura uğramış bir çocuk katili ile zayıflığı nedeniyle pek çok kişiye zarar veren sıradan bir adamı ya da mesela bir soykırımcıyı nasıl karşılaştırabiliriz? İyiliğe/kötülüğe dair genel anlayış ve doğrular yetmez, elimizde sabit bir ölçü, bir tür katsayı olması gerekir ki kötünün neye/kime göre kötü olduğu konusunda bir fikir birliğine değilse de çokluğuna karar verebilelim. İşin bir de 'kötü ama sor bakalım niye kötü?' kısmı var. Sebepler ve etkiler kötülüğü besliyor, çoğaltıyor olabilir. Ama edebiyat tam da burada yeşeriyor bence: Kötünün ve kötülüğün doğuşuna, serpilmesine, yönelmesine baktığı yerde, etki-tepki yasasının dengeyi aradığı nokta edebiyatın asli alanlarından biri." (Tunç, 2014: 89) *Yeşil Peri Gecesi*'nin aslında yüzeysel bir anlatımla pekâlâ bir Türk dizisine yaraşabilecek kurgusu, edebiyatın yeşerdiği bir alana dönüşür bu yüzden. Ondan çok daha kötüleri olsa da, Şebnem, her "kötülük"le, biraz daha kuvvetli bir karaktere dönüşür.

Ayfer Tunç'un Arnon Gürnberg'in *Tirza*'sındaki Jörgen Hofmeester'in adını andığı soruşturmada Türk edebiyatından verilen örnekler ise birkaç farklı isim dışında hep bilindik karakterlerden oluşur. Nitekim Handan İnci de, "Kötülüğü, iyiliğe de içkin olan demoniğin trajiğiyle birlikte ele alan, kalemini benliğin karanlık koridorlarında dolaştıran yazarlarımız ne yazık ki çok değil." (İnci, 2014: 88) diyerek bu konuda farklı örnek bulmak için kendimizi paralamamızın faydasızlığına işaret eder.

"İçim Nefretle Dolu, Öcümü Alacağım."

Yuva dağıtmayı "iyi" bir eylem olarak göremeyiz, ama öğrenciyken ona sarkıntılık eden öğretmeninin yuvasını dağıtmak için sinsiliğin daniskasını yapan Şebnem'e içten içe kolaylıklar diler, onun başarıya ulaşmasını isteriz. *İntibah*'taki Mehpeyker'e, *Kıskanmak*'ın veya *Kiralık Konak*'ın Seniha'larına; yine kötülüğü kıskançlığından gelen, Nabizade Nazım'ın Zehra'sına -en azından güçlü bir şekilde- iyi niyet besleyemeyiz. Onları "kötü kadın" sıfatıyla etiketler, amaçlarına ulaşmalarını istemez ve bir köşede kötülükleriyle baş başa bırakarak iyilerin akıbetiyle meşgul olur, başka bir ifadeyle, meşgul ediliriz. Gün'ün üniversitedeki hocası Haluk Bey'le birlikte olmak için plan yaparken "Ama bu kez âşık falan olmadığımı ben de gayet iyi biliyordum. Bu kez sadece yuva yıkmak istiyordum. Daha önce de yıkmıştım, zevkliydi. Bir kez daha yıkmak istiyordum,"

(Tunç, 2010: 260) diyen Şebnem'e -Haluk Bey ve Şebnem'in babası arasındaki ruh ipliklerini bir şekilde görebildiğimiz için- antipati duymak yerine, onunla bir okur empatisi kurmaya çalışırız.

Şebnem'i "yüzeysel bir kötü" olmaktan ayıran bir diğer unsur, onun kendi düşüşünün, deyim yerindeyse, "ahlaksızlıklarla ortaya çıkan ahlaki bir tepki" olmasıdır belki de. Onun yaptığı her kötülük, iyiliğin ortadan kalktığı bir toplumdan alınan intikamdır. Zaten kime sorsak, memlekette "elinden tutup yüzüne tükürülecek bir insan kalmadığı"nı söyleyecektir. Toplumun çürümüşlüğünü görmek, bu nedenle pek de büyük bir marifet değildir aslında. Fakat Şebnem, seçimini yapmış ve bedelini kendisine verdiği zararla ödemiştir. *Yeşil Peri Gecesi*'nin, Kutsal Kitap'tan alınan pasajında geçen "İçinizde kim günahsızsa, ilk taşı o atsın!" cümlesi, Tolstoy'un "adalet sorunu"yla cebelleştiği *Diriliş* romanının da epigrafıdır. Şebnem'in kendi adaletini kendince sağlama çabası düşünüldüğünde, iki kitap arasında bir "dert akrabalığı" kurulabilir. Yine de, bir okur olarak *Yeşil Peri Gecesi*'ne Tolstoy'un da kullandığı başka bir epigrafı daha çok yakıştırma hakkımız varsa, *Anna Karenina*'nın da epigrafı olan "İçim nefretle dolu, öcümü alacağım!" cümlesini seçebiliriz. Şebnem'i, bir okur olarak, bu cümleyi kendi kendisine tekrar ederken düşünmekte zorlanmayız ne de olsa.

Hatta Şebnem'in, çıplak pozlar verirken de kendi kendisine bu cümleyi mırıldanmış olabileceğini ve "kendi hayatı"na doğru ilk hamlesini gerçekleştirdiğini de hayal edebiliriz. Bir bakıma, her şeyi değiştiren trajik bir hatadır (hamartia) o fotoğraflar. Şebnem'in tüm kaderi, üzerinde kendi fotoğrafının olduğu *Phoenix* kapağı üzerinde yükselir. En çok kendisine zarar verir Şebnem. En büyük kötülüğü kendisine yapar. Fakat ne yaparsa yapsın, sonunda bir kenara çekilip, başını pişmanlıkla öne eğerek "Hata bende... Kendim ettim, kendim buldum," demez. Kendi kendisine "Naturamızın hiç mi suçu yok?" diye sorar gerçi, yine de kendi özyıkımı hakkında bir yorum yapacak olsa, "Kendim ettim, kendimi buldum," diyecektir. Zaten romanın henüz başlarında "bizatihi hazin bir macera olan ömrü[nü]" düşünürken, "[a]nan gibi orospu mu olacaksın?" diye soran babaannesini hatırlar ve "Ama beni babaanne mahvetmedi. Beni ben mahvettim. Ya da beni hayat mahvetti. Ya da babam, annem, babaanne, Süleyman Amca, herkes. Beni kimin mahvettiğini bilmiyorum. Sadece mahvolduğumu biliyorum,"(age, 21) der. Başına "ya da" eklenerek belirtilen diğer seçenekler, her ne kadar seçilebilecek birer alternatif olsalar da, "retorik bir soruyu oluşturmak için gereken unsurlar kadar" güçlüdürler ancak. Yine de onların, Şebnem'in ruhunu kirlettikleri, onu intikam almaya ve kendisini yıkmaya zorladıkları da inkâr edilmez.

