T.C.

FIRAT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİMDALI

KURMACA TEKNİĞİ BAKIMINDAN NAZLI ERAY'IN ROMANLARI

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN **HAZIRLAYAN**
Doç. Dr. Veysel ŞAHİN **Hacer KAPLAN**

ELAZIĞ-2021

ÖZET

Nazlı Eray, son dönem Türk edebiyatının en önemli yazarları arasında yer alırken kendine özgü üslubu ve kurgusu ile dikkatleri üzerine çekmeyi başarır. Yazarın roman anlatılarında birçok edebi anlayıştan etkilendiği söylenecek olursa bunların başında fantastik ve büyülü gerçek gibi ana başlıklar gelebilir. Bu başlıkların yanına geleneksel, modern, postmodern edebi akımlar ve reaizm sürrealizm gibi düşünce akımlar eklenir. Nazlı Eray, bütün bu anlayışları bütünleyerek gerçeğin büyülü dünyasını düş ortamına yansıtır. Bu nedenle gerçek; gerçeğin dışında düş'ün derinliğine sığınır, soyut kavramın esiri olur. Yazarın gerçekle olan bu mücadelesi, roman anlatılarının tüm unsurlarında gözlenirken öz yaşam biçimi de bir başka etken olarak değerlendirilir. Bu çalışmada Nazlı Eray romanları yapı ve izlek olarak incelenmiş olup yukarıda ifade edilen edebi ve düşünce akımlarına göre analiz edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Nazlı Eray, roman, yapı unsurları, izlek, düş, gerçek.

ABSTRACT

NAZLI ERAY'S NOVELS IN TERMS OF FICTION TECHNIQUE

While Nazlı Eray is among the most important writers of recent Turkish literature, she manages to attract attention with her unique style and fiction. If it is said that the author was influenced by many literary styles in the narratives of the novel, the main titles such as fantastic and magical truth may be the leading ones literary styles. Along with these titles, traditional, modern, postmodern literary movements and thought movements such as realism and surrealism are added. Nazlı Eray reflects the magical world of reality to her dream environment by integrating all these insights. For this reason, the truth takes refuge in the depth of thought outside the reality and becomes the prisoner of the abstract concept. While this struggle of the author with reality is observed in all elements of the novel narratives, her own life style is also considered as another factor. In this study, Nazlı Eray's novels were examined in terms of fiction and themes, and it was tried to be analyzed according to the literary and thought movements mentioned above.

Keywords: Nazlı Eray, novel, structural elements, theme, dream, reality.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **II**

ABSTRACT ..... **III**

İÇİNDEKİLER ..... **IV**

KISALTMALAR ..... **XIX**

ÖNSÖZ ..... **XX**

GİRİŞ **1**

1. Nazlı Eray'ın Hayatı, Edebi Kişiliği ve Eserleri 10

1.1. Nazlı Eray'ın Yaşam Serüveni 10

1.3. Nazlı Eray'ın Edebi Kişiliği 12

1.2. Nazlı Eray'ın Edebi Eserleri 19

BİRİNCİ BÖLÜM

1. NAZLI ERAY'IN ROMANLARINDA KURMACA YAPI VE İZLEK

1.1. Pasifik Günleri 20

1.1.1. Romanın Kimliği 20

1.1.2. İsimden İçeriğe 20

1.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 20

1.1.4. Olay Örgüsü 23

1.1.5. Zaman 26

1.1.6. Mekân 28

1.1.6.1. Çevresel Mekânlar 28

1.1.6.2. Algısal Mekânlar 29

1.1.7. Şahıs Kadrosu 31

1.1.7.1. Başkişi 32

1.1.7.2. Norm Karakter 34

1.1.7.3. Kart Karakterler 35

1.1.7.4. Fon Karakterler 36

1.1.8. İzlek 36
1.1.8.1. Aşk ve Cinsellik 36
1.1.8.2. Yalnızlık ve Makineleşme 40
1.1.8.3. Bir Çıkmaz Olarak Suç ve İtiraf 41
1.1.8.4. Ruhsal Bölünme ve Kimlik Sorunsalı 45
1.2. Orphee 50
1.2.1. Romanın Kimliği 50
1.2.2. İsimden İçeriğe 50
1.2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 50
1.2.4. Olay Örgüsü 53
1.2.5. Zaman 55
1.2.6. Mekân 57
1.2.6.1. Çevresel Mekânlar 58
1.2.6.2. Algısal Mekânlar 59
1.2.7. Şahıs Kadrosu 60
1.2.7.1. Başkişi 60
1.2.7.2. Norm Karakterler 62
1.2.7.3. Kart Karakterler 63
1.2.7.4. Fon Karakterler 64
1.2.8. İzlek 64
1.2.8.1. Yalnızlık 64
1.2.8.2. Ölüm Teması 66
1.2.8.3. Kader Teması 68
1.2.8.4. Gerçeklerden Kaçış 70
1.3. Yıldızlar Mektup Yazar 73
1.3.1. Romanın Kimliği 73
1.3.2. İsimden İçeriğe 73

1.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 73
1.3.4. Olay Örgüsü 77
1.3.5. Zaman 80
1.3.6. Mekân 83
1.3.6.1. Çevresel Mekânlar 85
1.3.6.2. Algısal Mekânlar 86
1.3.7. Şahıs Kadrosu 88
1.3.7.1. Başkişi 88
1.3.7.2. Norm Karakterler 90
1.3.7.3. Kart Karakterler 92
1.3.7.4. Fon Karakterler 92
1.3.8. İzlek 92
1.3.8.1. Yalnızlık 92
1.3.8.2. Sevgisizlik ve Mutsuzluk 95
1.3.8.3. Gerçeğin İçinde Yeni Bir Gerçek 96
1.4. Arzu Sapağında İnecek Var 99
1.4.1. Romanın Kimliği 99
1.4.2. İsimden İçeriğe 99
1.4.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 99
1.4.4. Olay Örgüsü 103
1.4.5. Zaman 105
1.4.6. Mekân 108
1.4.6.1. Çevresel Mekânlar 110
1.4.6.2. Algısal Mekânlar 111
1.4.7. Şahıs Kadrosu 114
1.4.7.1.Başkişi 114
1.4.7.2.Norm Karakterler 117

1.4.7.3. Kart Karakterler 118
1.4.7.4. Fon Karakterler 118
1.4.8. İzlek 119
1.4.8.1. Yalnızlık 119
1.4.8.2. Aşk, Tutku, Cinsellik 120
1.4.8.3. Sosyal Düzensizlik ve Özgürlük 123
1.5. Ay Falcısı 126
1.5.1. Romanın Kimliği 126
1.5.2. İsimden İçeriğe 126
1.5.3.Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 126
1.5.4. Olay Örgüsü 130
1.5.5. Zaman 133
1.5.6. Mekân 136
1.5.6.1. Çevresel Mekânlar 137
1.5.6.2. Algısal Mekânlar 137
1.5.7. Şahıs Kadrosu 141
1.5.7.1. Başkişi 141
1.5.7.2. Norm Karakterler 143
1.5.7.3. Kart Karakterler 144
1.5.7.4. Fon Karakterler 145
1.5.8. İzlek 146
1.5.8.1. Zaman ve Uzamdaki İnsanın Çıkmazı 146
1.5.8.2. Geleceğe Yöneliş, Fal, Büyü 148
1.5.8.3. Ölüm Gerçeği ve Ölüm Korkusu 151
1.6. İmparator Çay Bahçesi 155
1.6.1. Romanın Kimliği 155
1.6.2. İsimden İçeriğe 155

1.6.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 156
1.6.4. Olay Örgüsü 159
1.6.5. Zaman 161
1.6.6. Mekân 164
1.6.6.1. Çevresel Mekânlar 164
1.6.6.2. Algısal Mekânlar 165
1.6.7. Şahıs Kadrosu 169
1.6.7.1. Başkişi 169
1.6.7.2. Norm Karakterler 172
1.6.7.3. Kart Karakterler 175
1.6.7.4. Fon Karakterler 176
1.6.8. İzlek 176
1.6.8.1. Gerçeklerden Düşlere Kaçış 176
1.6.8.2. Beden ve Ruh Çatışması: Kişilik Değişimi 178
1.6.8.3. Aşk, Tutku, Cinsellik ve Aldatma 180
1.6.8.4. Kişileri ve Olayları Sembolleştirme 182
1.7. Uyku İstasyonu 185
1.7.1. Romanın Kimliği 185
1.7.2. İsimden İçeriğe 185
1.7.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 185
1.7.4. Olay Örgüsü 188
1.7.5. Zaman 190
1.7.6. Mekân 193
1.7.6.1. Çevresel Mekânlar 193
1.7.6.2. Algısal Mekânlar 194
1.7.7. Şahıs Kadrosu 197
1.7.7.1. Başkişi 197

1.7.7.2. Norm Karakterler 200
1.7.7.3. Kart Karakterler 201
1.7.7.4. Fon Karakterler 202
1.7.8. İzlek 203
1.7.8.1. Ölüm Korkusu ve Düşe Sığınma 203
1.7.8.2. Zamansızlık, Mekânsızlık ve Yabancılaşma 205
1.7.8.3. Beden Değiştirme, Varlık-Yokluk Çatışması 207
1.8. Deniz Kenarında Pazartesi 210
1.8.1. Romanın Kimliği 210
1.8.2. İsimden İçeriğe 210
1.8.3. Bakış Acısı ve Anlatıcı Düzlemi 211
1.8.4. Olay Örgüsü 214
1.8.5. Zaman 216
1.8.6. Mekân 219
1.8.6.1. Çevresel Mekânlar 219
1.8.6.2. Algısal Mekânlar 220
1.8.7. Şahıs Kadrosu 225
1.8.7.1. Başkişi 225
1.8.7.2. Norm Karakterler 227
1.8.7.3. Kart Karakterler 228
1.8.7.4. Fon Karakterler 229
1.8.8. İzlek 230
1.8.8.1. Yalnızlaşma ve Geçmişe Sığınma 230
1.8.8.2. Anlam Arayışı ve Özgür Olma İstemi 232
1.8.8.3. Ölüm Gerçeğini Kabullenmeme 234
1.9. Örümceğin Kitabı 237
1.9.1. Romanın Kimliği 237

1.9.2. İsimden İçeriğe 237
1.9.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 238
1.9.4. Olay Örgüsü 240
1.9.5. Zaman 242
1.9.6. Mekân 244
1.9.6.1. Çevresel Mekânlar 244
1.9.6.2. Algısal Mekânlar 245
1.9.7. Şahıs Kadrosu 248
1.9.7.1. Başkişi 248
1.9.7.2. Norm Karakterler 250
1.9.7.3. Kart Karakterler 252
1.9.7.4. Fon Karakterler 253
1.9.8. İzlek 254
1.9.8.1. Kimliksizlik 254
1.9.8.2. Dış Dünya Gerçeğinden Kaçış ve Sonrasında Kabullenme 255
1.9.8.3. Bir Duyguya Bağlanma: Tutuklu Kalma 257
1.9.8.4. Ölüm Korkusu ve Yaşamı Anlamaya Çalışma 259
1.10. Âşık Papağan Barı 262
1.10.1.Romanın Kimliği 262
1.10.2. İsimden İçeriğe 262
1.10.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 263
1.10.4. Olay Örgüsü 265
1.10.5. Zaman 267
1.10.6. Mekân 268
1.10.6.1. Çevresel Mekânlar 268
1.10.6.2. Algısal Mekânlar 269
1.10.7. Şahıs Kadrosu 273

1.10.7.1. Başkişi 273
1.10.7.2.Norm Karakterler 274
1.10.7.3. Kart Karakterler 276
1.10.7.4. Fon Karakterler 278
1.10.8. İzlek 279
1.10.8.1. Aşk 279
1.10.8.2. Kendini Yıkma: Alınyazısı (Kader) 281
1.10.8.3. Mutluluk ve Yalnızlık 283
1.10.8.4. Nesnelerin Anlamına Sığınma 284
1.11. Elyazması Rüyalar 286
1.11.1. Romanın Kimliği 286
1.11.2. İsimden İçeriğe 286
1.11.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 287
1.11.4. Olay Örgüsü 290
1.11.5. Zaman 292
1.11.6. Mekân 294
1.11.6.1. Çevresel Mekânlar 294
1.11.6.2. Algısal Mekânlar 295
1.11.7. Şahıs Kadrosu 299
1.11.7.1. Başkişi 299
1.11.7.2.Norm Karakterler 301
1.11.7.3. Kart Karakterler 304
1.11.7.4. Fon Karakterler 305
1.11.8. İzlek 306
1.11.8.1. Bedensel Kimlik Arayışı 306
1.11.8.2. Toplum Düzeni ve Siyasete Başkaldırı 308
1.11.8.3. Geçmişi Silerek Özgürleşme 310

1.11.8.4. Kaçış ve Yalnızlık 312
1.12. Ayışığı Sofrası 314
1.12.1. Romanın Kimliği 314
1.12.2. İsimden İçeriğe 314
1.12.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 315
1.12.4. Olay Örgüsü 318
1.12.5. Zaman 320
1.12.6. Mekân 322
1.12.6.1. Çevresel Mekânlar 322
1.12.6.2. Algısal Mekânlar 323
1.12.7. Şahıs Kadrosu 326
1.12.7.1.Başkişi 326
1.12.7.2. Norm Karakter 327
1.12.7.3. Kart Karakterler 329
1.12.7.4. Fon Karakterler 330
1.12.8. İzlek 331
1.12.8.1. Kimlik ve Kişilik Çatışması: Kimlik Olamama 331
1.12.8.2. Ben Olma Sürecinde Beden Değiştirme 333
1.12.8.3. Yalnızlaşma, Ölüm Korkusu ve Bilinçaltı 334
1.12.8.4. Kendini Gerçekleştirme Sürecinde: Büyü ve Fal 336
1.13. Aşkı Giyinen Adam 339
1.13.1. Romanın Kimliği 339
1.13.2. İsimden İçeriğe 339
1.13.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 340
1.13.4. Olay Örgüsü 342
1.13.5. Zaman 344
1.13.6. Mekân 346

1.13.6.1. Çevresel Mekânlar 346
1.13.6.2. Algısal Mekânlar 347
1.13.7. Şahıs Kadrosu 349
1.13.7.1. Başkişi 349
1.13.7.2. Norm Karakterler 351
1.13.7.3. Kart Karakterler 353
1.13.7.4. Fon Karakterler 354
1.13.8. İzlek 355
1.13.8.1. Bir Özgürlük Durumu: Geçmişi Sonsuzlaştırma 355
1.13.8.2. Aşk ve Yalnızlaşma 357
1.13.8.3. Erkekler ve Cinsiyet Değiştirme Sorunsalı 359
1.14. Sis Kelebekleri 361
1.14.1. Romanın Kimliği 361
1.14.2. İsimden İçeriğe 361
1.14.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 362
1.14.4. Olay Örgüsü 365
1.14.5. Zaman 366
1.14.6. Mekân 368
1.14.6.1. Çevresel Mekânlar 368
1.14.6.2. Algısal Mekanlar 369
1.14.7. Şahıs Kadrosu 372
1.14.7.1. Başkişi 372
1.14.7.2. Norm Karakterler 374
1.14.7.3. Kart Karakterler 377
1.14.7.4. Fon Karakterler 379
1.14.8.İzlek 380
1.14.8.1. Kadınlık ve Siyaset Olgusu 380

1.14.8.2. Geçmişi Özlem ve Masumiyet Duygusu 382
1.14.8.3. Zamansızlık ve Kimlik Sorunsalı 384
1.14.8.4. Yalnızlık Beden Değiştirme ve Özgürlük 385
1.15. Beyoğlu'nda Gezersin 388
1.15.1. Romanın Kimliği 388
1.15.2. İsimden İçeriğe 388
1.15.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 389
1.15.4. Olay Örgüsü 392
1.15.5. Zaman 396
1.15.6. Mekân 397
1.15.6.1. Çevresel Mekânlar 397
1.15.6.2. Algısal Mekânlar 398
1.15.7. Şahıs Kadrosu 402
1.15.7.1. Başkişi 402
1.15.7.2. Norm Karakterler 404
1.15.7.3. Kart Karakterler 406
1.15.7.4. Fon Karakterler 408
2.15.8. İzlek 409
2.15.8.1. İç Benlikte Ruhun Yalnızlığı 409
2.15.8.2. Ruh Değiştirme ve Farklı Yaşamlara Yolculuk 411
2.15.8.3. Kaderin Çizdiği Yaşam ve Ölüm 412
2.15.8.4. Bir Bunaltı Olarak Gecenin Sonsuz Karanlığı 414
1.16. Halfeti'nin Siyah Gülü 417
1.16.1. Romanın Kimliği 417
1.16.2.İsimden İçeriğe 417
1.16.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 417
1.16.4. Olay Örgüsü 420

1.16.5. Zaman 421
1.16.6. Mekân 422
1.16.6.1. Çevresel Mekânlar 422
1.16.6.2. Algısal Mekânlar 423
1.16.7. Şahıs Kadrosu 425
1.16.7.1. Başkişi 425
1.16.7.2. Norm Karakterler 426
1.16.7.3. Kart Karakterler 428
1.16.7.4. Fon Karakterler 429
1.16.8. İzlek 430
1.16.8.1. Aşk: Bir Rüya mı Yoksa Gerçek mi? 430
1.16.8.2. Yaşan(ıl)mamış Yıllara Özlem 431
1.16.8.3. Kendinden ve Zamandan Kaçış: Rüya 432
1.17. Aydaki Adam Tanpınar 435
1.17.1. Romanın Kimliği 435
1.17.2. İsimden içeriğe 435
1.17.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 436
1.17.4. Olay Örgüsü 439
1.17.5. Zaman 442
1.17.6. Mekan 444
1.17.6.1. Çevresel Mekânlar 444
1.17.6.2. Algısal Mekânlar 445
1.17.7. Şahıs Kadrosu 448
1.17.7.1. Başkişi 448
1.17.7.2. Norm Karakter 450
1.17.7.3. Kart Karakter 454
1.17.7.4. Fon Karakterler 454

1.17.8. İzlek 455
1.17.8.1. Yalnızlık 455
1.17.8.2. Çaresizlik ve Kaçış 457
1.17.8.3. Ayna ve Ölümsüzlük 459
1.18. Ölüm Limuzini 463
1.18.1. Romanın Kimliği 463
1.18.2. İsimden İçeriğe 463
1.18.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 463
1.18.4. Olay Örgüsü 466
1.18.5. Zaman 467
1.18.6. Mekân 469
1.18.6.1. Çevresel Mekânlar 469
1.18.6.2. Algısal Mekanlar 470
1.18.7. Şahıs Kadrosu 472
1.18.7.1. Başkişi 472
1.18.7.2. Norm Karakterler 473
1.18.7.3. Kart Karakterler 476
1.18.7.4. Fon Karakterler 476
1.18.8. İzlek 477
1.18.8.1. Yalnızlıktan Geçmişe Kaçış 477
1.18.8.2. Ölüm Korkusu ve Boyut Değiştirme 479
1.18.8.3. Gerçeğin İçinde Gerçek 481
1.19. Sinek Valesi Nizamettin 484
1.19.1. Roman Kimliği 484
1.19.2. İsimden İçeriğe 484
1.19.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 485
1.19.4. Olay Örgüsü 487

1.19.5. Zaman 489
1.19.6. Mekân 491
1.19.6.1. Çevresel Mekânlar 491
1.19.6.2. Algısal Mekânlar 492
1.19.7. Şahıs Kadrosu 495
1.19.7.1. Başkişi 495
1.19.7.2. Norm Karakterler 497
1.19.7.3. Kart Karakterler 499
1.19.7.4. Fon Karakterler 501
1.19.8. İzlek 502
1.19.8.1. Yaşam Gerçeğiyle Yüzleşme 502
1.19.8.2. Yabancılaşma-Ötekileşme 504
1.19.8.3. Bilinç ve Bilinçdışı Özgürlük 506
1.19.8.4. Ben ve Değerleriyle Yüzleşme: Yaşamı Sorgulama 508
1.20. Aşk Yeniden İcat Edilmeli 510
1.20.1. Romanın Kimliği 510
1.20.2. İsimden İçeriğe 510
1.20.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 510
1.20.4. Olay Örgüsü 513
1.20.5. Zaman 514
1.20.6. Mekân 516
1.20.6.1. Çevresel Mekânlar 516
1.20.6.2. Algısal Mekanlar 517
1.20.7. Şahıs Kadrosu 519
1.20.7.1. Başkişi 519
1.20.7.2. Norm Karakterler 520
1.20.7.3. Kart Karakterler 525

1.20.7.4. Fon Krakterler 527
1.20.8. İzlek 527
1.20.8.1. Yaşamın Ölüm Gerçeği 527
1.20.8.2. Aşk ve Tutku 529
1.20.8.3. Rüya ve Gerçek Çatışması: Değerler İkilemi 531
1.21.Kalbin Güney-Batısı 534
1.21.1. Romanın Kimliği 534
1.21.2. İsimden İçeriğe 534
1.21.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 534
1.21.4. Olay Örgüsü 537
1.21.5. Zaman 538
1.21.6. Mekân 541
1.21.6.1. Çevresel Mekânlar 541
1.21.6.2. Algısal Mekanlar 542
1.21.7. Şahıs Kadrosu 544
1.21.7.1. Başkişi 544
1.21.7.2. Norm Karakter 546
1.21.7.3. Kart Karakterler 548
1.21.7.4. Fon Karakterler 549
1.21.8. İzlek 550
1.21.8.1. Ölüm Korkusu ve Aşk 550
1.21.8.2. Yalnızlıktan Kaçış 551
1.21.8.3. Bilinçaltı Yeni Yaşamlar Yaratma 553
1.22. ROMANLARDA ORTAK YAPI 556
SONUÇ 560
KAYNAKÇA 568

KISALTMALAR

Akt.	: Aktaran
Bknz.	: Bakınız.
Bs.	: Basım
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
Edt./ Edit.	: Editör
Haz.	: Hazırlayan
K.B.Y.	: Kültür Bakanlığı Yayınları
P.,pp	: Sayfa
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
(s. ?).	: Konu Olan Roman
T. T. K. B.	: Türk Tarih Kurumu Basımevi
Vb.	: Ve Benzerleri
Vd.:	:Ve Diğerleri
Vol., V.,	: Volume- Cilt
Yay.	: Yayınları
YKY.	: Yapı Kredi Yayınları

ÖNSÖZ

Son dönem Türk edebiyatında kendine özgü anlatı tarzı ve kurmaca tekniğiyle fantastik, büyülü gerçek gibi anlayışlar içinde değerlendirilen Nazlı Eray, birden fazla türde yapıt verir. Anlatılarında kendini başka dünyalara taşıyan ve dış geçekteki yaşanmışlığı reddeden yapısıyla, yazın dünyasının farklı kimlikleri arasında adını duyuran yazar, postmodern anlayışa fantastik ve büyülü gerçeği ekler.

Olağandışının sıradanlaştığı, şaşkınlık duygusunun yok olduğu, doğanın madde akışında gerçekler, bilinçdışı derinliğiyle anlam yoğunluğuna dönüşürken yazar, anlatılarını düş-gerçek arası bir zeminde kurgular.

Geçmişten günümüze bütün türlerin kaynağı olan "düş" ögesi, roman anlatısının da en önemli kaynakçasıdır. Evrenin oluşumu, canlı veya cansız varlıkların gelişimi, doğa yasalarının belirlenmesi ve yaşam gerçeğinin amacını araştıran insan zihni, kendisini sınırlandıran maddeden kurtulmak isteyince düş unsuruna sığınır. Nazlı Eray anlatılarında izleksel kurgu olarak işlenen ruhun beden sınırından kurtulma arzusu, bireylerin özgürlük mücadelelrini başlatır. Önce kendi benliği olan merkezi kişi, her türlü dış gerçeği "düş" derinliğinde özgür bırakırken sonra kendi merkezi çevresinde yaratılan tüm kişiler tamamen özgürleşir.

Roman dünyasındaki kişilerin dış gerçekteki olağan yaşamları, yazarın zaman ve uzam boyutlarını aşmasıyla ruh derinliğinde olağandışı özellik kazanır. Fantastik ve büyülü gerçek tam da bu yaşamların kararsızlık evresinde başlar.

Hazırladığımız bu çalışmada hedeflediğimiz amaç, Nazlı Eray anlatılarındaki bu düş evresini, somut verilerle dış gerçeğe dönüşümünü sağlamaktır.

İncelediğimiz romanlarda "merkezi benlik"in kendinden, her kural ve baskıdan kaçtığı izlendi. Bu kaçışla birlikte bilincin labirent uzamlarında zamansız yaşamlar kuran "ben"e, gözle görünen gerçekte yalıtılmış kimlik tanımlaması yapıldı. Hemen her anlatıda yalıtılmış kimliğin yaşanmış gerçeği değiştirme mücadelesi de önemli bir diğer saptama olarak görüldü.

Çalışmayı, anlatıların "merkezi benlik"i üzerinde yoğunlaştırdık ve onun tüm eylemsel durumlarını ayrıntılarıyla analiz ettik. Sunduğumuz tezleri, varsayımlara değil bilimsel verilere dayandırarak kanıtlamaya çalıştık.

Kurmaca ve izlek yönünden bilimin hemen her alanıyla incelediğimiz anlatılarda, Nazlı Eray'ın öz yaşam öyküsünden de büyük ölçüde yararlandık. Yazarın içinde bulunduğu sosyal ve psikolojik ortam, onun zihin dünyasını yakından etkilediği için öz yaşam biçimi ana kaynakçamızı oluşturdu. Toplumsal kurallara ve dış gerçeklere karşı belli bir yargısı olan yazarın, anlatının düş özgürlüğünde sözcükleri aracı kılarak tüm düşünce ve duyguları yaşama fırsatı yarattığını da tespit ettik.

Çalışma süresi boyunca anlatı kurgusunda karşılaştığımız en temel sorun; kendine güven ve zamanın akış sorunsallarıydı. Anlatıcı yazar-merkezi kişilik, zaman boyutunu aşmayı hedeflediği düş dünyasında ölüm gerçeğini reddettiği görüldü.

Bütün bu ulaşılan yargılar, bizim kişisel değerlendirmelerimizle birlikte somut verilerle desteklendi.

Nazlı Eray anlatıları, zor ama eğlenceli bir çalışma biçimiyle bütün ayrıntılar dikkate alınarak analiz edildi. Son dönem Türk ve dünya edebiyatındaki yenilikler ve gelişmeler de takip edilerek bunlardan fayda sağlandı.

Hazırladığımız bu yoğun, ayrıntılı ve bir yeniliğin başlangıcı olabilmeyi hedefleyen doktora çalışmasında bize destek olan hekese teşekkür ederken;

Doktoraya kendisiyle başladığım ancak kendisiyle bitirme şansım olmayan Sayın Hocam Prof. Dr. İbrahim KAVAZ'a da teşekkürü bir borç biliyorum.

Çalışma süresi boyunca benimle birlikte bütün gayretiyle çalışan, bilim dünyasının yenilikçi ve çalışkan üyesi Saygıdeğer hocam Doç. Dr. Veysel ŞAHİN'e sonsuz teşekkür ediyor ve saygılar sunuyorum.

Elazığ-2021 **Hacer KAPLAN**

GİRİŞ

Türk edebiyatının tarihsel gelişimine bakıldığında modern romana geçişin Tanzimat dönemiyle başladığı görülür. Batı edebiyatının bu türde gelişimini takip eden modern anlatı, çeviriler ve ilk sayılabilecek yapıtların ortaya konmasıyla yeni bir başlangıç olur ancak anlatılarda dil ve sözcük kuralları bakımından eskiye bağlı kalınır;

"Edebiyatımızda görülen roman biçimindeki ilk eser, Yusuf Kâmil Paşa (ölm. 1875) nın Fenelon'dan çevirdiği Telermk (çev. 1859; bas. 1862, 1863, 1867, 1870) tır. Eski «inşâ> (divan nesri) usulüyle, yani yabancı sözcük ve kurallarla, «seci» v.b. gibi söz oyunlarıyle yüklü bir dil ve anlatımla çevrilen bu eser, dil açısından Hamse-i Nerkisî, v.b. yi andırması yüzünden olacak, o çağda çok beğenilmiş ve uzun yıllar okullarda örnek inşâ kitabı olarak okutulmuştur." (Kudret, 1977: 12).

19. Yüzyıldan itibaren modern yapıdaki anlatılar hem teknik hem de içerik yönünden sağlamlaşarak bugünkü roman türünün yapısını ortaya koyar. Halit Ziya, Mehmet Rauf gibi isimler de bu türün öncüsü olarak kabul edilir;

"BATI EDEBİYATLARINDA arzıendam ediş macerası göz önünde bulundurulduğunda, Türk edebiyatının romanı geç tanıdığını söyleyebiliriz. XIX. yüzyılın ikinci yarısının devrilmesinden epey sonraları, önceleri birtakım el yordamı tercümelerle ve ardından acemî telif temasları ile başlayan bu tanışma serüve- ni, öyle kolaylıkla da birkaç yıl içerisinde bir samimî hemhâl oluşa dönüşmeye- cektir. Yüzyılın sonuna gelindiğinde bile ortada "Bu oldu." dedirten bir Halid Ziya'nın Aşk-ı Memnû'su ve Maî ve Siyah'ı ve belki bir de Mehmet Rauf'un Ey- lül'ü vardır demek, diğer roman(ımsı) kalabalığa çok fazla haksızlık etmek olur mu?" (Andı, 2006:165).

Modern romanın tarihi yolculuğu yirminci yüzyıla gelindiğinde Mai ve Siyah, Eylül gibi yapıtların yol açtığı modern roman geleneğine, Cumhuriyetle birlikte farklı akımlar ve yenilikler eklenir. Postmodern anlayış da bunladan biridir. Bu anlayışta sınırsız, geniş bir anlam yelpazesi vardır. Postmodern çoğulculuğu o kadar geniştir ki sanatsal olan veya olmayan bütün metinleri kapsar ve önyargıları yok eder.

" Oysa postmodern düşünce kaynağını çoğulculuktan alır; onda tek ve mutlak olana yer yoktur. Postmodern sayı tablosunda bir sayısı yer almaz, tablo iki ile başlar. Postmodern sanal da, çeşitli tarih kesitlerinden birden fazla sanat akımının, birden fazla biçemin birlikteliğinden oluşur; geleneksel akımlarda olduğu gibi, şemsiyesi altına

aldığı yazarların lıer birinde yinelenen sanatsal ilkelere sahip bütüncül bir akım olmayıp, farklılıkların yanyana geldiği eklektik/çoğulcu bir yapının adıdır. Yelpazesi öylesine geniş bir çoğulculuktur ki bu, geleneksel anlayışın, bir ürünün sanat düzlemine çıkabilmesi için koyduğu önkoşulları yok sayarak, sanatsal olan ile olmayan arasındaki sınırları bile ortadan kaldırır; kurmaca ya da değil, tüm yazı ürünlerini kanatları altına alır." (Ecevit, 2001: 68)

Potmodern anlayıştaki bu çoğulcu yaklaşım, geleneksel modern anlatıya yeni bir ton getirmiş edebiyatı tek ve mutlak doğrudan uzaklaştırmıştır. Her sanat dalında olduğu gibi edebiyatta da artık zıtlıklar hâkimdir. İyi-kötü, doğru-yanlış, gerçek-düş, eşzamanlı olarak işlenir. Genel bir doğrunun olmadığı bu özgür ortamda kurgusal metinler de kendi doğrularıyla tüm metinleri içine alır ve kendi yapısını oluşturur. Bu bağlamda dünya edebiyatı herkesin kendi üslubunu yarattığı bir ortamın içinde gelişir.

Son dönem Türk ve dünya edebiyatında ise düş-gerçek çatışması üzerine 'düş'ün gerçeğe dönüşmesini sağlayan temel söylemlerle kurgusal metinler yaratılmaya çalışılır. Büyülü gerçeklik ve fantastik anlayış da bu söylemlerin türlere dönüştüğü edebi gerçekler olarak düşünülebilir. İnsan ruhunun maddeden ayrılıp kendi dünyasını yarattığı edebi kurgularda olay, kişi, yer, zaman unsurları 'ben'in merkezinde bağımlı değişkenler oluşturur. 'Ben' merkezli değişkenler, maddenin sınırlı alanına itiraz ederek sınırsız, geniş ve labirent uzamlarda zaman akışını durdurur veya geriye döndürerek gelecek kavramını değiştirir.

Edebiyat kurgusunun bu limitsiz coşkunluğu ve düşsel gerçekliği, dış dünyanın gerçekliğinden uzaklaşarak yeni ancak kabul görmeyen bir dünyanın kapılarını aralar ve varlık olmaya çalışır. Varlık ve yokluğun aynı anda gerçekleşmeye çalıştığı edebi yapıtlarda 'anlam' bazen maddenin önüne geçer, bedensiz kişileri dış dünyanın sınırlı yaşamıyla bütünler. Gerçekte sık karşılaşılmayan bu tür kavramsal değerler, kurguların başkişisi 'ben'inde kendisiyle olduğu kadar dış gerçekle de savaşır.

Fantastik ve büyülü gerçeklikle yaratılan kurgular yenidünyanın sınırsız zaman-uzam birlikteliğiyle düş-gerçek yanılsaması sağlar. Merak ve heyecanın hedef alındığı anlatım türleri, edebi zevki iki gruba ayırır: 'Dış gerçek-iç ben' bu iki ayrışık, birbirine zıt unsurları birlikte kabul eder, dıştan içe doğru maddenin enerji boyutunda zaman bükücü bir yaşamın varlığını sürdürür.

Roman türünün bu madde dışı algısı, mananın çok boyutlu ortamlarda derinleşmesine neden olurken okur ile yazar arasında aynı anda gerçekleşen yeni yaşamlar kurgular. Merak, heyecan, şüphe, mücadele, entrika, cinayet, aşk, intikam ve yazgıya isyan; 'geçmiş-gelecek-şimdi' üçgeninde farklı kişilik yapılarıyla sonsuzlaştırılır. Dış zaman ve uzam belirsizleşir, gerçeğin bilimselliğine ve kanıtlanabilirliğine karşılık, düşün sınırsız derinliği, edebiyatın özellikle roman kurgusunun herhangi bir prensibi olarak değerlendirilir.

Edebiyattaki bu değişimde yazarlar, özyaşam öykülerinden ve düşlerinden hareketle sonsuz, sınırsız söylemler oluşturup sözcüklerin kavramsal boyutuna geçiş yapar. Farklı anlamlar yüklenen sözcükler, dış gerçekte somut varlıklarla bütünlenir, bilinçaltı yaşama gerçeklerden kopuk kavramsal değerlerle aktarılır. Bu çok anlamlı yapısal sözcükler, yazar ve okurun düş dünyasına aidiyet kazandırır.

Kavramların yeniden yorumlandığı düşsel anlatım, aslında yeni bir başlangıç değildir, önceki edebi türlerin devamı niteliğindedir. Bütün söylem ve yargılar birbiriyle bağıntılı olup her devirde yeniden canlandırılarak ideal yapılar oluşturulur. Özgün ve özgürlükçü bu idealizm, geçmiş kaynakların uzantısıyla, şimdinin edebiyat dünyasında yer edinebilme çabası içindedir. *"Edebiyat, ister maddesel ister ruhsal nitelikli olsun, gerçeklikten değil, edebiyattan meydana gelir; her edebiyat yapıtı bazı uzlaşmalardan oluşur. "Şiir ancak başka şiirlerden yola çıkarak oluşturulabilir, romanlar da başka romanlardan,"* (Todorov, 2004: 18)

Yukarıdaki anlatıda Todrov, yeni anlayışların eskiye bağlı olarak geliştiğini söyler, 'şiir başka şiirden, romanlar da başka romanlardan' ifadesi, eski-yeni uzlaşması olarak değerlendirelebilir.

Edebi türlerdeki 'önce etkileşimi', kurgunun gelişmesinden daha çok geçmiş uzantısını ortaya koyar, geçmiş ve gelecek şimdiye aktarılır, zaman-uzam birlikteliği gerçek dışı biçimde kişilerin ruhsal derinliğine sürüklenir. Tüm bu yeni sayılan eski düşseller, son dönem yazarların dikkatinde yeniden yorum kazanırken son dönem okur için de farklı bir ilgi oluşturur. Madde, gözlem ve deneye dayanan bir dönemin bitişini hızlandıran mana ve ruh âlemi varlık biliminin bakışını da değiştirir. Dış gerçekleri konu alan fizik bilimi 'eski yeni' biçim olan ruhsal yaşam üzerine çalışmalarını maddenin enerji boyutunu inceleyerek açıklamaya çalışır;

"İkincisi, kuantum teorisi yeni fiziksel alanlara uygulanmaya çalışılırken, gerçekliğin kavranması için, kişinin sezgisinin yönlendirilmesi özellikle önem kazanmaktadır. Örneğin teorik fizikte göze çarpan bir problem, kuantum çekim teorisinin oluşturulması, modern fizikteki iki büyük temel olan kuantum teorisinin ve genel görelilik anlayışlarını bir şekilde birleştiren teoridir. Böyle bir projeyi gerçekleştirirken, fiziksel dünyayla ilgili hangi varsayımların kuantum biçimciliğinde örtülü olduğunun bilinmesi önemlidir. Örneğin, biçimcilik örtük olarak uzay zamanının yapısına bağlı mı? Eğer öyleyse, bu bağımlılığın doğası nedir? Daha geniş anlamda, kuantum teorisi, madde, enerji, momentum ve yerellik gibi klasik fizikteki temel kavramlara nasıl bağımlıdır." '(Kaptan, 2017: 23).

Fizik bilimindeki bu görüş, edebi dünyanın düşsel, geniş ve derin yönlerini dış gerçekle açıklamaya yönelik bir kanıt niteliğinde olabilir.

Her türlü doğaüssü unsurun gerçekte var olduğu düşüncesiyle yaratılan kurgular, sınırlı yaşamın varlığını da yadsır. Sonsuz ve derinliği olmayan kişiler dış gerçek yazgısında öteki olup kendini tecride sürüklerken düş gerçekte 'ben' kavramıyla varlık olmayı amaçlar.

Sürekli farklı zaman ve uzamlara yolculuk yapan kavramsal varlıklar, maddi alanlardan ve maddi isteklerden uzak kalmayı tercih ederler. Hareket alanlarını daraltan dış dünya, kişilerin kimlik oluşumunu da etkilerken kimliksiz kişiliksiz bireylerin varlık oldukları madde dünyası, her türlü kötülüğün de var olma nedeni haline gelir. Varlıkların bilinçaltı benliği, özgür yaşamını düş derinliğine taşıyarak zaman yazgının sınırlarını da aşar ve gerçeğin ötesinde hem 'var' hem 'yok' kavramlarını oluşturur.

Varlıkların davranışları, aklın sınırları ile algılanamadığı gibi akıldışı davranışlar olarak da ifade edilemeyebilir. Davranışın olağandışı özellikleri maddi varlığın gerçeğinde yer almazken düşün rastlantısal düzleminde kendi anlam değerini kazanır yani olağandışı gibi görünen eylemler aslında düş gerçeğinin bir kesitidir.

Gerçeğin oluşumundan yola çıkılarak yaratılan kurgusal olaylarda karakterler, varlık yanılsaması olarak ortaya çıkar. Kurgu genellikle gerçeğe dönüş ve bilincin yerine gelmesiyle sonlandırılır. Heyecanın meraka; merakın yazgıya; yazgının düşe; düşün gerçeğe dönüştüğü edebi dünyada yazar, kendi hakim gücüyle yarattığı kişilere ilan eder. Gücünü ve kutsallığını ortaya koyan yazar, doğanın her türlü olasılığını tersine çevirir, varlığın gerçeğine kendi yazgısını yerleştirir.

Dış dünya ile arasında mesafe olan kurgusal varlıkların, fantastik veya düşsel büyülü gerçekte madde varlıkları özelliklerinden ayrılarak doğaüssü varlıklara büründüğü görülür. Periler, cinler ve şeytanlaşmış kimliler bu bedensiz varlıkların en dikkat çeken kişileridir. Bu kişiler, gerçek dünyada korku ve heyecanı beraberinde getirirken düş merkezinde okuyucu için hem bir olasılık hem de varlıklardaki gücün gerçek olduğu düşüncesini doğurur. Fantastik metin yazarları gerçek yaşamda olmayacak olayları anlatırken anlatılardaki doğaüssü varlıklar olmayacak olayların kişileri olarak karşımıza çıkmaz.

"Her dönemde olabilecek ya da olamayacak şeylerle ilgili ortak bilgileri göz önüne alırsak, fantastik metinlerde yazar, gerçek yaşamda olamayacak olayları anlatır; örneğin Petit La- rousse'ta "Fantastik masallar: içinde doğaüstü varlıklar bulunan" diye yazar. Gerçekten de böyle olayları "doğaüstü" diye nitelendirebiliriz; ancak doğaüstü, edebi bir kategori olmakla birlikte, bu tanımda açıklayıcı olmamaktadır. İçinde doğaüstü öğeler bulunan yapıtların tümünü kapsayacak bir tür düşünülemez, yoksa Home- ros kadar Shakespeare'in, Cervantes kadar Goethe'nin yapıtlarını da böyle bir türe katmak gerekirdi. "Doğaüstü" dediğimiz nitelik benzer yapıtları nitelemez, çok geniş bir dağılımı vardır." (Todorov, 2004: 40).

Yukarıdaki anlatıda belirtildiği gibi doğaüssü varlıklar, benzer yapıtlarda aynı değildir ve geniş bir dağılımı vardır. İncelemesi yapılan metinlerde de dış dünyanın ruhani varlıkları olan bu kişiler, ruh ve bedenin birbirinden farklı iki varlık olduğunu gösterir ve ruhun sonsuzluğunu, bedenin de ruh karşısında zayıflığını simgeler.

Doğaüssü varlıkların ve olayların ele alındığı fantastik tür, Türk ve dünya edebiyatında en çok rağbet gören son dönem eğilimidir. Gerçeğin aynası olmaktan sıkılan edebi anlayış, bu kısıtlı yaşam döngüsü sınırlarını kaldırmak ister. 19. ve 20. yüzyıllar arasında realizm, natüralizm gibi gerçeği ve bilimsel olmayı amaç edinen akımlar, son dönemde yerini gerçeküstücülüğe bırakır;

"Gerçeküstücülük, isim. Söz ya da yazı yoluyla düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymayı amaçlayan katkısız ruhsal otomatizm. Aklın dayattığı tüm denetimlerin yokluğunda ve tüm estetik veya ahlaki denetimlerin dışında düşüncenin kendini ortaya koymasıdır. Aynı bildirgede yer alan bir başka açıklama ise şöyledir: *"Gerçeküstücülük evvelce dikkate alınmamış belli çağrışım biçimlerinin üstün gerçekliğine, rüyaların mutlak gücüne, düşüncenin tarafsız oyunlarına olan inanca dayanır. Diğer tüm ruhsal*

mekanizmaları bir kalemde iflas ettirmek ve yaşamın tüm temel sorunlarını çözmek adına bunların yerine geçme eğilimindedir. Bu tanımlardan da anlaşıldığı üzere gerçeküstücülük, ampirik yaşam deneyiminin kısıtlamalarına dikkat çekerken her türlü pozitivist yaklaşımın karşısında yer alır; ayrıca, gerçeklik anlayışımızı gözden geçirmemizi talep eden, bilinç ve ruhta deneyimlenip toplumsal alana yansıtılan bir başkaldırı estetiği üzerine kuruludur. 1929 yılında gerçeküstücülük üzerine kaleme aldığı makalede Walter Benjamin, "Bakunin'den beri Avrupa'da hiçbir radikal özgürlük anlayışı olmamıştır. Gerçeküstücülerde böyle bir anlayış bulunmaktadır diye yazarken Breton'un ilk manifestoda coşkuyla kutsadığı, ahlaka veya insanlığa hizmet etmek gibi faydacı bir amaç gütmeyen özgürlük anlayışını yüceltmiştir." (Vangölü, 20016: 875-876)

Yukarıdaki alıntıda ifade edildiği gibi aklın yönlendirmesine karşın ruhun özgürlüğüyle anlam kazanan düşünsel eylem, roman kurgusunda fantastik ve büyülü gerçek anlayışında etkisini gösterecektir. Aklın sınırlarını ortadan kaldıran, düş gerçeğini benimseyen benlik, her türlü maddeden uzaklaşarak kendini sonsuzluğun akışına bırakır. Kurallar, alışkanlıklar, dış çevre, toplumsal düzen vb. gibi dış yaşam koşulları ruhun maddeden ayrılışıyla son bulur.

Biz çalışmayla Nazlı Eray'ın romanlarında yapı unsurlarını incelerken fantastik ve büyülü gerçek anlayışından yararlandık, bu anlayışın dış gerçekle olan bağını sayısal bilimler yardımıyla kanıtlamaya çalıştık. Çalışmamızın ilk bölümünde Nazlı Eray'ın yaşamı, edebi kişiliği ve eserleri, ikinci bölümde romanlarının iç ve dış yapı unsurlarını ele aldık.

İlk bölümde yer alan yazarın yaşamı ve edebi kişiliğini, kendi söylemlerinden ve eserlerindeki yaşam öyküsünden esinlenerek oluşturduk. Yazarın basına yaptığı söyleşilerinde kendi yaşamına ve yapıtlarına dair birçok bilgi yer almıştır, biz de bu bilgilerden hareketle hem edebi kişiliğini hem de yapıtlarındaki kurgusallığının kaynağını elde ettik;

"Hayır! Hiçbir tedirginlik duymadım. Onlar saklandılar, bir perdenin arkasındalar. Kimisi galakside kaybolan yıldızlar gibi tamamen kararmış. Onlar sonsuza kadar öyle kalabilir. Geçmişin çok acımasız bir şekilde, bir takım şeylerin üzerine çok kalın tozlar attığını da gördüm. Halbuki beni öyle bir etkilemiş ki bir hançer gibi kalbime saplanmış. Ben o hançeri çıkaramamışım. Ama hançerin nedenini

unutmuşum. Hayat bu galiba. Kalbinde bir kabukla yaşıyorsun." (Yerlikaya, Röportaj, http://caglaryerlikaya.blogspot.com/2011/03/23nazli-eray-ile-roportaj.html).

Nazlı Eray, yukarıdaki röportajında ifade ettiği gibi yaşam kurgunun içindedir ve o da yaşamını yapıtlarının bir kesiti olarak değerlendirir. Yaşamın karmaşık, zor yanlarına karşılık sade ve güzel yanlarıyla düşe dönüşen sınırsız sonsuz anlamı, yazarın roman izleğini oluşturur. Yapıtlardaki unsurları incelerken en çok dikkat çeken, kurguların hemen hepsinde yazarın gerçek yaşamından izlerin varlığıdır. Yazar, kendinden ve toplumdan kaçmak için düş dünyasının sonsuzluğuna sığınır ve orada özgürce yaşadığı duygularıyla mutlu olur. Çalışmamızın en önemli kaynağını oluşturan öz yaşam gerçekleri dikkatle incelendi ve her bir unsuru bu gerçekler doğrultusunda analiz edilmeye çalışıldı. Özellikle kişiler dünyasını ve uzamsal alanları dış dünya gerçeğiyle bağ kurarak açıklandı ve bu esas doğrultusunda kanıtlar sunuldu.

Romanların dış yapı unsurlarında romanın kimliğini, isim ve içerik ilişkisini belirlerken hem kesin kanıtlardan hem de yazarın efsanevi inanışlarından yola çıkıldı. Geçmiş ve geleceği şimdiye aktaran yazarın zamansal ve uzamsal özgürlüğü hem fizik hem de ruh bilimiyle analiz edililirken, iki bilimsel yolda da kanıtlar sunulmaya çalışıldı. Dış yapı unsuru olan romanın kimliğinde ise anlatılar üzerinde bulunan ilk basım tarihleri ve yayınevleri ayrıca anlatı sonundaki yazarın tarih ve yer bilgisi notları dikkate alınrak incelendi.

Anlatıların yapı unsurları olan bakış açısı ve anlatıcı düzlemi, zaman, mekân (çevresel mekânlar, algısal mekânlar), kişiler dünyası analiz edildi, ele alınan her bir unsur, anlatıların düş ve gerçek ilişkilerine göre biçimlendirildi. Özellikle zaman ve mekân analizlerinde somut veriler kullanılmaya daha çok özen gösterildi çünkü yazarın zamansal ve uzamsal özgürlüğü sınır tanımaz davranışların sonucu olarak gözlemlendi.

İzlek bölümünde ise her bir anlatının dış dünya gerçekleri, yazarın düş dünyasıyla bütünlenerek incelendi ve izleksel başlıklar buna göre biçimlendi.

Çalışmanın bakış açısı ve anlatıcı düzleminde yazarın düşünsel dünyasını ve gerçek yaşamını göz önünde bulundurduk, bu açıdan hareketle çeşitli kaynaklara ulaştık. Yazar, anlatıların hemen hepsinde kendi yaşamını yansıttığı ve anlatıcı konumunda kendisi olduğu için 'kahraman anlatıcı ' bakış açısıyla yapıtları inceledik. ' Ben' anlatıcının öznelliği ve içtenliği bağlamında kurgulanan anlatıları "*özetleme,*

geriye dönüş, montaj, kolaj, otobiyografi, leitmotiv ve diyalog" (Tekin, 2018:1) tekniklerini kullanarak anlatıcı düzlemini oluşturmaya çalıştık.

Özetleme tekniğiyle gereksiz ayrıntılardan kaçan yazar, montaj tekniğiyle kültürel düzeyi ortaya koyar, otobiyografiyle de gerçekliği arttırır. Anlatıların tamamında görülen bu teknikler, yazarın hem gerçekle olan yakınlığını hem de düşseldeki özgürlüğünü anlatmada yardımcı olur. Bakış açısındaki ben anlatıcı-yazar, kendi çevresiyle sınırlı olayları kurgularken anlatım tekniklerinin seçimi kurgunun genişlemesini sağlar. Örnek olarak, geriye dönüş tekniği, anlama derinlik ve özgünlük katarken, montaj tekniği de yazarın kültürel birikimini okuyucuya aktırarak kurgunun öğretici yönünü ortaya koyar.

Anlatılarda roman teorisi üzerine çalışılan kaynaklardan sıkça faydalandık, bu kaynaklardaki incelemeler doğrultusunda biz de çalışmamızı yönlendirdik.

Yazar, anlatılarda kalabalık bir şahıs kadrosu yaratır, bazen bedensiz kişilere yer verirken bazen de dış dünyanın yaşamından sıradan kişiliklerin varlığıyla kurguyu zenginleştirir. Kişiler genellikle kimliksiz kişilikler olup anlatıcı yazar 'ben'in varlığı etrafında olayları gerçekleştirir. Merkezi kişi olan anlatıcı kişi, hakim gücüyle kişiliklere eylemsel alanlar oluşturur, gerçek zamanı ve uzamı aşan bu alanlar, merkezi kişinin düşsel derinliğiyle sınırsızlaşır.

Özgür ve özgün olan kişiler bazen de doğaüssü güçlere sahip olarak olağandışı eylemler gerçekleştirir. Dış gerçekleri kabul etmeyen özgün ve özgür kişiler yaratılan düşsel dünyanın kimliksel değerleri olmaya çalışır. Gerçek yaşama sığmayan derinliksiz kimliklerin varlık olma çabaları yoktur, anlatıcı yazarın hâkim olduğu bu kişiler, anlatının öteki unsurlarına da etki etmez. Merkezi kişiye bağlı kalarak kendi varlıklarının dışına çıkar farklı kişilerin yansıması olurlar.

Gerek dış dünyanın gerçek kişileri gerekse düşsel dünyanın olağandışı kişileri hepsi anlatının birer karakteri olduğu için bu varlıkları anlatının birer unsuru olarak kabul ederiz. Varlık olup olmadıkları veya gerçeğe yakınlıkları herhangi bir anlam ifade etmez; *"Hangi şekilde olursa olsun, şahıs kadrosunu teşkil eden fertler itibari alemden ve bu alem içinde yer alan diğer unsurlardan ayrı düşünülemezler."* (Aktaş, 2000: 134).

Kişilerin anlatıda farklı biçimlerde sunulması, yazarın içinde bulunduğu ruhsal durumu ve gerçek yaşamından hareketle oluşturduğu edebi anlayışa bağlıdır. Geçmişe

dönüşle derinleştirdiği anlatılarda efsanevi kişilerle birlikte ölüler dünyasından kişileri şimdinin yaşamında yeniden canlandıran yazar, bu kişiliklerin yaşanmış gerçeklerini kendi isteğine göre değiştirir ve gerçek yazgının oluşumunu düşselde engellemeye çalışır.

Anlatılarda zaman kavramını da detaylı olarak incelendi. Anlatıların tümünde kronolojik olmayan zaman, merkezi kişi olan anlatıcı yazarın algısına bağlı olarak değişir. Zaman algısında oldukça özgürleşen yazar anlatıcı, bu kavram üzerinde sınırsızdır. Dış dünyanın dayattığı toplumsal kuralları kabullenmeyen başkişi ve onu tamamlayıcı kişiler, zaman boyutunu aşarak aynı anda birçok yeni yaşamda var olurlar. Fizik biliminin de yok saymadığı bu tür paralel yaşamları bu çalışmada "zamanın göreceli algısı ve paralel evren düşüncesiyle" kanıtlanmaya çalışılır;

"Einstein'a göre haberleşme ve her türlü hareket ışıktan daha yavaş bir hızla gerçekleşmesi gerekir ki bu da sadece Fizik evrendir. Ne yazık ki, Einstein ışıktan hızlı hareketin bulunduğu evreni (gözlem dışı olduğu için) kuramının dışında bırakmıştır. Oysaki kendi geliştirdiği görelilik denklemleri ışıktan hızlı harekete izin vermektedirler. Biz insanlar ancak ŞU AN içinde iki evrenle etkileşebiliriz. İki evrende hızlar farklı olduğundan zaman da farklı olur. Bizim için ışıktan hızlı hareketin mümkün olduğu evrende kısa bir süre, ışıktan hızlı hareketimiz sayesinde, çok daha uzun bir süre veya zaman olarak beynimiz tarafından algılanır. Oysaki süre oldukça kısadır. Rüyalarımızda birtakım yerler görür ve olaylar yaşarız. Biz bu olaylara uzun bir süre "yakıştırırız" ama yaptığımız sadece ışıktan hızlı kısa bir ruhsal seyahattir. Bu seyahate Astral Seyahat de denmektedir. İç-içe olan evrenlere Paralel Evrenler adını verebiliriz. Rüyada yaşadıklarımızı yorumlayan ve dönüştürüp sembol haline getiren beynimizdir. Ruhumuz bizi saran bir enerji kozasına benzer. Her canlı varlığın enerji kozası bulunur. Bu kozaya Aura adı da verilir." (Berkmen, 2011: 3)

Yukarıdaki anlatıda var olan yaşamsal alanlar, Nazlı Eray'ın yapıtlarında sıkça rastlanılan uzamsal düzlemlerdir. Zamanda geriye dönüşlerle kurguyu genişletirken mekânda da zamanın etkisiyle somuttan soyuta dönüşen alanlar oluşur. Yapı unsurları incelememizin mekân başlığında iki tür mekân incelemesi yapıldı. Çevresel mekânlar; bu tür alanlar genellikle kişiliklerin dış dünyanın basit anlamda algılanmasına bağlı olarak betimlenir. Varlıklar üzerinde herhangi bir etkiye sahip olmayan çevre, zamanın

boşa aktığı çoğul bir uzamdır. Biz de kişiliklerin ruh durumlarına etkisini ele alarak incelediğimiz bu uzamların sadece bedensel alanlardan ibaret olduğu belirlendi.

Algısal mekanları da kapalı-dar ve labirent mekanlar, açık geniş mekanlar olarak iki alt başlıkta toplandı. Kişilerin ruhsalında derin izler bırakan bu tür alanlar aynı zamanda onların varlık olmasında dıştan içe ve içten dışa etki sağlar. Zamana bağlı olarak değişen uzamlar, dış dünya gerçeğinin bedensel bir parçası, düş dünyasının da benlik karmaşası şeklinde analizler yaptık. Sürrealist mimariden de faydalanarak yaptığımız uzamsal tanımlamalara anlatıcı yazarın bilinçaltı davranışlarını neden gösterdik.

Çalışmamızın her bir kesitini bilimsel verilerden kanıt sunarak açıklamaya çalıştık yine bu çalışmada, edebiyatı sayısal verilerle bütünlerken fizik biliminin edebiyatta kullanılması gerçeğini de ortaya koymak istedik.

Kuantum fiziği ve düşsel dünya yaşamının benzer özellik gösterdiği verilerinden yola çıkarak her iki bilimin birbiriyle bağlantılı olma düşüncesini geliştirdik. Anlatı unsurlarının analizindeki bu yaklaşımımız ilerdeki çalışmalara yön göstereceği kanısındayız.

1. Nazlı Eray'ın Hayatı, Edebi Kişiliği ve Eserleri

1.1. Nazlı Eray'ın Yaşam Serüveni

Nazlı Eray, 28 Haziran 1945 yılında Ankara'da doğmuştur. Babası, Anayasa Mahkemesi üyesi ve Türkiye İş Bankası Dışişleri Müdürlüğü yapmış olan Lütfullah Bütün, annesi ise İkdam gazetesi Başyazarı ve Büyükelçi Tahir Lütfi Bey'in kızı Süreyya Hanım'dır. Nazlı Eray, ilk eğitimini babası okula göndermek istemediği için evde özel hocalar tarafından alır. Daha sonra Ankara'da anneannesinin yanında, Sarar İlkokulu'na ikinci sınıftan başlar, üçüncü sınıfa gelince, yine İstanbul'da evde özel hocalardan ders alır. Sonraki yıl, Şişhane Yokuşu'ndaki Evliya Çelebi İlkokulu'na gönderilir. (1958) İstanbul'da İngiliz Kız Ortaokulu'nu ve (1962) Arnavutköy Amerikan Kız Kolejini bitirir.

1959 yılında ilk öyküsü 'Mösyö Hristo'yu on altı yaşında yazar, Nazlı Eray'ın gerçek yaşamdan tanıdığı kişilik olan anlatı kahramanı, düşsel gerçeğin içinde özgürleşerek sıradan yaşamın dışına çıkar. (1960) yazdığı öyküler Varlık'ta yayımlanır.

1965-68 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nden üçüncü sınıfta ayrılarak Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümüne geçer, burayı da tamamlar, Ankara'ya yerleşir, Turizm ve Tanıtma Bakanlığında çevirmen olarak çalışır ve Erses Eray ile evlenir. Ciddi bir sağlık sorunu nedeniyle yaşamının bir yılını hastanede geçirmek zorunda kalır, (1967) ikiz kızları Banu ve Ebru doğunca çalışma hayatına son verir ve yaşamını yazarlığa adar. (1971) Mekanik bağırsak düğümlenmesi nedeniyle Gülhane Hastanesi'nde üç kez ameliyat geçirir ve burada tedaviden sonuç alınamayınca Londra'ya götürülür ve orda tedavisi bir buçuk yıl sürer. Ülkeye döndükten sonra (1973) Türk Dili, Yazko Edebiyat, Varlık, Oluşum, Adam-Öykü, Dönemeç ve Gösteri adlı dergilerde fantastik öyküler yazar. 1975 yılında Nazlı Eray eşinden boşanır ve aynı yıl on sekiz öyküden oluşan ilk kitabı 'Ah Bayım Ah' yayımlanır, Attila İlhan'ın da deştiğiyle çıkan bu kitapta ilk öyküsü Mösyö Hristo yer alır. (1977) Konuk öğretim üyesi olarak Iowa Üniversitesinde bir sömestr Yaratıcı Edebiyat dersleri verir, bu program dâhilinde Gabriel Garcia Màrquez'i tanır. Amerika'dan döndüğünde Pasifik Günleri adlı romanını yazar. (1977) Erostratus adlı oyunu, Sartre, Montaigne, Camus, Unamuno, Pessoa ve Bauer'in Erostratos yorumlarıyla birlikte Blood and lnk'te (Kan ve Mürekkep) yer alır, öykülerinden, kısa film ve televizyon dizileri yapılır ve(1986) öykülerinden bir demet Almanca olarak Almanya'da yayımlanır. (1988) "Karanfil Gece Kursu" öyküsüyle Haldun Taner Öykü Ödülü'nü, kazanır. (1990) Tiyatro ve sanat tarihçisi, bilim adamı Prof. Dr. Metin And ile evlenir, (1990-1992) Cumhuriyet ve Güneş gazetelerinde köşe yazarlığı da yapan Nazlı Eray, Cumhuriyet Halk Partisi Meclisi'nde üç dönem üyelik yapar.

1998 yılında Nazlı Eray, eşi Metin And ile boşanır ve aynı yıl Ankara'da bir resim sergisi açar. (2001) Ankara Magazin dergisinde "Nazlı'nın Cumbası" adlı köşede de yazılar yazar. (2002) Aşkı Giyinen Adam romanıyla Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazanır. (2005) "Monte Kristo" ve "Rüya Sokağı" öyküleri İtalyan yönetmen Angelo Savelli tarafından L'ultimo Harem (Son Harem) adıyla oyunlaştırılır, İtalya ve Türkiye'de sahnelenir. (2009) Eski Güneş, Cumhuriyet, Radikal, Akşam gibi gazetelerde köşe yazarlığı yapan Nazlı Eray, yazılarını "Düş İşleri Bülteni" ve "Gece Uçuşu" isimleri altında yayımlar. Türk Kütüpahaneciler Derneği En İyi Romancı Ödülü alır ve bir yıl sonra ise (2010) Başkent Rotary Kulübü Meslek Ödülü'ne layık görülür. (2013) Nazlı Eray, anılarını Tozlu Altın Kafes (DK, Ocak 2011) ve Bir Rüya Gibi Hatırlıyorum Seni (DK, Mayis) adlarıyla kitaplaştırılır. (2014) Fantazya ve Bilimkurgu

Sanatları Derneği'nin ilk Mavi Anka Ödülü'ne layık görülürken (2016) Ankara Kulübü Derneği'nin 'Ankara'ya Değer Katan Yazar Ödülü'nü kazanır. (2017) Dünya Kardeşlik Birliği Mevlana Yüce Vakfı 'Evrensel Kardeşlikten Dünya Barışına Katkı Ödülü'nü alır. (2019) Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı tarafından Ankaralı yazarlara verilen "Sanat Çınarı Ödülü'nü de kazanır. 2020 yılında ise Nazlı Eray yaşamında tutkuyla bağlandığı yazılarını yazmaya devam eder ve son romanı Kalbin Güney-Batısı'nı okurlarıyla paylaşır. 31 Ekim-8 Kasım 2020 tarihleri arasında Fuar ve Kongre Merkezi-Büyükçekmece'de düzenlenecek olan 39. Uluslararası İstanbul Kitap Fuarı TÜYAP Fuarın "Onur Yazarı" Nazlı Eray seçilirken teması ise 'Kitabın Büyülü Dünyası'dır.'

1.3. Nazlı Eray'ın Edebi Kişiliği

Yazın dünyasında farklı bir yer edinen Nazlı Eray, son dönem türler arasında edebi kimliğini, kendi ruhsal gerçeklerine göre şekillendirir. Sosyal, kültürel, düşünsel ve bilişsel zenginliğini, bilinçdışı yaşamına aktararak yeni kavramlar elde eden yazar, madde ve ruh ilişkisine farklı bakış açıları sunar. İncelenen romanlarından yola çıkarak elde edilen sanat anlayışında; gerçek ve düş kavramlarının tüm unsurlara hâkim olduğu görülür.

Türk edebiyatında "büyülü gerçek" akımın temsilcileri arasında sayılan Nazlı Eray, yeni bir anlam düşüncesi yaratır ve olağandışı özellikleri doğalmış gibi gösterir;

"Ünlü eleştirmen Roland Walter, Büyülü Gerçekçiliğin ilk şartının, gerçek olanla büyülü olanı yani gerçek dışı olanı homojen bir şekilde karıştırılması gerektiğini söylemiştir. İkinci şart ise bu karışımı yaparken oranın çok iyi ve ayrılmayacak bir şekilde yapılmasıdır. Karakter ve 4 olay örgüsünde de aynı hassaslık söz konusudur. Anlatıcı ve karakterler, doğaüstü olanı doğalmış gibi algıladıkları için, doğaüstü olan okuyucuda da şok etkisi yaratmayacak, gerçekdışı olan okuyucu tarafından sorgulanmayacaktır. Son şart ise, yazarın anlatıcı olduğu durumlarda olayları yorumlamadan ve açıklamadan romanda yer almasıdır. Eğer bu şekilde olmazsa okuyucu gerçek olmayanı sorgulamaya başlar daha önce anlattığımız iki şartın özelliklerini taşımamış olur." (Önder, 2013: 3).

Yukarıda tanımı yapılan anlayışıyla ilgili olarak da kurgu metinlerinde gerçek olan, gerçek dışı olanla karışır ve bir bütün oluşturur.

Büyülü gerçek adlı bu yeni kavram, maddi unsurlar özelliğinin dışında mana egemenliğini savunurken Nazlı Eray, ruhsal değişkenliğini kavramsal boyutta sözcükler yardımıyla somuta dönüştürür. Bilinçaltı gizemlerinin tüm kesitlerini dış dünyaya yansıtan yazar, büyülü gerçek anlayışıyla aslında dış yaşama bir ayna tutar;

"Siz daha çok düşlerle yaşayan bir romancısınız. Hayallerle yaşamak sarsıcı şeylere yol açmıyor mu?

Düşlerle yaşıyorum ama yazdıklarımın yüzde doksan beşi somut gerçeklere dayanıyor. Son kitabın arkasında kaynakça bile verdim! Hayalleri ve gerçekleri bir kasnağın üzerinde birleştirmek ve bir yapıt ortaya çıkartmak; bence en mutluluk verici şey budur." (https://www.medyatava.com)

Eylemsel davranışa geçirilemeyen örtük düşünsel kavramlar, bilinçaltında var olan ancak dış dünyada kabul görmeyen cinsel duygular, geçmiş yaşanmışlığın çözümsüz olayları, toplumun siyasi ve sosyal yapısı, bu yapıya karşı direnen izole kişiliklerin yaşamları ve dış dünya gibi izleksel kurgular Nazlı Eray anlatılarının temel yapısını oluşturur.

Yazarın edebi kimlik oluşumu, çok yönlü düşünce yapısı, zihin dünyasının derinliği ve dış yaşamla bütünlendiği için kendine özgü, özgür bir anlayış ortaya çıkar. Biraz gerçek, biraz düş, biraz rüya, biraz da bilinçdışı söylemle oluşturulan kurgusal anlatılarda merkezi kişilik, bütünüyle dış gerçeğin var olamayan kimliksiz kişiliğidir. Yazarın yarattığı var olamayan bu kimliksiz, kendi yazın kimliğinin varlığı konumundadır.

Dış dünyaya eleştirel bir bakış açısı getiren yazar, kendi kişiliğinde gerçeğin asıl eleştirisini görür, uzak zaman ve mekânlara kaçış planları yapar. Hemen her anlatıda bir uzağı yakın konumunda sergileyen kurgu, tüm zıtlıklardan yararlanma eğilimi içindedir.

Varlık-yokluk	Karanlık-aydınlık
Madde-ruh	Yanlış-doğru
İyi-kötü	Düş-gerçek
Sevgi-nefret	İsyan-itaat

Yazarın dıştan içe dünya gerçeği, kendi gerçekleriyle örtüşmeyince her gerçeğin yok olduğu ve yalnız kendi varlığının gerçekleriyle şekillenen bir yaşam örgüsü oluşur.

Tezatlar içindeki bu yaşam örgüsünde yazar, ne gerçek ne düş; ne doğru ne yanlış; ne iyi ne kötü; ne varlık ne yokluk; ne madde ne de ruh kavramlarını tanımlayamaz.

Tanımsız, kimliksiz ve özgür anlam, bilincin bilinmeyen derinliklerinde çıkış noktaları ararken yazar, her bir noktada bir labirent yaratır. Büyülü gerçek adı verilen dış gerçeğin bilinçdışı aktarımı, Nazlı Eray anlatılarında sınırı ve sonu olmayan zenginliğe dönüşür. Her kavram ve her benlik onun yazınında kendi varlığından ve tanımından uzaklaşarak yeni kavram ve benlik oluşturma çabası içine girer.

Olay, zaman, uzam unsurları dış gerçeğin bir kesiti olmaktan çıkıp anlatı dünyasının derin düşselinde farklı tanımlar ve farklı kalıplar oluştururken yazar, okuyucu ile kendi arsında bir yolculuk başlatır. Düş yolculuğu adını verdiği bu sınırsız ve sonsuz yolculukla sürekli yeni dünyalar ve yeni yaşamlar yaratır, kendi öz yaşamına düş gücünde olağandışı özellik kazandırarak yaşam yazgısını değiştirmek ister. Yaşanmış gerçeklerdeki olumsuzluğa karşı olan yazar, bedenin içinde bulunduğu uzam ve zamanı yok ederek kendi manasını getirmeye çalışırken yeni yaşamlarda her türlü yanlışı düzeltmeye çalışır. Maddenin ruh üzerindeki yönetici vasfını ortadan kaldırır, ruhu maddeye hakim kılar.

Yazarın maddeye karşı tutum sorunsalı yaratıcı kimliğinde düş ögesini ön plana çıkarır, gerçekler de maddeye dayandığı için görünen yaşama eleştirel yaklaşır, ruh ve beden arasındaki mesafeyi artırır. Bu mesafe anlatılarda o kadar çoğalır ki anlatının baş ve son kesitleri ara kesitlerden bağımsızlaşarak devam sağlar. Bu durum, anlatılarda efsane veya masal özelliklerini belirlerken olağandışılığı normalleştirir ve anlatı türlerini modern romandan ayrı tutar.

Nazlı Eray, yazın dünyasında ya fantastik ya da büyülü gerçek anlayışıyla tanınır oysa her iki anlayıştan farklı, kendi tarzının öncüsü konumundadır. Geleneksel, fantastik, büyülü gerçek, modern, postmodern, sürrealist ve benzer birçok anlayışı bütünleyerek kendi ruhsalında yeni bir anlatı tarzı yaratan yazar, son dönem evrensel yazın anlayışına da yakın bir bakış açısı kullanır.

Postmodern anlatılardaki alt metin özelliğini sıkça kullanan yazar, kurmacayı gerçekle bütünleyerek bu anlayışa yaklaşır. Anlatım tarzı olarak da kendi üslubunu yaratan yazar, genellikle benzer teknikler kullanarak metinlerarası geçiş yapar;

"Postmodernizm, edebiyatta hem gerçeğin hem de hayalin görünen ve tahmin edilenden öte yanıyla, varlık ve olguların görünenden öte yüzleriyle ilgilenir. Diğer yandan sebep-sonuç ilişkisini, edebî bir metnin olmazsa olmaz şartları arasından çıkarmış; buna karşın gerçekle kurmaca arasındaki ilişkiyi güçlü biçimde vurgulamayı amaç edinmiştir. Postmodern metinlerde birçok alt metin bir arada bulunur ve bu metinler, birbirleriyle iç içe girmişlerdir. Postmodern nitelikler taşıyan bir sanatçıya ait herhangi bir metninde mutlak olan bir tek anlatım tarzını aramak yersizdir. Çünkü postmodern bir metinde bir değil birden çok anlatım tarzının uzantısı bir arada bulunur." (Bayram, 2007: 2).

Dünya edebiyatındaki düş'ün merak uyandıran gerçeği, yazar tarafından ben merkezinde kurgulanır ve kendi gerçekleriyle, düş-gerçek yer değiştirir;

"Bu hayalgücünü yazdıklarına taşıması elbette doğal. Kendisini tanımıyorum (bir imza gününde yan yana oturmamız dışında bir görüşmemiz olmadı) fakat bana öyle geliyor ki kendisi sadece ve sadece sıradışı, gerçeküstü düşünebiliyor. Tamamen otobiyografik olan Tozlu Altın Kafeste bile anılarını sıradan anlatamıyor. Şöyle oldu, böyle oldu diyemiyor. Bir rüya alemine dalıyor çıkıyor. Tüm eserlerinde kendinden, yaşantısından izler olduğunu düşünüyorum. Anıları ondan taşıyor, muhakkak satırlara sızıyor." (Perker, 2016, Röportaj, http://www.milliyetsanat.com/kitap/kapak-konusu/).

Hakim güçlerle ben merkezli bakış açısı oluşturan yazar, anlamdaki dar ve sınırlı yargıyı düş derinliğinde yok ederek kendi gücündeki sonsuzluğu kanıtlamak ister. Ben anlatıcının öznel yargısını nesnel yargıya dönüştürürken de düş zenginliğini dış yaşama aktarır ve ben'in bilinçaltı dünyasını somutlaştırır.

Bakış açısındaki öznel yargı, kullanılan anlatım tekniklerine yansır ve anlatıların geneline otobiyografik anlatım tekniği hakim olur. Otobiyografi tekniğinin kullanılmasıyla birlikte samimiyet ve doğallık kişiliklerin yaratılmasına ortam hazırlar ve olaylar, ben merkezi dışında farklı ben'lerin zaman ve uzamlarına aktarılır. Yazarın kendi ben'inden bu şekilde uzaklaşıp yeni ben'ler yaratması, edebi anlayışın değişmesine yol açmaz çünkü yazar, büyülü gerçeği yine kendi ben merkezinden yönetir ve kendi yaşanmışlığı veya bilgi birikimine göre kurgular.

Anlatılarda olay örgüsü, yine ben merkezli anlatıcının bakışıyla biçimlenir, yazarın siyasi, sosyal, toplumsal ve özel yaşam mesajları olay örgüsünde okuyucuya yansıtılır. Okuyucu bu mesajları doğrudan hissetmese de anlatı kişiliklerinin varlık

mücadelesinde düşünme fırsatı bulur ve yazarın kişiliği hakkında fikir yürütebilir. Yazarın bilinçli olarak hissettirdiği mesajlarda ayrıca bağlı bulunduğu fikirsel eylemlerin dışavurumcu etkisi de görülür.

Dış dünyanın tüm kurallarıyla mücadele edip kendi dünyasını inşa eden yazarın, edebi kimliğinin oluşumunda bu karşıt tepkinin sonuçlarına rastlanır. Benlik karmaşası yaşayan kimlikler ya da izole kimlikler gibi kişiliğin henüz varlık olamamış kalıpları, onun kaleminde kendi varlığını kanıtlama sorunsalı oluşturur. Yazarla kalemi arasındaki bu sorunsalın temelinde gerçek yaşamın kabulsüz düş dünyası vardır. Gerçek içinde düş gören yazar, yazın türlerini belirlerken kendi öteki beninde sınırsız gücünü ilan eder ve fantastik anlayışın doğaüstü güçlerine sığınarak gerçeğin görünmeyen yüzüne ayna tutar.

Toplumun genel yargısını kırmak, kendi düşüncesini ve yaşayamadığı tüm duyguları aktarmak için sözcüklerin mana derinliğine sığınan yazar, kendisiyle de barışmaya çalışır. Küskün ve kabulsüz Nazlı Eray, adına büyülü gerçek denen bir anlayışa ortak olur ve yazın dünyasına bu şekilde kendini tanıtır. Yazar-aydın kimlikler, dönemsel fikirlerden etkilendiği için Nazalı Eray'ın da böyle bir etkiyle var olan edebi akımda yer alacağı düşüncesi edebiyat çevresinde kabul görür. Yazarın edebi çevreye tanıtılması bu akımlarla sağlanırken Türk edebiyatında bir anlayış öncüsü tanımlaması yapılır. Oysaki Nazlı Eray herhangi bir anlayışın değil kendi edebi kurgusunun öncüsüdür.

Yazın türlerinin hemen hepsinde aynı edebi anlayışla hareket eden yazar, kendi tarzının yaratıcısı ve taşıyıcısıdır. Onun için bir eylem değil bir düşünce önemlidir çünkü insan yaşamının çoğu eylemden ibarettir, çok şey düşünen kişilikler eylemsel hareketlilikte aynı etkiyi göstermez işte Nazlı Eray insanı eylemden düşünceye götüren bir edebi anlayışı dünyaya kazandırır.

Kendi varlıklarını kendi dünyası etrafında yaratan yazar, bu dünyanın sınırlarını aşarak düşünce yaşamında varlık kurgularken düşüncenin her bir kesitinde kendini var eder ve kaygı sorunsalı ile ben'liğin kendini kanıtlamasını ister. Anlatılarının çoğunda rastlanan varlık ve kimlik yüzleşmesi onun kimlik kazanmasına zemin hazırlar.

Yazarın kişik yaratıları tamamen gerçektir ve yaşanmış hayatlardan şimdiye aktarılarak ben anlatıcının görüş açısını genişletir. Topluma kendini kabul ettirememiş birçok kişi, Nazlı Eray kaleminde kimlik kazanır, geçmiş veya şimdi veya gelecek

zamanların kişileri olarak anlatı kimliğinde yer alır. Kimlik karmaşası yaşayan anlatı kimlikleri, yazarda düşünce akımlarının etkisini hissettirir;

"Fantastik bu kararsızlık süresinde yer alır: Yanıtlardan her- hangi birisini seçtiğimiz anda fantastikten uzaklaşarak komşu bir alana, ya tekinsiz ya da olağanüstü türlerin alanına girmiş oluruz. Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öz- nenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır." (Todorov, 2004: 31).

Fantastik anlayıştaki olağandışı varlıklar, N. Eray'da düş gücünün soyut varlıklarına dönüşür, bu anlamda yazar, ne tam fantastik anlayışa ne de dönemin büyülü gerçeğine uygun edebi yargıya ad olur. Yazar, anlatılarda daima gerçeği ön planda tutar ve gerçekle mücadele eder. Onun kişilikleri, gerçeğin düşteki temsilcileri olarak toplum düzenini korumaya çalışırlar. Fantastik anlayışta yer alan hayal gücü kişilikler ve serüvenleri sadece olağanüstülük yönüyle yazarı etkiler, bu özelliği kendi kişiliklerine yansıtır ve dış dünyada çözülemeyen olayları yeniden analiz etme fırsatı yaratır.

Büyülü gerçeğin iki yönünü kullanan Nazlı Eray, ilkinde gerçek yaşam kesitini, ikincisinde ise kendinden oluşan doğal büyülü güçleri anlatıların merkezine yerleştirir. Daha sonra bu iki özelliği kendi öz yaşamından kesitlere adapte ederek, anlatılarını bu zemin üzerine kurgular. Büyülü gerçeğin kendiliğinden oluşan olağandışı güçleri, edebi kimlikte bir akım başlangıcı oluşturur;

"Türk edebiyatında büyülü gerçekçilik1 dediğimizde aklımıza ilk gelen öncü isimlerden birisi, Nazlı Eray. Verdiği röportajlardan, anılarından bu türde üretmesinin bilinçli bir tercih olmadığını görüyoruz. Eray, çok gençken yazmaya başlıyor. İlk denemelerinden itibaren çıkan her öyküsü sihirli bir dünyaya, alıştığımız mantık evreninin dışına doğru meylediyor. Yaratıcı düşünmenin en etkili kullanım alanlarından biri olan büyülü gerçekçilik ona sonsuz özgürlük vadediyor. Bitimsiz merakını teşvik ediyor. Görüp öğren- diklerini tekrar kurmaksa gerçekten eğlendiriyor yazarı." (Yıldırım, 2017: 2).

Anlatıların zaman ve uzam algısında da yine tüm edebi akımların yansıması görüldüğü gibi son dönem fizik yasalarının varsayımlarına da rastlanır. Özellikle zaman kavramında sürekli geçişlerin ve kaymaların olduğu saptanır, kişilikler zaman içinde zamansız davranışlarda bulunur;

"Nazlı Eray: Anılar, yaşanmışlıklar, geçmişte kalan yıllar ve arasına sıkışmış, unutulmuş insanlar hep ilgimi çekmiştir benim. Hayatımı, aklım erdiğinden bu yana süregelen bir bütün olarak düşündüğüm için, hayatımın eski bölümlerini, anı olarak değil de şimdiki yaşamımın öncesi olarak kabul ederim. Benim için hiçbir şey "geçmiş" değildir. Her şeyin bir devamlılığı vardır. Bugün dünü tamamlar, insan hayatı böyle devam eder. Bu benim düşüncem tabii. "Rüya Yolcusu"nu bunun için yazdım. Hayattaki izdüşümümü ve birtakım değişik şeyleri de bir arada okuruma sunmak için. Tam bir anı kitabı olduğunu sanmıyorum. Geçmişi yalnızca anı olarak düşünmek benim hayatımı kısıtlar. Aynı anda hem geçmişte hem gelecekte yaşayabilmeli insan." (Aysever, 2016; Söyleşi).

Geçmiş yaşam kişiliklerini zamana bağlı olarak yeniden yaratan Nazlı Eray, zamandaki son kavramına karşı sonsuzluğu getirir. Toplum kurallarına eleştirel yaklaşan yazar, zaman algısına da aynı eleştirel ciddiyetini korur, bu anlamda fantastiğin olağandışı güçlerine sığınan kimlik, kendi anlayışına hakim güç katar.

Anlatılarda uzam algısı, zaman algısıyla eşdeğer ölçüde ifade edilirken bu kez sürrealist düşünce benimsenir ve bu düşüncenin bilinçdışı algısıyla uzamda özgür bir tutum izlenir. Gerçeğin kişilikler üzerindeki bilinçaltı etkisini kullanan yazar, uzamsal algıyı çok boyutlu algıya dönüştürerek kişilikleri zaman ve uzamda sürekli yolculuğa zorlar. Herhangi bir duraksama olmaksızın değişen zaman ve uzam, yazarla birlikte gerçek-düş; düş-gerçek ikileminde okuyucunun kafasını karıştırır.

Kendi gerçek mekânlarından uzak mekânlara yolculuğu tercih eden yazar, yine son dönemin bütün düşünce akımlarından yararlanır ve hepsini kurgularında bütünler. Bu özelliğiyle yol gösterici ve öncü olan anlatılar, özgün edebi anlayışı geleceğin düşünce dünyasına aktarır.

Yazar, izlek seçiminde de yine hem fantastik anlayışa hem büyülü gerçeğe hem de geleneksel, modern ve postmodern anlayışa yakın durur hatta hepsinden esinlenerek bir bütün oluşturur. Kendi yaşam gerçeğini edebi türlere yansıtarak kurguladığı anlatılarda, toplum tarafından kabul görmeyen ancak yaşanması arzu edilen duyguları ve düşünceleri yaşatır.

Doğrudan söylem yerine, olağandışı doğa güçlerle düş gücünü tercih eden yazar, kendini bilinçdışı söylemin masumiyetine bırakarak dış dünyada söylenemeyen her ne varsa bilinci bilinçsizleştirerek ifade eder. Gerek toplumsal kurallar gerekse dini

inançlar bu söylemlerin davranış kazanmasına engel olurken İnsanın kendine sakladığı gizemli duygular düş gücünün derinliğinde yeni dünyalarda yaşam bulmaya çalışır. Nazalı Eray, her türlü özgürlüğün sağlandığı dünyayı bir yenilik olarak değil gerçeğin düşe saklanmış şekli olarak ortaya çıkarır.

1.2. Nazlı Eray'ın Edebi Eserleri

Öykü

Ah Bayım Ah (1976), Geceyi Tanıdım (1979), Kız Öpme Kuyruğu (1982), Hazır Dünya (1984), Kuş Kafesindeki Tenor (1985 Oyun-Hikayeler), Eski Gece Parçaları (1986), Yoldan Geçen Öyküler (1987), Aşk Artık Burada Oturmuyor (1989), On Üç Büyülü Öykü-13 Yazar (1989), 13 Öykü (ortak kitap), Yalancı Öyküler Dokuz Öykü (dokuz yazarla ortak), Farklı Rüyalar Sokağı (2007).

Roman

Pasifik Günleri (1981), Orphee (1983), Yıldızlar Mektup Yazar (1993), Arzu Sapağında İnecek Var (1994), Ay Falcısı (1994), İmparator Çay Bahçesi, Uyku İstasyonu (1995), Deniz Kenarında Pazartesi (1997), Örümceğin Kitabı (1998), Âşık Papağan Barı (1998), Elyazması Rüyalar (1999), Ayışığı Sofrası (2000), Aşkı Giyinen Adam (2001), Sis Kelebekleri (2003), Beyoğlu'nda Gezersin (2005), Halfeti'nin Siyah Gülü (2012), Aydaki Adam Tanpınar (2014), Ölüm Limuzini (2017), Aşk Yeniden İcat Edilmeli (2018), Sinek Valesi Nizamettin (2018), Kalbin Güney-Batısı (2020)

Deneme

Düş İşleri Bülteni (1994), Kapıyı Vurmadan Gir (2004)

BİRİNCİ BÖLÜM

1. NAZLI ERAY'IN ROMANLARINDA KURMACA YAPI VE İZLEK

1.1. Pasifik Günleri

1.1.1. Romanın Kimliği

'Pasifik Günleri' adlı anlatı ilk olrak 1981 yılında yayımlanır; "*Nazlı Eray'ın ilk romanı olan Pasifik Günleri 1981'de yayımlanır*." (Şahin, 2018: 850)

Anlatı ilk olarak Ada Yayınları tarafıdan 1981'de basılmış olup daha sonraki basımları Can Yayınları ve Everest Yayınları'na aittir.

Üzerinde inceleme yapılan anlatı 1989 yılında Can Yayınları tarafından basılan ikinci basımdır. Bu yapıt, Özal Basımevi'nde dizilmiş ve basılmıştır, kapak resmi Selma Ilgaz Temel'e aittir.

1.1.2. İsimden İçeriğe

Eser, Fantastik kurguyla yazılmış, ruhsal bir yolculuğun romanıdır. Düş mü gerçek, gerçek mi düş belli değildir. Eserde, zaman ve mekân anlamsızdır. Kişiler, somut yaşamın alışılagelmiş kurallarından uzak, kendi dünyalarını yeniden inşa ederler. Sürekli bir yolculuk içinde olan kahramanlar, birbirinden uzak ve birbirinden karmaşık yapılar içinde kaybolur ve eserin sonunda aynı amaç için birleşirler.

Birden fazla olay halkasına sahip olan romanda, yazarın gerçek dünyası olan Ankara Şair Nedim Sokağına çok uzak pasifik okyanusu, ilk mekândır. Yazarın Pasifik'i hatırlaması ve Victor adındaki kahramanla yolculuğa çıkması, ruhsal gezintinin başlamasına neden olur. Pasifik'te Volkanik odada başlayan ruhsal yolculuk, eserin adıyla içeriği arasında bağ oluşturur.

1.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

Eserde bakış açısı, olayın aktarılması ve tüm unsurların oluşmasını sağlayan temel bir etkendir. Anlatıcı olayı sözcüklerle birleştirirken belli bir kompozisyon oluşturur. İşte bu plan çerçevesinde bakış açısı genel tasarım sağlar.

‘Pasifik Günleri’ romanında *“Çoğul Anlatıcı”* (Çetin, 2012: 113) vardır. Çoğul Anlatıcı *“Bu kuşkusuz roman tekdüze anlatımını kıran, okuyucuyu uyanık tutmaya yarayan, romana bir çeşni ve renk veren bir uygulamadır.”* (Çetin, 2012: 113).

Roman kahraman bakış acısı (Aktaş, 2000: 93) ve hâkim bakış açısı” ile birlikte kurgulanmıştır.

Kahraman bakış açısı, *“Anlatma esasına bağlı itibari metinlerde vaka, şahıs kadrosu ve mekâna ait hususiyetler kahramanlardan biri tarafından nakledilir.”* (Aktaş, 2000: 93).

Hâkim bakış açısı, *“Yazılı eserde vaka, şahıs kadrosunu teşkil eden fertler ve mekâna ait hususilikler, anlatılar veya tasvir edilenlere uygun tarzda yaratılmış bir anlatıcının dikkati aracılığıyla ifade edilir. Saydığımız bu unsurlar arasına, anlatıcıya ait vasıfları ifade edenler de yerleştirilir. Böylece metnin veya bölümün tamamı içinde eserde açıkça sözü edilmeyen anlatıcıya ait vasıflar serpiştirilir.”* (Aktaş, 2000: 78-79).

Roman, kahraman bakış açısı ile kurgulanarak başlar. Eserin başkişisi yazar, aynı zamanda anlatıcı konumundadır;

“Pasifik deyince aklıma Victor gelir. Oysa Victor’un koskoca pasifik okyanusu ile ne ilgili olabilir ki” (s.7).

Bu anlatıcı düzlemiyle kurgulanan olaylarda başkişi yazarın iç dünyası ve dış dünya ile birlikte anlam kazanır. İç dünyasındaki zaman, mekân ve olaylar, gerçek yaşamdaki zaman, mekân ve olaylarla ilişkilendirilerek okuyucuya iletilir. Yazarın hayal dünyası, onun ruhsal durumuna göre çeşitlilik kazanır. Hayali dünyada gerçek karakterleri oluşturulan gerçek dünyaya döndüğünde hayali bir karakter çizgisi oluşturur. Pasifik’te “Victor ve Christie”, Ankara’da “robot” kahraman olarak karşımıza çıkar. Gerçek dünya yazarı tüm duygulardan arındırmış bir “Madde” haline getirmiştir.

Hayali dünyada ise Victor ve Christie gibi canlı kahramanların bünyesinde duygu ve düşüncelerini ortaya koyar. Kahraman anlatıcı düzleminde “gerçek-hayal, hayal-gerçek” kurgusu yaşanır;

“Victor’u unuttum sanmayın.

İşte gene onunla beraber Honololulu’nun orta kesimlerinde bir yerde yürüyüp duruyorum.” (s.48)

“Ankara Şair Nedim Sokağındaki bir apartman katına kapıyı çalıp girmiş olan eski model teneke robotu unuttum sanmayın.” (s.60).

Romanda bir diğer bakış açısı, hâkim bakış açısıdır. Başkişi olan yazar kendi anlatımının yanında bu bakış açısını, "Herzog'un kamerası" şeklinde kurgular. Herzog kamerası tüm olayları gözlemler ve kişilerin zihinlerine hükmeder. Hakim bakış açısı düzleminde zaman, mekân ve olaylar bir kader çizgisinde gerçekleşir. Anlatıcı tüm unsurların görünmeyen kahramanıdır;

"Herzog'un kamerasının yakalayıverdiği bu yeni olay bin insandı…" (s.20).

Romanda yer yer açığa çıkan olaylar bu kamera yardımıyla gerçekleşir. Herzogkamerası, olayları ve insanları tüm gerçekleriyle ortaya koyar. Kişilerin zihinlerini de okuyan kamera romanın sonunda tüm sırları açığa çıkarır;

"Herzog'un kamerası, Malezya'nın Penang adasındaki morfiman Çinin beyninden değişik görüntüler saptayıp duruyordu." (s.87)

Yazarın hem kahraman hem de hâkim bakış açısını birlikte kullanması, fantastik kurgunun bir sonucudur. Hâkim bakış açısında her şeye hükmetme söz konusuyken, kahraman bakış açısında yaşadıkları genel sınırları çizer. Düş dünyasının tanrısı olan yazar, hâkim bakış açısı kurgusuyla her unsuru ve her olayı kontrol eder.

Anlatıyı anlatım tekniği açısından inceleyecek olursak "kolaj'' tekniğinin kullanıldığını görürüz;

"İster metinlerarası, ister kolaj olsun, başka yapıtlara ait metinsel unsurların yeni bir yapıta sokulması Baktin ve Angenot'nun söyledikleri gibi, bir söyleşim *süreci başlatır. Bu süreç içerisinde her tür metinlerarası pratik bir yapıştırma/kolaj imgesi oluşturur.''* (Aktulum, 2016: 7).

Yazarın ilk yapıtı olan anlatıda böyle bir tekniği kullanması, kurgudaki düşsel zenginliği gerçeğe yaklaştırmaktır. Aynı zamanın farklı uzamlarında gerçekleşen olaylar, dış dünyadan da uzaklaşmaz, anlatıcı yazar olan 'ben', gerçeğin düşünde her iki kavramda var olmaya çalışır;

"GÜZEL DANSÖZ LA ARGENTİNA, KALMAKTA OLDUĞU OTEL ODASINDA, DÜN SABAH YATAĞININ İÇİNDE ÖLÜ BULUNDU'' (s.56).

Bir gazete manşetinin kullanılması, ifadeye dikkat çekmek ve yaşanmışlığı ortaya koymak içindir. Anlatıda adı geçen kadının ölüm olayı ve ölüm şekli, 'ben'in anlatımıyla tekrar canlanır, anlatım tekniğiyle de gerçeksellik özelliği ortaya konur.

'Pasifik Günleri' adlı anlatıda öyküleyici ve betimleyici ve fantastik anlatım biçimleri kullanılır.

Anlatı belli bir düzen içinde kurulur, olay örgüsü, zaman, mekân, şahıs kadrosu ve izlek. Bu unsurların varlığı öyküleyici anlatım biçiminin kullanıldığını kanıtlar. Anlatının unsurları birbirinden bağımsız gibi görünse de hâkim kişi başkişi, tüm unsurları bütünler.

Anlatı bir gezi yazısı özelliği taşıdığı için betimleme söz konusudur. Ayrıntılı mekân betimlemeleri dikkat çekçidir;

"Az önce de dediğim gibi, o öğle vakti Honolulu'nun turistik caddelerinden ayrılmış, adanın bağrına doğru gidiyorduk. Yanıbaşımızda görünen tepeler yoğun bir sisle kaplıydı. Şöyle alabildiğine çevreyi saran bir bitki örtüsünü yararak, tepesi buharlı dağların aralarından kıvrıla kıvrıla, Victor'un ufak mavi Ford arabasıyla sanki birtakım insanların yüreklerinin içine doğru bir yerlere gidiyorduk." (s.8).

Yukarıdaki anlatıya benzer anlatılar olay örgüsünde sıklıkla yer alır, bu betimlemeler çok uzaktaki alanların bile tanıtılmasına yardımcı olur. Okuyucu kendini o mekânın içindeymiş gibi hisseder.

Fantastik anlatım biçimi de olay örgüsün kurgusuyla ortaya çıkar, olağanüstü kişilikler, zaman, mekân ve izlek merak ve heyecan uyandırır.

"...Malezya'da bir Çin tapınağındaydım. Dün burada bir Buda heykeli mikrofona konuşmuş." (s.107).

Yukarıdaki anlatıda bir heykelin konuşması ve buna benzer birçok olayların yaşanması fantastik anlayışın etkisini gösterir.

1.1.4. Olay Örgüsü

'Pasifik Günleri'nde okuyucu birden fazla olayla karşı karşıya kalır. Türk romanında alışılmamış bu yapı, yazarın kendi tarzını yaratmasına neden olur. Anlatıda olay kurgusu dağınıktır. Fantastik roman anlayışıyla yaratılmış olan eserde olay aktarımı, birbirinden bağımsız halkalar halinde verilir. Her bir halkanın kendi içinde bir zincir oluşturması romanda bütünlüğü bozmakla birlikte, romana ayrı bir özellik kazandırmıştır.

'Pasifik Günleri' nde olayın ilk halkası;

V1- Yazarın Victor adında birini hatırlaması ile başlar. Bu durum roman boyunca parçalar halinde Victor ve yazar arasında geçen diyaloglarla devam eder.

V2- Yazar ve Victor bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk bazen Honololulu bazen de Ankara'da son bulur. Gezinti sırasında Victor, Christie'ye olan aşkını anlatır. Christie'nin olaya dahil olması zaman ve mekânı değiştirir.

V3- Victor'un Christie'ye karşılıksız aşkı zaman zaman şiddete dönüşür.

V4- Gezintinin Ankara durağında ise yazan kendi sevgilisinden bahseder.

V5- Romanın sonunda gerçekte Christie adında bir kişinin varlığı sorgulanır. Yazar, bu kadının gerçek olmadığı gerçeğiyle yüzleşir. Okuyucu, Christie'nin varlığını hayal-gerçek karmaşasında bulur.

'Pasifik Günleri' 'nde olayın ikinci halkası; volkanik bir adada yalnız yaşayan Eski Tutuklu'yu anlatır.

V1-Eski Tutuklu adada tek başına kalmıştır. Bu yüzden kendisini özgür hisseder ancak öte yandan da kaçma planı yapar. Bir sandal yapar, denize açılır ve volkanik adadan uzaklaşır. Eski tutuklu kaçarken yargıç cübbesini giyer ve Pasifik'e açılır. İki günlük sandal yolculuğunun ardından karaya ulaşır.

V2-Eski Tutuklu, Marita Şilebiyle oradan da kurtulur, Fransa'ya gelir. Manila'nın otellerinden birine yerleşmiş ve Yargıç İstephan adını almıştır.

V3- Romanın sonunda Yargıç Manuel İstephan da kendi kendisiyle yüzleşir ve suçunu itiraf eder.

Olayın üçüncü halkası Tokyo'da geçer;

V1- Tokyo'nun ortasında Kazuko adında birinin evinde başlayan öykü, Kazuo Ono denen kahramanla elli yıl öncesine gider. Kazuko'nun evine dönen yazar orada yaşan insanları hayatından kesitler sunar.

V2- Bu olayda Kazuko denen çekici bir kadın ve sevgilisi Nobiko birlikte yaşar. Ayrıca Kazuo Ono, Sihirbaz ve yazar da öyküye dahil olan kişilerdir.

V3- Kazuo Ono, La Argentino adında, elli yıl öncesinde tanıdığı bir kadına aşıktır ve onun hayalini dansında yaşatmaya çalışır. Olay içinde olağan anlatıldığı iç içe geçmiş vaka zincirlerinde geriye dönüşler de vardır.

V4- La Argentino adlı kahramanın, tanıtılmasıyla geçmişe dönülür. La Argentino'nun asıl adı Rozita olduğu açıklanır ve Kozuo Ono'dan da on yaş büyük olduğu bilgisi verilir.

V5- La Argentino'nun dansını seyretmeye gelen kahramanlar, Bay Adolfo ve General Jiminez de yazarın karmaşık öyküsüne dâhil olur. Elli yıl öncesinde yaşayan kahramanlar Kozuo Ono'nun hayallerinde günü yaşarlar.

V6- La Argentino yani Rozita, Arjantin'de dansçıyken Bay Adolfo ona aşık olmuştur. Bay Adolfo ve Rozita arasında geçen bu aşk macerası General Jimenez'in Rozita'ya cinsel saldırısıyla aşk üçgeni oluşur.

V7- Bay Adolfo ve General Jimenez Rozita için düello yapmaya karar verir. Bu aşk üçgeninde Bay Adolfo General Jiment'i öldürür. Rozita ise Tokyo'ya gelir ve genç sevgilisi Kozuo Ono ile birlikte yaşar adını da La Argentino olarak değiştirir.

V8- Bu olay halkasında heyecana bir heyecan daha eklenir ve dansöz La Argentina da bir otel odasında ölü bulunur.

V9- Tokyo'da bir evde geçen öyküde Kozuko'nu evine gelen sihirbaz da gösteri esnasında bir kızı öldürür.

V10- Romanın sonunda tüm suçlular suçunu itiraf eder ve La Argentina'yı da öldürenin Kozuo Ono olduğu ortaya çıkar.

'Pasifik Günleri' 'nde olayın dördüncü halkası Singapur'da geçer; burada kahraman Bay Elias'tır. Bay Elias'ın karısının hastalığından bahsedilir.

Beşinci olay halkası da Malezya'nın Penang adasında geçer;

V1- bu öyküde bir Çinlinin beyninden görüntülerle saptamalar yapılır. Çin Tapınağı mekân olarak seçilen olayda, Tanrıların konuşması gibi olağanüstü olaylara rastlanır.

V2- Bay Çang ve karası da olaya dâhil olur. Bay Çang zengin biridir ve karısı ondan ayrılmak ister.

V3- Çinliyle ilişkisi vardır. Olay Çinlinin Boy Çang öldürmesi ve daha sonra morfin kullanmasıyla devam eder.

V4- Çinli de diğer suçlular gibi yargılanır.

Tüm bu değişken olaylar içinde yazar kendi dünyasına da dönmeyi unutmaz. Ara geçişlerle Ankara'ya döner ve Şair Nedim Sokağı'ndaki olayı da anlatmaya devam eder. Bu sokaktaki bir evde yaşayan robot kahraman, konuşmayan, yazar bir karakter olarak karşımıza çıkarır. Romanın sonunda Robot "niçin robotlaştığı? Sorusuyla karşı karşıya kalır.

‘Pasifik Günleri’, olaylar zinciri yargılama ve yargılanma işlemiyle sona erer. Tüm suçlular suçunu itiraf eder. Ancak ceza yaptırımı sonuçsuz kalır.

1.1.5. Zaman

‘Pasifik Günleri’nde zaman kronolojik değildir. Nazlı Eray, olay örgüsünü yaratırken zaman kavramını tanımlayamaz. Gerçekte zaman, gelecek dilimde akarken romanda zaman, geçmişin gölgesinde durağandır. Vaka halkalarında zaman, anlamsız ve gereksiz bir ölçüden ibarettir. Her bir olaylar kendi içinde bir yaratılış öyküsüyle şekillenirken zaman, yazarın düşüncesinde; “geçmiş-gelecek-şimdi” üçgeniyle hareket eder.

Romanda olayın ilk halkasını oluşturan Victor anısı, yazarın geçmiş zamanın şimdiye taşır. Aynı zaman diliminde diğer olay öyküleri de gerçekleşir. Zaman değişmeden mekân ve olay değişir. Yazarın düşüncesindeki bu zamansızlık algısı roman boyunca devam eder.

Şimdiki zamandan geriye dönüşte yaşanan bir olay öyküsü, diğer olay öyküsünden bağımsızdır. Zamandaki geriye dönüş tekniği yazarın geçmişi anlamlandırmasını sağlayamaz. Çünkü bir düşüncenin içinde birden fazla geçmiş sorunu vardır. Böyle bir zaman tekniğinin kullanılması bakış açısıyla ilgilidir;

“...Arabada Victor’ın yanında oturuyordum. Honololulu’nun yeşil, buharlı, tropik iç gövdesine doğru ilerliyordu...” (s.7)

“... Elimdeki bir fotoğrafa bakıyorum. Ankara’dayım.” (s.9).

“... Werner Herzog’un filminde kamera, dili peltek, saçları ortadan ayrık, kedisi ile adada yalnız başına kalmış olan sığır çobanını olduğu yerde bırakmıştı…” (s.15).

Yazar bu üç olayı da aynı zaman diliminde yaşar;

“...Vaka ve anlatma zamanı itibari olmalarıyla bildiğimiz zamandan ayrılırlar.” (Aktaş, 2000: 107).

Eserde vaka oluşumu, tüm halkalarda itibaridir. Bu özellik, geçmiş-şimdiki-gelecek sürecinde göreceli zaman kavramını oluşturur.

Gerçek ve düş arasındaki yolculuğun öyküsü olan eser, zaman akışında ve algısında sınırsız özgürlüğü beraberinde getirir.

Zaman, anlatıcıdan, olaydan, kahramandan ve mekândan bağımsızdır.

Yazar anlatıcının düşsel ülkesi denen yerde, zaman kavramının olmayışı, zihnin maddeden sıyrılıp, manaya yönelişi ile açıklanabilir. Düş içinde zaman bazen gerçek zamana dönüşü hatta yıl bile söylenir;

"... Yıl bindokuzyüzyirmibeşdi, aylardan şubattı..." (s. 77).

"... Ertesi sabah, saat beşbuçukta av köşkünün önündeki korulukta toplanmışlardı..." (s.81).

İki paragrafta da zaman bellidir ve olaylar bu zaman dilimlerinde gerçekleşmiştir.

Zamanın belirginleştiği bu olay öyküsünde bir aşk trajedisi yaşanır. Yasak aşkın karanlık gölgesi üç kişinin zamanla olan ilişkisin belirler. Rozita'nın aşkı Bay Adolfo'nın zaman algısını değiştirir, daha önceki durağan olan yaşanmış yıllar Rozita'dan sonra coşkulu ve heyecanlıdır;

"...Bay Adolfo, dilber Rozita'yı tanımazdan önce, bunca yıl böylesine yavan yaşanmış olduğuna yanıyordu." (s.77).

Zaman belirginleştiği bölümde olaylar gerçeğe yakınlaşır. Nitekim gerçek bir aşk hikâyesinden alıntı yapmış ya da benzer bir olaya tanıklık etmiş olabilir. Bu yüzden zaman açık ve nettir.

Her olay halkasında ayrı ayrı cinayetlerin yaşanması, kahramanların suçluluk psikolojisiyle zamanı hızlandırmasına neden olur. Kahramanlar, öyle ki kendi iç hesaplarından kurtulmak istercesine sürecin sonuna doğru hızlıca ilerlemişlerdir.

Eserin sonunda, tüm olay halkalarında istemsizce itiraflar, gerçek zamanın ötesinde yeni bir zaman kavramı yaratmıştır. Her ne kadar yazarın yaşadığı gerçek zaman olaylardan bağımsız olsa da zihinsel süreçte "gerçek ve düşün" bir arada yaşanır. Kahramanlar, kamera aracılığıyla gerçek dünyayla bağlantı kurar ve zaman kavramı manadan maddeye geçiş yapar. Her bir kişinin suçu itiraf edildikçe zaman davranışa ve görüntüye dönüşür.

'Pasifik Günleri'nde zaman, fizik kurallarına aykırı değildir.

"... Dolayısıyla "Kaygının antolojik anlamı" sorunu: bir bütün olarak ve birliği içinde kaygının eklemlenmemiş yapısal bütünün iç imkânı nedir? Sorunudur. Cevap: Zamansallıktır. Ve 'düşünceyle)... doğru, kararlı önde koşma fenomeni..." (Heidegger, 2008: 125).

Haidegger, Varlık ve Zaman adlı eserinde gelecek zamanı böyle tanımlar.

Yazar, eserde şimdiki zamanı geleceğe aktarır yani evrende boyutlar arası geçiş yapar. Yazarın zaman konusundaki özgür tutumu olayların birbiriyle olan ilişkisini azaltır.

1.1.6. Mekân

'Pasifik Günleri' adlı eserde yazar, dünyayı kendine mekân seçmiştir bu nedenle kişilerin uzamı algılayış biçimi oldukça geniştir. Öyle ki yazar, tüm olay halkalarında farklı uzak mekânlar seçmiş ve seçilen her bir mekânda farklı karakterler oluşturmuştur. Bu yöntemle yazar, mekân-karakter uyumunda, dıştan-içe bir yöntem izlemiştir.

Eserde mekân kavramı, aynı zamanda kahramanların karakterlerine de etki eder. Sınırsız mekân seçimi ise dünyanın her bölgesinden insanların olaylara dâhil olmasına neden olur.

Yazar eserde, zaman ve mekânla adeta oyun oynar. Zamandan ve mekândan öteye geçer, gerçeğin gerçeğini oluşturmaya çalışır. Mekanla insanı bütünlerken yani eğitir, insanın mekanı düzenlemesiyle de beğeniyi oluşturur; *"Retoriğin üç amacı vardır: eğitmek (docere), beğendirmek (placere) ve sarsmak (movere)"* (Jarrety, 2010:35).

Anlatıcı yazar, eserde mekân kavramını ifade ederken Jarrety'nın de dediği üç kavramdan yararlanır. Eğitirek beğendirmeye çalışır ve nihayetinde sarsar. Pek ala yazar için, "mekân neden önemlidir?" sorusu akla gelir. İşte bu sorunun cevabı yazarın roman yazması ve kahraman yaratma yeteneğiyle açıklanabilir. Romanın konusu ve kahramanın karakteri mekân kavramına bağlı olarak gelişir.

1.1.6.1. Çevresel Mekânlar

Eserin ilk olay halkasında çevresel mekân; Pasifik Okyanusu ve Honololulu'dur. Bu olay öyküsünde Pasifik Okyanusu ve Honololulu açık mekân olarak algılanabilir. Açık ve gerçek mekân içinde küçük mekânlarla olay örgüsü detaylandırılır;

"Pasifik deyince aklıma Victor gelir." (s.7).

"... ince bıyıklı Victor, Honololulu'nın göbeğinde bir yerde yaşıyordu..." (s.7).

İkinci olay örgüsünde çevresel mekân olarak volkanik ada ve Fransa'yı görürüz. Üçüncü olay halkasında Tokyo, dördüncü de Singapur, beşinci halkada Malezya'nın Penang adası tasvir edilir.

Ayrıca yazarın içinde bulunduğu bir mekân da vardır ki orası da Ankara'dır.

Tüm bu çevresel mekânlarda olaylar aynı zaman diliminde geçer. Anlam ve anlatım yazarın bilincinde gerçekle düş arası bir boyutta geçtiği için mekân da sürekli değişir. Zamanın değişmeden mekânın değişmesi yazarla kahramanlar arasında çok çeşitli bağlar kurulmasına neden olur.

Eserde yazar, dünyanın her yerine aynı anda müdahale ederek yeni kahramanlar yaratır. Yazarın yarattığı her kahraman, mekânın yarattığı kahraman olarak karşımıza çıkar.

Pasifik'in yarattığı Victor, Volkanik adanın yarattığı Eski Tutuklu, Tokyo'nun yarattığı Kazuko ve onun sevgili Nobiko, Singapur'un yarattığı Bay Elias, Penang adasının yarattığı Çinli, mekânla bütünleşmiş, mekânın çocuğu kahramanlardır.

Yazar eserde, açık mekân gezintisi yaparak gördüğü her nesneyi anlamlandırır ve ona bir öykü yaratır.

Mekân kavramı aslında yazarın yazma nedenidir. Çünkü yazar bilinçaltında mekâna uyumsuzdur. Hiçbir mekâna sığmayan hayal gücüyle yazma sanatını birleştirir.

Anlatmaya bağlı eserlerde yapı unsuru olarak değerlendirilen mekân unsuru, genelde kahramanların içinde bulunduğu gerçek yaşamdan yerler olarak tasvir edilir ve bu mekânlar da kahramanın ruhsal durumuna göre değişkenlik gösterir. Her ne kadar mekân, hayali olarak kurgulansa da bu tür eserlerde gerçek, daima temel unsurdur.

'Pasifik Günleri' 'nde ise yazar, mekân konusunda gerçek algıdan kaçınmıştır. Yazarın gerçeğe karşı bu direnişi, mekânın belirlediği olay-zaman-kahraman örüntüsünü oluşturur.

Volkanik adada yalnız kalan Eski Tutuklu içinde yaşadığı ada gibi yalnız; Kazuko ve Nabiko Tokyo'nun kalabalık sokakları gibi çaresiz; Çinli Penang adasının kavurucu sıcağı gibi âşık ve acımasız.

Açık mekânların oluşturduğu olay örgüsü ve kahraman tipleri, belirsiz bir zaman diliminden sürekli aktif haldedir. Bu hareket hali olayların birbiriyle olan ilişkisinde kopukluğa neden olur. Birbirinden bağımsızmış gibi görünen olay halkaları romanın sonunda tek bir mekânda ve tek bir sonuçta birleşir.

1.1.6.2. Algısal Mekânlar

'Pasifik Günleri'nde Algısal mekânlar;

Yerleşim mekânı evler, oteller, adliye sarayı, tapınak, gece kulübü, hastaneler.

1. Kapalı –Dar ve Yutucu Mekânlar

Anlatı kişileri, kendileriyle yüzleşmekten kaçtıkları uzamlarda kaybolur, kendilerinden ve gerçeklerden uzaklaşırlar. Uzak olan bu mekânlarda kişiler varlık kimliğini yaratır;

"Herzog'un kamerası boş, duvarları çatlamış, iki katlı, eski yataklı sahil otellerinin içinde dolaşır, çıkar; adanın orta yerindeki hastanenin insansız koridorlarında turlar atar…" (s.10).

"Manila'da, Korazon sokağında, iki katlı evin alt katındaki odada." (s.11).

"Victor dedi ki ;

Bildiğim bir iki iyi gece kulübü var…" (s.12).

"… Aslında bu öykü, Tokyo'nun göbeğindeki bir ufak evin içinde başlıyordu…"(s.20).

"Birden Çin tapınağını, görüverdim. Kat kat, kule biçiminde, içiçe bahçeler arasında, renk renk porselen gibi bir yapıydı bu…" (s.52).

"Manila Yüksek Mahkemesi, suçluları yargılamaya hazırdı…" (s.113).

Eserde sözü geçen mekânlar, kahramanlarını oluşturan yapılardır. Eski bir otel odası Christie gibi bir kadını içine çekmiş ve duvarındaki çatlaklar, Christie'nin hayatındaki olumsuzluklarla birleştirilmiştir. İnsansız hastane koridorları ile tedavi edilemeyen ruhun bir parçasıdır.

İki katlı evin alt katı ile mezar-ölüm temasının başlangıcıdır. Gece Kulüpleri; Eğlenceli dünyanın arkasındaki zor yaşamların habercisi, tapınak ile her türlü karmaşık düzenin içinde insanın bir şeylere inanma ihtiyacı ve günahlarından arınma duygusunu belirtir.

2.Açık-Geniş Mekânlar

Eserde açık-geniş mekânların, ilk durağı yazar ve Victor'un gezintiye çıktığı Volkanik adanın arka kısımlarıdır. Bu mekânda yazar ve Victor olabildiğince hayalperesttir. Hayallerinde ve düşüncelerinde sınır tanımayan yazar ve Victor gezinti esnasında zamanı ve mekânı aşmış durumdadırlar.

Eserde olayın ikinci halkasını oluşturan Eski Tutuklu, açık ve geniş mekânda da karşımıza çıkar. Onun için açık ve geniş mekân, Monila'nın iyi otellerinden biridir.

Burada temizlenip kendine aynada bakması ve unuttuğu duygulardan biri olan aşkı ve kadını hatırlaması, otel odasını geniş mekâna çevirir.

Bir diğer açık mekân, Ankara'daki evdir. Yazar burada geçmişi, geleceği ve hayalleri ile baş başadır.

Eserde geçen Çin Tapınağı da yine açık ve geniş mekândır. Çünkü kahramanlar burada Tanrıyla konuşur.

Romanın sonunda herkesin suçunu itiraf ettiği yargılanma odası da yine açık mekâna örnektir. Suçluların her şeyi itiraf ettiği mekân özgürlüğün de aynı zamanda habercisidir. Romanın sonunda yer alan Yüksek Mahkeme, hem adaletin hem de yüzleşmenin yeri olduğu için kişiler kendilerini rahat hissederler. Suçlarını itiraf eden kahramanlar kapalı mekânı açık hale getirirler. Çünkü artık özgürdürler.

1.1.7. Şahıs Kadrosu

'Pasifik Günleri'nde oldukça kalabalık bir şahıs kadrosu vardır. Her olay halkası farklı yapıda gerçekleştiği için çok çeşitli şahıs kadrosu, olay örgüsünü tanımlar. Her kesitte her ilişki, bir olay halkasını her halka ayrı bir heyecanı dile getirerek düşsel bir dünyanın kapısını aralar.

Yazarın yarattığı kahramanlar genellikle benzer şahıslardır. Eserde yazar başta olmak üzere tüm kahramanlar kendini ifade etmekten korkan tiplerdir. Hepsinde bir gizem bir sır bir çekimserlik vardır. Olay açısında polisiye bir macera mevcut ise de bu macerayı devam ettiren şahıs kadrosu olay karşısında zayıftır.

Şahıs kadrosunu bu durumu için Karl Kraus'un *"Pek çok düşüncem var ama onları dilden temin ettiğim sözcüklerle özetleyemiyorum."* sözü uygun olur.

Eserde kişiler, sözcük seçiminde dikkatsizdir. Kendilerini doğrudan ifade edebilecek cümleler kuramazlar çünkü kişilikleri buna müsaade etmez. Her kişi zaman kavramı içinde bir mekânda, varlık ya da yokluk mücadelesini gerçekleştirir. Sözcükler onların hayatında bir araç değil sadece konuşma sanatının bir parçasıdır. Şahıslar bir biblo görevinde oldukları için sözcükler onların ruh yapısı dışında farklı bir dünyanın habercisi gibi yabancıdır. Şahıslarla cümlelerin yabancılaşması olayda yazarın gücünü artırır. Yazar kendini her şahsın düşünce yapısı içinde gösterir. Kişilik ve düşünce tek, kalıplar farklıdır. Eserde yazar ne kadar bölünmüşse o kadar şahıs elde edilmiştir.

1.1.7.1. Başkişi

Eserde ‘başkişi' yazarın kendisidir. Anlatıcı yazar tüm olay halkalarının kilit noktasıda diğer kişilerde bütünlenir. Eserin başlangıcı da yazarın Pasifik’i hatırlamasıyla başlar;

“Pasifik deyince aklıma Victor gelir…” (s.7).

“Arabada Victor’un yanında oturuyordum…” (s.7).

Eserde yazar, ilk olay halkasında Victor’la yaptığı yolculuğu anlatır. Bu yolculuk sırasında bazen Victor’un düşüncesi bazen de sevgilisi Christie’nin güzelliği yazarın kişilik karmaşası olarak verilir. Yazar Victor’u hatırlayarak kendini bir erkek bedeniyle gerçek yaşamın içine atar. Onun sevgilisi Christie’de ile güzelliğin ve tutkunun portresi halini alır. Ara ara Ankara’ya dönmesi gerçek dünyanın ve gerçek bedenin unutulmamasını sağlar. İlk olay halkasında Victor karşılıksız aşkı yüzünden acı çeken, Chiristie ile cesur ve tutkulu olmasından ilgi gören kişilerdir. Her iki kahramanda da yazar birer parçadır. Bu parçaların tamamlanması tüm halkaların birleşmesiyle gerçekleşecektir.

Anlatıcı yazar her ne kadar başkişi olarak her kahramanda yer alsa da Christie’yi ayrı bir karakter olarak değerlendirebiliriz;

“… Christie, Victor’a hep bir ağabey gözüyle bakmış, bir türlü onun derin tutkusunu anlamamış, arada kızıp Victor’a bağırıp çağırmış, sonra da o güzel sesiyle Filipin halk şarkıları söylemişti…” (s.8-9).

Victor’u görmezden gelen Christie aslında “tip” (Çetin, 2012: 147) özelliği gösterir. *“… Tip, ayırıcı özellikleri olan bir zümrenin, bir grubun, bir sınıfın temsilcisi konumundadır.”* (Çetin, 2012: 147). Christie de ait olduğu toplumsal sınıfın bir kimliğidir. Bu kadın kimliği tutkulu aşkın ve cinselliğin temsil ettiği ortak bir kişiliktir. Bu tür kadınlar erkeklerin arzuladığı ancak toplumun onaylamadığı tiplerdir.

“Asıl kahraman veya birinci derecedeki kahraman” (Aktaş, 2000:138).

‘Pasifik Günleri’nde asıl kahraman birden fazladır. Her olay halkasında farklı bir asıl kahraman çıkar karşımıza. Victor, Eski Tutuklu, Kazuko, Kazuo Ono, Sihirbaz, Çinli...

Yazarın erkek kahramanları asıl kişidir ve hikâyenin başlamasına neden olur. İlk olay halkasında Victor, yazarın arkadaşı rolündedir;

"...Bir ayağı hafif aksayan ince yapılı, aynalı güneş gözlüklü bu Filipinli delikanlının Pasifik ile ne ilgisi olabilir ki, diye bir kez daha düşününce; Victor'un Pasifiğin bir parçası olduğunu anlayıverdim..." (s.7).

Yazar romana, Victor'u hatırlamasıyla başlar. Onunla Pasifik'i birleştirir ve bu durum geçmişi tekrar şamasına neden olur. Yazar şimdiki zamandan geriye döndüğünde Victor aynı yerde kendisini beklemekte ve öyküyü başlatmak için hazırlanmaktadır. Victor'un karşılıksız aşkı öykünün ana temasını oluşturur. Bu aşkın yarattığı Victor çaresiz ve hüzünlüdür. Zaman zaman aşkının öfkeye döndüğü Victor, kişilik olarak zayıftır. Kendine olan güvensizliği, duygularını şiddetle dönüştürmesine neden olur. Yazarın Victor'u hatırlatması uzak mekânlara ve geçmişe dönme arzusundan kaynaklanır. Zira Victor'un yazarın üzerinde derin bir etkisi yoktur.

Bir diğer asıl kişi, Eski Tutuklu'dur. Eski Tutuklu Victor'a göre daha sağlam ve güçlüdür. Bu kahraman suçlu gibi görünse de yazarın kendine dönüş aynasıdır. Kendi kimliğini gizleyen bir mahkûm, diğer insanları yargılamayı göze alır. Aslında gerçek yaşamda genellikle karşılaşılan bu durum Eski Tutuklu'nun şahsında örneklendirilmiştir. İnsanın kendi iç dünyasıyla hesaplaşmadan başkalarını yargılaması, bir mahkûmun diğer suçluları yargılamasıyla eş değerdir. Eski Tutuklu, gerçekte kendine dönemeyen insan sembolüdür.

İç içe geçmiş bir diğer hikâyenin başkişisi Kazuo Ono'dur;

"Tokyoda Kazuo Ono'nun az sonra La Argentina'yı dans edeceği tiyatronun kulisindeyim. Kazuo Ono, makyaj masasının önüne oturmuş ölü beyazı bir patik yüzünü, boynunu boyuyordu..." (s.25).

Kazuo Ono yaşlı bir dansördür. La Argentina'yı dans ederken, İspanyol güzelini hatırlar. Hikâye de burda başlar. Kazuo Ono da Rozita adında bir kadını karşılıksız sever. Bu aşk da tıpkı Victor'da olduğu gibi öfkeye ve şiddete dönüşür. Nihayetinde yaşlı dansör işlediği cinayeti hatırlar. Müzik ve dans kendisiyle yüzleşmesini sağlar ve işlediği suçla baş başa kalır. Kendini bir çıkmazın ortasında bulan başkişi, bilinç derinliğinde vicdan muhasebesi yaparak suçluluk duygusunu bastırmak ister.

Bir diğer asıl kahraman Sihirbaz'dır. Sihirbaz Victor, Kazuo Ono ve Eski Tutuklu gibi bir suçludur. Ancak onlar gibi bilinçli değildir. Sihirbaz kaza sonucunda kızı öldürmüştür. Eserin sonunda her ne kadar kasıt aransa da Sihirbaz'ın kasıtlı davranmadığı anlaşılır. Sihirbaz silik ve cansız bir tiptir.

Son olay halkasının asıl kişisi Çinli'dir. Morfinman Çinli evli bir kadına âşıktır ve bu kadın uğruna cinayet işler. Çinli de Sihirbaz ve Victor gibi zayıf karakterdir;

" Bay Çang'ın karısı piyano çalardı Çinliye. Bu ilişki bir yıla yakın sürdü. Bay Çang'ın karısı Çinli sevgilisine baskı yapıyordu. Genç kadın, yaşlı Çang'dan kurtulmak istiyordu. Her gün piyano çalarken, Çinli sevgilisine anatıp duruyordu bu isteğini." (s.88-89)

Çinli'nin kadına karşı yoğun hisleri, onu yanlış yapmaya zorlar. Duygusal yönden bedenin esiri olan kişi, her türlü fedakârlığı yapmaktan kaçınmazken nihayetinde tutkuları cinayet işlemesine neden olur;

" Bir akşam, kadının sözünü dinleyen Çinli, bay Çang evde iken beyaz köşke geldi. Bir konuk gibi girdi içeriye. Tanınmayan bir konuk gibi. Çang kuşkulanmamıştı hiçbir şeyden. Çinliyi iş istemeye gelmiş bir genç sanmıştı. Çang'ın karısı odadan çıkmamıştı…Çinli o anda tüm gücüyle abanıp, bay Çang'ı açık pencereden dışarıya itti" (s.89)

Aşkın ve tutkunun zayıflattığı kişilik, kendi varlığını, anlatının diğer kişilerinde olduğu gibi gerçek-düş yaşamına taşır. Arayış-merak-şüphe üçgeninde de benliğini kaybederek gerçeklerden uzaklaşır;*" Çinli bu olaydan sonra morfin kullanmaya başladı. Artık onun gerçekle bağlantaısı çok az." (s.89)*

Yukarıdaki anlatıda Çinlinin madde bağımlısı olması onun kişilik yapısından bozukluk olduğunun açık bir göstergesidir.

1.1.7.2. Norm Karakter

Eserde başkişinin yanında bulunan ve olayların anlaşılmasını sağlayan norm karakterler, *"… Romandaki çeşitli mizaçları anlayabilmek için okuyucunun şiddetle ihtiyaç duyduğu bir rehberdir."* (Stevick, 2010: 64) tanımıyla karşımıza çıkarlar;

'Pasifik Günleri' romanında norm karakterlerden biri olayın üçüncü halkasında geçen Kazuko'dur; *"Kazuko çarpıcı, renkli, görkemli bir kadındı…"* (s.22).

Bu kahraman olayda başkişi olan Kazuo Ono adlı karakterin yanında, güçlü kadın kimliğiyle ortayla çıkar. Hayatı gönlünce yaşamaya çalışan Kazuko geleneğe aykırı bir kişiliktir.

Eserin bir başka norm karakteri Singapur'da bulunan Bay Elias'tır;

"Bay Elias gezdirmeyi, göstermeyi seven, cömert bir adamdı…" (s.73).

Aslen Musevi olan Bay Elias görünüşte mutlu bir evliliği olan ancak gerçekte eşiyle arasındaki tüm ilişkiyi bitirmiş bir kişiliktir. Yani mutsuz ve yalnız, eserdeki tüm karakterler gibi norm karakterler de kendi içlerine dönük yaşarlar;

"Karınız çok genç, çok güzel, dedim. İşte bu cümle, Bay Elias'ı açıvermişti. Bana uzun bir süredir karısı ile arasındaki tüm bağlarının kopmuş olduğunu, artık ona sanki bir büyük kızı gözüyle baktığını, karısının hiçbir şeyden memnun olmadığını anlattı uzun uzun." (s. 75).

Yukarıdaki anlatıda Bay Elias adlı karakter, karısıyla olan bağının zayıflığını onu kızı gibi gördüğünü ifade ederek belirtir.

1.1.7.3. Kart Karakterler

Eserde kart karakter, *"Başkişinin kendini gerçekleştirmesine izin vermeyen ve romanda değerler dünyasının oluşması ve çatışmanın meydana gelmesine olanak sağlayan kart karakter, tek yoğun canlı unsurları somutlaştırır…"* (Şahin, 2014: 73) kişilerine pek rastlanmaz.

Olay halkalarında üçüncü halkada gerçekleşen öykü kahramanlarında General Jimenez kart karaktere örnek sayılabilir. Bu karakter, genç ve güzel bir kadının bedenine izinsiz sahip olmaya çalışmış ve kendisiyle birlikte üç kişinin hayatını etkileyen davranış sergilemiştir. Arkadaşı Adolfo'nun aşkı, Rozita'nın ise geleceğini elinden almış ve olayda çatışmayı oluşturmuştur. Aşk üçgeni çatışmalı olayda gerilimi artıran unsur olmuştur.

Bir diğer kart karakter, beşinci olay halkasında yer alan Çinli Bay Çang'ın karısıdır. Bay Çang'ın karısı Çinli sevgilisine baskı yaparak kocasını öldürtmeye çalışır. Aşk temasının yine entrika kısmında yasak aşk ve cinayet kart karakterin bünyesinde gerçekleşir;

"Bay Çang'ın karısı, Çinli sevgilisine baskı yapıyordu. Genç kadın, yaşlı Çang'dan kurtulmak istiyordu. Her gün piyano çalarken, Çinli sevgilisine anlatıp duruyordu bu isteğini." (s. 88-89).

Genç kadının yaşlı kocasını öldürme istemi, olaydaki çatışma unsurunu meydana getirir. Kadının cinsel istek ve arzularının esiri olması başka yaşamlara yönelmesine neden olurken içinde bulunduğu evlilik durumu, onun bedensel arzularının gerçekleşmesine engeldir. Kocasının ölümüne karar vererek kendi özgürlüğünü elde etmek ister.

1.1.7.4. Fon Karakterler

Eski Tutuklu'nun birlikte kaldığı kadındır. Bu kadın olaya yön vermez sadece kahramanı bir gece bile olsa mutlu eder.

Olayın üçüncü halkasında; Kazuko'nun genç sevgilisi Nobiko ve duvarda asılı La Argentina posterindeki Rozita'dır.

Nobiko, köyle ve sürekli ev işleriyle uğraşan bir kişiliktir. Nobiko, yazarın temsilcisi değil şahit olduğu olaylarda tamamlayıcı bir öğedir.

Rozita, uzak bir ülkeden yazarı selamlayan cinselliğin temsilcisidir. Rozita eserde üç erkeğin hayatında yer alan cinsel bir kimliktir. Yazarın da aşk ve cinsellik benliğinin parçasıdır. Tüm erkeklerin beğenisini toplayan Rozita hazın bir sonu da başlangıcı olmuştur.

"Bay Adolfo, Rozita'nın bir yandan gözlerine bakıyor bir yandan da kızın o gece danstan sonra saçından çıkartıp ona verdiği kırmızı gülü koklayıp öpüyordu." (s. 42).

Eserin son olay halkasında yer alan kadın kahraman Çinlinin sevgilisidir. Bu kadın8 varlıklı bir adamın genç eşidir;

"Bay Çang, bu görkemli evde genç karısı ile otururdu…" (s. 54).

Yaşlı kocasından kurtulmak isteyen genç kadın Çinliyi kullanarak bu hedefine ulaşır. Hırslı ve tutkusu için ölümüne neden olduğu kocasına acımaz. Bu kadın kahraman *"arzu edilen ve korku duyulan nesne"* dir (Aktaş, 2000: 138). Bu kadın cazibenin gücü ve hem korkuyu hem de tutkuyu temsil eder. Aşk-tutku-korku kavramlarının teması konumundadır.

Yazarın kendisi de dâhil olmak üzere tüm kadın kahramanlarında tutku ve aşk ilk temadır. Bu tema üzerine yaratılan kahramanlar da bunların düşsel yorumu gibidir. Eserde baştan sona kadar yer alan tüm kadınların ortak özelliği erkeklerin beğenisini alan ve onların aşkla bağlandığı kişilerdir.

1.1.8. İzlek

1.1.8.1. Aşk ve Cinsellik

Eserde aşk teması, hırs, öfke, şiddet, çıkar ve yalnızlık kavramlarıyla birleşir daha sonra cinsellik kavramında son bulur.

Yazar, olay örgüsünün her halkasında aşkın bıraktığı izlerden yola çıkarak bir hikâye oluşturur. Aşk kavramı "karşılıksız aşk" tanımıyla bütünleşince, aşkın saflığı ve iyi niyeti, öfkeye ve şiddete sonrasında cinselliğe dönüşür.

Eserin ilk olay halkasında Victor, Christie'ye tutku dolu bir aşkla bağlıdır. Bunun yanı sıra Victor bu yoğun duygularla hiçbir zaman elde edemeyeceğini anladığı Christie'ye karşı şiddet uygular.

"Cinsel sevgi eğer sevgiyse, tek önermesi vardır. Varlığımın ta derinlerinden seviyorum. Karşımdaki insanın varlığının derinliklerinde yaşıyorum." (Fromm, 1985: 61).

Bütün varlığıyla Christie'i seven Victor, aşkını, diğer kişilerin aşkından ayrı tutar çünkü Christie bedeninin ve ruhunun huzursuz yapısına bir özgürlüktür. Öfkesi suçluluk ve pişmanlık duygularıyla birleşir;

"... Bir gün hırsımı saklayamadım, Christie, gene dostu ile buluşmaya gidecekti, aynanın karşısında hazırlanıyordu. Saçlarından çekip var gücümle tokatlamaya başladım..." (s.24).

Karşılıksız aşk, öfke, kin, nefret ve cinsellik gibi kavramların hepsi Victor'un karakterini oluşturur. Victor, Christie gibi bir kadını elde edememenin verdiği şaşkınlık ve yenilmişlik duygusu ile içinde şiddeti biriktirir. Kendi başarısızlığını fiziksel güçle örtmeye çalışan Victor aslında Christie karşısında, cinsel kimlikte kendini beğenmişlik duygusuyla hareket eder.

Eserin ikinci olay halkası olan Eski Tutuklu'da aşk kavramı yoktur. Ondaki aşk günübirlik cinselliktir;

"Bağlanmayla ilgili en önemli kuramlardan biri Bowlby'e aittir. Bowlby farklı bir kuramsal anlayış öne sürmekle birlikte Freud'un erken bağlanma/sevgi ilişkisinin yaşam boyu sürdüğü görüşüne katılmaktadır. Bowlby'e göre, her insanın yakın duygusal bağlar kurmaya ihtiyacı vardır ve bağlanma ilişkisi kişinin psikolososyal gelişimini etkiler." (Atak-Taştan, 2012:523).

Bir bağlanma ve cinsel birliktelik kurma ihtiyacı ile davranan Eski Tutuklu yaşam boyu ilişki düzenine karşı çıkar. O sadece unuttuğu duyguları yeniden yaşamak isteğiyle tek gecelik aşk ilişkisi yaşamayı tercih eder.

"Eski Tutuklu aynaya baktı. Kendi kendine bir göz süzdü. Aklına nicedir unuttuğu bir şey gelmişti. KADIN!" (s.102).

Eserde üçüncü olay halkasında aşk ve cinsellik yaşlı dansçının hayat hikâyesinde gerçekleşir. Kazuo Ono cinselliği aşksız yaşayanlardandır. Eserde geriye dönüşler yapılırsa anlatılan "aşk" öyküsü hem Kazuo Ono hem de Rozita'nın hayatında birleşir. Kozuo Ono gençliğinde kendisinden yaşça büyük olan Rozita'ya aşıktır. Bu aşk Rozita tarafından sadece cinsellikten ibarettir. Rozita aynı zamanda başka bir aşk ve cinsellik üçgeninde yer alan başkişidir. Kazuo Ono da karşılıksız aşkını öfkeye ve şiddete dönüştürür.

Yaşlı dansörün her dans edişinde gözünde canlandırdığı aşkı, onun yaşama sebebidir. Bir ömür süren bu aşk, gerçekte hiçbir zaman kendisinin olmayan bir tutkunun sonucudur. Rozita ile yakın duygusal bağ kuramayan Kazuo Ono, aşkının ölümsüz tutkusunu yok etmiştir;

"Kazuo Ono, birden örtüsü açık yatağın üzerindeki yastığın tekini kaptı; inanılmaz bir hızla Rozita'nın üstüne atıldı, yastığı yatağa devrilmiş olan güzel İspanyol dilberinin yüzüne var gücüyle bastırdı. " (s.43).

Bu olay anlatısında yaşlı dansörün genç kadını öldürmesi, Rozita'nın ruhuna sahip olamaması ile açıklanabilir. Bedensel birlikteliğin yeterli görülmediği tutkulu aşk macerası, yine bir erkeğin kadın karşısındaki çaresizliğiyle sonuçlanır.

"Cinsel arzuyu sadece sevgi uyandırmaz. Yalnızlıktan doğan huzursuzluk, hükmetmek ya da hükmedilmek isteği, kendini beğenmişlik? incitme, hatta yok etme isteği de uyandırabilir." (Fromm, 1985: 59);

"GÜZEL DÖNSÖZ LA AGENTİNA, KALMAKTA OLDUĞU OTEL ODASINDA, DÜN SABAH YATAĞININ İÇİNDE ÖLÜ BULUNDU" (s.56).

Kazuo ono'nun aşk anlayışındaki yok etme arzusu, kadınla erkek arasındaki cinsel birliktelik algısının farklı olduğunu düşündürür. Kadın sadece geçici haz duygusuyla hareket ederken, erkeğin sahiplenme ve güçlü olma isteği ortak yaşam birlikteliğini engeller.

"Çünkü içinde sevgi bulunmayan bir cinsel birleşme iki insan arasındaki uçurumu kısa bir süre için kapatsa bile tümüyle yok edemez.'' (Fromm, 1985: 21).

