

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**AYFER TUNÇ'UN ROMANLARINDA
YABANCILAŞMA**

**HANDE DEMİRLİ
15723004**

**TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğretim Üyesi DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN**

**İSTANBUL
2018**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**AYFER TUNÇ'UN ROMANLARINDA
YABANCILAŞMA**

**HANDE DEMİRLİ
15723004**

**TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğretim Üyesi DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN**

**İSTANBUL
2018**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

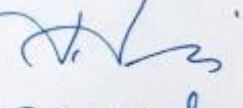
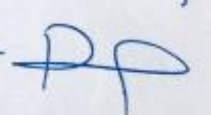
**AYFER TUNÇ'UN ROMANLARINDA
YABANCILAŞMA**

HANDE DEMİRLİ
15723004

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 07.01.2019...

Tezin Savunulduğu Tarih: 24.12.2018

Tez Oy birliği ile başarılı bulunmuştur.

	Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	: Dr. Öğrt. Üyesi Didem Ardolı Büyükkarman	
Jüri Üyeleri	: Prof. Dr. Yakup C. Çelik	
	Dr. Öğrt. Üyesi Pelin Aslan Ayar	

İSTANBUL
ARALIK 2018

ÖZ

AYFER TUNÇ'UN ROMANLARINDA YABANCILAŞMA

Hande Demirli

Aralık, 2018

Bu çalışmada, Ayfer Tunç'un yayımlanmış yedi romanı (*Kapak Kızı*, *Aziz Bey Hadisesi*, *Yeşil Peri Gecesi*, *Suzan Defter*, *Dünya Ağrısı* ve *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura*) yabancılaşma izleği doğrultusunda incelenmiştir. Romanlarda oldukça etken olan ağrı, keder, azap, sıkışmışlık ve travma temleri ışığında yabancılaşmanın izi sürülmüştür, özellikle başkişi olan anomik roman figürlerinin kimlik ve kişilik bunalımlarının, kendilerine ve dünyaya olan yabancılıklarının dinamikleri ortaya konmuştur. Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde yabancılaşma kavramı ve dünya edebiyatında yabancılaşma üzerine kuramsal bilgiler ele alınmaya çalışılmış, ikinci bölümde ise Türk edebiyatında yabancılaşma kavramı, modernist roman ve Ayfer Tunç edebiyatı üzerinde durulmuştur. Çalışmanın üçüncü ve son bölümü roman incelemelerine ayrılmıştır; romanlardaki anomik ve genelde başkişi olan bireyler aile yapıları, toplum içindeki duruşları ve ölüm/intihar halleri odağa alınarak incelenmiştir. Yazarın romanlarında neredeyse aile yapısı kadar çok yer kaplayan ölüm izleğinin işlevleri de incelenmiştir. Sonuç olarak, öteki olmaya ve dışlanmaya toplumun en küçük birimi olan ailede başlayan bireylerin yabancılaşmalarının toplumsal bilinçdışıyla birlikte kendine yabancılaşmaya evrildiği saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk edebiyatı, roman, Ayfer Tunç, yabancılaşma, anomi.

ABSTRACT

ALIENATION IN AYFER TUNÇ'S NOVELS

Hande Demirli

December, 2018

In this study, Ayfer Tunç's seven novels have been published (*Kapak Kızı*, *Aziz Bey Hadisesi*, *Yeşil Peri Gecesi*, *Suzan Defter*, *Dünya Ağrısı* ve *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura*) were examined in the direction of alienation theme. Alienation has been traced in the light of the themes of pain, grief, torment, being stuck and trauma, which are very dominant in the novels and the dynamics of the especially the main figures of identity and personality crisis of the anomic novel figures especially who are main figures and their alination to themselves and to the world have been revealed. The study consists of three parts. In the first part, the concept of alienation and alienation in the world literature are tried to be approached and in the second part, the concept of alienation in Turkish literature, modernist novel and Ayfer Tunç literature are emphasized. The third and final part of the study is devoted to novel analysing; the anomalies in the novels and the individuals who are generally the ones in the family were examined by taking into consideration the family structures, their stance in the society and death/suicide states. In the novels of the author, the functions of the death trace, which almost occupied as much as the family structure, were examined. As a result, it has been determined that the alienation of the individuals who started in the family, which is the smallest unit of the society, to the other and evolving into alienation with the social unconscious.

Key Words: Turkish literature, novel, Ayfer Tunç, alienation, anomie.

ÖN SÖZ

İnsanlık tarihi kadar köklü olan yabancılaşma kavramı, 19. yüzyılın ortalarından başlayarak güncele kadar gelen, özellikle 20. yüzyılın edebiyatının başat izleklerinden biridir. Var olduğundan bu yana insanlığın hiç durmadan gerçekleştirdiği “değişim” eylemi, yabancılaşmanın da köklerinin dayandığı temel noktadır. Teoloji terminolojisinin bir ferdi olarak ortaya çıkan ve sonrasında felsefe, sosyoloji, psikoloji gibi birçok farklı disiplinin de kadrajına giren “yabancılaşma” kavramı, modern toplumun en önemli sorunsallarından biri olma özelliğini 21. yüzyılda da yitirmemiştir ve yitirmeyeceği öngörülmektedir. Yüzyıllardan bu yana birçok disipline tartışma konusu olan yabancılaşma olgusunun tezdeki rehberliğini anlamlandırabilmek için bu kavramın kökleri üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulmuştur.

Ayfer Tunç’un romanlarında kimlik ve kişilik bunalımı yaşayan yabancılaşmış bireyleri incelemeyi hedefleyen bu tezin Giriş bölümü öncelikle yabancılaşma kavramının kendisine odaklanmıştır. Kavramın çok uzun zaman dilimlerinden beri çeşitli araştırmacılar tarafından ortaya atılan tanımları, kökenleri, boyutları ve gelişim/değişim evresi incelenmiştir. Ortak nokta olarak “yalnızlık, iletişimsizlik, umutsuzluk, mutsuzluk” gibi kavramlarla bağdaştırılan yabancılaşmanın ayrıntıları farklı bilimsel disiplinlere ait farklı çalışmalar ışığında incelendikten sonra, yabancılaşmanın edebiyattaki tezahürüne bakılmıştır. Edebiyatta yabancılaşmanın ortaya çıkışı, gelişimi ve boyutları değerlendirildikten sonra, son olarak da yabancılaşma kavramını ağırlıklı olarak bünyesinde barındıran “modernist roman” anlayışına ve bu anlayışın dünya edebiyatındaki yansımalarına yer verilmiştir. Bu değerlendirmelerden sonra tezin ikinci bölümü, başlangıçtan güncele Türk edebiyatında yabancılaşmanın ortaya çıkışı, işlenişi ve yine Türk edebiyatında yabancılaşmayla paralel olan modernist roman anlayışı hakkındaki incelemelere ayrılmıştır. Yabancılaşmanın Türk edebiyatındaki serüveni gözler önüne serildikten sonra da tezin asıl hedef yazarı olan Ayfer Tunç’un edebiyatı genel hatlarıyla incelenmiştir. Tezin üçüncü bölümünde ise Ayfer Tunç’un romanlarında etken izlek olan “ağrı, azap, sıkışmışlık, dünyaya sığamama” temleri ışığında, roman bireylerinin yaşadığı yabancılaşmanın izi sürülmüştür. Bu aşamada üçüncü bölüm de kendi içinde üç kısma ayrılmaktadır. İlk kısımda bireylerin yabancılaşmalarında genel olarak köken olan aile yapılarının üzerinde durulmuştur. İkinci kısım bireylerin toplum içindeki genel yaşamları içindeki yabancılaşmalarına ve pasif isyanlarına odaklanmaktadır. Üçüncü kısımda ise Ayfer Tunç’un romanlarının hepsinde mutlaka var olan ölüm üzerinden yola çıkılmaktadır, bireylerin ölüm olgusuna karşı duruşları irdelenmiştir. Böylece genel olarak, özellikle başkışı olan anomik roman bireylerinin kimlik ve kişilik bunalımlarının, kendilerine ve dünyaya olan yabancılıklarının, isyanlarının ve pasif isyanlarının dinamikleri ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmiştir.

Bu tezi yazış sürecim çok maceralı ve esrarlı oldu. İlk ve en derin teşekkürüm, yüksek lisansın ders aşamasında istisnasız tüm derslerini büyülenerek dinlememi sağlayan, kendi anomik durumlarım içinde bocalarken beni her zaman anlayabilen, desteğini asla esirgemeyen tez danışmanım Didem Ardalı'ya. Kendisinden öğreneceklerim bitmedi ve ona minnet doluyum. İkinci büyük teşekkürüm, kendisiyle her sohbetimde beni daha iyi ve daha dolu bir birey olmaya iten, en karanlık zamanlarımda dilimden anlayan, bana bir yandan dolu dolu akademik birikim katarken bir yandan da akademisyenliğin sosyal boyutunu gösteren Pelin Aslan'a. Ondan öğreneceklerim de hiçbir zaman bitmeyecek. Ve en derin teşekkürlerimden biri de yüksek lisans mülakatlarına hazırlanırken bana telefonda ders anlatan, bu tezi yazmama da bana *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* romanını önererek vesile olan, her sohbetimizde bana eve gidip ders çalışma şevki veren Ece Onural'a. Bu büyülü kadın bana hayat boyu ilham kaynağı olacak.

Ek olarak, uzak mesafelerden tezim için hiç üşenmeden bana kaynak sağlayan, aynı dilden konuşabildiğimiz sevgili Gülşah Küçükşahin'e, her mızımızlanışında beni cesaretlendiren iki kişiye; Yeşim Kanburoğlu'na ve Mustafa Ok'a hissettiğim minnet duygusunu ifade edebilmek için çok daha fazla kelimem olsun isterdim ancak yok ne yazık ki. Son olarak da beni ve kararlarımı hayatım boyunca destekleyerek yüksek lisansa başlayabilmemi ve aksamadan sürdürebilmemi sağlayan sevgili aileme teşekkür ederken; bu tezin ailemizin yaşlı ve kedi üyeleri Mırcan ve Bıdış'a rağmen yazıldığını da belirtmeliyim. Tezin başına her oturduğumda bilgisayarımın ve kitaplarımın üzerine yatarak, tezi bırakıp onlarla ilgilenmemi isteyerek, ilgilenmezsem ağlayıp duygularıma oynayarak çok yoğun bir mücadele vermeme sebep oldular. Kendimle büyük bir savaşım vermemi sağladıkları için bir büyük teşekkür de onlara olsun.

Hande Demirli

İzmit, Eylül 2018

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
1. GİRİŞ	1
2. TÜRK ROMANINDA YABANCILAŞMA VE AYFER TUNÇ	12
2.1. Türk Edebiyatında Yabancılaşmanın Yankıları, İşlenişi ve Bu Bağlamda Modernist Roman	12
2.2. Dünya Ağrıları, Deliler ve Deli Denenler: Bir Yabancılaşma Yazarı Olarak Ayfer Tunç	16
3. AYFER TUNÇ’UN ROMANLARINDA YABANCILAŞMA	19
3. 1. Aile Evinde Yabancılaşma	19
3.2. Toplum İçinde Yabancılaşma: Pasif İsyan ve Toplum	59
3. 3. Ölüm, Ölme İsteği ve İntihar Hali	84
4. SONUÇ	101
KAYNAKÇA	109
ÖZ GEÇMİŞ	113

1. GİRİŞ

Yunanca “alloiosis” ve bu kelimeden türemiş Latince “alienatio” sözcüklerinin birleşimiyle Frenkçede “alienation” karşılığı alan, tıp terminolojisinde “normalden sapma” olarak kullanılan “yabancılaşma” (Tuğcu, 2002, 11), temel olarak esriklik hali, kendinden geçme, benliğinin dışına çıkma olarak tanımlanabilir. Ancak bu noktada “benlik” ve “normallik” kavramlarının da çeşitli disiplinler ışığında yoğun bir şekilde sorgulanması gerekmektedir. Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre ise yabancılaşma, “Belli tarihsel şartlarda insan ve toplum etkinlikleri ürünlerinin, bu etkinliklerden bağımsız ve bunlara egemen olan öğelerin değişik biçimde kavranması” şeklinde tanımlanmıştır (Türk Dil Kurumu, [01.08.2018]).

İnsanlığın başlangıçtan güncele, özellikle 19. ve 20. yüzyılda Sanayi Devrimi ile moderniteye ulaşma yolunda önünü açtığı yoğun teknoloji ve makineleşme süreci, tamamen insan hayatını kolaylaştırmak adına başlamıştır. Ancak insan hayatını kolaylaştırmak için moderniteyle yoğun teknolojinin ortaya çıkardığı güçlü iletişim araçları ve endüstrileşme, 21. yüzyılda dahi küresel olarak tüm insanlığın hâlâ çözmeye çalıştığı dev bir iletişimsizlik sorunsalına sebep olmuştur. Değişen ve hızla küreselleşen dünyaya adapte olmaya çalışan toplumlar ve bu toplumları oluşturan bireyler, gitgide teknolojisi gelişen iletişim araçlarına rağmen kimlik ve kişilik bunalımlarıyla, kendi yarattıkları araçlara karşı güç/kontrol kaybıyla boğuşmaktadır. Tıpkı birbirlerine olduğu gibi toplumun birçok yazılı/yazılı olmayan/ahlaki değerine karşı da yabancılaşan bireyler, hızla dönüşen modern dünyaya ayak uydurabilmek için birbirleriyle kıyasıya yarışmaktadırlar. Modern/çağdaş bireylerin ana sorunsallarından biri olan bu durumu Kızıltan şu şekilde açıklamaktadır:

“İnsanın yabancılaşması önce kendi varlık yapısının birliğinin bozguna uğraması, uyumsuzluğu, onun neliğinden uzaklaşması anlamına gelir. Bu uzaklaşma ile insanın bilen, düşünen, çalışan, amaç koyan, seven, inanan...ve bir bütün oluşturan yanlarının çağımızdaki parçalanmış görünümü, kendisi tarafından tarih boyunca yaratılan ürünler ve sağlanan birikimler dikkate alındığında büsbütün aykırı gözükmektedir. Bu uzaklaşma sonucunda, genel olarak toplumsal mekanizmaların, bunlara temel oluşturan ilkelerin temeline ana değer olarak insan yerleştirilmediği için, (...) kendi varlık nedenlerine aykırı bir yapıya bürünmeleri, kişilerarası ilişkilerde ise sevgi, saygı, onur; cesaret, sorumluluk, dürüstlük vb. kişi değerlerinin harcanması ya da aynı anlama gelen karşıtlarına dönüşmeleri kaçınılmazdır.” (Kızıltan, 1986, 111-112).

Daha büyük evler, daha iyi arabalar, daha yoğun teknoloji, daha iyi maddi şartlar, daha güçlü olabilmek, kısaca daha iyi hayat koşullarında yaşayabilmek adına yapılan bu yarışların ve dönüşümlerin sonucu olarak insanların bir kısmı, kendilerini toplumdan bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde soyutlayarak ötekileşmektedirler.

Felsefenin terminolojisine girmeden önce, klasik antikite ve Hellenistik devirde “Tanrı” kavramıyla birlikte kullanılan yabancılaşma, başlangıçta sadece dini bir terim olarak ortaya çıkmıştır:

“Terim klasik antikite sonlarına doğru ve Hellenistik devirde, “Bir ve Tek Olan”la, yani Tanrı’yla bütünleşme anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Gerçekten de, pagan mistiklerinden Plotinos, tefekkürü ruhun kendi bilincini yitirerek kendisi olmaktan çıkması hali olarak betimliyor ve bu “hal”i de alloiosis terimiyle tanımlıyor. Plotinos’un sisteminde yabancılaşma, yani alloiosis, ruhun daha alt bir varlık biçiminden, yani kendi varoluşundan sıyrılarak, her şeyin kaynağı olan “Bir ve Tek” ile bütünleşmesi halini tanımlamakta” (Özbudun, Markus, Demirer, 2008, 10).

Daha sonrasında bu kavram, G. W. Friedrich Hegel’in çalışmalarıyla ilk kez dini literatürden çıkarak felsefi bir boyut kazanmış, özellikle Marx’ın bu konuya eğilmesiyle birlikte çok yoğun bir şekilde tartışılmıştır. Bu kavram, felsefi literatüre 19. yüzyılda Hegel’in *The Phenomenology of Mind* (1807) adlı eserinde “kendine yabancılaşma” konusunu işlemesiyle girmiştir. Yabancılaşma kavramını ontolojik açıdan, insanın kendi özünden uzaklaşması üzerinden tartışan ve sonraki dönemlerde birçok düşünüre de bu öz tartışmaları üzerinden ilham olan Hegel’e göre yabancılaşma, bireyin kendini keşfederek, kendini arayıp sonunda bulma serüveninde özgürlüğe kavuşma sürecidir (Tuğcu, 2002, 97-102):

“Hegel’de ‘yabancılaşma’ teriminin iki büyük ve birbiriyle ilintili anlamı olduğu belirtilmektedir: 1) Bireyin özde farklı olmadığı ve geçmişte birleşik olduğu bir şeyden ayrıldığı farkındalığı. 2) Bireyin özde farklı olmadığı ve geçmişte birleşik olduğu bir şeyden ayrı olan benliğinden kasdı vazgeçisi ya da teslimiyeti; yani yabancılaşma durumundaki kendisini bu ayrılığın zeminini yok etmek üzere kurban edışı.” (Özbudun, Markus, Demirer, 2008, 18).

Topluma ve doğaya yabancılaşma kavramlarını ortaya atan Hegel ile başlayan tartışmaların en önemli duraklarından biri, doğrudan “emeğin yabancılaşması” sorunsalına odaklanarak yabancılaşmaya toplumsal bir boyut kazandıran Karl Marx olmuştur. Kavramın felsefi boyuttan sosyolojik boyuta evrilmesinin müsebbibi olan Marx, yabancılaşmayı iktisadi bir temele oturtarak “insanın belli bir zaman/mekân bağlamında, ekonomik, sosyal ve kültürel varoluş koşullarında ortaya çıkan ve yine insan tarafından kaldırılacak bir olgu” olarak tanımlamaktadır (Ege, 2000, 16). Avrupa’daki Rönesans ve Reform sonrası özellikle Sanayi Devrimi’nin yol açtığı makineleşme, işçi sınıfının mecburen çalışma koşullarına,

ürettiklerine/üretemediklerine, kendi emeğine ve nihayetinde de insanın insana; yani kendisine ve çevresine yabancılaşmasına sebep olmuştur.

“Marx’a göre iş, sayesinde insanın kendi kendini gerçekleştirdiği temel etkinliktir. Marx’ın yabancılaşma kuramının anahtarını bu bakımdan iş oluşturmaktadır. İnsanın önce işi ile ilgisinde ortaya çıkan yabancılaşma, Marx’a göre diğer her türlü etkinliğe damgasını vurur, bunları yabancılaşmış ilişkilere dönüştürür.” (Kızıltan, 1986, 23).

İnsan eliyle ve ekonomik alt yapıyla ortaya çıkan bu yabancılaşma, doğrudan sosyal bir varlık olan insanı etkilediği için sosyal ve kültürel olarak da birçok sonuç doğurmuştur ki Marx’ın görüşlerini Hegel’den ayıran bu çok yönlü bakış açısı olmuştur. Marx’a göre insan eliyle yaratılmış bu olgu, yine insan eliyle ortadan kaldırılabılır.

Marx ile birlikte Erich Fromm, Georg Lukacs, Theodor Adorno gibi birçok araştırmacı da yabancılaşmayı moderniteyle ilişkilendirmektedir. Örneğin yabancılaşmayı sosyolojik boyutta inceleyen Erich Fromm, Marx’ın görüşlerini tamamen kabul etmekle birlikte bu kuramı daha da ileriye taşıyarak yabancılaşmayı bir “kişilik hastalığı” olarak görmektedir, üstelik sadece işçi kesim değil, artık herkes hastadır (Şenol, 2009, 6).

“Fromm, tüm insan bireylerinin paylaştığı kimi temel gereksinimler bulunduğunu söylemektedir. Ancak kastettiği biyolojik gereksinimler değil, insanın doğayla uyum halinde yaşayan hayvanlar dünyasından ayrıldıkça ve bilgisi arttıkça yoğunlaşan güvensizlik duygusuyla bağıntılı, yani insanın evrim sürecinde ortaya çıkan gereksinimleridir. Bunlar: 1) Başkalarıyla toplumsal ilişki içinde olmak, 2) Yaratıcı olmak, 3) Sabit köklere sahip olmak, 4) Kimlik gereksinimi, 5) Kendini zihinsel anlamda yönlendirebilmek, olarak sıralanmaktadır. Akıl sağlığı, bu gereksinimlerin karşılanış tarzıyla bağlantılıdır.” (Özbudun, Markus, Demirer, 2008, 34.)

Marks’tan farklı olarak artık “banka memurunun, satıcının, daktilonun da aynı kadere maruz kal”dığından söz eden Fromm (Tolan, 1980, 161), bu bireylerin tamamının “kendi ürününe tapan bir putatapardan farksız” olduğunu öne sürmektedir (Kızıltan, 1986, 54-62). Söz konusu gereksinimlerin karşılanamaması durumu, yabancılaşma kavramını doğurmaktadır. Kendi emeğine yabancılaşan, gelişen teknolojinin ve sanayinin kuklası haline gelen insan, “çoğunluğa uymanın getirebileceğinden öte bir benlik duygusu bulunmadığından, güvensiz, huzursuz, onaya bağımlı birisi olup çıkmış, kendisine yabancılaşmıştır.” (Fromm, 2006, 239).

19. yüzyılda Sanayi Devrimi ile gün yüzüne çıkan makineleşme, sanayileşme, kırsaldan kente göç, üretim ve tüketimde meydana gelen değişiklikler ve sonuçta yabancılaşmayı doğuran iletişimsizlik, modern dünyanın ana sorunsalı olmaya başlamıştır. Bu iletişimsizlik ve kimlik/kişilik bunalımının etkisiyle bireyler, birkaç

yüzyıllık bir ekonomik, toplumsal ve kültürel mesafeyi bazen bir kuşaklık dönemde almak ve sindirmek zorunda bırakıldıklarından, büyük bir uyumsuzluk bunalımı ve kargaşa içine sürüklenmişlerdir. Çünkü kişi parçalanmış, çeşitli değer ve eylemlerinde kendisini farklı kişiliklerin güdüsüne terk etmiş, yani kimliğini yitirmiştir. (Tolan, 1980, 219-249). Günlük kuralların zayıflaması ve geçerliliğini yitirmesinin kimlik kaybı ile kesişimi “anomi” kavramını ortaya çıkarmaktadır. Buna göre yabancılaşma bağlamında anomiy, hızla değişen toplumsal düzene ayak uyduramayan bireyin toplumla uyumunun bozulması ve kendi fiziksel/zihinsel eylemleri üzerinde etkisini yitirmesi olarak tanımlanabilir. Bir başka ifadeyle anomiy, bireyin içinde bulunduğu toplumla bağlarının “gevşemesi” ve “giderek kopması” sürecinde yaşadığı ruhsal çözölmeyi, bireysel kurallarını yitirmeyi içermektedir (Sazyek, 2008, 34). Bu durumda “normatif sistemin zayıflaması, gücünü ve geçerliliğini belirli ölçülerde yitirmesi olarak” tanımlanabilen anomiy, toplumun tümünce benimsenmiş olan hedeflere bireyin ulaşmasının olanaksız olduğu izlenimi ile belirginleşir ve bu duygu normatif sisteme karşı belirli bir ilgisizliğin doğmasına yol açar (Tolan, 1980, 193-195). Söz konusu anomik kargaşalar sonucunda bireylerin hem kendi iç dünyalarıyla, hem de birbirleriyle ilişkileri zedelenmiş, yaralar almış, sonunda parçalanmıştır ve yabancılaşma denen olgu doğmuştur.

Anomiy üzerine en çok çalışma yapan isimlerden biri olan Durkheim, yabancılaşmayı da yine doğrudan bu kavram üzerinden açıklamaktadır. Özellikle 18. yüzyılda kırsaldan kente göç sonucu yaşanan uyumsuzluklar, buhranlar ve kişisel tatminsizlikleri anomiy olarak tanımlayan Durkheim, intiharı da Aydınlanma ile gelen sanayileşme sonrasında ortaya çıkan değişmelere/gelişmelere bağlı olarak toplumdan silinen öğelerin yol açtığı bunalımla ilişkilendirmektedir ve bu durumu “anomiy” olarak açıklamaktadır. Temelde birey-toplum ilişkisine odaklanan Durkheim, bireyi yalnızca toplumun bir ifadesi olarak görmektedir. (Tolan, 1980, 18). Özellikle bireylerin intiharları ve bu intiharların çeşitleri/sebepleri/sonuçları üzerinde çalışan Durkheim, bireyin toplumsal güdülere/zorlamalara/itkilere karşı bir eylem olarak intihara kalkıştığı sonucuna varmıştır. Özellikle “anomik intihar” üzerine çalışmalarıyla yabancılaşma konusuna eğilen araştırmacılara ilham olan Durkheim, ekonomik bunalımlarda ve toplumun aşırı hareketli dönemlerinde intihar oranlarının arttığı tespitiyle sanayileşmenin ekonomik buhranların anomiy üzerindeki etkisini ortaya koymuştur (Tolan, 1980, 21-22).

Yabancılaşma üzerine Türkiye’de en yoğun çalışmalardan birini ortaya koyan Barlas Tolan, anomiyi “insanın emeği tarafından yaratılan şeyin aynı insana kendisini köleleştiren yabancı bir öz olarak geri dönmesi süreci” olarak tanımlar (Tolan, 1980, 179). Benzer minvalde birçok tanım daha mevcuttur: Örneğin Yürek’in kategorizelendirmesiyle anomik durumlar, toplumdan yalıtılma, iletişimsizlik, güvensizlik, anlamsızlık/boşluk, idealsizlik, kendini değersiz görme olarak altı farklı bölümde incelenebilmektedir (Yürek, 2005, 71). Yabancılaşmayı zihinsel/coşkusal bozukluklarla ilişkilendiren Nettler, “yabancılaşmış kişi, toplumuna ve onun kültürüne ters düşen, bunlara yabancılaşan bireydir derken, (Nettler, 1957, 670-677’den aktaran Tolan, 1980, 130), yabancılaşma konusunda önemli çalışmalar yapan bir başka düşünür Seeman ise, bu olguyu bireyin gözünden inceleyerek 5 ayrı kategoriye ayırmıştır ve yabancılaşmanın boyutları ve görünüşleri üzerine birçok düşünürü etkileyen tartışmalar başlatmıştır (Seeman, 1959, 783-791). Güçsüzlük (*powerlessness*), anlamsızlık (*meaninglessness*), kuralsızlık (*normlessness*), toplumdan izole oluş hali (*isolation*) ve kendine yabancılaşma (*self-estrangement*) olmak üzere 5 ayrı kategoriye ortaya atarak yabancılaşmayı hem sosyoloji hem de sosyal psikoloji boyutunda inceleyen Seeman, bu bağlamda güçsüzlük kavramını Marksist boyutta kullanmaktadır. İşçi kendi emeğinin ürününe, kendi ürettiği “şey”e karşı herhangi bir hak sahibi değildir, kendi ürettiği ürün üzerinde herhangi bir söz hakkı yoktur. Sonuç olarak kendi üretiminin üzerinde bile söz sahibi olamayan birey, kendisini güçsüz/aciz hisseder. Anlamsızlık kavramı, kimlik ve kişilik bunalımı yaşayan, yani anomik olan bireyin doğru/yanlış algısının kaygan bir zeminde bulunması olarak açıklanabilir; bireyin karar verme ve anlamlandırma güdülleri içinde bulunduğu toplumun yörüngesiyle aynı değildir. Neye niçin inanacağını bilemeyen birey söz konusudur. Kuralsızlık da doğrudan toplumla bağıntılı olup, bireyin içinde yaşadığı toplumun benimsediği kurallara karşı herhangi içten bir mesuliyet taşımaması anlamına gelmektedir, çünkü birey artık toplumun yörüngesinden ayrılmıştır. İzolelik durumu da doğrudan bireyin hem madden hem manevi olarak toplumun dışında kalmasını ifade eder, kalabalığın içinde yalnızlık durumu olarak da açıklanabilir, kimi zaman ise bireyin çevresinde kalabalık bile bulunmayabilir. Kendine yabancılaşma ise bu kategorilerle iç içe olmakla birlikte aynı zamanda son durak olarak da gözlemlenebilmektedir; diğer dört durumun içinde hapsolan birey, toplumsal beklentileri karşıla(ya)madığı için en sonunda kendine kimi zaman bedensel kimi zaman zihinsel kimi zaman da her iki yönden birden

yabancılaşabilir. Durkheim'in anomik intihar kuramından da yararlanan Seeman'ın bu kategorizasyonu, sonuç olarak ileri kapitalist toplumlarda var olan yapı ve ilişkiler çerçevesinde birey-toplum etkileşiminin, özellikle bireylerin kendilerini ve toplumu algılamaları alanında önemli sorunlar yarattığı tespitini ortaya atmaktadır (Tolan, 1980, 129). Seeman'ın bu çalışmaya da ilham olan terimleri, tez boyunca Ayfer Tunç'un roman bireylerinde aranacak olan temel sorunsalları da oluşturmaktadır.

Kendisinden sonraki birçok araştırmacıyı da etkilemiş olan Seeman'ın kategorizasyonunu, yabancılaşmayı güçsüzlük, anlamsızlık, normsuzluk, toplumsal yabancılaşma, işten yabancılaşma ve kültürel yabancılaşma olarak altı boyuta ayırarak Middleton'ın da desteklediği söylenebilir. Ancak kültürel hedeflere ulaşamama olgusunun da yabancılaşmayı artıran bir etken olduğunu belirten ve bu durumun en çok etnik gruplar ve eğitim düzeyi düşük olan kişilerde görüneceği varsayımında bulunan Middleton, tüm kategoriler bir yana, yabancılaşma kavramını en çok “anlamsızlık” maddesiyle ilişkilendirmektedir. (Tolan, 1980, 133).

Yabancılaşmanın anomi ve intihar dışında bir diğer görüntüsü de “pasif isyan”dır. İntihar gibi itiraz yolunu seçmek, dünyayla bağlarını koparmak, bedenini dünyadan silmek yerine yalnızlığını/yabancılığını sadece iç dünyasında yaşayan, eleştirecekse de iç dünyasında eleştiren bireyin içinde bulunduğu durumdur. Burada esas olan nokta bireyin toplumsal kültüre, ya da doğrudan topluma bir tepkisinin olması; ancak bu tepkinin kültürü, toplumu değiştirme çabasına dönüşmemesi ve sonuçta bu tepkinin bireyin kendisiyle sınırlı kalmasıdır; yani eylemsizlik, pasif isyanın ana eksenini oluşturur (Yürek, 2005, 68). Söz konusu bireyin eleştirdiği birçok nokta vardır, ne kadar tepki dolu, duyarlı, isyankâr olursa olsun sessizdir, isyanı pasiftir. Anomik bireyin pasif isyanı, sonunda intihara da yol açabilmektedir ki bu da birçok farklı disiplinin çalışma alanı haline gelen ayrı bir başlıktır. En nihayetinde protagonist, kendi yaşam alanında bu üç durumun en az birini yaşayan bireydir.

Yabancılaşma kavramına en çok odaklanan isimlerden biri, Jean Paul Sartre'dır. Felsefî bir akım olan varoluşçuluğun öncül ismi olan Sartre, kavramı felsefî boyutta değerlendirmektedir. Sartre, yabancılaşma kavramını bireyin kendini tanıması, özünü yaratması, benliğini kazanması ve baskıdan kurtulmasıyla birlikte ele alır. Söz konusu bireylerin insanı ezen teknik düzene, kişiliğini silen toptancı topluma, benliğini çiğneyen zorbalığa karşı koyduğunu, gerekirse başkaldırdığını öne sürer. (Sartre, 1988, 11) Yani varoluşun özden önce geldiğini savunan Sartre, yabancılaşan

anomik bireyi aynı zamanda bir “başkaldırı” haliyle de ilişkilendirmektedir. Bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde roman kişilerinin değerlendirilmesinde de Sartre’ın ortaya attığı başkaldırı kavramı da incelenecektir.

Tıpkı Sartre gibi insanın toplumdan ve giderek hayattan uzaklaşmasını vurgulayan Heidegger ise (Sazyek, 2008, 30), yabancılaşma kavramını “das man” kavramıyla açıklamaktadır:

“İnsanın genel-geçer yargılar dışında kendini düşünmesine, onun kendisi için önemli olanın ne olduğunu anlamasına, görünenin ötesine geçmesine, h i l e l i o y u n u bozmasına yol açacak hiçbir şeye izin vermeyen önyargıların, şablonların, değer yargılarının kendi içinde tutarlı bir sistem oluşturduğu bir bütündür “das Man”. Burada takılıp kalan insanın bütün kapıları kapalı olduğu halde, bunların açık bulunduğuna ilişkin bir kuruntu sürekli canlı tutulmak zorundadır. Ancak, bütün bunlar “das Man”da bilinçli olarak yapılan işler değildir, çünkü bu sferin belirgin özelliği, kendinden başka bir yaşam üslubunun imkânı konusunda herhangi bir bilgi ve sezgiden tümüyle yoksun oluşudur. Bilinç, bu anlamda, sadece, “das Man”ın maskesi düşerken söz konusu olan bir etmendir.” (Kızıltan, 1986, 121).

Yabancılaşmanın tanımı ve içeriği gibi, türleri üzerinde de çeşitli tartışmalar sonucu farklı görüşler ortaya atılmıştır. Kimi araştırmacılar, yabancılaşma kavramını çeşitli sınıflandırmalar ve kategorizasyonlar ile de açıklamaktadır. Örneğin Güven Savaş Kızıltan, yabancılaşmayı genel ve özel yabancılaşma olarak iki farklı kategoriye ayırmıştır:

“İnsanın değerinin bilinip korunmamasından, onun bir ana değer olarak görülmemesinden ileri gelen yabancılaşma, insanın somut yaşamında genel olarak (ve kimi zaman iç içe de olsa) iki ayrı tarzda ortaya çıkmaktadır: a) Kişinin kendisi, diğer kişiler ve çevresiyle kurduğu ilişkilerin en belirgin özelliğinin *yüzeysellik* olduğu durumda. Heidegger’in “das Man” kategorisiyle işaret ettiği bir yaşam üslubudur burada söz konusu olan. b) Kişinin bir etkinliğinin diğerlerini bastırarak, onları belirleyecek ya da bu etkinliklere ket vuracak şekilde ön plana geçmesiyle kendini belli eden yabancılaşma türleri: partizan, bilimci, estet vb.olarak nitelendirilebilecek kişilerde görülen yabancılaşma.” (Kızıltan, 1986, 113-114).

Anomik durum üzerinden kişilerinden sayısına göre; örneğin “bireysel yabancılaşma” adını alabilir, toplum bazında “toplumsal yabancılaşma”, “grup yabancılaşması” gibi adlar alabilir (Şenol, 2009, 13). İnsanı insan yapan değerlerden uzaklaşma durumu “genel yabancılaşma” olarak tanımlanabilirken (Yürek, 2005, 66), insanın toplumdan ve giderek hayattan uzaklaşması, bireylerde “normal” dışı oluşumlar yaratabildiği için “özel yabancılaşma” adını da alabilir (Sazyek, 2008, 30-31). Özel yabancılaşmayı Sazyek, “Yabancılaşmanın yaygın karşılığının yanı sıra, ‘özel’ bir niteliğe de sahip oluşunu en belirgin biçimde kanıtlayan, herkeste olmasa da bazı kişilerin davranışlarında, tutumlarında ve hayatı, insan ilişkilerini algılayış tarzında oluşan normal ötesi yaşantı ve durumların varlığıdır.” şeklinde açıklamaktadır (Sazyek, 2008, 31).

Görüleceği gibi birçok araştırmacı tarafından farklı bağlamlarda, birçok farklı değişken ve kuram ışığında incelenebilen yabancılaşma ve anomi kavramları, felsefe, sosyoloji ve psikoloji terminolojisinden sonra, en nihayetinde sosyal bir varlık olan insanı yapıtaş edinen edebiyata da bir terim olarak girmiştir. Bulunduğu topluma ait olamama durumu, en arkaik çağlardan beri edebiyatın konusu olagelmıştır. İnsanı ana malzeme edinen edebiyat, yine insanlık kadar eski olan yabancılaşmayı en başından beri izlek olarak alabilmiştir. En küçük toplum örneği olarak görülen aileye ait aidiyet duygusunun zedelenmesi durumu, masaldan türküye, efsaneden destana, mitolojiden romana birçok edebi türün başat konusu haline gelebilmiştir. Yüzyıllardan bu yana edebiyatın ve türlerin de değişimi/gelişimiyle yabancılaşmanın da evreleri ve boyutları değişiklik gösterebilmiştir.

Yabancılaşma ve anomi durumu, edebiyat sanatında ve roman türleri arasında en çok “modernist roman” suretinde okur karşısına çıkmaktadır. 14. yüzyıldan itibaren Avrupa’da Hümanizma, Rönesans, Aydınlanma evrelerinin etkisinde sanatta da bir modernizm süreci başlamıştır. Hızla ilerleyen bilim ve teknoloji, sürekli değişen/güncellenen sistemler ve bu gelişmelerin toplum tarafından algılanma sürecinin sancısı, modernist sanat anlayışının da doğumuna yol açmıştır. Bu gelişmeler sanatın edebiyat ayağında da kendini göstermiştir; modernizmden bir yandan yararlanırken bir yandan da onu eleştiren modernist roman anlayışı doğmuştur. 20. yüzyılın başında yoğunluk kazanan yeni roman anlayışına, geleneksel/gerçekçi adı verilen anlayıştan ayırabilmek için, modern adı verilmiştir (Yürek, 2005, 19, 47). Geleneksel, yaygın olan yansıtmacı roman anlayışı bu doğrultuda bükülmüş, hatta kırılmış, ortaya çok boyutlu bir gerçeklik sunan, bünyesinde birçok farklı açıdan yabancılaşma eşgâlleri barındıran bir roman anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu dönüşüm sonucu şekillenen, dış gerçeklik yerine bireyin iç gerçekliğine, psikolojik derinliğine, görünmeyen yaşantısına odaklanan modernist romanda, neden-sonuç ilişkileri büyük ölçüde gevşemiştir, hatta bozulmuştur. Bilinçleme olgusu, modernist romanın temel özelliğidir. Bilinç yerine bilinçaltının/bilinçdışının, içerik yerine biçimin ön plana çıkarıldığı bu roman anlayışı, bir “yabancılaştırma edebiyatı” olarak da tanımlanabilmektedir (Ecevit, 2014, 258).

Modernist romanda başkişi, büyük oranda çevresine yabancıdır, yeniktir, silik ya da silinmeye yüz tutmuş bireydir. Bir başka deyişle çevresine “küsmenin” eşliğindedir.

Hızla ilerleyen çağa yine hızla ayak uydurmaya çalışan modern dünyaya ait bireyin, bu süreçteki tedirginliğini, yabancılaşmasını ve nihayetinde kopuş evresini modernist roman konu edinmektedir. Gürbilek'ten ödünç alınmış ifadeyle “şölenlen dışlanmışlık”tır modernist roman bireyinin hissettiği (Gürbilek, 2015, 24). “Yalınlığını yitirerek parçalanan gerçeklik ve bu gerçekliğin dolaylı sonucu değişen toplumsal yapı karşısında kimlik ve kişilik bunalımına giren birey”, modernist romanın iki başat sorunsalıdır, bu iki sorunsaldan ilki romanın biçim (kurgu), ikincisi de içerik (figüratif) yönlerini belirlemektedir (Sazyek, 2008, 45). Alımlanması nispeten daha karmaşık, kurmaca yapısı nispeten daha çetrefilli olan bu sanat anlayışında modernist roman, kişilerini yabancılaşmış bireylerden seçmektedir. Bu bireylerin iç karmaşasını da geleneksel yöntemlerle değil, kurguyu ve zamanı delerek, dönüştürerek, kırarak, parçalayarak anlatmaktadır. Bireylerin iç dünyalarında, görünmeyen yaşantılarında kopan fırtınaları aracısız vermenin peşindedir. İnsanın yalnızlığının, onun kendisine ve çevresine yabancılaşmasını başat konu edinen bu edebiyatın insanı, sorguladığı dünya(sı)nın dipsiz derinliğinde uzun süre kaldığında dünyaya artık yabancılaşan gözlerle bakmaktadır; bu yüzden bu edebiyat gerçeği doğrudan yansıtmaz; onu farklı bir mercekten geçirerek kırar, ölçütlerini değiştirir, büker, çarpıtır (Ecevit, 2013, 40-43).

Modernist roman sisteminde başkişiye “protagonist” de denmektedir. Artık geleneksel yansıtmacı romanda olduğu gibi romanın yazılışı sebebi olay olmaktan çıkmıştır; romanın yazılış sebebi bireydir; yani modern dünyanın insanıdır, protagonisttir. Protagonist, temel olarak modernist romanın temel izleği olan yabancılaşmanın, kimlik ve kişilik bunalımının etkisiyle içinde yaşadığı toplumdan kopuk bireydir. Artık yansıtmacı romanın “kahraman”ı, genellikle dış dünya unsurlarıyla didişen, aksiyon içinde olan figür değil; edilgenleşmiş, iç gerçekliğiyle ön plana çıkmış ‘protagonist’tir; bu birey modern yaşama ayak uyduramamakta, kendi iç dünyasına yönelmektedir (Yürek, 2005, 45). Etrafı tarafından anlaşılmayan, kendi de etrafını bir türlü anlayamayan ve dünyaya anlamaz gözlüklere bakan birey, “devasa çarkın içinde bir vida” olmak istememektedir (Gürbilek, 2015, 33). Bu ayrıksılık da toplumda dışlanmaya, hatta yer yer “horlanmaya” sebep olabilmektedir. Modernist romanın da başat izlek olarak aldığı, “horlanmışlığın insanın iç dünyasında yol açtığı yara” (Gürbilek, 2015, 28) ve bu yaraların oluşturduğu diğer yaralardır pasif isyanın, anominin ve belki de intiharın dinamikleri.

Toplunun kendisine yüklediği sorumlulukların altında ezilen, aidiyet duygusu zedelenen ve hatta bazen kaybolan bu roman bireylerinin ayırt edici özelliği, “yoğun bir duyarlılığa” sahip olmalarıdır (Sazyek, 2013, 280). Bu duyarlılığın etkisiyle içinde bulunduğu toplumdan kopuk yaşayan yabancılaştırmış birey, kimlik ve kişiliğini arama yolculuğuna da çıkabilir ve modernist romanların birçoğunun başat izleğine bu arayış da dahil olur. Merkez kişiyi arayış, tinsel bir yolculuğun eşliğinde sürdürülür (Sazyek, 2013, 285). Birey bu arayış doğrultusunda pasif isyan, anomi veya intihar durumlarından birini, birkaçını veya hepsini yaşamaktadır. Bireyler bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde, arayış içindedirler; aranan şey ise çağımız uygarlığı ile insanlar arasındaki uyumdur (Tolan, 1980, 202). Bütün bu tartışmalar ışığında modernist roman, dış gerçeklik yerine bireyin kendi iç gerçekliğine, iç dünyasına yönelen, bu yönelmeyi bilinç akışı/iç konuşma gibi mümkün olduğunda bireyi okurla baş başa bırakan, aracısız teknikler kullanarak gerçekleştiren, modern çağın yabancılaştırmış anomik bireyini işleyen bir roman türü olarak tanımlanabilir.

Modernist romanın içeriğiyle son derece uyumlu kullanılabilen teknik özelliklerinden söz etmek gerekirse; Jale Parla’nın “saatin tiktaklarına savaş açmış bir roman” olarak tanımlaması (Parla, 2013, 264), bu roman türü için oldukça yerinde bir açıklama olacaktır. Çünkü modernist romanın tutunamayan, anomik roman kişileri, zamana da ayak uydurmakta güçlük çektiği için kurguda kırılan en önemli öğelerden biri zamandır. Zaman artık bildik zaman çizgisinde akmaz; dün/bugün/yarın/geçmiş/gelecek karmaşık bir şekilde verilir; tıpkı bireyin zihnini içinde olduğu gibi. Bütün bunları verebilmek için modernist romanın en çok kullandığı teknikler, iç konuşma, bilinç akışı ve kolaj teknikleridir. İç konuşma tekniğini Sazyek şu şekilde açıklamıştır:

“Figür olmayan anlatıcının ilahi bakış açısıyla uyguladığı ‘iç çözümleme’nin yol açtığı yapaylığı ve dolaylılığı aşma ve figürün görünmeyen yaşantısını, onun etkinliğinde verme çabaları doğrultusunda kullanıma girmiştir. (...) Yapı bakımından ‘doğrudan iç çözümlemenin’ fazlalıklarından arındırılmış bir benzeri olarak niteleyebiliriz. ‘” işaretlerini ve anlatının ek sözlerini kaldırmak yeterlidir.” (Sazyek, 2013, 167-169).

İç konuşmanın daha da düzensiz ve hatta karmaşık kullanımı denebilecek bilinç akışı ise aslında tamamen çağrışıma dayalıdır. Modernist romanın en sık kullandığı tekniklerden biri olan bilinç akışı, en temel haliyle şöyle özetlenebilir:

“Romanda figürlerin iç dünyalarını aracısız ve bütün karmaşasıyla aktarmak amacıyla, çağrışıma dayalı olarak birbirini izleyen ilintisiz cümleler şeklinde uygulanan bir tekniktir. (...) Henüz öncü isimlerden itibaren modernist romanla özdeşleşir. (...) İç konuşmadaki cümlelerin birbirini mantıki bir bağla izlemesi gerekliliği, bilinç akışında ortadan kalkar. Dolayısıyla bilinç akışında, cümleler arasında bir anlam kopukluğu, gevşekliği söz konusu

olur. Bilincin bilinçaltıyla kesiştiği bölgeyi eksiksiz bir simülasyon halinde verme gayesidir, bunun altındaki neden.” (Sazyek, 2013, 76-78).

Kendi ürettiklerine karşı aciz düşen bireyin tüm buhranlarını, tüm gelgitlerini, tüm yalnızlığını Yıldız Ecevit’in deyiimiyle “narkoz kullanmadan” (Ecevit, 2013, 45) okura yansıtmak isteyen modernist roman, yansıtmacı sanat anlayışının misyonerlik anlayışıyla da zıtlaşmaktadır. Her şeyden önce kendisini anlayabilecek seçkin okurlar ister kendine; ağır, yoğun, rahatsız edici, yer yer grotesk hatta ürkütücü bir gerçekliği anlatmaktadır ve anlattıklarını bir yandan bir kurgu yöntemi olan kolaj ile deforme ederek kendisini doğrudan alımlayabilecek okurları çağırır. Resim sanatından mülhem olan kolajın amacı, farklı parçaları birleştirerek yepyeni bir kurmaca yapı oluşturmaktır:

“Romanda kolaj, malzeme bakımından türdeş; bu malzemelerin yarattığı formlar, bu formların ait olduğu kurmaca ve kurmaca olmayan edebî türler, bunlara bağlı olarak yaratılan söylem tarzları ve nihayetinde yönelinen izleyici kitle gibi temel ölçütler bakımından çok farklı alanlara/hedeflere hitap eden, bu bağlamlar içerisinde ‘işlevsellik’ kazanan gerçek ya da kurmaca ‘metin’lerin, bir romanın ana metnine serpiştirilerek yerleştirilmesi tarzında uygulanmaktadır.” (Sazyek, 2013, 203).