Kendisini pislikten arındırma, özüne ulaşma çabasıdır onun yıkımı. Hatta, kendi eseri olan enkazın altındaki kendisine ulaşma amacıyla yapılan bir tür hafriyat çalışması... "İkinci dürüstlük hareketi"nin -kendisi de dâhil- herkesi mahvedeceğinin farkındadır, ama soğukkanlılıkla şöyle düşünür: "Kaderimi elinde tutanların, dolaylı dolaysız kaderime musallat olanların hepsini bitirecek. Beni de bitirecek. Ama değer. Kesinlikle

değer." (age, 110) Ardından, kendi orji partisinin görüntülerini kendi elleriyle kaydeder. Bir başkası olsa, yayılmaması için elinden geleni yapacakken, Şebnem, bu görüntülerin yayılması için canla başla çalışır. Bu anlamda, sadece kötülüğüyle değil, kendi özyıkımını hazırlamasıyla, kadın antikahramanlar repertuarında kendisine ayrıcalıklı bir yer edinir.

İyi Bir Özyıkım İçin Gereken Her Şey

Yazarın, *Aziz Bey Hadisesi* kitabında yer alan "Kadın Hikâyeleri Yüzünden" öyküsünün, duruşu "terk edilmiş bir ev köpeğini andıran", kendisinden dış görünüş bakımından hiç memnun olmayan anlatıcısı da, durduk yere kendi sonunu hazırlamakta oldukça yeteneklidir. Kadın müşterisinin çantasından çaldığı ruju kullanarak, özenle yakasına kondurduğu lekelerle gelir eve. Sırf karısı, onun başka kadınlarla kırıştırdığına inansın diye pavyondaki konsomatris kadınla resimler çektirir ve küçük hesaplar yaparak karısının bunları görmesini sağlar, olmadık fenalıklar yapar. "Karısını kıskandırmak" gibi masum bir itkiyle yapıldığı düşünülebilecek tüm bu eylemlerle aslında kendi sonunu hazırlar. Gerçi sonunda intihar eden kişi o değil, karısı olsa da, bu intihar anlatıcının özyıkımını pekiştiren bir aşama, hatta bu özyıkımın şiddetini gösteren bir ölçüt niteliğindedir. "Kime oynadım bu oyunu, niye oynadım? Bilmiyorum. Ama oynarken hoşlandım, mutlu oldum. Hepsi bu. Böyle olacağını bilseydim hiç oynar mıydım?" (Tunç, 2002: 77) der kambur adam. Ancak "Kadın Öyküleri Yüzünden" öyküsündeki özyıkım hikâyesi, sanki daha basit/çocuksu/zayıf bir zaaftan veya ruhsal güdüden kaynaklandığı için ya da Şebnem'inki gibi "daha ulvi bir amaca hizmet etmediği için" çok da "gösterişli" değildir. Kambur adamın derdi haşmetten mahrumdur, bir özyıkıma heybet kazandıracak niteliklerden yoksundur. Kambur, biçimsiz, zayıf, özenti bir karakterin kendisini yıkması; güzelliğiyle baş döndüren bir kadının kendisine verdiği zarar karşısında sönük kalır. Gerçi en sahici acılar "küçük gibi görünen" acılardır ve edebî nitelik *küçük şeyler*de saklıdır çoğunlukla. Yine de bu gerçek, Şebnem'in bir özyıkım hikâyesini "etkileyici" kılacak tüm niteliklerle donatılmış olduğu gerçeğini değiştirmez.

Başarıya ulaşmak için gereken şeytani zekâya fazlasıyla sahiptir ve güzelliğini bu zekânın emrine vermiştir Şebnem. Ancak adı dahi anılmayan Şebnem'in gözlerinin rengini bile tam olarak bilemeyiz. Güzelliği Şebnem'in kendisi tarafından büyük bir özgüvenle anlatılmış, olaylar ve kişiler Şebnem'i doğrulamış; kısaca okur, Şebnem'in güzelliğine tümüyle inandırılmıştır. Kocası Osman'ın, "Şebnem'in saçlarının sırtına dökülmesini sevdiğini" ve Şebnem'in kafasını kazımadan on beş gün saçlarını koyu kestane rengine boyattığını bilsek de, -*Kapak Kızı*'ndaki bu tür bilgileri, romanın müstakil değeri bakımından göz ardı ettiğimizde- o saçların gerçek rengini kestiremeyiz, veya Şebnem'in yüzü yuvarlak mı yoksa keskin hatlı mı, herhangi bir fikrimiz yoktur. Emin olduğumuz tek şey onun güzelliğidir. Belki de dış görünüş özelliklerinden biri ifşa edilse, Şebnem neredeyse göksel bir güzelliğe değil de, cisimleşmiş bir güzelliğe sahip olacak ve somutlaşmış her şey gibi beğeniye olduğu kadar beğenilmemeye de elverişli hale gelecektir. Diğer yandan Şebnem, salt fiziksel güzellikten ibaret olmadığı ve ruhen de

incelmeyi başardığını gösterir. Hem iç sesinde, hem de konuşmalarında sanat musikisi güfteleri, İkinci Yeni dizelerine karışır. Bauhaus'u da bilir, Marcel Duchamp'ı da... Op-art'ın da farkındadır, pop-art'ın da... Şebnem'in düşüşü, işte bu nedenlerle, seyir zevki sunan bir performans sanatına dönüşür âdeta. Böylece Şebnem, "güzel ve üstün" olanın "çirkin ve düşkün" hale gelmesinin daha dramatik olduğunu hatırlatır okurlara; *Kıskanmak*'taki Mükerrem'in -deyim yerindeyse- kötü yola düşmesinin, Seniha'nın makûs kaderine göre daha iç acıtıcı gelmesinin sebebine benzer bir şekilde...