"... Vaka, çok defa anlatıcının onu idrak tarzına göre şekil alır. Öyleyse itibari metindeki vakanın kronolojik sırasının bozulmasında anlatıcının büyük rolü vardır." (Aktaş, 2000: 50)

Şerif Aktaş'ın da söz ettiği gibi vaka zamanı ile anlatımı arasındaki süreç kronolojiyi bozmaktadır. İlk eserde de Rozita'nın gençliğine geri dönüş yapılarak başka bir aşk ve cinsellik temasına vurgu yapılır. Rozita, Bay Adolfo ve General Jimenez arasında yaşanan aşk ve cinsellik yine öfke ve şiddete dönüşür ve sonuç yine cinayettir;

"İşte o sırada av köşkünün kapısı ikinci kez açıldı. Gelen Bay Adolfo idi. İpek sedirin üstünde çıplak yatan Rozita'yı ve kadının üzerine kapanmış General Jimenez'i gördü." (s.80).

Eserin beşinci olay halkasında, Malezya'nın Penang adasında, bir Çinli ve sevgilisi arasındaki tutkulu aşk ve cinsellik temasına değinilir. Zengin olmasına rağmen karısı tarafından sevilmeyen ve aldatılan Bay Çang yine bir aşk cinayetine kurban gider. Çinlinin Bay Çang'ın karısına âşık olması ve kadının Çinliyi kullanarak eşini öldürtmesi, aşk ve şiddeti beraberinde getirir.

"Gökkuşağındaki bütün renkler kırmızı, sarı ve mavi olmak üzere üç ana renkten kaynağını almaktadır. Bunun gibi Lee'nin aşk çeşitleri de eros [tutkulu aşk], ludus [oyun gibi aşk] ve storge [arkadaşça aşk] olmak üzere üç ana aşk çeşidinden oluşur. Diğer aşk çeşitleri, bu üç ana aşkın bileşimiyle oluşur. Lee, aşkın bu üç ana çeşidine aşkın birincil renkleri adını vermiştir. " (Atak-Taştan, 2012:526).

Çinlinin tutkulu aşkı, bay Çang'ın genç karısının bencilliği ile birleşmiş yine sonu ölümle biten yasak aşk üçgeni oluşturulmuştur.

'Pasifik Günleri' adlı eserde aşk teması genellikle karşılıksız olup sonu cinayete varan ve cinsellikle açıklanabilen bir duygudan ibarettir. Eserde bu kavram, masumiyetini yitirmiş, kısa süreli cinsel haz duygusuna dönüşmüştür. Kişilerin duygularında hırs, nefret ve yok etme arzusu tutkunun açığa çıkmasını gerçekleştirerek kişiler arası birliktelik elde edilmiştir.

Yazarın aşk ve cinselliği cinayete dönüştürmesi, elde etme isteğinin bencillikle birleştirmesinden kaynaklanır. Aşkın vicdani boyutu ötelenir. Merhamet ve iyimserlikten uzak aşk, kişilerin sonunu hazırlar. Bu kavramın manevi boyutu yok edilerek maddeye yani bedensel hazza geçiş yaptırılması, olay örgüsünde çatışmayı

doğurur. Bu çatışmadan kaynaklanan entrikalar da eserin anlatımında heyecan ve merak uyandırmasına neden olurken okuyucunun etkilenmesi hedef alınır.

1.1.8.2. Yalnızlık ve Makineleşme

Yalnızlık, insanın kendisiyle çatıştığı gizemli bir derinliktir, bu derinlikte yok olan benlik, gerçek yaşama tutunmakta zorlanırken yanlışlar yapmaya da mecbur kalır. Anlatıda yaşamın bütün ayrıntılarına rastlanırken dış kavramda yalnızlığın soyut algısı bir karmaşaya dönüşür. Yalnızlık ve makineleşme her ne kadar gerçek dışı kavramlar gibi görünse de yaşamdan seçilen anlatı kişilerinin gerçeğidir.

"... Bir sanat eserinin olgun sayılabilmesi için, onun malzemesinin zengin olması ve eserde ince ve ustalıklı anlatım özellikleri, kuvvetli duyguların çarpışmasından doğan bir gerilim ve karmaşıklık bulunması gereklidir. Bir roman ile hayat arasında ne derece bir uyum olduğu, sadece bazı gerçek kavram ve şahısların benzerlerinin o romanda da bulunası ile ölçülmez..." (Wellek-Warren, 1983: 341).

'Pasifik Günleri'nde yazar, gerçek hayatta karşılaşabileceğimiz olaylar ve şahıslar yaratmış ancak bu olaylar ve şahısların anlatımında gelenekçi bir yol izlememiştir. Bir ruh hastası kimliğiyle hayalleri ve inançları arasında kişileri iyileştirmiş ve onlara değer kazandırmıştır. Toplumda eleştirilen ve yargılanan kişilerin düşünce dünyasına girerek onlardaki baskılanan gerçeği yazıya aktarmıştır.

"...Eğer bir düş yazılacak olursa belki de yarım sayfaya sığabilir. Düşün altındaki düş düşüncelerini ortaya koyan çözümleme ise altı sekiz hatta on iki kat fazla yer tutabilir..." (Freud, 2014: 13).

Eserdeki ana tema da düşün altındaki yalnızlık gerçeğidir. Başkişi olan yazar her olay halkasında kendi ruh ikizini yaratır. Hatıra diye adlandırdığı olay ve şahıslar aslında yazarın kendi yalnızlığında oluşturduğu temsili kişilerdir;

"Elimdeki bir fotoğrafa bakıyorum. Ankara'dayım; Fotoğrafta Victor gülüyor. Ardında Pasifik, tüm Honololulu'nun yeşilliği, buharı, dev palmiyeleri, deli rüzgarı..." (s.9).

Gerçek hayatta Ankara'da olan yazar bir ilhamla Pasifik'in içine dalıyor ve orada başka âlemler içine yolculuk yapıyor. Roman boyunca rastladığımız bu mekân değiştirme işlemi yalnızlığın vermiş olduğu içsel huzursuzluk eyleminden kaynaklanır. Yalnız kadın insan, kendi bedeninden ayrılır ve geniş bir hayal gücüyle korku dolu bir

âlemin içine girer. İşte bu âlem yazarın vecd içinde olduğu duygu âlemidir. Gerçek mi düş, düş mü gerçek sorusu yalnızlık temasını kuvvetlendirir.

Yalnızlığı derinleşen şahıslar, öfke, şiddet ve kalıp kimlikleriyle ortaya çıkarlar. Olay halkasının ilk öyküsünde Victor; karşılıksız aşkın yalnızıdır. İkinci öyküde yer alan Eski Tutuklu, gerçek hayatta kabul görmediği için yalnız; bir diğer halkada dansçı Kazuo Ono saplantılı aşk cinayeti yüzünden yalnız; Rozita ikinci kadın olduğu için, General Jiminez arkadaşının sevgilisini sevdiği için, son olarak Çinli de evli bir kadına âşık olduğu için yalnızdır.

Bütün olay halkalarında kişiler dünyası kalabalık fakat her biri hastalık derecesinde yalnızdır. Duygusal paylaşımların olmadığı kişiler dünyası "kalıplaşma" yani "makineleşme" kavramını da beraberinde getirir. İç dünyalarında disiplinsiz ve tarihsiz olan kişiler dış dünyaya geçiş de bir tarih içinde "anı" ve mekân içinde "kalıp" yani "robot" olurlar. Dış dünya robotu olan bu tipler aynı zamanda özgürlerdir;

"Hepsi gittiler. Bir tek ben kaldım bu adada. İşte bu yüzden de özgürüm…" (s.16).

"Yapayalnızım bu adada, öyle değil mi? Yani yalnızca unutulmuş hayvanlar, ağaçlar ve bir de ben varım burada, öyle değil mi?" (s. 17).

"Çankaya sırtlarındayım. Bir sokağa saptım. Öğle güneşinde pırıl pırıl parlıyorum. Ben bindokuzyüzyetmişdokuz Ankara yapımı bir robotum…" "… Eski model teneke bir robotum." (s.28-29).

Üç paragrafta da görüldüğü üzere yalnızlık maddeye giydirilmiş bir elbise gibidir. Kişiliği bedenden ayırıp mekânik bir nesneye dönüştürmüş ve vicdan yükümlülüğünü yok etmiştir. Hislerden yoksun olan robotlar ise özgür kimlikler kazanmıştır. Romanın sonunda "öz" benliğe dönen kahramanlar, kendi yüzlerine tuttukları ayna ile suç sayılmayan suçlarını itiraf ederler.

1.1.8.3. Bir Çıkmaz Olarak Suç ve İtiraf

'Pasifik Günleri'nde "Suç" kavramı genel anlamı içinde daraltılmış ve toplumsal kuralların dışına çıkartılarak tanımlanmıştır;

"Ahlak düzenini ağır bir şekilde bozan ve bu nedenle devletin hoş görmeyeceği bir fiil olarak belirtilen tanım ile suçu tabii bir suç biçiminde anlayıp her zaman her yerde ortalama bir dürüstlük ve merhamet duygularına saldırıyı ifade eden bir hareket

diye tanımlayan kimselerin görüşleri ve son olarak, yukarıda iki tanımın uzlaştırılması sayılması mümkün ve FERRİ tarafından verilmiş şu tanım da gerçeğe uymamaktadır. 'Antisosyal, bireysel güdeler tarafından meydana getirilen, hayat koşullarını bozan belli bir çağda halkın ortalama ahlak duygularını aykırılık teşkil eden hareketler, cezalandırılabilir hareketlerdir." (Alacakaptan, 1975: 2-3).

Yukarıda belirtilen tanımlar ise toplumdaki hukuki alanlarda, suçun karşılığı olarak görülür. Toplumsal ahlaka veya hukuka aykırı olan fiiller yazarın olay örgüsünde kaçınılmaz bir süreçte gerçekleşen karmaşık bir kaderdir. Doğru ve yanlış davranışın ne olduğu, hangi ahlaki ve toplumsal değerlerin gözetilmesi gerektiği hakkında yazarın hiçbir fikri yoktur. Eserde yazar, kendi düşsel oyununu bir çatışma alanı olarak yeniden yaratır. Bu düşsel gerçekte fikirler analiz edilmez, sadece davranışlar kuralsız olarak hareket eder. Çünkü kuralların doğru olduğu düşünülmez;

"Bu kız aptal mıydı? Madem sizi bu kadar az tanıyordu, niçin böyle bir numarada yer almaya razı oldu? Nereden biliyordu sizin iyi bir atıcı olup olmadığınızı? Nasıl güvenebiliyordu size? diye sordu.

Kara Pelerinli:

Sayın yargıç, her şeyden önce karnı açtı dedi. " (s.114-115).

Buradaki suçlu, toplumun ötelediği bir kişinin ölümüne sebep olan karakterdir. Sihirbaz adlı kahraman, kendini insanlara ispatlamaya çalışırken ölümüne sebep olunan kadın, toplumsal düzende sadece yaşamaya çalışır. Aç karnını doyurmak için tehlikeli bir iş yapan kadın mı suçlu, yoksa onu yanlışlıkla öldüren mi suçlu sorusuna 'toplum' sorumlu tutularak cevap verilir.

Yazarın söyleyip geçtiği "açlık*"* kavramı aslında eserdeki tüm suçların temel kaynağıdır. İlk olay halkasında Victor'un cinsel açılığı, ikinci halkada Eski Tutuklu'nun kendini bulamama açlığı ve son halkada aşk ve tutku açlığı başlıca suç unsurlarıdır.

Düşsel dünyada bir sistem kurmaya çalışan yazar kişilere sorumluluk yüklemekten kaçınır. Kişiler daima kaygılı ve sorumsuzdur.

"Kierkegaard'a göre Mevrus Günah'ın neredeyse irsi bir hastalık gibi kuşaklar boyunca insanlığa bulaştığının düşünülmesine yol açmıştır. " (Kierkegaard, 2002: 15).

Kierkegaard'ın tanımladığı Mevrus Günah, 'Pasifik Günleri'nde tüm kahramanlar için geçerlidir. Çünkü kaygılı olan kahramanlar kendi 'ben' inin farkında olmadan korkularıyla savaşırlar. Mevrus Günah, aslında yasak olanı yapmaktır. Yazar eserde

yasaklardan kaçmaz, aksine yasakların sıradanlaştığı bir dünyada "hiçlik*"* kavramıyla bütünleşir.

Eserin sonunda, bir papağanın şahitlik etmesi ve tüm suçluların kendini görmesi bir düşüşün başlangıcı ve aynı zamanda yeni bir düzenin de doğmasıdır. İslam dini açısından düşünülecek olunursa bu duruma "Kıyamet Günü*"* denebilir

" 1.Kıyamet gününe yemin ederim.

2.(kusurlarından dolayı kendini) kınayan nefse de yemin ederim (ki diriltilip hesaba çekileceksiniz.) " (Kur'an- Kerim s.576 Kıyamet suresi 1-2 Ayet meali, Diyanet)

Ancak dinsel açının dışında, insanın kendini gerçekleştirmesi ve günahlarıyla yüzleşmesi, masumiyet kavramıyla da ilişkilendirilebilinir.

" Kierkegaard için masumiyet 'etik' dolaysızlık ise 'mantık' alanında incelenmesi gereken iki ayrı konudur" (Kierkegaard, 2002: 16).

Kişilerin günahlarından arındırılıp, masumiyet kavramıyla birleştirildiği eserde, insan ruhu birlik ve bütünlük içinde tasarlanmamıştır. Kişiler uyum sağlamada yetersiz ve güçsüzdür. Ruh özgür olmasına rağmen, bedenler prangalı birer mahkûmdur. İnsan karakterinin yalnızlaştığı olay halkalarında yazar, gerçek hayatın isteklerine göre şekil alır.

'Pasifik Günleri'nde Suç ve itiraf kavramları tüm olay halkalarında en önemli tema konumundadır. Yazar bu temanın işlenişinde sebep-sonuç ilkesine uymaz. Suç unsuru bir sebep üzerine değil sonuca bağlı olarak ortaya çıkar. Özellikle aşk ve cinsellik kavramları bu unsurla birleşerek toplum kurallarını dışlar. Buna karşılık kişisel inançlar da ortak anlayışı oluşturur.

"Değerler amaçlarımızı ve davranışlarımızı belirlemede bize neyin doğru, neyin yanlış olduğunu söyleyen standartlardır. Ya da toplumsal olarak arzu ettiğimiz şeyler hakkında paylaşılan soyut fikirlerdir. " (Bozkurt, 2015: 93).

Yazar bu değerler yargısını reddeder ve kendi düşsel dünyasında yeni bir kültürel uygarlık kurmayı amaçlar. 'Pasifik Günleri'ndeki ruhsal yolculuk bu uygarlığın oluşumunu başlatır. Toplumun yalıtılmış insanlarında görülen alışılmış bu davranış süreci, eserdeki kahramanların başlıca karakteridir. Her şeyi ölümle biter düşüncesi, karşılaşılan suç eyleminin basit bir incelemesidir. Eserdeki olay halkalarında kişilerin bilinçten yoksun varlıklar olması, kurulan düş dünyasında mantığı ortadan kaldırır. Olay

halkalarındaki “kin nefret, kıskançlık, aşk ve tutku“ gibi kavramlar yazarın düş dünyasında temel imkânsızlıklar oluşturur;

“Kazuo Ono birden canlanıvermişti çarpık, korkunç gülüşü erimiş dişlerinin arasında hafiften mırıldandığı sözcükler seyircisiz salona La Argentina’yı yeni baştan yaşatıyordu…” (s.27).

Kazuo Ono, kıskaçlık ve nefretin en belirgin temsilcisidir. Yazarın, toplum değerlerinin dışında tuttuğu yaşlı dansör karakteri, aslında suç kavramının itiraf edilmemiş görüntüsüdür;

“Yaşlı mimci, elli yıldır çok değiştirmiş olduğu gerçeği karşısında görüyordu. ” (s.28)

Duvarda asılı bir posterden fırlayan bu karakter, bedensel hazzı elde etmiş fakat ruhsal dünyada aşkı elde edememiş eksik bir kişiliktir. Cinsellik kavramının aşk duygusuyla birleşmediği bir ilişki yaşayan Kazuo Ono, yenilmişlik duygusuyla hareket eder;

“Genç Kazuo Ono, az önce ara sokaktaki otel odasından dışarıya çıkmış, Tokyo’nun karanlık yan sokaklarında deli gibi koşuyordu” (s.83).

Bir başka suçlu, Eski Tutuklu’dur. Volkanik adada tek başına kalan ve suçlu olmasına rağmen yargıç koltuğuna oturan bu karakter yazarın, yargıya ve adalete güvenini temsil eder. Suçlunun yargıç olduğu düşsel dünyada adalet anlayışı da farklı algılanır. Gerçek dünyanın suç kavramından uzak olan bu anlayış, düşsel dünyada suçu masum kılar;

“ Eski Tutuklu, saçları ortadan ayrık sığır çobanının ölüsünü bir çalının ardına sürümüştü. Artık unutmuştu onu. Suçunu yargılayacak kimse olmadığı için kendini suçsuz sayıyordu…” (s.25).

İnsan bir suç işlediğinde kimse onu görmüyorsa suçunu unutabilir ve başka insanları yargılayabilir. İnsanın kendi hatasını kabul etmeyip başka insanların yanlışını bulması bir suçlama yöntemidir. Çünkü insan hiçbir zaman kusuru kendinde bulmaz daima karşıdaki suçludur. Bu yöntem, vicdani yükümlülüğü azaltan ve kişinin kendi aynasında kendini günahsız sayan bir koşuldur.

Bir diğer suçlu Tokyo’daki sihirbazdır. Sihirbazın suçu bir kadını yanlışlıkla öldürmek ve bunu suç olarak görmemektir. Çünkü ona göre genç kadının ölümü işinin bir parçasıdır. Kadın nesneden öteye geçemez;

"Sayın yargıç, kazara öldürdüğüm kız ile aramda hiçbir ilişki yoktu. " (s.115).

Hiçbir özelliği olmayan bu kadının ölümü, açlıkla açıklanmaya çalışılmıştır. Sosyal bir tema olarak da düşünülen bu suç unsurunda kadın da sihirbaz kadar suçludur. Çünkü aç kalmak onun kaderidir. Bu da nihayetinde bir suçu teşkil eder. Kişi kendi isteğiyle kendi ölümüne sebep olmuştur. Burada aslında kadının açlığına sebep olanlar da, sihirbaz kadar suçlu sayılır. Düşsel dünyanın bu adaleti sihirbazın suçunu hafifletir.

'Pasifik Günleri'nde bir başka suçlu, yasak aşkın tutkulu aşığıdır. Morfinman Çinlinin, evli bir kadına olan tutkusu onu suça teşvik eder. Evli kadının, bu genci kullanarak kocasından kurtulmak istemesi, Çinlinin suçunu masumlaştırır. Çünkü arzu, tutku ve cinsellik suçun temel ilkesidir. İnsanın en zayıf noktaları olan bu kavramlar, Çinli gencin masumiyetinin gösterir;

"Çinli sevgilisine baskı yapıyordu. Genç kadın, yaşlı Çang'dan kurtulmak istiyordu. Her gün piyona çalarken, Çinli sevgilisine anlatıp duruyordu bu isteğini…" (s.89).

Eserdeki tüm suçlular aslında yazara göre suçsuzdur. Çünkü bu olayların çözümlendiği son bölümde birbiri ardına gelen itiraflar, suçları yok eder. Her birey kendini aynada görür ve bu ayna, onu tüm suçlarından arındırır.

1.1.8.4. Ruhsal Bölünme ve Kimlik Sorunsalı

'Pasifik Günleri'nde bu izlek, yazarın ruhsal yolculuğunun bir sonucu olarak ortaya çıkar.

Yazar, bedensel gerçeği, zihinsel gerçeğine teslim ederek farklı benliklere bürünür. Her farklı "ben" kimliği, yeni bir olay, zaman ve mekân unsuru olarak değerlendirilir;*"Gözündeki aynalı gözlüklerden bir türlü gözlerini göremiyordum. Ben Victor'un gözlerine baktıkça, o kara iki aynanın içinde kendimi görüyordum."* (s.7).

Eserin ilk olay halkasında Victor, ikinci halkasında Eski Tutuklu, üçüncü halkada, Kazuko, dördüncü halkada Bay Elias, beşinci halkada Bay Çang'ın genç karısı olarak "ben" kimliğini görürüz.

Yukarıda adı geçen tüm kimlikler yazarı dış dünyadan ayırıp fantastik kurguya yönlendiren sözde varlıklardır.

Yazar, eserde ruhsal bölünmeyi gerçekleştirirken kendisini bir Tanrı gibi görür ve kişileri dilediğince yaratır; *"Bilinçdışı fantezilerin faaliyete geçmesi bilincin kendisini kritik bir durumda hissettiği zaman gerçekleşen bir işlemdir."* (Jung, 1999: 177).

Yazarın düşsel dünyası, bilinçdışı gerçekleşen bir fantezi ürünüdür. Bu dünyadaki varlıklar da yazarın benliğinde yer etmiş, onu derinden etkileyen sözde kahramanlar ve sıradan kimliklerdir; *"Yetişkin bir insanda bir nevroz patlak verdiğinde, çocukluğunun fantezi dünyası yeniden ortaya çıkar ve nevrozun başlangıcı çocuksu fantezilerin varlığı ile bağlantılı bir nedensellikle açıklanır. "* (Jung, 1999: 178).

Sözde kahramanlar ve sıradan kimlikler eserde, düşsel dünyanın ideal ve özgür kişilikleri olarak yaratılır.

İlk olay halkasındaki Victor, kadın karşısında güçsüz ve cinsel kimlikte yetersiz bir karakter olmasına karşılık öfke ve şiddet duygularında alabildiğine özgürdür. Bu durum onu, fiziksel şiddetin sıradanlaştığı davranışlara sürükler; *"Christie, göre genç dostu ile buluşmaya gidecekti, aynanın karşısında hazırlanıyordu. Saçlarından çekip var gücümle tokatlamaya başladım."* (s.24).

Victor kimliği, aşk ve tutku gibi duyguları karşılıksız yaşayan, gerçek dünyanın sıradan kişiliklerinden biridir ancak düşsel dünyada bu kahraman, başkişinin en yakın dostudur.

Eserin ikinci halkasında, Eski Tutuklu toplum yasalarına karşı gelen bir kişinin, kimlik değişimi ile yaratılır. Yargılanması gereken bir kişinin, yargıç kimliğine bürünmesi, yazarın ruhsal kimliksizliğe bir örnek teşkil eder;

"Beyaz lüleli yargıç perukasını da oradaki iskemlenin üstünden aldı. Eski Tutuklu, cübbeyi sırtına geçirdi, perukayı başına taktı." (s.31).

Yazarın, karakter yaratırken bu keskin geçişleri düş düşünceleri ile içeriği arasındaki ilişkiden kaynaklanır. Bir suçlunun aniden yargıç konumuna getirilmesi ruhsal bölünme ve kimlik arayışında çatışmayı doğurur;

"Düşlerde bizi etkilenmemesi olanaksız olan bu biçimsel nitelikliden en belirgin olanı, belirli düş imgeler arasındaki duygusal yoğunluk farkı ve düşleri belirli parçaların ya da bir bütün olarak düşleri birbirinden farklılığıdır. " (Freud, 2014: 61).

Yazar, eserin üçüncü halkasında Kazuko adında bir kadın olarak karşımıza çıkar;

"Kazuko, çarpıcı, renkli, görkemli bir kadındı. " (s.22).

"Kesin dönükler: Yani öbür cinsten kimselere karşı ilgisiz kalanlar; öbür cins kendilerinde cinsel nefret uyandırır. Bunlar ancak kendi cinsinden olanı cinsel nesne olarak alırlar." (Freud, 1920: 29).

Kazuko cinsel kimliğiyle karşımıza çıkar ve yazarı temsil eder. Hemcinsiyle birliktelik yaşayan Kazuko, gerçek dünyanın sıradan kişiliği değildir. Gerçek dünyanın toplumunda kabul görmeyen bu kişilik, yazarın fantezi dünyasında sıradanlaşır.

Dördüncü halkada karısından dolayı mağdur olan bir erkek kahramandır yazar.

Beşinci halkada kocasını aldatan güçlü ve entrikacı bir kadın olan yazar, her kimlikte toplumun dışladığı kişileri canlandırır.

Kimlik sorunlarının en başkahramanına dönecek olursak, yazarın düş dünyasında Victor "ben"ine dönüşmesi eserdeki kişilik kaybının ilk göstergesidir. Victor'u hatırlaması ve bunun devamında birçok kişilikleri ortaya çıkarması, histerik bir durumu da beraberinde getirir. Çünkü Victor denince yazar, zaman ve mekânı da değiştirerek yeni kurgular yaratır;

"Dupre histeriyi şöyle tanımlamaktaydı: "Benim psikoplastisite olarak adlandırdığım, düşünce ve beden bu özel sinerjisiyle birleşmiş, telkin edilebilme ve hayal gücünün içinde bulunduğu durumun, similatörlerin ortaya çıkardıklarından ayırt edilmesi imkânsız patolojik sendromların az çok istemli simülasyonun işlevsel zihin bulanıklarının mitoplastik organizasyonu doğurmasıdır." (Faucault, 2013: 10).

Yukarıdaki paragraftaki 'Dupre'ın tanımından da anlaşılacağı üzere zihinsel bulanıklık, sadece organik temelli olmayıp, psikolojik nedenlere dayanan bir hastalık sürecidir.

Yazarın eserdeki ruhsal bölünmesi ve çok çeşitli kişiliklerle karşımıza çıkması histerik bir durumun sonucu olabilir.

Victor' un cinsel kimlikteki güçsüzlüğü ve fiziksel şiddete meyilli olması, onun ruh halindeki paranoya ile açıklanabilir; *"Paranoya: tutkulu bir yüceltmenin (kibir, kıskançlık) ve psikolojik hiperaktivitenin arka planında yer aldığı ve zulüm, hak iddia etme, büyüklük gibi temaların, halüsinasyonun görülmediği, tutarlı bir sistem içerisinde gelişen bir sayıklamaya tanık olmaktayız."* (Faucault, 2013: 11);

"Kız dudaklarına koyu bir kırmızı çekti. Kulaklarının ardına biraz parfüm sıktı. Az sonra birisiyle buluşacaktı. Victor bal gibi biliyordu bunu. Ama ne yapabilirdi? Çaresizdi Christie'nin karşısında." (s.18).

Kadın karşısındaki erkeğin çaresizliği, kahramanın paranoya olmasına neden olur. Çünkü erkek daima güçlü olmak zorundadır ve kadın, erkeğin bu gücünü sever. Erkek eğer zayıf görünürse kadın tarafından aşağılanır, kadının kimliği, erkeğin önüne geçer. Burada Christie, Victor'a göre kişilik olarak daha güçlü ve daha baskın olduğundan Victor'un aşkı karşılıksız kalır.

Yazarın ruhsal bölünmesinde kimlik karmaşasını üçüncü vakada 'Kazuko' üstlenir. Kazuko cinsellikte kadın ve erkek fıtratından ziyade cinsel tercihini hemcinsinden yana kullanır;

"Nobiko'ya (Kazuko'nun sevgilisi) gelince, o, köy kökenliydi. Hiç konuşmadı. Ev işlerini yapardı. Yemeği pişirir, bulaşıkları yıkar, bu karmaşık evreni arada bir toplamaya çalışır, elinde elektrik süpürgesi boş bulduğu yerleri fırt fırt temizlerdi." (s.22-23)

Yazar bu kimlik bölünmesinde 'queer' (eşcinsel) görevini üstlenir. *"Queer olmak mahremiyet hakkıyla değil, kamusal olma özgürlüğü, kim isek o olma özgürlüğü ile ilgilidir. "* (Çakırlar-Delice, 2012: 15).

Yazarın queer olması, cinsel özgürlüğünün bir yansımasıdır. Toplumda hoş karşılanmayan bu tercih, yazarın düş dünyasında isteklerin gerçekleşmesi ile açıklanabilir.

Eserin bir başka vaka kahramanı, Bay Çang'ın genç karısıdır. Yaşlı ve zengin kocasını aldatan bu kadının ruhsal durumu, cinsel durumundaki açlıktır. Dış dünyanın düşmüş ve ahlaktan yoksun bu kadını, eserde isteklerini gerçekleştiren özgür bir kişiliktir. Cinselliğini dilediği gibi yaşayan genç kadın toplumda ahlak kurallarını hiçe sayar; *"İlgimi çekerdi bay Çang. Tapınağa karısı ile beraber gelmezdi. Hizmetkâr çocuk ile ayrıca gelir ve bana tek başına yakarırdı. İşin içinde bir Çinli adam vardı. Bay Çang'ın karısı onu seviyordu…."* (s.88).

Toplumda kabul görmeyen ancak yaşamın bir parçası olan karakter, yazarın fantastik dünyasında asıl kahramanlardır. Her biri düş dünyasında ama gerçek dünyanın da bir yansıması olan bu kimlikler, toplumsal baskının içe dönük çıkışlarıdır.

Yazardaki ruhsal bölünmeler, toplumun kimlik vermediği bir kenara bırakılmış yalnız benliklerdir. Bu içe dönük kimlikler kendilerini ancak hayali bir dünyada gerçekleştirirler.

"Düşlerin, ruhun bilinçaltı etkenliğinin doğal ürünü olduğu düşüncesine inanıldığında, gerçek düşlerin bir bildiri taşıdığına da inanmak gerekir." (Jung, 2001: 55).

Yazarın düşsel yolculuğunun bir bildiri niteliği taşıdığı düşünülecek olunursa dış dünyanın çatışma hali, düş dünyasında bu yalnızlaştırılmış benliklere kimlik kazandırır. Onların her biri ruhsal yolculuğun ana kahramanları olarak kendilerini gerçekleştirir. Yazar gerçek dünyaya döndüğünde ise bu kimlikleri kaybeder ve herkesin istediğini yapan bir robot halini alır.

1.2. Orphee

1.2.1. Romanın Kimliği

Nazlı Eray'ın ikinci romanı 'Orphee'nin ilk basımı, Kaynak Yayınları tarafından Kasım 1983'te yapılır. Eser kapak resmi Lorenzo Mena'ya aittir (Eray, 1983).

'Orphee'nın ilk basım kitabında, Nazlı Eray 15 Aralık 1982 Ankara- notuyla eseri hangi tarihle yazdığını belirtir. Romanın daha sonraki basımlarını Can Yayınları ve Everest Yayınları yapar.

1.2.2. İsimden İçeriğe

Eserde Nazlı Eray, Yunan Mitolojisinde kahramanlıklarıyla ünlü Orpheos'un efsanevi hayat hikâyesinden yola çıkarak modern bir tema kurgular;

"Yunanlıların en meşhur ozanı ve müzisyeni olan Orphee, Truva Savaşı'ndan önce yaşamıştır. Yunan mitolojisinde kahramanlıklarıyla öne çıkan, hayattayken Ölüler Diyarı'na gitmeyi göze alan karakterlerden biri olan Orphee'nin en büyük özelliği Apollon tarafından kendisine verilen liri çaldığında bütün tabiatı etkisi altına alması, herkesi büyülemesidir." (Özdemir, 2018: 77).

Birçok yazara ilham veren Orphee efsanesi Nazlı Eray'ın romanında tersine çevrilmiş bir anlatı ile tarih sahnesinde yeniden canlandırılır. Metinlerarasılık kuramından yararlanan yazar okuyucuda gerçeklik duygusu oluşturmaya yönelir. Ayrıca eserin kurmaca bütünlüğü alabildiğine yenilikçi çıkışlarla, sınırsız ve seçeneksiz bir ortam oluşturur.

Orphee efsanesinde, genç yaşta ölen karısını aramaya giden Orphee, Nazlı Eray'ın öyküsünde olayların gerisinde kalır. Eserde genç kadını Earydice, Orphee için zorluklara katlanan gerçek bir kahraman olarak tanıtılır.

1.2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Orphee' adlı roman "ben" anlatıcı tarafından kurgulanır. 'Ben'in çevresi, düzeyi, yaşamı, birikimi vs. gibi özellikler bakış açısındaki mesafeyi belirler. Belirli bir mesafe ve açı oluşturan yazar anlatıcı, bilinç derinliğinde anlatının dar çerçevesini genişletir

"Vogt, ben romanını- anlatıcının kendisiyle olayların yaşandığı dönem arasında yeteri kadar zaman mesafesine sahip olup olmamasının başka bir ifadeyle geriye dönüşün olup olmamasına, -anlatıcının yaşadıklarını veya başkalarınca yaşananları anlatmasına göre ben romanını dörde ayırır: Bu ayrımla kullanımlık diğer metinler

arasında benzerlik kurulması da (otobiyografi, biyografi, röportaj ve rapor son olarak mektup ve günce) konunun anlaşılmasını kolaylaştırır." (Tepebaşılı, 2012: 171).

Romanda yazan, kendi merkezli kurgular yaratarak anlatım süreci içinde olayları anımsar ve masalımsı bir teknikle canlandığı düşlere yeni anlamlar yükler; *"On iki saate yakın bir zaman, varmak isteğim kıyı kentine giden otobüsün içindeyim. Ayaklarım şişmişti, alabildiğine yorgundum."* (s.7).

Kahraman anlatıcı yani 'ben' kimliği yolculuk halindedir. Bir yerden başka bir yere gitme isteği içinde olan anlatıcı yazar, eserde kurgusal olaylar yaratmasına karşılık, nesnel olma çabası içindedir. Kahraman anlatıcı 'ben' kimliğini kullanması da bu gerçekliğin derecesini artırır. Aynı gerçekliğin içinde, ayrıntılı betimlemeler dış dünyaya bakış açısını da okuyucuya hissettirir;

"Enseme yapışmış saçlarımı geriye attım, bir taksi çevirdim; şoföre gideceğim otelin adını söyledim.

Kent henüz uyuyordu.

Taksi, tozlu bir yoldan geçerek beni otelin önünde bıraktı. Şoför, lacivert bavulumu kapının önüne koydu, parasını verdikten sonra gazladı gitti." (s.8).

Yukarıdaki paragraflardan da anlaşılacağı üzere yazar, dış dünyayı anlatırken, seçtiği her sözcük, yaşadıklarının birebir göstergesidir. Yazarın yaşadıklarını aynen aktarması, *"otobiyografik ben romanı"* (Tepebaşılı, 2012: 172) tanıma uyar.

"Otobiyografik ben romanı: Geriye dönüş ile anlatıcının merkezde durması hali: Ben anlatıcı olayları yaşayan veya bunları anımsayan ben olarak geçmiş günleri sonradan anlatmasıdır." (Tepebaşılı, 2012: 172).

Bilinçdışı kurgularla, gerçek dünyayı bütünleştiren yazar, kendi kimliğini, kahraman anlatıcı aracılığıyla ortaya koyar. Düşsel anlatımı nesnel anlatıma düştürerek fantastik kurguya yeni bir yorum getirir. Yazara göre düş görmek, zihnin, beden kimliğinden kurtulup yeni bir yoğunlaşma ve değiştirme sürecinde kendini gerçekleştirmesidir. Bakış açısındaki anlatıcı 'ben"in görüşü de bu gerçekleşme aktivitesinin kontrol edilmesini sağlamaktadır.

'Ben' dış dünya gerçeğini yansıtırken kişinin hissettiği tüm çağrışımları yüzeye taşır;

"Söze ben girdim:

Sayın Hadrian, onca güzel tapınaklar ve villalar yaptırmış bir kişisiniz. Güzel Sanatlara olan düşkünlüğünüz, her tarih ve arkeoloji öğrencisince bilinir." (s.52).

Bu anlatıda 'ben'in olaya dahil olması bilinçaltı karanlığının aydınlanmasına neden olur. 'Ben' anlatıcının dış dünyadaki bir heykelle diyalog halinde olması, insan yaşamının somut ilkelerini tersine çevirerek geleneksel roman anlatısında da değişimlere yol açar.

Geleneksel yapıdaki otobiyografik roman özelliği, 'Orphee' romanında bilinçdışı aktarımlarla, düşselden gerçeğe doğru bir kurgu oluşturur. Gerçeğin düşe dönüşmesi, eserde efsanenin gerçek olmasına neden olur. Nesnel'den öznele, öznelden gerçeğe bir dönüş söz konusudur.

Anlatım tekniği olarak otobiyografiyle birlikte mektup ve geriye dönüş teknikleri de kullanılır; *"Mektup tekniği, roman türünde genellikle iki şekilde kullanılmıştır: Biri, romanın müstakil ve peşpeşe gelen mektuplarla şekillenmesidir. Diğeri ise, tekniğin roman genelinde ve gerektiğinde kullanılmasıdır. "* (Tekin, 2018: 238).

Anlatıda mektup tekniği, yukarıdaki tanımda ifade edilen ikinci tür kullanım şeklidir. Anlatıcı yazar, romanın genelinde gerektikçe bu tekniğe yer verir ve geçmişe dönük anlatı tekniğiyle de bütünler. 'Orphee'de kurgulanan olaylardan biri, geçmişte yaşadığı var sayılan bir kahramanın sonsuz aşk öyküsü olduğu için geriye dönüş tekniği mektupla sağlanır;

"İnanın dün gece, taşın, toprağın, iklimlerin ve asırların verdiği yalnızlığın içinde sizin coşkunuz canlandırdı beni.

Sakın bir şeyden ürkmeyin…Bu kıyı kentinde bir dostunuz daha var.

Saygılarımla

Roma İmparatoru Hadrian" (s.40).

Mitolojik bir yaşamı modernleştiren ve zamansal değerleri yeniden kurgulayan anlatıcı yazar, mektupla, hem kişiliklerin dış dünyadaki kimliklerini tanımlar hem de sosyal statülerin sıradan kimliklerde olmadığı fikrini ifade eder. Kişiliklerin yaşadığı dönem gözönüne alınırsa kolay iletişimin bulunmadığı ve mektupla haberleşme sağlandığı düşünülür. Ayrıca mektup türünün kullanılması, kişilerin eğitim düzeyinin yüksek olduğunun da bir göstergesidir. Anlatıcı yazar mitolojik kişileri, dış gerçekselden şimdiye taşıyarak kendini oradaki aşık olunan kadınla bütünler ve zamansal boyutu değiştirir. Otobiyografi, mektup, geriye dönüş tekniğini aynı olay

kurgusunda kullanan anlatıcı yazar, bilgi ve kültürel birikiminin de zenginlini bu şekilde ortaya koymuş olur.

Anlatıda öyküleyici ve fantastik anlatım kullanılır, ayrıca konusu itibariyle coşku ve heyecanı dile getiren yani lirik anlatım davardır.

Anlatının tamamına hakim olan fantastik anlatımdır çünkü olay örgüsü bir efsaneden alınır ve şimdinin dünyasına aktarılır;

"Sayın Eurydice,

Dün çok yakınımdaydınız. Umarım sabah sabah rüzgara dikte ettirerek yazdığım ve bir posta güvercini ,le yolladığım bu mektup şaşırtmaz sizi…" (s.39).

"Alo buyrun dedim.

Alo dei Bay Gece karşı taraftan…" (s.67).

Orphee efsanesinin başkişilerinden olan Eurydice' e gönderilen mektup, başkişinin Gece adlı soyut bir varlıkla arkadaşlığı olağandışı bir durumun varlığını gösterir. Bu da fantastik anlatımın güçlü olduğunu kanıtlar. Ayrıca Eurydice ve Orphee aşkı ve bu aşkın dış dünyadaki temsilcisi başkişi, lirik anlatımın da örneği sayılır.

1.2.4. Olay Örgüsü

'Orphee' adlı roman postmodernizm roman tarzının 'metinlerarasılık' özelliğine bağlı olarak yazılmıştır. *"Postmodernist roman tarzının ana özelliklerini şöylece sıralamak mümkündür: 1-Üst kurmaca, 2-Metinlerarasılık, 3- Polisiye / gerilim, 4-Tarihe yönelme"* (Sazyek, 2002: 493-509).

Yazar, vaka oluşumunda düşsel dünyayı gerçek dünyaya aktararak okuyucuyu yönlendirmeye çalışır. Farklı anlatıların yer aldığı eserde içerik ögeleri, düşsel gerçeklik ortamında dış gerçeği betimlerken, nesnel gerçeklikte öznel yani 'içsel' gerçeği betimler.

'Orphee' adlı eserde iç içe geçmiş kurgulara dayanan bir anlatım vardır. Yazar mitolojisindeki ünlü âşık Orpheus efsanesi metinlerarasılık yöntemiyle yeni bir görünüm kazanır.

"Bu öyküler, yazarın kendi ürettiği öyküler olabileceği gibi, başka yazarların daha önce yazdığı metinlerden de yola çıkılarak oluşturulabilir." (Ecevit, 2000: 191).

Eserde ayrıca metinlerarasılık yöntemiyle birlikte 'kolaj' tekniği de kullanılır;

"Romanda kolaj, yaygın olarak malzeme bakımından (harfler, sözcükler, grameri türdeş, bu malzemelerin yarattığı formlar (sözlük, ansiklopedi, makale, çalışma notları/müsvedde, dipnot) bu formların ait olduğu kurmaca ve kurmaca olmayan edebi türler (tiyatro, şiir, destan ve mektup, günce) buna bağlı olarak yararlanılan söylem tarzları (estetik, iletişim, bilim) ve nihayetinde yönelen izleyici kitle (öğrenci, gazete/makale okuyucusu, haber alıcısı) gibi temel ölçütler bakımındansa türdeş olmayan çok farklı alanlara hitap eden bu bağlamlar içerisinde işlevsellik kazanmış metinlerin bir ana metin fonu üzerine serpiştirilerek yaptırılması tarzında uygulanmıştır." (Sazyek, 2006: 92-99).

V1- Birden fazla olay örgüsünün yer aldığı eserde ilk kurgu; yazarın bir kıyı kentine yolculuğu anlatısıdır. Bu anlatı küçük bir dünya olarak kabul edilirse diğer anlatılar da bu dünyanın dışına çizilmiş dairesel biçimler olarak düşünülebilinir: Yazarın otobüs yolculuğu.

V2- Yolculuğun sona ermesi ve yazar anlatıcının gitmek isteği yere varması:

Kıyı kenti; İkinci olay örgüsündeki yazarın kıyı kentine varması, yine hayali bir mekân ve zamanın dönüş izinde olduğunu gösterir. Çünkü eserde gerçek mekân Ankara'dır.

V3- Yazar anlatıcının, yardımcısı "Gece" ile buluşması:

Yardımcısı 'Gece" ile yeni bir oyun oynamaları (Orphee efsanesine dönüş);

Üçüncü olay kurgusu, yeni bir kahramanı esere dâhil eder. 'Gece' adlı kişi yazarın düşsel yolculuğunun bir parçasıdır.

V4- Roma imparatoru barışsever Hadrian'ın olaylara dâhil olması:

İmparator Hadrian: Dördüncü halkada Roma İmparatoru Hadrian iyiliğin, hoşgörünün ve barışın sembolüdür. Gerçek dünyanın adaletsizliği ile çatışır.

V5- Gerçek dünyaya dönüş, 1980 Darbesi: Darbe

Beşinci olay örgüsü, Türkiye'nin tarihi bir gerçeği olan 1980 Darbesi'ni anlatır.

V6- Pariste Son Tango romanından kesitlerin sunulması: Pariste Son Tango

Bu olay örgüsünde aynı romanın bölümlerine geçişler yapılır.

Her bir olay halkası farklı bir zaman mekân dilimini de beraberinde getirir. İlk olay örgüsünde maddesel gerçekler içinde sıkışmış yansıma gerçekleri yaşayan benlik, dış dünyada kendisi olmayı kabul etmez. Bu sanal benlik, olay örgüsü yaratılırken aynı

zamanda kendinden kaçmayı da planlar. Bedensel varlıktan rahatsız olan sanal benlik, düşler âleminde duygusal varlığın esiri olur.

Yazarın, düşler âlemindeki yolculuğuna düşsel kahramanlar da eklenince her bir olay örgüsü dış dünya ile iç benlik arasında çatışma üzerine kurulur.

1.2.5. Zaman

'Orphee' adlı romanda zaman kavramı akroniktir. Bir olaydan başka bir olaya geçiş, atlamalar, sıçramalar veya geriye dönüşler halinde gerçekleştirilir.

Yazar zamanı, 'Einstein'in özel görelilik yasasına göre işler.

"Özel göreliliğin merkezinde şu yatmaktadır. Fizik kanunları evrende nasıl hareket ediyor olurlarsa olsunlar herkes için aynı şekilde geçerlidirler. Bunun en önemli sonucu ışık hızının evrensel olarak C diye bilinen bir sabit olmasıdır. Saatte 100 kilometre hızla size doğru yol almakta olan bir aracın tepe ışıklarının çıkardığı ışığın hızını ölçecek olursanız ışık hızı C olacaktır; Saatte 100 kilometre (62 mph) artı C değil ışık hızı, ışığı salanın ve gözlemcinin göreli hareketine bağlı olarak değişmez. C sabitinin olağandışı yönü şudur: Koşullar gerektirdiğinde diğer her şey değişir ve bunlara zaman da dâhildir. Zamanın geçişi, zihninizde olduğu kadar gerçek, fiziksel dünyada da esnek bir gelişmedir." (Brooks, 2010: 24).

Yazarın, zamandaki özgür algılayış sistemi, fizik yasalarına göre gerçeğin bir parçasıdır. Romanda, zamanın işleniş tarzı koşullara göre değişkenlik göstererek özel görelik devrimine bir örnek sayılır niteliktedir;

"Aklın sınırlarında bir yerde, düş ile gerçek arasında oynadığımı biliyordu…" (s.10).

"Saatimi kolundan çıkardım, başucuma koydum. Biraz düşündüm.

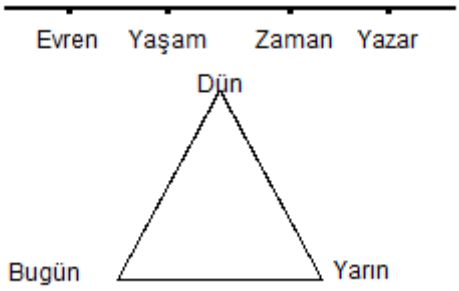
Ayaklarım çok şişmişti. Bir süre onlara baktım. Dünü elinden alınmış, yarını olmayan bir insandım." (s.11).

Yukarıdaki cümlelerden de anlaşılacağı üzere yazarın gerçek zaman algısı durağandır. Kendisi dışında, herkes için normal seyrinde işleyen zaman, başkişi yazarın dünyasında varlıktan yokluğa geçiş yapar. Geçmişini değiştirmek isteyen, geleceğini göremeyen zihin, zamanı büker. Gerçek zaman tanımından zaman geri çevrilmez, ileri doğru akar bu yüzden dış dünya ve yaşananlar birbirinden bağımsız değildir.

"Bizim evrenle ilgili modern bakış açımıza göre zaman geri çevrilmez bir biçimde ileriye doğru akmaktadır. Yumurtalar kırılır, kırılmadan önceki hallerine çevrilmezler. Saatler ileriye doğru ilerler, kendiliğinden geriye gittikleri olmaz." (Brooks, 2010: 22).

Yazarın, geçmişle yaşadığı olumsuz olayları silememesi, geçmişi değiştirmemesinden kaynaklanır. Zamandaki bu çatışma da dün-bugün-gelecek üçgeninde gerçekleşir. Değişmeyen gerçekler dünü oluştururken bugünü mutsuz, yarını ise yok eder.

Evren-yaşam-zaman-yazar çizgisel doğrusunda, dün-bugün-yarın üçgeni oluşturulur.



Saatini kolundan çıkararak, zamanı durdurmaya çalışan benlik, çatışmanın ortasında yaşama uyum sağlamaya çalışır.

Bedensel gerçekleri, zaman içinde yok edemeyen zihin, duygusal bir dünya yaratır. Bu dünyanın zaman kavramı, dış dünyadan daha esnek gerçeklere dayanır. Yazarın sanal duygu dünyası gerçek zaman değişmeyen tarihinden önemli kahramanları geri getirir. Bu şekilde bir anlatımla geriye dönüş sıçramalar yapan yazar aynı zaman içinde birden fazla zamanı yaşar. Bu durum *"eşzamanlılık"* (Tepebaşılı, 2012: 128) kuralına göre açıklanabilir; *"Eşzamanlık: Gerçekte olaylar arka arkaya akar. Aynı anda farklı yerler söz konusu olduğunda ise kural değişmez. Olaylar birbirinden bağımsız olarak gerçekleşir. Farklı mekânlarda yaşanan olayların anlatı diline aktarımı önceleri örneğin geri dönüşle mümkündü."* (Tepebaşılı, 2012: 128).

Farklı mekânlarda aynı anda gerçekleşen olaylar zihin dünyasının zamana nasıl karşı koyduğunu belirtir. Gerçek zamanı eleştiren, düşsel zamanı geriye döndüren kurgu, geleneksel anlatıdan çok uzak kalır. Zamanı bir oyun gibi düşünen yazar kurmaca düzleminde sayısız algılar yaratır;

"Gene yıldızlarla dolu gece başlamıştı. Sıcak bir yel esiyordu ama hiç de fena değildi. Bir süre sonra, yolumuzun üzerindeki bir taş duvara, sigara içmek için oturduk.

Aklıma geldi, sordum.

Siz hiç Ankara'yı gördünüz mü? Sanmıyorum pek oralara geldiğinizi, dedim" (s.49).

Bir otel odası, bir Ankara, bir ölüler âlemi, sürekli değişkenlik gösteren mekânlardan olaylar ve kahramanlar zaman kavramını düş, somut yaşam ve iç dünya katmanlarında birleştirir.

Masalımsı bir dünyanın küçük kırıntılarını toplayan, başkişi yazar ve yardımcısı 'Gece' her tür karşıtlığa ve zamana ölçüsüz davranırlar;

"Yardımcım ile birlikte karanlığın içine daldık." (s.69).

Özgürlüğün ve ölçüsüzlüğün sınırsız olduğu düşsel zaman grafiği, yazarın gerçeklik algısında sorun yaratır. Dış dünyayı, düş dünyası; düş dünyasını, dış dünya kabul eden anlatıcı yazar, Orphee efsanesini ve Hadrian zamanını kendi gerçeklerinde kabul eder. Ankara'yı ve kıyı kentini de düşsel bir kurgunun sanal mekânları olarak düşünür.

Romanda gerçeğin sanal, sanalın gerçek olduğu düzlem, zaman tanımında ortaya çıkar. Zamanı yokluk olarak değerlendiren yazar, olay örgüsünü kurgularken, maddi varlığın zamanından öteye gitmeye çalışır. Bilinmezlik mekânı olarak gösterilen ölüler diyarı, Orphee'de soyuttan somuta çevrildiği bir gerçeklik olarak kabul edilir. Çıkış noktası maddenin manaya, mananın maddeye dönüştürülmesi fikridir. Zamanda bir bütünlük ve mutlaklık görülmezken, zaman gerçeğe yakın tanımlarla tasvir edilir. Tarihi olaylar gerçek kahramanlar, efsanevi olaylar ve kişilikle yer değiştirir. Geçmişe dönüş yapılarak, şimdiki zaman silinir. Gelecek zaman da yok edilir.

1.2.6. Mekân

'Orphee' adlı serde mekân kavramı olay örgüsünü ve zamanı yönlendirecek kadar önemlidir. Seçilen mekânlar başkişi ve yardımcısının olaylara dâhil olmasını sağlar. Özellikle zamanda geriye dönüşler yapılmazken, her mekân değişikliğinde, mevcut mekândaki nesnelere göre zaman akışı tersine çevrilir. Şimdiki zaman sürecine geçmiş yaşamlar da katılır ve mekân, zihnin tepkimeleriyle şekil değiştirir.

Aktif bölgesel şekiller bilinen mekânları oluştururken, zihnin duygusal dünyası görsel ışınlarla düşsel mekânlar yaratır. Dolayısıyla romanda mekân, karmaşık bağlantı örüntüleriyle inşa edilir.

Sürekli hareket halinde olan başkişi gerçek ve basit mekânlardan yola çıkarak bilmediği tehlikeli mekânlara yolculuk yapar. Zihin-beyin ilişkisi ile dağıtılmış duygusal yeni mekânlar birbirinden çok uzak olsa da çağrışımlar ve mesajlarla bir bütünlük kazanır;

"İnsan beyninin faaliyetlerinin incelenmesine olanak tanıyan görüntüleme tekniklerinin gelişimiyle birlikte, bu tür bir fenomenin nöral temeline dair bazı ipuçları ortaya çıkarmıştır. Bazı araştırmalar, görsel bir ayarını zihinde canlandırmanın birincil görsel kortekste faaliyete yol açtığını, daha bu faaliyetin miktarının zihinde canlandırılan nesnenin büyüklüğüne göre değişiklik gösterdiğini (görsel bir uyaranı zihinde canlandırmanın görsel korteksin mekân haritasıyla ilişkili olduğunu) göstermiştir." (M. Groh, 2014: 199).

Yazar mekân yaratırken, dış dünyanın gerçek mekânsal ifadelerinden yararlanır. Bu somut görseller, zihinde canlandırma teknikleriyle, düş dünyasında yeniden tasvir edilir.

1.2.6.1. Çevresel Mekânlar

'Orphee' adlı eserde çevresel mekânlar, Ankara, Kıyı Kenti ve mezarlıktır.

Dış mekân olarak seçilen Ankara, başkişi yazarın, karakter oluşumunu etkileyen en önemli unsurdur. Ankara, yazarın hem varlık, hem de yokluk süresini başlatır. Ankara'nın soğuk yüzü 'Orphee' adlı eserde sosyal mesaj olarak yansır. Suç ve kader bağlamında yaratılan şehir kurgusu, çoğul olay örgüsünde bir varlık olarak değerlendirilir;

"Resepsiyondaki komi gelmiş;

Sizi Ankara arıyor efendim, dedi.

....

Tanımadın mı? Ben Ankara. Geldiğin yer. Yaşadığın yer. Ankara ... dedi." (s.23).

Ankara'dan kaçıp bir kıyı kentine gelen başkiyi, burada yeniden düşsel yolculuğa çıkar ve mekânı oyunla birleştirir. Mekândaki en geniş anlam kurgusunu da zihinsel düzlemde farklı çağrışımlarla dış dünyadan uzaklaşarak yaratır. Başkişi yazarı, çevresel mekân tercihi genellikle yaşadıklarına bağlı olarak değişir. Romanda da yer yer değişilen siyasi olaylar, çevresel mekânların yalnızlaşma etkilerini ortaya koyar.

Bir diğer çevresel mekân tercihi ‘mezarlık’tır. Mezarlıklar insanın ruh-beden ilişkisini dile getiren somut gerçeklerdir. Bedenin çürüyüp toprakla bütünleşmesi, insan varlığının sonsuz olmadığını gösterir. Dış çevrenin betimlemelerle yeni anlamlar oluşturması ‘ben’ kavramındaki sorunların aşılmasını sağlar;

“Yardımcım yere eğilip taş parçasına baktı. Bana kalırsa bu taşın bir ucu başka bir dünyaya ait, dedi.” (s.58).

1.2.6.2. Algısal Mekânlar

1.Kapalı-Dar ve Yutucu Mekânlar

Romanda bu tür mekânlar yazarın kendisini ifade etmekten çekindiği ve kader diye tanımlayıp yaşamaktan korktuğu yerlerdir. Bu yerlere en belirgin örnek, otel odasıdır.

Başkişi yazarın bir kıyı kentine gelip otel odasına yerleşmeleriyle başlayan olay örgüsü, mekânsal anlatıda da bir disiplin oluşturur. Kendisinden kaçıp bir otel odasında yine kendisiyle buluşan başkişi bütün yaralarını bu mekânda iyileştirmek ister;

“Duvardan yana düşüp, pikemi sırtıma çektim. Kitabın sayfalarını gelişi güzel karıştırarak tekrar okumaya başladım.” (s.76).

Otel odası, dinlenme ve yalnızlaşma mekânıdır. Bedensel dinlenmeyi gerçekleştirip yeni kurgular yaratan yazar, kendi dünyasında yine başka bir düş dünyasına gezintiye çıkar. Okuduğu romanın hayal âlemi, başkişi yazarı da içine çeker. Otel odasının yalnızlık hissi, ‘ben’in kendine yeni arkadaşlar edinmesini sağlar. Yazarın görselde ve zihinde canlandırdığı her şekil onun yeni arkadaşları olarak karşımıza çıkar. Ara sıra gerçek dünyaya da geçiş yapan başkişi, otel odasının labirentleşen dünyasında gerçek haberleri de almaya devam eder. Bir radyo aracılığıyla söylemek istediklerini ifade etmeye çalışır.

Yazarın mekâna bağlı olarak varoluşsal arayışı farklı kimlikler sergilemesine neden olur. Orpheus ve imparator Hadrrion bu kimliklerin tarihsel adlarıdır. Doğup büyüdüğü Ankara da yine mekânsal bir varoluş biçimidir.

Otel odasının yazarın zihnindeki bulanık kısmı, karşıtlıkların yaşandığı zamanlardır. Gerçek dünyanın ölüm korkusu ve yaşama sevinci dar bir mekândı bütünleşir, yeni bir boyuta geçişe neden olur.

2.Açık Geniş Mekânlar

'Orphee' adlı eserde açık-geniş mekânlara örnek sayılabilecek pek fazla yere rastlanmaz. Başkişi yazar, zamandan ve şartlardan memnun olmadığı için daima kaçış içindedir. Ruhunu rahatlatın ve isteklerini gerçekleştiren olasılıklara hiçbir mekânda rastlanmaz. Ancak, deniz kenarı ve arkeolojik alanlar, yazarda merak uyandırdığı için geniş mekâna örnek olabilir niteliklerdir;

"Az sonra arkeolojik alanın içine girdiğimizi fark ettim.

Taşları aşa aşa, imparator Hadrian'ın heykelinin yanına vardık." (s.84).

Başkişi yazarın, imparator Hadrian'la mektuplaşması, onun bu alanda kendi özgür hissetmesine neden olur.

"Açık-geniş, besleyici mekânlar anlatı kişilerinin kendilerini huzurlu ve mutlu hissettikleri yerlerdir. Anlatı kişileri bu mekânlarda kendi içtenlik değerlerini kurarak, içten dışarıya doğru açılır." (Şahin, 2017: 40).

Açık-geniş mekân sayılabilecek arkeolojik alanı başkişi yazar, imparator Hadrian'ın fikirsel tercümesi olur. Kendisini yabancı hissettiği dış dünya-gerçek mekândan, ideolojik bir eşitlik yaratma çabası taşıdığı düşsel mekânlara kaçışı, başkişinin huzurlu ortam aradığı düşüncesi taşır. Çok sayıda zihinsel karşıtlık yaşayan başkişi, açık-geniş mekânlarda geleneksel bir gerçek yaratmak ister. Geçmişin belirli biçimlerini şimdiki zamana taşıyan başkişi yazar, kendine yakın hissettiği farklı mekânlardan insanlarla, yok olma korkusunu yenmeye çalışır;*"Tıpkı düş yazısının yok oluşunda, tükeniveren bir anımsamanın yitirilişi gibi."* (s.134).

Ölümü ölümsüzlüğe dönüştüren başkişi, yoklukla mücadelesinde mekanı kendinden bir kesit olarak görür ve mekandaki duvar kavramını yıkar.

1.2.7. Şahıs Kadrosu

1.2.7.1. Başkişi

'Orphee' adlı eserde başkişi yazarın kendisidir. Yazar, *"kahraman anlatıcı"* (Aktaş, 2000: 93) rolündedir ve tüm olaylara yön vererek tematik unsuru oluşturur.

Başkişi yazar, dış dünyanın gerçeği kabul edilen Ankara kentinden ayrılır ve bir kıyı kentine yolculuğa çıkar. Bu yolculuğun temelinde kahramanın yaşamdan ve kendinden kaçması gerçeği vardır;

"On iki saate yakın bir zaman, varmak istediğim kıyı kentine giden otobüsün içindeyim." (s.7).

Yazarın somut mekânda ve içinde bulunduğu zamandan ayrılma isteği, özgürlük sorunundan kaynaklanır. Tüm değerlerini yitiren kahraman, bulunduğu ortamda kaygı sorunu ile yüzleşir. Beden dünyasının en temel psikolojik tanısı olarak değerlendirilen kaygı, yazarın bilinçaltı sürecinde özgür bir kimliğe bürünür. Orphee efsanesine dönüş imparator Hadrian'la mektuplaşma, zihin dünyasında, tüm olasılıkların tekrar yaşandığı gizilgücünü gösterir;

"İnanın dün gece, taşın, toprağın, iklimlerin ve asırların verdiği yalnızlığın içinde sizin coşkunuz canlandırdı beni. Sakın bir şeyden ürkmeyin… Bu kıyı kentinde bir dostunuz dana var. Saygılarımla

Roma İmparatoru Hadrian " (s.40).

Kaygılı ve mutsuz olan kahraman, mitolojiye ve tarihe sığınır, hiçlikle mücadele eder. Kendi yaşamından kaçarak ruhsal varlığının bilinciyle hareket eden yazar, duygusal yargılama gözlemini kullanır. Yalnızlığı ve umutsuzluğu dış dünyanın temel sorunu kabul eder, toplumla uyum sağlayamaz. *"Eski nevrotikler kendilerini topluma uyduramıyorlardı."* (May, 2008: 17).

Kaygılı, umutsuz ve yalnız olan başkişi yazar başka bir dünyada, başka bir bedende, başka bir 'ben' olarak olay örgüsüne dahil olur. Orphee'nın sevgilisi Eurydice, başkişinin efsane anlatısındaki yansımasıdır. Başkişi yazar, kaygı ve yalnızlıkla kişilik karmaşası içinde yok olma korkusu taşır;

"Bu oldukça korkunç… peki ya ölüm? Ölüm de var bu oyunda öyle değil mi? Orphee ve Eurydice'in öyküsünde ölüm vardır çünkü, dedi." (s. 13).

Romanda başkişinin gerçekleri ve kaygısı insan olma özelliğini yitirir. Düş dünyasının düşsel varlığı başkişi, 'varoluş' sorgulaması içindedir. Bu kurmaca anlatıda ölüm kavramı insanın hayal edebileceği yere gitmesi için bir yaratıdır. Ayrıca kahraman için bu dünyadan diğer dünyaya adım atma şeklidir.

Orphee efsanesi anlatısının başkişisi Eurydice, mitolojik bir varlıktır. Bu varlığın gerçek dünyada yaşamış olma ihtimali, yazarın kendini efsanevi kahramana dönüştürmesiyle ilgilidir. Modern Eurydice, başkişi yazarın olmak istediği "ben"liklerden biridir. Fedakârlık ve duygusal kavramların birleştiği Eurydice, gerçek efsanede aranılan kişidir. Anlatıda da tam tersi, Eurydice, arayan ve mücadele eden

karakterdir. Birileri tarafından kurtarılmayı bekleyen zayıf kişilik, yazarın dünyasında mücadeleci ve savaşçı güçlü bir 'ben'liğe bürünür.

Yazar, kişi yaratırken kendi karakter özelliğinden yola çıkarak, bilinçaltındaki yeni kişilikleri ortaya çıkarır.

1.2.7.2. Norm Karakterler

'Orphee' adlı eserin *'norm karakteri'* (Stevick, 201: 64). Bay Gece ve İmparator Hadrian'dır. *"Bir anlatıda ifade edilen duygu, düşünce veya amacı gerçekleştirmek için başkişinin kendini tanıma sürecini destekleyen ve besleyen norm karakter, boyut kazanmış bir karakter olarak yazar tarafından belirlenmiş bir fonksiyonu icra eder."* (Şahin, 2018: 32).

Romanda 'Gece' adlı karakter, başkişinin yardımcısıdır. Dış dünyadan ve kendinden kaçan başkişi, yalnız ve umutsuz olduğu bir anda Gece adlı kahramanla karşılaşır. Gece gerçekte varolmayan bir kişiliktir. Ancak yazarın düşsel dünyasında kendisiyle birlikte hareket eden ve kendisine yol gösteren varlık olarak kabul eder.

Olay anlatısında 'Gece' adlı kimlik başkişinin kişisel bölünmüşlüğünün bir yansımasıdır. Bedenin kendisi ve isteklerini gerçekleştiremediği dış dünyada, aslında böyle bir kahramana rastlanmaz. Gece tamamen düşsel kurgunun bir kimliği olarak yaratılır. Yazarın geçmişe ve mitolojiye yolculuğuna destek olarak yaratılmış bu norm karakter, varoluşsal anlamın kendini arayan "ben" somutudur;

"Yardımcım ki daha önce hiç görmediğim bir insandı bu, üstelik kedine pek değişik bir isim de seçmişti; beni; geleceğimi, yapmayı tasarladığımız işleri üç aşağı beş yukarı biliyordu." (s. 9).

Gece'nin başkişi yazarı bu kadar ayrıntılı tanıması, kurmaca düzlemindeki anlatının kelimelere dökülmüş bir temsilcisi olmasından kaynaklanır.

Bir başka norm karakter imparator Hadrian'dır. İmparator Hadrian gerçek dünyada yaşamış tarihsel bir kimliktir;

"Publius Aelius Traianus (24 Ocak 76-10 Temmuz, 138), 117-138 yılları arasında Stoacı-Epikurik, Aelia Klanı üyesi Roma İmparatoru" (https://www.acedemia.edu. Roma İmparatoru, 18.06.2019).

Tarihi bir kimlik olan Hadrian, başkişiyi fikirsel olarak destekleyen bir kişiliktir. İmparator Hadrian'ın romanda bir karakter olarak seçilmesi tesadüfi değildir. İmparator

Hadrian yaşadığı dönemde barışı ve hoşgörüyü topluma kazandırmış bir kişiliktir. Siyasi olaylardan ve kişisel sorunlarından uzak kalmak isteyen yazar, İmparator Hadrian'ı ideal bir siyasetçi olarak olay anlatısına dâhil eder;

"Dikkatle bakıyordum heykele. Eski bir Romalı soylunun heykeli olmalıydı bu…" (s.34).

Başkişinin imparator Hadrian'ın mektuplaşması, fikirsel birlikteliğin bir ifadesidir. Her mektup, gerçek dünyada yaşananları eleştirel bir bakış açısıyla düşsel dünyada sözcüklere dökme sanatıdır; *"Daha başka bir deyişle anlatmak gerekirse; benim toprağa gömülü olan kısmım inançsızlık toprağın dışına taşan kısmım ise inançtır."* (s.120).

Karakter yaratmada sınırsız olan yazar imparator Hadrian'la iletişimini kurarak düşünsel bir etki yaratmak ister. Mantık çerçevesinin dışında olan bu diyalog hiçbir şeyin kesin olmadığı bir ortamda, başkişi yazarın bilinçdışı yaratıcı gözüyle ortaya çıkar. Yazar, kendisiyle yalnız kaldığında siyasi söylemler düzlemini ve okuyucuya vermek istediği mesajı imparator Hadrian'a yükler.

1.2.7.3. Kart Karakterler

'Orphee' adlı eserde 'kart karakterler', gerçek dünya anlatısında yer alan adsız darbeci kişiliklerdir.

"Başkişinin kendini gerçekleştirmesine izin vermeyen ve romanda değerler dünyasının oluşması çatışmanın meydana gelmesine olanak sağlayan kart karakterler, tek yağın, canlı unsurları somutlaştırır." (Şahin, 2014: 73).

Yazarın, adsız darbeci kişilikleri, başkişinin gerçek dünyadaki siyasi olaylardan kaçışının bir nedeni olarak değerlendirilir. Kendini güvende hissetmeyen başkişi, Ankara'nın soğuk yüzünden kaçar ve kendisini ifade edebileceği kıyı kentine gelir. Ankara'daki siyasi gelişmeler, yazarın düşsel dünyasında, Ankara'nın bile kaçmasına neden olur. Mekânın, teşhis sanatıyla kişileştirilmesi ve uzaklaştırılması baskıcı ve güvensiz ortamın etkisiyle gerçekleşir; *"Bu anonsta; "YÖNETİMİN İÇ VE DIŞ GÜVENLİĞİ SAĞLAMAK AMACI İLE KAMU OTORİTESİNİ ELE ALDIĞI" bildiriliyordu."* (s.66).

Koloj tekniğin de kullanıldığı bu paragrafta, başkişi yazar, yaşanan siyasi olayları da kendinden kaçmasına neden olarak göstermiştir.

1.2.7.4. Fon Karakterler

'Orphee' adlı eserin *"dekoratif unsur durumundaki kahramanları"* (Aktaş, 2000: 142). taksi şoförü ve otel görevlisidir. *"Bunların vaka içinde yüklendikleri herhangi bir fonksiyon yoktur, eserde psikolojik hususiyetlerden de söz edilmez."* (Aktaş, 2000: 142).

1.2.8. İzlek

1.2.8.1. Yalnızlık

'Orphee' adlı eserin başlıca teması yalnızlıktır. Başkişi yazarın hayatta isteklerini gerçekleştirememesi, onu toplumdan ve yaşamdan koparır kendi içinde de bir yalnızlığa sürükler. Bu kendi kendine kalmışlık hali, yazarın zihninde farklı dünyalar kurmasına ve yarattığı ideal dünyalara düşsel yolculuk yapmasına neden olur;

"Orphee'nin evini buldum, dedi.

Dilim kurumuştu.

Evet, Orphee'nin evinin nerede olduğunu biliyorum. Üstelik bir de kırmızı Alfa Romeo arabası olduğunu saptadım, dedi." (s.18).

Yazarın 'Orpheus efsanesini hatırlaması ve mitolojiye yolculuğu, dış dünyadan kaçışının göstergesidir. Dış dünyanın karmaşası ve anlaşılmazlığı, kahramanı maddeden arındırır, ona yeni bir ruhsal kimlik kazandırır. Kalabalık içinde yalnız kalan kişi, kendini özgür hissedebilecek zaman ve mekân yaratır. Ruhsal kimliğin yarattığı bu algısal zaman ve mekân unsurunda her türlü davranış, ruhun aydınlanması ve huzur bulması içindir.

Varoluş sorunlarının başında gelen yalnızlık duygusu, insanın yeni bir düzen kurgusu yaratamamasından ileri gelir. İnsan bilincinin derinliklerinde gelişen bu kavram, benlik duygusundaki umutsuzlukla birleşerek bireyin dış çevreyle iletişimini engeller. Kişi dış dünyaya karşı artık ruhsal bir hiçlikten başka bir şey değildir. Sevgi ve güvenden yoksun ruhsal hiçlik yaratıcılıktan da geri kalır.

Varoluş mitolojik ve tarihsel olaylar ve kahramanlar, kurulan yeni zaman ve mekânda normalleşmeye çalışır. Kişilerin problemleri, gerçeğe karşı yargıları veya redleri düşsel yaşamı gerçek yaşamdan ayırır niteliktedir.

"Kişiler, bu dünyada ve kendi problemleri konusunda ancak, dünyayı kendileriyle olan ilişkisi içinde yakalarlarsa bir şey yapabilirler." (May, 2008: 21).

Yazarın gerçek dünyada, kendisi için varolmayı reddetmesi yıkıcı bir davranış özelliği gösterir. Yaratıcı eylemin varoluş koşulu, yaşam için söylenen evetlerdir. Ancak başkişi karakteri ruhsal hiçliği oluşturamadığı için "hayırlar" uyumsuzluk getirir;

"Kendisi dünyada yitirmek ise kişiliğin merkezini boşaltacağı için onun vakum diye nitelendirdiği boşalma durumuna yol açacaktır. Ne kendini varlığın içinde yitirmek, ne varlığın hayır demek, kişinin kendi varlığında yeni gelecek varlık için boş oda hazırlaması, ne dünyayı boşaltma; ne dünya tarafından boşaltılmış yeni varlık, yeni dünya için kendi kendini boşaltma" (May, 2008: 22-23).

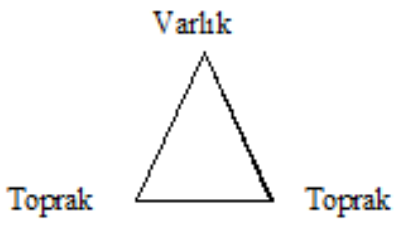
Başkişi karakterin yeni dünya arayışı ve gerçek dünyadaki varlığa hayır demesi, kendi kendini boşaltmasıyla açıklanır. Efsane ve tarihsel yolculuktaki olay kurgusu da yine yaşama karşı "hayır"la başlamaktan ileri gelir;

"Karanlıkta, çetrefilli bir insan ruhuna doğru gidiyorduk ya, yolları bulmayı Bay Gece'ye bırakmıştım." (s.21).

Karanlık, belirsizlik ve huzursuzluk, 'ben'in dış dünyasında cesaretini kırar. Yaşamın güvensizliği yalnızlık kavramında bütünleşir. Başkişi yazarın imparator Hadrian'la mektuplaşması, dış dünya gerçeğinde güvensiz bir ortamda oluşunda kaynaklanır. Tarihsel kaynaklar, efsane ve mitoloji yazar için sığınak noktasıdır. Bu düşsel dünyalarda yeni kurgular tasarlamak da ben'in kendisine ulaşmak demektir;

"Kierkegaord'a göre ben'in gelişimi umutsuzluktan geçer. Umutsuz olunmadan ben'i aşkın gerçeğiyle yüz yüze getiremeyiz. 'Kendi olmaya cesaret etmek aslında bir bireyi, şunu veya bunu değil, Tanrı karşısında çabasının ve sorumluluğunun devasalığı içinde yalnız bir bireyi gerçekleştirmeye cesaret etmektedir." (Kiernkegaord, 1973: 12).

Modern Eurydice'in Orphee'nin evini araması mekânsal rahatsızlığın bir sonucudur. Romanda Ankara'dan kaçıp, kıyı kentine gelen yazar, aynı zamanda mekânsal yalnızlığından da kaçmaya çalışır. Toprak-varlık-toprak.



Üçgeni yazarın yaşama karşı cesaretsiz tutumunu gösterir. Varlığında toprakla birleşen başkişi yokluğunda yine toprakla bütünleşir. Eserdeki toprak algısı hem

mekânın insan üzerindeki etkisini hem de yok oluş sürecini ifade eder. Tüm bu ruhsal algılar varlığı yalnızlığa ve korkuya yöneltir. Yalnızlığın kurgusal olmadığı eserde olay anlatısı da düşsel değildir aslında. Her türlü duygusal geçişin gerçek olduğu Orphee anlatısı geleneksel gerçeklikten farklılık gösterir.

Yalnız kalmış varlık belirsizliğin sarmalında keşif yapmaya çalışır. Orphee, Eurydice, imparator Hadrian ve yazar, belirsizlik, umutsuzluk ve arayış içinde yaşama dâhil olmaya çalışırlar. Efsanevi ve destansı kişiliklerde kahramanlıktan ziyade korku ve kaygının sürüklediği itilmişlik duygusu hâkimdir. Yalnızlığın sonsuzlukla birleştiği roman Orphee, her yönüyle ruhsal bölünmüşlüğün yazınsal anlatısıdır.

1.2.8.2. Ölüm Teması

'Orphee' adlı eserde ikinci önemli tema ölüm'dür. Başkişi yazarın kendinden kaçıp yalnızlığa sığınması ve sonrasında yok olma korkusu, ölüm-karanlık-bilinmezlik kavramlarını beraberinde getirir. Yardımcısına verdiği ad olan 'Gece' sessizliğin ve bilinmezliğin bir kanıtıdır. Yazarın Bay Gece ile arkadaş olması karanlığın yeni anlamlar kazanmasına neden olur.

Romanda ölüm kavramı, karanlıkla birlikte işlenir ve karanlık, yazarla arkadaş olunca, bu korku de yerini kabullere bırakır;

"Ölüme karşı bir oyun bu oynadığımız. Ne siz ne de ben ölüm olabiliriz. Ne dersiniz? Diye sordum."(s.15).

Ölümdeki belirsizliği ortadan kaldıran yazar, bir âlemden diğerine geçerek ölümün bir 'son' olmadığını da kanıtlar.

"Zamanımız az. Sevgilisi Eurydice'i bulmak içir Orphee her an öbür dünyaya inebilir…" (s.15).

Fizik kurallarına göre paralel evren tanımlamasına da uygun olan bu boyut değiştirme işlemi yazarın dış dünyayı reddetme yeni bir dünya yaratması çabasından ileri gelir. Gerçek dünyada, ölüler diyarı denilen bilinmez bir dünyaya geçişi başkişi'deki 'ben' kavramının kendini kabullenmemesinden kaynaklanır. Geçmişini reddeden geleceğini bilmeyen ve şimdide kendisi gerçekleştirmeyen 'ben' zaman, mekân ve olaylarla çatışır. Önce zamandan şikâyet eder, sonra mekândan kaçar ve sonrasında olayları tersine çevirir.

Paralel evren denilen yerde, kendisi gibi kahramanlarla buluşan başkişi, buraya ölüler diyarı adı verir. Yazarın kendi ruhsal dünyasında çoklu diyarlar yaratması ve bu diyarlardaki kişilerle arkadaş olması gerçeğe aykırı bir durum değildir. İnsan ruhundaki bu geçiş evrelerine maddi alanda ölçümler yapılarak farklı tanımlar kazandırılır. Bu konuda kesin bilgiler olmamakla birlikte yine de tutarlı ve uyumlu açıklamalar kabul edilir.

"Çoklu dünyalar yorumunun temel fikri şudur: Evren, kuantum düzeyinde ne zaman bir seçim yapmak durumunda kalırsa, kaç tane alternatif kuantum durumu varsa o kadar parçaya bölünür.

"...Geçmişimizde olma ihtimali olup da gerçekleşmemiş pek çok olay, geçmişteki o anda başka bir paralel evrende gerçekleşmiştir." (Pak, 2019: 10).

Sürekli bir kaçış içinde olan başkişi yazar, geçmişte yaşayan insanlarla iletişim kurarak farklı âlemlere geçiş yapar. Kendi geçmişinde yaşamayan kahraman başka bir paralel evrende isteklerini gerçekleştirir.

Yazar ayrıca kendi düşsel dünyasında evrensel olmaya çalışır. Varsaydığı her şeyi evrensel bir bütünlük oluşturduğunu düşünen karakter, yarattığı bu dünyada her şeyi söyleyebilme yeteneğine sahiptir. Kendi doğrularını ve kabullerini sunan yazar, mitolojiyi de kendine göre yorumlar;

"Schopenhauer, irade ve tasarım olarak Dünya'da ölümlülerin gözlerini örten Majo'dan aldatıcı örtüden söz eder. Ölümlülerin gözünü örten maja, onlara olduğu ya da olmadığını söylemenin mümkün olmadığı bir dünya gösterir. Çünkü bu dünya, yolcunun uzaktan su sandığı kumun üzerindeki güneş yansımasına ya da yılan yerine koyduğu yere atılmış ipe benzer." (Schopenhauer; 2005: 44).

Yazarın gerçek dünyası, Schopenhauer'in Maja'ın yarattığı dünyaya benzer. Olumlu ya da olumsuz düşüncelerin söylemeniz mümkün olmadığı bu dünyada herkes birbirinden kaçar. Dış gerçeklilikle inancını yitiren başkişi öznel gerçeklikle geçmişini yakalamaya çalışır. Şimdiki zamanla çatışma içinde olan kahraman, mutlak yaratıcının kendini yanız bıraktığını düşünür. Bundan dolayıdır ki kendi özgür dünyada yaratıcı olma isteğini gerçekleştirir;

"Ne tuhaf size söyleyeceğim şeyi önceden bildiniz. Evet birçok heykel çıkarıldı bu kazıda. Dediğiniz gibi çoğu müzede şimdi." (s.33).

Yazar, ‘Orphee’ adlı eserde Ankara’dan Kıyı Kentine yolculuk yaparken içsel dünyasında “benlik” kavramını yitirir. Kendini zamana, mekâna ve olaylara bırakan başkişi zaman zaman dünya ile tüm bağlarını koparır. Dünyadan ayrılıp farklı dünyalara yolculuk yaparken umutsuzluk duyusunu da beraberinde götürür. Cesaretten ve umuttan yoksun karakter kendiyle dış dünya arasında bir umut olur. Benliğin gücünü yitiren başkişi, bireysel ilişkiler kurmaya çalışarak tüm enerjisini ve hislerini yarattığı dünyaya kanalize eder. Yaşadığı dış dünya ve toplumsal kurallar, karakteri ruhsal olarak tatmin etmez;

“Rahatsızlıklarının kökeninde yatan başka bir etken, insan olmanın onurunu ve kıymetini duyumsamayı neredeyse unutmuş olmamızdır. Nietzsche insanın giderek bir sürü içerisinde kaybolup gittiğini söylediğinde de kastettiği gerçek budur. Nietzsche buna ‘köle ahlakı’ der.” (May, 1997: 56).

Yazar başkişi gerçek dünyadaki insan olma bilincinin bir kimlik sorunsalı olduğu görüşündedir. Bu kimlikteki insanla düşünmek eylemini, düş görme eyleminde üstün tutar. Sadece kurallar ve düşünmekten ibaret olan somut dünyada ‘düş görme’ sona erer. İşte bu sonsuzluk düşüncesi de ölümün kendisi olarak karşımıza çıkar. ‘Orphee’ adlı eserde yazar, düşün sona erdiği dünyadan kaçarak asıl düşün yaşandığı ölümsüzlük düzlemine gelir. Orphee’nin Eurydice’nin ve imparator Hadrian’ın yaşadığı sonsuzlukta ölüm bir başlangıçtır.

1.2.8.3. Kader Teması

‘Orphee’ romanında kader teması, insanın yalnızlık bunalımına isyanından doğan temel bir kurgudur. Başkişi yazar, kendi dünyasından sıyrılıp başka dünyalara yolculuk yaparken dış dünyada kalan somut yaşamına ‘kader’ adını verir. Bu düzlemde sürekli düş-gerçek çatışması yaşayan karakter, gerçeği yok sayar, düşlere sığınır. Kurduğu her dünya, kendi gerçeğinin bir yansıması olarak ortaya çıkar.

‘Orphee’ adlı eserde başkişi, çeşitli bedenlerde çeşitli karakterler kazanarak ‘kader çizgisini’ zenginleştirir. ‘Yazılı kader’ anlayışının dışına çıkar ve yarattığı özgür dünyada üç farklı yaşam içinde kendini gerçekleştirir.

İlk yaşam çizgisi kendi kaderidir. Bu gerçeği kabullenmeyip başka insanların yaşamına yolculuk yapan başkişi, mitolojinin ünlü aşk efsanesine yeni bir kimlik kazandırır. Bu kimlik, efsane kahramanlarının kaderini de tersine çevirir ve Rüci yaşamı oluşturur;

"Peki, ya Eurydice? Eurydice nerede? Orphee'nin ölen sevgilisi… diye sordu yardımcım.

Henüz ölüp ölmediğini bilmiyoruz. Belki de ölmek üzere koştu buraya… Belki de Eurydice yok… Bakın, bu da olabilir… Yalnız bir Orphee'nin peşinde olabiliriz. Yaşamında Eurydice olmayan bir Orphee… dedim." (s.13).

Yaşamın en gerçek olgusu ölümü kabullenmeyen yazar, Eurydice'nin bedeniyle yeniden yaşama tutunur;

"Ölüme karşı bir oyun bu oynadığımız. Ne siz ne de ben ölüm olabiliriz: Ne dersiniz? Diye sordum." (s.15).

Ölüme karşı yeni çözümler sunan yazar, bu bilinmezlik kavramını yok ederek ölüm denen karanlığı kader, kader çizgisinin dışına atar. Efsanevi dünyanın kimlikleri artık ölümsüzlük ruhuyla şekillenmiştir. Gerek Orphee, gerekse sevgilisi Eurydice, bulundukları dünyada tersine çevrilmiş kaderin umudunu yaşarlar;

"Siz bugüne kadar hep benim bulunduğum yerde Orphee'nin evine baktınız. Eğer Orphee'nin evinden benim bulunduğum yere baksaydınız, bu sonsuz yazgının yalnızca benimle ilgili olmadığını da görürdünüz." (s. 121).

Romanda, başkişinin kaderle olan savaşı kahramanların karakter oluşumunu etkiler. Eurydice ve imparator Hadrian, kendi gerçeklerini ortaya koyarak kader düzleminde iradenin gücünü ve özgürlüğünü yansıtır. Aslında İslam inancında da var olan bu temel düşünce eserde, gerçek dünyadan çok uzakmış gibi ele alınır.

"Kim yararlı iş işlerse kendi lehinedir. Kim de kötülük işlerse kendi aleyhinedir."

"Herkes kazancına bağlı bir rehindir." (Kur'an Meali, Müddesir, 74/38).

İnsan kaderinin özgür olmadığını düşünen başkişi, gerçek dünyadaki olumsuzlukları, kaderin bir parçası olarak görür. Mutluluğun da insan kaderinde gerçekleşmeyen bir duygu olduğuna inanır ve bunu haksızlık olarak düşünür;

"O, insanın kaderini teraziye koydu ve mutluluğu bir büyü, bir yiğitlik olarak aldı." (s.123).

Kendi kaderini kendisi yaratmak isteyen anlatıcı yazar, gerek mitolojide gerekse ölüler diyarı dediği yerde kabullerin üstüne çıkar ve insan iradesi inançtan ayrı tutar. Yazarın kaderi sorguya çekmesi gerçek dünyadaki yaşam kargaşasından ileri gelir. Eserde sıkça ifade ettiği inançsızlık duygusu da bundan kaynaklanır. Yaşamın başkişiye

verdiği kimlik, onun ruhsal dünyasındaki boşluğu karşılamaz. Kendini ifade edemeyen kahraman da olay örgüsü kurgusunda özgürlüğünü rehin bırakır.

İnsan yaşamının bir algı olduğunu düşünen yazar, 'ben' kavramının, duyular aracılığıyla yeni bir dünya yaratmasına yardımcı olur. Dış dünyadaki nesneler ve kuruntuları yaşamın değişmez parçaları olarak bireyin yön vermek istediği evrende kader bilincini oluşturur.

"Düş, uykuda ruhsal yaşamın etkinliğini sürdürmesidir. Uyurken gerçek dışı dünyadan kendimizi ayırıyoruz, böylece psikozun gelişmesi için gerekli koşullar ortaya çıkmış oluyor." (Freud, 1994: 11).

Eserdeki kader anlayışına bir başka bakış açısı da düşsel yorum olabilir. Yazarın düşle-gerçek arasındaki geçişleri ve dış dünyadan düş dünyasına yolculuğu yeni bir düzlem yaratmasına neden olur. Bu kader düzleminde başkişi 'ben' kavramını istekleri doğrultusunda geliştirir. Dış dünyadaki tabuları yıkar ve kendi desini ve tablosunu oluşturur. Eserdeki kaderin, gerçek dünyadaki kaderden de farkı budur. Dış dünyanın kaderi olumsuzluklar ve ölüm kaygısı, düş dünyasının kaderi ise özgür yaşam inancıdır. Kişiler başkişinin iç dünyasında her türlü kuraldan uzaktırlar. Bir yönüyle toprağa bir yönüyle yaşama bağlı benlikler kendi kurgusal yaşantılarından iyiyi ve doğruyu yapmaya çalışır.

Yazarın maddesel dünya inancında ruh maddeden özgür hareket eder. Ölümü ve belirsizliği ortadan kaldıran ruhsal döngü, kaderini de kendi yazar. Geleceği kendine hedef alan yazar geçmişi bilmez. Eserin sonunda kahramanların ölümü yeni bir hayatın başlangıcı olarak geçmişle –geleceği 'an' zaman diliminde birleştirir. Gece, sabah olur, karanlık aydınlanır, ölüm, yaşamın başlangıcı olarak belirsizlik yok edilir.

1.2.8.4. Gerçeklerden Kaçış

'Orphee' romanında, başkişi yazar, dış dünyanın kendisine sunduğu maddi hayattan kaçış içindedir. Geçmişini yok sayan, geleceği olmayan başkişi, zihinsel dünyasında özgür ve ciddiyetsiz olarak yaşar. Hiçbir kurala ve tabuya uymak istemeyen kahraman, kendi dünyasının dışında, başka mekânlar arar. Özellikle ölümün olmadığı sonsuz yaşamların olabileceği düşsel şehirlere ve ülkelere yolculuk yapar;

"Bakın Bay Gece, dedim. Şu anda bu kıyı kentinde Orphee var, ölüm var, siz yardımcım varsınız, ben varım. Tüm bunları biliyoruz artık…" (s.15).

Kendini geçmişe ve ölüler diyarına götüren başkişi, gerçek yaşamın baskıcı ve yok edici özelliğine karşı gittiği bu yerleri bir sığınma noktası haline getirir. Benlik kavramının özgür olduğu ölüm gerçeği romanda imgesel bir değer olmaktan çıkar. Ölümün karanlık belirsizliğinde yazar ve Bay Gece, aşkın fedakârlık boyutunu kurgulamaya çalışır. Çünkü gerçek dünyada 'aşk' kavramı yaşanmayacak derecede sahtedir. Başkişinin 'benlik' kavramından ayrılıp, kendisi aşkın hiçliğine bırakması, dış dünyanın çıkarcı ilişki anlayışından kurtulmak istemesi ile açıklanır. Önce kendi bedenini, sonra başka bedenleri gerçek mekânsal düzlemden çıkarması ve mekânı da kişileştirip ona bedensel özellikler vermesi bir yabancılaştırması sorununu beraberinde getirir. Topluma ve tüm kimliklere yabancılaşma, gerçeği kabullenmemekten ileri gelir.

Kurmacanın da kurmacası (Ecevit, 2001: 97) olan anlatıda kurgu, yazarın kendini anlattığı bir yaşam öyküsü niteliğindedir;

"Artık edebiyat, dış ya da iç dünyayı, somut ya da soyut yaşamı anlatmaktan çok, kendini yansıtmaktadır; objektifi kendi üstüne çevirmiştir." (Ecevit, 2001: 98).

'Orphee' romanında, kurgusal metnindeki olaylar ve kişiler gerçek dünyada değil, yazarın zihinsel varlığında oluşurlar;

"Orphee'yi görüyorum, dedi. Karanlığın içinde kıpırtısız oturuyor." (s.22).

Orphee, yazarın zihnindeki yalnızlığın yansıması, Eurydice ise aşkın ve sonsuzluğun ifadesidir. Yalnızlıktan ve belirsizlikten kaçan 'benlik' sonsuzluk mekânında ortaya çıkar. Yalnızlık-korku-kaçış-ruhsal durumu başkişinin kendi gereğinin imgesel değeridir. Mekânı kişileştirmesi ve ondan da kaçması yine korkunun bir sonucudur;

"Sizi Ankara arıyor, dedi. Bıraktım çayımı balkonda, indim aşağıya, aldım ahizeyi elime.

O dumanlı, kart sesiyle Ankara;

Merhaba dedi, öteki uçtan." (s. 28).

Yazarın, somut mekândan kaçması benliğindeki korkuyu azaltmaz. Çünkü kaçtığı olaylarda, kişiler de mekân da kendi zihinsel dünyasının gerçekleridir. Bedenin dış mekândan ve gerçeklerden kaçması, başkişi için çözüm değildir. Çünkü kaçtığı her gerçek ruhunda derin bir sonsuzluk oluşturur. Kendini Erydice'nin bedeninde var eden yazar, bir umutsuzluk ve kaygı içindedir. Toplumun içinde bulunduğu sosyal ortam,

yazarın kendi isteklerini gerçekleştireceği mekânsal yapıya sahip değildir. Siyasi olaylar, fiziksel dünyasını; sosyal baskılar de yaşayış tarzını kilitler niteliktedir.

Eserde tüm kahramanlar kendilerine sözlerden birer elbise yapar ve elbisenin kişiliğinde yeni kimlikler oluşturur. Başkişi yazar, Orphee ve Hadrian, geçmişlerinden kaçıp günümüze sığınırlar. Geçmişteki hatalar değişmeyeceği için, bu karakterlerin bir sorunu da hataları silmektir.

Anlatıda yazar, kendini tanrı ilan etse de geçmişi değiştiremez. Başkişi, tüm geçmişi ve hataları sanal dünyanın sonsuz dengesinde yok olur. Geçmiş silinir, hatalar görünmez. Yazarın da bulunmak istediği durum budur aslında. Yalanı, hileyi, baskıyı ve ölüm korkusunu geride bırakmak ve hataları hiç olmamış gibi kabul etmek.

1.3. Yıldızlar Mektup Yazar

1.3.1. Romanın Kimliği

Nazlı Eray'ın 'Yıldızlar Mektup Yazar' romanı 1993 yılında Eko Basımevinde basılmıştır. Can Yayınları tarafından dizgisi yapılan eserin kapak resmi, Başak Burcu'dur. (Sümbüle) (Eray, 1993:1).

Eserin sonunda yazarın 24 Haziran 25 Temmuz 1993 Ankara-tarih ve yer bildirmesi romanın kimliğini tanımlamada kesinlik oluşturur. Verilen tarih ve yer bilgileriyle romanın ayrıca bir günlük niteliğinde olduğu söylenebilir.

1.3.2. İsimden İçeriğe

Romanın ilk satırlarında da belirttiği gibi olay örgüsünün gerçek mekânı Ankara'dır;

"Gece zamanı. Ankara'daki evimin balkonunda oturuyorum." (s.5).

Yazar, gerçek zamanı ve mekânı aşarak kendi içsel dünyasında yeni yaşamlar ve zamanlar yaratır. Kendisine renkli ve farklı gelen her nesneye kimlik kazandıran N. Eray, 'Yıldızlar Mektup Yazar'da yalnızlık gerçeğinde kalabalık ortamlar yaratarak yeryüzünden gökyüzüne yolculuğa çıkar. Bu yolculara bazen de tarihin bilinmez derinlikleri eklenir. Biraz gerçek biraz düşsel olan romanda olay örgüsü çok çeşitli ortamlarda ve zamanlarda kurgulanarak fantastik bir görünüm kazanır.

Romanda yazar, tek başına çıktığı yolculuklarda sevgiden yoksun kemliğini yalnızlığa bırakır. Toplumda kabul görmeyen, yaşamları da nesneler üzerinden sembolleştirerek sıradan hale getirir. Her bir olay örgüsünün kahramanı gerçek dünyada yaşamış ve tarihe iz bırakmış kişiliklerdir.

Yıldızların mektup yazması, yazarın karanlıktan aydınlığa dönmesi ile açıklanır. Gerçek dünyayı karanlık olarak düşünen anlatıcı yazar gökyüzünü özgürlük ve aydınlık olarak tanılar. Gerçeklerden kaçıp gökyüzünün sonsuzluğuna sığınır.

1.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Yıldızlar Mektup Yazar' adlı eser, kahraman bakış açısı ile kendi düzeninde kurgulanır. Yazarın ele aldığı temel değerler, öz yaşam öyküsüne dayandığı için özgürlük ve samimiyet gibi kavramlar olay örgüsü kurgusunda ön plana çıkar.

Yazara göre roman yazmak, yaşamın kendisini yansıtmak demektir.

"Düşlerle yaşıyorum ama yazdıklarımın yüzde doksan beşi somut gerçeklere dayanıyor." (Eray, https://www.medyatava.com/.2012, Salı, 12.36).

Yazarın bu açıklaması doğrultusunda, eserin düşsel özelliği gerçeğe dönüşür. Her ne kadar kişiler ve olaylar tarihi ve düşlere dayandırılsa da romandaki kurgu yaşamdan uzak değildir.

Yazarın gerçek yaşam üstüne olan kurgusu bakış açısındaki özellikleri ortaya koyar. Hem düş dünyası hem de gerçek dünya bağlantısı yazarın kendi öğreti ve hayat görüşünü okura yansıtır. Nazlı Eray romanda, düşüncelerini yarattığı kahramanlar aracılığıyla topluma tanıtır ve toplum yapısını eleştirir;

"Hemen hemen hepsi var. 'Alo Fal, Alo Hayat Arkadaşı, Ala Seks, Alo Psikolog, Alo Tarat, Alo Yatak Arkadaşı, Alo doktor, Alo Konuşan Kedi, Daha aklınıza ne gelirse…' dedi usta." (s.70).

Toplumdaki bir takım olumsuzluklar yazarın mizahi yaklaşımıyla dile getirilir. Eserde bakış açısı düzlemine bağlı olarak gelişen kurgu, aslında bir ahlak çöküntüsü olduğunun da habercisidir. Yazar eserde gerçeklere eleştirel yaklaşırken hayal dünyasına sığınır ve oradaki tarihsel kişilikler sayesinde eksikler ifade edilir.

Eserde sürekli değişen zaman ve mekân algısı vardır. Kahramanın bakış açısı ile kurgulanan olay örgüsünde bu değişkenlik kendi içinde bir bütünlük oluşturur. Ankara, Viyana, Berlin, Amerika ve Bodrum gibi mekânlar, romanda ayrı ayrı öykülere neden olur;

"Gece zamanı. Ankara'daki evimin balkonunda oturuyorum." (s.5).

"Viyana'da kaldığım pansiyon Sigmand Freud'un evine yakındı." (s.5).

"Şimdi İstanbul'da, Teşvikiye'deki evi düşünüyorum. Hüsrev Gerede Caddesi…" (s.7).

"Bodrum'a giderken, bitmek tükenmez Dazkırı'ndan geçerken, üstünde imparator ise Elisabeth'in resmi bulunan çakmağımla bir sigara yakarım." (s.8).

Yazarın zaman içinde sürüp giden olay örgüsü nesnel yaklaşımdan öznel yaklaşıma doğru geçiş sağlar. Değişik ülkelerden kişiler hep tek yönlü anlatılır. Bakış açısına bağlı olarak yaratılan kişiler ve kurgulanan olay örgüsü okuyucuyu fikirsel anlamda yönlendirir.

"Romanın bütünün yaptığı ise, eğer iyi bir romansa değerlere göre sürülen yaşamı da kapsamına almaktır." (Forster, 1985: 67).

İkili değerlere göre kurgulanan anlatı, yazar anlatıcının düş dünyasındaki gerçeklerle birleşir. Anlatıcı konumundaki yazar, iç dünyasındaki çıkmazlarını ve yalnızlıklarını, benliğine etki eden zaman ve mekânlarla anlatmaya çalışır. Bir çakmağın üzerindeki resmin sayesinde çıkılan yolculukta her türlü kişiliğe rastlanır. Yazar anlatıcı, dünü-bugünü-geleceği anlatırken her bir karaktere farklı görevler yükler.

Bakış açısının görev yüklediği karakterler kahraman anlatıcı yazarın yalnızlığını paylaşır. Her resmin bir çağrışım yapması, yazarın düş dünyasını dağıtmasına neden olur. Bütün karakterlerin yazarla diyalog halinde olması düşsel dünyanın da kalabalıklaşmasına neden olur. Ankara'nın soğuk yapısından kaçan yazar, Bodrum'da sessizliğe ve yalnızlığa rehin kalır. Eserde yer alan tüm şehirlerde bir anı biriktiren kahraman anlatıcı yazar daha sonra bunları birbirine tanıtarak bağ kurmaya çalışır. Örnek olarak Tayyareci Nuri Bey'le Avusturya imparatoriçesi Elisabeth'in tanışması olay örgüsünde farklı yaşamları birleştirir;

"Elisabeth-Hoş geldiniz, dedim. Nuri Bey, size Avusturya İmparatoriçesi Elisabeth ile tanıştırayım. Majesleri Elisabeth Von Hapsburg; Şehit Tayyareci Nuri Bey." (s.31).

Bu olay anlatının hemen arkasından yazan anlatıcı yine bir düşsel yolculuğa çıkar ve geçmişte yaşamış Dr. Sigmund Freud'un yanına gider. Aradaki bu geçişler birbirinden bağımsız görünse de kahraman anlatıcının zihninde birbirine bağlıdır.

Kahraman anlatıcı gördüğü her nesneye şekil verip onu kimlikleştirirken topluma da tarih dersi verir. Geçmişte yaşamın ve Suikaste uğramış imparatoriçe Elisabeth, yazarın kendi kimliğinin bir parçasıdır. Bakış açısında yazarın okuyucuya gönderdiği mesajı tarihin unutulmuş sayfaları arasındaki kişilikler gönderir. Burada her ifade her anlatı yazar anlatıcının gördüğü duyduğu ve hissettiği kadardır.

Anlatıcı yazarın bilgi birikimini montaj anlatım tekniğinde görebiliriz, geçmiş yaşanmışlığın bir kişiliği ve tarihi bir kimlik olan 'imparatoriçe Elisabeth' (Viyana İmparatoriçesi ve Macaristan Kraliçesi) anlatıda önemli bir isimdir;*" Elisabeth. Doğum tarihi: 1837, Bavyera.*

Ölüm tarihi: 1898, Cenevre" (s.20).

Yukarıdaki anlatıda tarihi bir bilgi montaj tekniği kullanılarak verilir ve okuyucu yazarın bu birikiminden haberdar olup kendisini bu olayın içinde bulur.

Anlatının bir başka tekniği, diğer anlatılarda da görülen 'kolaj'dır. Bu teknik, anlatının düş uzamı için kullanılır. Dış dünyada yön gösteren bir tabela gibi ifade edilir ancak anlatıcı yazar başkişisinin bilinçaltı uzamıdır;

"YALNIZLIKLAR ORMANI.

TEK YÖN." (s.58).

Bu tür anlatım tekniklerinin kullanılması, anlatının düş içinde gerçekselden henüz uzaklaşmadığının belirtisidir. Anlatıcı yazar hem dış dünyayı hem de düş dünyasını her unsurda bütünlediği gibi bakış açısındaki anlatıcı düzleminde de bütünler; *"Böylece metnin yapısı ve üslubu üzerinde kahraman anlatıcının kültür seviyesi, mizacı, dikkati ve içinde bulunduğu sosyolojik ve psikolojik şartlar etkili olur. Zira metinde nakledilen her şeyi onun duyu organları ile idrak ettiği ve değerlendirdiği tarzda karşımıza çıkar."* (Aktaş, 2000: 93).

Yaratılan bütün kahramanlar ve kişilikler yazarın ruhsal durumuyla sınırlıdır. Eserde hiçbir kahraman özgür değildir. Yazar anlatıcının bir parçası olan karakterler, başkişi yazarın bölündüğü kimliklerdir.

'Yıldızlar Mektup Yazar' adlı anlatıda öyküleyici, betimleyici ve fantastik anlatım biçimlerine rastlanır.

Betimleyici anlatım biçimi, yine mekanın ve kişiliklerin sanatsal betimlemesi ile karşımıza çıkar;

"…Köşebaşlarındaki sarışın, uzun saçlı, biçimli bacaklı, kısacık etekli kiralık kızlar çok güzeldiler…" (s.9-10).

"Ne güzeldir onca saat sonra Bodrum'un ilk görünüşü. Bembeyaz bir dünya, kale, evler, masmavi deniz, açıklarda demirlemiş beyaz bir gemi…" (s.11).

Yukarıdaki her iki anlatıda ayrıntılı betimleme yapılmamış olsa da kısa ve etkileyici oluşları önemlidir.

"Hiç zararı yok, efendim. Ben Şehit Tayyareci Nuri. Hani Boyabat'taki, tepedeki çay bahçesinde büstüm durur. Siz çok ilgilenmiştiniz." (s.28).

Bu anlatıda bir büstün konuşması ve geçmişle bağlantı kurma düşsel bir yorum olduğu için fantastik anlayış hâkimdir diyebiliriz.

1.3.4. Olay Örgüsü

Nazlı Eray, romanda olay örgüsünü *"çoklu olay zinciri"* (Tepebaşlı, 2012: 35). yapısına bağlı kalarak anlatır.

"Olay yapısında duruma bağlı olarak veya eserden esere değişen bir veya birden fazla olay akışı vardır." (Tepebaşılı, 2012: 35).

Romanda olay, bir gece Ankara'da gerçek bir mekânda başlar ve sonrasında buralardan farklı mekânlara, farklı zamanlarda ve farklı yaşamlarda devam ederken her farklı şahıs, zaman ve mekân unsuru, yazarın kendi benliğini bulduğu bir yerde birleşir. Olay örgüsünü oldukça zenginleştiren yazar dramatik bir taklit geliştirir. Düşüncenin eyleme dönüştüğü düşsel zenginlik eserin niteliksel yönüyle doğrudan bağlantılıdır.

Romanda anlatı karakterlere bağlı kalınarak da gerçeklerle birlikte kurgulanır. Gerçek dünyanın taklidi sonucu oluşan düşsel kurmacada kişilik, yazarın sözünü bıraktığı temsilcilerdir;

"Aristotales anlatıcı olarak şair tanımına ayraç içinde bir bilgi ekler: Ya başkası haline gelinerek (Homeros da böyle anlatır) ya da hiç değişmeden aynı kalınarak" (Riccear, 2007: 82).

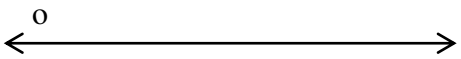
Yazarın gerçek dünyada başlayıp, düşsel dünyada devam ettirdiği yolculukta yarattığı karakterler, yeni bir evren oluşturur. Bu evren, geçmiş yaşantıları şimdiki zamana taşır.

"Şimdiki an. Görünüşte şimdiki andan daha açık, daha kesin, daha elle tutulur bir şey yoktur. Ama tümüyle kaçar bizden aslında. Yaşamın bütün hüznü de buradadır." (Kundera, 1989: 33).

'Yıldızlar Mektup Yazar' adlı eserde, olaylar tek bir doğru üzerine kurulur. Bu doğru düzlemi kişilerin toplumla uyuşmazlıkları ve yalnızlıklarıdır. Bir çakmak üzerindeki resimle başlayan macera Viyana, Berlin, Amerika ve Türkiye'deki çeşitli şehirler ve ilçeler arasında gelişir. İnsan ruhunun özgürlüğünü ifade eden bu yaklaşım 'ben'in iç yaşam yolculuğu, yazarın kendi zayıflığını da ortaya koyar niteliktedir. Kendini gerçek dünyadan soyutlayan başkişi yazar, eserde bütün kahramanları, içi dünyasının olağanüstü güçleriyle yönetir. İnsan ve ruhun ikiye ayrıldığı eserde olay örgüsü, varlığın gerçekle-düş arasındaki paradoksunu anlatır. Başkişi yazar romanda, tarihin bilinen sayfalarından da yola çıkarak kişileri uçsuz bucaksız bir dış dünyasına

gönderir. Her türlü toplumsal olayların da ele alındığı eserde terkedilmiş yalnızlık ve sevgisizlik ana unsurdur.

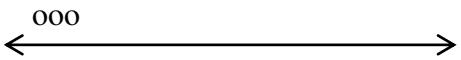
V1- Gerçek mekânda ve gerçek zamanda geçen olay örgüsünde yazar Ankara'da evindedir. Evinde gerçek dünyadan sıyrılıp, başka bir dünyaya gitmeye hazırlanan yazar çocukluğunu dönüş yaparak yeni bir yaşamın kapısını aralar. Gerçek yaşamın anlatıldığı birinci olay örgüsünü doğru düzlemi olarak ele alabiliriz. İki uç noktalarında sonsuz olduğu bu düzlemde yazar bağımsız hareket eder.



V2- Düşler dünyasında kendine yeni bir hayat kuran başkişi yazar, Sigmund Freud'u olay örgüsüne dâhil eder. Birinci olay halkasından bağımsız olarak gerçekleşen ikinci halkasında düşlerin incelenmesi konusu da önemli bir isim olan Sigmund Freud, başkişi yazarı tedavi etmeye çalışır.

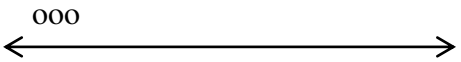
V3-Bu olay örgüsünde yazar, Amerika'daki anısına geri dönüş yapar. 'Rosita Serrano' adlı sanatçıyı anımsar. Onu dinlerken nasıl etkilendiğini belirtir;

"Aslında bir Almandır Rosita Serrano. Artık yitmiş, kaybolmuş, kimselerin anımsamadığı bir ses. Bence dünyanın en etkileyici seslerinden biridir." (s.9).



V4- Dördüncü olay örgüsü, tarihin fazla bilinmeyen sayfalarını şimdiki zamana aktarır. Bir çakmak üzerindeki resimden hareketle, hem cinayet hem de aşk defterleri yeniden açılır. Çakmağın üzerinde resmi bulunan imparatoriçe Elisabeth cinayeti yeniden dile getirilir ve sorgulanır;

"Çakmağın üstünde resmi bulunan güzel imparatoriçe Elisabeth, 10 Eylül 1898'de Cenevre'de Laccheni adlı bir İtalyan anarşist tarafından bıçaklanarak öldürülmüştü." (s.20).



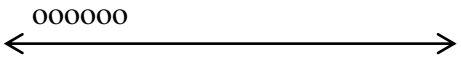
V5- Bu olay örgüsü, yine tarihin bilinmeyen başka bir kahramanına götürür. Şehit Tayyareci Nuri Bey. Olay kahramanlarındandır. Sinop Boyabat'ta büstü bulunan şehit asker, yazarın düşsel dünyasının başka bir kimliğidir. Gerçekte Sinop Boyabat'ta bir parka verilen adla Osmanlı Ordusunun ilk Hava Pilot Şehidi Tayyareci Nuri Bey ölümsüzleştirilmiştir;

"Hiç zararı yok efendim. Ben Şehit Tayyareci Nuri. Hani Boyabat'taki tepedeki çay bahçesinde büstüm durur." (s. 28).

Nuri Bey'in olay örgüsüne katılımı yazarın düşsel dünyasını iyiden iyiye zenginleştirir. Çünkü eserde, birbirinden çok farklı kimlikler çok farklı yerlerde buluşur ve birliktelik kurar. Şehit Tayyareci Nuri Bey, bir heykel olarak fantastik dünyanın kurgusunda yer alır. Bu karakter yazarın yalnızlığını roman boyunca paylaşır.

V6- Başkişi yazar mutfakta bir tepsi üzerinde gördüğü resimden yola çıkarak, imparatoriçe Elisabeth'i öldüren İtalyan anarşist Laccheni ve eşini olaylara dahil eder. Yine aynı olay örgüsü içinde duvardaki Maske'de konuşur ve kimlik kazanır;

"Bir ses geldi. Maskeye baktım. Hayret dudakları kıpırtısız… Bir şey söyledi ki kaçırdım mı acaba? Biraz kısık sesle konuşuyor." (s.54).

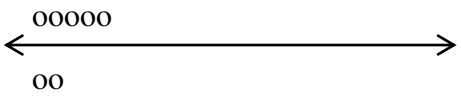


V7- Yazarın bir diğer düşsel yolculuğu 'yalnızlıklar Ormanı'na'dır. Yine üstünde imparatoriçe Elisabeth'in resmi bulunan çakmakla bir sigara yakan kahraman bu defa ormanın derinliklerine doğru yol alır;

"Soldaki bir ağacın üstüne çakılmış bir tabela gördüm. Arabayı yavaşlatıp tabelayı okudum. YALNIZLIKLAR ORMANI

TEK YÖN." (s.58).

Roman akışı boyunca tüm yalnızların toplandığı ormanda sosyal ve siyasal olaylara da yer verilir. Soğuk SavaşUstası da yine kahramanlardan biri olarak karşımıza çıkar.



V8- Mayerling Av Köşkü, romandaki olayların bir başka zincirini oluşturur. Tayyareci Nuri Bey'in başkişi yazarı köşke getirmesiyle başlayan olaylar roman boyunca heyecan verici bir şekilde aydınlığa kavuşur. Mayeling Av Köşkü, içinde barındırdığı esrarengiz olaylar ve ölümlerle olay halkasını çekici hale getirir. Yazarın yine bu aşk ve ölüm teması bu anlatının ana unsurlarıdır.

Tarihin tozlu sayfaları tekrar aralanır ve bu kez Avusturya Veliahtı Rudolf Von Hapsburg kişilere dahil olur;

"Karşımda Avusturya Veliahtı Rodolf Von Hapsburg duruyordu." (s. 97).

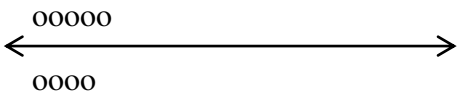
Gerçek tarihde yaşamış bu talihsiz kişinin yaşam öyküsü, eserde yeniden yazılır ve sonu ölümle biten yaşamın kaderi değiştirilir.

V9- Romanda başka bir olay zinciri Berlinli Melanie'dir. Melanie Berlin'de Striptiz yapan bir kadın tipidir;

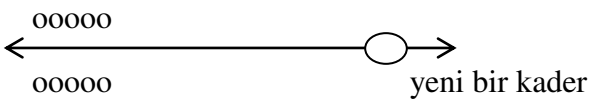
"Kim bu Melanie? Diye sordu Usta.

Berlin'de bir gece yarısı görmüş olduğum bir striptizci kadın. Bir gece insanı." (s.75).

Romanda olaylar arasında yazarın yalnızlar dünyasında yarattığı başka bir kimliktir. Berlinli Melanie günahlarından arınmak istercesine olay örgüsünde yazarın aynasında yer alır.



V10- Son olay zinciri ise yazarın tüm kahramanların kaderini değiştirmesi ve onlara yeni kimlikler kazandırmasıdır.



1.3.5. Zaman

Romanda hem gerçek zaman hem de düşsel zaman birlikte verilir. Gerçek zaman, başkişi yazarın gerçek mekâna geri döndüğü anda başlar ve biter. Bu zaman dilimi anlatı esnasında yer yer somutlaşarak kahramanın kendi 'ben'ine dönüşmesini sağlar.

Düşsel zaman ile başkişinin gördüğü her nesneye anlam yüklemesi ve kurmaca yaratmasıyla oluşur. Düşsel zaman içinde ifade edilen her olay, daha önce gerçek zaman içinde yaşanmış, tekrarının tarihsel bir başlangıcıdır.

'Yıldızlar Mektup Yazar' adlı eserde Nazlı Eray zamanı yeniden yaratır ve kendi doğrularıyla gerçek zamanı tersine çevirir. Eserin son bölümünde her ne kadar tarih, gün-ay-yıl şeklinde kesin olarak belirtilse de anlatılan olaylar anlatma zamanından çok farklı dönemlerde geçer. Anlatılan zaman oldukça geniş ve değişkendir;

"Duygu ve düşünceler, rüya ve bilinçaltının aktarımında zaman genişletilerek anlatılır. Ayrıca aynı anda farklı kişilere ait olayların, duygu ve düşüncelerin aktarımı bu anlamda iyi bir örnektir." (Tepebaşılı, 2012:127).

Eserde genişleyen zaman içinde yaratılan gerçek kahramanlar olağanüstü özellikler kazanarak zamana hükmeder. Geçmiş zamanı yeniden kusursuz bir biçimde yaratan yazar, gerçek dünyanın kabullerine de karşı gelir;

"Mutlu insanların dünyasına gitmek istiyorum, Doktor. Ama acaba öyle bir yer var mı?..." (s.146).

Gerçek zamanda ve mekândan sürekli kaçmak isteyen başkişi, kendini tarihin bilinmeyen sayfalarına aktarır. Bu durum hem kaçış hem de isteklerini özgürce gerçekleştirmesini sağlar ve söylemek istekilerini, yapmak istediklerini gerçek zamana bağlı kalarak ifade eder. Nitekim bu zaman, gerçekte durağan, zihinde akışkandır.

Romanda geçiş yapılan her zaman dilimi gerçek tarih bilgisiyle verilir. Böyle bir zaman algısı yaratmak, düşün de gerçek olduğu bilgisini ortaya koyar;

"Pekiyi, Mayerlina Av Köşkünü; 1899 yılının 31 Ocak gecesini tutturabilecek miyiz? Bir gün sonra veya birkaç saat sonra ulaşırsak oraya, çok geç kalmış oluruz." (s.91).

Eserde verilen tarihlerin açık ve kesin oluşu gerçek zamanın değiştirilmek istenmesiyle de yorumlanabilir. Başkişinin farklı dünyalar araması ve geriye dönüşler yapması aslında fizik kurallarıyla da açıklanabilir. Yazarın kendinden ve dış dünyadan kaçıp sığındığı dünyaya 'paralel evren' diyebiliriz.

"Buna karşın, bir birleşim herhangi bir yerde var ise, zorunlu olarak sonsuz defa başka yerlerde de var olacaktır. Bu insanlar için gerçektir. Bu dünyanın gerçeğidir." (Lepeltier, 2010: 15).

Paralel evren çerçevesinde değerlendirebileceğimiz zaman algısı geleneksel algının dışındadır. Eserde zaman değişim ve devinim içindedir. Yazarın gerçek mekânda başlayan zamanı düşsel kurguyla değişime uğrar. Olaylar akışındaki zamanı anlayabilmek için şimdiki anı ile arasındaki bağlantıya bakmak gerekir. Yazara göre 'şimdiki an' yok; gelecek an belirsizdir. Var olan gerçek zaman geçmiş anların tamamıdır. Bu yüzden başkişinin yolculuğu daima ölüler dünyasınadır. Eserdeki olay anlatılarına bakılacak olunursa her şeyin yaratıcısı 'yazar' dır. Yazar bütün zamanların hâkimidir ayrıca başlangıcı ve sonudur;

"Biliyorum. Birazdan Layerling'de olacağız. 1899 yılının 31 Ocak gecesine yaklaştık iyice." (s.96).

Bu cümlelerden de anlaşılacağı üzere yine geçmişe yolculuk ve geçmiş yaşantıyı değiştirme çabası vardır.

Geçmişin, geleceğin ve şimdinin tek sahibi yazar, geleceğe ilişkin bir beklenti içinde değildir. Başkişinin geçmişi değiştirme düşüncesi de şimdiki zamanın belirsizliğinden ileri gelir. Eserde zaman bir sonsuzluk değildir. Başkişi var olduğu sürece zaman da vardır. Yani olay anlatılarında zamanın başlangıcı ve sonu bellidir. Şimdiki andan geçmişe dönüldüğünde gelecek uzaklaşır ve yok olur. Yazar bir Tanrı olarak kabul edilirse geleceği olmayan bir varlığı sürdürmek onun için anlamsızdır. Bu yüzden yaratılan zamanda kahramanların kendini gerçekleştirmesi fırsatı doğar.

Romanda başkişi ve diğer kahramanların kendini gerçekleştirdiği 'an' paralel evrendir. Çünkü olaylar sırasında ölüler tekrar canlanır ve geçmişteki kimlikleriyle zamana dâhil olurlar. Fantastik anlatının bir yansıması olarak gerçekleşen bu anlatı fizik kuramında atomun bir enerji durumundan başka bir enerji durumuna geçmesi şeklinde açıklanır;

"De witt evrenin dalga işlevinde ortaya çıkan dal sayısı kadar farklı evrenlere bölündüğünü iddia eder. Örneğin Schröndinger'in kendisi deneyinde de iki evren ortaya çıkar. Kendi bir evrende ölüş diğer evrende ise canlıdır. Dalga işlevinin farklı dallara bölündüğü her durumda işte bu türden bir bölünme meydana gelir." (Lepeltier, 2010: 90).

Yazarın zaman algısındaki bu özgür davranışı gerçeklere karşı katı tutumunun sonucudur. Gerçekçiliği kabul etmeyen yazar romanda olayları gözlemden yola çıkarak kurgulamıştır. Dış dünya ve gerçekler, zamanı yaşamaya mahkûm kıldığı için, eserde

kahramanlar geçmişin kesinliğini yazar da "şimdiki an'ın' bunalımını ve umutsuzluğunu silmeye çalışır.

"Newton kuramında geçmişin, kesin olaylar dizisi olarak var olduğu düşünülür." (Howking, 2012: 71).

'Yıldızlar Mektup Yazar' adlı romanda sonuç olarak zaman, kurgusal olmaktan daha çok bilimsel ve nesneldir. Çünkü şimdiki andan yaşayan başkişi zihin dünyasında farklı evrenlere yolculuğa çıkar. Bu düşsel yolculuk değil, farklı enerjilerin doğmuş olduğu farklı evrelerdir. Zaman'ın ölçülemediği bu evrenlerde kahramanlar kaderini yeniden çizerler. Zaman onlar için anlaşılmaz ve sınırsız değildir. Geçmişin şimdiki zamana döndükleri her olaydan aklın bilimselliğiyle hareket ederler. Ruha ve inançlara ters olan bu zaman algısı eserde gelecek korkusunu yener. Geçmiş değişken şimdiki an ise kabul edilemez bir gerçektir.

Eserde ayrıca zaman genellikle 'gece' olarak tasvir edilir. Gecenin sonsuz karanlığının tüm kötülükleri kapattığını düşünen yazar her 'zaman' geçişlerinde geceyi ve uykuyu kullanır. Uyku ve rüya alemi onun düşüncelerinde ideal zamanı oluşturur;

"Batı Berlin ne denli zengindi. Geceleri şıkır şıkırdı." (s.9).

"Ankara'daki beyaz Viyana gecesinin içine daldılar." (s.144).

Gece zamanın sıkça kullanılması yalnızlık ve umutsuzluk temasının işlenmesinden doğar. Gece zamanı ayrıca başkişinin düşsel yolculuğunu da başlatır. Gece unsuru zaman algısı içinde değerlendirilecek olunursa olay anlatılarının sonu olarak da değerlendirilebilir. Her anlatının geçişi uyku ve gece unsurlarıyla sağlanır. Kahramanların güne uyanışı yeni bir başlangıç başkişinin gece unsuruna teslim oluşu ise 'son' bozulur.

Zaman kavramının başlangıcında da söylenildiği gibi iki zaman iç ise geçmiştir. Gerçek, dış dünyada izler bırakırken, düşler, iç dünyanın sınırsız zaman diliminde kendi varlığıyla buluşur. Zaman unsuru eserde kaderin varoluşsal sebebidir. Bu yüzden kahramanlar zamana karşı direnirler ve kendini yenilerler.

1.3.6. Mekân

'Yıldızlar Mektup Yazar' adlı romanda mekân kavramı değişkendir. Başkişinin ruh haline göre şekil alan mekânlar genellikle gerçek mekân algısından uzaktır. Ancak değişken mekânlar gerçek mekânın, başkişinin zihninde oluşturduğu izler dâhilinde

oluşur. Başkişi romanda anlatı sırasında daima dış mekândan etkilendiği için, dış mekân, içsel dönüşümü ve benliği şekillendirir. Ayrıca kahramanlar da dış mekânın yarattığı algıya bağlı olarak karakter kazanır.

Eserde her olay anlatısı başkişinin, dış mekân çevresinde kendini yenilemesi ve farklı kimlikler kazanmasıyla şekillenir. Ayrıca zamana karşı koyma ve gerçeği kabul etmeme gibi yargılar yine mekâna bağlı olarak gelişir ve gerçekleşir.

Romanda olağandışılıklar ve zihin çıkışları olay anlatısının gerçekçilikten uzak ögeler doğaüstü yapıya dayandırılarak başkişinin, içsel gezintisi önce zaman sonra da mekân değişimiyle tamamlanır. Eserdeki bu özellik de mekân değişimiyle tamamlanır. Eserdeki bu özellik fantastik serüvenin bir karşılığı olarak değerlendirilebilir;

"Fantastik serüven, bu durumda bir yazarın varlığına sahiden bağlı olan veya yazar tarafından kurgulanmış ve yarattığı karakterlerden biri tarafından desteklenmiş bir içi gezinti olarak kabul edilmektedir" (Steınmetz, 2006: 17).

Eser, fantastik bir tür olarak kabul edildiğinde yazarın kendini de kaleme aldığı anlatı tipi üzerinde mekân kavramı, sahte gerçekliği ifade eder. Kurgusal yapıda yer alan mekân kavramı, dış dünyadaki gerçek mekânlarla bağlantılı olarak mekân dizilimi yöntemiyle analiz edilebilir;

"Mekân dizilim değeri kurguya ait tüm mekânlar arasındaki geçiş sıralamasında ilişkide olduğu önceki ve sonraki mekânlara göre saptanır. Dizimsel yapının analizi Hillier ve Hanson tarafından geliştirilen Mekân Dizilimi Yöntemi (Space Syntax Method) yardımıyla yapılabilmektedir." (Erman, 2017: 165);

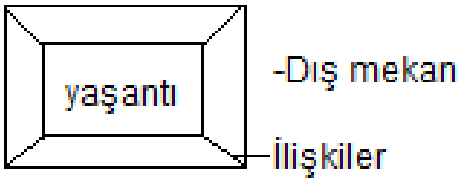
"Gece zamanı-Anakara'daki evimin balkonunda oturuyorum." (s.5).

"Şimdi İstanbul'da, Teşvikiye'deki evi düşünüyorum." (s.7).

Eserin başında mekân olarak seçilen 'ev' unsuru sosyal ve kültürel çevrenin kurgusudur. Bu çevrenin sınırları, boşluklarla ve yaşanmış acılarla örüntülü olarak mekânın işlevsel ve biçimsel yönünü tamamlar.

Olay anlatımında mekân geçişleri bir nedene bağlı kalınarak sağlanır. Mekân düzenin anlaşılabilmesi için de başkişinin zihinsel hareketleri ve ilişkilerinin davranışsal alanı incelenir. Her bir neden yeni bir tasarımı ve mimariyi tanımlar. Başkişi 'ev' mekânından, 'Müze'ye, Ormana, deniz kenarına, parka, ofise, cadde ve sokaklara doğru geçişler yapar. Bunlar birer bütün olarak değerlendirildiğinde mekânın anlam kuralı her

biri için değişiklik gösterir. Dış yapıdaki bu sınırsız boyutlar, mekânsal ilişkileri ve mekânın etkilediği yaşantıyı mekân kurgusu içine dâhil eder.



Eserin tamamında mekânsal unsur değiştikçe kimlikler ve ilişkiler de değişir. Mekânın değerler sisteminde merkezi bütünlüğü düşsel gezintinin derinliğine göre çözümlenir ve anlamlandırılır.

Mekân unsuru bütün alarak ek alındığında fiziksel ve ruhsal olarak iki şekilde tanımlanabilir. Fiziki mekânlar sınırlandırılabileceği gibi ruhsal mekânlar sınırlandırılmamış sonsuz mekânlardır;

"Ankara'daki balkonumda oturuyorum. Geceyi ve kenti izliyorum bir süre" (s.13).

Seçilen bu mekân fiziki mekânlar ve ev-balkon sınırlaması getirilir.

"Bu parça beni bir anda 1977 yılına, Amerika'nın orta yerindeki ufak üniversite kenti Lowa City'e götürüveriyor." (s.14).

Bu mekân ise hayalidir ve içsel gezintinin bir sonucu olarak ortaya çıkar.

1.3.6.1. Çevresel Mekânlar

Çevresel mekânlar, kişilikleri ve kimlikleri belirlediği için önemli dış mekânlardır. Eserde olaylar dış mekânlarda gerçekleşir. Başkişi de çevresel mekâna bağlı olarak içsel gezintiye çıkar;

"İçeride mutfakta kuşlarımın yanında duran küçük teybimin yanında Rosita Serrano sabahı bekliyor." (s.14).

Dış mekândaki çeşitlilik, olay anlatımını zenginleştirir ve kahramanların tarihsel kimliklerini ortaya çıkarır.

Ankara'da başkişi tüm olay kurgusunu yaratırken, Viyana, Berlin, Amerika, Bodrum, Sinop gibi mekânlarda, ölüler diyarına geçiş yapılarak yeni kurgular tasarlanır. Her bir nesnenin zihinde bıraktığı etkilerle çıkılan gezintilerde karşılaşılan kimlikler, gerçek dünyanın yaşanmış hatıralarıdır. Tarihin bilinmeyen yüzleri dış mekân algısıyla yeniden canlanır ve kişiler dünyasına katılır.

1.3.6.2. Algısal Mekânlar

Romanda algısal mekânlar, çevresel mekânlara bağlı olarak şekil alır. Fiziki çevrenin ilişkilere bağlı olarak kazandığı anlamlar algısal mekânın bir kavrayış biçimidir.

"Algısal mekânlar, kişi yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan dönüştürülmüş, anılaştırılmış yerlerdir; yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir." (Korkmaz, 2017: 13).

Romanda algısal mekânlar genellikle başkişinin nesneleri anlamlandırdığı ve uykuya dalıp düşsel gezintiye çıktığı ev ve otel odası unsurlardır. Başkişi evin her bölümünde yeni bir kurgu yaratır ve kendi 'ben'ini aramaya başlar. Dış dünyanın, ben kimliğine baskısı algısal mekânlarda özgürleşir.

1-Kapalı – Dar ve Yutucu Mekânlar

Romanda bu tür mekânlar genellikle gerçek mekânlardır. Sanal gerçekliğin hâkim olduğu olay anlatısında, başkişi düşsel gezintiye çıkmadan gerçek mekânda kendini ifade etmeye çalışır;

"Bu akşamüstü de amma şaşırtıcı şeyler oluyor, Teşvikiye'deki evde.

Tepsinin üstündeki kadın,

Merhaba, dedi bana." (s.54).

Başkişinin yeni bir kurgu yarattığı tepsideki resim, gerçek mekândan düşsel mekâna geçişin nedenidir. Kahramanın ev hakkındaki yorumu mekânın darlaştığı düşünmesini ifade eder niteliktedir. Başkişinin korkuları ve yalnızlığı, kendisiyle mücadelesi gerçek bir nesnenin kimlik kazanmasına neden olur. İç sesin belirginleştiği bu evde eleştiri ve yalnızlık kaçınılmaz sondur.

Kapalı dar ve labirentleşen mekânlara bir diğer örnek düşsel mekânlardaki köşk ve ormandır.

Her türden ağacın varolduğu ormanda başkişi kendi türünü aramaktadır. Dönüşün olmadığı bu orman gezintisi, kahramanın dış gerçeklerden kaçıp yalnızlığa ve anlamsızlığa sığınmasına neden olur. Ağaçlar yeşillik ve karanlık bir amaç doğrultusunda başkişinin geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek kaygısını ortaya koyar. Mekânın simgeleştiği orman unsuru, anlatı boyunca karakterlerin kimlik sorununu, isyanını, haykırışını, korkularını ve kaçışlarını dile getirir. Başkişi, Ormandan çıkış olmadığı için mekânı daraltır ve labirentleştirir;

"Nereden çıktı bu orman, anlayamıyorum soldaki bir ağacın üstüne çakılmış bir tabela gördüm. Arabayı yavaşlatıp tabelayı okudum.

YALNIZLIKLAR ORMANI

TEK YÖN" (s.58).

Her türlü sosyal sorunun yanıt bulamadığı bu mekânda başkişi kendisini kaybeder. İkinci kapalı dar mekân Mayerling Av Köşkü'dür. Bu köşk çözümlenmemiş bir ölüm hikâyesinin gerçekleştiği dış mekândır. Bir aşk hikâyesi ve sonrasındaki cinayet mekânı darlaştırır.

2. Açık-Geniş Mekânlar

Romanda açık-geniş mekânlar, başkişinin kendini özgür ve mutlu hissettiği düşsel mekânlardır; *"Açık-geniş, besleyici mekânlar anlatı kişilerin kendilerini huzurlu ve mutlu hissettikleri yerlerdir."* (Şahin, 2017: 40).

Olay anlatısında başkişinin tüm ben'ini ve bilinçaltını ortaya koyan Dr. Sigmund Freud, kahramanın huzurlu olmasını sağlar. Dr. Freud'un ofisi bu yüzden açık-geniş mekân olarak algılanır. Başkişi tüm sorunlarını ve yalnızlığını Dr. Freud'a anlatır ve yalnızlığını paylaşır;

"Her neyse, dedi Malke. Şimdi sakin olun. Bitti. Büyük bir yalnızlık yaşadınız. Üzüldünüz. Dr. Freud'a gidip ağlayarak içinizi döktünüz. Artık hepsi geçti. Sakin olacağınıza söz verin bana." (s.150).

Tüm sorunların anlatıldığı ve analiz edildiği Dr. Sigmund Freud'un ofisi başkişinin hayata bakışını da değiştirir.

Romanda bir diğer aşk-geniş mekân katedraldir. Katedrelde dinin, insan ruhuna ve inançlarına etkisi mekâna genişleten nedenlerdir. Din olgusu kişilerin ruhsal boşluklarını dolduran bir kurallar bütünüdür. Katedral de kişilerin kendi günahlarını itiraf ettikleri bir mekân olduğu için kurtuluş olarak görülür. İnsan çevreden ve yaşamdan bıkıp farklı arayışlar içine girmesi inancındaki boşluğu doldurmak istemesini gösterir. Ayrıca kendi vicdanında ve toplum karşısında suçlu ve günahlar sayılması da yine dine sığınmasına neden olur. Başkişinin yalnızlıklar ormanda karşılaştığı Melani'de toplumun ötelediği ve yalnızlaştırdığı bir kadındır. Toplumda kabul görmeyen bir iş yaptığı için katedral ondan günahını temizleme ve arındırma yeri olarak değerlendirilir. Yine Hz. İsa'ya değinilmesi suçun affedilip temizlenmesinin işaretidir. Katedral bu bakımdan açık-geniş mekân örneğidir.

1.3.7. Şahıs Kadrosu

'Yıldızlar Mektup Yazar' adlı eserde oldukça kalabalık bir şahıs kadrosu vardır. Fantastik serüven içinde gerçekleşen olay anlatısında kişiler dünyası olağandışı varlıklardır. Başkişi etrafında şekillenen diğer varlıklar, başkişinin zihin dünyasında canlanan kişiliklerdir.

"Hayaletler, vampirler, ikizler, çoğu fantastik anlatının esas olarak etrafında döşendiği doğaüstü varlıklardır. Daha başka geleneksel unsurlar, özellikle canlanan figürler; otomatlar, androidler, mankenler bu yümsüz kişilikleri tamamlar." (Sternmetz, 2006: 36).

Yukarıdaki paragrafta Jean-Luc Steinmetz'in açıklaması 'Yıldızlar Mektup Yazar' adlı eserin şahıs kadrosu ile örtüşmektedir. Başkişinin sürekli nesnelere anlam yüklemesi ve cansız varlıkları canlandırması, çağdaş olağanüstü özellik tanımıyla açıklanabilir. Destansı ve masalımsı yapı, modern anlamda fantastik kurguyu karşılar. Seçilen karakterler de canlanan figürlerden oluştuğu için her bir kimlik kendi içinde 'ben' merkezini oluşturur. Modern romanda her ne kadar kişiler dünyası belli bir kalıp dâhilinde incelenirse de fantastik tür bu kalıbın dışında kalabilir. Çünkü seçilen karakterler birbirini tamamlamaz.

1.3.7.1. Başkişi

'Yıldızlar Mektup Yazar' adlı eserin başkişi yazar anlatıcıdır. Yazar anlatıcı romanın başında gerçek zaman ve mekândan yola çıkarak içsel bir gezintiye çıkar. İçsel gezinti boyunca da her tür figür canlanır ve başkişiyi garklı olay anlatılarına götürür.

"Başkişi, anlatının bir bakıma varlık nedenidir ve mutlaka tek kişidir." (Korkmaz, 2018:12).

Romanda başkişinin yazar olması, anlatının gerçekselliğini artırmaktadır. Yazarın yaşadığı ortamı tasvir etmesi ve anılarına yolculuk yapması, modern anlatının da var olduğunu gösterir. Fantastik kurgu ve modern kurgu iç içe geçmiş ve farklı bir anlatı tarzı oluşturulmuştur;

"Gece zamanı. Ankara'daki evimin balkonunda oturuyorum. Bu gün çok sıcak bir gündü. Sabah uyanır uyanmaz duyumsadım o sıcağı. Üstümde bir ağırlık, başımda da hafif bir ağrı vardır." (s.5).

Cümleleriyle başlayan eserde başkişi kendi ruh halini oldukça açık bir şekilde ifade eder. Anlatının başındaki ağırlık ve baş ağrısı, kişiler dünyasının seçiminde de

etkili olur. Başkişinin mevcut zamana ve mekâna karşı tutumu ve dış dünyadaki olaylara isyanı, anlatım kimliklerinde ortaya çıkar. Başkişi yazar her figürü canlandırırken gerçekselliğin vermiş olduğu ağır sorumlulukla hareket eder. Önce kendi 'ben' kimliğini arayan başkişi ruh analizleriyle ünlü Sigmund Freud'u kişiler dünyasına dâhil eder. Sigmund Freud'un ofisi ve başkişinin orda kendini anlatması gerçekle düşü birleştirir. Anlatının en başında Sigmund Freud'un yer alması başkişinin dış dünya ile olan bağının zayıf olduğunu gösterir. 1800'lü yılların ortasında yaşayan S. Freud gerçekte bilinçaltı ve rüya analizleriyle ünlüdür. Başkişinin bu kişiye ihtiyaç duyması, iyileşmek isteyen bir hasta olmasından değil dış dünyanın olumsuzluklarını anlatıp rahatlamak isteyen farkında bir insan olmasından kaynaklanır.