Dış dünyadan alınmış gerçek parçacıklarıyla bireyin iç yolculuğunu birbirine harmanlayan ve belirtilen teknikler aracılığıyla “patch-work”e dönüştürülen bu metinler, böylelikle çağın insana “yabancı” gerçeğiyle örtüşmüş olur (Ecevit, 2012, 29-37).

Avrupa’da 14. yüzyıldan itibaren kıpırdanmaya başlayan ve özellikle 19. yüzyılda oldukça yaygınlaşan modernite sürecinin etkisinde doğan bu yeni roman anlayışı, dünya edebiyatında oldukça güçlü kalemleri bünyesinde toplamıştır. Marcel Proust, Franz Kafka, Jean Paul Sartre, Elias Canetti, Virginia Woolf, D. H. Lawrence, William Faulkner, Albert Camus gibi isimler romanlarında kimlik ve kişilik bunalımı yaşayan yabancılaşmış bireyleri işleyerek, bu sanat anlayışına dahil olmuşlar, modern toplum yapısının olumsuz etkilerine karşı geliştirilen eleştirel tutumu da eserlerinde yoğun bir şekilde yansıtmışlardır.

2. TÜRK ROMANINDA YABANCILAŞMA VE AYFER TUNÇ

2.1. Türk Edebiyatında Yabancılaşmanın Yankıları, İşlenişi ve Bu Bağlamda Modernist Roman

Türk edebiyatında Tanzimat dönemiyle birlikte ilk örneklerini vermeye başlayan roman türü, başlangıcından yaklaşık yüz yıllık bir süreye kadar yansıtmacı sanat anlayışının bir parçası olmuştur. 20. yüzyılın başlarında Batı'daki roman anlayışı değişip dönüşmeye, kırılıp bükülmeye başladığında, Türk romanı henüz yeni yeni acemilik dışı yetkin örneklerini vermekteydi. Ecevit, bu geç kalmışlığın sebebini, Türk edebiyatına romanın girişinin doğal bir süreç olmayıp, 19. yüzyıl Tanzimat dönemindeki kültürel gelişmelerin bir uzantısı görünümünde gerçekleşmesiyle açıklamaktadır (Ecevit, 2012, 83). İçinde bulunduğu sosyal sürecin bir yansıması olarak Doğu-Batı çatışmasını yansıtmacı çerçevede ele alan Türk romanı, uzun yıllar boyunca modernist sanat anlayışının getirdiği “iç gerçeklik” kavramına da uzak kalmıştır. Yüzyıllar boyunca kapalı olan bir toplumun içinden gelen Osmanlı/Türk romancısı, bütün çabalarına rağmen, figürlerinin iç dünyasını tek boyutlu, dışa vurumcu ve aksiyonel bir bağlamda aktarabilmiştir eserlerine (Sazyek, 2008, 41).

Daha roman türü Türk edebiyatına girer girmez “toplum için sanat/sanat için sanat” tartışmalarının da başlaması, modernist roman anlayışının ve bireyin kimlik kişilik bunalımının Batıdaki gibi yoğunlukla işlenmesinin gecikmesini açıklayan etmenlerden biridir. Halkı eğitme misyonunu benimsemiş ve bunu da romanın başat kaygısı olarak gören, örneklerini de bu yönelim doğrultusunda veren Türk romanına ve romancısına yoğun Batılılaşma sürecindeki modernist açılımların tesirinin ulaşması, en az yansıtmacı roman türünün yetkinleşmesinin aldığı kadar uzun bir zaman almıştır. Batıda fırtınalar koparan modernist sanat anlayışının, bir roman odağı olarak “birey” ve “bireyin iç dünyası” seçilmesinin Türk roman anlayışında kabul görmesi çok da sancısız bir süreç olmamıştır. Çünkü romanda bireycilik ve biçimcilik, neredeyse suç içeren bir estetik davranış olmuştur Türk edebiyatında (Ecevit, 2012, 84).

Balcı, Türk romanındaki yabancılaşma süreci hakkında “Türk kültür hayatı düşünüldüğünde yabancılaşmanın daha çok Tanzimat’tan sonra hızlanan süreç içerisinde Batılılaşma meselesi ile ortaya çıkan sosyal bir durum olduğunu görürüz.” şeklinde bir yorumda bulunmuştur (Balcı, 2003, 89). Çünkü ortada çok şiddetli bir değişim/dönüşüm rüzgârı vardır ve bu rüzgâr, zaman geçtikçe daha da güçlü ivmeler kazanarak bireyin kimlik ve kişilik bunalımının gitgide bir yabancılaşmaya evrilmesine sebep olur. Bu da er ya da geç, roman türüne de yansımıştır. Türk romanına yabancılaşmanın girişi, sadece Batı edebiyatına yönelimin etkisiyle açıklanabilen bir olgu olmaktan çıkmalıdır; çünkü Batı edebiyatına yönelim eyleminin kendisi de başlı başına bir yabancılık/yadırgama meselesidir. Yüzyıllar boyunca Batı’dan beslenmeyi reddeden bir toplum, bir anda kendini Batı geleneklerinin, Batı güzelleşmesinin içinde bulmuştur, toplumsal hayatta da bu küreselleşmeye ayak uydurmaya çalışan bireyin yolu, elbette kimlik ve kişilik bunalımdan geçer nihayetinde. Roman okuma eyleminin kendisi bile toplumda artık farklı bir evreye yönelmiştir; roman okumak, artık kolektif değil, bireysel bir eyleme dönüşmüştür. İkinci Dünya Savaşı etkileri söz konusu olmuştur, köyden kente göçler yoğunluk kazanmıştır, “taşra” kavramı bireylerin gözünde değişmiştir artık. Bu yüzden Türk romanına yabancılaşmanın ve modernist roman yankılarının geç de olsa girişinin sadece “Batı’yı taklit” şeklinde açıklanması mümkün değildir.

Balcı’nın yorumunda belirttiği gibi, gerçekten de yabancılaşmanın, yani toplumdan ayıksı düşmenin, gittiği hiçbir yere bir türlü tutunamamanın ilk örneklerini modernist roman örneği olmasa da Servet-i Fünun dönemi yazarları vermiştir. Halit Ziya ve Mehmet Rauf’un romanları, artık Tanzimat döneminden itibaren daha çok rasyonalist bir tavırla Doğu-Batı, ezen-ezilen çatışmalarını bireyin iç gerçekliğini ön plana çıkararak izlemeye başlamıştır. Toplumun çalkantılarını ve o toplumun içinde nasıl yaşayacağını çözmeye çalışan bireyin buhranlarını ilk kez bu dönem romanlarında görür Türk edebiyatı. Örneğin Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah* romanının başkışısı Ahmet Cemil, roman bir modernist roman olarak anılamasa da tam bir tutunamayan, yabancılaşmış, anomik bireydir. Yörüngesi toplumun yörüngesinden ayrılmıştır. Roman boyunca Ahmet Cemil’in iç dünyasına odaklanarak içinde yaşadığı yüzyılın toplumun bireyin üstündeki izleri okunabilir. Üstelik bireyin iç dünyasına, çatışmalarına, açmazlarına odaklanan ve ayrıntıyla işleyen bu çağdaş

yönelim, roman tekniğinde de değişmeyi ve olgunlaşmayı beraberinde getirmiştir (Sazyek, 2008, 42).

Servet-i Fünun'dan sonra, Cumhuriyet'in ilanı, Cumhuriyet'in ilk yılları ve yeni bir rejime alışmaya çalışmak, İkinci Dünya Savaşı ve çok partili dönem süreçleri, bireylerin kendi iç dünyalarında çokça bocaladıkları, çok fazla iç çelişki yaşadıkları dönemler olduğu için, yavaş yavaş Türk romanına da bu izlekler daha fazla girmeye başlamıştır. İzlekler değişirken, bu izlekleri işleyen romanlar da dümenlerini yansıtmacı romandan modernist romana çevirmeye başlamışlardır. Nihayetinde Türk romanında da “modernist roman” diye tanımlanabilecek romanlar da yazılmaya başlamıştır.

Yıldız Ecevit Türk edebiyatında modernist romanın öncüsü olarak Oğuz Atay'ı görürken (Ecevit, 2012, 86), Hakan Sazyek ise modernist Türk romanının öncüsünün çok daha erken bir yazar; ilk romanı 1941'de yayımlanan Abdülhak Şinasi Hisar olduğunu belirtmektedir (Sazyek, 2008, 47). *Fahim Bey ve Biz* (1941), *Çamlıca'daki Eniştemiz* (1944) ve *Ali Nizamî Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* (1952) adlı üç roman yazan Hisar, bu romanlarında tutunamayan bireyleri başkışı olarak seçmiş, yaşadıkları topluma karşı son derece yabancı bu bireyleri alışlagelmişin dışında olan modernist romanın tekniklerini kullanarak işlemiştir:

“Yazarın üç romanında da ‘deli’ olarak nitelendirilen figürlerin hayatını işlemesi, onun, modernitenin ve modernizmin yabancılaştırıcı ve salt akli yüceltici bir zeminde ilerleme zihniyetine dolaylı bir tepki olarak yorumlanabilir. (...) Hisar bu üç eserinde –roman denilen türü genellikle hayata tutulan bir ayna gibi algılayan- okuyucuya başka, âşina olmadığı bir şeyleri anlatmaya çalışıyordu, modernist bir romancı olarak.” (Sazyek, 2008, 244-245).

Hisar'ı, *Huzur* (1948) ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961) romanlarıyla Türk edebiyatının bir başka çok tartışılan yazarı Ahmer Hamdi Tanpınar izlemektedir:

“Tanpınar, roman boyunca bir protagonist olarak yaşattığı başkışısının, Mümtaz'ın bu özelliğini her ne kadar finalde onu yabancı bir bireyden toplumsal sorumluluk sahibi bir kişiye dönüştürmek suretiyle modernist tutumdan uzaklaşırsa da konuyu daha çok onun iç gerçekliğini belirleyici kılarak işler. (...) *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde (...) Hayri İrdal, çocukluğundan beri kendisini sarmalayan ‘saçma’ durumlar, ilişkiler yumağı içinde bocalayan, nesnel gerçekliğe karşı yaşadığı yabancılaşmayı, yazarın belli bir toplumsal temele yönelik olarak kurduğu ironik doku içerisinde yaşayan protagonistten başkası değildir.” (Sazyek, 2008, 48).

Hisar'ın ve Tanpınar'ın çok güçlü ve araştırmacılarla hâlâ yoğun bir şekilde incelenen romanlarıyla başlattıkları yabancılaşma etkileşimi ve modernist roman izleri, Attilâ İlhan'ın önsözünde köy romanına bir tepki olarak bireyi ve onun kendi bunalımlarını anlattığını ifade ettiği *Sokaktaki Adam* (1953) ve Yusuf Atılgan'ın, “yeraltı adamının gururu ve o gurura eşlik eden incinmişliği” elen alan (Gürbilek,

2015, 141) *Aylak Adam* (1959) ve “yabancılaşmış kişiliği marazî bir ruhta iyice yoğunlaştıracak, yabancılaşmanın yarattığı bireysel anomiyi psikolojik hastalık boyutunda işleyen” (Sazyek, 2008, 49) *Anayurt Oteli* (1973) romanlarıyla ivme kazanmaya devam etmiştir.

Bu ivmenin kaçınılmaz bir sonucu olarak, yetmişli yıllarda artık modernist roman rüzgârı, yanına postmodernist roman açılımlarını da alarak iyice güçlenmiştir. Bu iki rüzgâr, özellikle ilk avangardist Türk romanlarına çoğunlukla iç içe kullanılmıştır. Oğuz Atay’ın metinleri, bu avangardist romanların en başında gelmektedir. 1972’de, Atılgan’ın *Aylak Adam*’ından bir yıl önce yayımlanan *Tutunamayanlar*, zamansal art ardalığın montaj kalıplarıyla delindiği, iç ve dış dünyalar arasındaki sınırların silindiği farklı ontolojilerdeki gerçekliklerin farklı biçim ve anlatım öğeleri aracılığıyla çok katmanlı bir yapı içinde verildiği bir romandır (Ecevit, 2012, 86). Atay’ın kullandığı “tutunamayan” ifadesi, tam da 21. yüzyılın kimlik ve kişilik bunalımı yaşayan anomik bireylerini çok net olarak tanımlamaktadır. James Joyce’un *Ulysess* adlı Batı modernist romanının doruk noktası olarak görülen yapıtı ile çok fazla akrabalık taşıyan *Tutunamayanlar*, Türk romanında da çok önemli bir kırılma noktasıdır. “Kara, karamsar bir çekirdeği” vardır bu romanın (Gürbilek, 2015, 61). 20. yüzyılın aydın şehir insanının toplumuna ve kendisine yabancılaşmasının en ileri boyutları, roman figürlerinin bilinç kıvrımlarında ağır ağır ve çok yoğun bir biçimde dolaşarak verilir. Atay, aynı anlayışı üstkurmacanın doruklarında gezinen ikinci romanı *Tehlikeli Oyunlar*’da (1973) ve hatta öykülerinden oluşan *Korkuyu Beklerken*’de (1975) ve oyunu *Oyunlarla Yaşayanlar*’da (1985) da sürdürür ve kendi sanat anlayışıyla sonraki metinlere çok büyük ölçüde besin kaynağı olarak aslında Türk edebiyatında bir çığır açar. Ecevit’e göre o, Türk modernist romanının duayenidir (Ecevit, 2012, 88).

Oğuz Atay’ın açtığı çığırdan sonra Türk edebiyatı artık bir kırılma noktasına gelmiş; artık birçok yazar değişim/dönüşüm rüzgârına dahil olarak modernist roman özelliklerinde yapıtlar vermeye ve bireylerinin iç dünyalarına odaklanmaya başlamıştır. Dünya edebiyatından Franz Kafka ve Samuel Beckett izlerini de barındıran Ferit Edgü, *Hakkâri’de Bir Mevsim/O* (1977) adlı romanıyla yaşam kabuğunun gizil yüzünde saklı soyut gerçekleri anlatmıştır mesela (Ecevit, 2012, 88). Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* (1973), *Bir Düğün Gecesi* (1979), *Hayır* (1987), Tezer Özlü’nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* (1980), Latife Tekin’in *Sevgili*

Arsız Ölüm (1983), Mehmet Eroğlu'nun *İssizliğin Ortasında* (1984), *Geç Kalmış Ölü* (1984), Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* (1990), Bilge Karasu'nun *Gece* (1994), Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* (1995) yapıtları, Türk edebiyatında anomik bireylerin iç dünyalarının, zihinsel yapılarının, 21. yüzyılla birlikte yaşadığı tüm kimlik/kişilik bunalımlarının, arayışlarının, kendi benliklerine ulaşma çabalarının, toplumla ayrı düşme psikolojisinin; özetle yabancılaşmalarının anlatıldığı en güçlü örneklerdendir.

Çalışmanın bu kısmında, Türk edebiyatında yabancılaşmanın ve modernist romanın nasıl ortaya çıktığı, hangi boyutlarda nasıl işlendiği üzerinde durulmuştur. Yapıtlarında anomik bireylere en yoğun şekilde odaklanan yazarlar arasında, bu tezin başat konusu olan Ayfer Tunç da bulunmaktadır. Çalışmanın bundan sonraki kısmında, Ayfer Tunç'un yazarlık serüveni ve edebiyatındaki yabancılaşmış bireylere odaklanılacaktır.

2.2. Dünya Ağrıları, Deliler ve Deli Denenler: Bir Yabancılaşma Yazarı Olarak Ayfer Tunç

1964 yılında Adapazarı'nda doğan, İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ni bitiren Ayfer Tunç, Türk edebiyatında yabancılaşmış, ötekileşmiş, yaşadığı toplumdan ayıksı duran, pasif isyankâr anomik bireyleri en derinden işleyen yazarlardan biridir. 1989 tarihli, Yunus Nadi Öykü Ödülü'nü de alan *Saklı* adlı ilk öykü kitabından, yazdığı en güncel roman olan *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura*'ya (2018) kadar, Ayfer Tunç'un edebiyatını yakın gözlüklerle incelendiğinde, yapıtların etken maddelerinin ağrı ve azap çeken, dünyaya bir türlü sığamamış ve sıkışmış kalmış, çevreye, topluma ve en nihayetinde kendine de yabancılaşan birey olduğu açıkça görünmektedir.

Yıllarca editörlük yaparak hayatını kazanan Ayfer Tunç, editör kimliğini yazarlık serüveni boyunca da etkin bir biçimde kullanmıştır: *Saklı* kitabını daha sonra *Evvelotel* (2006) adlı öykü kitabıyla birleştirerek yayımlamıştır örneğin. Diğer öykü kitaplarında da benzer format değişiklikleri olmuştur: *Aziz Bey Hadisesi* (2000) adlı öykü kitabının içindeki aynı adlı öykü 2006'da, *Taş-Kâğıt-Makas* (2003) kitabının içindeki "Suzan Defter" öyküsü de 2011'de müstakil birer roman olarak basılınca, her iki kitapta kalan öyküler 2014 yılında *Kırmızı Azap* adıyla tekrar kitaplaşmıştır. Dolayısıyla ilk basımları öykü formatında olan *Aziz Bey Hadisesi* ve *Suzan Defter*, okur karşısına artık roman adıyla çıktıkları için bu tezin de inceleme konusu

olmuşlardır. *Mağara Arkadaşları* (2006) adlı bir diğer öykü kitabının yanında, birçok farklı tür adı altında da üreten yazarın kurmaca dışında da kitapları bulunmaktadır: *Memleket Hikâyeleri* (2011) adlı anı türünden de parçacıklar bulunan, öykü de denebilecek anlatısı, *Bir Mâniniz Yoksa Anneler Size Gelecek* (2001) ve *Ömür Diyorlar Buna* (2007) adlı iki tane de anı/yaşantı denebilecek kitabı, anı/deneme denebilecek pasajlardan oluşan *Harflere Bölünmüş Zaman* (2007) adlı bir e-kitabı da vardır. Oya Ayman'la birlikte yaptığı bir araştırmayı da *İkiyüzlü Cinsellik* (1994) adıyla kitaplaştıran Ayfer Tunç'un, yaşamının bir döneminde TRT'de Sait Faik'in öykülerinden ilhamla yazdığı *Havada Bulut* adlı senaryosu 2002'de, Orhan Kemal'in aynı ismi taşıyan romanından uyarladığı *72. Koğuş* adlı senaryosu da 2010'da çekilmiştir.

Bu tezin odaklandığı ise, yazarın hacimleri ne olursa olsun yabancılaşan ve kimlik/kişilik bunalımı yaşayan bireyi dolu, derin ve yoğun bir şekilde anlatabilen romanlarıdır. 1992 yılında yayımlanmış *Kapak Kızı*'nda konuşma fırsatını hiç bulamayan, romanın diğer bireylerinin anlatımlarından tanınan ama aslında gizli başkişi olan Şebnem, yazarın yıllar sonra, 2010'da yayımlanan *Yeşil Peri Gecesi* romanında hem başkişi hem anlatıcı olarak okur karşısına geçmiştir. 2000 yılında, öykü olmaktan çıkıp roman olarak basılan *Aziz Bey Hadisesi*, acıklı ve melankolik olmanın ötesinde, bir figürün yalnızlığını ve anomisi birkaç farklı boyutta okutabilmektedir. Bir karnavalesk roman (Eren, 2011, 228) olarak da değerlendirilebilen *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* (2009), içerdiği bolca figür ve grotesk öge ile yabancılaşmanın boyutlarına ve bağlamlarına dair çok yoğun malzemeler taşımaktadır. Biçimce Türk edebiyatında farklı bir yapıt olan, yine bir öyküyken sonradan roman olarak yayımlanan *Suzan Defter* (2011), iki farklı başkişiyi yabancılık ve yalnızlık noktasında birleştirmektedir. Ayfer Tunç'un eserlerinin etken maddesi denebilecek bir temi isim olarak alan *Dünya Ağrısı* (2014) ise, linç kültüründen toplumsal yabancılaşmaya kadar bünyesinde birçok hikâye barındırarak özellikle taşra yabancılaşmasının ve yalnızlaşmasının altını çizmektedir. Yazarın 2018'de yayımlanan en güncel romanı *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura* ise bu defa aşkı biraz daha odağa alarak, diğer romanlarında da izlenebilen "tutunamayanların birbirine tutunmaya çalışması" izleğini daha yoğun işleyerek söz konusu ağrıyı anlatmaktadır.

Ayfer Tunç'un romanlarındaki bireylerde okura mutlaka sızmakta olan yoğun ve derin bir yabancılaşma hali bulunmaktadır. Yapıtların genel olarak iskeleti, bu yabancılaşma haline dayanmaktadır. İlk romanından son romanına değin, sadece romanlarının başkişilerinde değil, yan ve yardımcı figürlerde de bulunan tutunamama, dünyaya yabancılaşma, ağrı/azap/keder hali, tezin bundan sonraki kısmında, tezin en başında alt yapısı verilen kuramsal çerçeve doğrultusunda ayrıntılı bir şekilde incelenecektir.



3. AYFER TUNÇ'UN ROMANLARINDA YABANCILAŞMA

3. 1. Aile Evinde Yabancılaşma

Bir söyleşisinde Ayfer Tunç, “Ailesi insanın yapıtaşıdır” demektedir (Demirli, 2017, 201). Gruen da sevgisiz bir anne-babanın çocukta bırakacağı hasarın yabancılaşmaya, kendinden nefret etmeye, itaate, otoriteye ve güce bağımlılığa, özerk olamamaya, sorumluluktan kaçmaya, hatta daha da ileri gidilecek olursa saldırganlığa ve şiddet eğilimine kadar varabileceğini söyler (Gruen, 2006, 12). Bireyin toplumun yörüngesinden ayrılışının ilk basamağı ailedir; bireyin uyuşmadığı için kopmaya başladığı ilk yörünge, ailesinin yörüngesidir. Gerçekten de Tunç’un edebiyatı incelendiğinde aile kavramının bireyin yaşantısında ne kadar belirgin ve yoğun etkileri olduğu açığa çıkmaktadır. İlk romanından en güncel romanına kadar yazarın tüm yabancılaşan/anomik bireylerinin kökleri ya da köksüzlükleri, dönüp dolaşıp çocukluktaki aile yaşantılarına dayanmaktadır. Seeman’ın 1959’da yazdığı “On the Meaning of Alienation” makalesinde oluşturduğu kategorizasyondaki beş ögenin beşinin de (güçsüzlük, anlamsızlık, kuralsızlık, toplumdan izole oluş, kendine yabancılaşma) kökleri, çoğunlukla aile yaşantısındaki kimi zaman travmaya kadar varabilmiş ayrıntılara dayanmaktadır. Çoğunlukla çocuklukta başlayıp bir türlü bit(e)meyen, bireyin hayatı boyunca içinde bulunduğu yabancılık hali, kimlik/kişilik bunalımı ve dışarıda kalmışlık, bireyin kendi kurduğu aile yaşantısına kadar da yansıyabilmektedir. “Kişilerini hemen daima aileyle birlikte ele alması, aile dediğimiz seçilmemiş yakınlıkların hayat üzerindeki etkisini anlama ve anlatma konusundaki ısrarı edebiyatının özgün yönlerinden biridir.” (İnci, 2017, 12). Aidiyet duygusunu aileleri içinde tadamayan bireyler, hayatları boyunca hep bir aidiyet arayışı içinde olmuşlardır. Bu bölümde, Ayfer Tunç’un romanlarındaki yabancılaşmış bireyler, bireylerin evlilik yoluyla kendilerinin kurmadığı, içine doğdukları aile hayatlarına ve aile evlerine odaklanılarak incelenecektir.

1982 yılında basılan *Kapak Kızı*, Ayfer Tunç'un ilk romanıdır. Yazar bu romanı sonradan gözden geçirerek yeniden yazmış ve 2005 yılında yeni haliyle tekrar yayımlamıştır. Yazarın bu ilk romanında figür olmayan anlatıcı, üç farklı kişinin; Bünyamin'in, Ersin'in ve Selda'nın bakış açıları arasında gezinmektedir. Ancak dördüncü bir kişi daha vardır ki, aslında görünmez başkişidir, roman hep onun etrafında döner, romanın merkezinde o vardır, diğer bireyler onun yüzünden yardımcı figür konumuna düşmüşlerdir. Üçü de yabancılaşmış, varoluş sıkıntıları çeken bireyler olan Bünyamin'in, Ersin'in ve Selda'nın ortak noktası ve roman boyunca onların kendilerini sorgulamalarına sebep olan kişi kapak kızı Şebnem'dir, asıl merkez o olduğu için de bütün roman aslında onun üzerinden şekillenir, diğer bireylerin iç dünyaları da onun ekseninde anlatılır. Bu figür, sonradan yazarın *Yeşil Peri Gecesi* romanının başkişisi ve anlatıcısı olacak, böylece *Kapak Kızı*'nda söylemeye imkânı olmayan cümleleri söyleyerek ilk kez edilgen kişi olmaktan çıkacaktır.

Roman, Ankara'dan İstanbul'a giden bir tren yolculuğu sırasında, trenin yemekli vagonunda çalışan bir garson olan Bünyamin'in bakış açısıyla açılır. Uzun tren yolculuğunda, yanına evlenmeden önce satın aldığı erotik bir dergi olan *Phoenix*'i almıştır ve bu derginin kapağında da erotik bir pozuyla Şebnem yer almaktadır. O sıralarda hamile olan karısının sadakatini sorguladığı bunalımlı günler geçiren Bünyamin, Şebnem'in fotoğrafından çok etkilenmiştir, adeta çocukluğunda kapıldığı duyguların benzerine kapılır. Hissettiği şey cinsel bir etki ya da çekim değildir; fotoğrafa baktıkça zihninde çok daha farklı şeyler belirir; hissettikleri romanda “sanki çok üşümek de, sobanın karşısına geçmek, sıcaklığın iliklerine işlediğini duymak gibi bir şey” olarak anlatılır (Tunç, 2014, 76). Şebnem'in pozunda neredeyse bir anne sıcaklığı hisseder, onunla konuşmak, ona içini açmak istiyordu, Şebnem'in göğsünde uyuduğunu, saçlarını kokladığını hayal ediyordu: “Sanki bu kadını kucağına yatıp ağlamak için seçmişti. (...) Kadın onu kucağına alıyormuş, avutuyormuş gibi bir duygu yayılıyordu içine.” (Tunç, 2014, 168). Sonradan anlar ki, Bünyamin'in derdi annesidir, annesini çok özlemiştir. O yüzden Şebnem'in pozundan bu denli etkilenmiştir. Fromm, bir çocuğun büyümesini annenin rahminden, memesinden ayrılıp bütünüyle ayrı bir insan olması olarak açıklamaktadır (Fromm, 1985, 57); Bünyamin de içten içe annesinden ayrı bir insan olmanın ağrısını çekiyordu. Hayatında ilk defa bir erotik dergi ona annesini

hatırlatmıştır, ilk defa erotik dergide gördüğü bir kadın, ona annesinin kucağını çağırıştırır. Çok duygulanan Bünyamin, anne özleminin yanında bir yandan da düşündükleri yüzünden suçluluk duymaktadır, “çıplak bir kadının (...) ne alakası var annemle?” (Tunç, 2014, 169). Annesini erkek dergisi olarak gördüğü bir dergiye çıplak poz veren bir kadınla özdeşleştirmekten içten içe çok rahatsızlık duyar. Ancak romanda Bünyamin’in annesiyle olan ilişkisinin alt yapısına dair başka bir bilgi yer almamaktadır.

Tren, hava muhalefeti sebebiyle durmuştur. Ortak noktaları, kapak kızı Şebnem olan Ersin ve Selda, yemekli vagonda karşılaşırlar. Önceleri sohbetleri, Şebnem’den bağımsız olarak bir varoluş sıkıntısı ekseninde şekillenmiştir. Ama söz mutlaka bir şekilde Şebnem’e gelecektir çünkü ikisinin de zihinleri Şebnem’le, Şebnem’in verdiği pozla doludur. Geçmiş muhakemeleriyle dallanıp budaklanan sohbetleri, en nihayetinde romanın sonlarına doğru trende ölen karanlık odacıyla bizzat Şebnem üzerine evrilmiştir. Şebnem’in fotoğraflarını çeken ve çoğaltan kişinin trende ölen kişiyle aynı olup olamayacağını düşündükten sonra, sohbetin başından beri birbirlerine açtıkları geçmiş muhakemeleri tam olarak anlam kazanmıştır. Geçmiş muhakemelerinin en önemli duraklarından biri de çocuklukları ve aile yapıları olmuştur. Uzaktan akraba da sayılabilen bu iki figür, Şebnem ile birlikte bütün geçmişlerini gözden geçirirler.

Bir banka müfettişi olan Ersin, işini hiç sevmeyen, boğulduğunu hissedene, hayatında bir türlü mutluluğu yakalayamamış, varoluş bunalımları içinde bir bireydir. Şebnem’in kapak kızı olduğu dergiyi, içini açtığı tek kişi olan arkadaşı Hakan’ın evinde görmüştür ve içini büyük bir öfke kaplamıştır. Şebnem, Ersin’in kuzenidir, aynı zamanda Ersin’in hiç etkisinden çıkamadığı bir gönül ilişkisi de yaşamışlardır. Ailesiyle aslında güçlü olan bağlarını sorgulamaya başlamasına da zaten ailesinin, özellikle annesinin hiç sevmeyişi, her fırsatta dışladığı Şebnem sebep olmuştur. Ersin’in ilk gençlik aşkı olan Şebnem, kendi annesi Hülya’yla birlikte Ersin’in annesiyle babası arasında zaman zaman gerilimlere sebep olmuştur ve bir gün Ersin, babasının Hülya Hala’yı savunduğu bir tartışma sırasında da annesiyle babasının birbirlerini hiçbir zaman tam anlamıyla sevmemiş olduklarını fark eder, birden içi buz gibi olur. Yine annesiyle babasının sayısı çok olmasa da olduğunda çok soğuk geçen tartışmalarından birinde Ersin, ailesi hakkında hiçbir şey bilmediğini,

annesiyle babasının birbirinin taban tabana zıt insanlar olduğunu da fark edip sarsılmıştır.

Annesi Ersin'e, hayatı boyunca hep aşk denen olgunun zararlarını, âşık olanların vahim sonlarını içeren hikâyeler anlattığı, aşktan tekinsiz ve gereksiz bir olgu olarak bahsettiği için, Ersin'in de annesinin etkisinden çıkması çok uzun bir süreç almıştır:

“Hiçbiriyle ciddi bir ilişki yaşamadığı halde, annesinin onaylayabileceği türden kızlarla birlikte olmaktan vazgeçmek için epeyce büyümesi gerekti. Ailesinin gölgesini hissetmeksizin ilişkiler hakkında düşünür olduktan sonra, bu korkunun Şebnem'den uzaklaşmasına neden olduğunu ve annesinin aşka dair düşüncelerinde hiç de samimi olmadığını anladı. Samimi olsaydı Hülya Yenge'nin başına gelenlere üzülür, kadından nefretle değil acımayla söz ederdi.” (Tunç, 2014, 92)

İlişkilerinde hep annesinin gölgesini hissederek Ersin, bu sebepten dolayı mutlu ilişkiler de kuramamıştır. Ona göre annesi, hayatının iplerini elinde tutuyordur ve bu yüzden Ersin de annesiyle mücadele etmekten hep korkmuştur. Şebnem ise bu konuda çok büyük bir istisnadır. Aslında Ersin'in Şebnem'e olan öfkesinin sebeplerinden biri de budur, Şebnem yüzünden Ersin, annesinin sözünden çıkmış, onun asla onaylamayacağı bir gönül ilişkisine başlamıştır, annesine olan itaati bir yerde son bulmuş ve yine Ersin'in düşüncesine göre annesi haklı çıkmıştır. Ersin, Şebnem'e karşı derin hisler beslese de ailesine bunu belli etmekten hep çok korkmuştur. Öyle ki, Şebnem'in fotoğrafını gördüğünde dilediği şey, ailesinin bu fotoğraflardan hiç haberi olmamasıdır. Çünkü babasının Şebnem'e üzüleceğini, annesininse gizli bir sevinç duyacağını ve haklı çıktığı için mutlu olacağını düşünür. Özellikle annesinin sözlerini hiç zihninden atamayan Ersin, Şebnem'le olan ilişkilerinde de terk eden taraf olmuştur: “Aşktan, tenden, arzudan, babasından, annesinden, en çok da Şebnem'in büyüleyen varlığından korkmuş, ilk rastladığı kızın koluna girerek uzaklaşmıştı bu yarısı yasak duygudan” (Tunç, 2014, 135). Terk edileceğinden korktuğu için Şebnem'i terk etmiş ve onu yıllardır görmüyor olsa bile, hayali zihninde belirdiğinde annesi onu takip ediyordur. Ailesiyle bağları, Ersin'in canını acıtacak kadar fazla sıkıdır.

Şebnem, bir radyo programcısı olan Selda'nın da babasının, tıpkı Şebnem gibi hiç seilmeyen kuzeni Hülya Hala'nın kızıdır. Selda, Şebnem'in kapak kızı olduğu dergiyi de radyoda masanın üstünde tesadüfen görmüştür. Selda'nın ailesiyle Ersin kadar sıkı bağları yoktur. Ailesinden uzak yaşamaktadır ve bu durum onu hiç de mutsuz etmemektedir. Çünkü Selda, özellikle annesi tarafından hayatı boyunca eleştirilmiştir, annesi sık sık çocuklarını istediği şekilde yetiştirememekten

yakınmaktadır. Selda'nın içinde kocaman bir boşluk vardır, bir varoluş sıkıntısı içindedir ancak ailesine bunu hiçbir zaman açamaz, çünkü onu anlamayacaklarına emindir:

“İçinde büyüyen boşluğu anne babasına anlatmaya kalksa, hiç anlamamış gözlerle bakacaklarından, ona kendi basit tecrübelerine dayanarak sığ yollar göstereceklerinden emindi. Kuşkusuz üzüldülerdi. Boşluk da ne demek? Senin için her şeyin en iyisini yaptık! Doğruydum, kendilerince en iyisini yapmışlardı. Müzik derslerinden özel öğretmenlere, en iyi okullarda okutmaktan her fırsatta sevgilerini göstermeye kadar.

Niye iki çocukları da mutsuzdu o zaman?” (Tunç, 2014, 209)

Selda, babasını “ona şartlı bir özgürlük veren, kurallar tanrısı” olarak tanımlamaktadır (Tunç, 2014, 210). Özellikle çocukken babasının kuralları yüzünden boğulduğunu hisseden Selda'nın annesi ise, Selda'nın yaşadıklarının acısını hiç deşmemiştir, hiç kızının ağrıların köklerine inmeyi denememiştir. Yine de annesi, Selda'ya göre ailede adaleti temsil eden kişidir çünkü Şebnem ve annesi Hülya hakkında yapılan tüm kötücül dedikodulara rağmen annesi dedikoducu güruha katılmamıştır; ailesinde Selda'nın hiç onaylamadığı dedikodu kazanı kaynamaktadır ama annesi aileye dışardan gelen biri olarak tüm dedikoduların da dışında kalmıştır. Ama Ersin'le daha çok Şebnem ekseninde ilerleyen sohbetleri, Selda'ya şu soruyu bile sordurtmuştur: “Mesela annemle babam birbirlerini hiç aldattılar mı?” (Tunç, 2014, 205). Hiçbir zaman cevabını öğrenemeyeceği bu soru üzerinden Selda, aile hayatının bütün ayrıntılarını tek tek yeniden geriye dönüp sorgulamaya başlamıştır.

Her iki figürün de aile yapılarındaki ortak nokta katı kurallar, sürekli gerilmeye hazır bağlar ve büyük beklentilerin yanında, iki ailede de sürekli Şebnem ve annesi Hülya'nın dedikodusunun yapılmasıdır. Selda ailesindeki büyüklerin boş konuştuğu düşündüğü için, Şebnem aleyhindeki tüm konuşmalara rağmen Şebnem'e karşı olumsuz duygular beslememiş, ailesine kızmış ve Şebnem'i anlamaya çalışmıştır, ancak Ersin, ailesinin bütün dedikodularından, özellikle annesinin söylediklerinden içten içe hep etkilenmiştir. Yine de, Selda'nın “Sizce bir kadın neden böyle bir şey yapar?” (...) Sizin ahlakınızı... benim ahlakımı... ailelerimizinkini... Kabul edin. Kendimize bakmak zorunda bıraktı bizi” (Tunç, 2014, 235) şeklindeki çıkarımını tüm narsisistliğine rağmen desteklemek zorunda kalmıştır: “Haklısınız. Şebnem kendimize bakmak zorunda bıraktı bizi, ama benim için acı olan şey şu: Her şeye rağmen mümkün bir hayaldi, artık imkânsız oldu” (Tunç, 2014, 247). Romanın özne olamayan figürü Şebnem'in pornografik bir dergiye poz verdiği poz, sonuçta

romanda şu şekilde ifade edilmiştir: “Attığı adımıla başrole yükselirken, yarattığı karanlıkla aydınlığı hükümsüz kılmıştı.” (Tunç, 2014, 227).

Tren yolculuğu sona erdiğinde ve tren İstanbul’a vardığında, figürlerin şebnem’in fotoğrafı üzerinden başlattıkları vicdan muhakemeleri de eş zamanlı olarak sona ermiştir. Trende bir garson olarak çalışan Bünyamin, şebnem’in fotoğrafına bakarak kendi aile yaşantısını sorgulamış, içindeki kendinin bile haberi olmadan kök salan anne özleminin farkına şebnem sayesinde varmıştır. şebnem’i terk eden taraf olsa bile hiçbir zaman anısını üzerinden atamayan Ersin, şebnem’in pozlarına bakarken kendi aile yaşantısını düşünmüş, canını acıtan bağların ne kadar sıkı olduğunu fark etmiştir. Selda ise ailesi içinde sık sık saldırıya uğradığını gözlemlediğı şebnem’e aslında ne kadar hayran olduğunun farkına varmış, şebnem’in cesaretine hiçbir zaman erişemeyecek olduğunu düşünerek kendi aile yapısını ve varoluş bunalımlarını tekrar gözden geçirmiştir. Bütün bu iç yolculuklara sebep olan şebnem’in hikâyesinin ayrıntıları ise yıllar sonra, 2010 yılında *Yeşil Peri Gecesi* romanında bizzat şebnem’in anlatıcılığı eşliğinde verilmiştir, bu romanda artık özne şebnem olacaktır.

Ayfer Tunç’un bir diğer romanı *Aziz Bey Hadisesi*, aslında yazarın 2000 yılında yayımlanan öykü kitabının adıdır. İçinde “Aziz Bey Hadisesi”ni de barındıran birkaç öykünün toplamı olan kitap, dördüncü baskısından itibaren yalnızca “Aziz Bey Hadisesi”nden oluşan müstakil bir roman etiketiyle basılmıştır. Romanın başkişisi Aziz Bey, yaşadığı dünyaya karşı bir türlü hissedemediğı aidiyet duygusunun yoksunluğuyla için için ezilen bir adamdır. Bir tamburidir; içindeki tüm ıstırabı tamburundan süzerek dış dünyaya aktarmaktadır, roman da onun “Tamburi Aziz Bey” olma serüvenini geriye dönüş tekniğı kullanarak adım adım okuyucuya gösterir.

Roman, Aziz Bey’in tambur çaldığı meyhaneden tartaklanarak dışarı atılmasıyla açılır. Açılış cümlesi, romanın melankolik bir atmosferde geçeceğinin sinyalini vermektedir: “Bir gece Zeki’nin meyhanesinde acıklı bir hadise oldu.” (Tunç, 2015, 9). Gerçekten de roman, son sayfasına kadar Aziz Bey’in acıklı, iç burkan, yalnızlığıyla ve yabancılığıyla, kişilik bunalımlarıyla dolu dünyasını gözler önüne serecektir. Daha açılışta bulunduğu ortama ait olmadığı için, öteki olduğu için kovulan, tartaklanarak dışarı atılan, dışarda bırakılan Aziz Bey, bir sonraki sayfada “içinde acı çeken ruhunu” teslim etmiş, “çırpıntılı ömrünü” tüketmiş, hayatı boyunca

hep aradığı ama bir türlü sahip olamadığı huzura kavuşmuştur. Aziz Bey’in niçin tartaklanarak kovulduğu ve acı içinde olduğu, niçin hiç sevilmemiş olarak, niçin “pek az kalpte sevgiyle yad edilecek bir iz bırakarak” dünyadan göçtüğü sorularının yanıtları ise, romanın ilerleyen sayfalarında geriye dönüş tekniği kullanılarak, Aziz Bey’in çocukluk yıllarına dönerek anlatılacaktır.

Roman Aziz Bey’in hikâyesine odaklanmaya önce onun aile yaşantısını anlatarak başlar. Çünkü kendini ait hissedemediği ve kovulduğu, kapının dışında bırakıldığı ilk mekân, anne babasıyla birlikte yaşadığı evi olacaktır. Daha küçücük bir çocukken bulduğu ve hayatını değiştireceğini henüz bilmediği tambur, dedesine aittir ve anlatıcının aktardığına göre Aziz Bey zaten tam da dedesiyle babasının karışımı bir adamdır. Babası, çelişkili fırtınalarla dolu biridir, hem hırçın tabiatlı hem ince ruhludur, hem dediğim dedik diye anlatılandır: Aziz Bey’in babasının, dedesinin tam karşısı bir kişilik geliştirme istediği romanda şu cümlelerle ifade edilmektedir: “Fazlasıyla ince ruhlu, devamlı ezilen bir babanın, onun gibi ezik, boyun eğen çocuğu olmak yerine, taş gibi katı, burnu havada olmak istedi. Hepsi bu.” (Tunç, 2015, 15). Aziz Bey’in gerçekten de oldukça katı bir kişiliğe sahip olan babası, aile hayatında da bu katılığını hiç kaybetmemiştir. Üstelik karısına, yani Aziz Bey’in annesine de çok çekirmiştir. Gömleği ütüsüz diye, ekmek bayat diye, yemek tuzlu diye masaya yumruğunu vuran bir adamdır. Aziz Bey’in zihninde babasının sesi “her vesileyle azarlayan davudi bir ses” olarak ifade edilir (Tunç, 2015, 14). Öyle ki Aziz Bey zaman zaman babasının annesini sevmediğini düşünür, sevdiği başka biri olduğuna, ama sevdiği kadınla evlenemediğine, o yüzden annesine ve kendine karşı bu kadar sert olduğuna inanır. Aziz Bey de tıpkı annesi gibi babasından paylarına düşen sevgiyi hayatı boyunca hissedememiştir.

Böylece Aziz Bey’in dünyadaki mücadelesi de ilk olarak babasından başlamıştır; hem babası gibi dikbaşı, hem dedesi gibi ince ruhlu olan Aziz Bey’in babasıyla çatışması, ergenliğinde de babasıyla zıtlaşmasıyla, babası çok istediği halde okumamasıyla, iş tutmamasıyla, eğlence peşinde koşmasıyla devam eder. Serpil Sancar, erkeklik üzerine olan *Erkeklik: İmkânsız İktidar* adlı kitabında baba oğul ilişkisi üzerine şu açıklamayı yapar: “Babanın kendi değerlerini oğlunun yaşamına geçirmeye çalışması ve oğlun da kendi yaşamını keşfetmeye çalışması arasındaki gerilim modern baba-oğul ilişkisinin temeli.” (Sancar, 2013, 127). Sancar’ın bahsettiği baba oğul arasındaki gerilimin sirayeti Aziz Bey ve babası arasında da

birebir görülmektedir: Pazar sabahları bile tıraş olan, sokağa şapkasız adım atmayan, kurallara daim uyum sağlamayı görev edinen adliye memuru bu babanın oğlundan beklentileri büyüktür. Kendi adliyede sadece bir memurdur ama oğlu okusun, hâkim olsun, savcı olsun ister. Aziz Bey'in babasının bu tutumu, Erich Fromm'un açıkladığı koşullu baba sevgisini akla getirir, Fromm'a göre anne sevgisinden farklı olarak babanın sevgisi koşulsuz şartsız değildir. Kural, "Seni seviyorum çünkü umutlarımı gerçekleştiriyorsun, çünkü görevini yapıyorsun, beni seviyorsun" olup, bu kurala itaatsiz oluşun cezası da baba sevgisinden yoksun kalmaktır (Fromm, 1995, 49). Bu ikilinin çatışması romanda İki mağrur ip olarak anlatılır, babasının umutları Aziz Bey'in umurunda bile değildir. Hayatı boyunca babasının umutlarını umursamayan Aziz Bey'in cezası da, hayatı boyunca inatlaştığı babasının sevgisizliğine mahkûm olmak olacaktır. Aziz Bey'in ailesinden kopuk başladığı hayatının asıl dramı ise, anlatıcıya göre Maryam'la tanıştığında başlamıştır.

Tutkulu bir gönül ilişkisi yaşadığı Maryam'ın onu geride bırakıp ailesiyle birlikte Beyrut'a gidişiyse Aziz Bey, ilk kez ailesi dışındaki biri tarafından dışlanmayı tatmıştır; bu gidiş, babasıyla kavgaları, dedesinin ölümü gibi olaylar sayılmazsa, hayatındaki ilk yıkım olmuştur. Maryam onu kapının dışında bırakmış, giderken haber bile vermemiştir. Ancak Aziz Bey hemen pes etmemiştir, umutsuzca, "beni içeri al" dercesine Maryam'a yazdığı mektupların sonunda karşılığını da almıştır, Maryam onu Beyrut'a, tamamen yabancı olacağı, yabancılığın çok başka bir boyutunu daha tadacağı bir başka memlekete çağırmaktadır. Aziz Bey'inse zaten geride aklının kalacağı bir ailesi yoktur. Babasıyla ilişkisi fırtınalıdır, annesiyle ilişkisi ise sadece annesinin ona "Sebat oğlum" diyerek, sabretmesini öğütleyerek teselli vermesinden ibarettir, annesinden başka herhangi bir ilgi ya da destek göremiyordur. Evi onun için ev sayılmamaktadır, evine karşı herhangi bir aidiyet hissetmemektedir. Zaten özel hayatında olduğu gibi girdiği işlerde de bir türlü tutunamamış, sırf babasından harçlık almak ağır geldiği için girdiği son işinden de kovulmuştur. İşinden kovulduğunu öğrenince, babası da artık onu evden kovmuştur, bu defa Aziz Bey'i gerçekten kapının dışında bırakmıştır. Böylece Aziz Bey de memleketini, bir türlü memnun etmeyi başaramadığı ailesini geride bırakıp, evden çıktığında yere yığılan annesini bile hiç aklına getirmeden Maryam'ın peşinden Beyrut'a gider. Ama dedesinden kalma tamburunu da alarak Beyrut'a giden Aziz Bey, orada da bambaşka bir Maryam'la karşılaşmış, en sonunda onun tarafından da

terk edilmiştir. Annesinin özlemi içinde, bir yandan aşk acısı çekerken bir yandan da tamamen yabancı bir memlekette kalakalan Aziz Bey'in romanda geçen ifadeyle içinde incecik bir şey kırılmıştır. Günlerce Maryam'ı bekledikten sonra İstanbullu bir Ermeni'nin meyhanesinde tamburunu çalmaya başlayan Aziz Bey, sadece 6 ay dayanabilmiştir memleketinden ve ailesinden uzak yaşamaya, İstanbul'a döndüğündeyse değişen hiçbir şeyin olmadığını görecektir.