Öz (Hakiki) Yıkım

Şebnem'in özyıkımı, kendisine acı vermekten hoşlanan bir insanın, mazoşizmini tensel olanla yetinmeyerek tüm hayatına uygulamasından veya kendisini zaafına feda eden zayıf bir insanın düşüşünden daha sahicidir. İntikam hissi gözlerini bürümüştür Şebnem'in. Belki de bu yüzden *Yeraltından Notlar*'ın, adını bilmediğimiz ama kendi özyıkımını nasıl da büyük bir zevkle anlattığını bildiğimiz anonim anlatıcısının şu sözlerini hatırlatır bize. "Öç almak isteyen veya genel olarak kendisini korumasını bilen dişli kimseler bunu nasıl yapar? Böyleleri kendilerini öç hissine kaptırdılar mı, bu duygu varlıklarında her şeyi siler süpürür. Böyle bir adam, kudurmuş bir boğa gibi, boynuzlarını öne eğerek hedefe doğru atılır ve ancak önüne çıkan bir duvar onu durdurabilir." (Dostoyevski, 2011: 11) Bu açıklamayı, uygulamaya dökerek örneklendirir Şebnem. *Phoenix*'in kapak kızı olması hakkında yapılan uyarıları "Vicdanlarına musallat olacağım. Karabasanlar gördüreceğim" (Tunç, 2010: 191) diyerek kulak arkası eder, boynuzlarını öne eğerek hedefe doğru atılır.

İntihar, bir seçenek değildir bu nedenle. Kendisini yıkar, "ne kadar rezil olursak o kadar iyi," mottosuyla yaşar, daha derine düşer. Ama Şebnem ölüm korkusu çekerken bile yaşama sıkı sıkıya bağlıdır. "Aşkının ve hayatının ipini çektikten sonra" Ali'ye giderken yanına alacağı eşyaları topladığı sırada "intihar etmek ya da etmemek için" der. İntiharın ihtimali, hemen yanı başında "intihar etmemek" seçeneğiyle gelir. Yine o gün evden çıkarken merdivenlerden düşünce yaşamak istediğini fark eder zaten. Yıkım arzusuyla (thanatos), yaşama arzusu (eros) at başı gider. Ahlaksız teklifi karşısında Uluçmüdür'e diklenmeye cesaret edemeyince, "O zaman anlamalıydım aslında, her şeye rağmen yaşamak istediğimi. Ölüm arzum ile yaşama isteğimin sürekli birbirini ezdiğini," der. Diğer taraftan, intihar ederse, kendisini daha fazla yıkamayacaktır. Sermayeyi tüketecek, başrol oyuncusunu öldürecek ve kendi filminin sonunu getirecektir. Oysa Şebnem, filmin içinde olmak ister, o filmin devam etmesini ve kendisinin hep görünmesini arzular. Özyıkımın farkındadır, bunu Osman'dan gizlediği için kendisini suçlu hisseder (ki Osman özyıkımın haklı nedenlerinden birisidir aslında) ve şöyle söyler: "Özyıkım arzusu dediğim şey intihar değildi. Yavaş yavaş mahvolmaktı. Kendini ağır ağır, her cezadan acılı bir zevk alarak bitirmekti. Benim hayatıma anlam veren tek şey buydu." (age, 292)

Görünme Arzusu veya Dorianna Gray

Görünmek, Şebnem'in kendisini imha planının ana stratejisidir. Elbette Şebnem, çürümüşlükten aldığı intikamı, kendi bedenini *Phoenix*'in kapağında teşhir etmek yerine

başka bir şekilde de alabilirdi. Fakat kendi güzelliğinden öyle emin ve diğer taraftan da kendisine öyle âşıktır ki, aldığı son intikam da yine kendi görüntüsünü kaydettiği CD'leri ilgili yerlere yollamak olur. (Şöhret olacağını düşünerek sevinir, hatta kötücül bir şöhret figürü olmanın hayallerini kurar.) Kendi görüntülerinin bir infiale sebep olduğu ölçüde kendi başarısıyla mutlu olacaktır. *Yeşil Peri Gecesi*'nin bölümlerinden birisinin de adı olan "Bana bir ekran bul ya da aşkımızdan söz et," cümlesi, aynı şekilde, aşk kadar kuvvetli bir narsisizme işaret eder. Üstelik, kafatasına girecek merminin güzelliğini dert edecek bir karakterin kendisine duyduğu hayranlıktan bahsetmenin pek de mühim bir tarafı yoktur. Kafasına girdiği anda, "ona ait" veya "ondan bir parça" haline gelecek kurşunun güzelliği hakkında şunları düşünür Şebnem: "Beni başımdan vuracaklar. Merminin ne güzel bir formu vardır. Hem parlaktır da. Mücevhere benzer. Ama vücuda girince eğrilir, bozulur, güzelliğinden eser kalmaz. Başımda güzeldir benim. Güzel başıma giren güzel merminin formu bozulur. Formunu marazi bir mutlulukla keşfettiğim kafatasımı parçalar." (age, 109) Böylece Şebnem, intikama karşı kendince giriştiği mücadelede kitabın bölümlerinden birine adını veren bir Donna Kişot olmasının yanı sıra, güzellik ve suç ilişkisini kendisinde toplayan Dorianna Gray olarak da görülebilir. Dorian Gray'in tabloda kırışıp çirkinleşen ama gerçek hayatta hep güzel kalan yüzüne benzer şekilde, Şebnem'in yüzü de "aşkının ipini çektiği gece"nin kayıtlarının izlendiği ekranlarda günah veren bir acıyla kasılır, ama Şebnem gerçek hayatta her zaman güzeldir. Roman boyunca ilk gençliğinden orta yaşlılığına ilerleyen Şebnem, kendi görünüşündeki yaş değişikliklerinden söz etse de değişmeyen tek şey onun güzelliğidir.