Başkişinin farkındalık özelliği diğer kimlikleri yaratmasında etkili olur. Çünkü başkişinin bilinçaltı fantastik kurgusunun oluşum kaynağıdır. Anlatının başlarında S. Freud'u ofisindeki hipnoz seansı görülen rüyanın derinliğini ve karşılığını ifade eder;

"Dr. Freud:

Rüya veya gerçek, aklınıza gelen her şeyi anlatın. Duraksamadan şekillendirmeden. Beyninizi boşaltın bana" (s.33).

Anlatıdaki bu itiraf başkişi kimliğini gerçeklere olan karşıtlığını gösterir. Dış dünya gerçeğini kabullenmeyen karakter, içsel dönüşüm yaşar. Her türlü düzensizliğe ve adaletsizliğe karşı olan başkişinin tarihin önemli ama unutulmuş kimliklerini de canlandırarak onların şahsında düzeni ve adaleti, inancı ve inançsızlığı ifade eder.

Anlatıdaki başkişi karakterine göre kişi günahsızdır onu günahkâr yapan kaderdir. Bu yüzden her içsel yolculuktaki yarattığı kahramanların kaderini değiştirmeye çalışır;

"Sonunda Arşidük'ü ikna etmeyi başardım. Birkaç saat sonra onu geri getireceğime, Mayeling Şatosuna bırakacağıma söz verdim." (s.99).

Tarihte yaşanmış bu gerçek olayın kaderini değiştiren başkişi, kendini tanrı ilan eder. hakim gücün elinde bulunduğu anlatıda her türlü olumsuz olayın sonu yeniden yazılır ve karakterlerin suçu bir nedene bağlanarak hafifletilir ya da affedilir.

Eserde başkişinin bir diğer özelliği de yalnız ve mutsuz olmasıdır. Yalnızlığı çaresizliğinden değil sevgisizliğindendir. Gerçek sevgiyi etrafında bulamayan başkişi bilinçaltı yolculuğunda ölüler diyarında bulmaya çalışır. Mevcut sistemin parçası olan ötelenmiş kimlikler de yaratılan yalnızlık ve sevgisizlik izlediğinde yeniden topluma

kazandırılır. Gerçek dünyanın mutsuz, umutsuz bunalımlı kişiliği, haksızlığa uğrayan kişilerin kader çizgisini yeniden yaratarak bir bakıma isyanını dile getirir. Toplum bakışı ve düzensizliği başkişiyi yalnızlaştırmıştır. Yalnızlıklar Ormanı dediği mekânsal kavramda derinlik ve karanlığın dokusunu ortaya koyar. Bu mekânda yarattığı her kahraman başkişinin adını topluma duyurmaya çalıştığı kimliklerdir. "Soğuk Savaş Ustası, Tayyareci Nuri Bey, Melini" gibi Dinler başkişi yazarın yalnızlığında beliren şekillerdir.

Anlatının sonunda başkişi kendi karakterini ve isteklerini ifade eder nitelikte cümleler kurar. Bu durum anlatının analizi ve başkişinin tanınması bakımından önem kazanır.

Sonuç olarak başkişi tüm metinlerin kurucu olarak tanrı göreviyle hem suçları bağışlar hem de haksız gördüğü kaderi yeniden yazar. Başkişi tüm bu hâkim faaliyetleri yürüterek mutluluğu ve sevgiyi bulmaya çalışır.

1.3.7.2. Norm Karakterler

Eserde norm karakterler başkişinin bilinçaltında yarattığı ve yalnızlığına çare bulduğu kimliklerdir. Dr. Sigmund Freud, Soğuk Savaş Ustası, Tayyareci Nuri Bey, İmparatoriçe Elisabeth, Avusturya Veliahtı Rudolf Von Hapsburg ve Melani gibi kalabalık bir norm karakter şahıs kadrosu vardır.

"Norm karakterler, başkişinin eksik yanlarını tamamlayan, onun değerlerini benimseyen gelişmeye müsait kişiliklerdir." (Şahin, 2018: 28).

Anlatının başından itibaren dâhil olan Dr. Sigmund Freud, başkişiyi tamamlayan en önemli karakterdir. Çünkü başkişi yazar gerçek 'ben'den kurtulup içsel ben'e yolculuk yapar ve yeni bir kimlik kazanmak ister. Mutlu ve sevgiye doymuş bu kimliği bulmayı sağlayan karakter de Dr. Sigmund Freud'dur. Bilinçaltının karanlık derinliklerine inen Freud başkişinin diğer karakterlerine de yardım eder. Anlatıda yer alan tüm kimlikler Freud'un kişilik analizleriyle 'ben'lik kazanır ya da kadere karşı gelirler. Kendi kaderlerini yazan kişiler Dr. Sigmund Freud'un ruh çözümlemeleriyle sağlam bir yapı kazanırlar. Özellikle Melani ve Rudolf geçmiş yaşamın olumsuz gölgesinden itirafları ile kurtulurlar. Başkişi gerek dünyanın olumsuz yazgısını yaşan tüm kişilikleri Dr. Sigmund Freud'la tanıştırır. Onun yaptırdığı her bir itiraf yeni bir dünya düzenin oluşmasını sağlar.

İkinci bir norm karakter Soğuk Savaş Ustası'dır. Yalnızlıklar Orman'ın kurucusu olan bu kişilik dış dünyanın düzensizliğinde bir parça konumundadır;

"Evet. Açık bir insan olduğunuz için, tüm yaşamınız boyunca Soğuk Savaş Ustası ile çarpıştınız." (s.61).

Soğuk Savaş Ustası, başkişinin duygusal dünyasındaki suskunlukları, haykırışları ve acılarını temsil eder.

Norm karakterlerden biri de Tayyareci Nuri Bey'dir. Tarihin tozlu sayfalarından çekip çıkarılan bu kişilik gerçek dünyada hak ettiği ilgiyi görmemiştir. Başkişi yazar, kendisinin de aynı ilgiden yoksun olduğu düşüncesiyle bu kişiliğe yer vermiştir. Anlatıda Tayyareci Nuri Bey, Başkişinin diğer karakterlere yardımında hep yanında olarak onu tamamlar.

İmparatoriçe Elisabeth ise yine haksız bir cinayetin kurbanı olarak karşımıza çıkar. Başkişi yazar ölüler diyarına yolculuğunda bu cinayet perdesini aralamaya çalışır.

Avusturya Veliahtı Rudolf Van Hasburg, norm karakterlerden biridir. Mayerling Av Köşkü'ndeki cinayet ve ardından edilen intihar eylemi, tarihin yine bilinmezlerinden biridir. Başkişi yazar, bu kaderi de yeniden çizmeye çalışır. Veliaht Rudolf biz aşk cinayeti işler ve ardından intihar eder. Anlatının bu örgüsünde kader ölümdür ve ölüme karşı çıkan başkişi, ölümsüz olmayı tercih eder. Rudolf'un aşk cinayetindeki sırrını cinsellikle açıklayan yazar, bu ölümü ölümsüzleştirir.

"Arşırdük devam etti.

Marie Velsera ne denli güzel! Taptaze bir çocuktu o. Beni anlıyor. Ona anlatamayacağım cinsel arzular ve büyük bir tutku ile bağlıyım." (s.105).

Bir diğer norm karakter Melani'dir. Bu kişi Berlinli bir striptizci. Toplumun alkışladığı ancak onaylamadığı bu kimlik başkişi yazarın bir başka görüntüsüdür. Kişilik bölünmesiyle oluşturulan bu kişilik anlatıda günahlar ve düzensizliğin ürünü olarak değerlendiriliyor;

"Ama sana hak vermiyor da değilim Melani. Ben oraya bir düzenden geliyordum seni izlemeye. Sen ise bir düzensizliğin ürünüydün." (s.141).

Bu kişilik kendi günahlarından sıyrılmak için Dr. Sigmound Freud'a gider ve herkes gibi itiraz eder. İçsel itiraf anlatıda suçları hafifletir ve yok eder.

1.3.7.3. Kart Karakterler

Eserde kart karakterlere çok fazla rastlanmaz. Talk Show Rüstem ve Medyum İsmet bu karakter yapısıyla değerlendirilir; *"Bu tür roman kahramanları 'yalınkat bir kişiliğe' sahiptirler; tek bir duygunun, içgüdünün refleksin, kişileşmiş biçimidir."* (Korkmaz, 2018: 20).

Talk Show Rüstem karakteri anlatıda o dönemin moda program sunucusudur. Başkişinin kaderini değiştirdiği kişilikleri tanıtmaya yarayan bu karakter aynı zamanda gerçek hayatta toplumu oyalayan bu tür programların temsilcisidir. 1990'lı yıllara hâkim olan bu televizyon programları yazarın bilinçaltı yolculuğuna konu olur.

Medyum İsmet karakteri de yine bu moda isimlerden biri olarak karşımıza çıkar. İnsanların geleceği hakkında yorum yapan kişilikler, olay anlatısında kart karakter olarak karşımıza çıkar. Norm karakter Rudolf'un kaderini değiştirmek için muska yazan Medyum İsmet, dönemin anlayışını da beraberinde getirir. Televizyon programlarında sıkça rastlanan bu kişilikler, olay anlatısında yer alarak bir bakıma eleştirilirler.

1.3.7.4. Fon Karakterler

Eserde fon karakterler, Marie Vetsera ve İse resmidir.

"Anlatmaya bağlı türlerde kurguyu somutlayan olayları gerçeğe yaklaştırıp aksiyonuna ivme kazandıran kişilerdir." (Şahin, 2018: 28).

Marie Vetsera Rudolfun sevgilisidir ve ölümüne neden olan cinsel bir kimliktir. Sadece Mayerine Av köşkü cinayetinde adı geçen silik bir tiptir.

İsa resmi ise Melani adlı kişilikle birleştirir. Melani yaptığı işten dolayı izole edilmiş bir günahkâr İsa ile günahlardan sıyrılmış bir günahsız olarak anlatıda yer alır.

1.3.8. İzlek

1.3.8.1. Yalnızlık

'Yıldızlar Mektup Yazar' adlı eserin en önemli izleksel kurgusu 'yalnızlık'tır. Başkişi yazar içsel yalnızlığını, yarattığı fantastik kurguda bilinmeyen, başkalaşmış karakterlerin benliğiyle dile getirir. Anlatının hemen her bölümünde sıkça rastlanan bu izlek sonralara doğru başkişinin itirafıyla somutlaşır;

"Çünkü çarklar dönüyor; dişliler öğütüyor ve yaşam yüzeysel değerlendirmelerle devam ediyor. İşte yalnızlığımı o anlarda çok hissettim. Bunu kimse anlayamaz." (s.148).

Bu cümlelerde gizli olan ana tema, başkişinin daha sonraki konuşmalarında kendi itirafıyla değer kazanmaktır. Modern roman geleneğinde pek rastlanmayan bu kurgu yazarın kendine has üslubuyla, fantastik anlatıda okuyucuyu bilgilendirir; *"Belki de tüm romanın ana teması bu satırlarda yatıyor. Bilmiyorum… Olabilir. Bakın bu olabilir, dedim."* (s.150).

Yazarın doğrudan okuyucuyu etkilediği etkin cümleler başkişinin içindeki yalnızlık fırtınasının sonucudur. Kendini anlatının sınırsız dünyasına sığdıran yazar, sonluluk ve sonsuzluğu unutur. Anlatıdaki her cümlede haykırış ve isyan dış dünya gerekselliğini reddeder ve doğaüstü karakterler yalnızlık kavramıyla tanışarak kader çizgileri yeniden şekillendirir; *"Evet 'Yalnızlıklar Ormanı'ndan Soğuk Savaş Ustası işte benim asıl kimliğim."* (s.60).

Bir düzenin düzensizliği içinde benlik karmaşasına uğrayan yazar, anlamsızlık karşısında terk edilmiş karanlık bir davranışın umudu ile hareket eder; *"Soğuk Savaş Ustaları'nı… Size acı çektiren, acı çektirmeyi başaran; sevginizi, haykırılışınızı bir taş duvar gibi size geri yansıtan o taşlar insanları; sizden, duygularınızdan doğrularından korkup sizi yok yere cezalandıran o insanları…"* (s.61).

Kişinin sırlarını ortaya koyan bu inanç, 'ben' olmaktan kaçan 'sen' kavramında tanımlanan bir eylemdir. Başkişinin masumiyeti, suçluluk psikolojisiyle kendini inkâr eder.

Anlatıdaki başkişiye göre toplum, kendini anlamayan bir değişkendir. Aldatmacanın dünyasında özgür kurallar yaratan başka benlikler, toplumda kabul gördükleri için başkişi yeni bir inançla sağaltım sistemi yaratır.

Yazarın başkişiye yüklediği inanç ve inançsızlık ikileminde, karakterin asıl sorunu 'boşluk'tur. Tollumun belirlediği kurallar dâhilinde hareket eden birey, yazarın kurgusunda sorunları çözülmüş, beklentileri karşılanmış birer ayna görevini üstlenir. Bilinçaltına tutulan bu ayna, zihnin karanlık endişelerini teşhis ederek kişiliği ortaya çıkarır ve dış dünya insanın içinde bulunduğu boşluğu da tanımlamaya çalışır.

Anlatıda 'yalnızlık' zihin endişesi ve anlamsızlık olarak ifade edilirken, aslında yazar, her şeye yabancı kalma eylemiyle davranır.

"Günümüz insanın diğer bir karakteristik özelliği de yalnızlıktır. Büyük bir çoğunluk yalnızlığı her şeyin dışında kalma, dışa itilme ya da ortamda olup bitene yabancı kalma türünde benzetmelerle tarif etmektedir." (May, 1997: 27-28).

Başkişinin rahatsızlığının kökeninde 'ben' olamama davranışı vardır. Kişi dışsal nedenlerle önemsiz ve değersiz hisseder. Doğaüstü zaman ve mekân unsurlarında tedavi edilmeye çalışılan yalnızlık bir isyan olarak satırlara gizlenir. Karakterlerin "benlik" gücü azaltılarak yalnızlık kavramı derinleştirilir. Anlatıdaki her kişilik başkalarının benlikleriyle ezilmiştir. Kişiler dış dünyaya intikam duyarlar. Bu yüzden her karakter kendisi kader çizgisinde ayırarak 'iç ben'e döner. Olay akışında okuyucuyu yönlendiren yazar ana temayı vurgularken doğa-insan-yaşam üçgeninde gökyüzünü özgür kılar.

Önce kendisini sonra dış dünyayı değiştirmek isteyen başkişi iç dünyasının güç kaynaklarını da keşfetmeye çalışır;

"Her zamanki gibi yalnızdım. Ama o gökyüzündeki yazı nereye gitsem beni takip ediyordu.

Seni Seviyorum." (s.154).

Eserin her bölümüne yansımış olan bu duygu iç dünyanın çalkantılarıyla dile getirilir. Aklın ve mantığın dışında kalan benlik kendini bir nesne olarak kanıtlamak ister. Başkişinin ruhsal boşluğu diğer karakterlerin doğmasına neden olur. Dış dünyadaki karakterleri reddeden başkişi kendini ezilmiş ve parçalanmış hisseder. Onun ruh yapısındaki karışıklık, kendisi gibi yarattığı kadın kahramanların benliklerinde ortam bulur.

"Bir insanın içinde neler olup bittiğini anlamak istiyorsak, onun hemcinslerine karşı tutumunu gözden geçirmeniz gerekir." (Adler, 2010: 78).

Yazarın kadın karakterler yaratırken kendi çatışmasından yola çıkarak toplumla arasındaki ilişkilere önem verir. Anlatıdaki kadın karakter 'Melani' ve 'Elisabeth' kendi iç dünyalarında yalnız iki ayrı karakterdir. Melani toplum tarafından ötelenip yalnızlaştırılırken Elisabeth haksız bir cinayetin kurbanıdır. Her iki kadın karakter de başkişi yazarın ruhsal yaşam ifadesidir.

Başkişinin Dr. Sigmand Freud karakteri ile yaptığı ruh analizleri, karakterin hastalık taklidi yaptığının bir göstergesidir. Özellikle yalnızlık kavramını kişilerin bilinçaltı dönüşümlerine yerleştirir ve her bir karakterin yalnız ruhunu bedenselleştirerek yabancıların ve yalnızlığı tedavi eder. Karakterlerin ne olduğu ve

nasıl bir kişiliğe sahip olduğu düşüncesi yalnızlık kavramını açıklamak için önemlidir. Başkişinin sürekli dış dünya gerçekselliğini eleştirmesi sahip olduklarının farkına varamamasından gelir. Bu durum da onu hem mutsuz eder hem de yalnız olmasına neden olur.

"İnsanları huzursuz eden olaylar değil, olaylar hakkındaki görüşleridir." (Schopenhauer, 2006: 41).

1.3.8.2. Sevgisizlik ve Mutsuzluk

Eserde yalnızlık temasından sonra buna bağlı olarak gelişen bir diğer izlek sevgisizlik ve mutsuzluktur. Toplum düzenini ve kuralları eleştiren başkişi yalnızlaşır ve mutsuz olur. Gerçek sevgiyi arar ancak anlatı boyunca varoluşun en önemli nedeni olan bu duygudan yoksun olduğu izlenimi verir.

Yazarın iç dünyasındaki zenginliği nüfuz edici bir güçle dışsal gerçekleri yok sayar. Eksiksiz ve kusursuz bir benlik gerçek sevgiyi ve mutluluğu arayan başkişi sahip olduğu hayallerin eşsiz bir yolculuk yaratır. Başkişinin mutluluk arayışı 'kim ve ne' olduğu sorularıyla bütünleşir. Olağandışı varlıklar doğaüstü güçleriyle başkişinin içsel yolculuğuna arkadaşlık eder ve nesnel ilgiyi ararlar. Gerçeklerle bağ kuramayan başkişi ve ona bağlı olarak yaratılan diye kimlikler her şeyde öncelikle kendini ararlar.

Anlatıda yazar, her nesneyi içselleştirerek geçmişte mutluluğu arar;

"Şimdi İstanbul'da, Teşvikiye'deki evi düşünüyorum. Hüsrev Gerede Caddesi… Beşiktaş'a inen yol… İki yanında eski İstanbul apartmanları Teşvikiye'deki ev. Ne kadar çok severim orayı ben." (s.7).

Başkişinin kendisinin yerine başka karakterler yaratması mutluluğu ve sevgiyi onlar aracılığıyla kazanmak istemesinden ileri gelir. Başkişinin sürekli acı ve can sıkıntısı içinde olması, yaşamını bu iki noktada birleştirmesi mutluluk arayışını engeller;

"En genel bir bakış, insan mutluluğunun iki düşmanı, acıyı ve can sıkıntısını gösterir. Ayrıca birinden uzaklaştıkça diğerine yaklaştığımızı ve bunun tersinin de geçerli olduğunu; böylece yaşamımızın bu ikisi arasında gerçekten daha güçlü ya da daha zayıf bir salınım oluşturduğunu anımsamakta yarar var." (Shhopenhaver, 2006: 46).

Başkişi olay kurgusu yaratırken zihinsel güçlerini kullanır ve güçlerin etkinliği için malzeme toplar. Karakterin 'sevgi ve mutluluk' istenci gerçekler karşısında küçük

düşürücü bir eylem olarak nitelenir ve bu istenç günahla birleşir. Yazar geçmişe yaptığı içsel gezide insanların kaderlerini değiştirerek mutlu olmayı hedefler ve onları günahlarından arındırırken zihinsel güçleri doğaüstü olan başkişi dışsal nedenlerle varoluşunu tanımlaya çalışır. Kendi düşünceleri içinde mutluluk ve sevgi kavramlarına gereksinim duyan karakter bulamadığı bu kavramları çaresizlikle dile getirir. Toplumun sosyal ve kültürel yaşamında güçlü olunun zayıf olanı ezme davranışı ise yine başkişinin mutsuzluğuna neden olur; *"Sizi kullanıyorlar, size sömürüyorlar, anlamıyor musunuz! diye bağırdı Melanie."* (s.114).

Hemen her konuda dış dünyayı ve gerçekliği eleştiren başkişi, kendi dünyasının aydınlığında "Seviyorum" sözcüğünün anlamını arar; *"Melanie dedim. Bir türlü gözyaşlarını tutamıyordum. Melanie şimdiye kadar hiç kimse bana 'Seni Seviyorum' demedi biliyor musun? Ne tuhaf şey."* (s.151).

İnsanların bu duygudan yoksun olduğunu düşünen yazar, anlatının sonraki cümlelerinde kendisinin sevgi dolu olduğunu da belirtir. Ruhundaki sevgi fırtınasından kimsenin haberinin olmaması veya bur fırtınaya karşılık bulamamış olmasını insanların maddeleşmesine bağlar. Gökyüzündeki derin mavi sonsuzluk, başkişinin sevgi umudunun bir simgesidir;

"Ama o gökyüzündeki yazı nereye gitsem beni takip ediyordu. 'Seni Seviyorum" (s.154).

"Gökyüzüne baktım

Yazı oradaydı.

Seni Seviyorum" (s.170).

Başkişinin sevgiye bu kadar önem vermesi mutluluğu dış dünyada aramasından ileri gelir. Zihnindeki bu arayış, gerçekte sevgi ve mutluluğu bulamasının göstergesidir.

1.3.8.3. Gerçeğin İçinde Yeni Bir Gerçek

'Yıldızlar Mektup Yazar' adlı eserde önemli bir izlek olan 'kader' kavramı yazarın kaleminde yeniden şekil alır. Nazlı Eray bu anlatıda kendini Tanrı olarak kabul eder ve mevcut yaşanmışlığı yok sayıp yeniden yaşam çizgisi oluşturmaya çalışır. Yazar, düş gücünün üstünlüğüyle yarattığı kahramanlarını doğaüstü özelliklerle gerçeğin merkezinde yönetir.

Anlatıda başkişinin içsel yolculuğu gerçekliğin bir parçasıdır ancak bu gerçek bilmediğimiz bir dünyanın yasalarını yönetmekle görevlidir. Başkişi geçmişe yani ölüler dünyasına ulaştığında gerçek ve düşsel birleşir çünkü geçmiş tarih, dış dünyanın gerçekselliğidir buraya dönüş de yanılsamasının bir sonucudur. Doğaüstü güçlerle yapılan bu yolculuk, sosyal yaşamdaki her tür kararsızlığa son vererek fantastik bir koşulu yerine getirir.

"Doğaüstü öğeler kapsayan anlatılar vardır ve okuyucu bunların ne olduğunu hiçbir zaman kendi kendine soramaz, çünkü bunları düz anlamına göre algılaması gerektiğini bilir." (Todorov, 2004: 38).

Başkişinin kader kavramını bir sorunsal olarak görmesi anlatıda çift anlamlılık düşüncesini doğurur. Şöyle ki anlatıcının ruhlar dünyasıyla iletişimi, hayal gücünün yarattığı rastlantısal bir eylemle, umutsuzluk, yalnızlık, tekinsizlik ve mutsuzluk gibi kavramsal ifadeleri somutlaştırarak istisna bir gerçek oluşturur. Anlatının başlarında biraz karmaşık gelen bu kurgu sonraları doğru çözüme kavuşur ve mantıklı açıklamalar yapılır. Anlatıdaki 'kader çizgisi' çatışan duygularla gündelik olayın bir parçası olan kişinin korku dünyasında 'yazgı' olarak kabul edilir. Ölünün verdiği acı, belirsizliğin verdiği korku başkişinin zihninde mesafeleri yakınlaştırır. Duyguların zihinde oluşturduğu yanılsama, dışsal gerçeklikteki yaşanmışlığı değiştirmek ister. Yazarın kişilerle gizlediği isyan ve reddetme, ruhun özgür kalmasını sağlar ve dış dünyanın kabullerle çatışan ruh, başkalık içinde bulunan benliğini yeniden kazanır.

Başkişinin anlatıdaki kaygısı diğer ilişkileri yaratmadan da ilham verici bir güç olarak deneyimlenir ve gerçeğin ötesinde bir ütopya kurulur. Kader kendi gündelik gerçeğini, kişilerin uyumsuz yaşamlarındaki ütopyada 'öteki kendi' şeklinde yazar. Anlatıda başkişi kaderin sonunu ruhun anlayışı ve mutluluğuyla hazırlar; *"Tayyareci Nuri Bey, F-16 ile tarihin tozlu sayfalarına arasında sıkışmış; içinde barındırdığı garip ölümlerle belleğin sınırlarında uçuşup yok olmuş olan, Mayerling'deki İmparatorluğun Av Köşkünü tuturabilmişti!"* (s.96).

Başkişi yazar, kendi yarattığı ütopyada kendi yasalarını yöneten ve gerçekselliği değiştiren bilgin bir kişiliktir. Dünyayı ve yaşananları bilmeyi önemsiz sayan karakter, tarihin değişmez gerçeğini de yine ruhun mutluluğuna bağlı kalarak değiştirmesi amaçlar. Hakim gücün vermiş olduğu güçle var olan inanç sistemini yıkmaya çalışır. Toplumsal ahlakı, inançları ve haksız kader yazgısını, başkişi öfkeyle karşılar.

"Kitap çünkü ne der: Kızım ama günaha girmeyin." (More, 2017: 52).

Thomos More, Ütopya adlı eserinde sosyal dengeyi ve toplumsal olayları eleştiren ancak günaha girmesin diye eleştirir. Anlatıda da başkişi, kendi gerçek zamanı ve olayları eleştirir 'günah' kavramının tanımını yeniden yapar. Melanie adlı karakterin toplum içindeki rolü, onaylanmaz ve kabul edilmez. Bu yüzden karakter günahkar olarak değerlendirilir. Anlatının sonunda 'Melanie" günahından sıyrılıp dinin bağışlayıcı hoşgörüsüne sığınır;

"İsa ile Melanie, katedralin bahçesinde bir kardan adam yapıyorlardı." (s.169).

Başkişinin sevgisizliği, mutsuzluğu, umutsuzluğu ve yalnızlığı kendi beninde bir boşluk yaratmıştır. Her türlü yaşanmışlığı reddeden "ben" düş görmenin sınırsız özgürlüğüyle mutlu olur. Düşle uyanıklık arasında kalan karakter, anlatının her kesitinde bilincini gerçek yaşamdan kurtarmak ister.

"Çünkü düşlerin çoğunda onların bizi olağan yaşamdan kurtarmak yerine aslında yeniden oraya götürdüğü, sıklıkla ve açık olarak gözlemlenebilir." (Freud, 1996: 62).

Sonuç olarak başkişinin gerçek yaşamdan kaçması yine onu gerçek yaşama götürür ve kader çizgisini yaşamaya mahkûm eder.

1.4. Arzu Sapağında İnecek Var

1.4.1. Romanın Kimliği

‘Arzu Sapağında İnecek Var’ adlı roman 1989 yılında İstanbul’da, ÖZAL Basımevi’nde dizilmiş ve basılmıştır (s.2). Eserin son bölümünde yazarın bir günlük türünde olduğu gibi tarih ve yer bildirmesi (Eray, 1989), Ankara-Bodrum-anlatının basım yapıldığı yılda yazıldığını gösterir.

Eser, diğer anlatılardan farklı olarak bölümlere ayrılır ve her bir bölüm bir başlıkla adlandırılır. Tanımlanan başlıklar bölüm içeriğini özetler niteliktedir. Bu özelliğiyle başlığın taşıdığı anlam klasik yapıya uymaz. *“Semra Hanım Anlatıyor”* (s.19) ifadesinde olduğu gibi içten ve samimi anlatı, kesit cümlelerini tamamlar bir yapıya sahiptir.

1.4.2. İsimden İçeriğe

‘Arzu Sapağında İnecek Var’ adlı roman fantastik bilimkurgu şeklindedir. Nazlı Eray bu anlatısında kendi düşlerini geleceğe aktarmayı hedefler.

Eserin adı içerik hakkında okuyucuyu bilgilendirir. ‘Arzu etmek’, birleşik eylemi, Türkçe Sözlüğe göre ‘Yürekten istemek’ (TDK pdf) anlamındadır. ‘Sapak’ sözcüğü ise ‘bir anayoldan ayrılan yolun başlangıç noktası’ (TDK pdf) olarak tanımlanır.

Her iki sözcüğün sözlük anlamı, anlatının içerikle olan bağını gösterir. Anlatıcı-yazar Nazlı Eray isteklerini ve hayallerini bu eserde somutlaştırır. Yürekten isteği ve gerçekleşmesinde mutlu olacağı düşler, yazarın kaleminde sözcüklerle buluşur. ‘arzu sapağı’ betimlemesi ise bu sözcükleri anlamlandıran anahtardır. Düşsel bir mutluluğun hazzını yaşayan anlatıcı-yazar düşüncelerinde bir kırılmanın somut gerçeğini yaşar. Birlikte olmak isteği sevgiliyi ve olmak isteği zamanı ve mekânı yaratarak ‘arzu sapağını’ oluşturur.

1.4.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

‘Arzu Sapağında İnecek Var’ adlı roman ‘kahraman bakış açısı’ ile yazılmıştır. Anlatı, birinci tekil kişi ağzıyla anlatılır. Olayları yaşayan eserin başkişisidir ve bu karakter olayların merkezinde yer alır.

Anlatıda tekli bakış açısı kullanıldığı için anlam daralır. İçten dış merkeze doğru gelen bakış açısı kişisel konum olarak anlatıcıyı her şeyin içine dahil eder. Anlatıcı diğer kahramanlarla yakın ilişki içindedir.

Eserde kahraman anlatıcı-yazar, kendi gördüklerini ve duyduklarını düşsel gerçekle birleştirerek farklı bir kurgu yaratır. Hayal gücünün sınırsızlığıyla sınırlanan anlam anlatıcının fiziksel dünyasında somutlaşır. Kahraman anlatıcı yazar kurgusal anlatıyı anlatımcı ve betimlemeci özellikleriyle ele alır, yaşam-varlık kavramlarını da yer-zaman ilişkisine bağlı kalarak gerçekselliğe kavuşturur;

"Anlatının konusu ve dili geçmiş zamandır ve amacı gerçeği zamanda belirli bir noktaya, indirgemek, onu çoğul deneyimlerin karmaşasından soyutlayarak saf bir sözlü eyleme dönüştürmek, diğer eylemlerle arasında rasyonel bir bağ kurmak, diğer süreklilik seçili anlatı zamanı arasında belirli bir hiyerarşik doğrular ve gerçekler dizgisi oluşturmaktır." (Antakyalıoğlu, 2013: 97).

Anlatıdaki anlatıcı-yazar, olaylar dizininde birçok sorumluluk yüklenir. Kahramanın yüklendiği sorumluluk her bir parçanın bütüne ulaşmasını sağlayarak birden fazla düşsel kurgu yaratır. Buna paralel gelinen durumlarda zaman ve uzama bağlı 'benlik ve gerçeklik' kavramları karakterin fikrinde bütünselleşir.

Kahraman anlatıcı yazar, diğer roman kahramanlarına yabancı değildir. Tüm karakterler onun bakış açısıyla kimlik bulur. Ancak dış dünya gerçekselliğe yabancı olan anlatıcı bir arayış içinde zamanın ötesine gitmeyi planlar. İçe dönük bu serüven soyut olarak sistematize edilir, kahramanlar ütopik gerçekliği kendi içi sesiyle bütünler;

"Ürküyorum, ürküyorum çok. İşin en korkunç yanı, her şeyin sonu belli ve umutsuz… Öyle değil mi?" (s.44).

Yukardaki anlatıda, kahraman anlatıcı-yazar kendi belirsizliğini ve içselliğini tanımlamaya çalışırken kendi iç dünyasını da okuyucuya yansıtmayı başarır.

Fantastik kurguda sürekli şekilde değiştiren kahraman anlatıcı, tutku ve heyecanı aktif tutarak eserin 'arzu sapağı'nı korumaya çalışır;

"Birden aklıma geldi. Onunla öpüşmemeliydim. Ve olursa olsun öpüşmemeliydim onunla.

Öpüştüğüm an, nasıl ve nereye gideceğim belli değildi." (s.83).

Başkişi anlatıcı-yazarın bu içsel monoloğu kendi 'ben'i ile çatışma içinde olduğu gösterir. Anlatı zamanını kaybetme korkusu yaşayan anlatıcı, zamanı durdurmak ister. Yazar, gerçek zaman ve mekân algısını aşk ve tutku hisleriyle birleştirerek gerçeksellikten düşselliğe; aşk ve cinsellikten belirsizliğe geçiş yapar.

Zaman-mekân
Aşk – cinsellik } umutsuzluk = belirsizlik denklemi kurulur

Zaman ve aşk soyut; mekân ve cinsellik somut tanımlar olduğu için somuttan-soyuta içsel bir dönüşüm gerçekleşir. Başkişinin geçmiş gerçeklik, tutku ve erotizmi birarada vermesi zamanı ve mekânı dışlamasını sağlar. Bir geçmişte, bir gelecekte, bir şimdi de madde olan başkişi anlatıcı erotizmi yaşayınca sonsuzlukta var olur;

"Kadının tüm gövdesi terden pırıl pırıl parlıyordu. Kaplan usulca tüylerini bu ıslak gövdeye sürdü. Sonra başını yan döndürüp hafifçe kükredi. Düş bitmişti." (s.108).

Kahraman anlatıcının merkeziyetçi tutumu, karakter oluştururken de etkili olur. Kendi 'ben'ine yakın olan kimlikler anlatıcı-yazarın düşü ile bedenselleşir ya da kaybolur. Gerçeğin içinde düşü bir gerçek olarak anlatması yazarın uyku ve uyanıklık arasında git gel yaşamasının sonucudur. Yazar, kendi boşluğunu yarattığı kimliklerle doldurmayı hedeflerken kahraman anlatıcıyı oradan çıkarır ve anlatıda kendi 'ben'i yeni kimlik kazanır. Dış gerçeklerin mutsuzluğu ile fantastik kurgu yaratan yazar masal-destan-öykü üçlemesi oluşturur. Birbirinin devamı gibi görünen anlatı dizileri, geçmiş mi gelecekte, gelecek mi geçmişte; şimdi nerede? Soruların yaratır. Yazarın hemen her bölümdeki belirsiz tutumu kahraman anlatıcıyı mutsuz eder.

"Yalnızlığa alışmış insanları evcilleştirmek zordur, dedi Danton." (s.103).

Yukarıdaki anlatıda bir izlek olan yalnızlık başkişinin temel sorunsalıdır. Sevginin paylaşıldığı ve yalnızlığın özürlüğe dönüştüğü 'arzu sapağı' anlatıcı yazarın mutluluk mekânıdır;

"Usulca kapıyı açtım. Arzu Sapağı karşımızdaydı. Ne güzeldi." (s.171).

Bakış açısının daraldığı, arzu sapağı sadece anlatıcının mutluluğuyla derin anlam kazanır. Bir histen ibaret olan açı ve düzlem yazarın düşsel dünyasında sınırsız özgürlüğünü ilan eder. Kahraman anlatıcının umutsuzluğa başkişinin yalnızlığında, siyaset ve tarihle birleşir. Anlatıcı-yazar, umudunu aşk ve tutku kavramlarında sonsuzlaştırarak bakış açısını sonsuzlaştırır.

Anlatıda mektup, montaj, diyalog ve iç monolog tekniklerine başvurulur, diğer anlatılardan farklı olarak diyalog ve iç monolog tekniklerinin kullanılması üslup açısından tarz zenginliğini ifade eder;

"istediğiniz söyleşiyi sizin evde yapabilirim. Çok yakında görüşmek umudu ile.

Semra Özal" (s.1).

Yukarıda anlatı, ilk sayfadan alıntılama olduğu için mektup tekniğiyle giriş yapıldığı görülür. Yazarın bu tekniği anlatının başlarında kullanması, olay örgüsündeki kişiler dünyasının gerçekliğini ve maceranın dış dünyaya ait olduğunu belirtir;

"Stefan Zweig'in kaleme aldığı –Fransız İhtilal'inde Bir Politikacının Portresi Joseph Fouche- idi kitabın adı." (s.27).

Anlatıcı yazar, montaj tekniğiyle bize ünlü Fransız devrimcisi Joseph Fouche tanımlar, tarihi bir kimlik olan J.Fouche anlatıda yeni bir kişilik olarak başkişinin yanında yer alır; "*Robot olduğunu nasıl anladın?*

Bir sabah uyanınca fark ettim." (s.135).

Diyolog tekniğinin kullanılmasıyla olağandışı bir olay, günlük yaşama dahil edilir ve samimi bir ortam yaratılır;

"Konuşma en doğal anlatım yoludur. Doğal akışıyla konuşma , dilin esasıdır. Çünkü insan, dilek isteklerini onunla ortaya koyar." (Tekin, 2018: 265).

Anlatıcı yazar, çeşitli anlatım tekniklerini birlikte kullandığı anlatıda kendi iç hesaplarını da 'iç monolog' tekniğiyle dile getirir.

"İç monologda dikkat çeken özellik, zihnin serbestçe ve etkin bir şekilde çalışmasıdır." (Tekin, 2018:277).

Başkişinin kendi içselinde özgürce yüzleştiği hisleri, bu teknik aracılığıyla dış dünyada anlam kazanır;

"Yapayalnızım aslında ! Diye düşündüm. Garibanın tekiyim. Elimde kalem, önümde kağıtlar. Başka bir şey yok. Yalnızım ben. Kendi kendime tekrarladım: yapayalnızım ben!" (s.161).

Başkişinin dış dünya ve kendisiyle mücadelesi, bilinçdışı söylemlerle okurun zihinine yerleştirilir. Yazar ve benlik, ikinci bir bilinç bakış açısını oluşturur ve zihnin kavramsal değerlerini somutlaştırarak düş gerçeğinde yer değiştirir.

'Arzu Sapağında İnecek' var adlı anlatıda öyküleyici, betimleyici ve fantastik anlatım biçimleri kullanılır.

Anlatı unsurlarının tümü kullanıldığı için öyküleyici anlatım vardır söylenebilir çünkü olay, zaman, mekân, kişilikler ve izlek öyküleme tekniğinin bir planıdır.

Betimleyici anlatımda da hem portre hem de mekânsal betimleme görülür;

"Alain Delon (ya da asıl adıyla:Nevada yapımı B-273X), gülümseyerek bana doğru geldi. Çelik mavisi gözleri beni baştan aşağıya süzdü, ondan gelen tütünle karışık bir losyon kokusu bağrımı doldurdu; tam bir erkekti karşımdaki, büyülenmiştim."(s.69).

"…Çölün ortasıdaki bu yapay düş kenti büyülemişti beni. Regarenk neon ışıkları ile donatılmış yüzlerce otel sıralanmıştı anacaddenin iki yanına…" (s.72).

Yukarıdaki her iki anlatının betimlemesi düşsel olduğu için betimlemenin gerçeklik özelliğini azaltır. Modern anlatılarda betimlemeler her ne kadar gerçeği yansıtmak için kullanılsa da yazar bunun dışında kalarak betimlemeyle okuyucuyu düş içine dahil eder;

"Fransa Kraliçesi Majesteleri Marie Antoinette geliyorlar, diyerek yana çekildi." (s.9).

Geçmiş yaşamdan bir kişiliği günümüz yaşamında tekrar canlandırmak veya onun dünyasına yolculuk etmek fantastik anlatımı gösterir. Bu anlatım biçiminin en önemli özelliği olan zamanı atlamak ve kişiliklere olağandışı özellik katmak anlatını bir kesitidir ve kendine özgü anlatım biçimidir. Fantastik anlatımda düşsel öğeler ve tarihi kimlikler yer alarak hem gerçek hem düşün bir arada olmasını sağlar.

1.4.4. Olay Örgüsü

'Arzu Sapağında İnecek Var' adlı romanın olay örgüsü kurmacaya dayandığı için eserde her bir kesit, dış dünya gerçeğini ve düşsel gerçeği birlikte yansıtır. Bu gerçekler çok boyutlu olarak gösterilir ve dış dünyanın tarihin tüm yaşanmışlıkları malzeme olarak kullanılır.

Anlatıda başkişi anlatıcı yazar, kendi doğrularının öznel yargısında değişken insanın iç dünyasına, bir ayna tutar. Kişinin benlik karmaşasındaki bu ayna dışsal gerçekselliği tam olarak yansıtmaz;*"Edebi eserler düşünce, hayal ve his gibi üç ögenin farklı seviyelerdeki işbirliği ile yaratılırlar. Düşünce, hayal ve his'lerinin akıl almaz değişkenliği dikkate alındığında, bu üç öğeyle kurulan edebi ürünlerin hiçbirinin birebir gerçekleri anlatmayacakları, yani bu eserlerde gerçek hayatları bahsediliyor dahi olsa*

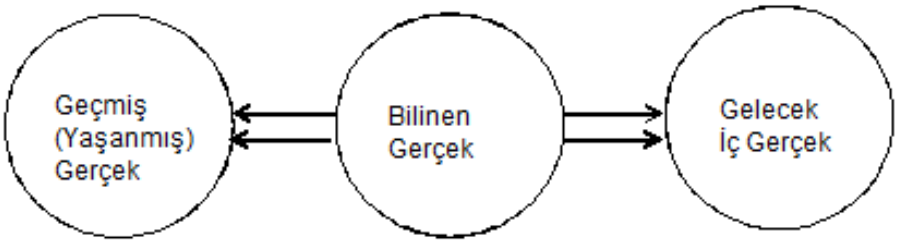
anlatılanların yaşanıp geçmişle kalmış olan gerçek hayatı asla tam olarak aksettirmeyecekleri açıkça ortaya çıkar." (Çıkla, 2002: s. 115).

Yukarıdaki anlatıda da kurmaca metinlerdeki gerçeğin, gerçek hayatı tam olarak yansıtmadığı açıkça ifade edilir. Anlatıyı yaratan, anlatıcı yazar, olayları kurgularken sürekli gerçeküstü gerçeklikle bağlantılı olanaklar dizgesi oluşturur. Tarihten kişilikler, gündelik gerçekler, ruhani varlıklar, metnin tam merkezinde doğrulanır. Anlatı ile yaşam gerçekleri birebir ilişki içinde şekillenerek 'dış ben', 'iç ben'e hakim kılınır. Ütopik bir dünyada anlatıcı yazarın içsel gerçeği anlatıdaki 'doğru' kavramını karşılar nitelikte verilir. Olay örgüsünün büyük bir kısmı anlatıdaki ütopik dünyanın çok bilinen kimliklerini yansıtır. Dış dünyada yaşananları sınırsız bir güçle yeniden dengelemeyi amaçlayan anlatıcı-yazar, kişi kaderine küçük müdahalelerle bir üst kader yazmayı hedefler. Akıl, zekâ, his, düşünce, hayal gücü gibi kavramlar olay yaratmada birlikte kullanılan bilinçli materyallerdir. Olay örgüsünün, bir geri, bir ileri zaman yolculuğu birden fazla kurguya sahip olduğu gerçeğini ortaya koyar.

Anlatıda kurgu, *'bölümlendirme'* (Çetin, 2012: 208) yapılarak anlatılır. Her olay bir başlık koyularak özetlenir;

"Bazı romancılar, olaylar arasındaki insicamı sağlamak, romanı belli bir düzene sokmak, bir bütünlük içinde sunmak, romanın unsurları arasındaki bağlantıyı etkili bir şekilde sağlamak için bölümlere ayırırlar." (Çetin, 2012: 208).

Her bölüm başlıkla adlandırılırken, bu kesitler arasında tam bir bütünlük sağlanmaz. Birbirinin devamı olmayan kesitler, ana anlatının devamı şeklinde verilir. Çok zincirli vaka halkası oluşturulur kurguda zaman ve mekân sıçramaları da görülür.



Anlatıda olay halkaları bilinen şimdiki zaman ve bu zamanda bağımsız geçmiş ve gelecekte gerçekleşen halkalardan oluşur. Bilinen, şimdi; olayların çıkış merkezidir, geçmiş; kişilerin kimlik kazandığı yaşanmış gerçek gelecek ise olması gereken gerçekleri ifade eden zamansal düzlemdir. Bir halkadan diğerine geçişte kesinlik yoktur.

O anki düşsel bir kurguyla gerçekleşir. Anlatıcı yazarın fantezi dünyası anlatıdaki olay akışını ve dizilişini çeşitlendirir. Kahramanlarını gerçek dünyada ve tarihten aldığı kişilerde düşsel söyleşi yapan anlatıcı yazar daha sonra kendi yalnızlığının kurmacasını derinleştirir. Olay örgüsünde bu dağınık anlam birlikleri anlatıcı-yazarın düşsel yolculuğunda yarı gerçek kimlikler ve olaylarla toparlanır. Dıştan-içe dönük bir anlam zinciri oluşturulmuş ve anlatının gerçekliği azaltılmıştır. Bilinen gerçeklerin yok sayılması, başkişinin yeni bir dünya yaratmasından kaynaklanır. Gerçek dünyaya ait olay anlatıları, anlatıcı-yazarın üzerinde durmadığı kesitlerdir. Onun bu kaçış tavrı, merkezi olay dışında bağımsız olay örgüsü oluşturmasına neden olur.

V1- Anlatıcı –yazar düşsel bir söyleşi yapmaya karar verir.

"Okurlarımı özlemiş, 'Düşsel söyleşiler'ime yeniden başlamaya karar vermiştim." (s.7)

V2- Tarihten ve şimdiden kişiliklerle söyleşi yapılır. (Semra Özal, Marie Antoinette)

V3- Anlatıcı-Yazarın tarihe yolculuğu ve tarihten kişilerle Ankara'ya yolculuk

V4- Anlatıcı-Yazarın kaderi değiştirme arzusu ve siyaset yaklaşımı

"Dinle beni, dedim, Fransa tarihi benim değiştirebileceğime inanıyorsun demek." (s.45)

V5- Anlatıcı-Yazarın geleceğe yolculuğu anlatılır.

"2020 yılının Newyork'undayım." (s.59).

V6- Yine düşsel bir yolculuk ve bu yolculuktaki gerçek-düş çatışması.

V7- Anlatıcı-Yazarın kendi kendine aşkının itirafı ve duygularının dışa vurması.

V8- Arzu Sapağında aşk ve tutku dolu seçim.

V9- Düşsel boyuta geçiş ve cinlerle münasebet.

V10- Mutlu son, anlatıcı yazarın kısa özeti.

1.4.5. Zaman

'Arzu Sapağında İnecek Var' adlı eserde zaman kronolojik değildir. Şimdiki zamanda geriye veya ileriye sıçramalar ve kopmalar halleri de verilen zaman kavramı, anlatıda sınırsız bir düzlem olarak karşımıza çıkar.

"Bunun için zamanda görülen kopmalar, geri dönüşleri, ileri fırlamalar ve aynı zaman diliminin değişik şekillerde tekrarı, bakış açısı ve anlatıcıyla birlikte ele alındığında daha iyi değerlendirilir." (Aktaş, 2000:121).

Anlatıcı yazarın bir düşsel söyleşisiyle başlayan cümlelerinde zaman, düşen içeriğine göre sapmalar gösterir. Geriye dönüşlerde tarihin gerçek yaşanmışlıkları kesin zamansal düzeyde belirtilirken 'şimdi' belirsiz bir çizgi şeklinde anlatıcı yazarın zihninde kaybolur. Tarihi değiştirme olgusuyla hareket eden başkişi, seçtiği kahramanlar aracılığıyla yeni tarihler yazar;

"Gerçekten her şeyin benim elimde olduğuna inanıyor musun?" (s. 44).

Yukarıdaki anlatıda başkişi, olağan dışı gücünün varlığına inanır ve zamanı yeniden yaratmaya çalışır. Zaman, 'şimdi'de durağan, 'geçmişte' hareketli; gelecekte ise sınırsızdır. Yazarın zihn dünyayı 'an' içinde kaybolur. Çünkü 'an' kendi varlığından ibaret, geçmiş ise, her tür zorunluluktan bağımsız ve hareketlidir. Zamana karşı sürekli ön yargılı olan başkişi, kendi gerçeklerini dış dünya gerçekliğini kabul ettiremez, düşte ve gerçekte 'şimdi'leri çoğaltır.

Anlatının büyük çoğunluğunda zaman olgusu yazarın karakterlere emanet ettiği bir kavramdır. Her karakter kendi zamanını yaratırken başkişinin arzu ve tutkusu da zaman 'an'dan ibaret olarak karşımıza çıkar;

"Yanımda durmuş öylece Arzu Sapağı'na bakıyordu. Ne güzel diye mırıldandı. Sonsuz bu… Senin dünyan!" (s. 172).

Cümlelerinde de görüldüğü üzere başkişi yeniden yarattığı dünyada geçmişi ve geleceği öldürür ve 'şimdi'yi yaşar. Zamanın ötesinde bir zaman algısı oluşturarak evrensel yasaları yeniden formüle eder. Başlangıcı ve sonu olmayan bu dünyada zaman diye bir şey de yoktur;

"Örneğin fizikçi Julian Barbour 'zaman geçmesi' olarak algıladığımız şeyin zihnimizden kaynaklandığını, fakat aslında zaman diye bir şey olmadığını düşünüyor. Borbour'u düşüncesine göre evren sinema filmlerinin art arda görüntülenen durgun resimlerden oluşmasına benzer biçimde çok sayıda 'şimdi'nin sıralamasından oluşuyor. Zaman olarak algıladığımız şeyin kaynağı ise beynimizin bu resimleri algılama biçimi." (Ocak, 2014: bilimgenç.tubitak.gov.tr.).

Julian Barbour'un 'zaman' kavramı tanımlaması anlatıcı yazarın içsel dünyasındaki algısına benzer bir tanımdır. Başkişi, özgür ruhunu zaman sonsuzluğuna

bırakarak her idealini gerçekleştirir, ‘Şimdiki an’larda gerçekleşen özgürlük, zamanı sonsuzlaştırır.

Anlatıda yaratılan kişiliklerin, çoğu geçmişte yaşamış olsalar da, başkişi yaşanmışlığı ve yaşanmamışlığı ‘şimdiki an’a taşır;

“Noel Baba ne dedi duydun mu?

Evet 2020 yılına giriyormuşuz.” (s.57).

Başkişinin geçmiş ve gelecek gelgitleri, hiç gerçekleşmemiş ve gerçekleşmeyecek hayallerin bir göstergesidir. Şimdiki an gerçek zamanıdır ve bu “an”da tüm düşünceler hayat bulur.

“Şimdiki zamanın hep şimdide olduğu takdirde ebedi olacağı ve dolayısıyla zaman olmaktan çıkacağı, geçmişe aktığında ise var olmayacağı paradoksu üzerinde duran Augustinus, şimdiki zamana var olmayı terk ettiği için gerçekten zaman diyebileceğimizi ileri sürer.” (Karadaş, 2015: 3).

Tüm zamanları reddeden ve hepsini ‘şimdiki an’a taşıyan anlatıcı-yazar bu zamanı kendi gerçeğiyle bütünler ve yarattığı kişiliklerle bu, zamana uygun kimlikler kazandırır. Şimdiki an’da robotlaşan insanlar, ruhani varlıkların yardım ettiğine inanan kişilikler ve sevgisinden emin olunamayan siyasi karakterler, hepsi zamanın insana kazandırdığı özellikler olarak anlatıda yer alır.

Anlatıda konum-zaman grafiği şu şekilde çizilebilir.

Zaman	Konum
O	O
Geçmiş	Şimdi
Gelecek	Şimdi
Şimdi	Şimdi

Başkişinin yer aldığı tüm zamanlar tek bir konumda birleşir ve zaman sıçramaları arasındaki yer değiştirmeler düşsel dünyanın hızını gösterir. Anlatıdaki cisimsiz varlıklar, zamanın kaymasındaki en büyük etkendir. Maddesel varlığa sahip olmayan varlıkların zaman içinde yolculuğa diğer karakterleri de soyutlaştırır;

"Minicik atlara binmiş, dünya güzeli, upuzun saçlı, sarışın cin kızları çevrede tur atıyorlardı. Öte yandan bir cin topu çevrilmeye başlamıştı." (s.130).

Bir ayna vasıtasıyla zaman ve o zaman değişikliği anlatıcının yeni bir ben kaygısı içinde olduğunu gösterir. Geçmiş ve gelecek yarattığı karakterlere eke olarak cisimsiz varlıklar yaratması, zamanda özgürleştiği başka araçlardır. Gerçek 'ben'lerden kaçan başkişi cisimsiz varlıklar içinde kendi cisminden ayrılır. Bir boyuttan diğer boyuta sıçramalar yapan anlatıcı-yazar bir türlü gerçek an'ı yakalayamaz. Çünkü gerçek "an" zıtlıklarla örtülüdür ve bu örtü kabullerle açılır. Anlatıcı-yazar gerçekliğin örtüsünü kaygıları ve korkuları nedeniyle kaldıramaz. Yazarın "Arzu Sapağı" da tüm zıtlıklarda korkulardan, kötülüklerden ayrılmış düşlerin gerçek, gerçeklerin düş olmuş benliğin kimliğe dönüşmüş bir bütünselliğidir. Zaman, Arzu Sapağı'nda 'şimdiki an'dan da öteye giderek sınırsız ve sonsuz olur. Çünkü bunu anlatıcının 'ben'ine kavuştuğu tek konumdur;

"Usulca kapıyı açtım. Arzu Sapağı karşımızdaydı. Ne güzeldi. Akılalmaz bir görünümü vardı." (s.171).

Zamanda kendini kaybeden 'ben' bu mekânda ve an'da yeniden kimlik bulur.

1.4.6. Mekân

'Arzu Sapağında İnecek Var' adlı eserde mekân, genel anlamda gerçek mekân ve düşsel mekân olmak üzere ikiye ayrılır. Başkişinin kendine döndüğü anlardan mekân somutlaşır ve ev görünümü kazanır, kendinden sıyrılıp farklı kimlikler yarattığı 'an' mekân soyutlaşır ve aynı zamanda çeşitlilik kazanır;

"Kraliçe Marie Antoinette bizim eve nereden, nasıl gelebilecekti acaba?" (s.8).

"Bizim biraz eskice, gariban apartmanının içi bir anda pastel ipek giysili uşakların taşıdıkları beşer kollu muhteşem gümüş şamdanlarda yanan mumların titrek ışıkları ile aydınlanıvermişti." (s.9).

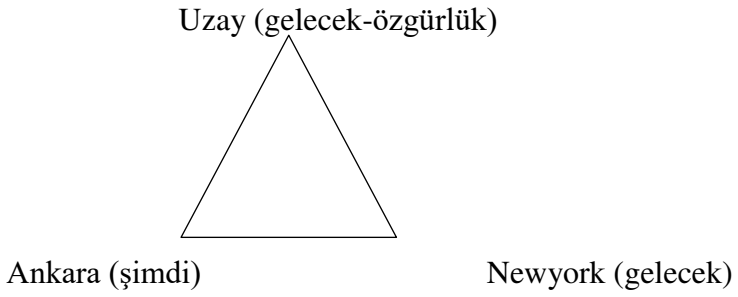
Yukarıdaki her iki mekân tasviri gerçeğin düşle birleştiği bir 'an'da yapılır, anlatının bütün kesitlerinde de gerçek mekândan düşsel mekâna geçiş görülür. Başkent Ankara'daki ev, anlatıcı yazarın dış dünyayla bağlantı kurduğu gerçek mekândır ve burayı sık sık ziyaret eder. Çünkü anlatının başında bir yazar olduğundan bahseden başkişi, bu kimliğine geri döndüğünde kendini evin salonunda bulur;

"Salona döndüm. Tepedeki ışığı kapattım. Şimdi masamın başındaki ufak lamba yanığı yalnızca." (s. 161).

Anlatıdaki gerçek mekân Ankara'da bir ev ve onun salonudur. Anlatıcı-yazarın görsel dünyasındaki mekân veya bedensel yüzeyi fiziksel alan içinde gösterilir. Nesnelerin sınırlandığı gerçek algı, zihin içindeki nesnenin dışında farklı olarak bir nesnenin varlığını takip edebilir. Anlatıdaki dış gerçekte ortaya çıkan görsel sinyaller başkişinin mekânla bağlantısını sağlar ve hareketsiz nesnelerin bulunduğu Ankara'daki ev ve salona karakteri yavaşlatır. Hareket süresi kısıtlanan başkişi mekânsal değişiklikler yaparak yalnızlığını ve mutsuzluğunu gidermeye çalışır. Mekânın 'ben'ini yalnızlaştırdığını düşünen yazar yol ayrımı gibi yeni bir mekân yaratır. Gerçek mekânın görsel dünyasında yazar kısmen uzak ve belirsiz arka zeminler oluşturur.

Anlatıda, karakterlerin zaman içinde fizyolojik değişimler gösterip ölüler dünyasından gelmeleri anlatıcının zihninde bağımsız hareket etmelerini engeller. Mekânsal değişimlerde her kişilik bağımsız hareket olanakları elde eder ve tüm önemli olayları bu değişimlerde gerçekleştirir. Tarihi gerçekler anlatının kurgusunda farklı dönem gerçekliğini yansıtır ve başkişi bu gerçeksellikten dolayı mekânı terk eder. Yazar, çevresini, gördüklerinin ona çağrıştırdıkları üzerinden yeni dünyalar yaratır ve gerçek, o anda gördükleri değil hatırladıkları olur.

Eserdeki ütopya, yazarın elde ettiği fikirsel dönüşüm ve teknolojiye bağlı olarak yeni mekânla yaratma düşüncesiyle ortaya çıkar. Mekânda var olma, kendini ortaya koyma gibi olgular anlatıcı-yazarın varlık-yer ilişkisini belirler. Kendi varlığını mekânlarda yeniden yaratan yazar, sosyal ve ahlaksal düzeni de yeniden hazırlar. Bir devrimci, bir robot, bir cinci hoca karakteri anlatıda mekânsal düzlemin birbirinden ne kadar farklı olduğunu gösterir. Ankara-Newyork-Uzay üçgeni de anlatıcı-yazarın gerçek düş ve düş ötesi fikirlerinin somutlaştığı ana mekânlardır.



Başkişinin soyut dünyasının somut şekilleri olan mekânlar içsel mekânlardır. İçten-dışa doğru etkileşimin sağlandığı fiziksel mekânlar yeni kimliklere güven ortamı hazırlayarak, başkişinin kendini gerçekleştirmesini sağlar.

Anlatıda "mekân" kavramı, mevki, gösteriş, aşk, tutku, heyecan ve romantizm gibi kavramlarla birlikte değer kazanmıştır. Geçmişte ve şimdiki kişilikler bu mekânlarda, arayış ve dönüşüm içindedir. En fazla kendisiyle kalan karakterler mekânı iç gezinti olarak tasvir eder.

1.4.6.1. Çevresel Mekânlar

Anlatıda çevresel mekân olarak sadece şehirlerin soğuk görüntüleri verilir;

"Manhattan'ın göbeğindeki bu ufak barda gördüklerim beni iyice şaşırtmıştı." (s.59).

"Ankara'ya, 1989 yılına nasıl dönebileceğimizi bir türlü kestiremiyorum." (s.59).

"New York'un göbeğindeyiz, ama cebimizde fazla paramız yok." (s.59).

Yukarıdaki anlatılarda da görüldüğü üzere mekân kavramı birbirinin karşıtı durumundadır. Sabit ve değişmez mekân anlayışı yoktur. Çoklu mekânların kullanıldığı anlatıda çevresel mekânda anlatıcı-yazar somut ben'ini gerçekleştirme ortamı bulamaz.

"Çevresel mekânlar, anlatı kişilerinin üzerinde bunmalarına rağmen bir biçimlenme ve yaşamadıkları mekân türüdür." (Şahin, 2017: 29).

Başkişi anlatıcı-yazarın anlatıda bir nesne olarak değerlendirildiği kesitler çevresel mekân olarak anlamlandırılır. Bir boşluktan ibaret olan çevresel mekân, başkişinin oturduğu ve paylaşımın gerçekleşmediği sınırlı parçadır.

Anlatıdaki Monhattan, New York ve Ankara gibi şehir adları yazarın zihninde mimari bir olgudur. Herhangi bir şekle sahip değildir. Anlatıda bu tür mekânla somut görüntülüdür ve genellikle üç boyutla bir dünya gibi evrene yerleşir.

"Buradan 'mekân' bedenler tarafından işgal edilen bütün yerleşim toplamı, tersi şekilde 'yer' (topos) de sınırları mekân işgal eden bedenin sınırlarıyla örtüşen mekân parçası şeklinde algılanmaktadır." (Üngör, 2011: 18).

Göreceli bir döngüye sahip olan çevresel mekânlar, anlatıdaki kişiler dünyasına etki etmediği için sınırlı sayıda yerlerden oluşur. Yerleşik bir yapıdan ben merkezinden bağımsız bedenlerin maddi dünyası olarak anlamlandırılan çevresel mekânlar gerçek

hareketi sağlar. Kişiler bu tür mekânlarda ideal ve mutlak mekânları aramaz ve genellikle geometrik bir yapı olarak kişilerin dünyasında ifade kazınır.

1.4.6.2. Algısal Mekânlar

Algısal mekânlar, kişiler dünyasında ideal ve mutlak olan mekânlardır. Yazar-anlatıcının hakim gücünün sonsuzluğuyla anlamlandırılır. Algısal mekânlar tanımlanamaz, ölçülemez ve sınırlandırılamaz. Herhangi bir geometrik şekle sahip olmayan bu tür mekânlar değiştirilebilen maddesiz bir ölçümle algılanır ve bir amaca yönelik gerçekleşir.

Anlatıdaki algısal mekânların başında 'Arzu Sapağı' vardır. Bu mekânı takiben Ankara'daki apartman dairesi, Rüya Ekranları Ormanı, Cinci Celal'in Postu gibi düşsel ve gerçek mekânlar gelir. Değerler ve düşünceler dünyasında oluşan bu mekânlar, görünüşleriyle değil karakterlerin süreklilik gösteren kendi gerçekleştiren özellikleriyle yaratılır. Anlatıda somut bir bedene sahip olmayan karakterlerle sezgisel bir mekân yaratarak özgür olmayı hedefler. Tamamen ütopik olan algısal mekânlarda yazar, "dış beden'den "iç beden" dönüşür.

1.Kapalı –Dar ve Yutucu Mekânlar

Anlatıdaki kapalı-dar ve labirentleşen mekânlar Ankara'daki yazarın evi ve Cinci Celal'in Postu'dur. Bu mekânlarda başkişi yazar-anlatıcı kendini kaybeder ve çıkışı olmayan sınırsız düşünceler içinde yok olur;

"Başkent Ankara'da, orta halli bir yazarın evinde konuksunuz. Dışarıyı pek görmediniz sanırım. Yalnızca kupa arabanızdan çıktından sonra bizim apartmanın girişini, merdivenler ve sonra bu gösterişsiz salonu gördünüz…" (s.19).

Yukarıdaki anlatıda ifade edilen gösterişsiz mekân başkişinin kendisi bulamadığı ve kişilik bölünmesi yaşadığı labirent bir mekândır.

"Çıkış yeri kolay bulunmayacak kadar karışık koridorları olan yapı." (TDK, İnternet Sözlüğü, 29.07.2019).

Çıkış yerine ulaşamayan başkişi anlatıcı-yazar, Ankara'daki kendi evinde tüm yalnızlığını ve mutsuzluğunu yaşarken yarattığı duygusal koşulların değişimine bağlı olarak kendi içinde şekillendirdiği yeni tasarıları karakterlerle birleştirir.

Labirentleşen mekânlar, bireylerin ruhunda izinsiz yerleşen doğal bilinçlenmelerdir.

"Doğal ve yapılı çevreler yabancılaşma davet edilme / dışlanma / özgürlük / sıkışma / huzur gibi nice duyguların oluştuğu mikro evrenlerdir." (Ayça, 2015: s.385).

İnsan-yer ilişkisine bağlı olarak, ruhun kesintiye uğradığı dar mekânlarda beden gezinir. Ancak ruh varoluşsal bir sorgu içine girer. Modern kent mekânı olan Ankara'daki gösterişsiz apartman ve ev, başkişinin farkındalık yaratmasını sağlar. Ruhsal ve sosyal açıdan içe kapanık olan 'benlik' gündelik yaşama problemlerini çözemez ve zor arayışlar içine girer. Odaklandığı mekân atmosferi de onu farklı yapıları olan düşsel dünyada gökyüzüne götürerek mekânda çıkış yolunu belirlemeye çalışır.

Labirentleşen mekânların bir diğeri Cinci Celal'in Postu'dur. Bu mekânın belirsizliği, hak, adalet ve özgürlük kavramlarının olmayışından ileri gelir. Gerçek dünyanın siyasi olayları ile bütünleştirilen Cinci Celal'in postu, haksızlıkların insan ruhundaki mekânı konumundadır;

"Yolun kenarında, ağaçların dibinde kocaman bir post seriliydi. Birbirine eklenmiş on-on beş koyun postundan oluşmuş bir şey bu besbelli." (s.175).

"Biz işi mahsustan yavaşlattık. Celal Hoca bizi sömürüyor. Sigortasız çalışıyoruz. Hep emir, hep emir." (s. 174).

Anlatıdaki ifadeler, çalışan haklarının verilmediği anlatılardır. Niteliksel bir değere sahip olmayan "post" mekânı özgür bir tasarım olsa da doğa-yapı-insan ilişkisinde bilinçaltında labirentleşir. Çünkü bu "post"un çevresindeki kişilikler haklarından mahrum edilen, ezilen ve sesini duyuramayan karakterlerdir. Görsel olarak bir nesne olamayan Cinci Celal'in postu başkişi anlatıcı yazarın gizli, korunaklı ve tanınmaz dar mekândır. Bireylerin mutsuz oldukları ve kendini güvensiz hissettikleri bu mekân varolanın kavranamadığı ve tanımlanamadığı bilinçaltı tasarı biçimidir.

2-Açık-Geniş Mekânlar

Anlatıda açık-geniş mekânlarda, kişilikler kendini güvende hisseder ve yaşamı zenginleştirerek sonsuzlaştırır. Bu mekânların birey üzerindeki en önemli etkisi de bu güven ortamı olma özelliğidir. Fantastik anlatıda mekân-davranış ilişkileri, karakterlerin kendi yaşam koşullarını belirlemesine imkân verir. Gerçek yaşamın rastlantısal özelliği anlatıdaki başkişinin değir kişilerle ilişkilerini belirler. Açık mekânlar sosyal etkileşimin gerçekleşmesine araç olarak anlatıda yer alır. Açık-geniş mekânlarda karakterlerin ne şekilde anlaşıldığı, bu mekânların nasıl yaratıldığı ve bu alanlarda ne tür etkileşimin olduğu belirsizdir.

Açık-geniş mekânların bir bütün olarak organize edildiği düşsel mekânlarda kişilikler ‘ben’ kavramını ortaya koymaktadır. Ben’in ‘ben’le, ‘ben’in nesneyle olan ilişkisi, kapalı mekânlardaki boşluğu açık mekâna taşıyarak varlığı tamamlar. Dış mekânın insanı kendine hapsettiği kapalı mekânlardan kaçan ruh; sonsuzluk, özgürlük, belirleyicilik ve süreklik özellikleriyle çevresel geniş mekânlar yaratır.

Anlatıdaki açık-geniş mekân ‘Arzu Sapağı’ tüm aktivitelerin gerçekleştiği, kişilerin birbirine tutkuyla bağlandığı, boşlukların ortadan kalktığı bir zemin olarak nitelendirilebilir. Arzu Sapağı’ndan gökyüzüne bağlanan keskin ve sınırsız düşler en çok görmek istenen sahneleri yaratır.

“Kent boşlukları, insanları bir araya getiren yerler ve simgeler olup birey ile toplum arasındaki iletişimin varlığını belirler” (Erdönmez, vd., 2005: 1).

Anlatıda açık-geniş mekân olarak belirlenen Arzu Sapağı sonsuz bir heyecanı dile getirir. Hemen her tür duygunun fazlasıyla yaşandığı mekânda, boşluklar, yalnızlıklar, mutsuzluklar ve umutsuzluklar hepsi ortadan kalkar, kimliksizleşen kişilikler bir çocuk ruhuyla hareket eder;

“Usulca kapıyı açtım. Arzu Sapağı karşımızdaydı. Ne güzeldi! Akılalmaz bir görünümü vardı. Orada hafif gün ağarmaya başlamıştı. Ulu ağaçlar, upuzun yol, her şey aynıydı. Rüzgârın uysal hışırtısı ağaçları yalayıp kulağımıza geldi.” (s.171).

Anlatıdaki tasvir, ruhun mekân algısındaki belirleyici rolünü hatırlatır. Başkişi anlatıcı-yazarın sonsuzluk hissi mekândaki algının kurmaca yapısını somutlaştırır. Arzu Sapağı ‘iç ben’in ‘dış ben’le bütünleştiği tek yerdir. Kendini var eden kişilik, dışsal gerçekleri yok ederek, düşsel gerçekler mekânı yaratır.

Açık-geniş mekânlara bir diğer örnek de Rüya Ekranları Ormanı’dır. Bu mekân, kişiler dünyasının bilinçaltı görüntüsüdür. Zihinsel dünyanın özgürleştiği mekânda, başkişi kendinden başka kişilerin zihin dünyasını da etkinleştirerek özgür kılar;

“Nedir bu Rüya Ekranları Ormanı?

Binlerce ekranda oluşan bir orman. Televizyon ekranı gibi. Düşlerini görmek istediğiniz insanın kodunu biliyorsunuz, biraz para atılıyor bu delikten, tüm düşleri izleyebilirsiniz.” (s.72).

Anlatıdaki bu mekânda, başkişinin dış dünyadan kaçıp aşkın sonsuzluk büyüsüne sığındığı bir bağımlılık görülür. Rüya Ekranları Ormanı bilinçaltı haritalı gibi ifade

edilirken yalnızlık ve mutsuzluktan sıkılan kişilikler, ‘aşk’ kavramıyla bütünleşir ve bu mekânda derinleşerek sınırsız ve özgür hareket eder;

“Aşkı hem izliyor, hem yaşıyordum. Bu düş hiç bitmesin istiyordum.” (s. 95).

İç dünyanın birebir yansıması olarak görülen bu mekânda anlatıcı-yazar sonsuzluğun başlangıcını yaşar. Hakim gücüyle yarattığı bu dünyada başkişi, kimliğini ve kimsesizliğini unutur ve zamanın ötesine geçer. Olağandışı olarak yaratılan bu mekânda belirsiz bir gerçekte kişiler beden kimliğinden sıyrılıp, mana kimliğiyle ‘benlik’ kazanır. Düşün davranışa dönüştüğü mekânda ruh, her isteğini gerçekleştirir.

1.4.7. Şahıs Kadrosu

‘Arzu Sapağında İnecek Var’ adlı anlatıda kişiler kadrosu, gerek tarihten gerekse günlük hayattan insan ve nesneler üzerine kurulur. Kişiler, genellikle bağlı bulunduğu düşsel gezegenin değerler gerçeğinde ‘ben’lik arayışı içindedirler. Anlatıcı – yazarın anlatımın başında ifade ettiği *“Düşsel Söyleyişler”* (s.7). fikri ile ortaya çıkardığı kişilikler, kendi kendini iyileştirmek ve düş gücünü zenginleştirmek için yarattığı dış dünyanın izole edilmiş kimlikleridir. Bu kimlikler, ‘dış kimlikler’, ‘iç kimlikler olmak üzere ikiye ayrılabilir.

Dış Kimlikler	İç Kimlikler
Anlatıcı-Yazar (Nazlı Eray) Mehmet (Devrimci) Semra Hanım (Turgut Özal’ın eşi) Öosep Fouche (Fransız Siyaset adamı) Mozart (Müzisyen) Emesto Che Guevera (Devrimci)	Robot (Arain Delon) Cinci Celal Hatice (Cinci Celal’in karısı)

1.4.7.1.Başkişi

Anlatının başkişisi anlatıcı-yazar konumundaki Nazlı Eray’dır. Anlatıcı-yazar, dış dünya-iç dünya ikilemi arasında olay kurgusu yaratır ve bu kurguda geçmişten ve gelecekten kimlikleri anlatıya dâhil eder. Tüm kurgu, kişilikler, mekân ve zaman kavramı başkişi anlatıcı-yazar etrafında gelişir ve duygusal bağlantılar kurulur;

"Baş kahramana bağlı aksiyon, arzuya ihtiyaca ya da aksine korkuya bağlı olarak ortaya çıkar. Meselâ bütün yönleriyle sevme-sevilme arzusu (hayranlık, kıskançlık, kin…) kendini ispatlayıp kabul ettirme (valmont) başka şeyleri ve başka yerleri ispatlayıp kabul ettirme (Emma Bovary), ölüm korkusu (perken)." (Bourneur, 1989: 153).

Sürekli bir anlam arayışı içinde olan başkişi Nazlı Eray, yalnızlığını ve mutsuzluğunu bu arayışın sebebi olarak niteler. Dış dünyanın rahatsız edici gerçeklerinden kaçan kahraman içsel yolculuğu dışsal gerçekleri yok sayarak başlar. Kendi varoluşunu engelleyen nedenleri ortadan kaldırır ve yeni sahneler ve dekorlar yaratır. Karakterin özgürleştiği bu sahnelerde gerçekte özlediği şeylerin farkına vardığı görülür;

"Sanki çocukluğumdan kalma çoktan unuttuğum bir sevinç." (s.89).

Anlatıda başkişi, gerçek dünyaya döndüğünde varoluşsal bir boşluk yaşar. Bunaltı ve can sıkıntısından oluşan iki duygu arasında, insanların kendinden beklediği şeyleri yapmaya çalışır.

"Varoluşsal boşluk temel olarak kendini can sıkıntısı durumunda dışa vurur." (Farnkl, 2009: 122).

Başkişi Nazlı'nın varoluşsal boşluğu geçmişin-şimdinin-geleceğin üçgeninde aşk, tutku siyaset ve sosyal düzen izlekleriyle başlayan serüven tarihten ve gündelik hayattan kişiler ve olaylar eklenerek devam eder. Düşsel söyleşi'nin iki ana konuğu "Semra Hanım (Turgut Özal'ın eşi) ve Kraliçe Marie Antornette (Fransa Kraliçesi) bir yolculuğun iki ana karakteridir. Kraliçe AntDinette bir bakıma başkişinin kendisi olarak da değerlendirilebilir. Çünkü yazar bu karakterin kimliğinde yalnızlığını unutarak kendini gerçekleştirme fırsatı yaratır. Özlediği aşkı ve tutkuyu onun maddesel varlığına yükler;

"Genç militan, eşsiz güzellikteki Kraliçe'yi usulca kendine doğru çekmişti sanki lacivert bir gökyüzünün içinde, yıldızların arasında bir yerde herkesten her şeyden soyutlanmış, pistte koyar gibi birbirlerinin gözlerine bakarak yavaş yavaş dönmeye başlamışlardı." (s. 26).

Nazlı'nın genç militan arkadaşı Mehmet Kraliçe'nin dans ettiği militan olarak düşte yerine alır. Bir kişilik bölünmesiyle kendine dönen başkişi yine tarihten bir karakteri kendine hayran bırakır;

"Yalnız sizinle dans etmek istiyorum bu gece, dedi Joseph Fouche. Nezaketle ekledi. Eğer izin verirseniz…" (s.28).

Anlatının devamında başkişi Nazlı Eray yeni karakterler ve yeni tarihsel olaylarla içsel yolculuğa devam eder. Joseph Fouche, Mozart, Hıfzı Bey, Alain Delon, Donton ve Devrimci Mehmet başkişinin hem siyasi hem de aşk ve tutku dolu serüveninde onun yanında yer alarak her bir düşün gerçekleşebileceğini ortaya koyarlar. Bütün karakterlerin bir arada bulunduğu kesitte olaylar başkişinin merkezinde gerçekleşir. Hıfzı Bey'in villasını ziyaret etmek başkişinin hem geçmişe hem de geleceğe yolculuğunu başlatır.

Nazlı Eray'ın zamansal geçişleri keskin ve hızlı olduğu için siyasi olaylardan aşk ve tutku dolu bir cinselliğe geçiş de aynı derece keskin ve hızlıdır;

"Küf kokulu karanlık zindanda düşünmeye çalışıyordum. Biryandan da içime bir daralma gelmişti…

… Mehmet, beni öpmen gerek. Tüm kalbinle, arzulayarak. Belki o zaman…" (s.55).

Anlatıya hâkim olan düşsel içerik "şimdi'nin yalnızlığından kaçıp geçmişin yaşanmışlığına, geleceğin ise bilinmezliğine sığınan başkişinin içinde bulunduğu yol ayrımıdır. 'Arzu Sapağı' adını verdiği bu ayrım başkişinin gerçekte olmak istediği mekânsal düzlemdir. Zamanın varoluşunu reddeden başkişi, yarattığı ideal dünyada, olmak isteği kimliklerle var olur. Her bir düşte kendini yeniden yaratan başkişi "Rüya Ekranları Ormanı' adını verdiği düşsel mekânda da bir Tanrı gücüyle başka karakterleri içsel dünyasına gezintiye çıkar. N. Eray'ın bir geçmiş, bir gelecek, bir şimdi'sine ruhani varlıklar da dâhil olunan anlam boyutlar kazanır. Dış dünyanın maddesel yapının ben'lik kavramında yarattığı yalnızlık ve mutsuzluk, başkişiyi farklı inançlar aramaya yöneltir. 'Arzu Sapağı'nda Cinci Celal'in Postuna geçişi de batıl inanç ve teknolojiyi birleştiren farklı bir yaklaşımdır;

"Postun çevresinde yoğun bir hazırlık vardı. Hatice, Danton, Alain, Cinli Talip hepsi oradaydılar. Cin tayfasına bir takım eçiş bücüş, daha önce görmediğim tipler de katılmıştı.

NASA Uzay Merkezi gibi burası, Celal Hoca dedim." (s.173).

İdeal dünya, ideal insanları ve ideal aşkın yaşandığı Arzu Sapağı'nda Cinci Celal'in postuna bu sert geçişte, N. Eray, dünyanın maddesel ve teknolojiyle olan bağını

da ifade eder. Cinler gibi ruhani varlıkların simgelediği 'sömürülen insanlar' başkişinin dış dünya gerçeğindeki haksızlık ve adaletsizlik kavramlarına karşı gelişini yansıtır. Düşsel mekândan gerçek mekâna, düşsel zamandan gerçek zamana ve düşsel karakterlerden gerçek karakterlere bir gönderme yapılır. Haklarının korunduğu, adaletin olduğu ve tutku dolu aşkların yaşandığı içsel yolculuk masalımsı bir anlatımla sona erer. Başkişi Nazlı Eray anlatı boyunca gerçeklerden kaçmayı hedefler ve kendinde bir boşluk yaratır. Varoluş boşluğunda mutluluğu arayan karakter yine kendi düşlerine dönerek her şekilde dış dünya gerçekliğinden uzak kalır.

1.4.7.2.Norm Karakterler

Anlatıdaki *"norm karakter" (*James, 2010: 65). Devrimci Mehmet ve yine devrimci Joseph Fouche'dir. Bu karakterler başkişi N. Eray'ın kaçış ve varoluş mücadelesini tamamlarlar.

"Norm Karakterler, romanda bir bakıma başkişiye tutulmuş bir aynadır; başkişi eksikliklerini norm karakter aracılığıyla görülebilir ve gelecek vizyonu kazanır; başkişinin başarı veya başarısızlığı onu bir bakıma geleceğe hazırlayan norm karakterinin / karakterlerin başarısına veya başarısızlığına bağlıdır." (Korkmaz, 2018: 18).

Norm karakterler, Devrimci Mehmet ve Fouche, N. Eray'ın siyasi fikirsel dünyasının temsilcileridir. Başkişinin toplumsal ve sosyal sorunlarla mücadelesi dış dünyada yaşanan sıkıntı ve bunalımlar, norm karakterlerin anlatıdaki rolleriyle anlamlandırılır. Devrimci Mehmet ve Devrimci Fouche, haksızlığın ve adaletsizliğin karşısında iyi ve güzel olanı savunmak için yaratılan karakterlerdir. Anlatıda N. Eray'ın yanında bulunan bu kişilikler, onun ruhundaki yalnızlık ve mutsuzluk kavramını yok etmek için uğraşırlar. Çünkü başkişi dış dünyanın sorunlarından kaçarak yalnızlığını ve umudunu yitirir;

"Niçin Bay Fouche? Ben onu Fransa Kraliçesi Marie Antoinette olarak görmüyorum. Mutluluğu yakalayamamış bir kadın o." (s. 38).

Norm karakterler, siyasetçi ve devrimci olmaları, başkişinin mevcut düzenden rahatsız oluşunu gösterir. Kendi fikirsel dünyasını bu iki devrimci ve yenilikçi karaktere yansıtan başkişi onların özgürlük anlayışına tutunarak yeni bir mekân yaratma çabası içine girer. "Rüya Ekranları Ormanı ve Arzu Sapağı bu iki karakterin gerçekleştirmek istediği ütopik alandır. Rüya Ekranları Ormanı'nda her türlü düşün ve düşüncenin

ekranda verilmesi yalanın ve yanlışın ortadan kalkmasına neden olur. Arzu Sapağı ise karakterlerin benliklerini ve hayallerini gerçekleştirdikleri paralel dünyadır. Başkişi kendi aynası olan Mehmet ve Fouche kişiliğinde hem tarihi hem de teknolojiyi kullanarak insanların şiddet ve eziyete karşı duruşuyla yüzleşmesini dile getirir. Başkişinin özgürlük arayışı ve yenilikçi boyutu düşsel dünyanın aşırı gerçeğinde norm karakterler aracılığıyla ifade kazanır. Mehmet ve Fouche geleneksel yapının dışında başkişinin isteklerin gerçekleştiren iki simgesel bedendir.

1.4.7.3. Kart Karakterler

Anlatıdaki kart karakter AIain Delon adlı bir robot, Cinci Celal ve Danton'dır;

"Bir an yüreğim heyecandan tekledi, duracak gibi oldu. Alain Delon idi bu! Alan Delon'un 35 yaşındaki hali. Hafifçe dizlerinin titrediğini hissettim. Bana doğru yürüdü. İçimden 'Bu muhteşem adam bir robot olamaz. Ne kadar canlı ve çekici diye düşündüm." (s.69).

"Kapı açıldı. Celal Hoca eşikte duruyordu. Ağzının kenarından hiç eksik olmayan sigarayı yan yan yürüyordu." (s.119).

"Danton'un gözleri ışıldadı. Hafif kaba görünümün ardında, belirli incelikleri olan bir erkekti. Fark etmiştim." (s.100).

Anlatıdaki üç karakter de başkişinin yanında olan davranışları ve karakterleri hiç değişmeyen kişiliklerdir. Alain Delon zaten bir robottur kendisinden ne istenirse o şekilde programlanır. Danton ise başkişinin yanında onun yanlızlığını paylaşmaya çalışan sıradan bir kişiliktir. Danton'un Mehmet ve Fouche gibi siyasi yönü yoktur. Başkişiyi mutlu etmek için yaratılan paylaşımcı bir karakterdir.

Cinci Celal Hoca ile simgesel bir değerdir. Hem teknolojiyi hem de teknolojiden doğan sıkıntıların ruhani temsilcisidir. Cinci Celal, sömürülen insanların çektiği sıkıntılara sebep olan bir kişidir ve anlatı boyunca faydacı bir karakter olarak değerlendirilir.

1.4.7.4. Fon Karakterler

Anlatıdaki fon karakterler, Semra Hanım, Binbaşı Ernesto Che Guevora, Hatice ve Cinli Talip'tir.

Bu karakterlerin herhangi bir anlam derinliği yoktur. Sadece temsil ettikleri fikirler vardır. Binbaşı, devrimi yapan asker olarak: Guevera fiziksel bir özgürlük

simgesi olarak, Hatice, faydacı birisi olarak; Cinli Talip ise figüratif bir tip olarak anlatıda yer alır; *"Fon karakterlerin en önemli nitelikleri; akılda kalmamaları, okuyucuyu derinden sarsacak eylemde bulunmamaları hatırlanır bir yüzlerinin olmamasıdır."* (Korkmaz, 2018: 22).

Bu karakterlerin varlıkları olay akışını etkilemez ve diğer karakterlerin ruh hallerine göre değişiklik göstermez.

1.4.8. İzlek

1.4.8.1. Yalnızlık

'Arzu Sapağında İnecek Var' adlı anlatımın temel izleklerinden biri olan yalnızlık, yazarın dış dünyada gerçeklerden kaçması ve kendini yabancılaştırmasından kaynaklanır. Gerçeksellikten düşlere sığınan karakter, düşünceleriyle baş başa kalır ve ruh-beden çatışması yaşar. Bedenin ölüm denen yok oluşa teslim olmak istemeyişi, ruhun sonsuzluk özelliği, bilinçaltının doğaüstü varlıklara anlamlar yüklemesine neden olur. Başkişinin hakim bir güçle bu varlıkları yaratması, yalnızlık itkisinin bilinçaltında bıraktığı yoğun iç karanlığın sonucudur. Anlatıcı yazar, içinde bulunduğu maddi yaşamın doğal değerlerinden yola çıkarak varlığının duyumsanmayan niteliklerini ortaya çıkarır.

Başkişi anlatıcı-yazar, ruh ve beden iç çatışmasını, ruhsal imgelerle anlatıda yansıtmaya çalışır. Ruhun fiziksel görünümle çatışması bilinçaltının nesnelere karşı gerçeğini değiştirir ve kendi 'ben'ini sözcükler aracılığı ilme ifade etmesini sağlar;

"Sonuçta, ruhsal imgelerimizle öylesine çepeçevre sarılmışız ki, dışımızda kalan nesnelerin doğasına ulaşmamız olanaksızlaşıyor." (Jung, 2001: 33).

Anlatı, başkişinin dıştan-içe, bedenden-ruha yönelişi ve dış yalnızlıklarıyla başlar.

"Okurlarımı özlemiş, Düşsel Söyleşileri'me yeniden başlamaya karar vermiştim." (s.7).

'Düşsel Söyleşi' kararı, anlatıcı-yazarın bir düş biçiminde sırlarını paylaşacağı fikrini doğurur. Sır paylaşımı, diğer bilinenlerden farklı olarak bilincin sembolleşmesi ve dış dünyaya yabancılaşması duygularıyla olur.

"Duygular sadece esirler, ya başka fikirler üzerine giderler ya da Statü quo içinde kalırlar; ya bir takım değişikliklere uğrarlar ya da sonunda hiç görünmezler." (Freud, 1994: 13).

Yalnızlık kavramı, düş düşüncesinde görülen kendini soyutlama eylemidir. Başkişinin gizli düşleri son derece karmaşık ve canlıdır bu yüzden dış dünya ikinci derecede algılanır;

"Niçin Bay Fouche? Ben onu Fransa Kraliçesi Marie Antoenette olarak görmüyorum. Mutluluğu yakalayamamış bir kadın o." (s.38).

Anlatıda düşsel yolculuğun bir kahramanı olan kadın, 'mutsuzluk' kavramıyla yalnızlaşır. Belli bir eylem yapma isteği olmayan bu kadın karakter bilinçaltında başkişinin olmak isteği kimliktir. Bu tür kimliklerin yalnızlaşması, modern dünyanın teknolojik yapısından doğan tekinsizlik, hissine bağlanır. Kişiliklerinin kimliklerini kaybetmesi ve 'iç ben'e dönmesi özgürlük arayışı içinde olan bireyin kalabalıktan uzak kalmasına neden olur. Başkişinin zaman atlama yolculuğu ve kişilerin metalaşması 'benliğin' gizli düşünde yalnızlık korkusuyla birleşir;

"Anlıyorum, dedim. Öyle iyi anlıyorum ki. Sonsuz bir yalnızlık bu. Hep böyle midir?" (s.102).

"Yalnızlığa alışmış insanları evcilleştirmek zordur dedi Danton." (s.103).

Başkişi anlatıcı-yazarın kusursuz insan yaratma çabası, gizli düş dünyasında gerçekleşir. Toplum kurallarında var olmayan benlik sorumluluklar yüklemez ve karar vermez. Bu kişiliklerin temel sorunsalı 'yalnızlık'tır. Bir savunma mekânizması görevini de üstlenen duygu, günlük yaşamda derin ve ciddi bir boyut olarak görülür.

"Radikal hedonizm ve bencillik üzerine şekillenen sanayileşme ve onu ortaya çıkaran moderleşme, sadece kendisi düşünen bencil ve yalnız inşan tipi yaratmaktadır." (Şentürk, 2007: 727).

Anlatıdaki 'yalnızlık' sanayileşen ve maddeleşen toplumun bencil ve maddeci insanlardan kaçış olarak tanımlanır. Dış dünyadan, iş dünyaya gezinti bu kaçışın sığınmacı rolüdür. Yalnızlık, her türlü gerçekliğe sığınmacı rolüdür. Yalnızlık her türlü gerçekliğe karşıt seçilmiş bir değerdir. Anlatıda başkişi 'yalnızlığı' kendisi tercih eder ve dış dünyaya kendini kapatır.

1.4.8.2. Aşk, Tutku, Cinsellik

'Arzu Sapağında İnecek Var' adlı anlatının en önemli izleklerinden biri olan 'aşk, tutku, cinsellik' üzerine düşsel bir kurgu yaratılır. Dış dünyanın cinsellik ve erotizm gibi

kavramlar karşısındaki tabuları yıkılır ve simgesel değerlerle bu duygular kendine yaşam alanı bulur;

"Mehmet usul usul onun saçlarını okşuyordu. Onun yüzünü hiç böyle yumuşacık, bakışlarını kadife gibi parlak görmemiştim. Oda yarı karanlıktı. Kadın çıplaktı. Üstüne yatak örtüsü ile örtmüştü. Saçları yatağın üstüne dağılmıştır." (s.94).

"Aşkı hem izliyor, hem yaşıyordu. Bu düş hiç bitmesin istiyordum." (s.95).

Yukarıdaki her iki anlatıda aşk ve cinsellik, bir düşün içine gizlenmiş sır olarak kendini gösterir. Aşkın yarattığı heyecan ve ürkeklik kahramanların bilinçaltı tutkularını cinselliğe dönüştürür. Anlatıcı-yazar Nazlı'nın Mehmet'e olan arzusu, ona dokunma ve birlikte olma hissi verdiğinden gerçek dünyada yaşayamadığı bu beraberliği düşsel dünyaya taşır. Başkişi Nazlı'nın Mehmet'i öperek sürekli uzam değiştirmesi de yine cinselliğin anlatıdaki yerini belirler;

"İşte bilmem. Öyle bir şey yapayım deme sakın. Lütfen kendini tut. Biliyorsun biriyle öpüştüğün an bambaşka bir uzama gidiyoruz." (s.67).

Yazar-anlatıcının aşık olduğu adamı öperek zaman ve mekân değiştirmesi, tutkunun ne denli aşırı yaşandığını gösterir. Anlatıda yer yer bu tutkuyla aşkın bileşmesi ve her öpücüğün yeni bir dünya yaratması, yazarın yaşamak istediği cinselliğin oluşmasına zemin hazırlar. Yalnızlığın, çaresizliğin ve umutsuzluğun sona erdiği 'öpüşme anı'nda her iki karakterde de özgürlük hissi oluşur;

"Bir yandan arzuyla bağlantılıdır. Öte yandan cinsel ereğe ulaşana değin sürecek heyecanı yükseltir. Bu temasların bir tanesi, dudak mukozasının teması, öpüşme olarak, halkların çoğunda (yüksek düzeyde uygarlaşmış olanlar dâhil) yüksek cinsel değer kazanmıştır." (Freud, 1989: 35).

Aşkın ve tutkunun düşselleştiği anlatıda, cinsellik de simgesel değer kazanarak mitolojik varlıklarda somutlaşır.

'Devrimci Mehmet' karakterinin bir "kaplan" motifine dönüşmesi, başkişinin kendini bir kaplan kafesinde hissetmesi ve yaşanan cinsel beraberlik, kaplanın özgür ve güçlü ruhuyla aşkın bağlayıcılığını bütünler;

"kaplan kocaman bir kedi gibiydi. Çevik hareketlerle ordan oraya sıçrıyor, kadını adeta kucaklıyor, sonra fırlatıp atıyor, onunla yırtıcı bir biçimde oynuyordu. Kadın ürkmüştü. Ne yapacağını bilmiyordu…" (s.107).

Anlatıcı-yazar Mehmet'e olan yoğun duygularını ve Mehmet'in özgürlük tutkusunu, aşkın bilinmezliğini de gizleyecek "kaplan" imgesiyle yarı düş, yarı gerçek bir ortamda yaşamaya çalışır;

"Karşımda gizli bir dünya, herkese kapıları kapalı olan bir iç yaşam; olağanüstü bir duygu zenginliği ile sürüp gidiyordu.

Ah Mehmet! Yanlış yapıyorsun! Korkmamalısın! Hiçbir kadından korkmamalısın." (s.79).

Anlatıdaki kapalı kapılar, başkişinin bilinçaltındaki çaresizliğini ve yalnızlığını ifade eder. Mehmet karakterinin aşktan kaçışı da özgür olma isteğinden kaynaklanır;

"Eski Türklerde bazen bir ruh, bazen bir tanrı olduğuna inanılan kaplan, 12 hayvanlı takvimde üçüncü yıla adını vermiştir. Erken dönemde Türkler tarafından bir tabu olarak kabul edilmiş, saygı gösterilmiş ve öldürülememiştir." (Armutak, 2007: s.12).

"Kaplan, Türklerde güç ve yiğitliğin (Alplik) sembolü olması yanında astrolojiyle ilgili olarak dört ana yönden birine ait olan 'ak ya da benekli pars' dört büyük yıldız grubundan birinin de simgesidir." (Özkartal, 2012: 58-71).

'Kaplan' motifinin aşkla bütünleşmiş olması yaratıcı gücü beraberinde getirir. Başkişinin duygularına ve benliğine sahip olan 'Mehmet' karakteri ile güç ve bağımsızlığın sembolü 'kaplan' arasında benzerlik kurulur. Anlatıda, devrimci Mehmet, bazen bir kaplan bazen de zayıf bir âşık olarak karakterize edilir.

Başkişinin sadece uzayda özgür olması yine Mehmet karakterinin 'kaplan' motifiyle sembolize edilmesinden kaynaklanır. Mitolojide 'kaplan'ın bir yıldız gurubunu simgelemesi, Mehmet'le Nazlı'nın gökyüzünde sonsuzlaşmasını sağlar;

"Uzayda bir yerde olmalıydım. Bir gezegende yaklaşmıştı. Camın arkasındaki yüzünü seçebiliyordum. Mehmet'ti bu!" (s. 141).

"Mehmet'le gökyüzündeyiz. Altımızda dünya, sol yanımızda Ay, sağda Güneş var. Durum fena değil" (s.149).

Anlatıda aşkın sonsuzlaştığı başka bir mekân 'Arzu Sapağı'dır. Toplum kalabalığından ve sosyal düzensizlikten kaçan ve kendini soyutlayan başkişi Arzu Sapağı'ndan hem aradığı heyecanı, tutkuyu ve aşkı hem de yarattığı ideal dünyanın merkezini bulur;

"Gözlerime inanmadım bin an. Sonsuz, geniş bir yol kavşağındaydım. İki yan ağaçlıktı. Gökyüzü yıldız doluydu. Ay batmak üzereydi, anlamıştım. Zaman sabaha yakın olmalıydı." (s.162).

"Usulca kapıyı açtım. Arzu Sapağı karşımızdaydı. Ne güzeldi! Akıl almaz bir görünümü vardı…" (s.171).

"… Mehmet şaşırmıştı. Yanımda duruma öylece Arzu Sapağı'na bakıyordu. Ne güzel! Diye mırıldandı. Sonsuz bu… Senin dünyan!" (s. 171-172).

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere başkişi, mutluluğu, güveni, aşkı ve sonsuzluğu bu mekânda yaşar. 'Arzu Sapağı' başkişi için bir yol ayrımıdır. Dış dünyanın olumsuzlukları karşısında bu mekânı yaratan başkişi, fizikte kabul edilen paralel evrenle geçişi de gerçekleştirir.

"Şimdi, bu kuantum fiziğinin Çoklu Evrenler yorumuna göre örneğin elektronun çift yarık deneyinde deliklerin birinden ya da diğerinden geçmesi durumunda, her iki sonuç da gerçekçidir ve eşit olasılığa sahiptir. Dalga fonksiyonu çökmez, ama tüm Evren, gözlemci de dahil bölünür…" (Cankoçak, 2019: 3).

Başkişinin çoklu evrene geçişi, düşün gerçek olma olasılığını artırır. Anlatıcı-yazar düşsel gezintisiyle 'Arzu Sapağı' yeni evreni yaratırken, dünyadaki tüm olumsuzlukları geride bırakır. Fizik kurallarına aykırı olmayan 'yeni evren' teorisi, başkişiyle birlikte dünyaya tutunamayanların da mekânı olur. Devrimci Mehmet, özgürlüğünü; Alain metalaşmasını; Türk Robotu Abidin, memuriyetini, Cinci Celal bakıcı yönetimi ve başkişi Nazlı Eray, tutkusunu, heyecanını, arzusunu ve cinselliğini, paralel evrende gerçekleştirme fırsatı bulur.

1.4.8.3. Sosyal Düzensizlik ve Özgürlük

'Arzu Sapağında İnecek Var' adlı anlatıya bir diğer izleği 'toplumsal düzeni reddetme ve özgürlük 'tür.

Başkişinin gerçek dünyada yaşanan Siyasi ve Sosyal adaletsizlere karşı yarattığı karakterler. Anlatının içinde özgürlük mücadelesiyle karşımıza çıkar. Siyasi ve toplumsal baskı, hak, hürriyet, adalet ve eşitlik gibi kavramlar modern anlatıyla birlikte N. Eray'ın fantastik kurgusunda da yer alır. Sömürülen insanların uğradığı haksızlıklar ruhani varlıkların kullanılmasıyla simgesel hale gelir. Cinci Celal ve cin ekibi bu siyasi olumsuzluğun birer temsilcisidir. 'Cinci Celal' hâkimiyeti altındaki cinlere hakkını vermeyerek dış dünyada ezilen insanların yaşadığı haksızlığı dile getirir;

"Biz işi mahsustan yavaşlattık, Celal Hoca bizi sömürüyor. Sigortasız çalışıyoruz. Hep emir, hep emir. İlle de bu post uçacak! Definenin yeri bulunacak, falan, filan. Bizleri hiç düşünmez. Hepimiz şurada onun için uğraşıyoruz… Bu koşullarda biz niçin çalışalım. Greve gideceğiz…" (s. 174).

Yukarıdaki anlatıda, iş, işçi ve emek temalarının yanında Sigortasız çalışma sistemi eleştirilecek, anlatının yaşadığı siyasi dönemlerin adaletsiz yaklaşımları dile getirilir. İşçilerin emeğinin karşılığını alması ve haklarının verilmesi için başkişi, yeni düşsel yolculuklara çıkar ve cinlerin dünyasına yapılan bu yolculukta tema yargılanır.

Masallarda kahramanların ünlü taşıma aracı olarak kullandığı 'uçan hali', anlatıda Cinci Celal'in 'uçan postu' olarak yeni bir şekil kazanır;

"Celal Hoca

Hadi post havalanıyor, herkes atlasın üstüne! diye bağırdı.

Sonsuz bir heyecan içindeydi.

Mehmet postun üstüne atladı, beni elimden tutup çekti. Alain, Danton, Cinli Talip, Hatice hepsi postun üstüne atlamışlardır." (s.175).

Anlatıdaki 'uçan post' kahramanları özgürlüğe taşıyan bir araçtır. Düşsel kurgu boyunca özgürlük mücadelesi veren kişiliklere tüm hepsi 'post'un üstündedir. Çünkü 'uçan post' özgürlükçü yeni dünyaya giden hızlı ve güçlü bir taşıttır.

"Sözlü edebiyatta özellikle efsanevi masallarda efsanevi taşıtların en önemli hizmeti, insanları belli bir istikamete bir anda yetiştirmektir. Efsanevi taşıma sisteminde Jelmaya, tulpar, kanatlı pars, uçan halı, büyük siyah kuşlar yer almaktadır. Bununla beraber cadıların süpürgeleri de bir taşıt görevi üstlenmiştir…" (Kalısh, Terekbayeva, 2018: 57).

'Uçan post ve Cinci Celal' masalımsı düş dünyasının önemli unsurlarıdır. Düşsel yolculuktaki tüm karakterlerin postun üstünde olması gerçek dünyadan kaçıp sonsuz, ölümsüz ve özgür dünyaya ulaşmak işlenmesinin bir göstergesidir;

"Post iyice hızlanmıştı. Dağların, tepelerin, sonsuz güzel bir dünyanın üstünden uçuyorduk." (s.176).

Gerçek dünyaya dönmek istemeyen başkişi tüm kahramanları da yanına alarak özgürlük mücadelesine katılır. Büyük bir tutkuyla bağlandığı Mehmet karakteri de yine

tarihten kişiliklerle birlikte devrimci kimliğin bir temsilcisidir. Anlatıdaki Joseph Fouche ve Che Guevara" bu temsilciler arasında yer alır.

Tarihte yaşamış olan Joseph Fouche, mevcut düzene karşı gelerek kişilerin özgürleşmesini sağlanmıştır. Fouche, tarihte Fransız Devriminde yaşamın bir siyasetçi olarak, anlatının kimlikleri arasında yer alır.

"Aydınlanma, özel tabiiyet ilişkisinin olduğu düzene karşı gelerek bireyi özgürleştirmiş ve bireyi ruhsal derinliklerine inerek yükseltmiş; siyasal ve ekonomik alanda özne olarak 'ben'i algılanmasını ve 'ben'e göre düşünmesini ve böylece ben merkezli olmasını sağlamıştır." (Çakır, 2008: 36).

Anlatıda adı geçen, Joseph Fouhe ve Ernesta Che Guevana, emperyalizme karşı devrimci kimlikleriyle yer alır. Bu iki, kahramanın başkişi tarafından düşsel gezintiye dahil edilmesi, Nazlı Eray'ın siyasetçi kimliğini de ortaya çıkarır. N. Eray anlatıda yarattığı düşsel kahramanlarına siyasi roller de verir. Kimliklerin yüklendiği siyaset, gerçek dünyanın karmaşasına son vermek ve yeni bir dünya için devrim yapmaktır. Ayrıca yaratılan 'Mehmet' karakteri de ülkede birtakım siyasi fikirlerin yaşadığı sıkıntılara tercüman olur. Mehmet'in 'kaplana' dönüşmesi özgür ve güçlü olmak isteğinden ileri gelir. Başkişi anlatıcı-yazar, Mehmet'i cinsellik duygusundan değil siyasi düşüncenin ifade özgürlüğünden dolayı 'kaplan' yaratısı ile simgeleştirir;

"Dünya şimdi karşımızdaydı. Oldukça ufaktı" (s. 184).

"Her şey çok karışık, dedi. Danton… Yavaş yavaş dünya büyümeye başlamıştı…" (s.187).

Anlatının son bölümünde de yine tüm devrimciler bir arada verilir ve gerçeğe dönüş yapılır. Düşlerde küçülen 'dünya', gerçekte kahramanların gözünde büyümeye başlar. Çünkü düşsel dünyada bedenleri ve ruhları özgürdür, gerçek dünya ve karmaşası yoktur; gerçek dünyada ise sadece fikirler özgürdür, yaşanan karmaşa ve olumsuzluklar kişileri rahatsız edecek derecede yoğundur.

1.5. Ay Falcısı

1.5.1. Romanın Kimliği

‘Ay Falcısı’ adlı anlatı, 1992 yılında, İstanbul’da Can Yayınları tarafından dizilmiş ve Eko Basımevinde basılmıştır. Kapak resmi, Seylan’dan, Mehâ-kol”asani-yaksaya; hastalık sağaltan şeytan maskesi’dir.

Anlatının ilk sayfası ilk Türk Muhayyelât’ın yazarı Aziz Efendi’nin aziz ruhuna… ifadesiyle başlar. Bu ifade ile fantastik edebiyatın ilk yazarlarından biri olan Giritli Aziz Efendi’yi tanıtır. Eserin son sayfası ise bir “günlük” yazı türü gibi tarih ve yer belirtilir. 14 Eylül – 30 Eylül 1992 ibaresi anlatının yazıldığı tarih olarak değerlendirilir.

1.5.2. İsimden İçeriğe

‘Ay Falcısı’ adlı anlatının içeriğinde düşsel ve büyük bir dünya kurgusu vardır. Büyü kavramının sıkça yer aldığı olaylar zincirinde Ay Falcısı da bir karakter olarak karşımıza çıkar. Yaratılan bu kimlik büyülü dünyanın aynası konumundadır. ‘Ay’ yüzeyinin aynada yansımasını gösteren falcı kadın her türlü gerçek veya yalanla yüzleşmeyi sağlar. Anlatıya ismini veren bu karakter içeriğin bir özeti şeklindedir.

Anlatıdaki Ay Falcısı ayrıca yol gösteren bilge bir kişiliktir. Gerçekleri ve başkişinin içinde bulduğu duygusal durumu iyi analiz eden ve bunları dile getiren bir kişi olarak, yazarın içsel dünyasına sözcüdür. Anlatı da içsel dünyanın sözcüklere dökülmüş yansıması olduğundan ‘Ay Falcısı’ karakteri gibi yol gösterici konumundadır.

Sonuç olarak eserde verilen en önemli mesaj; yazarın çevresindekiler tarafından anlaşılamamasıdır. Bu duygusal ileti eserin bir araç olmaktan çıkıp kişinin kendisi olduğunun kanıtı sayılır. İçerik ve kimliğin birleştiği bu anlatı, yazarın duygusal dünyasına tutulmuş bir aynadır.

1.5.3.Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

‘Ay Falcısı’ adlı anlatı ‘ben’ yani özne anlatıcı tarafından aktarılır.

“Anlatıcı olayın hem yapıcısı olan bir özne hem de anlatıcı, aktarıcı olan bir kişidir. Kişi başından geçenleri bizzat yaşadıklarını gördüklerini, izlediklerini, duygu ve düşüncelerini değerlendirme ve yorumlarını kendisi anlatır.” (Çetin, 2012: 110).

Anlatıda ‘kahraman yani özne’ bakış açısı kullanılması, yazarın bilinçaltı dünyasının dışa aktarımıyla ilgilidir. Anlatıcı-yazar konumundaki başkişi, dıştan içe, içten-dışa tüm duygu, görüş ve düşüncelerin anlatıya yansıtır. Nazlı Eray, roman

kişilerinden başkişi olduğu için anlatıdaki tüm serüvenler kendi yaşadığı gerçeklerle bağlantılıdır;

"Nazlı Eray'ın öykü ve romanlarında yaşantılar, anılar, duygular, düşünceler, hayaller, rüyalar bir ovaya gelir. Özgün bir büyülü gerçeklik yaratımı oluşturur. Bu büyülü gerçekliğin odağında yazarın kendisi, kendi kişiselliği yer alır. 'Ben öyküsel' diyebileceğimiz birinci kişi anlatımıyla yazdığı çok sayıdaki öykü ve romanında, yazarın kelimelerle oluşturduğu otoportresini görebilir, çocukluk ve gençlik yaşantılarını, aile ve arkadaş çevresini, evliliklerini, okuduğu kitapların izlerini seyahatlerde karşılaştığı tuhaf olayları… ilgiyle okuyabilir." (Soyşekerci, 28.07.2016., https://t24.com.tr/k24/yazi/bir-ruya-yolcusu-nazli-eray,789)

Anlatıcı-yazar Nazlı Eray, anlatının tamamında gerçeklere bağlı kalarak gerçeküstü bir kurgu yaratır. Karakterler ve olaylar, geçmişten ve yaşanılan tarihten izler taşır;

"Bu gece el etek çekilince, bu odada bir ölü ile randevum var. Bin dokuz yüz kırk iki yılında ölen, ikdam gazetesi başyazarı, Tahir Lütfi Tokay ile buluşacağım. Yani hiç görmediğim büyükbabamla ilk kez karşılaşacağım." (s.7-8).

Yukarıdaki ifadelerde de görüldüğü gibi, özne anlatıcı, gerçek yaşamından karakterleri seçerek anlatının gerçek-düş ilişkisini kurar. Başkişinin bizzat kendisi olduğu özne anlatıcı olayları kurgularken gerçeğin düşe dönüşmesinde uyku ve rüya unsurlarını kullanır;

"Evet, uykuya dalar dalmaz orada oluruz." (s. 13).

Anlatıdaki uyku geçişleri, başkişinin boyut değiştirmesine neden olur. Bir geçmiş, bir şimdi olgusu, yazarın bakış açısındaki değişikliği de beraberinde getirir. Geçmişe dönebilme veya geçmişi değiştirme, şimdiyi yönetebilme gibi niteliklere sahip olan başkişi anlatıcı-yazar, hakim olma gücünü de kullanır;

"Bağdat'tayım 1930'lu yılların Bağdat'ında. Yanımda dedem Tahir Lütfi Tolay. Az önce anneannem yatak odasından çıkıp yaşlı Kral Faysal ile tenis oynamaya gitti. Demir Dayım herhalde kendi odasında. Dadısı ona şimdi mamasını yediriyordur." (s.21).

Başkişinin hiç görmediği olayları bu şekilde ustaca kurgulamak, özne anlatıcının gördüğü veya bildiği kadarı düşüncesini aşar niteliktedir.

"Buna 'yazar anlatıcı' diyoruz. Bu tür romanlarda romancı, roman kişilerinden biridir. Bir roman kişisi olarak yazar, başından geçenleri, gördüklerini, yaşadıklarını, izlenimlerini anlatır." (Çetin, 2012: 111).

Anlatıda, yazar kişilerden başkişi olarak olay yaratısında yer alır ancak anlatılanlar, onun gördüğü ve yaşadıklarıyla sınırlı değildir. Anlatı, tür olarak fantastik kurguyla ilişkili olduğundan, olayların akışına doğaüstü güçler veya varlıklar da dahil olur. Özellikle geçmişin bilinmezliğine yeni bilgiler yükleyen başkişi anlatıcı-yazar, yaşanmış gerçeğin sonunu, kendi hayal dünyasına göre değiştirir;

"Hatta bir ara, yepyeni, modern bir 'Giselli' yazmayı düşündüğüm oldu. Ölmeyecek Giselle; prensi peşinden koşturacak, öcünü alacak…" (s.39).

Başkişinin, kader çizgisini değiştirme ve yeni kurgular yaratma isteği *"hâkim bakış açısı"* (Aktaş, 2000: 89). Vasfı taşıyan anlatıcı ile açıklanabilir.

"Bu bakış açısı ile kaleme alınmış eserler, gerçekçi oldukları iddia edilse bile, masal ve destanlara has hususiyetleri bünyelerinde taşırlar." (Aktaş, 2000: 89).

Anlatıcı yazarın düşsel yolculuğunu masalımsı bir özellikle açıklarsak anlatının da iki farklı bakış açısında yazıldığı görülür.

Çoğunlukla 'özne anlatıcı'nın hâkim olduğu bakış açısı türü, anlatıdaki düş gezintilerinde, sınırsızlığa dönüşür. Tarihte yaşamış kişilerin yaşam öyküleri, başkişinin rüya âleminde değişikliğe uğrar. Hâkim gücün etkisiyle, yazar, haksız bulduğu tüm gerçekleri siler ve yeniden kendi doğrularıyla kaleme alır. Dış dünyanın haksızlıkları karşısındaki tavrını eleştirel bir bakış açısıyla kendi sözcüklerinde dile getirirken, aynı sözcüklerle var olan gerçeği kendi gerçeğine göre düzenler. Başkişi anlatıcı-yazar, özne anlatıcıdan, hükmetmeye geçtiği kesitlerde bu kader çizgilerinin değiştiği anlardır.

Anlatının tamamında görülen bu geçişkenliği, başkişinin, dış dünya ile olan bağının zayıf olduğu düşüncesi açıklayabilir. Gerçekselliğin dışında bir gerçek oluşturan anlatıcı yazar, kendi yaşam gerçeğini benimsemez ve bundan dolayı bakış genişler. Farklı dünyaların kapılarını açan sınırsız hayaller ile bakış açısını öznelden genele aktarır;

"Üzülme. Biz hepimiz varız. Seninleyiz. Bir gün gene geleceğiz; yazıyordu notun üzerinde." (s. 136).

Anlatının sonundaki bu ifade gerçekle düşün birbirine karıştığı eser özne ile tanrının birleşmesine neden olur. Özne anlatıcı yer yer tanrıya dönüşerek kendi gücünü gösterir. Tanrı da özneye müdahale etmez.

Bakış açısının bu iki türde gelişmesi anlatıda sınırlı duyuş ve görüşün olmadığı gerçeğini yansıtır. Hâkim bakış açısıyla genişleyen gözlem, öznel anlatıcıda kişilik bulur.

Anlatıda otobiyografi ve kolaj tekniklerinden yararlanılır ve anlatıcı yazarın kendi gerçeğinden kişiliklere olay kurgusunda yer verilir;

“ Bu gece el etek çekilince, bu odada bir ölü ile randevum var. Bin dokuz yüz kırk iki yılında ölen, İkdam gazetesinin başyazarı, Tahir Lütfi Tokay ile buluşacağım. Yani hiç görmediğim büyükbabamla ilk kez karşılaşacağım.” (s.7-8).

Bu tür yöntemlerin kullanılması, anlatının düşselliğinde gerçeği barındırması ile açıklanabilir. Düşün içindeki gerçek, bakış açısındaki düzlemi daraltsa da dış gerçekle arasındaki mesafeyi azaltır.

Kolaj tekniğiyle de anlatıda belirli noktalara toparlanan okurun dikkati, farklı yönlere dağıtılır;

“ Tabelanın üstünü okudum.

‘KALANAG SHOW’

Bir saniye sonra ,illizyonist Kalang sahneye çıkmıştı. tüm KARUM alkıştan çınladı.” (s.57).

Yukarıdaki anlatıda bir tabela yazısı ifade edilirken bu tabelada yazılanın önemli olduğu, okura hissettirilir. Yaşam gerçeklerinden alınan kesitler, anlatıcı yazarın üslubunda yeni anlamlar yüklenir. Bu teknikle kendi anlamını yaratan merkezi kişi yazar, hakim gücüylenı da vurgulamış olur.

Ay Falcısı adlı anlatıda fantastik anlatım biçimi kullanılır, geçmişin şimdi ile bütünlemesi ve büyü, fal gibi kavramların oluşması fantastik anlatımı güçlü kılar;

“Evet geçmişi yakalamıştık. Kralların yemek yediği gümüş tabaklar oracıktaydı işte…yerli uşaklar eğilerek tepsilerden servis yapıyorlardı.” (s.24).

“Bir ay falcısının yanındaydım.

Antonio Diavolo şaşırmıştı.” (s.117).

Yukarıdaki anlatılarda geçmişe dönüş ve fal unsurları anlatımda olağanüstülük olduğunu gösterir. Düşsel anlatımın olağandışı özelliği fantastik anlayışı beraberinde getirerek anlatım biçimin doğrular.

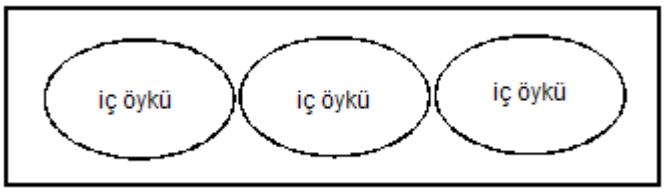
1.5.4. Olay Örgüsü

'Ay Falcısı' adlı anlatının olay örgüsü, başkişi anlatıcı-yazarın gerçek dünyadan sıyrılıp düşsel yolculuklara çıkması ve yolculuk esnasında geçmişe dönüp kendi yaşamından ölmüş kişileri olaya dâhil etmesi şeklindedir. Geçmiş ve şimdi bir arada verilir. Başkişinin herhangi bir zaman ve uzama ait olmaması onun kararsızlığını ortaya koyar ve bu kararsız içsel dünyanın doğaüstü güçleriyle, yeni dünyalar keşfeder ve yeni gerçekler yaratır.

"Neredeyse inandım: işte fantastiğin ruhunu özetleyen formül. Tamamen saflık türünden mutlak bir inanış bizi fantastiğin dışına çıkardı, oysa fantastiğe can veren kararsızlık duygusudur." (Todorov, 2004: 37).

Anlatıda başkişinin, her uykuya dalışı yeni bir olay zincirin başlamasına neden olur. Uyku halinin bittiği anda da gerçeklerle yüzleşir ve somut mekânın kendisinde bıraktığı izlerle, kendi yaşamını anlatının bir parçası haline getirir. Bu anlatı türü *"çerçeve anlatı"* (Tepebaşı, 2012: 36) ile açıklanabilir;

"Dış öykü, resim çerçevesindeki gibi iç öyküleri bir çatı altına alarak bunları adeta 'çerçeveler' iç öykü ise kendi başına bütünlük sağlayan bağımsız öykülerdir." (Tepebaşılı, 2012: 36-37).



Anlatıdaki olay zinciri şu şekildedir:

Dış Öykü: Başkişi anlatıcı yazar kendi yaşamından ve dış dünyadan sıkılır, uykuya dalarak içsel dünyaya yolculuğu çıkar.

1. İç Öykü

Anlatıcı yazar hiç görmediği büyük babası Tahir Lütfi Tokay ile buluşur. Büyük baba Tahir Lütfi Tokay aynı zamanda ikdam gazetesi başyazarıdır.

- Dede Lütfi Tokay kendi yaşadığı döneme Nazlı Eray'ı götürür.

- Bu olaya daha sonra anneanne ve küçük yaşta ölen Demir dayı katılır.

- Dede Tahir Lütfi Tokay, 1930'lu yıllara gider ve başkişi de bu yolculuğun bir parçası olur. Bağdat'ta Kral Faysal'ın konuğu olurlar.

- Anlatıda olaylar boyunca dede başkişiyi sıkça ziyaret eder ve en sonunda bir ceviz kabuğunun içinde Irak'a doğru yol alırlar.

- Anlatının sonunda herkes gibi dede Tahir Lütfi Tokay da Nazlı Eray'ın düşünde kaybolur.

2. İç Öykü

- Başkişi Nazlı Eray'ı arkadaşıyla telefonda konuşurken başına gelen ilginç olaylardan söz eder.

- 1979 yılında Tokyo'ya yaptığı ilginç geziyi anlatır. Orda gördükleri yeni bir olayın başlangıcı olur.

- Tokyo'da yaşananlardan sonra Londra'ya gidişle olay son bulur.

3. İç Öykü

- Gerçek dünyaya dönen Nazlı, eşi Metin'in televizyonda bir film izlediğini görür.

- İzlenen film Giselle Balesi'dir. Bu filmin konusu bir olay daha yaratır.

- Gisell ile prensin aşk öyküsü anlatılır ve Gisell'in ölümle sonuçların kaderi yeniden yazılır.

- Gisell artık Nazlı'nın arkadaşıdır.

- Gisell'in yaşam öyküsünden yola çıkarak 'Kadın Hakları ve özgürlüğü' temasına değinilir.

- Nazlı'nın düşlerindeki Gisell artık ölümsüzdür ve prens bu durumda acı çeker.

- Anlatının sonunda diğer iç öykülerin kişileri gibi Gisell de helikopterin içinde özgürlüğe doğru yol alır.

- Gisell ve gerçekten tüm kişilikler karanlığın içinde kaybolur.

4. İç Öykü

- Başkişi Nazlı, Antonio Diavolo'nun şovunu izlemeye karar verir.

- *"Antonio Diavolo, ünlü illizyonist Robert Houdin tarafından 1848'de yapılmış bezden bir bebekmti. Cansız bir kukla! Trapezin uzan şeytanı."* (s.49).

- “Antonio Diavolo” adındaki uçan şeytan karakteri aniden canlanır.

- Başkişi Nazlı ile birlikte Antonio Diavolo, büyü hakkında konuşurlar ve Nazlı kendine yapılan büyülerden söz eder.

- Bu anlatının tüm kesitlerinde yapılan büyüler ve başkişinin bundan etkilenişi anlatılır.

- Anlatının sonunda Antonio Diavolo da karanlığın içinde kaybolur.

5. İç Öykü

- Gerçek dünyaya dönene Nazlı, evinin karşısında KARUM alışveriş merkezini görür.

- KARUM’da yapılan “KALAMAG SHOW” Nazlı’yı bu öykünün içine yolculuğa çıkarır.

- Kalanag ve Gloria olay anlatısında yerini alır. Gloria, Kalanag’ın sevgilisidir ve onu terk eder.

- Kalanag’ı terk eden Gloria Nazlı’nın kapısını çalar ve Gisell gibi o da Nazlı’nın arkadaşı olur.

- Anlatıdaki tüm yolculuklara artık tüm kişilikler katılır ve Gloria da Nazlı’nın yanında ve koruması altındadır.

- Gloria, Gisell ve Antonio Diavolo gibi Nazlı’ya büyü yapıldığını düşünür.

- Anlatının sonunda o da karanlığa karışır.

6. İç Öykü

- Nazlı bir hastane odasındadır ve sürekli ilaç alır ve iğne olur.

- Burada tanıdığı yardımcı kadın Reşide Hanım ve başka kişilik olarak ortaya çıktığı Mathilda May, anlatının gerçek kesitinden birer karakterdir.

- Reşide Hanım, iğneci Sarı Hüseyin’e âşıktır ve Hüseyin de bu aşka karşılık vermeyecek kadar suskun.

- Reşide Hanım gerçekte güzel bir kadın değildir ancak bazen ikinci bir kişilik olarak Mathilda May karakterine döner.

- Reşide Hanım, Mathilde May bedenine girince Sarı Hüseyin ona âşık olur.

- Bu iki karakter arasında cinsel yakınlaşma başlar.

- Anlatının sonunda diğer kişilikler gibi karanlığa karışırlar.

7. İç Öykü

- Çöle inen helikopterin içindeki kahramanlar bir otobüse biner ve yeni bir yolculuk başlar.

- Yapılan bu çöl yolculuğunda '-Ay Falcısı' anlatıya adını veren kişilik-bilge kadın Nazlı'ya rehberlik eder.

- Şeftali çekirdeği büyüsünden bahsedilir ve Nazlı'nın korkuları bunalımları anlatının konusu olur.

- Anlatının sonunda Ay Falcısı da karanlıkta kaybolur.

Dış Öykü

- Nazlı, yaşadığı tüm düşsel olayları bitirir ve hepsini karanlığa gönderir.

- Gerçek dünyaya döner ve gerçek mekânı-salon-da kocası Metin'le birlikte Gisell balesini izler.

1.5.5. Zaman

'Ay Falcısı' adlı anlatıda zaman, 'gece' vakti ile başlar. 'Gece' karanlık özelliğinden dolayı seçilmiş bir unsurdur ve başkişi Nazlı 'gece' sessizliğinde ve karanlığında herkesten uzak, herkese yabancı kalarak içinde bulunduğu 'an'dan farklı bir boyuta yolculuk yapar.

"Bu gece el etek çekilince, bu odada bir ölü ile randevum var." (s.7).

Zaman içinde başka bir zaman yaratılması, Nazlı'nın zaman sınırlarını aşıp, geçmişe gitmesi anlatıya bilimkurgu hava kazandırır. Fizik yasalarının üzerinde durduğu geçmişe dönüş, Nazlı Eray'ın içsel dünyasında gerçek kurgu düzeninde oluşur;

"Eğer yere çarpmış bir yumurtanın her bir atomuna çarptığı yönün aksine ve ters ama aynı büyüklükte bir kuvvet uygularsak, bu sefer düzensizlikten düzen yaratmış olacağız ve yumurta yerdeki o dağılmış konumuzdan ilk önceki bütün konumuna gelecektir. Yani düşte entropi düzeyine. Burada bir şey fark etmiş olmalısınız. Bütün atomlara zıt yönde ve aynı büyüklükte bir kuvvet uygularsanız zaman sanki geri akıyormuş gibi gelecek yani zamanın oku geçmişi gösterecek." (Gürses, 2019: 3).

Yukarıdaki anlatıda fizik kurallarının da açıklamaya çalıştığı "geçmiş-şimdi-gelecek" kaygısı, 'Ay Falcısı' adlı eserin başlıca sorunsaldır. Başkişinin 'şimdi' ile ilgili zaman algısı yoktur. Çünkü 'şimdi' onun kaçış noktasıdır. Geçmişe doğru bir sürüklenin içinde olan Nazlı, 'anı' geçmişe döndürerek mutlu olmaya çalışır. Anlatının tamamına

hâkim olan ona düşünce ‘yalnızlık, anlaşılmamak ve ölümden kaçmak’ gibi izlekler zaman kavramıyla birleşince, yalnızlık çoğulluğa, anlaşılmamak, anlaşılırlığa; ölüm, sonsuzluğa dönüşür. Başkişinin, evindeki yalnızlığı ve hastane odasındaki korkuları, zaman içinde farklı anlamlar kazanır;

“Bağdat’tayım 1930’lu yılların Bağdat’ında Yanımda dedem Tahir Lütfi Tokay. Az önce anneannem yatak odasından çıkıp yaşlı Kral Faysal ile tenis oynamaya gitti.” (s.21).

Anlatıdaki zamansal kayma, yeni kişilikler ve mekânsal değişimi de beraberinde getirir. Tarihten kişilikler seçilip düşün bir parçası olmaları, başkişinin ‘gece’ kavram ile ‘tarih’ kavramını birleştirmesinden ileri gelir. ‘Gece’ kararlık ve örtülü olarak zihinde tasavvur edilirken, tarih de bilinmez ve karanlıktır. Tarihin yaşanmış gerçeklerinde, kabul edilemeyen hakikatler, başkişi Nazlı’nın ‘geçmiş zamanında’ yeniden ortaya çıkar ve zaman tekrar ederek yeni ‘son’lar yazılır. Gisell ve Gloria efsanesindeki hazin son, tersine çevrilir ve yaratıları kişiliklere farklı yaşam olanakları sunulur. Başkişinin hâkim gücü kendini, zamansal geçişte de etkili kılar.

Nazlı Eray’ın, anlatıdaki bir başka zaman oyunu, ‘geçmişi’ güne taşımadır. Geçmiş zamana yolculuk yapan başkişi orda kalmaz, kendi dünyasına geri döner ve beraberinde getirdiği kişiliklerle yeni bir dünya yaratır. Gerçek arkadaşlıklardan yalnızlığa sığınan başkişi, Nazlı yarattığı yeni karakterlerle zamanı durdurmayı hedefler. Geçmiş, şimdide yaşanırken gelecek zaten yok olmuştur. Anlatıdaki zamanla ilgili bu umutsuzluk, her türlü yaşanmışlığı ve yaşanacakları kabullenmeme ve zamanda ilerlememe gibi nedenlerle açıklanabilir. Zamanın ilerlemenin durdurmak isteyen Nazlı, sürekli mucize arar. Bu dünyaya astroloji ya da ruhani varlıkların ortaya çıkmasıyla, zamansal kargaşayı bir kez daha farklı boyutlara taşır;

“Tarot kartlarını masalarının üstüne yaymışlar, her biri değişik bir çeşit Tarot Falına bakıyordu.” (s. 104).

Anlatıda geleceğin bilinmezliği ‘fal” ile aydınlatılmaya çalışılır. Fal ve büyü, zamanın birey üzerindeki etkisini azaltarak, kişiliklerin yaşantıları bir kez daha zamanın gerçeğine ters düşer;

“Evet, ne tuhaf şey şu zaman; Reşide Hanım.

Hastane yatağımda, acı içinde, hiç kıpırdayamadan yattığını geceler, ‘zaman’ öğrendim. Sabaha değin gözünü kırpmayan bir insan için, zaman, taşlaşmış, hiç

kıpırdamayan, örülmüş bir kale duvarı gibi açılmaz; geçmek bilmeyen bir olguydu." (s.88).

Yukarıdaki anlatıda başkişi Nazlı, aslında kendi dünyasındaki zaman algısını çok net açıklar. Zamanın durağanlaştığı hastane odası, 'mutlak zaman' fikrini yok eder. Zaman algısı başkişi Nazlı'nın dünyasında farklı, dış dünyada farklı değerler ile ölçülür. Öyle ki Nazlı, acı çeken bir hasta olarak bir türlü geçmek bilmeyen saatlerle çatışma içindedir;

"Yattığım yerde zaman olgusu ile çok fazla ilgilenmeye başladığım için, başucumdaki saat kaldırılmıştı. Hastane zamanı… kıpırtısız bir balçık yığını gibiydi. Hiç mi bir yolu, akışı yok bunun? Diye düşünürdüm. İlk zamanlarda yattığım yerden. Hiç mi ilerlemez saatler? O arada koridordan geçirilen bir yaralının feryadı duyulur; içte o an 'zaman'da bir kıpırdama olurdu" (s. 88).

Zamanın durduğu ve akmaya başladığı anlar kişinin algısına bağlı olduğu fikrini ortaya koyar. Başkişinin yukardaki zaman tanımı, 'Albert Einstein'in 'Görelilik' kuramıyla ilişkilidir.

"Uzay zaman, içerisindeki kütle ve enerjinin dağıtılmasından ötürü eğrilmiş ya da 'bükülmüş 'tür. Dünya benzeri cisimler kütle çekim adı verilen bir kuvvet tarafından eğik bir yörünge üzerinde hareket etmek durumunda olan cisimler değillerdir; daha ziyade bu cisimler eğik bir uzayda düz bir yola en yakın şeyi, eşdeyişle bir jeodeziği takip ederler." (Hawking, 2013: 48).

Anlatıdaki zaman, fizik yasalarındaki 'görelilik' tanımında olduğu gibi bükülür. Başkişi Nazlı diğer kişiliklere göre zamanı yavaşlatır hatta durdurur. Zaman akışındaki hareketlilik kişilerin ruhsal durumlarına göre değişkenlik gösterir.

Zaman kavramı, Nazlı Eray'ın 'varlık' sorunsalıdır. Kendi ruh çözümlemesini yapamayan sürekli bir korku ve yalnızlık içinde farklı geçmişlere yönelen başkişi, anlatıda tüm zamanları birleştirir ve sorgular. Geçmişte yaşamı kişilerle birlikte doğaüstü varlıkları da 'şimdi 'ye taşıyan yazar, geleneksel zamana karşı 'öznel' zaman yaratır. Kendini anlamlandıramayan Nazlı, efsanevi kişiliklerle, geçmiş-şimdi gelecek ile ilişkileri düzenler. Kendi varlığıyla zamana direnen Nazlı, ruhsal çözümlemesini yapamadığı zihinsel dünyasında yeni bakış açıları oluşturur. Farklı zamanlardan farklı kişiliklerle iletişim kurması başkişinin 'ana' ait bir varlığının bulunmamalarından kaynaklanır. 'Şimdi' onun zihin dünyasında geçmişin bir yansımasıdır. Dış dünyanın

gerçekselliği ‘şimdi’ de değil geçmişte aranır. Çünkü başkişi Nazlı, anlatıda iç benliğine döner ve oradaki ‘zaman’ın içinde kaybolur.

Sonuç olarak, anlatıda zaman oldukça geniş bir düzleme sahiptir. Dış ve iç öykülerden oluşan olay örgüsü, yine dış zaman (gerçek zaman) iç zaman (bilinçaltı zaman) diye ikiye ayrılabilir. Dış zaman yani gerçek ve kapsayıcı zaman, bu dilim içinde başkişi gerçek mekânda gerçek olaylar yaşar. İç zamanda (bilinçaltı zaman) başkişi Nazlı düşsel dünyasının sınırsız zamanlarında yolculuk ederken mutluluğu yakalamaya çalışır. Yeni kader yeni zamanlar yaratır ve bu zaman içinde kişiliklerin kimlikleri, varoluş nedenleri sorgulanır.

1.5.6. Mekân

‘Ay Falcısı’ anlatıda mekân kavramı, zaman kavramında olduğu gibi çok değişken ve algısaldır. Gerçek ve soyut mekânlarda geçen olaylar, kişiliklerin karakterlerine de etki eder. Bir geçmiş, bir şimdi ekseninde hareket eden olaylar dizininde mekân kavramı, rastlantısal değil kurgusaldır. Tarihin bilinen gerçeklerinden yola çıkarak anlam kazanan kişilikler ve yaşamları, mekânın etkisinden uzak değildir. Anlatıdaki açık ve kapalı mekânlar hemen hepsi algısaldır. Çevresel mekânlara örnek yok denecek kadar azdır. Anlatının çoğu, geçmişte yaşandığı için mekânlar içten dışa tasvir edilir;

“Cobridge’i kolay unutmayacağım. Sonsuz, yemyeşil çimenler, uzaklarda ulu ağaçlar, dar sokaklar kralların gittiği kolejle, üniversiteler…” (s.54).

Yaşanmış bir gerçeği anlatan bu mekân tasviri, başkişinin kendini var etme çabası içinde olduğu mekânsal ortamdır.

“… Ne mekânın öznede ne de dünyanın mekânda olduğu, bilakis ‘Dünya-içinde-varlık’ olarak Dasein’in kendine ait mekânsallığa sahip olduğu ve mekânı açtığı kadarıyla, mekânın dünya içinde ve onun bir ayırt edici özelliği olduğu gösterir.” (Brock, 2008: 92).

Anlatıdaki mekân, dünyaya aittir ancak düşsel içinde var olur. Mekânın bu değişken özelliği yazarın bulunduğu uzamdan farklı zamanlara dönüş yapmasıyla açıklanır. Dış dünyanın gerçek mekânlarından düşsel mekânlara yolculuk, başkişinin her türlü nesneyi veya olayı kendi zihninde farklı şekillendirmesinden kaynaklanır. Yazar evin salonunda veya balkonunda hemen her yerde mekânın etkisin yok sayar ve içindeki uzamsal kavramı ortaya çıkarır.

1.5.6.1. Çevresel Mekânlar

Anlatıdan çevresel mekânlara pek rastlanmaz. Başkişinin arada sırada gerçek dünyaya dönüşlerinde ve anılarında yer alan mekânlar, kişiliklere etki etmez;

"Amarın otel diye orta halli bir otelde kalıyordum. Odam konforluydu. Aşağıda otelin bir yüzme havuzu vardı." (s.29).

"Bankok tehlikeli bir kentti. Bunu hemen duyumsamıştım." (s.29).

"Birleşik Arap Emirlikleri'nin belki de en zenginine inmiştim. Havaalanı Taç Mahal'i anımsatıyordu. Bembeyaz ve kubbeliydi." (s.36).

Yukarıdaki üç anlatıda görülen mekân tasvirleri başkişinin sadece gördüğünden ibarettir ve olay akışının veya karakterlerin ruhsal yapısının dışındadır. Varlığın 'var olma' çabasını göstermediği çevresel mekânlar, anlatıda genellikle kalabalık ortamlardır. Gezip görülen alanlar yapısal ve tarihi özellikleriyle anlatılır. Başkişinin hafızasında sadece anımsadığı, sınırları belli olan yerlerdir. Bu tür mekânlar gerçektir ve doğanın bir parçası konumdadır. Çevresel mekânlar Newton kozmolojisinde 'mutlak mekânlarla' benzerlik gösterir.

"Newton kozmolojisinin temel kavramlarından olan mutlak mekân (absolute space), kendi tabiatına veya herhangi bir dış (harici) şeye göre değişmez, her zaman aynı kalır ve hareket etmez." (Koç, 1984: 4).