Terk ettiği evinin kapısına geri döndüğünde Aziz Bey, büyük bir utanç içindedir. Ailesine karşı kendini çok mahcup hissetmektedir, babasına rağmen çekip gittiği için, gittiğinde aradığını bulamamış olmanın da verdiği acıyla kalbi derin bir pişmanlıkla doludur:

“Her şeyden utanıyordu. Sevildiğini sanmış ve yanılmış olmaktan çok utanıyordu. Ölebilseydi eğer, bunu tercih ederdi. Hayat, babasının istediğinden çok daha fazla burnunu sürtmüş, ona hak etmediği kadar ağır bir ders vermişti. Peki Aziz Bey bu dersi aldı mı? Hayır... Aziz Bey de birçokları gibi hayatla inatlaşmayı, didişmeyi tercih etti.” (Tunç, 2015, 49)

Evine gidip kapıyı çaldığında, babasının gözlerinde sadece nefret görür, babası onu içeri almaz, tek kelime konuşmaz ve kapıyı Aziz Bey'in yüzüne bir daha hiç açmamak üzere kapatır. Böylece Aziz Bey sonsuza kadar aile evinin dış kapısında kalmıştır. O kapının Aziz Bey'in yüzüne kapatarak babası, hayatı boyunca en büyük dirayeti oğluna göstermiştir, onu bir kere kapının dışında bıraktıktan sonra bir daha asla kararından geri dönmemiş, her geldiğinde perdeyi aralasa da onu asla içeri almamıştır. Aziz Bey ise defalarca babasının kapısına gitmiş, babasıyla barışmak için çok gayret etmiş ancak bunu hiçbir zaman başaramamıştır. Babasının hayatına giremediği gibi, evine de girememiştir. Babasının kapısına gittiği ilk gün, çok özlediği annesinin onun Beyrut'a gittiği gün öldüğünü halasından öğrenip bir kere daha yıkılmıştır. Ardından bir gün yine umutla babasının kapısına gittiğinde perdenin açılmamasıyla “göğsünde bir damar çatlayıp içine kan dolar” çünkü babasının öldüğünü hissetmiştir:

“Babasının taş kesilmiş gözkapaklarına dokununca, ölümün gerçekliğiyle birlikte, yeryüzünde yapayalnız kalmış olduğunu hissetti. Toprağına düşmemiş, iki taş parçası arasında kuruyup kalmış bir tohum gibi yalnızdı artık. Bütün bunlar aklından geçti, böylesi bir bağımsızlığı beklediğini, hatta arzuladığını fark etti. Ve yine anladı ki, babasının onu affetmemiş olmasına hiç aldırmamış. Aksine, o babasını bir türlü affedememiş...” (Tunç, 2015, 55)

Aziz Bey'e göre incelikli duygulardan uzak bir insan olan babası öldükten sonra, ona duyduğu gönül kırgınlığını yerini bu defa tam bir yapayalnız kalış, tecrid duygusu almıştır. Hayatı boyunca babasıyla çatışan ve artık tek başına kalan Aziz Bey,

tamburilik hayatının İstanbul'daki ilk gecesine babasının fûme rengi takım elbisesini, kolalı gömleğini giyerek, babasının kravatını takarak başlar. Romanda geçen anlatımla, Aziz Bey ailesini ve Maryam'ı kaybettikten sonraki hayatına romandaki deyişle biraz da babası olarak başlar. Annesinin, onu evden kovduğu için babasına olan kızgınlığının da farkına varmıştır, annesi Aziz Bey'i değil, babasını suçlayarak ölmüştür. Annesini düşündükçe içi pişmanlıktan sızlayan Aziz Bey'in içi de böylece bir nebze olsun rahatlamıştır. Tamburiliğe başladığı yeni hayatının ilk gününde Aziz Bey'in babasıyla özdeşleşmesi başlamıştır; sahneye babasının kıyafetlerini giyerek çıkar, kıyafetlerini giydikçe babasıyla barışır, babasının suçunu paylaşır.

Artık ünlü bir tamburi olan Aziz Bey, gazinoda çalışırken giyeceği kostümün tadilatını yapan, incelemenin ilerleyen bölümlerinde Aziz Bey'in hayatındaki etkisi irdelenecek olan Vuslat'la evlenir. Aslında en az kendisi kadar yalnız, yorgun ve silik bir kişiliğe sahip olan karısıyla yıllar geçirir ve bir gün Aziz Bey, kendinde romanın belki de en büyük ironisini fark eder: Sessiz ve silik bir kadın olan Vuslat, tıpkı Aziz Bey'in annesine benzemektedir. Aziz Bey, Maryam gibi bir kadına âşık olduktan sonra ondan darbe yemiş, sonra da annesine benzeyen, tıpkı annesi gibi sesi çıkmayan, silik, varlığı yokluğu bir denecek bir kadınla evlenmiştir. Dahası, kendisini de aniden babası olarak görür, hayat, Aziz Bey'in ruhu bile duymadan babasıyla aynı evliliği yapmasına sebep olmuştur. Aziz Bey'in bu ani keşfi romanda şu cümlelerle anlatılır:

“Hiç farkına varmadan babası olmuştu. Kalbini karısına açmayan, evinin dışındaki hayatı evinin içindenkinden daha önemli bulan, evdeki yürek sızılarını anlamayan, anlasa da umursamayan, çehresi daima asık, sesi daima gür ve azarlamaya hazır babası.

Konsolun aynasında yüzünü gördü. Aynı açık alın, sert hatlar, keskin bakışlar. Elini saçlarına götürdü, kolunun hareketinden aynaya yansıyan yine babasıydı. Geriye doğru taranmış, gümüşsü saçlarına dokunan parmaklar da onundu. Bir zamanlar yüzüne kapıyı çarpıp terk ettiği adam içine girmiş, orada sessizce ve yıllarca yaşamıştı.” (Tunç, 2015, 64)

Ailesini ne kadar çok sevmeye çalışsa da bir türlü sevgiyi hissedemeyen, onlardan ayıksı duran/durmak zorunda kalan, kendini bir türlü kabullendiremeyen ve sonunda kendi kendini de kabullenemeyen Aziz Bey, hem tutkuyla sevdiği tek kadın Maryam hem de ailesi tarafından kapının dışında bırakılınca yabancılık çekeceği bir başka aile hayatına adım atmış, karısıyla da bir türlü anlamlandıramadığı bir başka ilişkiye başlamıştır. Gürbilek, bu dünyadan dışlanmış olan mağdur, mâdun ve yabancılaştırmış, yeraltında hisseden roman figürlerinin içinde bulunduğu durumu “şölenden dışlanmışlık” olarak ifade etmektedir (Gürbilek, 2015, 24). Bu ifade Aziz Bey'in hayatını da olduğu gibi yansıtmaktadır. Hayatı boyunca şölenden dışlanan ve hep

babasını, babasının annesine olan yaklaşımını eleştiren Aziz Bey, hiç farkında bile olmadan babasına dönüştüğünü fark etmiştir ve bunu fark etmiş olmak, Aziz Bey'in içini en az şölenden dışlanmışlığının farkına varmak kadar acıtmıştır:

“Uzaktaki vaatlere koşarak giderken yolunu kesmeye çalışan, genç ümitlerini dağıtan, bu yüzden affetmediği adamın devamı olmak içini acıttı. (...) Ömrünü, yanlışlarının doğru olduğunu iddia etmekle, olmadığı bir adam olabilmek için, kendi halinde bir kadını ezmekle tüketmiş bir adamın devamı, zavallı bir kopyasıydı. İçi iki kere ezildi.” (Tunç, 2015, 65)

Aziz Bey'in içini acıtan aile yaşantısı, sessizliğine üzülmeye/acımaya başladığı karısı Vuslat'ın da hastalanarak ölümüyle birlikte sonlanmaktadır. Ebeveynlerinden de, kendi oluşturduğu ailesinden de kimsesi kalmamıştır. Annesi ve babasıyla zaten onlar hayattayken de bağ kuramamıştır, Maryam onu terk ederek, annesi, babası ve nihayetinde karısı Vuslat da ölerek onu hayatta tamamen yalnız, insansız bırakmışlardır.

Suzan Defter de, 2003 yılında *Aziz Bey Hadisesi* gibi önce bir öykü formatında, *Taş-Kâğıt-Makas* kitabı içinde yayımlanmıştır. Sonrasında Ayfer Tunç tarafından tek başına *Geceyazısı* dergisinde yayımlanmış (İnci, 2014: 243) ve nihayetinde 2011 yılında kitap olarak bir roman formatında basılmıştır. *Suzan Defter*'de iki başkişi vardır; romanın sağ sayfalarında Derya'nın, sol sayfalarında Ekmel'in günlüğü yer almaktadır. İki de anomik olan bu bireylerin günlükleri 16 Kasım Cuma günü başlayıp, 10 Aralık Pazartesi günü sona ermektedir. Aynı günleri iki farklı başkişinin bakış açılarıyla sunan *Suzan Defter*, çoğulcu yaklaşımıyla gerçeklik algısı üzerinde de düşünme imkânı sunar; okur, çok kez bir olayın iki kişi tarafından farklı biçimlerde anlatıldığına, gerçek denen şeyin kişilerin bakış açılarına göre değişebildiğine şahit olacaktır.

16 Kasım Cuma günü, her iki figür de günlük yazmaya başlamışlardır. Ekmel, bürosunu altı ay önce kapatmış, dışarıda akan hayatın uzağında kalmak isteyen bir avukattır. Eşinden ayırır, kızıyla da aralarında sağlıklı bir iletişim bulunmamaktadır. Evini satmak için ilan vermiştir ve bu ilan için arayan kişiler arasında sadece kadınlarla görüşmektedir. Derya ile yollarını kesişmesi de bu ilan sayesinde; Suzan ismini kullanarak ev ilanı için eve gelen Derya da onun gibi insansızdır, günlüğü dışında her ikisinin de konuşacak kimsesi yoktur, böylece aralarında bir yalnızlık paylaşımı başlar. Çevresinden kopuk, kimlik ve kişilik bunalımı içindeki Ekmel'in hayatına dair ayrıntılar, hem Ekmel'in yazdığı günlükte, hem de Derya/Suzan'la aralarında geçen sohbetlerde yer almaktadır. 10 Aralık Pazartesi

günü Derya/Suzan son kez gelir ve vedalaşırlar, yalnızlık paylaşımları ve geçmişleriyle yüzleşmeleri sona erer. Romanın sonunda, defteri aldığı gün, defter bittiği gün gelmesi için ölümle pazarlık yapan, Ekmel'in akıbeti ise muallaktır, son cümlesi, “ölmek: sen ne zor bir tecrübeymişsin meğer” olmuştur (Tunç, 2014, 126).

Avukatlık mesleğini bırakan Ekmel, çevresiyle bağlarını koparmış, kimlik ve kişilik bunalımı yaşayan, içinde bulunduğu çevrenin, inzivaya çekildiği evi dahil tamamına yabancılaşmış bir bireydir. Ekmel'in yabancılaşması ve kimlik/kişilik bunalımı da aile ortamında başlamıştır. Çocukluğuna ve aile yapısına dair ayrıntılar, romanda hem Ekmel'in kendi günlüğünde, hem de Derya/Suzan'a anlattığı için Derya'nın günlüğünde verilmektedir.

Ekmel'in içinde bulunduğu ve satmak istediği ama bir türlü satamadığı, içten içe de aslında satmadığı evi, kendisi gibi bir avukat olan babasından kalmadır. Aile bağları kopuk olan Ekmel'in evlilik yoluyla kurduğu ailesinin bağları da sağlam olamamıştır ve boşanmanın ardından yine babasından kalan eve sığınmıştır. Ekmel, anne sevgisinden mahrum büyümüştür, annesinin sevgisinden ona herhangi bir pay düşmemiştir. Annesi zaten babasını da sevmiyordur, babasıyla zorla evlendirilmiştir, Ekmel annesiyle babası arasında hayatı boyunca herhangi bir sevgi bağına hiç şahit olamamıştır. Annesi babasını görmüyordur, babası karısı onu görsün diye çok uğraşmıştır ama bir sonuç elde edememiştir. Bu yüzden, kendisini karısına sevdirmeye çalışan, onu görsün, bir tepki versin diye sürekli karısını başka başka kadınlarla aldatan babasının evdeki varlığıyla yokluğu bir gibidir, baba figürü, Ekmel için siliktir. Ekmel avukatlık stajını bitirdikten sonra babası ona kendisinden uzakta bir yazıhane açmıştır, onu özellikle uzağa yerleşmiştir çünkü ev dışındaki ikinci hayatına Ekmel'in şahit olmasını istememiştir. “Üç kuruş harçlık için oğullarını yalvartmaktan yıllarca zevk almış” olan babası, evde varlığını hissettiren bir figür değildir, Ekmel'in zihninde genel olarak sadece öfkesiyle ve annesine kendini sevdirmeye çabalarıyla dolu anılarla var olmuştur: “Babam beni yakala, çiğne, ez demek istiyordu; annem tenezzül etmiyordu; bu da babamı kemiriyordu” (Tunç, 2014, 54).

Ekmel, Derya/Suzan'a içini açarken, en çok anne yoksunluğunun içini ezişi ön plana çıkar. Annesini hatırladıkça Ekmel eski yaralarını hatırlar, eski yaralarını hatırladıkça da o yaralar yine kanamaya başlar. Jung, erkek çocuklar için anneyi “örtük bilinçdışının imgeleriyle dolu, henüz tanımadığı bir yabancı” olarak tanımlamıştır

(Jung, 2015, 41). Ekmel'se annesini hiçbir zaman tanıma imkânı bulamamıştır. Annesi ona bir kere bile kendini açmamıştır, hep yabancı kalmıştır. Ekmel'in kapı dışında kaldığı ilk yer, annesiyle babasının evi olmuştur. Annesi babasına herhangi bir sevgi göstermediği gibi ona da göstermemiştir, çok katı bir kişiliğe sahiptir, bu yüzden Ekmel için anne figürü de siliktir, anne sıcaklığından ve sevgisinden de yoksun büyümüştür. “Annemin bağrını tanımadım desem yeridir.” (Tunç, 2014, 112). Annesi huzursuzdur ve huzursuzluğunu ev halkına da yansıtıyor, onların da huzursuz olmalarına sebep oluyordur. Katı ve küçümseyen tutumları, Ekmel'in babasını evden ve çocuklarından uzaklaştırmıştır. Annesi için, “sessiz, dilsiz, kunt, demir, çelik, kalbinin kapılarını kapatmış, sadece üç çocuğuna arada bir hafifçe aralayan, içi erimiş, yok olmuş, içi koca bir boşluk olmuş” ifadelerini kullanır (Tunç, 2014, 38-40). Annesinin içindeki boşluk, Ekmel'e de geçmiştir, Ekmel'in içinde de büyümeye devam etmiştir. “Annemin hamurunda aşk yoktu. Babam annemin aşkı içinde çırpınıyordu. Ben anneme çekmiştim.” (Tunç, 2014, 60). Annesi gibi Ekmel de aşkın kenarından geçmiş, evliliğinde başarılı olamamıştır.

Ekmel'in bireyselleşme serüveninde dedesinin de büyük payı vardır. Evdeki herkesi gözlemlediği gibi babasının babası olan dedesini de gözlemler, ona göre dedesi, intihar edemeyecek kadar tembel, hayatı “uzun sürmüş bir sıkıntıdan ibaret” (Tunç, 2014, 10), evin bir bireyi olmak yerine “aykırı, ağır ve yersiz bir parça” (Tunç, 2014, 64) olan bir adamdır. Zaten Ekmel, babasıyla dedesi arasında sıkışıp kalmış bir kişiliğe sahiptir, yabancılaşmasının derininde dedesinin babasıyla olan çatışmasının etkilerinin de farkındadır. Babasıyla dedesi nasıl baba-oğul olamamışsa, babasıyla Ekmel de baba-oğul ilişkisine sahip olamamıştır: “Ben babamla babamın babası arasında gittim geldim. Hep annemde durakladım.” (Tunç, 2014, 64).

Aile içindeki bu sevgisizlik ve dışlanma, Ekmel'in tüm hayatını etkilemiştir. Örneğin aradan yıllar geçmesine rağmen pazar günlerini hiç sevmez, çünkü ailesinde şahit olduğu en şiddetli kavgalar, pazar günleri olmuştur. “Annemle babam her pazar birbirlerini erittiler.” (Tunç, 2014, 44). Ekmel bir yandan çocukluğundan beri kalabalık ailesine rağmen kimsesizdir, bir yandan da kendini iyice kimsesiz bırakmıştır. İki abisi vardır ama abileriyle de görüşmez. Ekmel'in abileriyle de arasında pek güçlü bağları yoktur. Aslında evindeki bireylerin hiçbirinin hiçbirisiyle güçlü bağları yoktur. Bu bağ yoksunluğunu Ekmel şu şekilde dile getirir: “Altı lamba gibiydik, altı ayrı yerinden aydınlatan odayı” (Tunç, 2014, 66). Ev ortamında herkes

herkese yabancıdır, herkes ayrı telden çalmaktadır, bir aile sıcaklığından, aile bağlarından eser yoktur. Ekmel çocukluğundan beri bu durumun farkındadır; “Anne/baba neden bizim evimiz başkalarının evlerine benzemiyor?” (Tunç, 2014, 66). Ama içinde bulunduğu ortama seyirci kalmaktan başka yapabileceği bir şey yoktur, sadece susabilmiştir.

Evlerindeki soğuk ortamı sık sık zihninde tekrar yaşayan Ekmel’e göre, evlerinin diğer evlere benzememe sebebi annesidir. Annesi, evlerini ev yapmamıştır. Öyle ki evdeki bütün eşyalar kasvete dahildir, Aziz Bey’in bir ev olarak görmediği o mekânda eşyalar da evin kasvetiyle son derece uyumludur: “Evde ağır hayatlar yaşanmış olduğunu hissettirerek gözdağı veriyor her şey.” (Tunç, 2014, 39).

Bir gün Derya/Suzan’la konuşurken Ekmel, “İnsan hayatı bir rahim arayışından ibarettir (...) Ev rahimdir. Bundandır kendimize bir ev aramamız. Evi olan insan ne şanslı!” (Tunç, 2014, 109) demiştir. Ekmel’in kurduğu bu ev-rahim bağı, onun yalnızlığını ve yabancılaştığını açıklayan çok önemli bir noktadır, Jung bu durumu da “anne rahmi kompleksi” olarak ifade etmiştir (Jung, 2015, 26). Ekmel’in hayatı boyunca kendini evinde ve güvende hissettiği bir evi olmamıştır. Hayatında annesinin rahmi kadar sıcak başka hiçbir yer görmemiştir. Babasından kalma bu eve geri dönmekle, her şeyin başladığı yere, yeniden annesinin rahmine dönmek istemiştir ama artık o rahim kapalıdır, Ekmel’e göre “doku tutmuyor”dur (Tunç, 2014, 113). Ayfer Tunç da bir söyleşisinde Ekmel’in bahsettiği bu bağı “Yuva temel içgüdülerden biridir. İnsanın en güvende olduğu yer annesinin rahmi. Ama oradan çıkmışız bir kere, geri dönemeyiz. Onun için bir yuva yapıyoruz kendimize, kendimizi güvende hissettiğimiz yer ev.” (İnci, 2014, 243) şeklinde açıklamıştır. Ama Ekmel, kendini güvende hissettiği bir yuvaya hiçbir zaman sahip olamamıştır.

Hayatında en çok özlediği ve eksikliği en çok hissettiği kişi olan annesi öldüğünde ise Ekmel, zaten yalnız ve yabancı olduğu bu hayata karşı daha yapayalnız ve köksüz hissetmiştir, artık tamamen rahimsiz kalmıştır: “Öldüğünde asitli bir acı dolaştı içimde. Sanki çırılçıplak sahneye çıkmışım. Artık bana dileyen dilediği kötülüğü yapabilir, öylesine savunmasız ve yalnızım.” (Tunç, 2014, 112). Ailesindeki sevginin ve sıcaklığın eksikliği, Ekmel’i hayatı boyunca eksik bırakmıştır. Ekmel için hayat tıpkı dedesi için olduğu gibi genel olarak sıkıntıdan ibarettir. Artık hayattan tek beklentisi, ölümün gelip onu bulması ve tamamen yabancıladığı bu hayattan kurtarmasıdır.

Romanın diğerk başkişisi olan Derya da tıpkı Ekmel gibi yalnız, etrafından kopuk bir hayatın içindedir, eşinden boşanmıştır ve hayata tutunmaya çalışıyordur. Romanda Derya'nın en çok dikkat çeken özelliğı, abisine karşı patolojik bir saplantı, bir bağımlılık içinde oluşudur, abisine âşıktır. Evlenip ayrıldığı eşi Cihan da onun bu saplantısının farkındadır, öyle ki boşanırlarken ağlayan Derya'ya yanıtı “Abin siler gözyaşlarını” (Tunç, 2014, 109) olmuştur. Abisinin on beş yıl boyunca ilişki yaşadığı Suzan ise, Derya'ya birden çok çelişkili duygu yaşatmıştır. Abisini hiç kimseyle paylaşmak istemeyen ve patolojik seviyede kıskanan Derya, bir yandan da Suzan'ı çok sevmektedir, Suzan'ın da abisini kendisinin sevdiği gibi sevdiğine inandığı için de Suzan'la kendini özdeşleştirmektedir. Ekmel'e de kendini Suzan olarak tanıtır, abisiyle üçlü ilişkilerini Suzan'ın gözlükleriyle anlatır. Bir yandan da günlüğüne kendi hayatını, kendi geçmişini yazmaktadır.

Ekmel gibi, Derya'nın da öteki olduğu, yabancılaştığı ilk ortam aile ortamıdır. Onun yabancılığı, aslında annesi öldüğünde başlamıştır. Annesi öldüğünde altı yaşındadır. Zihninde annesi çok siliktir, annesini hatırlamaya çalışıp hatırlayamamak Derya'ya çok acı veriyordur. Mecburen annesinin sevgisini tadamadan, anne yoksunluğu ve özlemi içinde büyümüştür. O öldükten sonra evde hep kendini yabancı hissetmiştir. Babasıyla ilişkisi de sadece maddiyattan ibarettir. Onun babasının da Ekmel'in babası gibi varlığıyla yokluğu birdir, baba figürü hep silik kalmıştır. Babaanneleriyle birlikte yaşayan Derya ve abisi, babalarını pek görmeden büyümüşlerdir. Zaten babası abisinin komünist olduğunu öğrendiğinden beri oğluna “duvar gibi” küstür, babasının ölümünden sonra da babasının onlardan gizlediğı nikâhsız bir karısı, bir de oğlu olduğunu öğrenmişlerdir. Derya babasının karısına karşı o kadar öfkeli ki, babasının cenazesi sonrası evlerine geldiğinde onu hiddetle itmiş, hakaretler etmiş, bunun üzerine de babaannesinden bir tokat yemiştir. Zaten asıl öfkesi babasıdır, öyle ki babasının ölümüne babaannesi gibi mukadderat değil, “su testisi” der. Babası, Derya'nın babaannesiyile birlikte yaşadığı evden de Derya'yı dışlayarak, o evi yeni eşine ve çocuğuna bırakmıştır. Bütün bu öfke nöbetleri sonucunda Derya, abisinin üvey kardeşini de hiçbir zaman sevmez, benimsemez: “Bana ne be! Ben istemiyorum kardeş mardeş. Babam bile olmamışken doğru dürüst, ne kardeşi!” (Tunç, 2014, 21). Zaten babasız hisseden Derya, babaannesinin ölümünden sonra bu evden babasının yeni eşi tarafından kovulmuştur, bir daha abisi dışında hiçbir aile bireyiyile iletişimi olmamıştır.

Babaannesinin de ölümüyle, Derya'nın hayatında ailesinden bir tek abisi kalır. Annesiz büyüdüğü gibi babasız da büyüyen Derya, abisini babası yerine koymuştur: “Abim babamdı. O her şeyi bilirdi. Ben hiçbir şey bilmezdim.” (Tunç, 2014, 81). Öyle ki Derya, evliliğini de sırf abisini haklı çıkarmak için bitirmiştir, Cihan'ı onaylamayan abisini haklı çıkarmak istemiştir, gözünde abisinin sarsılmaz, yanılmaz olarak kalmasını istemiştir.

Babaannesi öldüğünde kocaman bir boşluk haline gelen eve kapanmışken, evden çıkmasını sağlayan kişi ise abisinin sevgilisi Suzan'dır. Derya'nın hayatında abisiyle birlikte en önemli kişilerden biridir Suzan; Derya, günlüğüne bile Suzan'ın cümlesiyle başlamıştır: “Bir kadın birdenbire günlük tutmaya başlamışsa, ya âşık olmuştur ya terkedilmiştir” (Tunç, 2014, 9). Hayattaki tek varlığı, sevgi görebildiği tek kişi olan abisine karşı enestvari bir aşk, saplantılı bir sevgi duyan Derya, Suzan'ı da içten içe çok kıskanmıştır. Bir yandan mümkün olduğunca abisiyle yakınlaşmalarını engelleyip Suzan'la yarışmış, bir yandan da Suzan'ı çok sevmiştir: “Biz aynı erkeği seven iki kadındık. Aşkımız ve acımız birdi.” (Tunç, 2014, 29) Aralarındaki ilişki, üçlü bir ilişkidir: “Aslında aşk/nefret ilişkisi vardı aramızda. (...) Biz üç kişiydik; oysa aşk iki kişiliktir.” (Tunç, 2014, 116). Derya da, bu üçlü ve sancılı ilişki boyunca yaptığı şeylerden ince sızılı bir pişmanlık duymaktadır, Suzan'ın yaşadığını düşündüğü şeyleri sanki Suzan'mışçasına, Suzan'ın gözlüklerinden bakmaya çalışarak Ekmel'e anlatıyor, bir yandan da kendiyse yüzleşiyordur.

Abisi 12 Eylül döneminde hapse girdiğinde ve sonradan yurtdışına, Türkmenistan'a gittiğinde, Suzan'la Derya birbirlerini teselli etmişlerdir. Ama abisi yurtdışındayken Suzan'ı terk ettiğinde, Derya da terk edildiğini hisseder. Suzan bu terk ediş sonrası başka bir hayata başlayabilmiştir ancak Derya bunu başaramamıştır. Yurtdışındayken abisi çok değişmiş, tutunduğu tek dal olan abisinin de değiştiğini, dönüştüğünü gören Derya, yıkılmıştır, ikinci kere “babasız” kalmıştır (Öz, 2016, 62). Gerçekten de abisi, yurtdışına gittikten sonra iyice babalarına benzemeye başlamıştır. Bu benzerlik, babalarının saatini takmakla, imzasını babalarınıninkine benzetmekle kalmamış, Derya'yla olan ilişkileri de babasına benzemeye başlamıştır. Artık bambaşka birisi olan abisiyle ilişkisi de eskisi gibi değildir. Abisi Suzan'ı çoktan unutmuş, başka biriyle evlenmiştir, Derya'nın hiç sevmediği biriyle, içine onu almadığı bambaşka bir aile kurmuştur. Derya ne zaman abisinin yeni ailesiyle aynı ortama girse, dışlandığını

hissetmektedir, onların arasında Derya, ötekidir, yabancıdır, adeta aileden biri değil gibidir: “Pardon, ailem kim?” (Tunç, 2014, 81). Derya için aile kavramı artık çok muğlaktır. Ailesinden kalan tek üye olan abisi artık Derya’yla aynı dili konuşmuyor, onu anlamıyordur:

“Sana sorun çıkarmayayım da sıkıntıdan ölsem de olur, değil mi? Aç, açıkta olmayayım, hayatımı kıt kanaat idame ettireyim yeter. Eriyorum, çürüyorum, hayatım bataklık gibi, dibe çekiyor beni desem sana, o manasız soruyu bile sormazsın: neden? Hemen teşhisini koyarsın: rahat batıyor sana.” (Tunç, 2014, 75)

Tıpkı kendi gibi yabancılaşması ve ötekileşmesi aile ortamında başlayan Ekmel’e her şeyi Suzan’ın gözünden anlatan, bir yandan da her şeyi bu defa başka bir bakış açısıyla yeniden yaşayan, Derya’nın geçmiş muhakemesi, romanın sonunda sona erer. 10 Aralık Pazartesi günü geçmiş yüzleşmesi sona eren, boyunun ölçüsünü aldığını düşünen, anomik hali de devam eden Derya’nın akıbeti tıpkı tüm çevresine yabancılaşmış Ekmel gibi muallaktır, hayatını yeni baştan kurmaya karar verdiğini söylemiştir ama aslında yalan söylediğinin farkındadır, hayatına nasıl devam edeceği belirsizdir.

2009 yılında yayımlanan *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, Ayfer Tunç’un içindeki 248 figürüyle en çoksesli romanıdır. Uğultulu/gürültülü denecek kadar çok seslidir, çok renklidir hatta rengârenktir, oldukça hareketlidir ve en önemlisi de bu romanın içinde çok fazla birey, dolayısıyla çok fazla hikâye bulunmaktadır. Roman, Karadeniz’in adı belirtilmemiş küçük bir kentinde yer alan ancak denize arkasını dönecek şekilde konumlandırılan, görenlerin içinde anlamsız bir küslük duygusu yarattığı ifade edilen bir Ruh Sağlığı Hastanesi’nin etrafında şekillenir. Jale Parla, zaman dizimini kıran, parçalayan, bozan romanlar için “saatin tiktaklarına savaş açmak” ifadesini kullanmaktadır (Parla, 2008, 264). Bu roman da Parla’nın ifadesine uymakta ve saatin tiktaklarına savaş açarak tiktakları yok etmiştir, anlatıcı o hikâyeden bu hikâyeye konar, zaman dizimsel bir anlatım yoktur.

Ayfer Tunç, aslında bu romanda “hastanenin kendisini bir karakter olarak yazma”yı hedeflemiştir (İnci, 2014, 272), romanın ilk ayrık figürü de direkt olarak bu hastanedir. Roman üçüncü tekil kişi anlatıcıya sahiptir ve anlatıcı bir figürden diğerine atlar, bu romanda bir başkişi yoktur. Bu romanda hastanenin içindeki ve dışındaki deliler vardır. Akıl hastası olarak hastanenin kapısından içeri girmekle girmemek arasındaki incecik çizginin üzerine kuruludur, yani aslında üzerinde durulan kimi grotesk kimi trajik, kimi melankolik kimi komik her bir figür ayrıkıdır,

her bir figür yabancıdır, yabancılaşmıştır. Hastanenin içinde olmakla dışında olmak arasında sadece şans ve tesadüfi faktörler vardır. Kendi özel hayatlarındaki sıkıntıların etkisiyle hastanenin içinde de tuhaf ve absürd davranışlarına şahit olunan doktorlar ve diğer sağlık görevlileri de birer “klinik vaka”dır bu romanda (Alkan Genca, 2016, 285). Öyle ki bir 14 Şubat günü “uyduruk bir özel üniversitede görevli konuk konuşmacı Ülkü Birinci”nin konferanstaki konuşmasıyla açılan roman, hastanedeki şizofren hasta Barış Bakış’a patolojik bir şekilde âşık olan “yeni mezun psikolog Gülnazmiye Görgün”ün hastaneyi sevgilisi sandığı Barış Bakış’la birlikte kaçabilmek için aynı gün ateşe vermesi ve devasa bir yangın çıkararak Barış Bakış dahil on iki kişinin ölümüne sebep olmasıyla kapanır. *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* aslında temel sorunsalını içindeki bir cümlede de ifade etmiştir: “Zaten akıllı delinin karşıtı değildi.” (Tunç, 2016, 173). Bu roman temelde, kimin neye göre akıllı, neye göre deli olduğu sorularının üzerine kuruludur.

Kimseyi başkışı yapmayan *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, anlattığı herkese “taç giydirip” sonra da onlardan “taçlarını geri alır”, bu yüzden karnavalesk bir roman olarak değerlendirilebilmektedir (Eren, 2011, 212). Eren, romandaki çok sesliliği sağlayan tüm ayrıntıların karnavalesk yapıya hizmet ettiğini öne sürmektedir:

“Ayfer Tunç’un bu romanda, festival kalabalığını andıran roman kişileri yarattığı; grotesk gerçekçilik, grotesk beden, maddesel beden ilkesi, çok seslilik, çok dillilik, Menippea yergisini, taçlandırma/tacı geri alma, ölüm/yenilenme, delilik/akıllılık çift değerlilikleri (dualistic ambivalences), yeme içme, şölen imgeleri, yangın ögesi gibi Bakhtin’in karnavalesk romanı betimlerken sözünü ettiği, her özelliği kullandığı görülmüştür.” (Eren, 2011, 228).

Roman, söz konusu figür bolluğunun ve bu karnavelesk yapının etkisiyle bazı figürlerin aile yapılarını hatta soyağaçlarını kuşaklar boyu anlatır, bazılarının ise aile yaşantısına/anne baba ilişkilerine hiç değinmez. Romanda kimisi anomik, kimisi kimlik kişilik bunalımı yaşayan, kimisi şizofreni teşhisi konmuş, kimisi şiddet eğilimli, kimisi obsesif birçok tutunamayanın öyküsü okuyucuya sadece bu kişilerin hayatlarının minik birer pasajı şeklinde tadımlık verilir.

Bununla beraber, romanda kapının dışına konulan, dışarıda bırakılan, yabancılık hallerinin, yaralarının aile yaşantısıyla bağının gösterildiği, dışlanma hissinin ve anomik durumun ilk olarak ailede başlamasının altının çizildiği bir figür bulunmaktadır. Romanda başkışı olmasa da, başkışı kavramına en yakın olan olan bu figür; Feyyaz Karaca’nın *Bir Deli Değilin Defterleri* kitabını defalarca okuyan ve

orada eşini aldatan kadından etkilenerek, evli olmamasına rağmen olmayan eşinin onu sol eliyle aldattığına inanan, sol elinin varlığını reddeden, şizofren teşhisiyle hastanede yatmakta olan, kendisine hastaneyi yakacak kadar patolojik bir şekilde âşık olan hastane psikoloğu Gülnazmiye Görgün ile birlikte kaçmayı da sır olmayan karısını bulmak için kabul eden Barış Bakış'tır. Zaten doktoru Âlim Kâhkeci de Barış Bakış'ın boşanmış bir çiftin çocuğu olduğunu, hayatının bir anneannesinde bir babaannesinde geçtiğini öğrenmiş ve ne annesinin ne de babasının sevgisinden pay alamayan çocuğun “muvazenesinin bozulmasını” tamamen bu duruma bağlamıştır. Barış Bakış'ın babası Menderes Bakış da eşi gibi Dışişleri Bakanlığı'nda çalışırken, karısını ve işini bırakıp Datça'ya yerleşmeyi uygun görmüştür. Hayatını kökten değiştirip çevreci bir hayat, doğal bir yaşam alanını seçen, romanda Robinson Crusoe'nun yaşamına benzetilen bir hayat süren Menderes Bakış evini terk ederken oğluyla vedalaşmaz bile, adeta karısından boşandığı gibi, en son gördüğünde dokuz yaşında olan oğlundan da boşanmıştır. Barış Bakış, en son babaannesinin cenazesinde gördüğü babasını tanıyamaz, öyle ki saçları sakalları uzamış babasını Zeus'a benzetir. Zaten babası da Barış'ı pek tanıyamıyordur, romanda aralarındaki ilişki şöyle aktarılır:

“Barış'ın babasını yabancıladığı kadar, babası da Barış'ı yabancılarmıştı. Yıllardır görmediği oğluna pek de derin bir duygu hissetmeden bakıyor, gözleri kocaman iki zümrüt gibi parlayan bu çocuğun babası olduğuna inanası gelmiyordu. (...) Sonunda, Menderes oğluyla daha fazla iletişim kurmadan Datça'ya, okaliptüs ve meyve ağaçlarına döndü. Barış da yalnız ve hezeyanlı dünyasında oyalanmaya kaldığı yerden devam etti.” (Tunç, 2016, 187)

Ne babasından ne de annesinden sevgi/ilgi görebilen, ikisi tarafından da kapının dışında bırakılan, anneannesine ve babaannesine kovulan Barış Bakış'ın şizofreni belirtileri de ta çocukluğunda başlamıştır. Kendini *Heidi*'nin ‘Peter’ıyla, ‘Kediler Kralı Karbonel’le, ‘Moby Dick’le, ‘Raskolnikov’la, ‘Oblomov’la, ‘Martin Eden’la, ‘Josef K.’ gibi kurmaca figürlerle özdeşleştirir; toplumdan ayrı, yabancılaşmış, dışlanmış kurmaca figürlerle kendini özdeşleştirmesi ta o zamanlarda başlamıştır. Öyle ki kendini ‘Mary Poppins’ sanıp elinde anneannesinin şemsiyesiyle ikinci kat balkonundan bile atlar, ancak etrafında onu izleyecek, davranış bozukluklarını fark edecek tek bir kişi bile yoktur. Konuşacak kimsesi de yoktur, etrafındaki kimsenin dikkatini çekmemektedir. O da *Buddenbrook Ailesi*'nin romanda “en kalbi kırık, ince ruhlu üyesi” (Tunç, 2016, 188) olarak geçen Hanno'nun halası Antonie ile konuşmaya başlar. Aslında anneanesi onun olmayan birileriyle konuştuğunu fark etmiştir ama o da bunu bir oyun sanmıştır, torununun zekâsına yorar bu durumu.

Ailesinden hiç kimsenin fark etmediği bu davranış bozukluklarını ancak Barış Bakış'ın öğretmenleri fark eder.

Barış Bakış'ın aile içindeki dışlanmışlığında annesinin de büyük payı vardır. Romanda geçen ifadeyle tam deli olmayan ama tam akıllı da olmayan genç adam, hastaneye annesi “Dışişleri Bakanlığı’nda Avrupa Birliği müzakereleri için oluşturulan bir çalışma grubunda siyasi başuzman” Veda Alkan’ın yoğun ısrarları sonucunda yatırılmıştır. Annesi önemli bir pozisyonda çalışan bir diplomattır ve oğlunu açıkça kendine ayak bağı olarak görmektedir. Oğlunda bir tuhafılık olduğunun farkındadır ancak onunla asla ilgilenmemiş, oğlunun yanında durmamıştır. Siyasi itibarının sarsılmasından çekinen Veda Alkan, oğlunu çevresinden uzak tutmaya çalışmaktadır, yakınlarında istemediği için de Ankara’da bir kliniğe değil, Karadeniz’deki hastaneye yatırmayı uygun görmüştür. Yalom, insanlarda anne figürünün yakınlarda olmasının tanıdık olmayan çeşitli olaylar karşısındaki anksiyete gibi durumları üzerindeki olumlu etkilerinden bahsetmiştir; bir çocuğun annesi uzaktayken ve annesi yakınındayken hissettikleri, dış dünyayla başa çıkma şekli birbirinden çok farklıdır (Yalom, 2011, 178). Barış Bakış'ın annesi de ölü olmadığı halde bir ölüden farksızdır, Barış'ın hayatında herhangi bir yeri yoktur, tıpkı babasıyla olduğu gibi annesiyle de yabancısıdır Barış. Öyle ki, Barış'ın hastanede kalması için artık bir sebep bulunmadığını söyleyen başhekimini de her seferinde çeşitli yöntemlerle, gerek flörtöz konuşarak, gerek telefonda, gerekse bizzat hastaneye gelerek ikna etmiş, oğlunun oradaki en torpilli, en kalıcı hasta olmasını sağlamıştır. Bir an önce hastaneden çıkmak isteyen Barış'ın annesinin ısrarları sonucunda hastanede zorla tutulduğuna, çeşit çeşit ilaçları içmek zorunda kaldığına inanan “yeni mezun psikolog Gülnazmiye Görgün” de sık sık zihninde Veda Alkan’la kavga ediyordur, onun için Veda Alkan hain bir annedir, öyle ki hayali kavgaları esnasında “Sen sevgililerinin altına rahat rahat yat diye Barış’ı tımarhaneye tıkamazsın anladın mı!” (Tunç, 2016, 500) diye avaz avaz bağırır. Gülnazmiye, Barış'ın bir ruh sağlığı hastanesinde oluşunun tek sebebini Veda Alkan olarak görmektedir.

Bütün bu dışlanmışlığın sonucu olarak Barış Bakış, kendisine ilgi gösteren tek kişi olan Gülnazmiye’yi kullanmaya karar vermiştir. Onun tek derdi, kendisini aldattığına ve Ankara Bahçelievler’de oturduğuna inandığı muhayyel karısını bulmaktır. O yüzden Gülnazmiye’nin birlikte kaçma planı onun da işine gelmiştir, kadının parasını

alacak, sonra onu bir köşede boğacaktır. Ama planları tutmaz, romanın sonunda Gülnazmiye'nin romanın başladığı 14 Şubat gününde Barış'ı rahat rahat hastaneden çıkarabilmek uğruna çıkardığı yangında ölenlerden biri de Bakış Bakış olmuştur. Yaşarken olduğu gibi, ölürlen de yapayalnızdır. Uyku arasında yangının dumanlarını gören ve günlüğüne birkaç cümle yazıp tekrar yatan Barış Bakış'ın son yazdığı cümleler, "Bugün 14 Şubat Sevgililer Günü.. Karıcım, delirmiş bunlar!." (Tunç, 2016, 515) olmuştur.

2010 yılında yayımlanan *Yeşil Peri Gecesi*, Ayfer Tunç'un *Kapak Kızı*'nda sadece bir nesne olan ve başkalarının cümleleriyle anlatılan Şebnem'in artık bir özne ve başkişi olduğu romanıdır. Romanın açılışında Şebnem orta yaşlıdır ve sık sık kullanılan geriye dönüş tekniğiyle *Kapak Kızı*'ndaki edilgen Şebnem'in hikâyesinin tüm silik kalan ayrıntıları, yine Şebnem'in bakış açısıyla, çocukluğundan itibaren anlatılır. Artık okur, her şeyi Şebnem'in gözlükleriyle görecektir. Romanda çizgisel bir zaman dizimi söz konusu değildir, aktüel zamanla geçmiş iç içedir. Roman açıldığında Şebnem, *Phoenix* macerasından da haberdar olan Osman'la evlidir. Romanda Şebnem'in adı hiç geçmemektedir, Şebnem'in Şebnem olduğunu sadece *Kapak Kızı*'nı okumuş olan okurlar anlayabilmektedir. Hayatı hep varoluş sıkıntılarıyla, bireyselleşme serüveniyle, kimlik bunalımıyla ilerleyen, toplumun dışlayarak ötekileştirdiği bir figür olan Şebnem'in yabancılaşmasının kökleri ise, tamamıyla ailesine dayanmaktadır.

Şebnem'in, adı *Kapak Kızı*'nda da geçen, ailede kimsenin sevmediği ve güzelliği neredeyse ailedeki tüm kadınlarca kıskanılan hemşire annesi Hülya ile mühendis babası Cavit, birbirlerini severek, Şebnem'in hiç sevmediği, daima nefretle andığı babaannesi Fikriyanım'a rağmen evlenmişlerdir. Babasının işi yüzünden İstanbul'dan uzaklaşması ve annesinin tek kalması, hayatlarında bir kırılma noktasıdır. Şebnem'in evin kapısının dışında kalması, annesi tarafından dışlanması bu şekilde başlamıştır; babası uzaktadır ve annesi sürekli nöbettedir, Şebnem de çocukluğunu annesinden çok, annesi yerine koyduğu/koymak zorunda kaldığı Ermeni bakıcısı Vatuş ile geçirmiştir. "Bir tek Vatuş her zaman beni tercih etmişti. (...) Hiçbir koşulu olmadan beni seçmişti." (Tunç, 2016, 179). Hayatındaki insanlar arasında, Vatuş dışında hiç kimsenin ilk tercihi Şebnem olmayacaktır.

Babasının Şebnem ilkokul dördüncü sınıftayken geçirdiği, kolunun kopmasına sebep olan kaza ise, hayatlarında bir daha hiçbir şeyin eskisi olmama sebebidir. Çünkü

babasının geçirdiği kaza çok büyük sağlık sorunlarına yol açmış ve annesi de babasına refakat ettiğinden o curcunada Şebnem’le ilgilenecek, Şebnem’i görecektir kimse yoktur. “Babam beni görmek istemiyor. Babam, annemin dışında hiç kimsenin kendisini kolu kopmuş, yüzü dağılmış, bedeni eğri büğrü olmuş bir halde görmesini istemiyor.” (Tunç, 2016, 85). Bu yüzden Şebnem, mecburen nefret ettiği, hiçbir zaman “babaannem” diyemediği babaannesi Fikriyanım’ın ve Cavidan Hala’sının yanında yaşamaya başlamıştır. Çünkü kendi evinden dışlanmıştır, kimse onu görmüyordur. Üstelik gittiği evde de ötekileştirme devam etmiştir, sık sık “annemden nefret ettiği için benden de nefret eden korkunç büyükanne” (Tunç, 2016, 20) dediği babaannesi ve halasının psikolojik şiddetlerine maruz kalır:

“Yemeğimi bitirememişsem ve babam yanımda değilse, kaşığın tersiyle parmaklarımın eklem yerlerine vurur, “Madem yemeyecektin niye ziyan ettin!” diye bağırırdı. Parmaklarıma vurmasın diye, gözyaşlarım aka aka yemeğimi bitirirdim. Bitirince beni sevecek sanırdım, yine sevmezdi. Yüzüme küçümseyerek bakardı. Kâküllerimi çekiştirirdi. “Söyle bakalım, sen de büyüyünce anan gibi orospu mu olacaksın?” derdi.

Gülüştündeki kötülükten anlardım ki, anam gibi orospu olayım istiyor.” (Tunç, 2016, 21).

Ailedeki diğer kadınların da kendisiyle ilgili dedikodularını duymaktadır, örneğin *Kapak Kızı*’ndaki Ersin’in annesinin, yani amcasının eşinin bir gün onun için “anası gibi saf benizli yılan yüzlü” (Tunç, 2016, 82) dediğini duymuş ama için için gülmüştür, çünkü Şebnem, bir yandan da annesinin güzelliğiyle gurur duymaktadır. Ama içinde bulunduğu ev ona cehennemi yaşatmaya devam etmektedir. Bir gün onu uyuz olduğu, bitlendiği gerekçesiyle çırlıçıplak soyup saçlarını da kökünden kestiklerinde ise Şebnem artık dayanamaz, o ev onun için yanık ölü saçlarının kokusuyla özdeşleşmiştir; kendi evine kaçır. Kendi evindeyse hayatının en büyük travmatik görüntülerinden biri onu bekliyordur: *Kapak Kızı*’ndaki Ersin figürünün babası, Şebnem’in de babasının kardeşi olan Süleyman Amca ile annesini cinsel ilişki sırasında görmüştür. Şebnem’in hayatının en büyük kırılma noktası işte bu görüntü olacaktır; bu görüntü yüzünden annesine ömür boyu nefret besleyecek, babasına da ömür boyu acıma hissedecektir.