Öznelikten Nesneliğe, "Özyıkım"dan "Öz"e

Ne var ki, tüm narsisizmine, izlenme ve kendi hayatının antikahramanı olma çabasına rağmen "Dorianna Gray Şebnem"in kendisini *yonta yonta* varmak istediği yer, kendi hayatının kraliçesi olma arzusu değildir. Dişil bir kastrasyon olarak adlandırabileceğimiz "saçlarının kesilmesi" vakası sonrası, kendisini budamaya, yıkmaya başlamıştır Şebnem. Her bir aşamada, sesi biraz daha kendinden emin çınlamaktadır âdeta. Kendisini henüz bulamadıysa da, sonunda kendisine ulaşmak için kendisini biraz daha yıktığını düşündürür. Zaten hiçbir zaman kendisi olamadığının kendisi de farkındadır: "Arzu nesnesiydim, baş belasıydım, orospuydum, pornocuydum, pazarlıktım, şimdi de haber, reyting, fırsat olmuştum. [...] Ben hayatımın her döneminde başka bir şey olmuştum. Ben her zaman, her durumda insandan başka bir şeydim." (age, 455)

Yeşil Peri Gecesi, kronolojik bir çizgi takip etmemesine rağmen -okurun hâkimiyetini elinde tutmak istercesine- Şebnem'in akıbetini son sayfalara saklamıştır. Oysa daha kitabın ilk sayfalarında Şebnem, "aşkının ve hayatının ipini çektiği" o meşhur geceden bahseder ve "çok önceden bilinen bir cinayetin öyküsü" her bölümde biraz daha açığa çıkar. Değil silahın varlığını, silahın patladığını bile daha en baştan biliriz, nasıl patladığını öğreniriz, neden patladığından haberdar oluruz; ama patlamadan sonrasını öğrenmek arzusuyla da çeviririz sayfaları. Bu sırada olaylar "bir ileri bir geri" giderek onun özyıkım hikâyesinin boşluklarını doldurur, Şebnem'in demonik tarafı her bölümde bir parça daha aydınlanır. Sonunda; akıllı, bilgili, edebî duyarlılık sahibi, kendisiyle yaptığı

felsefi mülahazaların seslendiricisi, şeytani zekâ sahibi olmasına rağmen bir erdem savaşçısı olan Dorianna Gray'imizi ne özgürlüğüne kavuşmuş bir halde ne de -başına onca iş açmış bir insanın başına gelmesini bekleyeceğimiz şekilde- mezarda buluruz: Sıradan bir nesne olmuştur Şebnem. Görüntüler yayılmış, skandal patlamış, olayın failleri konuşulur olmuştur, Şebnem hariç. "Uluçmüdür skandalın öznesiydi, ben nesnesiydim. Eski devrimci haber müdürü haklıydı. Bu olayda kokain neyse ben de oydum," (age, 461) diye aklından geçirir kendi yarattığı skandalın görüntülerini izlerken Dorianna Gray. Kendi hayatına değer vermeyen Şebnem'in, kendi trajedisinin haber değeri taşımaması karşısında içi yanar ilk anda. Yine de, "Belki." diye biten özyıkım öyküsü, yıkıla yıkıla iyice dinginleşmiş bir şekilde sona erdiğini sezdirir. Deniz fenerinden açık denize bakan Şebnem,-romanın neredeyse her yönüyle en aydınlık karakteri olan- Gün'ün kucağında öldüğü odada, yine Ali'yle kucak kucağa, taptaze bir dünyaya uyanma umuduyla yatar. Kendisini çevreleyen dünyanın geleceğiyle ilgili ilk kez "iyi bir şeyler" hisseder, yeniden doğmak için yıktığı kendisinden, umutlu bir Şebnem çıkarmaya yatar. Yıkım ve hafriyat çalışması, harf harf devam eder dört yüz küsur sayfa boyunca. Kendi "içbükey ruhu"nun kistini sonunda patlatmış, rahatlamış gibidir Dorianna Gray. Bu nedenle *Yeşil Peri Gecesi*, Şebnem'in"kendisine edip, yine kendisini bulma" hikâyesidir biraz da, *belki.*

Kaynakça

Dostoyevski, F. M. (2011). *Yeraltından Notlar*, çev. Nihal Yalaza Taluy, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

İnci, Handan (2014). "Şematik Kötüler ve Bunun Dışındakiler", *İstanbul Art News*, Ocak 2014, sayı 5, s. 88.

Mardin, Şerif (2000). "Hayalgücümüz Sansürlü", *Milliyet*, 24 Kasım 2000.

Mardin, Şerif (2007). "Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi", *Sabri Fehmi Ülgener: Küreselleşme ve Zihniyet Dünyamız*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 170 -177

Tunç, Ayfer (2002). *Aziz Bey Hadisesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Tunç, Ayfer (2010). *Yeşil Peri Gecesi*, Can Yayınları, İstanbul.

Tunç, Ayfer (2014). "Netameli Bir Sıfat", *İstanbul Art News*, Ocak 2014, sayı 5, s. 89.

Biyografi

1964 yılında Adapazarı'nda dünyaya geldi. Üç çocuklu bir ailenin ikinci çocuğudur. Milli Eğitim Bakanlığı'nda müdür ve müfettiş olarak da çalışan öğretmen babasının görevi nedeniyle bir yaşından dört yaşına kadar Mardin'de yaşadı. Babasını bir trafik kazasında kaybetmeleri üzerine annesi üç kızıyla birlikte Adapazarı'na geri döndü. Çocukluk yıllarında, mahalle arkadaşlarının oynadığı sokak oyunlarında başarılı olmayan, bunun için çok istek de göstermeyen Ayfer Tunç, yolunu daha o yıllarda çizmişti. Büyük bir okuma tutkusuyla kitaplara sarılmıştı.

İlkokulu İzmit'te ortaokulu Adapazarı'nda bitirdi. Orhan Kemal'in, Yaşar Kemal'in, Kemal Tahir'in kitapları henüz ortaokuldayken elindeydi. Bu dönemde okuduğu kitaplar içinde onu en çok etkileyen, Reşat Nuri, Sait Faik, Vüs'at O. Bener gibi yazarları tanıdığı *En Güzel Seçme Türk Hikâyeleri* adlı derleme oldu. Okumayı öğrendiğinde yazı yazmaya da başlamıştı. 'Kötü bir Kemalettin Tuğcu taklidiydi' dediği ilk romanını yazdığında daha ilkokul öğrencisiydi ve tek okuru, onu bu yolda her zaman desteklemiş olan annesi Yıldız Hanım'dı.

Liseyi 1976-1980 yılları arasında Erenköy Kız Lisesi'nde yatılı olarak okudu. Ortaokulda sürdürdüğü yazı denemelerini liseye geçince bıraktı. Kendi ifadesiyle, edebiyatın ne olduğunu daha iyi biliyordu artık. Yazmak ciddi bir işti ve önce çok okumak gerekiyordu. Bu yıllarda okuma listesine Leyla Erbil, Füruzan, Ferit Edgül, Tomris Uyar gibi Türk öykücülüğünü önde isimleri dahil oldu.