Çevresel mekânlar, dış ve iç etkilerden uzaktır. Bu mekânlar belirli bir düzen içinde kurulur ve temelinde herhangi bir zorunluluk yoktur. Bu tür mekânların algılanması görüntüde kalır ve geometrik şekil olarak zihinde değerlendirilir. Anlatıdaki otel odası, havaalanı Bankok, Londra'da gezip görülen turistik alanlar, sezgisel olmayan dışsal deneyimlerdir. Başkişinin aklı ve idealleri bu alanlarla ilgilenmez. Çevresel mekânların bir diğer karakteristik özelliği bir yer işgal etme değerlendirmesidir. Başkişi bu tür mekânlarda doğayı yalnızca süreklilik olarak algılar ve fiziki gerçeği izler. Kişi ile mekân arasında etkileşim olmaz.

1.5.6.2. Algısal Mekânlar

1. Kapalı-Dar ve Yutucu Mekânlar

Anlatıdaki kapalı-dar-labirentleşen mekânlar; Ankara'daki evin salonu ve hastane odasıdır;

"Salona döndüm. Metin videonun karşısındaki koltuğuna oturmuş bir bale filmi izliyordu…" (s.38).

"Metin, herhalde her akşamki gibi televizyonun başında otururken salonu bomboş sanıyordu…" (s.59).

"Ankara'da eski Gülhane Hastanesinde yattığım bir buçuk yıl süresince artık fiziki acıya alıştığımı sanıyordum." (s. 84).

"Yüksek yatakta ilk doğrulduğumda başım dönmüş, miden bulanmış, tüm oda birden fıldır fıldır çevremde dalgalanmıştı…" (s.85).

Yukarıdaki anlatılarda başkişi Nazlı'nın mekânla olan algısal iletişimini görürüz. Mekânın belirsizliği, nesnelerin yok olduğu ve zamanın ölçülemediği bu tür mekânlarda başkişi, kendini düşsel yolculuğa zorlar. Kapalı-dar mekânlarda, kişilikleri fiziksel özelliklerini kabul etmez. Çünkü içinde bulundukları duygu ve enerji, gözleme bağlı olarak mekânı değiştirir.

"Bir gözlenebilir belli bir değere sahip ise, o zaman, taneciğin fiziksel halinin, bu değere tekabül eden sanal dalga fonksiyonu ile tasvir edildiği kabul olunur…" (Koç, 1984: 21).

Anlatıda kapalı-dar mekân ilk olarak 'salon' ayrıntısında görülür. Başkişinin Ankara'daki evinin salonu, kendisi için labirentleşen bir faktördür. Dışsal gerçeklerden ve insanlardan soyutlanan Nazlı, hayallerinin nesnel doğrularından kendini gerçekleştirmeye çalışır. Görüntüye dayalı sezgisel bu ortamda ruhsal kırılmalar yaşar ve tanımlanamaz görüntüler elde eder;

"Reşide Hanım; bunca yıldır hiç unutamadığım yüzü, eğri boynu, kalın çorapları ve ayağında hastane odamda giydiği terlikleriyle yatak odasının kapısında duruyordu!" (s.89).

Gözleme ve algıya bağlı olarak yaratılan bu tür mekânlar, varlığın derinliklerini, duygusal geçişlerini ve geçmiş yaşantısını maddesel varlığında tanımlar. Anlatıdaki kişilikler kapalı-dar mekânlarda kendini bir 'nesne' olarak tanımlar. Varlığını gerçekleştiremeyen karakterler mekânı algılarken içsel dünyalarında bir nedensizlik hissederler. Herhangi bir mekâna ait olamama hissi karakterlerde mekânla aralarındaki mesafeyi artırır. Mekân sadece bir imge olarak değerlendirilirken aynı zamanda karanlık derin ve çıkışı olmayan bir sonsuzluğa dönüşür. Kapalı-dar ve labirentleşen mekânlarda

ruh artık düş kurmaya yönelik bir uyanıklık içine girer. Çünkü düş dünyası özgür ve sonsuzdur.

Kapalı-dar, labirentleşen mekânların ikinci ayrıntısı hastane odasıdır. Bu oda, ruhla bedenin çatıştığı, geniş mekânın daraldığı, kalabalık ortamın yalnızlaştığı bir ortamdır. Hastane odası, ayrıca zamanın da büküldüğü ve durduğu mekân olarak tanımlanır;

"Anlamıştım; dışardaki insanlarla, hastanede yatan insanların yaşadıkları zaman olgusu çok değişikti. Eskiden ne çabuk geçerdi zaman, uçar giderdi. Farkına bile varmazdım. Hastanede ise zaman çimentolaşmıştı odanın içine." (s.88).

Yukarıdaki anlatıda acı çeken bir insan, mekân ve zamanla olan çatışması verilir. Bedensel acının mekânla olan ilişkisi zamana yansıtılır ve zamanın kurgusu mekân içinde durur ve çekilen sıkıntıları büyütür. Başkişinin ruhsal dünyasında sürekli değişen ve esneyen bu tür mekânlar, gerçeklikten kaçmak için yaratılan kurgusal ortamlardır.

Anlatıda Nazlı'nın hastane odasında çektiği acıların yanında düşlere sığındığı görülür. Mekân darlaşıp insan ruhunda sonsuzlaştığı bu algı, başkişinin kendini anlattığı cümlelerine de yansır;

"Beşinci ameliyattan çıktığım gün.

En çok acıyı da ondan sonraki on iki saat içinde çektim…" (s.84).

Başkişinin acıları, oraya ait duyguları ve anıları mekânın gereğinden fazla darlaştığını gösterir. Bu durum başkişinin etkileyiciliğinin azalıp, düşsel fantezinin çoğalmasıyla 'mekân' kavramında kapalılığın sürekliliğini artırır.

"Sevdiğimiz mekânların, kapalılığını her zaman sürdürmemeye yanaşmaması gariptir. Açılırlar. Kendilerini sanki kolaylıkla başka yerlere, başka zamanlara, farklı düş ve anı düzlemlerine taşırlar." (Bachelard, 1996: 78).

Anlatıda sonuç olarak; kapalı-dar ve labirentleşen mekânlardan kaçmaya çalışan başkişi yeni düşler ve yeni zamanlara yolculuk yapar.

2. Açık Geniş Mekânlar

'Ay Falcısı' adlı anlatıda açık-geniş mekânlar, genellikle düşsel alanlardır. Başkişi Nazlı'nın geçmişe döndüğü ve görmek istediği kişileri görüp mutlu olduğu, ölümü ve acıları unuttuğu, zaman ve mekânı sonsuzlaştırdığı yapılar bu tür mekânlara örnek sayılabilir;

"Geçen bayram, eski Cebeci Mezarlığına gidip anneannemin, genç ölen dayımın ve dedemin mezarlığını ziyaret etmiştim. Sıcak, puslu bir hava vardı o gün. Eski Cebeci Mezarlığı her zamanki gibi sessiz, ziyaret bekleyen eskimiş taşları ile öylece duruyordu. Arada bir bülbülün ötüşü geliyordu kulağıma. Bu dünyanın içinde başka bir dünya idi orası. Mezarların arasındaki taş patikalarda yürümüş; taşların üstündeki ilgimi çeken değişik yazıları okumuştum." (s.9).

Bu anlatıda bir mezarlığı tasvir eden yazar, başka bir dünyanın varlığından da söz eder. Mezarlık genellikle insanları için ölümü çağrıştırdığından 'kapalı' olsa da Nazlı Eray'ın algısında geniş ve açıktır. Geçmiş yaşantılara dönerek oradaki insanların kaderiyle birleşen başkişi, mutluluğu onlara yardım etmekle bulur. İşte bu yüzden 'mezarlık' geçmişin 'şimdide' bir yansıması olarak görülür ve algıda genişler ve esner. Sesiz ve ziyaretçi bekleyen mezarlık, karakterin kendini ifade edebildiği yer olarak da düşünülür. Çünkü başkişi anlatının sonunda kendisini kimsenin anlamadığından şikayetçidir. Varlığını gerçek dünyada anlamlandıramayan karakter, ölümün ölümsüzleştiği mezarlıkta mutluluğu ve sonsuzluğu bulur;

"Sen nasıl hissediyorsun kendini, Gloria? Evime geldiğinde kafanın içi dağınıktı sanıyorum. Şimdi nasılsın?

İnan ki şimdi çok iyiyim. Hiçbir şeyi düşünmeye zaman bulamıyorum aslında." (s. 114).

Sürekli geçmiş dünyanın ölümsüz kişilikleriyle serüven yaşayan başkişi Nazlı, yarattığı bu geniş dünyada istediği tuğlarla yeni mekânlar yaratır ve bu mekânlarda hem kendini hem de başkalarını ölümsüz ve mutlu kılar.

Açık-geniş mekânların düşsel bir diğer alanın Bağdat'tır. Anlatının başında dedesiyle birlikte buraya yolculuk yapar ve düşsele anneanne ve dayı kişilerini de dâhil eder. Yine aynı zamanda Kral Faysal düşsel mekânın diğer sahibidir;

"... Bağdat'tayım 1930'lu yılların Bağdat'ında. Yanımda dedem Tahir Lütfi Tokay. Az önce anneannem yatak odasından çıkıp yaşlı Kral Faysal ile tenis oynamaya gitti." (s.21).

Anlatının başında ve sonunda Bağdat şehrinden bahsetmesi, yazarın bu mekânda mutlu günlerin olduğuna inanmasından kaynaklanır. Dedesi ve geçmişin diğer kişilikleri 'Irak' ülkesinde kendilerini özgür hisseder;

"Irak'tayız, dedi dedem. Sonunda geldik Irak'a. Dicle Nehrinin üstündeyiz..." (s.106).

Anlatıda sürekli kaçış içinde olan başkişi Nazlı, mekânın kendi ruhsalına etkisinden uzak olmak ister. Çünkü gerçek dünya onun için dar ve kapalıdır. Düşler ve zihinsel oyunlar, geniş ve sonsuzdur. Ölüm ve acılar düşlerde gerçekleşmez. Bu yüzden düşsel mekân tüm ayrımlardan ve acılardan soyutlanır.

Anlatının kişilikleri, gerçek ve düşsel dünyaya ait oldukları için, gerçek kişilikler düşsel mekânı açık mekân olarak algılar, düşsel kişilikler, gerçek mekânda kendilerini gerçekleştirme fırsatı bulur. Varlıklarında bölünmeler yaşayan karakterler için açık-geniş mekânlar, bulundukları kabul edilen şeylerden bağımsızdırlar.

Anlatıda mekân algısı, dış sezgiyle oluşur ve duyumsal betimlemelerle öznel yargılara ulaşılır. Bu öznellik, mekânın genişlemesini ve ideallerin gerçekleşmesini sağlar. Karakterler bu tür dışsal ve içsel mekânlarda oraya tutunabilir ve orada kendini güvende hisseder.

1.5.7. Şahıs Kadrosu

1.5.7.1. Başkişi

'Ay Falcısı' adlı anlatının *"başkahramanı"* (Bourneur, 1989:153). Anlatıcı-yazar Nazlı'dır. Nazlı, kurgunun merkezinde ve anlatı ona bağlı olarak gelişir, değişir ve sonuçlanır.

Başkişi Nazlı'nın zihinsel dünyası, anlatının kurgusal yapısını oluşturur. Düş, olasılıklar ve gerçekler düzlemi anlatıdaki disiplini ortaya koyar.

"Çeşitli olasılıkların, disiplinlerin, ontolojik katmanların eşzamanlı bir birliktelik içinde varolduğu metinlerdir postmodern romanlar." (Ecevit, 2001:177).

Yukarıdaki anlatı, postmodern romanları tanımlarken başkişi Nazlı'nın düşsel dünyasını da özetler niteliktedir. Varoluşunda gerçekleri reddeden, içsel dünyasını dış

dünyaya aktaran başkişi, yaratıcı ve doğaüstü güçlere sahip bir kişiliktir. Başkişinin bu eşsiz tavrı ve gücü anlatının diğer karakterlerine de yansır. Yarattığı düzgün tek gerçek varlığı kendisidir ve onun dışındakiler bir yanılsamadan ibarettir.

"V-bilincinde kişi deneyimi ya da nesneyi yarar, çıkar ve erek ilişkilerinden bağımsız bir bütün, eksiksiz bir birim olarak görme eğilimindedir. Nesne ya da deneyim evrendeki tek varlık oymuş gibi, evrenle eş zamanlı olarak algılanır." (Maslow, 2001: 79).

Anlatıda yarattığı evrenin merkezine yalnızca kendini yerleştiren Nazlı korkulardan, kaygılardan ve ölümden kaçmak ister. İnsan olmanın tüm gerçeklerinden soyutlanıp gizilgüçlerle yeni alışkanlıklar yaratır. Bu alışkanlıkların başında geçmişe yani ölüler dünyasına gezinti vardır. Yalnızlığı ve çaresizliği hissettiği her anda bu geçiş evresini düzenler, zamanı ve mekânı atlayarak, kurgusal bir yaşama kendini atar. Bedensel varlığının mutsuzluğundan ruhsal dünyasının sonsuzluğuna sığınır. Ölüm dünyası, başkişi için yeni yaşamların başlangıcıdır. Çünkü orda tekrar bir 'ölüm' ve buna bağlı çaresizlik ve korku yoktur;

"Dev yapraklı saksı bitkisinin ardına baktım. Tülden beyaz balerin giysileri içinde; başında ipek ve tüylerden oluşan şapkası, kuğu gibi ince ve uzun boynu ceylan gözü gibi kara sürmeli gözleri, omuzunda organzadan minicik kanatları ile çok güzel bir yaratık oturuyordu orada." (s.40).

Zihin dünyasından bir kişiliği daha olaylar içine dahil eden Nazlı, siyasi bir temayı da bu karakterin yaşadıklarına bağlı olarak gündeme getirir. 'Yalnızlık, çaresizlik ve kadın hakları-özgürlük' kavramları anlatının düşsel boyutunda başkişinin savunucusu olduğu fikirsel eylemlerdir;

"Peki tabii kadın haklarını savunuyorum. Çevremdeki yüzlerce Giselle'i… Neden acı çeksinler! Hiçbir kadın, bir erkek yüzünden böylesine acı çekmemeli." (s.40).

Anlatıda başkişinin üzerinde durduğu başka bir özellik, 'büyü yapma' durumudur. Büyü, fal ve astroloji, Nazlı'nın yakından ilgilendiği sorunsallardır.

"Ya o büyüler? Diye güzel yeşil gözleriyle bana bakarak sordu.

O büyülü… Evet. Ne tuhaf değil mi? Onlar gerçek Gloria. Baştan sona gerçek…" (s.115).

Gerçek dünyaya karşıt duran Başkişi Nazlı, varlıkla ve nesneler üzerindeki değişikliği "büyü" kavramıyla açıklamaya çalışır. Anlatının son kesitlerinde özellikle bu kavramda sıkça bahseden başkişi hastalığını ve korkularını bu duruma bağlar;

"Dünya kurulduğundan beri bunlar var olan duygular. Onun için büyü de var dedim." (s.115).

Anlatıda büyünün gerçekliği vurgulanır. Başkişi Nazlı bundan kurtulmanın yolunu arar ve büyü, kehanet gibi inançlara yönelir.

"Büyünün amacı:

İnsanlar, varlıklar veya nesneler üzerinde istenilen davranış değişikliğini sağlamak büyüsün en önemli amaçları arasında yer alır." (Sipahi, 2006: 19)

Başkişinin büyü ile ilgili düşüncesi, dinsel değildir, anlatıda gerçekliği ifade etmek için kullanır.

1.5.7.2. Norm Karakterler

Anlatıdaki *"norm karakterler"* (James, 2010: 64). Başkişi Nazlı'nın yanında yer alır ve onun düşsel dünyasını gerçekliğe dönüştürür. "Gisell, Gloria, Reşide Hanım, dede Tahir Lütfi Tokay, Antoni Diavolo" gibi kişilikler, başkişinin kendini gerçekleştirme ve ideallerine kavuşma çabası gibi görevleri yerine getirirler. Anlatıda bu kişilikler, başkişinin gerçek dünyaya getirdiği düşsel karakterlerdir ve olayları açıklığa kavuşturmak için yaratılır;

"Merhaba Giselle, evime hoş geldin, dedim" (s.41).

"Ah, dedi Giselle, Ne güzel. Yıllardır o balenin içindeyim. Hep aynı hareketleri yapıyorum; sahnenin aynı bölümünde aynı dansları ediyorum." (s.44).

Yukarıdaki anlatıda bir bale gösterisinden fırlayıp gelen Giselle, 'kadın hakları ve özgürlük' teması için yaratılan sözcü bir karakterdir. Onun yasadışı efsanevi hazin son, Nazlı'nın kabul edemeyeceği bir gerçeği ifade eder. Bir erkek için hayatına son veren kadın karakteri, başkişi Nazlı'nın gerçekleriyle uyuşmaz. Kadınların ezildiği ve özgürlüğünün elinde alındığı düşüncesi ile Nazlı Eray, Giselle'nin mutsuz sonu'nu tersine çevirir.

Norm karakterlerden bir başka kişilik Glaria'dır. Gloria da yine bir erkeğin baskı ve şiddetinden kaçıp Nazlı'nın düşlerine sığınır.

Anlatının, dede karakteri Tahir Lütfi Tokay'ı, Nazlı'nın geçmişi ve bu geçmişindeki mutlu anılarıdır. Hiç görmediği dedesi aracılığıyla siyasi temalara değinir. Geçmişte sürgün edilen dede, geleceğe dönüş yapar ve dönemin siyasetçilerini tanımaya çalışır. Anlatıdaki hem kişisel hem de sosyal izlekler, norm karakterlerin ifadeleri ile zenginleşir.

Reşide Hanım da bir başka norm karakterdir. Aşkı, tutkuyu ve cinselliği bedeninde barındıran Reşide bir anda farklı kimliğe bürünerek bu özelliklerini ortaya çıkarır;

"Mathilda May! Reşide Hanımda bu. Biliyordum. İşte şimdi Sarı Hüseyin ona delicesine bakıyor, gözlerini bu eşsiz dişiden alamıyordu." (s.92).

Reşide Hanım'ın Mathilda May'a dönüşmesi başkişi Nazlı'nın anlatıya aşk ve cinselliği dahil etme arzusundan kaynaklanır. Baştan sona gerçeklerin düşe dönüşmesi olan anlatıda cinsellik ve aşk da yaşanmışlıklar içinde yer alır. Nazlı'nın hastane günlerine dönüşü ile yaratılan Reşide Hanım karakteri, çekilen acıları unutmak ve farklı kimlikleri tanıtmak için kullanılır.

Anlatıda bir başka norm karakter yarı şeytan Antonio Diavolo'dur. Bu karakter düşen ana temalarına saplanan fantastik bir kişiliktir. Bu tür kişilikler masalımsı bir yapıya sahip olduğu için tamamen düşsele ait olabilir. Büyü ile ilişkili olan bu karakter, büyünün çözülmesine de yardımcı olur;

"Antonio Diavolo birden atıldı.

Ben çözeceğim büyüyü, onu kurtaracağım diye bağırdı." (s.99).

Yarı şeytan olan bu yaratık, başkişinin zihinsel dünyasındaki büyü gerçeğiyle ortaya çıkar ve olaya bilimkurgu bir özellik katar.

1.5.7.3. Kart Karakterler

Anlatıda kart karakter yok denecek kadar azdır. Başkişinin eşi konumundaki "Metin" bu karakterin anlatıdaki temsilcisidir. Başkişinin yalnızlığına ve anlaşılamamasına neden olarak gösterilir.

"…Bu sebeple kart karakterler, başkişinin hem ruhsal hem de bedensel olarak kendini bireysel anlamda gerçekleştirmesine engel olan kişilerdir." (Şahin, 2018: 34).

Metin karakteri, Nazlı için gerçek dünyadan kaçıştır. Onun olduğu mekânda başkişi sürekli düşsel dünyaya gezintiye çıkar.

"Salona döndüm. Metin videonun karşısındaki koltuğuna oturmuş bir bale filmi izliyordu." (s.38).

Metin karakterinin izlediği ve dinlediği her şeyden yola çıkarak yeni ve düşsel kurgular yaratan Nazlı, Metin'in karşısında yer alır.

1.5.7.4. Fon Karakterler

Anlatıda *"Fon Karakter"* (Gariper, 2018: 228) oldukça fazladır.

"Fon karakterler, romanın olay örgüsünün akışında etkisi olmayan kişilerden oluşur." (Gariper, 2018: 228).

Başkişi Nazlı'nın sürekli düşlerde yolculuk yapması ve çeşitli olaylar yaratması, birçok karakterin oluşmasına neden olur. Her düşün içeriğinde farklı fon karakterleri yaratılır. Bu karakterler olaya dahil olmazlar ancak sadece isim olarak varlık kazanırlar.

Anlatının en önemli Fon karakteri Sarı Hüseyin'dir. Sarı Hüseyin, Reşide Hanım'ın sevdiği ve tutku dolu aşkıdır;

"Ama birden bir şey oldu. Bir yanlışlık. Sarı Hüseyin'in kollarında, şimdi Mathilda May gitmiş; kavruk bedeni ile Reşide Hanım duruyordu. Sımsıkı sarılmıştı damarcıya" (s.92).

'Ay Falcısı' adlı karakter, bir başka fon karakteridir. Olaylara dahil olmaz ama başkişiye yol gösterici ve bilge bir kişilik olur;

"Bir ay falcısının yanındaydım.

Antonio Diavolo şaşırmıştı.

Bir ay falcısı mı? O da ne demek?

Yaşlı bir kadın. Gökyüzündeki ay'ı içine alıyor ve ne isterse görüyor orada." (s.117).

Ne düşsel karakter, gerçek dünyada var olan falcılarla ilgilidir. Başkişinin geleceği 'Fal' yardımıyla öğrenmek istemesi bu karakteri yaratmasına neden olur.

Anlatım sonunda, ünlü casus Çişero, Marasal Rommel, Kamanlı Mehmet Hoca, Kaptan Müeyyed gibi adler fon karakterleri oluşturur. Olay anlatısında bir yere sahip olmayan bu kişilikler, anlatıda bir kimlik sahibi olmazlar. Anlatıcı-yazarın zihninde bir ad olarak kaydolan fon karakterler anlatım sonunda diğer karakterler gibi kaybolur. Kurgu içinde kalabalık oluşturan kişilikler sıradan adlar değildir. Hepsi tarihte yaşamış öyküsü olan kimliklerdir.

1.5.8. İzlek

1.5.8.1. Zaman ve Uzamdaki İnsanın Çıkmazı

'Ay Falcısı' adlı anlatım en önemli izleği, zaman-uzam değişimidir. Başkişi Nazlı, kendinden her kaçışında, dış dünyadaki özgürlüğünden de kaçar, düşsel dünyanın sınırsız boşluğuna kendini bırakır. Geçmişe ve hayallere sığınan Nazlı ölüler dünyasını sık sık ziyaret eder;

"Yeniden içeri giriyorum. Bir sigara yakıyorum. Koltuğunda oturmuş, televizyondaki diziyi izleyen Metin, heyecanımı fark edecek diye çekiniyorum.

Nedenini sorsa, ne yanıt verebilir ona?

Bu gece el etek çekilince, bu odada bir ölü ile randevum var…" (s.7).

Yalnızlık ve anlaşılamamak gibi insan ruhunun iki çıkmazı, başkişinin kurtulmak istediği bir kelepçedir. Anlatının tamamında bu ağır baskıdan kaçan Nazlı, ölüler dünyasının, dış dünyadan daha iyi olduğu kanısıyla, zaman ve uzam değiştirerek özgür olmak ister. Ölüler dünyası, başkişi Nazlı için kendi 'ben'ini gerçekleştirme fırsatı tanır. Dış dünyanın baskı, şiddet, haksızlık ve inanç dayatmalarına karşın, 'içe dönüş' özgürlüğe ulaşmak için gidilmesi gereken tek kurtuluş olarak görülür. Savaşın, ölümün, hastalığın ve acıların olmadığı 'ölüler dünyası' aydınlık ve sonsuzdur;

"Anneannem, çocukluğunun bir kısmı; Bağdat ve Tiran'daki sefaretler, buğulu bir çöl rüzgarı, tüm gelmiş zaman birden odayı dolduruvermişti." (s.23).

Geçmişin sonsuzluğunda aradığı aydınlığı bulan başkişi Nazlı, dış dünyanın tüm zamanını atlar ve yeni uzamda 'birey' olur. Birey olarak var olma gereksinimi ile yaratılan düşsel alanlar ve düşsel kişilikler, başkişi Nazlı'nın kendi içinde sosyalleşmesini sağlar. Gerçek yaşamdan kopuk olan Nazlı, dış dünyanın kalabalığından kendini soyutlayarak belki kalıplarla sınırları aşmaya çalışır. Karakterin bu savaşı zihinsel yorgunluğa ve parçalanmışlığa neden olurken topluma ait olma hissini de yok eder.

"Bu, kişinin kendi dışındaki dünyayla bağlantılı olması gereksinimi, yalnızlıktan kaçınma gereksinimidir. Fiziksel açlık nasıl bedeni ölüme götürürse, tümden yapayalnız ve soyutlanmış hissetmek de aynı şekilde insana zihnini parçalanmaya götürür. Bu başkalarıyla ilişkili olmak, fiziksel temasla aynı şey değildir." (Formm, 1996: 32).

Anlatıda kişilikler, daha bağımsız olmak için kendi dünyalarından başka uzamlara geçiş yapar. Dış dünyanın gerçek kişisi Nazlı, düşsel dünyaya yolcuk yaparken düşler içinde yaşayan ve özgür olmak isteyen "Dede Tahir Lütfi Tokay, Giselle, Gloria ve Antoni Diavolo" gerçek dünyaya döner. Tüm karakterler, kişiliklerini ve kaderlerini yeniden şekillendirerek 'gerçek dünyanın' insanı yalnızlaştıran kalabalığına karışırlar;

"Yani balede öyküsü anlatılan gerçek Giselle mi? Evet. Peki, nasıl geldi buraya? Ben çağırdım onu, dedi dedem. Seninle konuşması için onu buraya çağırdım." (s.41).

Başkişi Nazlı, Giselle'i dış dünyaya getirerek onun efsanede kalmış yalnız kaderini ve ölümle biten aşkın, hazin sonunu değiştirmek ister;

"Bilmem ki nasıl olacak bu… dedi.

Çok kolay olacak. Şu andan itibaren ben Giselle balesini değiştirdim…" (s.42).

Kaderi ve ölümü değiştirmek isteyen yazar toplumdaki genel düşünce yapısına da karşı çıkar. Toplumun bireyler üzerindeki baskısı, kişilikleri ruhsal dünyayı zorlarken, evrensel varlıkların gerçek dünyadaki algıları yok edilir. Birlikte yaşama modeli anlatıda ancak düşsel de gerçekleşir. Çünkü 'benlik' orda kendini özgür ve bağımsız hisseder, başkalarıyla işbirliği yapabilecek nicelikte sahip olur. Modern, kendi yaşamında bir nicelik sorunsalı yaşarken fiziki yapısında görülen hastalıklar onun toplumdan soyutlanmasına neden olur.

"Yabancılaşma dediğimizde, kişinin kendisini bir yabancı gibi duyduğu deneyim biçimini anlatmak istiyoruz. Bu durumda diyebiliriz ki insan, kendisine yabancı biri olmuştur. Kendisini dünyanın merkezi, edimlerin yaratıcısı olarak görmez, tersine edimleri ve bu edimlerin sonuçları onun boyun eğdiği hatta taptığı efendileri olmuştur." (Fromm, 1990:154).

Anlatıda, gerçek ve düşsel dünyada yalnızlaşan, yabancılaşan ve soyutlanan, kişilikler, kendi 'ben'lerini özgürleştirmek için f arklı zamanlarda yolculuk yapar. Dış dünyadan ölüler dünyasına, düş ve efsanelerden, gerçek dünyaya geçişler özgür ve bağımsız "uzam" yaratma savaşıdır. Başkişi Nazlı'nın önce evinde soyut ve yabancı; sonra hastane odasında, acı çeken bir bedenle yalnız oluşu, zaman konusunda sınırsız geçişler yapmasına neden olur. Ölüler dünyası efsanevi hayatlar, kaçışlar, kaderler ruhani varlıklar ruhsal oyunlar ve en nihayetinde geleceğin bilinmezliği, yazarın zihinsel bir oyunudur. Zihnin kurguladığı bu kalabalık geçişler, gerçek zaman ve uzam'ın başkişi Nazlı'yı kabul etmemesinden kaynaklanır. Nazlı, anlatıda hep kendi

içselliğiyle beraberdir. Yaşadıklarını farklı simgelerle dile getirir. Nazlı anlaşılama ve çaresizlik hisleriyle topluma yabancılaşmış ve yalnızlaşmıştır. Dış dünyaya kendini kapatan Nazlı, her gerçek olaydan, zihinsel bir kurgu yaratır. Zaman ve uzam, dış gerçeklerle bitişiğinde Nazlı, gerçeklerden sıyrılmak için bu kavramları yeniden yaratır. Zamanı geriye-ileriye alırken, uzam, her türlü kişiliği konuk eder. Gerçek mekân daima, zihinsel dünyaya aktarılır ve zamanla birlikte değişime uğrar. Her geçiş, başkişi Nazlı'yı dış gerçeklere daha da uzaklaştırır. Anlatının sonunda ise 'ben'lik gerçekle buluşur.

1.5.8.2. Geleceğe Yöneliş, Fal, Büyü

'Ay Falcısı' adlı anlatının bir başka kurgusu da 'Fal ve büyü' kavramları üzerinedir. Bu kavramlar, başkişi Nazlı'nın kişiliğinde farklı yanılsamalar gerçekleştirir. Bilinçaltı gerçeği, fal ve büyünün etkisinde kalarak gelecek ve geçmiş çatışması yaşar. Anlatıcı-yazarın tinsel inançlar doğrultusu da 'büyü' ve 'fal' uğraşları, kendi benliğindeki ruhsal bunalımların ve iç sıkıntılarının nedenleridir. Başkişi Nazlı, anlatıda büyü gibi bir inancı kullanarak yarattığı karakterlere farklı anlamlar yükler;

"Şimdi anlatacaklarını hiç kimseye söylemeyeceğine söz veriyorum. Ne okurların, ne arkadaşların hiç kimse bilmeyecek. Nedir bunlar?

Büyüler, dedim. Avrupa dönüşü evimde bulduğum büyüler…" (s.73).

"Ama beni ürküten 'büyü' dediğimiz olay ve nesnelerin ardındaki o koyu nefret ve kin odağı. Karşımızdaki insanın çaresizliği ve cahilliği. 'Kötülüğü' kısacası." (s.74).

Yukarıdaki anlatılarda da ifade edildiği gibi yazar aslında "büyü" kavramının ardındaki 'kin ve nefret' duygularına değinir. İnsanlar arasındaki bu çekişme ve doyumsuzluk hissi, kişilerin bir takım ruhani güçlerle ilişki kurmalarına neden olan gerçeklerdir. Toplumdaki insanların 'kirlenmiş' karakterleri, diğer insanları da 'kirletme' çabaları 'büyü' gücünün kullanılmasıyla açığa çıkar. Eski bir inanış olan fal ve büyü gibi değerler genellikle kişilerce belli uygulamalar dayatmak için kullanılır. İnsan karakterlerinde değişiklik veya istediğini elde etme gibi amaçlar, büyü gücünden yararlanma isteğini artıran nedenlerdir.

Anlatıdaki karakterler de büyü gücü ile bir takım kötülükleri açığa çıkarmak ister. Nazlı Antonio Diavolo ve Ay Falcısı bu görevi üstlenen kişiliklerdir. Kirlenmiş bir ruhun, kirletmek isteği diğer ruhları, arındırmaya çalışan bu karakterler, anlatıda saflığı ve temizliği temsil eder. Çünkü yazar tüm kötülükleri, içsel konuşmalarla ifade eder, sözcüklere dökmeden yüzleşme gerçekleşir;

"Konuşmadım. Konuşmak istemedim. Ne konuşayım ben onunla? İçimden konuştum. Öyle kalitesiz bir konuşma oldu ki Onun için hiç ses çıkartmamayı tercih ettim dedim." (s.113).

Anlatıda gerçekleşen bu içsel konuşma, başkişi Nazlı'nın söylemek istediklerine bir araçtır. Kendisine 'büyü' yapıldığını düşünen başkişi Nazlı bu gerçeği, kendi kendisiyle paylaşırken, okuyucu aracılığıyla gerçek kişiliklere gönderme yapar. Büyü gerçeğinin olumsuz etkileriyle elde edilmek istenenleri ve hırsları yargılayan, nazlı bu kirli oyunların kendisine verdiği zararı da anlatıda ifade eder;

"Birden bir sıkıntı bir bunaltı geldi boynuma yılan gibi üç kez dolandı, mideme indi, çöreklendi." (s.118).

Bu tür hisleri sık sık yaşayan Nazlı, evindeki saklı olan büyülere bağlar çünkü büyü onun ruhunda sıkıntılara neden olan bir gerçektir;

"Haklısın, dedi. Bir kapalı şeftali çekirdeğini okutup bir yere gömmüşler. Bu, gördüğüm işlemlerden yalnızca bir tanesi işte, şimdi sen o şeftali kabuğunun içinde tutsaksın. O karanlık, havasız, daracık yerde. Onun için birden daraldın, boğuldun…" (s.119).

Nazlı'nın iç sıkıntıları ve bunalımları bir şeftali çekirdeğine yapılan büyüden kaynaklanır.

"Hitit kültürel ve toplumsal yaşamında önemli bir yere sahip olan büyü, çeşitli majik araçlarla, tanrıları ve doğaüstü güçleri etkileyerek bu güçleri kendi yararına, başkalarının zararına çevirmeye yönelik, belirli kuralları olan uygulamalar sistemidir." (Reyhan, 2003: 111-142).

Yukarıdaki anlatıda Hitit kültüründe 'büyü' sistemi bir inanç şeklidir. Geçmişten günümüze aktarılan bu inanç sistemi, kişi üzerinde istenilen olumsuz etkiyi yaratmak ve onu ruhsal sıkıntılarla uğraştırıp, yaşamını olumsuz hale getirmek için kullanılır. Anlatıda, Nazlı karakterine yapılan büyünün amacı da onun yaşamını karanlığa sürüklemek içindir. Yazarın kendi gerçeğinde yaşadığı bu olayı, anlatıda aktarması, onun büyü inancına olan bağını gösterir. Başkişi Nazlı için tüm olaylar zihinsel bir oyun, büyü ise gerçektir;

"Tüm yaşadıklarımız, insan beynindeki, insan ruhundaki bellekteki geçmişte ya da gelecekteki serüvenler, Gloria dedim.

Ya o büyüler? Diye güzel yeşil gözleriyle bana bakarak sordu.

O büyüler… Evet ne tuhaf değil mi? Onlar gerçek… Bulunmuş, kondukları, yaptırıldıkları kanıtlanmış benden başka tanıdıkların da yaptırıldıklarını bildiği, gördüğü şeyler." (s.114-115).

Büyünün gerçekten yapıldığına inanan başkişi Nazlı, bu gerçeği yarattığı diğer kahramanlarla paylaşarak içsel sıkıntılarından kurtulmak ister. Ay Falcısı adlı kişilik içsel bunalımını bir ayna gibi yansıtan karakterdir. 'Fal' kavramıyla birlikte geleceğe yöneliş ve geçmişin çağrısı anlatıya hâkim olur.

"Al'ın kelime anlamı 'geleceği öğrenmek, şans ve kısmeti anlamak amacıyla, oyun kâğıdı, kahve telvesi el aynası vb. ne bakarak anlam çıkarma, bakı'dır…" (Alkan, 2012: 691).

Ay Falcısı'nın aynaya bakarak, Nazlı hakkında yorumlar yapması ve kendince gerçekleri ifade etmesi yazarın içsele dönüşünü ve bilinçaltındaki gerçekleri yansıtmak istediğini gösterir;

"Kimsin sen?

Ay Falcısıyım.

Ne demek o? Ay Falcısı…

Şu elimdeki aynanın içinde, gökyüzündeki ay'ı yakalarım ve sana ne istersen gösteririm." (s.116).

Anlatıdaki Falcı, geleceği göstermekten çok, Nazlı'nın görmek istediklerini göstermeye çalışır. Dış dünyada yaşadığı kötülükleri ve kendince hak etmediği davranışları aynada görerek yüzleşmeye çalışır;

"Senin öyle zengin bir dünyan, öyle parlak düşlerin var ki! Oysa çevrendeki insanlarda bunların hiçbiri yok. Sen bunun farkında değil misin? Diye sordu, bana Ay Falcısı." (s.123).

Yukarıdaki anlatıda yazar kendi ruhsal dünyasını tanımlar. İçindeki geleceğe dair düşlerini ve saflığın açıklamaya çalışan başkişi Nazlı kendini dış dünyadaki diğer insanlardan farklı tutar. Duygusal ve saf bir dünyası olduğunu da yine sonraki cümlelerde vurgular;

"Çocuk dünyada çok güçlüsün. Bir savaşçısın sen. Ama çok duygusalsın. Onun için böyle sarsılıyorsun. Karşındakilerde duygu yok. Bunu göremiyor musun? Diye sordu Ay Falcısı." (s.123).

Bir çocuk saflığında kendi zihinsel dünyasını ifade eden yazar, anlaşılmadığı kaygısını taşır. Bu kaygı onu umutsuz ve mutsuz bir kişilik haline getirir.

Anlatıda "fal" kavramına yol gösterme ve bilgelik gibi anlamlar yüklenmiştir. Eski Türk geleneğinde Şaman'ların yaptığı gibi 'Ay Falcısı' bir tür rehber konumundadır.

"Şaman, toplumun karşılaştığı olumsuz durumlarda onların yanında yer alır; bir otacı gibi ilaç yapar, hastaları iyileştirir, bir büyücü gibi sihir yapar, diğer âlemlerle iletişimi sağlar, bir din görevlisi gibi ayin yapar, bu ayinleri yönetir, ayin sırasında insanlar, şamanın istediği eylemleri gerçekleştirir." (Gezici, 2018: 1035).

Ay Falcısı adlı kişilik, yukarıdaki anlatıda tanımı yapılan 'şaman'la benzerlik gösterir. Ay Falcısı'nın başkişiyi kendi benliğini tanıtması ve gerçekleri göstermesi, gelecekten haber verip, yeni bir hayat ışığı yakması gibi özellikleriyle, bir 'şaman' gibi davranır. Doğaüstü-güçleri olan Ay Falcısı, Nazlı'nın yanında yer alarak kötülükleri yok etmeye çalışır.

Anlatının en farklı kimliği olan Ay Falcısı yazarın sözünü emanet ettiği bir kişiliktir. Onun cümleleri, yazarın okuyucuyla paylaşmak istediği sırladır. Geçmiş, gelecek ve umut, umutsuzluk, acı ve mutluluk, falcının gösterdiği aynada yer alır. Çünkü ayna, başkişi Nazlı'nın içsel dünyasıdır. Bu dünyanın anahtarı ise anlatıdaki sözcüklerdir. Falcılık ve büyücülük ise yazarın gerçekte karşılaştığı 'öfke ve kin' duygularının bir sembolü olarak anlatıda yer alır.

1.5.8.3. Ölüm Gerçeği ve Ölüm Korkusu

'Ay Falcısı' adlı anlatıda, başkişi Nazlı'nın içinde bulunduğu dış dünya, ona mutsuz, umutsuz ve korku duygularını hissettirir. Bu tür duyguların etkisiyle yalnızlaşan ve her şeye yabancılaşan karakter acılarıyla yüzleşmeye çalışır. İçinde bulunduğu gerçekliğe tutunamayan başkişi Nazlı zihinsel dünyanın özgürlüğüne sığınır. Yakaladığı bu özgür yaşamdan hiçbir korkuya ve endişeye yer yoktur.

Ölümün bedensel bir son olduğun anlayan yazar, ruhun sonsuzluğuna inanarak maddeden ruha geçiş yapar. Bir hastane odasında başlayan acılar ve ölüm korkusu, anlatıda sıkça yer alan izleklerden biridir;

"Ama hastaneyi, hastane insanlarını, dost olduğum hastaları; her gece koğuşları dolaşan 'ölüm rüzgarı'nı Mürrüvet Hemşirenin koluna dayanarak üçüncü ameliyatımdan sonra titreyen zayıf bacaklarım ve renksiz yüzümle boydan boya

dolaştığım eski Gülhane'nin ikinci Hariciye Kliniğinin koridorunu .... Hiç unutmama." (s. 84)

Hastane, hastalık, çekilen acılar ve umutsuzluk gibi unsurlar, ölümü anımsatan kavramlardır. Ölüm, bedenin ruhtan ayrıldığı zaman olgusudur. Yazarın ve tüm insanların bu bilinmez sonla ilgili korkuları bir gerçektir. Ölüm, dünyanın en büyük gerçeğidir ve anlatıda bu gerçekten kaçış vardır. Ölümü kabullenmeme, ölümün olmadığı ölüler ülkesine gitme, yazarın bu gerçek olan mücadelesini gösterir. Geçmişi şimdiye taşıması ile sonsuzluk duygusunu ölümün yerine koyduğunu belirtir. Ölüm bir son değil, sonsuzluğun başlangıcıdır. Başkişi Nazlı, bir başlangıcı ölümü red ederek yapmaya çalışır.

"İnsan için, ölüm ne kadar tabii ise o kadar da musibet olarak gözükmektedir. Bu noktada psikolojik bir çelişki yaşanmaktadır; aynı anda hem ölümün varlığı kabullenilmekte fakat hem de ondan kurtulmak istenmektedir. Açıkçası ölümü inkâr eden de ve yine onu kabul eden de aynı şuurdur…" (Hökelekli, 1991: 153).

Evrensel bir son olan ölüm gerçeği, her insanın karşılaştığı tabii bir olaydır. İnsan bu gerçeği kolayca kabul etmez ancak tepki de gösteremez. Anlatıda başkişi Nazlı, ölüm karşısında, kendini koruma ve sonsuza kadar yaşama arzusu oluşturur. Nazlı'nın sonsuzluk duygusu, zihinsel boyutta öteki dünyanın bedenlerinden ayrılmış ruhlarıyla konuşmasına neden olur.

"Kindi (ö.860) 'Uyku ve Rüya Üzerine' adlı risalesinde de Plotnus'tan mülhem belirttiği üzere, ruhsallaştığı zaman, rüyada bedenlerinden ayrılmış olan öteki ruhlarla konuşabilir." (Saruhan, 2006: 88).

Anlatıda ölüm korkusu, zaman sınırlaması olarak değerlendirilir. Hayat ışığını bir mumu alevi olarak gören yazar, anlatıda kendine ikinci bir şans verir;

"Evet. Böyle bir mumun varlığını belirsen, yaşamı daha iyi kavrayabileceğini daha dolu yaşayacağını anladım.

Anlattıkları müthişti.

Mum bitince, ölüm mü? Diye sordum.

Yok yok; hayır. Bu mum bir ölçek. Birkaç gündür yaşadığın serüvenler bitecek…

Daha yakma mumu, dedim. Görecek, yaşayacak o kadar çok şeyim var arkadaşlarımla." (s. 168).

Ölüm, dış dünyanın içsel bir zorunluluğudur. İnsan 'var olmayı' ne kadar kabul ederse, yaşamın en uç noktası olan ölümü de öylesine kabul etmiş sayılır. Anlatının başkişisi Nazlı, mumu yakması reddeder çünkü yaşamın sınırlandırmak istemez.

Anlatıda ölüm korkusu yaşayan Nazlı, ölümü yaşamın dışında görmez, hemen her vurgusu da yaşamla-ölümü bütünler. Ölümden sonraki yaşamın belirsizliğini ortadan kaldırmak için de ölüler dünyasında kişilikleri, yaşam gerçeğinin içine yerleştirir. Geçmişteki insanların varlığıyla mutluluğu yakalamaya çalışan başkişi Nazlı, dedesi Tahir Lütfi Tokal'ı evine getirir;

"... Bin dokuz yüz kırk iki yılında ölen, ikdam gazetesi başyazarı, Tahir Lütfi Tokay ile bulaşacağım." (s.7).

Ölüm sonsuzluğundan getirdiği dede Tahir Lütfi Tokay, yaşam gerçeğindeki siyasi olaylara dahil olur. Kendi dönemi ile Nazlı'nın dönemini tanımaya çalışır ve anlatıda siyasi olaylara göndermeler yapılır. Bir ölünün ağızından çıkan yorumlar tepki çekmeyeceğinden, yatar, ölümün soğukluğuna sığınarak siyasi düşüncelerini de dile getirir;

"Hımmm... ded. Dedem. Bir iç savaş mı yani? Öyle bir şey. Hepsini anlatacağım yavaş yavaş. Bunlar memleket için iyi değil. Yazık, dedi" (s.11).

Anlatıdan geçmişten gelen dede, yaşamın sorunlarını dile getirirken, fikirlerinden dolayı yargılanan ve ölümü göze alan gazetecilerden de bahsedilir;

"İlhan Selçuk var. Uğur Mumcu var, Mustafa Emekçi, Cüneyt Arcayürek var..." (s.12).

Anlatıda adı geçen yazarlar, adlarını sonsuzlaştıran kişiliklerdir. Ölüm korkusuyla fikirlerinden vazgeçmeyen kimlikler, anlatının siyasi kişilikleri olarak ölümsüzleşirler. Başkişi Nazlı, 'mahkûmiyeti, korkuyu ve gerçekleri' birarada işler ve yalnızlıktan, kalabalığa düşsel bir geçiş yapar.

Anlatıda, ölüm korkusu ve gerçeği, başkişi Nazlı'nın kaderi yeniden yazmasına neden olur. Efsanevi Giselle Belesi karakteri Giselle'nin ölümü kabul edilmez. Giselle dış dünyada sonsuzluğa kavuşurken, dış dünyadaki Nazlı ölüler dünyasında özgür kalır.

"... Becker felsefesinde ölüm fikri, ölüm korkusu, başka hiçbir şeye benzemeyen biçimde, insan hayvanın aklından çıkmaz; ölüm fikri insani aktivitenin – büyük ölçüde ölüm kaderinden kaçınmak ve onun insanoğlunun son mukadderatı olduğunu bir şekilde

reddederek ölümün üstesinden gelmek için tasarlanmış aktivitenin esas nedenidir." (Çüçen, 2017: 16).

Yaşamın sonsuzluğuna insan anlatıcı yazar, benlik bilincini dış dünyada gerçekleştirmekten korkar ve kendini ifade etmez isteğiyle yeni dünyalar yaratır. Ölüm korkusunun olmadığı bu yeni uzamlarda kötü olan her şeyden de uzak kalır. Anlatıcı-yazarın 'ben' olma bilinci tasarladığı kahraman karakterle, düş-gerçek çatışmasını bir savaşa döndürür. Ölümün "son" nokta olduğu dehşetini kabul etmeyen yazar, onu kontrol etmeye çalışır. Anlatıdaki kişiliklerin geçici birer varlık oldukları düşüncesi ve bunun korkutucu farkındalığı başkişi Nazlı'nın bu korkuyla yüzleşmesini sağlar.

Anlatının sonunda, tüm gerçeklerin gerçek dünyada yok oluşu gibi, Nazlı'nın dünyasındaki karakterler de karanlığa yeni belirsizliğe karışarak kaybolur.

1.6. İmparator Çay Bahçesi

1.6.1. Romanın Kimliği

'İmparator Çay Bahçesi' adlı yapıtın *"İstanbul'da 1997 Can Yayınları'nda dizildi, Özel Basımevinde basıldı."* (Eray, 1997:1) bilgisi anlatının giriş sayfasında belirtilir. Ayrıca kapak resmi 'İmparator Çay Bahçesi' Tual üstüne yağlı boya, Neşe Üçer'e aittir. Bu ayrıntı da yine anlatının arka kapağında yer alır.

Anlatı hakkında bir diğer bilgi yine yazarın kendisi tarafından giriş kısmında belirtilir.

"İmparator Çay Bahçesi Bartın'da tasarlandı. Ankara'nın değişik pastanelerinde, çay bahçelerinde, Bodrum'un bazı kahvelerinde kaleme alındı. Roman bütünüyle insanlar arasında yazılıp tamamlandı. Romanda yer alan Japon oyun makineleri aslının aynısıdır. İmparator Çay Bahçesini yol kenarında gördüğü an tüm yapıt çalkalandı ve her şey birden yerli yerine oturdu. " (Eray, 1997:1). Olayların sonlandığı bölümde de yine 1 Şubat 1997 Ankara tarih ve yer ayrıntısı en başta verilen resmi basım tarihiyle aynı döneme rastlar. Bu bilgilere dayanarak, yapıtın yazılış ve basım tarihinin aynı olduğu ifade edilebilir.

1.6.2. İsimden İçeriğe

'İmparator Çay Bahçesi' adlı anlatının başlığı, içeriğinde yer alan ve olayların bir kısmının geçtiği çay bahçesidir. Uşak ile İzmir arasında yol üstünde yer alır ve dış dünyanın gerçek bir mekânıdır;

"Gel canım, dedim. Burada biraz aşağıya inelim Uşak'tan geçerken yolun üstünde İmparator Çay bahçesi diye bir yer vardır." (s. 135).

Yukarıdaki anlatı, burada başlayacak olan düşselin giriş kesitidir. Anlatıcı yazar, bu mekânda yeni kimliklerle aşkın, tutkunun ve cinselliğin büyülü gerçeğini yaratır. Bu kurgu aynı zamanda yapıtın ana temasını da oluşturduğu için olayların 'uzamı' anlatının adı olarak kullanılır. İmparator Çay Bahçesi'nde yaşananlar başkişi anlatıcı yazarın içsel dünyasının somut görselleridir.

Anlatıda büyülü gerçekçilik anlayışı hâkim olduğundan, gerçek ve düş iç içe geçmiş şekilde verilir. İmparator Çay Bahçesi'nde geçen olaylar bilinçaltı gizeminin somut biçimde resmedilişini gösterir. Çay bahçesi gerçek bir mekândır ve görünür mekâna görünmeyen anlamlar yüklenir. Bu mekânda yaşananlar düş, söylemler

semboliktir. İki farklı dünyanın anlatısı olan İmparator Çay Bahçesi bir kaçışın sığınağı konumundadır. Dış dünyadaki sessiz sakin mekân, iç dünyanın bilinmezlerine yolculuğun başlangıcıdır. İçsel duyguların açığa çıktığı bu düş mekân yalnızlığın öyküsünü anlatır.

Anlatının adı olan 'İmparator Çay Bahçesi' dış dünyada sıradan mekân olarak bilinir ancak kurguda büyülü gerçekçiliğin bir doğasıdır ve hayali kimlikler bu doğada gerçek olmayanı gerçek gibi yaşar.

1.6.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'İmparator Çay Bahçesi' adlı anlatı *"içerden bakış açısı"* (Bourneur, 1989: 78) ile yazılır. Anlatıcı-yazarın hâkim olduğu bu bakış açısında başkişinin bilinçaltında gerçekleşen olaylar ve bu olaylarda yaratılan kişilikler görülür;

"Dire ana kahramanları, bu kahramanların bakış açısına bağlı olarak görürüz; anlatılan olayları bu kişi ile birlikte yaşarız. Bu kişinin iç dünyasında cereyan eden her şeyi şüphesiz iyi anlarız, ancak bu kahramanın iç dünyasında cereyan eden şeyleri diğer kahramanda yansıdığı şekliyle görürüz." (Bourneur, 1989: 78).

Başkişi anlatıcı-yazar, kendi iç dünyasını kurgulayıp yansıttığı anlatıda, tüm olayları gerçek-düş arasında sergiler. Dış dünyanın gerçekliğinden yola çıkarak çeşitli çağrışımlarla ortaya çıkarılan yaşanmışlık, aslında yazarın, iç benliğindeki bastırılan duygularıdır. İçerde bakış açısı ile yazılı anlatıda düşünceler sıralı değildir. Anlatıcı yazar, bir bütünü, birbirinden ayırarak parçalar halinde ifade eder. Anlatı bir hayal, bir gerçek düzleminin bütünsel parçalarından ibarettir.

"Bilinç sürekli değildir. Bilincin sürekliliğinden söz edildiği olmuştur, ama gerçekte de süreklilik yoktur, yarattığı izlenim bir anı ürünüdür. Bilinç kesik, kopuktur. İnsan yaşamının bilinçli evreleri bir araya toplansa, toplam sürenin ancak yarısına ya da üçte ikisine ulaşır; gerisi bilinçaltı yaşamı oluşturur. Yani gece uykuda geçirilen süre ile gündüzleri bilincimizin dışında kalan saatler. Aslında bilincin belirli bir düzeye ve yoğunluğa ulaştığı, gerçekten bilinçli olduğumuz çok az zaman vardır." (Jung, 2001: 66).

Yukarıdaki anlatıda, bilincin kesik ve kopuk olduğu söylencesi Nazlı Eray'ın içsel dünyasının benliğinde de görülür. 'İmparator Çay Bahçesi' anlatısındaki anlam dünyası, anlatıcı-yazarın ütopyasında bizim için hissettiği yansımalardır.

"Rüyalar ve düşlerimiz gerçekte algıladığımızın üstünde bir kurgu sunacaktır bizlere. Çünkü kendimizi olmaya şartlandığımız kişiden bile bağımsız var olabildiğimiz yer düşlerimizdir. Orada etik, ahlak, zaman, kural gibi kavramlar yoktur. Arzular vardır, korkular, hedefler…" (Dönmez, 2014: 33)

Nazlı Eray, anlatısında içsele dönerken, varoluşsal sorununun derinlemesine işler;

"Bilmiyorum. Dedim. İnanın hiçbir şey bilmiyorum. Öylesine koşuyordum şu aysız gecenin içinde. Belki bir şey arıyordum, ama ne aradığımı hiçi düşünmedim. Belki de zaman olmadı bunu düşünmeye…" (s.9).

Anlatıcı-yazar kendi kendisiyle konuşurken sözcüklere dökecek düşünceleri olmadığını ifade eder. Bir kaçış içinde olan yazar, ruhlar âlemindeki gizli olan anlamı ortaya çıkarmaya çalışır;

"Buradayım, sizinle ben konuşuyorum, dedi ses. Porselen fotoğrafın bana hafifçe gülümsediğini gördüm." (s.17).

Anlatıda, başkişi bağlı diğer kimliklerin biri olan 'fotoğraf' yansısı 'Celal Bey', onun yarattığı anlamsal bütüne bağlı bir parçadır. Bu bütünün diğer parçaları, farklı ruhsal kimlikler olarak anlatının olay kurgusunda yer alır.

Başkişi anlatıcı yazarın ifadeleri, kurmacayı doğrularken, anlatının sınırlarını da belirlemiş olur. Anlatının tamamında kişiliklerin gerçek dünyadan yansımaları bilinçaltı gözlemiyle verilir ve dışsal odaklanma, içe dönük bir kamera gibi zihnin tüm yönlerini etkiler. Başkişi anlatıcı yazar, kurgudaki üst kurmacanın yaratıcısı olarak anlatıda belirgin bir konuma sahiptir.

"Hikâye anlatma yükünün gözlemciden kendi başına gelenleri anlatan bir karaktere verilmesiyle, birkaç hikâye aktarma tekniği ve birkaç bakış açısı daha terk edilir." (Fredman, 2010: 120).

Anlatıcı-yazar, anlatının 'gerçekten-düşe' dönüşünde karakterlerini dışı dünyanın var olan benliklerinden yaratır;

"Gül Ablanın küçük, çiçeklerle dolu odasında karşılıklı oturuyordu. O, Afrika menekşelerine bir göz attı, bir-iki sarı yaprak kopardı." (s.33).

Karakterlerin söylemlerini ve hareketlerini belirleyen başkişi 'ben' anlatıcı, karakterler arasındaki belirsizliği de gerçekleştirir. 'Ben' anlatıcının bilinçaltı öyküsü bir üst anlatıyı oluştururken, başkişi anlatıcı-yazarın her düşselde kimlik bölünmesi

görülür. Gerçek mekânlarda, gerçek insanların bulunmadığı zihinsel dünyada tüm kişilikler anlatının içine sızdırılır;

"Düşündüklerine göre, gerçek tabii, dedi adam. Ama hayal kadınlar bunlar. Anlıyorsunuz ya… Erkeklerin düşlerinde kalmış, yüreğin bir köşesinde sıkışmış, dudaklarında fısıltıya dönüşmüş, geçmişin derinliklerinde bir yerde yok olmuş, delicesine sevilmiş, kavuşulmuş ya da ulaşılmamış kadınlar. Hayal kadınlar işte." (s.41).

İçsel anlatının kurmaca doğruları, tüm karakterleri etkiler ve 'ben' merkezli anlatımdan, 'Ben'in tüm gerçekleri dile getirilir. Başkişinin anlatıcı olduğu, 'İmparator Çay Bahçesi' adlı yapıtta, iç yaşam öyküsünü yaşayan da anlatan da aynı kişiliktir. İç ve dış değerlendirmeler 'ben'in kontrolüyle olur ve 'ben' daima merkezi bir bütün olarak anlatıda yer alır.

Anlatıda ben merkezli anlatımın sonucu olarak otobiyografi ve mektup teknikleri kullanılır;

"Bu eski ev pek çok anı barındırıyordu. Duvarda resimler, köşede üstü kilimli sdir, Gül Abla'nın yeşil tespihi, takvimin kenarına sıkıştırılmış, benim Bodrum'da çekilmiş bahçemdeki Okaliptüs ağacının altındaki fotoğrafım…'' (s.10).

Otobiyografi anlatım, anlatıcı yazarın yaşamsal gerçeğini ifade ettiği için anlatıda doğallık ve samimiyet düş gerçeği çevresinde gelişir;

" Canım oğlum Celal,

Sevda ateşiyle yandın. Umutsuzluğa kapıldın. Kendini pencereden attın. Değer miydi canım evladım, sen bizleri yaktın.

Baban." (s.16).

Anlatıda mektup tekniğiyle, geçmiş yaşantılar, zaman içinde zaman kurgusu yaratarak dile getirilir. Mektup, serüvene farklı kimlikler kazandırır ve bu kimliklerin yaşanmış gerçekleri şimdinin düşseline taşınır.

Anlatıda fantastik ve coşku ve heyecanı dile getiren anlatım biçimleri kullanılır, fantastik anlayışın etkisi aşk ve cinsellik güçlenir. İnsan dışı varlıkların da kişilik ve kimlik olduğu anlatıda fantastikle beraber düşsel büyülü gerçeğin izlerine rastlanır;

"Evet, cennet bekçisi İrfan.

Duyduklarıma inanamıyordum. Rastgele okuduğum bir mezar taşının sahibi genç ölü benimle konuşmuş, bana umutsuz aşkını anlatmıştı." (s.19)

"…Sıcacıktı gövdesi. Kadın sıcaklığı…Ne müthiş bir şey. Elimle usulca çıplak göğsüne dokundum. İnledi…" (s.167)

Anlatılarda hem bir mezar taşının konuşması hem de cinselliğin bir ifadesi görülür, geçmiş yaşama yolculuk ve düş içindeki cinsellik fantastik anlatımın yansımasıdır.

1.6.4. Olay Örgüsü

'İmparator Çay Bahçesi' adlı anlatının olay örgüsü 'çoklu olay zinciri' ile anlatılır.

"Tekli ve çoklu olay zinciri; olay yapısında duruma bağlı olarak veya eserden esere değişen bir veya birden fazla olay akışı ye alır." (Tepebaşılı, 2012: 35).

Anlatıda bahsedilen çoklu olay zinciri, aynı anda farklı mekânlarda oluşan olayının olay örgüsünü çağrıştırır. Anlatıda birden fazla olay anlatıların, birbirinden bağımsız gelişen olaylar anlatının sonunda düşsel bir ortamda yeniden birleşirler. Gerçek mekân ve gerçek zamandan düş kurgusuna geçişlerle sağlanan olaylar zincirinde kesitle adlandırılması ve birbirine bağlanmıştır. Gerçek mekânların, zihinsel yansımaları ile kurgulanan olaylar dizisinde kalabalık bir şahıs kadrosu ve çoklu mekân düzlemi vardır. Ankara, Bartın, Uşak, Bodrum gibi gerçek mekânlar, büyülü gerçek 'anlatımla' düşe dönüşür;

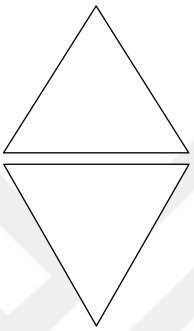
"Büyülü gerçekçi eserlerde sıradan mekânlar ve karakterler doğaüstü olaylarla iç içe ve uyum halinde bir bütün oluştururlar. Bu zıtlığın, yani doğaüstü ve gerçek oluşun bir arada uyumlu bir bütün olmalı Marquez'in 'Yüzyıllık Yalnızlık'ında başarılı bir şekilde örneklendirilmiştir." (Özsevgeç, 2015: 192).

Yukarıdaki anlatı, büyülü gerçekçilik hakkı da kısaca bilgi verirken, 'İmparator Çay Bahçesi' anlatının olay örgüsü bu tanıma dayalı kurgulanır. Farklı dünyaların oluşumuyla kahramanların farklı kimlikler kazandığı büyülü gerçek dünyada, algılanamayan algılandığı çoklu dünyalar sistemi oluşturulur. Anlatıda olaylar, bir merkezden uzaklaşır ve düşsel yönetimin gerçekleştiği yeni merkezlerde yaşam bulur.

"Büyülü gerçekçilik düşünce deneyimlerini aktarmaz. Bunun yerine bizim dünyamızda bulunan ve nesnel dediğimizden farklı bir gerçeklik deneyimini yaşayan insanların bakış açılarını kullanır." (Özsevgeç, 2015: 193).

İki dünya arasında 'varoluş' kimliğini arayan karakterle olay örgüsünü yaratırken düş-gerçek kavramları birbirine karışır ve iki dünyadan yansıyan olaylar, anlatıda farklı bir kurgu yaratır.

'İmparator Çay Bahçesi' adlı anlatıda olaylar şu şekilde aktarılır:



V1: Anlatıcı-yazar gerçek yaşamın sıradanlığında kendi 'ben'ini ararken bilinçsizce geldiği Arzun Apartmanında bir eve konuk olur. Bu evin neresi olduğu bilinmez; burada düşsel dünyaya yolculuk başlar. (Gerçek Yaşam)

V2: Gül Abla adlı kadın kimlik, olaylara dâhil olur ve uzamsal geçişlerle, onun hayatı anlatılır. Başkişinin Gül Abla'yla olan sohbetleri yer yer kesitler halinde olay anlatıcısının yan merkezi konumunu alır. Çünkü başkişi anlatıcı yazar, anlatı boyunca Gül Abla karakterinin yaşam öyküsünden kişilikleri aktarır. Yaşlı kocası Rıza Bey ve genç sevgili Cem'den söz eder.

V3: Başkişi anlatıcı-yazar, Gül Abla kişiliğinin mezarından bahsedilen Cennet Bekçisi İrfan ve mezar taşına yazılı, Celal Dülger olayları kahramanı olur. Bir porselen fotoğrafın konuşması içinde yer alan Celal, karşılıksız aşkın ölümle biten hazin sonunu canlandırır.

V4: Ankara'dan yola çıkıp Bartın'a ulaşan anlatıcı yazar, 'Taşhan' adlı mekâna gider. Bu mekândaki yalnız erkekler ve onların hayatındaki güzel kadınlar, yeni bir kurgunun canlı varlıkları olarak anlatıya yerleşir.

V5: Casino Venüs adlı mekânda başkişi, anlatının ikinci vakasında bahsettiği Gül Abla kahramanıyla birliktedir. Burada para vermek için dönen makineli, erkek

kimliğine dönüşür. Anlatı boyunca bu mekâna karakterlerin çoğu uğrar ve burada geçmişleriyle yüzleşir. Anlatıcı-yazar da kendi geçmişindeki kişiliklerle burada karşılaşır yine mezarlıktaki Celal ve İmparator Çay Bahçesi'ndeki Modern Kelebek, bu mekânda başkişinin konuklarıdır.

V6: Başkişi, anlatıcı-yazar, Uşak'ta 'İmparator Çay Bahçesi' adlı mekâna geçiş yapar. Bu mekân dış dünyada varolan gerçek bir mekândan ancak bu gerçek mekân düşsel karakterlerle zenginleşir. Sessiz ve ıssız olan çay bahçesinde Celal ve Adviye, Taşhan'daki Mahmut ve hemşire Meral, Casino Venus'daki Hadi Bey, anlatıcı-yazar ve sevgilisi Venüs, diğer kahramanlar hepsi bu mekânda hayali masaların hayali kişilikleri olarak karşımıza çıkar. Anlatıya adını veren çay bahçesi; aşkın tutkunun ve cinselliğin yaşandığı bir mekândır aynı zamanda.

V7: Anlatıcı –yazar arkadaşı 'Gece' ile birlikte 'GECE, BAR'a giderler. Burada erkek kimliği olarak somutlaştırdığı 'roman'ınıyla karşılar.

Anlatıda tüm olay zincirleri birbirinden bağımsız olarak gerçekleşse de, sonunda bir merkez altında birleşir. 'Roman' kimliği anlatıda birleştirici bir kahramandır ve olaylar zincirini nedensiz olarak birbirine bağlar. Yazarın gerçek ve düş geçişleriyle oluşan anlatının tümüne hâkim olan düşünce, büyülü gerçeklik anlayışıdır.

1.6.5. Zaman

'İmparator Çay Bahçesi' adlı anlatıda zaman belirsizdir. 'Gece ve karanlık' söylemleri zaman kavramını daraltsa da, 'zamansızlık' kişiliklerin zihninde 'varoluş' sorunsalının geniş bir parçasıdır. Gerçek zaman denilen dış dünya yaşantısı, anlatı karakterlerinin 'ben' olamadığı bir uzamdır.

Anlatının en başında anlatır-yazar zamanla olan bağının zayıf olduğunu şu ifadelerle dile getirir.

"Acaba gecenin saat kaçı bilmiyorum. Zaman geç olmalı. Aysız, karanlık bir gece…" (s.7).

Zamanı, dış dünya gerçekliğinin en büyük belirsizliği olarak yorumlayan anlatı, kişiliklerin bu belirsizlikten kaçışını ve kabullerini yorumlar;

"Yaşam tüm hızıyla devam ediyor dışarıda, dedim. Her dakika, her saniye, her şey değişebiliyor. Yaşam dediğimiz o nehir köpürerek akıyor." (s.18).

Zaman, tam hızıyla devam ederken, anlatıda kronolojiye uyulmayan bir akış söz konusudur. Saatlerin olmadığı ölçülemeyen bir zaman kavramı, kişiliklerin, geçmiş ile geleceği anımsayamama durumunu ortaya çıkarır. Sürekli bir bekleyiş ve dönüşün olduğu anlatıda 'şimdi'ye dair bir zaman algısı yoktur. 'Şimdi'yi tanımlayanın anlatı, ölümü ölümsüzleştirmek istediği için 'geçmiş' zamanı sonsuzlaştırır.

Anlatıda, şimdiki zaman ölçülmediği belirtilirken, 'İmparator Çay Bahçesi' adlı anlatıda yazar içinde olan 'şimdiki zamanı' 'geniş' olarak algılar;

"Bartın'daydım. Gece yarısı sokaklarında dolaşıyor, zamanın geçmesini bekliyordum…" (s.48).

Zamanın, gece ve karanlıkla ilişkilendirilmesi, aydınlığın 'şimdiki zamanı'na dönülmek istenmemesinden kaynaklanır. Başkişi anlatıcı-yazarın zamanla ilgili bir fikri yoktur. Yaşam akışını da zamanın geçmesine bağlamaz. Zamanla-yaşamı birbirinden farklı kavramlar olarak gören anlatıcı-yazar düşselin dünyasında zamanın geçmesine izin vermez;

"Zaman iki taraflıdır. Ben ürkerim zamandan. Bence zamanın geçmesi tehlikeli." (s.57).

Zaman hiç durmadan akıp giden bir bilinmezliktir anlatıda. Bu belirsizlik, kişilerin yaşamında, geçmesinden korkulan bir süreklilik olarak yorumlanır.

"İslam Düşüncesinde Zaman: Kelam geleneğinde ilk dönemlerden itibaren geliştirilen atomculuk sadece cismin değil hareket, mekân ve zamanın da atomiztik bir perspektiften tanımlanması sonucunu getirmiş ve genellikle süreksizlik üzerine kurulu bir kâinat anlayışını desteklemiştir…" (Kutluer, 2013: 111-114).

Anlatıda zamanın bölünebilirliği, mekâna ve kişiliklerin hareketine göre sağlanır. Kişiler bir uzam içinde kendini var etmeye çalışırken 'zaman'ı 'an' içinde yaşayamaz 'geçmiş' veya 'gelecek' kavramlarında görünür kılınır.

"Zaman, mekân ve hareketin birbirinden ayrı düşünülmemesinden dolayı kelamcılar mekân ve hareket gibi zamanın da sonsuz bölünebilirliği, fikrini reddetmişlerdir. Kelamcılara göre zamanın 'an' denilen en küçük birimine ulaşıldığında artık bölünme imkânsızdır " (Kutluer, 2013: 111-114).

Anlatıcı-yazar başkişi, zamanı 'an'a döndürmeden süresiz olarak yaşar. Geçmiş zamanın 'an'larında yaşamaya çalışan başkişi, diğer kişilikleri de bu geçmiş an'a

sürükler. Geçmişin belirsiz ‘an’larında gerçek zamanı reddeden başkişi, zamanın ötesine geçmeyi düşünür;

“İçeride bir yerlerdeki saat, değişik, beni pek ilgilendirmeyen bir zaman dilimini uzun uzun vurdu.” (s.62).

Anlatıda, olaylar ve kişilikler zamana göre şekillenmez, ancak dış dünya gerçeğinde bütün varlıklar zamana tabidir ve zaman içinde gerçekleşir. Anlatı ile dış dünya çelişkisi, yazarın “sonsuz” olma isteğinden doğar. Dış dünyada zaman, sınırlayıcı ve ölüm denen sonu hazırlayan bir sürecin, başkişi bu süreci yaşamaktan düşsele sığınır, ölüm içinde ölümsüzlüğü yaratır. Aydınlık ve gündüz, onun aldırmadığı kavramlardır. Çünkü başkişi daima karanlığı yani geceyi yaşar.

“Başlangıçta Tanrı’dan sonsuzluk olarak bahsedilmemektedir. Tanrı ilk yarattığı olarak nuru varlığa getirmiş ve bundan sonra ışık ile karanlık arasında sürekli bir değiş-tokuş başlamıştır. Burada gündüz ya da gün zamanın temel ölçütü olarak kabul edilmiştir.” (Toprakkaya, 2012: 170).

Anlatıda, başkişi yani uzamlar yaratırken zamanı arkasına alır ve aldırış etmez. Gecenin sessizliği ve örtüsü tüm görüngüleri yok eder. Zaman sadece bir sezgi olarak karakterler için duyularında tasarlanan bir süreç şeklini alır;

“Yarın gece görüşüz. Şimdi gidiyorum, dedim. Yarın gece sizi bekliyorum, dedi ses.” (s.69).

Anlatıcı-yazar, anlatıda her şeye hâkimdir. Hâkim güç özellikleriyle sürekli zaman ve uzamda geçişler yapar. Her uzam yeni bir zaman algısını da beraberinde getirir. Kişilikler, bu uzamın kendilerinde bıraktığı sezgisel izlerle yeni yaşamları bütün benliklerinde hisseder;

“Zaman sanki durmuştu burada. Rengârenk ışıklı makineler, morları, yeşilleri, turuncuları ile insana göz kırpıyor, onlardan gelen hafif müzik bizleri şansın, hırsın, paranın ve garip bir tılsımın fırdöndüğü bir dünyaya çağırıyordu.” (s.91).

Yukarıdaki anlatıda, başkişi hareket ve canlılığın olduğu bu mekânda, zamanın durduğunu belirtir. Zamandaki bu durgun algılayışı, hareketin arttığı mekânda gerçekleşir. Anlatıda, zaman, hareket ve canlılığa bağlı olarak yavaşlar ve durgunlaşır. Düşsel hareketlilikle yavaşlayan zaman, başkişinin gerçeğe dönüşünde hızlanır çünkü gerçek dünya, sonsuz değildir.

"Einstein'e göre karşısında hareket eden bir cismi gözlemleyen bir kişiye göre, hareket eden bir cismin hareketi esnasında zaman daha yavaş akmaktadır." (https//www.elektrik.part.com, 2014).

Anlatının büyük bir kesitinde sürekli hareket halinde olan başkişi için zaman, durağandır, hareketin sınırlandığı kesitlerde ise zaman belirsiz, sürekli ve örtülüdür.

1.6.6. Mekân

1.6.6.1. Çevresel Mekânlar

'İmparator Çay Bahçesi' adlı anlatıda çevresel mekânlar, tanımlayıcı ve her alanda herkesin içinde bulunabileceği bir uygulama merkezidir. Kişiliklerin algısına göre değişmeyen çevresel mekânlar mutlak mekânın bir parçası halindedir. Başkişi anlatıcı, yazar bu mekânlarda kendini 'ben'ini tanıma ve kendi 'ben'iyle karşılaşma fikrini düşünmez. Her düşsel mekân yeni bir oluşum olduğu için, çevresel mekânlar sadece hareket odaklıdır. Hayal edilme ve sezgisel özellikleri yoktur.

Anlatıda başkişinin belirsizlik yaşadığı alanla çevresel mekân olma özelliği gösterir çünkü anlatıcı-yazar dışarda var olan şeyin ne bir cisim ne de bir yer olduğunu söyleyemez;

"İstanbul'da mıyım, İzmir'de miyim, Ankara'da mıyım tam kestiremiyorum. Pek yabancı da gelmiyor bu sokaklar bana. Bir an burnuma deniz kokusu gelir gibi oluyor. İstanbul'da olmalıyım. Sanki Hüsrev Gerede Caddesi'nden aşağıya Beşiktaş'a doğru koşuyorum. Ama dediğim gibi, emin değilim. Ankara'daki Menekşe Sokak da olabilir burası. Bilemiyorum, kafam karışık…" (s.7).

Mekân algısı, başkişi için bir sorunsaldır. Bu sorunsalın ortaya çıktığı önemli bir nokta bulunulan yerin anlayışındaki çıkmaz düşüncelerdir. Mekânın sınırlandığı çevresel alanlarda hareket de belirsiz ve sınırlıdır. Başkişinin özgürlük çıkmazı düşüncesi, bu mekânlarda boşluk hissini yaratır. Cisimler ve kişilikler boşluğun içinde varlık göstermez sadece sıkıştırılıp hareket ettirilmeye zorlanır;

"Arzum Apartmanı… Ağır camlı demir kapısını ittim. Gıcırdayarak açıldı. İçeriye girdim." (s.7).

Bu anlatıda başkişi mekânın sadece görünüşten ibaret olduğunu söyler içinde varolma gerçekleşmez. Başkişinin anlatıda ilk hareketinin başlangıç noktası sayılan

çevresel alanlar görünür bir bütün olarak betimlenir. Görüntüleri yer değiştirmeyen bu mekânlarda sınır ve düzen temel özellikler arasında yer alır.

Anlatıdaki çevresel alanların başında apartman gelir. Birçok insanın birlikte oturduğu ancak kimsenin birbirini tanımadığı bu alanlarda başkişi, kendi varlığını hareket ettirerek etkilenme hissinden kaçar. Dış dünyanın gerçek mekânları olarak tanımlanan çevresel mekânlar, başkişi ile olay arasında bir geçiş konumu sağlar;

"Tehlikeli, ışıksız, virajlı gece yollarında kullanıyordun arabayı. Birazdan beni çok ürküten o tünelden geçecektik. Neresi olduğun bir türlü kestiremiyorum." (s.103).

Başkişinin çevresel mekândaki yine belirsiz düşünceleri, madde-mekân ve zaman üçgeninden, maddenin var olamadığı gerçeğini yansıtır. Çevresel mekânlar duyu organlarımızla algılayabildiğimiz somut mekânlar olduğu söylenirse, gözlemlenebilir özelliğe ve sahip olduğu düşünceye varılabilir;

"Altımda kentler yavaş yavaş aydınlanıyor, kuleler, gökdelenler, gecekondular, kalabalık caddeler, uçak pistleri, lüks villaların yüzme havuzları, evliya türbeleri, balıkçı dükkanları, gece kulüpleri, lüks oteller, kooperatif evleri, köy kahveleri, siteler, kavşak ışıkları, öğrenci yurtları, limanlarda demir atmış gemiler, taksiler, son model arabalar, pavyonlar camlı el arabalarında kokoreç satan satıcılar, hastaneler, gökyüzüne yükselen kaydırakları ve dönme dolapları ile lunaparklar ışıklarını yakıyorlardı." (s.129).

Anlatının tüm çevresel mekânlarını birlikte veren yazar, kişinin çevre ile olan davranışsal ilişkisini gözlem boyutunda ifade eder sanki mekân beklentilerin dışındadır. Anlatıcı-yazarda mekânsal memnuniyetsizlik düşsel alanların oluşmasına yol açar. Çevresel mekânlarda aidiyet duygusu taşımayan başkişi bu alanları tasarı olarak götürür ve fiziki çevreye kendi karakterini yansıtmaz veya bu çevrenin kendi karakterine etki etmesine izin vermez.

1.6.6.2. Algısal Mekânlar

1.Kapalı – Dar ve Yutucu Mekânlar

'İmparator Çay Bahçesi' anlatısında kapalı dar mekânlarını başında mezarlık ve casino Venüs gelir. Bu mekânlarda kişilikler, yalnız ve kimliksizdir para hırs ve intikam duyguları mekân algısını psikolojik süreçte değiştirir;

"Eski Cebeci Mezarlığında, kimi eğilmiş mezar taşlarının arasındaki dar patikalarda yürüyorum. Mevsim sonbahar, sararmış yapraklar ayaklarının altında hışırdıyor…" (s.15).

"Rengarenk ışıklı makineler, morları, yeşilleri, turuncuları ile insana öz kırpıyor, onlardan gelen hafif müzik bizleri şansın, hırsın, paranın ve garip bir tılsımın fırdöndüğü bir dünyaya çağırıyordu." (s.91).

Anlatıda her iki mekân da, mimari olarak ele alındığında, insan çevre olgularının birbirleri arasında etkileşiminden doğan karmaşık ilişkiler mekân algısını değiştirir. Kapalı ve dar mekâna dönüşen bu karmaşık yapı, çevre şartlarında değişik kullanıcılarla farklı modeller oluşturur. Her kişiliğinin farklı algıladığı kapalı mekânlar genelde görme algılama ile bilişsel süreç oluşmuştur.

"Algılama sürecinin işleyişine duygusal tavır ve eğilimler de karışarak nesneye ilişkin algılama sevme, sevmeme, iyi, kötü, korkma vb. gibi duygusal nitelikteki birtakım izlenimlerin etkisiyle gerçekleşmektedir. Yani bireyin duygusal ve sezgisel anlamdaki her tür tavır ve eğilimi de bu yaşam deneyimiyle ortaya çıkmakta ve algılama sürecini etkilemektedir." (Solak, 2017: 16).

Anlatıda mekân ve insan ilişkisi içinde mekân algısı, duygu ve eylem yoluyla gerçekleşir. Fiziksel varlığın ötesinde gerçekleşen zihinsel algı mekânın darlaşmasını ve labirentleşmesini sağlar. Anlatıdaki kişilikler duygu ve denetimin sezgi ve düşüncesiyle zihinsel soyutlama yapar ve mekânı belirsizleştirerek daraltır.

Mekân algısının kavramsallaştığı anlatıda dür ve kapalı mekânlar, ölü mekânlardır. Bu mekânlardan canlılık ve hareket olmasına karşın, algıda durağan ve zihinde karmaşık yapıya sahiptir. Değişken karmaşık ve can sıkıcı olan bu tür mekânlar kişiliklerin 'ben'likten kaçtığı alanlardır. Ruh ve maddenin ayrıldığı kapalı ve labirent mekânlarda ruh düşsel mekâna yolculuk yaparken, beden kapalı-dar mekânda ruhtan soyutlanarak kendini arar.

"Lebrev (1991), Heidegger'in yorumunu 'beden'i öne çıkarak şöyle dönüştürür: Eğer mekânı yalnızca geometrik mekâna ya da öznenin düşünen ussal varlığının dışında yayılımı olan bir alana indirgersek bu durumda mekân algımız ile mekân tasarımız arasında kapatılmaz bir yarık açılacaktır. Çünkü ilkinin yani mekân algımızın çıkış noktası bedendir. Burada beden bir ayrımdır; kendini ayırabilendir:" (Kurtar, 2018: 251).

Yukarıdaki anlatıda, Lebrev, ruh ve bedenin mekân algısında birleşmesi gerektiğini ifade eder. Labirent mekânlarda kişi ruh ve beden birlikteliği ile düşünemez çünkü beden labirent mekânda kendini kaybeder ve ruh yalnızlık ve çaresizlik duygularıyla, algıyı bütünleştirir. Gerçekte bedenin algıladığı sınırlı geniş mekânlar, zihinsel boyuttaki yalnızlık ve umutsuzlukla birleşince yolsuz ve çıkışsız alanlara dönüşür. Anlatıda, çoğu düşsel olan mekânlar, kapalı ve sınırlı değildir. Gerçek mekânların çıkışsız ve kişiliklerin kimliksiz olduğu yansıması, anlatıcı-yazarın dıştan içe doğru yönelişini gösterir. Dış mekânların kişilere etkisini, gerçeklerden kaçarak gösterir. Dış-iç, gerçek-düş, geçişleri; mekânın zamana bağlı olarak değişmesi anlatıdaki kişiliklerin var olamamasının nedenleridir. 'Ben'in boğulduğu veya yok olduğu kapalı dar mekânda, beden varlığını korur.

2. Açık – Geniş Mekânlar

Anlatının açık ve geniş mekânları, düşsel alanlardır. Bu mekânlar herkesi, her şeyi kendine çeker ve bir özgürlük merkezi olarak değerlendirilir. Başkişi ve diğer kişilikler, aşırı gelişmiş benliklerini bu alanlarda serbest bırakır, her 'ben' farklı bir 'ben' olarak düşsel mekânın bir parçasını oluşturarak açık-geniş mekânda var olur. Bartın'da 'Taşhan' denilen erkeklerin gittiği bir yer ve Uşak Dörtyol'da bulunan 'İmparator Çay Bahçesi' anlatı için önemli geniş alanlardır. Dış dünyanın gerçek uzamları olan bu alanlar, düşsel dünyanın da hareketli ve öncelikli yerleridir;

"Taşhan'dan içeriye girdim.

Orayı, son bıraktığım gibiydi. Sanki aynı adamlar, aynı masalarda oturuyorlar, kağıt ve tavla oynuyorlar, rakı içip arada iç çekiyorlardı…" (s.40).

Anlatıda bir toplumsal mekân olan 'Taşhan' yalnız erkeklerin başkalaşan ruhlarıyla tanınır. Şehrin yaratıcı merkezi ve ayrıcalıklı yeri olan Taşhan, düşüncenin ve hayalin geniş alanıdır. Bu alanın anlatı kişilikleriyle ilişkisi sınırsız ve karmaşıktır. Çünkü erkek kimlikler burada düşüncelerindeki kadınlarla birlikte olur;

"Düşünüldüklerine göre, gerçek tabii, dedi adam. Ama hayal kadınlar bunlar. Anlıyorsunuz ya… Erkeklerin düşlerinde kalmış, yüreğin bir köşesinde sıkışmış, dudaklarda fısıltıya dönüşmüş, geçmişin derinliklerinde bir yere yok olmuş, delicesine sevilmiş kavuşulmuş ya da ulaşılmamış kadınlar. Hayal kadınlar işte." (s.41).

Yukarıdaki anlatıda ifade edilen 'hayal kadınlar' 'Taşhan' denilen yeri açık-geniş mekâna çevirir. Çünkü bu kadınlar, arzulanan ve yalnızlığın paylaşıldığı kadınlardır.

Erkek kimlikler, bu kadınlarla birlikte olmaktan zevk aldıkları için, mekân kavramı zihinsel olarak genişler ve dış dünya-düşsel-dünya arasında bir bağ oluşturur;

"Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı toplumsalla tarihseli birbirine bağlar. Karmaşık bir süreç oluşturur." (yeni meçhul mekânların, kıtaların ya da evrenin) keşfi; (her topluma özgü mekânsal örgütlenmenin) üretimi; (yaptıkların, manzaranın anıtsallığı ve dekoruyla birlikte şehrin) yaratılması. Bu evrimsel ve (doğuşla birlikte) genetik olarak işlese de bir mantığı vardır; aynı-zamanlılığın genel formudur bu mantık; Çünkü her mekânsal düzleme, zekânın üst üste binmesine ve eşzamanlılığı üreten öğelerin maddi olarak bir araya gelişine dayanır." (Lefebvre, 2000: 25).

Anlatının bir diğer açık-geniş mekânı, anlatıya adını veren 'İmparator Çay Bahçesi'dir. Bu mekânsal düzlemde başkişinin görmek istediği kişilikler ve aşk, tutku, cinsellik gibi kavramlar alanı genişletir;

"İmparator Çay Bahçesi karşımda duruyordu. Eski tabelanın altından geçip bahçeye girdim. Her zamanki gibi boştu bahçe. Uzaktan bir cırcır böceği ötüp sustu. Boş masa ve sandalyelerin arasında yürümeye başladım." (s.160).

Bu alan dış dünyada sessiz ve boş olmasına karşılık düşselde oldukça kalabalıktır. Çay bahçesine gelenler aşk ve tutkuyu beraberinde getirir. Arzu, istek, aşk, cinsellik gibi kavramlar mekân algısında sınırları kaldırır ve ölçüsüz bir alanda 'kişilik' isteklerin gerçekleştirir;

"Neler söylüyorsunuz siz! Bir aşk yatağı! Dedi. Madam Kelebek.

Söylediklerimin hepsi gerçek Madam, dedim. Garson sizin bakışlarınızın arasında bu değişik dünyaya gidip geliyor. Üstelik alıştı buna. Her an oraya gitmek istiyor." (s.177).

Anlatıda dış dünyanın gerçek sezgisi, mekânda yeni bir keşfin oluşuna yol açar. Mekânda öznel bir düşünülme söz konusudur ve kavramlar değişik düşünülmelere yol açar. Gerçeğin düşünülmesinin zorlaştığı bu çay bahçesi, iç sezgisel olarak değişken ve haraketlidir. Zihinsel dünyanın nesneler alanında benlik kendi arayışını bırakır ve sonsuz küçük parçalara bölünür. Başkişinin değişim arayışı da eski arkadaşı 'Recep ve annesi' bulmasıyla başlar. Çocukluk yıllarında mekân kavramından uzak olan karakter 'Recep' ile birlikte geçmişe gider. Annesi aracılığı ile de kendi kendine

söyleyemediklerini itiraf eder. Gerçek dünyada darlaşın labirentleşen mekânlar, düşsel dünyada açık-geniş ve ferahlatan alanlar olarak anlatıda yer alır. Özellikle aşkın ve tutkunun olduğu ortamlarda uzam tamamen değişir ve ölçülemez bir değer olarak görülür.

1.6.7. Şahıs Kadrosu

1.6.7.1. Başkişi

'İmparator Çay Bahçesi' adlı anlatının başkişi anlatıcı yazarlar. Gerçekle düşseli birleştiren, dış dünya uzamdan, düşsel uzamlara geçen başkişi, ne istediğini bilemez. Başkişinin eylemi kendi içinde tanımlanır ve görünmeyen iç yaşamı oluşturur;

"Bilmiyorum, inan hiçbir şey bilmiyorum. Öylesine konuşuyordum. Şu aysız gecenin içinde. Belki bir şey arıyordum, ama ne aradığımı hiç düşünmedim. Belki de zaman olmadı bunu düşünmeye…" (s.9).

Anlatıda başkişi 'ben'in boşluk sürecinde kaybolur ve yaşamın hüznünü tümüyle kendi içinde bilinçsiz olarak kaydeder. Her anı bir başka an içinde çaresizce yakalamaya çalışır. Başkişinin bu içsel 'ben' arayışı rüyalarla sınırlanır. Zihnin karmaşasında yeni keşifler yapmaya çalışır. Başkişide 'ben' arayışı çok çeşitli kişilikleri anlatıya dahil eder. Çünkü yaratılan her kişilik 'ben'in doyumsuz varlığında yeni bir heyecan olarak algılanır.

"… Ben'in aranması hep paradoksal bir doyumsuzlukla bitmiştir ve her zaman böyle olacaktır. Başarısızlık demiyorum. Çünkü roman kendi olanaklarının sınırlarını aşamaz ve bu sınırların çağa çıkarılması bile büyük bir keşif dev bir bilimsel araştırmadır." (Kundera, 1987: 33).

Başkişinin anlatıdaki 'bilmez ve çaresiz' kişiliği onuş geçmişe ve olağanüstüye götürür. Ayrıca Gül Abla kimliğiyle kendi 'ben'ine yakın bilinçsiz bir karakter oluşturur dış gerçekte başkişi anlatı-yazar, iç gerçekte Gül Abla aynı kaderi yaşar;

"Fincanımı kapatırsam, falıma bakır mısın Gül Abla?

Sen sigaranı rahat iç bakarım.

Bir gün bana şöyle demişti: Biliyor musun, Seninle birlikte Senin hayatını yaşıyorum ben. Senin heyecanlarını, duygularını, mutluluklarını, acılarını hep bu odanın içinde yaşıyorum. Gözümün önüne gelişin bazı geceler, sıkıntılı olduğun anlarım. Anlattıklarını dinledikçe seni yaşıyorum." (s.12).

Anlatıda bir varlık olamayan ‘Gül Abla’ kimliği gerçekte başkişi anlatıcı-yazardır. Anlatıcı-yazarın ezici üstünlüğü başkaları üzerinde düşüncelerin azalmasına neden olur. Varlığın ‘ben’ olamadığı başkişi sürekli bir sorgulama ve paradoks içindedir.

Anlatıcı-yazarın, mezarlık uzamında yeni keşifler yapması da bu paradoksun bir parçasıdır. Gerçeği düşe ve olağandışına çeviren başkişi iç dünyada bir mucize yaratmak ister. Doğanın bir efendisi olarak geçmişe, şimdiye ve geleceğe hükmeden başkişi ‘Tanrı’yı yok sayıp insan gücünü insana efendi kılmayı hedefler. Özellikle kadın kimliğinde bir yazarın anlatıdaki sınırsız bu hakim güç özgürlüğü, kadınların toplumsal özgürlüğüyle idealleştirilmiştir.

“Bir dini (kültürü, yönetimi) tüm diğerleri için norm haline gelecek şekilde soyutlamak, toplumsal cinsiyetlerden birinin insan varlığının normu olarak, kurulmasıyla ortaya çıkan cinsiyetçilikle açık paralelliklere sahip bir dinamiktir. Bu nedenle, toplumsal cinsiyetin eleştirisi, dini emperyalizmin eleştirisine kadar uzatılabilir.” (Marcos, 2005: 23).

Başkişinin beden varlığı, fizikselliği ve ruhsal derinliğiyle canlı ve denetimlidir. Kimlik disiplini, düşsel disiplin ve davranış tarzı ile dıştan kontrollü ve içsel özgürlüğe sahiptir. Başkişinin deneyimleri, alışkanlıkları ve yasakları, anlatıda yaratılan her bireyin kimliğinde gizlenir. Her karakter kendi sınırları içinde bir değişim gösterir. Bedenlerinden ayrılmış cinsel kimlikler açık-geniş mekânlarda alışık olunmayan bir içsel dünyanın merkezine yerleşir;

“Kim bu adam? diye sordum.

Mahmut, dedi. Esmer bıyıklı. Beni deliler gibi seven Mahmut.” (s.49).

“Madam Kelebek, dedi ses Generalin aşık olduğu kadın.” (s.150).

Yukarıdaki anlatılarda adı geçen kişilikler gibi başkişinin yarattığı diğer kişilikler onun bir yansıması olarak yer alırken olay örgüsünü zenginleştirir. Başkişi anlatıcı-yazar her mekânda karşılaştığı kimliklerle kendini o dünyanın eşsiz büyüsüne kaptırır ve akıl ile ilişkisin keser. Düş dünyanın her varlığından vazgeçen başkişi, heveslerin, zevklerin ve arzuların gerçekleştiği yeni uzamda kendi ‘ben’ kimlikleriyle buluşur, konuşur ve yüzleşir. Anlatıda yaratılan kalabalık kimlikler, yaşamı sonsuzlaştırmaya çalışır.

"Öznenin etik gerçekliği ifade edilmeye çalışılan nedir? Varoluş harekete bağlı olduğundan 'Var olan bireyin karşı karşıya kaldığı gülük, her şey bitmeden önce varoluşuna nasıl bir süreklilik kazandıracağıdır." (Blackham, 2005: 16).

Anlatıda başkişinin yaşamı sürekli hale getirme çabası, düş dünyasını yaratmasıyla açıklanabilir;

"Dertliyim, dedi Menekşe. Hayatını öylesine sarf etmiş biriyim ben. Yaşam bitti.

Bu söz tüylerimi ürpertmişti.

Yaşam bitti mi?

Evet yaşam bitti. Ama ben yaşıyorum işte!" (s.16).

Anlatıcı yazarın, dış dünyayla olan bağı zayıftır, dış dünya onun varlığında sadece bedensel bir gerçektir ve beden de bu gerçeği asla kabul etmez. Anlatının tamamında bedenden sıyrılan başkişi, ruhsalın derinliklerinde yani 'ben' bedenleri yaratır. Yaşamın sürekliliği de bu 'ben' bedenleri ile sağlanır. Anlatının başkişisinde görülen ruh-beden çatışması, ölüm' gerçeğinden kaçış ve toplum kurallarına aykırılık ile düşünce dünyasını keşfetmeye yöneliktir. Anlatının sonunda kendi yazdıklarıyla yüzleşmesi ve ifadelerini kişiliğe döndürmesi zihin dünyasının özgürlüğünü yansıtır. Her sözcük bir kimlik, her kimlik de bir beden olarak, başkişi ile karşılaşır;

"Gece.

Sizi tanıştırayım dedi. Genç erkeği bana göstererek, onu zaten tanıyorsun diye ekledi.

Galiba tanışmadık.

Öyleyse tanıştırayım. Romanın.

Şaşırmıştım.

Kim? diyebildim.

Romanın, dedi Gece. Onu tanımadın mı? Karşında romanın duruyor." (s.200).

Yukarıdaki anlatıda başkişinin kendi yazdıklarıyla yüzleşmesi 'benlik' arayışının artık bittiğini gösterir. Tüm düşüncelerini ve kuralsızlıklarını sözcüklerle birleştiren yazar 'Roman' kimliği de 'yeni bir ben' yaratır. Kuralsız, sınırsız, kontrolsüz ve ölümsüz olan 'Roman' kimliği, başkişi anlatıcı yazarın içsel dünyasının bağımsız kişiliğidir. Dış dünya- içe dönük bir gerçekle bütünleşir ve yazarın ruhsalında yeni bir yolculuğun başlangıcını oluştur. *"Siz seviyorum"* (s.203). Anlatıdaki son ifade olarak

başkişinin de mesajı sayılır. Okurla-yazar arasında bir bağın oluşumunu sağlayan anlatının ölümsüz iletisidir.

1.6.7.2. Norm Karakterler

Anlatıdaki norm karakterler, başkişinin kendi içinde yarattığı kendisini tamamlayan kişiliklerdir. Gül Abla, Mebure, Adviye ve Madam Kelebek bu kişilikler anlatıdaki temsilcileridir;

"Evet, seninle birlikte, senin hayatını yaşıyorum ben. Dakika, dakika, saniye, saniye. Dedim ya, mutlu olduğun zamanı hissederim, sıkıntını alıveririm hemen…

Gül Abla, dedim. Sen beni ne kadar iyi tanıyorsun değil mi? Tanımaz mıyım, dedi. Doğurduğum çocuk gibi tanıyorum seni. Dört yıldır tanıyordum onu. Yaşamımın tüm ayrıntılarını biliyor sayılırdı…" (s.12).

Bu karakter başkişinin kaçışlarında geçişi sağlayan önemli bir kimliktir. Her olay anlatımını ona anlatır ve onunla birlikte yorumlar;

"Gül Abla, dedim.

Söyle canım.

Sana anlatmam gereken şeyler var. Önemli olaylar oluyor. Yaşamımla ilgili…" (s.23).

Başkişi anlatıcı-yazarın Gül Abla ile diyaloğunda anlaşıldığı üzere, kendi yaşamını ve derinliklerini bilen bir kişiliktir. Gül Abla norm karakteri, başkişinin ruhsal aynası konumundadır. Yaşadığı her olaya tanık olan karakter, aynı zamanda başkişiye yaşananlar hakkında fikir verir;

"Eğer seni gerçekten seviyorsa arar, dedi. Gül Abla. Bekleyeceksin." (s.25).

Başkişinin hemen her konuda fikir alışverişinde bulunduğu norm karakter, kendi yaşamıyla da anlatıda yer alır. Başkişi anlatıcı-yazarın yaşamına tanık olan Gül Abla, aynı karakterin kendi hayatı hakkındaki ayrıntılara da şahit olur. Başkişinin anlatı içerisinde benzer bir olay anlatısı daha anlatması ile Gül Abla'nın yaşam öyküsü dahil olur;*"Çok yaş farkı vardı aralarında. Yirmi Beş yaş. Gül taptaze bir kadındı. Çok güzeldi. Kocası Rıza Bey yaşlıydı. İçkiciydi rahmetli. Çok kıskanırdı Gül'ü…"* (s.99).

Yaşlı ve içkici koca, genç sevgili ve güzel bir kadın üçgeninde yaşanan aşk macerası, Gül norm karakterinin başkişi ile ilişkisinde farklı bir yaklaşım gerçekleştirir. Düşsel dünyada yaşanan aşk macerası gerçek yaşamdan başkişinin karşılaştığı yaşamlar

arasında olabilir. Başkişi anlatıcı yazarın Gül'ün her yaşadığını kendisi kadının her yaşadığını Gül yaşıyormuş hissi verir.

Norm karakterlerin bir ikincisi Mebure'dir. Mebure adlı kadın karakter unutulmuş bir aşkın yeniden hayal edilmesi ile yaratılır. Başkişinin karanlık içi dünyasında unutulduğunu düşünmesi, 'Mebure' kimliğini yaratmasına neden olur. Mebure, anılarda silinen bir kadın olarak düşselde tekrar ortaya çıkar. Çünkü unutulmak istenmeyen bir başkişi anlatıda yer alır. Onun çevresinde gelinen olaylar ve kendi yaşamında var olan kimlikler zihinden silinmesini istemediği karakterlerdir;

"Mebure ile yan yanaydık. Taşhan'ın soğuk duvarına yaslanmış, sessiz Bartın gecesine bakıyorduk.

Yeniden girmeye çalışacağım içeriye, dedi. Mebure iyice aralayacağım kapıydı. Zaman geçiyor. Ne korkunç şey şu zaman… Her geçen saniye bana karşı işliyor. Mahmut'u belliğinde yeni görüntüler, yeni olaylar yerleşiyor. Bütün bunlar beni silip atar, anlıyor musunuz, silip atar beni… diye acıyla mırıldandı." (s.60).

Gerçekte unutulmanın yanında anılardan bile silinmesinden korkan Mebure, başkişinin unutulma korkusunu ifade eden bir simgedir. Zamanın geçmesi ile tüm yaşamdan kopma korkusu ve unutulma duygusu, başkişinin içselinde yalnızlığının bir kanıtıdır. Mebure norm karakterini hayallere tekrar sığdırmak istemesi başkişinin unutulma kaygısını hafifletir;

"Ona yardım edeceksiniz değil mi? Bir hayal kadın o. Onu hayal ettiğiniz an, Taşhan'a girebilecek." (s.86).

Anlatıda hayallerle gelen kadın Mebure, bir köşede yalnız bırakılan kadınların yazgısını değiştirmek için düşsel yaşama katılır. Hayal gücünün sınırlarını aşan ve başkişinin yeniden yarattığı kadın artık düşünceye saplanmış keskin bir bıçak gibidir. Afrika Menekşesi Faruk Bey hayaliyle yeniden doğan Mebure norm karakteri, yazarın unutulmazları içinde yer alır. Anlatıcı yazar başkişi, Mebure'nin bedeninde güzellik, şekilcilik ve hayranlık duygularını birleştirir. Fiziki görünümdeki kusursuzlukla anılardaki silinmişliği ortadan kaldırır. Hem bedensel hem de ruhsal olarak tüm zihinlerde kusursuz Mebure yeniden canlanır ve sonra diğer kişilikler gibi sonsuzluğa karışır.

Anlatıdaki bir diğer norm karakter Adviye'dir. Adviye kavuşulmamış bir aşk öyküsünün norm karakteridir. Başkişinin var olma mücadelesinde aşkla-ölüm gerçeğini birleştiren karakter, düşselde yeniden yaratılır;

"Çok heyecanlıydım. Yüreğim patlayacak gibi atıyordu. Birazdan Adviye'yi görecektim." (s.29).

Adviye uğruna kendi varlığını ortaya koyan Celal kişiliği, norm karakter Adviye'nin anlatıda varlık değerini yüceltir. Anlatıcı yazarın böyle bir karakteri anlatıdaki olaylara dahil etmesi, sonu mutsuz biten aşk öykülerinin yazgısını yeniden yaratmak istemesiyle açıklanabilir. Mutsuz sonları değiştirmek isteyen başkişi 'ben'in yalnızlık ve umutsuzluk deneyimini ötelemek ister. Adviye karakteri düşsel dünyada yeniden yaratılarak, Celal'in yarım kalan aşk serüveni tamamlanmak istenir.

Madam Kelebek, anlatıda başkişinin cinsellik ve tutku ve aldatma duygusuyla yarattığı farklı bir kimliktir. Gerçek ve düş arası yaşamda var olan Madam Kelebek, yaşamı kendi arzularıyla yönlendirir. Aşk, cinsellik, tutku ve aldatma kavramları bu kişilik üzerinde anlam kazanır. Başkişinin hayaline sığınan Madam Kelebek, bedensel varlığının cazibesiyle iki erkek karakterin hayali olmuştur;

"Madam Kelebek, dedi ses 'Generalin aşık olduğu kadın… Madam Kelebek mi? Evet. Eski bir beyaz Rus. Ne kadar güzel değil mi? Birazdan yüzündeki tülü kaldırır. Şapkasını çıkartır. Madam Kelebek…" (s.150).

Anlatının dört kadın norm karakteri, başkişinin düşsel dünyasındaki vazgeçilmezin simgeleridir. Gül Abla, Mebure, Adviye, Madam Kelebek gibi kadınlar, mutsuz, yalnız, umutsuz ve unutulmuş kadınlardır. Bu karakterlerin yazgısı yeniden yazılır ve başkişi bu kadınları umutsuz ve unutulmuş düşlerden çıkarıp, yeni dünyada yeniden gerçekleştirir;

"Ara sıra bazı temel kişilerle yazar arasında kurulan birebir bağlantılar yani bu kişilerin yazarın 'borazanı' olması düşüncesi de konu olarak gündeme gelir. Unutmayalım ki eserlerdeki her şahıs yazarlar aracılığıyla kurgulanmıştır." (Tepebaşılı, 2012: 49).

Anlatıdaki bu karakter anlatıcı yazarın zihinsel dünyasında kendini keşfetmesine yarayan kimliklerdir. Anlatıcı-yazar başkişinin öncülüğünde norm karakterlerle var olmak ister.

Anlatıda önemli norm karakterlerden biri de Gece'dir. Gece başkişinin anlatıda en yakın 'ben'idir. Başkişi ve Gece birlikteliği, iki ayrı mantığın birleşmesidir. Başkişi anlatıcı-yazar, düşselde sınırsız özgürlük ve süreklilik yarattığı için 'aydınlığı' 'Gece' ise yalnızlığı ve ölümü hatırlattığı için karanlığı simgeler. Anlatıda tüm olaylar karanlıkta yani gece zamanı gerçekleşir. Tüm mekânların sessizliği, herkesin kendi kabuğuna çekildiği gece zamanı, düşün de başladığı andır aynı zamanda. Doğru ve yanlış; iyilik ve kötülük; güzel ve çirkin hepsi gecede birleşir ve yeniden yaratılır. Postmodern anlatının özelliği sayılan bu zıtlık, Gece ile başkişinin birlikte kurmuş oldukları arkadaşlıkta belirir. Yaşamın tüm zıtlığı ve gizemi bu iki karakterin bilincinde var olur.

"Yeni düşüncede tüm ölçütler hiçbir önem sıralanması olmaksızın yan yana sergilenmekteydi. Her şeyin karşıtıyla birlikte hiçbir çatışmaya yer vermeden var olduğu, farklılıkların barışçı bir karnaval atmosferi içinde bir arada yaşadığı tinsel varoluş biçiminin adıydı postmodern" (Ecevit, 2001: 62).

Gece karakteri, kurgunun düşseli içinde gerçek bir kişiliktir;

"Demek Gece'sin Sen… diye fısıldadım.

Evet

Düşünmeye çalışıyordum.

O zaman çok büyüksün, çok güçlüsün; belirli bir saatten sonra dünyanın yarısını kaplarsın, içinde binlerce şey olur senin… diye mırıldandım." (s.110).

Anlatıda, yazar, tüm olayları ve kişilikleri gecenin içine dahil eder. Gece'yi yanına alarak kendini güçlü ve cesur olarak niteleyen başkişi kendini onun sonsuzluğunda ve karanlık örtüsünde var eder;

"Çok zenginsin. İçinde sonsuz şeyler barındırıyorsun. Düşündükçe şaşırıyorum. Gün senin yanında fakir kalır." (s.111).

Anlatının en önemli karakteri olan Gece, başkişinin de kendini sonsuzluğa bıraktığı bir simgedir. Gece ölümsüz ve zengin kişiliğiyle başkişinin olmak istediği kimliktir.

1.6.7.3. Kart Karakterler

Anlatıda kart karaktere fazla yer verilmez. Çünkü bu tür karakterler başkişinin hareket alanını sınırlar.

"Çatışma olabilmesi, aksiyonun sonuçlanabilmesi bakımından microcosme denilen küçük âlemde tematik güç kahramanın hareketini engelleyen ve hasım denilen bir kahramanın ortaya çıkması gerekli görülür. Sourlau'nun terminolojisinde bu tür kahraman le force opposonte (Karşı güç) denir." (Bourneur, 1989: 153).

Başkişinin var olmasını engelleyen karşı güç Rıza Bey'dir. Rıza Bey, anlatıda Gül Abla'nın yaşlı kocası karakteridir ve Gül Abla'nın mutlu olmasını engeller;

"Boş verin beni, dedi Rıza Bey. Geçin gidin bunları da unutun beni gördüğünüzü. O, âşığı delikanlı ile baş başadır şimdi. Ben hiçbir şey görmemek, uyuşmak için içiyorum." (s.117).

Anlatıda Rıza Bey karakteri, karısın yalnızlığa terk eden kendi çıkmazında kaybolan bir erkektir. Başkişinin hem acıyıp hem de eleştirdiği ve karşı güç durumuna getirdiği karakter, diğerleri gibi karanlıktan kaybolur.

1.6.7.4. Fon Karakterler

Anlatıda yer alan bu karakterler, kişilikleri ve olayları etkilemez, sadece adları ve davranışlarıyla var olan bu kişilik bir kimlik değildir. İmparator Çay Bahçesi adlı anlatının çok sayıda fon karakteri vardır. Anlatının sayısız fon karakterlerinin en önemlisi Celal adlı kişiliktir. Karşılıksız aşkın simgesi Celal, olay akışında başkişiye etki etmez ancak, onun dünyasına yolculuk yapılır ve kadar çizgisi değiştirilir. Bir diğer önemli fon karakter Cennet bekçisi İrfan'dır. İrfan düşselde bir bekçi, dış dünyada ise söylenenden dışarı çıkmayın ideal bir devlet memurudur. Yine anlatının fon karakterlerinden Sadık Bey ve Hadi Bey, Casino Venüs'te karşılaşılan zengin ve çapkın kumarbaz tiplerdir. Sıradan aldatmaların kahramanlarıdır. Afrika Menekşesi Faruk Bey, güzel Mebure'yi yeniden canlandırır, General; Madam Kelebek'in yaşlı sevgilisi, emir eri genç sevgilisi ve Hadi Bey'in metresi ve karısı fon karakterler içinde değerlendirilir.

1.6.8. İzlek

1.6.8.1. Gerçeklerden Düşlere Kaçış

'İmparator Çay Bahçesi' adlı anlatının en önemli izleği, gerçeği reddetme ve düşlerde var olma çabası, yazarın kendi gücünü anlamaya yönelik bir kurgusudur. Bilinçaltı dünyasını dış dünyanın maddesel gücüyle birleştirmesi ve zihinselde canlanan fantezileri yansıtması onu kontrollü biçimde kaçışa sürekler. Kendini olduğu gibi kabul eden ve gerçeklere direnç göstermeyen yazar, yalnızlık ve mutsuzluk duygularını

yarattığı karakterlerin benliğinde sergileyerek bir düş dünyası yaratır. Gerçek zamanı ve uzamı bırakıp ölçüler ve hayaller ülkesine giden kişilik, sonsuzlukta yaşama kararı verir;

"Dışarısı bambaşka, dedim. Artık ondan korkmuyordum. Yapayalnız, otuz yıl önce umutsuz bir aşk uğruna intihar etmiş bir gencin porselen fotoğrafı benimle konuşuyor, uzun süre önce içinden çıktığı yaşamı merak ediyordu…" (s.17).

"Evet cennet bekçisi İrfan.

Duyduklarıma inanamıyordum. Rastgele üstünü okuduğum bir mezar taşının sahibi genç ölü benimle konuşmuş, bana umutsuz aşkını anlatmıştı." (s.19).

Anlatıda mezarlık ve ölüm gerçeği, üst düzeyde gizemli bir sezgiyi simgeler. Yazarın gördüğü bu düş, gerçekmiş gibi anlatılır ve yeni kişilikler yaratarak kendini bilmediği bir dünyaya sürükler.

"Ne zaman yeni bir kişiliğin ana hatları ortaya çıksa, kendimi yenik düşmüş sayardım. Çünkü bu durum o güne dek bilmediğim bir şeyin daha var olduğunu kanıtlardı. Bu tür imgelerin ardı arkası kesilmeyeceğinden ve bilmezliğin dipsiz kuyusunda boğulacağımdan korkardım. Dış dünyadaki başarılarım bana yetmez, içimdeki ben, kendini değersiz bulmaya başlardı." (Jung, 1999: 151).

Anlatıda yazar, karanlık dünyasında, hayal gücü ve iradesi dışında, yarattıklarını çözümlemek ister ve kendi içinde yeni bir 'ben' yaratır. Anlatının başkişi olan 'ben'lik görünmez varlıklarla olağandışı olaylar içinde kararlı bir kişilik oluşturur. Bilinçaltı kahramanı başkişi bedenden ayrılıp bir ruh şeklini alarak gerçeği düşe çevirir.

Yalnızlık ve bunalmışlık hissiyle düşsel dünyanın kapısın aralayan karakter, sonsuz özgürlük istemiyle bedenselde bıraktığı sınırları aşmaya çalışır. Yaratılan kahramanların yaşam öyküleriyle bütünleşen 'benlik' bir yere ait olmak istemez. Her öyküye dahil olan farklı 'ben' sürekli kaçış içinde hareket eder ve birbirinden bağımsız bağlar oluşturur. Benliklerin çeşitliliği anlatıda gerçekselliğin etkisini azaltarak düşsel dünyanın varlığına inandırıcılığı artırır.

"Her düşünce, her duygu, her duyum, her arzu, her sevilen ve sevilmeyen, bir 'benlik'tir. Bu 'ben'ler herhangi bir biçimde birbiriyle bağıntılı ve koordine edilmiş değildirler. Bunların her biri dış şartlardaki değişimlere ve izlenimlerin değişimine bağlıdırlar." (Ouspensky, 1995: 19).

Dış dünyada ‘birey’ olamayan başkişi, zihinsel uzamlarda insanların yazgısını değiştirmek görevini üstlenir. Somut gerçeklikte sevgi ve mutluluk kavramlarını tanımamış kişilikler anlatıcı yazarın bilinçaltı senaryosunda aynı kavramları, anlamlarıyla yaşayıp öğrenirler;

“Yapayalnızım, diye mırıldandım. Aslında bu dünyada yapayalnızım.

Yalnız değilsin, ben varım yanında, dedi karanlığın içinden bir ses.” (s.108).

Başkişinin en çok korktuğu şey ‘yalnızlık’ duygusu olduğu için, yine en çok kaçmak istediği de bu duygu olur. Bedenin ruhla buluştuğu somut gerçeklikle yalnızlığı arkadaş edinen karakter, kendi ‘ben’ine yakın bir varlığa ‘gece’ye teslim olur. Gündüzün aydınlığıyla elinden alınan varlıklar, gecenin karanlığında kendisine geri verilir. Gece, yalnızlığın arttığı bir zaman dilimidir ve kişiler karanlığın sonsuzluğunda kaybolup yeni kimlikler oluşturur.

“Çevre zifiri karanlıktı. Hiç kimse görünmüyordu.

Yalnız değil miyim gerçekten diye sordum.” (s.108).

Anlatıda maddeden manaya, bedenden ruha, aydınlıktan karanlığa bir geçiş söz konusudur. Kalabalık içinde yalnız kalan ‘ben’ kendini karanlığa sürükler. Çünkü aydınlık her gerçeği ortaya çıkarabilir özelliktedir. Arzunun hevesin canlılığın ve cinselliğin bir bütün olan karanlık, tüm kötülükleri gizler ve kişilikleri içine alarak özgür bırakır.

1.6.8.2. Beden ve Ruh Çatışması: Kişilik Değişimi

Anlatıda kişilik değişimi, başkişinin kendisi ve dış dünya ile çatışmasından kaynaklanır. Yazar, önce dış dünyayı ve gerçekleri sonra da kendini kabul etmekte zorluk çeker. Gerçekte başkişi, daima başkası olmak ister. Çünkü kendi varlığından rahatsızdır. Beden-ruh çatışmasında, tüm bedeni kendinden uzak tutan anlatıcı-yazar ruhsalda başka kişiliklerle beden bulmaya çalışır. Tüm alışkanlıkları ve fiziksel ihtiyaçları değiştirmek istemiyle kendi kimliğini reddeder;

“Sen her şeyi bana bırak, dedi. Hazır mısın değişelim mi? Hazarım. Hadi değişelim, dedim. Sen ben ol, ben de sen olayım.” (s.126).

Başkişi bu red kararıyla sınırlı yaşamın ‘ben’ bilincini kurmacanın merkezine yerleştirir. ‘Benlik’ artık diğer kişiliklerle iletişimi gerçekleştiremez konuda düşselin bir

parçası olarak varlığını sürdürür. Düşseldeki diğer ‘ben’ler çeşitli izlenimlerle asıl ‘ben’ arasında bağlantı kurabilir düzeyde bilinçli içerikler yaratır;

“Örneğin ben şizofrenlerdeki gibi bir bölünmeye uğradı mı her türlü değer ilişkisi yitip gider; nesnelerin istemsel yoldan reprodüksiyonları (yeniden üretimleri) yapılamaz. Çünkü merkezde bir bölünme gerçekleşmiş, ruhsal içeriklerden kimi ben’in bir parçası kimi öbür parçasıyla bağlantılı durama gelmiştir. Bunun içindir ki şizofrenlerin bir kişilikten bir başkasına sıklıkla ve dolaysız olarak geçtiği görülür.” (Jung, 1998: 15).

Yukarıdaki anlatıda kişilik bölünmesiyle ilgili tanım yapılırken, İmparator Çay Bahçesi’nde anlatıcı yazar, seçtiği kimliklere kendi ruhsalını yansıtır. Her kimlik çoğulcu bir ‘ben’in gölgesi olarak bir yaşam öyküsüne dahil olur. Başkişinin sınırsız ve zamansız yaşam alanında herhangi bir karanlığa rastlanmazken ‘benlikler’ heyecanın etkisiyle istek ve arzularının hedeflediği yere giderler. Bir ‘ben’ ölümsüz aşka dönüşür; bir ‘ben’ taş duvarlarda unutulmuş bir kadına bir ‘ben’ çay bahçesinde aşka, tutkuya ve cinselliğe; bir ‘ben’ yalnızlık içinde karanlığa; bir ben de sözcüklerin birleştiği bir anlatıya dönüşür. Kişiliklerin ulaştığı ‘ben’ler gerçek dünyanın düşsel varlıkları olarak anlatının karakterleri arasında yer alır.

Anlatıda, kişilik bölünmesiyle ortaya çıkan farklı ‘ben’ler *“gölge dünya”* (Junf, 1998: 28) da herkesim doğrusundan uzak yaşamları yaşamayı tercih ederler;

“Zaten bu gidişle kovulacağım, dedi. İrfan. Zimmetimdeki ölüyü yaşamın tam içine salıverdim. Kumar, aşk, cinsellik… Hepsini yaşıyor Celal. Nasıl kopar bunlardan da geri döner bilmiyorum…” (s.88).

“Mebure ağır adımlarla Taşhan’dan içeriye girdi.

Nasıl beğendiniz mi? diye sordu bana Afrika Menekşesi Faruk Bey.

Muhteşem, diye fısıldadım. Harikulade. Bir kraliçe gibi. Eşsiz bir güzellik, çarpıcı bir giysi...” (s.89).

Yukarıdaki betimlemelerle benlik’in gölge dünyada oluşturduğu kimliklerdir. ‘Benlik’ kendi bilineni yitirmiş ve bir başkasının ‘ben’ kontrolüne girmiş ve bilinç tanımıyla yok olmuştur. ‘Cennet Bekçisi İrfan’ kimliği gerçek dünyada memur kişiliğini, yansıması olurken, ‘Mebure’ terkedilmiş kadınların yeniden ‘ben’ olma mücadelesinin kimliğidir;

"Masalardaki mumların aydınlattığı İmparator Çay Bahçesinde, bir rüya gibi oturuyordum." (s.163).

Başkişi gerçek uzamdan rüya alemine girerek başka 'ben'ler yaratır. Madam Kelebek, General, Recep ve anne kimlikleri aşksız cinselliği, geçmişi ve 'anne'lik şefkatine bu alemde yaşamaya davet eder.

Anlatıcı-yazarın gerçek yaşamdaki yalnızlığı anlatıda, 'Gece' kimliğiyle somutlaşır. 'Gece'de bir kişilik bölünmesidir. Başkişinin aydınlıktan karanlığa kaçışı ve ona sığınması bilinçaltı gerçeğinde ona bölündüğünü gösterir;

"Öyle düşünme, dedi Gece. Yirmi dört saat ayrılacaksın tüm bunlardan. Bak, insanın çevresinden kozasından çıkması ne zormuş, görüyor musun?" (s.126).

Başkişinin 'Gece' ile yer değişimi ondaki sonsuzluğa gitme ihtiyacından doğar. 'Gece' ile birlikte bir kısım yaşam sessizliğe bürünürken, bir kısım yaşam renkli bir dünyada varlığını sürdürür. Başkişinin yalnızlığı kalabalık içinde yok olur ve karanlığa karışır. Gece, başkişinin yansıması ve gölgelidir. Karakter 'gölge dünyada' karanlığı aydınlığa çevirir ve renkli yaşamların yazgısını yeniden şekillendirir.

1.6.8.3. Aşk, Tutku, Cinsellik ve Aldatma

Anlatıda, yalnız kalan, karşılık alamayan, istek ve arzularına kavuşamayan, mutlu olamayan, unutulan, belli bir doyuma ulaşıp doyumsuzlaşan ve ne istediğini bilemeyen kişilikler, aşk, tutku, cinsellik üçgeninde ya aldatma ya da aldatılma eyleminde bulunur. Karşılıksız aşkları tutkuya, cinsel istekleri hırsa dönüşen kişilikler farklı arayışlar içerisine girer ve dış dünya gerçeğinde bir yalanın parçası olurlar. Başkişi bu kişiliklerin dünyasında onların yaşam şahidi olarak bir kamera görevi üstelenir. Bu gerçekliklerin seçtiği yaşam şeklini dış dünya gerçeğinde anlatamayan anlatıcı-yazar, onları düşsel dünyaya gönderir. Toplum kurallarının izole ettiği, cinsellikle ve aldatma kavramları, bilinçaltı gerçeğinde rüya yoluyla açığa çıkar. Anlatıcı-yazar, bu rüyada geçmiş yaşamlardaki aşk, tutku ve cinselliği 'şimdi'ye taşır ve yaşanılmamış hazların yaşanılmasına zemin hazırlar.

"Düşünceler uzaklık tanımadığından, uzaysal olarak birbirinden çok ayrı noktalarda zamansal olarak çok ayrı noktaları, bir bilinç eyleminde kolaylıkla birleştirdiğinden, büyüsel dünyayı da uzay duyumsal (telepatik) olarak yerel uzaklığın ötesine geçirir, eski bir birlikteliği, şimdiki bir bağlantı gibi gösterir." (Freud, 1989: 191).

Anlatıda başkişi, bir mezarlık ziyaretinde ‘Celal Dülger’ adlı mezar taşındaki fotoğraftan çağrışma yaparak yaşanılmamış bir aşkın ölümle biten sonunu değiştirmek ister;

“Yaşama doymamıştı, anlamıştım bunu. Bana gençliği, çılgınlığı, aşkı, yaşamı ve o bir anlık deliliği anlatı vermişti.

Keşke buradan çıkıp yeniden yaşama dönebilseydiniz… diye mırıldandım. Çok az yaşamışsınız. Başka kadınlar da olacaktı yaşamımızda. Belki sizin üzeceğiniz kadınlar… Unutacaktınız onu.” (s.19).

Yaratılan bu kişilikle, yaşanmış bir gerçeği, düşünce gerçeğinde yeniden yaşatarak düşünce gücünün sınırsız etkisinin aşk, tutku ve cinselliğe dönüşmesini sağlar. Anlatıcı-yazar, ‘Celal’in aşk ve cinsellik adına yaşayamadığı tüm hazları düşünce özgürlüğünde yaşamasına izin verir. Çünkü söylenebilen her düşünce gerçekleşme ihtimalini artırabilir, bu kişilik için de söylenmemiş ifadeleri açığa çıkarılarak gerçekleştirilir.

Anlatıda aşkın ve cinselliğin bir başka adresi Taşhan denilen mekândır. Erkeklerin hayal ettiği kadınların uğrak yeri olan bu mekânda unutulmuş eski sevgililer veya bir başkasının olmuş kadınlar veya uğruna cinayet işlenmiş kadınlar aşk, tutku, cinsellik ve aldatmanın düşsel kahramanlarıdır;

“Evinden kaçmıyor. Yanında kocası, yatağında uyuyor.

Ama şimdi burada Makbule, Hüseyin’in yanında. Eh, olmak istediği yerde. Arzulandığı, sevildiği, düşünüldüğü yerde. Sevgilisinin karşısında dedi adam.” (s.43).

Düşselde gerçekleşen aşk ve tutku kavramları başkişinin düşün içinde düş gördüğünü gösterir. Bu kavramsal değerlerin dış dünya gerçeğinde yaşanmış olması herkesin bildiği bir sırdır.

Anlatıda aşk ve cinselliğin tatminsizliğiyle aldatma ve aldatılma durumları ortaya çıkar. Gül Abla ve Madam Kelebek erkeleri aldatan kadın; Hadi Bey de kadınları aldatan erkek olarak betimlenir. Her iki cinsiyettin aldatma nedeni aynıdır. Cinsellikle haz alamayan kadın ve erkekler kendilerine farklı eşler seçerler. Adı geçen üç kişilik de cinselliği kendinden yaşça küçük sevgilide yaşamak ister;

“Ekrandaki kadın kaybolmuştu. Hadi Beye bir göz attım. Uzaklara dalmış, purosunu tüttürüyordu.

Önümdeki ekran yeniden bulundu. Numaralar birbirine karıştı, sonra berraklaştı. Genç bir kadın belirmişti ekranda. Hoş güzel taptaze bir kadındı bu." (s.95).

"Emir eri bir erkeğin ilkbaharı. Coşkulu, heyecanlı, tutkulu… Yeni tomurcuk vermiş bir ağaç gibi… General ise bir sonbahar…" (s.185).

Anlatılarda, aşk eskiyen bir tutku olarak tanımlanırken, aşkı ve tutkunun yenilenmesi ve heyecanın devamı aldatma olarak gösterilir. Hadi Bey, Gül'ün tazeliğini; Gül, Cem'in gençliğini, Madam Kelebek her iki erkekte farklı arayışları dile getiren kişiliklerdir. Aldatma, cinselliğin bir parçası ve sonucudur anlatıda.

"Farklı olasılıklara sahip olmak bir lüks değildir. En az ekmek kadar hayati bir gerekliliktir." (Çakırlar, 2012: 29).

Cinsellik ve aşk gerçeği anlatının düşselinde bağımsız ve sınırsızdır. Gerçeğin bir yansıması olarak kişilikte 'ben'e dönüşür.

1.6.8.4. Kişileri ve Olayları Sembolleştirme

Anlatının farklı bir izleği olan 'sembolleştirme' var olan gerçeğin yerine kullanılan değerler bütünüdür. Yazar yalnızlığı, terk edilmişliği, ulaşılmazlığı, aşkı, cinselliği, tutkuyu ve kendini gerçekleştirme eylemeni, sembolik değerlerle anlatır.

Devlet memurluğu simgesi 'Cennet Bekçisi İrfan' kimliğiyle karşımıza çıkar. İrfan, ölüleri kontrol etmekle görevlidir;

"… Şimdi de karşımda duran şu adam, cennetin bekçisi İrfan olduğu söylüyordu.

Ne yaparsınız siz? diye mırıldandım.

Cennetin kapısını beklerim ben, dedi o, doğallıkla girişleri, çıkışları kontrol ederim." (s.20).

İrfan, bir memur kimliğiyle verilen görevi yerine getirirken bir de üniforma giyer. İrfan'ın üniforması düzenin içinden biri olduğu kanıtlar.

"İrfan'ın üstünde fare grisi, önden metal düğmeli üniformaya benzer bir giysi vardı." (s.22).

"Nerde oturuyorsun İrfan?

Cennetin lojmanlarında." (s.22).

Yukarıdaki anlatılarda 'İrfan' adlı kişilik resmi bir görevli gibi betimlenmiş ve cennetle birlikte imgelenme yapılmıştır. Cennet gerçek yaşamı ifade ederken, İrfan bu yaşamda resmi bir görevlidir. Gerçek yaşamdan sürekli bir kaçış içinde olan anlatıcı

yazar bu kesitte bir ironi yapmıştır. 'Cennet'le gerçek yakın özdeş kılınmış, düşsel yaşam ise gerçek yaşanmış gibi anlam yüklenir. Gerçek-düş, düş-gerçek bilinmezliği yaratılarak inanma ve inançsızlık içinde bir değerler sistemi kurulur. Fantastik anlatıda görülen bu ikilem, anlatıcı-yazarın zihinsel dünyasında da yer alır.

"Fantastik, mantığın karşıtıdır. Bu anlamda ve sağduyu göz önünde bulundurularak, hayal yanılsaması hatta delilikte sayılabilir." (Steinmetz, 2006: 9).

Mantık dışı benzetmeler ve imgeler, İrfan'ın cennet bekçisi olma ihtimalini fantastik kurguya yaklaştırır. 'İrfan' mantık dışı bir benzerlikle gerçek dünyanın formalı görevlisidir.

Anlatının ikinci simgesel değeri Menekşe çeşididir. Her menekşe geçmiş yaşamda bir kişiliği niteler;

"Gözün menekşelere takıldı, daldın gittin… dedi Gül Abla.

Düşünüyordum.

Nişanlın Şakir Bey şu menekşe değil mi Gül Abla? Yaprakları değişik, burma bıyık gibi…" (s.83).

"Afrika menekşesine baktım. Suskun suskun yerinde duruyordu." (s.84).

"Afrika menekşesi Faruk Bey, hayran hayran gözlerimin içine bakıyordu." (s.85).

Yukarıdaki anlatılarda menekşe çiçeğinde eski sevgililer simgelenir. Her birinin ayrı hikâyesi olan kimlikler, saksı çiçeğinin bedeninde ruhsal benliklerini kazanır. 'Eski nişanlı, eski sevgili' olan bu çiçekler, göz önündedir ve düşselin her kesitinde başkişinin olayları anlamasını sağlar.

Gece simgesi, kişinin kendisiyle yüzleşmesi ve sonsuzluğu ifade eder. 'Gece' insanın bilinçaltı karanlığı gibidir, zamanı gelince hareket kazanır ve gerçeği örter;

"Demek Gecesin Sen… diye fısıldadım.

Evet

Düşünmeye çalışıyordum.

O zaman çok büyüksün, çok güçlüsün…" (s.110).

Gecenin gücünden ve sınırsızlığından faydalanan başkişi onun karanlığında yaşamayı tercih eder. Çünkü düşler, uykuda ve gece görülür. Düşün inanılmaz dünyasında özgür olan başkişi gerçeğe dönmek istemez.

Anlatıda bir diğer simgesel ifade ‘Roman’ kimliğidir. Roman, bir erkek kişiliğiyle bütünleşir. Yazarın tüm duygularını, hayallerini, özlemlerini, aşkını ve tutkusunu bütünleyen yapıt bir erkektir. Çünkü yazar, kendini peşinde koşturan bu anlatıyı, erkeklerin acımasız ve bağımsız olma yönüyle bağdaştırır;

“Ne kader bağımsız; yazarken beni oradan oraya sürükleyen, kural tanımayan, beni hiç dinlemeyen bir romandınız biliyor musunuz?” (s.201).

Yazarın bu ifadeleri tüm anlatının özeti şeklindedir. Anlatı, bağımsız bir ruhsal dünyadır.

1.7. Uyku İstasyonu

1.7.1. Romanın Kimliği

'Uyku İstasyonu' adlı yapıtın ilk basımı 1994 yılında Can Yayınları tarafından yapılmıştır. İkinci basımı da yine Can Yayınları tarafından 1995 yılında dizilmiş, Eko Basımevinde basılmış ve ciltlenmiştir. Dizgi Serap Kılıç'a aittir. Kapaktaki fotoğraf ise yazarın annesi Şermin Hanım'dır. (Eray, 1995: 1).

Yapı bakımından inceleyeceğimiz anlatı 2. Basım olup 1995 yılında yayımlanmıştır. Anlatının yazılma zamanı son sayfasında yazar tarafından belirtilen 3 Eylül 1994 Ankara ibaresinde belirtilir.

1.7.2. İsimden İçeriğe

Anlatının olay örgüsüne dâhil olan, anne ve ölüm gerçeği yazarın hayal dünyasında 'Uyku İstasyonu' dediği yerde birleşir. Anlatıcı yazarın annesi ölümün yakınında, yoğun bakım servisinde yatmaktadır;

"Demek yaşamla ölüm arasında bir yere sıkışıp kalmışım, dedi." (s.11).

Yaşam mücadelesi veren anne, onu dışardan seyretmek zorunda kalan yazar, uyku ile uyanıklık arasında bir gezinti yapar. Bu düşsel gezintinin gerçeğe yakın duraklarında annesi ve geçmişi vardır. Geçmişinde annesi ile yaşadıkları ve ona olan sevgisi, ihtiyacı ve yalnızlığı anlatının tamamına hâkim olan düşüncedir. Düşten gerçeğe döndüğünde ise kendisi bir hastane koridoru veya odasında bulur;

"Birkaç basamak merdiveni inmiş, yoğun bakımın kapısına ulaşmıştım." (s.116).

Anlatıda 'anne' kahraman bilinçsizce yoğun bakım servisinde uyku halindedir. Yazarın 'istasyon' benzetmesi bu serviste yatan hastaların ölüm gerçeği ile yakın oluşundandır. Bir yere gitmez için bekleyen yolcular gibi yoğun bakım servisi de ölümü bekleyen hastaların durak yeridir. Yazar, annesinin yaşadığı ölüm gerçeğine giden yeri 'Uyku İstasyonu' adıyla tanımlar. Burada yatan hastalar dış dünyadan habersiz ve bilinçsizdir. Buradan sonraki durakta ölüm sonsuzluğudur.

1.7.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Uyku İstasyonu' adlı anlatı 'kahraman bakış açısı' düzleminde yazılır. Kahraman bakış açısı 'ben' merkezlidir ve anlatıcı-yazar kendi yaşam öyküsünde başkişi olarak olayların içinde yer alır. Anlatı kahramanın gördüğü veya şahit olduğu kadar değil yaşadığı ve hissettiği kadardır. Yazar zihinsel dünyasını ve yaşam gerçeğini kendi

yarattığı dünyada bir tanrı gibi yönetir. Bakış açısı da tanrının okurla paylaştığı bilgilerle sınırlanır.

"Anlatının arkasında görünmez bir Tanrı durur. Bu yüzden anlatı dünyayı ve varlığı hikayeleştirerek açıklanabilir kılar ve mantığa hitap eder. Aslında gerçekliğin kendisi bize anlatı yoluyla gelir." (Antakyalıoğlu, 2013: 97).

Tanrı anlatıcı-yazar, sadece olaylara müdahale etmekle kalmaz diğer kişilikleri de yönetin ve onlara toplumda çeşitli roller vererek bedensel bir varlık konumuna getirir. Anlatının merkez kişisi kendi dünyasını dış dünyaya aktararak varlık mücadelesi verir;

"...Aristote'un daha çok önem verdiği hatırlanırsa, Antik çağdan gelen XX. Yüzyılda karşımıza çıkan iki tür anlatım şekli vardır. Birinci anlatım tarzında içte olanla dışta olanı, var olanla yok olanı bilen bir anlatıcı öğütler vermek, yargılar yapmak, hikayenin bir kısmını özetlemek, bütünü göz önünde kısaca bulundurmanın gerektiğini söylemek suretiyle hikaye anlatımına hakim bir pozisyon kazanır. İkinci anlatım tarzında, anlatıcı kendini hikayeden uzak tutmaya ve anlatma olayını unutturmaya çalışır. Birinci anlatım tarzında anlatma söz konusudur. İkinci anlatım tarzında gösterme söz konusudur." (Bourneur-Quellet, 1989: 75).

Yukarıdaki ifadede birinci anlatım tanımıyla 'ben hakim güç' bakış açısı yaratılabilir. 'Uyku İstasyonu' anlatısında da 'ben hakim güç' vardır. Yazar kendi 'ben'ini ortaya koyarak anlatıyı kurgular, *"İçte ve dışta olanı"* (Yourneur, 1989: 75). Bilir ve birinci 'ben' ağzından ifade eder. Yapıtın tüm kurgusu kahraman anlatıcı 'ben'e aittir. 'Ben' yaparım, 'ben' duyarım, 'ben' görürüm, 'ben' yaratırım izlenimi vardır.

Anlatıda yazar kendisi konuşur ve kendi özyaşamından kişilikler yaratarak nesnel özelliği öznel kurguda birleştirir. Anlatıcı-yazarın kurgulamak istediği her olay örgüsü, yazarın bilinçaltı gerçeğinin bir yansıması olarak görülür. Anlatıcı yazardan farklı değildir, yazarın 'ben'i anlatıcının ifadelerinde somutlaşır.

"Amerikalı yazar P. Auster, Le Monde gazetesinde kendisiyle yapılan söyleşide şöyle der: Romanlarda beni büyüleyen bir şey var. Kitabın kapağında bir isim görürüz, bu yazarın adıdır. Ancak kitabı açarız ve konuşan sesi değildir, bu anlatıcının sesidir. Bu ses kime aittir? Eğer birey olarak yazarın sesi değilse, yazarın sesidir, yani bir kurmacadır." (Sözen, 2008: 168)

Başkişi anlatıcı-yazar, anlatıya zamansızlık ve mekânsızlık sorunsalı ile başlar;

"İçinde bulunduğum yeri ve zamanı bir türlü anlayamıyordum." (s.7). İfadesi, kurgunun anlatan ile anlatı arasındaki çaresizliğini gösterir. Anlatıcının zihinsel dünyasındaki karmaşıklık, olayların sınırsız zamana ve mekâna dağılmasına, kişiliklerin ise gerçek dünyadan uzaklaşmasına neden olur. Somut mekânın bedensel kişilikleri anlatıcı-yazar ve annesidir. Bu kişilikler dışındaki tüm kimlikler soyut mekânın düşsel kahramanlarıdır. Geçmişte veya gelecekte var olabilen bu kahramanlar 'şimdi'nin düşünde yer alır. Yazarın yaşam öyküsüyle birleşen anlatı kesitlerinde otobiyografik bir anlatının kullanıldığı görülür.