Babası kolunu kaybettikten sonra, Şebnem’in ailesinde çok ağır, yoğun şiddet dolu kavgalar başlamıştır. Annesi nöbette olduğunu söyleyip geceleri evden çıkmaktadır, Şebnem Vatuş haricinde yapayalnızdır. Sonunda annesinin nöbetçi olmadığı ortaya çıkar ve babasının annesini öldüresiye dövmesinin ardından annesi babasını terk eder, boşanırlar. Bu son kavgaya şahit olduğunda annesiyle babasını görmemek/duymamak için “bir salyangoza benzer gibi kıvrılan” (Tunç, 2016, 136)

Şebnem babasıyla yaşamaya, babasına annesi gibi bakmaya başlar. Bu kavgadan sonra Şebnem, artık annesini tamamen yabancılamağa başlar. Zaten babası da annesi onu terk ettiğinden beri Şebnem'e göre "konu dışı"dır, kendi dertleriyle uğraşırken Şebnem'i göreceğ gözü yoktur.

Şebnem'in annesi Hülya ikinci evliliğini yapıp Samsun'a yerleştikten sonra kızını da yanına almak ister ancak Şebnem babasını bırakmayı hiç istemez. Zaten annesini babasının dışında bir başka adamla görmüş olmanın travmasını atlatamamıştır, şimdi bir de üvey baba evini ise hiç istemez. Ama ona artık annesiyle yaşayacağını zaten babası söylemiştir, Şebnem bir de babası tarafından evden dışarı gönderilmenin acısını yaşamak zorunda kalır: "İçim ağlıyor. İçim baba.. diye inliyor." (Tunç, 2016, 168). Mecburen Samsun'a gider ancak Şebnem'in iç ağrısı dinmemiştir. Samsun'daki bu ev, Şebnem için bir diğer travmadır, gittiği her evde olduğu gibi bu evde de ötekidir, bu evde de ayrıksıdır, dışlanmış. Babasına gitmek ister ama annesiyle çok şiddetli kavgalar ederler: "Babana hizmetçilik etmek hoşuna mı gidiyordu?" (Tunç, 2016, 169). Hem doktor olan üvey babasından, hem kocasının etkisinden çıkamayan annesinden, hem üvey kardeşlerinden, hem de evdeki görevliden ayrı ayrı psikolojik şiddet görür. Karnesi yüzünden annesinden hayatında ilk kez fiziksel şiddet de gördüğünde, Şebnem'in annesinden intikam alma çabası, tam da bu noktada başlar. Annesinin attığı tokatla ve onu rezil ettiğini söylemesiyle Şebnem, annesinin artık annesine bela olmaya karar vermiştir. Jung, anne kompleksinin kız çocuğunda dışı içgüdüleri aşırı derecede güçlendirebildiğini, kız çocuğun kendi kişiliğinin bilincinde olmamasına sebep olabileceğini söyler (Jung, 2015, 25). Şebnem de sırf annesine inat olsun diye okulu asar, erkeklerle aslında hiç de benimsemediği yakınlıkta ilişkiler kurar. "Annem (...) doktor olmamı dilemişti. Ama ben kaltak olmuştum." (Tunç, 2016, 101). Sonunda annesi onu evliliği için bir tehdit olarak görmeye başladığında Şebnem, bir kere daha evden gönderilir. Annesi onu İstanbul'da bir yatılı okula yollamıştır.

Bu yatılı okul da Şebnem'in hayatındaki önemli kırılmalardan biri olacaktır. Annesinin yanına gidemeyen, babasının yanına gittiğinde de sürekli babasıyla kavga eden Şebnem, ilk cinsel deneyimini yaşamaya karar verdiği, "kendini teslim etmeye hazır olduğu" okuldaki İngilizce öğretmeni Seçkin Bey'in son anda cinsel ilişkiden vazgeçmesi ve onu ele vermesi ile gönül ilişkilerindeki ilk büyük hüsrana yaşar ve intihar girişiminde bulunur, bu olay da eşinden boşanmış ve İstanbul'a geri dönmüş,

bir başka gönül ilişkisine başlamış annesiyle aralarındaki bağları lime lime eden bir başka detay olacaktır. Şebnem'in okuldaki disiplin soruşturmasını kovuşturan kişi Süleyman Amca olmuştur ve bu durum da annesiyle aralarında büyük bir tartışmaya yol açmıştır:

“Annem benim baş belasından başka bir şey olmadığını, bütün disiplin kuruluna halı dağıtıp kıcımı kurtardığı için Süleyman Amca'nın ayaklarını öpmem gerektiğini söylüyor. ‘Sen ikimizin yerine de öpersin. Hatta ayaklarıyla yetinme, yukarılara çık,’ diyorum. Der demez annemin elinin tersi yüzümde şaklıyor.” (Tunç, 2016, 336)

Bu tokat sonrası ise Şebnem'in, annesine inat olarak kurduğu anlamsız, alelade gönül ilişkileri ve cinsel ilişkileri tam anlamıyla yoğunluk kazanmıştır. Şebnem, Jung'un psikopatolojik bir kavram olarak ifade ettiği ve incinme/hastalık durumlarıyla ilişkilendirdiği anne kompleksini (Jung, 2015, 25) doğrulamış, annesinin bu ikinci tokadını hiçbir zaman içinden söküp atamamıştır. Bir yandan kendini babasına da benzetmektedir, en büyük ortak noktaları da annesinin ikisini birden terk etmesidir: “Babamla birbirimize çok benziyoruz. (...) Yenilen pehlivanlarız, güreşe doymuyoruz. Hayat canımıza okudukça (hayatın canımıza okumasına izin verdikçe böyle zırlı zırlı ağlayarak), yaşamakta daha beter ısrar ediyoruz.” (Tunç, 2016, 235). Hayatlarını istemeden koptuğu annesinin mahvettiğini düşünen Şebnem, tam da Kristeva'nın bahsettiği iğrençleşme kavramının sınırlarına ulaşmıştır:

“Öte yandan iğrenç bizi, annenin varlığından dilsel özerklik sayesinde onun dışında varolamadan (ex-ister) önce ayrılmaya yönelik soykütüğümüzdeki ilk yeltenişlerimizle karşı karşıya getirir. Sancılı ve sakar ayrılma; güven verdiği kadar da boğan bir iktidara bağımlılığa yeniden dönüşün hep pusuya yatıp gözlediği ayrılma. (...) Çocuk, annesinin onaylanması için (indice) işlevi görüyor diye çocuğun özerkleşmesi ve onaylanması için annenin aracı işlevi görmesinin hiçbir nedeni yoktur. Bu gırtlak gırtlığa mücadeleye bir üçüncü kişinin, muhtemelen babanın taşıyabileceği simgesel aydınlanma geleceğinin öznesinin – üstelik sağlam bir dürtüsel oluşuma sahip bir özneysen bu-, anneden çıkıp iğrence dönüşecek şekilde istemeyerek savaşıma yardımcı olur. Tiksiniyerek, dışarı atarak; kendisinden tiksiniyerek, kendisini dışarı atarak, iğrençleştirerek (ab-jectant) savaşır.” (Kristeva, 2004, 27).

Liseyi bitirdikten sonra Şebnem, babasıyla yaşamaya başlamıştır. Babası “kahrolsun, kudursun”, annesi de “mahvolsun, delirsin” diye (Tunç, 2016, 266) okula devam etmemiş, sırf onlara inat olsun diye kazanabileceğini bildiği halde üniversite sınavına girmemiştir. *Phoenix* macerası da babasıyla yaşadığı günlerde gerçekleşmiştir. 19 yaşındayken babası bir gün hastalanmış ve Süleyman Amca'yı istemiştir. İçindeki tüm nefrete rağmen babası için Süleyman Amca'yı aramak zorunda kalan Şebnem, bir de babasının amcasına ev aldıracağını öğrenince iyice delirmiştir. Süleyman Amca'nın babasına ev alması ve annesinin de yine ondan uzağa, başka bir şehre, Antalya'ya yerleşmesi Şebnem'in onuruna çok dokunur, ona çok ağır gelir. Çünkü

babasının içten içe annesiyle Süleyman Amca'nın ilişkisini bildiğini seziyordur ve içi sadece annesine değil, bu defa babasına karşı da büyük bir hiddetle dolup taşmıştır.

“Bazı ruhlar dışbükeydir, bazı ruhlar içbükey. Biz içbükey ruhlarız, babamla ben. İçimize doğru kapanırız, istiridye gibi. İçimizin tam ortasında duran, patlamayan, patlayıp da ortalığa saçılmayan, saçılıp da herkesi kirletmeyen incimiz-çıbanımız kistleşir içimizde. Kistleşen bu inci-çıbanımız varlığımızın özüdür, habıs.” (Tunç, 2016, 210)

Bu çıbanın sonucunda da Şebnem, o gün babasını yatağına yatırır yatırmaz “çıplak mıplak” olmasına bakmaksızın *Phoenix* için fotoğraf çekirtmeye gider, dünyayla savaştığını kendisini kendisi dahil herkesin gözünde iğrençleştirerek gerçekleştirecektir. Fotoğrafları çektiğinde de ilk işi dergiyi Süleyman Amca'ya göstermek olacaktır: “Armut dibine düşmüş, anası gibi orospu oldu sonunda! diyecekler. Ama beni asla unutamayacaklar. Vicdanlarına musallat olacağım.” (Tunç, 2016, 191). Şebnem bütün dünyaya, en çok da annesine musallat olmak istiyordur. İçindeki güzelliğini kullanma isteği bile annesinden gelmedir, annesi ona güzelliğini kullanmasını söylemeye daha o küçük bir çocukken başlamıştır: “Güzelliğin bir işe yarasın, kendiliğinden servete dönsün” (Tunç, 2016, 62). Zaten roman boyunca görülecektir ki birden fazla ve çok çelişkili duyguları aynı anda yaşayan Şebnem'in bütün eylemleri, başka bireylere bağlıdır, yani pamuk ipliğine; bir türlü bireyselliği yakalayamaz. Jung'un dediği gibi, kişiliğinin bilincinde olmadığı için yaşamı başkalarında veya başkaları üzerinden yaşar (Jung, 2015, 27). Gerçekleştirdiği eylemler hep başka insanlara bağlıdır; hayatını annesine, babasına, sevmeye başladığı adamlara; örneğin babasının sıcaklığını en çok aradığı ve bulduğunu düşündüğü Ali'ye inat olacak biçimde şekillendirebilmektedir. Tüm eylemlerini üçüncü kişilerin, özellikle de ailesinin yaptıklarına tepki niteliğinde gerçekleştirir. Roman boyunca Şebnem'in bireyselleşme serüveni sürecektir. Annesine benzememek için mücadele ederken, annesine dönüşmektense kurtulabilmiş değildir:

“Aynada kendime bakarken, lanete dönüşen güzelliğinin kendisini ve bizi mahvetmesine izin veren anneme tıpatıp benzediğimi fark ettim. Kaderim de anneme benzemişti, hatta onunkini fersah fersah geçmişti. Ben izin vermekle kalmamıştım, güzelliğimi her kilide uyan bir anahtar kadar yıpratmıştım. Böylece Fikriyanım'ın kâküllerimi çekiştirerek sorduğu sorunun cevabını vermiştim.” (Tunç, 2016, 93).

Jung, anneye karşı direnci açıklarken annesi gibi olmak istemeyen kız çocuğunun “ne istemediğini çok iyi bilmesine rağmen, yazgısının nasıl olmasını istediği konusunda genellikle bir fikri olmadığını” söyler (Jung, 2015, 30). Şebnem de ne olmak istediğini bilmediği için, annesi olmaktan kurtulamaz. Üstelik içini kimseye

de açamaz, annesiyle olan yoğun kavgasını, içindeki hırsı ve annesine inat yaşadığını kimseye, onu anlayabildiğini düşündüğü tek dostu olan Gün'e bile anlatamamıştır:

“İçimdeki büyük kisti, annemin asıl beni terk ettiğini ve onun kaderini yaşamaktan korktuğum halde tekrar ettiğimi, hatta kucaktan kucağa geçerek daha da ileriye taşıdığımı, annemi fersah fersah aştığımı neden onlara anlatamıyordum? Nasıl oluyordu da, iş kazasında kolu kopan babam anneme çok kötü davrandığı ve de annem artık dayanamadığı için ‘babamı terk etti’ diyebiliyordum, siyah iğrenç bir etbeninin tarihimde oynadığı rolü gizleyerek?” (Tunç, 2016, 250)

Şebnem'in dergi için fotoğraflarını çeken Gün, romandaki bir başka yabancılaşmış figür örneğidir, Şebnem'in tek arkadaşı, içini tamamen olmasa bile büyük ölçüde açabildiği tek kişi, yine kendi gibi olan Gün'dür. Gün onu anlayabilen tek kişidir: “Varoluşumun amacının kendimi yıkmak olduğunu en iyi o bilirdi.” (Tunç, 2016, 266). Hatta Şebnem onu da Vatuş gibi annesi yerine koyar, çünkü annesinden herhangi bir annelik gördüğüne inanmıyordur, içinde annesinin boşluğu vardır. Gün'le araları, o yaşadığı sürece bir tek Şebnem, Gün'ün evli olan Haluk Hocası'yla ilişki yaşadığı dönemde bozulur. Gün'ün tanıştırdığı Haluk Hoca'yı Şebnem babasına benzetir: “Baktıkça babamlaşıyordu” (Tunç, 2016, 268). İlk ilişkisinden itibaren önemseydiği tüm erkeklerde babasını, babasının şefkatini arayan, bu yüzden de toplumsal ahlak normlarını hiçbir şekilde umursamayan Şebnem, bu ilişkide de Haluk Hoca'nın eşine geri dönüşüyle bir kere daha hüsrana uğramıştır. Bu hüsrana sonrası omzunda ağladığı kişi ise yine Gün olmuştur. Gün, Vatuş dışında ona şefkat gösteren tek kadındır ama o da ölümlük Şebnem'i yalnız bırakır. Şebnem ailesi gibi gördüğü tek dostunu da içini bütünüyle açamadan kaybetmiştir.

Şebnem'in hayatında babasının sevgisini aradığı en önemli kişi ise “kırlaşmış saçlarını soluk bir hale gibi saran hüznüyle bana babamı hatırlatan, peşinden koşarken babamın peşinden koştuğumu içten içe bildiğim” (Tunç, 2016, 285) dediği Ali olacaktır. Ali'yle uzun ve tutkulu bir ilişkisi olmuştur, zaten romanın sonunda da ölüm korkusuyla koştuğu kişi, yine Ali olacaktır. Ali'nin evine gittiğinde ister istemez kendi dışlandığı ev(ler)ini düşünür. Bachelard'a göre ev, insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük bütünleştirici güçlerden biridir (Bachelard, 2014, 37), Şebnem de evlerin insanlarla bağının bilincindedir, onun gözünde de yaşadığı evlerin tamamı, onu düş kurmaktan alıkoyan, dışlayan yerlerdir: “Oysa babamla bizim evimiz, Allahım öldür bizi eviydi, kaderime sığıyım evi. Anneminki genç sevgilim beni bırakırsa ne halt ederim eviydi.” (Tunç, 2016, 282). Ama Şebnem'i Ali de yalnız bırakır, onu terk edip Paris'e gitmiştir ve Şebnem yine yapayalnız kalmıştır.

“Hayatta ben en çok babamı sevdim. Ben Ali’de babamı aradım. Sonra babam yaşındaki adamlarda Ali’yi aradım. Babamda eski babamı aradım. Bu zincir böyle giderken Osman bende annesini aradı. Ben kendimi annesiz hissettiğim için anne olmaya korktum. Benden iyi bir anne çıkmamasından, kendi parçamdan yaratacağım varlığın, sefillikte beni geçmesinden korktum. Doğurmadım. Ama Osman’ın annesi oldum. Osman’ın annesi olduğum anlar bir sonraki güne uyanmama yaradı.” (Tunç, 2016, 286)

Şebnem’in hayatı boyunca ilgisini, sıcaklığını aradığı babası ise yaşamının son anlarını akli dengesini yitirmiş gibi yaparak geçirmiştir. İyice hastadır ve Şebnem de artık Osman’la evlidir, babasına eskisi gibi bakamıyordur. Komşularından birinin arayıp haber vermesiyle Şebnem babasının durumunu öğrenir. Artık babası hayatının sonlarına gelmiştir ve delirmiş gibi davranıyordur. Hayatı boyunca babasının ölmesini de dilemiştir oysa, bir yandan çok suçluluk duyup, bir yandan da çok sevdiği ve çok özlediği babasının ölümünü istediğini hatırlar: “Allahım n’olur, babam ölmesin, babam çok yaşasın, ölmesin! Senden nefret ediyorum baba. Seni yastıkla boğmak istiyorum. Baba seni öyle seviyorum ki, gözyaşlarımla yıkamak istiyorum.” (Tunç, 2016, 280). Herkes inansa da Şebnem, asla babasının akli dengesinin bozulduğuna inanmaz. Bu hikâyede babası da mağdurdur Şebnem’e göre ve mağduriyetinden dolayı kızından, delirmiş gibi yaparak özür diliyordu: “Böylece beni affet demek istiyordu: Benim hayata gücüm yetmedi kızım. Baban zavallının tekiydi. Hayatla baş edemedi. Annenle amcana bi geçin karşıma da, bana taktığınız boynuzlarla karnınızı deşeyim diyemedi” (Tunç, 2016, 408). Ölmek için intihar etmek dışında her şeyi yaptığına inandığı babasının ve babasından dolayı kendisinin de bu mağduriyetinde Şebnem’e elbette göre annesi suçludur:

“Anne Allah belanı versin! demek istemiştım.

(...)

Bu savaşı muhteşem güzelliğın kazandı anne!

Babam öldü

(...)

Babam öldü.

Asıl kaybeden ben oldum anne! Beni en çok sen terk ettin! Allah belanı versin!” (Tunç, 2016, 102-103).

Babası ve annesinin yerini tutan Gün, Şebnem için birer tampon niteliğindedir, onlar hayattayken Şebnem o kadar da çok kanamıyordur. Onlar hayattayken yine bir şekilde mücadelesine güçlü bir şekilde devam etmiştir ama onları da teker teker kaybettikten sonra hayat, Şebnem için daha da zor olmuştur.

Hayatı boyunca sevilme için uğraşan, sevgiyi arayan Şebnem için en önemli figürlerden biri de, özellikle ilerde kardeşi Teoman’ın oynayacağı rolden dolayı,

birlikte sekizi evli dokuz yıl geçirdiği Osman olacaktır. Osman da mutsuz, babasından hem psikolojik hem fiziksel şiddet görmüş, hep ailesi tarafından dışlanmış bir figürdür. Osman'ın pek de iyi ilişkiler içinde olmadığı kardeşi Teoman ise İstanbul Emniyet Müdürü'nün yeğeni Leylacık ile evlilik yoluyla bağ kurmuş ve söz konusu emniyet müdürü Uluçmüdür ile Şebnem'in yollarını kesiştirmiştir. Şebnem'le tanıştığında onun yıllar önce çektiği *Phoenix* fotoğraflarını hatırlayan Uluçmüdür, Teoman'ın da Şebnem'i pazarlama çabaları sonucunda Şebnem'le zorla birlikte olur. Bu tecavüzün sonrasında intikam almak için adamı evine çağırıp o geceyi kayda alan Şebnem ise çok büyük tereddütlerden sonra, hayattan intikamını sonuçlarını bile bile, ölümü de göze alarak kayda aldığı görüntüleri 20 kalın adama göndererek almaya karar vermiştir, müthiş bir sansasyon yaratacağını, cezasının kesileceğini bile bile gönderir. Zihninden bin türlü şey geçmektedir ve en önemli başlıklardan biri annesidir, “Olup biteni öğrenince annem kalp krizi geçirecekti. (...) Belki de hiçbir şey olmayacaktı. ‘Öyle birini tanımıyorum, benimle ilgisi yok’ diyecekti” (Tunç, 2016, 50). Öldürülme korkusu içinde olan Şebnem'e *Kapak Kızı*'nın Selda'sı yardımcı olur ancak yine de romanın sonunda kalın adamların yaptırımının ne olduğu muallaktır. Daha ne kadar yaşayacağını bilmeyen Şebnem, Ali'nin yanına gitmeye karar vermiştir.

Romanın finali keskin bir final değildir, Şebnem'in akıbeti muallaktır. Roman, Şebnem'in Ali ile birlikte, Gün'ün öldüğü otele ve odaya gidip orada uykuya dalışlarıyla sona erer. Anlaşılır ki Ali ile birlikte yüz yıl uyumaya, belki de ölmeye yatan Şebnem, tüm hayatını annesinin zıttı olabilmek için, annesine tepki gösterebilmek için, aslında annesine inat olsun diye yaşamıştır, attığı her adımın kökleri, dışlandığı ilk durak olan mutsuz aile yapısına ve özellikle annesi Hülya'ya dayanmaktadır. “Bir köküm yok” (Tunç, 2016, 422) diyen Şebnem'in dışlanarak, aşağılanarak, ötekileştirilerek, yalnızlaştırılarak geçen hayatının başat sebebi, ailesidir.

2014 yılında yayımlanan, Almanca “Weltschmerz” kelimesinden mülhem bir başlığa sahip olan *Dünya Ağrısı*, kendini her şeyin, herkesin uzağında tutmak istediği için aile dahil hiçbir topluluğun bir parçası olamayan, olmak da istemeyen, aile kavramıyla da çocukluğundan beri yıldızı barışamamış, bir “aile babası” olması beklenen ama olamayan Mürşit'in romanıdır. Figür olmayan anlatıcı tarafından, Mürşit'in bakış açısıyla anlatılan romanda Mürşit, çocukluğunda yaşadığı, romanın

son sayfalarında açıklanan bir travmanın da etkisiyle, hayatı boyunca dünya ağrısı çeken, kimlik ve kişilik bunalımı yaşayan, bulunduğu hiçbir yere, hiç kimseye tutunamayan bir başkişidir. Taşrada, adı verilmeyen küçük bir Anadolu şehrinde yaşayan Mürşit, babası hastalanınca ailesinin dayatması doğrultusunda öğrenim görmekte olduğu Felsefe bölümünü yarım bırakıp, babasının otelinin başına geçmek zorunda kalmıştır. Yine ailesinin isteğiyle Şükran’la evlenmiş, asla tam bir babalık bağı hissedemeyeceği iki çocuğu olmuştur. Ne dünya ağrısını ne de hafızasının çok derinlerinde gizli tuttuğu çocukluk travmasını etrafındakilerle paylaşabilen Mürşit’in kendini açabildiği yegâne kişi, tıpkı kendisi gibi dünya ağrısı çeken, bir başka tutunamayan, romanda daha çok Madenci olarak geçen Mühendis Uzak olmuştur. Romanın sonunda Madenci’nin de içini ağrıtan travmatik bir sırrı olduğunu öğrenmiştir: Madenci, intihar eden karısının yıllar boyu babasının cinsel istismarına uğradığını fark etmiş ve kayınpederini öldürmüştür, “içi ağrıyarak sessizce durmak” yerine, “çaresizce birini öldürerek adaleti sağlamaya çalışmıştır” (Akyıldız, 2017, 29). Bunu öğrenen Mürşit de, çocukluğunda yaptığı ve içine işleyen, asla onu bırakmayan günahını da bir tek ona açmaya karar verir. Mürşit küçük bir çocukken, kendisi yaşlarında ancak ruhunda kötücüllük ve yoğun bir şiddet eğilimi taşıyan Cumhur’un kışkırtmasıyla, şehirde bir hamalı linç eden güruha dahil olmuştur. Olaydan sonra sık sık düşündüğünde içindeki öldürme güdüsünü açığa çıkaran bir şeytan olarak gördüğü Cumhur’un etkisinde kalıp, tuhaf da haz alarak, hamalın gözüne taş saplamıştır. Linç sonucunda ölen bu hamal olayı, Mürşit’in hayatının kırılma noktalarından biri olmuştur. En unuttuğunu sandığı anlarda bile sarıp sarmalayan dünya ağrısını ve azabı şiddetlendirecek, bir çocukluk travması olarak Mürşit’in kalbinde ve zihninde yaşayacaktır.

Esrarlı bir atmosfere sahip olan romanın açılışında Mürşit’in rüyası vardır. Rüyasında boynuzlu bir şeytan görür, çocukluğunda tanıdığı, 30 yıl önceki Cumhur ona “Unuttun mu?” diye soruyordur. Mürşit, bu rüyaların sık sık tekrarlanmasının sebebinin Madenci olduğunu düşünür, çünkü hayatta kendisine en çok benzettiği, aynı yerlerden kırıldığına inandığı Madenci’dir. Roman, sık sık geriye dönüş tekniğini kullanarak Mürşit’in aile yapısına odaklanır. Mürşit’in travmasının kökleri de, tüm dünyayla olduğu gibi ailesiyle de lime lime olan bağlarına dayanmaktadır.

Mürşit’in kendini silik, yalnız ve yabancı hissettiği ilk topluluk, özellikle babasının da etkisiyle ailesi olmuştur. Babası aksi, katı, dediğim dedik bir adamdır ama eli

açıktır, Mürşit'ten maddi olan hiçbir şeyi esirgemez. Ama Mürşit'in içine doğduğu bunalımı hiçbir zaman fark etmemiştir: "Ruhsal eksikleri anlama yeteneği yoktu öte yandan ya da önemsemiyordu, belki de gerçekten anlamıyordu." (Tunç, 2014, 291). Çocukluğundan beri içine doğduğu taşra fanusunu delip geçmek, oradan çıkmak isteğiyle yanıp tutuşan Mürşit her ne kadar babasının otelini asla benimsemese de, babasının onun için çizdiği hayat haritası çoktan bellidir; babasına göre Mürşit'in istikbali de kaderi de o oteldir, Mürşit orada sıkışıp kalmaya mahkûmdur. Büyük şehirde okuma isteğini ailesine her dile getirişinde çok sert tepkilerle karşılaşır Mürşit, İstanbul'da Felsefe bölümünü kazandığında, ona hayal kırıklığı içinde bakan babasından duyduğu tek cümle "Tahsil edecek başka şey bulamadın mı?" (Tunç, 2014, 67) olmuştur. Çok üzülen, en derin yerinden kırılan Mürşit babasından nefret ediyor, kendini babasının karşısında köpekten aşağı hissediyordu:

"Babasına söyleyecek ağır, okkalı, bir cümle aradı o gün; öyle bir cümle söylesin ki babası hayatı boyunca unutmasın, içinde yara olsun. Bulamadı. Bulsaydı hayatında bir şey değişir miydi, en azından bitmeyen bu sızı daha dayanılır olur muydu ya da babasının hakaret dolu bakışlarının altında başını eğmek yerine başını kaldırmak onu başka bir adam yapar mıydı, hala bilemiyor.

Bildiği tek şey babasının taş, kendisinin ateş olduğu. Birbirlerine etki etmediler. Babası, hancı değil yolcu olmak istediğini asla anlamadı. O da babasını anlamadı, oteli ayakta tutmasını niye bu kadar çok istediğini." (Tunç, 2014, 67-68)

Yine de Mürşit okumakta direnir, annesinin "Okusun da ne olursa olsun" diye diretmesinin de etkisiyle babası sonunda Mürşit'i göndermeye razı olur. Ancak Mürşit'in tahsil hayatı çok kısa sürer, çünkü babası felç olmuştur. Babası felç olup oteli işletemez hale gelince, bu defa annesi devreye girmiştir: "Oğlum dön. Başımızda erkek lazım." (Tunç, 2014, 134). Bu cümle Mürşit'e yıllar önceki bir anıyı da hatırlatır; bir düğüne gitmek üzere hazırlanan annesi, Mürşit'i yine aynı cümleyle çağırmıştır. Mürşit'in itirazına annesinin "Aldırma terliği elime" şeklindeki yanıtı, Mürşit'in elinden bütün karar mekanizmasını almıştır: "Erkek olmaktan çocuk olmaya geçmesi bu kadar kolay oldu." (Tunç, 2014, 135). Annesi, tıpkı onu İstanbul'dan tekrar eve çağırarak hayatının iplerini tamamen alışı gibi, çocukluğunda da Mürşit'in kendi hayatı üzerinde itiraz etme hakkının yanında hiçbir zaman durmamıştır.

Annesine boyun eğmek zorunda kalan Mürşit geri gelmiştir gelmesine ama hâlâ gitme isteğiyle dolu oluşu annesinin gözünden kaçmaz. Yine devreye girer ve oğluna uzun bir nutuk atar. Zaten içi ağırlı Mürşit'in omuzlarına bu nutukta bütün evin sorumluluğunu yükler. Mine Krause, Mürşit'in annesinin, sessizliğini nasıl da

stratejik bir silah olarak kullandığından bahsetmiştir, oğlunun üzerindeki etkisini biliyordur, bazen sadece birkaç kelimeyle, hatta sadece hayal kırıklığıyla dolu bakışlarıyla Mürşit'in üzerinde dev bir psikolojik baskı yaratır ve onun tüm hayatını değiştirir (Krause, 2017, 169). Gerçekten de ufak dokunuşlar gibi görünen ama aslında vurucu etkiler yapan sözleriyle Mürşit'in annesi de onun hayatı üzerinde çok büyük rol sahibidir. Annesinin telkinleri yüzünden Mürşit, yaşadığı yere "vicdan zincirleriyle" bağlanmıştır (İnci, 2014, 212).

Albert Camus'ya göre "Başkaldırı, haklarının bilincine varmış, bilinçli kişinin işi"dir (Camus, 2014, 31), Mürşit de babasına karşı bir başkaldırı içinde olmayı iki kere denemiştir, ancak başarılı olamamıştır. İlk başkaldırı denemesi, ilkokulu bitirdiği yaz, travmatik anısından hemen önce gerçekleşmiştir. Karne hediyesi olarak Mürşit, babasından onu otelde çalıştırmamasını istemiştir. Tokat yemiş gibi olan babası, Mürşit'in fanusundan çıkmak istediğini ilk defa o zaman fark etmiştir ve oğluyla ilgili büyük bir hayal kırıklığına uğramıştır. Oysa onun Mürşit için tasarladığı bir hayat zaten vardır, Mürşit otelin başına geçecek, işleri büyütecek, bir aile babası olacaktır, ailesini de bu otel sayesinde doyuracaktır. Ama Mürşit'in istikbal hayallerinin içinde ne bir aile, ne de oteli barındıran bir hayat vardır. Babasının sevdiği her şeyden nefret etmektedir ve elbette nefret ettiği şeylerin başında da otel gelmektedir: "Otel yansın diye dua ediyordu ama yanmıyordu. İyi yetiştirilmişti, binayı kundaklamak aklına bile gelmiyordu. Otele kendi eliyle zarar veremiyordu." (Tunç, 2014, 294). Mürşit'in otelle ilgili tek hayali, bir deprem olması ve otelin yıkılması, hatta babasının da enkazın altında kalmasıdır, babasıyla olan ilişkisi babasının ölümünü isteyecek kadar sarsıntılıdır. Oğlunun otelde çalışmak istemediğini duyan babası, onun otele olan nefretinin, aileye karşı yabancılığının ilk kez bu kadar net bir şekilde farkına varmıştır. Çözüm olarak da onu tamamen yok sayarak cezalandırmaya karar vermiştir, Mürşit'e küser ve o travma gününe kadar da tek kelime konuşmaz.

Mürşit'in içine işleyen travma günü, tam da babası tarafından yok sayıldığı, otele gitmediği ve şehirde aylak aylak gezindiği yaz dönemine denk gelmiştir. Oğluna tecavüz ettiği iddiasıyla linç edilen hamalın ölümünde Mürşit'in etkisi kapıya gelen polisle ortaya çıkınca, ailesine karşı kendini savunmak isteyen Mürşit'in aklına linç günü duyduğu iddiaların hiçbirisi gelmemiştir. Onun yerine Mürşit kendini kökleri yine çocukluğuna dayanan bir anının etkisiyle savunmuştur: "Ama adam

Aleviymiş!” (Tunç, 2014, 313). Çünkü Mürşit, çocukken annesiyle birlikte gittiği bir düğünde damadın intihar teşebbüsüne şahit olmuştur. Evde annesiyle babası konuşurlarken, aralarındaki diyalog onun içine işlemiştir. Aşka büyük saygısı olduğunu söyleyen babasının damadın aslında başka birini, Alevi bir kızı sevdiğini ve kavuşamadığını öğrendiğinde yorumu “Haa... O zaman başka” (Tunç, 2014, 138) olmuştur. Bu anıyı zihnine iyice yerleştiren Mürşit de, kendini ailesine karşı aklayabilmek için çareyi linç edilen kişinin Alevi olduğunu öne sürmekte bulmuştur. Bu savunma ise annesiyle babasını perişan etmiştir:

“Babası dondu, taşlaştı, eli havada kaldı . Yüzündeki kızgınlığın yerini, öncekinden çok farklı, tarif edilemez bir korku, hatta dehşet aldı, kendi elleriyle bir canavar yetiştiriyor olmanın dehşeti. Annesi iki elini birden dizlerine vurdu, göğsünü yumruklamaya başladı. İkisi de korkunç bir haldeydiler.

Mürşit niye bu kadar dehşete kapıldıklarını anlayamıyordu. Hani onların elinden bir şey yenmezdi, hani gitmeliydiler buralardan? Şimdi niye kurtarmıyor onu bu cümle?” (Tunç, 2014, 313)

Mürşit’in sonu başarısız olan ikinci başkaldırı denemesi ise fanusundan çıkabilmenin tek yolu olarak gördüğü üniversite için olmuştur. Otelin başına geçmek zorunda kalan Mürşit, “Başka bir kafese değil ama, bu kafesten sonsuzluğa gitmek istiyorum” diyemez babasına ve gidemez de, romanda geçen ifadeyle sonsuzluk içinde kalır. Babasının ondan beklentisi bellidir, tek dileği oğlunun serserilik etmemesi, adına layık olması ve gerideki küçük kardeşlerine yol göstermesidir. Oysa Mürşit tahsiline devam etmek istiyordur, bu dünyanın, kendi dünyasının dışına çıkmasının, başka maceralar görmesinin, merak ettiği başka dünyaları tanınmasının tek yolunu okumak olarak görüyordur. Ama bu imkânı ailesi ona vermemektedir, çünkü babası için onun ilgisi ve isteğinin bir önemi yoktur. “Meraklara bile ipotek koyardı babası.” (Tunç, 2014, 28). Annesi ise onu sadece başlarındaki sorumluluk sahibi, güçlü erkek olarak görmek istemektedir. Mürşit’in üzerinde koca bir hanenin sorumluluğu vardır. Hatta Mürşit sırf bu yüzden iki kız kardeşini de içten içe kıskanmaktadır çünkü onlar Mürşit’in bir türlü yapamadığını yapmış, evlilik yoluyla bu evin sınırlarını terk edebilmişlerdir: “Evlenip gidebilmeleri, kendi boktan hayatlarının iplerini ellerine almaları, içinde kendinden bile gizlediği bir kıskançlık bıraktı.” (Tunç, 2014, 20). Kardeşleri gibi evi terk edip gitme imkânı bulamayan Mürşit, bu konuda en çok babasını suçlamaktadır: “Zamanında babamın gırtlığını sıkabilmiş olsaydım bugün burada olmazdım” (Tunç, 2014, 193) diye düşünmekten hayatı boyunca kendini alamayan Mürşit, babasına başkaldırmayı başaramadığı içten içe kendini de suçlamaktadır.

Mürşit, aynı babasıyla olduğu gibi kendi oğlu Özgür’le de sürekli bir çatışma halindedir, bir türlü babasına yaranamadığı, ona layık olmadığı açıkça hissettirilen, “Ben, oğlum gibi bir oğul olsaydım babam mutlu ölürdü; oğlum babamın istediği gibi bir oğul olduğu için ben mutsuz öleceğim” (Tunç, 2014, 58) diyen Mürşit, içten içe taban tabana zıt olduğu oğlunun, tam da bir türlü ölemediği için her gece küfrettiği kendi babasına layık olduğunu düşünür. Mürşit hayatı boyunca arasında kan bağı olan hiç kimseyi affedememiştir. Yıllarca babasının ölümünü dilediği için kendi kendinden de nefret etmiştir, sanki içinde başka biri, yabancı biri, babasının ölümünü beklemiştir ama Mürşit bir yandan kendini de en az hasta olduğu için suçladığı babası kadar suçlamıştır. Ne ölemediği için babasını, ne dönmesini söyleyen annesini, ne de evlenip kendi hayatlarını kuran kız kardeşlerini affedebilen Mürşit’in içi, bu yüzden çürümüştür. “Taşra Sıkıntısı” adlı makalesinde çocukluğun bizzat kendini bir taşra olarak nitelendiren Gürbilek’in:

“Tıpkı taşra gibi, uzakta yanıp sönen, parlayıp yiten ışığın vaadiyle yaşar çocuk. Her gün onu bekleyen, her sabah onu yanına çağıran bir dünya! Orada, dışarıda, bir anlam vaadi olduğunu fark etmiştir bir kez. (...) Çünkü çocuk, anlamı kendi içinde, kendi bedeninde, kendi dilinde üretemez henüz. Dışarıdaki anlamı da yakalayamayacak kadar bodur, ona ulaşamayacak kadar çelimsizdir. Bu yüzden anlam vaat eden dünyanın kıyısında, simgesel düzenin kenarında, cinselliğin taşrasında, annesinin eteğine yapışmış öylece kalakalır. Ama anneyle birliği bozulmuştur çoktan; bu yüzden geri döner ama bu kez ona mahkûm kalmanın, ondan uzaklaşamamanın, hayatı büyüklerin dünyasının taşrasında yaşamaya mahkûm olmanın sıkıntısıyla. (Gürbilek, 2014, 56-57).

cümleleri ışığında bakıldığında; Mürşit’in aslında ailesi yüzünden büyüymeyip, hep çocuk kaldığı görülmektedir. Daha toy bir çocukken erkenden büyümek zorunda bırakılan, hem biyolojik hem de sonradan kurduğu/kurmak zorunda kaldığı ailesinin beklentilerinin altında ezilirken arafta kalan ve nihayetinde mümkün olduğu kadar sorumluluklardan kaçmaya çalışan, aslında büyüymeyen bir çocuk olarak kalmıştır. *Dünya Ağrısı* sessiz bir romandır ve Mürşit’in mırıldanmalı, hatta fısıldamalı iç konuşmaları bile bu sessiz atmosferi bozamaz; tıpkı babasından korkan bir çocuğun evin içinde sesini yükseltmeye cesaret edemeyişi gibi, Mürşit de hayatı boyunca hiç kimseye karşı yüksek perdede konuşamamıştır.

Ayfer Tunç’un 2018 yılında yayımlanan ve şimdilik en güncel romanı olan *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura*, iki yabancılaşmış bireyin kaderlerinin aşk yoluyla kesiştiği, iki tutunamayanın birbirlerine tutunmaya çalışmalarının romanıdır. İki başkışısı olan bu roman, iki bölümden oluşmaktadır; romanın “Yazı” bölümünün anlatıcısı Umut’tur ve Umut’un bakış açısıyla yazılmıştır. “Tura” bölümü ise diğer başkışısı Sanem’in anlatıcılığıyla, Sanem’in bakış açısıyla yazılmıştır. Umut’la Sanem’in

yolu, aşk ekseninde kesişmiştir. Her ikisi de anomik, dünya ağrısı çeken, yaralı bireylerdir ve iki bireyin hikâyesi de dönüp dolaşıp ailelerine dayanmaktadır. Okur, tıpkı *Suzan Defter*'deki gibi, ikilinin hikâyesini, sık sık kullanılan geriye dönüş teknikleri ve iç monologlar/bilinç akışlarıyla iki farklı bakış açısından alımlama imkânı bulur. Romanın son ve mini bir bölümü daha vardır ki, “Her Şey Çok Çabuk Kayboluyor” isimli bu bölümde anlatıcılar ve bakış açıları karışmıştır, iç monologlar ve bilinç akışlarından oluşan bu bölümde kimin kim olduğunu okur ancak sezebilir.

Roman, Umut'un sözü aldığı “Yazı” bölümüyle açılır. Açılıştaki Sophie adını verdiği genetik bir hastalıkla boğuşmakta olan Umut New York'tadır, Sanem'le olan ilişkisinin ve hastalığının detayları, romanda hem geriye dönüş tekniğiyle, hem de Sanem'in sözü aldığı kısımda verilmektedir. Umut, annesinden ona geçen, genetik bir hastalığın pençesindedir, bu hastalık gün geçtikçe bireyin vücudu ve zihni üzerindeki kontrolünü yitirmesine sebep olan, tedavisi de mümkün olmayan bir hastalıktır. Annesi de bu hastalık sebebiyle vücudunda kontrol sahibi olamamaya dayanamamış, intihar etmiştir. Önce ekmek bıçağıyla gırtlakını kesmeye çalışan, başarısız olunca dördüncü kattan atlayarak intihar eden annesi, Umut'un en büyük travması olmuştur. Yalom, çocuğun hayatındaki anne figürünün ölümüyle ilgili “Annesini kaybeden bir çocuğun karşılaşacağı bütün streslere karşı çok daha duyarlı olduğu söylenebilir” demektedir (Yalom, 2001, 178). Umut da annesinin ölümüyle sadece ölüm kavramının farkına varmamış, aynı zamanda pek başa çıkamadığı diğer tüm streslerin getirdiği bunalımla da başa çıkamaz hale gelmiştir Abisiyle babasının ısrarı üzerine New York'a tedaviye gelen, hayat zaten son derece bunalmış olan Umut, burada Sanem'le tanışıp tutkulu bir aşk yaşamıştır; ancak hastalığı onu kemirmeye devam etmektedir, bu yüzden ilişkiyi sonlandırıp Türkiye'ye geri dönmüş, Sanem'le sadece malleşerek sürdürdükleri ilişkileri de Umut'un romanın sonundaki detayları muallak intiharıyla tamamen son bulmuştur.

Kendini hasta olarak değil, bozuk olarak gören Umut, aslında “Sophie”ye kadar mutlu bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Babasıyla annesi arasında bir soruna şahit olmamıştır, abisiyle iyi bir ilişkileri vardır. Hayattaki en sevdiği kişi olan annesine karşı hayatı boyunca büyük bir aşk duymuştur. Öyle ki bundan ötürü babasına benzemeye bile çalışmıştır: “Belki de annemin âşık olduğu babama benzemek için tıraş oluyordum, annemin aşkının kopyası olması için.” (Tunç, 2018, 161). Annesi, Umut'un favori insanıdır, annesine karşı çok büyük bir bağlılık, hatta bağımlılık

hissediordur, annesinden dolayı babasını da saran bu bağlar Sophie'ye kadar da hiç yıpranmamıştır: “Bana yabancı gibi gelmeyen tek kadın annemdi. (...) Öte yandan anneme duyduğum bu aşk babamı bu kadar çok sevmemin de nedeniydi, her şeye rağmen.” (Tunç, 2018, 96). Annesine olan aşkının, annesinin hastalığını öğrendikten sonra daha da hastalıklı bir sevgiye dönüştüğünü de kabullenmiştir. Genlerinin bozuk olduğunu romanda sık sık vurgulamaktadır. Ama bu konuda asla annesini suçlayamaz: “Anneme Sophie demek de başka bir haksızlık, Sophie annemin değil, kaderin adı.” (Tunç, 2018, 68). Umut'a göre tek suçlu, hayatına el koyan şirret bir kadın gibi olarak gördüğü Sophie'dir.

Hastalığını öğrendikten sonra Umut, hayatının iplerini bırakmaya karar vermiştir ama abisi ve annesinin yasını tutan babası, hâlâ o ipleri onun için tutuyorlardı, aileleri zaten annenin ölümüyle büyük darbe almıştır, aileyi bir arada tutabilmek için Umut, son umut olacaktır. Umut'un bütün umutsuzluğuna rağmen abisi yine de onu psikolojik tedavi için teşvik eder, doktorlara götürür. Doktoru da en az Umut kadar anomiktir, öyle ki Umut doktorunu abisinden sonra tanıdığı en kederli adam olarak görmektedir. Umut'un gittiği seanslarda sadece yalnızlık paylaşımı yapılabilmektedir. Çünkü ne de olsa Umut Sophie, yani kader tarafından seçilmiştir ve Sophie'den kaçabileceğine dair bir inanç taşımaz.

Hastalık annesinde ortaya çıktıktan sonra aile ortamları da tamamen değişmiştir. Annesinin önce elleri tutmamaya başlamıştır, sonra ağzına hakim olamamıştır, elinden haykırmaktan başka bir şey gelmemeye başlamıştır. Bu hastalığın genetik olduğunu öğrendiklerinde ise abisi de Umut da belki bilinçdışlarında Sophie'ye, yani kadere karşı koymak için, test yaptırmayı uzun bir süre reddetmişlerdir, sonunda testi yaptırdıklarında ise piyangoğunun Umut'a vuracağı anlaşılmış, hayat da bir daha bu aile için hiç eskisi gibi olmamıştır. Önceki aile yaşantısını çok mutlu hatırlayan Umut, artık sadece aileymiş rolü yaptıklarını düşünmektedir. “Biz bir aileyiz, dağılmadık, bitmedik konulu piyesi başarıyla oynayacağız.”; bunun sebebi ise Sophie'dir, yani kader, yani keder: “Kederi aile sıcaklığının içine gizlemenin yollarını bulacağız demek daha doğru.” (Tunç, 2018, 39). Abisiyle ilişkisi de Sophie'den önce ve Sophie'den sonra olarak ikiye ayrılıyordu, abisini Sophie'den önce en yakın arkadaşı, Sophie'den sonra ise abisi olarak ifade eder. Ama yine de abisi, Umut'la bağlarını yıpratmamak için elinden geleni yapmaktadır ve Umut da

farkındadır; abisi, dağılan hayatlarını tekrar toparlamak için elinden geleni yapmaktadır.