1981'de İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne girdi. Yeniden yazmaya başladı ve ilk öykülerini üniversitenin birinci sınıfındayken kaleme aldı. Üniversitede kendisi gibi edebiyata meraklı bir arkadaş çevresi edinmişti. Sadece öykü değil, çeşitli yazılar da yazıyordu.

İlk yazısı 1983'te *Edebiyat 81* adlı dergide yayınlandı: «Caz ve Arabesk».Üniversite yıllarında 'iyi şiir'le tanışma şansı bulunca şiir üzerine olumsuz düşünceleri değişti. Tesadüfen eline geçen *Bezik Oynayan Kadınlar*'ı okuması onda bir dönüm noktası yarattı. Sadece Edip Cansever'i değil, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Gülten Akın gibi şairleri de art arda okumaya başladı. Türkçe'nin bu zengin damarı, sonraki yıllarda edebiyatını derinden etkiledi.

Üniversitedeyken arkadaşlarıyla birlikte *Tanım* adlı bir dergi çıkardı. 1984 yılında bu dergide bazı yazıları yayımlandı. 1988 yılında ilk defa bir öyküsünü yayımlatmak üzere Varlık dergisine gönderdiyse de öyküsü oldukça kırıcı bir mektupla reddedildi. Aynı öyküyü bir yıl sonra Cumhuriyet gazetesinin düzenlediği *Yunus Nadi Öykü Armağanı*'na

gönderdi. 619 kişinin katıldığı yarışmada basılması reddedilen «Saklı» adlı öyküsü birinciliğe değer görüldü. Jüride; Oktay Akbal, Tomris Uyar, Sabahattin Kudret Aksal, Doğan Hızlan ve Celal Üster vardı. Ödülünü Oktay Akbal'dan aldı. Öyküsü *Cumhuriyet Dergi*'de yayımlandı.

Aynı yıl Cem Yayınları, diğer öykülerini de içine alan *Saklı* (1989) adlı ilk öykü kitabını yayımladı.

Üniversiteyi bitirdikten sonra TRT için çeşitli edebiyat eserlerinden radyo oyunları ve film senaryoları uyarladı. *Düş, Gerçek, Bir de Sinema* adlı senaryosu 1995'te yönetmen Tülay Eratalar tarafından filme alındı. Film Ankara ve Adana festivallerinde çeşitli ödüllere layık görüldü.

Daha sonra çalışma hayatını gazeteci olarak sürdürdü. Önce *Sokak* adlı bir dergide ardından *Güneş* gazetesinde çalıştı.

90'lı yılların başında gazetenin *Güneş Pazar* ekini çıkarırken kendi ifadesiyle «şahane bir kadro»nun içindeydi. İş arkadaşları Ömer Madra, Enis Batur ve Gündüz Vassaf'tı.

Gazetecilik yaptığı yıllarda bir yandan da ilk romanı *Kapak Kızı*'nı yazmaktaydı. Kitap, 1992 yılında Simavi Yayınları tarafından basıldı. Ayfer Tunç, 2005 yılında kitabını elden geçirdi ve bazı değişiklikler yaptıktan sonra yeniden yayımladı.

1994'te Yeni Yüzyıl gazetesinde çalışmaya başlayan Ayfer Tunç, işe muhabir olarak girmişti ama yeteneği nedeniyle kendisinden daha çok hikâyeleştirilmiş gazete yazıları yazması istendi. Böylece, daha sonra *Ömür Diyorlar Buna*'nın kaynağı olacak röportajlar yapmaya başladı.

Oya Ayman'la birlikte Yeni Yüzyıl için hazırladıkları *İkiyüzlü Cinsellik* adlı yazı dizisi 1994'te Altın Kitaplar tarafından kitap olarak basıldı.

İkinci öykü kitabı *Mağara Arkadaşları* 1996'da Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlandı.

Yeni Yüzyıl'dan ayrıldıktan bir süre sonra Enis Batur'un iş teklifini kabul ederek Yapı Kredi Yayınları'nda yayın yönetmeni olarak çalıştı (1999-2004).Birbirinden farklı dünyaları olan insanların toplandığı YKY gibi bir kültür kurumunda çalışmanın kendisi için ikinci bir üniversitede okumak kadar yetiştirici olduğunu söyledi.

2000 yılında yayımlanan üçüncü öykü kitabı *Aziz Bey Hadisesi*'yle edebiyat dünyasında kendisini iyi bir yazar olarak kabul ettirdi.

Eleştirmen Füsun Akatlı, kitap için şunları yazdı: «Aziz Bey Hadisesi beni hem şaşırttı, hem heyecanlandırdı, hem de tutkulu bir hikâye okuru olan yanımı daldığı uyuşukluktan çekip çıkardı. Baştan beri sözünü ettiğim keyif bu işte. Okursanız göreceksiniz -ya da okuyanlar bileceklerdir- keyifli, cıvıl cıvıl hikâyeler değil Tunç'un hikâyeleri. Çoğu adamakıllı 'ağır', kimi neredeyse kasvetli, boğuntulu. Ama mutluluk veriyorlar yine de insana. Gerçek edebiyatın sağlayabileceği bir doyum duygusu.»

2001 yılında yayımlanan *Bir Mâniniz Yoksa Annemler Size Gelecek-70'li Yıllarda Hayatımız* adlı kitabı büyük ilgi gördü ve kısa sürede çok sayıda baskı yaptı.Kitap, 2003 yılında altı Balkan ülkesinin katılımıyla düzenlenen Balkanika Ödülü'ne değer görüldü ve altı Balkan diline çevrilmesine karar verildi.

Sait Faik'in öykülerinden hareketle kaleme aldığı *Havada Bulut* adlı senaryosu 2003'te filme çekildi ve TRT'de dört bölüm halinde gösterildi. Çok beğenilen *Havada Bulut* başarılı bir edebiyat uyarlaması olarak TRT tarihine geçti.