"Otobiyografik yöntemin hâkim olduğu romanlarda uygulanan 'Tekil bakış açısı' yöntemi romancılar tarafından fazla rağbet edilmeyen bir yöntemdir. Bu tür romanlarda 'anlatıcı' ile 'anlatılan' aynı kişidir. Böyle bir nitelik taşıdığı için bu figüre kahraman anlatıcı adı da verilmektedir." (Tekin, 2002: 189-190).

Anlatıcı yazar kendi gerçeklerini, yansıtırken yaşamın ölümle sınırlandığı düşüncesini kabul etmez. Ölüm sonsuzluğu ben'in düşselinde yaşam gerçeği olarak kabul edilir.

'Kahraman anlatıcı' ben, varlık ve yokluğu sorgular, diğer kişiliklerle de gerçeği sonsuzlaştırmaya çalışır. Onun varlığı, bildiğinin ötesine geçer ve somuttan soyuta, gerçekten yalana doğru bir yolculuğa başlar. Kahraman 'ben' kendi yaşanmışlığının aksine farklı yaşam gerçeklerine de sığınır. Bu bakış açısıyla hareket alanını genişletir. Gerçeklerin daralttığı dış dünya, anlatıcı yazarın zihinsel dünyasında genişler ve bağımsızlaşır. Zincirlerin ve ölümün olmadığı zihinsel uzamda var olabilen her kişilik, kahraman anlatıcı 'ben'in kendini var edebileceği kişiliklerdir. Ya 'geçmiş' ya da istenilen yaşamın gerçekleştiği 'gelecek' bu tür kişiliklerin ortaya çıkmasını sağlar.

Anlatıcı-yazar, kayıtsız şartsız olayların başlangıcı veya sonudur. Onun gözlemi ve duyumu anlatıyı kendi kuralları dışına taşır. 'Ben' merkezli anlatılarda kişinin söylemleri olayları sınırlarken, 'Uyku İstasyonu' yapıtında, bu söylemler var olan sınırları kaldırır. Anlatıcının hâkimiyeti, tüm benliklerde farklı yansımalar gerçekleştirirken, olayları da kendi 'ben'in dışına taşır. Uzam ve zaman kavramları kişiliklerin algısında belirsizleşir ve kendi anlamlarının dışına çıkar. Anlatıda bir 'ayna' yardımıyla gerçekleşen boyut değiştirme, anlatıcının bakış açısında 'görme ve duyma' kuralını yıkar. Anlatıcı artık gördüğü duyduğu, yaşadığı kadarıyla anlatıda yer almaz. Sınırların ve zamanın olmadığı bir dünyanın başkişisi olan anlatıcı-yazar, bakış açısında

da bu unsurları yok eder. Anlattığının dışına çıkar ve anlatamadığı bilinçaltı gerçeklerini kendi kurallı gerçeğiyle birleştirerek erir. Kahraman anlatıcı başkişi, anlatının 'geçmişi, şimdisi ve geleceği' olur. Onun baktığı noktada anlam kendi kurallarını aşar ve yeni ifadeler kazanır. Ben anlatıcı bu anlatıda sınırsız ve bağımsızdır.

Uyku İstasyonu adlı anlatı otobiyografi anlatım tekniği ile yazıldığı için gerçek unsurlar fazlaca görülür ancak bunun yanında yine geçmişe dönüş, ayna kavramı ve yaşamın ölüm gerçeği gibi izleği oluşturan nedenler fantastik anlatım tekniğinin benimsendiğini gösterir;

"Aynanın içinde geceyi yakaladık, dedi yaşlı adam. Evimin sokağını sıra sıra akasya ağaçlarını gördüm" (s.44).

"Felçli adam: Ben siz yokken bir usta çağırdım. Aynanın kenarına dar da olsa bir geçit açtırdım, dedi." (s.74).

Yukarıdaki anlatıların ikisinde de ayna unsuruna rastlanır ve aynayla birlikte düşsel yolculuk serüveni, fantastik anlatım biçimini oluşturur.

1.7.4. Olay Örgüsü

'Uyku İstasyonu' adlı anlatı belli bir olay örgüsüne sahip değildir. Anlatıcı-yazarın, zamanı ve mekânı belli olmayan öyküsü, çeşitli serüvenleri birleşmesiyle, karmaşık ve muallak bir biçimde okurla buluşur.

"İçinde bulunduğum yeri ve zamanı bir türlü anımsayamıyordum." (s.7).

Anlatıda yazar, kendini ve iç benliğini açıklamaktan çekinmez. Dış dünyanın bunalımlı ve ölümcül yüzü, karakterin zamandan ve uzamdan silinmesini sağlayarak bedensel varlığın yok eder. Olay anlatısı, maddesel kişiliklerin yaşamından kesitler üzerine değil soyut kimliklerin sınırsız ve sonsuz dünyası üzerine kurulur. Yazar içsel yolculuğunda akla önem vermez, çünkü aklın yarattığı düzen tek anlamlıdır ve o da bu tekliğin ötelediği bir kişilik olarak sezgisel dünyanın kapısın aralar;

"Yorulmuşum, avluya çıkıyorum; su dolu bir havuzun kenarına oturuyorum. Elimi usulen suya sokuyorum. Hava sıcak.

Kulağımın dibinde, bana yabancı gelmeyen bir ses Efkârlısınız bugün, dedi." (s.24).

Yazarın, anlatıda kendini gizlememesi ve her düşündüğünü ifade etmesi olay örgüsündeki gerçekliği artırır. Gerçek-düş düzleminde anlatıcı-yazar, anlatı içinde

bağımsız anlatılar kurgular ve olay örgüsünden *"derin yapı"* incelir. (Tepebaşılı, 2012: 41).

"Derin yapı farklı eserlerdeki olayların dayandığı ortal temel şemalardır. Dilbilimindeki bütün dilleri kapsayan evrensel bir gramer arayışına benzetilebilir." (Tepebaşılı, 2012: 41).

Anlatının olay kurgusu belli olmadığı için soyut kurgu olarak değerlendirilebilir. Gerçek mi düş mü ayırt edemeyen başkişinin ruhsal durumu bedenin içinde bulunduğu maddeye farklı değişkenler yansıtır. Her bir değişken, bir yaşam öyküsü olarak anlatıda yer alır.

'Uyku İstasyonu' adlı anlatının olay örgüsü aşağıdaki şekilde maddelenebilir.

1. Anlatıcı-yazar mekândan ve zamandan habersiz bir ruh hali içindedir;

"Zaman sabaha karşı olmalıydı. Ya da akşama doğru. Üstüme beyaz bir sis çökmüş, yüzüm ve saçlarım ıslanmıştı." (s.7).

2. Zamansız ve uzamsız başkişi, annesini anımsar. Çünkü annesi yoğun bakım servisinde bilinçsizce uyumaktadır. Yazar buraya 'Uyku İstasyonu' adı verir;

"Gözleri kapalı. Derin bir uykuda. Onun bitkisel hayatta olduğunu biliyorum, ama inanamıyorum." (s.16).

Anlatıcı yazar, anlatının bu kesitinde geçmişe, annesi ile yaşadığı hatıralarsa döner. Anlatı sonuna kader düş ve gerçekte annesi ve kendisi olayın merkezinde yer alır.

3. Hastane ortamı, yazarın 'ölüm' gerçeğiyle yüzleşmesini sağlamasına rağmen onu kabul etme gereksinimi duymaz ve sürekli sorgulama içine girer;

"Bir an, ölüm bu mu acaba? diye kafamdan geçirdim." (s.125).

4. Hastaneden çıkan başkişi, mum yakmak ve annesine dua için 'Mahmut Baba Türbesi'ne gider.

5. Türbede karşılaştığı yaşlı adamla, başkişi arkadaş olur ve yaşlı adam, anlatıcı-yazarı düşsel yolculuklara çıkarır.

6. Yaşlı adamla başkişinin ilk düşsel durağı, Hamdullah Bey'in evidir. Hamdullah Bey felçli bir hastadır ve mucizevi bir 'ayna'ya sahiptir. Bu ayna yardımıyla sürekli boyut değiştiren anlatıcı-yazar, zamanı ve uzamı zihinsel dünyasında yok eder. Zamanın ve uzamın olmadığı yerde de 'ölüm' gerçeği, karakterin temel sorunsalı olmaktan çıkar;

"Tüm dikkatimle aynanın içine bakıyordum.

Az sonra, puslar ve sisler içinde Sinop Cezaevi aynanın içinde belirdi." (s.28).

7. Anlatıcı-yazar ve yaşlı adam, Hamdullah Bey'in aynasında görmek istedikleri yerlere gider ve orda yeni serüvenler yaratır.

8. Ayna, onları Yıldız Tozu Oteline götürür ve orada başkişi yalnızlığını ve çaresizliği hissedir. Sevdiği kişi ile düşselde beraber olur.

9. Hamdullah Bey'in aynası, onları Sinop'a götürür. Sinop Cezaevinde Dr. Rıza Nur anımsaması yapılır.

10. Ayna yine onları başka ülkelere de götürür. Paris gibi bir şehrin büyülü ortamında bulunurlar. Burada ünlü İllüzyonist Hans Maretti ile tanışırlar.

11. Paris'ten sonra Bursa'ya geçerler. Orhan Gazi Tepesi'nde bir evliya mezarlığına giderler.

12. Zamanı durdurmak isteyen başkişi ve yaşlı adam, Ömer'in Bahçesine giderler. Burası her şeyin unutulduğu yerdir.

"Ömer'in Bahçesinde her şeyi unutarak ve hatırlayacaksınız. Gidiyoruz oraya, hadi." (s.108).

13. Ömer'in Bahçesinde beden değiştiren başkişi bir müddet 'Kim Bassinger' olur;

"Dudaklarımın arasından, 'Kim Bassenger'in bedenini istedim… sözcükleri döküldü." (s.111-112).

14. Ömer'in Bahçesinde ölümsüzlük suyunu bulurlar ve içmeye çalışırlar.

15. Hamdullah Bey'in aynası en sonunda başkişiyi İstanbul'daki evine götürür.

1.7.5. Zaman

'Uyku İstasyonu' adlı anlatıda zaman kavramı bellidir, bedenin ve gerçeğin algıladığı zaman kavramı "belirsizlik" olarak nitelendirilir. Anlatıda zaman kavramı ve algısı yaşamdaki bunalım çaresizlik ve umutsuzluk hislerinin derinleşmesiyle birleşir;

"İçinde bulunduğum yeri ve zamanı bir türlü anlayamıyordum." (s.7).

"Zamansızım. Zamanın dışına çıkmış gibiyim. Evde bekleyen yapacağım bir sürü günlük iş olmalı, ama işte ben buradayım."

"Geçmişte miyim yoksa gelecekte miyim? Birden aklıma bu soru takıldı. Mutlaka bir yerde bir zaman kayması olmuş. Zamanın neresindeyim acaba?" (s.8).

Yukarıdaki anlatılarda yazar, 'zamanın neresinde' olduğunu bilemez gibi görünse de 'zaman algısı' bellidir. Çünkü zamanı sorgulama ve kabul etme sorunsalları içinde bir kişilik yaratısı vardır. Belli olan 'an'ı kabul etmeyen kişilik, 'önce ve sonra'da kimlik arar. Zamanın bedenle olan ilişkisinde anlatıcı-yazar, algılamanın dışına çıkmak isteyen ruh ve maddeyi ayırır. Maddede kalan zamanı 'zamansız' olarak tanımlarken, anlatının birkaç kesitinde 'akıl' zamanı ölçülemez hale getirir. Anlatıcı-yazar için bedenin bağlı bulunduğu 'ölçüm' sınırlıdır ve bu yüzden algılanmamalıdır. Çünkü dış gerçekte 'zaman' yaşamak ve hissetmek, varlığı ölüm sınırında terk etmekle eşdeğerdir. Zamanı ölçmek istemeyen kişilik geçmiş ve gelecek parçalarını bir 'an'da yaşama kaygısı içinde; *"Zamanın neresindeyim acaba?"* (s.8). Sorusunu bilinçli bir ölçümü bilinçsiz söylemiyle ifade eder. Hangi zaman sürecinde olduğunu açık ve net bir şekilde bilen 'akıl' bu açıklığı kabul etmez. Çünkü onun gerçeğinde 'belirsizlik' vardır. Zamanı dışlayarak, 'varlığı' zamandan ayırmak ister. Oysa anlatıcı-yazar, varlığı var ederek kaçmak istediği parçaların içine girmiştir ki varlık var olurken zaman da başlatır. Yarattığı varlıktan önce ve sonra yoktur. Onunla başlayan 'şimdi' vardır;

"Senin yılların durduklarından hepsi bir arada durur; geçmedikleri için de giden yıllar gelenlerce ortadan kaldırılmış olamazlar; Oysa bizim yıllarımız, hepsi ortadan kalkınca, işte o zaman 'hepsi' olacaktır. Senin yılların bir gündür ve senin günün her gün değildir, bu gündür; Çünkü senin bugünün yarınla ortadan kalkmaz, nitekim dünden sonra gelmiş değildir. Senin bugünün bengiliktir. Demek ki şöyle dediğin kişiyi aynı bengilikte doğurdun: "Ben seni bugün doğurdum. Bütün zamanları zen yaptın ve bütün zamanlardan önce sen varsın; zaman var olmadan önce de bir zamandan söz edilemez." (Augustınus, 1996: 47).

Augustınus'a göre de zaman, varlıkla birlikte var olur ve zamandan önce zaman kavramından bahsedilmesi yanlış olur. Anlatıda, başkişinin 'zaman'ı yaratıp varlığı dışarda bırakması veya 'karanlıkla' ilişkilendirmesi var olmak istemeyişinden ileri gelir. Varlık bilincini zamanda eriten kişilik, zihnin derinliklerinde ruh varlığını, beden varlığına tercih eder. Yarattığı yeni zamanda ve uzamda, varlık sorunsalı yaşamayan başkişi, 'gece'yi de kendine arkadaş kılar. Çünkü karanlık onun yeni dünyasında ölçüsüz 'şimdi'dir;

"Gece.

Benim dünyam." (s.36).

Gecenin sonsuzluğuna sığınan anlatıcı yazar. Zaman kısalığını, karanlıkta sonsuzlaştırır. Ölüm ve unutulma gerçeklerinden de zamanı sorumlu tutan kişilik, varlık bilinene sahip değildir. Dış dünyada 'ben' bir varlık olarak kendini tanımlayamaz. Sürekli bir çatışma ve kaçmanın söz konusu olduğu anlatıda zaman akışı varlığın yok olma korkusuyla durdurulmak istenir;

"Susmuştum. Ne düşüneceğimi bilmiyordum. Zaman bir nehir gibi akıyordu. Bu annemi ölüme götüren nehirdi, bu beni unutulmaya terk eden nehirdi. Bu acımasız nehri durdurmak için pek çok şey yapabilirdim!" (s.107).

Zamanın varlıkla var olduğu, yukarıdaki anlatıda ifade edilir. Anlatıcı yazarın, zamanı durdurmak istemesi de varlığın yok oluşunu engellemek isteminden doğar. 'Yok olmak ve unutulmak' bir kaygıdır ve bu kaygı anlatıda korkuya dönüşür.

Ölüm ve unutulma korkusu, bir 'son'da yeni başlangıçlar yaratmama şüphesi, başkişinin zaman kavramını belirsizleştirir. Bedenin algıladığı sayılabilir gerçek zamanın dışına çıkmak isteyen akıl 'bir şey bilmek' bilincinde olmak istemez. Çünkü zaman aklın algıladığı bir kesinliği 'ölüm'ü kabul eder.

"Varolmayı yakalayabilen, kendinden önce gelen olarak onunla biraraya gelebilen, kendi kendinin en son olanağı olarak kendini bulmak olanağını kendi içinde taşır. Bu en son varlık olanağı, kesinlik içinde öncelik taşır niteliktedir ve bu kesinlik kendi payına toptan bir belirsizlik taşır niteliktedir." (Heidegger, 1996: 78).

Yukarıdaki anlatıda ölüm belirsizliğini var olma olanağıyla açıklayan Heidegger, başkişinin var olmama nedenini de ortaya koyar. Anlatıcı-yazar, kendi varlığını zamanın içinde var edemediği için ölüm belirsizliğini de kabul etmez. Sonsuz bir zaman ölçümü yapmak isteyen kişilik, ölümler zamanı ayırarak zihnin kavrayış algısında sayısız zaman dilimine ulaşır.

Anlatıda başkişinin zamanda özgürleşmesi, beden içinde yeni bedenler yaratmasıyla gerçekleşir. Kendi bedenini terk edip başka beden içine var olma istemi, zamanın bedeni eskitmesinden doğar. Somut gerçekte, sürekli bir değişim içinde olan maddesel dünyada zaman 'an'ların bütünüdür. Başkişi 'an' kavramında zihnin sınırlarını aşarak, 'an'ın geçmiş veya gelecek olmasını engellemeye çalışır. Zaman, kişiliğin algısında bükülür ve uzar.

Geleceğe doğru yol alamayan zaman, anlatının başlıca sorunsalıdır. Başkişinin tüm çıkmazları zamanın kendisine getirileriyle oluşur. Bu yüzden ‘zaman’ı algılamak ve yaşamak yerine dışlar.

1.7.6. Mekân

1.7.6.1. Çevresel Mekânlar

‘Uyku İstasyonu’ adlı anlatıda çevresel mekânlar yok denecek kadar azdır. Anlatının tamamına başkişinin düşsel yolculukları hâkim olduğundan, mekân tanımı genellikle algısaldır. Çevresel mekân olarak kişinin daha önce gördüğü ama kendi varlığıyla ilgisi olmayan alanlar seçilir;

“Closerie de Lilas adlı bir barda oturuyoruz. Bu barın bir özelliği var. Ünlü yazarlar, düşünürler sanatçılar buraya gelir, canlı piyano müziği dinler, içkilerini yudumlarmış burada. Oturacak yerler kırmızı deriden.” (s.22).

“Kapalıçarşı’nın bir kapısından giriyorum, öteki yandan çıkıyorum. Kuyumcuların vitrinlerine şöyle bir göz atıyorum, bir kumaşçıya giriyorum.” (s.23).

Yukarıdaki her iki anlatıda da başkişinin çevreye dair gözlemleri yer alır. Herhangi bir etkilenme ve ruhsal algı söz konusu değildir. Başkişinin bakıp geçtiği alanlar, onun çevresine ait sıradan mekânlardır. Zihinsel dünyasının karmaşasından uzak olan bu mekânlarda kişilik ‘ben’ var olma çabası içinde değildir;

“Rıza Nur’un konağı. Şimdi Rıza Nur kitaplığı. Orayı da gezeriz anne.” (s.15).

Anlatıcı yazar bu ifade de geçmişin unutulan bir adını şimdiye taşımak için mekânsal kavramdan yararlanır. Dr. Rıza Nur Sinop milletvekili ve birçok alanda yapıtları olan bir kimliktir. Bu kimliğin altıda yer alması, yazarın tesadüfi anımsaması değildir. ‘Dr. Rıza Nur’ adı tarihin tozlu sayfalarından çıkarılıp getirilir ve unutulan önemli bir kişilik anlatı aracılığıyla okura tanıtılır.

Çevresel mekânlar, başkişinin bedensel varlığının, var olduğu sınırlı alanlardır, etkileşim ve değişim gerçekleşmez. Anlatıcı-yazar bu alanların kendisinde bıraktığı anıları sadece anımsar ve dil-sözcük bütünselinde ifade eder ve geçer. Bu alanlar anlatının resim tasvirleridir.

1.7.6.2. Algısal Mekânlar

1.Kapalı-Dar ve Yutucu Mekânlar

Anlatıda ‘mekân’ kavramı çoklu mekân olarak algılanır. Madde mekânı olan dış ve somut mekânlar, ruhsal dünyada derin ve sonsuzdur. Kişilikler madde mekânın yarattığı *“histerik”* (HTA Nöropsikiyatri, 06.03.2015). Davranışlarla yeni arayışlar içine girer. Kendi ‘öz’üne ulaşamayan ve özgürleşemeyen ‘ben’ler yüzeyde olan her nesneye örtük anlam kazandırır. Histerik davranışın yoğunlaştırdığı örtük anlamlar mekânın daralmasını ve labirentleşmesini sağlar. Geleneksel mekân algısının dışına çıkan bu gözlem anlatıda, başkişinin ve diğer kişiliklerin başlıca sorunsalı olarak ortaya çıkar. Mekânın kişilik üzerindeki tehdit ve yanıltıcı izleri başkişinin yaşam sonuna geldiğini hissettirir. Anlatıcı-yazar bedensel varlığın bulunduğu alanı, boş, anlamsız ve kayıp olarak görür. İnsan varlığını var edemeyen kayıp alanlar kişiliğin yaşam ilişkisiyle, zihnin bazı kesitlerinde çıkmazlar yaratarak kişiyi bilinmezliğe sürükler.

“Hegel’in dediği gibi bir kavram ancak belirttiği şey tehdit altında olduğunda, sonuna dönüşümüne yaklaştığında ortaya çıkar. Mekân, pasif boş bir şey olarak ya da ürün gibi karşılıklı mübadelede bulunmaktan, tükenmekten ve yok olmaktan başka anlamı olmayan bir şey olarak düşünülemez.” (Lefebure, 2014: 24).

Yukarıdaki anlatıda mekânın boş ve anlamsız olmadığı tanımı yapılırken, başkişi anlatıcı-yazar, ölüm-yaşam çizgisinde korkunun hayal gücüyle gerçekten uzaklaşmasına neden olur. Maddi alanın sadece bir boşluk olarak düşündüğü anlatı, bilinçdışı akılla varlığını mekânda yok etmeye çalışır.

“Yatağın üstünde yüzükoyun, verev yatıyorum. Bir ayağım ve kolum ileriye doğru uzamış, yatağım yerde kıpırdamıyorum. Kendimi zorlayarak yatak örtüsünün üzerinde kaymaya çalışıyorum…” (s.48).

Bir otel odası yatağı, kişinin rahatlamasını sağlaması gerekirken başkişi bu yatağı boşluk ve umutsuzluk olarak algılar. Bu uzamı terk etmek için bilinçaltı düşlere dalar. Başka yerleri düşünür ve mutlu olduğu anları anımsamaya çalışır.

Kapalı-dar mekâna bir başka örnek, anlatıcı yazarın Teşvikiye’deki evidir. Başkişinin daha önce yaşadığı bu geniş mekân ev, anılarla daralır ve labirentleşir;

"Burası sizin eviniz, dedi yaşlı adam. Gidin, açın kapıyı. Bu evin hanımı sizsiniz. Kapı çalındı diye niçin üzülüyorsunuz?

Hayır, hayır! dedim. Burada bulunmak istemiyorum. Kötü bir günümdeyim zaten. Annemin olayı kadar bunlar da acı veriyor bana. Belki de… Belki de daha çok. Gidelim, hemen çıkalım buradan." (s.121).

Bilinçaltı çıkması yaşayan kişilik, evin yaşanmışlığında kendini göremeyince uzaklaşmak ister. Dış mekânın bilince etkisi kişiliğin kendini kaybetmesine neden olur. Kişilik, içinde bulunduğu maddi mekândan 'ben'liğini var etmek için kaçar. Dıştan içe bir örgütlenme ile uzam boyut değiştirir. Bir rüyanın dünyasında kendinden çok yaşananları düşünen fikirsel benlik dış gerçeklikle bağ kuramaz. Dış duvarların yıkılmadığı rüya âleminde ruhsalın uzamı girişi ve çıkışı belli olmayan bir tüneldir. Bu karanlık mekânda düşünceler, bilinçsizce parçalanır ve sürekli gerçekle çatışma içine girer. Ruhun-bedenle, düşün-hakikatle, varlığın-yoklukla çatıştığı alanlarda sınır ve şekil iki önemli unsurdur. Kişiliğin algısında daralan mekânın asıl nedeni de sınır ve şekillerdir. Kendisiyle yüzleşmeyen kişilik, mekânı uzaklara taşıyarak 'dar'ın kalıplarını yıkar geçmiş ve düş mekânın sınırlı çizgisinde kendine bırakılan maddi alanın yok edilmesi için de çalışır;

"Yaşlı adam, ashabı çok bozuk. Bazen parçalanma noktasına geliyor. Ona halı veriyorum. İstanbul'daki evdeydik. Oradan dışlanmış hissediyor kendini. Bu korkunç bir duygu. Onda bu duyguyu yaratmayı başarmışlar." (s.121).

Düş-gerçek, var-yok gibi zıt kavramlarla var olmaya çalışan benlik mekânın sunduğu ferahlığı hissetmez. Ona açılan tüm kapıları kapatır ve çıkmazın mekânında bir çıkmaz sokak olan 'Uyku İstasyonu' uzamını yaratır. Yaşamın boyut değiştirebileceği tek nokta yoğun bakım servisi odasıdır. Burası ise açılamayan bir kapalılıktır.

2.Açık-Geniş Mekânlar

Anlatıda bu tür mekânlar, başkişinin düşselde yarattığı bilinçaltı mekânlardır. Kişilik burada kendi ben'i ile yüzleşerek mekân algısında sınırsız ortamlar yaratır. Kişilikle bu ortamlarda kendi bedeninden sıyrılıp olmak istenilen bedenlerle olmak, istenilen mekânlarda buluşur.

"Rüya gören insanın zihni başına gelenlerden dolayı tamamıyla tatmin olmuş durumdadır. Istırap verici olasılık soruları artık geçerli değildir. Öldürebilir, daha hızlı uçabilir ve canınızın istediği gibi sevebilirsiniz." (Breton, 2009: 25).

Anlatıda, rüya içinde, varlık her türlü özgürlüğe sahiptir düşüncesi vardır. ‘Uyku İstasyonu’nda da kişilikler, rüyanın gerçeğinde uzamlar yaratarak her istenileni elde eder. Ruhun bütünüyle özgür ve mutlu olduğu açık-geniş alanlar aslında bulunulması zorunlu alanlar değildir. Anıların ve arzuların hâkim olduğu alanlarda zihin mutlu ve huzurludur. Çünkü her isteğini elde etmenin hayaliyle mekâna bağımlılık giderek artar. Açık-geniş mekân anlatıda, bir türbe olarak karşımıza çıkar, bir Paris, bir de hayali bir uzam olan Ömer’in Bahçesi’dir;

“Bir gürültü oldu. Türbeye doğru bir kalabalığın geldiğini gördüm. Çırpınan bir horozu tutmaya çalışarak adak kesmeye gelen bir takım insanlardı bunlar.” (s.20).

Türbe, dua edilen ve dualaların karşılık bulması için kurban kesilen bir mekândır. Başkişi burada ‘dua’nın yazgıyı değiştireceği umudu taşır. Dualarla ölüm gerçeğinden uzaklaşma veya kabullenme söz konusu olduğundan “mekân” burada açılır ve genişler. Zihnin algısı özgürleşir ve içinde çaresiz bir umudu taşır;

“Paris.

İlkbahar.

Her zaman yaptığım gibi içimdeki çocukla gittim oraya.” (s.21).

Kişiliğin içindeki çocuk heyecanı mekânı yalnızlaşmaktan çıkarır ve çocuk saflığıyla temizler. Mekânın tarih yazma ve ders verme özelliği yoktur. Sadece kişiliği mutlu etme yetkisi vardır;

“Oradan uzaklaşmış, Ömer’in Bahçesinin derinliklerine doğru yürüyorduk. Çevremizde üstlerinde yayvan yapraklı beyaz nilüferler yüzen havuzlar, havada ağaçların arasında uçuşan ateş rengi kuşlar vardı.” (s.137).

Anlatıda bu mekân, başkişinin ‘ben’ olabildiği tek alandır. Burada mekân sonsuz ve sınırsızdır. Çünkü kişilikler istediği gibi beden değiştirebilir veya istediği yaşama sahip olabilir.

“Burada mekân her şeydir, çünkü zaman, belleği artık canlandırmaz, Bellek -gariptir!-Somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla süreyi kaydetmez. Yıkılıp gitmiş süreleri yeniden yaşayamayız. Bu süreleri ancak düşünebiliriz, soyut her türlü genlikten yoksun bir zaman çizgisi üstünde düşünebiliriz anacak uzun yalnızlıklar sonunda somutlaşmış süre fosillerini mekân sayesinde, mekânın içine buluruz.” (Bachelard, 1996: 37).

Düşsel mekânın bir parçası olan Ömer’in Bahçesi, başkişi için tüm evrenin içinde olduğu bir alandır. Ölümün ve mutsuzluğun olmadığı bu alanda, her türlü düşünce

serbesttir. Bireylerin kimlik kazandığı, bedenlerin ruhla çatışmadığı, ‘gençlik’ ışığının yansıdığı bu eşsiz mekânda, başkişi kendini yeniden yaratır.

Düşlerin sonsuzluğunda sınırsız evren kavramı, anlatıda açık-geniş mekân olarak betimlenir. Hiçbir sorunsal rastlanmayan bu sonsuz evrenin yaratma becerisi yok etme gücünden daha fazladır.

Gerçekselde ‘ölüm’ yaşamı bir gereği olarak düşünülse de Ömer’in Bahçesinde ‘ölüm’ önemsiz bir belirsizliktir. Kişilikler bu yüzden mekânın yarattığı bedenlerde var olurlar. Her beden bir mekân parçası, her mekân bir maddenin alanıdır. Açık-geniş mekân algısı içten-dışa doğru etki yaratır. Zihnin ürettiği ideal mekân anlatıda bilinçaltı gerçeğinin bir resmidir. Tüm boyalar, zihin tarafından seçilmiş ve çeşitli renklerle alan genişletilmiştir. Başkişi bu yeni mekânın umudunu yitirmesi ölümsüz kişidir.

1.7.7. Şahıs Kadrosu

1.7.7.1. Başkişi

‘Uyku İstasyonu’ adlı anlatının başkişisi, anlatıcı-yazardır. Kahraman anlatıcı kontrolünde olan olaylar dizininde kişilikler de ona bağlı olarak toplumda statü kazanır. Anlatıcı-yazar başkişisi ruhsal yolculuklarla yaşanmış kişiliklere ve olağandışı yaratılara ‘var olma’ bilinci sağlar. Psişik (TDK, Türkçe Sözlük) dünyanın her arzusu yerine getirilen kimliği başkişi, gerçekte kendi ‘ben’i ve bedeniyle çatışma içindedir. Düş ve gerçeği ayırt edemeyen kişilik her iki kavramda kendi boşluğunu doldurmaya çalışırken aynı anda kaçma sürecini de yaşar;

“Bu yaşadığım düş müydü gerçek miydi, bir başka boyuta koymak ihtiyacı duyan beynimin bana bir oyunu muydu, hiç düşünmüyordum.” (s.13).

Anlatıda başkişi, kurgu oluştururken tüm zıtlıklardan yararlanır ve gerçek, düş, düşünce, doğru, yanlış unsurlarıyla kendi alanını yaratarak bu alan merkezine yerleşir. Başkişinin yaşam gerçekseli, yazarın kendi gerçekselinde, özgürleşir ve bir değişkenlik gösterir.

“Edebi eserler düşünce, hayal ve his gibi üç öğenin farklı seviyelerdeki işbirliği ile yaratılırlar. Düşünce hayal ve his’lerin akıl almaz değişkenliği dikkate alındığında, bu üç öğeyle kurulan edebi ürünlerin hiçbirisinin birebir gerçeklikleri anlatamayacakları, yani bu eserlerde gerçek hayatlardan bahsediliyor dahi olsa,

anlatılanların yaşanıp geçmişle kalmış olan gerçek hayatı asla tam olarak aksettiremeyecekleri açıkça ortaya çıkar." (Çıkla, 2002: 115).

Anlatıdaki, yazar ve başkişi arasındaki gerçeklik ve yaşanmışlık, yukarıdaki anlatıda da ifade edildiği gibi gerçeği tam olarak yansıtmaz. Başkişinin karakter oluşumu, yazar tarafından ona yüklenmiş bir görevdir. Anlatı kurgusuyla 'ben'lik arasındaki uzaklık da bu bölünmeden kaynaklanır.

Dış dünyada yaşanan her olay başkişinin varlığını oluştururken, düşselde başkişi, olayları ve kişilikleri yaratıp karakterini iki kimliğe ayırır. Birincisi olayların yarattığı kimlik ikincisi olayları yaratan kurucu kişiliktir;

"Gözlerimi usulca aralayıp çevreme baktım. Bir deniz kenarındayım. Tuhaf şey. Sanki kumlarını üzerime fırlatılıp atılmıştım. Hava serin ve nemliydi. Sırtüstü yatıyordum yerde. Dayak yemiş gibi yorgundum." (s.7).

Yukarıdaki anlatı, birinci oluşum başkişinin giriş betimlemesidir. Dış dünya gerçeklerinin başkişinin kendi deyimiyle 'fırlatılıp atılmış' kişiliği olarak bedensel varlığını zamanı ve uzamı algılamaya çalışır. Somut yaşamdan kendini izole etmiş başkişi, toplumun yüklediği 'varlık' bilincinden uzaklaşmaya çalışır. Olayların yaratısı kişilik kimlik olma kaygısı taşımaz ve her kuralı; her sınırı, her sorumluluğu reddeder. 'Gerçek' onun yaşamında bir neden değildir. Başkişi anlatıda olayların ve gerçeğin karakteri olmak istemez. Çünkü her gerçeğin bir 'son'u olduğunun farkındadır. Bedensel varlığındaki sınırlı yaşam korkusu, başkişinin zamanı durdurup somut her bilgiyi hafızasından silmesine neden olur;

"Belleğimin o ana değin silik olan bölümü birden aydınlanmış, makineye sürülen bir kaset gibi her şey yerli yerine oturmuş tıkır tıkır çalışmaya başlamıştı." (s.9).

Anlatıda başkişinin, yaşama karşı kayıtsız tavrı, dış dünya getirilerinden doğan bunalımlı davranışların ruhsaldaki etkisindendir. Olayların şekillendirdiği 'benlik' sadece bedenseldir ve ruhtan ayrı hareket eder.

"Olay örgüsü, yani bir oyunda (ya da romanda) ne olup bittiği kişiliği belirlerken, bu iki kavram arasındaki tutarlılık mantıklı bir dizge ile sağlanmalıdır." (Aşkaroğlu, 2016: 303).

Yukarıdaki anlatı, olay ve kişilik arasında mantıklı bir ilişkinin olması gerektiğini söylerken, 'Uyku İstasyonu' adlı anlatıda gerçek yaşamın kişiliği ruhsalda olaylara dâhil olmaz. Başkişinin gizemli ve derin hisleri bir başka kişiliğin varlığıyla sonuçlanır.

Kurgunun yapılanmasını sağlayan ruhsal kişilik, bedensel kişiliğin dış dünyada kalmasına zemin hazırlar. Bedensel varlık başkişi, somut yaşamda eylemlerle var olur ve inandırıcılık duygusunu kaybetmemek adına dış ve iç benliği mantıksal çizgide birbirinden ayırır. Okuyucu anlatı karşısında acaba hangisi gerçek? Sorusunu sorar.

Başkişinin ikinci oluşumu, olaylar yaratan kurucu kimlik, düşsel dünyada istediği gibi hareket alanı yaratır. Eylemsel olmayan bu yaşam biçimi sadece düşüncede ve sözdedir. Zihin derinliklerinde başlayan bu duygusal süreç anlatıda başkişi kişiliğine sınırsız özgürlük tanır. Yaratıcı kimlik, zihinsel dünyanın çağrışım zenginliğiyle tüm kuralları ve olmazları kaldırır. Bedenlerin değiştiği, ölümsüzlüğün gerçekleştiği korku ve kaygıların olmadığı bir dünyanın kişilik temsilcisidir;

"Geçmiş aşklardan yeni baştan yaşanması istenen bölümlerle bir süre birlikte olmak. Dinlenme.

Düşünce okuma, fal, çeşitli eğlenceler.

Merak edilen tüm sırları öğrenip sonra unutmak.

İstenilen bir düşüncenin içine girmek, istenirse onu yönlendirmek." (s.110).

Anlatıda başkişi ifade edilenlerin hepsini gerçekleştirmek istemiyle eylemsel bir eğilim içine girer. Ancak yapmayı arzuladığı her olay bilinçdışı gerçekleşeceği için 'düş' dünyasına sığınır. 'Düşsel' yaşam başkişinin sırlarının açığa çıktığı bir gezintidir. Günlük yaşam davranışları bedensel varlığın kişiliğiyle birleşirken zihnin yarattığı düş gerçeğinde bilinçli bir eylemden söz edilmez. Gerçek dünyadan uzaklaşan başkişi olayları kendi öznelinde, kendisi olduğu kadar kurgular. Başkişinin düşseldeki diğer kişilikleri de onun 'var' ettiği kader 'benlik' kazanır. Bu düşsel kimlikler gerçekselden oldukça farklıdır.

"Düş gören insan uyanıklık bilinçliğinin dünyasından uzaklaştırılır. Ayrıca; Düşlerde uyanıklık bilinçliğimizin düzenli, içeriklerine ilişkin belliğimiz ve de bilinçliğimizin normal davranışları hemen tümüyle yitmiştir. Düşlerde akıl ve uyanıklık yaşamın olağan içerikleri ve olaylardan neredeyse belleksiz bir biçimde kopar." (Freud, 1996: 61).

Başkişinin dış dünyadan uzaklaşıp, farklı boyutlar yaratması, anlatının zamansız, mekânsız, ölümsüz ve sonsuz kişiliklerine yaşam alanı oluşturur.

1.7.7.2. Norm Karakterler

'Uyku İstasyonu' adlı anlatıda norm karakterler, düş dünyasının bedensiz kimlikleridir. Anlatıcı yazarın zihinselinde yarattığı geçmiş yaşam kişiliği ve olağandışı, kişilikler, anlatıda başkişinin varlık bilinci oluşturmasında yardımcı karakterlerdir. Başkişi bu karakterler sayesinde, olayların getirdiği sıkıntılı süreci kolay atlatır. Başkişinin annesi, Yaşlı Adam ve Gece karakterleri bir 'norm'dur. Çünkü ölüm gerçeğini kabullenme, annesiyle; olmak isteği kişilerle görüşme yaşlı adamla sonsuzluğa varış 'Gece' ile gerçekleşir;

"Annem dönüp bana doğru baktı. İnanamıyordum. Gördüğüme inanamıyordum. Gülümsüyordu bana. Kollarını açmıştı. Adeta havada uçtum bir süre, sislerin basamaklarına basa basa ileriye fırladım, kendimi annemin kucağına attım.

Anne! dedim, seni buldum. Anneciğim!" (s.10).

Başkişinin, gerçekte yoğun bakımda yatan hasta annesi, düşselinde geçmişteki gibi canlı ve sevgi doludur. Ölümün getirdiği 'son' duruş, başkişinin henüz kabullenmediği bir gerçektir. Bu acı ve bunalımla yüzleşme anlatının ilerleyen kesitlerinde olur;

"Ölme, ne olur ölme, diye fısıldadım kulağına." (s.10).

Ölüm, başkişinin en çok üzerinde durduğu gerçektir. Bu gerçeği kolay kabullenmeme ve kaçma onun dış dünyayla iletişimini koparır. 'Anne' kişiliği başkişi için geçmiş ve mutlu yaşamın temsilcisidir. Onun varlığı dış dünyanın var olma nedenidir. Maddesel varlığın her türlü uzamda gerçekleşmesini sağlayan 'anne' soyut yaşama sığınmaya da kaynak gösterilir. Anlatıda başkişi 'Uyku İstasyonu' dediği hastane yoğun bakım servisinde, 'anne' kişiliğini sonsuzlaştırmak ister. Hiçbir şeye tepki veremeyen bu karakter bir 'düş'ün yolculuğunu başlatır. Diğer norm karakterler de bu düş dünyada kişiliğin varlığını 'var' eden yardımcı unsur olarak yer alır.

"İstenilen veya istenilmeyen obje:

Souriau tarafından 'değerli olanı takdim' diye adlandırılan bu cezbedici güç, hedeflenen amacın kendisini ya da korkuya sebep olan objenin kendisini gösterir." (Bourneur, 1989: 153).

Anlatıda 'Yaşlı adam ve Gece' karakterleri başkişinin elde etmek istediği kişiliklerdir. Yaşlı adam her türlü düşüncenin içinde varlığını sürdürürken, Gece, ruhun doğadaki örtüklüğüne gerçekleştirir;

"Adama kim olduğunu sormak istiyorum, soramıyorum bir türlü. Tuhaf bir durumdayım. Heyecan içindeyim. Bu yaşlı adam benim beynimi okuyabiliyor." (s.20)

"Gece.

Benim dünyam.

Beni kullarında sonsuz şevkatle sarıp sarmalayan gece. Her şeyi örten, kaçanı gizleyen, acılıyı uyutan garibanları barındıran gece. Lambaları ay ve yıldızları ışıl ışıl yakmış, işte yanı başımdaydı." (s.36).

'Yaşlı adam ve Gece' başkişinin ne yapmak istediğini, nerede olmayı hangi zamanda yaşamayı isteyebileceğini bilir ve olayların akışını yönlendirir.

"İnsan bir başkasının amacını bilir ve dünyayı da az buçuk tanırsa, ilgili kimsede gözlemleyeceği devinimlerin anlamını da çıkarabilir ve bunların söz konusu amaca bir hazırlık niteliği taşıdığını saptar." (Adler, 2010: 66-67).

Yukarıdaki anlatıda, amacı bilen insanlardan bahsedilirken, 'Uyku İstasyonu' anlatının istenilen ve istenilmeyen obje karakterlerinden Gece ve Yaşlı adam, başkişinin yüklendiği tüm kimlikleri ve bu kimliklerin düşüncelerini bilir ve onun her eyleminde yanında olur.

'Yaşlı adam' yol gösterici niteliğiyle, Gece gizemli ve sonsuz karanlığıyla, başkişinin kişilikten kimliğe, düşten gerçeğe dönüşünü sağlar. Başkişi bu karakterlerle kendi varlığını yansıtır, var olamayan kişiliği düşen soyut kimliğinde anlam kazanır. Gerçek dünyanın da sonsuz olabileceğine inandırmaya çalışan 'Yaşlı adam' başkişinin düş dünyadaki kendisidir. İki yüzün birisi başkişi diğeri norm karakter, 'Yaşlı adam'.

1.7.7.3. Kart Karakterler

'Uyku İstasyonu' adlı anlatıda çatışma yaratan ya da başkişinin varlığını engelleyen karakterlere pek rastlanmaz. Çünkü başkişi kişilerle çatışma veya iletişim kurma gibi kurgularla ilgilenmez. Onun tek amacı vardır; o da sınırsız ve sonsuz bir dünya yaratma düşüncesi. 'Başkişi kişilerle değil amacını gerçekleştirmesine engel olan gerçeklerle çatışır. Kişilikler onun ruhsalında birer kukla gibidir. Kendisi ipi nereye çekerse onlar orada varlığını sürdürür. Kart karakterin oluşmama nedeni de budur. Anlatıya yön veren kişilikler, karşıt kişiliklerle savaşmaz çünkü böyle kimlikler düş dünyasında varlık gösteremez. Ancak anlatının bir kesitinde, 'İllüzyonist Hans Moretti'

karakteri olaya dâhil olur. Bu karakter illüzyon gösterilerinde karısını kullanır. Böyle bir davranış başkişinin zihninde şüphe yaratır ve kişiliği kart karaktere dönüştürür;

"Duydum. Hans Moretti'yi biliyorum, dedim. Alman illüzyonist değil mi?

Ta kendisi. Şimdi karısını uyutarak, süpürgenin üstünde havada yatay tutma numarasını yapıyor, özür dilerim, bu kutuyu sahneye yetiştirmeye mecburum" (s.87).

"Kadın odanın orta yerinde, havada kımıldamadan yatay durumda uyuyordu." (s.91).

Hans Moretti karakteri yaptığı illüzyonlarla diğer kişiliklerin hareket alanını kısıtlar. Özellikle karısı üzerinde büyük etkisi olan kişilik olay örgüsünde bir çatışma sağlamasa da şiddet ve yok oluş kavramlarında varlığını gösterir;

"Hans Maretti şimdi silahını şakağına dayamıştı…" (s.105).

Anlatıda bu kart karakter, başkişi ve norm karakterlerin varlığını etkilemez. Başlı başına bir olay örgüsünün ana karakteri olarak da değerlendirilebilir.

1.7.7.4. Fon Karakterler

Anlatıda çok sayıda fon karaktere rastlanır. Olay kurgularının hem hepsinde görülen bu yardımcı karakterler, kişiliklerin ve olayların merkezinde değildir. Varlıklı anlatının akışını değiştirmez, kişiliklerin 'ben'likleri de bu karakterlere bağlı değildir. "Eski evin kapıcısı Faik, bedenine girdiği Boron de Rotschild, Kim Bassinger, Jeff McBride, Müzeyyen Hanım" anlatıda adı geçen fakat eylemi bulunmayan kişiliklerdir. Bu karakterler genellikle başkişinin ruhsal dünyasında anımsayıp geçtiği sırada kişiliklerdir.

Fon karakterler, anlatıya çok fazla anlam katmazlar ancak yazarın bilinçaltı gerçeğini yüzeye çıkarmasına yardımcı olurlar. Baron de Rotsehild ve Kim Bassnger, değiştirilen bedenlerin olmak istedikleri kimlikleridir. Başkişi, Kim Bassınger bedenine sahip olurken Faik Rotschild'in bedenine girer. Her iki kişilik de olmak istedikleri bedenin içinde kendi kimliğinin yabancılaşmasını yaşar;

"Dudaklarınının arasından, Kim Bassinger'in bedeni isterdim… sözcükleri döküldü." (s.112).

"Salona bir göz attım. Baron de Rotschild gitmiş; yerinde elinde viski bardağıyla Faik duruyordu." (s.145).

Yukarıdaki anlatılarda her iki kişilik de beden kişiliği değil, ruhsal kişiliktir. Fon karakter olmasını sağlayan da anlatıda sadece isim olarak kendini gösterir. Varlıklara etkisi olmayan bu kişilikler sadece bir hayalin ürünüdür. Anlatıda izlek unsuru olarak da değerlendirilebilen bu karakterler düşünceden ileri gitmeyen birer resimden ibarettir.

1.7.8. İzlek

1.7.8.1. Ölüm Korkusu ve Düşe Sığınma

'Uyku İstasyonu' adlı anlatının en önemli izleklerinden olan 'ölüm korkusu' başkişinin temel sorunsalıdır. Bu sorunsalın yaratmış olduğu içsel sıkıntı başkişinin farklı yaşam alanları ve uzamları oluşturmasına neden olur. Gerçeğin bir parçası olan 'ölüm' yazarda 'anne' kavramıyla bütünleşerek, yüzleşme, kabullenme veya aksine bu gerçekten kaçma eylemi gösterir;

"Ölme, ne olur ölme, diye fısıldadım kulağına. Bilincin hiçbir zaman yerine gelmedi. Gözlerini açamadın. Ama ölmedin." (s.10).

Anlatıya bu ifadelerin gölgesinde başlayan anlatıcı yazar ruh ve beden ayrımını korku ve red düşüncesinde gerçekleştirir. Bu korkuyu yaratan etkenler arasında annesinin kaybı ve dış dünyanın sınırlı yaşamında kendi olamayan benlikler gösterilebilir.

"Kındi, insan mutluluğunun önündeki engelleri ortadan kaldırmaya gaye edinerek, 'Üzüntüyü Gidermenin Yöntemleri' başlıklı bir eser kaleme almıştır. Ona göre, üzüntü, sevilenlerin kaybı ve arzuların gerçekleşmemesinden doğan psikolojik bir rahatsızlık durumudur. Üzüntülerden kurtulmak için ruhu tedavi edip onun acılarını dindirmek gerekir." (Saruhan, 2006: 91).

'Ölüm korkusu' başkişinin aklın, duygulara teslimi ile tedavi edilir. Zihnin sürekli arayış içinde gezinti yaparak dış dünyanın maddesel sınırlarını aşması, aklın doğrularından uzaklaşmasına neden olur. Gelecek 'yaşamı' bir 'düş'e sığdırmaya çalışan yazar ölümsüzlüğü de bu yeni yaşamın en güzel getirisi olarak kişiliklere hediye eder. Bedensel ölüm yokluk düşüncesi 'düş'te, 'ruh' sonsuzluğu inancıyla birleşir ve maddeden manaya bir geçiş sağlanır.

"İnsani ruh, bizatihi var olan bir cevherdir. O, ne bir insanın bedenine ne de başka herhangi bir madde şeye nakşolmuştur. Tamamen ayrılabilir ve maddeden

soyutlanmıştır. İnsan, bedeniyle birlikte varlığa gelmekte ve kişi hayatta olduğu müddetçe onunla belirli bir ilişkiyi sürdürmektedir." (Akşit, 2013: 4).

Anlatıda ruhun bedenden ayrılıp başka boyutlarda yaşam bulması sonsuzluk istemiyle hareket eden başkişinin maddi varlığını yok saymasıyla gerçekleşir. Bu sonsuz alanlarda özgür hareket eden kişilik, kendi benliğini unutur, 'ruh'u yansıması yeni 'benlik' yaratır;

"Evet, biliyorum, diye mırıldandım. Arada içime böyle bir çöküntü geliyor. Kimim ben? Geçmişim bir bölümü, hiç yaşamamışçasına, birden bire silinmiş bir insan. Var mıyım yok muyum belli değil." (s.106).

Kendi gerçeklerinden kaçan, başka gerçeklerde var olmaya çalışan benlik, anlatıda aklın, bilimin ve bilginin ötesinde bilinçdışı bir yüzeyde var olur. Başkişi ve diğer kişiliklerin ölümü 'kesin son' olarak kabul etmesi, bu bilinçdışı yüzeyde 'gelecek' yaşam çizgisi oluşturarak gerçek ve gerçek olmayanın aynı anda görüldüğü hakim güç ve insani güçleri birbirine karıştırır;

"Hangisi gerçek? İnançlar mı illüzyonlar mı, insanlar mı yoksa evliyalar mı?" (s.106).

Ölüm korkusunun yenilmeye çalışıldığı, gerçek düş karışımı bu uzam ve zamanda başkişi, mutsuz, inançsız ve yalnızdır. Kendini tanımayan, varlığını var edemeyen geçmişini silen ve geleceği karanlığa sığdıran kişilik korkulardan ve her türlü gerçekten kaçıp 'düş'e sığınır. Ölümün bir 'son' olmadığı bilgeliğine varamayan başkişi, düşselde ölümü ölümsüzleştirir;

"Şişedeki ölümsüzlük suyundan Hamdullah Bey'in ağzına birkaç yudum akıttım." (s.149).

Gerçek dünyada ölümü çağrıştıran tüm nesneleri kullanarak yeni kurgular yaratan yazar, kişiliklerde olduğu gibi nesnelere de farklı anlamlar yükler. Dış dünya gerçeğinde ölülerin konduğu sandıklar, anlatıda Hans Meretti'nin üllüzyon sandığı şeklini alır. Sandık ölümsüzlük suyu ve ayna üçlemesi, görünen nesnelde görünmeyen anlamları ifade eder.

Dış Dünya	Düşsel
Tabut	Sandık
Zemzem	Ölümsüzlük suyu
Bedenin yüzleşmesi	Ayna

1.7.8.2. Zamansızlık, Mekânsızlık ve Yabancılaşma

Anlatıda başkişi zamanın ve mekânın yarattığı bedensel varlığının dışına çıkarak madde inancını kaybeder. Korkularının ve şüphelerinin esiri olan kişilik, bilinçaltı dünyasında korkusuz, yenilmez ve başarılı kimlikler yaratır. Yalnızlık ve çaresizlik kavramlarını da dış dünyanın yabancı zamanında ve mekânında bırakan kişilik, bu yeni yaşamın yeni bir 'ben'i olarak düşselde tutunmaya çalışır;

"İnsan yaşamı kolay değil, dedi ihtiyar.

Eski halimi bilseydiniz… Yaşama sevinci, coşku dolu bir insandım. O yaşama sevincini, coşkuyu kayıp mı ettim nedir?

İhtiyar güldü.

Yok canım, dedi. Yine öylesiniz, gelip geçici şeyler bunlar. Duygu fırtınaları… yalnızlık, çaresizlik duygusu hepsi geçer. Siz, renkli dünyaların insanısınız. Hem bu yaşadıklarınızın hiçbiri sizden kaynaklanmıyor ki!" (s.24).

Yukarıdaki ifadelerde başkişinin kendisiyle yüzleştiği ve itirafları görülür. Bilinçaltı gerçekliğini sözcükler yardımıyla maddi alana aktaran yazar, dış gerçekliğin yalnızlaştırdığı ve yabancılaştırdığı kimliği şimdiki zamanda bırakarak geçmişe döner. Somut yaşamın sessiz ve kim olduğunu bilmeyen zamansız ve mekânsız varlığı 'düş'ün içinde kendisinden başka 'kendi' olmak istediği 'ben'e ulaşır.

"Yalnızlık sadece bir ilişki kurma arzusu, ilişkiye yönelik kuvvetli bir özlem değildir. Başkalığın üzerine temellenmiş ve gerçek konuşan kişinin yalnızlığını gerekse dinleyenin yalnızlığını göz önünde bulunduran her nevi ilişkinin asli bir yönüdür de: Bu ikisi zaman zaman karıştı zaman zaman da görünmez yollar boyunca birbirilerine bağlıdırlar. Zaman zaman da bizden –başka olanın gizine yaklaşmamız için kaçınılmazdırlar." (Borgna, 2011: 27).

Anlatıda, ne istediğini bilen fakat nerde ve ne zaman yaşamak istediğinden habersiz olan kişilik her türlü sınırı aşmak veya yıkmak ister. Mekânı ve zamanı da bir tabu olarak görür bu kuralın yaptırımından kurtularak anlam derinliğinde bağımsızlaşmaya çalışır. Dış gerçeğe karşı devrimci, düş dünyasında yenilikçi ve sınırsız olan kişilik, anlatının zaman ve uzamında gerçekçidir. Sözcükler ve cümleler onun 'ben'lik aynasının portre görevini üstelenir;

"…mekân, mekâna ait gözlem öncesinde fiili (actuol-gerçek) değildir. Mekân'a bağımlı 'değişme'lerin (chonge) de gözlem öncesinde fiili oldukları söylenemez.

Mekâna bağımlı düşünülen değişme, gerçek bir değişme (actual change) olamaz." (Koç, 1984: 111).

Mekânın sınırların aşmalı veya mekânı yok saymak, anlatı için tam gerçeklik sayılmakta, kişiliklerin kendilerini dışardan gözlemlemeleri için de değişim yaratmaktadır. Her ne kadar yukardaki anlatı bunun aksini savunsa da Uyku İstasyonu başkişinin mekânın değişimine bağlı ruhsal değilim gerçekleştirir ve bunu içsel gerçeklik olarak kabul eder. Anlatıcı-yazarın kişilik yaratısı, dış gerçekteki zaman ve mekânda çaresiz ve huzursuz değişkeni içindeyken, bu unsurların dışını a çıkan 'yaratı'lar aynı değişkenden sıyrılarak umudun ve mutluluğun birer parçası haline alır. Kendi zamanını yönetim ve kendi uzamında özgürleşen kişilikler yaşamın tüm gerçeklerin kendi kurallarında yaşar;

"Hayır, geç kalmadık. Şaka yaptım size. Zamanı bizim idare ettiğimiz bir boyutta, nasıl bir yere geç kalabiliriz veya erken gidebiliriz ki?

Doğru, dedim. Bunu ilk kez düşünüyordum. Ama, gerçek olan bir dünya, kolumda kurulmuş kurallara göre işleyen bir saat, zamanında doğan ve batan bir güneş, takvimdeki günler haftalar ve aylar, kahvaltı saatleri, bir arabanın kilometre göstergesi, uzayan gölgeler… Bunların da hepsi var." (s.61).

Anlatının zamansız ve mekânsız yabancısı toplum düzeninde düzensizliğinin de temsilcisidir. Kendi kendine yabancı olan başkişi 'ev' gerçeğini geçmişiyle bütünler. Evine dışardan bakan ve varlığını ikiye bölün karakter, evin duvarlarla örülü kesitine hapsettiği beden ve duvar sınırını açan ruhu birbirinden ayırır. Somut mekânın bir uzantısı olan 'ev' kavramı maddi varlığın gerçeği olarak ruhu kendinden uzaklaştırır. Çünkü ruh, her türlü yaptırımdan ve kısıtlamadan huzursuzdur;

"Ne var abla, dertli misin? Karşıki evi gözetleyip duruyorsun. Sevgilin mi var?

Ne sevgilisi be kardeşim, diyorum. Orası benim evim.

Yok ya, senin evin demek… Niye dışardan bakıyorsun evine?

Gerçekten benim evim." (s.34).

"Evim. Evim orada kalıyor. Ben ondan uzaklaşıyorum. Karanlıklara gömülecek… Belki orayı bir daha hiç göremeyeceğim." (s.35).

Anlatıda evi yaşamın kendisi gibi gören yazar, evi terk etmeyi de 'ölüm' olarak ifade eder. Evin karanlığa gömülmesi, yaşanmışlığın yok olması demektir. Beden

varlığının sınırlı yaşamı, ruhun ölümsüzlüğüyle çatışır. Beden eve; ev dış dünyaya dış dünya gerçeğe bağımlıdır. Ancak ruh bunların hepsinden bağımsız ve sonsuzdur.

1.7.8.3. Beden Değiştirme, Varlık-Yokluk Çatışması

Anlatıda başkişi anlatıcı yazar, her arzusunun gerçekleştiği düşsel bir alan yaratır. Zaman ve kişiliklerin sınırsız ve kontrolsüz olduğu bu saklı ve gizemli alanda başkişi 'kendi olabildiği' veya 'olmak isteği' veya 'kendisinin yanında olmak istediği' bedenler yaratır. Beden değiştirme olayı gerçekte eski bir inanış olmasına rağmen anlatıda, yazarın kendine dönmesini sağlayan bir gerçekmiş gibi görünür.

"Anadolu'da kalıp değiştirme olarak adlandırılan, ruhun farklı kalıplarda kendini göstermesi birçok dizi inanışın içinde farklı yorumlarca kabul edilmektedir. İslam literatüründe Tenasüh, olarak kabul edilen inanç, birçok farklı yorum içinde de farklı anlam bulunmaktadır. Tenasüh basit anlamıyla ruhun ölümden sonra başka bir bedende yeniden dünyaya gelmesidir. Söz konusu inancın kaynağı tarihin çok eski devirlerine dayanır." (Işık, 2012: 48).

Yukarıdaki anlatıda 'ruh göçü' inancının ölümden sonra gerçekleştiği kabul edilir. Uyku İstasyonu'nda ise başkişinin 'ölüm' gerçeğinden kaçıp 'düş' dünyasına sığındığı bilinçaltı isteği olarak ortaya çıkar;

"Beden değiştirerek bellik çölünde ufak bir gezinti sonrası istenilen sırların öğrenilmesi ve unutulması olabilir. İsterseniz bir de eski bir aşkın arzuladığınız bölünü yaşamak…

Çok güzel, dedim. Böyle olsun.

Tamam dedi kız. Kimin bedenini istersiniz?

Ne güç soruydu bu. Oturduğum yerde kafam çalışmaz olmuştu. Dudaklarım arasından 'Kim Bassinger'in bedenini isterdim sözcükleri döküldü." (s.111-112).

Bilinçaltı gezintisi, başkişinin doğaüstü nitelikleriyle zenginleşir ve bilinçdışı gerçekler olarak anlatının çoklu olay aktarımına dâhil olur. Beden değiştirme işlemi sadece başkişiyle sınırlı kalmaz, başkişinin geçmişinde var olan kişilikler ve bir yerlerden anımsadığı karakterler bu inancın başlıca kahramanlarıdır. Gerçek-düş arasında kalan ve her iki kavramda da tutunamayan yazar bir çatışmanın esiri olur;

"Baron Guy de Rotschild mi gerçek, yoksa seni kapıcı Faik mi gerçeksin? Diye sordum. Biliyor musun, bunlar öyle karışık konular ki içinden çıkmak olanaksız." (s.147).

Düşünce dünyasında düşle gerçeği ayırt edemeyen başkişi varlık ve yokluğu da ayırt edemez. Gerçek dünyanın yüklediği sorumluluk ve rolleri benimsemeyen kişilik kendi varlığıyla var olabilen gerçek ve düşseli yaratır. Hem kendi kaderini hem de başka bedenleri, zihinsel dünyanın zengin anlayışıyla değiştirmeye çalışarak, ruhun bedenlerde gezinti yapmasını sağlar.

"Gün boyunca, bilinciniz aksiliklerle, çatışmalarla çelişkilerle meşgul olur. Zaman zaman katı gerçeklerden ve nesnel dünyadan uzaklaşması bilinçaltının iç bilgeliğiyle sessizce iletişim kurması gerekir. Hayatınızın bütün aşamalarında rehberlik, güç ve daha büyük zekâ talep ederek zorlukların üstesinden gelebilir ve günlük sorunlarınızı çözebilirsiniz.

Günlük hayatın katı gerçeklerinden, gürültüsünden ve karmaşasından uzaklaşmak da bir tür uyku biçimidir." (Murphy, 2009: 169).

Gerçek ve düş arasında ruh-beden çatışması yaşayan başkişi, beden değiştirerek kendi varlığından kurtulmaya çalışır. Bedensel varlığının yerine, kendi bedeninden daha göz önünde bir beden seçmeyi istemek, başkişinin herkes tarafından beğenilme, fark edilme arzusunu ortaya koyar. 'Kim Bassinger' bedeni gerçek dünyada beğenilen, çekici kadın bedenidir. Başkişi de kendi ruhunu bu bedenle birleştirerek 'mükemmel kadın' kimliği oluşturmaya çalışır. Çünkü kendi ruhu, zengin ve bilgedir, bu bedenle birleşince de, 'güzel bedenin bilge ruhu' ideal kadını şekillendirir.

Beden değiştirmenin bir diğer örneği de Faik'tir. Kapıcı Faik, Baron Guy de Rotschild bedeninde var olur. Bu iki kimlik arasında statü bakımından tezat vardır. Toplumun belirlediği rol ve statüyü kabul etmeyen yazar, gerçek bedeni, hayal bedende yok eder. Tüm somutlukların dışına çıkan başkişi, aslında her şeyi bir 'yokluk gerçeğinde' bütünler. Sınırlı yaşamdan aynanın sonsuzluğuna; varlığın yokluğundan, ruhun aydınlığına uzaklaşan benlik, farklı bedenlere farklı ruhlar ekleyerek gerçeği anlamsızlığını dile getirir;

"Aynada yoktum.

Ayna boş yatak odasını, birinin örtüsü açılmış yan yana duran iki yatağı, dışardan gelen rüzgarla şişen tül perdeyi gösteriyordu. Tuvalete gittim. Oradaki aynaya da baktım.

Yoktum, Ben yoktum." (s. 159).

Anlatıda kendisiyle yüzleşmeyen 'ben'lik yok olmayı tercih eder. Aynanın gizemli boyutu da bu 'yok oluş'un bir aracıdır. Gerçek dünya karmaşasında görünmeyen anlatıcı yazar, zihin dünyasının bilge yaşamında varlık-yokluk çatışmasıyla kendini ortay koyar. Başkişi anlatıda, ne tam anlamıyla var olabilen bir varlık ne de yoklukta kaybolan bir 'benlik'tir. Varlık ve yokluğun birleştiği 'düştü' zengin ve her isteği gerçekleşmiş ideal bir ruh olarak kimlik kazanır.

1.8. Deniz Kenarında Pazartesi

1.8.1. Romanın Kimliği

'Deniz Kenarında Pazartesi' adlı anlatının ilk basımı 1984 yılında "Kaynak" yayınları tarafından yapılmıştır. İkinci basım, 1990 ve üçüncü basım 1997 yılında Can Yayınları'nda dizilmiş ve Eko Basımevi'nde basılmıştır.

Üzerinde inceleme yapılan anlatı üçüncü basım olup kapaktaki resim; Gustav Klimt'tır (Eray, 1997:1).

Anlatı, anı-roman özelliği taşımakla birlikte otobiyografi- anı bağlaşımı vardır. Son kesit 'Epilm' başlığı altında verilmiştir. Anlatının sonunda "11-30 Eylül 84 Bodrum" tarihi, epilog kesitinin sonunda ise "12 Eylül 84, İstanbul, 19 Eylül 84, Ankara" tarihleri yer alır.

Son kesitlerdeki tarihler göz önünde bulundurulduğunda anlatının yazılış ve ilk yayımlanış tarihi aynı yıla denk gelir. Ayrıca anlatım arka kapak görselinde, Türk şair, yazar, çeviren ve akademisyen olan 'Talat Sait Halman'a ait, anlatı hakkında kısa bir yorum dikkat çekicidir. Giriş kesitinde ise Nazlı Eray'ın kısa biyografisi ve İtalyan şair-yazar 'Cesare pavese'ye ait 'alıntı' tüm romanı özetler niteliktedir.

1.8.2. İsimden İçeriğe

'Deniz Kenarında Pazartesi' adı 'niçin ve nasıl' verildi soruları, anlatının birkaç yerinde yazar tarafından yanıtlanır.

İlk olarak 'Bir Soylunun Anıları' adını düşünen yazar, daha sonra, kendisinin anlatıda, *"dünyayı değiştirmiş bir insan"* (Eray, 1997: 56) olarak tanımladığı kişiyle konuşurken 'Deniz Kenarında Pazartesi' aklına gelir;

"Anı defterinin baş taraflarını karıştırdım. Anılarımı 'BİR SOYLUNUN ANILARI' adı altında toplamayı düşünmüştüm." (s.27).

"DENİZ KENARINDA PAZARTESİ" adı ilk kez onunla konuşurken gelmişti aklıma…" (s.54).

Yukarıdaki ifadelere göre yazar, bu adın kaynağında deniz kenarında tanıdığı bir kişiyi gösterir. Anlatı, Otobiyografi ve anı bağlamında yazıldığı için "Deniz Kenarında Pazartesi" adı yazarın kendi yaşamından bir kesit olarak sunulur. Yaşanmışlığın 'benlik' dünyasını samimi bir üslupla okura yansıtan yazar, bu yapıtla kendini sonsuzlaştırmak

ister. Ayrıca anlatıyla birlikte kendi yüzleşmesini gerçekleştirir ve kendi yazdıklarıyla kendini bir kez daha tanıma fırsatı bulur.

"Bir dünya görüşünün kaynağı ve yaşam biçimi olarak kabul edilen bireyselliğin 'kendinden bir parça' ilkesine bağlı olarak yavaş yavaş toplumsal varlığa dönüşüp örnek oluşturması devlet adamlarının yazmalarına neden olmuştur. Bu anlatım şekillerinde 'kendimden bir parça' prensibi hayal ürünü ve olağanüstülüğe karşı gerçek yaşamı garantiler." (Doğan, 1993: 105).

Anlatının bize iletisine göre, kurmacanın ve olağandışının karşısında olan otobiyografi anı yapıtları gerçekliği ifade etmeleri açısından önemlidir. Çünkü bu tür anlatılarda yazar, her ifadesinde yaşanmışlığından kesitler sunarak kendi özgür dünyasını varlığa dönüştürür.

'Deniz Kenarında Pazartesi' adı da yazarın gerçek yaşamda tanıdığı kendine yöne veren bir kişiyle bağdaştırdığı bir addır ve anlatı bir deniz kenarında geçmişine döner ve yine bir deniz kenarında 'şimdi'nin bir parçası olur. Deniz kenarında anılar birleşir ve yine deniz kenarında her bir anı farklı coğrafyalarda yaşam bulur.

Anlatının adı ve içeriği arasındaki bağ da bu özellikten ileri gelir. 'Deniz Kenarı' önemli bir mekândır. Çünkü burada yazar kendi geçmişini görür ve kendince kendini anlatır. Sevgisi, hüznü, aşkı ve yalnızlığı deniz kenarında tekrar yaşar.

Anlatının adı ve içeriği arasındaki bir diğer bağ da 'deniz' unsurunun insan benliği üzerindeki etkisidir. 'Deniz'in mavi rengi umuda, derinliği de sonsuzluğu çağrıştırır nitelikte olduğu için yazar, anlarıyla sonsuzu, şimdi de umudu yaşamak ister.

Anlatım sonunda her 'anı'ya veda eden yazar, 'deniz kenarı'na da son bir kez bakar çünkü arkasını dönüp baktığı her kişiliği ve her nesneyi unutmak istemez. Unutulmayan kimlikler, unutulmayan uzamlar unutulmayan zamanla ve unutulmayan 'ben' içerisinde yeniden oluşmaya çalışan varlığını yeni bir yaşama sürükler.

1.8.3. Bakış Acısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Deniz Kenarında Pazartesi' anlatının konumu *"ben anlatım konumu"*dur. (Tepebaşılı, 2012; 166). 'Ben' konumunda olan yazar, anlatının içinde yer alarak kendi yaşamı tecrübeleri ve içselini yansıtır.

"Bir anlatıcı açısından hikâyede varolmanın en basit ve en kesin şekli, bu anlatıcının kendi hatıralarını anlatmak ve kendi günlüğünü yayımlama şeklidir.

Hikayeye malzeme teşkil edecek her şeyi tam olarak görebilmesi için kendisine merkezi bir yer sağlaması gerekir." (Bourneur, 1989: 80).

"Otobiyografi – anı" (Doğan, 1993:105) türünde yazılan anlatıda başkişi anlatıcı yazar, kendi içsel yapısında iz bırakan kişiliklerden ve olaylardan söz eder. Geçmişe dönüp bakan başkişi kendi rolünü ve kimliğini tanımak için yine kendinde olan kişiliklerden yardım alır. Geçmişin kimlikleri olayların hem yöneticileri hem de ikinci kişileri olarak 'ben' anlatıcının asıl varlığının şekillenmesini sağlar. Anlatıcı yazar 'ben' anlatımda iki bakış tarzını kullanır: *"İçerden bakış açısı, dışardan bakış açısı"* (Bourneur, 1989: 78). Her iki tarzda da ele alınan anlatıda yazar, anlatım merkezinde yer alır ve iç ve dış dünyasını resmeder. 'İçerden bakış'ta sınırsız bir hâkimiyetle kendi varlığını kişilikler üzerinde etkisini ve olayları yönlendirmesini ifade ederken, 'dıştan bakış'ta geçmişin olayları ve kimlikleri daha dar kapsamda, başkişinin gözlemine dayalı olarak şekillenir;

"Kalemimi elime aldım. Anılarımın çocukluk bölümünün bir başka kısmına atlayıp, yazmaya başladım." (s.11).

Yaşamın gerçeklerine uzaklaşıp geçmişin dar kesitlerine sığınan 'ben' anlatıcı tasarladığı ve somutlaştırdığı her düşüncesinde geçmişini 'ben'ine ulaşmayı hedefler. Geçmişi 'şimdi'de yaşama arzusu anlatının gerçekle olan bağını güçlendirir. Ben anlatıcı sadece 'şimdi'nin 'ben'i değil aynı zamanda yaşanmış 'an'ların da 'ben'i olarak diğer kişiliklerin var olma bilincini geliştirir. Anlatıda yer alan 'Geçmiş kimlikler' başkişinin 'şimdi'sinde birlikte olmak istediği kişiliklerdir. 'Anı'larda tekrar canlanmaları anlatıcı 'ben'in kurgusu dâhilinde gerçekleşir. Bu kişilikler 'ben'in gözlemlediği kadardır;

"İçki içmiyordu, sigarayı ölçülü yakardı. Yoğun bir çalışma düzeni vardı. Amerika'yı özler, New York'u düşlerdi." (s.21).

Anlatıcı-yazarın gözlemlediği kadar var olan kişilik anlatıda daha fazla bir özellik sergilemez. Kahraman anlatıcı 'ben' iç dünyanın bir öncesi, bir sonrasında hızlı geçişler yaparken kendi gözlemi kadar inanca sahip olur. Anlatıya kattığı her deneyimde de yine kendisi vardır. Yarattığı 'geçmiş an'ların sınırsız uzamında bilinçsizce varlığını arayan yazar, kendi içselinin sadece bir kısmını dile getirir. Kendisiyle yüzleşmesini sağlayan kişilikler, yaşamın farklı coğrafyalarında başkişi 'ben'in dünyasına katılır;

"Ne tuhaf. Hiç kalabalık değil… Şimdi düşünüyorum da, tümü yedi kişi çevresinde toplanıyor denebilir…" (s.89).

Geçmişin gölgesinde kalmayıp 'an'ın büyüsüyle şimdiye taşınan başkişinin deyimiyle 'yedi kişi' içten ve dıştan etkiler 'anı'daki 'ben'in hislerinden anlam kazanır.

"Ben anlatım konumunda anlatıcı, epik mesafeyi ortadan kaldıracak denli, kurmaca dünyanın içindedir. Dolaylılığı da bu sağlar. Kişilik olarak kimliği belirlidir ve olaylar sürecinde bu anlamda gözükür. Olup bitenler baştan sona onun bilgisinde yer alır." (Tepebaşılı, 2012: 167).

Yukarıdaki anlatıda 'ben' anlatımından bilgi dışına çıkmayan kişilikler, 'Deniz Kenarında Pazartesi' adlı anlatıda başkişinin bilgisiyle beraber ondan kalan his ve izlenimlerle de tanımlanır. Bilgi ve duygunun yarattığı bu kişilikler anlatıcı kimliğin de bir parçası konumundadır. Anlatıcı-yazarın kalabalık olmayan 'anı' kişilikleri yaşamın bir bölümünün tüm duygularını ifade eder. Beden ve ruhun birlikte algıladıkları bu gerçek kimlikler düşün yaşamsal alanında sorgulanmadan ve yargılanmadan varlık gösterirler. Var oldukları gibi anlatıya yansıyan bu kimliklerin görevi, başkişinin düşüncelerinde beklenen ve özlenen olarak ele alınır. Başkişi 'ben' anılarını 'varlık' olarak zamana ve mekâna mahkûm eder ve anımsadığı kadar okuru şaşırtır veya gerçek 'son'a hazırlar. Anlatıcı –yazar 'ben' bir kimlik olarak gerçeğindeki her şeyi anımsama ve itiraf etmez. Ondan asıl olan yaşanmış ve etkili anların geçmişte kalıp unutulmadan kendi sayfasında sonsuzlaştırmaktır. Tümüyle 'kendi' olan 'ben' diğer kimliklerin 'kendisi' olmasını engeller. Çünkü 'kendi' olan 'ben'ler anlatıcı-yazarın kontrolünden çıkma eylemi gerçekleştirir.

Başkişi 'ben' anlatının içinde kendince sıkıştırılmış bir dünyanın düşe ve geçmişe sığınan kişisi olarak kurmacanın içinde yer alır. Anlatının tüm cümlelerinde gerçekliği ortaya çıkaran 'ben' düşünce dünyasıyla kurallar yaratır. Okuru bir 'an'ın içine gizleyen, olayları kendi anlattığı kadarıyla inandırmaya çalışan 'ben' anlatıcı, kendini o kişilerin düşüncesiyle zenginleştirir. Anlatının tümünde 'ben'in etkisi ve her unsura müdahalesi otobiyografi-anı'da kurgunun öznel olduğunu gösterir.

"…Zaman zaman yazar olarak, kendim olarak doğrudan müdahale etmeyi seviyorum. Bu durumda her şey tona bağlı. Düşüncemin ilk sözcükten başlayarak oyuna yergici, kışkırtıcı, deneysel ya da sorucu bir tavrı vardır." (Kundera, 1989: 94).

Yukarıdaki anlatıda da yazar müdahale etmeyi sevdiğini söyler. ‘Deniz Kenarında Pazartesi’ anlatısının ‘ben’i kendi geçmiş yaşamını anlattığı için her bir zaman diliminde yaşanmış bir etkileşimi göstermeye çalışır. Gerçek yaşamın öznel kurgusu, nesnel anlatımla ifadelendirilir ve ‘ben’ anlatıcı sınırsız iç dünyasında bağımız olmayı ister. Gerçeğin, anı düşüncesinde anlatıcı dış dünyanın can sıkıcı yönlerinden kaçar ve kendince kendini arayarak, sevdiği ve acı çektiği gerçeklerde bir ‘ben’ yaratır. ‘Anı’ların ‘beni’i ile ‘şimdi’nin ‘ben’i gerçeklerin ‘ben’inden farklıdır. Şimdi de ‘ben’ anlatıcı, ezici ve bencil ‘anı’larda ‘ben’ daha uysal ve sevecen, gerçeklerde ise kendinden kaçmak isteyen ‘ben’dir. Otobiyografi-anı anlatısından ‘ben’in bu çok çeşitli bakış açısı diğer kişiliklerin ‘varlık’ gerçeğini değiştiremez. Çünkü değişen kimlikler gerçeklerden uzaklaşır ve inandırıcılığı azalır.

‘Kendi’ merkezli ‘ben’ anlatıcı kendi bakış açısı ile geçmiş yaşamı dile getirirken ‘kendi’ sonsuzu’nu da yaratmış olur. Kendi izleri, kendi aşkları, kendi üzüntüleri veya sevinçleri… vs. gibi duygular gerçeğin aynası anılarda birleşir ve belleğin unutulmaya yüz tutmuş kesintinde yeniden canlanır. Anlatıda ‘ben’ bakış açısı ‘ben’in kendi parçalarından bir ‘ben’ daha oluşturur ve bu ‘ben’ ‘anı’ gerçeğini ayna olarak yansıtır.

Deniz Kenarında Pazartesi, anı türünün roman anlatısına dönüşmüş şeklidir, öyküleme anlatım biçiminin kullanıldığı anlatıda fantastik anlayış da görülür;

“Yıllar önceydi…

Beyoğlu’ndayım.

Zaman geceye yakın…Eski Beyoğlu’nda koşar adım yürüyorum…” (s.18).

Anılarını kaleme alan başkişi anlatıcı yazar geçmişin sonsuzluğunda büyülü bir gerçek yaşar ve düş gerçeğe dönüşür.

1.8.4. Olay Örgüsü

‘Deniz kenarında Pazartesi’ adlı anlatıda olay tekli olay zinciri (Tepebaşılı, 2012: 35) yapısıyla kurgulanır. Başkişi anlatıcı yazarın ‘anı’lardan oluşan öykü anlatısı, ‘ben’in çevresinde gelişir ve ben’in anlattığı ölçüde okurun belleğinde canlanır. Anlatıcı-yazar başkişi geçmiş yaşantısına dönüp baktığında kendinde kalan çok az kişi ve olay olduğunu görür. Çünkü yaşam, sürekli değişkenler içinde sürüp gider, tek bir çizginin değişmediği bir zaman yoktur.

"Bu yüzden geçmişimize göz atacak olursak, günlerin geriye doğru dümdüz uzayıp gitmediğini, kimi yerlerde yükselerek birkaç tepe oluşturduğunu görürüz." (Forster, 1985: 66).

Yukarıdaki anlatı, geçmiş yaşamın dümdüz olmadığını ifade ederken, 'Deniz Kenarında Pazartesi' anlatısında geçmiş etkileyici ve sonsuzdur, olay örgüsü de bu özellik üzerinde yapılanır. Gerçeğin etrafında şekillenen yaşam öyküsü yazarın kendine temsilci seçtiği kendisi tarafından anlatılır.

"Otobiyografi türünün en önemli özelliği, konusunun kurmaca olmayıp, kişinin öz yaşamı ve bu yaşam öyküsünün başkası tarafından değil de kişinin bizzat kendisi tarafından yazılmasıdır. Böyle otobiyografilerde, bilinen özne, bilinmesi gereken nesneyi oluşturur." (Özyer, 1993: 73).

Anlatıda olay örgüsü, başkişi anlatıcı-yazarın anılarını yazdığı cümleleriyle başlar.

"Anılarımda, çocukluğum ile ilgili bir bölümün ortalarındayım. Yazmaya devam ettim." (s.7).

Geçmişin bıraktığı etki ve heyecanla kendine dönen başkişi yaşamın 'Şimdi gerçeğini' geçmişin an'ına götürür. Geçmiş ve şimdi'nin birleştiği anlatıda olay örgüsüne kişiliklerin betimlemesi oluşturur. Her bir kişilik gerçek yaşamın 'başkişi' 'ben'ini ile yakından ilişki içindedir. Yazar-anlatıcı bu kişilikleri anımsayarak öz yaşam öyküsü kurgular. Gerçeğin alıntıları anlatının kurmacaları şeklinde ifade edilir. Bir öz yaşam, birden fazla kişilik ve farklı zaman özelliği ile yapılanan anlatı bir belge niteliğinden çok düşsel bir gezinti şeklindedir.

Anlatıda olay örgüsü aşağıdaki şekilde kurgulanır.

1- Anlatıcı-yazar başkişi anılarını yazdığını ve buna devam ettiğini söyler.

2- Anılarını yazmaya başlayan başkişi ilk olarak çocukluğuna ve çocukluğunda en çok etkilendiği kişi 'Demir dayısı'nın ölümüne döner.

3- Çocukluğuna dönen kişilik 1978 yılı tarihini açık bir belge niteliğinde sunar ve anneannesinin ölüm yılı olarak belirtir ve yine bu olayı da 'Demir dayısı'nın ölümüyle bağdaştırır.

4- Çocukluğunun bir başka kişisi olan 'babaanne ve Mustafa amcası' olaya dâhil olur. Bu anı kesitinde de yine 1995 tarihi kesin tarih olarak ifade edilir.

5- Başkişi kendisinde etki bırakan bir kişiliği daha tarih vererek anımsar. 1980 yılı eski bir dostu, onu evi ve o evde yaşananlar anlatılır.

6- Belleğin unutmadığı bir isim daha eklenir. Fevzi adındaki genç başkişiyi seven ve ona âşık olan iki erkekten birisidir. Başkişiden karşılık alamayan Fevzi, anılara dâhil olurken bu sitemle kendini tanıtır.

7- Emin adındaki gencin anıları da başkişinin olmak istediği zaman dilimine ait bir kesittir. Emin, yazarın sevdiği ve âşık olduğu gençtir. Başkişinin Ankara'ya geliş sebebi yine bu genç yüzündendir.

8- Anıların bir diğer kesitinde Amerikan Kültür Ataşesi John Challinor'dur. Bu kişinin dâhil olması anıların 1976 yılına gitmesine neden olur. Yazar John Challinor'un kendisiyle evlenmek istediğini söyler ancak kendisinin böyle bir niyeti olmadığını da açıklar.

9- Yazarın ortaokuldan arkadaşı Julide anıların bir başka yüzüdür. Jülide farklı bir karakter olması ile anıların içinde yer alır. Jülide'nin ara ara anılara katılması başkişi 'ben'in olaylara farklı açılardan bakmasına neden olur.

10- Hintli mistik bir kişi, başkişinin deniz kenarında tanıdığı ve ona yol gösteren bir kimliktir. Yazarın onu anımsaması aralarındaki ilişkinin diğerlerine göre daha etkileyici olduğu görüşündendir.

1.8.5. Zaman

'Deniz Kenarında Pazartesi' adlı anlatıda zaman *"Çizgisel olmayan sıralama"* 'Tepebaşılı, 2012: 133). ile düzenlenir.

Anlatı, Otobiyografi-anı bağlamında ele alındığı için zaman, 'geri dönüşler', 'ileri sıçramalar' ve 'şimdi'ler üzerine kurgulanır.

"Geri dönüşler; zamanı yapılandırma yalnızca sadece şimdiki zamana yönelik eylemlerle gerçekleşmez. Akış zaman yönüne ters olarak gerisin geriye çevrilebilir." (Tepebaşılı, 2012: 133).

Zamanın, 'şimdi'den geriye dönüş nedeni anlatıcı-yazar başkişinin geçmiş yaşamına dönmek isteminde kaynaklanır. Anılarını yazmak isteyen başkişi 'şimdi'nin içerisine birçok geçmişi sığdırır ve yaşadığı geçmişi 'şimdi'ye aktarır;

"Gene çocukluğuma dönmüştüm… Kitaplarıma çok düşkün olan dayım, o zamanlar küçük bir çocuk olduğum için onlar bana elletmez, ben de büyük bir merakla onun Tino Rossi taç plaklarına ve kitaplarına uzaktan bakardım." (s.10).

Anlatıcı-yazar başkişisinin geriye dönüşleri zaman içinde kısa yolculuklar yapması ile son bulur. Her geri dönüşü beraberinde yeni kişilikler ve yeni olaylar getirir. Zamanın sınırlarını anılarla aşmaya çalışan başkişi, zaman düzenlemesini kendine göre planlar;

"Kalemimi elime aldım. Anılarımın çocukluk bölümünün bir başka kısmına atlayıp, yazmaya başladım." (s.11).

Başkişi, önce çocukluğunu anımsar daha sonra kendinde derin izler bırakan kişilikleri kendi düş dünyasına getirerek 'geçmiş-an' arasında yeni bir zaman dilimi oluşturur;

"Uygun zaman kayması yaratmak için ortaya atılan birçok öneri var. Bunlardan biri, solucan deliğinin bir ucunun bir nötron yıldızının dibinde açılabileceğini, yıldızın aşırı yoğun kütle çekim alanının çevresindeki zamanı yavaşlatabileceğini, bu sayede yıldız tarafındaki ağızla öteki ağız arasında bir zaman farkı oluşturabileceğini savlıyor. Bu sayede zamanda yolculuk etmek isteyen biri bu solucan deliğini kullanarak geçmişe gidebilir. Çünkü solucan deliğinin bir ucundan döngüye girip öteki tarafa kestirmeden vardığında, geçmişteki kendini izlemek için ek zamanı olacaktır." (Özgüleç, 2009: 43-44).

Başkişinin geçmişi yeni bir zamanda tekrar seyretmesi yukarıdaki anlatıya göre mümkün olabilir. Fizik kurallarına aykırı olmayan geçmişi gözlemleme anlatıcı yazarın gerçekleştirmek istediği en önemli düşüdür.

Başkişinin anlatıda sık sık, en geriye, en gerinin bir ilerisine ve nihayetinde kendi 'şimdi'sine dönmesi zihin dünyasında geçmişi kesitlere ayırdığı gösterir. Yaşanmış gerçeksellerin hepsinin anımsanmadığı bellek, belli yılları kesin tarihleriyle alımlar;

"Evet 1976 Sonbaharındaki bazı anılarımdan ve bu arada iyi dostum, o zamanın Ankara'daki Amerikan Kültür Ateşesi John Challinor'dan söz etmeyi düşünmüştüm…" (s.37).

Yukarıdaki her iki anlatıda da kesin tarihler Sonbahar mevsimiyle anımsanır. Başkişinin farklı yıllarda Sonbahar aylarından söz etmesi, anlatının sonunda "11-30 Eylül, 12-19 Eylül" tarihlerindeki Sonbahar mevsimiyle ilgilidir. Anlatı sonunda verilen

tarihler bir günlük niteliği kazandırdığı için, yazarın bu aylarda anlatıyı yazdığı düşünülür. Sonuçta ise anlatının yazıldığı ve anlattığı mevsim arasındaki aynılık, başkişinin Sonbahar yalnızlığında anılarıyla kalabalık olmak istemiyle ilgilidir.

Başkişinin Sonbahardan farklı olarak anımsadığı diğer kesin zamanlarda da yine etki ve derin izler söz konusudur;

"1971'deydi bu olaylar, biliyorsun… Aradan uzun zaman geçti. İnsanları, olayları, sözleri hiç unutmam ama ne tuhaftır ki o korkunç ağrıyı da, morfini de unuttum." (s.51).

"Bazı tarihleri bir kâğıt parçasına not ettim. İlki, 1977 yılı; Mart ya da Nisan ayı Ankara'sından bir telefon.

... İkincisi, dedi Jülide, 1978 Ekim ya da Kasım ayı Ankara'sından bir telefon." (s.91).

"Ankara-Mart 1977. O akşam olayları…" (s.94).

"1978, Kasım Ankara." (s.97).

Birinci anlatıda yaşadığı olumsuz bir olmayı anımsatan ikinci ve üçüncü anlatıda kesin zamanın yanında kesin mekân da verilir. Başkişinin 'Ankara' mekânı zaman ve mekân algısının bütünleştiğini gösterir. Kesin zamanlar, kesin kişiler, kesin mekânlar, keskin ve karanlık izlerle anımsanır. Başkişiye acı veren her olay veya etkisinde kaldığı her kişilik zamanın geçmiş zamandan 'şimdi'nin unutulmazlığına sığınır;

"Amerikan Kültür Ateşesi John

Robert Challinor 3 Kasım 1978

Perşembe günü saat 19.00'da" (s.103).

"Kolaj, roman terminolojisinde zaman zaman bir alıntı tarzı olan montaj kastedilerek ve onun adıyla kullanılmakta, zaman zaman da iki teknik arasındaki derin ayrımı fark etmeyen bir geçiştirmeyle değerlendirilmektedir" (Sazyek, 2006: 92). Tekniğinin kullanıldığı zaman anımsamasında, başkişi aynı tarihte daha önce ifade ettiği anısına geri döner. Bu geri dönüş, anının devamını söylemek içindir. Anlatıda 'kolaj'la hem zaman ifade edilir hem de o tarihin okurun zihninde kalıcı olmasını sağlanır. Bu kesitteki zaman algısı içine yalnızlık kavramı da eklenir ve zamanın yalnız bıraktığı bir kişilik yaratılır.

Anlatıda bir başka zaman algısı ‘gece’dir. ‘Gece’ yazarın yalnızlığı ve kendisiyle başbaşa kaldığı bir zaman dilimidir. Çünkü geçmişin yorgunluğu, mutsuzluğu ve çaresizliği ‘gece’nin sessizliğinde başkişinin zihnine yansır;

“Bak şimdi, 1977 Ankara’sından bir gece anlatacağım sana…” (s.107).

“Genç ölü ile karanlık bulvarın bir köşesindeki loş bir kahveyle girip oturduk.” (s.122).

Zamanın, başkişi ve olaylarla dağınık ilgisi, anlatının ‘düş’ içinde anılara yolculuğu ile açıklanabilir. Düş ve anı yani düş-gerçek ilişkisi anlatının kurgusunda önemli bir unsurdur. Geçmiş zaman kurgusu, zihnin derinliklerinde düşe dönüşür ve düş de ‘anı7ın içinde sonsuzlukla birleşir. Zaman gerçek-düş-şimdi üçgeninde düzenlenir. ‘Şimdi’den geriye dönen başkişi, zamanın derinliğinde yani zamanlarla buluşur. Kendini ‘an’ın penceresinde geçmişle birleştiren yazar, anımsadığı her ‘an’ı bir kişilikle simgeler. Zaman kişilere dönüşürken kişiler de başkişinin kendine ve geleceğine dönüşür. Var olan kimliği yaratan geçmiş zaman, gelecek kişiliği yaratmak için yeni zamansal yolculuklara çıkar;

“Onu orda bıraktım. Yarına doğru yürümeye koyuldum.” (s.123).

Geçmişi yerinde öylece bırakan başkişi kendini gelecek zamanın benliği ile bütünler ve geçmiş zamanın kesinliğinden gelecek zamanın belirsizliğine bırakır.

1.8.6. Mekân

1.8.6.1. Çevresel Mekânlar

‘Deniz Kenarında Pazartesi’ adlı anlatıda çevresel mekânlar genellikle yazarın anılarına ara verip kendini başka işlerle meşgul ettiği mekânlardır;

“Yıllar sonra İstiklâl Caddesinde eski bir hanın üçüncü katındaki görkemli işyerine girdiğimde, duvarda Eyyüp’te oturan ressamın tablolarını görmüş ve yirmi yıl önce bırakıp gittiğim İstanbul’a, büyük bir rastlantı ile bıraktığım yerden girdiğimi anlamıştım.

Burası bir yayıneviydi.” (s.24-25).

Anlatının çevresel mekânlar, gözleme dayalı algılayışla değerlendirilebilir. Çünkü çevresel mekânlarda sürekli bir devam söz konusudur. Birbirine benzeyen ve birbirinin devamı olan mekânlar başkişi için bir önem taşımaz. Bazen bir sokak, bazen bir cadde, bazen bir yayınevi, bazen de bir çarşı, çevresel mekânlara örnek sayılabilir. Bu tür

mekânlardan başkişi ait olma, yerleşme ve korunma duygularından uzaktır. Anlatıcı-yazar için bu alanlar sadece herhangi bir yapıdan veya konumdan ibarettir, duygusal algının oluşmadığı sınırlı düzlemler birliği olarak da tanımlanabilir;

"Bir akşam üstü tüm hukuk kitaplarımı bir fileye doldurup, Beyazıt'taki sahaflar çarşısında sattım." (s.31).

Çevresel mekânların, birbirine benzemesi anlatıda başkişi mekânı 'zorunluluk' kapsamında değerlendirmemesinden kaynaklanır. Başkişi anıları içinde gezinti yaparken çevresi kendisi için önemli değildir. Çevre, mimari bir yapıttan ibaret olan mekânlar, insan eliyle inşa edilmiş binalar veya sokaklardır. Bu tür mekânlarda başkişi hareketlerine dikkat eder. Çünkü sınırlı yaşamın sınırlı öğeleri içinde hareket etme olasılığına sahiptir.

"... İşte insanın fiziksel mekâna yönelip orada belli bir kesimi belirginleştirmesi, sınırlandırması ile mimari mekân oluşur." (Altan, 2007: 78).

Başkişinin çevresel mekânları, kalabalık alanlardır ve buralarda, kendini sadece ihtiyaç kapsamında var eder. Para kazanma, yemek yeme ya da birisiyle karşılaşıp dış çevreyle iletişim kurma gibi çevrenin betonlaştığı mekânlar, başkişi için aynı zamanda algının azaldığı gerçeğin hissedildiği mekânlardır ve burası ruhla-maddenin birbirinden ayrılıp maddenin yalnızlaştığı alanlar olarak da görülür. Çevresel mekânlar bedensel mekânlar olarak düşünülebilir.

1.8.6.2. Algısal Mekânlar

1.Kapalı-Dar ve Yutucu Mekânlar

Anlatıda kapalı-dar ve labirent mekânlar anılardaki geçmiş zaman mekânlardır. Bu mekânlar başkişi olumsuz olayları anımsadıkça oluşur;

"Bir arabaya atlayıp, Eski Cebeci mezarlığına gittim. Sıcak bir Haziran sabahıydı; yüzlerce unutulmuş ölünün arasından geçip, görevlilerin toplanmış olduğu yere vardım." (s.9).

Yukarıdaki anlatıda dar mekân bir mezarlıktır. Başkişi genç yaşta ölen dayısından söz ederken anneannenin ölümünü ve mezarlıktaki anısını da anlatır. Mezarlık kavram başkişi için sınırlı yaşamın bir kanıtı niteliğindedir. Ölümü ve yokluğu anımsayan başkişi için bu alan artık duvarlarla çevrili çıkışı olmayan bir labirenttir. Kişiliğin kendi çaresiz ve yalnız hissettiği bu alandan çıkışı, anlatının sonunda ölümün

ölümsüzleştirildiği yeni ruhun sonsuzlaştırıldığı umutlarla sağlanır. "İnsan ruhu olarak tanıdığım bir pervane, ışığın çevresinde döne döne uçmaya başlamıştır;

"Onu orada bıraktım. Yarına doğru yürümeye koyuldum." (s.123).

Labirentte bırakılan ruh, geleceğin vereceği umutla terk edilme duygusunu yaşar;

"İstanbul'da mutsuzdum. O çok sevdiğim Beyoğlu'nda dolaşmak istemiyordum artık. Baylan Pastanesi, Koço'nun meyhanesi bana acı veriyordu. Sevdiğim insanlardan kopmuştum. Yüzümde, çok sevdiği birini yitirmiş olan bir insanın acısı ile dolaşıyordum. Bir ilişkiyi koparmıştım. Koskoca İstanbul'da silinip gitmişti gözümün önünden." (s.23-24).

Aşk ve ayrılık duygularının yoğunluğuyla hareket eden başkişi 'İstanbul' geniş mekânını daraltır ve hatta yok eder. Gerçek ve düş'ün bir arada görüldüğü bu mekânda geniş-dar tezadı yaşanır. Tamamen algısal olan bu gerçeklik, başkişinin ruhsal yapısındaki değişimlerle ilgilidir. Dış gerçekliğin sınırlarının yok yok edilip anlamın yüzeye çıkarılması bilinçaltı dünyasının bilinçdışı davranışıyla ilgilidir.

"Sürealist sanatçıların çalışmalarından öne çıkan ortak tavır ise, zaman-mekân algısındaki uyuşmazlığın ve birbiriyle uyumsuz imgelerin biraradalığıyla oluşan düşselliğin, ikna edici gerçeklikle kurgulanışı olmuştur." (Karaalioğlu, 2017: 783).

Başkişinin, mekândaki bu uyuşmaz tavrı gerçeğin ona yansıttığı ağır duygusal geçişlerdir. Anlatıda olayların gerçekleşme nedeni mekâna bağlanmasa da başkişi ve mekân arasında, kişiliğin var olması açısından bir bağ oluşturulur.

"Mekân, Arapça'dan dilimize geçen ve 'kevn' yani olmak kökünden türeyen bir kelime. Genellikle oturulan yer anlamında kullanılmakla birlikte bulunulan çevre, ortam, yaşanan dünya ve kâinat anlamları da içeriyor." (Göka, 2001:8).

Yukarıdaki anlatıda mekân, dünya, kâinat olarak tanımlanır. Başkişi 'Deniz Kenarında Pazartesi'nde mekân dış gerçekte dünya ve kâinat gibi genel ve geniş olsa da algıda daralır ve labirentleşir. Çünkü dünya ve evren sınırları belli alanlardır ve niceldir, başkişinin algısında ise sınır ve ölçüye yer verilmez. Yaşamın daraltılıp bir kalıba koyulması, anlatıcı yazarın mekândaki çerçeveyi kaldırmasına neden olur;

"Botanik parkına bakan geniş pencereli, birçok ülkeden toplanmış nadide eşyalarla dolu evlerinde, o akşamüstü oturmuş çayımı içerken koltuğunda yıkılacak kadar çok içki içen Bayan Cahallinor'un çok mutsuz olduğunu, gene de yaşama gülerek bakmayı yeğlediğini anlamıştım…" (s.41).

Geniş mekânların yarattığı mutsuz ve yalnız kişilikler çevre-insan ilişkisinde başarısız kimliklerdir. Kendi varlıklarını ispat edemeyen yalnız ve mutsuz kişilikler, gerçeğin kendilerinde bıraktığı etkiyi azaltmak için mekânsal değişikliğe giderler. Mekândan kaçma, mekânı silme, mekânı sınırlama olan çatışmasını gösterir. Bireyin mekânı yarattığı anlatıda, özellikle kader kişilikler gerçek mekânın rahatsız kimlikleridir.

Anlatıcı-yazar başkişi 'kadın' kimlik olarak geriye dönüşlerde zamanı ve olayları mekânla ilişkilendirirken, varlığındaki etkiyi de kesin mekân tasvirlerinde gösterir. Anılarındaki kişilikler ve olaylar zamansal olarak yılların içinde anımsanırken mekân da ona bağlı olarak tasvir edilir. Kapalı-dar ve labirent mekânlar, başkişinin kendi kendisiyle yalnız kaldığı ve dönmek istemediği alanlardır. Yaşanmışlık ve onu sağlayan kişilikler gerçeğin değişmesine neden olan etkenlerdir. Başkişinin İstanbul gerçeğini silmesi ve mekânsızlaştırması aslında birlikte olduğu kişileri silmek istemesinden kaynaklanır. Mekânın insana dönüştüğü anlatıda insan mekânsızlaştırılırken, mekân insanla var edilir.

2.Açık ve Geniş Mekânlar

'Deniz Kenarında Pazartesi' adlı anlatıda açık ve geniş mekânlar hem gerçek hem de düşte görülen yaşanmış alanlardır. Başkişi bu tür mekânlarda kendi sınırlarını kaldırır ve kendi kurallarının yaratarak kendini özgür bırakır. Bedenin ve ruhun bütünleştiği açık-geniş alanlarla varlık kendisiyle çatışmaz sadece var olmanın hazzını yaşar. Varlığı var eden açık-geniş mekân, varlık bilincinde gelişmesini sağlayarak kişiliğin diğer kişiliklerle ilişkisini düzenler. Ruhun yarattığı kapalı-dar ve labirent mekânın aksine açık-geniş mekân, beden ve ruh yaratır. Mekâna bağımlı bu kimlikler, zaman ve olay unsurunu da beraberinde getirir. Dış dünyanın her nesnesinin bir anlam kazandığı açık mekânlar, ruh ve bilince de anlam yükler;

"Üçüncü Napolyon Stili, kiraz ağacından yapılmış yazı masamın tam karşısındaki duvarda çerçevelenmiş asılı duran bu yazı, bir süreden beri düşüncelerini karıştırıp duruyor, beni akıl almaz bir biçimde tedirgin ediyordu.

Neden bilmem.

Bu sabah zamanı, bir yandan Çin Porseleni fincanımdan çayımı yudumlarken, anılarımın değişik bir bölümünü kaleme almak üzere yazı masama oturmuştum." (s.7).

Anılarını kaleme almak isteyen başkişi otel odasının içindeki her nesneyi de derinleştirir. Kapalı, dar ve duvarlarla örülü oda, anıların getirdiği geçmiş zaman karanlığında aydınlanır ve genişler;

"Kalemimi elime aldım. Anılarımın çocukluk bölümünün bir başka kısmına atlayıp, yazmaya başladım…

Bağdat caddesindeki köşk; namaz seccadesinin yanı başında tespihini çekerken bana gülümseyerek bakan babaannemi…" (s.11).

Başkişinin geçmişe dönüşünde önce çocukluk yılları ve o yılların geçtiği mekânları betimlemesi, belleğindeki 'mutlu çocuk' kavramını yeniden canlandırmak istemesinden kaynaklanır. Çocukluk yılları insanın mekânla bütünleştiği dönemlerdir. Çünkü mekân ne kadar dar ve sınırlı olsa da çocuk ruhu o alanı o kadar sonsuzlaştırır ve saflaştırır;

"Bir çırpıda yeni taşındığı çatı katına göz gezdirdim. Antika masası, ahşap çerçeveli aynası, kitapları, yazı makinesi, yerdeki yol yol kilimleri, duvarlarındaki bazı, Latin Amerika ile ilgili afişleri, çevreye serpiştirilmiş ufak kartları ile ne güzel bir dünya idi bu çatı katı…" (s.21).

Anlatıda 'genç bilim adamının' çatı katı evi de geniş mekân olarak değerlendirilebilir. Çünkü bu evin alanı küçük olsa da başkişinin yanında mutlu olabileceğini düşündüğü kişinin evidir. Böyle bir insanla vakit geçirme arzusu küçük evin sınırlarını kaldırır ve ruhsalda mutluluğun vermiş olduğu bu huzurla ruh-beden birliği yaratır. Dış gerçeğin çevresel ve toplumsal mekânı, yerini 'tasarı mekâna' bırakır.

Başkişinin düşseldeki bir başka mekânı anneannesinin evidir;

"Anneannemle, yıllar önce birlikte oturduğumuz; Yüksel Caddesindeki evi gördüm." (s.28).

Açık-geniş mekân sayılabilecek bu evde başkişi, geçmişin çocuk yaşamında çocukça duygularla anımsadığı evi, var olduğu gerçekten uzaklaştırır ve kendi zihnindeki sınırsız alana yerleştirir. Uyku ve uyanıklık arasındaki sınırsız alanlar, düşün gerçeğe yakın olduğu kesitlerdir.

"Çünkü düşlerin çoğunda onların bizi olağan yaşamdan kurtarmak yerine aslında yeniden oraya götürdüğü, sıklıkla ve açık olarak gözlemlenebilir." (Freud, 1996: 62).

Düşün-gerçekle bağıntılı olduğu bir başka mekân, başkişinin kendini yeniden bulmasına yardımcı olan Hintliyle buluştuğu gece kulübüdür;

"Kapı açıktı. İtip girdim içeriye. Beyaz sıva ile badanalanmış yerler bomboştu; tek tük yapraklar ve çiçekler dökülmüştü masaların üstüne…

Uçtaki bar, masmavi denize bakıyordu. Bunların üstünde geceden artakalmış bir iki kuru gül, bir bardak, devrilmiş bir şişe duruyordu." (s.58-59).

Başkişinin kendini arama yolculuğu, kendi geçmişiyle başlar ve geçmişteki kişilikler canlanarak varlığın amacını ve nedeni başkişiye bildirir. Kişiliklerin ortaya çıktığı zihinsel düzlem de açık-geniş mekânın soyut görüntüsüdür;

"Dalgalar az ötemde çakıllara vuruyor, güneşin altında parlayan masmavi deniz özümde alabildiğine uzanıyordu." (s.59).

"Denize karşı oturmuş, aklımdan birşeyler geçiriyordum dedim." (s.60).

Deniz kenarında açık-geniş mekân olarak düşünülebilir. Bu alanda başkişi sonsuzluk hissini duyar, kendini var eden nedenleri keşfeder ve yaşamının bir sonraki akışını planlar.

Anlatıda mekân yaratıcısı başkişidir. Başkişinin arzuları, yalnızlığı, mutluluğu, huzuru, aşkı ve düşleri kendini kendi varlığından uzaklaştırır ve farklı mekânlara götürür. Açık-geniş mekânın ilk görüntüsü başkişinin zihinsel dünyasıdır. Bu mekânda geçmişiyle yüzleşirken kimliğini ve toplumdaki rolünü de keşfeden başkişi, somut mekânı daraltarak soyut mekânların sonsuzlaşmasını sağlar. Her 'anı'da farklı mekân algısı da çoklu mekâna yönelişi gösterir. Dış çevrenin ve toplumsal düzenin var olduğu somut mekânlarda başkişi, bedenin yorgunluğunu ve yalnızlığını hissettiği için, bu alanları labirente dönüştürür. Oysa geçmişin büyülü düşünde mekânlar, ruhun kendini tanıdığı ve olmak istediği kişilikle yaşadığı için labirent mekân duvarları kalkar ve sınırsız alana dönüşür.

Mekânın mekânsızlaştığı sonsuz alanlarda ruh, bağımsızlaşır ve kendince geleceği yakalamaya çalışır. Aşk, yalnızlık ve anlaşılmazlık hissi anlatıcı yazarla mekân arasında bir arkadaşlık bağı oluştururken, nesneler de bu bağın kurulmasına yardımcı olur;

"Burası ufak bir odaydı. Herhangi bir otel odası gibiydi. Ya da bir doktorun bekleme odasını anımsattı bana." (s.26).

Sınırları belli bir mekânın sınırsız bir ortama dönüşmesi, zihinsel dünyanın bilinçaltı gücünde somut ve soyutu birleştirir. Gerçeğin alanında yaratılan düşsel

kimlikler, sınırlı mekânın özgür kişilikleri olarak soyut gerçekte sınırsız mekânlar yaratır.

Sonuç olarak, gerçek mekân denilen dış çevre sınırları geniş olsa da başkişinin zihninde dar ve labirenttir. Soyut mekânlar ise düşsel çevrelerin yaşandığı alan olduğu için sınırları belli olsa da sonsuz ve derindir. Gerçek mekânlar kişilikleri var ederken soyut mekânlar kişiliklerden var olur ve her mekân bir kişiliğin beden aynası olarak kimlik kazanır.

1.8.7. Şahıs Kadrosu

1.8.7.1. Başkişi

'Deniz Kenarında Pazartesi' adlı anlatının başkişisi anlatı-yazardır. Kendi yaşanmışlığına dönmek isteyen anlatıcı-yazar anılarını kaleme alarak kendini ve anımsadığı kişilikleri yeniden yaşatmaya çalışır;

"Bu sabah zamanı, bir yandan Çin Porseleni fincanından çayımı yudumlarken, anılarımın değişik bir bölümünü kaleme almak üzere yazı masama oturmuştur." (s.7).

Başkişinin kendini dış dünyadan soyutlayarak yeni bir yaşamın varlığı yapması gerçek yaşamın mecburiyetinden kaçtığını gösterir. Başkişi, kalem ve kağıt arasına sıkıştırdığı geçmişi 'şimdi'ye aktararak çevresel kimlikler yaratır ve kendisi de bu kimliklerin esas kahramanı olarak olayların içine yerleştirir.

"Merkezi kişi, ya baştan sona romanı idare eden ve romana hâkim olan yazar olabilir, ya da yazarın varlığı hemen hemen tamamen gizlenerek romanını olaylarını, zamanı, mekânı ve diğer kişilerin her şeyini biler, gören ama yine romanın bünyesinde yer alan bir kişi olabilir." (Çetin, 2012: 146-147).

Yukarıdaki anlatıda merkezi kişi tanımında yer alan yazar 'Deniz Kenarında Pazartesi' adlı anlatıda olayların tek hâkimidir. Kendi geçmişiyle var olan olaylar, yazarın zihnindeki anımsama kadar tanımlanır. Kişilikler de onun varlığının bir parçasıdır, zihnin derinliklerinden dış dünyaya aktarılan bu parçalar, anlatının sözcük ve cümlelerinden bedensel varlıklarına kavuşur;

"Demir dayım geldi aklıma." (s.8).

"Birden Mustafa amcamı düşündüm." (s.12).

"Emin'le başımızdan aşağıya yağmur gibi yağan koyu kırmızı kuru yaprakların altında yanak yanağa dans ediyorduk." (s.33).

"Anılarımın şimdiki bölümünde, Amerikan Kültür Ataşesi John Robert Challinor'a yer vereceğini tahmin ediyorum, bebek, dedi." (s.37).

Anlatıda adı geçen kişiliklerle birlikte bunlara benzer kişilikler, başkişinin anılarında, kendisiyle birlikte unutulmaz yolculuğun unutulmaz kahramanları olurlar. Anlatıcı yazarın kendisiyle birlikte hareket eden kişilikleri, şimdiki yaşamının kurucuları olmuştur. Ayrıca bu kişilikler, gerçek dünyanın mecburiyetleri arasında başkişiye yol gösterici olurlar;

"Sen tüm yazdıklarımdan dana önemlisin, demişti." (s.53).

Başkişinin derin düşünmesine neden olan cümle, hâkim olduğu olayların ve kişiliklerin kendinde bıraktığı izlenimle ortaya çıkar. Dış gerçekliğin yarattığı etkilerle kendini geçmişin sonsuzluğuna bırakan başkişi bilinçaltı yaşamının gerçekleriyle dış dünyadan uzaklaşır.

"Bilinç dışı hayatımızı yöneten gerçekler, bilincimize bu kadar aykırı ve yabancıdır işte." (Freud-Jung-Adler, 1981: 18).

Başkişi yaşanmış geçmişin düşsel dünyasında kendini ararken, somut yaşamın var ettiği 'benlik' aynı dünyaya yabancı kalır. Anlam arayışının başarısız başkişisi, anımsadığı kimliklerin kendisiyle olan diyaloğunda yaşamın 'nedenlerini' çözmeye çalışır ve farklı dünyaların varlığına inanır;

"Bir süre konuşmadık. İkimiz de ilk kez, bu dünyadayken başka görünmeyen bir dünyayı seyreden birini görmüştük." (s.99).

Başkişinin anlamsız saydığı bir dünyadan, başka dünyaya yönelişi, gerçek yaşamda kendini gerçekleştirememiş bir kimliğin yenilgisidir. Farklı dünyalarda farklı yaşam umudu, kişilikteki bunalımı azaltır ve diğer kimliklerle ilişkisini düzenler. Gerçeğin kendisinde bıraktığı inançsızlık duygusunu da düş dünyasının anlam karmaşasında yok ederek varlığını tanımaya çalışır.

"İnsan dünyadaki her şeyin olduğundan başka bir şeyde olabileceğini fark ettiğinde dünyanın kendisine anlam sunabilmesinin ya da yol gösterebilmesinin mümkün olmadığını anlamaya başlıyor. O zaman da yaşamına anlam katma ihtiyacında olan insanın anlamı olmayan bir dünyada nasıl anlam bulabileceği sorusuyla baş başa kalıyor." (Geçtan, 1990: 135).

Yukarıdaki anlatıda insanın fark etme ayrıcalığına sahip olduktan sonra anlam arayışına sahip olabileceğinden bahsedilir. 'Deniz Kenarında Pazartesi' adlı anlatıda da

başkişi kendini tanımaya ispatlamaya ve sonrasında sınırları kaldırıp sonsuzlaşmaya çalışır. Bunları yaparken de geçmişin izlerinden yararlanır ve kendisiyle birlikte 'şimdiki kendisini' oluşturan kişilikleri anımsayarak anlam içinde çoğul benlikler yaratır. Her 'benlik'te yeniden var olan başkişi hemen gerçek dünyada hem de düş dünyasında ölümsüz kimlik kazanır.

1.8.7.2. Norm Karakterler

'Deniz Kenarında Pazartesi' adlı anlatının 'norm karakterleri' Emin, Parthasaraty, Jülide adlı kişiliklerdir. Adı geçen bu kişilikler, başkişinin anlatıda varlığını ispatlayabilmesi, dış dünya gerçekliğinden korunabilmesi ve topluma sığınabilmesi açısından önemlidirler. Başkişi bu kimlikleri kendi varlığıyla var ederek olaylar içine dâhil eder. 'Emin ve Parthasaraty' başkişinin elde etmek ve birlikte olmak istediği kişiliklerdir. Çünkü onlarla birlikte olma isteği başkişinin varlığını gerçekleştirme isteğiyle özdeştir.

"Souriacı tarafından değerli olanı takdim diye adlandırılan ve cezbedici güç, hedeflenen amacın kendisi ya da korkuya sebep olan objenin kendisini gösterir." (Bourneur ve Quellet, 1989: 153).

Başkişi anlatıcı-yazar için Emin, aşk duygularını pekiştiren ulaşılmaz bir kimliktir. Emin'in kimliğinde sevgi, aşk, tutku, heyecan' gibi kavramlar elde edilmek istenir. Başkişi bu duyguları elde edememenin vermiş olduğu yalnızlıkla kendini soyutlar ve geçmişte yaşamaya başlar.

Parthasaraty ile de farklı bir dünyanın varlığına inanmak ister. Asıl elde etmek istediği gerçek de sınırsız sonsuz bir yaşamın var olduğu düşüncesidir. Çünkü gerçek yaşam beraberinde sorumluluk, korku, endişe, ölüm ve yalnızlık gibi duyguları da getirir. Bu duyguların yarattığı kişilikten kaçmak isteyen başkişi, Parthasaraty kimliğinde ölümsüzleşmeyi elde eder.

'Jülide' norm karakteri de başkişinin gerçeklerle yüzleşmesini sağlar;

"Aman Jülide, bu eski olayları anımsamak istemiyorum. Sorma bana bunları… dedim." (s.52).

Başkişinin olmak istemediği benliğini görmek istemediği bedenini ve yaşamak istemediği olayları Jülide kimliğiyle ortaya çıkarır. Jülide aslında başkişinin bilinçaltı aynasıdır. Gerçek dünyada sınır tanımayan kişilik bilinçaltında Jülide bedeniyle

somutlaşır. Geçmişin düş dünyasında anımsanan bu kişilik yazar için tamamlayıcı bir unsurdur.

Norm karakterler, anıların başkişisinin arzularını yerine getiren kimlikler olarak parçalanmış benliği bütünleyen kavramsal değerlerdir.

1.8.7.3. Kart Karakterler

'Deniz Kenarında Pazartesi' adlı anlatım kart karakterleri Fevzi, Robert Challinor ve İş adamıdır.

Anlatıda başkişisinin varlığını engelleyen, kendinden ve dış dünyadan uzaklaşmasına neden olan bu karakterler gerçekte kıskançlığı, hırsı, gücü ve maddiyatı simgeler.

"Çatışma olabilmesi, aksiyonun sonuçlanabilmesi bakımından microcosme denilen küçük âlemde tematik güç kahramanın hareketini engelleyen ve hasım denilen bir kahramanın ortaya çıktığı görülür." (Bourneur-Quellet, 1989:153).

Anlatıda çatışmayı gerçekleştirenlerden biri olan Fevzi karakteri, dış dünyada tercih edilmeme duygusunun bıraktığı öfke, nefret, kin ve kıskançlık duygularıyla başkişisinin mutlu olmasını engeller;

"Fevzi'nin baskıları, Emin'le aramı bozmuştur." (s.33).

"Fevzi,

Anılarında Emin'e ağırlık veriyorsun. Bana haksızlık etmiş olmuyor musun? diye sordu." (s.39).

Başkişinin Fevzi gerçeğinde kıskançlık duygusunu yerleştirdiğini görürüz. Fevzi, sevilmeme ve terk edilme duygularından hareketle aşk kavramının kavuşma eylemine geçişini engeller;

"Bay Challiner benimle evlenmeyi düşünmüş olabilir…

…

Ama ona kızmıştın, güzelim. Son anda 'Zengin Mutfağı' oyununa gidemiyeceğini bildirmiş; telefonu kapatmıştır adamın suratına…" (s.38).

Başkişi, yukarıdaki Bay Cahalliner karakterinde gücün vermiş olduğu rahatlığın bencilliği benliğin var olmasını engeller. Bu karakter de başkişi için karşıt güçtür. Çünkü mevkisel güç anlam arayışı içindeki başkişinin dış dünya gerçeğinde ezici gücüdür;

"Kim acaba benim odama alınan müşteri? Diye sordum.

Kat Sorumlusu,

İstanbul'dan bir iş adamı, dedi." (s.26).

Başkişinin anılarına yolculuktaki en önemli etkeni iş adamı karakteridir. Bu norm karakter, düş içeriğinin ve düş adının değişmesine neden olmuştur. Başkişi bu karakterlerle maddiyatın, değerlerin önüne geçmesini eleştirir. Başkişi bilinçaltı yolculuğunda bu karakterin engeline uğrar. Çünkü iş adamı, kendi gücünü kullanarak anıların seyrini değiştirir.

1.8.7.4. Fon Karakterler

Anlatıda Fon Karakterler, başkişinin sadece anımsadığı ancak olaylara dahil olmayan kişiliklerdir.

"Yardımcı Kişiler

Bu kişiler, tip ve karakter özellikleriyle görünmeyen, olayın ya da dekorun tamamlanmasında kendilerini ihtiyaç duyulan ve zaman zaman ortaya çıkan yardımcı unsurlardır." (Çetin, 2012: 165).

Yukarıdaki anlatıda da ifade edildiği üzere yardımcı kişiler sadece isim olarak yer alır, herhangi bir işlevleri yoktur. Başkişinin belleğinde kalan bu isimler zaman ve mekân unsurunun tamamlanmasına yardımcı olurlar. Özellikle 'mekân' betimlemeleri yapılırken yardımcı kişilerin anımsanmasıyla bir mekândan diğerine geçiş sağlanır.

'Deniz Kenarında Pazartesi' adlı anlatının fon karakterleri, başkişinin anneannesi, babaannesi ve Eyüp'te tanıdığı ressamdır;

"Gözlerimi odamın duvarlarını süsleyen fotoğraflarda gezdirdim. Anneannem ve dedem 1930'ların yarı puslu, görkemli giysileri içindeler." (s.8).

Anılardaki 'anneanne ve dede' bir fotoğraf karesinden ibarettir ve olayların dışındadır. Babaanne ise bir mekân tasvirinde görülür yine olaylara dahil olmaz;

"... Bağdat Caddesindeki köşkü; namaz seccadesinin yanı başında tespihini çekerken bana gülümseyerek bakan babaannemi..." (s.11).

Bu anımsamadan öteye gidemeyen yardımcı kişilik mekânın anımsanmasına yardımcı olur;

"... Eyüp'te oturan, bana mezbahayı ve kan kokusunu anlatan bir ressamla oturup konuşuyorum." (s.16).

Duvarda asılı duran bir resmin ressamı olarak anımsanan kişilik, başkişinin anılara yolculuk etmesini sağlar. Duvardaki resmin sonsuzluğu başkişinin kendi dünyasını yaratmasına yardımcı olur. Olayların dışında kalarak ismen varlığını sürdürür.

Yardımcı kişiler, anlatının en başında yer alarak başkişiye anılara yolculuk hazırlığını başlatırlar.

1.8.8. İzlek

1.8.8.1. Yalnızlaşma ve Geçmişe Sığınma

'Deniz Kenarında Pazartesi' adlı anlatı, kimliğin önemli bir parçası olan geçmiş yaşamın 'şimdiye' aktarılma kurgusu ile yaratılır. Anlatıcı yazar başkişi kendini yeniden var etmek için geçmiş yaşamına döner ve kişiliğin bir önceki kişiliklerle bağını ve dış dünya ile ilişkisini açıklar. Başkişinin geçmiş ve 'şimdi'ye ait 'ben'i de yaşanmışlık birikimler çevresinde gelişen ve kendine dönmekten korkan 'ben'lik, bir önceki varlığın sonucu olarak değerlendirilir.

"Determinizm felsefi manası ile, âlemdeki olayların ve bilhassa beşeri fiillerin muayyen bir anda-öncekiler sonrakileri tayin edecek surette birbirine bağlı olmaları demektir. Şeklinde tarif etmek mümkündür. Bu belirlemeyi biraz daha açacak olursak, evrende her olayın bir nedeni olduğu gibi bir neden meydana gelince onun sonucunun da meydana gelmesi zorunludur." (Uludağ, 2019:237).

Evrende her şeyin bir nedene bağlandığı düşüncesi anlatıda başkişinin 'kendi nedenlerini arama' istemiyle birleşir. Başkişinin 'an'a ait varlığı bir sonuçsa, geçmişin 'an'ına ait varlıklar da bir sebeptir. Yazarın 'anı' yazma düşüncesiyle oluşan 'yalnızlaşma'da, dış dünya gerçeklerine karşı, bazı kişiliklerin bu gerçekler içinde kendini soyutlayarak oluşturduğu kavramsal bir değerdir. Yalnızlığın umutsuzluğuyla geçmişte yaratılan olaylar ve kişilikler yazarın kendi kimliğinden sıyrılıp içinde olmak istediği olaylar ve birlikte yaşamak istediği kişiliklerdir;

"Operanın dalga dalga odayı dolduran uvertürü beni çok değişik anıların değişik kentlerin içinde dolaştırmaya başladı. Bir ara gene eski Beyoğlu'na gittim." (s.19).

Anlatıda başkişinin yalnızlık gerçeği nedeninden kalabalık geçmişse sığınma sonucu, devamsal bir süreçtir. Zihinsel dünyanın sınırsız özgürlüğü, korkak ve sığınmacı benliğin gerçeklerle olan karmaşık düzeni yok ederek geçmiş düşselinde benliği var etmeye çalışır;

"Sihirli Flüt'ün o güzelim ezgisi beni yıllar öncesinin Beyoğlu gecesinden çıkartıp alıvermiş, yirmi yıl sonraya götürüp, Ankara'da Çankaya'nın tepesindeki bir sokağın sol tarafındaki bir apartmanın içine oturtmuştur." (s.20).

Anlatıda başkişi, farklı mekânlarda farklı kişilikleri anımsayarak, yalnızlığını, aşkları ve sevdikleriyle hafifletmeye çalışır.

Sihirli Flütün götürdüğü 'ev' ona, içinde bulunduğun çaresizliği ve acıyı anımsatsa da sevgi ve hayranlık hissi bu duyguların yeniden yaşatılmasına neden olur. Sessizce buradan da ayrılan başkişi bir başka aşk yalnızlığında uykuya dalar.

"Yalnızlık sessizlik ve yalnızlığın metaforudur. Bu kişi birbirlerine bağlı, ancak birbirlerinden ayrıdır. Yalnızlık, hayatımızın hiç değilse bazı saatlerinde yaşamadan edemeyeceğimiz ve başkalarının görmesini engelleyen pek çok maskenin yüzümüze inmesiyle karanlıkta kalan içsel bir deneyimdir." (Bargna, 2011: 29-30).

İçsel dünyanın yalnızlık acısı, düşsel dünyanın kalabalık ortamlarında iyileşmeye çalışırken, gerçek dünyada başkişi kendinden kaçmak ister. Anıların düzeninde bağımlı bir ruhun kendini kaybetme korkusu ve bunun sonucunda var olmama endişesi, kişiliğin geçmiş yaşama tutunma hevesini artırır. Sınırlı yaşamın olmadığı geçmişte, istenilen her türlü kişilere ulaşılabilir. Anlatıda başkişinin okul arkadaşları ve sevenleri kendi boşluğunu dolduran kişiliklerdir. Okul arkadaşı 'Jülide' kimliğinde yalnızlığı ve aykırılığı yansıtırken, Emin, Fevzi, Bay Cahalliner kimliğinde sevmeyi ve sevilmeyi yeniden yaşamak ister. Unutmaktan korktuğu bu kişilikler ve duyguları geçmişin karanlığından kurtarıp 'şimdi'nin gerçeğinde var eden başkişi yalnızlığın boşluğunu bu zihinsel eylemine doldurmuş olur;

"Yaşamın temellerini oluşturan ögelerin, ondan sonraki yaşadıklarım olduğuna inanıyorum." (s.74).

Anlatıda başkişinin yaşam-geçmiş bağlantısı, geçmişte kaybedilen parçalarının gelecekte bulunup onarılmasını sağlayan bir bağıntıdır. Şimdideki başkişi yaşanmış iyilik veya kötülüğün karanlığına dönerek ruhun derin huzursuzluğunu iyileştirmeye çalışır. Karanlıkta kaybedilen iyilik parçaları şimdinin aydınlığına sürüklenir, kötülükle de yüzleşerek yaşamdan ve geçmişten silinir. Zihnin yarattığı yalnızlık, geçmişini başkişiye dönmesi, kayıp parçaların yerine ulaşması ve geleceğin kaçınılmazlığıyla son bulur;

"Deniz kenarına son bir kez baktıktan sonra beni kente götürecek olan otobüse binmek üzere meydana gittim." (s.120).

Anılarıyla vedalaşan başkişi, kendi görünmezliğini sözcüklerin derin anlamlarıyla birleştirerek, dış dünyaya içsel dünyasını yansıtır. Unutulmasından korktuğu olaylar ve kişilikler, anlatıcı-yazarın kimliğiyle yaşam içine dâhil olur ve zamansız-mekânsız dünyadan, madde dünyaya geçiş sağlar. Başkişi, ruh yalnızlığını zihnin içsel dünyasında özgür bırakır ve dış dünyaya döndüğünde kendi 'ben'i ile gerçeğin bir parçası olarak fiziki varlığını sürdürür. Yalnızlık-yabancılaşma ve geçmiş, bir bedenin iyileşen kayıp parçalarıdır.

1.8.8.2. Anlam Arayışı ve Özgür Olma İstemi

'Deniz Kenarında Pazartesi' adlı anlatıda başkişi kendi yalnızlığında kendinden kaçarken, bir arayışın içinde kendini bulur. Kimliğini, kişiliğini ve toplumdaki rolünü unutan benlik zihnin derinliklerinde geçmişin kalabalığına sığınarak 'şimdi'nin varlığını sürdürmeye çalışır;

"Şimdi düşünüyorum da, belki bir arayışın kitabı bu yazdığım." (s.122).

Başkişinin 'anlam arayışı' kendini tanıma ve anlamaya yöneltir ve bu tanıma ve anlama eyleminde ruh-beden bölünmüşlüğü gerçekleşir. Aklın bilgeliğiyle sağlanamayan ruhsal denetim; bilinçaltı duygularla kontrol altına alınırken, dış dünyanın somut kuralları, bedensel gerçekleri denetler. Her benliğin bir dünya oluşturduğu anlatıda başkişi, 'beden' ve ruhun ikileminde maddeden-manaya geçiş içindedir. Bedensel varlığın toplum kurallarıyla çatıştığı dış dünyada, kişilik yalnız bırakılır ve soyutlanır. Toplumun kurallara uymayan kişiliği, izole etmesi, beden varlığının yitirilmesine ve anlamsız gerçekler içinde anlam arayışı oluşmasına neden olur.

"Kuşkusuz toplumlar bu toplumsal karakteri bireylere zorla kabul ettirmek ve toplumsal karaktere bağlılığı sürdürebilmek konusundaki tutumlarındaki katılır bakımından birbirlerinden farklılıklar gösterirler ama her toplumda tabular vardır ve tabulara karşı çıkmanın bedeli toplum dışına atılmaktır." (Formm, 1997: 56).

Yukarıdaki anlatıda da toplum kurallarına karşı çıkmanın bedeli, toplumdan dışlanma olduğu ifade edilir. Başkişi anlatıcı-yazar da kendini tüm kurallardan soyutlayarak özgür olmak ister ve bu istem, onda kendisi ve toplum arasında bir mesafe

oluşturur. Anıları yazma düşüncesiyle bastırılmış dışlanmadan kurtulmak isteyen ‘benlik’ kendini farklı yaşamların içinde bulur;

“Bana ondan bahsetmedi.

Aklım başka yerlerdeydi. Değişik dünyaların içindeydim.” (s.45).

Anlatıda, her bir yaşamın merkezi kişisi başkişi, kendi yarattığı kimliklerle, kendi kurallarının uygulandığı bir yaşamı kendi çerçevesinde bir bakışla düzenler. Başkişi kendine ait hataları da kendi yarattığı kimliklerin davranışlarına bağlar ve bu hataları masumlaştırmaya çalışır.

“Arzu denilen şey, bir korkağı oynamakla hayatı anlamsızlaştırmak için yeterlidir. Modemite öyle görülüyor ki, efendinin söylemine, cılız birinin kaybedebileceği en kötü şey kendi hayatıdır, maksimizin yanında hiçbir alternatif getirmemektedir.” (Zupancıc, 2005: 20).

Bedenin anlam arayışı, toplum kuralları dışına çıkma isteminden doğarken, ruhun anlam arayışı kendini var edememesinden kaynaklanır. Başkişinin ruh ve beden ayrımında ruh, bilinç dışı yolculuklara sürüklenir ve inançsız bir yaşamın anlamsız benliğiyle kendini bütünler. Toplumdan ve tabulardan uzaklaşıp yalnızlaşan beden, ruhu da boşluğun bir parçası haline getirir. Anlatıda başkişi, yıllar içinde gezinti yaparken kendi aynası ile karşılaşmak için ‘Jülide’ karakterini yaratır. Kendisinin söyleyemediği gerçekleri ‘Jülide’ itiraf eder ve içsel dünyayı dış dünyaya aktarır. Kendinden bir parça olarak ölümsüzleştirmek istediği kişilikler, anlamsızlığın içinde her bir arayışın ruhsal kimlikleridir. Hiçbirinde var olmayan ‘ben’ sınırlı yaşamın bedenine geri dönerek dış gerçekselliği kabul etmeye çalışır;

“Bu güne değin yaşamamızla ne yaptınız?

Beynimde, sessizlikte birden açılan bir radyonun paraziti gibi bir gürültü patladı. Ağzımdan bir inilti savruldu; gözlerimi açtım.” (s.71).

“Bu sabah, her soruya mutlaka bir yanıt aramak gerektiğine inanır gibiyim…” (s.72).

Anlatıda ruhun arayışı içinde olması, başkişinin kendi içselinde yanıtlayamadığı soruların rahatsızlığından kaynaklanır. Madde ve manayı, gerçekle-düşü, bedenle-ruhu birleştiremeyen başkişi ne aradığını da tam olarak bilemez. Bir inanca da sahip olmayan benlik, inanma ihtiyacı içinde bulunan ruhu boşluğa teslim eder. Başkişinin arayış içinde olmasının esas nedeni de ‘inançsızlık’ halidir. Dış dünyaya da ruhun

sonsuzluğuna da inanmayan ‘ben’ yaşanmışlığa dönerek boşluğu doldurmaya çalışır ancak yaratılan benlikler ‘şimdi’nin ‘ben’ini oluşturduğu için onlar da arayışa dâhildirler.

Başkişinin varlık olamaması, özgürlüğünü de kısıtlar, gerçekler içinde kendinden uzak ‘ben’ düşlerde kendisiyle birleşerek sınırları kaldırır ve bağımsızlaşır. Anlamdan, dış dünyadan, dış gerçeklerden uzak, bağımsız ve sonsuz ‘ben’ bedensiz varlık olarak bilinçaltında kendini gerçekleştirir. Anlatıdaki diğer kişilikleri de benden de bütünleyerek geçmiş ve geleceği sonsuzlaştırır ve yeni yarınlar yaratır.

1.8.8.3. Ölüm Gerçeğini Kabullenmeme

‘Deniz Kenarında Pazartesi’ adlı anlatı, kabullerin olmadığı, başkişinin kendi ‘ben’inden kaçtığı, bir varlık olamadığı, geçmişe ve şimdiye ait olma düşüncesinden uzaklaştığı, gerçekleri üzerine kurulur. Başkişi, beden ve ruhun her türlü belirsizliğini sözcükler dünyasına yansıtarak bilinçaltı düzenini dış gerçekliğe taşır. Başkişinin bilinçdışı içerikleri, dış dünyada yeni merkezlerin alternatif yaşam uçlarını oluşturarak ‘ben’in tüm gerçekleri kabullenmesini ister;

“Hepimiz ölümü kendimizde taşırız, meyvenin çekirdeği taşıması gibi.” (s.7).

Ölüm, gerçeğini, kendi gerçeğinde birleştirmesi başkişi için kabullenme gibi görünse de, geçmişin varlığına dönme arzusu bu istemin aksini söyler. Anlatıcı-yazar, sınırlı yaşamın korkak kişiliğinden vazgeçip, sınırsız ve sonsuz dünyaya ulaşma arzusuyla hareket eder. Tüm korkularını ve isyanının dış dünyada bırakan kişilik, kendi farklı seslerin aydınlığına götürür. Geçmiş seslerin sürgün edildiği ‘şimdi’de anlatıcı-yazar, yalnız dünyasını kalabalık bir sonsuza çevirerek yaşanmış ve bitmiş olan maceralar yeniden canlandırır ve yaşamın içinde yaşanmışlık ile farklı bir ironi oluşturur;

“Anı defterimi açtım. Bıraktığım yere bir işaret koydum. Aklıma gelen değişik bir bölüme başladım.

… Yıllar öncesi Beyoğlu… On altı yaşındayım, yazı yazıyorum, yayınlanıyor; Baylan Pastanesine gidiyorum ben de.” (s.16).

Geçmişin ve şimdinin kişisi ‘ben’lik, her olayı ve her kişiyi yönetebilme özelliğine sahiptir. Başkişi, anlatı içerisinde herhangi bir kişinin veya herhangi bir düşüncenin yönünü değiştirmeden olayları ve kişilikleri yaşanmışlığın beraberinde getirir.

Anlatıda zamanı ve uzamı değiştirmek isteyen yazar aslında ölüm gerçeğini görmekten korkar. Bu gerçekle yaşamak, onda endişe ve üzüntü yarattığı için dış dünyayı güven verici bir ortam olarak görmez. Bilinçsizce kendi varlığından uzaklaşan kişilik, inanç ve değerlerini de kaybeder. Gerçeğin tüm belirsizlikleri ve endişeleri içinde kendini fark etmek isteyen başkişi, geçmiş kişilikleri, kendi çevresinde tekrar var ederek kendisinin kim olduğu, ne yaptığı sorularına yanıt verir.

Başkişi kendi gerçeğini bu soruların yanıtında bulmaya çalışarak zamanın getirdiği sınırlı yaşamı dışta bırakır. Zihnin derinliklerine geçmişi kontrol eden kişilik 'şimdi'nin gerçeğinde kendi süresini denetleyemez. 'Şimdi'nin gerçeğinde kendi süresini denetleyemez. Dış dünya zamanın kölesi, düş dünyası zamanın ise efendisi konumundadır.