“Sırları olamayacak kadar sıradan bir hayat yaşadım” (Tunç, 2018, 65) dese bile, Umut’un bir Sophie dışındaki bir diğer travması da sonradan öğrendiği aile sırları olacaktır. Ailesine, ondan sakladığı sırlar yüzünden de için için kızgın ve kırgındır. Ailenin bu sırları, annesinin cenazesinde ortaya çıkmıştır. Umut’un babası, annesiyle tanıştığında evlidir ve bir kızı vardır; Umut’un annesi de kızının öğretmenidir. Umut’un babası, âşık olduğu için eski karısını ve kızını terk etmiş, bir daha arayıp sormamıştır. Umut’un babasının kızı, yani romandaki adıyla “Ablamız” cenazeye gelmiş ve kin kusmuştur. Üstelik Umut, memur babasının da aslında işkencecilerin başında olduğunu öğrenmiştir. Bütün bunlar Umut’a çok ağır gelir, zihninde büyük sarsıntılar oluşmuştur. Çünkü mutlu bir çocukluk geçirdiğini söylüyordur, babası onun gözünde kahramandır, annesi melektir, annesine âşıktır. Bütün bu imajlar bir anda yıkılıvermiştir; kahraman babası masum insanlara işkence eden, Umut’a, abisine ve annesine karşı çok iyiyken, terk ettiği ailesini yok sayan biridir, annesi de âşık olduğu adamın evli olduğunu umursamayan, geride bıraktığı ailesini düşünmeden kendini aşkın kollarına bırakmış bir kadın oluvermiştir: “Melek annem imgesi paramparça oldu.” (Tunç, 2018, 201). Yani asıl darbeyi Umut, Sophie aracılığıyla büyük bir hayal kırıklığına uğradığı ailesinden yemiştir. Sophie’ye olan bakış açısı da değişmiştir, kendini artık hayatın babasına verdiği bir ceza olarak görmeye başlar. Ayrıca annesine karşı olan sarsılmaz sandığı bağın aslında ne kadar kolay sarsılabildiğini fark etmiştir: “Bu bağın aslında annemin sımsıkı tuttuğu, istediği zaman gevşettiği, istediği zaman sıkıttığı bir yular olduğunu anlamam zaman aldı.” (Tunç, 2018, 332). Yine de Umut, ne annesinden ne de babasından nefret edebilmiştir. Umut’un hayal kırıklığı romanda şu şekilde ifade edilir:

“Çünkü mutlu geçen çocukluklarda anneler melek, babalar kahramandır. çocukluğu mutlu yapan şey budur. ama büyümek, melek sandığın annenin yuva yıktığını, kahraman sandığın babanın işkencecilerin patronu olduğunu öğrendiğin halde onları sevmeye devam etmektir. büyümek hayatın mazeretlerine inanmaktır, hatta hayata devam etmek için yeni mazeretler bulmaktır.” (Tunç, 2018, 202).

Hissettikleri sadece annesine olan sevgisiyle/özlemiyle ve onun ölümünün getirdiği kederle sınırlı değildir, bir yandan annesinin sonunu görmüş olmak da onu çok sarsmış ve kararlarına yön vermiştir. Zaten Umut’un kendine biçtiği bir son olduğu romanın ilk sayfalarından bellidir, Sanem’e olan aşkı iyileştirici olamayacaktır, Umut yaşlanmadan öleceğini biliyordur: “Sanem’e duyduğum şeyin sonumu

değiştirmeyeceğini biliyorum.” (Tunç, 2018, 18). Umut’un, abisiyle babasının çeyreği kadar bile umudu yoktur, Sophie’yi öğrendiği andan itibaren hiç olmamıştır. Sonunun annesi gibi tamamen kendini kaybetmek, bedeni ve zihni üzerindeki hakimiyetini tamamen yitirmek olmasından içten içe çok korkmaktadır ki bunun gerçekleşmemesi için, Sophie’ye yenilmemek için, romanın sonunda kendi ipini kendi çekmiştir.

Umut, Sophie’ye kadar aile içinde hiç öteki olduğunu hissetmemiştir. Hiç sevgi aramasına gerek kalmamıştır, hiçbir zaman sevgi dilenmemiştir. O ve abisi, direkt olarak sevgi gördükleri bir ailenin içine doğmuşlardır ancak Sophie ve ortaya çıkardığı sırlar her şeyi alt üst etmiştir. Umut’un bunalımı ve anomisi, Sophie ile başlamıştır. Huzurlu geçen bir çocukluğun bedelini, Sophie ile ödemek zorunda kalmıştır. Sophie’den sonra artık Umut Sanem dışında tüm topluma olduğu gibi ailesine karşı da yabancısıdır, zaten ailede herkes herkese yabancılaşmıştır. Artık yaşamayı geçiciliğe tutunmak olarak görmeye başlar. Doktorunun söylediği aile laneti de, Umut’un tüm kararlarını, tüm geleceğini etkileyecektir: “İlgilendiğim şey hastalıklar ya da genetik bozukluklar değil. Karşılaşmalar, aile laneti denilen durumlar, âşık olunan kadın ya da erkek, kişinin o kadını ya da erkeği seçmesinin genleriyle ilişkisi ve onu seçerek hayatına ne yaptığı.” (Tunç, 2018, 212). Umut’un doktorunun çalışma konusu aslında romanın da konusudur, Umut da Sanem’in de kaderleri, ailelerinden ve genlerinden gelen birikimlerden süzülerek ilerliyordur.

Sanem’in aile yapısı ise Umut’unkinden çok farklıdır, Sanem bir türlü mutluluğu tadamayanlardandır. Doğduğundan beri istenmeyen çocuktur, annesi hamileyken onu düşürmek için çok uğraşmıştır. Aralarında sevgi ya da saygı bağı bulunmayan bir ailede büyümüştür. Mimarlık fakültesinden dereceyle mezundur, sahte özgeçmişlerle, hep başka birilerinin kimliğine bürünerek bir sürü iş bulmuştur. En son hem doğduğu ülkeyi hem de tamamen yabancıladığı ailesini geride bırakarak gittiği New York’ta yolları kendisi gibi anomik bir birey olan Umut’la kesişmiştir. Umut hastalığı yüzünden İstanbul’a döndüğünde ise Sanem, bir kere daha yalnızlaşmıştır. Umut’la sadece mailleşmeye dayalı olan iletişimleri de Umut’un ölümüyle kopmuştur. Sanem’in sonu romanda muallaktır; romanın sonunda kesin olan şudur ki, Sanem’in Umut’la birlikteyken biraz olsun hafiflettiği yalnızlığı ve anomik durumu, yine eski biçimini almıştır.

Romanın diğerk başkişisi Sanem ise kendini “yersiz, yurtsuz, köksüz” olarak tanımlamaktadır. Ailede o, romandaki ifadeyle yedek organdır. Bir mimar olan Sanem, okuma imkânını da karmaşık aile yapısı içinde çok zor bulmuştur. Çünkü hayatı boyunca hep anneannesiyile birlikte yaşadıkları ailesine bakmak zorunda kalmıştır, hatta en baştan onlara baksın diye dünyaya gelmesine anneanesi tarafından izin verilmiştir. Öyle ki, hasta babasına refakatçi olmak zorunda kaldığı için devamsızlıktan sınıfta bile kalmıştır. Sanem’e göre evde varlığı tamamen saydamdır, görünmezdir, sadece lazım oldukça varlığı hatırlanıyordur. Sanem, aralarında hep yabancılik duyduğu ailesinin desteğiyle değil, ailesine rağmen büyümüş ve ailesine rağmen okumuştur.

Sanem, ailesinden bahsederken, “Put değildim, el üstünde değil, el altında tutuldum” der (Tunç, 2018, 15). Sanem’in aile hayatı özellikle Umut’la kıyaslandığı epey trajik geçmiştir. İçindeki yaralara Umut’a gösteren Sanem’in ailesi hakkında Umut’un izlenimleri romanda şu şekilde verilmektedir:

“Zaten çocukken hiç kimseden hiçbir sorusunun cevabını alamamış. Bütün cevapları kendisi aramak zorunda kalmış. Annesi katı ve gülmeyen, babası hasta ve konuşmayan bir adammış. Babasıyla aralarında otuz saniyeden daha uzun süren bir diyalog hatırlamıyor. (...) Tek kelimeli cevaplardan ibaret olan, artık yaşamayan bir baba ve şimdi sözlerini çok uzatan, hâlâ inatla yaşayan bir anne.” (Tunç, 2018, 15)

Gerçekten de Sanem romanda sık sık kendini ne kadar memleketsiz ve köksüz hissettiğini vurgular, çünkü memleket demek ev demektir ve Sanem, aile evinin öldürücü denecek kadar mutsuz bir sessizlik çağrıştırdığını söyler, çok küçük yaştan itibaren çok fazla travmaya maruz kalmıştır. “Her zaman çok üşüyorum. Güven duygusu üşümeyi önler.” (Tunç, 2018, 274). Sanem’in üşümesi hiç geçmemiştir, çünkü ailesine, özellikle annesiyle ve anneannesine hiçbir zaman güvenememiştir. Annesini sevmeyi çok istemiştir ama annesinden herhangi bir karşılık görememiştir. Annesi onu hiçbir zaman korumamıştır/kollamamıştır, Sanem hiçbir zaman anne kız sıcaklığını tadamamıştır. Zaten yetişkinliğinde bile içindeki ağır sızılara giden bütün yolların annesine çıktığının o da farkındadır, yine çocukluğundan beri en büyük korkusu da, annesinin ölmesidir. Ama bu korkusunu bile annesiyle paylaşma imkânını hiç bulamamıştır.

Sanem, aslında babasını da sevmeyi denemiştir ve içten içe seviyordur, babasını hasta/acılı görmek de ona acı veriyordur, bu yüzden onun ölümünü istiyordur. “Bencil, sinirli, kendi dünyasına gömülmüş bir adam” olarak tanımladığı babasına güvenmeyi denemiştir ama babası da onu hayal kırıklığına uğratmış, hiçbir zaman

Sanem'in yanında durmamıştır. Zaten babası öldüğünde annesi rahatlamıştır, çünkü babası ailesinin gözünde bir yükten başka bir şey değildir. Sanem'in ailesinde onu en çok yaralayan figürlerden biri de anneannesidir, çocukluk hayatı adeta anneannesine hizmet etmek üzere kuruludur. Ablası eşiyle geldiğinde onların evine taşındığında Sanem, odasından da sürülmüştür ve anneannesinin odası paylaşmak zorunda kalmıştır. “Anneannem ağlamazdı, ağlatırdı, annem anneannemi fersah fersah geçti, hem ağlıyor hem ağlatıyor, bütün kızlar annelerini geçti, bir ben geçemedim” (Tunç, 2018, 223). Aslında Sanem ara ara anneanesi gibi olabilmeyi de diler, hatta bazen anneannesine hayranlık bile duyar çünkü anneanesi fazlasıyla kendini beğenmiş, megaloman biriyken Sanem kendine inanan biri olamamıştır, özgüvensizdir, kendi kendine yabancısıdır. Anneanesi gibi baskın figürleri özenerek izlemektedir.

Hep sevgiyi aramak zorunda kaldığı için ve ailesinden sevginin kırıntısını bile bulamadığı için, henüz 6 yaşındayken Deniz adında, sonradan lisede hamile kalacağı bir çocuğa âşık olur. Ailesine tutunamamışken, önce Deniz'e tutunmayı dener. “O yaşta aşkı nasıl tanıdığımı bilmiyorum. İçimde sonsuz bir boşlukla doğduğum için olabilir.” (Tunç, 2018, 348). Deniz'le olan çocukluk aşkı, annesinden ilk ve son kez tokat yeme sebebidir, çünkü annesi Sanem'in onları gülünç duruma düşürdüğünü düşünmüştür. Deniz yüzünden dayak yiyişi bu tokatla sınırlı kalmamıştır, lisede Deniz'den hamile kaldığında abisi de onu öldüresiye dövmüştür. Hamileliğini sonlandıramayan Sanem'in trajedisi bununla da sınırlı kalmamıştır; ablasının bebeği ölü doğduğunda da, anneannesinin ve annesinin talimatıyla, kendi bebeği Gülsün'ü ablasına vermek zorunda kalmıştır, onun kızını ablası büyötmüştür. Sanem'in trajedisini Ayfer Tunç'un kendisi de bir söyleşisinde şu şekilde ifade etmiştir:

“Yedek organ olarak doğurulduğu, tatminsiz bir hayattan gelen anneanesi tarafından daha çocukken kafasına kakılan Sanem, ailesiyle bağlılık ve sevgi ilişkisi kuramadığı için daha altı yaşındayken Deniz'e âşık olarak, kendine olmayan bir bağ inşa ediyor. Bu türden hayalet bağlar aslında hepimizin az çok kullandığı, hayata devam etme araçlarımız. Bu hayalet bağ veya duygusal eksiklik Sanem'in aidiyet duygusunu dumura uğratiyor, bu nedenle bir evi yok, kendine yuva olarak bodrum katta bir odayı seçiyor.” (Geçmiş Biziz, [03.09 2018]).

Han, “Dışsal şiddetin yerini içeride üreyen bir şiddet almıştır ki, ilkinden çok daha ölümcüldür, zira bu şiddetin kurbanı kendini özgür zannetmektedir.” der (Han, 2016, 46). Hayattaki ötekileşmesi ilk olarak aile evinde başlayan Sanem de, nihayetinde “cehennet” olarak tanımladığı evinden fiziken uzaklaşıp New York'a yerleştiğinde ilk olarak özgür kaldığını düşünmüştür. Ama Sanem'in içindeki dürtüler ve yaralar onun peşinden gelmeye devam etmiştir. Sanem, ne kadar ailesinden tamamen

kaçmak, uzak kalmak istediğini söylese de ailesiyle arasındaki iletişimi istese koparabileceği halde koparmamıştır. “Peşimi bırakmış değiller, kopardığımı sandığım her bağ hâlâ arkamdan geliyor ya da ben bırakamıyorum, koparsam da durup durup yeniden bağlıyorum.” (Tunç, 2018, 17). O bağı koparmayan kişi yine her şeye rağmen Sanem’in kendisidir, hayatta yapayalnız olsa bile, ailesinin peşini bırakmamasına izin veren Sanem’dir. Ailesine karşı herhangi bir bağımlılığı kalmamıştır, tam tersi Sanem sık sık annesine ve abisine para gönderiyordur. Bir yandan onlara karşı buz gibi soğuktur, ailesine karşı zalim olmak içten içe hoşuna gidiyordu, çünkü içinde intikam hissi de vardır; ailesinin ona muhtaç, mahkûm olduklarını bilmek hoşuna gidiyordu. “Onlar da olmasa sen ne olursun ki, hiç olursun, hiç kimsesiz bir hiç, onlar iyi ki varlar da sen varsın böylece” (Tunç, 2018, 220). Ama bir yandan da annesine karşı suçluluk hissediyordu, ondan bir türlü kaçamayışının, kaçmak iste(ye)meşişinin sebebi de bu suçluluktur:

“Dövdüm, çürüdüm, ben onları üzdüm, mahvettim, benim yüzümden yerlerinden yurtlarından oldular, ben de benim canımdan olanı onlara vererek ve verdiğim hiçbir şey yetmediği için hayatım boyunca çalışıp onlara bakarak borcumu ödemeye çalıştım, ama borcum öyle büyük ki öde de bitmiyor.” (Tunç, 2018, 239).

Annesi onu sadece para istemek için aramaktadır ve bu aramalar da türlü bahaneler aracılığıyla sık sık gerçekleşir. Sanem de annesinin ona söylediği yalanların/bahanelerin hepsinin farkındadır. Ama yine de hiç ikiletmeden ailesine maddi olarak büyük yardımlarda bulunmaya devam etmiştir, abisinin onu hastanelik edene kadar dövdüğü gerçeğini unutmadığını sık sık vurgulasa da ona bile para göndermekten kaçınmamıştır. Çünkü ailesine karşı olan eziklik hissi içten içe yine de devam etmektedir; suçluluk hissiyle birleştiğinde eziklik, Sanem’in ailesini bir türlü içinden söküp atamamasının sebebi olmuştur.

Sanem, hayatı boyunca kimseye tutunamamış, zaten kimse de onu tutmamıştır, o da aynı dilden konuştuklarına inandığı Umut’a tutunmaya çalışmıştır. Umut’tan sonra ise yine aynı anomik kimliğine geri dönmüştür. Çocukluğundan beri örselendiği/ötelendiği aile onun için aile gibi değildir, çocukluğunu bile bir çocuk olarak yaşadığını hatırlamamaktadır. Sanem bu yüzden hayatı konusunda son derece umutsuz bir yaklaşım sergiler: “Bir kadın daha çocukluğunda hayat yoluna böyle çıkmışsa kaderinin ne olacağı aşağı yukarı bellidir” (Tunç, 2018, 228). Gerçekten de Sanem’in kaderinin roman boyunca aynı kaldığı, çocukluğundaki istikrarı sürdürdüğü izlenmektedir.

İncelemenin buraya kadar olan kısmında, Ayfer Tunç'un romanlarında kimlik ve kişilik bunalımı yaşayan, yabancılaşmış bireylerin aile yaşantılarına ve çocukluk dönemlerine odaklanılmıştır. Bireylerin ötekileşmesinin genel olarak aile ortamında başladığı, dışlanma ve yabancılaşmanın ilk durağının aile içi olduğu görülmüştür. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde, ailede ve evin içinde başlayan yabancılaşma halinin evden çıktıktan sonra, toplum içinde vardığı noktalar incelenecektir.

3.2. Toplum İçinde Yabancılaşma: Pasif İsyan ve Toplum

Pasif isyan, toplumun, toplum değerlerinin eyleme dönüşmeyen, dolayısıyla içte yaşatılan eleştirel bir tutumla yadsınması durumudur (Yürek, 2005, 68). Birey, içinde yaşadığı topluma karşı isyanını sadece kendi içinde yaşar, sesini çıkarmakta zorlanır, temelde pasif isyan, “bireyin kendi içindeki eylemsizliğidir, çatışmanın, bireyin içinde başlayıp gelişen gerilimin kendisidir” (Sazyek, 2008, 194). Birey, tepkisini kendi içinde, bazen günlük yazarak, bazen içini kendi gibi anomik bireylere açarak seslendirmeye çalışır. “Toplumsal normların kişinin bireysel karar davranışlarını aşırı derecede sınırlaması içindeki kendiliğindenliği ve kişiliğini geliştirmesini engeller. (Atiker, 1995, 65). Ayfer Tunç'un romanlarındaki bireylerde genel olarak bir ağrı, acı, azap ve keder hali mevcuttur. Genel olarak aile ortamında başlayan yabancılaşma hali, bireylerin çocukluk sonrası dönemlerinde de çeşitli aşamalardan geçerek daha ileri boyutlara varmaktadır. “Tunç'un yarattığı karakterler, varoluşçu soruları yankırlarlar” (Günay-Erkol, 2017, 2). Varoluşçu problemler içinde kimlik ve kişilik bunalımı yaşayan bireylerin çoğu da ailede başlayan anomilerini ve yabancılık hallerini aile dışındaki toplumun içinde de genel olarak pasif isyan şeklinde sürdürürler. Bu konuyu Ayfer Tunç da bir söyleşisinde bireylerinin pasif isyan hallerini şöyle ifade etmektedir:

“Çözümci değildirler, sorunu çözüp ilerlemeyi seçmezler, ağrıyı haykırarak işaret etmezler, genellikle ağrıyla yaşamaya devam ederler. Bir tür kabullenmedir bu, çünkü çözüm genellikle yoktur, ağrının kaynaklandığı geçmişi değiştiremezler ve aslında sadece kendi geçmişlerinden değil, toplumsal bilinçaltından da kaynaklanan dinmeyen bir ağrıyla yaşamaktadırlar.” (Demirli, 2017, 200).

Ayfer Tunç için İnci, “yalnızların yazarı” ifadesini kullanmaktadır: “Kimi, yeterince anlaşılamamış, kimi yalnızlığın giderilmez bir varoluş sıkıntısı olduğunun bilincine vardığı için melali anlamış, sessizleşmiş yalnızlarla doludur kitapları.” (İnci, 2017, 11). Romanlardaki bireylerin kimlik ve kişilik bunalımları, bu bireylerin kişiliklerini geliştirmede oldukça olumsuz etkilere sebep olmuştur. Bireylerin toplumu

yabancılacağı gibi, toplum da bu bireyleri yabancılar, dışlar, ötekileştirir. Toplumun beklentilerine uyamayan ve böylece toplumun yörüngesinden ayrılan/atılan birey, yabancılaşma ve tutunamama halini yaşıyordur. Bu bölümde, Ayfer Tunç'un romanlarındaki yabancılaşmış bireylerin toplum içindeki konumları, pasif isyan durumları, varsa kendi kurdukları aile ortamlarındaki yabancılaşma halleri ve toplumun onlara bakış açıları incelenecektir.

Yazarın ilk romanı *Kapak Kızı*, üç farklı kişinin bakış açısıyla verilmektedir. Bunlardan ilki, trende çalışan bir garson olan Bünyamin'dir. Tren yolculuğu boyunca Bünyamin, evliliğini, eşini ve eşine karşı hislerini sorgulamaktadır. Bünyamin, tren yolculuğu başladığında zihni tamamen eşiyle doludur; severek evlendiği eşinin kendisini aldattığından şüphelenmektedir çünkü doktor ona çocuk sahibi olamayacağını söylediği halde karısı Cennet hamile kalmıştır. Zaten kendini ezik ve silik bir birey olarak hissederek Bünyamin, yol boyunca kendi ahlaki paradoksları arasında gidip gelmektedir. Onun aklındaki soru şudur: Toplum bilmiyorsa sorun, sorun mudur? Çünkü Cennet kendisini aldattıysa bile, bu olay Bünyamin kimseye söylemedikçe duyulmayacaktır. Tren yolculuğu boyunca kendi olma yolunda, gerçeğe yüzleşme yolundaki etkilerin bilincindedir (Öz, 2016, 20). Aslında, Bünyamin gururuyla toplumsal normların arasında kalmıştır. Romanın sonuna gelindiğindeyse Bünyamin, pes etmiştir. Toplum normlarıyla başa çıkabileceğine inanmıyordur. Bu yüzden mücadele edemediği kuralları hayatına uyarlamaya koyar (Öz, 2016, 13).

Romanın başkişilerinden biri olan Ersin, biraz daha yoğun varoluşçu bunalımlar yaşayan bir banka müfettişidir. Toplum gözünde iyi denebilecek, prestijli ve yüksek maaşlı bir işi vardır, etrafı tarafından da sevilme ve saygı görmektedir. Ancak maddi olarak elde edebileceği her şeyi çoktan elde etmiş olan Ersin, hayatından hiç memnun değildir. Kendini boğulacakmış gibi hissetmektedir, ulaştığı maddi şeyler ona hiç de sahip olmayı beklediği manevi huzuru vermemiştir: “Ne oluyor yani? Deli gibi çalışıyoruz, paspal otellerde sürünüyoruz da ne oluyor? Ne geçecek elimize? Para mı? Mevki mi? Ne olacak bunlar elimize geçecek de?” (Tunç, 2014, 36). Romanın geçtiği trene binerken, büyük bir kimlik ve kişilik bunalımı içindedir, hayatını boşuna yaşamış gibi hissetmektedir, hayattaki amacı üzerine derin sorgulamalar içindedir, iyi denebilecek maddi imkânları olduğu halde kendini küçük ve sıradan bir insan olarak görmektedir. Hatta hayatından memnun olan

arkadaşlarına bakarak onları küçümsemeye de başlamıştır, onları hayatın getirdiklerine razı olmakla suçlar: “Oysa güvenli bir hayat istemek, ortalama olmak demektir. Hayatın risklerini birçok alana bölüştürmek, hep düşünerek, temkinli adımlar atmak ve bedelini bunaltıcı bir yaşama biçimiyle ödemek.” (Tunç, 2014, 135). Hayatı sorgulamayan, hayatın getirdiklerine razı olan insanlar onun gözünde küçük insandır, küçük ve ortalama bir insan olmak istemeyen Ersin, işinden istifa etmeyi dahi zaman zaman düşünüyordur: “Dünden beri yüz kere istifa ettim. Bankanız batsın, dedim her bir yöneticiye, beni öyle yüksek maaşlarla, yeni hayat vaatleriyle kandıramazsınız.” (Tunç, 2014, 246). Ama Ersin’in isyanı sadece pasif isyan olarak kalır, istifaları sadece hayalindedir, hayalinde defalarca kere istifa etse de, gerçekte hiçbir zaman eyleme geçme cesaretini kendinde bulamaz.

Ersin, çocukluk aşkı olan Şebnem’in kapak kızı olduğu dergiyi gördüğünde de içinde benzer sebeplerden dolayı yaralar açılmıştır. Hiçbir zaman yeni bir hayat kuracak cesarete sahip olmadığını bilmektedir Şebnem gibi cesur adımlar atacak biri değildir, kendini zayıf biri olarak görmektedir, dergiyi gördüğünden beri kendini Şebnem’le kıyaslamaktadır: “Görünen oydu ki Şebnem cesurdu, güçlüydü, ya hep ya hiçiydi. En dibi göze almıştı. Ersin gibi ölçülü ve ortalama, hatta vasat değildi. Erkek dergilerine erotik pozlar verecek kadar gözü karaydı.. (...) Şebnem cesur, Ersin korkaktı.” (Tunç, 2014, 136).

Ersin, trende romanın ikinci başkışısı olan Selda’yla sohbete başladıklarında onun da kendisi gibi bir yabancılık halinde olduğunu sezer, birbirlerinin dilini anlamalarını bu sebebe bağlamıştır: “Ersin karşılıklı gülümsemelerinde bir burukluk buldu. Acaba birbirimize mi benziyoruz? Yaralı mıyız biz?” (Tunç, 2014, 198). Selda da Ersin’inkine benzer bir boşluk içindedir, özellikle Şebnem’in fotoğrafını gördükten sonra o da yaşadığı toplumdan ne kadar ayıksı olduğunu fark etmiştir: “Benim neyim var hayatta? Hiçbir şeyi yoktu. Kalbini yokladı, kimi sevdim? Boş buldu içini. Boş, çorak, ıssız. Harabe bile yoktu içinde.” (Tunç, 2014, 196). O da aslında sevdiği ve yapmak istediği işi yapıyordu, bir radyo programcısıdır ama içinde boşluğu işiyle bile dolduramıyordu. Tıpkı Ersin gibi, o da yaşadığı yılların boş, bomboş geçtiğine inanıyordu, hayatının hiçbir zaman bir tamlığa ulaşamayacağını düşünüyordu: “Herkesin, herkesin değilse bile bazılarının, hayatta kan ter içinde kalarak derin damarlar kazdığını, kendisininse kumun üzerinde hemen kaybolacak bir iz bırakmakla yetindiğini düşünüyordu.” (Tunç, 2014, 208). Selda’nın bu düşüncesinin

ana sebeplerinden biri de Şebnem’dir, tıpkı Ersin gibi Selda da Şebnem’i son derece cesur bulmaktadır ve fotoğrafını gördüğünden beri kendini Şebnem’le kıyaslamaktadır:

“Ben yapamam, korkarım. Ben akliselimin yolunu seçtim, ben denemedim, teşebbüs bile etmedim. Ama Şebnem hayatını yakıp kül etmeyi göze aldı. Ben almadım. Ben yanmadım. Bu yüzden içimde şimdi sadece boşluk var. Öyle kuru bir ateşle yanıyorum ki, tadını bile almıyorum, sadece acı veriyor.” (Tunç, 2014, 223)

Selda’nın içindeki isyan da, tıpkı Ersin gibi pasif kalmıştır. *Kapak Kızı*’nda bakış açısı verilen ve varoluş sıkıntısı çeken üç bireyin üçünde de memnun olmadıkları hayatlarını değiştirmek için bir çaba bulunmamaktadır. Bu üç bireyin hayatlarındaki ortak nokta ise, kapak kızı Şebnem’in “içlerindeki dışa vururmasıdır” (Öz, 2016, 10).

Yazarın bir diğer romanı *Aziz Bey Hadisesi*’nin başkişisi Aziz Bey, Sazyek’in yabancılaşmış bireyler için kullandığı “yanlış adam” ifadesine birebir uymaktadır (Sazyek, 2008, 83). Aile ortamında başlayan yabancılaşma ve tutunamama hikâyesi, Aziz Bey’in ölümüne kadar sürmüştür. Aziz Bey’in kendine yabancılaşması ve içine kapanma süreci, romanda aşama aşama gerçekleşmiştir. Babası evden kovduktan sonra, hayatta tutunmak istediği tek kişi olan sevgilisi Maryam’ın peşinden Beyrut’a giden Aziz Bey, yabancılığın ve yalnızlığın en yoğun halini ilk olarak Beyrut’ta hissetmiştir. Şehirde zaten yapayalnızdır, ailesinden uzaktır, orada ölse, öldüğünü ailesine haber verecek kimsesi yoktur. O zamana kadar kendine aşırı güvenen, hiçbir kadının onun karşısında dayanamayacağına inanan Aziz Bey, kendi memleketinin dışındayken bambaşka bir hale gelmiştir. Maryam’ın karşısına da, “bakışlarıyla bütün dünyaya kafa tutan bir Aziz Bey değil, süklüm püklüm bir halde, kaderin ona oynayacağı her oyuna razı bir Aziz Bey” (Tunç, 2015, 29) olarak çıkar. Ama zaten Maryam’dan umduğunu bulamamıştır, kısa bir gönül eğlendirme sonrasında Maryam da onu terk ettiğinde Aziz Bey, çok büyük bir hüsrana uğramıştır: “Kalbi, durup durup incecik bir su akıtan, kapanmayan bir yara yeri gibi sızladı.” (Tunç, 2015, 45). Bir daha hiçbir kadına, hatta hiçbir insana tutunmayı denemeyecek olan Aziz Bey, Beyrut’ta kaldığı süre boyunca Seeman’ın sözünü ettiği güçsüzlük ve anlamsızlık duygularını en had safhalarda yaşamıştır. Kendini dünyada “yapayalnız, kimsesiz ve unutulmuş” (Tunç, 2015, 32) hissetmektedir:

“Yalnız, çaresiz ve kederliydi Aziz Bey. Ağlamaklıydı. Tamburu sınıksız tutan eli terlemişti. Öylesine yabancıydı ki her şeye, halini anlamasına yardım edecek küçük bir ipucu bile bulamıyor, vişneçürüğü kadifeyle kaplı sandalyede dimdik oturmasını sağlayacak gururlu bir yorumu aklından geçiremiyordu.” (Tunç, 2015, 39)

Gurbetteki yalnızlığının üzerine bir de aşk acısı eklenen Aziz Bey'e, orada tanıştığı, İstanbul'u da çok iyi bilen Ermeni Toros, ilaç gibi gelmiştir. Toros da Aziz Bey gibi memleket hasretiyle, İstanbul özlemiyle doludur, birbirlerinin dillerinden anlıyorlardır. Toros'un gözünde içinde öldürücü bir yabancılık olduğu çok belli olan Aziz Bey, "yurdundan uzağa düşmüş, garip bir yabancıya değil, bir İstanbul hatırası" olarak ifade edilmektedir (Tunç, 2015, 40). İkisi de yabancılık geçen bu ikili, gurbette birbirlerini teselli etmeye çalışırlar: "Sağol Toros, (...) sen olmasaydın, ben bu gurbet elde ölürdüm." (Tunç, 2015, 47). Roman boyunca Aziz Bey'in, Toros dışında başka bir arkadaş çevresine rastlanmamaktadır, Toros dışında kimse Aziz Bey'i anlamaz, onunla aynı dilden konuşmaz.

Beyrut'ta kaldığı süre boyunca bir şekilde Maryam'ın ona dönmesini uman Aziz Bey, umutlarının bittiği noktada çok özlediği İstanbul'a dönmeye karar vermiştir. Döndükten sonra, gurbetteyken hissettiği yabancılık duygusu bir nebze hafiflemiştir: "Ölüyorum dese, dediğini anlayacak insanlar arasındaydı artık. Üstünden yabancılığın ağır yükü kalktı, gidebileceği ilk yere, babasının evine doğru yürümeye başladı." (Tunç, 2015, 49). Ama İstanbul'da artık Aziz Bey'i yabancılaşmanın başka çeşitleri bekliyordu. İlk olarak, babasının kovduğu evinin kapısına gitmiştir ve eve alınmamıştır, kapının dışında kalmıştır. Annesinin de öldüğünü öğrenmiştir, babası onunla hiçbir şekilde konuşmuyordur, Aziz Bey babasının gözünde tamamen bir yabancı konumundadır. Zaten sonrasında babası öldüğünde Aziz Bey, hayatta yapayalnız kaldığını fark edecektir.

Beyrut'tayken dedesinin tamburunu çalmaya başlayan Aziz Bey'in kimliği bu tamburla birlikte değişmiştir, artık ünlü bir tamburi olmuştur, o artık "Tamburi Aziz Bey"dir, meyhanelerde tambur çalmaya başlamıştır. Aziz Bey'in kendini gerçekleştirebildiği, kendi olabildiği ve kabul gördüğü tek yer, tamburi çaldığı meyhanelerdir. Kendi kimliğiyle, Aziz Bey olarak kabul görmediği toplumda bir Tamburi Aziz Bey olarak kabul görmeyi, dışa dönük olabilmeyi denemiştir. Yaşadığı darbelerin sonucunda kendi kimliğini bulmaya çalışırken de mağrur bir tamburi olmayı seçmiştir, hayata ve topluma karşı olan pasif isyanını bu şekilde sürdürmeye çalışır: "Hep burnu havada, hep bakışları ufukta kimselerin görmediği yüce bir noktada, çalımla yürür, sanatını dinlemek için sabırla bekleyenlere, epeyce ağırdan aldıktan sonra tamburunu lütfederdi." (Tunç, 2015, 12). Sazyek, yabancılaşmış bireylerin mağrurluğu, onları ötekileştiren dış dünyaya karşı bir koruma kalkanı

olarak kullandıklarından bahsetmektedir: “Kendinden hoşnutluğu, mağrurluğuyla ve özgüveniyle birleşerek (...) onu bir zırh gibi koruyacak, güçlü kılacaktır” (Sazyek, 2008, 85). Hayattaki mağduriyetini bu şekilde bir mağruriyetle örtmeye çalışan Aziz Bey, karısı Vuslat’la tanıştığında da aynı kibirli hallerini yansıtmaya devam etmiştir. Aslında Aziz Bey’in Maryam’dan önceki hayatından beklentisi, onu bambaşka bir insan yapabilecek kadar derin bir aşktır: “Öyle bir aşk bekliyordu ki hayattan, yüzünde birdenbire patlayan bir tokat gibi, onu serseme çevirsin. Eli ayağı tutulsun, kesilsin.” (Tunç, 2015, 13). Ama Maryam’dan gelen darbeden sonra Aziz Bey, Vuslat’ı gördüğünde onu kendine benzetmiştir, Vuslat, onun gözünde “hoyrat bir avuçta çırpınan, ürkmüş, ıslak bir serçeye” (Tunç, 2015, 58) benziyordu. Vuslat’ın gözlerinde de kendi gözlerindeki yalnızlığı, yabancılığı görmüştür:

“Bu biri acaba Vuslat olabilir miydi? Âşık olacak, kapris çekecek, ortak hayatlarını bitmeyen istekler manzumesine çevirecek bir kadının gönlünü eyleyecek hali de, arzusu da yoktu. Öylesine bencil düşünceler içindeydi ki, ancak Vuslat gibi sessiz, silik, dikkatle bakılmadıkça görülmeyen, varlığına ihtiyaç duyulmadıkça ortaya çıkmayan; o konuşursa dinleyen, sorarsa cevap veren; kısacası hayatını alabildiğine kolaylaştıracak bir kadınla yaşayabileceğini düşünüyor, dahası böyle bir kadın istiyordu.” (Tunç, 2015, 59).

Böylece, en az onun kadar yalnız olduğunu düşünen Aziz Bey, Vuslat ile evlenerek yalnızlıklarını birleştirmeyi denemiştir. Vuslat’a göre de Aziz Bey, çevresinde tuhaf ve huzursuz bir alan yaratıyor, bu yüzden Aziz Bey içten içe Vuslat’ı korkutuyordu. Nitekim evlilikleri mutlu bir sonla bitmemiştir. Aziz Bey, yıllar içinde babasına dönüşmüştür, kendi mutsuz aile yapısının sonrasında kendisi de mutsuz bir aile kurmuştur. Vuslat, Aziz Bey’in kendisini sevmediğinin farkındadır, Aziz Bey’in bütün itirazlarına rağmen bir çocukları da olmuştur ancak yaşamamıştır. Aziz Bey, belki içten içe babasına benzediğinin bilincinde olarak, babası gibi bir koca olmuşken bir de babası gibi bir baba olmak istememiştir. Yıllar geçtiğinde, Aziz Bey’in zirve yılları artık sona ermiştir, Aziz Bey mağruriyetini de kaybetmek üzere olduğu için artık daha sinirli, daha saldırgan, daha geçimsiz, daha uyumsuz bir insan olmuştur. Sazyek’in bahsettiği “protagonistin kötü eş olma durumu” (Sazyek, 2008, 192) da Aziz Bey’e birebir uymaktadır. Ancak bir gün, evde geçirdiği günlerin birinde, dikkatini karısının bedenine çevirdiğinde Vuslat’ın ne hale geldiğini görmek Aziz Bey’i çok sarsmıştır: “Vuslat’ın çizgiler arasında kaybolmuş hareli gözlerinde keder gördü. (...) karısının saçlarının neredeyse tümüyle beyazlamış olduğunu fark etti. Çok şaşırdı. Karısı o anda gözüne hem çok yakın, hem de hiç görmediği kadar yabancı göründü.” (Tunç, 2015, 64). Aziz Bey, kendine yabancılaşma durumunun zirvesine bu gözlemlerle çıkmıştır; kendisinin de yıllar içinde babasına dönüştüğünü

Vuslat'ı mutsuz bir hayata mahkûm ettiğini, evliliklerinin tamamen bir iletişimsizlik üzerine kurulu olduğunu o anda fark etmiştir. Aziz Bey'in evlendiklerinden beri bir eşten çok "ortadan kaybolsa da yokluğu anlaşılmayacak kadar sıradan bir eşya" (Tunç, 2015, 72) olarak gördüğü Vuslat'ın ölümü, Aziz Bey'in hayatında en ağır olaylardan biri olmuştur. İçinde bulunduğu toplumda hiç gerçekten seilmeyen Aziz Bey, kendisini seven tek kişiyi de kaybetmiştir. Yaşadığı her bir ölümle anomik döngü içinde daha da boğulan Aziz Bey'in kendi gibi silik bir figüre tutunma fikri, başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Çünkü Aziz Bey'in tutunma fikri, sadece bir fikir olarak kalmıştır, aslında karısını sevmek ve onu en azından görmek, görmeyi denemek için hiç çaba harcamamıştır, karısını sevmek fikrini düşünme zahmetine bile girmeyi seçmemiştir. Sevgi arayışı içinde olduğunu bildiği halde pasif kalmış, sevgiyi aramayı denememiştir.

Vuslat'ın ölümü, Aziz Bey'in içinde yaşadığı toplum tarafından dışlanmasını da bir adım öteye taşımıştır. Vuslat öldükten sonra daimi ve çok derin bir keder içinde olan Aziz Bey, tamburunu çalmak için gittiği Zeki'nin meyhanesinde artık çok acıklı, çok kederli şarkılar çalmaya başlar. İlk günlerde müşteriler bu efkârlı havadan hoşlansa da, sonradan bu fazla efkâr onları sıkırmaya başlamıştır. Aziz Bey'in şarkıları, artık sadece acıklı değildir, yıllardır hayata karşı biriktirdiği öfkesi, şarkılarında ortaya çıkmaya başlamıştır. Aziz Bey bir yandan da pasif isyanını şarkıları aracılığıyla sürdürmeye çalışırken, bir yandan da Vuslat'a ve aslında hiç yaşayamadığı hayatına olan özlemini şarkıları yoluyla haykırmaya çalışmaktadır. Ama Aziz Bey gamlı şarkılarıyla müşterilerin azalmasına sebep olduğunda, meyhanenin sahibi Zeki artık dayanamamış, Aziz Bey'i, müşterilerin bu şarkılardan anlayamayacağını söyleyerek artık bu gamlı halinden vazgeçmesi için uyarmıştır. Zaten Aziz Bey hayatı boyunca yaşadığı toplumun yörüngesiyle hiçbir zaman uyuşamamıştır. Bu defa, onu anlamadıkları için Aziz Bey'in içini devasa bir öfke kaplamıştır. Bu yüzden Aziz Bey'in bu belki de tek pasif olmayan isyanı Zeki'ye karşı olmuştur: "Madem anlamazlar, ne bok yemeye geldiler? Gidecek başka yer mi yok?" (Tunç, 2015, 83). Zeki'yi hiç dinlemeden, mağruriyetinin kalan son kırıntılarıyla, bildiği şarkılarını çalmaya devam etmiştir. Bu isyanı ise, meyhaneden yaka paça kovulmasıyla sonlanmıştır. Ailesi ve Maryam'dan sonra, Aziz Bey'in kapı dışarı edildiği son yer de yıllarca emek verdiği Zeki'nin meyhanesi olmuştur. Müzikle sesini duyurmaya çalışırken, müziği de toplumun beklentileri yüzünden susturulmuştur. Romanda

acıklı hadise olarak geçen bu olaydan sonra Aziz Bey de artık çırpıntılı ve sarsıntılı geçen ömrünün sonuna gelmiş, toplum içinde yaşamaya dayanamamış ve olayın olduğu gece sabaha karşı son nefesini vermiştir; bir yanılgıdan ibaret olduğuna inandığı artık tek kişilik kalan hayatı, yalnız bir şekilde son bulmuştur.

Suzan DeFTER'in iki başkişisinden biri olan Ekmel, hayattan beklentilerini tamamen sıfırlamış, bir türlü tutunamadığı için de artık ölümü bekleyen bir figürdür. Tıpkı *Aziz Bey Hadisesi*'nin Aziz Bey'i gibi o da bir “yanlış adam”dır (Sazyek, 2008, 83). Yaşadığı hayatı sıkıntıdan ibaret olarak görmektedir. Günlük tutmak için bir defter satın almış ve defter bittiğinde anlamsız bulduğu hayatının sonuna gelmek istemiştir. “Hayatımın, bir saman çöpü ne kadar canlı ve anlamlı ise o kadar canlı ve anlamlı olduğu, bu satırları okuyanlar tarafından hemen anlaşılсын istemem.” (Tunç, 2015, 12). Ekmel, mutsuz ve yabancı olarak geçirdiği çocukluğundan sonra, kendi kurduğu ailesi dışında da yabancılık çekmiştir. Karısı ve kızı tarafından da ötekileştirilmiştir, hiçbir zaman kendini yaşadığı eve ait hissedememiştir: “Karım aslında evde 'ben' olmasını istemiyordu, uysal bir bukalemun olayım istiyordu sadece ya da kabın şeklini alan zararsız bir sıvı, arada bir sulanan yaşlı bir saksı çiçeği, ortak hayatımızın durgun hücresi olayım.” (Tunç, 2015, 18). Kızını bile en son ne zaman gördüğünü hatırlamıyordur, evladıyla bile bağları lime limedir. Karısıyla kızının bir olup, onun benliğini büyük bir iştahla yediklerine inanmaktadır. Karısı onu bir aksesuar olarak görürken, kızıysa tamamen bir hiç olarak görmektedir; böylece Ekmel, bir çocuk olamadığı gibi koca ve baba da olamadığına inanır. Çocukluğundan beri zedelenmekte olan aidiyet duygusunun sonucu olarak Ekmel, avukatlık bürosunu da kapatarak, tam olarak Seeman'ın bahsettiği izolelik döneminin içine girmiştir. Hayat döngüsünün tamamen dışında kalmak istemektedir.

Bu içine kapanış ve izolelik döneminde Ekmel, yapayalnız oluşundan bunalarak babasından kalan ve karısından ayrıldıktan sonra geri döndüğü evini satılığa çıkarmıştır. Aslında evini satma gibi bir niyeti yoktur, Ekmel sadece birileriyle konuşabilmek için çırpınmaktadır, evin içinde kendisinden başka bir ses daha olsun istemektedir. Arayan kişiler arasında sadece kadınlara geri dönüş yapar, annesinin sevgisine ve şefkatine erişemediği için, bir başka kadının şefkatine ihtiyaç duymaktadır. Onun aradığı aslında kendisiyle benzer yara izlerine sahip de olan bir kadındır, böyle bir kadın bulup ona içini açmak, hayatta bir tek kendisinin yabancılaşmış olmadığını görmek ve biraz da olsa hafiflemek istemiştir: “Aşk

aramıyorum artık, çok aradım vaktiyle. Dinlemeye değer bir kadının anlatacakları, hayatın melankolik bir toplam olduğunu gösterebilir bana, yeter. Fazlasını kaldıramam.” (Tunç, 2015, 36). Karısıyla sevgisiz bir evlilik yapmış, girdiği hiçbir ortama uyum sağlayamamıştır; tam bir uyumsuzdur. Camus, uyumsuz insan için “sonrasızlığı yadsımamakla birlikte, onun için hiçbir şey yapmayan” demektedir (Camus, 2011, 81). Ekmel de bu uyumsuzluğunun farkındadır ancak duruma karşılık olarak hiçbir aksiyon almaz. Hiçbir şey yapmayarak hayatın kıyısında kalmayı seçer, isyanını pasif isyan olarak, kendi kabuğuna çekilerek sürdürür.

Ekmel, hiçbir zaman tam anlamıyla sevmeyi veya sevilmeyi tadamamıştır, bu yüzden ara ara kendini sorguluyor, içindeki boşluk ve anlamsızlık duygusunun kendi suçu olup olmadığını merak etmektedir: “Zaten kuru olan içim cevapsız bir soruyla büsbütün kurur: Ben mi gayret etmedim acaba, kurulan düzene katılmaya?” (Tunç, 2015, 26). Bu boşluk hissi içinde çırpınırken, kendisini Suzan olarak tanıtan Derya ile tanışır, aslında onun da ev alma gibi bir niyeti yokken roman ikisinin yollarını birbiriyle kesiştirmiştir. Aralarında herhangi bir aşk ilişkisi doğmaz, ilişkileri sadece iki tutunamayanın birbirlerine yalnızlık ve yabancılıklarından dokunmasıdır. Suzan/Derya’nın gelişini her gün ipe çeker, onunla konuşurken kendi kimliğini ve kişiliğini de sesli bir şekilde sorgular. Suzan/Derya’nın yüzünde de kendisinininkine benzer bir hüznün ve boşluk görmesi, ona daha da güvenmesini sağlamıştır. Öyle ki Suzan/Derya’ya onun evine her gün gelmesi ve sohbet etmeleri için parayla arkadaşlık bile teklif eder. Ama Suzan/Derya parayla arkadaşlık yapamayacağını söyler, onun da kendi içinde hesaplaşmaları vardır ve ikisinin yalnızlık paylaşımı nihayetinde son bulur. Yine yapayalnız kalan Ekmel ise, romanın sonunda bir türlü iz bırakamamış olduğu bu dünyaya kendisini gelip alması için ölümü çağırmıştır.