2003 yılında dördüncü öykü kitabı *Taş-Kâğıt-Makas*, YKY tarafından yayımlandı. Eleştirmen Semih Gümüş, bu kitabın ardından Ayfer Tunç'u geleceğin on yazarından biri olarak gösterdi:«Ayfer Tunç'u geleceğin on yazarından biri olarak düşünmemin nedeni, *Aziz Bey Hadisesi* ile *Taş-Kâğıt-Makas* öykü kitapları. İkisinde de çok sağlam metinler yazarken kunt bir yazara dönüşüyor Ayfer Tunç. İnsanın şu yaşanan hayattaki dramatiğini ayrıntıların içine sızarak anlamlandırma kaygısı ve başarısı övgüye değer.» *Saklı* adlı ilk öykü kitabındaki öykülerden yola çıkarak yazdığı Evvelotel 2006 yılında Can Yayınları tarafından basıldı. Kitap, Ayfer Tunç'un yazarlığında büyük bir aşama olarak görüldü ve övgüyle karşılandı.

2007'de gazetecilik yıllarında kaleme aldığı bazı yazıları geliştirerek *Ömür Diyorlar Buna* adı altında topladı. Aynı yıl *Harflere Bölünmüş Zaman* başlıklı denemelerinden oluşan kitabı e-kitap olarak altkitap'ta yayımlandı.

2009'da yayımlanan ikinci romanı *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* büyük ilgi gördü. "Mekân ve zaman sınırı tanımayan, bir ucu 19. yüzyıla, bir ucu günümüze dayanan yazınsal bir Türkiye panoraması» şeklinde tanımlanan roman, eleştirmenler arasında düzenlenen bir soruşturmada yılın en iyi romanı seçildi.

İlk romanı *Kapak Kızı*'nda hikâyesi anlatılan bir karakteri geliştirerek yazdığı *Yeşil Peri Gecesi* 2010 yılında Can Yayınları'ndan çıktı. Kitap üzerine yazdığı yazıda eleştirmen Ömer Türkeş; 80'lerden 2000'lere uzanan süreçte tüketim kültürünün girdabına kapılmış bir genç kızın çaresizce mutluluk arayışını anlattığı bu romanda Ayfer Tunç'un hayranlık uyandıran bir dil kurduğunu söyledi.

Daha önce *Taş-Kâğıt-Makas* kitabında uzun öykü olarak basılan *Suzan Defter*'i 2011'de tek ciltte yayımladı.«Modern zamanların karmaşık insanlık halleri»ni yakıcı bir dille anlatan kitap, en az hikâyesi kadar ilginç anlatım tekniğiyle de dikkat çekti.

İletişim Yayınları, 'Memleket Kitapları' dizisi için kendisinden bir kitap yazmasını isteyince çocukluğundan başlayarak zihninde biriken anı parçalarını, çevresinde gördüğü ve dinlediği hikâyeleri bir araya getirdiği *Memleket Hikâyeleri*'ni (2012)kaleme aldı.

Sadece bireylerin değil geçmişi yaralı toplumların da ancak vicdan ve merhamet duygusuyla iyileşebileceğini «kelimelerle sıkılmış bir yumruk» gibi anlatan son romanı *Dünya Ağrısı* 2014'te yayımlandı. Bu etkileyici romanla Ayfer Tunç, edebiyat hayatının 25. yılında okurlarını gerçek bir başyapıtla selamladı. Aynı yıl, hayatı ve edebiyatı üzerine Handan İnci ile gerçekleştirdikleri uzun söyleşi, *Karanlıkta Kelimeler* adıyla Can Yayınları tarafından basıldı.

Kitapları İngilizce, Fransızca, Almanca, Arapça, Arnavutça, Hırvatça, İtalyanca, İsveçce ve Çince'ye çevrildi.

Eserleri

1989 *Saklı* (hikâye), Cem Yayınları.
1992 *Kapak Kızı* (roman) Simavi Yayınları; Yenilenmiş basım: Can Yayınları, 2005
1994 *İki Yüzlü Cinsellik* (araştırma),
1996 *Mağara Arkadaşları* (hikâye), YKY.
2000 *Aziz Bey Hadisesi* (hikâye), YKY.
2001 *Bir Mâniniz Yoksa Annemler Size Gelecek* (yaşantı), YKY.
2003 *Taş-Kâğıt-Makas* (hikâye), YKY.
2006 *Aziz Bey Hadisesi* (roman), Can Yayınları.
2006 *Evvelotel* (hikâye), Can Yayınları.
2007 *Ömür Diyorlar Buna* (yaşantı), Can Yayınları.
2007 *Harflere Bölünmüş Zaman* (yazılar) e-kitap altzine.
2009 *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, (roman) Can Yayınları.
2010 *Yeşil Peri Gecesi*, (roman),Can Yayınları.
2011 *Suzan Defter* (*Taş-Kâğıt-Makas*'tan ayrı baskı), Can Yayınları.
2012 *Memleket Hikâyeleri* (yaşantı), İletişim Yayınları.
2013 *Dünya Ağrısı* (roman) Can Yayınları.
2014 *Karanlıkta Kelimeler* (Handan İnci ile nehir söyleşi), Can Yayınları.

Seçilmiş Bibliyografya

Bahri Savcı, "Umuttan da Ötede Bir Gerçek" (*Saklı*), *Milliyet Sanat, 1 mart 1990, n1.235., s 52*

Mustafa Kutlu, *"Saklı". Dergâh* 1990, nr, 1, s. 6-7

Ahmet Ümit, "Yitik Yaşamın Şiiri" (*Mağara Arkadaşları*), *Cumhuriyet Kitap*, Aralık 1996.
Feridun Andaç, "Öykülerin Öykücülerin Evreninden Notlar" *(Mağara Arkadaşları), Varlık*, nr.1071, Aralık 1996.

Yeşim Nur, "Yazarlar Çok Yalnız" (*Mağara Arkadaşları*), *Yeni Yüzyıl*, 30 Eylül 1996.

Fatih Türkmenoğlu, "Nesnelere Hayat Öpücüğü" (*Mağara Arkadaşları*), *Cosmopolitan*, nr.15, Kasım 1996.

Ömer Ayhan, "Mağara Arkadaşları", *Kitap Rehberi*, Ekim 1998.

Ömer Lekesiz, "Aziz Bey Hadisesi 1-2", *Hece*, nr.44-45, Ağustos-Eylül 2000.

Füsun Akatlı, "Yaşarken ve Okurken Eğlenebilmek Üzerine" (*Aziz Bey Hadisesi*), *Varlık*, nr.1116, Eylül 2000.

Ömer Türkeş, "Aşk Yaralısı" (*Aziz Bey Hadisesi*), *Aktüel*, 11-17 Mayıs 2000.