"Zamanın öncesine ve sonrasına bakabilmek benliğin farkında olmayı zorunlu kılar. Bitkiler ve hayvanlar kantatif zaman birimiyle yaşarlar. Bir saat, bir hafta derken bir yılsonunda ağacın halkalarına bir yenisi ekleniverir. Fakat insanlar için durum farklıdır, insan zamanı aşabilen bir memelidir." (May, 1997: 237).

Zamanı aşan başkişi anlatıda ölüm bilincini de aşmak ve yok etmek ister. Ölümün belirsizliği başkişide benlik çatışmasına dönüşür. Bedenin varlığında anlamsız olan kişilik ruhun derinliğinde bedensiz anlam kazanır. Özgür, her isteği gerçekleşen düşe koşar ve kendinden uzaklaşır;

"Bir düşün içinde her şeyi yapabiliyor insan, ne güzel, dedim." (s. 112).

Gerçeğin başkişisi düşü gerçeğe tercih ederek her şeyi yapabileceğini düşünür. Ölümün çaresizliğin, umutsuzluğun, terk edilmişliğin ve sevilmemenin olmadığı düşsel yaşamda 'ben' istediği gibi kendini gerçekleştirme fırsatı bulur. Sınırsız özgür olan kişilik, arayışında aradığını bulana dek düşselde gezinir, geçmişin, şimdinin ve geleceğin olmadığı bu zamansız-mekân, başkişiye tüm varlığından ve dış dünyadan kurtulma fırsatı yaratır. Ruhun bedenden ayrılma istemiyle, bedenin sınırlı varlığından kurtulan başkişi gerçek dünyanın geleceği ile var olur.

Anlatıda, gerçek dünyanın başkişisi aradığını bulma umuduyla geleceği anımsarken ölüm gerçeğini de kabullenmeye çalışır;

"Bir gün aradıklarımı bulacağımdan umudumu kesmedim." (s.122).

‘Geçmişte, şimdide ve gelecekte’ ölüm gerçeğini başkişiye unutturmaz. Çünkü ölüm, dış dünyanın hem beden hem ruh gerçeğidir, birey de bunu aklını kullanabildiği ilk günden beri idrak eder ve bu gerçekten kaçamaz.

1.9. Örümceğin Kitabı

1.9.1. Romanın Kimliği

'Örümceğin Kitabı' adlı anlatı ilk olarak 1998 yılında Can Yayınları tarafından basılır. (Eray, 1999)

Anlatının ikinci basımı, İstanbul'da Can Yayınları'nda dizilip, 1999'da Eko Basımevi'nde yapılır. Dizgi Serap Kılıç, Kapak Resmi: Aşk Çiçeği Nazlı Eray'a aittir (Eray, 1999).

Son sayfada yer alan '31 Mayıs- 5 Ağustos 1998 Ankara' (Eray, 1999: 227) tarih ve yer bildirimiyle anlatının yazılış zamanı ve yeri hakkında kesin bilgilere ulaşılır. Verilen bu bilgiler doğrultusunda anlatı, yazılıp bittiği yıl içerisinde yayımlanma imkânı bulur.

1.9.2. İsimden İçeriğe

Anlatının adı ve içeriği arasındaki bağ, yazarın yaşam anlayışını 'örümceğin ağına' benzetmesiyle oluşur. Anlatının son kesitlerinde bu konuyu açıklığa kavuşturur yazar, dış dünyada yaşananları, örümceğin kurduğu ağa benzetir;

"Örümcek ağı! Örümcek ağına bak! Diye fısıldadı. Gececi Müfit. Sanki bir dünya… şu yandaki merdivenler kıvrıla kıvrıla tepeye çıkıyor. Birbirine geçen şu yollar ne kadar ilginç…" (s.194).

Örümceğin ördüğü ağ gibi yaşamın getirdiği zorluklar ve bağımlılıklar kişilikleri kendine tutsak eder. Bu tutsağın içinde atılan her adım onun bir parçası olarak devam etmek zorunda kalır. Çünkü yaşam ağı, bir çıkmaz gibi içine düşüldükten sonra onunla savaşmak zorunda kalınır.

Anlatıda, adın içerik olan bir başka bağı, yaşamını tamamlayan insanın, ağını örüp bitiren örümceğe benzetilmesi ile kurulur. İnsan tıpkı bir örümcek ağı gibi yaşamında basamaklar oluşturur. Her bir ağ, yaşamın bir kesitinden ibaret olarak düşünülür ve örülen ağ bitince yaşam da sona erer;

"Bu adam, yıllarca içinde yaşayıp yok olduğu, bir süre önce zorla kurtulduğu bu örümcek ağının içine gene girebilir." (s.196).

Yaşamda aynı şeyleri, tekrarlanasından korkulan anlatıda yazar, kendi yaşamı ve kendisiyle yüzleşmesi gibi gerçekleri yansıtırken 'örümcek' gibi ağ örer. 'Örümceğin Kitabı' ibaresi ile de yazar kendi yaşamını kabullenmediği yaşlılığı ifade eder.

1.9.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Örümceğin Kitabı' adlı anlatı 'ben' anlatıcı düzleminde yazılır. Kahraman anlatıcı olan 'ben', anlatının aynı zamanda başkişisidir. Gerçek ve düş geçişleriyle kurulan olay örgüsünde 'ben'in çevresi merkezi çevredir. 'Ben'le başlayan olaylar 'ben'in yarattığı kişiliklerle gerçekleşir. Anlatının tüm kontrolü 'ben'in yaratıcı kimliğiyle sağlanır. Ben varsa tüm kişilikler de vardır. 'Ben'in var olmadığı zaman ve mekânda kişilikler de kaybolur;

"Buyrun, bakın kendinize, dedi kadın. Duvardaki bir kolu çevirdi, boylu boyunca bir ayna belirdi önümde. Aynada ne göreceğimi bilmiyordum. Heyecan içindeydim. Kimdim ben, yüzüm gözüm nasıldı? Bu muhteşem evin sahibesi ve aşağıda konuştuğum adamın karısı olduğumu anlamıştım." (s.15).

Anlatıcı-yazar 'ben' olayı yaşayan kişidir ve onun yaşamı onun hissettiği kadar anlatılır. Gördüğü, duyduğu veya şahit olduğu her şey, kahraman anlatıcının zihinsel süzgecinde süzülür ve onun gerçek olan bağlamında sözcüklere dökülür. Sözcüklerin aracı olduğu somut anlatıda bilinçaltı gerçekler dış dünyayla buluşur.

Zamanı, mekânı ve kişilikleri yaratan anlatıcı kahraman kendi açısıyla yarattığı her unsura kendi kimliğini verir. 'Ben'in kişilikleri kendi gibi davranma hakkına sahip değildir. Bu kişilikler özgür iradeleriyle davranış gerçekleştirme yerine, 'ben' gibi davranır, ben gibi duygusal hareket eder ve 'ben' gibi dış dünyayı kabul etmezler. Gerçeklerden kaçan kişilikler gerçekdışı kimliklerle gerçeğe benzer olaylar yaratarak gerçeğin düşe dönüşmesini sağlarlar. Hem gerçek hem de düşün aynı anda gerçekleştiği anlatıda merkezi kişi, kendi etrafında oluşmasına izin verdiği olayları, kendi dışında gerçekleşiyormuş gibi bir anlamla ifade eder;

"Bunu kim yapıyor acaba? Bakın, benim de aklıma takıldı bu. Yaşamınızı kim elinizden almaya çalışıyor acaba?" (s.44).

Kahraman anlatıcının sürekli bir çatışma içinde olduğu olaylarda, kabul etme de söz konusu değildir. Bakış açısındaki isyan, olay örgüsünün oluşumunda düşsel gerçeği ön plana çıkarır.

"Hikaye anlatma yükünün gözlemciden, kendi başına gelenleri anlatan bir karaktere verilmesiyle, birkaç hikaye aktarma tekniği ve birkaç bakış açısı daha terk edilir. Hikâyede oynadığı ikinci derecedeki rolünden dolayı gözlemci-hikayeci, olaylar dizisinin merkezinde olan roman başkişisinden daha çok hareket kabiliyetine ve bunun

sonucu olarak da daha çok bilgi edinme kaynaklarına sahiptir. Bundan dolayı karakter hikayeci sadece kendi duygu, düşünce ve izlenimlerini bilebilir." (Friedman, 2010: 120).

Yukarıdaki anlatıda roman başkişisi ben'in kişilikler üzerinde sınırlı bilgiye sahip olacağı görüşü yansıtılır. 'Örümceğin Kitabı' adlı anlatının roman başkişisi ben'i ise sınırsız bilgiye sahiptir. Çünkü tüm kişiliklerin yaratıcısı olarak olaylar ve karakterlerle onun düş gücüyle hareket eder. Gerçeğin içinde yeni gerçekler yaratarak tüm sınırları aşmalı isteyen başkişi kendi açısını genişletir. Hakim güç bakış açısında olduğu gibi her şeyi gören ve bilen bir 'ben' oluşturulur. Hem merkezi kişi hem 'tanrı' olan anlatıcı-yazar kendi bilgisiyle her türlü varlığa hükmeder;

"Ustaca işlenmiş bir cinayet. Ortada hiçbir ipucu yok. Çünkü öldürülen yok. Ama bir insanın rayı değiştiriliyor; bir başka yaşamın içine sokuluyor." (s.44).

Bir yaşamın değiştirilmesini sağlayan başkişi tüm varlıklara ve olaylara da müdahale ederek kendi bilgisinin dışına çıkar ve her gerçeğe farklı anlamlar yükler. Başkişi 'ben'in kendi duygu ve düşüncesiyle yaratılan kişilikler de anlatıda merkezileşir.

Anlatı ve okur arasında mesafeyi birleştiren unsur başkişi ben, sadece olayların merkezinde olmakla yetinmez, okur üzerinde de etki etmek ister. Anlatıya içten ve dıştan müdahalelerle sürekli yön veren 'ben' anlatıcı karakterlerin hepsinde kendi varlığını yansıtır. Kendi varlığıyla var olan kişilikler kendi varlığını yansıtır. Kendi varlığıyla var olan kişilikler, olaylar, zaman ve mekân kavramları yine 'ben'in yokluğuyla yok olur. Roman başkişi 'ben', 'sen'e dönülür, bazen de gözlemci 'O' kimliğiyle dışarıdan seyreder. Varlığın ve yokluğun birleştiği anlatıda 'bakış açısı' 'ben' anlatıcı sınırların ötesine geçer.

Özgür ve sınırsız düzlemde tasvir ve diyalog teknikleri kullanılır bu tekniklerle anlam canlılık ve eylem kazanır.

"Tasvir, romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekan gibi unsurları, sanatın sağladığı imkanlardan yararlanarak görünür kılmaktır." (Tekin, 2018: 210).

Anlatıdaki eylemin gerçekliğini ortaya koyan tasvir okuyucu için de olaya katılma şansı kazandırır;

"Dikkatle bakınca yerde goblen desenli bir Hereke halının serilmiş olduğunu fark ettim. Yumuşak bir ışık bu bölmeyi aydınlatıyordu. Sehpanın camdan oymalı ayakları hayranlığımı uyandırmıştı…" (s.9).

Anlatıcı yazar ben, dış uzamları ayrıntılı şekilde tanımlayarak kendi geçekliğini ortaya koyar. Bu şekilde düş anlamı dış alama aktarır ve somutlaştırma ile bedensel varlığından henüz kopmadığını ifade eder.

Diyalog tekniğiyle de kişilikler arasındaki iletişimi güçlendirerek aralarındaki bağların kopmasını engeller;

"Nerede olduğunuzu biliyor musunuz?

Bilmiyoruz.

Bu parka daha önce hiç gelmedeniz mi?

Gelmedik." (s.138).

Anlatının çeşitli kesitlerinde kullanılan diyaloglarda kişiler yine ben'in düş derinliğinde hareket halindedir. Düşselin derinliği, kişiliklerin kendini tanımladığı uzamlar olduğu için diyalog bu tanımlamaya yardımcı olur. Bu konuşma şekli ile ben anlatıcı, kendinden başka kişiliklere iradesini kullanma hakkı verir. Bir bakıma özgür düşünme, özgür söylem ve özgür eylem hakkıdır da diyalog tekniği.

'Örümceğin Kitabı' adlı anlatıda, öyküleyici, betimleyici ve fantastik anlatım biçimleri görülür;

"Ne tuhaf…dudakları öyle güzel bir kırmızıydı ki…kirpikleri kapkara, omuzları dupduruydu. Saçlar…ne değişikti saçlarının rengi. Morlu, altın renkli saçlar…" (s.118).

"Acaba bir kadın ruhu mu bu, içinde bulunduğumuz? Bana sanki öyle gibi geliyor, dedi Gececi Müfit. Bir kadının değişken ruhu…" (s.134).

Yukarıdaki birinci ifadede betimleme, ikinci ifadede düşsel bir uzamın içinde olmakla fantastik anlatım vardır. Benzer kullanımlar anlatının bütününde görülebilir.

1.9.4. Olay Örgüsü

'Örümceğin Kitabı' adlı anlatıda olay örgüsü anı ve düş arasında bir kurgu ile oluşturulur. Anlatı kesitlere ayrılmaz ancak olaylar birbirinden bağımsız olarak gerçekleşir ve en sonunda bir nedene bağlanarak toparlanır. Yazar, olay kesitlerini oluştururken, geçmiş ve şimdi üzerine zamansal kurguyla yarattığı kompozisyonu, farklı

teknikler kullanarak geliştirir. ‘Şimdi’nin gerçeğinde yaratılan başkişi ‘düş’ büyüsüyle uzak zamanlara ve uzamlara yolculuk eder. Başkişi anlatıcı-yazar, olay kesitlerindeki geçişleri sağlarken sonlandırma yapmaz, her kesit kaldığı yerden devam ederek, anlatının sonunda bir nesne vasıtasıyla birleşir. Olay örgüsünde imgesel değerlerin yoğunlukta olması bir ‘üstkurmaca’ anlatısını beraberinde getirir.

“Üstkurmaca metinlerde roman kişinin yaşam öyküsü çoğu kez, onun yazma edimi sırasında ortaya çıkan güçlüklerle boğuşmasından oluşur… Hiçbir şeyin kesin olmadığı bir ortamda, metnin anlamı onun kararına/üretimine bağlıdır.” (Ecevit, 2002: 100).

Anlatıda olay örgüsü gerçek-yaşam-düş üçgeninde kurgulanır. Gerçekler, yaşam ve düş birbirinden farklı ancak birbirine bağıntılı olarak işlenir.

‘Örümceğin Kitabı’ adlı anlatıda kurgusal yapı *“İç içe bağlantılı çerçeve anlatım”* (Tepebaşılı, 2010: 37). Düzeniyle oluşturulur.

Birinci Öykü: Anlatıcı-yazar başkişi elinde bir çıplak kadın tablosuyla evine girer ve burada çeşitli düşlere yolculuk yapar. Her defasında farklı düşlere yolculuk yapar. Her defasında farklı düşler yaratan başkişi farklı mekânlarda, farklı kişilikler oluşturarak anlatının sonunda bütün öyküleri birinci öyküye bağlar.

İkinci Öykü: Başkişi büyük ve gösterişli bir evde zengin kocası ve eski sevgilisiyle yer alır. Zengin ve gösterişli evin zengin ve gösterişli kadını olarak, başkişinin ‘ben’lik aynasını oluşturur.

Üçüncü Öykü: Anlatıcı-yazar ‘Ömür uzatma Kıraathanesi’ adını verdiği yerde anılarını anlatmaya başlar ve düşsel kişilikler yaratarak yeni bir kurmaca oluşturur. Bu kurmacanın kişilikleri de gerçek değildir. Ancak gerçeklerin düşü içinde yaratılır. Mekân, dış dünyada yer alan gerçek kişiliklerin uğradığı vakit geçirme yeridir.

“Milas’ta Milas, Şevketiye Mahallesi, on altı numarada. Yani burası, dedi Osman.” (s.14).

Somut mekân betimlemesi ile oluşturulan bu alanda olaylar ve kişilikler düşün bir parçası olarak soyut anlam kazanır. Gerçek dünyadan götürülen kişilikler düş dünyasında anlatıcı-yazarın varlığını bulmasına yardımcı olurlar.

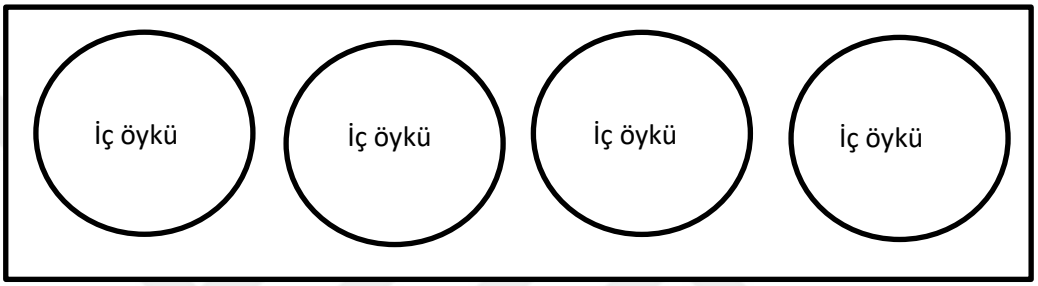
Dördüncü Öykü: Bu öykü kesitinde başkişi New York sokaklarında Lindy’nin Kahvesi’ne gider. Bu olay kesitinde başkişinin bir uğrak yeri de Carlo’nun Berberi’dir. Burada yaşlı kadınların kendilerini aynada gördüğü ve görmek istemedikleri varlıklarını

keşfettiği düşsel bir mekândır. Bu mekânda ayna faktörü önemlidir çünkü kişilikler aynanın kendilerini yansıttığı bir ben'i kabul etmeye çalışır.

Anlatıda dört iç öyküyü birleştiren çerçeve anlatıcı, yazarın gerçeği kabul edici ve dış dünyaya dönüşüdür;

"Bir örümcek yavaş yavaş ağını örüyordu. Bir süre onu dikkatle izledim. Sanki yaşamın tüm gizi bu ufacık hayvanın usta hareketlerle ördüğü bu ağın içinde yatıyordu." (s.227).

Anlatının anlatım çerçevesi yukarıdaki alıntıda çizilir.



(Tepebaşlı, 2012: 37).

1.9.5. Zaman

'Örümceğin Kitabı' adlı anlatıda zaman, genellikle 'gece' kavramında ortaya çıkar. 'Gece'nin karanlığı ve sessizliği, zaman algısında, mesafeleri yaklaştıran bir niteliğe sahip olduğu için anlatıcı-yazar başkişisi, ruh ve beden ayrımında 'gece'yi kendine arkadaş edinir;

"Ankara'nın aysız gecelerinden birinin içindeyim." (s.7).

"Her gece geliriz, burada toplanırız işte, dedi." (s.13).

"Gece daveti tüm canlılığı ve hareketi ile devam ediyordu." (s.34).

Anlatıda 'gece' zamanı, başkişinin kendini gerçekleştirdiği süreci tanımlar. Başkişi için zaman, süresizdir ve geçmiş-şimdi-gelecek-aynı 'an' içerisinde ve genellikle 'gece' yaşanır. Gece zamanında anılar anlatılır, 'gece' zamanında davetler verilir ve yine 'gece' zamanında insanın ömrü uzar. Çünkü bu zaman dilimi kişinin kendisiyle başbaşa kaldığı, kendini tanıdığı ve yüzleşme cesareti bulduğu bir süredir. Yaşamın hareketsiz ve sıradanlığını, 'gece' zamanında harekete ve sıra dışılığa çeviren başkişi farklı gerçekler oluşturmaya başlar. Geçmişi 'şimdiye' taşıyarak yaşanmışlığı yok saymaya çalışan kişilik gerçekleri reddeder.

"Bu realite hareketliliktir. Olmuş bitmiş şeyler yoktur, sadece olagelen şeyler vardır, kendisi olduğu haliyle koruyan durumlar da yoktur. Sadece değişen durumlar vardır." (Bergson, 2011: 74-75).

Anlatıda gerçek hareket, başkişinin, düşsel boyuta geçmesiyle sağlanır. Bu boyutta uzam yok olur ve zaman uzamdan ayrılarak, kader çizgisinde sapmalara yol açar.

"Zihinsel durumlar ayrışık olsalar da uzamsız olduklarından dolayı aralarındaki sınırın nerede başlayıp nerede bittiği kesin bir şekilde belirlenemez." (Çirteci, 2017: 108).

Zaman, uzamdan ayrılışı, başkişinin madde-ruh çatışmasını gerçekleştirir. Beden yani maddenin bağlı bulunduğu zaman ile ruhun içinde bulunduğu zaman farklı süreçlerde işler. Her iki kavramda da zaman nesnel değil özneldir. Çünkü başkişi zamanı kendine doğru yönlendirerek algılar;

"Anlatayım. Gece zamanı bir arkadaşımın evinden dönüyorum, kolumun altında yapmış olduğum bir çıplak kadın tablosu." (s.19).

Anlatıda başkişi, kolunun altındaki tabloyla bütün gece farklı uzamlara yolculuk yapar. Zihnin derinlerine yapılan bu yolculuklarda zaman, sürekli bir hareket halindedir ve yaşamın sınırlarını aşarak sonsuz bir varlığa dönüşür;

"Ben sen şaşırtıyorsun! Göz kırpıp durma. Bir zaman kayması oluyor, zaten her şey karmakarışık…" (s.69).

Zaman kavramında farklı boyutlara geçiş sağlanarak geçmiş-şimdi-gelecek arasındaki hareketler birleştirilmeye çalışılır.

"Einstein izafiyet teorisini ortaya attığından bu yana, fizikçiler dünya üzerinde dört boyut bulunduğunu kabul ediyorlar. (Hatta yer çekiminin kendisi bile üç boyutlu uzayın bir dördüncü boyuta doğru eğim yaparak bükülmesidir.) O zamana kadar bilinen ve kabul gören üç boyut olan uzunluk, yükseklik ve genişliğe ek olan diğer fiziksel boyu ise zaman olarak biliniyor." (Bal, 2011).

Anlatıda başkişinin zaman kayması sadece düşselde gerçekleşmez. Somut yaşamda da fizik kurallarına aykırı bir durum değildir. Kişinin boyut değiştirerek geçmişe gitmesi ve tekrar geleceğe dönmesi ruhen ve bedenen mümkün olabilir. Başkişi anlatıcı yazarda zaman kaymasında boyut değiştirerek farklı zamanlara yolculuk yapar. Gerçek mekânda düşsel mekâna gezinti zaman sürekli değişkendir. Hareket halinde olan

ruh, bedenden ayrılsa da enerji boyutunda farklı yaşamlar sergiler. Zamanı özgürce kullanan başkişi uzamı da değiştirir. Düşselde farklı uzamlarda kendini bulmaya çalışan kişilik zamanın getirdiği sınırlı yaşam çizgisini ölümsüzleştirmeye çalışır. Zamanı değiştiren veya zamanda atlamalar gerçekleştiren başkişi, her bir boyutta özgürleşmeye çalışır. 'Ben'in ben-olmadığı dış dünyada, zaman geriye dönerek her bir kişilik anlatıcı-yazarın sözcüklerinde kimlik bulur. Anlatıda zaman geçişler ve dönüşler olduğu için hareketlidir ve düşselde bile gerçek zamandır.

1.9.6. Mekân

1.9.6.1. Çevresel Mekânlar

'Örümceğin Kitabı' adlı anlatıda mekân, bellidir. Dış dünya ve düşselde farklı kişilikler yaratan anlatıcı-yazar bu kişiliklerin var olduğu yeni mekâna bağlı olarak statü kazanırlar. Her mekân kendi kişiliğini yaratarak olay örgüsüne dâhil eder. Gerçeğin düşsele dönüştüğü anlatıda mekânda gerçek-düş içinde somut-soyut niteliğe sahiptir. Somut mekânlar dış dünyada var olan veya var olması mümkün mekânlar olarak karşımıza çıkarken soyut mekânlar dış dünyada rastlanmayan zihinsel dünyanın hayal gücüyle oluşturulan mekânlardır.

Somut Mekânlar	**Soyut Mekânlar**
Ev	Ömür Uzatma Kıraathanesi
Köşk	Çıplak Kadın Tablosu
Park	
Cadde	
Metro	

Anlatıda çevresel mekânlar somut mekânlardır. Gerçeğin içinde yer alarak kişilikleri yönlendirmez ve onlar üzerinde etki oluşturmaz. Kişilikler bu tür mekânlarda sadece zaman geçirir ve ruhsal etkileşime girmezler.

"Çevresel mekânlar, anlatıdaki kişilerin antolojik anlamda bağının, algısal manada ilişkilerin bulunmadığı mekânlardır. Bu mekânlar ayrıntısıyla irdelenmez. Sadece gelip geçilen yerlerdir." (Karabulut, 2017:110).

Anlatıda çevresel mekânlar; cadde, sokak ve metro gibi kalabalık ortamlardır. Kişilikler bu tür ortamları kendileriyle yüzleşme fırsatı bulamadan terk ederler. Cadde çevresel mekânı bir geçiş kesitidir ve bu geçiş başkişiyi algısal mekânlara götürür;

"Acaba, diye düşündüm, 'Yılbaşı zamanı New York Sokaklarında yürürken 5. Cadde'deki mücevherci Tiffany'nin vitrinde mi gördüm ben bu eşsiz kolyeyi? Belki de…" (s.16).

Başkişinin sadece anımsayıp geçtiği cadde, dış dünyanın bir parçası olarak sıradanlaşır. Herkesin üzerinde bir yol bulduğu cadde, başkişinin yolunda herhangi bir nesneden ibarettir; *"biraz daha yürüdük. Sokak bitmişti. Başka bir sokağa açılıyordu. O yana sapıp yürümeye devam ettik."* (s.127).

'Sokak' mekânı çevresel mekân olarak değerlendirilir. Çünkü sokak, kişilik için duygusal bir anlam ifade etmez. Yürüme işleminin gerçekleştiği bu mekân yaşam sınırlarını çizmekle görevlidir. Maddi alanı sınırlandıran cadde ve sokaklar, ruhsal için görüntüden ibarettir.

1.9.6.2. Algısal Mekânlar

1.Kapalı-Dar- Yutucu Mekânlar

'Örümceğin Kitabı' adlı anlatıda, kapalı ve dar mekânlar düşselin oluşturduğu bilinçaltı karanlığını ortaya çıkaran mekânlardır. Kişilerin sıkılıp bunaldığı ve içinden çıkmakta zorlandığı bu mekânlar ruhun aradığını bulamadığı ve kendinden kaçtığı mekânlardır;

"Evimin kapısına gelmiştim. Birden bire apartmanın camlı girişinin, bizim sokağın çevredeki pencerelerin kapkaranlık olduğunu gördüm. Işıklar kesilmiş olmalıydı." (s.8).

Anlatıda 'ev' mekânı kapalı-dar ve labirenttir. Çünkü eve gelen başkişi bu ortamdan kaçmak ister ve düşsele sığınır. Madde olan bedeninden sıyrılıp mananın sınırsız özgürlüğüne kavuşan kişilik, madde bedeninde 'evi' kapalı ve dar mekân konumuna getirir. Bedenin rahat etmediği bir çıkmazın içine girer. Bedenin rahat etmediği ve ruhun özgürleşmeye çalıştığı bu ortamda başkişi bir çıkmazın içine girer. Bilinçdışı özgürlüğün kayıp mekânlardan gerçekleştiği anlatıda her mekân bir kişilik yaratır. Labirent mekânın yarattığı kişilikler düş içinde kendisi olamayan v arlıklar olarak tanımlanır. Labirent mekân çıkmazında bilinçaltı cinselliği ile yaratıkları kişilikler bedensel hazları farklı boyutlarda yaşar. Gerçek dünyanın parçası olan

mekânlardan düş mekânlarına geçişte ruh kendinde olmayanı aramaya çalışır. Ruhun arayışı bedenle çatışmaya yol açarken aynı zamanda mekânın daralmasına neden olur.

"Bir daire içinde dönüp duruyoruz, dedi. Gececi Müfit. Kaybolduk.

Çıkalım buradan, içime bir daralma geldi dedim." (s.127).

Kişiliğin kendine sığmadığı bu ortamda ruh, maddenin genişliğinde tezat yaşar. Madde genişledikçe, mana daralır.

Madde ve mananın zıtlaştığı kapalı-dar mekânlarda başkişi anlatıcı –yazar, kaçış-mutsuzluk-yalnızlık kavramlarıyla da kaçış-mutsuzluk-yalnızlık unsurlarıyla özdeşleşir.

Beden	Kapalı	-Dar	-Labirent
Ruh	Kaçış	-Mutsuzluk	-Yalnızlık

Anlatıda başkişi mekânı, zaman gibi hareketlendirir. Sürekli mekân değiştiren ve gerçeklerden kaçan ruh, bedenle birleştiğinde bulunduğu ortamda yalnızlaşır. Ruhun dış çevreden soyutlanışı mekânın da yok olmasına neden olur;

"Çevredeki yeşillikler huzur veriyor olması size."

"Hayır, dedi adam. Huzurlu değilim. Bu parktaki hiçbir şey huzur vermiyor bana.

Niçin burdasınız öyleyse?

Bir an gözlerimin içine baktı.

Ayrılamıyorum buradan dedi. İlk başta bu bana çok ürkütücü geliyordu ama, artık kabullendim." (s.166).

Mekânın mekânsızlaştığı anlatıda, kişilikler huzursuz ve mutsuz oldukları kapalı-dar mekânı terk etmez. Çünkü alışkanlık, kaçışın önüne geçer. Ruh bu ortamdan kaçmak istese de alışkanlıklar ve bağımlılıklar buna engel olur. Bir nedenin başka bir neden oluşturduğu kapalı-dar mekânlarda ruh olmak isteği yerde değil, bağımlı olduğu zorunlu yerdedir. Labirent mekân, kişiliğin hem içinden çıkmaya çalıştığı hem de kaybolmak istediği bir alan olduğu için bir dönüşüm oluşturur. Başkişi anlatı-yazar, bedenin mekânında bir 'ben' yaratma düşüncesindedir. Ancak ruhun mekânı bu 'ben'i kabul edecek kadar sağlam değildir.

Gerçeğin ve düşün kapalı-dar-labirent mekânları beden ve ruhun birlikte hareket etmesini de engeller. Bedenin içinde bulunduğu 'labirent' onu çıkışa yönlendirirken, ruhun labirenti, karanlık, derin, sınırsız ve yolsuzdur. Algının bile gerçekleşemediği

derin ve karanlık labirentte ruh, varmak istediği yerden fazlasıyla uzaklaşarak kimliksiz ve kişiliksiz bedenlere ‘varlık olma’ bilinci kazandırır.

2.Açık-Geniş Mekânlar

‘Örümceğin Kitabı’ adlı anlatıda açık-geniş mekânlar kişiliklerin kendine doğru yöneldikleri ortamlardan oluşur. Anlatının tüm kahramanları bu tür mekânlardan kendilerini tanıma fırsatı bulur, ruh ve bedeni bütünleştirir ve madde mekânına anlam kazandırarak varlığın var olma nedenini sağlar;

“Gördüğüm zenginlik ve güzellikle karşısında büyük bir hayranlık ve hayret duyuyordum. Kimin eviydi burası? Bir sarayı anımsatıyordu.” (s.10).

Başkişinin düşselde çizdiği bu mekân, kendisinin olmak istediği veya gerçekte sahip olup da düşsele taşıdığı bir uzamdır. Başkişi bu mekânın yarattığı kişiliği kendinden ayrı tutmaz çünkü kendi ruhsalı olarak olaylarda yer alır;

“Garip bir ürpeti ile aynaya baktım.

Aynadan bana bakan kendi yüzümdü. Birden rahatladım. Bu evde tanıdığım biri vardı artık. O da bendim. Saçlarım özenle taranmış, omuzlarıma dökülüyordu.” (s.15).

Açık-geniş mekânın yarattığı bu kadın tipi, başkişinin zihinselinde kendi ruhunun yansımasıdır. Yaşamak istediği bir ev, olmak istediği bir kadın ve mekânın sınırsızlaştığı bir ortam. Her türlü zenginliğe sahip bir ortamın görkemli kadını, gerçek ‘ben’ ile çatışsa da mekânın kazandırdığı statü ile yeni bir kimlik oluşturur;

“Hangi takı tutkusu? Nefret ederim takılardan, hiçbir zaman gerçek bir şey takmam.” (s.27).

‘Ev’ ortamının açık-geniş olması, başkişinin bir yere bağlanma ihtiyacı içinde olduğunu gösterir. ‘Ev’ duvarları ve çatısı olan ve belli bir düzen içinde kurulan somut bir ortamdır. Başkişi bu düzen bir parçası olarak, âşık olunan kadın kişiliğini simgeler. Yalnızlığın ve umutsuzluğun çemberinden kurtulup, aşkın ve tutkunun kadını olarak mekânla bütünleşir. Gerçek ‘ben’ bu kadın tipine aykırı davransa da başkişinin mekânın etkisiyle oluşturduğu kadında aşk ve umut sonsuzlaşır. Aşk ve umut, açık-geniş mekâna dönüşür ve zihinsel dünyada, kişiliklerin mutluluğu ve hazzı olarak tanımlanır.

Anlatının bir diğer açık-geniş mekânı, ‘Ömür Uzatma Kıraathanesi’dir. Bu ortama gelen her kişilik gerçek yaşamın birer kimliğidir ancak düş içinde yer alan bu ortam, olağandışı özellikler göstererek açık-geniş mekâna dönüşür;

"Her gece geliriz, burada toplanırız işte, dedi. On iki saatlik bir süre içinde eski anılarımızı birbirimize anlatır; uykudan kıstığımız zamanla eski günlerimizi ve bugünü birarada yaşayarak bu kıraathanede ömrümüzü uzatırız." (s.13).

Dış dünyada gerçek bir mekân olan bu alan, düş dünyasında bir itiraf yeridir. Geçmişle geleceğin aynı anda yaşandığı kıraathanede her kişilik kendi suçu ve kendi günahıyla yüzleşir. Suçlar ve günahlar paylaşıldıkça onların vermiş olduğu yükten de kurtulmuş olunur. Kişilikler, mekânın sağladığı bu huzuru, yaşam kendilerine sunmuş olduğu kısıtlı zamana ekleyerek, zamanda kayma gerçekleştirir. Her bir itirafla, zaman geriye döner ve mekân sınırsızlaşır;

"Ömür Uzatma Kıraathanesi'nde, tahta masanın çevresindeki yerimdeyim. Sanki yüzyıllarca hiç oynamamış dalgalanmamış, kıpırdamamış gibi duran kahvenin koyu atmosferi öylece, havada asılı gibi duruyordu." (s.92).

"Yaşlı adamlar masadaki yerlerini almışlar, büyük bir dikkatle Nejat'ı dinlemeye hazırlanıyorlardı." (s.92).

Anlatıdaki bu mekân, kişiliklerin yaşanmışlıkları üzerine kurulur. Başkişi, Nejat, Hüseyin, Hacı Murat ve diğerleri, konuştukça mekândaki sınırlar ortadan kalkar ve bilinçaltı söylemleriyle kişilikler varlık olur. Mekânın ruhsaldaki sırları açığa çıkarması toprak-insan ilişkisini gösterir. Bulunduğu ortama bağlı olan kişilikler, 'bağımlı' mekân yaratarak bu kader ortamında kendi karanlıklarını, aydınlatmak isterler. Yaşanmışlıklar ve suçlar sözcüklerle birleştiğinde anlamda derinlikler ve mekânda sınırlar aşılır. Ruhun özgürleştiği bu alanlarda her kişilik, olumsuz kavramlardan uzaklaşır ve huzurun sonsuzluğunda kaybolur.

1.9.7. Şahıs Kadrosu

1.9.7.1. Başkişi

Anlatıda başkişi, anlatıcı-yazar'dır. Kendi olmaktan korkan, gerçekleri kabullenmeyen, dış dünyaya kendini kapatan, kendi yarattığı benliklerle çatışma ve yaşamın sınırlı alanında özgür olamayan bir kişiliktir;

"Susardım tabii. Bir kadının elde etmeyi düşleyebileceği her şeyi elde etmiş durumdasın. Tutturmuşsun, 'Ben o kadın değilim' diyorsun." (s.28).

"Evet, dedim. 'Benim hayatım' dediğim bir olay var. Bir gerçek. Ona tabii ki bağlıyım. Bütün bu yaşadığım olaylar bana sanki hayatımı elinden almak için

düzenlenmiş bir seri oyun gibi geliyor. Ürküyorum. Hayatım elimden alınacak; bunu hissettim. Korkuyorum…" (s.43).

Başkişi yaşamın kendisine sunduğu olanakları tüketerek yalnız ve umutsuz bir başlık oluşturur. Ruhsalın sıkıntı ve bunalımından doğan bu kayıp kişilik, diğer kişiliklerden farklı ve öznel olarak sorumlu olduğu görevleri yerine getirir. Anlatıdaki olaylara çeşitli anlamlar yükleyen başkişi, kendine verilen sorumluluğu yerine getirmekten çekinir. Bağımsız ve öznel davranan kişilik, yaşamı sorgulayarak kendi varlığını kabullenmeye çalışır. 'Ben' olma bilinci taşımayan başkişi, kendi varlığının anlamını sorgulamayı engeller ve yaşam gerçeğini kendinden uzak tutar.

"Yaşamdaki her durum insana meydan okuduğu ve çözülecek bir sorun getirdiği için yaşamın anlamı sorununa gerekçe tersine çevrilebilir. Nihai anlamda kişinin yaşamın anlamının ne olduğunu sormaması, bunun yerine bu sorunun muhatabının kendisi olduğunu kavraması gerekir. Tek kelime ile her insan yaşam tarafından sorgulanır ve herkes, sadece kendi yaşamı için cevap verirken yaşama cevap verir; sadece sorumlu olarak bunu yapabilir." (Frankl, 2009: 123).

Yukarıdaki anlatıda yaşam sorununa yanıt insan kendisi olduğu ifade edilir. 'Örümceğin Kitabı' adlı anlatıda başkişi yaşam sorununa kendi zihinseline dönerek yanıt bulur. Zihinsel dünyanın derinliklerinde oluşan sonsuz 'boşluk' başkişinin temel sorunsalı olarak ortaya çıkar ve bu sorunsalın yanıtsız kalan kesitiyle yaşamaya çalışır;

"Evet memnunum hayatımdan. Ama şu anda onunla bir bağlantı kuramıyorum. Sanki ustaca kopartıldım ondan. Şimdi yeni bir kimlikle dolaşıyorum dünyada." (s.43).

Bir kimlik olmaya çalışan başkişi, mutluluk ve huzuru da bulmak ister. Arayış ve boşluğun yarattığı kişilik, kendini açmaya ve kendisi olmaya çalışır ancak yüklendiği bu güç sorumlulukta anlamsız ve değersiz bir yargı meydana gelir. Başkişinin yaşama karşı inançsızlığı da değersiz yargının 'ben' kavramını engellemesinden kaynaklanır. Yaşamdan uzaklaşan benlik *"anlam arayışı"*nda (Frankl, 1994:23). bulunur ve kendini var etmek ister.

"İnsan sürekli bir anlam arayışı içindedir; başka bir değişle 'anlam istemi' dediğim şey, Abraham Maslow'un makalelerimden biri konusunda yaptığı yorumdan bir alıntı yapacak olursam, 'insanın temel düşüncesi' olarak da değerlendirilebilir." (Frankl, 1999: 23).

Kendi anlamından uzak olan kişilik, yeni anlamlar aramaya başlar ve bu anlamlar içinde yeni kimlikler yaratır. Varlık olamayan 'benlik' kişilik almak istemi ile hareket eder ve kendini dış dünyadan koparak beden ve ruhu ayırır. Beden maddede varlık olamazken, ruh manada 'ben' olmaya çalışır. 'Ben ve varlık' ayrı iki anlamda gerçekleşmek ister bu yüzden zaman ve mekânda çatışmalar yaşanır. 'Ben' zihinselde zaman ve mekânı açarken, varlık dış gerçekte zamana ve mekâna yenik düşer. Ruhsal ve bedensel kimliklere bölünen başkişi düşselde 'ruh' kimliğiyle zamanı ve imkânı yaratırken, gerçekte varlık olan 'beden'i zaman ve mekân yaratır. Ruh ne kadar güçlü ise beden o kadar zayıftır.

Anlatıda başkişi, yaşamın getirdikleri içinde mutluluğu bulamaz, bundan dolayı düşselin sınırsız ve sonsuz niteliğine sığınır. Özgürleşerek 'yaşam süresi'ni uzatmayı başaran kişilik, bilinçaltı gerçeklerini dış dünyaya yansıtır. Kalıpları ve kuralları yıkan başkişi gerçeğin gerçek olmasını da engeller çünkü gerçekler onun dünyasında anlamsızlaşır.

1.9.7.2. Norm Karakterler

Anlatıda norm karakterler, başkişinin gerçekleri kabullenmesine ve kendisiyle yüzleşmesine yardımcı olur. Toplumla çatışma içinde olan başkişi, norm karakterin varlığıyla dış dünyada iletişim kurar ve başkişinin sıradanlaşmasını sağlar.

"Norm karakterlerin pek çok fonksiyonu vardır. Bunlardan bazıları, tartışmaya yer vermeyecek kadar açıktırlar. Norm karakter de bir fon karakter gibi, romanın yapısı içinde tamamen mekânik bir rol oynayabilir veya koronun görevini yerine getirebilir; roman başkişisi ile toplum arasındaki iletişimi sağlayan bir araç olabilir; en basit anlamda tezat yaratmak ve okuyucuyu rahatlatmak için kullanılabilir." (Harvey, 2010:186).

Norm karakterlerin görevleri yukardaki anlatıda açıkça ifade edilir ancak 'Örümceğin Kitabı' adlı anlatıda bunlara ek olarak 'norm karakterler' başkişiye ayna görevi görür ve başkişinin kendine dönmesini sağlar. Anlatının 'norm karakteri' Fevzi, Nejat ve Müfit'tir.

'Fevzi' norm karakteri, başkişinin daima yanındadır ve ona kendi yaşamından kesitler sunar;

"Bir an şaşırdım. Öylece kalakaldım.

Çocukluk arkadaşım Fevzi:

Fevzi karşımda duruyor, bana sevgi ile bakıyordu." (s.24).

Anlatıcı-yazar başkişinin belleğinde yer alan Fevzi, sevgisi, anlayışı ve geçmişiyle karakterin tamamlayıcısıdır. Geçmiş yaşamın bir parçası olan kişilik, başkişinin de kendini tanıması ve kimlik kazanmasına yardımcı olur.

"Ayna birden karardı. Fevzi'nin yirmi iki yaşındaki hali ve yanındaki genç kız kaybolmuştu."

Anlatıcı-yazarın geçmiş takıntısı olan Fevzi karakteri, başkişi için 'gençlik günleri'dir. Geçmişe olan özlemini 'Fevzi' ile somutlaştırması, karakterin görevini belirler. Anlatıda Fevzi, dış dünyanın ve yaşanmışlığın gerçek adıdır ve toplumla olan iletimi sağlar. Anlatı boyunca karakterinde değişme olmayan kişilik, başkişi için 'çocukluk ve gençlik' gerçeğidir.

Anlatıda, aşk, tutku ve cinsellik kavram karakteri Nejat'tır. Nejat, başkişinin tutku ve cinsellik duygularının açığa çıkmasını sağlayan kimliksiz bir kişiliktir. Hüsamettin-İffet-Nejat aşk üçgeninde kadın tarafından tercih edilen Nejat, yaşadığı tutkunun esiri olur;

"Anımsıyorsun, değil mi? Seni tanıdıktan sonra Sehavet birden uzaklaştı benden; ilkin ne olduğunu anlayamamıştım. Sıkıştırdım onu, ne demişti bana, biliyor musun? Ben Nejat'ı sevdiğimi anladım. Sen hayatımdaki bir yanlış mısın…" (s.77).

'Nejat' norm karakteri, başkişinin yaratmak istediği tutku çemberinin ortasında yer alır ve yaptığı yanlışı hayatıyla öder. Başkişi Nejat'ın ölümünü, ihanete bağlar ve kimliği yok olmuş bir kişiliğe yeniden kimlik kazandırır.

'Örümceğin Kitabı' adlı anlatının bir diğer norm karakteri 'Müfit'tir.

Müfit, başkişinin yanında yer alır ve zihinseldeki olayları çözümlemesine yardımcı olur. Dış dünyanın sıradan bir kişiliği olan Müfit başkişiyi sıradanlıktan çıkarır ve onu özel zaman ve uzam yaratısında yeniden yaratır;

"Ben bir koğuşta gececiyim, bir erkek hastabakıcısıyım. Neyimi hatırlayacak benim? Yaşlı adamım. İnsanın aklında kalmam ben. Görür geçerler beni. Şimdiye değin hiç kimsenin belleğine kazandığımı sanmıyorum. Sıradan bir insanım." (s.136).

Müfit karakterinin kendini tanımlaması aslında başkişinin belleğinde olan Müfit'i tanımlamasıdır. Müfit sıradan bir kişiliktir ancak başkişi 'onu' kendi ruhsalında 'özel'e dönüştürür. Müfit ise başkişinin yaşam anlamını kazanmasında rol oynar. Yaşlı ve hiçbir özel niteliğe sahip olmayan karakter, başkişi için düşselin sözcüsü konumundadır.

Tecrübe ve kazanımlarla başkişinin farkındalığını arttıran karakter, okuyucu içinde anlatının iletisini taşır. Müfit, sıradan olmasına karşın karakterlerin kendi ifade etmelerine yardımcı olur ve bu karakterlerin yeteneklerini ortaya çıkarır. Müfit ayrıca başkişi için bir değişim ve aydınlanma kişisidir.

1.9.7.3. Kart Karakterler

Anlatının kart karakterleri, olaylarda başkişinin değil diğer kişiliklerin karşıt gücünü oluşturur. Özellikle norm karakterlerin karşıt gücünü oluşturan kişilikler, heyecan ve hareketi sağlar. Başkişi ve norm karakterlerin sıradan yaşamlarına farklı anlamlar yükleyen, yaşam akışlarını değiştiren kart karakterler, zaman, mekân, olay ve diğer kişiliklerden bağımsız hareket eder.

"Roman dünyası içine bir kart karakter sokmak tehlikelidir, çünkü böyle bir karakter, öyle bağımsız ve roman temasının talep ettiği ölçülere meydan okuyacak boyutlardadır ki, kendisine tanınan sınırları aşıp yaratıcısının kontrolünden çıkabilir ve bütün eserin yapısını bozabilir." (Harvey, 2010:185).

Yukarıdaki anlatıda da belirtildiği üzere kart karakterler bazen olay akışını değiştirebilir. 'Örümceğin Kitabı' adlı anlatının kart karakterleri, 'Hüsamettin ve Esmer Kadın'dır.

Hüsamettin kart karakteri, Nejat'ın gerçek dünyasında yok olmasına neden olmuş ve onun yaşam akışını değiştirmiştir. Nejat norm karakterin karşıt gücünü temsil eden Hüsamettin, aşk ve tutkunun heyecanı ile bir başkasının yaşam hakkını elinden alır;

"Hüsamettin, bana bu gece bunu niçin yaptın? Her seferinde beni öldürüp öldürüp dirilttin? Niçin yaptın söyle bana, dedim. Hüsamettin bir süre baktı bana.

Senin yaşamının bana ipotekli. Ben senin yaşamını ipotek ettim, bunu anlamadın mı Nejat? dedi." (s.79-80).

Bir başkasının özgürlüğünü kısıtlayan ve yaşam sınırlarını çizen bir kişilik olan Hüsamettin olaylarda daima kendisi gibi davranır ve hiç değilim göstermez. Yaşanan aşk üçgeninde terk edilen kişilik, tercih edilmeme bunalımını yaşar. Bu yüzden karşıt gücü temsilcisi olur ve Nejat'ı kimliksizleştirerek kendini kahraman ilan eder.

Esmer kadın kart karakteri, başkişinin karşıt gücünü oluşturur. Başkişi yüzünden kendi isteklerine kavuşamayan kişilik toplumda rastlanabilen kıskanç kadın tipidir. Hisleri ve istekleri için her şeyi yapabilme gücüne sahip bağımsız bir kişiliktir.

Başkişinin geçmişinden bir parça olan bu kadın olaylar içinde belleğin silemediği güçlü bir isimdir;

"Kullanılmıyorum! Ben kullanıyorum bazı şeyleri! Kimse beni kullanamaz! diye haykırdı. Birden hıçkıra hıçkıra ağlamaya başlamıştır." (s.177).

Kendini ispatlamaya çalışan 'Esmer Kadın' kart karakteri, başkişi tarafından kontrol edilir. Çünkü olmak istediği yaşama sahip başkişi onun hayallerini çalmıştır. Hayalin ve gerçeğin kahramanları bu kişilikler bazen olaylar içinde farklı davranışlarda bulunabilirler. Bu da onların her şeyden bağımız hareket etmelerinin sonucu olarak ortaya çıkar.

1.9.7.4. Fon Karakterler

Fon karakterler anlatıda herhangi bir işleve sahip değildirler. Sadece isim veya betimlemeden ibaret olan bu kişilikler kimlik olma yetisine sahip olamaz. Anlatının fon karakterleri; Metrodaki kukla oynatan adam, Erkekler Parkı'ndaki isimsiz erkekler, Ömür Uzatma Kıraathanesi'ndeki, Osman, Şakir, Hacı Murat ve Carlo'nun Berberi'ndeki yaşlı kadınlardır.

Anlatının Fon karakterlerinden Metrodaki adam, cinsel kimliğiyle yer alırken, Ömür Uzatma Kıraathanesi üyeleri, olayları dinleme ve gözleme rolünde kalır. Corlo'nun Berberi'ndeki kadınlar ise sadece kalabalığı oluşturan gerçekler olarak anlatılır;

"Düşünüyordum. Acaba bir yaşlılar evi ile anlaşmalı mıydı Corlo'nun Berberi? Ama gelen kadınlar zengindiler…" (s.17).

İsimsiz ve kişiliksiz olan bu karakterlerin anlatının anlamını ve akışını değiştirmeye gücü yetmez. Kahramanlara müdahale edemezler. Sadece bir kalabalık ve gerçeğin betimlenmesi olarak tanımlanır. Şerif Aktaş'ın 'dekoratif unsur' olarak tanımladığı bu karakterlerin ruhsal yapısında bahsedilmez ve bu kişilikler düş gerçeklerine de sahip değildir. Varlıkları sadece isim olarak geçer, karakterlerine dair bilgi verilmez. Anlatıda çevresel hareketi oluşturan fon karakterler dış dünyanın sıradan kişilikleridir, ayırıcı özelliğe sahip değildirler.

1.9.8. İzlek

1.9.8.1. Kimliksizlik

‘Örümceğin Kitabı’ adlı anlatıda kişiliklerin birçoğu kimliksizdir. Sınırlı yaşamı, toplum kurallarını, kişiler arası iletişimi, sosyal çevreyi ve dış dünya gerçeklerini kabullenmeyen kişiler kimlik arayışı içine girer ve kendi ‘ben’inden uzaklaşır. Ruh ve bedeni ayıran kimliksiz kişiler, bedenin toplum içindeki rolünden rahatsız ve beden kişisine tepkilidir. Kendini var edemeyen dış gerçek ‘ben’ içsele döner ve maddenin kalıplaşması statüsünü yok eder;

“Hacı Murat,

Yolculuk… diye mırıldandı. Sakın ürkmeyin.

Anlattığınız bu yolculuk.

Bir yolculuk mu? dedim hayretle.

Evet, anlattığınız bir yolculuk, dedi Hacı Murat. Bir yolculuk… Düşüncelere dalmıştım.” (s.20).

Yukarıdaki anlatıda başkişi anlatıcı-yazar, dış gerçeklerden düşsele yolculuğa çıkar. Kendi varlığını özgürleştirmeye ve kendine döndürmeye çalışan kişilik, düşselin sınırsız derinliğinde kimliksiz kimliği sorgular. Varlık kimliğine yabancı olan başkişi, her nesnenin madde kalıbını değiştirmeye çalışır ve bu nesnelere farklı anlamlar yükleyerek kendi varlığından bağımsız yeni kimlikler yaratır. Bir durumdan farklı bir duruma parçalanarak dönüşen kişi her geçişte bir öncekini devam ettirmek istememesine rağmen bir öncekine benzemekten de kaçınamaz. ‘Ben’liği, sürekli ve değişmeye çalışan değişmez durumu ‘birey’ olmak için geçmiş ve düşün içinde aktif olmak ister. Varlığın ‘ben’; ‘ben’in de kişi olma davranışı, ‘kusursuz’ kişilik yaratma hedefiyle sonuçlanır.

“Elverir ki parçalanmazdan önce parçalan da bir sistemleşme olsun ve aynı sistemleşme organizmadan bir defa ayrılan parçalarda kendini yeniden vücuda getirmeye meyletsin. Organik âlemde gördüğümüz budur. Netice şu ki fertlilik hiçbir zaman kusursuz olmadığı gibi fert nedir, ne değildir sorusuna cevap vermek de çok kere zor, bazen imkânsız oluyor.” (Bergson, 1941: 29).

‘Fert’ yani ‘birey’ veya ‘kişi’ tanımlarının yapılamadığı anlatıda başkişi kendi kurallarıyla yarattığı bireylere kendince tanımlamalar yapar;

"Ama, dedi İzzetin, size çok güzel bir hayat sunuluyor. Varlık, kimlik, ne bileyim ben, her şey… Böylece bir cinayet olamaz." (s.43).

"Yeryüzünde bir ölüyüm işte, dedi O. Kimliğim yok, ehliyetim yok, topum yok, param yok, cüzdanımda kartlarım yok. Evim, arabam yok, oy kullanma hakkım yok, yiyeceğim, içeceğim yok. Ne bileyim ben; yaşayan insanlara tanına haklardan, olanaklardan hiçbir bende yok." (s.58).

'Varlığı ve kimliği' olmayan kişilikler, yaşamlarını sürdürebilmek için başkişinin onlara tanımladığı düşsel beden'e girmeleri gerekir. Dış dünya bedeninin sınırlı görüntüsünden kurtulan kimliksiz kişilikler, düşün karanlık derinliğinde büyülü gerçekler var olmayı gerçekleştirirler. Gerçek onlara dayatılan madde ve rol bilinçaltı merkezinde görüntü olarak değerlendirilir ve 'ruh'un kimlik kazanması sağlanır. Kendi tercihleri yönünde kazanılan kişilik ve kimlik, dış dünyanın kendilerine verdiği kişilik ve kimlikten daha olağandışıdır.

Başkişi anlatıcı-yazar kendi düşselinde kendine kazandırdığı yeni kişilik ve kimlikle çatışma içine girer. Kendi yarattığı kimliğin kalıplarından çıkmaya çalışan kişilik düşte de gerçekte de kabul sorunsalı yaşar. Gerçek dünyanın varlığından bir 'çıplak kadın' tablosuyla çıkmaya çalışan başkişi, 'düş'ün kendisine tanımladığı 'zengin kadın' rolünde de sıkıntı yaşar. Kendisi olamamaktan şikâyet eden başkişi, 'kendisi olmaktan da korkan bir kişiliktir. Ömür Uzatma Kıraathanesi' dediği mekân da kendisi olamayan kişiliklerin kendini anlatarak kaderlerine hükmettikleri yerdir.

Suçlar itiraf edilerek, yaşam süresi uzatılır ve ruh kendini arındırarak kimlik kazanır. Yaşam sınırlarının açıldığı anlatıda kişiliğin 'kimlik' sorunsalı, ruhun huzur bulmasıyla çözümlenir. Ruh, kötülüklerden arındıkça yaşamdaki zorluk ve sıkıntılar azalır, varlık kendisiyle yüzleşir ve kendini tanımaya başlar. Ruhun maddeyle bütünleştiği ortamda ise kişilik, kimliğe dönüşür. Dış dünyanın ruha dayattığı beden de kendi varlığını kabul eder ve toplumdan kendini izole eden kişilik topluma 'kimlik' olarak geri döner.

1.9.8.2. Dış Dünya Gerçeğinden Kaçış ve Sonrasında Kabullenme

Dış dünyada yaşananları kabul etmeyen veya gerçekle çatışan kişilikler kendi ideal dünyalarını kurmaya çalışır. Düş dünyasının ideal yaşamı, kişilikleri gerçeklerden uzaklaştırarak kişi ile gerçek arasında mesafe yaratır ve gerçek-düş sorunsalına neden olur;

"Öyle, dedim. Ama insanın kendini peş peşe daha önce hiç görmediği, bilmediği ortamlarda aniden, hazırlıksız buluvermesini garip değil mi? şu sıralar böyle olaylar yaşıyorum. Şaşkınım." (s.19).

Başkişinin dış dünyadan kaçışı, zihinlerin evrene yolculuk yapmasıyla başlar. Aklın sınırların yok edip, ruhsalın derinliğinde aydınlanan kişilik, tekrar dış dünyaya döndüğünde çatışma sorunsalı ile karşılaşır. Gerçeğin içinde kendini özgür hissetmeyen 'benlik' kendinden ve maddeden kaçarak başka varlığına dönüşür ve tüm sınırlamalarla birlikte gerçekleri kabul eder. Kişiliğin kimliksizleşmesi ve kendinden başka varlığa ulaşmasıyla başkişi, kaçışını tamamlar ve dış dünyanın gerçeğinde madde ve ruhu bütünler.

"Kişi daha acı ve ayrı bir şekilde kendisi oldukça önceden benlik dışı olan dünya ile birleşebilme yeteneği de artar. Örneğin sevgililer daha çok yakınlaşarak iki kişi olmaktan çıkıp bir birlik oluşturur; yaratıcı, yaratılan eserle bir olur; anne kendini çocuğu ile bir duyumsar; duyarlı kişi, müzik, resim, dans olur, gökbilimci orada yıldızlarla birliktedir, teleskopun deliğinden derinliklerdeki kendinden ayrı bir varlığa bakan başka varlık değildir." (Maslow, 2001:113).

Dış ve iç 'ben'i bütünleyen başkişi anlatıya hâkim olan ölüm gerçeğini kabullenmeye çalışır. Asıl kaçışın ve çatışmanın yaşandığı sınırlı yaşam düşüncesi, ölümsüzlük arayışında derinleşir ve kişiliklerin kendini gerçeğe izole etmesini sağlar. Kaçış-arayış-kabullenme gibi kavramlar zihin gerçeğinde 'ben'e aktarılır ve yorulmuş olan benlik kabul etme eyleminde bulunur.

Anlatıda başkişi tüm kişilikleri kendi yaşamına mahkûm eder. Tek bir yaşama sürüklenen bireyler yine tek bir kişiliğin kontrolü altına girer. Başkişinin yaşamı, düşüncesi, aşkları, sevgilileri veya sevmedikleri veya onu sevenler veya sevmeyenler arayışı, kaçışı, çatışması, günahları ve sevapları… Bütün bu kavramlar çevresinde gelişen olaylar anlatısında kişilikler de bu kavramlarla var olur.

Anlatıda tüm unsurlarının başkişiyle, bağlantılı oluşu, anlatıcı-yazarın varlık olamama bilinci ile ilgilidir;

"Bu, içine düştüğüm değişik yaşamdaki tek gerçekti.

Kapıyı açıp kayboldu.

Onu gördüğüme nasıl sevinmiştim. Bir süre aynaya bakıp düşündüm. Gelmişti. Bu garip ait olamadığım dünyanın içinde bulmuştu beni." (s.120).

Başkişinin ‘ben’ kimliği varlık bilincinden uzak, ait olma niteliğinden de yoksundur. Başkişi, ‘yaratıcı ben’ olarak kendini var edemezken diğer kişiliklere kimlik kazandırmak ister. Kendi kimliğini kaybetmiş başkişi, farklı kişiliklere kimlik kazandırırken, kendisiyle yüzleşme fırsatı bulur. Her ‘ben’de kendini yeniden yaratan başkişi tüm varlıkların bedeninde kendi varlığını yansıtır. Varlığında yokluğu biriktiren ve yalnızlıkta kendini arayan kişilik yaşamın gerçeğine düşü kavuşturur. Anlatıcı-yazarın yukarıdaki anlatıda değişik yaşam dediği, dış dünya, onun sevincini ve acısını anlamayacak kadar ona yabancıdır. Yaşamdan ve toplumdan ayrılan başkişi düşün derinliğinde bulduğu sevgiliyi somut gerçeğe aktaramaz. Düşle gelen ilgi ve şevkat yine düşün karanlığında kaybolur;

“Karanlık sokaklarda yürüyor, yaşamımı düşünüyordum. Bu gece zamanı yaşamamı düşünmek tuhaf duygular uyandırmıştı bende. Şu an yaşadıklarımı, geçmişimi, bu kısa sürede tanıdığım değişik kişileri, anlattıkları dünyaları, aşklarını, umutlarını ve bağlantılarını düşünerek bir yerlere varmaya çalışıyorum.” (s.213).

Yukarıdaki anlatıda başkişi, aslında tüm yaşamı özetler, çevresindeki kişilikleri ve onların varlık mücadeleleri başkişinin olmak ve yapmak istedikleriyle benzerlik gösterir. Başkişi çevreleyen bu kişilikler onu yaşamının bir parçasıdır ve kendi varlığının var olmasını da sağlayan etkenlerdir.

Dış dünyanın tüm gerçekliğini kabul eden ve varlığından kaçmayan başkişi, ‘düş’ün büyülü ortamından gerçeğin somut uzamına geçiş yaparak kendini ve yaşamı kabul eder.

1.9.8.3. Bir Duyguya Bağlanma: Tutuklu Kalma

‘Örümceğin Kitabı’ adlı anlatıda kişilikler, duygu paylaşımlarında karşılık bulamaz. Her kişilik kendi içselinde düşlerin gerçek olduğu bir dünya yaratarak, sevgilerini, aşklarını ve tutkularını orda yaşar. Düşsel dünyanın sınırsız özgürlüğünde kişilikler, gerçekte yaşayamadığı duyguların esiri olurlar;

“Ayrılamıyorum buradan, dedi. İlk başka bu bana çok ürkütücü geliyordu ama, artık kabullendim. Buradan kopamıyorum… Ne tuhaf şey… Yaşamımın bir parçası bu park benim.” (s.166).

Duygularından ve bağlanmaktan korkan kişilikler, kendisini kabul etmeyen kişiliklerin benliğinde yer almak ister. Elde edilmeyen arzular, tutkular ve benlik bir

saplantıya dönüşür. Karşılıksız aşkın beklentili kişilikleri bir kadının belleğinde yer alarak arzularının gerçekleşmesi beklentisindedirler.

"Karşılıksız aşk sendromu bir spektrom bozukluğudur. Arzusu umduğu düzeyde karşılık bulamayan, reddedilen ya da red edildiğini düşünen kişinin spektromun neresinde yer alacağı, sağlıklı bir kendilik organizasyonu gösterip gösterememesine, nesne ilişkileri bakımından sergilediği performansa ve kullandığı savunma düzeneklerine bağlıdır." (Göka, 2018: 33).

Anlatıdaki kadın belleğine yolculuk ve belleğin somut görüntüsü 'Erkekler Parkı' uzamı aşkına ve tutkusuna bağlı erkek kişiliklerin biraraya geldiği bilinçdışı bağlamdır. Bu kişilikler, kimliklerini ve statülerini bu belleğin dışında bırakıp tüm duygusallıkla tutkularının esiri olurlar. Kendi farkındalıklarını oluşturamayan kimliksiz kişilikler, belleğin bir kesitinde ona sahip olmanın hazzını yaşarken diğer kesitinde ulaşamamanın vermiş olduğu bunalımla çatışma yaşar.

Anlatıcı-yazarın 'kadın belleği' yolculuğu, yaşamla olan bağının zayıf oluşundan kaynaklanır. Dış dünyanın gerçeğine farklı yönlerden bakın ve sınırlı yaşam korkusu taşıyan başkişi, yaşamda kalmak için bilincin uyarıcı özelliğiyle hareket eder.

Her kişilikten ve her yaştan erkeğin buluştuğu yer olarak betimlenen 'Erkekler Parkı', kadın bilinçaltının intikam serüvenidir. Kendine göre bilinç gerçeği oluşturan başkişi, aynı anda tutsaklığı da tanımlar. Farklı kültürlerin başkişi, aynı anda tutsaklığı da tanımlar. Farklı kültürlerin farklı gerçeklerini çevreleyen park 'kendi' arayışının da merkezi konumundadır.

"Aynı durum hiçbir zaman iki kişi tarafından aynı şekilde anlamlandırılma-maktadır. Size ait olan kişisel gerçeklik, inşası, sizin genel bilginize, geçmiş deneyimlerinize ait anılarınıza, şimdiki değerlerinize, inançlarınıza ve gelecek hedeflerinize göre şu anki durumu kendinize özgü bir şekilde anlamlandırmanızdır." (Gerring-Zimbardo, 2015: 139).

Dış gerçekliğin farklı şekillerde yorumlanması, başkişi ve diğer kişiliklerin bakış açısını değiştirir. Başkişi, zamanı ve uzamı aşıp tutkunun ve esaretin parkı saydığı belleği ziyaret ederken, bu bellektekiler kimliklerini ve kişilikleri kaybetme gerçeğine rağmen bu ortamın bir parçası olmuşlardır;

"inanır mısınız, yıllardır bu parktaki konumumu, varlığımın anlamını çözmeye çalışıyordum. Kimdim ben? Neydim? Ne arıyordum burada? Niçin bu parktan

ayrılamıyordum? İşte şimdi kafamı kurcalayan tüm bu sorularımın yanıtlarını buluverdim. Bir duygu emeklisiyim. Günlerini bu parkta geçiren bir emekli… Kendi kendimi buldum dedi." (s.167).

Gerçekleşmeyen bir tutkunun esiri olan kişiliklerin 'benlik' arayışı yine gerçekleşmeyerek bir tutkuda gizlenir. Dış gerçekselde kendi olamamış kişilik, başka bilinçlerde kendi varlığıyla yüzleşir. Erkek kişiliklerin varlık ve benlik sorunsalı 'kadın belleğinde' aşk ve tutku kavramlarıyla çözüme ulaşır.

'Örümceğin Kitabı' adlı anlatıda 'kadın' kişiliklerin tutuklu kaldığı duygusal gerçekler de ölüm korkusu ve kıskançlıktır. Başkişinin 'ömür uzatma tekniği' ve esmer kadının başkişiyi bütün gücüyle kıskanması, iki kadının da vazgeçemediği esaretlerdir;

"Tutkulu bir insanım ben, dedi.

Göz göze geldik.

Ondan hâlâ nefret ediyorum." (s.179).

Yaşlanma, öfke, nefret, aşk, tutku ve cinsellik kavramlarıyla yoğunlaşan kadın belleği, erkek benlikleri kendine tutsak ederek, onlara kimlik kazandırır. Gerçek dünyada tam aksi olan bu davranış, başkişinin düşselinde en önemli gerçektir.

1.9.8.4. Ölüm Korkusu ve Yaşamı Anlamaya Çalışma

'Örümceğin Kitabı' adlı anlatının kurgu teması ölüm korkusudur. Başkişinin dış dünya ve kendi ile çatışması bu korkuyu oluşturan en önemli etkendir. Dış gerçekte benlik kaybına uğrayan başkişi, zihnin derinliklerinde kendi varlığıyla yüzleşme fırsatı bulur.

"Ömür Uzatma Kıraathanesi" adı verilen bilinçaltı ortamda kişiler, kendi yaşanmışlıklarını anlatarak ölüm gerçeğini değiştirmeye çalışır;

"Demek uykudan zaman kısarak ve geçmişi anlatarak ömrünüzü uzatıyorsunuz?

Evet, dedi Osman. On beş yıldır, her gün erkenden geliriz buraya. Otururuz şu pencerenin önüne. Beş ile yedi yıl kadar bir süre uzatabildik ömrümüzü." (s.13).

Anlatıda ölüm gerçeğindeki 'zaman' kavramı değişmez kuralın dışına çıkar. Kendinden söz eden kişilikler, yaşamlarındaki unutulmaz olayları veya kişilikleri anlatarak zamana hükmetmeye çalışır. Zamanın kısıtlayarak sınırsız ve durağan olur. O ortamda bulunan her kişilik 'kendi günahının' bedelini ödemek için 'kendi vicdanına' döner.

"Anılarımı anlatacağım. Buraya onun için g eldim, dedi. Nejat. Ama ömrümü uzatabileceğimi sanmıyorum.

Uzar, uzar. Hepimizinki uzuyor. Bu iş böyle. Hele siz bir anlatmaya başlayın, ömrünüzün uzamaya başladığını hissedeceksiniz, dedi Şakir." (s.57).

Kişilerin geçmiş yolculuğu tüm yaşanmışlıklara değil, 'kişilerin belleğini' rahatsız eden anılara doğrudur. Ölüm ve yaşam arasında sıkışan kişilikler geçmişin aynasına bakarak varlıklarını tanımlamak ister. Somut yaşamın var olan yaşanmışlığı, bedenin ruha teslimiyeti ile huzur bulur. Geçmişi şimdiye taşıyan kişilikler geçmişin karanlığını 'şimdi'nin aydınlığına bırakır. Anlatılan her olay, kişiliğin 'kendi vicdan' aynasında onun ayrı bir yüzü ve ayrı kimliği olur.

"Sokrates: Ölüm ruhun bedenden ayrılmasından farklı bir şey midir? Ölüm, hem ruhun bedenden ayrılması hem de ruhun kendi başına varlığını devam ettirmesi değil midir? Ölüm başka ne olabilir?" (Platon, 2015: 52).

Yukarıdaki anlatıda Sokrates ölümü, yok oluş olarak görmez, çünkü ruhun sonsuzluğuna inanır. 'Örümceğin Kitabı' adlı anlatıda ise ölüm korkusu yok oluş kaygısıyla birleşir ve başkişinin düş dünyası kurmasına neden olur. Zihnin derinliklerinde yaratılan sınırsız yaşam uzamında kişilikler, bedenden ayrılıp ruhun gerçeğinde yaşamın anlamını çözmeye çalışır.

"Sokrates: Ruh kendisinde duyma, görme, acı, haz ve benzeri şeyler olmadığı zaman daha iyi düşünür. Böyle olunca kendi kendine döner ve bedenden uzaklaşır. Bedenden uzak durdukça hakikatı anlamaya çalışır." (Platon, 2015: 54).

Dış dünyada başkişi kendi varlığını anlam için geçmiş yaşamında kişiliklere döner ve bu kişilikleri 'şimdi'ye aktararak 'benlik yüzleşmesi' gerçekleştirir. Düş dünyasında kurduğu 'Ömür Uzatma Kıraathanesi' kişiliklerin başkişinin ruhsalına ayna tuttuğu ortamdır. Ruhun bedenden ayrıldığı bu uzamda 'ruh' kendini rahatsız eden olayları, sözcükler yardımıyla dış dünyaya yansıtır. Orda bulunan her kişiliğin uyguladığı bu yöntem, bir çeşit mahkeme itirafıdır. İtiraf edilen her suça karşılık iade edilen yaşamlar, başkişinin kendisiyle olan çatışmasını sonlandırır. Ruhunun bedenine sığmadığı başkişi, dış dünyanın sınırlı uzamından da kaçmak ister. Kaçışın ve çatışmanın yaşandığı ruhsal kimlik, bedenin kurallarından sıyrılarak geçmişin karanlığıyla yüzleşir. Geçmiş-şimdi-gelecek; ölüm-yaşam-sonsuzluk kavramları, kişiliklerin yaşam anlamını çözememesine neden olur. Ancak bu kavramlarla, anlamın dışına çıkma gerçekleşir. Anlatıda yaşam,

dış bir güçle insana dayatılmış bir süreç olarak tanımlanır ve bu tanımın ilkesinde ‘anlamsızlık’ birinci derece rol oynar. Başkişiye göre yaşam bir aynadır ve bu aynanın görüntüsü sınırlı ve anlamsızdır.

1.10. Âşık Papağan Barı

1.10.1.Romanın Kimliği

'Âşık Papağan Barı' adlı romanın *"ilk baskısı 1995 yılında Can Yayınları tarafından yapılmıştır."* (Eray, 2007).

Yapıt, daha sonra 2007 yılında Merkez Kitapçılık Yayınlarında basılmıştır. Kitabın kapak tasarımı Melis Rozental, kapak resmi ise Nazlı Eray'ın "mutlu Balık" kendisine aittir. Merkez yayınları tarafından yapılan kitabın birinci basım yeri Kurtiş Matbaası'dır.

Anlatı Nazlı Eray'ın "Bu kitabımı Ankara'nın çok sevdiğim ıssız gecelerine ithaf ediyorum" cümleleriyle başlar. Son kesitte ise "15 Temmuz 1995 Ankara" tarih ve yer bildirimi vardır. Bu özellik, anlatının yazıldığı ve ilk basımının yapıldığı tarihin aynı yılda gerçekleştiğini gösterir.

Bu çalışmamızda incelediğimiz yapıt Merkez Yayınları tarafından birinci basımı yapılan anlatıdır. Bu anlatı toplam '189' sayfadan ibaret olup, kesitlere ayrılmamıştır. Olaylar arasındaki geçiş gerçeğin düşe dönüşmesi veya düşün gerçeğe dönüşmesi şeklinde sağlanır.

1.10.2. İsimden İçeriğe

'Âşık Papağın Barı' gerçekte var olan bir mekândır. Yazarın gerçeğinin düşe dönüştüğü bu anlatıda, mekân olarak seçtiği 'bar' aşkın da uğrak yeridir.

"Âşık Papağan Barı da neresi mi? Las Vegas'ta, içinde çok büyük bir sır perdesi barındıran, yıllar önce bara gelen kızıl saçlı bir kadına âşık olan bir papağan sayesinde bu isme kavuşan bir bar. Mutlaka bu bara uğramalısınız." (Sweet Leaf, 2011: http://raflarinarasindan.blogspot.com).

Anlatıda bara gelen kızıl saçlı bir kadına âşık olan papağan, anlatıcı-yazar başkişiyi âşık olduğu kadına benzetir. Kendisini, âşık olunan ismi ile içeriği arasında bir bağ oluşturur. Aşkın, kalp kırıklığının ve tutkunun yaşandığı bu barda papağan bir mekânın adını karşılıksız aşkıyla değiştirir;

"Âşık Papağan Barı.

Çok güzel! Harika bir yer burası. Çevredeki hiçbir bara benzemiyor. Girip oturalım, dedim." (s.50).

Gerçek bir mekânın düşsel bir yolculukla anlatılması orada bulunan kişiliklerin olağandışı özelliklere sahip olmasına neden olur. 'Papağan' adlı kimliğin anlatıcı-yazara duyduğu ilgi, anlatının dış yapısındaki anlam içeriğini yansıtır. Papağan'ın bir simge olduğu anlatıda olaylar, dıştan-içe doğru sıralanır.

1.10.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Âşık Papağan Barı' adlı anlatı *"Kahraman anlatıcının bakış açısı"* (Aktaş, 2000: 93). İle yazılmıştır.

Anlatıda başkişi yazar, bilinçaltı gerçeğini sözcükler yardımıyla somutlaştırır. Gerçek olaylardan düşsel bir dünya kuran başkişi, zaman ve uzam gerçeğinden de uzaklaşır. Zamanı-uzamı ve kişilikleri soyutlaştıran yazar, kendini de ara ara bedenden ruha dönüştürür;

"Tuhaf bir yerdesin, dedi. Sanki bu alacakaranlık yer hem bir hastane, hem de bir tamirhane… Nasıl anlatayım bilmem ki, bir yandan doktorlar senin kalbinle uğraşırken, bir yandan da bir usta, kaportacı ve çırak arabayı çıkartmaya uğraşıyorlar…

Ne tuhaf… diye mırıldandım. Her şey ne tuhaf… Hasan!" (s.11).

Anlatı, başkişinin kalbine saplanan 'Opel Vectra' marka otomobilin çıkarılmasıyla başlarken aynı zamanda yaşam ve ölüm gerçeği de birlikte verilir. Başkişi yazar gerçeği düşle birlikte aktarır ve okuyucuda merak faktörü oluşturur. Başkişi var mı? Başkişi yok mu? sorularına yanıt aranır ve tam da bu kesitte varlık-yokluk tezadı başlar.

Anlatıcı-yazarın kişiliğiyle bütünleşmiş zıtlık ve somut-soyut kargaşası, yaratılan diğer kişiliklerde de görülen bir özelliktir. Bakış açısının yarattığı bu özel kimlikler gerçeğin bir parçası olmaktan çıkıp, rüya âleminde sınırları aşan ölümsüz kişilerdir. Anlatıcı-yazar başkişinin bilinçaltı derinliğinde oluşan bu kimlikler insan bedenini bir kesitinden ibarettir. Başkişinin gerçek yaşam ve dış çevresinde var olan kimlikler, onun bakış alanı içinde küçülür ve sadece etki alanı ile belirginleşir;

"İrkilmişim. Arkama baktım, kimse yoktu.

Güzelim benim diye bir mırıltı duydum kulağımın dibinde. Boynum yeniden öpüldü. Birisi derin derin içini çekti.

Sana hasret kaldım, diye kulağıma fısıldadı.

Elimi boynuma götürdüm. Dudak elime geldi." (s.170).

Anlatıda ‘Dudak’ kişiliği, başkişinin bilinçaltı dünyasında doğaüstü niteliğe sahip bedensiz bir kimliktir. Sadece cinsel kimliğiyle anlatıya dâhil olan ‘Dudak’, anlatıcı yazarın var olamadığı bir yaşamda hissetmek istediği arzuları yansıtır. Başkişinin gerçek dünyasına ait bir diğer kimlik ‘amca’ kimliği ise onun ölüm gerçeğiyle yüzleşmesini sağlayan ilk kimliktir.

Başkişi yazar çevresinde şekillenen kişilikler ve olaylar yine onun çevresinde sonuç kazanır; *“Uyumuşum.*

Rüyamda Âşık Papağan Barı’na gittim. Orada her şey son bıraktığım gibiydi.” (s.189).

Anlatıda dış dünyada yaşanabilecek bir olayın düşselde gerçekleşmesi, başkişinin sınırları aşıp kendi iç dünyasıyla yalnızlaşmasından kaynaklanır. Kişileri, olaylar içinde kendine döndürmesi ve kendinden başka bir dünyaya yer vermemesi de bu yalnız kalma eylemiyle açıklanabilir. Başkişi yazar kalabalık bir kişilik kadrosu oluşturmasına rağmen, kendisi olmadan onlara var olma hakkı tanımaz. Kendi ‘ben’in isteğine göre biçimlenen kimlikler hep onun etrafında başkişiyi mutlu etmek için uğraşır. Başkişiye ya âşıktır ya da başkişinin düşmanıdır. İki ‘uç’ temsilci yazar için kendisinin ön plana çıkarılmasını sağlar. Varlığını belirginleştirmeye çalışan başkişi, ‘rüya yaşamda’ istediği gibi özgür davranarak diğer kişilikleri kendine bağımlı kılar.

“Zira metinde nakledilen her şeyi onun duyu organları ile idrak ettiği ve değerlendirdiği tarzda karşımıza çıkar. Yani ‘kahraman anlatıcı’ itibarı âleme ait her türlü görünüşü dışa aksettirmede aracı durumundadır.” (Aktaş, 2000: 93).

Anlatıda başkişi yazar, kendi geçmişi şimdisi ve geleceği ile oluşturduğu rüya âleminde, tüm olayları ve kişilikleri yine tam zamanlarla biçimlendirir ve dış dünyaya aktarır.

Bakış açısındaki kolaj ve diyalog tekniği anlamın gerçeksellikten uzaklaşmadığını gösterir. Düş dünyasında var olan ben’in yalnız ruhuna, dış dünyayı yakınlaştıran kolaj aynı zamanda dikkat çekilmesi gereken yerlerde kullanılır; *“WELCOME TO LAS VEGAS”* (s.53).

Yukarıda ifade edilen tabela yazısı, başkişi anlatıcı yazarın uzam değişikliğine dikkat çeker. Olayların belirli bir kesitinin geçtiği tabela yazısındaki uzam, anlatıya adını veren barın bulunduğu şehirdir; *“ Evet, kovdum onu. Aldı başını gitti.*

Ne zaman gitti?

Bu sabah bayan.

Nereye gittiğini biliyor musunuz?

Hiçbir fikrim yok." (s.64).

Diyalog tekniğinin kullanılması kişilikler arasında tanınma örgüsünü sağlar. Farklı zaman ve uzamların kişilikleri, aynı zaman ve uzamda karşılaşır ve belirli bir ilişki kurar. Diyalog hem düşünce gelişimini, hem de eylemsel canlılığı sağlaması bakımından tercih edilir ve anlatıda kişiliklerin düş-gerçek geçişlerini merak ve heyecanı kontrol altına alır.

Anlatıda fantastik, betimleyici, coşku ve heyecanı dile getiren anlatım biçimi kullanılır, başkişinin fantastik bir dünyaya yolculuğu bu anlatım biçimini doğrular niteliktedir;

"Fantastik bir dünyayı belki de ilk görüşümdü. Las vegas'taki otellerin, kumar salonlarını birbirine bağlayan kırmızı halı kaplı, eğimli koridorların, yanıp sönen neon ışıkların, altın dolarla makinelerde oynayan zengin zencilerin bu içinde yaşadığımız dünyayla hiçbir ilgisi yoktu." (s.39).

Yukarıdaki anlatıda, fantastik bir dünya uzamı betimlenirken her iki anlatım biçimi birlikte kullanılır. Anlatının izlekleri dikkate alındığında da lirik anlatım biçimini görebiliriz. Ayrıca anlatının tamamında öyküleyici teknikten söz edilebilir çünkü anlatı yapı unsurlarının hemen hepsi bu düzen içinde kurulur.

1.10.4. Olay Örgüsü

'Âşık Papağan Barı' adlı anlatıda olay örgüsü düşsel ögelerin sıkça kullanılmasıyla farklı bir anlam kazanır. Olay anlatısının birbirinden bağımsız geçişleri ve zamansız, uzamsız anlatılışları, olayların kişilere bağlı olarak sınırlanmasına neden olur. Yazar, başkişi olarak olayın içinde yer alırken, olayların aktarması kendi bilinçaltı özgürlüğünün sınırlı çerçevesiyle yapar. Yazar, olaylar dizininde, kendi iç dünyasını sözcüklerin somut şekliyle bütünler.

"Forster'e göre, romanı roman yapan, kişilerin gizli duygu ve düşüncelerini de ele alabilmesidir. Roman yazarı için kişilerin iç yaşamları gizli değildir. Dilerse ele aldığı kişilerin aklından geçen düşünceleri gösterir; dilerse düşünce düzeyinden daha derinlere inerek bilinçaltına da bakabilir." (Forster, 1985: 27).

Anlatının olay örgüsü, bir olay içinde farklı olayların şekillenmesi ve çoklu ortamlarda birleşip tek bir kişiliğin etrafında sonlanmasıyla kurulur.

"C modeli: Olaylar farklı mekânlarda aynı anda ve farklı kişilerin katılımıyla başlar ve bir veya birden fazla noktada birleşmesi durumudur." (Tepebaşılı, 2012: 35).

Olay örgüsü, başkişinin trafik kazası anlatımıyla başlar ve gerçekler birden düşe dönüşür. Gerçekle-düşün iç içe verildiği anlatıda kişiler olayın kaynağını oluşturur. Başkişinin düşselinde, sıradışı kimliklerin farklı yaşamları yine düşsel bir zamanda ve uzamda sıradışı anlatımla gerçekleşirken olaylar arasında tek bağlantıyı başkişi kurar. Başkişinin bu temel gücü olayı bizzat kendisinin yaşamış olmasından kaynaklanır. Yaşanmış bir gerçeğin doğaüstü özelliklerle bütünleşmesi, iç dünyanın dış gerçekle kullanımı, anlatının olay akışında somut-soyut, madde mana zıtlığını ortaya koyar. Kişiler ve olaylar bu tezat etrafında ölüm-yaşam, aşkı-nefret kavramlarını bütünler.

Anlatıda olay halkaları şu şekilde gerçekleşir;

V1: Başkişinin trafik kazası sonucu kendisiyle yüzleşmesi ve Melek Hasan adlı kişiliği olay kurgusuna dâhil etmesi.

V2: Bir hastanede ameliyat edilen başkişi, düşselin içinde farklı bir mekâna yolculuk yaparak, kaza anında kaportacı ve çırak gibi kişilikleri olaya dâhil eder.

V3: Başkişi ve Melek Hasan Las Vegas'ta Âşık Papağan Barı'na giderler ve anlatıya adını veren bu mekânda düş içinde düş kurgusu yapılır.

V4: Âşık Papağan Barı'nda başkişi yeni bir düşsel kurgu yaratır ve yeni kişiliklerle olay parçaları oluşturur. 'Rüya Ekranı' adını verdiği bu olay örgüsünde 'gerçek-düş-düş içinde düş' birlikte verilir.

V5: Âşık Papağan Barı'nda gerçekleşen bir diğer olay örgüsü 'yaşlı adam ve kızı' bu kişilikler dış gerçekten kişiliklerdir ve olayın dış izleyicisi olarak rol üstlenirler.

V6: 'Rüya Ekranı'nda beliren bir diğer olay örgüsü 'Dudak' kişiliği üzerinedir. 'Dudak' bedensiz bir kişiliktir ve cümlelerin belirleyişi ve aşkın cinselliğe dönüştürülmüş şeklidir. Aşk ve cinsellik bu kesitin temasıdır.

V7: Bir araba içinde tüm kişilikler ve başkişi yine düşsel bir yolculuğa çıkar ve yıldızlara doğru ilerler.

V8: Tüm bu olayların rüya olduğu gerçeğini başkişi belirtirken yine bir rüya daha görür. Başkişinin rüya içinde rüya kurgusu anlatının 'gerçek mi?' düş mü?" sorusunu yanıtsız bırakır.

1.10.5. Zaman

'Âşık Papağan Barı' adlı anlatıda belli bir zaman dilimi yoktur. Başkişinin ruhsal yapısına göre şekil alan zaman kavramı genellikle belirsizdir. Gece ve gündüzün birbirine karıştığı anlarda başkişi kendi içi dünyasında yolculuğa çıkar. Uyku ve uyanıklık arasındaki bu 'araf zaman'da başkişi kendini yok eder. Yeni 'benlik'lerin ve kimliklerin ortaya çıktığı kısa zaman içerisinde 'an' durur ve geriye dönüş, ileriye sapmalar meydana gelir. Zamanı dışlayan bu sıçramalar başkişi ve diğer kişilikleri özgür bırakır ve 'kader' denen kavramın tanımı yapılmaya çalışılır;

"Şu anda içinde bulunduğumuz belli bir zaman yok. Dün, bugün, yarın, saat on iki, beş, yedi, sabaha karşı, akşamüstü… Hepsi birbirine karışık. Zamanın dışındayız.

Demek zamanın dışındayız… Bu nasıl oluyor? diye sordu.

Bilmiyorum, ama zamanın dışındayız. Bizi kısıtlayan saatler, dakikalar, saniyeler, günler, aylar, yıllar, mevsimler şu anda yok. Yani seni evden merak etmezler. Kimseyi bekletmiş olmazsın. Yetişeceğin hiçbir şey yok. Özgürsün." (s.34).

Zamandaki sınırı ortadan kaldırmak isteyen başkişi, kendi sınırlarını da bilinçaltının derinliklerinde yok eder. Benlik'in varlığını koruyamadığı ve dış dünyayı sürekli bir çatışma merkezi haline getiren kişilik, her türlü gerçekten kaçmak ister. Gerçeği zamana sığdıramama sorunsalı yaşarken kendindeki boşluğu da maddenin arkasındaki manayla doldurmaya çalışır.

Başkişi ve diğer kişiliklerin zaman aşımı, ölümün belirsizliği ve yaşamdaki gerçekliği karşısında ortaya çıkan bir düşünce boyutudur. Bedensel varlığın kabul etmediği dış zaman olgusu ruhsal varlıkla varlığın amacı olarak görülür. Madde zamanınn dışına çıkılması sıradan yaşamı da geride bırakır. Gerçeğin rüya; rüyanın da gerçek olduğu bu zaman aşımında bedenin boyut değiştirmesi de beraberinde gerçekleşir. Beden ve ruh olarak ikiye bölünen başkişi, kendi dünyasını kendi sözcükleriyle resmederek yeni bir zaman kavramı yaratır. Boyutlar arası yolculuk yapan başkişi de zamandaki maddi varlığından kurutulur ve mananın sınırsız zamanına sığınır;

"Sonuçta, kendisi var olmadan milyarlarca yıl önce vuku bulan olaylar hakkında soru sorup cevap verecek bir zekâda insan meydana gelmiştir.

Bu satırlar, Gamow'un 'İnsan Bilinci'nin ne kadar büyük bir güce sahip olduğun ve onun geçmişe atlayıp uzanabilecek bir yapıya sahip olduğu gibi içinde yer aldığı Evrenin 'Gelecek Evrimi'ne ilişkin olarak da ileriye uzanıp değerlendirmede bulunabilen bir yapıda bulunduğunu dile getirmekte, kısaca bir 'Boyut Uzanımı' resmetmektedir. " (Akman, 2003: 74).

Anlatıda başkişinin zaman çatışması sorunsalına karşılık, boyut değiştirme çözümü getirilir. Gerçeğin getirdiği ağır sorumluluklar ve sınırlı yaşam korkusu başkişinin zamana karşı mücadelesini başlatır. Kendini zamanın dışına çıkarmaya çalışan kişi dünyayı da kendi bililenine sığdırmak ister. Zamanın zekâ ve bilinçle daraltılması, anlatının sınırlarını genişletir. Başkişi ve diğer kişilikler kendi zamanlarında yaşam alanı oluştururken, gerçek zamanda da bükülme meydana gelir; *"İlk tanışmamızla otelde yaşadıklarımız arasında iki yıl geçmiş. Bu iki yıl, birbirimizden izlenimler almışız. Bunu fark ettim. Sonra, sen beni akşam yemeğine davet etmiştin. Ondan sonra olaylar boyut değiştirmiş, birden bire o geceyi yaşamışız. Aslında bunu yaşamayı ikimiz de çok önceden istemiş olmalıyız. Bilinçaltımızda."* (s.152).

Bilinçaltı benliğinin zamanı ve uzamı kendi içine çekmesi ve olayların gerçeğini değiştirip yeni gerçekler yaratması, anlatıcı-yazarın düşüne gücündeki sonsuz istekleri bütünler. Her türlü madde varlığından uzak olan kişilik mana sınırlarını da aşıp yeni boyutlarla gerçek içinde gerçek; düş içinde düş kurar. Hiçbir 'an'ın birikip geçmiş oluşturmadığı, anlatıda zaman, geçmiş-şimdi-gelecek üçgeninde ilerlemez. 'An'lar sadece 'an' olarak yaşanır ve geçmiş olmadan geleceğe aktarılır. Sürekli bir özgürlük içinde olmayı tercih eden başkişi ve onun varlığından varolan kişilikler, zamanda da onun zamanını yaşar. Kendi zamanlarında varlık olmaktan korkan bu çekimler kişilikler için 'an' başkişinin bilincinde 'an' olur. Onun dışında 'an' zamana dönüşmez. Zamansızlık anlatının en önemli eksiğidir. Zamanın getirisinden yoksun kişilikler zamanın içinde yok olur.

1.10.6. Mekân

1.10.6.1. Çevresel Mekânlar

Anlatıda çevresel mekâna pek rastlanmaz. Çünkü zamana bağlı olarak değişen mekânlar genellikle algısal mekânlardır. Çevresel mekânlar kişiliklerin uğrayıp geçtikleri yerler veya görüp anlamaya çalışmadıkları alanlardır. Anlatıda başkişi ve ona

bağlı karakterler, mekânın yarattığı kişilikler olmayıp mekânın kişilikleri oldukları için çevreye dikkat etmezler.

Çevresel mekân denebilecek yapıda olan mekânlar da kişiliklerin ilgilenmediği ve ruhsal izlerin yansımadığı anlardır; *"Mutfakta elma soymuş, dilimlemişti bana. Bir yandan da rakıyı yudumlayıp konuşmuştuk."* (s.14).

Buradan kişilik için, 'mutfak', bedensel varlığın bulunduğu sıradan bir alandır, ruhla bedenin henüz ayrılmadığı bu mekân, sadece bir görüntüden ibarettir; *"Bursa dışarıda bizi bekliyor. Bütün türbeleri, sebilleri, kapalı çarşıları, ipekçiler çarşısı, havlucuları, deve derisinden Hacivat ve Karagözleri ile… Hadi çıkalım. Şehzade sandıkları, avlular, rengarenk ipekli kumaşlar, kıravatlar, bornozlar, havlular, hamam tasları bizi bekliyor!"* (s.46).

Yukarıdaki çevresel mekân ise başkişinin gezinme ve görme isteği doğrultusunda oluşturulan bir mekândır. Dış dünyanın gerçek mekânları olan çevresel mekânlar kişiliklerin ruhsal geçişlerinde bir etkiye sahip değildir. Anlatıda bir resim tablosundan ibaret olan bu mekânlar, varlığından söz edilir ancak ruhları bütünlenemez.

Herhangi bir toprak parçası ya da bir görüntü dünyası şeklinde betimlenir çevresel mekânlar. Kişiliğin veya olayların merkezi konumuna yerleşmez ve üzerinde önemli sayılabilecek sahralar oluşmaz.

Çevresel mekânlarda ayrıca geçmiş, gelecek ve şimdi gibi zaman faktörleri de yoktur. Bilincin algılamadığı ve sadece gözün gördüğü bu alanlarda varlık da varlığını bildirmekten kaçınır. Kişilerin ihtiyaç duyduğu alanlardan olmayan bu yönelim mekânlar yaşamın aynası olmak gibi bir özelliğe de sahip değildir.

1.10.6.2. Algısal Mekânlar

1.Kapalı-Dar ve Yutucu Mekânlar

'Âşık Papağan Barı' adlı anlatıda kapalı-dar mekânlar, başkişinin kendini bulamadığı ve gerçeklerden kaçıp sığındığı alanlardır. Bu tür mekânlarda yazar başkişi, bilinçaltı gerçeğinde, dış gerçeklikte yaşayamadığı duyguları açığa çıkarır. Kapalı-dar labirent mekânlar, toplum kurallarının karşı çıktığı cinsel yaşam gerçeğini de içinde özgürleştirir; *"Hayır, tüm söylediklerim doğru.*

Ön camdan dışarıya baktı.

Her yan kıpkırmızı. Damlataş Mağarası'nın içindeyiz sanki… dedi.

Evet kalbimin içindeyiz.

Benim arabamdayız ve senin kalbinin içindeyiz. Ne tuhaf şey!" (s.24).

Yukarıdaki anlatıda başkişinin kalbi, labirent mekândır. Çıkışı olmayan ve dış gerçekten uzak olan bu alanda kişiler özgürce davranmak ister.

"Çeşitli mimari elemanlar ve onun çağrışımları ana içgüdüler doğrultusunda insanın ihtiyaç duyduğu mimari mekân özelliklerini belirlemiştir. Bu özelliklere göre insanlar:

- Sıcaklık, ışık ve diğer konfor koşullarının sağlandığı kapalı mekânlara ihtiyaç duyar.

- Bazı aktiviteleri dış dünyadan saklamak için kapalı mekânlara ihtiyaç duyar." (Öztürk, 2018: 61).

Anlatıda kapalı-dar mekânların bir diğer özelliği de kişiliklerin sınırlı yaşam korkusundan doğan çıkmazlarıdır. Yok oluş ve tükenme kavramlarının mekâna yansıdığı anlatıda başkişi ve diğer kişilikler karanlık sığınaklar arar. Karanlığın her türlü suçu örttüğü mekânlarda ruh ve beden kendisiyle yüzleşmez ve kendi çıkış yolunu kendisi kapatır. Labirent alanı bilinçli olarak tercih eden başkişi kendisini çıkmazın içine hapseder. Çünkü mekân kendi varlığıyla var olan bir niteliğe sahiptir. Kalp mekânı da bu labirent alanının bir simgesidir, kalbin içine giren her benlik kolayca çıkma fırsatı yakalayamaz hatta var olan çıkışı da kapatır; *"Barın adını okudum.*

Âşık Papağan Barı.

Çok güzel! Harika bir yer burası. Çevredeki hiçbir bara benzemiyor. Girip oturalım, dedim." (s.50).

Başkişi için önce geniş mekân algısı yaratan bu alan içine girildiğinde labirentleşir. Başkişinin kendini kaybettiği ve farklı dünyalara yolculuk yaptığı bu sınırlı kapalı mekân, kişiliklerin karşılıksız aşklarını da simgeler durumdadır. Gerçek dünyanın duygusuz aşkları, mekânı labirentleştirir ve ruhsalın kendinden kaçış çıkmazını oluşturur. Aşkın ve tutkunun esiri olan kişiler bilinçaltı derinliğinde kaybolarak mekânı daraltır.

'Aşık Papağan Barı'nın kapalı-dar ve labirent oluşu, başkişinin yaşamak istediği duyguları orada yaşamak istemesinden kaynaklanır. Duvarların ve çatının olduğu bu alanda doğaüstü olaylar gerçekleşerek mekânın farklı boyutlara taşımasını sağlar. Mekân boyut değiştirdikçe kişiler için biraz daha labirentleşir çünkü kişiler suçları,

günahları ve arzularıyla yüzleşir. Bir sır perdesiyle yeni anlamlar kazanan mekân, kişi varlığından etkilenir ve kişi eylemlerini yansıtır. Varlıkların var olamadığı gerçek alanlar, duyguların ve hayallerin oluşumuyla maddeyi manadan ayırır. Maddi alanın daraldığı 'Bar' mekânı, aşkın ve tutkunun sığındığı nokta olarak sınırlarını biraz daha belirginleştirir. Karşılıksız aşk ve gerçekleşemeyen tutkular mekânla çatışma yaratarak çıkış noktalarını kaybeder;*"Burası biraz da Âşık Papağan Barı'nı anımsattı bana, dedi kız. Bu açılması imkânsız, taç üstüne kabartma kapıları… Bu mermer kalp… Şu lahdin üstündeki melek kabartması… Sanki, onun sözünü ettiği koruyucu meleği. Burada her şey taşlaşmış ve sonsuza kadar öyle kalmak üzere bırakılmış gibi…"* (s.174).

Yukarıdaki anlatıda, Âşık Papağan Barı'na benzetin mekân da yine kapalı-dar ve labirenttir. Maddeleşen bir kalp ve maddeleşen bir yaşam alanı sınırlarını da maddeleştirir. Mananın bütünleşmediği dar alanlarda kişiler, gidebildikleri her noktada çıkış yollarını kapatır ve kendi içlerine dönerler.

2.Açık-Geniş Mekânlar

'Âşık Papağan Barı' adlı anlatının açık-geniş mekânları düşsel alanlardır. Başkişi anlatıcı-yazarın, gerçek dünyadan ayrılıp düşsel alanlara yolculuğu ile ortaya çıkan bu mekânlar, kişilerin istedikleri gibi özgürce davrandıkları alanlardır;

"Evet bayan. Yıllarca kapalı kalır. Eh, kolay değil, bu sır perdesinin arkasında aydınlanmamış cinayetler, esrarengiz ölümler, büyüler, hayat çizgisi, yaşanacak aşklar, intiharlar, iki insanın susamış gibi birbirine sarılması, depremler, yangınlar, delilikler… Hepsi var.

Yaşam… dedim usulca. Yaşamı anlattınız.

Yaşamın karanlık yanı, dedi barmen. Çözülmeyen olaylar. Anlaşılmayan şeyler… Kader." (s.66).

Anlatıda yaşamın kendisi sayılan sır perdesi ve arkasındakiler açık-geniş mekânı oluşturur. Açık-geniş mekân kişinin varlık değerini ortaya koyduğu alanlardır. Varlık da tüm zıtlıklarla birlikte var olduğu için yaşamın her kesitindeki uzam açık-geniş mekân sayılabilir. Kişiliklerin korktuğu, üzüldüğü, sevindiği, sevildiği veya nefret edildiği tüm mekânlarda ruh özgürdür. Çünkü insan kendisin bu varlık ve yoklukta bulur.

"Anlatı kişisi açık ve geniş mekânlarda kendini güvende hissedir; Kimliği, varlığı, değerleri koruma altındadır. Ontolojik anlamdaki bu huzur ve güven duygusu, varlığın

içten dışa doğru açılmasını, akmasını sağlar. Mekândaki genişlik algısı da fenomenolojik anlamdaki bu akıştan kaynaklanır." (Korkmaz, 2017: 22).

Yukarıdaki anlatıda yazar, açık-geniş mekânı, bir güven ortamı olarak değerlendirse de, bu tür mekânlar tüm duyguların birlikte yaşandığı ve ruhun bedene hâkim olduğu alanlardır. Açık-geniş mekânlarda ruh tek başına hareket etmez, kendi varlığını tanır ve kabullenir bu yüzden her türlü davranışta kendini özgür hisseder. Açık-geniş mekânlarda kişiler sadece mutlu olmaz, bazen aşk, bazen cinsellik bazen de acı ve hüzün bu ortamların bir parçası durumunda yaşama dâhil olur;

"Meraklanmıştım. Elimde anahtarlar, sır perdesinin arkasına gittim.

Karşımda, hardal rengi, son model bir Jaguar duruyordu! Bir an, bu muhteşem arabanın bir kaplanı anımsatan estetiğine hayranlıkla baktım." (s.122).

Bu kesitteki anlatıda 'Sır Perdesi' açık-geniş mekânında başkişi hayatındaki arabaya kavuşmuştur ve onun içinde kendini mutlu hisseder. Mutluluğun genişlettiği mekân, ruhun gerçeklerden uzaklaştığı 'an'larda ortaya çıkar; *"Eden Gölü aşağıda yemyeşil parlıyordu. Büyüleyici parfüm kokusu burnumuza gelmişti. Şampanyamı yudumluyor, bu sonsuz özgürlük duygusunu içime çekiyordum."* (s.128).

Bu kesitteki anlatıda da başkişi kendi parfümüyle etkilediği kişilerle kurduğu düşün içinde mekân genişler. Kokunun yaratmış olduğu ferahlık ve tutku kişilerin cinsellik özgürlüğünü getirir. Göl'ün, içindeki 'aşk' mekânı daraltırken cinselliğin vermiş olduğu 'haz' alanın genişlemesini sağlar; *"Ormanın içinde var gücümle koşuyordum. Bastığım yer yumuşaktı, ağaçlardan dökülen çürümüş yapraklardan olmalıydı bu. Gökyüzü görünmüyordu, çevremdeki çok değişik o zamana kadar hiç görmediğim ağaçlara bakıyordum. Gövdelerine sarmaşıklar sarılmıştı. Kulağıma tepelerinde tünemiş, öten gece kuşlarının sesi geliyordu. Ormanın kendine özgü sesi, hışırtıları beni kaplamış, içine almıştı. Bambaşka bir dünyanın içindeydim."* (s.167).

Yukarıdaki anlatıda da başkişi korkularından kaçmak ister ve bu istemle oluşturduğu düş uzamı açık-geniş mekândır. Korkunun 'benlik'le çatışması ve sonrasında yüzleşmesi mekândaki dar alanı genişletir. Başkişinin mutlu ve ferah hissetmediği bu açık-geniş alanda korku ve umutsuzluk hâkimdir. Ruhun korkuya teslimiyeti, sınırların açıldığı bir düşsel özgürlüktür. Düş-gerçek geçişinde manadan maddi inanca yönelme görülür. Modern anlatılarda tam aksi bir yönelim bulunsa da. Söz konusu anlatı, yazarın farklı bakış açısı ile kurgulanır. Manadan-maddeye yönelişin

mekânında aşk, umut, çare, hüzün, acı, korku ve endişe gibi ‘benlik’e ait tüm kavramlar mekânı genişletir.

1.10.7. Şahıs Kadrosu

1.10.7.1. Başkişi

‘Âşık Papağan Barı’ anlatısında başkişi acı, öfke, nefret, korku, tutku, aşk ve yalnızlığını düşselin içine sığdırmıştır. Belirsiz bir zaman içinde belirsiz mekânlar oluşturur ve aynı belirsizlik içinde kimliği belirsiz kişiler yaratan başkişi kendisini her belirsizliğin içinde belirgin hale getirir.

Anlatıda bir ölüm korkusu, bir yalnızlık, bir karşılıksız aşk, bir cinsellik, bir de çocuk düşünde yaşayan başkişi, benlik karmaşası yaşar. Her bir duygu durumu farklı olan kişiliğin ruhsalı, kendinden uzaklaşır ve benlik varlığını koruyamaz. Tüm bu karmaşanın nedeni başkişinin yaşama karşı duyduğu kaygıdan ileri gelir. Kendini güvensiz ve yalnız hisseden kişi sürekli bir kaygı içinde gerçeği redderek düşselin sınırsız özgürlüğüne sığınır.

“Çocuğun korkusunun, ergen kişinin fobilerinin nedeni olduğunu söylemek artık yeterli olmamaktadır. Tersine bu temel korkunun ve marazi belirtilerin ardında, bu ikisinin anlamlı bir birlik haline getiren aynı türden kaygı yer alır. Gidimli mantığın buradaki etkisi, delirmenin karmaşık labirentinde kaybolup paranoyak kişinin akıl yürütmesini izlemeye çalışarak kendini paralamasından ibarettir. Sezgi ise tüm patolojik süreçlere hâkim olan merkezi deneyime ışık tutabildiğinde daha hızlı ve daha uzağa gidebilmektedir.” (Foucault, 2013: 56).

Yukarıdaki anlatıda da başkişi gibi kişiliklerin korkularının kaynağında ‘kaygının’ var olduğu ve bunu da ruhsalda kişilik kaybına neden olduğu düşüncesi belirtilir.

‘Âşık Papağan Barı’ adlı anlatının başkişi yazar, dış dünya gerçeğini endişe ve kaygı içinde yaşar. Çünkü sınırlı yaşam korkusu ve belirsizlik endişesi, onu bilinçaltı derinliklerinde zamansız ve mekânsız yaşamlara sürükler. Düşte yarattığı kaza ve sonrası yaşanan yaşam-ölüm geçişi, yine düşün etkisiyle ‘Las Vegas’ yani gerçek bir mekânda düşsel bir alan ‘Âşık Papağan Barı’ ve yine düş içinde bir düşsel mekân daha olan ormanlık alan ve yine düş içinde bir düş ve gerçek karmaşası, araba gezintisi tüm bu olaylar zincirinde başkişi kaygının derinliğinde çıkışı arar;

"Ne olmuştu acaba? İnsan öldüğünü nasıl anlayabilir ki yalnız başına? Anlayamaz, hayatta anlayamaz. Ona öldüğünü birisinin söylemesi gerekir.

Sen öldün.

Zavallı… öldü." (s.9).

Anlatıda başkişi en çok etkileyen korku ölüm korkusu'dur. Ölüm ve beraberinde getirdiği belirsizlik kişiliğin kaçış noktasını oluşturur. Kendisi ve bu kaygısıyla yüzleşemeyen başkişi soyut uzamlarda varlık arayışına koyulur.

"Evet. Kalbimin içindeyiz.

Benim arabamdayız ve senin kalbinin içindeyiz. Ne tuhaf şey!" (s.24).

"Evet, benim kokum bu, dedim. Eden. Cennet. Bu göl benim kullandığım parfümden oluşuyor. Gel, kenarına inelim." (s.25).

Yukarıdaki anlatılarda seçilen soyut mekânlar, başkişinin kendisi ifade edebildiği veya yaşamak istediği duyguların yaşandığı alanlardır. 'Kalp ve parfüm kokusu' mekânları, kişilik için sığınma şeklidir. Gerçekte oluşmayan duygusal bağıntılar, düş kurgusunda özgürce yaşanır. Başkişi için dış gerçekler yaşam kaynağı değildir. Çünkü onu yaşam için ayakta tutan değer; yaşamak istediği duygulardır: Maddi alanlarda bunları gerçekleştiremeyen başkişi, soyut alanlara sığınır ve kendini yarattığı çıkışsız alanlarda kaybeder. Karşılıksız aşkın karşılık vermeyen arzu edilen ve beğenilen kadını; kaderi yeniden yazmaya çalışan yaratıcı hakim güç varlık; hiç büyümeyen çocuk kadın; öldükten sonra bile unutulmayan hep âşık olunan kadın ve nihayetinde sözcükleriyle sonsuzluğu yakalayan ebedi kadın olarak çok kişilikli bir 'benlik'e sahip başkişi ruhsalın derinliğinde yaşamı yeniden yaşamaya çalışır; *"Anlamıştım, gece olunca dünyayı ışığını yollayacak bir yıldız olarak gökyüzünde kalmıştık."* (s.188).

Anlatıda başkişi, özgür ve sınırsız yaşam istemiyle hareket ettiği için, dış dünyanın sınırlarını ortadan kaldırır. Gökyüzü umut, yıldızlar ise umudun gerçekleştiği aydınlıktır. Birden fazla kişilikle ortaya çıkan başkişinin gerçek kişiliği, iç dünyadan dışa aktardığı ve yaşam aynasında kendisiyle yüzleşip masumlaştığı, kaçışını tamamlayan durgun kişiliktir. Özgürlüğü ve umutları düşselde bırakan başkişi artık kabulleri olan bir varlığa dönüşür.

1.10.7.2.Norm Karakterler

Norm karakter başkişiyi tamamlayan kimlik olarak romanda yer alır. Bu açıdan;

"Âşık Papağan Barı' adlı anlatıda norm karakterler, Melek Hasan ve Âşık Papağan'dır. Norm karakterler başkişinin kendi yarattığı ve kendine hizmet ve kendi kişiliğini tamamlayan karakterlerdir.

"O bir melekti, ben bir insandım. O erkekti, ben kadındım. Kim bilir, belki de birbirimizi tamamlıyorduk. Genelde yumuşak huylu olan Melek Hasan, bazen bilmediğim bir nedenden hırçınlaşır, kaprisler yapar, kimi zaman da tutuculuğu ile beni sıkardı." (s.17).

Başkişinin sürekli yanında yer alan kişilik kendisinin de tanımladığı gibi onun bir parçası şeklindedir. Başkişinin benlik tamamlayıcı ve kişilik koruyucusu Melek Hasan aynı zamanda karşılık aşkın da temsilcisidir;

"Sen tavan, ben tabanım, demişti. Çok gülmüştüm.

Ben eski bir aristokrat, sen kendini yetiştirmiş bir milyardersin. Doğru, bana yaşam, üstü çileklerle, mumlarla süslü bir kremalı pasta gibi sunulmuş. Dadılar yüzüme meyve sineği konmasın diye sabaha değin yelpaze sallamışlar; senin çocukluğun ise bir demir leblebi olarak verilmiş sana. Ama tüm yaşadığın zorluklar seni olgunlaştırmış, bugüne getirmiş, demiştim." (s.15).

Melek Hasan kişiliği anlatıda başkişi yazarın düşsel varlığıdır. Diğer kişiliklerde olduğu gibi bu kişiliği de kendi düşünceleri doğrultusunda yönlendirir. Melek Hasan'ın kendine ait düşüncesi ve davranışı yoktur, onun tüm varlığı başkişiye aittir. Başkişinin varlığını koruma görevi üstlenen norm karakter kendi varlığında başkişinin varlığını bütünler. İki 'benlik'in bir tek varlığa dönüşmesi, kişilerin dış dünya gerçeği karşısında bir irade oluşturma isteminden kaynaklanır. Maddi gerçeklerin değiştirilemez özelliklerine karşılık, başkişi ve koruyucu meleği bu kuralı dışlar. Genel yapının dışına çıkmayı hedefleyen kişi, kendi kuralını kendisinin koyduğu bir yaşamda yine kendini tüm kötülüklerden koruma biçimini yaratır. Norm karakter Melek Hasan'ın başkişiyle olan yakınlığı ve varlık nedeni bu düşsel kurala göre oluşturulur. Norm karakter olan kişilik anlatıda baştan sona kadar kuralın dışına çıkmaz ve kişiliğinde herhangi bir değişiklikte olmaz.

Âşık Papağan norm karakteri de, Melek Hasan gibi başkişinin bir başka tamamlayıcı varlığıdır. Karşılıksız aşkın kişiliği 'papağan' başkişinin karşı cinste görmek istediği özelliklere sahiptir. Güzel bir kadına âşık olan kişi bu aşkın acısını ve yalnızlığını yaşamaya mahkûm edilir; *"Barmen, Hayır, bayan. Bir papağana değil.*

Yıllar önce bu bara gelen kızıl saçlı bir kadına âşık o, dedi. Kadın bir süre bara sık gelmişti. Bir otelin kumarhanesinden çıkar, gelir buraya oturur, içkisini yudumlardı. Çok güzel bir kadındı. Alımlı… papağan ona âşık oldu. Deli gibi tutuldu. Her akşam kadının bara geliş saatini beklerdi. Kadın gelip de bara oturduğunda papağan sanki birden canlanır, konuşmaya başlardı." (s.51).

Anlatıda papağanın kızıl saçlı kadına olan aşkı, aslında başkişisinin dış dünyada yaşadığı bir gerçektir. 'Kızıl Saçlı kadın' kişiliğinin başkişi olması bunun açık belirtisidir. Papağan bir erkek kişilik ve başkişi de bir kadın olarak gerçekten düşe dönüşen bir aşk öyküsü oluşur. Papağan başkişiye hem aşık hem de onun aynasıdır. Her konuda bilgi sahibi olan kişilik, başkişi için 'kader' yazıcıdır;

"İçinde bulunduğun durumu, peşinde olduğun gizi, alınyazını, onun alınyazısını, her şeyi biliyorum. Seni bekliyorum. Gelirse anlatırım. Papağan.

Demek her şeyi biliyordu! Bana söylemedi! Diye bağırdım." (s.62).

Yukarıdaki anlatıda, 'alınyazısı'nı okuyan kişilik başkişinin dış dünya gerçeği ile çatışmasını ifade eder. Papağan, bu çatışmanın ayna kesitini oluşturur. Hem âşık hem de kaderi değiştiren kişi, başkişiyi her şeye hakim kılma özelliği ile tamamlar. Varlığa, yokluğa, aşka ve yalnızlığa bürünen papağan kişiliği, bu kavramları başkişiye yansıtarak, tüm korkularıyla yüzleşmesini sağlar. Kaygı ve endişenin yol açtığı 'yokluk' korkusu başkişi için temel sorunsaldır, bu kavramla yüzleşmesini, norm karakter 'papağan' sağlar. Korkuları ve kaygılarıyla biraraya gelen başkişi papağanın yansıttığı yaşamın içinde kendini özgür hisseder ve düşsel varlık kişiliğin içinde kendi kişiliğini bütünler.

1.10.7.3. Kart Karakterler

Anlatıda kart karakterler düşsel kişilerdir. Dış dünyanın gerçek kişileri kullanılarak yaratılan kart karakterler başkişinin ve norm karakterlerin kendini ifade etmesi ve olaylarda çatışmanın sağlanması için var olan kimliklerdir.

"Hasım veya karşı güç: Çatışmanın olabilmesi vaka zincirinin düğümlenmesi için birinci derecedeki kahramanla temsil edilen tematik gücün karşısında bir hasıma ihtiyaç duyulur. Tematik gücün gelişmesine mani olan bu güce Sourion karşı güç adını vermektedir." (Aktaş, 2000: 198).

Yukarıdaki anlatıda 'karşı güç' adı verilen karakterler, başkişinin düşsel dünyasında doğaüstü güçleri olan ve fikirsel anlamda çok da karşı güç oluşturmayan

kişilerdir. ‘Âşık Papağan Barı’ anlatısında olaylar başkişinin kontrolünde gerçekleştiği için ‘kart karakterlerin oluşmasına pek de izin verilmez. Çünkü karşı güç durumunda olan bu kişiler başkişinin düş dünyasında ideal yaşamını ve özgürlüğünü engelleyebilir. Böyle bir durumun oluşmaması için başkişi anlatıcı yazar, karakter seçiminde yönlendirilebilen kişilikler yaratır. ‘Cinci Kebir’ kişisi de başkişinin olay örgüsünde zayıf karşıt güçtür. Düşseli tamamlamak için yaratılan bu kişi başkişinin olaya dahil ettiği büyü ve insan dışı güçlerin temsilcisidir; *“Cinci beni bir an yanıtsız bıraktı, barmene bir içki daha söyledi.*

Bu büyüyü bozmanın karşılığı olarak seni istiyorum, dedi.

Yanlış mu duydum acaba diye düşündüm bir an.

Hayır, yanlış duymadın, dedi. Cinci. Bu gece benim olmanı istiyorum. Büyüyü hemen bozacağım.” (s.77).

Cinci Kebir kişiliği, başkişinin cinsellik üzerine karşıt güç oluşturan kişiliğidir. Kimlik olamayan bu kişilik başkişinin büyü kavramında ortaya çıkar. Büyü ve doğaüstü güçlerin başkişiyle olan bağını gösterir. Cinci Kebir, başkişi için bir araç kişisidir, onun kimliğiyle olaylara ‘fantastik’ bir anlam kazandırır.

“Fantastik, mantığın karşıtıdır. Bu anlamda ve sağduyu göz önünde bulundurularak, hayal, yanılsama, hatta delilikten sayılabilir.” (Steınmetz, 2006: 9).

Fantastik anlatının bir parçası olan Cinci Kebir, tehlikeli bir kişilik değildir. Başkişinin iyi ve kötü kavramlarını kendine göre yorumladığı bir kişilik olarak Melek Hasan’ın karşısında yer alır. Melek Hasan norm karakteri ne kadar koruyucu ve şevkatli ise Cinci Kebir de o kadar tutkulu ve faydacıdır. Karşıt güç olması da bu özelliğinden kaynaklanır.

‘Dudak’ kişiliği de yine cinsellik kavramının olaylar içindeki farklı bir karşı gücünü temsil eder. Bedensiz yaratılan bu kişi, maddi boyutun dışında sadece bilinçaltı tutkusunun dış görüntüsüdür. ‘Dudak’ kişisi aynı zamanda başkişinin gerçek dünyada ifade edemediği politik düşüncelerini dile getirir;

“Dudak barın üstünden, ‘Kültür Bakanı istifa etmiş dedi. Partide işler karışık anlaşılan…” (s.162).

“Radyo haberlerini dinlemeye başladı bu bayan, dedi barmen, dudağı göstererek politika ile ilgileniyor.

Dudak, 'belki Aşık Papağan Barı'ndan adaylığımı koyarım… diye mırıldandı. Dilim kuvvetlidir. Bana bir sek viski lütfen…" (s.163).

Yukarıdaki anlatıda, başkişinin düşsel dünyasında aşk, tutku, heyecan ve ölümsüzlüğün yanında dış dünyanın gerçeğine yakın, 'politika' da yer alır. Anlatıdaki diğer kavramlara göre 'politika' daha gerçektir. 'Dudak' kişisi bu gerçekle ilgilenmesi diğer kavramların karşıt gücünü oluşturur.

'Dudak' kişiliği bedensiz olduğu için bir düşünceye de ait değildir. Başkişinin yarattığı bu maddesiz kişilik zıt düşüncelerle kendini ortaya koyar. Hem politika ile ilgilenen hem de başkişiye cinsel hayranlık duyan kişiliğin görevi anlatıda bilinçaltını somutlaştırmaktır. Başkişinin 'benlik' kaybı, kart karakterlerin bir kesitinde ortaya çıkar. Öteki kesit de norm karakterlere aittir.

1.10.7.4. Fon Karakterler

Anlatıda Fon Karakterlerin diğer karakterlere herhangi bir etkisi yoktur. Bir varlık oluşturamayan bu karakterler başkişi ve diğer kişiliklerin yanında sadece bir isimden ibarettirler. Olaylara çok fazla dahil olmazlar, görüntüleri veya adları ile kişilik oluşturmaya çalışırlar; *"Bunların vaka içinde yüklendikleri herhangi bir fonksiyonu yoktur, eserde psikolojik hususiyetlerden de söz edilmez."* (Aktaş, 2000: 142).

Yukarıdaki anlatıda da ifade edildiği üzere fon karakterler işlevsel bir özelliğe sahip değildir. Ayrıca bu kişilerin bilinçaltı analizleri yapılamaz çünkü ruhsal boyutta bir konuma sahip değildirler.

'Âşık Papağan Barı' adlı anlatının fon karakterleri, Baba-kız, Elisabeth ve Vicky'dir.

Baba-kız anlatıda bir isim olarak geçer ve yer yer olaylara dahil olurlar ancak başkişinin etkilendiği kişilikler değildir.

Elisabeth, 'papağan' kişiliğinin aşık olduğu kadındır ancak bu kadının görevini daha sonra başkişi üstlenir. Yani papağan aslında kızıl saçlı Elisabeth'e değil, başkişi anlatıcı-yazara aşıktır.

Vicky ise Melek Hasan norm karakterinin sevgilisidir. Sadece başkişiyi kıskandırmak için yine kendisinin yarattığı bir kişiliktir. Melek Hasan'ı veya başkişiyi veya olayları çok fazla etkilemez. Çünkü kişilik yapısı yoktur. Bedensel olarak kadınlık gücüyle vardır.

Anlatıda fon karakterler, kalabalık kadro oluşumundan ileriye gidemez. Ruhsal yapıları verilmez durum tercümeleri yapılmaz. Görüntüyü veya düşseli tamamlamak için yaratılan varlıklardır.

1.10.8. İzlek

1.10.8.1. Aşk

'Aşık Papağan Barı' adlı anlatıda 'aşk' kavramı iyi niyet, koruma ve karşılıksız sevgi kavramı ile bütünleşir. Başkişi anlatıcı-yazarı koruma görevini üstlenen Melek Hasan, her zorlukta ve her mücadelede ve her daim başkişinin yanındadır. Başkişi hem koruyan hem de onu her özelliğiyle seven bir kişidir; *"Ah seni, derdi. Melek Hasan bana bazı sabahlar, Ah sen yok musun? Yaramaz bir çocuk gibisin. Hiçbir kural tanımıyorsun. Seni neyin üzeceğini bilmiyorsun. Ne zor iş seni korumak…"* (s.17).

Melek Hasan'ın başkişi için duyguları saf ve iyi niyetlidir. Aşkın tutkusu ve heyecanından uzak olan bu bağlılık, başkişinin gerçek yaşamda kendini yalnız hissedip böyle bir kişiliği oluşturmasıyla gerçekleşir. Aşkın bedensel hazzını geride bırakan Melek Hasan'ın koruyucu şefkati, başkişi için maddeden manaya geçişi sağlar. Bilinçaltı gerçeğinde aşk, saflaşır ve karşılık beklemeden yapılan yardım ve koruma eylemine dönüşür.

Anlatıda Melek Hasan'ın başkişi için beslediği duygular, tüm sevgi çeşitlerinin bütünüdür. Sevgi tanımının farklı yaklaşımı ile başkişi 'kendini sevme' bencilliğine ulaşır. Anlatıda Melek Hasan, papağan ve diğer erkeklerin hepsi başkişinin hayranıdır ve onu her şekilde özgürce ve tutkuyla severler. Dış dünyanın kişilerinde göremediği ilgi şefkat ve gerçek aşkı düşsel dünyada yaşamaya çalışan başkişi kendini dış dünyadan soyutlar.

"Dışta kalmanın üstesinden gelerek, yalnızlığın hapishanesinden kurtulması insanın en büyük ihtiyacıdır. Bu eğilimi açmadaki kesin başarısızlık, delilik demektir. Zira tümden soyutlama paniği üstesinden ancak dış dünyadan böylesi bir el-etek çekmekle gelinebilir. Bu durumda, dışta kalma duygusu yok olur. Çünkü kişinin ayrı olduğu dış dünya yok olmuştur" (Fromm, 1985: 19).

Anlatıda dış dünyayı dışlayan bireyin yalnızlıktan da kurtulduğu ifade edilir. Başkişi de dış gerçeği kabul etmediği için kendini toplumdan ve maddi dünyadan

soyutlar ve tüm gerçeği yok sayar. Bilinçaltının sonsuz derinliğine yolculukla kendi somutlaştırmaya çalışan kişilik aşkın tutkusundan da vazgeçer.

'Aşık Papağan Barı' adlı anlatıda aşkın koruyucu ve şefkatli özelliğinin yanında karşılıksız ve acı veren özelliği de yer alır.

'Papağan' adlı kişiliğin 'kızıl saçlı kadın'a olan aşkı bu özelliğin bir parçasıdır;

"Bir gece kadına aşkını söyledi. Kadın çok gülmüştü, ciddiye almıyordu tabii papağanı. Sonra gitti buralardan, gelmez oldu bara. Burada insanlar böyledir boyan, bir süre buralara Las Vegas'a takılırlar, sonra da uzaklaşıp kendi dünyalarına dönerler. Kadın gitti işte… Papağan aylarca onun yolunu bekledi. Yemeden içmeden kesildi bir ara. Ölecek diye korktum. Bir daha hiç konuşmadı. Aşk işte. Böyle yapar." (s.51).

Anlatıda aşkına karşılık bulamayan 'papağan' aşkın karşı konulmaz tutkusunda kendini yok etmektedir. Yaşama ve aşkına ait tüm umutlarını yitiren papağan, kendi tümüyle yalnızlığa hapsetmiştir. Başkişi papağan, kendini tümüyle yalnızlığa hapsetmiştir. Başkişi papağanın aşkında kendi duymak istediği sözcükleri yerleştirir. Beğenilme ve istenme duygusu oluşturan başkişi kendini bilinçaltında yeni duygularda yeniden var eder. "Kızıl Saçlı Kadın'ın gerçekte kedisi olma duygusuyla hareket eden kişilik ayrılık, acı ve tutku kavramlarında huzursuzluğunu gidermeye çalışır.

"Ayrı olma duygusu huzursuzluğu doğurur daha gerçeği, bu tüm huzursuzların kaynağıdır. Ayrı olmam demek, insanca güçlerimi kullanma olanağından yoksun bırakılmam demektir. Ayrı olmam demek, çaresiz olmam, dünyayı etkin şekilde kavrayamamam demektir." (Fromm, 1985: 18).

Yukarıdaki anlatıda ifade edildiği gibi ayrılık zor bir duygudur ve bu duygu tüm mutsuzluğun kaynağıdır. Papağan'ın mutsuz ve dış dünyadan kopuk oluşu da bu duygunun güçlü özelliğinden kaynaklanır.

Anlatının tümünde var olan, bu ayrılık ve gerçek dünyadan kaçış duygusu, başkişinin kendi 'var' etme isteminden kaynaklanır. 'Benlik' algısında henüz varlık ve kimlik oluşturmanın başkişi, Melek Hasan'da koruma ve aşkı, Papağan'da ise tutku ve ayrılığı bütünleyerek olmak istediği ulaşılmaz 'benlik'e kavuşur. Kendinde yeni 'ben'ler yaratan kişilik, aşkın karşılıksız sevilen kadını olarak kendini tanımlar.

1.10.8.2. Kendini Yıkma: Alınyazısı (Kader)

'Âşık Papağan Barı' adlı anlatıda 'kader' kavramı farklı boyutlarda çözümlenerek, farklı anlamlar kazanmıştır. İnsan hayatında kendi seçimlerinin aksine, daha önce yazılmış bir yaşamı sürdürdüğü ifade edilir. Bu değişmez yaşamın kurallarını ve gerçeklerini değiştirmek için uğraşan başkişi bilinçaltı merkezine yaptığı yolculukta kendi gerçeğini kendi yazmaya çalışır; *"Hasan, biliyor musun, bir de Alınyazısını. Değiştirme Merkezi açılmış. Tunalı Hilmi'de. Dev bir bina.*

Değiştirmek mi? Niçin değiştireceksin alınyazını? Daha doğru dürüst okutamadın ki! Dedi Melek Hasan.

Doğru. Okuyamıyorlar. Ama yaşamının sonuna kadar alnımda yazılı olan gizi çözmeye çalışacağım.

Zaten yaşam bu değil mi? Her gün alınyazımın çizdiği bir yoldan yürümek.. Bilinmeyene doğru." (s.18).

Yukarıdaki anlatıda başkişi yaşamındaki olumlu-olumsuz tüm yaşananları kendi dışında gerçekleşen bir yazgıya bağlar. Kendini sorgulamaktan ve yargılamaktan kaçan kişilik, bu sorumluluğu 'var olan' gerçeklere yükler. Seçimlerde ve tercihlerde kendini yok sayan başkişi, mevcut gerçeklerin gelişme sürecini de kabul etmez çünkü ona göre asıl suçlu, mevcut yazılanlardır. Bu sebeple dış dünyadan uzaklaşır ve kendince yeni yaşamlar oluşturabilecek düşsel uzamlara yolculuk yapar. Gerçeğin düşselinde kendini var etmeye çalışan başkişi, düşü gerçeğe dönüştürmeyi hedefler. Düş gerçek, gerçek de düş olduğunda kişilikler kendi tercihlerini yapabilme hakkına sahip olur;

"Kebir dikkatle bana bakıyordu.

Alınyazısı yalnız çizilmiş bir yol mu?

Hayır, kader aynı zamanda, biliyorum, dedim.

Kaderini bilmeden yaşasan daha iyi olmaz mı?

Niçin?

Duyacakların ürkütebilir seni, üzebilir…" (s.36).

Yaşamın, bir bilinmezlik olduğunu söyleyen başkişi bunu yaşayarak öğrenmek gerçekliğinin de farkındadır. Önceden bilebilme ihtimali olmayan yaşam gerçeği aynı zamanda başkişi için bir korkudur. Çünkü yaşanan her gerçek benliğin kabullerinin dışında meydana gelir:

"Her şeyi Allah'ın irade ettiğinden, O'nun iradesinin dışında hiçbir şeyin meydana gelmeyeceğinden, Allah'ın insanların kalplerini, kulaklarını mühürlediğinden ve gözlerini perdelediğinden, söz edilir.

Kur'an'daki bu gibi ifadeler, insanın özgür olmadığını belirtmek için değil, Cenab-ı Hakk'ın mutlak irade ve kudret sahibi olduğunu vurgulamak içindir. Aksi takdirde bu ayetler, Kur'an'ın özgürlüğü ifade eden ayetleri ile çelişki oluşturur ki, Kur'an'da çelişkinin olamayacağı bizzat Kur'an tarafından açıklanmıştır. 'Kur'an'ı düşünmüyorlar mı? Eğer O, Allah'tan başkasından gelseydi, onda pek çok ihtilaflar bulurlardı.' (Nisa 4/82)" (Aydın, 1998: 78).

Yukarıdaki anlatıda Kur'an ayetleri de göz önünde bulundurularak, insan yaşamında kişinin özgür olduğunu ancak bu özgürlükte yüce Allah'ın her şeyi bildiğini söyler. Başkişinin kendinde bulduğu çıkmaz olan 'ölüm' gerçeğini kabul etmeyişi ve kendine 'ölümsüz' olma istemi, kaderde değişiklik yapma istemi ile bütünleşir. Sınırlı yaşam gerçeğini benimsemeyen kişilik 'rüya'nın bilinçsiz kurgusunda ölüm korkusundan kurtulmaya çalışır. Kendi benliğini ve varlığını ayıran başkişi çevresinde yarattığı kimliksiz kişiliklerle yeni yaşamlar kurgular. Melek Hasan, Cinci Kebir gibi kişilikler ölümün belirsizliğini yok etmek için var olan bedensiz benliklerdir. Dış dünyada kimsenin göremediği Melek Hasan, başkişinin 'kader'inde yol gösterici olur ve kötülüğün savaşçısı olarak yaratılır. Cinci Kebir de yine kaderi okumaya çalışan ve yaşam sırrının çözülmesine yardımcı olan, gerçeği düşsel kişiliğidir;

"Cinci Kebir güldü.

Gerçek gibi değil mi? diye sordu. Gerçek değil. Benim bir prodüksiyonum bu. Senaryoyu da ben yazdım. Nasıl, gittikçe ilerletiyorum değil mi? Bu kez Devlet Tiyatrosu Sanatçıları oynadı." (s.186).

Yaşamı ve gerçekleri yeniden yazmaya çalışan kişilikler, hakim güç özellikleriyle tüm gerçekleri reddeder. Gerçeğin içinde gerçekler oluşturmak istemi, başkişinin 'kader' dediği yazgıyla çatışma oluşturur. Kader'in yeni bir yaşam için yeni yazgılar yazar ve kendini 'varlık' olarak ruh ve bedende bütünler.

1.10.8.3. Mutluluk ve Yalnızlık

'Âşık Papağan Barı' adlı anlatıda 'mutluluk' kavramı düşselde, 'yalnızlık' kavramı da gerçeğin kişilerinde görülen değerlerdir. İki zıt kavramın aynı anda gerçekleştiği anlatıda, başkişi düşselin merkezinde olaylar kurgular, aynı anda gerçekselin içinde yalnız ve umutsuzdur. Düşü gerçeğe dönüştüren kişilikler, gerçeğin yansıttığı sınırlı yaşam ve kabulleri kendilerinden uzak tutara ve bilinçaltı benliği yaratıp düşün derinliklerine hapsederler; *"Bir sır perdesi! Diye heyecanla bağırdım. Bilmek istediğim her şey onun arkasında. Karşımda duruyor. Bu perdeyi bir aşabilsem, her şeyi öğreneceğim."* (s.65).

Yaşamı bir sır perdesi olarak gören başkişi, anlatıda mutluluğun bu sır perdesinde olduğunu düşünmez. Çünkü gerçeğin kendisine mutluluk getireceği inancı taşımamaktadır. Gerçek ve düşü birbirinden ayıramayan başkişi, mutluluğu ve yalnızlığı da ayıramaz, yaşamla yüzleşmeye çalışır; *"Ne diyorsun?*

Tüm bu gördükleriniz gerçek miydi, yoksa onlar size gösterildi mi? dedi papağan.

Aklımı karıştırıyorsun, dedim. Bu 'Âşık Papağan Barı'nda neyin gerçek neyin hayal olduğu belli değil ki! Her şey her an değişiyor!" (s.82).

Yukarıdaki anlatıda başkişi kendini gerçeğin dışına çıkarır ve kendi yaşamını dıştan gözlemleyerek anlamaya çalışır. Aşkın, cinselliğin, tutkunun, yalnızlığın, umutsuzluğu ve ölümün olduğu 'yaşam belirsizliği' kişilik için yalnızlığın asıl kaynağıdır.

'Rüya' olgusunda yalnızlığından kurtulan kişilik, mutluluk kavramını bu sınırsız özgürlükte yakalamaya çalışır. Geçmiş şimdi zamanlarını aynı anda yaşarken geçmişteki mutlu kişiliği de ortaya çıkarır; *"Bu gece rüyana gireceğim! Diye seslendim ona. Saat on iki gibi rüyana gireceğim. Oturur konuşuruz. Oraya kimse gelemez, karışamaz. Sabaha kadar konuşuruz, arabayla gezeriz. Tamam mı?"* (s.105).

Başkişinin özgürce davrandığı uzamda, diğer kişilikler de özgürdür ve mutluluğu yakalayan kendilerini yar etme çabasındadırlar.

"Her düşün düş görenin kendisiyle uğraştığı benim deneyimimdir ve bunun hiçbir istisnasını görmedim. Düşler tümüyle bencildir. Ne zaman benim kendi egom değil de yalnızca yabancı bir kişi düşte ortaya çıksa kendi egomun özdeşleşme yoluyla bu diğer kişinin arkasına gizlenmiş olduğunu güvenle öne sürebilirim; egomu bağlam içine sokuşturabilirim. Kendi egomun düşte göründüğü diğer durumlarda ise, onun ortaya

çıktığı koşullar, başka bir kişinin, özdeşleşme yoluyla benim egomun arkasına gizlenmiş olduğunu bana öğretebilir." (Freud, 2014: 55).