Romanın ikinci başkışısı Derya da Ekmel gibi yabancılaşmış bir figürdür, kimlik ve kişilik bunalımı doğrultusunda bir arayış içindedir. Hayatını, “ne olduğunu bilmediğim büyük eksiğinin yakında tamamlanacağını umduğum bir roman” olarak tanımlar (Tunç, 2015, 13). Abisi olmasaydı kimsesiz kalacağını düşündüğü çocukluğunun devamında, abisi de değişip/dönüşüp başka bir insan olarak onu gerçekten kimsesiz bırakmıştır. Artık abisi de dahil olmak üzere bütün insanlar, içinde bulunduğu toplumun her bir bireyi Derya’nın ruhunu sıkmaktadır. Dünyanın yörüngesinden kopuşu sırasında abisinin onun elinden tutmaması, Derya’nın abisine hissettiği şeyler arasına öfkenin de katılmasına sebep olmuştur: “Ama hayatımın

şakülü bozuktuk bir kere. Düzeltmedim. Sen de elimden tutmadın.” (Tunç, 2015, 27). Bir yandan hâlâ eski abisinin yasını tutan Derya, Ekmel’le tanıştığında ona kendini abisinin eski sevgilisi Suzan olarak tanıtmıştır. Abisine karşı patolojik bir sevgi besleyen Derya, on beş yıllık ilişkileri boyunca Suzan’ı hem çok sevmiş, hem de çok kıskanmıştır. Ama artık abisi onun içindeki azabı ve ağrıyı anlamamaktadır, bu yüzden Derya da tıpkı Ekmel gibi bir arayış içindedir. Tek istediği, onu boğan evinden her sabah dışarı çıkması için bir sebeptir. Ev alma gibi bir niyeti olmadığı halde Ekmel’in evine bu sebeple gitmeye devam eder. Ekmel evinin içinde kalmak isterken, Derya da evinden dışarı çıkmak istemektedir:

“Gene geleceğim, çünkü sizi kendime benzettim. Sizi ve kendimi suda yüzen yağ damlasına benzettim. Kendine benzeyen bir damla arayan ve bir türlü suya karışamayan iki yağ damlası. Yüzüyoruz işte suda. Başiboş. Öyle parçalanmışız ki artık daha fazla parçalanmak ölmek demek. Ama yine de varız ve belli oluyoruz suyun üstünde. (Tunç, 2015, 37)

Kendini Suzan olarak tanıtip içini açtığı Ekmel’le olan konuşmalarında ise Derya’nın kendini aslında tamamen Suzan’la özdeşleştirmiş olduğu görünmektedir. Bazı noktalarda kimlikler karışmakta, kim Derya kim Suzan muallak kalmaktadır. Çünkü aslında romanda hiç kendini temsil edemese de Suzan da ilişkisi boyunca iki kardeşin arasında yabancı kalmış, ötekileştirilmiş bir figürdür. Saç rengini bile Suzan’ın saçıyla aynı renge, kızıla boyayan Derya da Suzan’a dair hissettiği ne varsa Ekmel’le olan sohbetleri ilerlediğinde fark etmiştir ve ilk kez Ekmel’le konuşurken dillendirebilmiştir.

Ekmel’le olan sohbetleri, Derya için de tamamen bir yalnızlık paylaşımı olmuştur. O da Ekmel’in yüzünde aynı yara izlerini görmektedir, içini ona Derya olarak değil ama Suzan olarak açar. Yıllar boyunca Suzan’a karşı hissettiklerini bir tarafa koymuş, olaylara bu defa Suzan’ın bakış açısından, Suzan’mış gibi bakmaya başlamıştır: “Şimdi daha iyi anlıyorum Suzan’la haksız yere rekabet etmiş, hem ona hem kendime zarar vermiş olduğumu.” (Tunç, 2015, 91). Bir sohbetleri sırasında Ekmel ona kız kardeşin, yani aslında Derya’nın hiç başka birini sevip sevmediğini sorarken “Kendi olamadı mı birini severek?” (Tunç, 2015, 118) sorusunu soruşu, Derya’nın içindeki kimlik bunalımını daha da artırmıştır, çünkü yıllar boyunca hep Suzan olmaya çalıştığını, kendi olamadığını fark etmiştir. Abisi ve Suzan’ın ilişkisi aslında iki kişiden değil üç kişiden oluşmaktadır ve Derya Ekmel ile olan sohbetinin bu aşamasında kendini yıllardır bu ilişkinin içinde üçüncü kişi, karakter oyuncusu, en iyi yardımcı kadın oyuncu olarak gördüğünü fark eder. Kendi hikâyesinde başrol olmayı başaramamış, yıllardır da aslında içten içe bildiği bu durumun adını

koyamamış olduğunun bilincine varmıştır. Öyle ki, romanın başında kendini Ekmel'e kendini tanıtırken niçin Suzan'ın adını kullandığını kendine sorarken, bu aşamada artık kendini Suzan'la özdeşleştirdiği için ve onun yanında kendi olamadığı için onun adını kullandığını da fark etmiştir.

Abisine olan derin saplantısına rağmen, Derya'nın başından bir evlilik geçmiştir ama bu evlilik de aslında abisinin dahil oluşuyla üç kişiliktir. Abisine hissettikleri yüzünden Derya, eşi Cihan'la birlikte kurduğu ailenin içinde de kendini yabancı hissetmiştir: “Ömrüm bir düzeni sürekli kılmayı arzulamakla geçti. Başaramadım.” (Tunç, 2015, 65). Kendini yabancı ve boşlukta hissettiği bu evin içinde de yaşamayı başaramamış, evliliği boşanmayla sonuçlanmıştır. “Uyumsuz insanın tüm yapabileceği, her şeyi tüketmektir, kendi kendini de tüketmektir.” (Camus, 2011, 69). Romanın ve günlüğün sonuna gelindiğinde Derya, Ekmel'e yeni bir hayata başlayacağı yalanını söylemiştir ama aslında bir kere daha deneyecek gücü kalmamıştır. Derya, Ekmel'le sohbetlerinin sonunda hayatına dışardan bakarak tamamen tükendiğinin farkına varmıştır.

Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi, “matruşkalar gibi hikâyelerin içinde bambaşka hikâyeler çıkarabilen” bir romandır (İnci, 2017, 10). Bu romanın içindeki 248 kişilik kocaman toplumun çoğu bireyi, içinde bulunduğu ortama uyum sağlayamayan, hatta bazıları çoktan toplumdan kopmuş, Camus'un uyumsuz insan tanımına uyan (Camus, 2011, 46) figürlerden oluşmaktadır. Roman, “en tutunmuşundan en tutunamamışına kadar anlatılanların” romanıdır (Akyıldız, 2017, 28). Ailesi ve hastanedeki sağlık personelleri tarafından ötekileştirilen şizofreni teşhisi konmuş Barış Bakış, çocukları tarafından terk edilmiş ve kimsesiz/yalnız bir şekilde ölen Şekip Sami Bey, toplum onu yalnız bıraktığı için çareyi sanal alemde arayan Ülkü Bey gibi tutunamayan bireyler arasında toplumun içindeki yabancılaşma halleri en derin şekilde anlatılanlar, hastaneye yakın bir pasajda dükkân işleten Kız İsmet ve hastanedeki Başhemşire Servinaz Ceviz'dir.

Kız İsmet, dış görünüşünden ve mesleğinden ötürü etrafı tarafından çok yoğun aşağılanmalara maruz kalmıştır. Kadın iç çamaşırları satan bir dükkân işletmektedir, “uzun kıvrır kıvrır saçları ve kadınlarınki gibi biçimli, beyaz elleri” (Tunç, 2016, 69) vardır. Etrafındaki diğer dükkân sahipleri, İsmet'i eşcinsel sanıp ona sürekli aşağılayıcı şakalar yaparlar, örneğin üzerine jartiyer giymesini isterler: “Şemsiyeci bir-iki ısrar edecek oldu, ama İsmet pantolonunun üstüne jartiyeri giyip pasajda tur

atmayı kabul etmedi. *Hayır!* derken kıpkırmızı kesilmiş, gözleri dolmuştu, neredeyse düşüp bayılacaktı.” (Tunç, 2016, 68). İsmet’e takılan “Kız İsmet” lakabı da İsmet’in canını yakıyordur ama isyanı hep pasif kalmıştır, etrafına ne canının yandığını, ne de eşcinsel olmadığını söyleme cesareti vardır. İsmet’e sık sık “Kestir oğlum şu saçlarını, erkek adama karı gibi saç yakışır mı?” (Tunç, 2016, 69) diyen bu güruh, aslında içten içe İsmet’le birlikte olmanın hayallerini de kurarlar, hatta ara sıra kendi aralarında İsmet hakkında aşağılayıcı şakalar yaparlar: “‘Nasıl ibne lan bu? Kimseye vermiyo!’ diye dedikodusunu yapıyorlardı.” (69). Üstelik İsmet’i böylesine ötekileştiren güruh sadece yanındaki dükkân sahipleriyle sınırlı da değildir, bulundukları bölgedeki kadın müşteriler de İsmet’in eşcinsel olduğunu düşünerek, bazen sırf eşcinsel adam görmeye İsmet’in dükkânına gelmektedirler. Aslında eşcinsel olmayan İsmet ise, yaşadığı toplumun özellikle erkekliğine ilişkin tahriklerine, aşağılamalarına ve baskılarına dayanamayarak, Şemsiyeci Remzi ve Komisyoncu Hidayet ile birlikte bir alem gecesine katılmayı kabul etmiştir: “Erkekliği zaten arkadaşlarının diline düşmüştü, bir de çekip giderse iyice pasajın alay konusu olurdu. Mecburen eğlenceye katıldı.” (Tunç, 2016, 235). Ama İsmet, katıldığı bu alem gecesinde alkollüken Remzi tarafından tecavüze uğramış, sonrasında ise yaşadığı utanca dayanamayarak önce intihar etmeyi denemiş, başaramadığında da Remzi’yi öldürmüştür. Yaşadığı toplumun onu yabancılaştırmasına dayanamayan İsmet, sonunda pasif isyanının sesini ancak cinayet işleyerek duyurabilmiştir.

Yaşadığı toplum tarafından yalnız bırakılan en derin çizilmiş figürlerden bir diğeri, hastanedeki Başhemşire Servinaz Ceviz’dir. Servinaz, yıllarca hastanedeki kök söktüren kişi olarak biliniyordur. Çok serttir, hastanede sürekli esip gürleyen bir figürdür, denetimleri çok sıkıdır, hiçbir hataya tahammülü yoktur, etrafındakiler ve altında çalışanlar tarafından katılığı yüzünden defalarca kez şikayet edilmiştir. Çünkü Servinaz, aslında severek evlendiği kocasından yıllardır eziyet görüyordur. Dışardan bakıldığında sevecen biri olarak görünen kocası, Servinaz’a yıllardır cinsel şiddet uyguluyordur. Kocasının kendine yaptığı şeylerden çok utanan Servinaz, bir Ruh Sağlığı Hastanesi’nde çalışmasına rağmen bu sırrını kimseye açmaya cesaret edememiştir. Çünkü toplumun onu yargılamasından korkuyordur: “Birilerine söylemeye kalksa Bunca yıldır aklın nerdeydi? derler veya kendisine değil, herkesin iyilik meleği, çocuklarının biricik babası sandığı Ekrem’e inanırlar diye

korkuyordu.” (Tunç, 2016, 194). Çünkü Servinaz’ın, içinde bulunduğu topluma karşı özellikle bir kadın olarak hiçbir şekilde güveni yoktur. Topluma olan bu inançsızlığı yüzünden Servinaz, yıllar boyunca cinsel şiddet görmeye ve gördüğü şiddetin sancılarını altında çalışanlara kismaya devam etmiştir. Bir gün kocasının kızına da aynı şeyleri yapacağını sinyalini aldığı anda ise, yine toplumun onu anlamayacağını düşündüğü için, çareyi kocasına kalp krizini tetikleyen bir ilaç vererek onu öldürmekte bulmuştur. Kocasını öldürdüğünde, içinde bulunduğu şiddet ortamı da sona eren, bir zamanlar doktorların bile çekindiği başhemşire, artık “şeker gibi” olmuştur (Tunç, 2016, 197).

Yeşil Peri Gecesi’nin başkişisi Şebnem, *Kapak Kızı* romanında bulamadığı söz söyleme şansını *Yeşil Peri Gecesi*’nde bulmuştur. Bu romanda anlatıcı, mutsuz, “örselenmiş çocuk hikâyeleriyle cehennem gibi kaynayan” (İnci, 2017, 13) bir ailede büyümüş, içine girdiği tüm topluluklardan dışlanmış, kendi kimliğini var etmeye çalışan bir birey olan Şebnem’dir. Hayatını başta annesine, sonra onu uyumsuz, yabancı bir birey olmaya iten tüm topluma inat olsun diye yaşamaya çalışan Şebnem, aile ortamından başlayarak hiçbir ortamda sevgiyi tadamadığı için ömür boyu sevilme için uğraşmış, ömrünü sevilme isteyerek geçirmiştir.

Şebnem’in içindeki sevgiyi verdiği ilk erkek, Ali olmuştur. Şebnem Ali’yi, içindeki “dinmeyen ağrı” (Tunç, 2016, 225) olarak görmektedir. Sevgiyi bulmak için aranıp durduğu hayatında Şebnem’e bir tek Ali aşkı tattırabilmiştir. Şebnem için Ali, dünyaya ve hayata tutunabilmenin bir yoludur, adeta Ali’ye “tırnaklarını geçirmiştir” (Tunç, 2016, 278). Ama tıpkı hayat gibi, Ali de Şebnem’i yalnız bırakmış, onu terk ederek Paris’e taşınmıştır. Ali’nin gidişinden sonra Şebnem Osman’la evlense de hep Ali’yi aramış, bir daha hiçbir erkeğe Ali’ye olduğu gibi kendini açamamıştır.

Şebnem, Ali’den sonra tanıştığı Osman’la ise benzer duyguları hiç tadamamıştır. Osman’a karşı hissedebildiği şeyler aşk değil ama aşka benzeyen şeylerdir, çünkü hayattaki tek dostu olan Gün’ün ölümüne yakın tanıştığı ve Gün’ün öldüğü gün yanında olan Osman da Şebnem gibi yaralı bir bireydir, Şebnem’le birbirlerine yaralarından bağlıdırlar. “Kader bizi birbirimize böyle bağlamıştı. (...) En derin yerlerimizden paylaştığımız bir acının iplikleriyle. Acının iplikleri çelikten oluyormuş meğer. Kolay kolay kopmuyormuş.” (Tunç, 2016, 247). Ama Şebnem’in Osman’la olan bağları da tüm bağları gibi kopmaya mahkûmdur. Şebnem’in aile evi gibi, Osman’la kurdukları ev de mutlu bir ev olamamıştır, “hayatımın harabesi”

(Tunç, 2016, 178) der bu ev için de, bu evde de bir yabancı olmaktan kurtulamamıştır. “Bizim sevgimiz bozuktu, tohumu kötüydü, köksüzdü” (Tunç, 2016, 97). Osman da toplumun geri kalan kısmından farklı davranmayarak zaman içinde Şebnem’i ve yaralarını görmezden gelmeye başlamıştır. Öyle ki kardeşi Teoman’ın, kendi çıkarları için Şebnem’i bir “arzu nesnesi” (Öz, 2016, 48) olarak Uluçmüdür’e satmasını bile görmezden gelmiştir. Şebnem, Uluçmüdür’le geçirdiği geceye “Osman’la aşkımızın ipini çektiğim gece” demekten bu yüzden içten içe hoşlanır: “Mağdur gösteriyordu beni, romantik gösteriyordu. Mağdur ve romantik görünmek hoşuma gidiyordu. Bu benim tabiatımdı. Aynı zamanda silahımdı. Ama her defasında kendimi vuruyordum.” (Tunç, 2016, 22). Mağdur olmanın tabiatında olduğunu kabul eden Şebnem, kendi kendini de mağdur ve kurban ettiğine inanır:

“Beni Teoman kurban etmemişti. Osman da etmemişti. Ben daha yıllar önce, kendimi bizzat, kendi irademle kurban etmiştim. Ben hayatta bir kurban olarak var olmuşum. Kurban olmayı kabul etmeyebilirdim. Ama etmiştim. Dünyaya kurban edilmeye hazır gözlerle bakmak, hayır demekten kolaydı. Mağdur olmak cesur olmaktan çok daha kolaydı. İnsan cesareti seçemezse kurban olmayı kendiliğinden seçmiş oluyordu. İnsan mağdur olmanın suçsuz olmak anlamına geldiğini sanıyordu. Oysa mağdur olmak, suçsuz olmak değildi. Ölesiye tiksindiğim iki kardeşe bakarken anlamıştım bunu. Hayatım boyunca kurban olmayı seçtiğimi anlayınca kendimden de tiksiniştim.” (Tunç, 2016, 46)

Hayatını “aşağıya inen bir merdiven” (Tunç, 2016, 66) olarak tanımlayan Şebnem, ne yaparsa yapsın düşüşünün hızını bir türlü kesemez Zaten artık bir umudu da kalmamıştır: “Her gün biraz daha inceltmeye çalıştığı zevklerine sıkı sıkı tutunarak yaşayan biz zavallı hayaletler için yeni bir gün yok artık. Umut bitti.” (Tunç, 2016, 178). Atiker, bireyin kendi içinde yaşadığı yabancılaşmayı toplumun da körüklemesini “Kişi eylemleriyle normlardan sapma gösterdiği zaman topluluğun yaptırımlarına uğrayabilir. Resmi (biçimsel) olmayan yaptırımlar arasında belki de en yaygın olanı topluluk üyelerinin yaptırımı üzerine çeken üye ile ilişkisini kesmesi yani onu dışlama”sı şeklinde ifade etmektedir (Atiker, 1995, 48). Şebnem de roman boyunca sık sık çocukluğunu hatırlar, aile ve okul ortamı da dahil, girdiği bütün topluluklardan dışlanmıştır. Annesi ona güzelliğiyle çok canlar yakacağını söylese de, Şebnem’e göre tam tersi olmuştur. Güzelliği yüzünden Şebnem’in canı çocukluk yıllarından itibaren çok yanmıştır. Çocuklar, özellikle kız çocukları onu ve güzelliğini sevmemişlerdir, onu aralarına almamışlardır. Daha çocukken bile içinde bulunduğu toplum tarafından dışlanan Şebnem, topluma karşı içinde bir de öfke filizi yetiştiriyordur, o büyüdükçe bu öfke filizi de gittikçe güçlenmiştir.

Camus, “Uyumsuzluk, anlaşıldığı andan sonra bir tutkudur, tutkuların en can alıcısıdır.” der (Camus, 2011, 39). Şebnem de uyumsuz olduğunun farkındadır, varoluşunun amacının kendini ve onu uyumsuz kılan herkesi yıkmak olduğunu düşünür: “Tek amacım serseri mayın olmaktı, pimi çekilmiş bir el bombası. Birilerinin elinde patlamayı umuyordum.” (Tunç, 2016, 220). Birilerinin elinde patlama isteği doğrultusunda da Şebnem, Ayfer Tunç’un diğer yabancılaşmış figürlerinin aksine, isyanını pasif isyan olarak sürdürmez, eyleme döker. İsyanı ilk olarak okuldan kaçmakla, annesine inat birileriyle cinsel ve duygusal ilişkiler kurmakla, çatılardan çılgılık atmakla başlamıştır. Etrafında onu yabancılaştıran ne kadar insan varsa hepsini yadırgatmak, hepsinin suçlarını yüzlerine vurmak ister. Çünkü toplum bir yandan onu ötekileştirirken bir yandan da cinsel bir meta olarak görmekte, Şebnem’in güzelliğini de kullanmak istemektedir. Onu bu denli ötekileştirdikleri ve yabancılaştırdıkları için, başta ailesi olmak üzere herkese çok yoğun bir öfke duymaktadır. Çünkü Şebnem, onların eseridir (Öz, 2016, 42). İsyanının ilk doruk noktası, pornografik bir dergi olan “Phoenix”e çıplak poz vermek olur. Topluma bu şekilde kafa tutmak istemiştir, amacı onların vicdanlarını yaralamaktır, ayrıca bu şekilde güzelliğini hiç kimsenin değil, sadece kendisinin kullanabileceğini söylemeye çalışmaktadır Bu derginin kapak kızı olmak, Şebnem için “Donna Kişot”luğun (Tunç, 2016, 427) başlangıcı olmuştur, toplumun ikiye bölünmüşlüğüne bu şekilde savaş açmaya karar vermiştir.

Şebnem’i hayatta gerçekten anlayan ve hayatının sonuna kadar onu yalnız bırakmayan tek insan ise, “Phoenix” dergisine çıplak poz verirken tanıştığı, fotoğraflarını çeken Gün olmuştur. Gün de aynı Şebnem gibi “hayattan alacaklı”dır (Tunç, 2016, 219), kendi de toplumun dışladığı, dışarda bıraktığı, kimlik bunalımı içinde yabancılaşmış bir birey olduğu için Şebnem’in içini çok iyi okuyabilmektedir. “Hayatımı zehirleyen şeyleri anlatamayacağımı, anlatamadıkça içimde katılaştıracığımı, sancı yapan bu kistle yaşayacağımı anlamıştı.” (Tunç, 2016, 341). Böylece Gün, son nefesine kadar Şebnem’in kendine zarar vermesini önlemeye çalışmıştır. Şebnem, sadece Gün yanındayken biraz olsun nefes aldığını hissedebiliyordur, yalnızlığını ve yabancılaşmasını sadece Gün’le paylaşabilmiştir. Ama Gün de kanserden öldüğünde, Şebnem’in hayatında bir tek, sonradan Şebnem’in acısına acı katacak Osman kalmıştır.

Camus, uyumsuz insanın, yolunun belli bir noktasında kışkırtıldığını söylemektedir (Camus, 2011, 67). Şebnem ise hayatının her noktasında zaten herkes tarafından kışkırtılmıştır. En sonunda Osman'ın da onu görmezden gelişiyle Şebnem, roman boyunca sürdürdüğü isyanlarını artık en üst noktaya taşıyarak, Uluçmüdür ile geçirdikleri gecenin kamera kaydını üst düzey emniyet müdürlerine verir, kendisi bunca yaralanmışken, artık onu yaralayan toplumun da bir yerlerden yaralanmasını istiyordur:

“Masumane niyetim benim, ahlaksızca da olsa sonuçta basit bir zinayı kayda alarak, ailesine üstlerine filan göndererek Uluçmüdürümün otoritesini sarsmak, onu gözden düşürmek, çökertmeyeceğim kariyerinde duraklama yaratmak, tedbirsizliği nedeniyle (âlemciliği değil) devletin en tepesinde bulunanlardan sağlam bir azar işitmesine, skandalın ardından kocamın yanındayım diyeceği muhakkak olan dobiş karısıyla kavga etmesine, kutsal aile konulu söylevler vermesine, çocuklarıyla hırlaşmasına, bu öfkeyle Teoman'ın ipini çekmesine, böylece o orospu çocuğunun kendisine ikbalı ve istikbalı getiren Leylacığını sonsuza kadar kaybetmesine neden olmak, Osman'ın olup bitenleri artık görmezlikten gelememesini sağlamaktı. Kurbandım madem, kesilirken biraz sorun çıkarmak istemiştım, bu diyardan topuklayışım tantanalı olsun.” (Tunç, 2016, 393)

Böylece Şebnem, onu bu hayata sürükleyenlerden de intikam almış olacaktır. Kendi ruhunun yaralanmış halde tek başına kalmasını istememiştir, başkalarının ruhu da yaralansın ister. Kayıtları sızdırmakla Şebnem, onu daima mağdur etmeye çalışan hayata karşı vurabileceği son darbeyi de vurmuştur:

“Madem ki sefil hayatımı sürdürmem mümkün değildi, madem ki olacakları önlemek elimde değildi, beynim dağılırken ben de başkalarının hayatlarını dağıtacağım. Böylece sefilliğini ikiye katladığım hayatımı hiç değilse kendi gözümde değerli kılacağım. Nihayet başarmıştım. Sefilliğimin üçe katlanmasına hayır diyebilmişim. Mağdur olmaktan çıkmıştım. Eylemci olmuşum.” (Tunç, 2016, 109)

Bu son eylemini Şebnem, ikinci dürüstlük hareketi olarak değerlendirir, birincisi “Phoenix” dergisine verdiği pozlardır, bu pozlar Şebnem'in ilk eylemi olmuştur. İkincisi ise Şebnem'in ölümüne sebep olacak olsa bile degecektir, çünkü “yıkıp geçirecek, herkesi mahvedecek”tir (Tunç, 2016, 110). Ama toplum, Şebnem'i bu noktada da hayal kırıklığına uğratmıştır. Şebnem'in ortaya çıkardığı kayıtlarda tecavüze uğradığı netken, kimse ona dikkat etmemiştir. O kayıtlarda görünen Şebnem değil, ona tecavüz eden üst düzey emniyet yetkilisi Uluçmüdür'dür. “Uluçmüdür skandalın öznesiydi, ben nesnesiydim. (...) Suç benim bunları kayda almam ve dünyaya çığlık atmamdı. Mağdur olmak suçtu.” (Tunç, 2016, 461). Kimse Şebnem'in çığlığını duymamıştır, kimse onun mağduriyetini görmemiştir. Çocukluğundan beri onu ötekileştiren toplum, yine Şebnem'i dışlamıştır, bu defa da mağdur olduğu halde mağlup olan Şebnem olmuştur. “Affedilmez olan, yapman

değil zaten, yakalanmandı.” (Tunç, 2016, 428). Şebnem, dünyaya karşı sesini, son attığı çığlıkla da duyurmayı başaramamıştır.

Dünya Ağrısı, zaten dışarda kalmış bir taşranın da dışında kalanların romanıdır. Başkışı, hayatının en şedit travmasını hafızasına gömdüğü için Madenci’yle tanışana kadar bir türlü yüksek sesle adlandıramayan travmanın açık/gizli öznelerini tayin edemeyen Mürşit’tir. Mürşit, romanın başından sonuna kadar aynı anomik Mürşit’tir, hiç değişmez. İnci’nin ifadesiyle, Mürşit’in çocukluk çağı, “yetişkinlikte iyice su yüzüne çıkan ruhsal kırıklıkların nedenleriyle doludur” (İnci, 2017, 14). Annesi ve babasından oluşan ailesinde başlayan yabancılaşma, kendi kurduğu ailesinde de devam eder. Annesinin bulduğu Şükran’la herhangi bir aşk bağı olmadan evlenen ve iki de çocuğu olan Mürşit, yeni ailesinde de çok mutsuzdur. Ailenin hiçbir üyesi, Mürşit’in dünya ağrısını anlamamaktadır. Hatta Mürşit, silik kişiliğinden ötürü kendini baba ya da koca olamayacak biri olarak değerlendirir: “İkisi iki taraftan başlayacaklar baba olamayan babayı, koca olamayan kocayı didikleme” (Tunç, 2014, 163). Karısı Şükran ve çocuklarının da böyle düşündüğüne emindir. Mürşit son derece özgüvensizdir, çocukluğunda mevcut olan kaçıp gitme isteği hâlâ devam etmektedir. Ama karısını ve çocukları, daha da önemlisi oteli ve bulunduğu taşra şehri ardında bırakıp gitme cesareti yoktur, içinde yaşadığı isyan, pasif kalmıştır, eyleme dönüşemez.

Mürşit evinin yabancısıdır, çocukluğundaki aile evinde olduğu gibi, kendi kurduğu evinde de bir yabancısıdır. “Sanki yıllar önce yanlışlıkla kendisinin olmayan bir eve girmiş, evdekiler de kaybettikleri birinin yerine onu koymuşlar, benimsemişler, geçinip gidiyorlar.” (Tunç, 2014, 253). Karısına karşı tam olarak ne hissettiğini bilmemektedir, sadece hissettiği şeyin aşk olmadığını bilir. Aşkı hiç tadamamıştır, Şükran’a karşı bile aşka benzer şeyler hissedememiştir, Şükran Mürşit’in gözünde sadece “sevgi yükü”dür (Tunç, 2014, 22). Şükran da Mürşit’in dünya ağrısı yüzünden hiçbir zaman mutlu olamamıştır, evliliklerinin sürebilmesinin tek sebebi, Şükran’ın isyanını Mürşit’e karşı sessiz ve suskun kalıp, sadece çocuklarıyla iletişim kurma yoluyla sürdürebilmesidir, böylece Şükran, bir nevi ailesi için kendini feda etmiştir (Krause, 2017, 167). “Şükran’a hiç elini kaldırmadığını düşündü sonra; ne Şükran’ a ne çocuklarına. Kimseye el kaldıracak hali olmadığı için kaldırmadı. İnsanın karısına el kaldıramamasının iyiye işaret sayılmayacağı bir hayatı var.” (Tunç, 2014, 14). Bir yandan Mürşit, Şükran’ın hayatını kendi anomik tutumlarıyla

mahvettiğini düşünüyordur, Şükran'ın kendini feda ettiğini, kendi mutluluğunu çok geri plana attığının farkındadır. İyi bir koca olamamıştır, Şükran'ı sevmeyi başaramamıştır, ona iyi bir evlilik hayatı sunmak için elinden geleni yapmamıştır. Üstelik Mürşit, Şükran'ı şehre gelen bir öğretmen kadınla da aldatma teşebbüsünde bulunmuştur. Ancak o zamanlar çok küçük yaşta olan kızı Elvan'ın kendisine saldırgan bir köpek gibi dişlerini göstermesini bir şekilde öğretmenle arasındaki durumu hissettiğine yorduğunda Mürşit, kişiliğinin en çok gelişen duygusu olan suçlulukla, teşebbüsünü tam olarak bir eyleme dönüştürmemiştir. Hayat boyu onu taşıdığına inandığı Şükran'a karşı duyduğu suçluluk da diğer suçluluk hisleri gibi peşini bırakmamıştır.

Sevme eylemini tam olarak bilemeyen Mürşit, sadece karısına karşı değil, çocuklarına karşı da ne hissettiğini bilmemektedir, tek söyleyebildiği “sevgisizlik olmayan ama anlatması güç bir uzaklık” (Tunç, 2014, 11) hissettiğidir. Duyduğu sevgiyi kavanozda bir cenine benzetir, “kalbinden parmaklarına kadar bütün unsurlarıyla tamam; ama ölü” (Tunç, 2014, 22). Çünkü aslında Mürşit, aile denen olgunun bağlayıcılığının farkındadır. Onu nefret ettiği, daima kaçmak istediği bu otele bağlayan şeyin kendi ailesi olduğu kadar karısı ve çocukları da olduğunun farkındadır. Hayatı boyunca sorumluluktan kaçmak istemişken, üzerinde kocaman bir evin, bir otelin, üç de insanın sorumluluğu vardır. “Beni bu dar hayata onlar mahkûm etti. İçimdeki şeyi öldürdüler.” (Tunç, 2014, 23). Mürşit'in hayatı tamamen mecburiyetten doğan sorumluluklar ve suçluluk hisleriyle ilerliyordur. Ölmeyi bile karısı ve çocuklarına olan sorumluluğu yüzünden tam anlamıyla düşünmeye cesaret edemiyordur. Bu hayatta onları yalnız bırakıp kaçamayacağını bildiği için de, hiçbir zaman karısını ve çocuklarını tam olarak sevmeyi başaramamıştır. İçinde yaşamak zorunda kaldığı evi, kurtulmak istediği dünyanın küçültülmüş halidir.

İçeride azap, ıstırap ve kederle dolu olan Mürşit, bir türlü anlaşılmanın verdiği yabancılıkla boğulmaktadır. Aslında Mürşit'in dış görünüşünden bile içinden keder okunmaktadır ama ailesi bu kederi okumamayı tercih etmiştir “İnsanın kendi kanından canından varlıklarla doldurulmuş yalnızlığı en büyük tutsaklık.” (Tunç, 2014, 194). Her sabah uyandığında başını alıp gitmek isteyen Mürşit, bunu asla yapamayacağını farkındadır. Mecburen yanlarına gittiğinde bile yüzündeki ağrının onların neşelerini solduracağını bildiği için, Mürşit'in ağrısı da ikiye katlanırken, gitgide ailesinden de uzaklaşır. Gürbilek, “İnsan anlatınca küçük düşer, yanlış

anlaşılır, çünkü bazı kötü hatıralar insanın aklından kelime olarak çıkmıştır ama görüntü olarak kalmaya devam eder, çünkü kelimeler o görüntüyü hiçbir zaman tam olarak anlatamaz” (Gürbilek, 2014, 18) der, Mürşit’in de ağrılarını ve azaplarını anlatabilmesi için yeterince kelimesi yoktur, kelimesi olmadığı için de kimselere anlatamaz. Şehre gelen ve Mürşit’in otelinde kalan Madenci Uzay ise, Mürşit’e bir nebze olsun iyi gelmiştir. Ama kelimeleri olmadığı için, Mürşit’in Madenci’ye anlatması da tam olarak bir anlatmak değildir; kelimelerin ağzından taşmasıdır: “Günahı ağzına sığmıyordu artık.” (Tunç, 2014, 290). Çünkü Madenci’nin yüzündeki gölgeyi de kendi yüzündekine benzetmiştir, onun da kendisinininki gibi bir dünya ağrısı çektiğini fark etmiştir. Onları birbirlerine yaklaştıran da, birbirlerinin yüzünde gördükleri dünya ağrısının izleri olmuştur. Bu ağrıyı gördüğünde de dayanamamış, yıllarca içinde beklettiği kelimeleri sonunda ortaya dökmüştür. Böylece ikisi de, birbirine en derin sırlarını, en derin yara izlerini göstermişlerdir. Çünkü ikisi de yıllar boyunca aynı yerlerden kırılmışlardır: “İkisinin de hayatı orta yerinden çatırdıyordu. Belki de yarılmıştı, çoktan kopmuştu; ama hala bütünmüş gibi davranıyorlardı.” (Tunç, 2014, 143).

Bütün bu sebeplerden dolayı, Yıllardır biriktirdiği ve kimseye açamadığı şeyleri Mürşit, bir tek kendisiyle aynı izleri taşıyan Madenci’ye anlatabilmiştir. “Onunla arkadaş olduğundan beri zihninde her gün yeni bir kuyu açılıyor sanki, işlediği ne kadar günah varsa hepsi yıllardır gömüldükleri derinliklerden çıkıyor.” (Tunç, 2014, 11). Madenci’yle konuşurken Mürşit, hayatında ilk kez birine kendini açtığı için, ilk kez özgür hissetmiştir. Çünkü içinde bulunduğu toplumda sürekli görünmez adam gibi dolaşan Mürşit’i sonunda birisi görmüştür, görmenin yanında dinlemiştir. Üstelik susturmamıştır. Madenci de aynı Mürşit gibidir, bu dünyaya ait olmadığına inanıyordur, yörüngesi bu dünyadan çoktan kopmuştur: “O dünyaya bu adamlar ait, biz değiliz.” (Tunç, 2014, 156) diyen Madenci’nin, intihar eden karısı Arzu’ya çocukluğundan beri cinsel istismarda bulunduğunu fark ettiği için kayınpederini öldürdüğünü öğrendiğinde Mürşit, çocukluğundan beri azabını çektiği, asla peşini bırakmayan, Mürşit, çocukluğundan beri azabını çektiği, asla peşini bırakmayan, rüyalarına giren kendi travmasını da kimselere açamazken bir tek Madenci’ye açmaya cesaret edebilmiştir: “O geceden beri ikisi de kendilerini ait oldukları galaksiden koparak uzaklaşan, yavaş yavaş sönen birer yıldız gibi yalnız ve yok oluşa yazgılı hissediyorlar. Bu yüzden anlaşıyorlar.” (Tunç, 2014, 15).

Mürşit ve Madenci, kendilerini normal insanlar olarak görmemektedir, onlar bu dünyanın dışındadır, ikisi de bu dünyaya sığamayacak kadar ağır yükler taşımaktadırlar: “Normal insanlar huzurla, herhangi bir vicdan sızısı duymadan uyurlarken, Madenci ve ben ve bizim gibiler dünyanın derdi denen soyut, tarifsiz bir yükü çekmeye yazgılıyız.” (Tunç, 2014, 142). Akyıldız, bu romanda toplumun Mürşit ve Madenci’nin tabiatındaki insanlara sadece içi ağrarak sessizce durmak veya çaresizce birilerini öldürerek adaleti sağlamaya çalışmak seçeneklerinin verildiğini söyler (Akyıldız, 2017, 29). Bu seçeneklerden her iki figüre de birer tane düşmüştür; Mürşit içi ağrarak sessizce durup pasif isyan halinde kalırken, Madenci kendi adaletini kendi sağlamak üzere eyleme geçmiştir.

Kafaoğlu-Büke, taşıyıcı boğucu yapanın, unutmaya izin vermemesi olduğunu söyler (Kafaoğlu-Büke, 2017, 39). Mürşit’in boğulmasının sebebi de çocukluğunu ve travmalarını bir türlü unutamıyor oluşudur. Etrafında Madenci gelene kadar hep aynı insanlar vardır. Hayatı hep aynı yerlerde aynı insanlarla geçmiştir, hayatı sadece, bir yabancı olduğu eviyle ömrünü çürüttüğüne inandığı oteli arasında gidip gelmekten ibarettir. Onun yaşadığı yabancılaşma, tam olarak Tolan’ın “insanlarla olan ilişkilerinin gönüllü bir seçim sonucu oluşmaması halinde ortaya çıkan” dediği türdendir (Tolan, 1980, 184). Kimsenin ona dayanmadığını düşünüyordur, hayatı onu yavaş yavaş çürütmektedir, etrafını da çürütmemesi için insanların ondan uzak durduğuna inanır:

“Bir süredir neşe yutucu biri olduğunu düşünüyor, yüzünde etrafındaki neşeyi çekip yutan bir kara delik var sanki. Ne olduğunu bilemiyor ama bir şey var. Belki burnunun iki yanından çenesine uzanan iki derin çizgi, belki ağzındaki asimetri, kaşlarının kırgın kıvrılışı ya da bakışlarındaki acı. Her ne ise, varlığında rahatsız edici bir şey var. Ne zaman aynaya baksa içi ağrıyor. Kendini boşlukta dönerek ona buna saplanan, sahipsiz bir hançer gibi hissediyor. Çevresindekilerin küçük dünyalarına zarar veriyor, sebepsiz kederiyle herkesi yaralıyor.” (Tunç, 2014, 16-17).

Fakat bir yandan da içinde yaşadığı toplumu da içten içe küçümsemektedir, ailesi dışında diğer insanlarıysa hiç sevmez. Onlardan biri olmadığı için, onlara ayak uyduramadığı için içten içe bir hoşnutsuzluk da hisseder. Camus, dünya ile düşünceler arasındaki uzlaşmazlığın temelini, bu konuda bilinçlilikle açıklamaktadır (Camus, 2011, 66), Mürşit de Madenci de, bu bilince sahip olduklarını içten içe biliyorlardır. Mürşit, topluma karşı duyduğu öfkeyle birlikte, etrafını gözlemleyerek içinde bulundukları çağa “duygusal taşlaşma çağı” (Tunç, 2014, 123) adını vermiştir, Madenci de ona katılır: “Ruhumuz taşlaştı, ama bedenimiz çürüyor. Öyle ya da böyle, daha toprağa girmeden çürüyoruz.” (Tunç, 2014, 123). Yaşadıkları toplum,

onlar gibi insanları çürütmektedir, onlara bir yaşama amacı vermemektedir, bu yüzden içlerindeki boşluk hissinin sebebini, içinde yaşadıkları topluma da bağlarlar: Ona sürekli suçluluk hissi yaşatan, vicdan azaba çektiren, boşluğa düşüren bu düzene karşı Mürşit mücadele etmeyi denemez bile, “Benim bu hayata tabiatım müsait değildi” (Tunç, 2014, 185) derken, doğuştan uyumsuz olduğunu kabullenmiştir.

Gürbilek, “Adlandırmak, çoğunlukla bir cümlemin öznesini tayin etmektir.” der (Gürbilek, 2014, 48). Mürşit, de içindeki yumrunun, ağrının adını kendi koymuştur, kitap okurken rastladığı bir kelime, yaşadığı ağrılığı tanımlayan bir addır, bu ağrıya “Weltschmerz” der, yani dünya ağrısı. Onun içinde ağrıyı yapan öznenin bizzat dünyanın kendisi olduğunu da kesin olarak kabullenmiştir. Mürşit, içinde bulunduğu tüm topluluklarda; ailesinde, otelinde ve şehrine bir yabancı olduğunu farkındadır. Güçsüzdü, elinden herhangi bir şey geleceğine inancı yoktur. “Burada yaşamamanın ucunu kaybetmişim ben, bir sürü şey oluyor ama benim haberim yok.” (Tunç, 2014, 235). Hayatının herhangi bir anlamı olduğuna dair inancı yoktur, boşluk içinde debeleniyordur sadece, bir geleceği de yoktur. Hiçbir zaman buraya ait olmadığını da farkındadır, kendi içinde izole bir yaşam sürmektedir. Bir dönem normal bir adam olmak istediğini düşünmüştür: “Kederle dolu gözlerine ve çevresindeki derin çizgilere hayatımla barışmanın bir yolu kalmadı mı diye sordu, çok mu geciktim normal bir adam olabilmek için?” (Tunç, 2014, 25). Ama toplum, hiçbir zaman onu aralarına almayacağını belli etmiştir. “O bu dünyaya vakumlandı. Kıpırdamıyor. Dönemiyor.” (Tunç, 2014, 261). Değiştirebileceği hiçbir şey olmadığına inanan Mürşit, eylemsiz kalmayı tercih etmiştir. Pasif isyanını her şeye karşı boşvermişlikle sürdürmeye çalışır. Otelin işlerini oğlu Özgür’e bırakır, ilgilenmesi gereken şeylerle mümkün olduğu kadar ilgilenmez, yapması gereken şeyleri geciktirir, karar vermekten kaçınır; bütün bunlar yüzünden de oğlu Özgür’den sık sık babasından işittiği gibi azarlar işitir. Hep bir şeyleri yanlış yaptığı hissine sahiptir, zaten etrafındakiler de onun gibi düşünüyordur. “Ben bu dünyayla baş edemem, dünyanın bunca ağrısını çekerken dünyayı yenemem, teslim oluyorum.” (Tunç, 2014, 267). Mürşit gerçekten de hayata teslim olmuştur, pes etmiştir, kendini koyvermiştir. Zaten yaşamaya pek de meraklı olmadığı, yaşamayı da beceremediğine inandığı bu hayatın tamamen kıyısına çekilmeye karar verir (Yılmaz, 2016, 118). Pasif isyanını, tıpkı babası gibi, bir şeyleri yok sayarak sürdürmeyi tercih etmiştir. Silik bir kişi olarak yaşamaya devam eder.

İnci, Ayfer Tunç'un romanları hakkında "yalnızlığın oyuncakları çeşit çeşittir ve aşk bunların başında gelir." demektedir (İnci, 2017, 11). Yazarın en güncel romanı *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura*'da da birbirlerini yalnızlıklarından ve yabancılıklarından tanıyan ve bunu aşka dönüştüren iki başkişi bulunmaktadır. Romanın "Yazı" bölümünde anlatıcı olan Umut, ölümcül bir hastalığa yakalanmış, hayatla da bir türlü barışamamış bir figürdür. Tedavi amaçlı gittiği New York'ta Sanem'le tanışır, birbirlerine yara izlerinden bağlanırlar. Sanem, Umut'u görür görmez "Gözlerini gördüm bir an, yüzündeki ağır kederi ve kayıp hissini. O da acı familyasının çocuğu" diye düşündüğünü söylemektedir (Tunç, 2018, 245). Aslında mutlu bir çocukluk geçirmiş olan Umut'un hayatı, annesinin hastalığı sonrasında çok değişmiştir. Umut doğuştan bir tutunamayan değildir, hayata tutunamamaya sonradan, annesinin hastalık süreciyle başlamıştır. Annesinin ölümünden sonra aile yapısına dair öğrendiği gerçekler, Umut'un yaşadığı dünyayı tamamen yadırgamasına sebep olmuştur. İlk olarak yaşadığı evde yabancılaştığını hisseden Umut, hastalığını da öğrendikten sonra dünyanın yörüngesinden iyice kopmuştur. Artık Umut'un yaşama anlayışı, diğer insanların yaşama anlayışından farklıdır, hayatının okumak, yazmak ve hikâye uydurmaktan ibaret olduğunu söyler. Gittiği her yerde farklı farklı kimliklere bürünmektedir, zihninde kurduğu hikâyeleri, kendini de o hikâyelerin başkişisi yaparak anlatır. Hayattan kopmak üzere olduğunu fark eden abisi ve babasının ısrarıyla Amerika'ya gittiğinde ise aslında ölümcül hastalığı için bir tedaviden çok, kendi ruhu için bir tedavi arayışındadır; bir tutku, bir arzu arayışındadır. Sanem'le tanıştığında ise aradığı tutkuyu bulmuştur, hayatında ilk defa aşkı tatmıştır.

Umut, Sanem'le tanıştığında ikisinin de "yapış yapış bir yalnızlık ve sessizlik içinde" (Tunç, 2018, 12) olduklarını söyler, ikisini birleştiren nokta budur, Sanem onun gözünde "ıssızlığın kendisi"dir (Tunç, 2018, 29), onu anlayabilecek tek kişidir. İki tutunamayan, birbirini bulmuştur. Sanem'e büyük bir aşkla bağlanan Umut, bir tek onun yanındayken hayatın dışında değil içinde olduğunu hisseder: "İkimiz birlikteyken başkalarından farklıyız, yeryüzünde nefes alan her canlı gündüz, sadece biz ikimiz geceyiz." (Tunç, 2018, 19). İlk başlarda Sanem'e korka korka yaklaşır, çünkü hayattan beklentisi kalmadığı bir dönemde Sanem hayatına girmiştir, yine hayal kırıklığı yaşamaktan korkmaktadır, bu yüzden ilişkinin başlangıcında kendini ilişkilerinde kendisinin daha çok değer veren olduğuna inandırır. Fakat yine de bu

aşamada adım adım Sanem’e daha da çok bağlanır, en sonunda büsbütün ona âşık olmuştur. Kendini Sanem’e “durup dururken bağlanmış bir sokak köpeği” (Tunç, 2018, 112) görür.

Fakat Umut, her şeye rağmen hayatın onun mutlu olmasına izin vermeyeceğinin farkına sonradan da olsa varmıştır. Hastalığı ilerlemeye devam ediyordur ve yakında bedeni üzerinde hiçbir tahakkümü kalmayacaktır. Sanem’le olduğu süre boyunca bunu unutmuş gibi yapmış, hastalığına ket vurmuştur, kendisi Sanem’e çok âşık olsa da hayattan beklentileri minimum düzeyde olduğu için bu aşkın tamamen karşılıklı olabileceğini hiç düşünmemiştir. Oysa Sanem’le olan ilişkisi ilerlemektedir, hayatta hep örselenmiş ve yaralanmış Sanem’in kendisine gerçekten tutunmaya başladığını fark eder. Umut, Sanem’le ikisinin birlikteliğini “birbirinin acı dolu bedenleriyle yetinen iki yoksul âşık, âşık olduğunu bilmeyen veya bilmek istemeyen” (Tunç, 2018, 188) olarak ifade eder. Ancak öte yandan kendi bedenindeki değişimlerin de farkındadır: “O an Sanem’in zamanının parçası değil, kalbinde bir oyuk olduğumu ve Sophie’yle aslında hiç uzlaşmadığımı anladım. Bozuk genime gömdüğümü sandığım yaşamak arzusu içimde bir damarı yırttı, arzu kanıma karıştı.” (Tunç, 2018, 189). Sanem’le bir sonları olmadığını düşünerek, hastalığının son aşamalarını ve ölümünü Sanem’in görmesini istemediği için İstanbul’a geri döner. İstanbul’a geri dönmesi, Umut’un Sanem’le tanışmadan önceki izole hayatına geri dönmesi demektir, eskisi anomik haline geri döner. Romanın sonunda son defa, sesini ve kendini kaybetmeden önce görüntülü konuşma yoluyla Sanem’i görmek isteyen Umut, artık yaşamıyordu.