Sevin Okyay, "Muhtelif Hadiseler" (*Aziz Bey Hadisesi*), *Radikal*, 9 Mayıs 2000.

Refik Durbaş, *"Aziz Bey Hadisesi", Sabah*, 28 Mayıs 2000.

Zeki Coşkun, *"Aziz Bey Hadisesi", Radikal*, 15 Temmuz 2000.

Sennur Sezer, *"Aziz Bey Hadisesi", Varlık*, Temmuz 2000.

Handan İnci, "Günümüz Hikayesinde Klasik Bir Tat" (*Aziz Bey Hadisesi*), *Cumhuriyet Kitap*, Temmuz 2000.

Sefa Kaplan, "Mağara Arkadaşlarında Hal ve Gidiş", *Cumhuriyet Kitap*, 16 Ağustos 2001.
Füsun Akatlı, "Öykünün Yüzünü Ağartıyor" (*Mağara Arkadaşları*'nın yeniden basılması üzerine), *Varlık*, Temmuz 2001.

Adnan Binyazar, *"Aziz Bey Hadisesi", Cumhuriyet Kitap*, 16 Ağustos 2001.

Hilmi Uçan, "Kar Soğukluğunda Sıcak Öyküler" *(*Aziz Bey Hadisesi*), Hece*, Ağustos 2001.
Ömer Ayhan, "Ayfer Tunç Öykücülüğünde Ara Renkler" (*Aziz Bey Hadisesi*), *Cumhuriyet Kitap*, 16 Ağustos 2001.

Metin Fındıkçı, "İki Taşın Arasında Kuruyup Kalmış Tohumun Yalnızlığı Olarak İnsan" *(Aziz Bey Hadisesi), Virgül*, Mayıs 2001.

Nazlı Ökten, "Ortak Hafızamıza Tutulan Ayna" (*Bir Mâniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*), *Cumhuriyet Kitap*, 16 Ağustos 2001.

Ertunç Fay, (Cem İleri) "Yorumlamanın İşgüzarlığı" (*Bir Mâniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*), *Varlık*, Eylül 2001.

Tuğrul Eryılmaz, "Hiç Gazoz Kapağı Biriktirdiniz mi?" (*Bir Mâniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*), *Radikal Kitap Eki*, 18 Mayıs 2001.

Doğan Hızlan, "Artık Herkesin Bir Manisi Var" (*Bir Mâniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*), *Hürriyet*, 19 Mayıs 2001.

Ayşegül İzmirli, "Kız Kıza Dans" (*Bir Mâniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*), *Akatalpa*, Temmuz 2001.

Sevengül Sönmez, "İçimizdeki Karadeliklere Ayna Tutuyor" *(Taş-Kâğıt-Makas), Zaman*, 16 Aralık 2003.

Sema Uludağ, "Hayatın Yüzü, Yüzlerin Hayatı" (*Taş-Kâğıt-Makas*), *Radikal Kitap*, 19 Aralık 2003.

Tarık Sipahi, "Sahici Okurlar İçin" (*Taş-Kâğıt-Makas*), *Akşamlık*, Aralık 2003.

Koçak, Orhan, "Havada Bulut", *Virgül*, Nisan 2003.

Handan İnci, "Tunç'un Öykülerinde Deneyimin Aktarılışı/Öykü Yaşantıyı Görünür Kılar" (*Taş-Kâğıt-Makas*), *Virgül*, 14 Kasım 2004.

Behçet Çelik, "Başkalarının Hikâyelerinden Hikâyelerimize Sızanlar" (*Taş-Kâğıt-Makas*), *Virgül*, Nisan 2004.

Ahmet Erol, "TKM Yazma Dürtüsü" (*Taş-Kâğıt-Makas*), *Kitap-lık*, Nisan 2004.

Cavit Mukaddes, "Bir Kapı-Pencere Masalı" (*Taş-Kâğıt-Makas*), *Cumhuriyet Kitap*, Dosya, 23 Ocak 2004.

Filiz Özdem, "Çıplak Ayakla Ateşe Yürüyenlerin Yazarı" (*Taş-Kâğıt-Makas*), *Cumhuriyet Kitap*, 23 Ocak 2004.

İbrahim Yıldırım, "Pesüsün Alevleri" (*Taş-Kâğıt-Makas*), *Cumhuriyet Kitap Dosya*, 23 Ocak 2004.

Çiğdem Yıldırım, "Düş İle Gerçeklik Arasında Gezilir mi?" (*Taş-Kâğıt-Makas*), *Kül Öykü*, Ocak-Şubat 2004.

Abdullah Harmancı, "Yakın Okumalar/Karanlığın Şarkıcısı: Ayfer Tunç", *Hece*, Mart 2004.

Abdullah Harmancı, "Ayfer Tunç'la Öykü Serüveni Üzerine", *Hece*, Mart 2004.

Ömer Türkeş, "Trenler Nereye Gider?" (*Kapak Kızı*), *Kaçak Yayın*, Mart 2005.

Seval Şahin, "*Kapak Kızı*", *Varlık Kitap Eki*, Haziran 2005.

Seval Selçuk, "Ayfer Tunç'un Öykücülüğü ve Saklı Öyküsünün Çözümlenmesi" (Saklı), *Hece Öykü*, Kasım-Aralık 2005.

Murat Gülsoy, "Kurguyla Hesaplaşmalar", *Picus*, Eylül 2005.

Çiğdem Yıldırım, Yazı, "Düş İle Gerçek Arasında Gezilir Mi?", *Kül Öykü*, Ocak-Şubat 2006.
Füsun Akatlı, "Evvelotel İçinde", *Milliyet Kitap*, Aralık 2006.

Sadık Yalsızuçanlar, "Bizi Bir Araya Getiren Hikaye" (*Evvelotel*), *Zaman Kitap*, Nisan 2006.

Necip Tosun, "Aşk Kırgınlıkları, Yanlızlık ve Ölüm" (*Evvelotel*), *Eşikcini*, Temmuz-Ağustos 2006.

Metin Celal, "Okuduğum Kitaplar: *Evvelotel*", *Cumhuriyet Kitap*, 13 Temmuz 2006.

Çiğdem Yıldırım, "*Saklı*, *Evvelotel*'de *Saklı*, *Evvelotel*'de *Saklı*'da", *Birgün Kitap*, Nisan 2006.

Hande Öğüt, "Öykünün Buruk Tadı" (*Evvelotel*), *Radikal Kitap*, Nisan 2006.