Anlatıda düş gören kişinin benciliğinden söz edilir. Başkişi de rüyalara yolculuk yaparak kendi 'benlik' varlığını ortaya koyar. Kendi varlığını mutlu kılan ve yalnızlığına ortak olan diğer kişilikler başkişinin arkasında yer alır ve sürekli onun mutluluğu için uğraşır. Geçmişe ve şimdiye ait yaşam hep başkişi etrafında şekillenir, rüyalar bile onun istekleri doğrultusunda gerçekleşir. Başkişinin 'ben' olma telaşı varlığından ayrılmasıyla başlar, varlık-ben çatışması yaşayan başkişinin yalnızlığı 'varlık'ında; mutluluğu da 'benlik'inde gerçekleşir. Yaşamın sırrını çözmenin bir ayrıcalık olduğunu düşünen başkişi alınyazısını yeniden yazarak kendini aşkın sınırsız mutluluğuna bırakır; *"Aşkı korkmadan, dolu dolu yaşayabiliyor muyuz örneğin? İnsan âşıkken dünya ne güzeldir. Ne çok şey yapılabilir o sırada… Neden sınırlar koyarız. Sevgide? Bunlar ürkütücü şeyler, düşündükçe karamsarlaşıyorum, dedim…*

Düşünceliydim

Yalnız bir insanım ben, dedim.

Ama şu çevrendeki kalabalığa bak! Dedi Melek Hasan. Başımı önüme eğmiş düşünceli düşünceli yürüyordum." (s.177).

Düşte ve gerçekte farklı duygu durumlarında bulunan başkişi, öncü 'düşü' yaşamak ister. Gerçeğin umutsuz ve belirsiz yaşantısı, kişiliğin 'yalnızlık' kavramından ortaya çıkar. Düşün sınırsız özgürlüğü ve belli kuralları ise 'mutluluk' kavramını belirginleştirir. Mutluluktan yalnızlığa mahkûm edilen başkişi, anlatıda kendini yıldızlarla bütünleyerek sonsuz aydınlığa ulaşır. Yani hem bir yıldız gibi yalnız hem de yine bir yıldız gibi parlak ve ulaşılmaz olur.

1.10.8.4. Nesnelerin Anlamına Sığınma

Anlatıda büyü ve muska izleği, başkişinin olaylar içinde kendinden uzaklaşıp nesnelerin anlamına sığınmasıyla ortaya çıkar; *"Kalbimdeki Opel Vectra siyah muşambaya sarılı bir muska mı? diye şaşkınlıkla bağırdım.*

Evet, dedi Cinci Kebir.

Nasıl olur?

Kalbine bir siyah Opel Vectra'nın gece karanlığında hızla gelip saplandığına inanıyorsun da; bir hocanın yazdığı güçlü bir muskanın saplanabileceğine inanmıyorsun demek… İlginç bir mantığın var…" (s.74).

Yukarıdaki anlatıda bu muskanın kalbe saplanması olayı 'büyü' kavramını beraberinde getirir. Büyü ve şeytan gibi doğaüstü olaylar fantastik türünün bir özelliği sayılabilir; *"Hayaletler, vampirler, ikizler, çoğu fantastik anlatının esas olarak etrafında dönendiği olağandışı varlıklardır. Daha başka geleneksel unsurlar, özellikle canlanan figürler; otomatlar, androidler, mankenler bu yümsüz kişilikleri tamamlar. İnsan tarafından icat edilen bu biçimler bir büyü etkisiyle başlangıçta ona yardımcı olurlar. Bunlar, ayrıca fantastik anlatının birçok örneğini sunduğu bir 'eyleyen'e büyücüye bağlıdırlar."* (Steinmetz, 2006: 36).

'Âşık Papağan barı' adıl anlatıda başkişi 'büyü'nün üstün gücüne inanarak yaşamın sınırlarını aşmak ister. Yarattığı insandışı varlıkların yine doğaüstü güçleriyle farklı dünyalara yaptığı gezinti, olayların anlamına hareket kazandırır. Bu tür kavramlar ayrıca başkişi için gerçek yaşamın kurallarına karşı kuralsız ve sınırsız bir anlayış getirir; *"Nasıl olacak? Muskanın içine sıkışıp kalmış. Ara bozma büyüler, soğukluk yapan ölü toprağı, elini kolunu bağlayan ters düğümlü Arapça yazılar, kafasını karıştıran şeytan sidiği, elini, telefona her gidişte oradan uzaklaştıran ölü suyu, içine boğuntular veren kefen kırıntıları içinde çırpınıp duruyor."* (s.75).

Anlatıda kişilikler 'büyü' ile yapılan kötülüklerin kaynağını açıklar. Gerçek dünyada kötülükleri örtemeyen kişilikler bununla birlikte bilinçaltında nedensellik oluşturur. İnsan ruhuna etkisinin söz konusu olduğu bu kavram, ruh-beden bütününde bedeni de etkilemeye çalışır. Başkişinin 'büyü' kavramı ve cinselliği bütünlemesi de madde-mana çatışmasını ortadan kaldırır. Aşkın, tutkunun ve cinselliğin sınırlarını bu sınırsız yaşamda aşan kişilikler, bilincin dışına çıkarak toplumun izole ettiği duyguları özgürce yaşar ve bu duyguları ölümsüz kılarak, geçmişi şimdiye taşır.

1.11. Elyazması Rüyalar

1.11.1. Romanın Kimliği

Anlatı, ilk olarak Can Yayınları'nda dizilmiş ve Özel Basımevi'nde (1999) basılmıştır. Dizgi Serap Kılıç'a Cilt ZE Ciltevi'ne aittir. Kapak resmi Marc Chagall'dir (Eray, 1999: 1).

Anlatı daha sonra 04.06.2015 tarihinde Everest Yayınları tarafından basılır. (Eray, 2015). Aynı tarihte Sabah Gazetesi 'Kitap Haberleri' kesitinde 'Dünyaya rüyalar âleminden bakmaya ne dersiniz' başlıklı yazıda Nebahat Koç, anlatıyı kendi bakış açısı ile yorumlar;

"... Rüya âlemi, hayatımızda bu kadar yer ederken, fantastik romanın usta kalemi Nazlı Eray da, olaylara bu kez uyku ve rüya dünyasından bakıyor. Elyazması Rüyalar'da Eray, rüyalar üzerinden hesaplaşmayı büyük bir ustalıkla sergiliyor. Yaşanmışlıklar, anılar, özlemler, istekler... Kısacası tüm hayat, rüyalarla ortaya saçılıyor." (Koç, 2015: https://www.sabah.com.tr/kitap/2015/09/11).

Anlatı iki farklı yayınevi tarafından farklı tarihlerde basılır ve farklı tasarımlarla ortaya konur. İçerik farklı tarz, her iki basımda da ortak değerlendirme konusu olur.

1.11.2. İsimden İçeriğe

Anlatı, uyku ve rüya kavramları arasında geçer. Bir türbede uykuya dalan kişiler, birer birer rüyalarını anlatırken aynı zamanda sıkıntılarını da anlatmış olurlar. Bilinçaltı gerçekleri rüya yoluyla dışa vurulurken, her biri farklı yapıdaki insanlar kendilerini, kendileri dışında bedenlerde görür ve yani kişilikler oluştururlar.

Zamanın ve uzamın belirsiz olduğu anlatıda, dış dünyada yaşamayan arzu ve istemler 'rüya dünyası'nda gerçekleşir;

"Bu türbede gece gündüz yok. Uyuyanlar rüya görüyor, uykunun sesleri ve rüyalar birbirine karışıyor. Kınalı parmağı ile gözünün üstüne düşen saçını geriye atıyor yaşlı kadın.

Bur uyku dünyası mı? diye hayretle soruyorum ona." (s.9).

Anlatıda, yazar başkişi, anlatı kahramanlarının rüyasını kendi bilinciyle dile getirir. Anlatının adıyla bağlantılı olarak, başkişinin yazdığı rüya metinleri, kişiliklerin yaşamını veya yaşanmışlıklarını veya yaşamak istedikleri düş yaşamlarını dile getirir.

İsim ve içerik bu şekilde bir bütünlük sağlar ve istemsiz görülen ‘rüya’ yaşamı başkişiyle birlikte elyazması bir dünyaya dönüşür.

1.11.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

Anlatı, merkezi kişilik anlatıcı, yazarın ‘ben’ söylemi doğrultusunda yazılır. ‘Elyazması Rüyalar’ adlı romanı incelediğimizde bakış açısı olarak “ben”- kahraman anlatıcı tarafından kurgulanır. Bu bakış açısında anlatıcı, anlatı kişilerinden biridir. Onun “ben”i ve tasavvurları olayların merkezinde yansıtıcı bir güçtür. Olaylar anlatıcının başından geçtiği gibi ya da tanık olduğu, gördüğü biçimde anlatır”(Şahin, 2018:851).

Duygu, düşünce, sezgi ve bakış ‘ben’ diliyle ifade edilir ve onun çıkarları doğrultusunda olay örgüsü geliştirilir. ‘Ben’in ortaya koyduğu kurgusal yapı, dış gerçekler ki yaşamı doğrudan yansıtmasa da dolaylı olarak dile getirir. Kendi varlığını ortaya koymaya çalışan yazar, ‘rüya’ bilincinde tüm yaşanmışlığını ortaya koyarak okuyucu ile arasındaki samimiyeti geliştirir.

“Bir anlatıcı açısından hikâyede varolmanın en basit ve kesin şekli, bu anlatıcının kendi hatıralarını anlatmak ve kendi günlüğünü yayımlama şeklidir. Hikâyeye malzeme teşkil edecek her şeyi tam olarak görebilmesi için kendisine merkezi bir yer sağlaması gerekir. Kişi-Obje (Sujet-objet) zıtlığını – en azından teorik açından- gösterme imkânı verdiği sürece, dar, sübjektif ve şüpheli bir bakış açısı olduğu kadar imtiyazlı bir bakış tarzıdır.” (Bourneur-Quellet, 1989: 80).

Yazar ‘ben’, kendi yaşamını ve geçmişini dile getirerek dış dünya gerçeğinde tanınmak ve sonsuzlaşmak istemini gerçekleştirir ve bazı kişilerin yaşamlarından da kesitler sunarak olay örgüsünü zenginleştirir; *“Abalı Dede’den şifa bulmak için uyuyan hastalar bunlar. Uzak yerlerden gelmişler. Kimi günlerce uyuyor, kiminin gözüne uyku girmiyor bir türlü… Kimi iyileşip kalkıp gidiyor, beni uykuya dalamıyor, dönüp duruyor yattığı yerde.”* (s.8).

Yukarıdaki anlatıda her türlü insanı ele alan başkişi, daha sonra bu kişiliklerin yaşamlarını rüya ortamında kurgular. Toplumun sıradan insanlara sunduğu basit yaşamlar ve umut edilen gerçekler rüyanın sınırsız derinliğinde bilinçdışı gerçekleşme olanağı bulur.

Yazar ‘ben’, bazen de kendi yaşamı dışında gördüğü veya bildiği veya okuduğu herhangi bir olayı veya kişiliği anlatıya dahil eder. ‘Kral Übü’ adlı tiyatro oyunu bu

bilinmişliğin bir örneği sayılabilir. Başkişi bu tiyatro oyununu kendi kişilikleriyle bütünleyerek toplumsal sorunları eleştirel bir bakış açısıyla dile getirir. Simgesel kişiliklerin, bu oyunu sergilemesi, başkişinin bilinçaltı söylemlerinin somutlaştırılması demektir; *"... Her zaman her görmeye alıştığı bir uşak değildim. Hissediverdim bunu. Sıradan şoför Kâzım değildim. Ona Arto'dan bahsettim. Alfred Jarry Tiyatrosundan… şaşkındı. Büyülenmiş gibi dinliyordu beni. Arada sizi sorup duruyordu, dedi."* (s.107).

Yukarıdaki anlatıda 'Şoför Kazım' kişiliği birden oyuncu kimliğiyle ortaya çıkar. Başkişi yazar bu zıt geçişlerle toplumu gerçeklerine mizah ve alayımsı katarak söylemek istediklerini rahatça söyler. Bakış açısının eleştiriye dönüştüğü bu kişilik 'ben' anlatıcı tüm söylemlerine sözcülük eder. Kendi yaşamı dışına çıkabilen 'ben', toplumun farklı yönlerine de değinerek çoklu anlam kazandırmak ister. Kendi yaşamının sınırlı açısından kurtularak başka yaşamlarla sınırsızlaşmaya çalışan 'ben' anlatıcı gerçekle de anlatıda yer verilmiş olur.

Anlatıda, montaj, kolaj ve sahne teknikleri kullanılır. Anlatıcı 'ben' kendi geçmişini anımsayarak, bilgi birikimlerini ortaya koymak ve hayat görüşünü yansıtmak için montaj tekniğinden yararlanır.

"Kolaj, roman terminolojisinde zaman zaman bir alıntı tarzı olan montaj kastedilerek ve onun adıyla kullanılmakta, zaman zamanda iki teknik arasındaki derin ayrımı fark etmeyen bir geçiştirmeyle değerlendirilmektedir. Montaj genellikle yazarın kendi kültürel birikimini anlamsal bir katkı kaynağı niteliğinde devreye sokarak eserde kültürel, düşünsel bağlamda çok katmanlılık yaratmak, işlenen irdelenen sorunsalla ilgili bir pekiştirme yapmak niyetiyle uygulanan bir tekniktir." (Sazyek, 2019: 3).

Montaj tekniği anlatıda 'Kral Übü' tiyatro oyunu için kullanılır. Başkişinin yıllar önce okuduğu bir kitabı, anlatıya dahil etmesi bu tekniğin de kullanılmasına neden olur; *"Yıllardır aradığım bir kitap, dedi. KRAL ÜBÜ, Alfred Jarry'nın ünlü oyunu KRAL ÜBÜ.*

Hiç duymamıştım bu kitabın adını. Yeni çıkmış bir kitap olmalıydı.

Kral Übü mü? Ne tuhaf isim dedim.

Kral Übü. Tuhaf bir kitap, dedi o." (s.60).

Geçmişte yaşamış ünlü bir yazarın, topluma eleştirel bakışını ifade eden bu eser, başkişi için düşüncelerini aktarmaya yarayan simgesel bir değerdir.

Montaj tekniğiyle sık sık dile getirilen eser, anlatının vermek istediği mesajlar arasındadır.

Anlatıda ikinci olarak sahne tekniği kullanılır. Çünkü 'ben' anlatıcı kendi düşünce, duygu ve düş dünyasını okuyucuya sunmak ister. İşte bundan dolayı sahne tekniği kullanılır ve anlatıcının söylemlerini ifade etmeyi kolaylaştırır.

"Sahne, okuyucuya sözü edilen etkinliğe katılıyormuş duygusunu verir, çünkü okuyucu etkinliğin hem oluşunu, hem de olduğu anı aynı anda yaşamaktadır." (Bentley, 2010: 54);

"O, çayından bir yudum alıp bana bakıyor. Birden onun, yerde yüzükoyun yatan, arada sırtında bir sinir seğiren kadın olduğunu anlayıveriyorum." (s.11).

"İşte böyle… diye tekrarlıyor, sehpanın üstündeki sigara paketine uzanıp bir sigara çekiyor." (s.11).

Anlatının çeşitli kesitlerinde yukarıdaki sahnelere benzer betimlemeler yapılır. Yazar başkişi 'ben' sahne tekniğinde gerçeklik ve yaşamı birlikte verir. Kişilikler bazen mutlu, bazen acı çeken, bazen de pişman benliklerdir. Bu duyguların tam olarak verilebilmesi 'ben' anlatının kurgusal yeteneğine ve tekniğine bağlıdır. Sahne tekniği tam bu unsurda devreye giren bir araç niteliğindedir. Merkezi kişi 'ben' ile, okuyucunun aynı 'an'ı paylaştığı sahne tekniği, rüya kurgusuna dış etkeni de dahil eder. Hem gerçek hem de bilinçdışı görülen rüya, 'iç ben'in dışa vurumudur. Çünkü 'ben' anlatıcı bilinçaltı sürecini anlamı genişletmek ve sonsuzlaştırmak için kullanır. Aynı süreç sahne tekniğiyle de eyleme dönüşüp, dışa açılır.

Anlatının bir diğer tekniği de kolajdır. Başkişi 'ben' anlatıcı, anlatıda gerçeklik duygusunu artırmak için 'kolaj'dan yararlanır;

"Şöyle bir göz attım, bunlardan bir tanesi YVES BONRNEFOY'un derlemiş olduğu RİMBALID adlı kitaptı." (s.154).

Yazar 'ben' kendi düşüncesine yakın kişiliklerin eserlerini 'kolaj' tekniğiyle anlatıda yer verir. Unutulan bu eserler hem yeniden anımsanır hem de merak duygusuyla okuyucu teşvik edilir.

'El Yazması Rüyalar' anlatısı olay örgüsü ve diğer yapı unsurları dikkate alındığında olağandışı özellikler taşıdığından tamamen fantastik anlatım biçiminin kullanıldığı söylenir;

"Genç bir kadınım, rüyamda diyor. Gencecik, çok güzel bir kadınım. Otuzumda yoktum. Biliyorum çünkü rüyamda aynaya baktım. Bal sarısı dalgalı saçlarım, deniz mavisi gözlerim vardı…" (s.17).

Yukarıdaki anlatıda bir rüyanın içindeki yaşam aktarılırken betimleme tekniğinden de yararlanılır. Anlatı bütün olarak değerlendirildiğinde fantastik ve büyülü gerçek özelliklerin hemen hepsi görülür. Rüya içinde yaşamlar, olağandışı kişilikler, zamansız zamanlar, tanımsız uzamlar fantastik yapı için örnek oluşturur niteliktedir.

1.11.4. Olay Örgüsü

Anlatı belli bir olay örgüsüne sahip değildir. Çünkü çok çeşitli insanlar ve onların düşsel yaşamları dile getirir. Bir bağlamda gelişen olağandışı öyküler başkişinin zihinsel sürecinde gelişir ve yine onun bilinçaltı uzamında çözümlenir. Dış çerçeve başkişi ve ona bağlı kişilikler, iç öykülerin kişilikleridir.

"Dış öykü, resim çerçevesindeki gibi iç öyküleri bir çatı altına alarak bunları adeta çerçeveler. İç öykü ise kendi başına bütünlük sağlayan bağımsız öykülerdir." (Tepebaşılı, 2012: 36).

Başkişinin gerçeği yeni dış dünya yaşamı diğer öykülerin oluşum nedeni sayılır. İnsanı olduğu gibi yansıtan bilinçaltında; aşklar, ihanetler, hastalıklar, iyilikler, kötülükler ve daha birçok kavramlar olduğu gibi verilir. Başkişinin düşünce dünyasındaki tüm karşıtlıklar olay öyküsü de sıradanlaşarak yaşamda rüya-gerçek ikilemini yaratır. Tüm kişiliklerin gerçek yüzlerinin yansıtıldığı rüya öykülerinde olağandışı özellikler de ortaya çıkarak masalımsı-düşsü anlatı yansıtılır; *"Dünyanın o kadar basit olmadığını, yaşamın çoğunlukla gri tonlarında olduğunu biliriz. Ama düşünme biçimimiz o kadar karşıtlara yönelir ki, bundan kurtulamayız. Her şeyi iyi veya kötü, çirkin veya güzel, karanlık veya aydınlık, yukarıda veya aşağıda, zengin veya yoksul, zayıf veya güçlü, mutlu veya mutsuzdur. Daha iyi yaşamak için dünyası böleriz. Basitleştirmek için böleriz. Sayısız durum yerine sadece iki tane varmış gibi davranırız."* (Tobias, 1996: 53-54).

Anlatıda olaylar, yukarıdaki anlatıda ifade edildiği gibi siyah-beyaz şekline bürünür. Her olay kesitinde iyiler iyi, kötüler kötü olarak değerlendirilir. Çünkü rüya yaşamı, istenilen bir iç gerçektir. Dış dünyadaki kabuller ve zorlamalar yoktur. Kişiler, olaylar içinde oldukça özgür hareket eder ve kendi istemlerin sınırsız gerçekleştirirler. Bunlar beraber bedensel değişiklik de bu özgür ortamın bir sonucu olarak ortaya çıkar.

Anlatıda olay örgüsü şu şekilde değerlendirilir;

Dış Öykü:

- Başkişi anlatıcı-yazar, kendi gerçek yaşamındadır ve bu yaşamın zamansalında kronolojik bir yapı izler.

- Uzam olarak seçtiği Abalı Dede Türbesi ve bu türbede uykuya dalan kişiliklerin rüyası yer alır.

Başkişi, geçmiş yaşamında kişilikleri ve olayları anımsar, bunları dile getirirken ayrıca kendi bilgisi ve kültürünü de yansıtan eserlerden bahseder.

- Tarihe ve geçmişe ait kültürel yapıdan kişiliklerden başkişi için önemli kaynaklar olarak değerlendirilir.

Birinci İç Öykü:

- Başkişi, Abalı Dede Türbesi'nde uykuya dalar ve çeşitli anılara yolculuk yapar.

- Başkişi, bir kadını anımsayarak onunla ilgili olayları kurgular. Kadının sevgilisi ve onu terk edişi asıl konu olarak seçilir.

- Başkişi tekrar uykuya dalar v e Yağmur Lokantası'nda kendini bulur.

- Yağmur Lokantası'nda bir kartpostalda gördüğü kadın başkişiye yeni bir olay anlatır.

- Yaşlı bir adam ve onun ikinci ve genç eşi, olayın esas kişilikleridir.

- bu olaya daha sonra adamın eski karısı ve kızı da dahil olur.

- Eski eş ve kız, yeni ve genç eşi kıskanır ve onları ayırmaya çalışır.

- Başkişi anlatının sonuna doğru ikinci eşin kendini yeni bu anlatılanın kendi yaşam olduğu gerçeğini Tanrı Ciguri'ye anlatır.

- Başkişinin Tanrı Ciguri ile konuşması aslında kendi belleğinin dışa yansımasıdır.

- Gerçek yaşamdaki siyasi olayları da anlatan başkişi, bağlı bulunduğu partiyi ve başkanını, kendine yapılan haksızlıktan dolayı eleştirir.

- Başkişi okuduğu kitapları ve etkilendiği kültürel değerleri de yine anlatmaya devam eder.

- Abalı Dede Türbesi'nde görülen karmaşık rüyalar başkişiyi sevmeyen kadınların toplanmış olduğu sinema locası anlatılır.

- Başkişi yine, diğer kişiliklerin yaşamlarını da anlatmaya devam ederken toplumsal bozukluklara da simgesel ifadelerle yer verir.

- Anlatı sonunda, bu anlatılanların bir anı defterinden ibaret olduğunu Tanrı Ciguri'ye başkişi itiraf eder.

İkinci İç Öykü:

- Görülen rüyalarda beden değiştiren kişilikler anlatılır.

- 'Tamirci Rasim' güzel ve çekici bir kadına dönüşür.

- Şoför Kazım da Kral Übü'yü oynayan ünlü aktör olur.

- İstanbul'u anlatan bellek de, başkişi ile rüyaları karışır.

Birinci ve ikinci öyküleri çevreleyen dış öykü başkişinin tüm anlarını kapsar ve dış dünya gerçeğine döndüğünde rüya gerçek geçişini sağlar. Başkişi anlatının sonunda dış öyküye döner ve orda gerçek uzamı ve zamanı anımsayarak yaşamına devam eder.

"Dönüp baktım, trafik akıyor, ağaçlar rüzgârdan hafifçe hışırdıyordu.

Kimseyi göremedim.

Benimle beraberdiler.

Bunu biliyordum artık.

Çok mutluydum.

Hafif bir ıslık tutturarak Yeşilyurt Sokağı'nın oralara saptım.

Ankara'da akşam olmuştu." (s.212).

Yukarıdaki ifadelerle rüya kavramından çıkıp gerçeğe döndüğünü gösteren başkişi, uyku ile uyanıklık arası anıların oluşturduğu yaşamı okurla paylaşır.

1.11.5. Zaman

Anlatıda iki zaman vardır, gerçek zaman ve rüya zamanı. Gerçek zaman kronolojiktir ve bir gün içindeki süreçtir, rüya zamanında ise tam zamanlar birbirinin içine geçer ve zamansızlığa dönüşür; *"Bu türbede gece gündüz yok. Uyuyanlar rüya görüyor, uykunun sesleri ve rüyalar birbirine karışıyor. Kınalı parmağı ile gözünün üstüne düşen saçını geriye atıyor yaşlı kadın.*

Bir uyku dünyası mı? diye hayretle soruyorum ona." (s.9).

Rüya zamanında hiçbir süreç gerçek değildir. Ruhun algılamak istediği her 'an' zaman sürecini oluşturur. Geçmiş gelecek, şimdi-geçmiş, 'şimdi' gibi zamanlar birbiri

içinde yeni bir zaman dilimi meydana getirir. Rüya zamanında kişiler, kendi istemleri ile zamanı yönlendirerek, zamansal kişiler yaratır. Rüyayı gören, yaşamı yaratan, uzamı çeşitlendiren 'benlikler' başkişinin bellek kesitleridir; *"Yaşamın tümüyle anımsamak istediğim diğer bölümleri de var. Yakın geçmiş gibi… Keşke bu müşterek belleğin kapsamı daha geniş olabilseydi… İçimden bu geçti."* (s.49).

Bilinçaltı derinliğinde geri dönüş istemi başkişinin gerçek zamanla olan çatışmasını gösterir. Başkişi gerçek zamanı ve dış dünya uzamını kabul etmez ve ondan kaçmak ister. Bu nedenle kaçışın en önemli unsuru zamanı geri alarak geçmişi sonsuzlaştırır. Başkişinin zamanla olan bir diğer çatışması ise gece-gündüz zıtlığıdır. Belirgin bir çizgide olan gece ve gündüz süreçleri, başkişi ve öteki kişilikler için örtük bir yapı izler, çünkü gece, yalnızlığı, gündüz ise toplumu simgeler. Her iki kavramdan da kaçmaya çalışan kişilikler bu iki zıt zaman sürecini birbirine karıştırır ve tüm sınırlardan uzaklaşır. Gece-gündüz kavramlarıyla dış dünya yaşam kuralları oluşurken, bilinçaltı 'bellek' uzamında süresiz yaşamlar ve sınırsız zamanlar yaratılır.

"Tezimiz gösteriyor ki, zaman geçmişten geleceğe doğru geçerek yalnızca 'orada' var olmuyor, bunun yerine gözlemcinin deneyimlemiş olduğu olaylar hakkında bilgi saklama yeteneğine bağlı, gelişen bir nitelik olma özelliği taşıyor.

Bu durum, zamanın okunun öznel olduğunu ve gözlemci, yani bizler tarafından belirlendiğini öne sürüyor." (Crew, 2016).

Yukarıdaki alıntıda da fizik yasalarına göre zamanın öznel olabilme ihtimali söylenir. Başkişi için de zaman öznel ve kendisi tarafından yönlendirilebilir özelliğe sahiptir. Başkişi, diğer kişilikleri de yaratılan yeni zamanın gelişimine göre düzenler. Geçmişin iz bırakan isimleri, başkişinin ruhsal zamanını yönetir ve dış zamanda onu uzaklaştırır. Dış zaman, kişilik için iyi ve kötünün karıştığı bir kavramdır oysa öznel zamanda kişiliklerin yalan söyleme şansı olmadığı için iyi, hep iyi, kötü hep kötüdür. Yani insana ait kavramsal değerler, zamanın öznel boyutunda gerçek anlamlarıyla kullanılır ve kişilikler kendi benliğini olduğu gibi ortaya koyar; *"Hafif bir ıslık tutturarak Yeşilyurt Sokağı'nın oralara saptım.*

Ankara'da akşam olmuştu." (s.212).

Yukarıdaki alınıtda başkişi, dış dünyaya döner ve bedensel zamanı belirtir. Rüya zamanında geçmiş ve şimdi karışık bir durumdayken, gerçek algıda zaman 'akşam' gibi bir süreci kapsar ve oldukça net bir betimleme yapılır. Başkişinin kendini de

kabullendiği ‘akşam’ zamanı, rüyanın görülmesine de zemin hazırlayan bir süreç dilimidir. Çünkü rüyalar genellikle gece uyku arasında görüldüğü için, akşam da rüyaya yaklaştıran bir zaman kesitidir.

Anlatıda zaman, sonuç olarak özneldir. Kişiliklerin algısı zamanı değiştirir ve isteme göre yönlendirir. Zaman ‘ben’i yaratmaktan uzaktır çünkü ‘ben’ zamanın dışında bir varlık olarak kendini kanıtlar.

1.11.6. Mekân

1.11.6.1. Çevresel Mekânlar

Anlatıda kişilikler için bir önem taşımayan ancak, dış dünyanın gerçeğini ifade etmek için kullanılan mekânlar çevresel olarak değerlendirilir. Bu tür mekânlar, ruhsal, etkilenmediği ancak bedenin eylemde bulunduğu somut coğrafi alanlardır. Bazen bir toprak parçası, bazen bir cadde, sokak ya da bina vb. gibi çevresel uzam olarak kişilikleri içinde barındırır;

“... Yıllar önce Londra’da, Covent Garden’de bir akşamüstü dolaşırken kartpostallar satan bir dükkana girmiş, değişik kadınları gösteren birkaç kartpostal almıştım.” (s.22).

“... Bundan otuz yıl öncesini. Beyoğlu’nu gördüm; Çiçek Pasajı’nın arkasındaki bir sokaktaki Lefter’in Meyhanesi’ni” (s.30).

“Dışarda, berrak güneşli bir hava vardı. Tunalı Hilmi Caddesi’ni dolduran kalabalık, kaldırımlarda bir aşağı bir yukarı dolaşıyor, gençler Kuğulu Park’a gidip ağaçların altındaki banklara oturuyor, kuğulara ekmek atıp su fıskiyelerini seyrediyorlardı.” (s.176).

Yukarıdaki her iki anlatıda kişiler, rüya ortamında sıradan olayları anlatırken çevresel mekânı kullanılır. Bu alanlar kişiliklerin asıl olayı anlattıkları giriş kesitidir. Rüya ortamında somutu ifade için yaratılan mekânlar, dış dünyadan alınan, belleğin anımsadığı uzamlardır.

Üçüncü anlatıda başkişi, dış dünyadadır ve ruh bedenin bütünleştiği gerçek alandadır. Gözleme dayalı betimleme ile anlatılan dış mekân, bedenin gerçekle olan bağını güçlendirir. İnsanın mekânı, mekânın insanı yaratmadığı çevresel alanlar, rüya veya gerçekte varlık-yokluk kavramlarından uzaktır.

"... Salt çevresel olup olayların cereyan ettiği mekânlardır; metnin soluksuz kahramanlarının eşyaya takılıp düşmediği, ruhun derinliklerine inmeden yüzeysel anlamda geçilip gidilen mekân özelliği taşırlar." (Arslan, 2017: 249).

Anlatıda, çevresel mekân derinliğinin olamayacağı görüşü savunulur çünkü kişilikler bu tür alanlarda ruh-beden birlikte bütünlemez. Bedenin algısıyla yaratılan mekânlar sınırlı çizgilerle tanımlanır ve soyut kavramlarla bağdaştırılmaz. Başkişi ve kişiler, çevresel mekânları, sosyalleşmek için de kullanır, bellek rüyasından ve derinliğin çıkıp gerçeğe yakınlaşma, çevresel alanlarla sağlanır.

1.11.6.2. Algısal Mekânlar

1.Kapalı-Dar, Yutucu Mekânlar

Anlatıda kapalı-dar mekânlar, kişilerin kendinden kaçamadığı alanlardır. Başkişi ve öteki kişilikler, dar mekânlarda belirsizlik ve boşlukla karşılaşır, belirsizliğin boşluğunda yok olurlar. Bu alanların en önemli özelliği kişilere 'ben kimim?' sorusunu sordurur ve yanıt bulunmaz. Kapalı-dar mekânlar, kimliksiz insanların dış gerçeğe uyum sağlayamadığı alanlar olarak da düşünülür;

"Yumuşak, ılık, kaygan bir zeminde öne doğru adım atmaya çalışıyorum, yer ayaklarımın altından kayıyor sanki düşmemek için çabalıyorum, yalınayağım, gözlerimin önünde hafif bir bulut var. Uykudan yeni uyanmış, ya da bir iki yudum rakı içmiş gibiyim. Bulut hafifçe sallanıyor. Bastığım yer titriyor, sarsılıyor, ayaklarımın altından kayıp gidiverecek diye korkuyorum. Denizin dibindeki üstü yosun bağlamış bir taş parçasının üstünde yürüyorum belki de..." (s.7).

Başkişinin içinde bulunduğu belirsizlik ve yokluk mekân algısında tekinsizliği oluşturur. 'Belek'in bilinçten yoksun olduğu kişilik, beden zeminini de boşluğa dönüştürür. Nerede, niçin bulunduğunu, bilemeyen başkişi zamanı uzamla bütünler, boyut aşarak 'öteki ben'in bilincine sürüklenerek kendine farklı yaşamlar kurgular. Kapalı-dar, labirent mekânlarda kurulan yaşamlar, ruhsalın kendisiyle çatıştığı ve yaşamın zorlaştığı anları kapsar. Genellikle rüya ortamında kurulan labirent mekânlarda kişilikler, var olmamak için kendini buraya hapseder;

"... Yattığım yerden, yanlamasına görüyordum her şeyi, safra gibi sarı bir su akıyordu ağzımdan. Emekleyerek eşiği geçmeye çalışıyordum. Ne denli güç bir şeydi bu! Ev, bir Vantuz gibi beni içine çekiyor, bir türlü bırakmıyordu. Nefes almam gittikçe

zorlaşıyordu; ayağımdaki terlikler ve üstümdeki basma pijamanın altı çıkmıştı. Dev bir elektrikli süpürgenin içine çektiği bir böcek gibiydim oracıkta." (s.39)

Zamanın büküldüğü, uzamın da yok olduğu anlatıda başkişi kendi yokluğunu dış gerçeğe kabul ettirmeye çalışır. Uzam, kişilik için artık labirenttir ve çıkış ruhsalın özgürlüğüne bağlıdır;

"Kurtulmalıyım Sevim, diye hırıldadım… Kurtulmalıyım buradan. Yardım et bana, şu eşiği geçeyim." (s.39).

Kişiliğin kurtulmak istediği mekânsal alan, ruhun kendi çıkmazında olduğu andır ve benliğin mekânı kendinden bir kesit olarak gördüğü bir sarmaldır.

"Marx, üretilen objelerin-metaların-ötesine giderek, içinde üretildikleri toplumsal ilişkilerin hakikatine ulaşılabileceği göstermişti. Lefebvre de benzer şekilde 'mekândaki şeyler' yerine 'mekânın üretimi'ne bakar." (Avar, 2009: 8).

Anlatıda mekân tanımlanırken, toplumsal ilişkilerde kişiliklerin gerçeğine ulaşılabilir düşüncesi savunulur. Kişiliklerin tanımlanamadığı kapalı-dar mekânlar bir boşluk oluşturur ve kişiler bu boşluğun derinliğinde kaybolur.

"Boşluk etkisi, çevredeki şekiller ve konturların söz konusu yüzey üzerinde bir strüktürel sistem oluşturmadığı zaman meydana gelir. Gözlemcinin bakışı nereye takılırsa takılsın, bir yer ötekine benzediği için gerekli mekânsal koordinatların yokluğunu hissettirir. Bir obje kendi ortamından dolayı tanımsızlaşabilir. Bu olay, obje konumunun çevresiyle tanınabilir bir ilişki içinde olmadığı zaman meydana gelir." (Demirel, 2004: 1).

Anlatı kişilerin mekân algısı olan kapalı-dar boşluk, ruhsalın bakışındaki alanın sınırlı oluşundan kaynaklanır. Kendisi bağımsızlaştıramayan kişiler üzerinde bulundukları mekânın yok olduğunu hisseder. Dış dünyadaki sıradan kişiliklerin bedensel, uzamları, anlatıda olağandışı özellikler kazanarak ruhun kaçış alanlarını oluşturur. Bu kaçış noktalarından birisi iç mekân ev, bir diğeri ise türbelerdir. Her iki mekânda da benlik kendini mekâna ait hissetmez ancak mekân 'benlik'i bir şekilde kendine çeker. Dini inanç, kültürel çevre ve sosyolojik yapının da etkilediği mekânsal alan kişiliğin günlük yaşamdan farklı boyutlara geçişini sağlar;

"Az ilerde bir çuval görüyorum, biraz daha dikkatli baktığımda bunun yaşlı bir adam olduğunu anlıyorum. Yan yatmış ellerini başının altına koymuş, uyuyor öylece. Neredeyim ben? Diye soruyorum yaşlı kadına.

Abalı Dede Türbesi'ndesin, diyor." (s.8).

Türbe dış mekândan başkişi kendini unutmaya çalışırken, diğer kişileri insan görümünün dışında algılar. Yaşlı bir adamı sıradan bir nesne olan çuvala benzetmesi bu algının sonucu sayılır. Kendini unutmak ve kaybolmak isteyen 'benlik'in mekâna bağımlı olması, algıyı labirentleştirir ve daraltır. Hiçbir çıkışa ulaşamayan kişilikler bu alanlarda ruhsal çatışma yaşar ve geniş dış dünyayı daraltır.

2.Açık-Geniş Mekânlar

Açık-geniş mekânlar, kişilerin mekânsal algısında boşluğun olmadığı, ruhun bağımsızlaştığı alanlardır. Madde ve mananın bütünlendiği açık-geniş mekânlarda kişi sosyalleşir ve dış dünyaya açılır. Gerçekleri olduğu gibi kabullenen 'ben' kendi varlığını da anlamlı kılar. Anlatının hem kapalı-dar mekânı hem de açık-geniş mekânı; Abalı Dede Türbesi ve İstanbul'dur;

"Abalı Dede'den şifa bulmak için uyuyan hastalar bunlar. Uzak yerlerden gelmişler. Kimi günlerce uyuyor, kiminin gözüne uyku girmiyor bir türlü… Kimi iyileşip kalkıp gidiyor, kimi uykuya dalamıyor, dönüp duruyor yattığı yerde. Bu türbede gece gündüz yok." (s.8).

Çok çeşitli insanların uğrak yeri olan türbe mekânı kişiler için aynı zamanda bir umut kapısıdır. İyileşenler için açık-geniş, hastalar için dar-kapalı mekândır. Anlatıda türbe en önemli mekânsal değerdir. Çünkü olayların başlangıç noktasıdır. Anlatıcı yazarın böyle bir mekân seçmesi geçmişten-geleceğe insanların inanç zayıflığını oluşturmasından ileri gelir. Türbelerden beklenen yardım ve umut, kişilerin inanç değerleriyle ilgilidir bu nedenle başkişi anlatıcı-yazar inancın umuda dönüştüğü türbe mekânını bilinçaltı uzamı olarak tamamlar. Bilinçaltının tüm istemlerinin dışa vurulduğu türbede kişilikler rahatı ve huzuru yaşar. Çünkü dış dünyadan söylenemeyen tüm sözcükler, bilinen derinliklerinden gerçeğin yüzeyine ulaşır.

İnançsız, inanların veya inanma ihtiyacı içinde olanların mekânı türbe, insanların geçmişiyle bütünleştiği yer olarak da verilir. Geçmişle yüzleşen kişilikler arkada bırakmak istediklerini de şimdiye taşır ve içsel çatışmayı sona erdirir;

"Onu gördüm rüyamda… Başka şeyler de gördüm. Ama kırdı beni. Dinlemek istemedi rüyamı.

Dinliyor işte. Bak, oturdu.

Yeni baştan minderin üstüne oturmuştum.

Oysa… Locadaki kadınları görmüştüm rüyamda.

Onu anlatacaktım, dedi adam.

Locadaki kadınlar mı? diye merakla sordum.

Evet, dedi adam. Locadaki kadınları gördüm. Bir sinema Locası. Geniş kocaman. İçi kadın dolu. Seni sevmeyen kadınlar, senden nefret eden kadınlar…" (s.119).

Başkişinin kendisine sözcü seçtiği öteki kişi, onun belleğindeki çatışmayı itiraf eder. Türbedeki bu rüya ortamı belleğin bağımsızlaştığı ve sınırsızlaştığı bir uzamdır. Rüya ortamında, dört bir yanı duvarlarla çevrili olan 'türbe', sınırsızlaşır ve kişilerin kimlikleriyle buluşmasını sağlar. Dar ve kapalı alanın bir inançla sınırsızlaşması anlatıda mekân-bellek ikilemini de bütünler.

Anlatının bir başka açık geniş mekânı İstanbul'dur. İstanbul, müşterek uzam olarak algılanır çünkü geçmiş oranda saklıdır;

"… Dolaşıp duruyordum eski İstanbul'da. Dalyan'daki ulu kestane ağaçlarını, artık tren geçmeyen demiryolunun yanındaki alçak tuğla duvarı, Teşvikiye'deki Atiye Sokağı, az ilerideki Ralli Apartmanı'nı Sütaş Muhallebicisi'ni gördüm. Orada oturup bir tavuklu pilav yedim, dedi.

Adam cümlesini henüz bitirmişti ki, kendimi tutamayıp heyecanla bağırdım.

Rüyamızda benim İstanbul'umu görmüşsünüz!... Anlattığınız benim İstanbul'um." (s.31).

"Hayır, dedim. Benim İstanbul'umu anlatıyorsunuz. Yalnızca buna ait olan bir İstanbul'u…" (s.31).

"… O mutlulukları, o acıları yaşamadınız siz. Onları ben yaşadım. O İstanbul benim. Anılar bana ait." (s.32).

Yukarıdaki tüm anlatılarda başkişi İstanbul mekânı sahiplenme duygusu içindedir. Geçmişi saklayan mekân aynı zamanda başkişinin kendisi bulduğu ve var olduğu bir alandır. Başkişinin kaybolan varlığının İstanbul mekânında ortaya çıkışı, geçmişe dönme istemiyle açıklanır. Bu istemle yaşamı yeniden kurgulamaya çalışan kişi, İstanbul'da bedensel varlığını da hisseder. Dış dünyaya ait olan beden varlığı başkişinin kaçmaya çalıştığı temel unsurdur. Ancak İstanbul mekânı kaçışın son bulduğu bir yer olarak, yaşamın da aynası konumunda betimlenir. Kişinin sözünü ettiği 'anılar bana ait' söylemi, İstanbul mekânını soyut anlama taşır. Ruhun boşlukları doldurduğu ve kendine

ayna olarak tuttuğu mekân somut olmasına rağmen yaşamla simgeleştiği için sonsuzlaşır ve derinleşir. Ruhsalın labirent çıkışı İstanbul mekânıdır çünkü anılar, dış yaşam labirentine yol göstericidir ve kişiliklerin varlık oluş sebebidir. Mekân-insan oluşumunda ruh, hem mekânı yaratır hem de mekândan yeniden yaratılır.

1.11.7. Şahıs Kadrosu

1.11.7.1. Başkişi

Anlatının başkişisi yazar, bulunduğu ruh halinden kaçıp, kendisi özgür hissedebileceği yeni dünyalar yaratır. Toplumda, kalabalıktan ve kendinden uzaklaşan kişilik beden yorgunluğundan da kurtulmak istemiyle ruhun sonsuz bilinmezliğine yolculuk yapar. Kurguladığı rüya âleminde kendi bilincinde var olan gerçekleri dışa yansıtarak hem bilinmek hem de sonsuzlaşmak ister; *"Nedir bu? Diye soruyorum.*

Yaşlı kadın,

Rüya. Rüya o, diyor.

Bir adım atıp yumuşacık, yayvan, oynak bir döşeği çağrıştıran bu gövdenin üstüne yeniden çıkıyorum. Elimi rüya bulutuna doğru uzatıp tutmaya çalışıyorum onu.

Kadın birden yan dönüyor yattığı yerden. Ayaklarım kayıyor, rüya bulutu fırlıyor parmaklarımın arasından, kollarımı açarak kendimi dengelemeye çalışıyorum." (s.9).

Yukarıdaki anlatıda bilincin derinliğinde yeni bir dünya kurgulamaya çalışan, başkişi benliğindeki labirentten de kurtulma çabası içindedir. 'Rüya bulutu' diye adlandırdığı düşsel yaşamda tüm geçmiş ve içinde bulunulan 'an' birlikte verilir. 'Rüya' kavramı ile bilinçsiz yapıldığı izlenimi doğuran başkişi, aslında düşsel yani 'bilinçli bilinç' içinde bilinçsizce eylemde bulunur. Bilinçaltı varlığını sözcüklerin yorumuna bırakan kişi simgesel değerlerle dış dünyayı ve olumsuzlukları anlatmak ister. Anlatı boyunca bilincin yarattığı kişilerle diyalog içinde bulunan başkişi her söylemde kendi varlığını kanıtlamak ister. Rüya kavramını aracı olarak gören kişi, gerçeği söyleme biçimini bu kavramla bütünler. Bu davranışı ile okuyucuda kararsızlık düşüncesi yaratarak 'acaba?', 'hangisi gerçek?', 'hangisi rüya?', 'hangisi zaman?', 'hangisi uzam?' sorularıyla düşüncede karışıklık ortaya çıkarır;

"Bir rüya… Bir rüyada gerçekleşti bu, dedi O.

Demek bir rüyada gerçekleşti bu, dedi O.

Evet bir rüyada gerçekleşti.

Ne denli ilginç. Peki rüyadan uyanmadınız mı?

Uyandım, uyanmaz olur muyum; uyandım dedi kız.

Uyanınca…

Uyanınca koşup aynaya baktım. Böyle kalmıştım. Kendimi rüyamda gördüğüm gibi. Özümü gerçeğimi bulmuştum. Anladım bunu." (s.44).

Bilinçdışı yapılan bir eylemde kendini arayan ve hatta bulan kişiler, gerçeklerle çatışma içindedir. Başkişinin yarattığı bu farklı kişi, aslında kendi ruhundan bir kesittir. Var olmak istediği bedenler ve benlikler bir değişimle ortaya çıkarak kendi gerçeğini onlara yansıtır ve varlığın tekilliğini çoğullar.

"Zihinsel olan şeyin kökeni konusunda doğru bir görüş oluşturmadan önce bilinçli olma özelliğine aşırı değer verilmesinden vazgeçilmesi temelidir. Lipps'in (1897, 146 v.s.) sözleriyle, bilinçdışının ruhsal yaşamın genel temeli olduğunun varsayılması gerekir. Bilinçdışı daha büyük evren olup daha küçük olan bilinçlik evrenini kapsar. Bilinçli olan her şeyin bilinçdışı bir ön evresi vardır; bilinçli olan ise sahnede kalabilir ve yine de bir ruhsal sürecin tüm değerine sahip olduğunun kabul edilmesi gerektiğini iddia edebilir. Bilinçdışı, asıl ruhsal gerçekliktir; en derin doğası bakımından bizim için dış dünyanın gerçekliği kadar bilinmezdir ve de bilincin verileri tarafından, dış dünyanın duyu organlarımızın iletişimiyle temsil ettiği kadar eksik olarak temsil eder." (Freud, 2014: 327-328).

Yukarıdaki anlatıda Freud, bilinçdışı eylemin asıl gerçek olduğunu söyler, başkişinin de bilinçdışı oluşturduğu kişiler ve eylemler, onun asıl varlığını simgeler. Dış gerçekle çatışma içinde olan başkişi, rüya düşünceleriyle yoğunlaşır, bilinen uzam ve zamandan, bilinçdışı yaratılan zaman ve uzama yolculuk yapar. Asıl zaman ve uzamın yaratılan bu kurgusal 'an' ve 'uzam' olduğu kabul edilirse başkişi kendi içinde kendi gerçeğini yaratmış sayılır; *"Gözlerimi kapattım. Yavaş yavaş her şeyi hatırlamaya başlıyordum.*

Yaşam dediğimiz o kemanı, beni yeni baştan çepeçevre sarmış, usul usul sıkıştırmaya, başlamıştı." (s.209).

Başkişinin somut varlığına dönüşüyle başlayan bilinçli yaşam eylemi, onun uzaklaşmaya çalıştığı bir hapishanedir. Çünkü kişi, dış yaşamda istemlerini gerçekleştiremez ve kendi varlığını koruyamaz bir biçimde düzenlenmiştir. Kişinin bu dış yaşam süreci, geçmiş ve anılarla yazgıya dönüşür, başkişinin geçmişinden kurtulma

çabası, bu birikimle yüzleşmesine bağlıdır. Anlatıdan başkişi, anıların düşselinde kendi yaşanmışlığını önce sözcükler yardımıyla somutlaştırır sonra gerçek zannedilen yanılgıdan kurtulur; *"İyi, dedi Tanrı Ciguri. Kaybettiğin de iyi oldu. Geçmişin baskısını anladın. İnsan bunu, ancak ondan kurtulunca anlayabilir."* (s.210).

Başkişinin kendinden ve bilinçli yaşamında kurtulması dış gerçeğe yenilmediği gösterir. Doğru yaşam biçimini bilinçdışı rüya gerçeğinde bulan kişi, varoluş bakımından kendi özünde başarabildiği ölçüde esas benliği, içsel birlikte yakalar. Geride bıraktığı ise sadece genel bir yazgıdır ve sınırlı yaşamın sınırlı varlığıdır. Rüya benliği sonsuz ve bağımsızdır.

1.11.7.2.Norm Karakterler

Anlatıda norm karakterler anlatıcı-yazar başkişinin sığındığı simgesel kişiliklerdir. Başkişinin hep yanında olan ve karakterleri hiç değişmeyen bu kişilikler kendilerini varlık olarak kabul etmek. Norm krakterler, başkişi var olduğu sürece eylemsel anlamda varlıklarını devam ettirir ve kimlik olma şansını kazanamazlar. Anlatının norm karakterleri, Müveddet, İstanbul'u anlatan adam, Sulakyurtlu Kazım ve Tanrı Ciguri'dir.

Müveddet norm karakteri, Abalı Dede Türbesi'nde bekçidir ve düşleri yönetir. Elinde teşbih çekerek rüyaları dinler ve rüya gören kişiliklere yol gösterir. Yaşlı türbe bekçisi Müveddet, yaşamı dışardan seyredip kişiliklerin bilinçaltını çözümler. Yaşlı kadın Müveddet, rüya yolculuğu sırasında bazen beden değiştirip, genç ve güzel bir kadın olarak betimlenir;

"Abalı Dede Türbesi'ndeki yaşlı kadın bu. Tümüyle değişmişti. Şaşkınlıkla ondaki bu değişikliği gözlerimle içmeye çalışıyordum. Dışarda yağmur daha da artmıştır. Birbiri peşi sıra çakan şimşekler karşımda oturan kadını aydınlatıyordu. Saçları ensesinde toplanmış, yüzünün iki yanına maşa ile derin dalgalar yapılmıştı. Kirpikleri rimelli, dudakları erik rengi boyalıydı." (s.21).

Anlatıdaki diğer kişiyle de olduğu gibi Müveddet norm karakterinde de beden değiştirme söz konusudur. Yaşlı kadının birdenbire genç ve bakımlı oluşu, rüyada boyutlar arası geçişin farklı evrendeki yansımasıdır. Başkişi çeşitli yaşamlara yolculuk yaparken bellekte kalan kişileri kendince değişlik kazandırır ve olayları birbirine bağlamaya çalışır. Yaşlı kadının bir kartpostaldaki güzel kadına dönüşmesiyle birlikte

yeni bir düş yaşamı kurgulanır; *"Dikkatle yüzüne fildişi renkli tenine, özenle pudralanmış boynuna, yumuşak kahverengi gözlerine baktım.*

Ne konuşacağız?

Bir şeyler anlatacağım sana.

Dinliyorum.

Garson kahvelerimizi getirmişti. Kadın, kahvesini yavaş yavaş karıştırarak anlatmaya başladı." (s.23).

Müveddet karakterinin değişmiş hali, yani bir olay örgüsünün başlangıç noktasıdır. Kendi geçmişinden kişileri dahil eden başkişi, Müveddet'i değiştirerek daha önce yaşamış olduğu bir anıya yolculuk yapar. Genç bir kadın öyküsünün anlatıldığı olay örgüsünde anımsanan tüm olaylar Müveddet bilinciyle başkişiye aittir. Müveddet anıların yanında onların açığa çıkmasına yardımcı olur. Başkişiyi gerçeklere de alıştıran kişilik onun dış dünya bağlantısı konumundadır.

"Yaşam dediğimiz o kement, beni yeni baştan çepeçevre sarmış usul usul sıkıştırmaya başlamıştı.

Birazdan o duyguya alışacaksın. Farkına varmayacaksın onun, dedi Müveddet." (s.210).

Başkişi için yaşam analizi yapan Müveddet, onun iç sesidir. Müveddet'le birlikte söylenmesi gereken her şey söylenir ve anılar yeniden yaşama kavuşturulur.

Anlatının bir diğer norm karakteri İstanbul'u anlatan adamdır. Başkişinin İstanbul anılarını dile getiren norm karakter karşı bellek olarak, başkişiyi gerçek yaşamına döndürür; *"Adam gözlerini bana çevirip dikkatle baktı.*

Sizin İstanbul'unuz mu? Ben otuz yıl öncesinin İstanbul'unu anlatıyorum. Rüyamda o İstanbul'u gördüm. Nasıl sizin İstanbul'unuz oluyor, anlayamadım. Anlattığım benim İstanbul'umdu, dedi. Gençliğimi geçirdiğim İstanbul." (s.31).

İstanbul'u anlatan adam norm karakteri, tamamlayıcı unsurdur, başkişinin geride bıraktığı gençliği, İstanbul mekânı anımsamasıyla yeniden canlanır; *"Anlatmaya dayalı edebi türlerde başkişiden sonra en fazla derinliğe sahip, en çok boyut kazanma niteliği olan kahramanlar, norm karakterlerdir. Başkişiyi tamamlayan / bütünleyen norm karakterler, dramatik aksiyonu belirleyici işleve sahiptir."* (Deveci, 2018: 305).

Başkişiye mekânsal bir bütünlük kazandıran norm karakter, dış dünyanın bir kesiti olarak değerlendilir ve bilinçaltında onun mekâna bağımlılığı gösterilir.

Sulakyurtlu Kazım, anlatının bir başka boyutta cinsiyet ve kimlik karmaşası yaşayan norm karakteridir. Bir hamile kadın içinden çıkan Şoför Kazım, daha sonra Kral Übü'yü oynayan bir aktör olarak ortaya çıkar. Anlatı boyunca kendine dönemeyen ve hiçbir zaman kendi olamayan Kâzım toplumda sosyal ve cinsiyet çatışmasının soyuttaki temsilcisidir; *"Bir rüya gördüm! diye bağırdı birisi. Dönüp o yana baktık. Duyduğumuz gür bir erkek sesiydi, ama genç bir kadındı bağıran. Dikkatlice baktığımda, hamile olduğunu gördüm. Karnı burnundaydı. Yattığı yerden yan dönüp doğrulmuştu. Bir kez daha gür bir erkek sesiyle bağırdı.*

Bir rüya gördüm!

Ne gördün söyle ne gördün?

Hamile kadın güçlükle şiltenin üstüne oturdu, sırtını duvara dayadı.

Şoför Kazım diye birisiydim rüyamda, dedi." (s.66-67).

Bir kadın kimliğinden çıkan erkek, başkişinin gerçekteki olaylara eleştirel bakışının yansımasıdır. Şoför Kazım, sosyal yaşamın bir parçasıdır ve başkişinin, siyasi anılarını ve orda yaşanan düzensizleri simgeler. Bir kadın, sonrasında Şoför Kazım ve sonrasında Kral Übü'yü oynayan aktör. Her üç kişide de topluma eleştirel bir bakış vardır. 'Kazım' norm karakteri düzensizlik ve dışlanan cinsellikle soyut yaşamda başkişinin tamamlayıcısı olur.

Anlatının bir başka norm karakteri Tanrı Ciguri'dir. Başkişinin dış dünya gerçeklerinden sıyrılıp 'iç ben'e döndüğü kişi, onun sözcüsüdür. Başkişi söylemek istediklerini ve kendine kabul ettirmeye çalıştığı şeyleri, tanrı Ciguri'ye yükler. Tanrı Ciguri, başkişinin kendi aynasıdır ve itiraflarıdır;

"İnsan anılarını, geçmişini nasıl temize çekebilir ki? diye hayretle sordum. Yaşanan, yaşanıp bitmiyor mu? Bu defter nasıl temize çekilebilir? Olası bir şey değil ki bu! Öyle değil mi, Tanrı Ciguri?

Artık defter sende dedi o. Onunla ne istersen yapabilirsin. İstersen sayfaları karıştırıp tümünü yeni baştan oku, başarabilirsen yanlışlarını düzelt, temize çek onu, ama bence uğraşmaya değmez; eğer istersen at bir çekmecenin içine." (s.198-199).

Tanrı Ciguri norm karakteri, başkişinin yüzleştiği öteki 'ben'idir. Yaşamı boyunca karşılaştığı her şeyi yeniden anımsayıp, değiştirmeye çalışan başkişi. Tanrı Ciguri

kimliğiyle bunu yapamayacağını anlar. Çünkü bilinçaltı söylemi kişiliği yönlendirir. Gerçeklerin kabullenişi, yaşamın analizi, geçmişin tekrarı hepsi başkişinin kendi söylemleridir. Tanrı Ciguri sadece bir sözcüdür. Anlatıcı-yazar başkişi, kendine seçtiği sözcü norm karakterle dış dünyaya seslenir ve varlık-kişi-kimlik üçgenini kanıtlar.;*"İyi, dedi Tanrı Ciguri-Kaybettiğin de iyi oldu. Geçmişin baskısını anladın. İnsan bunu ancak ondan kurtulunca anlayabilir."* (s.210).

Başkişinin unutmak istediği geçmişi, yaşamak istemediği gerçekleri ve kaçmak istediği zamanı, dile getiren Tanrı Ciguri, başkişi için benlik tamamlayıcısıdır. İçindeki hakim gücü, bu norm karakterin kişiliğinde gerçekleştirerek kendini tanımak ve tanımlamak ister. Anlatının sonunda geçmişin gölgesinden kurtulan kişi, Tanrı Ciguri norm karakterinin söylemleri ile dış dünyaya sığınır.

1.11.7.3. Kart Karakterler

Anlatıda kart karakterler, çatışma unsuru olarak değerlendirilmese de yüklendikleri sorumlulukla kart karakter olarak görülebilir. Anlatının tümüne hâkim olan rüya yaşamı, kişilikleri bilincin derinliğine götürür ve oradaki gizlenen sırları açığa çıkarır. Bir çeşit itiraf şekli olan rüya yolculuğunda kart karakter yok denecek kadar azdır. Çünkü olaylardan karşıt güç yoktur ve tek karşıt düşünce hâkimdir o da yaşamın anlamsızlığıdır. Anlatının kart karakteri tamirci Rasim ve Yaşlı adamın eski karısıdır; *"Bu genç hanım, bizim su tesisatçısı Rasim olduğunu söylüyor, dedi. Buyurun girin içeriye.*

Kapıyı ardına kadar açmıştı. Genç kadın çekingen adımlarla sedirli odaya girdi. Zarif bir hareketle televizyonun yanındaki koltuğa ilişti.

Evet, ben su tesisatçısı Rasim'im dedi. Ne tuhaf değil mi? Sizlere bunu nasıl anlatabileceğim acaba?" (s.43).

Tesisatçı Rasim, toplumda dikkat çekmeyen sıradan bir kişidir. Rüyada cinsiyet değiştirmesi kendi varlığını kabullenmemesinden kaynaklanır. Erkeksi yapıdan, dişi özelliği ortaya çıkan bu kişi bedensel çatışma içindedir. Kimsenin dikkatini çekmeyen tamirci Rasim'e kadınlık kimliği verilmesi, ona sağlanan yeni yaşam ve özgürlük, başkişinin hakim gücünü kullanarak varlığı değiştirir ve yeni yaşamında yapmak istediklerine ulaştırır. Kart karakter olarak olaylarda ve kişilerde karşıt gücü temsil edemeyen Rasim, cinsiyet karmaşasında ve gerçek yaşamda karşı cinsi simgeler.

Anlatının bir başka kart karakteri, Yaşlı adamın eski karsıdır. Tüm yaşamı boyunca mutlu olamayan kadın, ayrıldığı eşini tekrar elde etmek ister, bu nedenle çatışma unsuru gelişir; *"Kadın konuşmaya devam etti.*

Ben o adamı on altı yıl çektim. İyi ve kötü birçok günlerimiz oldu. Bir kızım var, evlilik çağında. Sonunda dayanamadım, boşandım. Cinsellik yaşamak istedim. Yaşlanmadan özgür kalmak istedim. Acaba hata mı ettim boşanmakla diye çok düşünmüştüm sonradan." (s.121).

Anlatıdaki kadının çatışması, kendi yaşamı ve tercihleriyledir. Kocasının tekrar evlenmesini istemeyen kadın gerçekleri kabullenmeden önlem almaya çalışır. İkinci eş genç kadını kocasının hayatından çıkarmak isteyen eski eş, kaybettiği yaşamını tekrar kazanmak ister. Genel bir karşıtlık olmasa da eski eşin tavrı yaşamda, yeni ve genç kadına karşı haksızlık yapıldığını gösterir. Temelde kart karakterlerin güçlü bir yapıları yoktur ve başkişiye karşı sorumlu da değillerdir. Onların kendi içinde olumsuzlukları ve olmak istedikleri benlikler vardır.

1.11.7.4. Fon Karakterler

Anlatıda Fon Karakterler, modern romanlarda görülen derinliksiz ve niteliksiz kişiler değildir. Başkişi ve öteki kişiliklerin yaşamında herhangi bir nedenle bulunan fon karakterler, bazen bu kişiliklerin yaşam akışında belleğe yerleşmiş kimliklerdir.

Abalı Dede Türbesi'nde uykuya dalan bir adam rüyasında genç ve güzel bir kadına gittiğini anlatır ve sonra yok olur. Aynı türbede çok çeşitli kadınlar şifa bulmak için rüyaya yatar ve bu kadınlar bir grup oluşturur.

Başkişi için gerçek yaşamda bir kesit olan, Huzur Apartmanı kapıcısının karısı Sevim, başkişiye bazen yardımcı olur, kimliksiz bir kişilik olarak belleğe yerleşir.

Anlatının bir başka fon karakteri Madam Anjel'dir. Madam Anjel, zengin ve çekici bir kadındır, yakışıklı ve zengin çocuğu Sinan sevgilisidir. Sinan Madam Anjel'i terk edip Nazan'la birlikte olur. Nazan'ın kocası, Nuri Bey de Sinan'ı öldürür. Madam Anjel, Nazan, Nuri Bey ve Sinan, anlatıda sadece olayların söylemi ile yer alırlar.

Zengin ve politikacı Hanım, Sulakyurtlu Kazım'ın yanında çalıştığı kadındır. Onun Şoförlüğünü bir süre yapar daha sonra kadın Kazım'ı işten çıkarır.

Memduh Bey'in kızı, ikinci eşe rahat vermez ve onun evi terk etmesini sağlar.

Anlatıda her biri farklı olaylarda yer alan fon karakterler, hem iyi hem de kötü olabilecek kişiliklerdir.

Anlatının diğer fon karakterleri, başkişiyi etkileyen Alfred Jarry, Rimbaud, Verlaine gibi dünyaca ünlü isimlerdir. Bu kişiliklerin eserlerini okuduğunu ifade eden başkişi, aynı zamanda anlatıya dahil ederek fon karakterleri kalabalıklaştırır. Fon karakterler dünyası, başkişi anlatıcı yazarın iç dünyasındaki karmaşık düşselin de göstergesidir. Rüya yaşamına birçok fon karakter ekleyerek olayları çeşitliliğe sürükler. Etkisiz ve derinliksiz olmayan bu karakterler her şekilde kendine yer bularak olaylara yön verebilme özelliğine sahip olurlar. Alfred Jarry ve Rimboud gibi karakterler başkişinin yaşam analizini kolaylaştırır ve yaşam felsefesi sunarlar. Bu yönleriyle etki ve derinlik gösterdikleri söylenebilir. Bu kişilerin fon karakter olarak değerlendirilmesi bu kişilere olay örgüsünde fazlaca yer verilmemesinden kaynaklanır. Bu kişilikler, sadece isimleriyle vardır ve yaptıkları dışarıdan anlatılır.

1.11.8. İzlek

1.11.8.1. Bedensel Kimlik Arayışı

Anlatıda iki kişide görülen bu izlek kişilerin temel sorunlarından biridir. Toplum genel kuralları, cinselliğin özgür yaşam alnını kısıtladığı için, rüya ortamında kişiler kendi cinsiyetlerini değiştirme istemi içinde olurlar.

"Yasak döngüsü: Yaklaşmayacaksın, dokunmayacaksın, tüketmeyeceksin, haz duymayacaksın, konuşmayacaksın, ortaya çıkmayacaksın, neredeyse gölge ve giz dışında varolmayacaksın. Cinselliğin üzerinde iktidar salt bir vazgeçmesidir. Aracı, bir cezayla tehdit etmektir; Ceza ile kendisinin ortadan kaldırılmasıdır. Ortadan kaldırılmak istemiyorsan ortaya çıkma. Varlığın ancak iptal edilmen pahasına ayakta duracaktır." (Foucault, 2003: 66).

Doğa yasalarının yüklemiş olduğu cinsel kimliği ya kabul etmeyen ya da bu kimlik aradığı cinselliği yaşayamayan 'benlik'ler bilinçaltında yani bilinçdışı rüya dünyasında farklı cinsel kimlikle ortaya çıkarlar. Anlatıda bu alışkanlık daha çok toplumun değer vermediği kişiliklerinde görülür;

"İhtiyar adam cebinden yarısı boşalmış, tek bir sigara çıkartıyor, eliyle ucunu düzeltip yakıyor onu. Bir nefes çekip anlatmaya başlıyor.

Genç bir kadındım rüyamda, diyor. Gencecik, çok güzel bir kadındım. Otuzumda yoktum. Biliyorum, çünkü rüyamda aynaya baktım. Bal sarısı dalgalı saçlarım, deniz mavisi gözlerim vardı." (s. 16-17).

Anlatıda yaşlı adamın rüyasında genç ve güzel bir kadına dönüşümü, gerçekleştirilememiş cinsel istemlerinden kaynaklanır. Çünkü yaşlı adam bir erkek cinsiyet olarak gençliğinde böyle bir kadına sahip olamadığını daha sonraki cümlelerinde ifade eder; *"Biliyor musunuz? dedi. Yıllar önce buna benzer güzellikte bir kız görmüştüm. Tam böyle değildi ama. Esmer güzeliydi O. Çalıştığım dükkana gelmişti bir sabah. Evindeki musluğun vanası yalama olmuş. İşte o an, onu dükkanın kapısında gördüğümde gözlerim kamaştı. Çok dişiydi, tam kadındı… Sıradan bir insandım. Üstelik çirkin bir erkek. Ben gençken de çirkindim."* (s.17).

Kendi bedeninde mutluluğu bulamayan kişi, sahip olmak istediği ancak olamadığı bir bedende yeni bir yaşam kurgular. Yaşlı adamın cinsiyet değiştirme eylemi, bedenin vermiş olduğu sıradanlıktan kurtulma ve cinselliği yaşama arzusundan kaynaklanır; *"Bu genç hanım, bizim su tesisatçısı Rasim olduğunu söylüyor, dedi. Buyrun girin içeriye.*

Kapıyı ardına kadar açmıştı. Genç kadın çekingen adımlarla sedirli odaya girdi. Zarif bir hareketle televizyonun yanındaki koltuğa ilişti.

Evet, ben su tesisatçısı Rasim'im, dedi. Ne tuhaf değil mi? Sizlere bunu nasıl anlatabileceğim acaba?" (s.43).

"… Yaşamımın elli üç yılını su tesisatçısı Rasim olarak yaşadıktan sonra, nasıl böyle olduğumu ben de anlamış değilim, diye yanıtladı kız." (s.44).

"Uyanınca koşup aynaya baktım. Böyle kalmıştım. Kendimi rüyamda gördüğüm gibi. Özümü gerçeğimi bulmuştum." (s.44).

Yukarıdaki her üç alıntı, 'Rasim', kişiliğindeki cinsel kimliği belirler. Tesisatçı Rasim, toplumda öne çıkamayan ve kendini kanıtlamayan bir erkektir. Dikkat çekmek ve erkeksi kimliğinden kurtulmak için güzel bir kadına dönüşür ve kendini içselde özgür bırakır;*"Bir rüya gördüm! diye bağırdı birisi. Dönüp o yana baktık. Duyduğumuz gür bir erkek sesiydi, ama genç bir kadındı bağıran…*" (s.66).

"Hamile kadın güçlükle Şiltenin üstüne oturdu, sırtını duvara dayadı.

Şoför Kazım diye birisiydim rüyamda, dedi. Kadın davudi bir erkek sesiyle konuşuyordu; büsbütün ilgimi çekmişti bu, oysa çok ince hatlı bir yüzü, narin bir boynu vardı." (s.67).

Anlatıdaki bir başka cinsel kimlik Şoför Kazım'dır. Bu kişilik, gerçek dış dünyada hamile bir kadın, rüya âleminde ise sıradan bir şoför erkek kişiliktir. Başkişinin, erkek cinsel kimliğini her şekilde kadına dönüştürmesi, erkeklerin bilinçaltındaki istemleriyle ilgilidir. Şoför Kazım, anlatının diğer kesitlerinde kadınlarla ilişkisi olan bir erkektir, başkişinin hamile kadına döndürmesi, aslında Kazım'ın dış dünyadaki suçunun bir yansımasıdır. Kadınları kendine eğlence olarak gören kişilik, kendisinin de kadın olduğu bir dünyada çift benlik oluşturur; *"Bir teoriye göre transeksüalite eşcinselliğe, narsisistik bir bozukluğa karşı bir savunma yada ayrışma-bireyselleşme evresinde ortaya çıkan bir çatışma durumudur. Bordeline kişilik bozukluğunun ve bu bozuklukta sık görülen, kronik anksiyete, yaygın ve serbest yüzen anksiyete, depresyon, yalıtım ve strese dayanma gücünde azalma gibi belirtilerin transseksüellerde sık görüldüğü, transseksüellerde dişilik ve erkekliğin yeterli bir şekilde bütünleştirilmediği ve kendilik yapılanmasının kusurlu geliştiği ileri sürülmüştür."* (Keskin-Tamam, 2015: 439-440).

Yukarıda tanısı yapılan transseksüalizm, anlatı kişilerinin bu tercihi yapma nedenlerini de ortaya koyar. Toplumsal yasaklar toplumda izole edilme ve cinsel arzuyu yaşamama gibi sorunsallar kişilerin çift beden edinmesi ile çözümlenir. Ayrıca erkeklerin kadın olma seçimi onlara verilen bir cezadır. Çünkü kadınların değersizleştirildiği erkek cinsiyetinde, kendisi de kadınlaşır.

1.11.8.2. Toplum Düzeni ve Siyasete Başkaldırı

Anlatıda, başkişi yazar, bazı simgesel isimlerle toplum düzenini ve siyaseti eleştirir. Rüya ortamında gerçekleşen tüm olaylar, aynı zamanda dış dünyanın bir gerçeğidir. Çünkü bilinçaltına yerleşen yaşanmışlıklar, unutma bilincinde yok olmamışsa önemli ve etkili özelliklere sahiptir. Yazar başkişisi, dış dünya yaşamında korkuları olan bir kişidir ve kalabalığa karşı yalnızlığı tercih eder. Yalnızlık dünyasında özgürdür ve tüm söylemler olduğu gibi yansıtılır.

Başkişinin toplumu eleştirmesinin bir başka nedeni de yaşamdaki adaletsiz yönetimdir. Toplumdaki eşitsizliğe eleştirel yaklaşan başkişi 'Kral Übü' tiyatro eseriyle bunu simgeleştirir;

"Alfred Jarry'nin oyunu Kral Übü beni çok etkiledi, dedi. Anlatamayacağım kadar çok… Ama etkilendiğim bir oyun daha vardır ki, sanırım siz onu da iyi bilirsiniz.

Nedir o? diye sordum.

Adam:

Anlatının Artaud'nun 'Kan Fiskiyesi' adlı oyunu. Seversiniz onu, değil mi? Yanıldığımı sanmıyorum, dedi." (s.86).

Yazar başkişi, 'Kral Übü' adlı eseri anlatıya dahil ederek mevcut iktidarı eleştirir. Çünkü bu eser gerçekte de siyasi kişileri eleştiren bir yapıya sahiptir. Eser konu itibariyle şu şekilde özetlenir;

"Oyun özeti:

Zalimliği ve kabalığı ile ünlü Übü Baba, Polonya'daki Kral Venceslas'ı öldürür, iktidara geçer; ardından asilzadeleri ve darbe yapmasına yardımcı olan herkesi öldürür. Ancak, kral olan Übü, öldürülen Kral Venceslas'ın o'lu prens Bougrelas'a dikkat etmelidir. Karısı tarafından kandırılan Kral Übü, oyunun sonunda, generalleriyle birlikte ülkeden kaçmak zorunda kalır." (Jarry, 2004:1-64).

Kısaca özeti verilen oyun, var olan yönetime karşı yazılmış absürt bir tiyatro oyunudur. Başkişi de bu kimliği kendine simgesel değer olarak görür ve kendince yarattığı kişilikler üzerinden dış dünyadaki siyaseti, rüya ortamında bu kimlikle bütünler. Anlatıda Sulakyurtlu Kazım karakteri 'Kral Übü' rolünü üstlenir, bu eleştirme de yine dönem siyasetine farkı bir yaklaşımdır;*"Yönetmen Antonın Artaud! Dedim. Sulakyurtlu Kazım'a Übü rolünü teklif eden Artaud!"* (s.90).

Şoför Kazım, çeşitli kişilerle anlatıda yer alırken en önemli kişi Kral Übü'dür. Çünkü Kazım karakteri anlatının diğer kişiside hırsız ve dolandırıcıdır;*"Sonradan anladım. Hırsızlıklarım meydana çıkmış. Benim ayrıldığımı duyunca, herkes bir bir gelip Hanım'la konuşmuş meğer. Benim yaptıklarımı anlatmış. Kirada dükkanları vardı Hanım'ın. Ben oralardan haraç toplardım. Vermeyenin boğazına sarılır, ümüğüne basardım."* (s.73).

Şoför kazım karakterinin Kral Übü gibi siyesi bir kişiliği canlandırması, kendi esas kimliğiyle benzerlik gösterir. Toplumda bu tür kişiler genellikle yaptıkları yanlışları itiraf etmezken, 'Kazım' karakteri yaptıklarını söylemekten çekinmez. Çünkü başkişinin, söylem kimliği olarak anlatının temel iletisini okura bildirir;*"Genel Başkan, değil mi o? diye sordum.*

Rüyasında Genel Başkan olduğunu gören adam. Aynı şey: dedi Tanrı Ciguri. Aynı şey canım, dedi bir an düşündükten sonra. Ha rüyasında görmüş, ha gerçekten Genel başkan olmuş… Ortada bir şey yok ki!" (s.175).

Başkişinin Tanrı Ciguri ile konuşmasındaki siyasi söylemler, gerçekle bir göndermedir. Siyasetteki başkanlık görevinin bir önemi olmadığı vurgusunu yapan kişilik, bu görev için yapılan kavgaları anlamsız bulur. Toplumda düzensizliklere karşı siyasi çekişmeler ve kişisel çıkarları eleştiren başkişi, rüya kavramında tam olumsuzlukları ifade eden etme özgürlüğü bulur.

"Ütopya, ideal toplum ve devlet tasarımıdır. Köken olarak Yunancadan gelen bu kavram, hem olmayan hem de mükemmel olan bir yer tanımlamasıdır…

Varolan düzene aykırı, onu aşan ve yenisinin kurulmasını amaçlayan (Mannheim, 2009) Ütopyalarda, ortaya çıktığı toplumsal bağlam nedeniyle kültürel ve zihinsel süreç söz konusudur. Bu zihinsel ve toplumsal süreçler ütopyaların temel niteliğini belirler." (Yücedağ, 2011: 201).

Anlatının tümüne hâkim olan rüya ütopyası başkişinin tüm eylemlerini gerçekleştirdiği alandır. Siyasi kimlikleri de burda yok eder. Çünkü sınıf ayrımı yoktur, başkanlık veya alt kademe mevkilerin de öneminin olmadığı bu uzam, tüm kişilikler için kendisi gerçekleştirme fırsatı doğurur. Dış dünyadaki sınıfsal farklılıkların da olmadığı bu idealde, kişilik benliğini bulur ve esas kimliğine ulaşılır.

1.11.8.3. Geçmişi Silerek Özgürleşme

Anlatıda başkişi, yaşanmışlığın içine geri dönerek kendisiyle yüzleşmeye çalışırken, kendinde kalanlardan da kurtulmaya çalışır. Çünkü ruhsalın elindeki geçmiş, başkişinin yeni bir yaşam kurmasına engel olur. Başkişi gerçekteki dış dünyada yalnız ve korkuludur, bedenin yok olacağı düşüncesi onu içselin derinliğine sürükler; *"Hadi uyu, diyor. Uyu ki iyileşesin.*

Rüya bulutu şimdi gözlerimin önünde. Bir sabah zamanı, yaz başlarında bir gün; Bodrum'a giderken arabamın birden içine daldığı, beni ana rahmindeki bir plasenta gibi çeviren, içimi ürperten bembeyaz, yoğun sis'i anımsıyorum." (s.10).

Yukarıdaki anlatı, başkişinin, saflık ve masumiyetin simgesi olan ana rahmine dönme istemini bildirir. Kendi boşluğunu ve yalnızlığını, yasakların ve kuralların dış dünyasında şekillendiren ve büyüten kişi, 'benlik'in sonsuzluğunda asıl varlığa ulaşmak isterken, varlığın parçalarıyla karşılaşır. Bu parçalarla rüya ortamında önce savaşır sonra her bir parçanın gerçeğini kabullenerek içseldeki çatışmayı yok eder; *"Gözlerimi açtığımda Abalı Dede Türbesi'nde, yer yatağının üstünde yatıyordum. Gözlerimi yavaşça kaldırıp beyaz boyalı tavana baktım.*

Uyandım mı? diye sordu yaşlı kadın yanı başımdan." (s.15).

Rüya ortamı için türbe somut mekânını seçen başkişi, bu tür mekânlara herhangi bir umut bekleyişi için giden insanların inanç zayıflığından yararlanır. Her bir kişilik kendi rüyasını anlatırken, başkişi bu rüyalarda kendisi ve geçmişiyle yüzleşir çünkü anlatılar farklı benlikler olsa da anlatılanlar bir 'benlik'in geride bıraktığı yaşamıdır. Dış dünyada umutsuz bekleyiş içinde olan 'benlik', bilinçaltında da kendi olmaktan kaçınır. Bu nedenle kendi dışında farklı kimlikler yaratarak, kendi iç sesini bu kişilikler aracılığıyla konuşturur;

"Ne tuhaf şeyler bu anlattıklarınız. Bir yaşam, diye mırıldandım.

Evet, diye devam etti o. Bir yaşam. Onu hep düşünürüm. Acaba ne yaptı? Bir gün tüm eşyalarını toplayıp yaşlı adamı terk etmişti." (s.27).

Anlatıda başkişi, Yağmur Lokantası adını verdiği düşsel ortamda, beden değiştiren kadının anlattıklarını farklı bir yaşam olarak ortaya koyar ancak anlatan kadın da anlatılan yaşam da başkişinin geçmiş adını verdiği baskıcı yaşanmışlardır.

Bu dünya gerçekleri ve içseldeki çıkmaz düşünceler başkişinin kendisiyle olan bağını koparır ve yalnızlaştırır. Ruh ve bedenin ayrıldığı dış mekânlardan başkişi, bedensel varlığı sürdürürken, kendi yarattığı rüya ortamında ruhsal ben'i yaşatır.

"İki terim arasındaki bir ilişkide, her terim bu ilişki ile sürdürdüğü bağıntı aracılığıyla varolduğundan, olumsuz bir birim olan üçüncü bir terim ile olan ilişki ve iki terim ilişkiye bağlıdır. Böylece ruh söz konusu olduğunda, ruh ve bedenin ilişkisi yalnızca yalın bir ilişkidir. Bunun aksine, ilişki yalnızca kendine bağlıysa, bu son ilişki olumlu bir üçüncüdür ve böylece ben'e sahip olur." (Kierkegaard, 2004: 25-26).

Yukarıdaki alıntıda ben'in var olma biçimi anlatılırken, başkişi de ben'i yok etmeye çalışır. Var olmak istemeyen 'ben' kişisi bedenin yükümlülüğünü de kabul etmez. Bedensel varlığın yarattığı geçmişi silerek, yeni kimlik yaratan başkişi anlatıcı-yazar, ruhsaldaki tüm izleri de sözcükler yardımıyla önce somutlaştırır sonra parçalar halinde yok eder. Bu 'yok etme' eylemeni kendi yarattığı benlik Tanrısı'nın söylemleriyle gerçekleştirir; *"İşte böyle, dedim Tanrı Ciguri'ye.*

Size her şeyi anlattım. Defteri kaybettim ve buldum.

İyi, dedi Tanrı Ciguri. Kaybettiğin de iyi oldu. Geçmişin baskısını anladın. İnsan bunu, ancak ondan kurtulunca anlayabilir. İyi oldu defteri bir süre için kaybettiğin. Yaşamına değişik bir yönü verebilirsin." (s.210).

Başkişinin kendi iç sesi olan ‘Tanrı Ciguri’ benlik’in yapması gerekeni dış ses olarak söyler. Hakim güç ifadeyle gerçekleşen geçmişi yok etme istemi, kişiliğin yeni kabulleri için bir başlangıçtır; *“Hayat yeniden başlıyor! diye düşündüm. Şimdi, burada, şu an. Sanki şu kaldırımın kenarında.*

Ne güzel bir duyguydu bu!” (s.211).

Yaşanmışlığı geride bırakıp, geleceğin sonsuz uzamında kendini yeniden yaratan başkişi, içseldeki çatışmayı da sona erdirir. Ruh ve bedinin bütünlendiği ‘şimdi’ zamanı, kişilik için madde ve mananın sunduğu sınırsız özgürlüktür. Gerçekte ve düşte geriye bakmayı bırakan ‘benlik’ ‘an’la birlikte olumlu üçüncü’yü yaratarak asıl ‘ben’e ulaşır.

1.11.8.4. Kaçış ve Yalnızlık

Anlatıda rüya yolcuğuyla başlayan olaylar, uyku ve uyanıklık arasında gerçekleşir. Başkişi ve öteki kişilikler, uykuya dalar ve bilinçaltı söylemlerini rüya yoluyla dışa yansıtır. Anlatıda rüya kadar sığınmacı bir başka kavram da ‘gece’dir. Gecenin karanlığı ve sessizliği, kişilikler için kaçış ve yalnızlık simgesidir. Özellikle başkişinin ‘gece’ye karşı zayıflığı anlatının tümüne hâkim düşüncedir; *“O sonsuz gecenin içinde büyük bir yalnızlık duydun ve tüm yaşamın boyunca ‘gece’ yalnızca sana ait oldu. Geceyi yalnız yaşamayı sevdin her zaman.*

Doğru! diye bağırdım. Gece, çoğunlukla yalnızca benimdir. Kapılarını, pencerelerin ve başka dünyaların dışında dolaşırken bazen kendimi yalnız hissederim ama mutluyumdur.” (s.52).

Anlatıdaki ifadeler başkişinin kendi söylemleri olup yalnızlığını ve mutluluğunu gecede yaşadığını bildirir. Kişilik için kaçış noktası sayılan ‘gece’ aynı zamanda onun arkadaşı ve kimliğidir. Kalabalığın yok olduğu, kötülüklerin örtüldüğü zamanın sınırsızlaştığı ‘gece’ başka kişiler için de yaşamın başladığı ‘an’dır. Rüya ortamıyla başlayan yeni yaşamlarda karanlığın aydınlattığı anılar ortaya çıkar;*“Özlerim kapandı. Bir iki cümle daha döküldü dudaklarından.*

Kırmızı ışıkla aydınlatılmış bu kötü garsoniyerde bir yabancıydım ben. O çok sevdiğim kentte, son gördüğüm insanların arasındaydım. İstanbul’un yaşadığım olayların kötü bir müsveddesi gözlerimin önündeydi…” (s.107).

Başkişinin geçmiş tutkusu, gecenin karanlığıyla bütünleşerek, kendi varlığıyla hesaplaşmasını sağlar. Karanlık, yalnızlık ve nihayetinde geçmiş kişi için önemli kavramlardır. Çünkü kendi kendinde kaybeden ‘ben’ bu üç kavramda yeniden varlık

olmaya çalışır. Her türlü duygunun yoğun yaşandığı gecede, benlikler de olma istemimden uzaklaşır ve olumsuz olamamaya yaklaşarak arkada bıraktıklarını yok sayar; *"Dışardaki karanlık ve taze hava, çok sevdiğim kenti yanı başımda görmem, içimde birdenbire duymaya başladığım özgürlük duygusu neşelendirmişti beni."* (s.132).

Karanlığın geride bıraktığı yokluklar, kişilik için özgürlük duygusunu beraberinde getirir. Doğru-yanlış, iyi-kötü, varlık-yokluk. Zıt kavramlarının ayırt edildiği gecede, gündüz yaşamı için yeni kararlar alınır ve yeni sınırlar çizilir. Ruhun özgürleştiği karanlık, beden için eskiyen bir aydınlıktır. Her yeni gün bir umut, her yeni gece ise sınırsız bir karşılaşmadır.

1.12. Ayışığı Sofrası

1.12.1. Romanın Kimliği

'Ayışığı Sofrası' İstanbul'da Can Yayınları'nda dizilmiş, Eko Basımevinde basılmıştır (2000) (Eray, 2000:1).

Anlatılan düzeltme işlemi Yeliz Şen'e, dizgisi Serap Kılıç'a aittir. Ciltleme ise 'ZE' Ciltevi tarafından yapılmıştır. Kapak resmi, 'Poul Delvaux'un Kente Giriş' alıntısıdır.

Anlatının başında Nazlı Eray'ın kısa biyografisi yer alır. Son kesintinde ise N. Eray'ın geleneksel gün-ay-yıl tarih ve yer belirtisi değişikliğe uğrayarak gün-ay ve yıl olarak verilir, yıl belirtilmez;

"11 Haziran Bodrum- 2 Eylül Ankara." (s.190).

Anlatıda kesitler arasında herhangi bir ayrım yoktur. Başkişinin anlatımına bağlı olarak değişen kesitler, düş-rüya-gerçek üçgeninde seyreder.

1.12.2. İsimden İçeriğe

'Ayışığı Sofrası' adlı anlatının ismi ile içeriği arasında, gerçek ayışığı ile bağlantı kurulur;*"Ne tuhaftı ayışığı bu gece; gökyüzündeki gümüş renkli dolunayın o değişik aydınlığı beni birden etkilemiş, hafifçe başımı döndürmüştü."* (s.158).

Anlatıda karanlık bir geceyi aydınlatan ayışığı başkişi geçmişe doğru bir yolculuğa sürükler. Bu yolculuk istemi, kişi için yalnızlık ve mutsuzluğun bir kaçış noktasıdır. Düşüncelerinden kendinden kaçan 'başkişi', 'benlik' arayışını 'ayışığı'nın aydınlığında bulmaya çalışır. Kendince kendinden kurtulma 'an'ını 'ayışığı'nın umuduna bağlar. Işığın verdiği sersemlik hali onun için 'sarhoşluk' olarak nitelendirilir;*"Biliyor musun? dedi. Ayışığı içtim ben! Bir şişe ayışığı içtim!"* (s.159). *"Şu köşeyi dönünce bir sofra var Ayışığı Sofrası. Şişelerin tümü ayışığı şişesi, uzun saplı kadehle ayışığı dolu."* (s.160).

Yukarıdaki anlatıda, 'ayışığı'nı, bilinçaltına götüren bir madde olarak gören başkişi, 'karanlık' kavramına tezat olan ışığı, bir umut olarak görür. Kendinden ve yalnızlığından kaçan 'benlik' ışığın sarhoşluğuyla kendinde yeni dünyalar kurar. 'Geçmiş-şimdi-gelecek' zamanlarını bu sofrada birleştiren kişilik düşle-gerçeği birleştirir.

1.12.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Ayışığı Sofrası' adlı anlatı, kahraman bakış açısı ile yazılır. Başkişi anlatıcı-yazar, kendi bulunduğu uzamdan farklı uzamlara yaptığı düşünsel yolculuklarda kendi bilgi, duygu, düşünce ve seziş kavramlarından hareketle yeni yaşamlar kurgular. Yazar-anlatıcının 'başkişi' görevi üstlenmesi bakış açısını daraltır konumdadır. Çünkü kendinden başka düşünsel harekete yer vermez. Bütün hareket, kavram ve kişilikler başkişinin düş gücünde anlam kazanır ve onun istekleri doğrultusunda benlik, kimlik ve varlık olur.

Benlik kimlik varlık

Yazarın düşsel gücünü evrendeki kara deliklere benzetecek olursak yukardaki şekil ortaya çıkar. Önceden bir 'hiçlik' yani 'sıfır' değere sahip kavram ve kişiler başkişinin 'kara delik' düşünde çekim kuvvetiyle önce birinci değere sonra ikinci değere ve en sonunda sonsuz değere ulaşır.

Kahraman anlatıcının dar ve soluksuz bakış açısı, onun gerçekleştiremediği eylemlerinde oldukça geniş ve derin bir açıya dönüşür. Aklın değerler bütünü, duygunun düş parçalarında asıl görevinden uzaklaşarak ruhsalın bilinmezliğinde yok olur.

Bakış açısındaki kahramanın başkişi, yeni birinci kişilik, anlatının merkezi kişisi olarak hakim güce de sahiptir. Bu nedenle anlatma esasındaki farklılık ve derin düşünceler kişilikler ve kavramlar üzerinde gerçekdışı tanımlar oluşturur;*"Adım Yemliha, dedi o yeniden. 'Hayat' demek. Eshab-ı Kehf Mağarası'ndaki yedi uyuyanlardan biriyim. Bu gece uyandım."* (s.13).

Yukarıdaki alıntıda adı geçen 'Yemliha' adlı kişi, başkişinin bakış açısında yeniden kimlik kazanarak farklı bir kişi olarak anlatıya dahil olur. Başkişinin geçmiş kavramından şimdiye taşıdığı kişilik, onun, düşünsel tanımıyla anımsanma sürecinde yeniden yaratılır. 'Yemliha' adlı kişi başkişinin güçlü açısında kendi gücünü kaybederek sıradanlaşır ve artık başkişiye bağlı bir unsur haline gelir.

"Otobiyografik yöntemin hâkim olduğu romanlarda uygulanan bir bakış açısıdır. Bu tür romanlarda 'anlatıcı' ile 'anlatılan' aynı kişidir. Bu nitelikleri taşıdığı için bu figüre 'kahraman-anlatıcı' adı da verilmektedir." (Tekin, 2018: 57).

Hakim bakış açısıyla kahraman bakış açısı birbirinin aksi olsa da, 'Ayışığı Sofrası' adlı anlatıda kahraman başkişi 'hakim güç' olarak davranır. Tüm olayları ve kavramları yeniden anlamlandıran kişi, kendi merkez gücüyle her şeyi yönetir ve sonsuz bir dönüşüm oluşturur. Gerçek dünyanın döngüsel hareketine bağlı kalarak oluşturduğu 'açı' kendi düzleminde kendine bağımlı hareket eder. Anlatının sonunda ise olaylar ve kişilikler yine kendine, yani başkişinin gerçek ve düşsel varlığına dönüşür; *"Hava ağarırken hepsine şöyle bir baktım.*

İçim sevgi doluydu.

Benim yaşamımdı tüm bunlar, biliyordum.

Yarın geceye kadar, onları selamladım." (s.190).

Yukarıdaki anlatıda başkişinin, kendine yani gerçeğine bakıp selamlaması, onun kendi anlatılan değerini yine kendisinin verdiğini gösterir. Kahraman anlatıcı olarak kendi 'beni'yle olayların içinde oluşu, anlatı ile arasındaki mesafeyi yakınlaştırır ve sözcükleri cümlelere taşırken 'ben' değeri artar. Anlatımdaki 'ben' değer, içtenliğin ve gerçekliğin artmasına da neden olur. Bu olumlu nedenler süreci anlatıdaki 'düş mü gerçek' yoksa 'gerçek mi düş' sorularıyla okuyucunun kafasını meşgul eder. Seçilen her sözcük ve kurulan her cümle, başkişi anlatıcı yazarın gerçek-düş kaygısı ve bilinçdışı anlatının somutlaştırır.

Anlatının kesit geçişleri belirgin olmadığı için okuyucu düş ve gerçeği birbiri içinde hayal eder. Kendi dünyasındaki gerçeği düşle bağdaştıramayan okur, yazar başkişisinin ruhsal dönüşümlerini, bu gerçek mi, düş mü sorularıyla yanıtlamaya çalışır. Tam olarak gerçek dediği yazar, bakış açısında maddeyi manaya taşıyarak her türlü oluşuma hükmeder ve onların sonunu yeniden yazarak, yeni oluşumlar yaratır.

'Ayışığı Sofrası' adlı anlatıda, anlatıcı düzleminde genel olarak özet tekniği ve Leitmotiv Tekniği kullanılır.

Yazar, anlatının düşsel kesitinde olayları derinleştirirken, gerçekselde de özetlemeye çalışır. Çünkü tüm yaşamını anlatmak isteyen yazar kendi merkezinde yaşamındaki parçaları birleştirmek ister; *"Arkadaşım Aşo'yu belki de bir daha hiç göremeyeceğimi; lesis Teyze'nin ruhunun dolaştığı o salandaki, sarı kıvırcık kumaşla*

kaplı koltukta bir daha hiç oturamayacağını; duvarlara asılı, Aşo'nun yaptığı vazoda çiçek ve çıplak kadın resimlerine bir daha hiç gözlerimin dalıp gitmeyeceğini; …" (s.139).

Yukarıdaki alıntıda başkişi neredeyse bütün yaşamını bir paragraf sözcüğü bütünler. Özet tekniğiyle anlatamadığı olayları ve kişilikleri anlatıya dahil edip söz hakkı oluşturan başkişi yazar, bu özelliğiyle bakış açısındaki sınırı ortadan kaldırır. Ortaya çıkardığı kişiliklerin yaşamı, anlatının akışında çoğul ve geniş anlamlar oluşturur.

Anlatıda kullanılan bir diğer teknik, Leitmotiv Tekniği'dir. Anlatıcı yazarın sıklıkla söz ettiği düşünceler anlatıya şiirsel bir görünüm kazandırır;

"Aşo'yu belki de bu dünyada hiç göremeyeceğim fikri yavaş yavaş beynimde yerleşmeye başlamıştı." (s.7). *"Aşo'yu belki de bu dünyada bir daha hiç göremeyeceğim fikri yavaş yavaş benime yerleştikçe yüreğimde dayanılmaz bir acı duyarım bazı zamanlar."* (s.46). *"Aşo'yu belki de bu dünyada bir daha hiç göremeyeceğim fikri yavay yavaş beynime yerleştikçe, yüreğimde dayanılmaz bir acı duyarım."* (s.66).

Yukarıdaki anlatının sık sık tekrar edilmesi anlatıcı yazarın kendisiyle yüzleşmesinin bir nedeni de sayılabilir. Okuyucu ile anlatıcı arasındaki mesafenin yakınlaştığı bu anlatılarda, yazar tüm dikkati buradaki anlama yoğunlaştırır. Çünkü Aşo'yla başkişi bir bütündür ve bunun böyle olduğunu vurgulamak için en baştan, son kesite kader okuyucuya haber verir.

'Ayışığı Sofrası' adlı anlatı, öyküleyici, fantastik ve betimleyici anlatım biçimiyle yazılmıştır;

"…Gece zamanı yatağımda yatıyorum. Başucumdaki lambayı yavaşça söndürdüm. Bir karanlığa daldı gözlerim. Boynuma sanki bir çift kol sarıldı, birisi beni, yatağımdan çekip çıkarmaya çalışıyordu;.." (s.11). *"İnsiz cinsiz ara sokaklar, yolun kenarındaki apartmanlardan süzülen salon ışıkları, pencerelerdeki begonyalar, zambaklar ve gelin çiçekleri;…"* (s.33).

Yukarıdaki ilk anlatı fantastik anlayışın bir yansıması olarak kent, insan varlığıyla nitelenmiştir. Uykuya dalmak isteyen başkişi yarı rüya yarı düş, yarı gerçek ortamda doğaüsü bir güçle yeni zaman ve uzamların içinde yeni yaşamlar kurgular.

İkinci anlatıda ise betimleyici özellik yansır cümlelere, okuyucu, biraz düş biraz gerçek zamanı algılarken kendi zamanını unutacak kadar betimlemenin gerçekliğine kaptırır kendini. Öyküleyici anlatım da zaten anlatı kurgusundaki geleneksel yapı olarak görülür.

1.12.4. Olay Örgüsü

'Ayışığı Sofrası' adlı anlatının olay örgüsü, birbirine farklı yönlerden bağlı çoklu anlatılarından oluşur. Başkişi anlatıcı-yazarın gerçek-düş kavramlarıyla kurguladığı olaylar 'geçmiş-şimdi' arasında gelişir. Yine bu zaman kurgusuna bağlı olarak 'şimdi' içerisinde farklı zaman ve uzamlara da yolculuk yapılır ve orda da bir olay örgüsü kurgulanır.

Anlatıda geçmişte yaşanan olay, 'şimdi'ye aktarılırken geçmişin yaşanmışlığı, 'şimdi'nin şartlarına uyarlanarak yeniden anlamlandırılır. Tarihi olaylar, unutulmuş kişilikler, anlatının düşsel kurgusunda canlanır ve sonsuzluk özelliği kazanır;

"Yemliha, dedi. Ben Yemliha'yım." (s.13).

"Yemliha, Mekselina, Meslina, Mernuş, Tebernuş, Şazenuş, Kefeştayyuş, Kıtmir…" (s.13).

Yukarıdaki alıntıda adı geçen kişiler, tarihin unutulan kesitlerinden alınıp güncel kimliklerle kurguya dahil edilir. Anlatıcı-yazar, kurgu içinde kurgu yaratarak doğaüstü güçlerle olaylara heyecan katar. Düşlerin gerçek olduğu anlatıda okuyucu, gerçek ve düşü ayırt edemez çünkü geçişler arasında belirginlik yoktur. Anlatıcı-yazar başkişi kendi ruhsalında ortaya çıkan değişimlere bağlı olarak geliştirdiği olay örgüsünde, efsane, masal, mitoloji ve gerçek hepsini bütünler. Farklı edebi türleri bir arada kullanan yazar, olay örgüsünün gelişimini de bunlara bağlı kalarak kurgular. Anlatıda gerçekte anlatılan bir olayın, düşsele geçişi ve düşselde anlatılan bir olayın gerçekle geçişi kronolojiktir. Bilinen yerde alınıp tekrar aynı yerde birleşen metin halkaları mevcuttur;*"Yani vakanın zuhuruna sebep olan şahıs kadrosu içindeki fertlerin hususiyetleri ne olursa olsun itibari vaka da tarihi olan gibi kronolojik karakterlidir. Yani, o itibari alemde kronolojik sıra esası üzerine vücut bulmuştur."* (Aktaş, 2000: 49).

V1: Başkişi anlatıcı-yazar, 'Aşo' kişiliğini kendinden ayrı tutar ve farklı bir kimlik gibi onun betimlemesini yapar. Aşo'nun yaşamı, Aşo'nun sevdikleri ve Aşo'nun kedisi, başkişi için önemli değerlerdir;

"Rüyamda Aşo'nun salonundaydım. Eşyalar her zaman durdukları yerdeydi." (s.8).

"Aşo! diye seslendim var gücümle. Aşo! şuraya bak! Bir hazine paha biçilmez bir hazine bu!" (s.9).

"Aşo'nun kedisi Felix'in bu gece zamanı evin içinde bir yerden miyavlaması hayret verici bir şeydi…" (s.19).

Bu olay halkasında anlatının başından sonuna kadar 'Aşo' kişiliği başkişinin yaşamına dahildir. Çünkü 'Aşo' aslında 'başkişi'nin öteki yüzü olarak olay örgüsünün asıl unsurunu oluşturur.

"Ne zaman değişmiştim, Aşo ne zaman gitmiş, yerine ben gelmiştim acaba?" (s.102).

Anlatının gerçekle kesitinden parçalar olan 'Aşo' tasvirleri kronolojik bir şekilde verilir.

V2: Ashab-ı Kehf anlatısı olay halkasına dahil olur. 'Yemliha' adlı kişilik, başkişinin düşsel arkadaşı olarak onu farklı dünyalara yolculuğa çıkarır. Ashab-ı Kehf tarihi olayı, anlatının içinde tekrar kurgulanır. 'Yemliha' adlı kişilik, gerçek olaya bağlı olarak, tarihi paralarla alışveriş yapmak ister ve başkişi kaldıkları mağaraya götürür;

"… Üç yüz dokuz yıl uyuduktan sonra uyanan yedi kişi ve köpekleri… Az önce mi uyandım dedin?" (s.13).

Anlatıda 'Yemliha' başkişiyle birlikte çeşitli olaylara dahil olur ve tarihi bir olay bir düş gezintisinde sonsuzluk kazanır.

V3: Bu olay halkasında 'Karı Şefik' adlı kişilik kendini arar ve farklı kimliklerle başkişinin yüzünde yer alır. Önce fakir bir şoför olan 'Şefik' daha sonra zengin bir iş adamına dönüşür. Fakat başkişi 'Şefik'i kendi yanında tuttuğu için yine eski haline geri döner. 'Karı Şefik' başkişinin hem gerçekselinde hem de düşselinde yer alır. Onunla yolculuğa çıkan başkişinin tüm maceraları 'Karı Şefik' kişiliğinin yardımıyla gerçekleşir.

V4: 'Ayışığı Sofrası'nda tüm yaşamını avcunun içine alan başkişi bir 'dev' gibi her kişiliğin üstünde bir güç oluşturur. Düş içinde devleşen başkişi 'Ayışığı Sofrası'nda geçmişine geri dönerek kendini ve yaşamını soyutlaştırır;

"Yolun tam ortasına bir sofra kurulmuştu. Işık sofrası gibi bir şeydi bu; gördüğüm şeyleri anlamaya çalışıyordum." (s.160).

Bu olay halkasında yaşamın kendisini toparlamaya çalışan başkişi aynı zamanda yaşamı anlamlandırmaya da çalışır.

Anlatıdaki tüm olayları kapsayan dördüncü halka, başkişinin yaşam özetini oluşturur. Ayrıca bu halkada başkişi kendini düşten-gerçeğe dönüştürür.

1.12.5. Zaman

'Ayışığı Sofrası' adlı anlatıda 'zaman' kavramı belirsiz bir kronoloji içinde seyreder. Kişilerin zaman algısı yoktur ancak yine de onların dışında devam eden bir süreç vardır. Kişiler özellikle başkişi, zamanı ne kadar dışlasa da onun etkisinden kurtulamaz. Çünkü zamanın daima gerçeği yansıtma gibi önemli bir görevi vardır. Başkişi, gerçekten ve kendinden kaçma istemiyle eylemde bulunduğu için 'zamansız' olmayı tercih eder; *"Tuhaf bir rahatlık içindeyim. Zamanı ve mekânı çoktan yitirmiştim. Sonsuz bir özgürlük duygusu yüreğimi kaplamıştı."* (s.12).

Yukarıdaki alıntıda başkişi, zamansızlığı özgürlük olarak niteler ancak bu, duygu onu mutlu etmez. Zamansız kişiliğin kimliksiz oluşu 'benlik' arayışını başlatır. Kendi 'ben'ini kendinden ayrı tutan başkişi, zamanı yok ederek 'ben'i varlıktan uzaklaştırır. Başkişinin zamanla olan bu çatışması, anlatının tamamına yansıyan bir durum değişimine neden olur. Mevcut kişilikler, 'kendi' olmak yerine farklı kimliklerin farklı bedenlerinde var olmayı tercih eder;

"Sesi Karı Şefik'in sesiydi ama, konuşmasında her zamanki mıymıntı havadan eser yoktu; güçlü bir erkeğin yumuşacık sesiydi bu duyduğum, bir an içinde rahatlatı vermişti beni." (s.99).

Zamanı kendine döndürerek, kişiliklerin varlığında ikilik yaratan başkişi, kendi ikiliğinde de tüm kişiliklerin yansımasını bulur. Varlık zamanı yitiren kişilik, kendini de tüm olasılıklarda yitirir ve düş'ün etkin ve 'an'sız gücünde yeniden yaratır;

"Zaman, mekân belli değil mi dedin Şefik?

Belli değil Ablacığım. Ne zaman belli, ne mekân. Dışarısı görünmüyor. Çevrede saat yok, duvarda takvim yok." (s.84).

Zamanın belirsizliğinde yaşamı anlamlandırmaya çalışan kişilik, kurduğu yeni dünyada tüm kilitli kapıları aralar ve kendince zamanın gücünü azaltır. Saatin ve takvimin olmayışı da bu güçsüzlüğün kanıtı sayılır.

"Fizik, geriye getirilemez ve ileriye hızlandırılamaz sağduyusal zaman algısından farklı bir öykü anlatır. Penrose'un ifadeleriyle söyleyelim:

"Fiziğin tüm başarılı denklemleri zamana göre simetriktir. Zamanın bir akış yönünde ne kadar başarıyla uygulanabiliyorsa öteki yönünde de aynı şekilde uygulanabilir. Gelecek ve geçmiş, fiziksel olarak tamamen aynı temel üzerine oturtulmuş gibi görünür.

"Fizik açısından zamanın ileri ve geriye doğru işletilebilmesinin imkânı, modern fiziğin tüm temel denklemlerinin zaman açısından simetrik akışındandır. Fizik denklemleri zamanın tersine simetrisi denen bir özellik taşırlar." (Işıklı, 2015: 101).

Yukarıdaki anlatıda geçmiş ve geleceğin bir simetri oluşu açıklaması yapılır. 'Ayışığı Sofrası' adlı anlatıda da yazar, zamanı geçmiş ve şimdi üzerine kurar. Geçmiş ve şimdi'yi de bütünleyen yazar fizik yasalarındaki simetri oluşturur. Yaşamda daima 'an' üzerinde kendini var eden başkişi anlatıcı yazar geçmişi geri getirme veya zamanı durdurma istemindedir. Zaman tersine bir simetri ise geçmiş ve şimdi birbirinin aynı konumunda varlığın nedenselliğini oluşturur. Başkişi geçmiş düşünde kendi varlık nedenini sorgularken 'zaman' varlık ilişkisinde sınır kavramını da ortadan kaldırır.

Zamansızlık kişi için 'an' kavramında gerçekleşen bir süreçtir. Başkişinin zamansızlığı özgürlük olarak nitelendirdiği bilinçaltı merkezi, tüm gerçekliği reddeder. Gerçeğin yasalarında yaşamı başka boyutlara taşıyan başkişi zaman içinde zaman, yokluk içinde zaman, sonsuzluk içinde zaman ve var olamayan içinde zaman yaşamları yaratır; *"Kimbilir her biri hangi hayatın içindeydi, hiçbiri zamanı durdurmayı başaramamış…"* (s.170).

Zamanı durdurmayı da hedefleyen başkişi, zamanın kendisini durduracağından korkar. 'An'ların birleşkesiyle yaşam akışındaki kişiler, eylem sürecinde her bir 'an' için yeni kimlikler oluşturarak zaman sürecini yavaşlatır. Sürekli değişken yaratılar, zamanın hızından daha hızlı bir hareket kabiliyetiyle geçmiş-şimdi-sonsuzluk kurgusunda 'mutlak varlık' veya yaşam aynası oluşturmak için görevlidirler.

1.12.6. Mekân

1.12.6.1. Çevresel Mekânlar

Anlatıda çevresel mekânlar, kişilerin düş dünyasındaki özgür uzamlar değildir. Genellikle dış dünyanın gerçeğine ait olan bu alanlar sadece bir görüntüden ibarettir. Varlığın ruhsalında herhangi bir etkiye sahip olmayan çevre uzamı, maddi varlığın yer kapladığı sıradan alan olarak betimlenir; *"Arkamı dönüp hızla koşmaya başladım. Önüme çıkan ilk sokağa saptım, koşmaya devam ettim."* (s.18).

Bir sokak mekânı, insanın kendini anlamaya veya anlamlandırmaya çalıştığı yer değildir. Sokak insan için üzerine basılan maddi bir cisimden öteye gitmez. Kişiler sokakta bazen yürür, bazen koşar bazen de arabayla gezintiye çıkar. Ruh için 'boş', beden için sıradan alanlardır;

"Aşo mutfağa girip raftan kahve fincanlarını alır, yürüyen bir böceği gürültüyle öldürdükten sonra ocağı yakıp cezveyi ateşe koyardı." (s.84).

Anlatıda kişiler için bir diğer sıradan alan mutfaktır. Mutfak uzamı, insani ihtiyaç olan yeme, içme hazırlığı yapılan yer olarak tanımlanır ve olayın başlangıcı veya sonu veya nedeni değildir. Bir hareket alanı olarak tanımlanır, duygusal geçişlere ve arayışa neden olmaz;*"Bir süre sonra Yeşil Vadi Çay bahçesini geçmiş, Kader Sokak'tan yukarıya doğru yürüyorduk."* (s.111).

Yukarıdaki alıntıda da başkişinin belleğinde bir uğrak yeri olarak tanımlanan uzamı olayda gerçeğin bir parçası olarak verilir ve ruhun etkisinden uzaktır;*"Nihayet mekân tasvirleri, itibari âlemin üzerinde yaşadığımız dünyayla alakasını da farklı ölçülerde dikkatlere sunar. İtibari âleme has unsurlar içinde yaşadığımız kâinata ait olanlarla bir bakıma kavranabilir duruma gelir."* (Aktaş, 2000: 133).

Anlatıda, mekânın gerçekle bağlantısı ortaya konurken, düşsel dünyanın mekânlarının da yine gerçeğe aykırı olmadığı görüşü savunulur. Çevresel mekânlar gerçek kişileri betimlemeden daha fazlası değildir. Görme ve duyma eylemleriyle yaratılan bu mekânlar, sözcükler yardımıyla somutlaşır ve sözcüklerin çizdiği resim olarak dış dünyada yer alır.

1.12.6.2. Algısal Mekânlar

1.Kapalı-Dar ve Yutucu Mekânlar

'Ayışığı Sofrası' adlı anlatıda kapalı-dar mekânlar, kişilerin mekânsızlaştığı alanlardır. Varlık hacminin olmadığı ve varlığı, kendi alanını oluşturamadığı bu uzamlar bilinçaltı derinliğinde boşluk oluşturur ve bilinci yitiren alanlar olarak tanımlanır. Özellikle başkişisinin bilinçdışı eylemlerinde ortaya çıkan 'dar alan' kişiliği, sonsuz derinliğine hapseder. Tüm çıkış kapıları kilitli olan labirent mekânlarda başkişi ve diğer kişiler, kendileriyle yüzleşme fırsatı bulur. Düş-gerçek çatışmasının yaşandığı kapalı-dar mekânlar aynı zamanda kaçışın ve anlamsızlığın da kişilerle bütünleştiği alanlardır;*"Enerji Apartmanı'nın kapısı değişik bir gıcırtı çıkartarak arkamdan kapandı.*

Gece karanlığında bu değişik bir labirenti andıran apartmandan kurtulmuştum. Duvara dayanıp rahat bir nefes aldım. Gene de tuhaf, bilmediğim bir şey beni bu eski apartmanın içine doğru çekip duruyordu." (s.39).

Başkişisinin 'labirent' diye tanımladığı alan, ruhun korku ve kaygılarının başlangıç noktasıdır. Başkişisinin kendini geçmişe taşıdığı 'labirent' onu geçmişin sonsuzluğunda yeniden var eden bir etken olarak da görülebilir.

"umudun beklentiye dönüşen içeriği, umudun eylemsizliği ile bir çıkar yol ya da çıkış yolu arayışına girilir. Bu noktada olumlu-olumsuz / iyi-kötü / umutlu- umutsuz / bilinç-bilinçsizlik bağdaşımında varlık sorgulanır." (Eliuz, 2014: 10).

Anlatıda başkişisinin 'umut' olarak değerlendirdiği 'geçmiş' unsuru, 'benlik'in kendini farklı kişiler ve farklı alanlarda yeniden yaratma eylemine dönüşür. Somut yaşamda kendine bir 'alan' sağlayamayan başkişi, kimlik sorunsalında geçmiş-şimdi uzamlarını bütünler ve ihtiyacından fazla derinliğe gömülerek çıkış yollarını kapatır. Tasarlanmış bir uzam olmayan labirentte kuraldışı eylemler, kişilerin dış dünya ile arasındaki mesafeyi artırır. Doğanın kuralları, ruhun labirentinde yeniden canlanır ve anlamsızlığın ilham kaynağı olur;*"Bataille felsefesinde Labirent; yönsüzlük referanssızlık içinde eksiklik / yetersizlik ilkesinin imgesi olarak kullanılır. Labirent imgesi ile tanımlanan varlığın eksikliği / yetersizliği tüm varlığın baskın ilkesidir. Bu alanda tüm varlıklar asla tam ve yeterli değildir ve bu nedenle her varlık diğerleriyle ilişkiye açıktır*." (Atmaca, 2017: 104).

Yukarıdaki alıntıda da ifade edildiği gibi varlığın yetersizlik ilkesi, ‘Ayışığı Sofrası’ adlı anlatıda başkişinin var olma sorunsalı ile bağlantılıdır. Başkişi, kendi yarattığı labirentte diğer kişileri kendi çıkışsızlığına mahkum eder. Anlamsızlığın anlamına hükmetmeye çalışan kişi, yokluk kaygısında eksikliğine bağlı nedenlerle taraf belirlemeye çalışır;

“Hapishane avlusu, dedi.

Hapishane avlusu mu? Ne hapishanesi?

Senin hapishanen burası ablacığım. Senin ruhunun, beyninin hapishanesi. Avludayız işte.” (s.65).

Mekânı soyutlayan başkişi, tüm duyguların bütünlendiği bilinçaltı uzamında, zıt bağlamları ortaya çıkarır. ‘Kapalı-dar, labirent’ bilinçaltı, kimliksiz, kişiliksiz ve aidiyetsiz kişiliklerin de oluşumunu sağlar; *“Çakmağım sönmüştü. Enerji Apartmanı’nın bir rahim içini andıran havasız karanlığı yeni baştan sarmıştı çevremi”* (s.108).

Başkişinin anne karnına benzettiği ‘Apartman’ mekânı, geriye dönüş istemini de beraberinde getirir. Labirentin, çıkışsız özelliği, başkişinin, yaşam başlangıcındaki dar ve sınırlı uzama geri dönüşünü sağlar. Yaşamdaki varlığını var edemeyen kimliksiz, kişiliksiz başkişi, uzamın darlığında yok olma, yoklukta, var olma çabası içindedir. Bir ‘mekân’ kişisi olan kişi, oluş sürecinde mekânı kendinden uzaklaştırır ve karanlık zamanın bağımsız uzamında her türlü bitmişlik tamamlayan başkişi, kapalı-dar, labirent uzamlarda birbirinin aksi eylemler gerçekleştirerek mekânın yaratısı kişilerle ilişki içine girer. Ruhun çıkmazını, uzamın çıkışsızlığında yeniden düzenler.

2.Açık-Geniş Mekânlar

‘Ayışığı Sofrası’ adlı anlatıda açık-geniş, mekânlar, düşsel mekânlardır. Kişilerin ‘benlik’ ve ‘var olma’ kaygısı taşımadığı düş dünyası uzamları ruhsalın boşlukta özgürleşmesini sağlar. Gerçekte kendini var edemeyen kişiler kimlik edinmek için açık-geniş mekâna sığınır; *“Müthiş bir şey! Mağaranın dışındaki bu dünya olağanüstü bir şey! Gördüğüm şeylere inanamıyorum. İki gündür dışardayım; mağaraya dönüp dışarıda gördüklerimi arkadaşlarıma anlattığım zaman hayretler içinde kalıyorlar.”* (s.40).

Dar ve kapalı mekân olan ‘mağara’ oradan çıkmak isteyen kişilerin kendinden uzaklaşmak istedikleri bir yerdir aynı zamanda. Dış dünya ise kişilerin olmak istedikleri

bir uzamdır. Duvarların ve çatının olmadığı dış dünyada, uzam 'her yerdir'. Her yer, her kişiliği, kimlik oluşturmak için 'şimdi' ile bütünlük sağlar. Gerçeğin kişileri dış dünyayı dışlarken, düşselin kişileri dış dünya için sonsuzluk ümidi ile yaklaşırlar. Dış dünyanın gerçeğinden kaçmayan ve ondan bir parça olmak isteyen geçmiş kişileri, varlıklarını korumak isterler; *"Tuhaf şey, diye mırıldandı Yemliha. Binanın karanlığında gerçekleri görebildiğini söylemiştin az önce…"* (s.79).

Yukarıdaki anlatıda mekânın karanlığından söz eden kişiler, karanlık içinde gerçeklerin olduğu düşüncesini de ifade ederler. Mekânın karanlık ve kapalı olması, kişilerin aydınlık ve gerçeği bulmasına engel değildir. Tezat içinde olan dış dünya, düşün içinde de aynı özelliği gösterir. Varlık-yokluk, karanlık-aydınlık, kapalı-açık kavramlarının aynı anda anlam kazandığı gerçeği düşle birlikte kişilerin kendini ifade edebildikleri merkeze dönüşür;

"Bu eşsiz, masmavi koya, kendi kendime Göktürk Prensi Kürşat'ın adını vermiştim. Şimdi, koyun karışışındaki ıssız ada karaya daha yakınmış gibi görünüyordu; dalgalar yumuşak sesler çıkartarak kumsalı tatlı tatlı yalıyorlardı. Çevrede in cin yoktu, sol yanda Gölköy'deki, deniz kenarında altında oturduğum, tepesinden üzümler sarkan asmalı çardakları gördüm." (s.161).

Ruhsalın kendini mekâna bıraktığı ve mekânın kişiliği yeniden yarattığı ifadeler, anlatıda açık-geniş mekânın umudu ve mutluluğu da beraberinde getirdiği gösterir.

Bilinçaltının derinleştiği ve derinleştikçe sonsuzlaştığı düşsel alanlarda, tüm zamanlar birleştiği için kişiler sınırları ve kuralları ortadan kaldırır;*"Bu gece dünyası bana ait, dedim. Çevrede gördüğün benim gecem; karanlık benim karanlığım, sokaklar benim sokaklarım. Bunların hepsi benim."* (s.175).

Başkişinin, kendi dünyası aynı zamanda kendi uzamı olarak da değerlendirilir. Kişiliğinin kendi tamamladığı karanlık, mekânı aydınlatan bir ışıktır. Mekânın insanı tekrar yaratması, bilincin yalnızlığında kalabalığı getirir. Bir mekân / bir insan / bir zaman olgusunda benlik varlığa ulaşır.

1.12.7. Şahıs Kadrosu

1.12.7.1.Başkişi

Anlatının başkişisi, yazar Serra'dır. Serra, tüm kişilerin yaratıcısı ve yöneticisidir. Hakim güç özelliklere de sahip olan kişi, kendi olmaktan kaçınır ve farklı kişilerin yaşamlarına onun düş ve gerçeğinde meydana gelir. 'Benlik'in varlığa dönüşmediği kişilik için gerçeksel tercih edilmeyen bir süreçtir. 'An'ların zamana dönüşmediği 'düş' ise, özgürlük ve sınırsızlık olarak tanımlanır başkişinin düşünsel yaşamında. Kendini gerçekselden uzaklaştıran başkişi zaman ve uzamda da kuralsız davranır ve geçmiş 'an'ı farklı 'an'lara taşıyarak 'sonsuz' kavramını yaratır;

"Sonsuz bir özgürlük duygusu yüreğimi kaplamıştı. Gece karanlığında kimliksiz olduğumu fark ettim. Kendim, neyin nesiydim, bilmiyordum; belli değildi hiçbir şey. Ben bendim ama kimdim hiçbir fikrim yoktu. Anam kimdi, babam kimdi. Hayatta mıydılar?" (s.12).

Kimliksiz olan başkişi kendini yeniden yaratma cesaretiyle hareket eder. Varlığında ruhsalını tamamlayamayan kişi kendine benzeyen yani, kimliksiz kişilikler yaratarak her türlü var olmuşluktan farklı olmaya çalışır.

"Bu yüzden Kierkegaard, Nietzsche, Camus ve Sartre cesaretin umutsuzluğun yokluğu olmadığını ortaya attılar; cesaret daha çok, umutsuzluğa rağmen ilerleyebilme yetisidir." (May, 2008: 40).

Anlatıda başkişi Serra dış dünyanın kurallı yokluğuna rağmen 'düş dünyasının' bilinçsiz varlığında cesaret gösterir ve yok oluş sürecini uzatarak kendisi ile yüz yüze gelmeyi başarır.

Başkişi kendi dünyasını kendi yaratırken kendi sorunlarını da bu dünyada yine kendi yöntemleriyle çözer. Başkişinin özgür ve sınırsız düşseli geçmişi de etkiler ve yaşanmışlıklar tekrar yaşatılarak yeni yazgılar yazılır. Sınırsızlığın verdiği güçle, insanların yaşam çizgilerini yeniden deneyimleyen başkişi kendi yazgısını da değiştirmeye çalışır ancak bunda başarılı olamaz. Geçmiş yaşantılardaki kişilikleri, şimdinin yeni yüzleri olarak yaratan başkişi, yazgının doğasını doğaüstü güçlerle değiştirir;

"Aynadan bana bakan yüzü çok iyi tanıyordum. Gayet iyi bildiğim bir yüzdü bu kaşların kıvrımını, göz kapaklarının yuvarlak gölgelerini, yanaklardaki ufak çukurları, gözleri çok tanıyordum. Aynadaki bendim." (s.102).

Yukarıdaki anlatıda kendisiyle yüzleşen başkişi, kaçış amacıyla da yüzleşmiş olur. Kaderinden ve varlığından kaçan kişilik, merkezi bir varlık olmak için tasarılar kurgular. Kendi dışında, kendine bağlı yeni kimlikler yaratan kişilik öznenin nesne oluşunu engeller. Anlatıda tüm olaylar içinde merkez görevi üstlenen başkişi bir 'özne' olarak diğer varlıkları yaratır;*"Özne yoksa nesne de yoktur. Nesne ('fenomen görünüş, belirim) öznenin düşünme faaliyetinin sonucunda, bu faaliyete bağlı tasarımsal varlıklardır."* (Schopenhauer, 2005: 94).

Kendisi her varlığın yaratıcısı olarak gören başkişi kendi varlığında kimlik edinemez. Sürekli kendinden uzaklaşıp farklı bedenlerde, farklı ruhsallar yaratarak 'ben' yaratıcı konumuna girer. 'ben' yaratıcı, diğer kişiliklerin de 'benlik' oluşumunu engeller, belli kişiliklerde belirgin özellikler oluşturmadan kendi gölgesini yaratır. Özne durumundaki 'benlik' başkişisi, kendi dışındaki tüm varlıkları 'nesne' olarak kurgular. Çünkü aktif olan kendisidir ve kendisinin dışında hiçbir varlık kimliğe dönüşmez. Kimliksiz ve kişiliksiz varlıklara sonsuzluk özelliği kazandırarak onları yaşam sayfasında herhangi biri olarak tanımlar. 'Benlik'i bize çeviremeyen başkişi 'bencil' eylemlerle yaşamı analiz etmeye çalışır. Örtük karanlık ve yalnızlık onun vazgeçilmez iki kavramıdır ve bu kavramlar, kişiliğin sessizliğinde, sözcüklerle ses oluşturur;

"Benim yaşamımdı tüm bunlar, biliyordum.

Yarın geceye kadar, onları selamladım." (s.190).

Düşselini yaşam aynası olarak gören başkişi, varlığını kabullenirken, yokluğu geride bırakır ve yalnızlığını paylaştığı tek arkadaşı olan 'geceye' sığınır. Karanlık; düşün yani özgürlüğün simgesidir başkişi için.

1.12.7.2. Norm Karakter

Anlatıdaki norm karakterler, başkişinin zihinsel gücüyle oluşturulmuş kişiliklerdir. Kendi yaşamının gerçekselinde tanıdığı ancak düşsel dünyada farklı kişiliklere dönüşen karakterler başkişiyi bütünler özelliklere sahiptir. Anlatıdaki 'Karı Şefik' bu kişiliğe örnek sayılabilir. Bir diğer norm karakter de tarihin unutulmuş sayfalarından çıkıp başkişinin düşselinde yeniden yaratılan 'Yemliha'dır. İki norm karakterde başkişiyle birlikte 'varlık' olma bilincine sahiptir.

Anlatıda 'Karı Şefik' karakteri, kişilik oluşturamamış bir düşten ibarettir. Başkişinin gölgesi konumunda olan bu karakterin hiçbir sorumluluğu yoktur. Kişilik, başkişinin yalnız ruhunun kalabalık temsilcisidir;

"Karı Şefik, O ince sesiyle miyavlar gibi bitmez, tükenmez sorunlarını dile getirmeyi sürdürüyordu. Her zaman, onu dinlerken olduğu gibi başıma hafif bir ağır girmişti. Şefik ağlayan sesiyle, karı gibi mızırdanmaya devam ediyordu." (s.17).

Yukarıdaki anlatıda kişilik, başkişi için sadece bir sestir ve sesin ruha herhangi bir etkisinden söz edilmez. 'Karı Şefik' çok çeşitli karakter özelliği taşımakla beraber olayların akışını kolaylaştıran bir yapı unsuru olarak değerlendirilebilir. Aslında bu kişiliğe toplumun genel yapısına uygun bir tip denebilir;

"Kurmaca dünyasındaki şahıslar belirli amaçlarla özenle kurgulanarak modellendirilirler. Her model o eser için geliştirilmiş yaklaşımın mührünü taşır." (Tepebaşılı, 2012: 57).

'Ayışığı Sofrası' adlı anlatıda da norm karakter 'Karı Şefik'e belirli bir rol model yüklenmiştir. Bu kişiliğin rolü, başkişinin her daim yanında yer alarak ona yardımcı olma görevidir;

"Baktım, Karı Şefik'ti. Koşarak bana doğru geliyordu. Ne güzel gece bu! diye bağırdı bir kez daha. Ayışığı onu da sarhoş etmişti, anladım." (s.159).

Başkişinin anlam dünyasında bir araç olarak kişiliğini tamamlamaya çalışan 'Şefik' kimlik olamadan başkişinin zihninde yaşamın bir parçası olarak yok olur. 'Karı Şefik' yalnız bir gerçekselin, düşsü bir kişiliği olarak güncel yaşamı simgeler.

Anlatının bir başka norm karakteri Yemliha'dır. Yemliha geçmişin şimdide var olma çabası ile yaratılan, gerçeğin kurgusaldaki görüntüsüdür. Yemliha'nın diğer kişiliklerden farklı bir özelliği yoktur sadece tarihi bir kimliktir. Anlatıdaki tek kimlik özelliği taşıyan karakter, şimdinin uzamında kendini ifade etmeye çalışır;

"Kimsin Sen! diye sordum.

Yemliha, dedi. Ben Yemliha'yım.

Yemliha mı?

Şaşırmıştım bir an. Bildik bir isimdi sanki söylediği. Yemliha… diye mırıldandım. Yemliha…" (s.13).

Tarihi Ashab-ı Kehf Mağarası ve Yedi Uyuyanları hatırlatır bu karakter, başkişinin ölümsüz olma istemiyle yaratılır. Gerçek yaşama tekrar katılan kişilik, inancı doğrultusunda bu olağandışı olayın kahramanıdır. İnanç ve teslimiyet, anlatı başkişisi için ölümsüzlük ve sonsuzluğu simgeler. Yemliha'nın 'şimdi' zamanında başkişinin

zihinseline dahil olması ruhsalın yeniden ‘var olma’ bilincini doğurur. Ölümü dış dünyanın bir gerçeği olarak kabullenemeyen başkişi, geçmişin mucizevi yaşamına sığınır ve Yemliha ile doğaüstü bir iletim kurar;

“İşte karşımda duran bu genç adam bir mucizeydi; bir efsanenin parçasıydı; inanılmaz bir şeydi, …” (s.41).

Başkişinin kendince kendi yalnızlığının derinliğinde gerçeğin var olmadığı dünya yaratarak, Yemliha gibi kişilikleri yaşamın unutulmuşluğunda yeniden anımsatır. Yalnızlığın arkadaşları olan efsane kişilikler, düşü gerçeğe dönüştürür.

Yemliha, başkişi için, yalnızlığın içinde ölümsüz bir umuttur ve kendini bu umudun karakteriyle bütünleyen başkişi efsaneyi ve efsaneyi yaratın kişilikleri, yeniden kendi ruhsalında, kendi kurallarıyla kurgular. Yemliha mağara içinde sıradanlaşır ve ‘insancıl’ bir görünüm kazanarak tüm zıtlıkları kişiliğinde yansıtır. Sıradan insanların, sıradan yaşamı Yemliha için de geçerli bir süreç olacaktır. Yemliha özel kimliğini kaybederek, başkişinin zihinsel derinliğinde geceye ait bir parça olarak sonlanır.

1.12.7.3. Kart Karakterler

Anlatıda ‘kart karakterler’ çatışmayı sağlamaz çünkü anlatının çatışması sadece ‘ölüm’ kavramıdır. Kart karakterlerin görevi ise başkişinin kendince yaşam sürecini zenginleştirmek ve olağandışı bir nitelik kazandırmaktır. ‘Aşo’ ve ‘Falcı Sibil’ kart karakter olarak tanımlanır.

‘Aşo’ adlı karakter aslında başkişinin öteki ‘ben’nin karşılığıdır. ‘Aşo’ başkişinin kendine dönmesini ve kendisiyle yüzleşmesini engelleyen bir güçtür. ‘Aşo’ bir varlık değil sadece bir isimdir. Başkişinin bedensiz varlığında kendini özgürleştiren kişi, var olunamayan bir kimliksizdir;

“Aşo’yu belki de bu dünyada hiç göremeyeceğim fikri yavaş yavaş beynimde yerleşmeye başlamıştı…” (s.7).

Anlatıda yukarıdaki ifade başkişinin sıklıkla kullandığı bir endişe cümlesidir. Kendini göremediği bir yaşamın parçası olmak istemeyen başkişi Aşo’nun farklı kişiliğiyle ‘benlik’ arayışını sonlandırmak ister. Aşo kişiliği ruhun yetişme sürecini engellediği için ruh-beden çatışmasını da başlatır. Başkişiye ait olan ruh, ‘Aşo’ bedeninde ayna görevi üstlenir;

"Ne zaman değişmiştim, Aşo ne zaman gitmiş, yerine ben gelmiştim acaba!" (s.102).

Anlatıda, kendisiyle yüzleşen başkişi, 'Aşo'yu kendinde hapseder. Ruhun bedene kavuştuğu Aşo-başkişi çatışmasında sonlandırılmasını sağlar ancak, 'Aşo' bu çatışmayı sonlandırmaz ve başkişinin varlık oluşumunda etkiyi devam ettirmek için iki beden iki varlık 'düş' içinde yaşar. Aşo, başkişinin, kimlik arayışında kendini bulma doğasında engel bir öteki 'ben' tanımıdır.

Falcı Sibil, kart karakterlerin bir başka yapısını gösteren kişidir. 'Düş içinde düş' anlatısıyla ortaya çıkan kişilik, gerçekselin üstünde zıt gerçekseldir.

"Metnin kişileri ise farklı bir ontolojinin insanlarıdır; onların etten kemikten çok, dilden oluşmuşlukları vurgulanır; yaşadığımız dünyada değil, kitap sayfalarında varolurlar." (Ecevit, 2001: 98).

Falcı Sibil karakteri, sözcükten kişiliklerdir. Anlatıcı-yazarın gerçeği tersine çevirerek oluşturduğu bu varlık, anlatıda kişiliklerin varlığını engelleyerek karşıt gücü oluşturur;

"Sibil geldi. İşte Sibil. Şimdi transa girip Tanrı Apollon'un ağzından her şeyi anlatacak!

Yüzü örtü ile kaplı olan, uzun boylu, kadın olduğunu tahmin ettiğim Falcı sanki beraberinde bir rüzgarla birlikte mağaradan içeriye girmişti." (s.151).

Yukarıdaki Falcı Sibil, Ashab-ı Kehf Mağarası'na girip orda yeni bir anlamın doğmasına neden olur. Yedi uyuyanların inanç teslimiyeti, Falcının bu teslimiyete engel oluşuyla çatışma meydana gelir. Bir yandan yedi uyuyanların inancı ve mucizevi uykusu, öte yandan Falcı Sibil'in inanca aykırı eylemde bulunması, kişilikler için tehlike oluşturur. Norm karakter Yemliha da bu inanç yoksunluğuna dahil olarak yeni bir çatışma başlatır. Başkişi ve diğer kişilikler kurgusal bir güçle, başkişinin karşıt gücü olarak ortaya çıkar ve tüm oluşumları engeller. Falcı Sibil, düş dünyasında, olağandışı özelliklerle kişilikleri varlıktan uzaklaştırır ve kendi varlığında var etmeye çalışır. Çatışma içinde var olan kişilikler de kendi kişiliğini ve kimliğini kaybeder.

1.12.7.4. Fon Karakterler

Anlatıda fon karakterler, bir isim olmaktan ileriye gidemez. Okuyucu onları anımsamaktan daha çok olay içinde sosyal ortamın bir parçası olarak değerlendirir.

"Fon karakterlerin en önemli nitelikleri; akılda kalmamaları, okuyucuyu derinden sarsacak eylemde bulunmamaları, hatırlanır bir yüzlerinin olmamasıdır." (Korkmaz, 2018: 22).

'Ayışığı Sofrası' adlı anlatının fon karakterleri Leziz Teyze, kedi Felix, Götlen Bacak Hasan, Raif Bey, Mağaradaki uyuyan diğer altı kişi.

Anlatıda bu karakterler, diğer kişiliklerin ruhsalına etki etmez, sadece olması gereken bir kalabalık oluşturur. Kalabalık, başkişi ve diğer kişilikleri gerçeklik açısından zenginleştirir ve toplumsallık özelliği kazandırır.

1.12.8. İzlek

1.12.8.1. Kimlik ve Kişilik Çatışması: Kimlik Olamama

Anlatıda kendisi olamayan başkişi, başka bedenlerde varlık olmaya çalışırken, maddi varlığından uzaklaşır. Madde ile manayı birbirinden ayıran başkişi, kimlik-kişilik çatışması içindedir. Toplumda edindiği kimliği, kişiliği ile bütünleyemeyen başkişi varoluş sorunsalı içinde, geçmişin mucizevi yaşamlarına veya şimdinin kendi olamadığı 'ben' varlığına sığınır. Serra, adını verdiği kişilik, yaşama tutunduğu gerçeksel bir maddedir ancak kendisi dış dünya uzamında yer edinemeyen kimliksiz kişiliktir;

"Gecenin içindeydim; kimdim, neydim, neyin nesiydim, nereden geliyordum, nereye gidiyordum… Bütün bu düşünceler bir kez daha beynimin içinden gelip geçti." (s.16).

Yukarıdaki anlatıda kendini, zaman, uzamı ve nedenlerini unutan başkişi, yeni kişilikler yaratarak, yeniden 'benlik' kazanma istemi içindedir. Varoluşunu kabullenemeyen başkişi toplum kurallarından da rahatsız ve kopuktur. Dış dünyanın kalabalığını varlığının tehdit olarak gören kişilik, bu kalabalık oluşumu kendinden izole eder ve farklı kişiliklerin dünyasına girmek için düşseli kurgular.

"Ritter'e göre varoluşçuluk, kökenlerinden kopmuş, temelini yitirmiş, geçmişe, tarihe güvenini kaybetmiş, toplumda yabancılaşmış, mutsuz, huzursuz insan varlığını dile getiren bir felsefedir. Bu felsefe daha çok, toplum içinde yaşayan bireyin tehdit altında olduğu, günümüzle gelenek arasındaki bağlantının koptuğu, insanın manasız bir varlık haline geldiği, kendi kendini yitirmek tehlikesinin baş gösterdiği yerde ortaya çıkar." (Sartre, 1996: 18).