Romanın “Tura” adlı ikinci bölümünün anlatıcısı ve ikinci başkışısı Sanem için Umut, “yaralarının güzelleştirdiği ya da bana yaralarıyla güzel gelen bir kadın” (15) demektedir. Mutsuz ve sevgisiz bir ailede büyümüştür, ailenin adeta joker elemanı olmuştur. Hayattaki tek misyonu ailesinin çıkarları doğrultusunda hareket etmek, ailesine bakmak olacak şekilde büyütüldüğü için, ötekileştirilmeyi ve örselenmeyi kendi iç dünyasında normalleştiren Sanem, Umut’la tanışana kadar kendini tamamen dünyadan kopmuş hissederek yaşamıştır. İçindeki boşluğun doğuştan olduğuna inanmaktadır, Sanem’e dünya, “buğulu bir aynadan” görünmektedir (Tunç, 2018, 179). Beynini acı anıların çöplüğüne benzetirken, hayatını da paslı bir gemiye benzetir: “İnatla yüzdürmeye çalışıyorum ve bu delik deşik geminin hâlâ batmamasına, iyi kötü yüzmesine hayret ediyorum.” (Tunç, 2018, 221). Ailesinden uzaklaşmak adına gittiği New York’ta, Sanem’in yabancılaşma süreci son bulmamış,

aksine daha da alevlenmiştir. Umut, onun için “başını kadehine eğmişti, acı burnundan kadehine damlıyor gibiydi.” (Tunç, 2018, 13) der. Sanem yaşamaktan yorulmuştur, sürekli dışlanmak ve başkaları için yaşamak zorunda kalmak onu derin bir karamsarlığa ve umutsuzluğa sürüklemiştir: “Tek hücreye kadar tükenmişim ve o tek hücrenin yok olup gitmeyeceğini anlamışım, yok olmayacaksan çoğalman gerekir.” (Tunç, 2018, 291).

Özellikle ailesi tarafından bir yabancı olarak görülmenin ve hayat boyu dışlanmanın acısını çocukluğundan beri taşıyan Sanem, isyanını hiçbir şekilde eyleme dönüştürememiştir. Ailesiyle aynı evde yaşarken hep onların kurallarına uymuş, gerektiğinde okula gitmek yerine babasına bakmayı kabul etmiş, ailesi onun hayatını değiştirirken hiçbir müdahalede bulunmamıştır. *Yeşil Peri Gecesi*’nin Şebnem’inin aksine Sanem, ailesine inat olsun diye yaşamamış, pasif isyanını hiçbir şekilde eyleme dönüştürmemiştir. Ekonomik özgürlüğünü elde ettiğinde İstanbul’u terk edip New York’a yerleşmiştir ancak ailesiyle bağını koparma imkânı varken koparmamış, onların maddi olarak yanlarında olmayı da sürdürmüştür. Ancak yine pasif isyanı doğrultusunda, ilişkisini sadece parayla sınırlı tutmuş, hiçbirisiyle hatta ablasına vermek zorunda kaldığı kızıyla bile duygusal iletişim içine girmemiştir.

Hayatı boyunca hangi arzusun peşinden niye gittiğini çözmeye çalışan Sanem de tıpkı Umut gibi kendi kimlik bunalımını yaşarken, insanlara farklı farklı hikâyeler uydurmayı sever, öyle ki özgeçmişini bile farklı farklı sahteliklerle, aslında kendinde olmayan özelliklerle düzenleyerek birçok farklı iş bulur. İnsanlara kendini bir başkasının kılığına bürünmüş halde tanıtırken, onları yadırgatmaktan da büyük zevk alır: “Bir an için bile olsa dünyanın sandıkları kadar rahat bir yer olmadığını hissetsinler istiyordum.” (Tunç, 2018, 16). Farklı hikâyelerle insanları şaşırtırken, bir yandan da kendi yaşamaktan hiç haz etmediği hayatından bu hikâyeler sayesinde kısa süreliğine de olsa uzaklaşmaya çalışmıştır:

“Başkası olmak hayatımı tahammül edilir kıldı, ama unutmak istemediğim şeyleri unutmama bir yararı olmadı. Dünyaya kopmayan bir göbek bağıyla geldim ve benim olamayan bir göbek bağına devrettim. Bilincin anıları değiştirdiği, acı verenleri silip güzel olanları parlattığı doğru olabilir, ama benim için geçerli değil bu, acı benim yapıtaşım, subasmanım, temelim, ben acının üstünde yükseldim.” (Tunç, 2018, 277)

Hayatta dilinden anlayabildiği kimseyle karşılaşamamış olan Sanem, Umut’la tanıştığında hayatı en az Umut’unki kadar değişmiştir. Zaten Umut’un yüzüne baktığında, onun da kendi gibi biri olduğunu çoktan anlamıştır: “Hepimiz acıların çocuğuyuz.” (Tunç, 2018, 413). Farklı noktalardan yaralanmış olsalar da, ikisi de

hayatın örselediği bireylerdir, ikisi de dünyanın yörüngesinden kopmuştur ve kendi yörüngeleri etrafında başboş bir şekilde savrulmaktayken, birbirlerini bulurlar: “Yaralı insan kendi gibi yaralı biriyle karşılaşınca hemen tanıyor. Umut’un acı familyasından olduğunu, onu Larry’nin yerinde gördüğüm gün anladım.” (Tunç, 2018, 360) diyen Sanem, hayattaki tüm yabancılaşmasını Umut yoluyla üstünden atmaya çalışır, Umut’a tutunarak hayata da tutunmaya çalışmıştır. Umut’tan önce hayattaki varlığını yeterince önemsemedi, ona göre varlığını bütün halinde tutan tek şey, kendini bombalayarak parçalamak istediği bir çelik iptir. Hayata tutunma isteği bile kalmamış bir haldeyken tanıştığı Umut’la el ele vererek onları ötekileştirdiğine inandıkları hayata birlikte karşı durmaya çalışırlar: “Umut’la keder bulutlarımızı birleştirdik, büyük, koyu, kalın bir keder atmosferi yaptık kendimize.” (Tunç, 2018, 309). Umut’un New York’ta bulunduğu sürece Sanem, çocukluğundan beri göremediği sevgi ve insan ihtiyacını biraz olsun karşılamaya çalışmıştır. Umut’la tanıştığında kendini tamamen kopmuş hissedene, başboş bir uçurtmaya benzeten Sanem’in değişmiş, artık dünyaya eskisi gibi bakmaz olmuştur. Çünkü Umut onun dilinden anlamış, ömür boyu dışlandığı hayata farklı yerden bakmasına sebep olmuştur: “Kelimelerin iyi geldiği, yarım kalmış insanlarız biz.” (Tunç, 2018, 301).

“Kendine yabancılaşmada gerçek değerlerin yitirilmesi, hakiki duygulardan feragat edilmesi, kişiliğin bir bölümünün bastırılması, bir tür sınırlama ve engelleme söz konusudur.” (Feuerlicht, 1978, 129). Umut’la tanıştığında çoktan kendine yabancılaşmış olan Sanem, ailevi değerlerini yitirmiştir, annelik ve evlat olma duygularını çoktan bastırmış, duygularına da bir daha açmamak üzere kilit vurmuştur. Aslında Sanem, duyarlı ve hassas bir insandır, içindeki Seeman’ın ifadesiyle anlamsızlık duygusu ve kendine yabancılaşma hali de hassas yapısının bir sonucu olmuştur: “Adlandıramadığım bir damar var, hassasiyet ya da bezginlik ya da başka bir şey, bende bu damarı kesebilsem kan kaybından ölürüm, ne iyi olur.” (Tunç, 2018, 304). Hassas ve duyarlı yapısı yüzünden Sanem, çocuklukta yaşadığı ve onu hırpalayan yaralarına “benlik yarası” adını vermiştir (Tunç, 2018, 385). Umut’a bile açamadığı yaraları vardır. Başarılı bir mimar olmasına rağmen kendisi için herhangi bir mesleki gelecek tasavvuru bile yoktur, çünkü boşluk içindedir. Hayatının bir kısır döngüden ibaret olduğuna inanır, Umut’un hastalığını öğrendikten sonra da bu inancı pekiştirmiştir: “Boğazıma dolanmış, koparamadığım bağlarım var.

Bir de sen varsın ya da var sayılırsın. Sonra bir gün olmayacaksın. Sonra ben gene benle kalacağım.” (Tunç, 2018, 283). Umut İstanbul’a döndükten sonra ise Sanem, tahmin ettiği gibi eski anomik zamanına geri dönüp, en baştan başlamak zorunda kalmıştır: “Bi hayat nasıl döner bilmiyorum, dönmek iyi bişey mi onu da bilmiyorum, ben sürekli dönüp duruyorum, baştan başlıyorum, hep aynı yere geliyorum, benim hayatım bir çemberler silsilesi.” (Tunç, 2018, 231).

Çalışmanın bu bölümünde, Ayfer Tunç’un romanlarında yabancılaşmış ve toplumun dışında kalmış bireylerin toplum içindeki durumlarına odaklanılmıştır. Toplum tarafından yalnız bırakılan, görülmeyen, mâdun olan, sonunda da kendine yabancılaşan bireylerin içinde yaşadıkları dünyaya ve topluma karşı eylemleri ve pasif isyan halleri incelenmiştir. Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde, Ayfer Tunç’un romanlarındaki bireylerin ölüm kavramıyla olan ilişkisi odağa alınacaktır.

3. 3. Ölüm, Ölme İsteği ve İntihar Hali

Ölme isteği ve bu isteğin eyleme dönüşmüş hali olan intihar, yabancılaşma olgusunun son durağıdır. Pasif isyanın sonunda birey, ölme isteğine dayanamayarak isyanını bir eyleme dönüştürüp intihar girişiminde bulunabilir. Ama bu, yabancılaşmış bütün bireylerin mutlaka bu durağa uğradığı anlamına gelmemektedir, intihar, yabancılaşmanın “marjinal noktasıdır” (Yürek, 2005, 77). İçinde bulunduğu toplumdan çoktan ayrılmış ve soyutlanmış olan yabancılaşmış birey, bu evrede ölümü bir kaçış, bir rahatlama olarak görür ve sonu intihara varmasa bile ölme isteği içinde yaşar. İntihar olgusunu toplumsal etkenler doğrultusunda inceleyen Durkheim, intiharı her şeyden önce artık yaşamaya önem vermeyen bir insanın umutsuzca bir edimi olarak tanımlamış, intihar çeşitlerini bencil intihar, elcil intihar ve kuralsızlık intiharı olarak üç grupta kategorizelendirmiştir (Durkheim, 2002, 24). En temel haliyle bencil intihar, bireyin içinde bulunduğu toplumla bütünleşememesi sonucu doğan intihar türüdür. Toplumla aşırı bütünleşmenin ve toplum normlarının sonucunda ise ortaya elcil intihar çıkmaktadır. Durkheim’in son kategorisi kuralsızlık intiharı ise, toplumsal ya da ekonomik alanlarda olumlu ya da olumsuz ani değişimler sonucunda gerçekleşir. “Bireyi kendi başının çaresine bakmak durumunda bırakan etkenler ne kadar çoğalırsa intihar olayları da o ölçü de artar.” (Durkheim, 2002, 7). Toplumun yörüngesinden ayrılan bireyin gözüne ölüm fikri, artık bir kurtuluş olarak görünmektedir. Ölüm fikri, Seeman’ın kategorizasyonundaki beş

öğenin beşinin de (güçsüzlük, anlamsızlık, kuralsızlık, toplumdan izole oluş, kendine yabancılaşma) artık son noktası haline gelmiştir.

Ayfer Tunç'un romanlarında da ölüm fikrine ve intihara eğilimli figürlere sıkça rastlanmaktadır. Romanların hepsinin mutlaka bir şekilde ölüm ve/veya ölüm fikrini içerdiği görülmektedir. Figürlerin bir kısmı, Durkheim'in kategorizasyonundan bencil intihar türüne eğilimlidir, intiharı deneyenlerin yanında denemeye cesaret edemeyip, ölene kadar ölmeyi, ölümün gelip onu bulmasını dileyenler vardır. Bir kısmı romanın sonunda artık yaşamıyordur, bir kısmı ölüm korkusu içindedir, bir kısmı ise ölümle bağlantılı travmalar yaşıyordur, çok sevdiği birilerini öldükleri için kaybetmiştir. Ayfer Tunç'un romanlarının hepsinde ölüm, başat öge olmasa bile mutlaka bulunmaktadır. Çalışmanın bu kısmında, Ayfer Tunç'un romanlarındaki yabancılaşmış bireylerin ölümle/intiharla olan bağları, ölüme bakış açıları ve ölüm acısıyla başa çıkış/çıkamayış halleri odak nokta olacaktır.

Yazarın ilk romanı olan *Kapak Kızı*'nda, bakış açıları verilen üç kişi de (Bünyamin, Ersin, Selda) ölüm fikrine karşı soğukluk duymaktadırlar. Bu figürlerin hiçbirinde intihar eğilimi ya da ölüm isteği görünmez, tam tersi ölümden korkarlar. Ama bu romanda hikâyeyi yerine oturtan olay, bir ölümdür. Tren yolculuğu sırasında, trende karanlık odacı ölmüştür ve yolculuk boyunca cesedi trende kalır. Ersin ve Selda'nın, sonradan *Yeşil Peri Gecesi*'nde hikâyesinin ayrıntılarının verileceği Şebnem üzerine konuşmaya başlamaları, bu ölüm sayesinde. Bu ölüm, aralarındaki itirafların başlamasına yol açmıştır: "Sözü Şebnem'e getiren şeyin bir ölüm olması tuhaf değil mi?" diye sorar hatta Ersin (Tunç, 2014, 232) ki bu romanda ölümle gelen Şebnem'in *Yeşil Peri Gecesi*'nde de ölümle bağlantısı devam edecektir.

Karanlık odacının ölümü, Selda'yı Şebnem'i düşünmenin de ötesinde etkilemiştir: "Ölüm aklına geldiğinde giderek kararan bir boşluk belirliyordu gözünün önünde, sarhoşluğa benziyordu biraz. Bilincin bulandığı ve karanlığın özlendiği bir yer." (Tunç, 2014, 216) Trende bir ölünün olduğunu bilmek, Selda'yı ölüm fikri üzerine çeşitli sorgulamalara da itmiştir: "Az önce önünde arkasında insanlar oturuyordu ölenin, şimdi karda mahsur kalmış bir trenin vagonunda soğuyordu. Ne biçim ölmekti bu böyle? Ansızın." (Tunç, 2014, 213). Yaşama tutunma konusunda çok başarılı olamayan Selda, ölüme karşı çok mesafelidir, ölümden korkmakla kalmaz, yaşamayı ne olursa olsun çok istediği için ölüme karşı koyulması gerektiğini de düşünür: "Ölüme kayıtsız şartsız boyun eğdiğini dile getiren bu insanlar, ölümü

itmeyi, öteye git demeyi hiç düşünmüyor, bu ilk kabulü hiç tartışıyorlardı. Yaşamak bir borçlanma, ölüm de bu borcun ödemesiydi.” (Tunç, 2014, 214). Sonradan, *Yeşil Peri Gecesi* romanında görülecektir ki, ölüme karşı son derece duyarlı olan Selda, Şebnem’i ölüm korkusundan çekip alan kişi olacaktır.

Aziz Bey Hadisesi’nde başkişi olan Aziz Bey’inse ölümle çok daha yoğun bir bağı olmuştur. Aziz Bey, arka arkaya birçok ölüm sarsıntısı yaşamıştır. Maryam’ın peşinden Beyrut’a gitmeden önce, babası onu evden kovduğu gün annesi üzüntüden ölmüştür ve Aziz Bey, bunu çok sonra, Beyrut’tan Türkiye’de döndüğü zaman, babasından bile değil, halasından öğrenmiştir. İçi hem hayattayken çok fazla bir bağ kuramadığı annesinin ölüm acısıyla, hem de annesinin cenazesine bile gidemeyişinin, öldüğünü çok geç öğrenişinin verdiği suçluluğun/pişmanlığın verdiği ezilme duygusuyla dolmuştur. Annesinin öldüğünü öğrendikten sonra bir ay kadar hasta yatmış, kendine gelememiştir. Evinden kaçarcasına gittiği Beyrut’tayken en çok düşündüğü şey kapıda yığıldığını bile görmediği annesidir: “Annesinin beyaz, yumuşak, sarkmış gerdanını şiddetle özledi.” (Tunç, 2015, 32). Beyrut’tan döndüğünde annesine kavuşmanın hayalini kuran Aziz Bey, annesi öldükten sonra zaten uzak hissettiği dünyadan daha da uzaklaşmıştır.

Ölümün Aziz Bey’den aldıkları annesiyle sınırlı kalmamış, Aziz Bey hayattaki en çok çatıştığı kişi olan babasını da kaybetmiştir. Beyrut’a giderken babası onu evden kovmuştur, döndüğünde de onu kapının gerisinde bırakmıştır ve kapısını hiç açmamıştır. Aziz Bey’se hiç pes etmemiş, bir umutla babasının evine gidip camın önünde oturmaktan hiç vazgeçmemiştir. Bir gün gittiğinde, camın her defasında aralanan perdesi bu defa aralanmamıştır ve Aziz Bey babasının öldüğünü fark ettiğinde içi büyük bir acıyla dolmuştur: “Sanki göğsünde bir damar çatladı da içi kan doldu.” (Tunç, 2015, 54). Camı kırarak içeri girdiğindeyse babasının cesediyle karşılaşmıştır ve içinde pişmanlıkla bezeli büyük bir keder oluşmuştur. Babasının ölümü, her ne kadar konuşup görüşmüyor olsalar da Aziz Bey’i çok derinden sarsmıştır: “Babasının taş kesilmiş gözkapaklarına dokununca, ölümün gerçekliğiyle birlikte, yeryüzünde yapayalnız kalmış olduğunu hissetti. Toprağına düşememiş, iki taş parçası arasında kuruyup kalmış bir tohum gibi yalnızdı artık.” (Tunç, 2015, 55). Babasını kaybetmiş olmak, Aziz Bey’i annesinden sonra çok daha üst düzey bir yalnızlığa sürüklemiştir. Babasıyla hep küs bir ilişkisi olan Aziz Bey, babasıyla

ancak o öldükten sonra barışabilmiştir. Babasının ölümüyle, ancak o öldükten sonra onun kıyafetlerini giyerek, biraz da babası olmaya çalışarak savaşımayı denemiştir.

Aziz Bey'e ölümün vurduğu üçüncü ve son darbe ise karısı Vuslat olmuştur. Daha Vuslat'ı ölüme götürecek hastalığın başlangıcında Aziz Bey'in yıkımı başlamıştır; çünkü yalnız kalmaktan da çok korkmaktadır. Hayatta zaten yapayalnız olan Aziz Bey'in hayatı, Vuslat'ın hastalıktan kurtulamayıp ölümüyle tamamen kurumuştur ve Aziz Bey bu defa ölümlle başa çıkamamıştır. Artık onu "keskin ve acımasız bir yalnızlık" bekliyordur (Tunç, 2015, 72): "Her şeyi, herkesi kaybetmişti. Bütün bu kayıplar arasında en acısının Vuslat olduğunu hissetti. Bu boşluğu doldurabilecek hiçbir şey yoktu." (Tunç, 2015, 72). Üstelik Vuslat'ın cenazesinin de pek kalabalık olmayışı, Aziz Bey'e artık eski ünlü Tamburi Aziz Bey olmadığı gerçeğini de acı bir şekilde göstermiştir. Hayatta tamamen yapayalnız kalışını Aziz Bey, karısının cenazesine gelmiş bir avuç insana bakarak fark etmiştir.

Vuslat'ın ölümünden sonra, Aziz Bey'in bütün repertuarı da değişmiştir, ölüm acısının en derin durağında çok yoğun bir kederi yansıtan şarkılar çalmaya başlamıştır. Romana adını veren hadisenin müsebbibi de Aziz Bey ölüm acısıyla başa çıkamayıp kendini kollarına teslim ettiği kederdir; çaldığı meyhanenin müşterileri bile Aziz Bey'in ağır kederli şarkılarına dayanamamıştır ve Aziz Bey, işinden de kovulmuştur. Hayatı boyunca etrafına yabancı, sevgiyi tadamayan, "pek az kalpte sevgiyle yâd edilecek bir iz bırakmış, çırpıntılı bir ömrün sonuna gelmiş" olan Aziz Bey, ölümün ve içindeki kederin darbelerine dayanamamış, ruhunu teslim etmiştir. Aziz Bey'in ölümü ise romanda "huzura kavuştu" şeklinde ifade edilir (Tunç, 2015, 10), ne de olsa yaşarken huzuru bir türlü bulamamıştır, öldüğünde de gözlerini kapatacak kimsesi kalmamıştır.

Suzan Defter'in iki başkişisi için de ölüm, büyük yer kaplamaktadır. Romanın sol sayfalarının sahibi Ekmel'in günlüğünün açılışı, ölümle pazarlık yaparak başlar: "Ölüm, seninle bir anlaşma yapalım. Şu lanet olası defter dolduğunda bana gel. Bak kalan ömrüme ömür biçerek kafa tutuyorum sana - sen ki en tabii korkusun." (Tunç, 2015, 8). Yabancılaşma ve anomiyi kendini dünyadan tamamen geri çekecek kadar doruklarda yaşayan Ekmel, artık ölümü çağırarak, ölümün onu bulmasını beklemektedir. Bu yüzden daha başlangıçta ölüme bir çağrıda bulunmuştur, 16 Kasım Cuma günü başladığı defteri dolduğunda, ölümün de gelip onu almasını

istiyordur. Hatta ölüme, seve seve ona doğru gideceğine dair söz vermiştir. Öyle ki ölümünden sonrasını bile tasarlamıştır:

“Ölümünden sonra kimin eline geçeceği hiç belli olmayan, spiralli, beyaz kâğıtları kareli, kapağında parlak kırmızı bir elma (HAYAT) ve uçları sipsivri açılmış bir yığın kurşunkalem (ÖLÜM) resmi bulunan, adi, adi, adi bu deftere adımı açıkça yazmayacağım. Sahaf tezgâhına düşecek veya yoklara karışacak bir hayatın sahibinin adı belli olsun istemiyorum.” (Tunç, 2015, 9-10).

Ekmel, ölüm acısıyla annesini kaybettiğinde tanışmıştır. Zaten anne figürü onun için hep eksik kalmıştır, evinde anne sıcaklığını, anne sevgisini, anneye karşı güven duygusunu tadamadan büyümüştür. Annesi öldüğündeyse ölümünden ilk ezeli darbesini almış, zaten köksüz ve güçsüz hissettiği dünyasında daha da yapayalnız kalmıştır. “Öldüğünde asitli bir acı dolaştı içimde. Sanki çırlıçıplak sahneye çıkmışım. Artık bana dileyen dilediği kötülüğü yapabilir, öylesine savunmasız ve yalnızım.” (Tunç, 2015, 112).

Kendini Suzan olarak tanıtan Derya’yla sohbete başladıklarında da uzun uzun geçmiş muhakemeleri yaparlar ve geçmişe dönerek zihninde ve defterinde sorguladığı şeyler, Ekmel’in ölümü daha arzulu şekilde beklemesi için bir neden olur (Öz, 2016, 54). Derya/Suzan’a ölüme dair anılarını anlatır. Örneğin Ekmel, karısıyla bir araba yolculuğu sırasında arabaları kara saplanmış ve donma tehlikesi geçirmiştir. Bu anı önemlidir, çünkü donacağını anlayan Ekmel, o zamanlarda da ölümünden korkmuyordur, kaçmıyordur, gözlerini kapatarak sakince donmayı, ölümün onu gelip almasını beklemiştir. Ancak karısının uyanıp ona bağırmasıyla, birbirlerini hırpalamaya başlamışlar, sabaha kadar da dövüşmüşlerdir. Ekipler onları kurtarmaya geldiklerinde ise, devamlı hareket ettikleri için donarak ölmekten kurtulmuşlardır. Ama Ekmel bu durumdan o kadar da mutlu değildir, çünkü o, donarak ölmeyi tercih edeceğini söylemektedir. Ekmel, Derya/Suzan ile olan yaklaşık bir aylık sohbetlerinde, ölümü her zamankinden daha fazla düşünmeye başlamıştır.

Bir yandan Ekmel, defter bittiğinde öleceğine dair ölüme söz vererek, aslında hiçbir zaman yapamadığı bir şeyi yapmaya çalışıyordur: Hiçbir zaman tamamen söz sahibi olamadığı hayatının üzerinde, ilk defa söz sahibi, karar verici olmaya çalışır, zamana kendi ölçülerini koyarak başkaldırdığına inanmaktadır: “Kalan ömrümün ölçeği ise bu defter, kendim için kurduğum tuzığa isteyerek düştüm.” (Tunç, 2015, 126). Derya/Suzan son kez geldiğinde ise, gözlerindeki ölümü o da sezmiştir, Ekmel’de bir farklılık olduğunu o da anlamıştır: “Gözlerime her zaman deler gibi bakan gözlerinde bir boşluk buldum bugün, garip bir donukluk.” (Tunç, 2015, 127). 10 Aralık

Pazartesi günü, Ekmel'in defterine yazdığı son cümle, yine önceden tasarladığı cümle olacaktır: "Ölmek: sen ne zor bir tecrübeymişsin meğer olacak." (Tunç, 2015, 126).

Romanın sağ sayfalarının sahibi Derya da hayatında ölümün darbelerini periyodik olarak tadan figürlerdendir. İlk ölüm sarsıntısı, o daha çok küçükken, 6 yaşındayken annesinin ölümüyle gelmiştir. Derya hayatı boyunca anne özlemi çekmiştir, anne sevgisini tadamadığı için kendini hep eksik hissetmiştir. Babası zaten varla yok arasındır, bu yüzden annesinin ölümü, Derya'nın en baştan abisine sıkı sıkı sarılmasını başlatan sebeptir. Ardından babasının ölümü ise, Derya'nın hayatında bambaşka sarsıntılara yol açacaktır; Derya hem kendini tamamen öksüz/yetim hissetmektedir, hem de bu ölüm babasının ev dışı hayatını gözler önüne sermiştir. Cenazeye, Derya'nın varlıklarından haberdar olmadığı babasının eşi ve çocuğu gelmiştir. Derya büyük bir şok ve öfke geçirip cenazede babasının eşine hakaretler etmiş, öfkesi soğumayınca fiziksel olarak da saldırmıştır. Birlikte yaşadığı babaannesinden de bu yüzden tokat yemiştir. Babasının ölümü Derya'nın içinde de babasına karşı birçok duyguyu öldürmüştür. Son olarak babaannesini de kaybeden Derya'nın hayatında aile bireyi olarak bir tek, derin bir patolojik sevgiyle bağlandığı abisi kalmıştır. Ölüm ondan herkesi almıştır, Derya ise ölümden kaçıp abisine sığınmıştır. Ekmel'le bir sohbetlerinde, hiçbir zaman cesaret edemese bile, kederinden dolayı ölmek istediğini bile dile getirmiştir: "İnsan ölmek istiyor" dedi neden sonra. "Kasvetten mi?" "Kederden." (Tunç, 2015, 110) Romanın sonunda ise Ekmel ölümün gelip onu bulmasını beklerken, Derya da "hayatın kıyısına çekilmiştir" (Öz, 2016, 63).

Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi romanında birçok yaşam olduğu gibi birçok ölüm de mevcuttur. Ölümün hepsi romanda derinlemesine anlatılmamıştır, "Kahraman İnal'ın yaşına başına bakmadan kaldırmaya yeltendiği halterin başına düşmesiyle beyin kanamasından ölen babası" gibi trajikomik ölümlerin yanında kamyon altına girenler, intihar girişiminde bulunanlar, uçak kazasında ölenler, birbirlerini öldürenler de vardır. Eren, çoksesliliğinden ötürü karnavalesk bir roman örneği olarak gördüğü *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*'ndeki ölümlerin arasına sık sık mizahın girişini, okurun felakete yabancılaşmasıyla açıklar, böylece aslında bir sürü felaketin anlatıldığı bu romanda okur, ölümlere bile gülebilmektedir (Eren, 2011, 220-221).

Romanda yer alan ölümler arasında hikâyesi nispeten derinlemesine anlatılmış iki figür vardır. Bunlardan bir tanesi, kendisiyle devamlı eşcinsel olduğu sanılarak alay edilen, aşağılanan, küçük düşürülen Kız İsmet'tir. Pasajda birlikte çalıştığı dükkân sahibi diğer esnaflar saf bir kötülük hissiyle Kız İsmet'le her gün zalimce alay ederler, İsmet'in kişiliğiyle ve özellikle erkekliğiyle ilgili kötü niyetli ve laubali şakalar yaparlar. "Hali öyle acıklıydı ki, koyu bir kötücüllükle üstüne giden şemsiyeciyi vicdan sahibi bir-iki esnaf durdurdu." (Tunç, 2016, 68). Kadın iç çamaşırları satan bir dükkân işletmekte olan Kız İsmet, bir gün aşağılamalara dayanamayarak incinen gururunu tamir etmek ve erkekliğini de bu güruha kanıtlamak amacıyla, istemeye istemeye Şemsiyeci Remzi, Komisyoncu Hidayet ve bir Kabzımal ile birlikte, fahişelerle birlikte olmak için bir dağ evine gider. Bu dağ evinde Şemsiyeci Remzi'nin tecavüzüne uğradıktan sonra İsmet, yaşadığı utançtan ve hınçtan kurtulmak için çeşitli intihar girişimlerinde bulunur. Son defa, romanın geçtiği aktüel zaman olan 14 Şubat'ta da intiharı denemiş ama becerememiştir. Kendini öldürmeyi bir türlü beceremeyince, yüzünde "trajik denecek kadar acıklı ifade" ile (Tunç, 2016, 479) Şemsiyeci Remzi'yi ve Kabzımal'ı bıçaklayarak öldürür. Komisyoncu Hidayet'i de bıçaklar ama Hidayet kurtulmuştur. İsmet romanın sonlarına gelindiğinde, kendisini öldürmeyi başaramadığı için, öldürmeyi başarabildiği diğer iki kişinin katili olmuştur.

Romandaki ölümler arasında bir diğer derinlemesine anlatım da Başhemşire Servinaz Ceviz'in hikâyesidir. Hastane tarafından hiç sevilmeyen, dışlanan, defalarca şikayet edilen, çok sert bir kadın olan Servinaz, aslında yıllar boyu kocasının cinsel şiddetine maruz kalmıştır. Severe evlendiği kocası sonradan Servinaz'ın istemediği şeylere onu zorlamış, cinsel ilişkilerini Servinaz için bir işkence haline getirmiştir. "Servinaz'ın sapık kocası Ekrem Ceviz'in, kadının yüzüne vurmak gibi bir âdeti yoktu, ama arkadaşları zavallı kadının vücudunun bazı kısımlarını görecekseler, adamın cinsel sapıklığının bıraktığı izlerden dehşete düşerlerdi." (Tunç, 2016, 193). Utancından kimseye maruz kaldığı şiddeti açamayan Servinaz, kocasının bir gün kızına da aynı şeyi yapmasından, sıranın kendisinden sonra kızına gelmesinden korktuğu için kocasına ani kalp durmasına sebep olan bir ilaç vererek onu öldürür. Elbette ölüm kayıtlara kalp krizi olarak geçer ama aslında Servinaz, eylemi gerçekleştirirken ne kadar tereddütte kalsa da sonuçta kocasını öldüren kişi olmuştur: "Kocası ölmez de iyileşirse, biricik kızını sapık bir babanın kucağına atmış olacaktı.

Kızının kum rengi saçlarını, berrak yüzünü düşündü, birden gözlerinden yaş fışkırdı.” (Tunç, 2016, 196). Bu yüzden Servinaz, kocasını öldürmüş ve bir cinayet işlemiş olmaktan hayatının hiçbir aşamasında pişman olmamıştır.

Romanda ölümü en detaylı anlatılan figürlerden biri de şizofreni teşhisi konmuş bir hasta olan Bakış Bakış olmuştur. Kendi ölümü, Barış Bakış’ın ölümle ilk tanışması değildir, daha öncesinde pek bir bağı bulunmayan babası da ölmüştür. Babası Menderes Bakış, doğal hayat yaşamak için ailesini evini ve işini terk ettikten sonra, doğal hayatın içinde, paslı bir konserve kutusuna basarak, tetanosdan ölmüştür. Kendisini sol eliyle aldattığı inandığı karısını bulmak için hastaneden kaçmak isterken, kendisine yardım eden Psikolog Gülnazmiye’yi de sonradan onu ele vermesin diye bir köşede boğarak öldürmeyi kuran Barış Bakış, romanın sonunda artık yaşamayan figürlerdendir. Gülnazmiye’nin Barış’ı hastaneden çıkarmak için yaptığı plan, romanda ironik bir şekilde ters tepmiştir. Yangından hemen önce Gülnazmiye ile buluşma saatini beklemekte olan Barış, hastanenin bir diğer ironik figürü Nörosikiyatr Nebahat Özdamar’ın yaptığı ve bütün hastane personeline ikram ettiği, içinde uyuşturucu madde bulunan keklerden yemiştir. Kekin içindeki esrarın etkisiyle mahmurlaşan Barış, saatin de farkında olmadığı için odasına çekilmeye ve uyumaya karar vermiştir. Bu yüzden hastanede Gülnazmiye’nin çıkardığı dev yangının sonucunda ölen on iki kişinin arasında Barış Bakış da vardır, uyuşturucu maddenin de etkisindeyken hastanedeki başhekim dahil diğer on bir kişi gibi o da yangından kaçamamıştır. İçinde çok sayıda ölüm barındıran *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, kapanışını da on iki kişinin birden ölümüyle yapmıştır.

Ayfer Tunç’un ölümle en iç içe romanı olan *Yeşil Peri Gecesi*’nin başkişisi Şebnem, yine yazarın romanları arasında ölümle en çok ilişkisi olan figürdür. Ölümle ilgili çok çelişkili duyguları vardır. Tıpkı Aziz Bey gibi ölümün üst üste gelen darbeleriyle sarsılmıştır, üstelik hayatının birçok safhasında yoğunca hissettiği ölüm isteğini görmezden gelmemiş, intihar girişiminde de bulunmuştur. Hayatı boyunca bir şekilde ölümün onu gelip almasını beklerken, romanın finalinde de ölmeye yatmıştır.

Şebnem’in ölümle olan ilk ciddi ilişkisi, lisede yatılı okuldayken bulunduğu intihar girişimi ile başlamıştır. Yatılı okulda öğrenciyken, öğretmeni Seçkin Bey’e tutulan Şebnem, Seçkin Bey’in daveti üzerine bir gece onun odasına gitmiştir. Öğretmenine karşı patolojik bir ihtiras içinde olan Şebnem’in bu durumunu fark ettiğinde Seçkin Bey, cinsel ilişkiye girmek üzereyken vazgeçer ve bağırarak Şebnem’in üzerine

geldiğini iddia eder. Bunun üzerine aynı gece Şebnem, hayatındaki ilk kez bileklerini keserek intihar girişiminde bulunur. İnsan, bazen toplumdaki bireyleri cezalandırmak, ölümüyle onlara acı ve vicdan azabı tattırmak için intihar eder (Ulutaş, 2011, 10). Şebnem'in de vicdan azabı tattırmak ve canını acıtmak istediği bir sürü kişi vardır. Şebnem'in asıl amacı, Kristeva'nın iğrençlik kavramını incelerken bahsettiği "bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız etmek"ten ibarettir (Kristeva, 2014, 16). Okulun götürdüğü doktorlar onun intiharını depresyona ve dikkat çekme amacıyla ilişkilendirirler de, intiharın altında yatan sebepler bu kadar basit değildir. Şebnem'in intiharının kökleri daha derin meselelere dayanır, sebep sadece büyük bir tutkuyla kendini bırakmaya hazır olduğu Seçkin Bey değildir, geride kalan herkeştir, canları acısın, öfkeden ve pişmanlıktan köpürsünler, kudursunlar diye sonradan okulu bile bıraktığı annesiyle babasıdır, onu örseleyen diğer bütün aile bireyleridir. Ama Şebnem'in intiharının arkasında sadece bu intikam duygusu da yoktur. Yaşamına son vermeyi deneyerek, aynı zamanda liseye gelene kadar biriktirdiği hisleri de kusmuştur:

"Acı duymuyorum. Öfke, kırgınlık, nefret, ihanet, aşağılanmışlık hiçbir şey hissetmediğim halde ölmek istiyorum. Bir an önce ölüp oyundan çıkmak istiyorum. Leş tuvaletin her yerinde kan lekeleri bırakıyorum. (...) Ölmemiş olduğum için kahroluyorum. Ölmek isteyip de ölememenin feci bir şey olduğu kafama dank ediyor. Bunu aklımda tutmaya karar veriyorum. Ölüm kesin değilse sakın deneme!" (Tunç, 2016, 335)

Seçkin Bey olayı, sadece Şebnem'in içindeki yangını çıkaran çakmaktır, Şebnem'in asıl meselesi, yaşadığı hayatın onu yabancılaştırmasına dayanamayarak bu trajik oyundan çıkmaktır. Ama ölmeyi başaramamıştır, artık ölememekten de korktuğu için bir daha da fiziki olarak intihara kalkışmamıştır. "Keyfimiz yerindeymiş, yaşamak şahane bir şeymiş gibi yapalım. Oyuncuyuz ya. Dünya bir sahneymiş ya. Oynayalım işte. Nedir ki hayat zaten? Saçma sapan bir oyundan başka." (Tunç, 2016, 178).

Şebnem'in ölümle olan ilişkisi, babasının ve Gün'ün ölümüyle sarsıntılı bir şekilde devam etmiştir. Şebnem babasına içten içe çok üzülmemektedir çünkü babası onun gözünde annesinin yarattığı bir mağdurdan başka bir şey değildir, babasının yaşadığı hayatın ne kadar elemli olduğunun bilincinde olduğu için de, aslında hep babasının ölüp kurtulmasını dilemektedir. Ama bu dileği, zaten intihar etmek dışında ölmek için elinden geleni yaptığına inandığı babası öldüğünde hayat damarlarından biri kopmuş gibi hissetmesine engel olamamıştır:

"Ben seni seviyorum baba. Senden nefret etsem de, seni çok seviyorum. Ölmeni istiyorum. Ölmeni istediğim zaman kalbime bir bıçak saplanıyor. Her gece rüyama giriyorsun. (...) Senin ölmeni istiyorum baba. Her sabah uyandığımda, zihnimde, üst üste yazıldığı için

birbirine karışan iki yazı oluyor. Birazdan kalkacağım ve nihayet babamı yatağında ölmüş bulacağım ve Allahım n'olur, babam ölmesin, babam çok yaşasın, ölmesin! Senden nefret ediyorum baba. Seni yastıkla boğmak istiyorum. Baba seni öyle seviyorum ki, gözyaşlarımla yıkamak istiyorum. Böylesine zıt duygular besliyorum sana karşı. Oysa ben aşktan başka bir duygu beslemek istemiyorum. Ama üzülme baba, bunda üzülecek bir şey yok.” (Tunç, 2016, 280).

Babasının ölümüyle, Şebnem'in annesine olan kını de daha çok artmıştır. Ölüm fikri, artık Şebnem'e kara bir şaka gibi geliyordur, ölüm üzerine çok daha yoğun düşünmeye başlamıştır: “Dördümüz birden apsentin tamamını doğrudan çıkıp topluca ölse, toplu intihara girer miydi?” (Tunç, 2016, 227). Romana adını veren yeşil peri içkisini içtikleri gün, Şebnem'in zihni alkolün de etkisiyle çok yoğun çalışmaya başlamıştır, kara şaka gibi gördüğü ölüm ve intihar üzerine şöyle düşünür:

“Dört genç arkalarında ortak imzaladıkları bir mektup bırakarak (bu boktan hayatlarımızın geriye kalan her anı sizin olsun, hayrını görün, mesela), yeşil peri olarak da bilinen, fazla alınması halinde beyinde marihuanayla aynı etkiyi yapan, ölümcül oluşu nedeniyle içilmesi yasaklanan apsent adlı içkiden fazla miktarda içerek intihar etti. Ölen dört kişinin 19. yüzyılda pek çok bohem sanatçının tutkunu olduğu ve ünlü ressam Van Gogh'a kulağını kestirdiği söylenen bu zehirli içkinin tehlikeleri hakkında bilgi sahibi olmadıkları sanılıyor.

Olmaz olur muyduk? Pelinotu vardı içinde, zehirli. Biliyorduk öldürücü olduğunu, ki buydu apsent çekici kılan bizim için, ama bilmiyorduk işte nasıl içileceğini.” (Tunç, 2016, 228-229)

Ölüm ve ölme fikri Şebnem'in artık en sık düşündüğü şeylerden biri olmuştur. Şebnem'in ölüm algısı da bu düşünceler arasında sık sık değişmektedir, öyle ki bazen yavaş yavaş ölmeyi dilemektedir: “Özyıkım arzusu dediğim şey intihar değildi. Yavaş yavaş mahvolmaktı. Kendini ağır ağır, her cezadan acılı bir zevk alarak bitirmektir. Benim hayatıma anlam veren tek şey buydu.” (Tunç, 2016, 292). Ama bazen de, o bir türlü cesaret edemediği için ölüm gelsin onu bulsun istemektedir: “Ölümü özlüyordum. Başaramamaktan korktuğum için deneyemediğim ölüm gelsin beni bulsun istiyordum.” (Tunç, 2016, 124). Bazense, kendi ölümünü sık sık düşünerek, güzelliğini yitirmeden ölüp ölmeyeceğini düşünür: “Ömrümün bütün ruhsal sefilliğine rağmen lanetli güzelliğimi seviyordum. Yaşlanarak, çürüyerek ölmek istemediğimi biliyordum.” (Tunç, 2016, 292). Bir yandan dünyaya iz bırakmak için çırpınan Şebnem, ölürse unutulacağından, hiç yaşamamış gibi olacağından da korkmaktadır: “Ölüm meçhul bir ülke çünkü gitmeye korktuğumuz.” (Tunç, 2016, 235).

Ama Şebnem'in ölümle bağlantıları babasıyla da sınırlı kalmamıştır, kendini açabildiği tek dostu olan Gün'ü de kanserden kaybeder. Hayattaki tek dostunu da Şebnem'den alan yine ölüm olmuştur. Ama ölümün Şebnem'in hayatında bir diğer etkisi de, sonradan evlendiği eşi Osman'la olan yakınlaşmasına sağladığı katkıdır.

Gün ölüm döşeğindeyken, Şebnem onun elini Osman'la birlikte tutmuştur, hayatının en kötü günlerinden biri olarak nitelediği bu günde, Şebnem'in yanında Osman vardır. Ölüm acısı, aralarında aşktan olmasa da yalnızlıktan bir bağ oluşturmuştur. Gün'ün öldüğü günden sonra da Osman'la olan bağları, Uluçmüdür'le olan hadiseye kadar da hiç kopmamıştır.

“Uluçmüdürüm”ün tecavüzüne uğradıktan sonra intikam planları kuran Şebnem, sırf hayattan intikam almak için ölümü bile göze almıştır. Zaten hayatı boyunca ölümü bir şekilde hep beklemiştir, ölüm onu hep gelsin bulsun istemiştir. İçten içe de ölümün onu bulacağına hep inanmıştır, ölümü ona göre “mukadder”dir (Tunç, 2016, 92). İntikam almak için Uluçmüdür'ü evine davet etmiştir, planı, geçirdikleri geceyi kayıt altına alarak ve aldığı kaydı yayarak Uluçmüdür'e ve onu bu raddeye getiren herkese hayatının dersini vermektir. Uluçmüdür, o gece Şebnem'in evine gelirken yanında bir de genç bir erkek oyuncu getirmiştir. Kamera kayıtlarında, üçünün de kaydı vardır. Şebnem'e ölümün vurduğu son darbe de bu genç oyuncu olmuştur. Şebnem görüntüleri yayarken, onu yaşatmayacaklarının bilincindedir, kendi ölümünü göze almıştır. Hatta görüntüleri yaydığı için kendine “intihar bombacısı” bile der (Tunç, 2016, 109). Ama genç oyuncunun öldürülüp sonra da ölümüne intihar süsü verileceği hiç aklına gelmemiştir. Bu haberi duyan Şebnem'in zaten son derece karmaşık duygularına bir de çok derin bir suçluluk duygusu eklenmiştir.

Ölümden bunca darbe almışken Şebnem, romanın sonunda Selda onu koruyor olsa bile ölüm korkusundan kurtulamamıştır. Ölümü beklerken, yanına gitmek istediği kişi Ali'dir, Ali de Şebnem'le birlikte ölmeyi göze almıştır. Hayatının en özel insanlarından biriyle daha ölüm bağı kurmuşlardır. Şebnem, Ali'yle birlikte Gün'ün öldüğü otele ve odaya gitmiş, orada yüz yıl uyumaya, yani ölmeye yatmıştır.

Dünya Ağrısı'nın başkişisi Mürşit, hayatını hem ölme isteğiyle, hem de ölüm travması içinde yaşamış bir figürdür. Daha küçük bir çocukken ölümün keskinliğiyle, ölüme bizzat yardımcı olma suretiyle tanışmıştır. Oğluna cinsel istismarda bulunduğu dedikodusuyla linç edilen bir hamalın gözüne taş atmış, hamalı kör etmiştir, sonrasında hamalın öldüğü öğrendiğindeyse, yaşadığı günah duygusunu ne kadar unutmaya veya küçültmeye çalışırsa çalışsın, asla yok edememiştir. Yıllar sonra bile rüyalarında kendisini kışkırtan Cumhur'u gören Mürşit'in dünya ağrısının büyük çoğunluğu, hafızasından silmek için çok uğraştığı ama ne yaparsa yapsın bir türlü silemediği bu ölüm trajedisine dayanmaktadır. “Başka ölüleri hamalın cesedinin

üstüne yığıldı.” (Tunç, 2014, 258). Gördüğü bütün ölümleri, bütün bir şehir olarak topyekûn linç ederek öldürdükleri hamalın üstüne yığsa da, gizlemeyi hiçbir zaman başaramamıştır: “Yıllardır dinmeyen, korkuya benzer bir his yüreğinin sürekli çarpmasına neden oluyor. Ancak içerse, çok içerse, alkol damarlarını doldurursa hafifliyor hayatını zehir eden, korkuya benzer bu his.” (Tunç, 2014, 315).

Mürşit’in bu trajedisini hiç kimselere açamazken sadece Madenci Uzay’a açma sebebi de Madenci Uzay’ın ölümle olan bağıntısıdır. Birbirlerini yalnızlıklarından tanıyan bu iki bireyin, yabancılaşma dışında bir diğer ortak noktaları da ölümdür. Madenci, karısı Arzu’yla çok da mutlu olmayan bir evliliğin içindeyken, karısı intihar etmiştir. Karısının intiharı Madenci’yi çok sarsmakla birlikte, onu geçmişe doğru uzun bir düşünce aşamasına sevk eder. Madenci, bu düşünce aşamasında Arzu’nun, babası tarafından cinsel istismara uğradığını fark etmiştir ve Arzu’nun babasını öldürmüştür. Bir kaçış yöntemi olarak da Mürşit’in yaşadığı yere gelmiş ve içini Mürşit’e açmıştır.