Seval Şahin Gümüş, "Mağara Arkadaşları'nda İroni ve Acı", *Gösteri*, Nisan 2006.

Çiğdem Yıldırım, "Düş İle Gerçek Arasında Gezilir mi?" (*Kapak Kızı*), *Kül Öykü*, Ocak-Şubat 2007.

Kemal Gündüzalp, "Yazınsal Metnin Bitimsizliği ya da Yeniden Sürdürülmesi Bağlamında *Evvelotel*'de Saklı Olan", *Gösteri*, Şubat 2007.

Abdullah Ataşçı, "Bu Bir Rivayet miydi? Gerçek miydi? Yoksa Sadece İyi Uydurulmuş Bir Hikaye miydi?" (*Ömür Diyorlar Bana*), *Kül Öykü*, Mayıs 2007.

Aslı Tohumcu, "Tek Derdimiz Nitelikli Okurla Buluşmak" (*Ömür Diyorlar Buna*), *Radikal Kitap*, 11 Mayıs 2007.

Doğan Hızlan, "Sanki Bir Akımın Temsilcisi", *Hürriyet*, 12 Mayıs 2007.

Metin Celal, "*Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*", *Cumhuriyet Kitap*, 11 Mart 2009.

Bedia Koçakoğlu, "Ayfer Tunç'un Öykü Dünyasında Kadın Olmak", 3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak 'Kadın': *Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu*, Konya, Türkiye, 28-30 Nisan 2010.

Behçet Çelik, "*Yeşil Peri Gecesi*", *Cumhuriyet Kitap*, 14 Ekim 2010.

Sırma Yanık, "Güzelliğin Çirkin Hâli" (*Yeşil Peri Gecesi*), *Milliyet Kitap*, 23 Eylül 2010.

Elif Tanrıyar, "Üç Hayat, Üç Farklı Öykü" (*Yeşil Peri Gecesi*), *Sabah*, 21 Eylül 2010.

Sibel Oral, "Unutmak İkiyüzlülüktür" (*Yeşil Peri Gecesi*), *Taraf*, 26 Eylül 2010.

Murat Tokay , "Ayfer Tunç Bugünün Tutunamayanlarını Yazdı" (*Yeşil Peri Gecesi*), *Zaman*, 19 Eylül 2010.

Ömer Türkeş, "Kapak Kızının Sonu" (*Kapak Kızı*), *Sabit Fikir*, 16 Eylül 2010.

Burcu Aktaş, "Rahatsız Olalım Artık, Dünya Çürüyor" (*Yeşil Peri Gecesi*), *Radikal Kitap*, 17 Eylül 2010.

Kemal Varol, "Suç ve Ceza Değil, Suç ve Nisyan" (*Yeşil Peri Gecesi*), *Zaman Kitap*, 4 Ekim 2010.

Sadık Aslankara, "Ayfer Tunç Romancılığında Üçleme", *Cumhuriyet Kitap*, sayı 1088, 23 Aralık 2010.

Zerrin Eren, "Karnavalesk Roman Örneği Olarak Ayfer Tunç'un *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 2011.

Bedia Koçakoğlu, "Çehov, Ayfer Tunç ve Ethem Baran Birbirine Benzerse", *IV. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu*, Muğla, 22-24 Aralık 2011.

Ali Çolak, "Bize Dünya Ağrısı", *Zaman*, 15 Şubat 2014.

Metin Celal, "Okuduğum Kitaplar: *Dünya Ağrısı*", *Cumhuriyet Kitap*, 11 Şubat 2014.

Erdinç Akkoyunlu, "Yeninin Peşindeki Yazarın 25. Yıl Romanı" *(Dünya Ağrısı)*, *Star*, 21 Şubat 2014.

Suzan Demir, "Her Fail Bir Kurban Aslında" (*Dünya Ağrısı*), *Taraf*, 2014.

Semih Öztürk, "Umudun Doğurduğu Maraz" (*Dünya Ağrısı*), *Birgün Kitap*, 2014.

Orhan Koçak, "Dünya Ağrısı: Geç Zamanda Siyasal Roman? ", *Birikim*, Ekim 2015.

Mine Krause, "The Screaming Silence of Female Characters in Ayfer Tunç's *Dünya Ağrısı*", *Monograf*, 2017-7.

Havva Özer Hafçı, "Ayfer Tunç'tan Bir Yeniden Yazım Örneği Olarak *Evvelotel*", *Monograf*, 2017-7.

Hande Demirli, "Edebiyat İnsan Olma Belirtisi Sadece" (Ayfer Tunç ile Söyleşi), *Monograf*, 2017-7.

Sempozyum

Edebiyat Hayatının 25. Yılında AYFER TUNÇ

ISBN 978-605-5005-61-0

Üniversitelerin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümlerinde çağdaş edebiyata yeterince yer verilmediği bir eleştiri konusu olarak çok sık dile getirilir. Klasik Türkoloji eğitiminin yüklü müfredatı nedeniyle çağdaş edebiyatın çoğu zaman akademide yer bulamadığı doğrudur. Oysa çağın edebiyatını fark eden ve zamanında değerlendirebilen bir akademi, sadece gelecekteki edebiyat araştırmalarına kaynak yaratmakla kalmayacak aynı zamanda günün edebiyatına da katkı yapacaktır. Bu düşünceden hareketle, 2014 yılında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü olarak, günümüz edebiyatına not düşmek için "Çağdaş Edebiyata Akademik Yaklaşımlar" başlıklı etkinlik serisini başlattık. Kendine özgü dil yaratabilmiş, kimlikli bir edebiyat ortaya koymuş, üretiminde belirli bir mesafe kaydetmiş yazarları, yazmayı ve yayımlamayı sürdürürken akademik incelemelerin konusu haline getirmek istedik. Serinin ilk yazarı, edebi üretimine yirmi beş yıl önce başlayan Ayfer Tunç oldu. Roman, hikâye, deneme, anı/yaşantı türlerinde bugüne kadar on beş eser veren Ayfer Tunç, tanığı olduğu çağın insanlık durumlarını güçlü bir edebî dile dönüştürerek işleyen, günümüzün en dikkate değer yazarlarından biridir.

Çağdaş Edebiyata Akademik Yaklaşımlar: I / Edebiyat Hayatının 25. Yılında Ayfer Tunç kitabı bir seri oluşturacak etkinliğimizin ilk yayınıdır.