Madenci’nin sırrını öğrenen Mürşit ise, zaten neden kendisinin de hâlâ yaşamaya devam ettiğini sık sık sorgularken, ölüm ve intihar üzerine çok daha yoğun bir şekilde düşünmeye başlamıştır:

“İntiharın kendisi haber değildir diye düşündü. İntiharın türü haberdir. Biri intihar ettiğinde önce nasıl diye sorulur. Nasıl intihar etmiş? Kendini mi asmış, başından mı vurmuş, bileklerini mi kesmiş, zehir mi içmiş, köprüden mi atlamış? Nasıl yapmış? Ne kadar vahşice öldürürse kendini insan, o kadar büyük haber olur.” (Tunç, 2014, 228)

Arzu’nun yaşadığı trajediden ve mutsuz hayattan kaçmak için intihar edişi, Mürşit’te “Herkes bir şey yapıyor diye düşündü. Kötülük için. İyilik için. Acısını unutmak için. Kaçmak için. Ben kıpırdamıyorum.” (Tunç, 2014, 229) diye şeklinde sorgulamalar da yaptırmıştır. Çünkü “Nasıl bir inatsa bu yaşamak” (Tunç, 2014, 29) diyen Mürşit’in dünyaya karşı isyanı aslında hep pasif kalmıştır, ne kadar istese de hiçbir zaman hayatını sonlandırmaya cesaret edememiştir, kendisi de bu pasifliğin farkındadır: “İnsan gösteriden ayrılmaya kararlıysa, korkuluklar aşılır.” (Tunç, 2014, 228). Gösteriden ayrılmaya hiçbir zaman cesareti olamadığının da farkındadır, hiçbir zaman o kararlılığı gösterememiştir, korkulukları da aşamamıştır. Oysa Mürşit, ölümü sık sık düşünmekte de çok da istemektedir, çok gençken, üniversitede öğrenciyken ve dünya ağırları henüz had safhada değilken, ölümü istemiyorken bile ölüm fikrini aklına defalarca getirmiştir: “Çok gençti, yaşamının bir hak olduğunu

sanıyordu, intiharı aklına getirmiyordu, bu yüzden atlasam diye değil, düşsem diye düşünüyordu.” (Tunç, 2014, 22).

Ama üniversiteden eve zorla getirildiğinde ve otelin başına kalıcı olarak geçtiğinde, ölüm artık Mürşit için sadece bir fikir olmaktan çıkmıştır. Hayatına giren her yeni insan, örneğin Şükran, örneğin çocukları, Mürşit’in yabancılığını artırırken ölüme el sallama fikrini de zayıflatmıştır. “Mümkün olsa kalan ömrünü şu anda isteyene verir. Almam diyen bir Allah'ın kulu da çıkmaz. Herkes pek seviyor hayat denen bu sıkıntıyı, kimsenin ölesi yok.” (Tunç, 2014, 112). Mürşit mutsuzdur, hayatının hiçbir aşamasından memnun değildir. Hayatını baştan yazmak istese de, bunun mümkün olmaması Mürşit’in acısına her geçen gün acı katmaktadır. Ulutaş, ölmek isteyen bireylerin kendilerini ezilmiş, köşeye sıkıştırılmış hissettiklerinden, duydukları öfkeyi dışarıya boşaltamadıkları için de kendilerine yönelttiklerinden bahseder (Ulutaş, 2011, 19). Romanda bir başka figürün ağzından söylenen intihar fikri, aslında tam da Mürşit’in hissettiklerini anlatır: “‘Her sabah bugün intihar edeceğim diye uyanıyorum,’ dedi adam. ‘Ama her gün bir şey oluyor. Ya ufak oğlan hastalanıyor ya ortanca kız karne almış oluyor, mecburen erteliyorum.’” (Tunç, 2014, 275). Mürşit gerçekten de tıpkı romanda bu cümleleri söyleyen yan figür gibi her gün yaşamasının ne kadar anlamsız, sebepsiz ve boş olduğunu düşünerek uyansa da, üzerine yüklenen ağır sorumluluklar yüzünden ölümü ne kadar istese de bir türlü intihar fikrine tam olarak ısınamamış, cesaret edememiştir.

Delmas, intihar olgusunda önemli olanın insandaki ölüm isteği ve iradesi olduğunu söylemiş ve intiharı “gerçek intihar” ve “sözde intihar” olarak kategorizelendirmiştir, ölümü her isteyen kişi intihar edemiyordur, bunu başaramıyordur, ancak aşırı derecede heyecanlı kimselerin intihar edebileceğini söyler (Ulutaş, 2011, 29-30). Mürşit, hayatının hiçbir aşamasında olmadığı gibi, bu konuda da yeterli heyecana ve cesarete sahip değildir. Onun intiharı, sözde intihar olarak kalmıştır. Mürşit, kendisi için ölümü çağıramamış, sadece sonunu beklemekle yetinmiştir.

Yazarın son romanı *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura*’da da ölüm oldukça ön plandadır; romanın iki başkişisinin de ölümle yolları derin yerlerden kesişmiştir. Romanın açılışını yapan “Yazı” bölümünün anlatıcısı Umut’un ölümle ilk karşılaşması, çok sevdiği, içten içe âşık olduğunu da romanda birkaç defa belirttiği annesinin intiharıyla gerçekleşmiştir. Umut’un annesi, sonradan genetik ve o zamanın koşullarında tedavisi olmayan bir hastalığa sahiptir, bu hastalık onun kendi

bedeni üzerindeki tahakkümünü zamanla engelleyecek ve en sonunda da yok edecek bir hastalıktır. Annesi bu hastalıktan kurtulamayacağını bildiği için, çeşitli intihar girişimlerinde bulunmuştur. Umut, bir gün ailesiyle birlikte eve geldiğinde, annesini ekmek bıçağıyla gırtladığını kesmeye çalışırken bulmuşlardır; annesi bunun sonucunda ölme de, Umut'un ölüm eksenindeki ilk dehşeti bu trajik an olmuştur. Annesinin tekrar intihar girişiminde bulunacağını tahmin ettikleri için evdeki tüm kesici ve aletleri saklamalarına rağmen, annesi yine bir yolunu bulmuştur; dördüncü kattaki evlerinin penceresinden atlamıştır ve bu defa ölmüştür.

Annesinin ölümü, Umut'un hayatındaki bütün taşları yerinden oynatmıştır. Ölümün ve aslında Sophie'nin yokluğuyla başa çıkmaya çalışırken, bu ölümle birlikte Umut, hayatını da tamamen değiştirecek şeyler getirmiştir. Annesinin cenazesine babasının kızının gelmesiyle, annesiyle babasının evlilikleri ve babasının mesleği hakkındaki gerçekleri öğrenmiştir: Babası annesiyle henüz başka biriyle evliken tanışmış ve o zamanki eşini kızıyla birlikte terk etmiştir, ayrıca sadece memur olarak bildiği babası bir işkencecidir. Umut'un zihnindeki “melek anne-kahraman baba” imajı böylelikle yerle bir olmuştur. Mutlu bir çocukluk olarak görebildiği geçmişi ve aile yapısı, annesinin ölümüyle birlikte Umut'un zihninde tamamen değişmiştir..

Umut ve abisi, annelerinin hastalığının genetik olduğu öğrendiklerinde kendilerine de test yaptırdıkları için Umut'un da bu hastalığa sahip olduğu anlaşılmıştır, Sophie, Umut'u seçmiştir. Umut, bu hastalığın sonunun ölüm olduğunu biliyordur, annesini başından beri gözlemlemiştir. Bedeni üzerindeki tahakkümünü yitirmek, Umut'un gözünde ölümden daha ağırdır. Çünkü Umut zaten yaşadığı topluma bu hastalığa sahip olduğunu öğrenmeden çok önce yabancılaşmıştır, içinde herhangi bir yaşama sevinci ya da isteği yoktur. Hatta etrafına baktığında, yaşamak için direnen tüm canlılar onu çok şaşırtır. Çünkü Umut yaşamayı “geçiciliğe tutunmak” olarak tanımlamaktadır (Tunç, 2018, 43). “Ölüm eğlenceli bir ülke olsa gerek” (Tunç, 2018, 37) diyen Umut için ölüm fikri, onun için aslında yaşamak kadar da korkutucu değildir:

“Bazen gökyüzüne bakıyorum, bedenim yokmuşçasına yükseldiğimi, uzay boşluğunda, mutlak bir sessizlik ve karanlık içinde, zamanın sonuna kadar kaybolduğumu hayal ediyorum. Bilincin varlığı sayılmazsa, bunun ölümün bir tür tarifi olduğunun farkındayım ve bana hiç de kötü gelmiyor.” (Tunç, 2018, 18)

Ama korkutucu olan, Sophie'dir, Umut'un kendine biçtiği sonu geliş şeklidir. Sophie'den sonra hayat, Umut için artık eskiden olduğundan bile daha bulanıktır:

“Sophie’yle yüz yüze geldiğimden beri dünya bir ekran gibi görünüyor gözüme, gerçekliği kuşkulu, görüntüsü bozuk. Hayatın, sonu hâlâ yazılmamış bir bilimkurgu filmi olduğu hissine kapılıyorum.” (Tunç, 2018, 12).

Yine de Sophie, Umut’un tedavi amaçlı gittiği New York’ta Sanem’le tanışıp hayatının son dönemlerini biraz daha mutlu geçirmesine de sebep olmuştur. Ne var ki, Umut Sanem’le ne kadar mutlu olursa olsun sonunun kısa zamanda ölüm olduğunu içten içe hep biliyordur. Sanem bile, onun kendisine biçtiği sonu değiştiremeyecektir: “Sanem’e duyduğum şeyin sonumu değiştirmeyeceğini biliyorum.” (Tunç, 2018, 18). Sanem’le sohbetlerinde bile ara intiharın sözü geçmektedir: “İntiharlardan söz ettik, çoğunun akıl baştayken yaşandığından, psikiyatrik bir hastalık söz konusu değilse. Ya psikiyatrik bir hastalığın kendisiyse?” (Tunç, 2018, 133).

İntihar üzerine sorgulamaları süren Umut, bedeninin ve zihninin yavaş yavaş ona itaat etmeyi bırakacaklarının bilincindedir, bu yüzden New York’tan ayrılıp Türkiye’ye döner, çünkü bir yandan Sanem’in de onun ölümünü görmesini istememektedir. “Yazı” bölümünün sonunda Umut, kendine biçtiği sonu kendisi getirir, artık üzerindeki tahakkümünü yitirdiği sağ kolunu usturayla keser. Çünkü Umut’un hastalığına dair en istemediği şey, sonunun annesi gibi olmasıdır: “Ölümüme giden sürecin soylu olmasını istiyorum. Ölümünden korkmak, başkalarından yardım ve merhamet beklemek gibi bana alçaltıcı gelen duygular yüzünden sürecin soyluluğunu kaybetmesini istemiyorum.” (Tunç, 2018, 29). Umut için ölüm fikri değil, ölümün şekli korkutucudur, ölümün onun istemediği şekilde gelmesi, Umut için hayattaki mağlubiyetinin ölüm aşamasında da devam etmesi demektir. Bu yüzden Umut kendi ölüm şeklini kendi belirlemiştir. “Başarısız olan özne, ortadan kaldıramadığı tahakküme karşı bir tepki bir başkaldırı olarak intiharı tercih edebilir.” (Küçükşahin, 2018, 41). Burada Umut’un ortadan kaldıramadığı tahakküm, Sophie’dir, yani hastalığıdır. Ölmeden önceki son isteği Sanem’le görüntülü konuşmak olan, “Hikâyemizi uzatamayız, ama kısaltmak elimizdedir” (Tunç, 2018, 76) diyen Umut, “Yazı” bölümü bittiğinde artık yaşamıyordu.

Sanem ise, Umut gibi doğrudan ölümün içinde olmasa da, ölümün dolaylı yoldan dokunduğu bir bireydir. Umut’un aksine çok mutsuz ve trajik bir çocukluk geçiren Sanem’in ölüme karşı hissettiği ilk duygu, korku olmuştur. Annesiyle ne kadar çok çatışırsa çatışsın, Sanem’in hayattaki en büyük korkusu annesinin ölümüdür, öyle ki

çocukluğu boyunca geceleri bu korkuyla uyanmış, annesinin yanına gidip nefesini dinlemek istemiştir. Ama bunu yapmaya hiç cesaret edememiştir, bunu annesiyle paylaşma imkânını da hiç bulamamıştır: “Annem uyanırsa kızar çünkü, kızma anne, öldün sandım, korktum.” (Tunç, 2018, 274).

Sanem, aile bireylerinden babasının ve anneannesinin ölümünü görmüştür. Aile bireylerinden hiçbirinin desteğini ya da sevgisini göremeyen Sanem, çocukluk yıllarında babasını her şeye rağmen sevmek istemiştir, çünkü babası ona destek olmamışsa da annesi ya da anneanesi gibi hayatını da zorlaştırmaya çalışmamıştır. Babasının hastalığından dolayı ne kadar acı çektiğini gören Sanem, ölümü babası için çağırmaya başlamıştır, onu acı çekerken görmek Sanem’in de canını acıtmıştır. Sanem’e göre zaten bütün ailesi babasını bir yük olarak görmektedir, bu yüzden de babası öldüğünde özellikle annesi ve anneannesinin rahatladıklarını düşünür:

“Dünyanın her yerinde erkekler ölünce kadınların ömrü uzuyor. Babam ölünce annem rahatladı. Annem, babam öldüğünden beri öbür yarısı gitmiş, artık yarım bir kadınmış gibi yaparak, bu ölümü onu yücelten bir nişanmış gibi taşıyarak ve benden daha çok şey istemesini sağlayan bir temel hakmış gibi görüyor.” (Tunç, 2018, 233)

Sanem’in ailesinde gördüğü bir ölüm daha vardır ki, bütün hayatını içten içe etkilemiştir. Sanem’in ablası ölü bebek doğurduğunda Sanem de doğurmak üzere olan bir hamiledir. Bebek ölü doğduğu için, annesi ve anneanesi Sanem’in doğurduğu bebeği alıp ablasına vermişlerdir. Sanem, bu yüzden kendi çocuğu Gülsün’ü hiçbir zaman kendi çocuğu olarak görememiştir, sanki ölü doğuran kendisiymiş gibi hissetmiştir.

Ölümü zaman zaman çağıran, “Ben de bazen ölmek istiyorum ama yapamıyorum” (Tunç, 2018, 236) diyen Sanem’in, “Başkalarının dolu dolu, iştahla yaşadığı duygusu ve gereksiz bir kıskançlık kanımı zehirliyordu.” (Tunç, 2018, 205) diyen Umut’la en büyük ortak yanlarından biri ise, hayata sıkı sıkı tutunanları gözlemleyip onların yaşama arzularına çok şaşırmasıdır: “Bu yaşama arzusunu nereden buluyor bu insanlar?” (Tunç, 2018, 423). Tıpkı Umut gibi Sanem’in de hayatla pek sıkı bağları yoktur, olan bağlar da Sanem’in canını yakmaktadır. Ama Umut’la birlikte Sanem bakış açısı da değişmiştir, yaşamaya değecekse Umut değecektir, lakin ölümün Sanem’den aldığı son şey de Umut olmuştur.

Umut, Sanem’in ölümünden aldığı son darbedir. Çocukluğunun trajedilerini yetişkinlikte de sırtında taşıyan Sanem, tamamen yabancı olduğu dünyaya ancak Umut yoluyla ufak ufak ısınmaya başlayabilmiştir. Umut’la aynı dili konuştuklarına

inanmış ve o zamana kadar bir türlü tutunamadığı hayata Umut'a tutunarak dokunmaya çalışmıştır Ama Umut'un ölümcül bir hastalığa sahip olduğunu öğrenmesi Sanem için yıkıcı bir darbedir. Umut New York'tan ayrılıp İstanbul'a döndükten sonraki son konuşmalarında Umut'un öleceğini anlamıştır. Özellikle Umut gittikten sonra, ölümü çok fazla hissetmeye başlamıştır. Umut'un ölümünün üzerinde çok büyük bir yıkıma sebep olacağını da içten içe bilmektedir, Umut'a son sözü, "Beni sen göm: ben senden önce ölmek istiyorum çünkü seni kaybetmeye dayanamam" anlamına gelen "ya'aburnee" olmuştur (Urban Dictionary, [07.09.2018]).



4. SONUÇ

Bu tezde, Türk romanında kimlik ve kişilik bunalımı yaşayan bireyleri yapıtlarında en çok barındıran isimlerden biri olan Ayfer Tunç'un romanları incelenmiştir. Çalışma, Ayfer Tunç'un yayımlanmış tüm romanlarında kökleri çok eski disiplinlere dayanan yabancılaşma kavramına odaklanmıştır. Yabancılaşma kavramı, daha çok Seeman'ın bahsettiği "güçsüzlük, anlamsızlık, kuralsızlık, izole oluş ve kendine yabancılaşma" maddeleri odak alınarak değerlendirilmiştir. Yazarın bütün romanlarında mutlaka dünyayı anlamlandırmaya çalışan, etrafına karşı yabancı, toplumun yörüngesinden ayrılmış, yalnızlaştırılmış ve dışlanmış bireyler bulunduğu gözlenmiştir. Böylece ortaya bu bireylerin yabancılaşma dinamiklerine odaklanan bir tez çıkmıştır. Çalışmada, tek bir romana adını vermiş olsa da bu anomik ruh ve duygu durumunu en iyi tanımlayan ifade olan "dünya ağrısı"nın kökleri araştırılmış, bu ağrının etkenleri bireylerin geçmişe dönük iç hesaplaşmaların da izi sürülerek ortaya konmuştur.

Romanları incelerken, ilk olarak Ayfer Tunç'un romanlarında aile kavramının ne kadar büyük bir yer kapladığı gözlenmiştir. Yabancılaşmış bireylerin anomi hallerinin ilk tohumları genel olarak hep aile ortamında atılmıştır. Bu yüzden romanlarda bireylerin yabancılaşma ve anomi durumları incelenirken, öncelikle aile evi odağa alınmıştır. Sonrasında toplum içindeki konumları ve pasif isyan halleri incelenen bu bireyler, son olarak ölüm kavramı doğrultusunda incelenmiştir.

1982 yılında basılan ve yazarın ilk romanı olan *Kapak Kızı*, üç farklı figürün; Bünyamin'in, Ersin'in ve Selda'nın bakış açıları aracılığıyla şekillenir. Üçünün de ortak noktası, bir tren yolculuğu sırasında cinsel içerikli bir derginin kapağında erotik pozlar vermiş olan Şebnem'in fotoğrafına bakarak kendi geçmişlerinin muhakemelerine dalmalarıdır. Hikâye, temelde bir ölüm aracılığıyla başlamıştır. Trende ölen karanlık odacı, bu üç figürün birbirleriyle karşılaşmasını ve iletişime geçmesini, özellikle Ersin ve Selda'nın yollarının Şebnem ekseninde kesişmesini sağlamıştır. Romanda bir küçük adam olarak işlenen Bünyamin, Şebnem'in pozu aracılığıyla zihninin derinlerinde annesini çok özlediğini fark ederken, roman

boyunca bir yandan da kendi ahlak kurallarıyla toplum normlarının arasında kalmıştır. Romanın sonunda ise, bir türlü ayak uydurmayı içine tam olarak sindiremediği toplum normlarını hayatına uygulamaya karar vermiştir. Romanın başkişilerinden biri olan Ersin de eski sevgilisi olan Şebnem'in fotoğrafına bakarken, bunca yıldır duygularına ailesi tarafından ne kadar ket vurulduğunun farkına varır. Şebnem'le bir gönül ilişkisi kurarak ailesine, özellikle annesine ilk defa karşı gelmeye cesaret edebildiğini, yine Şebnem'den ayrılma sebebinin de annesinin tepkisinden çok korkması olduğunu bilincine varır. Kendini boğulacakmış gibi hissettiği hayatından çok sıkılmıştır, kim olduğunu ve neden yaşadığını sorgulamaya başlamıştır. Romanın sonunda, Ersin'in geçmiş muhakemesi sırasında, aslında birbirlerine hiç de aşkla bağlı olmadıklarını fark ettiği ailesiyle arasındaki bağların, Ersin'in hayatını hareketsiz bırakacak kadar çok sıkı olduğu gerçeği anlaşılır. Ancak Ersin'in isyanı hiçbir zaman eyleme dönüşmemiştir. Romanın diğer başkişisi olan Selda ise, içindeki büyük boşluğun sebebinin ailesi olduğunu zaten farkındadır. Selda, ailesi tarafından sürekli eleştirilerek, kendini ailesine beğendirmeye çalışarak büyümüştür. İçindeki boşluğu ve gitgide kendine yabancılaşma halini ailesine hiçbir şekilde açamamıştır, çünkü ailesinin onu anlamayacağına emindir. Şebnem'in fotoğrafına bakarken, kendini silik bir kişilik olarak hisseder, çünkü ailesine bile başkaldırmayı başaramamışken, hayatta hiçbir zaman Şebnem kadar cesur bir eylemde bulunabileceğine inanmadığını fark etmiştir. Roman bittiğinde ve tren yolculuğu sona erdiğinde, bu üç figürün Şebnem'in fotoğrafı üzerinden başlattıkları geçmişe yolculukları da sona ermiştir. Dünyaya ayak uydurmakta güçlük çeken ve toplum normlarını kendi zihinleri içinde durmaksızın eleştiren bu üç birey, isyanlarını pasif isyan olarak sürdürmeye devam etmektedirler.

Aziz Bey Hadisesi'nin başkişisi Aziz Bey, hayatını babası gibi olmamak adına yaşamaya çalışırken ve babasının kişiliğinden kaçarken, sonunda babasının kişiliğine büründüğünü keder içinde fark eden bir yalnız adamdır. Hayat boyu sürececek olan yabancılığı ve dışlanması, aile evinde başlamıştır. Aile ortamında başlayan tutunamayış hikâyesi, Aziz Bey'in keder içindeki ölümüne değin sürmüştür. Özellikle babasıyla olan zıtlaşması ve çatışması, babasının onu evden kovmasıyla sonuçlanmıştır ve Aziz Bey babasına kendini bir daha hiç affettirememiştir. Hayatta âşık olduğu tek kadın tarafından terk edildikten ve ailesini de kaybettikten sonra evlendiği Vuslat'ın tam olarak annesi gibi silik bir kadın olduğunu yıllar sonra fark

etmiş, kendisinin de babası gibi bir eş olduğunu gördüğünce içi daha da kederlenmiştir. Ünlü bir tamburi olduktan sonra da, hayattaki yalnızlığını ve yabancılığını kibriyle örtmeye çalışmıştır. Hayat boyu sevgi arayışı içinde olsa bile, bu arayışı da hep pasif kalmış, hiçbir zaman eyleme dönüşmemiştir. Annesi ve babasıyla bağ kuramadığı gibi eşiyle de bir sevgi bağı kuramayan Aziz Bey, arka arkaya yaşadığı ölüm acılarıyla sarsılmıştır. Annesinden sonra babası ve sonunda eşinin de ölümüyle tamamen tek kişilik kalan hayatı, yapayalnız ve kederli bir biçimde sonlanmıştır, romanın son ölen kişisi Aziz Bey olmuştur.

Suzan Defter'in iki başkişisinden biri olan Ekmel, yaşamında hiç anne ve baba sevgisini tadamamış bir figürdür. Oldukça mutsuz ve aralarında sevgi/saygı bağı bulunmayan bir ailede yaşayan Ekmel'in çevresine ve kendine yabancılaştırması aile evinde başlamıştır. Annesi babasını sevmediği gibi Ekmel'e de herhangi bir şekilde sevgi göstermemiştir, babasının varlığıyla yokluğu bir gibidir. Ekmel'in huzursuz yaşantısı, hiçbir sıcaklık görmediği, özellikle anne sevgisinin yoksunluğunun kederini yaşadığı aile evinden sonra da devam etmiştir; romandaki yetişkin Ekmel, dünyadan elini eteğini çekmiş, tamamen izole olmayı tercih etmiş bir figür olarak çizilmektedir. Onun için hayat sadece bir sıkıntıdır, bir boşluktur. Annesini de elinden alan ölümün, gelip onu da almasını beklemektedir, hatta günlük yazmaya başlarken defter bittiğinde ölümün de gelmesini dilemektedir. Günlüğünü yazarken, bir yandan da romanın diğer başkişisi Derya ile yalnızlığını paylaşmaya çalışır. Ekmel gibi yabancılaştırılmış bir figür olan ve hayatı ne aradığını bilmediği bir arayış içinde geçen Derya, abisine olan saplantılı ve patolojik sevgisiyle dikkat çekmektedir. Tıpkı Ekmel gibi, Derya'nın ötekileştiği ilk ortam aile evidir. Annesini altı yaşındayken kaybetmiştir, babasıyla ise maddiyat dışında herhangi bir bağı olmamıştır. Sonrasında da babası da ölmüştür ve Derya, babaannesi ve abisiyle birlikte yaşadığı eve karşı herhangi bir aidiyet hissetmemektedir. Ara ara o da Ekmel gibi ölmeyi dilemektedir. Abisini bir yandan babası gibi görürken, bir yandan da abisinin sevgilisi Suzan'ı çok kıskanmakta, kendini onunla özdeşleştirmektedir. Adeta abisiyle Suzan'ın ilişkisi üç kişilik yaşanmaktadır, Derya Ekmel'e kendini Suzan olarak tanıttığında, geçmişe de Suzan'ın gözlüklerinden bakar. Böylece kendini Suzan'la özdeşleştirdiğinin, kendini hayatında başrol olarak değil de bir yardımcı figür olarak gördüğünün farkına varır.

Yazarın en çoksesli romanı olan *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, içinde herhangi bir başkışı bulundurmamaktadır, çok sayıda figürü ve çok sayıda hikâyeyi konu edinir. Ancak romandaki Barış Bakış figürü, yabancılaştırmanın ve kimlik/kişilik bunalımının aile eviyle bağlantısının verildiği, yabancılaştırmanın ilk olarak ailede başladığının altının özellikle çizildiği bir figürdür. Barış Bakış, boşanmış bir çiftin çocuğudur, çocukluğu babaannesiyle geçmiştir. Babası eşini terk ederken, oğlunu da terk etmiş ve bir daha arayıp sormamıştır. Barış Bakış'ın babasıyla kurduğu herhangi bir bağ söz konusu olamamıştır. Babası tetanosdan öldüğünde bile Barış herhangi bir ölüm acısı duyamamıştır. Annesi ise bir diplomattır, çocuğuna ayıracak vakti yoktur. Ailesi tarafından böylelikle dışlanan Barış Bakış, şizofreni belirtilerini de ilk olarak çocukluğunda göstermeye başlamıştır. Kendini Joseph K., Oblomov, Raskolnikov gibi anomik figürlerle özdeşleştirip kendi kendine konuşurken, onun davranış bozukluklarını ailesinden tek bir kişi bile fark etmemiştir. Onu hastaneye yatıran ise annesi olmuştur, çünkü annesi oğlunun sağlığını değil de kendi siyasi itibarını düşünmektedir. Annesi hastaneden çıkmaması için elinden geleni yaparken, Barış ise hastaneden kaçmanın yollarını aramaktadır. Kendisine hastalıklı bir seviyede âşık olan hastane psikoloğu Gülnazmiye ile hastaneden kaçma planları yaparken Barış Bakış, Gülnazmiye'nin çıkardığı yangın sonucunda romanda ölen on iki kişiden biri olmuştur. Romanda etrafı tarafından yalnız bırakılan ve isyanlarını eyleme dönüştüren figürler de bulunmaktadır. Kız İsmet, sık sık onunla alay eden, aynı pasajda çalıştığı dükkân sahipleri tarafından götürüldüğü bir alem gecesinde tecavüze uğradığında, önce intihar etmeyi denemiş, başaramadığında da ona tecavüz eden ve tecavüze uğramasına vesile olan kişileri bıçaklayarak öldürmüştür. Yıllardır içinde biriktirdiği isyanı bu şekilde eyleme dönüştürmüştür. Servinaz Ceviz ise, yaşadığı toplum tarafından yalnız bırakıldığı ve kimseye güvenemediği için yıllar boyu kocasının cinsel şiddetine maruz kalmış, sesini çıkarmaya cesaret edememiştir, gördüğü şiddetin içinde yarattığı hırsı sadece altında çalışan kişilerin üzerinde göstermiştir. Bir gün sıranın kızına geleceğini anladığında ise başka çare bulamayarak kocasını öldürmeyi seçmiştir ve bu kararından dolayı hiç pişman olmamıştır. Romanda toplum içindeki durumları ayrıntılı bir şekilde verilen bu üç birey de etrafındaki insanlar tarafından yalnız bırakılmış, kendilerini öteki hissetmiş ve bu doğrultuda mecbur hissettikleri eylemlere girişmek zorunda kalmışlardır.

Yeşil Peri Gecesi'nin başkişisi Şebnem, *Kapak Kızı*'nda nesne iken bu romanda artık özne ve üstelik anlatıcıdır. Onun yabancılaşma evriminin kökleri de tamamıyla ailesine dayanmaktadır. Babası kaza geçirdikten sonra onu ve annesini hiç sevmeyen, durmaksızın dışlandığı babaannesinin evine gönderilir, o evde oldukça sık bir şekilde psikolojik şiddete maruz kalır. Sonrasında annesini babasının kardeşiyle cinsel ilişki sırasında yakaladığında, içinde annesine karşı hayat boyu bitmeyecek çok şiddetli bir öfke doğar. Annesiyle babası boşandığında ise Şebnem ortadan ikiye bölünmüş gibidir, ne annesinin ne de babasının evinde kendini o eve tam olarak ait hisseder. Hayat boyu bir yere ait olmak için uğraşır ancak çocukluğundan gelen duygular peşini hiç bırakmamıştır. Özellikle annesinin mağdur ettiği bir figür olarak gördüğü ve aslında çok sevdiği babası da öldükten sonra artık, hayatını annesinden ve onu yabancılaştıran herkesten intikam almak adına yaşamaya başlar. Sadece ailesine değil diğer herkese de öfkeli olduğu çünkü toplum onu sadece bir cinsel meta olarak görmektedir. Bu yüzden onu dışlayan topluma vicdan azabı yaşatmak amacıyla intihar girişimlerinde bulunarak, "Phoenix" dergisine çıplak poz vererek, hayatını tehlikeye sokacağını bile bile kendisine tecavüz eden emniyet müdürünün görüntülerine basına vererek isyanını pasif halde değil, eyleme dökerek sürdürür. Onu yabancılaştıran toplumun ikiyüzlülüğüne karşı savaşmayı tercih eder.

Dünya Ağrısı'nın başkişisi Mürşit, kendini dünyaya ait hissetmeyen, yörüngesi içinde yaşadığı gürültüden çoktan kopmuş bir bireydir. Çocukluğundan beri kendini aile kavramına çok uzak hissetmektedir. Çocukluğu babasıyla çatışarak, babasının ölmesini dileyerek geçmiştir. Ona kendini silik ve yabancı hissettiren ilk ortam, aile evi olmuştur. Babası, Mürşit'in içindeki boşluğu hiçbir zaman fark etmeyerek ondan sahip oldukları otelin başına geçmesini beklemiştir. Mürşit ise hiçbir zaman bulunduğu taşra kasabasında kalmak istemediği halde, annesinin ve babasının zorlamasıyla babasının bu emelini yerine getirmek zorunda kalmıştır. Kasabadan çıkıp kendine yeni bir hayat kurmasına izin vermedikleri ve onu bu hayata mahkûm ettikleri için, Mürşit'in içinde ailesine, özellikle babasına karşı çok derin bir öfke ve kin vardır. İçindeki isyanı sadece pasif olarak sürdürebilen Mürşit, annesi kasabaya dönmesini istediğinde dönmüş, annesinin bulduğu Şükran'la evlenmiş ve babasının otelinin başına geçmiştir. Ailesini hiçbir zaman affedemeyen Mürşit'in ruhunun bir köşesi, daha küçük bir çocukken büyümek zorunda bırakıldığı için aslında büyüyememiş, hep dünyayı anlamaya çalışan bir çocuk olarak kalmıştır. Aile evinde

başlayan yabancılaşma, kendi kurduğu ailede de devam eder. Kendini hiçbir yere ait hissetmemektedir. Çocukluğunda bir linç hevesiyle gözünü kör ettiği hamalın getirdiği vicdan azabını bile susturmaya çalışır, travmasını kendisiyle aynı dünya ağrısını taşıyan Madenci Uzay haricinde kimseye açamaz. Ama kaçıp gitme cesaretini kendinde hiç bulamaz, içindeki isyan hiçbir zaman somut bir eyleme dönüşmez. Hayatını silik bir kişi olarak sürdürür.

Yazarın 2018 yılında yayımlanan en güncel romanı *Âşıklar Delidir Ya Da Yazı Tura*'nın başkişilerinden biri olan Umut, hayatla bir türlü yıldızları barışmayan bir figürdür. Annesinden ona geçen genetik bir hastalığa sahiptir. Aslında mutlu bir çocukluk geçirdiğine inanan Umut'un yabancılaşması aslında annesinin hastalığı sürecinde başlar. Hastalık evresi içindeyken intihar eden annesinin cenazesinde ailesine dair onu oldukça sarsan birkaç sırrı öğrenmiştir. Babasını bir kahraman, annesini bir melek olarak görürken, annesinin cenazesine babasının eski eşinden olan kızı gelmiştir. Umut, babasının annesiyle evlenmek için eski eşini ve kızını terk ettiğini, aynı zamanda bir işkenceci de olduğunu öğrenmiştir. Ruhu öğrendiği bu gerçekler altında ezilen Umut, annesinin intiharı sonrasında büyük bir travma geçirir, dünyayı iyice yadırgamaya başlar. Sophie adını verdiği hastalığının, babasına verilen bir ceza olduğuna inanır. Hayattan kopmak üzereyken tedavi amaçlı gittiği New York'ta ise ona hayata tutunma isteği veren Sanem'le tanışır. Sanem'e çok bağlanmış olsa da, onun kendisini hastalığı ilerlemiş bir halde görmesini istemediği için İstanbul'a geri döner. Kendi bedeni üzerindeki tahakkümünü yitirdiğini görmek istemediği için, yaşamına kendisi son verir.

Romanın diğer başkişisi Sanem ise, aile evinde hiç sevilmeyen figürlerdendir. Onun yabancılaşması da aile evinde başlamıştır, aile içinde kendini sadece bir yedek organ olarak görmektedir. Varlığı sadece birilerine lazım olursa hatırlanmaktadır, ailesi içinde hiç kimseyle herhangi bir sevgi bağı kuramamıştır. Hayatının her aşamasında da özellikle anne sevgisinin yoksunluğunu çekmiş, hayata bu yoksunluk yüzünden de bir türlü tam olarak tutunamamıştır. Hayatı boyunca hep sevgiyi aramış, ailesinden kaçmak için gittiği New York'ta da bir türlü ailesinden kopamamıştır. Ailesine para göndermeye, onlarla iletişimini sadece maddiyat yönüyle de olsa sürdürmeye devam etmiştir. İçindeki öfkeyi herhangi bir eyleme dönüştürmemiştir. Umut'la tanışana kadar dünyayla bir bağının olduğunu hissetmemektedir, kendini ipi kopmuş uçurtmalara benzeter, başıboş bir şekilde yaşamış olduğuna inanır. Ama Umut onun

hayata tutunma sebebi olur. Umut'u kendine çok benzetir ve hastalığını bile bile ona çok bağlanır. Umut İstanbul'a geri döndüğündeyse Sanem, eski anomik hayatına devam eder.

İncelemenin sonucunda romanlardaki bireylerin genel itibarıyla ilk olarak aile ortamında dışlandıkları, ötekileştirildikleri ve yabancılaştırıldıkları görülmektedir. Romanlardaki bireylerde genel olarak çocukluktan kalma, aile yapılarına veya aile içi iletişim(sizlik)lerine dayalı travmalar bulunmaktadır. Bireyler genel olarak mutsuz yapılı ailelerde büyümüşler, aileleriyle tarafından hayal kırıklığına uğratılmışlardır ve kendilerine yabancılaşma evrelerinin başlangıcı da buradaki köklere dayanır. Çalışmada, Ayfer Tunç'un romanlarında aile yapısının özellikle inceliklerle işlendiği, bireylerde ortak bir yabancılaşma hali olduğu ve dünyada sıkışıp kalmışlığın, genel olarak kişilerin aile evinde başladığı sonucuna varılmıştır.

Öteki olmaya ve dışlanmaya toplumun en küçük birimi olan ailede başlayan bireylerin anomik hallerinin toplumsal bilinçdışının da eklenmesiyle kendine yabancılaşmaya evrildiği görülmüştür. Bununla birlikte, romanlardaki genelde başkışı olan yabancılaşmış bireylerin evlilik yoluyla kurdukları ailelerinde de genelde mutsuz oldukları görünmektedir. Bu bireyler eş ve ebeveyn olmakta da zorlanmaktadırlar. Bu konudaki ayrıntılar, roman incelemelerinin ikinci bölümünde verilmiştir; bireylerin toplumun içindeki konumları incelenmiş, çoğu Ayfer Tunç figürünün toplumun yörüngesinden çoktan ayrılmış olduğu sonucuna varılmıştır. Anomik bireylerin yabancılaşma halleri; çocukluklarından itibaren aile yapıları, sosyal ilişkileri, karşı cinsle iletişimlerini incelenerek gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Ancak roman figürlerinin hemen hepsi, isyanlarını pasif isyan şeklinde sürdürmüşlerdir. Ayfer Tunç'un roman bireylerinin çoğu, içlerindeki ağrıyla ve anomiyiyle yaşamaya devam eden bireylerdir, hepsi de ağrının farkındadır ancak bu ağrıya karşı eylemsiz kalmayı seçerek ve pasif isyanlarını sürdürerek yaşamlarına devam etmişlerdir.

Yazarın romanlarında aile yapısının tuttuğu yer kadar, ölüm kavramının da önemli bir payı olduğu görülmüştür. Ölüm, Ayfer Tunç'un bütün romanlarında mutlaka var olan bir izlektir. Her zaman ana izlek ya da sonuç olmasa bile, romanlarda mutlaka ölüm bulunmaktadır. Yabancılaşmanın da topluma karşı pasif isyan şekliyle sürdürüldüğü gözlemlenmiştir. Yazarın romanlarında ölüm de işlevsel bir tema olduğu için, ölüm kavramının bireylerin yabancılaşma sürecinde nasıl bir etkisi

olduğu da incelenmiştir. Ek olarak, yabancılaşmış, kimlik ve kişilik bunalımı yaşayan bireylerin de genel olarak ölümü çağırdıkları ortaya konmuştur. Bu bireylerin bir kısmı hayatı yaşamaya değer bulmamaktadır, hayat onlar için anlamsızdır, bu yüzden hayatları boyunca içten içe hep ölümün gelip onları almasını beklemişlerdir. Bireylerin bir kısmı intiharı denerken, büyük bir kısmı ise lme gitmeyi cesaret edememiş, yaşamlarını kimlik ve kişiliklerini arayarak ve anomik durumlarını devam ettirerek sürmeyi tercih etmişlerdir.



KAYNAKÇA

- Akyıldız, Olcay. 2017. Ayfer Tunç'un Romanlarında Dışarda Kalanların Temsili. **Çağdaş Edebiyata Akademik Yaklaşımlar: I, Edebiyat Hayatının 25. Yılında Ayfer Tunç**. haz: Handan İnci, Özge Şahin, Zeynep Zengin. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları: 25-31.
- Alkan Genca, Papatya. 2016. Ayfer Tunç. **Dictionary of Literary Biography: Turkish Novelists Since 1960**. Columbia: Gale Publishing. s. 2: 281-290.
- Atiker, Erhan. 1995. **Bireyselleşme ve Toplumsal Farklılaşma**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Bachelard, Gaston. 2014. **Mekânın Poetikası**. çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Balcı, Yunus. 2003. Tanzimat Romanında Modernleşme Tarzı Olarak Kahramanın Yabancılaşması Meselesi. **İ.Ü Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**. s. 30: 67-96.
- Camus, Albert. 2011. **Sisifos Söyleni**. çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları.
- _____. 2014. **Başkaldıran İnsan**. çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları.
- Demirli, Hande. 2017. Edebiyat İnsan Olma Belirtisi Sadece. Ayfer Tunç İle Söyleşi. **Monograf**. s. 2017/7: 194-210.
- Ecevit, Yıldız. 2012. **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____. 2013. Edebiyatta Yabancılaşma ve Yabancılaştırma. **Kurmaca Bir Dünyadan**. İstanbul: İletişim Yayınları: 40-46.
- _____. 2014. **Ben Buradayım... Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ege, Ufuk. 2000. **Batı Kültüründe Yabancılaşma Kuramları ve David Storey'in Romanlarında Yabancılaşma Teması**. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Eren, Zerrin. 2011. Karnavalesk Roman Örneği Olarak Ayfer Tunç'un Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi. **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**. s 51, 2 (2011): 207-229.

Feuerlicht, Ignace. 1978. **Alienation: From Past to the Future**. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Fromm, Erich. 1985. **Sevme Sanatı**. çev. Işıtan Gündüz. İstanbul: Say Yayınları

_____. 2006. **Sağlıklı Toplum**. çev. Yurdanur Salman-Zeynep Tanrıseven. İstanbul: Payel Yayınları.

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

_____. 2017. Ayfer Tunç Edebiyatına 25 Maddelik Girizgâh. **Çağdaş Edebiyata Akademik Yaklaşımlar: I, Edebiyat Hayatının 25. Yılında Ayfer Tunç**. haz: Handan İnci, Özge Şahin, Zeynep Zengin. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları: 9-14.

Jung, Carl Gustav. 2015. **Dört Arketip**. çev. Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Metis Yayınları.

Kafaoğlu-Büke, Asuman. 2017. Taşra Ağrısı. **Çağdaş Edebiyata Akademik Yaklaşımlar: I, Edebiyat Hayatının 25. Yılında Ayfer Tunç**. haz: Handan İnci, Özge Şahin, Zeynep Zengin. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları: 39-41.

Krause, Mine. 2017. The Screaming Silence of Female Characters in Ayfer Tunç's Dünya Ağrısı. **Monograf**. s 7: 159-178.

Kızıltan, Güven Savaş. 1986. **Kişinin Silinen Yüzü Çağımızın Yabancılaşma Sorunu**. İstanbul: Metis Yayınları.

Kristeva, Julia, 2014. **Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme**. çev. Nilgün Tütal. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Küçükşahin, Gülşah. 2018. Tezer Özlü'nün Eserlerinde Yabancılaşma. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gruen, Arno. 2006. **Empatinin Yitimi, Kayıtsızlık Politikası Üzerine**. çev. İlknur İgan. İstanbul: Çitlenbik Yayınları.

Günay-Erkol, Çimen. 2017. Ayfer Tunç'un Modernizmle Derdi: Faillik ve İktidar. **Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**. c. 1. s. 15: 349-362.

Gürbilek, Nurdan. 2014. Adlandırılmak. **Vitrinde Yaşamak**, İstanbul: Metis Yayınları.

_____. 2014. Oyun ve Adalet, **Ev Ödevi**. İstanbul: Metis Yayınları.

_____. 2014. Taşra Sıkıntısı, **Yer Değiştiren Gölge**, İstanbul: Metis Yayınları.

_____. 2015. Horlanmanın Acısı. **Mağdurun Dili**. İstanbul: Metis Yayınları.

- Han, Byung-Chul. 2016. **Şiddetin Topolojisi**. çev. Dilek Zaptçioğlu. İstanbul: Metis Yayınları.
- Nettler, Gwynn. 1957. A Measure of Alienation. **American Sociological Review**. s. 22: 670-677 (Aktaran: Tolan, Barlas. 1980. **Çağdaş Toplumun Bunalımı. Anomi ve Yabancılaşma**. Ankara: Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yayınları.)
- Öz, Hüseyin. 2016. Ayfer Tunç'un Roman ve Hikâyelerinde Yapı ve Tema. Yüksek Lisans Tezi. Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özbudun, Sibel, George Markus, Temel Demirer. 2008. **Yabancılaşma ve...** . Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Parla, Jale. 2013. **Don Kişot'tan Bugüne Roman**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sancar, Serpil. 2013. **Erkeklik: İmkânsız İktidar**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sazyek, Hakan. 2008. **Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- _____. 2013. **Roman Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Hece Yayınları.
- Sartre, Jean Paul. 1988. **Varoluşçuluk**. çev. Asım Bezirci. İstanbul: Yazko Yayınları.
- Seeman, Melvin. 1959. On the Meaning of Alienation. **American Sociological Review**, s. 24: 783-791.
- Şenol, Derya. 2009. Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar'ında Yabancılaşan Birey. Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Topcu, Şenol. 2012. 1980 Sonrası Türk Öyküsünde Erkek ve Erkeklik Olgusu. Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tunç, Ayfer. 2014. **Dünya Ağrısı**. İstanbul: Can Yayınları.
- _____. 2014. **Kapak Kızı**. İstanbul: Can Yayınları.
- _____. 2015. **Aziz Bey Hadisesi**. İstanbul: Can Yayınları.
- _____. 2015. **Suzan Defter**. İstanbul: Can Yayınları.
- _____. 2016. **Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi**. İstanbul: Can Yayınları.
- _____. 2016. **Yeşil Peri Gecesi**. İstanbul: Can Yayınları.
- _____. 2018. **Âşıklar Delidir Ya Da Yazı Tura**. İstanbul: Can Yayınları.
- _____. [03.09.2018]. Geçmiş Biziz.
<http://t24.com.tr/k24/yazi/ayfer-tunc,1646>.

- Tuğcu, Tuncay. 2002. **Yabancılaşma Problemi: Hristiyanlığın ve Marksizmin Kökleri**. Ankara: Alesta Yayınları.
- Tolan, Barlas. 1980. **Çağdaş Toplumun Bunalımı. Anomi ve Yabancılaşma**. Ankara: Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. [01.08.2018].
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GT.S.5b61af6b17c6f5.34503365.
- Ulutaş, Nurullah. 2011. **İntihar ve Roman, İntihar Olgusunun Türk Romanına Yansıması (1872-1960)**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Urban Dictionary. [07.09.2018].
<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=ya%27aburnee>.
- Ünaldı, Halime. 2011. Türk Romanı ve Yabancılaşma: Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi. Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yalom, Irvin. 2001. **Varoluşçu Psikoterapi**. çev. Zeliha İyidoğan Babayigit. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Yılmaz, Ayfer. 2016. Ayfer Tunç'un Dünya Ağrısı Romanına Dair Bazı Tespitler. **Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi**. s. 2016/1: 111-128.
- Yürek, Hasan. 2005. Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Modernizmin Yeri. Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÖZ GEÇMİŞ

1994 yılında Kdz. Ereğli’de doğmuştur. 2011 yılında girdiği Kocaeli Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden 2015 yılında yüksek onur derecesiyle mezun olmuştur. Aynı yıl Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Türk Edebiyatı anabilim dalında yüksek lisans programına kabul edilmiştir. Halen lisansüstü çalışmalarını sürdürmektedir.