Mutsuz ve huzursuz başkişinin kendini güvende hissetmemesi, umutsuz ve yalnız oluşu da kendi varlığını yitirme nedenleri arasında yer alır. Başkişi dış dünyanın kuralcı yapısına karşılık bağımsız ve özgürlükçü düşünceye sahiptir bu yüzden gerçekselde kendi olamaz. Kişiliğini ve kimliğini yok sayan toplum kuralları 'benlik'in öznel olma istemini doğurur. Öznel ve bencil olan kişilik ise dış dünya tehlikesinde kimliksizleşir ve varlığını koruyamaz. Yalnız, kimsesiz ve varlıksızdır;

"İşte zaman gece yarısını biraz geçe beni kollarına alıp sımsıkı sarmalayan kentten; penceremin dışındaki gece dünyasından kurtulup yatağıma dönmüş; çarşafımın ve pikemin bildik girinti ve çıkıntılarına gövdemi usul usul yerleştirirken beynimden bu düşünceler gelip geçiyor; bir zamanlar yaşamın bir kıyısında rastlayıp da dünyama soktuğum bir takım insanların, ruhuma yaratmayı başardıkları etki, anılarımda debelenen soluk yüzleri, kulağımda çınlayan sesleri…" (s.23).

Anlatıda başkişi toplumda daha önce gördüğü ve tanıdığı kişilikleri, düşünce süzgecinden geçirirken, bıraktıkları etkiden de söz eder. Birçok insanın tanıdık yüzü, sesi ve yaşanmışlığı, kişiliğin ötekileşen 'ben'ine zemin hazırlar. Kendini bu kalabalığın içinde öznelleştiren 'ben' kimliğini ve kişiliğini de kalabalıkta bırakır. Çünkü yarattığı yeni yaşamlara önceki varlığını taşımak istemez. Kimliği uzamı ve zamanı yitirmesi, düş yaşamının özgürlüğünde kendi varlığından habersizleşmesine neden olur. Varlığına yakınlaşma ve kendine dönerek yaşamı anlamaya çalışma başkişi için kimlik kazanma ve varlık oluşturma çabasıdır;

"Sen karanlığın ve gecenin içinde bir yolculuğa çıkmıyorsun, aslında kendi içinde çıktığın bir yolculuk bu. Anlıyorsun değil mi? Bu gece zamanı, bu sessiz sokaklar, bu ayışığı, bu havlayan başıboş köpek sürüsü, bu uzaktan gelen bekçi düdüğü hepsi senin içinde. Sorularının yanıtlarını sen kendin buluyorsun. Senin hayatın bu, ablacığım." (s.36).

Kendi derinliğinde kendisiyle yüzleşen başkişi tüm yaşanmışlığı yine kendinde bulur. Kendine yokluk ve varlık yaratan kişilik yine kendinde yokluğu, nedensellikle bütünler ve kimliğinde kişiliksizleşir. Tarihe kaçamak yaparak yeni yazgılar yazmayı hedefleyen başkişi gerçek yaşanmışlıkları da tersine çevirir. Dış dünyanın her varoluşu onun ruhsalında bir yok oluş sürecini başlatır. Kurallara ve gerçeklere isyanla başlayan kimliksizlik, ruhsalın derinliklerinde bilinçli kaybolma görevini üstelenir. Kimliğini ve kişiliğini kaybeden 'benlik' aslında 'sonsuzluk' kavramını oluşturmak ister. Çünkü

‘varlık’ ve ‘benlik’ olma bilinci, sonsuzluğu kabul etmez, doğası gereği varlık, zamanı gelince yok olmak zorundadır. Oysa kimliksizlik ve yoklukta böyle bir sorunsal yoktur.

1.12.8.2. Ben Olma Sürecinde Beden Değiştirme

Anlatıda ‘kendi’ olamayan başkişi ve yarattığı diğer kişilikler, maddi varlıklarında ruh ve bedeni bütünleyemez. Ruhun bilinçdışı gezginliği, farklı kimlik arayışı beraberinde getirir. Belli bir kalıba veya maddeye sığamayan ruhsal, kendini dış gerçeksele kapatır ve tüm kuralları yıkmaya çalışır. Bedeninde ‘varlık’ karmaşası yaşarken kendisiyle de yüzleşmeyi reddeden başkişi bedenini kabullenmez ve başka bedenlerde başka kimlikler edinmek ister. Hakim güçle tüm kişiliklerin ruhuna ve bedenine hâkim olan başkişi, yine aynı gücü kullanarak ruh ve bedeni değiştirir. Kişiliklerin yaşam çizgisini de yeniden şekillendiren kişilik ‘kendini’ istemediği bedenden uzaklaştırır ve olmak istediği bedenlerde var olur;

“Bak buraya, dedim kıza. Eğer söylediğin gibi, şu anda Aşo kendi ruhu ile benim gövdemin içindeyse, o da şaşkındır. Ne yapacağını bilmiyordur. Aşo’nun yaşamı ile benim yaşamım çok değişiktir, biliyor musun? Ne yapacağını bilemez, şaşkına dönmüştür, diye ekledim. O nerede acaba?” (s.94).

“Senin Aşo olmadığına inanmam için ortada pek bir neden yok ama… diye mırıldandı kız. Saçlar Aşo, kaş-göz Aşo, beden Aşo; her şey baştan aşağıya Aşo karşımda; ama tutturmuş, Ben Aşo değilim! diyor. Sen olsan ne düşünürsün?

Haklısın, dedim. Bu kılıf her nasılsa üstüme geçirilmiş. Ama ben Aşo değilim.” (s.94).

Yukarıdaki her iki anlatıda, başkişinin beden değişimi ayrıntılı olarak verilir. Kendini başka bedende bütünleyen kişilik, diğer kişiliği de kendi bedenine hapseder. Bu değişim aslında iki kişi arasında iki farklı beden değildir, başkişinin olmak istediği beden Aşo’dur ve bu kişilik başkişinin öteki ‘ben’idir. Bedenlerin farklı oluşu, ruhsalın gerçek bedenle çatışma içinde olmasından kaynaklanır. İnsanın beden yapısı kendi tercihi olmadığı için, başkişi bu tercihe isyan ederek bedenini başka bir bedene dönüştürür. Kendi istemi doğrultusunda yaratılan yeni ‘beden’, ruhun içine sığdığı ve özgürleştiği bir uzam olarak, kişiliği mutlu eder. Yalnızlığın ve umutsuzluğun olmadığı bu düşünce dünyasında tüm kişilikler, kendi olmaktan uzaktır. Tarih ve geçmiş de gerçekseli ifade etmez. Çünkü başkişinin bilinçaltı gerçeği zamanı ve uzamı kendine göre kurgular.

Toplum kurallarının, dini inançların ve geleneğin olmadığı bilinçaltı derinliği tüm varlıkları tüm nesnelerden soyutlar ve toplumsallıkta bireyselliğe geçişi sağlar. Bilinçaltında kişilikler öznel davranarak, önce kendi varlıklarını koruma altına alır, sonra da beden sınırından kurtulurlar. Zihnin farklı yaşamlarında kendini ortaya çıkaran başkişi, beden değiştirme kurgusuyla bilinçaltı uzamında yeni içerikler yansıtır. Aşo kişiliği de yaratılan yeni yaşamın başkişideki yansıması olarak değerlendirilir. Zihnin çeşitli ayrımlarla ifadesi, geçmişi şimdiye taşıyarak beden-ruh sorunsalanı betimler. Bedenin ruhla iletişiminin koptuğu anlatıda başkişi fiziki varlığının dışına çıkar ve bedeni etkileyen her türlü dış nesneyi inkâr eder. Zihnin içinde bulunduğu durum ne kadar karışık olsa da anlatılar ve kişilikler gerçekselin birer parçası olarak görülür.

"Ben, Dünya 3 ile hikâyeler, mitler, aletler, bilimsel teoriler, bilimsel problemler, sosyal kurumlar ve sanat çalışmaları gibi insan zihninin ürünlerinin dünyasını kasdediyorum. Dünya 3'ün objeleri fertler tarafından planlanmış bir üretimin sonucu olmakla birlikte kendi ürettiklerimizdir. diyen Popper, pek çok Dünya 3objesinin maddi formda olabileceğini ve bu yönü ile hem Dünya 1'de hem de Dünya 3'te yer alabileceğini belirtir." (Gökalp, 2019: 302).

Varlığın üç kesite ayrıldığı yukarıdaki anlatıda 'Dünya 3' ile varolan düşler, fiziki şartların oluştuğu Dünya 1 ile bağıntılıdır. Başkişinin, bilinçaltı geçişkenliği ve kurguları Popper'in tanımladığı Dünya 3'te gerçekleşir yani düşsel aynı zamanda gerçekselin bir yansımasıdır. Başkişi ve diğer kişiliklerde görülen beden değiştirme de gerçeksel olarak nitelendirilebilir. Çünkü resim ve müzik gibi bilinçaltı yönelimler, dış dünyada somut değer olarak algılanıyorsa, beden değiştirme doğaüstü olayı da dış dünyada yani Dünya 1'de somutlaşabilir. Başkişinin böyle bir değişim istemi, genel varlığa karşı 'kendi olma' uğraşının bir göstergesidir. Kendini varlıkta yok edemeyen kişilikler, zihnin derin ve sınırsız yaşamında 'ben' oluştururlar. 'Ben ve beden' ise 'mutlak varlık' kavramından farklılaşır.

1.12.8.3. Yalnızlaşma, Ölüm Korkusu ve Bilinçaltı

Anlatıda toplumun siyasi, sosyal, ekonomik ve baskıcı kurallarından kendini izole eden başkişi, ölümün sınırlayıcı etkisinden de kurtularak düşselin sonsuzluğunda var olmaya çalışır. Kişilik, kendini dış dünya ve kurallara kapatma istemiyle korku, kaygı ve umutsuzluk kavramlarını eyleme dönüştürür ve aynı zamanda bilinçaltı derinliğini de bir hapishane ve kişiliklerin kendini gerçekleştirdiği uzam olarak tanımlar;

"Basbayağı ruhunun, düşüncelerinin hapishanesi işte ablacığım. Avlu burası. Hapishanenin avlusu. Bütün düşüncelerin, arzuların, isteklerin, korkuların burada hapis yatıyor. Hapishane işte! Basbayağı bildiğin kodes dedi.

Bilinçaltım… diye mırıldandım. Denizin altı gibi. Hapishane… Daha nasıl anlatayım? Biliyorsun zaten… diye söyledi." (s.65-66).

Başkişinin bilinçaltı yolculuğu, gerçekselde, aşk, sevgi, umut ve anlaşılmak gibi kavramları bulamadığı bir kaçışın sonucudur. Kendini kendine hapseden kişilik, zihnin derinliklerinde yaşamak istediği ancak yaşayamadığı tüm duyguları özgürlüğün vermiş olduğu sonsuzluk hazzıyla yaşar. Başkişi anlatıcı yazar, kurgusal bir anlatı yaratmaz, gerçek yaşamın bir kesiti olarak dile getirdiği sözcükler onun zihninin somut göstergeleridir. Toplumda varolan otoritenin bunalımlı değerleri kişiliklerin içe kapanmasına ve 'düş' gücünün gerçekle bütünleşmesine neden olur. Başkişide de görülen içe kapanmanın öznelleşme, soyutlanma hissi geçmişi şimdiye aktarır, geçmiş, anımsanır ve kişiliklerin 'ben'inde sonsuzlaşır.

"Ben, kardeşlik, eşlik ya da yurttaşlık ödevimi yaparken, sözleşmeyle üstlendiğim yükümlülükleri yerine getirirken, benim ve benim edimlerimin dışında, hukuk ve geleneklerin içinde tanımlanmış olan ödevleri yapmaktayım. Bunlar benim özel duygularımla uyumlu olsalar ve onların gerçekliğini ben içsel olarak duyuyor olsam da bu gerçeklik yine de nesneldir; çünkü o hukuku ve gelenekleri yapmış olan ben değilim, onları eğitim yoluyla edinmişimdir." (Durkheim, 2013: 37-38).

Yukarıdaki anlatıda kişinin toplumdaki rolünün bir görev olduğunu belirten yazar 'benlik'in bu kuralları eğitim yoluyla sonradan öğrendiğini de belirtir. Başkişi de anlatıda toplum içindeki rolünü benimseyemez ve toplumun kendine yüklediği sorumluluğu kabullenemez. Çünkü kendisine verilen bu rol ve statü kendi istemi dışında gerçekleşir.

Başkişinin ve diğer kişiliklerin, maddeyi soyutlayıp yalnızlaşması sınırlı yaşam kaygısını da başlatır. Ölüm korkusunun oluştuğu 'benlik', bilinçsizce her türlü inanıştan uzaklaşır. Umudunu inançsızlığın dar ortamında kaybeden benlikler, bilinen, bilinçdışı gerçeğiyle yeni yaşamlar yaratır. Kendisi mananın üstün gücüne bırakan başkişi ölümün sınırlayıcı gücüne teslim olur ve gerçeği dışta bırakarak kendi öznel dünyasında, ölümsüzlüğü hazırlar. Aklın ve mantığın yok olduğu 'düş' uzamı isteklerin ve arzuların koruma altına alındığı bir yalnızlık ötekileşmesidir.

"Teslimiyet kişinin kalbinin arzusu hakkında düşünmekten vazgeçmesi değildir. Aksine teslim olmak eski ilgiyi korumayı, ancak yeryüzünde hiçbir şeyin bu arzuyu tatmin etmeye yetmeyeceğini kabul etmek demektir." (Kierkegaard, 2002: 41).

'Ayışığı Sofrası' adlı anlatıda başkişinin kendini kendi inancına teslim etmesi, dış gerçeğin 'benlik'ten silinmesini sağlar. Toplumun, kişilik için hazırlamış olduğu yaşam, korku ve yalnızlığın merkezi haline gelir ve kişilikler bu umutsuz kimsesiz gerçekselde tek başına 'benlik'ten 'varlık'a geçmeye çalışır;

"Birden buldum gecenin içinde var olan şeyi. Yalnızlıktı bu yalnızlık vardı kaldırımlarda; ağaçların diplerindeki koyu renkli gölgelerde; evlerin pencerelerinin ve kapılarının dışındaki bu dünyada; ..." (s.158).

Anlatıda kişilikler, yalnızlıktan korkuya, korkudan da bilinçaltına sığınırlar. Kendi içsellerindeki 'tek' olma istemi 'ben' olmayı engeller. Çünkü yalnızlık, korkuyu doğurduğu için kişi 'ben' olamaz ancak korku içinde geçmişin gölgesi olabilir. Başkişi ve diğer kişilikler, ölümle-yalnızlığı bir bütün olarak görür, hatta yalnızlığı ölümden üstün tutar. Ölüm, yok oluş, yalnızlık da 'varken' yok oluş biçimidir. Bütün korku ve kaygıların silinip bittiği yer ölüm gerçeğinin başlangıcı sayılır;

"Bilmiyorum. Birden tüm yaşamsal dürtüler çekiliverdi içimden sanki, beklentilerim bitti, bir hafiflik, beni sıkan bir özgürlük duygusu duydum." (s.136).

Dış gerçeğin yok olup bir belirsizliğin özgürlüğü olarak nitelediği ölümü, başkişi, kabullenme gereksinimi duyar. Ölüm bir gerçektir ve kaçınılmaz bir 'son'dur ancak kişilerin bu gerçekle yüzleşmesi yaşamı analiz etmelerine bağlıdır. Anlatıda tüm kişilikler, yaşamın amacını ve özelliğini bilmeye çalışırken kendi kimliklerini yitirme tehdini yaşar.

1.12.8.4. Kendini Gerçekleştirme Sürecinde: Büyü ve Fal

Anlatıda büyücülük ve falcılık farklı anlamlar kazanarak tanımlanır. Fala baktıranlar da, fala bakanlar da efsane ve mitolojinin olağandışı varlıklarıdır. Dini inanışların tersine çevrildiği fal ve büyü kavramlarında kişilikler, gerçek kimliklerinden farklı eylemler gösterir;

"Burun deliklerinden bir horultulu nefes çözülüp mağaranın içinde yankılandı.

Falcı! Falcı geldi işte! diye heyecanla bağırdı Yemliha. Televizyonun önündeki altı arkadaş ayağa fırlamışlardı. Mernuş televizyonu kapattı.

Sibil geldi. İşte Sibil. Şimdi transa girip Tanrı Apollan'un ağzından her şeyi anlatacak!" (s.150-151).

Anlatıda Ashab-ı Kehf olayının kişiliklerinden biri olan Yemliha, falcının gelmesiyle heyecanlanır ve fala bakması için Sibil'i merakla seyreder. Gerçek 'Ashab-ı Kehf' anlatısında inançları ve teslimiyetleri ile üç yüz yıl mağarada uyuya kalır ve sonra hiçbir şey olmamış gibi uyanırlar.

"(Ey Muhammed!) Bazıları bilmedikleri şey hakkında atıp tutarak: Onlar üç kişidirler, dördüncüleri köpekleridir, diyecekler. Yine, beş kişidirler, altıncıları köpekleridir diyecekler. Şöyle de diyecekler: Yedi kişidiler, sekizincileri köpekleridir. De ki: Onların sayısını Rabbim daha iyi bilir. Zaten onları pek az kimse bilir. O halde, Onlar hakkında (Kuran'daki) apaçık tartışma(yı aktarmak)dan başka tartışmaya girme ve bunlar hakkında onlardan hiçbirine bir şey sorma." (Kehf Suresi, 22. Ayet).

Kur'an'ı Kerim'de geçen Ashab-ı Kehf kişileri, yine aynı kimlik, 'Ayışığı Sofrası' adlı anlatıda yeniden canlanma fırsatı bulur. Ancak bu yeni diriliş olayı, gerçek kişilerin inanç sistemine aykırıdır. Çünkü falcı 'Sibil' mitolojik bir tanrıdan haber getirmek için kurgulanır. Yemliha ve diğer arkadaşlarının dini inanışa ters bir davranış olan fal ve tanrılarla konuşma, onların karakterlerindeki değişimle açıklanır. Anlatıcı-yazar başkişisi, Kur'an' da da geçen bu tarihi olayı yine dinin yasakladığı şeytani bir iş olarak tanımlanan 'Fal' olayının merkezine yerleştirir. Dini inanışlar, mitoloji, fal ve büyü kavramları birbirini bütünler gibi, anlatının farklı bir olay halkasında yer alır. Yine bu olayın anlatıldığı kesitte tarihi başka bir olay da halkaya dahil olur. Farklı inançları biraraya getirip yeni bir kurgu yaratan başkişi, kendince böylesine önemli olayların yazgısını yeniden yazar.

"Gerçeğin belirsizleştiği, klişe kalıplarla üretilip tüketime sunulduğu bir çağın sanatçısı, kendisine sürekli yabancılaşan bir dünyayı yeniden üretmek yerine, rotayı farklı bir estetik doğrultuya kaydırmıştır; salt sanatsal yaratıcılığı, hem biçim, hem de içerik / motif düzleminde odağa almış, onunla oynamaktadır." (Ecevit, 2001: 99).

Yukarıdaki anlatıda yazar, postmodern anlatıda kurmacanın kurmacasını anlatırken sanata yeni düzenlemeler getirildiğini ve kalıpların değiştirildiğini söyler. 'Ayışığı Sofrası' adlı anlatıda da olaylar kurmacanın bir üst kurmacası ile ifade edilirken, tarihi bir olaydan başka olaylar yaratılır ve farklı anlamlar yüklenir. Anlatıdaki 'Ashab-ı Kehf' olayındaki yaklaşımının gerçeğe aykırı olması gibi veya

mitolojik kavramların dini inanışlarla bütünleşmesi gibi anlamlar anlatının kurgusu içindedir. Falcılık ve büyücülük de bu anlamları yenileyen bir araç sığınağıdır. Ashab-ı Kehf kişiliklerinden, İmparator Decius'un fal baktırma olayına geçiş de bu kurmaca içinde kurmacanın bir sonucudur. Bağırsak falı, karga falı ve daha başka fal çeşitleri gerçeklik birlikte verilir, anlatıda 'düş neresi? Gerçek neresi' sorusu sorulur;

"Sibil hafifçe öksürdü.

Bağırsakların hareketi durdu. Kan pıhtılaştı. Sana yanıt veremeyeceğim, dedi." (s.157).

Anlatıda kişiliklerin fala baktırması ve kendi geleceklerin görme istemleri, aslında başkişinin geleceğe dair umutsuzluğunu belirtir. Böylesi batıl inanışın anlatıda yer alması, gerçeğin akışını değiştirmek ve kabullenmemekle açıklanır.

"Genel anlamda batıl inanışlar, bireylerin psiko-sosyal bir ihtiyacın gerçeği ya da kabulü olarak doğaüstü şeylere maddeye ya da gizeme yüklenen anlamlar olarak kabul edilir." (Nar, 2014: 509).

Fal ve büyü kavramları, olağandışı olayların gerçek olaylar içinde verilmesiyle gerçeğe daha çok yaklaştırılır. Gelecek kaygısı ve ölüm korkusu taşıyan kişiler. Fal ve büyünün gerçekdışı söyleminde kendilerini mutlu hissetmek isterler. Çünkü dış dünya gerçekleri, onların kendileriyle yüzleşmesini ve varlık olmasını engeller. Falın ve büyünün doğaüstü gücü, kişiliklerin kendi istemlerini gerçekleştirmek için bir fırsat olarak değerlendirilir. Fal, başkişi ve kendi iç 'ben'inde bir yüzleşmedir.

1.13. Aşkı Giyinen Adam

1.13.1. Romanın Kimliği

‘Aşkı Giyinen Adam’ adlı anlatı, birinci basım, Ekim 2001, ikinci basım Kasım, 2001 yılında Can yayınları tarafından yapılmıştır. Baskı ‘Özal Basımevi’dir. İnceleme yaptığımız anlatı ikinci basıma ait olup dizgi, Gülay Yıldız; düzelti Yeliz şen; montaj Sarıkaya kapak düzeni, Semih Özcan’a aittir. Kapak Fotoğrafı; Elisabeth Taylor ve Eddie Fisher’dir. Anlatının sonunda 12 Haziran -31 Ağustos 2001. Ankara – Bodrum – İzmir, tarih ve yer belirtisi vardır.

Aşkı Giyinen Adam, 28 Haziran 2002’de düzenlenen törende Cumhuriyet Gazetesi’nin kurucusu Yunus Nadi anısına verilen ödüllerde roman dalındaki ödülü kazanmıştır.

“Roman dalındaki ödül, ‘Aşkı Giyinen Adam’ adlı kitabı ile Nazlı Eray’a layık görülürken…”

Anlatının son kesitinde verilen tarih ve yer bilgisi dikkate alındığında, anlatının bitiş tarihi ile basım tarihi arasında kısa bir zaman diliminin olduğu görülür. Birinci ve ikinci basımın da peş peşe olması, eserin önemli bir konuma sahip olduğunu gösterir.

1.13.2. İsimden İçeriğe

‘Aşkı Giyinen Adam’ adlı anlatının başkişisi anlatıcı yazar, yaşamının tümünü kendince gözden geçirip özetlerken, aşkı da unutulmayanların içine alır. Anlatının ismi olan aşk, başkişinin hislerinde umudu ve yaşamı beraberinde getirir ve anlatıcı yazarın yorgun hisleriyle belleği yeniden canlandırarak yaşamın bir parçası olur. Aşkı yakalamak isteyen başkişi ise ‘Aşkı Giyinen Adam’ı gerçekselin yalnızlığından çıkarıp düşün ve umudun içine çeker. Yaşamın içinde ‘yalnızlık’ kavramında bütünlenen zamanı yakalar.

Anlatıda, ‘tezi’ somut benzetmesiyle farklı bir anlam ilgisi kurmaya çalışan anlatıcı yazar, ‘aşkı’ da bir kumaş ve elbise olarak tanımlar;

“Kim için bu smokin? diye sordum.

Aşkı giyinen adam için, dedi.” (s.273).

Yukarıda anlatıda geçen ifade ile, anlatının adı belirlenir. Yazarın, yalnızlık içe dönüş ve yaşam analizi içinde olmak istediği tek yer ‘aşk’ ve onu taşıyan bedendir.

1.13.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Aşkı Giyinen Adam' adlı anlatı, kahraman anlatıcı bakış açısı ile yazılır. Yazar, başkişi konumunda anlatının merkezi kişisidir. Olaylar onun çevresinde şekillenir, kişiler onun istemi ile yaratılır ve ona hizmet etmek için onun etrafında yeri alır;

"Dürnev Abla'nın evinin penceresinden dışarıya sızan ölü ışık, beni gücüne karşı koyamadığım dev mıknatıs gibi kendine çekiyordu." (s.7).

Anlatının bütününde başkişi, hem kahraman hem gözlemci hem de tanrıdır. Kişilikler onun düşüncesinde sözcüklerle buluştuğu için, rüya, düş, bilinçaltı ve dış dünya yaşamı da başkişinin bakış açısında gelişir ve düzenlenir. Belirli bir düşünceyle kurgulanmayan olay halkaları, bilinçdışı düşüncenin dışa aktarımı ile ifade edilir.

Başkişinin kendi içsel dünyasının yansıması olan anlatı, onun gördüğü ve bildiği kadarından daha fazla olmakla birlikte farklı dünyaların kapılarını aralaması bakımından da önem taşır. Geçmiş ve şimdinin birleşkesi olan olaylar bütünü, başkişi anlatıcı yazarın bakış açısı ve düzleminde sonsuz ve sonsuz değerler halini alır. Görüş ve düşüncenin aşıldığı anlatı açısından, zaman ve uzam soyutlanır, madde-manaya dönüşür ve kişilikler bilinçaltı derinliğinde varlığını kaybederek yeni benlik ve kimlik kazanır;

"Dürnev Abla'nın açtığı kartlarda da gerçek dünyada yaşadığım tempoda süregeliyor; tanıdıklar, bildik insanlar; bir takım olaylar gecenin bu ilerlemiş saatinde, yaşama ya da benim belleğime geçmek üzere masanın üstünde tek tek meydana çıkıyorlardı." (s.11).

Yukarıdaki anlatıda başkişi, dış gerçekteki yaşamı tanımlarken, ruhunun derinliklerinde onu gerçekten etkileyen kişileri ve olayları gözden geçirir. Kahraman anlatıcı ve aynı zamanda merkez kişi olan anlatıcı yazar, kendisi ile yüzleşirken iç dünyanın karmaşasını da somuta taşır. Bu nedenler anlatı bakış açısı 'hakim güç' de yakın bir düzlem içinde gerçekleşir. Kişiler ve olaylar başkişinin anlam süzgecinde yer bulmaya, çalışırken, başkişi bellek yoklamasında kişilikleri kendince yeniden düzenler.

Yazarın başkişi olduğu anlatıda, yazar kendi dünyası içinde, gerçek dünyadan uzaklaşır ve özgürleşir. Bir itiraf özelliği de taşıyan anlatıda, otobiyografik yöntem kullanılır, bu yönteme aynı zamanda *"tekil bakış açısı"* da (Tekin, 2018: 57). Denir. Bu tür anlatılarda 'kahraman' kendi açısının dışına çıkmazken, başkişi her olayın ve her

kişiliğin analizini oldukça derinleştirir ve sınırlı görüş açısından çıkıp doğaüssü bir güce sahip olur.

"Otobiyografik yöntemin hâkim olduğu romanlarda uygulanan bir bakış açısıdır. Bu tür romanlarda 'anlatıcı' ile 'anlatılan' aynı kişidir." (Tekin, 2018: 57).

Yukarıdaki alıntı 'tekil bakış' açısında kahramanın anlatılanlarla aynı kişi olduğu belirtilir. 'Aşkı Giyinen Adam' adlı anlatıda da bu yöntem kullanılır ancak kahramanın sınırlı görüşü, düşün içinde oldukça sonsuzlaşır ve kendinden uzaklaşır. Kendi varlığıyla var olamayan başkişi yazar, gerçeğin karşısına yeni gerçek yaratarak çıkar.

'Aşkı Giyinen Adam' adlı anlatıda, anlatıcı yazar özetleme, otobiyografik ve bilinç akımı teknikleri kullanılır.

Anlatıda özetleme tekniğini yazar özellikle anlatının son kesitlerinde kullanılır;

"Uzakta sokağın tepesinde uçuşan şu kumaş parçası Dürnev Abla'nın salon penceresinden dışarıya sızan soluk ışık; Mihri Abla'nın bana anlattıkları, Eddie Fisher'in kendi kendine yaptığı günde on amfetamın iğnesi; buzdolabındaki gevrek sesli koyun kellesi, bu kentin sokakları; yüzüme sarpan serin gece yeli; yatağım yattığım zaman, yorganın altında şöyle bir kıvrılışım; çocukluğumun unutamadığım sesleri; hepsi bana aitti. Benim yaşamımdı bunlar." (s.274).

Yukarıdaki alıntı, tüm anlatının özeti şeklindedir. Başkişi, son kesitle yaşamı özetlerken, dış dünyanın dışında kendini var etmeye çalışan kişi olarak dış gerçekle bağını yeniden oluşturur.

Otobiyografik yöntem kullanılmasına rağmen anlatıda çok çeşitli kısıtlamalar görülmez. Başkişi her kişiliği kendi yönettiği için hâkim kişidir, onların her gizlisini bilir, onlara müdahale eder ve onların iç ve dış dünya ile bağlarını oluşturur. Dar süreci bağımsızlaştıran başkişi, bu yöntemin de kurallarının dışına çıkar.

Bilinç akımı tekniğinin de kullanıldığı anlatı, düşsel bir yolculuk da olduğu için geçmiş ve şimdinin kişiliklerinde 'benlik' uzamına gidilir;

"Anlat, dedim. Ne oldu seni çöpe attıkları zaman?

Kelle dumanlı kara gözlerini şöyle bir devirdi.

Korkunç bir andı o, dedi. Ben, kafamın içinde donanımlı, birikimli, kültürlü bir beyin taşıyan ben; çöpe atılmıştım. Orada kalabilirdim; Çöp bidonuna atlayan bir kedi beni paralayıp yiyebilirdi." (s.202).

Anlatıda farklı türlerde yaratılan kişiler, doğaüssü güçlere sahip olduğu için, bedensiz kimlikler olabilir. Kelle, kişiliği de bedensiz bir kişilik olarak anlatıda yer alır ve kendini tanımlar. Başkişinin kendi belleğinde bedensiz kalan kişilik sadece sözcüklerden ibarettir. Bir beyin ve kafatasının birleşkesi 'Kelle' bilinçaltında yaşadığı sıkıntıları ve başında geçenleri anlatırken başkişi için de yeni bir kişilik ve yalnızlığa arkadaş olur. Kelle'nin bilinçaltı aslında başkişinin bilinçaltı uzamıdır. Onun konuşması ve yaşam mücadelesi yine başkişinin kurgulaması ile gerçekleşir. Onun bakış açısı ve düzleminden hareketle yaratılan Kelle kendince var olmayan bir varlıktır.

Olağanüst varlıkları da bilinçlendirip anlatının akışına dahil etmesi başkişi anlatıcı yazarın tek düzelikten çıkışını ve özgürlüğünü gösterir. Dışta söylemeyeceği gerçekleri olağandışı varlıkların bilinçaltında dile getirir. Bakış açısı da bu tür varlıklarla değişir ve düşün gerçeğiyle zenginleşir.

Düşsel ortamın ve düşsel varlıkların anlatı içinde yer alması fantastik anlatım biçimi tekniğinin bir özelliğidir. Anlatıda fantastik anlayış hakim olduğundan anlatım biçimi de bu düşsel anlatım olarak değerlendirilir. Olay, zaman, mekan ve kişilikler kurgu olarak olağandışındadır.

1.13.4. Olay Örgüsü

'Aşkı Giyinen Adam' adlı anlatıda olay örgüsü, gerçek yaşam kesitleri olduğu için belli bir sınırlama yoktur. İnsana ait tüm karmaşa, anlatıda gerçek-düş arası anlatılmaya çalışılır. Kişilikler ve olaylar anlatıcı-yazarın bakış açısında derinlik kazanıp onun bilinçaltı düzleminde gerçekleşir. Bilinçaltı yoğunluğu tüm olağandışı özelliğiyle dış dünyaya yansıtılır. Olay halkaları arası geçişte herhangi bir belirginlik yoktur. Başkişinin düş dünyasında yaşadığı geçişler anlatı kesitlerini oluşturur;

"Rahat bir koltuktu; üstüne oturduğum an, sanki minderinden eskiye ait birçok laf, söz kahkaha, hıçkırık; aşk sözleri, gece yatakta yapılan bir kavganın belli belirsiz dırıltısı, fısıldanan sırlar, çocukluk kahkahaları, bir büyükannenin anlattığı masalın yumuşak sesi iki aşığın ay ışığında fısır-fısır konuşması kulağımı doldurmuştu. Hafifçe arkama yaslandım; geçmişe sıkışmış konuşmalar usul usul, dört bir yanımdan kulağıma gelmeye devam ediyorlardı." (s.32).

Anlatıda olaylar, geçmişten alıntılar yapılarak ve geçmişte yaşanmış kişiler 'şimdi'nin dünyasına aktarılarak kurgulanır. Geçmiş kişiliklerin yeniden yaşama dahil edilmesi, başkişi anlatıcı-yazarın söylemlerini masumlaştırır ayrıca geçmiş

sonsuzlaşarak sınırları ortadan kaldırır. Anlatının olay örgüsü iç içe geçmiş olaylardan oluşur.

"Bir vaka, bir başka vaka içine yerleştirilerek sunulur. Bu durumda ilk vaka ikinciye çerçeve vazifesi görür. Böyle eserlerde vaka zinciri yerine iç içe girmiş vakalardan söz etmek yerinde olur." (Aktaş, 2000: 74).

İç içe geçmiş olaylarda oluşan anlatıda başkişi, kendini olayların merkezi kişisi olarak görür ve tüm olay halkalarını yönlendirir. Bir düş, bir gerçek anlatılar okuyucunun dikkati ve merakıyla bütünlenir ve anlatının sonunda şu soru sorulur, 'hangisi düş? Hangisi gerçek?' Gerçek yaşamda da insan, gerçekler karşında düş kurmayı seçer, çünkü orda mutlu ve özgürdür. Anlatıcı yazar da 'düş'ün büyülü gücüyle kendine yeni yaşamlar yaratarak, 'geçmiş-şimdi' düzleminde olaylar zinciri oluşturur.

V1: Başkişi anlatıcı yazar, Dürnev Abla'nın açılan kartlarında geçmişe ve yaşama dair tüm olaylarla yüzleşme fırsatı bulur;

"Dürnev Abla'nın açtığı kartlarda da, gerçek dünyada yaşadığım tempoda süregeliyor; tanıdıklar bildik insanlar, bir takım olaylar gecenin bu ilerlemiş saatinde, yaşama ya da benim belleğime geçmek üzere masanın üstünde tek tek meydana çıkıyordu." (s.10-11).

V2: Anlatıda Dürnev Abla'nın kartlarının arasından çıkan bir kişilik 'Eddie Fisher'in yaşamı yeni bir olayı beraberinde getirir. 'Eddie Fisher'in sevgilileri, evliliği ve kendi kendine yaptığı amfetamin iğneleri, başkişi için geçmişi şimdiye aktarmanın bir örneğidir. Eddie Fisher gerçekte yaşamış ünlü bir şarkıcı ve şovmendir. Anlatıdaki yeri ise başkişinin bilinçaltında tanıdığı ve onda iz bırakan bir kişiliktir.

"Ben Eddie, dedi O. Elini uzatmış, yerden kalkmama yardım ediyordu. Birden tanıdım onu. Büyük bir şaşkınlıkla, Eddie Fisher! diye mırıldandım." (s.14).

V3: Anlatının bir başka olay halkası, başkişiye yaşamını anlatan, buzdolabını açtığında karşısında duran 'Pişmiş Kelle'dir;

"Buzdolabını açmıştım. Pişmiş Kelle'nin gözleri gözlerimdeydi. Öne fırlamış dişlerini hafifçe takırdatarak güldü." (s.101).

V4: Olay halkalarından birinde de Kazım Efendi'nin çıkardığı gazla yaşama yeniden dahil olan 'Kaniye Anne ile Hasbiye Anne' adlı kişiliklerin öldürülmesi ve öldürülme nedenleri anlatılır;

"İçimden üç kadın çıktı, diye mırıldandı. Biri Kazıma; benim öteki yarım. Sonra iki yaşlı kadın çıktılar içimden. Kaniye Anne ile Hasbiye Anne." (s.268).

V5: Anlatının tüm çerçevesi bu olay halkasıdır. Başkişi anlatıcı yazar kendi yaşamını gözden geçirir ve belleğindeki olayları ve kişilikleri anımsayarak, aşkı da unutulmayanlar arasına alır;

"Gece sokaklarda onu yakalamak için koşuyordum. Geçmişim bangır bangır çalıyordu beynimin içinde. Düğmesini bilmediğim için onu kısamıyordum." (s.274).

1.13.5. Zaman

'Aşkı Giyinen Adam' adlı anlatıda zaman belirsizdir. Anlatıda olaylar, belli bir zaman diliminde kronolojik olarak gerçekleşmez. Sürekli bir geçiş veya geriye dönüş veya atlamalar söz konusudur. Zamanın belirsizliği, başkişinin, düşsel uzamlarda sürekli hareket halinde olmasından kaynaklanır. Başkişi kendi zihinsel dünyasının kurgusuyla zamanı yönetir. Geçmişi şimdiye taşıyan kişi, sonsuzluğu yaratmak için zamanı geriye döndürmeye çalışır, geçmiş yaşam kişilerinde kendi varlığının sınırlarını aşar ve 'zaman yalnızlığını' yok eder.

"İç odadaki saatin içinden çıkan renkli demir kuş sekiz kez uzun uzun o mekânik sesi ile öttü. Tınısı boş koridorda uzayıp köşelerde yankılandı, yok olup gitti." (s.65).

Yukarıdaki anlatıda zamanın belirsizliği, kişilerin kendini gerçekleştirmelerine yardımcı olur. Çünkü kişiler, olayların doğal akışını durdurup, farklı yazgılar çizerek yeni yaşamlar oluşturur. Geçmişe yolculuk yapmak ve geçmiş yaşamı yeniden canlandırmak, yazgı değiştirme istemiyle bütünleşir;

"Anlamıştım, kentin içinde eski yıllara doğru gidiyorduk. Yavaş yavaş içinden geçtiğimiz sokaklardaki binalar alçalıyor, kimisi iki katlı, bahçe içinde evlere dönüşüyorlardı. Kavşaklar ve trafik ışıkları seyrekleşmiş; gökdelenler azalmış; kimi park ve göbekler yok olmuştu." (s.66).

Geriye dönüş yaşayan başkişi yazar, uzamı da değiştirir ve zamanın algısına göre belirler. Kendini zamanın olağan akışına bırakmayan kişi, öteki zamanlar yaratır. Öteki 'ben'lere kişilikler 'öteki zaman'da gerçek varlığından, düşsel varlığına geçiş yapar. Dış dünya zamanıyla çatışma içinde olan ben'ler, kendi zamanlarda kendi varlıklarıyla buluşur ve 'öteki'ni yok ederler. Gerçekselin zamanında geriye kalan maddesel varlık toplum zamanında izole edilir ve kendinden uzaklaştırılır. Geriye dönen düşsel kişiler, asıl olay kurgusunda, kaybolmuş veya unutulmuş yaşamları şimdiki zamana taşırlar.

Geçmiş ‘an’ların birleşikleri, yaşanan ‘an’ların birleşmelerinde ayna görevi üstlenir. Başkişi ve diğer kişiler yaşama devir tüm kavramları gece karanlığında analiz eder ve sonuca ulaşmaya çalışır.

“Massachusetts Teknoloji Enstitüsü fizikçisi Max Tegmark şöyle söylüyor:

“Biz kendi gerçekliğimizi, ya olayların zamanla gerçekleştiği üç boyutlu bir alan olarak tanımlarız, ya da hiçbir şeyin gerçekleşmediği dört boyutlu bir alan olarak ve eğer ikinci tasvir gerçekse o zaman değişim dediğimiz şey gerçekten bir yanılsamadır, çünkü ortada değişen bir şey yoktur; geçmiş, şimdi gelecek hepsi orada duruyordur.” (Zaloğlu, 2017: 2).

Yukarıdaki, bilimsel anlatıya göre zaman bir yanılsamaysa, başkişinin içinde bulunduğu düşsel zaman da gerçeğin bir kesiti olabilir. Geçmiş, şimdi bütünü hepsi bir gerçeğin farklı boyutudur. Başkişi ve geçmiş tutkusu zamanın dördüncü boyutunda değişmez bir gerçektir ve başkişi geriye dönerek değişmeyen gerçeği yeniden yaşar;

“Saatime bir göz attım.

Aşk’ı on geçiyordu, tutkuya yirmi vardı. İyi bir zamandı bu. Adımlarımı hızlandırıp bana değişik bir takım şeyler fısıldayan akasya ağaçlarının altından yürümeye devam ettim.” (s.270).

Zamanın farklı bir tanımını yapan başkişi, aşk ve tutku kavramlarını yaşam gerçeğiyle tanımlar ve zamanın ilerleyen bir akış olduğunu kabullenmeye çalışır. Kişi-zaman ilişkisi, yaşam sınırını belirleyen bir çizgidir ve bu yüzden başkişi gerçekselde yaşamak istediği aşk ve tutku duygularını özgürleştirmek ister. Zamanın doğal akışındaki yaşlılık özelliği, bedenin yer çekim kuvvetine kendini bırakmasıyla açıklanırken, anlatıda başkişi, ruh-beden çatışmasında bedenin aşka ve tutkuya yenik düşmesinden korkar. Dış dünyada zaman, maddi varlığı derinden etkilerken, ruhsalın zamandan etkilenmediği görüşü de söylenebilir. Ruh, zamanın olağan akışında özgürdür ve istediği eylemde bulunur. Oysa beden bu akışı sürecine yenik düşer ve sınırlara mahkum olur. Anlatıdaki temel çatışma da zamanın maddi varlığa etkisinden kaynaklanır. Aşk ruhsalda yaşansa da tutku bedensel bir hazdır ve başkişi bu hazzın mutluluğunu zamanda kaybolarak yaşamaya çalışır.

1.13.6. Mekân

1.13.6.1. Çevresel Mekânlar

Başkişi ve diğer kişilikler için hiçbir anlam ifade etmeyen çevresel mekânlar, anlatıda sadece kurguyu zenginleştirir. Kişiliklerin ruhsalında anlam derinliği oluşturmayan mekânı dekorasyon unsur olarak karşımıza çıkar;

"Tunalı Hilmi Caddesi'ndeki pasajın alt katına inmiş, antikacı dükkanının kapısında duruyordum. Yan tarafta terzi dükkanındaki başı bağlı kız, dikiş makinesinin başındaydı; tanımıştı beni. Gözlerimizle selamlaştık." (s.31).

Çevrenin maddi bir alandan farklı bir özelliği olmayan uzam kişiliklerin uğrak yeri ve vakit geçirdikleri yerdir. Çevresel mekânların kişilikler üzerinde etkilerinin olmaması, önemsiz oldukları anlamına gelmez. Çünkü maddi varlık olan 'beden' varlığının kapladığı alanlar olarak önem kazanır. Beden, dış dünyaya ait bir varlıktır ve gerçeği simgeler. Anlatı düş-gerçek arasında ifade edilirken, başkişi gerçeğin her etkisinden uzaktır;

"Gerçekten Sıhhiye'den geçiyorduk o an. Yolun iki yanında kestane ağaçları vardı; yolun kenarındaki ağaçlıklı çay bahçelerini görmüştük. Gece karanlığında ne kadar güzeldiler." (s.67).

Kişiliklerin kendilerini anlamaya çalışmadıkları uzam görme duyusuyla betimlenir. Ruhsalın yansıtılmadığı çevrede mimari, insanla değerlenmez, insana varlığı veya yokluğu mekânın oluşumunda bir neden değildir. Çevresel mekânda ruhsal olmadığı için canlılık da yoktur, sadece bir yol, sadece bir sokak, sadece bir bahçe ve mekândır. İsim olmaktan daha öteye gidemeyen mekânda benlik, kalabalık ortamın bir parçasıdır. Mekân gerçekselin bir kesiti olduğu için bu tür alanlardaki olaylar ve kişilikler de gerçektir. Gerçeğin tek anlamlılığı ile yaratılan çevresel mekânlarda, gerçek kişilikler tek anlamın tek varlığı değildir.

Anlatıda çevresel mekânlarda kişilikler, kendi bakış açılarının dışında bakar. Görüş, duyuş ve duyguların katılmadığı bu mekânlarda görüntü dünyasının, yanılgılı varlığı vardır.

1.13.6.2. Algısal Mekânlar

1.Kapalı-Dar, Yutucu Mekânlar

Anlatıda bu tür mekânlar, kişiliklerin bunalıp kaçmak istedikleri uzam olarak tanımlanır. Varlığın kendinden ve gerçeklerden uzaklaşıp bilinçaltı derinliğine sığındığı kapalı-dar mekânlar, düşselde özgürleşemeyen kişiliklerin yarattığı alanlar, gerçekselde ise 'benlik'in varlık olmadığı alanlardır;

"Bu kent beni tuhaf bir biçimde avucunun içinde tutuyordu. Şimdiki zamanla ilgili hemen hemen tüm bağlantılarım bu kentteydi. Dürnev Abla'nın evi, içinde barındırdığı tüm gizleri ve büyük atmosferi ile beni bir vantuz gibi kendine çekiyordu…" (s.45).

Yukarıdaki anlatıda başkişi, betimlediği mekândan kendini uzaklaştıramadığını belirtirken, o mekânın bir kesiti olduğunu da ifade eder. Kapalı-dar mekânın onu içine çektiği ve onun derinliğine kapıldığını da itiraf eder. Başkişiye göre gerçek yaşamın tüm ayrıntıları bir labirentin içinde gizlidir. Dürnev Abla kişiliği, başkişi için düşseli ifade eder ve bilinçaltı dünyasının labirenti içinde kaybolur. Dürnev Abla'nın tarat karatları geçmiş ve şimdi arasında bağlantı kurar, başkişinin mekânla olan iletişimine de bir çıkmaz oluşturur; *"Küçük odanın içi, Kaniye Anne ile Hasbiye Anne, Mihri Abla; rafın üstündeki eteklerini iki yandan tutup kaldırmış sarışın kız biblosu; içtiğimiz kahvelerin fincaları, her bir şey birden eski bir rüyanın belliğin köşelerine sızıp yok olması; unutulup gitmesi gibi kaybolmuştu."* (s.87).

Unutulan ve kaybolan bir benlik'in bilinçdışı mekân algısı gerçekteki bir uzamın derinleşerek geçmiş kişilerin sırlarının çözümlenemediği dar bir alandır. Bir cinayete kurban giden iki yaşlı kadın ve cinayet zanlısı, mekânın labirentleşmesine neden olur.

"Tamamen hayal mahsulü bir yer bile tasvir edilse, orası bilinen yerlere benzetilerek anlatılır. Neticede gözler önünde veya muhayyilede bir yerin görünüşü belirir. Burasının resmini yapmak da mümkündür." (Aktaş, 2000: 128).

Anlatıdaki kapalı alan, gerçektir ve gerçek düş içinde labirente dönüşür. Bilinçaltının gizlediği tüm sırlar labirent içinde kaybolur ve dış dünyadan uzaklaşır;

"Bu mahalle, onu çevreleyen değişik hışırtılı bu ağaçlar, kimi zaman bana pörsümüş bir kadın memesini anımsatan bu Ankara sokağı benim için çok önemliydi; yaşamımın bir parçasıydı; düşlerimin oluştuğu bir mekândı, belleğime nakşolmuş bir mozaikti bu sokak ve Dürnev Abla'nın kırmızı boyalı apartmanın kapısı; …" (s.263).

Başkişi için yaşamın çözülemeyen sırlarını oluşturan dış mekân, düşün oluştuğu bir labirenttir. Düş çıkmasındaki kişilik, varlık-yokluk arasında bir süreci yaşar. Mekânın insanı yarattığı anlatıda kişiler yeni yazgılar yaratmak için geçmişin zamansal değerini siler. Zaman içinde bir yer edinemeyen 'benlik' mekânın kendine verdiği ayrıcalığa sığınır, mekân-insan ikilemini oluşturur. Mekândan gelen kişiler yine mekâna döner ve 'benlik'i bulamadan derinliklerde kaybolur.

2.Açık Geniş Mekânlar

Açık-geniş mekânlarda kişiler, kendisiyle yüzleşir ve bilinçaltı 'düş'ünde kendini mutlak gerçekle bütünler. Kapalı-dar mekânlarda, mekân insanı yaratırken; açık-geniş mekânlarda, insan mekânı yaratır. Somut ve gerçek mekânlar, başkişi ve diğer kişilerin bakış açısında sonsuz ve mutlaktır. Gerçeksel, bu tür mekânlarda anlam kazanmaz çünkü açık-geniş mekânlar ruhun zincirlerinde koptuğu bir uzamdır;

"Kentin kolu boynumdaydı, eski; tatlı dilli bir dost gibiydi benimle. Fazla uzağa gitmeme izin vermiyor; ne zaman ondan kaçıp biraz uzaklaşsam, önemli bir telefonla beni çağırtmayı başarıyor, İstanbul, İzmir ve Bodrum ile yaptığım kaçamaklara göz yumup, uzun yıllardır süregelen birlikteliğimizin pürüzsüz bir şekilde yürümesini sağlıyordu." (s.45).

Başkişinin bulunduğu mekânı sahiplenmesi ve ondan vazgeçmemesi, ruhsalın uzamla olan ilişkisinde özgürlüğün bir kanıtı sayılır. Benlik'in bedenden ayrıldığı özgür irade mekân algısını da genişletir. Şehrin çekiciliği kişilik için kendini ifade etme olasılığını doğurur. Açık-geniş mekân, başkişi ve yarattığı tüm kişiliklerin olmak istediği ve bu yer, farklı kavramlarda da somutlaşır.

Açık geniş mekânlarda ötekileşen başkişi, kendisiyle yalnız kalır ve mekân algısını soyutlaştırır. Tüm kişiliklerde kendinden bir kesit yaratan başkişi için mekânsal unsur tüm çatışmaların değerini yitirdiği anlamsız bir kavram olarak tanımlanır. Açık-geniş mekânlarda ruh öteki 'benlik'e kendini tanıma fırsatı yaratır;

"Oysa küçük insanlarla uğraşıyordun; Ankara'ya döndüğünde kendini boşuna üzmüş olduğunu anlayacaktın. Neyse ki yeniden gittin Amerika'ya ertesi yıl. Bu kez ruhun özgürdü. Altı ay önce üzüntü içinde gezip dolaştığın Hawaii'nin Honolulu'nun cennet gibi sokaklarında, bu kez mutlu ve sevinçli dolaştın." (s.159).

Ruhun özgürleştiği geniş mekânlar, umut, mutluluk ve heyecanın da başlangıcı olur. Kişi için rahat ve güven ortamının sağlandığı her uzam geniş ve sonsuzdur;

"Duygusal mekân özne nesne arasındaki bağlanmışlığı ve bağı gösterir. Burada aradaki fark ortadan kalkmıştır. Özne mekândadır ve mekânın atmosferine karışmıştır." (Tepebaşılı, 2012: 80).

Açık-geniş mekânlar, 'duygusal mekân' diyebileceğimiz türden alanlardır. Başkişinin kendini uzamla bütünlediği zamanlar, uzamın-insanda var olduğu ve anlam kazandığı süreci oluşturur. Anlatının kişi-zaman-uzam üçlemesi; kişinin hem zamanı hem de uzamı yarattığı düşüncesini doğurur. Kişi uzamı kurgularken kendini de onun içinde 'mutlak varlık'a ulaştırır. Sonsuzluk ve özgürlüğün uzamı açık-geniş alanlar, kişiliklerin bilinçaltı –yaşamında gerçeğin düşe; düşün gerçeğe dönüşümün sağlar. Yaşamın sırlarının çözümlendiği, yazgıların mutlu sonla yeniden kurgulandığı ve benlik'in varlık olduğu mekânsal unsurda 'hiç', 'bir' değerine ulaşır çünkü ruh-bedenle bütünlenir;

"Mesnevi sokağı sakindi. Boşa durmadan bir şeyler fısıldayan akasya ağacı suskundur." (s.274).

Tüm unsurların suskun ve sakin oluşu, mekânın sonsuz ve sınırsız ortamında ruhun umuda bakışını yönlendirir. Umut ve aşk, mekânı insanla canlı kılar.

1.13.7. Şahıs Kadrosu

1.13.7.1. Başkişi

Kendini başka insanların yaşamlarında var etmeye çalışan başkişi, kendi yaşamını yaşamak istemez. Kendini ve gerçeği reddeden kişi, zihinsel dünyanın boşluğunda yeni benlikler yaratır. Kendisi olamayan kişilerin dünyasında geçmişin önemli rolü vardır. Geçmişin karanlığında unutulmuş isimler başkişinin belleğinde yeniden canlanır;

"İşte şimdi karşımdaydılar, Kaniye Anne önden yürüyordu, Hasbiye Anne onun arkasındaydı; üzüntülü görünüyorlardı, besbelli biliyorlardı bir cinayete kurban gittiklerini; koyu renkli uzun entariler giymişlerdi, ayaklarında ucu fiyonklu koyu kahverengi terlikler vardı, Hasbiye Anne'nin saçları kınalıydı." (s.33).

Geriye dönüşlerde kendince yeni kurgular yaratan başkişi, kendi gözlem ve düşüncesinin dışında her kişiliğin yaşamına müdahale ederek örtük karakterleri kendine göre biçimlendirir;

"Eddie Fisher eğilerek Dürnev Abla'nın elini aldı, dudaklarına götürdü. Dürnev Abla dikkatle bakıyordu Eddie Fisher'e.

Ne zorlukla çıkarttık seni destenin içinden, biliyor musun oğlum? dedi." (s.16).

Kendi belleğinde yer alan kişilikleri olağandışı özelliklerle gerçeğin içine yeniden dahil etmesi başkişi için yaşam aynası oluşturma şeklidir. Yukardaki alıntıda 'Eddie Fisher; *"Edwin Jack Eddie Fisher, Amerikalı şarkıcı ve şovmen 1950'lerin en başarılı şarkıcılarından biri olan Fisher'in kendisine ait bir TV programı vardı ve plaklarının satışları milyonları geçmişti. Dönemin ünlü sanatçıları Debbie Reynolds, Elisabeth Taylor ve Connie Stevens'le evlilikler yapmıştı."* (https://tr.m.wikipedia.org, 24.11.2019).

Dış dünyanın gerçekselinde yaşamış bu ünlü isim başkişinin düş kurgusuyla yaşama katılır ve anlatının içinde kart karakter olarak varlığını sürdürür. Başkişinin yazgısını yeniden yazdığı karakter olarak gerçek üstünde gerçek oluşturulur. Başkişinin bu hakim güç müdahalesi sadece bu kişi için değil diğer kişiler için de geçerlidir. Her bir kişiyi kendinden bir kesit olarak kabul eden başkişi, bu benlik'lerle kendi, 'benlik'ini öteki olmaktan kurtarır. Topluma yabancı olan 'ben' toplumun unuttuğu geçmiş kişiliklerin bünyesinde yaşamı gerçeğine katılmak ister.

Bilinçaltı gerçeğinin somut ifadesi olan anlatıda başkişi, kendi etrafından uzaktır ve içselin düş gücünde 'umut, aşk, mutluluk' kavramlarını arar. Kalabalık içinde yalnızlığı tercih eden başkişi, "iç kalabalık' oluşturur, zihnindeki iç kargaşa, dış ifade olarak anlatı olaylarına ve kişiliklerine yansır.

"Susmak, sessizlik içinde olmak, insanın canı söylemek istemese de söyleyecek bir şeyleri olduğu ya da olabileceği anlamına gelir; oysa dilsizlikte bir şey söyleme imkanı yoktur. Bir diğer deyişle yalnızlıkta, insanların ve nesnelerin dünyasına açık olunur, hatta başkalarıyla ilişki içinde olma arzusu ve özlemi de vardır." (Borgna, 2014: 23).

Başkişinin aslında, yukarıdaki anlatıda da ifade edildiği gibi, yalnızlık sıkıntısı vardır. Bu yalnızla bir şeyler söyleme ihtiyacı ile içsele döner ve bilincin dışında geçmiş kişilerle ilişki kurarak söylenemeyen gerçekler ifade edilir. Başkişi yalnızlığın özelinde kendi 'yaşam' sürecini izler ve dıştan baktığı yaşamına geri dönmek istemez. Çünkü dış dünyada bıraktığı dış yaşam, sınırlıdır ve bedenin yok oluşuna tanıklık edecektir. Bedenini ruhundan ayırmak istemeyen kişi somuttan soyuta geçerek yeni varlık zamansalı oluşturur. Uzam ve zaman yönetimin de kendi üstlenen kişi gözlemci değil merkezi 'benlik'tir.

Anlatıda başkişi tüm çatışmalara rağmen olay yazgılarından kötülükleri çıkarır ve geçmişteki sırları çözüme kavuşturur. Başkişi olağandışı eylemlerle ters etki yaratır, yaşam kesitlerinin unutulma korkusu, onda yaşamın sona erdirilmesi kaygısını oluştururken ölümle de beraberinde getirir. Başkişinin, yalnızlık ve ölüm kavramlarından kaçışı, yaşamın canlılığına sığınması ve geçmişin pişmanlıkları anlatıda, kişilik için var olmama nedenleridir. Soyutta varlık, somutta yokluk olan başkişi, beden ve ruhu birleştirmekten kaçınır. Çünkü birleşen madde ve mana, aynı zamanda yok olma sürecini de başlatır.

1.13.7.2. Norm Karakterler

Anlatıda norm karakterler, başkişiyi yönlendiren kişiler değildir. Modern anlatılarda norm karakterler başkişinin yanında onun tamamlayıcısı olarak görev üstlenirken 'Aşkı Giyinen Adam' adlı anlatıda 'norm karakterler' başkişinin tamamlayıcısı değil, başkişinin yönlendirdiği gerçek kesitlerdir.

"Norm karakterler, başkişilerin eksik yönlerini tamamlayan, bu yüzden de 'protagonists karakter'lere yakın bireysel bir derinlik kazanan insanlardır." (Korkmaz, 2018: 18).

Yukarıdaki alıntıda da ifade edildiği üzere norm karakterler başkişinin tamamlayıcı kişileridir ancak incelediğimiz anlatıda norm karakterler, başkişinin eksiklerini değil başkişinin yüceltilmesini tamamlayan unsurlardır. Başkişi kadar anlam derinliğe sahip değildirler ve başkişinin 'ol' dediği kadar olabilme özelliğine sahiptirler.

Anlatının en önemli norm karakteri 'Dürnev Abla'dır. Onun yanında Şoför Kazım Efendi ve Pişmiş Kelle diğer norm karakterler olarak karşımıza çıkar;

"Dürnev Abla masaya oturup kartları açmaya başladığı zaman dışarıya fırlayan insanlar, takip edilmesi gereken tuhaf olay zincirleri, bir erkeğin ya da kadının gizli kalmış düşünceleri, yeni doğan bir aşk, bir unutuş, kimi zaman toplu bir para ya da o anda açılıveren yolculuğun hazır bir yol salonun yarı loş atmosferinde canlanır…" (s.8).

'Dürnev Abla' norm karakteri, anlatıda olay halkalarının başlangıç nedenidir. Hiçbir anlam derinliğine sahip olmayan karakter, başkişinin içselinde kendine aracı kıldığı bir yansıma karakteridir. Gerçekten çıkarıp, zihinin derin labirentinde olağandışı güçleriyle, kartlar arasından çıkardığı kişiler, başkişinin belleğinde yaşama tutunduğu kişilerdir. 'Dürnev Abla' başkişinin gerçeklerle arasındaki bağı oluşturur ayrıca düşün

soyut dünyasında kişilik tanrısıdır. Çünkü onun kartları ve kartlar arasından çıkardığı kişilikler, başkişinin somuttan soyuta geçişini sağlar.

'Şoför Kazım Efendi' kişilik bölünmesi ve bağırsak gazıyla ilginç bir karakter olarak anlatıda yer alır. Başkişinin belleğindeki bu kişi, olay halkalarından birinin kişiliklerini tekrar yaşama döndürür. Bir cinayete kurban giden iki kadın. 'Kazım Efendi' sayesinde sırlarını çözmeye çalışır;

"Hem ruhsal, hem gerçek bir yolculukla… Kazma'ya ne dersin, Eddie? diye sordu Kazım Efendi.

İçinizden birdenbire çıkan bir parça . Bir kadın. Sizin tüm korkularınız, bazı zayıflıklarınızı, endişelerinizi, benliğinde toplamış olan kadınsı kısmınız." (s.167).

Kazım Efendi'nin kişiliği, başkişinin gerçekte kendini ifade edemediği bir konun dile getirilmesidir. Cinsiyet değiştirme, dış dünya toplumda kolay kabullenemeye, bir durum olduğu için başkişi bu norm karakter aracılığı ile özgürleştirir. 'Kazma' adını verdiği kişi, bir erkeğin kadın olma istemini ortaya çıkarır ve anlatıda bu sıradışı olay olağan hale getirilir.

'Pişmiş Kelle' norm karakteri, başkişi anlatıcı yazarın, yaşam aynasıdır. Ondan gerçekleri öğrenir ve kendine dair yüzleşmeleri gerçekleştirir. Gerçekselde bir 'Kelle'den ibaret olan bu unsur, başkişinin düşselinde bellekte yer alan bir kişiliğin simgesidir. Ayrıca geçmişinin bir ifadesidir;

"Yaşamım orada, diye düşündüm. Şimdiye değin yaşamış olduğu iyi ve kötü günler; tüm anılar; belleğimdeki kişiler, çocukluğum, Osmanbey'de, güneşli yaz sokaklarında peşimden sürüklediğim ile gençliğim, eski arkadaşlarım; yaşadığım evlerin ruhunda bıraktıkları o puslu yansıma; her şey ama her şey orada; Dürnev Abla'nın buzdolabındaki Pişmiş Kelle'nin beynine yüklenmiş." (s.112).

Yukarıdaki anlatıda başkişinin kendi gerçeği olan Pişmiş Kelle karakteri, norm karakter olarak onun tamamlayıcısıdır. Gerçekseli onun ağzından dinleyen ve kendince itiraf edemediği tüm yaşamını ona yükleyen başkişi, 'Kelle' karakterinde kendini özetlemeye çalışır. Tüm eksikler, yaşanmışlıklar veya yaşanamayanlar, gerçekselin güçlü akışı, düşün mana dünyasında, varlığın kendi 'ben'i ile buluşmasını sağlar. 'Pişmiş Kelle' başkişinin varlık-yokluk bilincidir. Kendini var edemeyen kişinin, varlık olamama suçunu simgeler ve yaşamın derinliğine yansıma görevi üstlenir.

1.13.7.3. Kart Karakterler

Anlatıda kart karakterler çatışma oluşturmaz ancak ruhsalda kendi içinde çatışma yaşar. Diğer kişiler için tehlike oluşturmayan kart karakterler, kendi 'benlik'leri için bir tehdit durumundadır. Ruhsalda yaşayan kart karakterler, anlatıda olaylar içinde eylemlerinde benzerlik gösterir. Kişiliklerinde değişmeyen özellikler gösteren karakterler diğer karakterlerde olduğu varlık statüsünde değildir. Varlığın dışında soyutu somutlaştıran kart karakterler anlatı içinde geçmişin şimdiye taşınmasında önemli rol oynar. Anlatıcı yazar başkişinin yarattığı karakterler bazen onun isteminden farklı eylemler gerçekleştirir ve başkişinin yeniden yaratma kurgusuna karşı çıkarlar.

"Roman dünyası içine bir kart-karakter sokmak tehlikelidir, çünkü böyle bir karakter, öyle bağımsız ve romanın temasının talep ettiği ölçülere meydan okuyacak boyutlardadır ki, kendisine tanınan sınırları aşıp yaratıcısının kontrolünden çıkabilir ve bütün eserin yapısını bozabilir." (Harvey, 2010: 185).

Yukarıdaki anlatıda, kart karakterlerin bağımsız birer kişilik olduğundan söz etse de anlatıda kart karakterler başkişi için eylem gerçekleştirir. 'Eddie Fisher, anlatının kart karakteri olarak değerlendirilebilir;

"Eddie Fisher üstü Buldan bezi ile örtülü koltuğa oturmuştu. Her zamanki gibi çok hoş olduğunu gördüm. Üstünde siyah smokin ceketi yakasında beyaz bir karanfil vardı." (s.59).

Yazar başkişi 'Eddie Fisher'i anlatının olay halkasında canlandırması onun dış dünyada çok yönlü yaşama sahip olmasından kaynaklanır. Eddie Fisher hem sanatçı yöne hem de aşk ve evlilikleri ile gerçekselde hızlı yaşamış bir kişiliktir. Dürnev Abla'nın tarat kartlarından çıkma nedeni de bu hızlı yaşam süreci ve bellekte kalan madde bağımlılığıdır;

"Evet, amfetamin ve kokain bağımlılığını; bundan kurtulmak için harcadığı çabaları hep anlattı. Biliyorsunuz, Eddie Fisher yaşadığı birtakım olayların sonunda madde bağımlısı olmuştu. Bunu her fırsatta açık yüreklilikle anlatıyor, dedim." (s.148).

Madde bağımlısı olan kişi, anlatım en bağımsız ismidir. Kendi isteği gibi yaşayan ve diğer kişilikleri kendine zorunlu kılan karakter, başkişi için yaşam gerçekleriyle yüzleşmesini sağlar. Aşk, tutku, cinsellik ve madde bağımlılığı gibi toplumun hoş karşılamadığı kavramlar, Eddie Fisher'in kişiliğinden bütünlenir. Bu kart karakterin

görevi toplumda kabul görmeyen, davranışları sıradanlaştırmaktır. Gerçekte yaşadığı her olay, anlatının düşselinde yeniden kurgulanır.

Anlatının bir diğer kart karakteleri, Kaniye Anne ve Hasbiye Anne'dir. Bu iki yaşlı kadın sıradan kişilikleriyle ortaya çıkar ancak sıra dışı ölümleriyle anlatıya heyecan duygusu katar;

"İçimden üç kadın çıktı, diye mırıldandı. Biri Kazma; benim öteki yarım. Sonra iki yaşlı kadın çıktılar çimden. Kaniye Anne ve Hasbiye Anne. Yaşama doru delice koştular." (s.268).

İki yaşlı kadının yaşama tutunma istemi, onların masumiyetini gösterir. Kart karakter, çatışma özelliğinin yanında saflık ve iyi niyet özelliğini bu iki yaşlı kadının varlığında yansıtır. Kaniye Anne ve Hasbiye Anne gerçek yaşamda karmaşa oluşturmaz ancak onların ölüm nedeni dış dünyanın çıkar çatışmasını ortaya koyar. Kaniye ve Hasbiye Anne ölüm nedenlerini kendileri araştırmak ister. Çünkü başkişiye göre bu iki yaşlı kadının ölümü yeterince önemsenmemiş bu nedenle anlatının düşselinde yeniden kurgulanır. Geçmişte kalan hesaplaşma ve çatışma unsuru yaratılarak yeniden dile getirilir ve bu kez iki kadın kendi katilleriyle yüzleşir.

Anlatıda kart karakterlerin heyecanlı yaşamları başkişinin düş dünyasında karmaşık ve yoğun bir süreci başlatır. Bu karakterler ara ara kendi görevlerinin dışına çıkarak başkişi ile arasındaki mesafeden uzaklaşırlar.

1.13.7.4. Fon Karakterler

Anlatıda fon karakterler sadece kalabalık oluşturur ve diğer kişilerle anlam derinliği olan ilişkiler kurmazlar. Başkişi bu karakterleri yaratarak düş dünya ile bağlantısını güçlendirir. Fon karakterler olaylar içinde canlılığı ve mekânik yapıyı oluşturur.

Anlatının fon karakterleri; Albay Nurettin, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor gibi kişiliklerdir.

Albay Nurettin, Kaniye Anne ve Hasbiye Anne'nin ölümden sorumlu tutulan kişiliktir;

"Bir cinayetti, dedim. Emekli Albay Nurettin yememiş o pilavdan kurtulmuş." (s.206).

İki yaşlı kadının gerçek yaşama dönme nedeni sayılan kişi, kadınların ölümünden sorumlu tutular ancak anlatıda bir isim olmaktan ileriye gitmez.

Marilyn Monroe ve Elizabeth Taylor, bu iki kadın da aşk ve cinsellik kavramlar, için yaratılmış kişiliklerdir. Elizabeth Taylor, Eddie Fisher için; Marilyn Monroe ise Kazım Efendi için cinsellik ve tutkunun simgesidir;

"Marilyn sarıldığı tüllerin arasından baygın bakışları ile bakıyordu Kazım Efendi'ye." (s.268).

Fon karakterler belli bir görevin dışında başka bir anlam oluşturmayan eylemsi karakterlerdir.

1.13.8. İzlek

1.13.8.1. Bir Özgürlük Durumu: Geçmişi Sonsuzlaştırma

Anlatıda başkişi, 'şimdi'yi yaşayamaz çünkü 'an' ile çatışma içindedir. 'An', gerçekği gösterdiği için, başkişiye bir anlam ifade etmez. Gerçekselin sınırlarından uzaklaşmak isteyen kişi, geçmişi özgürlüğünü bir uzamı olarak görür. Bilinçaltı dünyasında yeni yaşamlar yaşanmışlıklarını yeniden kendi istemine göre şekillendirir;

"Ön sıradakiler İstanbul insanlarındı; ben çocukken Feneryolu'nda, istasyona yakın bir köşkte oturan Belkıs Hala ile Nimet Hala, yaşlı halleriyle vapurdan yere atlayıvermişlerdi. Belkis Hala'nın ellerinde ince örgü eldivenleri vardı. Nimet Hala üzüm bağından kopardığı bir salkım çavuş üzümünü bana doğru uzatıyordu." (s.33).

Çocukluğuna dönmeyi amaçlayan başkişi, kendini ve diğer kişilikleri masumlaştırmaya çalışır. Gerçek yaşamın umutsuz, mutsuz, yalnız kişileri, başkişinin düşsel dünyasında, daha umutlu, daha özgür ve daha kalabalıktır. Geçmişin karanlığıyla aydınlanan başkişi gerçekle kurguyu bütünler ve gerçek yaşanmışlığı kurgusalda yansıtarak farklı bir bakış açısı düzenler.

"Nesnel gerçeklik ile kurmacayı birlikte işlemenin postmodernist romandaki önemli gereçlerinden birisi de fantastiktir. Fantastik, gerek dünya gerekse Türk edebiyat tarihinde çokça örneğe sahiptir. Ancak postmodernist roman fantastiği metnin geneline yayan alışılagelmiş anlayışı kırıp onu gerçeklikle sentezleyerek değerlendirir ve böylece bu kullanımı kendine özgü bir yöntem olarak özgünleştirir." (Sazyek, 2019: 4).

Anlatıda geçmiş kurgusuyla, fantastik yapı oluşumu da gösteren olaylar ve kişilikler düşünsel anlamda belirsizliği yaşar. Olağandışı kişilikler, var olan tüm yargılara karşı birliktelik gösterir ve bu yargıları yıkmak için geçmişin sınırlarını aşmaya çalışırlar. Dış dünyadaki kişiliklerin birbirleriyle iletişimi olmadığı için içselde kişilikler 'benlik'lerini ortaya koyarak samimiyet kavramını geliştirirler. Dış gerçekselin kopuk kişilikleri, zamansal ve mekânsal olarak boyut değiştirir ve tüm eylemleri yeniden etkinleştirir. Kabulden çok sorgulama ve kaçma yöntemini kullanan kişilikler, geçmişin 'son' kesitini farklı bir anlayışla gerçeğe yansıtırlar.

Gerçeği kabullenmeyen, ondan kaçan veya ona yabancılaşan kişiler anlatıcı yazarın zihinsel yaşamında 'gerçek' kavramını değiştirir.

"insanın gerçeğe yabancılaşması olgusu, 20.Yüzyıl estetiğinin ana taşıyıcılarından biridir. Gerçeğin bu yeni durumu için zamanla 'mimetik estetikten yabancılaşmanın estetiğine geçiş' şeklinde bir yaklaşım oluşur. Kimileri yabancılaşan bu yeni gerçekliği yok sayarken, kimileri de ona yeni adlar verirler." (Sağlık, 2017: 7).

Yazarın gerçekle yabancılaşması, onun kendi var edememesine neden olur. Bu nedenle 'geçmiş' kurtuluşun ve 'Varlık' bilincinin son noktasıdır. Uykunun sessizliğiyle sonsuzluğa ulaşmaya çalışan kişilik, bellek derinliğinde kendi yaşamıyla karşılaşır. Gerçek başkişinin zihninde artık kayıp ve bilinmezdir;

"Gözlerim dalmıştı. Birkaç saniye içinde uzun yıllar öncesine gitmiştim.

Türbenin penceresindeki demir parmaklıkları tutar; içerideki loş dünyaya; yarı karanlıkta sessiz duran yeşil örtü ile kaplı sandukaya uzun uzun bakardık, dedim." (s.187).

Başkişinin geçmişe dönüşü, ölüm belirsizliğini yaşamak istememesinden kaynaklanır. Ölümden sonraki yaşamı, 'şimdi' zamanına taşıyan kişi, ölüm sıkıntısı ve bunalımını da yok etmeye çalışır. 'Şimdi'ye taşınan yaşamlar ve bu yaşamların kişilikleri, yapmak isteyip de yapamadığı tüm eylemi gerçekleştirirler.

Anlatıcı-yazar dış dünyaya ve gerçeklere dair söylemlerini, düşselde anlatırken, kendi yaşamını da gözlemleme fırsatı bulur. Yaşamındaki boşluk ve kimliksizlik düş veya rüya yoluyla anlam kazanır. Yalnızlık, öteki 'benlik'te diğer duygularla bütünlenir, zamansal ve mekânsal boşluklarda anlam değeri oluşturarak kaygı kavramından uzaklaşır. Kişilikler, geçmiş dünyanın yeni kurgusunda, varlık-zaman bağlamıyla sonsuzluk'u yaratır ve dış gerçekselin sınırlarını ortadan kaldırır.

1.13.8.2. Aşk ve Yalnızlaşma

Anlatıda, aradığı aşkı bulamayan kişiler, kendini toplumdan izole eder ve içsele döner. Aşkın duygusal yoğunluğu kişilerin umut, mutluluk, cinsellik, tutku gibi kavramları tanımasına neden olur ve bu anlamda dış dünyadan kapanır. Çünkü dış gerçekte toplumsal kurallar ve sınırlayıcı etkenler kişiler için yaşam sürecini engelleyen sorunsallardır. Kendini duygusal olarak özgür hissetmeyen kişilik, 'iç ben'in sınırsız ve kuralsız derinliğine bırakır;

"Dürnev Abla ile yemyeşil kırlardan, bayırlardan oluşan bir dünyanın içinde yan yana yürüyorduk. Zaman ilkbahar olmalıydı. Çevrede tek tük çiçek açmış ağaçlar vardı. Toprak yeni uyanmıştı besbelli, arasından hızla geçen bir arının vızıltısı bir an için kulağımızı doldurdu. Ayaklarımızın altında papatyalar, mor ballıbabalar, kenarda bir yerde gelincikler vardı. Güneş ılıktı, yüzümüzü okşuyor, havadaki sessizlik bize sonsuz bir huzur veriyordu." (s.74).

Başkişinin düş dünyası yukarıdaki anlatıda açıkça tasvir edilir. Olmak istediği bir uzamın, ruhunda yarattığı saflık ve umut, başkişi için huzur kaynağıdır. Tabiatın sessizliği ve canlılığı kişiliğin kendini o sonsuzlukta bütünlemesini sağlar. Sessizlik ve huzur, kalabalık çevreyi dışlar ve bireyin 'benlik'le yüzleştirecek dış çevreden uzaklaştırır. Kendisiyle yalnız kalan 'benlik', aşk duygusunu karşılıksız yaşar çünkü karşılık beklediği diğer 'benlik'ler ulaşılmaz ve aldatıcıdır;

"Elizabeth Taylor, yavaşça babaanneme doğru eğildi. Cevriye Hanım, size bir sır vereceğim. Ama aramızda kalsın, kimseye söylemeyin, dedi.

Hiç kimseye söylemem kızım. Kime söyleyeceğim? dedi babaannem. Elizabeth yavaşça babaannemin kulağına bir şeyler fısıldadı. Babaannem heyecanlanmıştı. Hurma çekirdeğinden teşbihini hızlı hızlı çekmeye başladı.

Peki Eddie ne olacak? diye sordu." (s.72).

Geçmişin düşsel kişisi Eddie Fisher ve eşi Elizabeth Taylor, kalabalık ve varlık içinde yalnızlık ve yokluk tezatını yaşar. Eddie Fisher'in Elizabeth Taylor'a olan aşkı, onu farklı bağımlılıklara sürükler. Aşk ve ihanet Eddie için dış dünyanın ona verdiği cezalardır o da bunlardan kurtulmak için yalnızlaşır ve kendini maddeleştirir. Madde huzurunu yine bir maddenin verdiği bunaltıcı bağımlılıkta arar.

"Üstündeki nice örtü sıyırılmıştı. Geceliği var ile yok arası bir şeydi. Yukarıya toplanmıştı. Her tarafı görünüyordu. Oracıkta, görmek istediğimden de fazlasını

görmüştüm. Elizabeth yattığı yerde hiç istifini bozmamıştı bile. İşte böyle, dedi." (s.133).

Yukarıdaki anlatıda bir başkasına ait olan bir aşkın, ruhsaldaki izleri ifade edilir. Eddie Fisher, Elizabeth'i arzu ve tutkuyla sever ancak henüz kendisinin olmayan bu aşk onu yalnızlaştırır. Eddie Fisher, daha sonra Elizabeth ile evlense de ruhsalı yine yalnızdır. Çünkü bilinçaltında Eddie, aşk ve tutkunun yerine başka bağımlılıklar yerleştirir. Evlilik onun için aşk ve paylaşım olmaktan çıkar ve tutku yer mi tekinsizliğe bırakır.

"Evlilik, fiziksel çekim, biyolojik birleşme ve sosyal entegrasyonun ötesinde bir sözleşme, bir bütünleşme ve karşılıklı memnuniyeti sağlayan sorumluluk almayı içermektedir. Bu bütünleşmenin yeterince sağlanamadığı, derin ve bireysel farklılıkların olduğu evlilikler, uyum sorunları ile yıpranabilmekte, kişiler arası ilişkilerde zorluklara sahne olabilmektedir." (Gülsün-Ak-Bozkurt, 2009: 70).

Eddie Fisher ve Elizabeth'in evlilikleri, bireysel farklılıkların ortaya çıkışı ile sonlanır. Bu kişilikler için evlilik aşkın ve tutkunun simgesi olsa da Eddie, bu evlilikten yalnızlığa sürüklenir.

Anlatıda bir başka aşk yalnızlığı, başkişinin duygusalında görülür. Elde edilememe, sevilen kimsenin ulaşılmaz oluşu ve benden duyulan bunalım ve acı, başkişinin yalnızlaşması ile son bulur. Dış dünya gerçeğine karşı duyulan inançsızlık da yine suçluluk duygusuyla bütünlenir başkişinin güncel yaşamda huzursuzluğuna neden olur;

"İçine düşene sonradan acı verir, dedi terzi. Düşüncelerimi okumuştu sanki. Dikkatli olmalı diye ekledi.

Aşkı hiç bu kadar yakınımda hissetmemiştim. Önümde kımıltısız duruyordu şimdi. Sanki bir yatağın üstüne yayılmıştı, yorgundu." (s.273).

Başkişideki ruhsal acının verdiği derin umutsuzluk ve zamansızlık, dış dünyayla bağının kopmasına neden olur. İçselde yaşadığı anlam kaybı, 'benlik'in soyutlanmasıyla derinleşir. Dış gerçekteki, her benlik, her nesne ve her mana, başkişinin zihinselinde yok olur. Bilinçaltı yaşamında yeniden kurguladığı gerçekselde ise aşkın yalnızlaşmadığını gösterir;

"... uçuşan kumaşın peşindeydim." (s.274).

Başkişi tüm yalnızlığına rağmen umudun kendinde bıraktığı mutluluğu hisseder ve yaşama özellikle gerçekle tutunur.

1.13.8.3. Erkekler ve Cinsiyet Değiştirme Sorunsalı

Anlatıda, günlük yaşamda sık görülmeyen, insanlar tarafından da çok kabullenilmeyen ve hatta çoğu toplumlarda izole edilen bir eylem, 'Cinsiyet değiştirme' olayı faklı bir biçimde dile getirilir. Anlatıcı yazarın düşselindeki davranış, sıradanlaşarak yaşamın bir kesiti haline dönüşür. Kişiliklerin, kabulsüz davranışları benimsemeleri ve tepki vermemeleri bilinçaltı özgürlüğüyle açıklanabilir. Bilinçaltı ve düşsel tüm eylemler için sınırsız bir labirenttir;

"Kazım Efendi hastalanıp peş peşe ameliyatlar geçirince vücudu ve sinirleri zayıfladı. İçinden kaprisli, dişi bir kısım çıktı. Bir kadın şeklinde. Adı Kazıma Şoförün bir parçası o aslında içindeki dişi güç. İşte o senden hamile kalmış." (s.210).

Yukarıdaki alıntıda 'Şoför Kazım'ın kadın kişiliğe dönüşmesi ayrıca kişilik çatışmasını da beraberinde getirir. Kadın ve erkek kişilikler kendi 'benlik'lerinde rahat hareket edemedikleri için farklı cinsiyetler dener ve bu geçişlerde haklı nedenler yaratılır. 'Kazım Efendi'nin hastalıkları ve ameliyatları gibi ciddi nedenler ortaya koyan başkişi, aslında 'erkeği' kadına benzetmeyi amaçlar. Erkeğin sert, kaba ve fiziki gücünü kadının narin ve hassas yapısıyla karşılaştırır, erkekleri bu özelliklerinden uzaklaştırarak kadın özellikleriyle bütünler. Çünkü kadın olmak onlar için zor bir süreçtir ve kadın olunca ancak kadını anlayabilme yetisine sahip olurlar.

Yazar, 'erkek' cinsiyetini, Dürnev Abla'nın tarot kartlarında tanımlar;

"Dürnev Abla'nın tarot destesinin içinde erkeklerin önemli bir yeri vardı kuşkusuz; hanede çıkan ayrı olurdu. Yoldan çıkan ayrı; bir kadınla yüz yüze gelen başka, çevresi kalabalık olan değişik, bir kadının yatağında çıkan erkek ise bambaşka olurdu." (s.96).

Erkeklerin özelliklerini ifade eden başkişi, onları her bakımdan değiştirmek ister. Kadın olma istemi de bu değişim nedeninden kaynaklanır. 'Erkek' kadına dönüştüğünde ruh ve beden olarak başkişinin, kontrol edebileceği bir durum yaratılır. 'Erkek'in zihinselini derinleştiremeyen kişilik, onları kadınlaştırarak bilinçaltını zenginleştirir.

Anlatıda 'Kazım Efendi' iki cinsiyetli bir kişiliktir. Hem kadın olma hem de erkek olma özellikleriyle farklı bir mesaj yaratır. Bir erkeğin erkeksi tavrını yok etmek, yazarın dış gerçekteki kişiler için tasarladığı bir kurgudur. 'Kazım Efendi' kişiliği her

iki yaşamı simgeleyen bir ‘dönük’tür; *“Çift yaşayışlı dönükler (psikoseksüel hermafrodizm) yani nesne olarak ayırt etmeksizin cinslerden birini ya da ötekini alanlar. Bu tip dönüklerde tek yanlı olmak karakteri yoktur.”* (Freud, 1989: 29).

Kazım Efendi’nin iki yaşama sahip olması dış dünyada rastlanmayan bir durum göstergesidir. Aklın ve bilincin dışlandığı bu özellikle görünmez bir dünyanın çoklukta yalnızlık kavramını başlatır.

Anlatıda dönük erkekler, bedensiz erkekler ve aşksız erkekler sıkça yer alır. Erkeklerin, başkişi tarafından bu denli ayrıntılı verilmesi, kadın kişiliklerin anlatıda çok önemli bir rollerinin bulunmayışından kaynaklanır. Anlatının adıyla da bağlantılı olan ‘izlek’ ‘erkek’ cinsiyeti üzerine kurgulanır. Başkişinin yarattığı erkekler içinde bedensiz kişilikler de yer alır. Erkeği sadece ‘kafatası’ olarak gören başkişi onları ‘kelle’ diye adlandırır. Erkeğin bedenini yok etmesi, onların cinsiyetini elinden almasıyla da ilişkilendirilir. Bedensiz erkek, cinsel açıdan da kimliksizdir ya da gerçekle birebir bağıntılıdır. Gerçekselde söylenemeyen isimler veya özelliksiz erkekler sadece bir ‘kelle’ olarak bilinçaltına yerleşirler;

“Deli saçması bu! dedi Kell. Elimin altında dünyanın en güzel kadınları varken, ben hastalık geçirmiş bu erkeğin içinden çıkan dişi kısmı ile niçin beraber olayım?” (s.210).

‘Kelle’ kişiliğinin cinsel tercihi dönük kişilerdir. Başkişinin bu karaktere yüklediği tercihsel zorunluluk bir ceza veya gerçek olarak söylenebilir. Dış dünyada tanınan bir kişinin anlatıda bu şekilde karakterize edilmesi, ruhun dış dünyaya isyanını dile getirir. Dış dünyanın tüm kurallarının yıkıldığı bilinçaltı her açıdan kişilere sınırsız özgürlük tanır. Cinsiyet değiştirme ve cinsel tercihler aşkın önemsenmediği dış dünyada bilinçaltına taşınır. Aşk ve yalnızlık, kişileri farlı eğilimlere yönelterek başkişinin ‘erkek’ zihinselin kontrol etmesini sağlar. Erkeği bedensizleştirerek de gücünü ve önemini azaltır. Çünkü başkişi erkeklerin ‘aşkı’ tanımlayamadığı görüşündedir. Bu nedenle bedensiz ve cinsiyetsiz erkek kişiliği yaratır.

1.14. Sis Kelebekleri

1.14.1. Romanın Kimliği

Anlatı ilk olarak 2003 yılında Can Yayınları'nda basılmıştır. İncelemeye aldığımız yapıt ise Everest Yayınları'nda ilk basımı Mayıs 2015'te yapılmış olup baskı ve ciltleme Melisa Matbaacılık'a aittir. Kapak tasarımı Füsun Turcun Elmasoğlu, sayfa tasarımını Hülya Fırat yapmıştır.

Anlatının giriş kesitinde Sebahattin Ali'ye ait bir 'anı şiiri' yer alırken arka kapakta Cemal Süreyya'nın yapıtı hakkında yorumu dikkati çeker. Ayrıca arka kapakta olay örgüsü kısaca özetlenir.

Anlatının son kesitinde de gün, ay, yıl ve yer bilgisi verilir, ayrıca Nazlı Eray'ın romanlarında bir ilk olan fotoğraf görseli vardır. Yazarın dedesi Tahir Lütfi Tokay'ın kendisi ve ailesiyle çekilmiş fotoğrafları ve Sinop Cezaevi fotoğrafları anlatıya tarihsel bir gerçeklik katar.

1.14.2. İsimden İçeriğe

'Sis Kelebekleri' adlı anlatının isim ve içeriğinde bir şehrin belirsizliği ve dış gerçekselin sessizliği ile bütünlenen ilgi kurulur. 'Sinop' kentinin üzerine çöken sis ve bu sis içinde yaşama tutunan tarih, bir kelebek gibi kısa ömürlü olur. Zamanı belirsizleştiren bulanık anılar, şehrin nemli ve sisli havasıyla sessizleşir;

"Balkona çıkıp sizin içine, uzaktaki bir-iki takaya alçaktan uçan martılara baktım bir süre. Bir şey daha fark etmiştim bu tılsımlı kent ile ilgili; sürekli kentin üstünde oynayan, oraya buraya dağılan birden toparlanıp her yeri adeta örterek görünmez kılan sis, Sinop'ta zamanı da belirsizleştirmişti." (s.25).

Anlatıda, kente çöken sis, ayrıca tarihte yaşanan olumsuz olayları da simgeler. Çünkü Sinop Cezaevi soğuk duvarları ve sessizliği sisin içinde yeniden canlanır ve anlatıcı-yazarın düşselinde yaşam bulur.

Anlatı hakkında yapılan yorumlar arasında;

"Sis kelebeklerinin arasında geziniyordum 3-5 gündür. Sis kelebekleri şimdi dağıldı ve gerçek dünyaya geri döndüm. Geldiğim yer miydi gerçek dünya yoksa bulunduğum yer mi bilemiyorum…" (Sorankadın, 2016: 1).

Gerçek ve düşün birbirine karıştığı anlatıda isim ve içerik gerçek ve düşselin bütünüdür. Sis ve içinde dağılan kelebekler yaşamın gerçek bir düş olduğunu belirtir.

1.14.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

‘Sis Kelebekleri’ adlı anlatı ‘ben’ anlatıcı ile anlatılır. ‘Ben’in dünyası, seziş ve duyguları ‘bakış açısı’nı oluştururken, anlatının çok yönlü oluşumunu de engeller. ‘Ben’ kendini gerçekleştirme sürecinde kendi yaşamını ve kendi kişiliklerini ortaya koyar ve kendinden başkasına yer vermez. Ayrıca kendi alanı dışında başka uzam ve zamanı reddeder, gerçekselin kendinden uzaklaşmasını sağlayarak, düşsel zamanı ve uzamı yaratır. ‘Ben’ bakışıyla kurgulanan her unsur, anlatının kendi etrafında dönmesini gerçekleştirirken ‘geçmiş’ ve ‘şimdi’ de yine ‘ben’in kendinden öteye gitmez. Belleğin canlandırdığı olay ve kişilikler ‘ben’ diliyle konuşur ve ‘ben’ diliyle diyalog kurar ve ‘ben’ diliyle yaşama tutunurlar.

“birinci şahsın bakış açısından roman yazmak göründüğü gibi kolay değildir. Özü gereği ‘dar ve sınırlı’ imkanlar sunan bir bakış açısıdır bu. Çünkü olayların merkezinde bulunan ve anlatım sorununu üstlenen ‘ben-an-latıcı’ her şeyi görme, bilme, sezme gücüne sahip değildir: O, normal bir insan gibidir; görebildiğini görür, bilgisi kültürel düzeyine göredir, sezme gücü ise sınırlıdır.” (Tekin, 2018: 59).

Anlatının başkişi olan ‘ben’ anlatıcı, yukarıdaki ‘ben’ anlatıcının aksine normal insan gibi değildir. Kendine farklı özellikler ve sorumluluklar yükleyen ‘ben’ doğaüssü güçlere de sahiptir;

“Neredeydim, neyin nesiydim, pek belli değildi. Garip bir yaratık olmalıydım. Ruhumdaki fırtına beni yormuş, güçsüz bırakmıştı. Dışarıya çıkabilirsem kendimi tanıyıp geçmişimi anımsayabilecektim, ama bu boğum, tozlarla kaplanmış, havasız dehliz yakama yapışmış, bırakmıyordu beni.” (s.9).

Başkişinin içinde bulunduğu bunalım, dış çevrenin algılanmasına da etki eder ve gerçekselin ‘ben’deki intibaı, onun ruhsalındaki bunalımla bütünlenir. ‘Ben’in çıkmazları anlatım daha ilk kesitinde kendini hissettirir derecede yoğundur. Diğer kesitlerde bu yoğunluk giderek artar ve bunalım, sıkıntı, kabulsüzlük, sınırlı yaşam, yalnızlık gibi kavramlar, yaratılan kişiliklerce somut anlam kazanır. Soyut ifadelerin somutlanması, somut ifadelerin de soyutlanması, anlatıcı-yazarın bakış açısındaki bilinçaltı gerçeğiyle açıklanır. Dıştan kaçıp içsele sığınan başkişi kendi ‘ben’ine dönük bir kurgu yaratarak her olayı ve olguyu kendinde toplan ve kendinde sonlandırır.

‘Sis Kelebekleri’ adlı anlatıda, özetleme tekniği, montaj tekniği ve otobiyografik teknik kullanılır.

Özetleme tekniğinde yazar tarihi olayları kendince anımsar ve okuduğu, bildiği kadar anlatmaya çalışır;

"Mahmut Şevket Paşa'ya ne olacak? diye sordu.

1913'ün Haziran'ında bir suikaste kurban gidecek. İstanbul'da Hariciye Nezareti'ne giderken Çarşıkapı'da, sarı trençkotlu bir adam arabasını kurşun yağmuruna tutup paşayı öldürecek. Ondan sonra ne olacak? diye merakla sordu Sebati.

Dedemi ve diğer Jön Türkleri, bazı İttihat ve Terakkicileri polis tutuklayacak. Bahricedid Vapuru ile Sinop'a gönderecekler…" (s.100).

Anlatının bir olay halkasını, yukarıdaki ifadelerle özetleyen başkişi, bu olayın, dedesi ve Mahmut Şevket Paşa ile olan kesitlerini montaj tekniğiyle yer yer dile getirir.

"Montaj tekniği, bu romanın, genel kültür bağlamında bir değer ifade eden anonim, bireysel ve hatta ilahi nitelikli bir metni, bir söz veya yazıyı, 'kalıp halinde' eserinin terkibine belirli bir amaçla katması, kullanması demektir." (Tekin, 2018: 254).

Başkişi yazar geçmişin düşseline dönerken kendi geçmişini oluşturan tarihi kimliklere değinir. Yaşanmış tarihsel olaylar, tüm gerçekliğiyle, geçmişten 'şimdi'ye aktarılır ve başkişinin bilinçaltı dünyasında özgürleşerek gerçekselde sonsuzlaşır. Unutulan kimlikler, yeniden kurgulanır ve montaj özelliğiyle düş kişiler, gerçek kişilerin yansıması olarak okuyucuya bilgi verilir;

"… Mahmut Şevket Paşa'nın Günlüğü 'nün 131. Sayfasındaydım. Şöyle bir not düşmüştü Paşa:

… Bulgaristan Rusya'dan ayrılmaya mecbur olacaktır. Acaba böyle bir ittifak teşekkül edebilir mi?" (s.65).

"Dinle, dedim. Hatıratımdan sayfa 453. Bak neler yazmış:

… Bir hali de beni hiç kimsenin davetine yollamaz. Hele gideyim, kıyametleri koparır. Ben de kimseyi bize yemeğe çağıramıyorum…" (s.130).

Anlatıcı yazarın, bu teknikle ulaşmak istediği, aslında 'gerçek'dir. Kendini düşselde var etmeye çalışan kişi, düşü-gerçeğe 'montaj'la yaklaştırır. Okuyucunun kafasındaki sorular bu tekniğin ispatı ile cevap kazanır.

Anlatıda kullanılan bir diğer teknik otobiyografik tekniktir. Anlatıcı-yazar anlatının merkezi kişisi olarak kendi yaşamını, geçmişini ve bakış açısını ortaya koyar.

Olayların bütününe hakim olan bu yöntem, anlatıda samimiyeti ve doğallığı beraberinde getirir;

"Dedem Tahir Lütfi Tokay'ın izinin peşindeyim. O, sabah, otelimden çıkmış, cezaevine doğru yürürken anlamıştım bunu. Rusçuk milletvekili, ikdam gazetesi başyazarı Jön Türk, gazeteci, firari, mahpus ve büyükelçi . Dedem Tahir Lütfi Tokay. Onun peşindeydim. Biliyordum artık bunu." (s.83).

Başkişi geçmişindeki kişiliklere dönerek kendi gerçeklerini ve tarihi taşımaya çalışır. Kendi 'ben'iyle kurguladığı olaylar, geçmişin sırlarını da açığa çıkarır. Yaşamının gerçeksel bu kesitinde başkişi tarihsel bir olaydaki yanlışlığı da ortaya çıkarır. Mahmut Şevket Paşa suikastında dedesinin suçsuzluğunu söylemeye çalışan kişilik, onun çektiği sıkıntıları da düşsel bir yolculukla dile getirir.

Anlatıda bakış açısındaki 'ben' sınırlı görüşüyle sınırları aşar. Bilinçaltı, rüya ve düş gibi insanın varlığıyla ilgili kavramlardan yararlanan başkişi, kendini gerçekleştirirken olayların akışında gözlem ve duyguların ötesine gider. Tarihsel gerçekleri birebir aktarması görüş açısını genişletir ve 'ben', öteki 'ben'lerle iletişim kurar. Her biri kendi döneminde önemli kimlikler olan kişilikler, anlatıcı-yazarın hakim gücüyle şimdinin birer parçası haline dönüşür. Bakışın genişlediği 'düş' ise bilinçaltı gerçeğini dışa aktırır ve okuyucudaki gerçek kavramına yaklaşır. Okuyucu her iki anlamda sorularına cevap bulamaz çünkü geçmiş, rüya, düş ve dış dünya bir bütündür.

'Sis Kelebekleri' adlı anlatıda fantastik anlatım biçimi hâkimdir, olaylar, kişilikler, zaman, mekan gibi unsurlar olağanüstü özellikler gösterir;

"Çok garip olaylar…diye mırıldandı Sebati. Yaşlı kadının anlattığı rüyalar. Rüya kişileri. Her şey şaşırtıcı ve tuhaf." (s.101).

"Siyah erkek ayakkabısının sol teki, dilini çıkarıp bana uzattı. Kaçmaya başladım oradan. Ter içinde kalmıştım…" (s.150).

Yukarıdaki anlatılarda görülen rüya yolculuğu ve insan dışı varlıklar, fantastik anlatım biçimine örnek sayılabilir. Fantastik anlatılarda sıklıkla rastlanan zamansal yolculuk anlayışı ve masalımsı varlıklar anlatının olay kurgusunu belirler. Zamanın olmadığı bir boyutta geçmiş ve şimdi aynı an'ın bir kesiti olarak kişilikleri içine çeker. Anlatıda fantastik anlatım, öyküleme biçimiyle birlikte kullanılarak yazarın kendi tarzını belirlemesinde etkili olur.

1.14.4. Olay Örgüsü

Anlatıda olay örgüsü birden fazla olup iç içe girmiş halkalardan oluşur. Başkişinin gerçekte ve düşde kurguladığı olalar, gerçeğin düşe dönüşmesi ile anlatılır. Olaylar, önce birbirinden bağımsız olarak verilir daha sonra başkişinin öz yaşamına dönülerek bağlantı kurulur.

"C modeli: olaylar farklı mekânlarda aynı anda ve farklı kişilerin katılımıyla başlar ve bir veya birden fazla noktada birleşmesi durumudur." (Tepebaşlı, 2012: 35).

Anlatıcı-yazar başkişi, olayları birden başlatır ve farklı zamanlar, farklı uzamlar yaratarak çoklu zincir oluşturur. Her bir olay, anlatıda kesitler şeklinde verilir ve bu kesitler arasında herhangi bir belirginlik yoktur.

'Sis Kelebekleri' adlı anlatıda olay örgüsü aşağıdaki gibi kurgulanır:

V1: Anlatıcı-yazar başkişi, siyasi kimliğini ortaya koyan ve milletvekili olmaya çalışan bir kişiliktir. Gerçekle karışık bir düş içinde siyaset ve kadın rolünü ortaya koyar ve siyasi kişilikler içinde 'kadın' olmanın zorluğunu da olağandışı kişilikle yaratarak farklı anlamlarda dile getirir. Ayrıca bağlı bulunduğu siyasi partiye de eleştirel biçimde yaklaşır;

"... Kimse şimdi milletvekili olan o kişilerin yüzüne bile bakmazken, sen nep partine bağlı ve inançlı kadın. Budala saftorik! İşte, sırada önüne, daha partinin kapısından içeriye girmemiş kişileri koydular. Yediler seni." (s.12).

Anlatının birinci halkasında siyasi olayların yanında sosyal izleklere de değinen anlatıcı yazar, Mamak Çöplüğü 'nü bir uzam olarak belirler ve bu gerçek uzamı düşsele dönüştürerek olağandışı kişilikler yaratır. 'Lokman ve Feriha' adlı kişilikler, başkişinin yanında onu koruyan ve varlığın belirleyen kimliklerdir;

"Mamak çöplüğünün aralarda gün ağarmak üzeriydi…" (s.57).

Yukarıdaki uzamda, çok yönlü düşsel yolculuğa çıkan başkişi, anlatının öteki halkalarını da bu uzamda birleştirmeye çalışır. Çünkü Ankara, onun gerçek varlığının bir kesitidir.

V2: Anlatıcı-yazar başkişi, kendi gerçeğine yani Ankara'ya geçiş yapar. Bu halkada 'Lale' adlı kişiliği olay örgüsüne dahil eder;

"Ankara'da Kavaklıdere'deki, Kader Sokak'taki evin alt katında karşılıklı oturuyordu. Lale karşımdaydı, sigarasını yakmış, kahvesinden bir yudum almıştı." (s.17).

Anlatının bu kesitinde, başkişi, kendi gerçek yaşamındaki hastalıklarını ve tedavi sürecini de anlatır;

"Bu kortizon yüklemesi müthiş bir şey. Korkunç! Ayaklarımı sürüyerek geldim buraya." (s.27).

Olay halkasının ikinci kesitine Mahmut Şevket Paşa geçmişin karanlığından taşınır ve yaşamak için yeniden fırsat verilir. Tarihin olumuz bir yaşanmışlığı olan Mahmut Şevket Paşa suikasti, anlatıcı-yazarın zihinsel dünyasında aydınlatılmak istenir.

"Mahmut Şevket Paşa, gözlerini Lale'nin yaptığı Bodrum tablosundan kaldırıp bize baktı." (s.140).

Anlatının bu kesitine yine bir kişi dana eklenir ve olaylar farklı şekillerde bütünlenir. Yine gerçekselin bir yaşam kişiliği olan Roberto Cavalli adında bir moda tasarımcısı, birbiriyle ilgisi olmayan kişiliklere dahil edilir.

V3: Anlatının bu kesiti Sinop'ta geçer ve Sinop cezaevinde kalan dede Tahir Lütfi Tokay anlatılır. Geçmişin derinliklerinde yalnızlığını ve çaresizliğini unutmaya çalışan başkişi, hiç görmediği dedesini ve anılarını anlatır;

"Dedem Tahir Lütfi Tokay'ın izinin peşindeydim. O sabah, otelimden çıkmış, cezaevine doğru yürürken anlaşmıştım bunu." (s.83).

Başkişi, Sinop Cezaevi ve ordaki yaşamları bir düş içinde gerçeğin yansıması olarak verir.

Anlatı, tüm olay halkalarının birleştiği rüya ile sonlandırılır. Bağımsız gibi görünen olay halkaları başkişinin yaşam sınırında bütünlenir ve gerçek-düş; düş-gerçek olarak birbirini tamamlar;

"Bir süre sonra anılar gibi, daha büyük ve daha gerçek olduk." (s.335).

İfadesiyle sonlandıran başkişi, olayları bir bütün halinde özetler. Yaşamın geçmiş ve şimdiden ibaret olduğu gerçeği de tekrar dile getirilir.

1.14.5. Zaman

'Sis Kelebekleri' adlı anlatıda zaman belirsizdir ancak gerçek zaman dilimi olarak değerlendirildiğinde anlatıcı-yazar zamanı kronolojik kullanır. Anlatının tamamına yakın kesitinde düş ve rüya ön plana çıktığı için bu kavramlardaki yaşamlarda zaman yok olur. Çünkü kişilikler kendi varlıklarından yani maddeden uzaktırlar. Maddenin zamanı ile ruhsalın zamanı farklı olduğu, madde zamanı kronolojik, mana zamanı

belirsiz ve sıçramalıdır. Ruhsalda düşüncenin enerjiye dönüşümü, zamanın ötesine geçer ve farklı evrenler yaratır. Başkişinin 'benlik'le olan mücadelesi zamansal kavramda varlık-yokluk tezadını oluşturur. Gerçek 'ben' var olan zamanı kabullenirken, düşsel 'ben' geriye dönüşlerle, yaşamın tekrar olduğu düşüncesini savunur;

"Sinop'ta zaman yoktu. Tümüyle silinmişti. Bu kentte rahatlıkla, dün, yarın; bugün ise bir hafta öncesi ya da yarın sabah, elli yıl öncesi olabilirdi." (s.26).

Yukarıdaki anlatıda başkişi, zamanı belirsizleştirirken, ruhsalındaki yaşamın zamanla olan bağını koparır. Başkişi zamanı aynı anda maddileştirir ve tersine çevirerek gerçeğe döner;

"Kolumdaki saate bir göz attım, sabahın onunu gösteriyordu, oysa balkondan koyu grilere bürünmüş bir akşam üstüne bakıyordum şimdi." (s.26).

Gerçekteki zaman akışı kronolojik olarak devam eder ve uzam faktörüyle bütünlenir. Uzamın darlık ve genişlik özelliği, zamanı gerçek veya gerçek ötesine sürükler;

"Gözlerim sise ve yer yer parlayan lacivert denizin üstünde oynaşan koyu renklere, soluk ışıklara takılmıştı.

Bugün yarın mıydı? Dün bugün mü olmuştu? Yoksa yüz yıl öncesinde miydim? Orada, balkonda mıydım, ondan emin değildim o an. Yaşamımda ender hissettiğim duyguları yaşıyordum. Zamanın içinde kaybolmuş gitmiştim sanki." (s.40).

Uzamın zamana etkisi, zamanın kişiliği, yokluğunda var etmesi ve sonsuzluk duygusu, başkişinin düşsele yolculuğuyla sonuçlanır;

"... Nabız atışımla beynim arasındaki bir bağıntı... Böyle bir şey.

Özel bir saat yani?

Evet. Özel bir saat. Bana ayarlı." (s.251).

Yazar başkişi, zamanı kendine göre ayarlar ve kendine göre yaşam kurgusu yaratır. Anlatıda zaman fizik yasalarındaki boyut değiştirme ve ışık hızını atlama gibi olanaklardan yararlanılarak düzenlenir. Fizik yasalarında ifade edilen dördüncü boyut yani zaman boyutu, anlatıda kolayca geçilebilen bir eylem algısıdır.

"Bu düşünceden yola çıkarak, zaman neden 'dördüncü boyut' olduğunu biraz daha yakından anlayabildiğimi sanıyorum 'doğru mu bilmem?) Mekân koordinatları durağınken hareket (yani, bir yerden belli bir sürede bir başka yere ya da duruma

geçiş) için zaman boyutuna gereksinimimiz var. Demek ki ben sadece üç boyutlu bir mekânda değil, zamanı da içeren bir uzay-zaman dört boyutlusunda yazışıyorum aslında. Dolayısıyla örneğimde bana yardımcı olan arkadaşımı aslında dört boyutlu değil de, dörtten çok boyutlu olarak tanıtmam daha mantıklıdır. Çünkü zaten ben (hareketi algılayabildiğim için) dört boyutta yaşıyorum." (Canan, 2001:4).

Yukarıdaki alıntıda ifade edildiği gibi dördüncü boyut zaman kavramıdır. Başkişi yazar, anlatı zamanında dördüncü boyuta geçiş yapar ve bu boyutta kendi varlığını gerçekleştirerek özgürleşir. Zamanı kendine göre yönlendirmesi de yine gerçekselin dışında değildir. İnsan içindeki sınırsız yaşam enerjisi, zaman ve uzam kavramlarını yönetebilme veya dışına çıkabilme gücü verir. Kişilerin üç boyutlu dünyadan çok boyutlu evrene geçişi, düş ve rüyanın gerçekten farklı olmadığını gösterir.

Bilimsel olarak da incelenen bilinçaltı ve düşünce kavramları birer enerji olarak değerlendirilir. Maddenin geçemediği boyutun enerji düzeyinde geçebilmek olanağı düş ve rüya aracılığı ile sağlanır. Başkişi önce maddi alanın zamanını çözümlemeye çalışır daha sonra soyut uzam alanı içinde sonsuzluk ve özgürlük duygusunu yaşar çünkü maddi yani, bedensel varlığı sınırlı ve dar yaşamın bir kesitidir oysa düşünce ve bellek dördüncü boyutta ben kavramının oluşumu olarak belirlenir.

1.14.6. Mekân

1.14.6.1. Çevresel Mekânlar

Anlatıda çevresel mekânlar, başkişi veya diğer kişilikler için gerçekselde veya düşselde herhangi bir anlam ifade etmez. Kişilikler bu mekânlarda sıradan özellikleriyle var olurlar;*"Sahildeki çay bahçeleri ile bana göz kırpıyor, Hoş geldin, diyordu. Sinop'a girmiştik."* (s.23).

Başkişi için bir görüntüden ibaret olan mekânlar onun bulunduğu maddi alanı belirtir; *"Çıkmıştım dükkandan, sahilden ayrılmış, bir ara yoldan ana caddeye çıkmıştım. İl binası, kitapçı dükkanı, fotoğrafçı bu caddenin üzerindeydi. Bir gün önceden öğrenmiştim yerlerini."* (s.31).

Çevresel mekânlar, insanı yaratan unsurlar değildir, bu alanlar insandan uzak olsa bile coğrafi konumda bir kesit olarak düşünülür. Toprağa bağlı bulunan çevre dış görüntüdür, kişiliklerin bellek derinliğinde yer almaz ve düşsele taşınmaz; *"Kadıköy taraflarında bir yerde olmalıydım. Camilerin minareleri gece karanlığında gökyüzüne*

uzanıyordu. Köprü yoğundu, trafik usul usul akıyordu. Elimi cebime attım, bir jeton buldum. Tünelin girişine doğru gittim." (s.315-316).

Gerçek mekânların çevresel mekân olarak seçilmesi düşselin gerçekselliğini azaltır. Başkişi çevresel mekânda kendi gerçeğine yani yaşamın içine döner, çevre de bu dönüşün bir kanıtı olarak anlatıda yer alır. Gerçek betimlemelerin yer aldığı çevreselde başkişi dış dünyanın bir parçası konumundadır ve kendi rolünü gerçekleştirmek için soyuttan somuta taşınır.

Anlatıda çevresel mekânlar, kişiliklerin sosyalleştiği ve topluma karıştığı alanlardır. Toplumun kalabalığı ve dış yaşam döngüsü mekânın insanı yaratma eyleminden uzaklaştırır. İnsansız ve anlamsız çevresel mekân belli bir haritadan ibaret olup kişiliklerin durumları veya ruhsalları hakkında bilgi vermez. Düşünsel değer taşımayan bu alanlar kişilerde kronolojik zaman olgusunun doğuşunu sağlaması bakımından da önem taşır, gece ve gündüz zaman algısı çevresel mekânla ölçülebilir.

1.14.6.2. Algısal Mekanlar

1. Kapalı - Dar ve Yutucu Mekânlar

Anlatıda bu tür mekânlar, başkişinin kendini yalnız hissettiği, acı çektiği veya bırakıp kaçıp gitmek isteği alanlar olarak betimlenir. Daha çok geçmişin karanlık sayfalarının 'şimdi'ye taşınmak istemiyle gidilen bu mekânlarda, görülen her şey başkişinin belleğinde bilinçsizlik ve zamansızlık hissi yaratır;

"Sinop'taki Melia&Kasım otelindeki 114 numaralı denize bakan odamda, yatağımın üzerine serilmiş pikenin üstünde yatıyordum. Yavaşça sol tarafıma dönüp yattığım yerden aralık perdenin arasından görünen sislere bürünmüş Karadeniz'i izledim bir süre." (s.15).

"Kentin bu özelliği yıllar önce, onu ilk gördüğümde hayretle fark etmiştim. Sessizdi. Hiç konuşmuyordu. Belki de üzerimdeki etkisi buradan geliyordu. Suskun ve gizemliydi." (s.15).

Yukarıdaki otel odası, kapalı ve dar mekândır. 'Sinop' kenti ise gizemli oluşuyla labirentleşir. Başkişi için her iki mekân da yalnızlık ve geçmişi anımsatır, Sisli bir havanın yaratmış olduğu bunaltıcı his de 'benlik'in kaçışını hazırlar. Nesnelerin gerçekselliğini farklı şekillerde simgeleyen çıkışsız alanlar, 'benlik'in arzusu dışında somut varlıkları var eden alan olarak betimlenir;

"Breton 1935 yılında Prog'da verdiği konferansta sürrealist nesneyi tartışırken, Hegel'in sanat yapıtına dair görüşlerine geri döner. Tinin hakiki sanatı şiirdir. Şiir, maddenin yükünden bağımsızdır ve diğer tüm sanatlardan üstündür, ayrıca onların tümüne nüfuz eder. Sonra müzik, resim, heykel ve en sonda da mimarlık gelir. Duyularımıza ya da hayallerimize hitab eden şiir, tinsel hayatın güçlerini bilincimize taşır. Kasıtlı olarak bir gölgeler, hayaller, kuramca benzerlikler dünyası yaratır. Derecelendirmenin öteki ucunda yer alan mimarlık ise maddenin ağır yükünü taşır. Onunki somut varlıkların, katı gerçeklerin cismini formların dünyasıdır." (Altınyıldız, Artan, 2014: 8).

Ruhsal gerçekleşmenin oluşmadığı dar mekânlarda kaçış, arzu ve istekler de yok olur. Kişilikler kendi çıkmazında bilincin tüm değerlerini ve kurallarını yıkmaya çalışırken maddi varlığın bağlı bulunduğu uzam, labirentleşir ve katılaşır. Varlık bu uzamda sosyal, kültürel ve ahlaki yargılarını bırakıp maddenin yarattığı istemsiz yaşama mahkum olur;

"Prangalı bir mahkûm gibiyim, otel odamın ufak balkonundan dışarıya, denize doğru bakarken, birden fark etmiştim bunu." (s.27).

Yukarıdaki anlatıda başkişi, bağlı bulunduğu mekânda kendi özgürlüğünü yitirir. Mekânın yarattığı tutsaklık, kişiliğin dış çevreyle olan bağını zayıflatır ve gerçekselden uzaklaştırır;

"Sinop Cezaevi'nin o insafsız avlusundaydım. Saksağan yanı başındaki ağaçlıklı kameriyeden ötüyor olmalıydı.

Baktım, Murat avlunun girişinde, adeta bir külçe gibi yığılmış, korku dolu gözlerle bizi çevreleyen taş duvarlara nemden boyası akmış hapishane binasına, karanlık, boş pencereler bakıyordu." (s.51).

'Hapishane' mekânı dış dünya gerçeği olarak tüm kişiler için bir dar mekândır. Çünkü bu soğuk ve yüzsüz alan insanı hem bedenen hem de ruhen kısıtlayıcı özelliğe sahiptir. Suç kavramı ile anımsanan 'hapishane' mahkumiyetin göstergesidir, kişilik ve benlik için de 'var olmama' veya sessizlikte 'var olma'yı simgeler. Başkişi geçmişi de bu dar mekân da yakalamaya çalışır. Özgürlüklerin elinden alındığı bu alan, başkişinin, yazgıları yeniden yazma istemiyle hareket kazanır. Geçmiş zamanın yargısız kişilikleri, 'şimdi'nin yargısında masumiyetlerini kanıtlar. Somut gerçeklerin, darlaştırdığı cezaevi

bilinçaltı gerçeğinde de yine dar ve labirenttir. Çünkü en ağır cezaların mahkumiyetiyle kurgulanır;

"Mamak çöplüğünün oralarda dolaşıyordum. Zaman akşama yakındı, buralara bir ıssızlık çökmüştü, gece erken iniyordu çöplüğün civarına besbelli. Çevrede in cin yoktu. Çevreme dikkatle bakarak yürüyor, geçen gün Lokman'la konuştuğum yeraltının girişini arıyordum." (s.19).

Alıntıda 'Mamak çöplüğü' gerçeksele ait bir mekân olmakla birlikte, başkişi buradan düşsel bir yolculuğa çıkar. Bu 'labirent' mekân insansız maddi bir şekildir, başkişi bu uzamı kadın organına benzetir. İçine girildiğinde sessiz ve derin anlamlar kazanan mekân, ordaki verimsiz, bir kenara itilmiş hazzı, tutku ve aşkı da simgeler. Cinselliğin, aşkın ve arzunun dış dünyada yaşanamadığı düşüncesinde olan başkişi, labirentin ortasında çözümlenemeyen olayları da çözümlemeye çalışır. Dış dünyaya bir türlü çıkış kapısı bulamayan kişilik, geçmişin karanlığıyla yüzleşir ve mekânın yarattığı kişilik olarak, o da yeni sınırsız, cisimsiz uzamlar yaratır.

2.Açık-Geniş Mekânlar

Anlatıda açık-geniş mekânlar, başkişinin dış dünyadan kurtulup düşselin sınırsızlığına ulaştığı alanlardır. Dış gerçekselde aradığını bulamayan başkişi, somut mekânlardan soyut uzamlara kaçar ve hacimsiz, kütlesiz varlık olarak soyut yaşam oluşumu hazırlar. Kapalı-dar ve labirent mekânın belirsizliğinden çıkıp kendini ve geçmişini bulmaya çalışır;

"Tuhaf yarı karanlık ve havasız, hiç bilmediğim, kentin dış taraflarındaki bir kapalı garajın en alt katındaki morarmış bağırsak bölümlerini anımsatan bir yerde, tek kanadı koparılmış bir pervane gibi koşup duruyordum. Yalpalıyordum aslında, orada küf kokulu duvarlara hafice sürtünüp bir türlü öremediğim ışığa doğru koşmaya gayret ederek, beni boğan bu labirentten çıkmaya çalışıyordum." (s.9).

Yukarıdaki anlatıda başkişi, daha en başta mekân yüklü insan olarak ortaya çıkar. Mekânın ağırlığını üzerinden atmaya çalışırken ruhsalın sessizliğinde ve boşluğunda mekânsız kişiler ve yaşamlar yaratır. Mekânsız mekânın bir kişiliği olarak acı, yalnızlık ve ölüm korkusu gibi kaygı verici kavramlardan da uzaklaşır;

"Melia&Kasım otelinde 114 numaralı odamdayım. Kot pantolonumu, kazağımı çıkartmış, ipek bir sabahlık giymiştim. Aynanın karşısında saçlarımı fırçalıyordum.

Birazdan otel odamın ufak balkonuna çıkıp, sisin o büyüleyici oyunlarını, değişik hareketlerini izleyecektim." (s.121).

Anlatıda daha önce kapalı-dar mekân olan otel odası, başkişisinin ruhsal durumuna göre değişerek açık-geniş mekâna dönüşür. Bu mekânda başkişi, madde ve manayı bütünler çünkü mekân, dış etken değildir artık, doğrudan içselin bir yansıması olarak ortaya çıkar;

"Parfümün kokusu sarhoş ediciydi. Cezaevinin avlusunun atmosferi birden değişmişti. Yirmi birinci yüzyıldan bir koku, bir nefes gelmişti oraya." (s.184).

Yukarıdaki alıntıda mekânsal özellikle aynı benzer özellikleri gösteren cezaevi mekânı da yine kapalı-dar mekânda açığa dönüşür. Bu mekânın da değişimi başkişinin geçmişten şimdiye taşıdığı kişilerden kaynaklanır. Özlemini duyduğu geriye dönüş, maddi varlığının bulunduğu tüm alanları, soyutlar ve zihinsel dünyada geniş mekân olarak betimlenir. Anlatıcı-yazar açık-geniş mekân tanımında, dış dünya gerçekseline yer vermez. Cismani varlığın bulunduğu her alan kapalı-dar, ruhsalın geriye dönüp geçmişin her alanı da açık geniş mekân olarak verilir. Başkişi varlığını bedenden ayırdıkça, uzam boyut değiştirir ve dördüncü boyut enerjiye dönüşür.

1.14.7. Şahıs Kadrosu

1.14.7.1. Başkişi

Anlatıda başkişi, merkezi kişi olan yazardır. Başkişi yazar, diğer kişilikleri de yaratıcısı konumundadır. Başkişinin kişilik yaratma özgürlüğü, kendi 'ben'ini bulmak için 'geçmişe ve soyut'a sığınmasından kaynaklanır. Yaratıcı başkişi, bedenin ötesine geçer ve enerji yansıması olarak uzam ve zamanı kendine göre biçimlendirir.

"Her an çıkardığımız düşüncelerimizle ve yaydığımız frekanslarımızla düşünce yapımız hakkında bilgi veririz. Aynı zamanda da hangi algı boyutunun varlıkları olduğumuzun da anlaşılması mümkündür. Bunlar ne düşündüğümüzün, neyi anlatmak istediğimizin dışa vurumu olmakla beraber asıl önemli olan bilinç yani kendi varlığımızın tümüyle farkında olmamız anlamında bizim iç dünyamızın yansımalarıdır." (Yüksel, 2013: 1).

Yukarıdaki anlatıda, fizik yasalarında boyut geçişleri ve varlıkların durumu anlatılır. Başkişi anlatıcı yazar da, 'Sis Kelebekleri'nde boyutlar arası geçişi sağlayarak,

‘içsel’i dışa yansıtır. Kendi varlığından kaçıp gelmiş varlıkların dünyasına sığınan başkişi, yaşamdaki tüm belirsizlikleri ortadan kaldırmaya çalışır;

“Neredeydim, neyin nesiydim, pek belli değildi. Garip bir yaratık olmalıydım. Ruhumdaki fırtına beni yormuş, güçsüz bırakmıştı. Dışarıya çıkabilirsem kendimi tanıyıp geçmişimi anımsayabilecektim, ama bu boğum boğum tozlarla kaplanmış, havasız dehliz yakama yapmış bırakmıyordu beni.” (s.9).

Anlatıda, merkezi ‘ben’ olan başkişi, amaçsız olarak başladığı dış dünya yaşamına ‘amaç’ edinmek için kendini geçmiş yaşamlara götürür. Belli bir olgunluk ve birikime sahip olan kişiliğin ‘sevgi’ eksikliği vardır. Dış dünyada kuramadığı sevgi iletişimini, bilinçaltı dünyasında eşsiz bir şekilde yaşar.

“Bu özgür ruhlar, gerçekte yoktur ve hiç var olmamışlardır. Fakat ben, daha önce de belirttiğim üzere, bazı iyi şeylerin benim kötü özelliklerimle karışması için (hastalık, yalnızlık, yabancılık, yetersizlik, kaygısızlık) bu ruhlara ihtiyaç duydum. Bir insan konuşmaya ve gülmeye heves ediyorsa, bu ruhlarla konuşup gülüşebilir. Nietzche, özgür ruhları yukarıdaki gibi tanımlar.” (Düşünbil Portal, 20 Ekim 2016).

Nietzche, başkişinin özgür ruhunu bir ‘hiçlik’ olarak değerlendirse de, kişilik asıl varlığını bu ruhla ortaya koyar.

Özgür ruhunu, gerçek dünyaya kabullendirmek için uğraşan başkişi, yokluktan varlığa geçişini de sağlamaya çalışır. Gerçek zaman ve uzamın bedensel varlığı kişilik kötü olan her kavramla çatışır.

“Sonsuz gençliği yakalamış olan bir kadınla birlikteydim, dedim. Avuçlarının içindeydi sonsuz gençlik. Ondan istiyordum biraz.” (s.77).

Anlatıda bedeniyle çatışan kişilik, ‘gençlik’e dönüş özgürlüğünü yakalamak ister. Başkişinin bedensel istemi, ruhundaki olgunluk anlayışının olmamasından kaynaklanır. Ruh ‘genç’, beden ise yaşlı ve yorgundur. Kişinin gerçekteki yaşamı yokluk ve hiçlik üzerine kurulurken düşsel geçişte varlık ve bütünlük kazanır. Geriye dönüş ve geçmiş yaşamı yakalama istemi, maddi varlığı canlandırırken, ruhsalı da sonsuzlaştırır;

“Sonsuz bir özgürlük duygusu içimi büsbütün kaplamıştı. Bir anda yaşamın üstümdeki tüm yükünden arınmıştım sanki.

Sandıkçı Şükrü’ye döndüm.

Bu bir rüya değil mi? diye sordum.

Kim bilir, diye mırıldandı. Belki de bir rüya. İlk uçtuğumda Sinop'tan Rize'ye, ben de anlamamıştım, gerçek mi rüya mı olduğunu." (s.334).

Yukarıdaki alıntıda başkişi yaşamı bir 'yük' olarak tanımlamakta ve bu yükten kurtulmak için de rüya yolculuğu yapmaktadır. Fizik yasalarının doğruladığı rüya ve düşünsel güç, başkişiyi var eden en önemli etkendir. Bedenindeki sınırlı yaşam olgusunu öteleyen ve bunu hatta korkuya sürükleyen endişe, zaman içinde içsel yolculuğu zorunlu kılar.

Anlatının tamamında başkişi, kendi bedeninde kötü olarak kabul edilen tüm duyguları barındırır. Yaşamı varlığının hiçbir kesitine sığdıramayan kişi için 'somutluk', yokluktur ve gerçekdışıdır. Kişiliğin en önemli gerçeği ise 'rüya ve düşsel'dir.

"Bir süre sonra anılar gibi, daha büyük ve daha gerçek olduk." (s.335).

Başkişinin anlatıdaki son ifadesi 'geçmiş'in 'şimdi'ye üstünlüğünü belirtir, çünkü geçmiş 'gençlik' gelecek ise 'ölüm'dür onun için.

1.14.7.2. Norm Karakterler

Anlatıda norm karakterler, başkişi tamamlayan unsur olmaktan daha çok onu koruyan ve varlığını ortaya çıkaran kişiliklerdir. Kurgusal benlikler olarak yaratılan bu kişilikler olağan dışı özelliklere de sahiptir. Çünkü başkişi dış dünyayı kabullenmez ve burdaki tüm kişiliklerden kendini izole eder. Anlatıya kattığı her kişiliğe kendi 'ben'inden kesitler yükler. Her bir norm karakter başkişinin 'robot' karakteridir ve onun diliyle konuşup onun emriyle davranış sergiler.

Anlatının norm karakterleri, 'Lokman, Lale, Firdevs, Ana, Sebati ve Dede Tahir Lütfi Tokay'dır; *"Senin inançlarınla oynayan ben değilim, diye hırladı adam. Çocuksun sen. inançlarını sarsan ben değilim. Bunu bir gün anlayacaksın. Adım Lokman."* (s.14).

"Tuhaf bir biçimde o havasız, beni boğan yeraltı dünyasını, Lokman'ın duvarlara çarpa çarpa yankılanan sesini özlemiştim." (s.19).

Başkişi yazar, anlatıyı 'Lokman' kişiliğiyle başlar. 'Lokman' kişiliğin koruyucusu ve iç sesidir. Yukarıdaki anlatıda 'çocuksun sen' ifadesi 'Lokman'a ait değildir aslında başkişinin kendini tanımlayan bir cümlesi olarak değerlendirilir. Lokman'ı Mamak çöplüğünde tanıyan başkişi için, bu karakter gerçekle düş arasında geçişi sağlar. Gerçeğin kişisi olarak başkişi, düşün kişisi Lokman'dır. Kişilik kendi içinde bir

koruyucu temin eder ve bu koruyucu ona gerçekler çarkında bilgi vermekle sorumlu tutulur;

"Lokman katıla katıla güldü.

Ömürsün vallahi, dedi. Ne diyeyim sana… Atı alan Üsküdar'ı geçmiş. Sen toplantıda varsın ya da yoksun, kaç yazar?" (s.35).

Anlatıda Lokman, başkişinin siyasi yüzüne de vurgu yapar ve siyasi ortam Mamak çöplüğüne benzetilir. Dönemin siyasetini açık bir dille ifade edemeyen başkişi simgesel kişilikler ve simgesel uzamlarla eleştirel bir bakış açısı geliştirir. Lokman'ın gerçekleri olduğu gibi söyleme özgürlüğü, düşsel kişilik olmasından kaynaklanır. Gerçekselden uzak bir kişilik düşselde varlığını kanıtlayan bir kimlik olarak değerlendirilir.

Anlatının bir norm karakteri de Lale'dir. Lale, hem gerçek hem düş karakteridir. Başkişinin tamamlayıcısı değil onun geçmişinin gerçekle bütünleşmesini sağlayan kişidir;

"Taksiden inip Lale'nin kapısını iki kez üst üste çaldım. Dış kapı, her zaman olduğu gibi, şak! Diye bir ses çıkarak açıldı. Sokak kapısı aralanmış, Lale karşımda duruyordu." (s.27).

Dış dünyanın bir kişiliği olarak, başkişinin hasta durumunda yanında olan kişiliktir. 'Lokman' norm karakteri 'siyasi' kimliğinin yanında koruyucu görevindeyken, Lale kişiliği de hasta başkişinin yanında yer alır; *"Dur oturayım biraz, dedim Lale'ye. Zor geldim vallahi. Dur, şu koltuğa bir oturayım."* (s.40).

'Lale' kişisi, başkişinin hastalık durumunun yanında düş kimliğinde Mahmut Şevket Paşa suikastinin tanığıdır. Bu tarihsel olaya tanıklık eden 'Lale' yine iç sesin çözümleyici unsurudur;

"Paşa geldi! diye fısıldadı Lale.

Hızlı konuş, duyamıyorum.

Paşa geldi! Burada." (s.53).

Anlatıda tarihsel bir kişilik olan Mahmut Şevket Paşa 'Lale' gerçeği ile tanışır ve onun evine misafir gelir. Çözümlenemeyen tarihsel olayda 'Lale' düşün gerçek olduğu kişidir ve başkişinin gerçeğinde düşü yaşar.

Anlatının bir diğer norm karakteri Firdevs Ana'dır. Firdevs Ana, başkişinin yaşayamadığı aşk ve cinsellik yönünü tamamlar. Ayrıca gençlik ve yaşlılık zıtlığını ortaya koyan bir karakterdir. Rüyalarda cinselliği yaşaması da yine söylenemeyen ve yaşanamayan duyguların ifadesi olarak verilir. Firdevs Ana, başkişinin rüya gerçeğinde merkezi bir kişidir. Çünkü aşk ve cinsellik gibi bireysel kavramları bünyesinde taşır;

"Görünüşü yaşlı, Firdevs Ana yetmiş iki yaşında. Ama rüyasında yirmilik genç kız oluyor. Her gece… Yirmilik bir genç kız, düşünebiliyor musunuz? Bütün cinselliğini gece rüyasında yaşar o. Her gece." (s.79).

Yukarıdaki anlatıda, yaşlı bir kişiliğin gençliğe dönüşü yine rüya yolculuğu ile sağlanır. Aşk ve cinsellik de buna bağlı olarak özgürleşir ve bilinçaltında sınırsız ve sonsuz yaşanır.

Anlatının bir diğer norm karakteri Sebati'dir. Bu norm karakter özgürlüğü simgeler ve başkişinin özgür yönünde ortaya çıkar;

"Sebati'ydi bu, tanımıştım onu. Trapezin tahtasını tek eliyle tutmuş, hızla yaklaşıyordu bana. Güzel bir haberin gelişi gibiydi, yüreğim çarpmıştı onu görünce." (s.88).

Sebati kişiliği başkişi için rüya yolcularından biridir ve bu yolculukta Lale gibi hem gerçeği hem de düşü yansıtır; *"Birden gökyüzünden trapezin bize doğru geldiğini gördüm. ne güzeldi, rüya gibi bir şeydi bu.*

Sebati iki saniyede toparlanmıştı. Kitaplar koltuğunun altındaydı. Tek eliyle trapezi yakaladı." (s.102).

Sebati norm karakteri, çok ayrıntılı incelenebilecek tamamlayıcı bir kişilik değildir. Onun görevi başkişinin yanında olma ve onun özgürlüğüne ifade kazanmadır. Sebati karmaşık yapılı bir kişi olmadığı için diğer karakterlerden daha rahat ayrılabilir.

Anlatının norm karakter olarak değerlendirilen bir diğer kişisi de Dede Tahir Lütfi Tokay'dır. Bu kişilik, başkişinin kendin tamladığı ve varlığını tanımladığı bir karakterdir;

"… Ne vardı orada, neyin içini arıyordum ben bu yitmiş gitmiş eski dünyalarda; insanın içine kasvet salar bu alışılmadık görüntülerde acaba neyi arıyordum ben?

Dedem Tahir Lütfi Tokay'ın izinin peşindeydim." (s.83).

Başkişi yazar geçmişin kişiliği, ‘dede’ karakteriyle kendine birden fazla özellik yükler. Başkişinin dış dünyayı kabul etmemesi ve bedenin ağır yükünden kurtulmak istemi, geçmiş kişiliklerin yeniden yaşama dahil edilmesiyle sıradanlaşır. Beden ‘dede’ ile birlikte ‘bebek’ durumuna geri getirilir ve yaşamın olumsuzluklarıyla kirlenen ruh, ‘bebek’ masumiyeti ile saflaştırılır. Ayrıca ‘Tahir Lütfi Tokay’ın suçlu kişiliği, başkişi tarafından tekrar yargılanır ve ‘dede Tahir Lütfi Tokay cezayı hak etmez, bulunduğu hapishane dar mekândan çıkarılır ve özgürlüğüne kavuşturulur. Dede ile birlikte kendi yaşamını da sınırlarından kurtaran başkişi, rüyayı gerçeğe dönüştürür ve bilinçdışı görülen bu eylemi bilinçli bir eylem gibi somutlaştırır.

Anlatının tüm norm karakterleri birbirinden bağımsız olarak başkişiye bağımlıdır. Onun varlığıyla ortaya çıkan bu karakterler aynı zamanda Başkişiyi sonsuzlaştırma görevini de üstelenirler.

1.14.7.3. Kart Karakterler

Anlatıda kart karakterler, zayıf kişilerin yanında başkişi veya diğer kişiler için aslında bir tehdit oluşturmazlar. Bu karakterle aslında çatışma unsuru olmaktan çok, başkişinin bilinçaltı yaşamının sevilmeyen kişilikleridir ayrıca olaylara yön vermeyen bu kişilikler, derinlikten de yoksundur.

“Kart karakterler, temsil ettikleri duygu ve düşüncenin somutlaşmasına hizmet ettikleri için yazar, karakterlerin kaderi üzerindeki tek belirleyicidir. Romanın tezi ve başkişinin yönelimlerini idare edecek biçimde roller üstlenen bu karakterler yazardan bağımsız olarak bir gelişim gösteremezler.” (Kavaz, 2018: 59).

Norm karakterler gibi kart karakterler de başkişinin yarattığı simgesel kişiliklerdir. Anlatının kart karakterleri, Erkek ayakkabısının sol teki, yılan ve Gardiyan Pala’dır.

Anlatının iki kart karakteri olağandışı özelliklere sahip insandışı varlıklardır. Başkişinin bu şekilde kişilikler tercih etmesi, sevmediği insanlara, insan özelliği vermek istememesinden kaynaklanır.

Bir erkek ayakkabısı olan, kişilik, başkişinin kadınlık özelliğinden yararlanmak isteyen bir siyasetçidir. Kadınların iş dünyasında cinselliğine karşı duyulan bu istem, başkişinin içselinde bu kişilikler ayağın altında bulunan bir giysiden farklı değildir;

“Siyah erkek ayakkabısının sol teki, dilini çıkartıp bana uzattı. Kaçmaya başladım oradan. Ter içinde kalmıştım.” (s.150).

Yukarıdaki anlatıda ‘ayakkabı’ karakteri, cinsellik yönüyle de dikkati çeker. Başkişinin bilinçaltındaki çatışma, ‘kadınlık’ özelliğinin ön plana çıkartılmasıyla oluşur. Erkek ayakkabısının ‘dili’ de bu özellikten dolayı basitleşir ve başkişideki olumsuzluğu besleyici bir neden olarak düşünülür;

“Ayakkabı dilini çıkartmış bana göz kırpıyordu.

Ölüler birbirine kavuşuyor da, biz birbirimize kavuşamadık kurban, dedi.” (s.199).

‘Ayakkabı’ kişiliğinin bu ifadeleri, kişilikteki istek ve arzunun sürekliliğini açıklar. Başkişinin rahatsızlık duyduğu bu ‘istem’ kadına bakış açısındaki ‘cinsel’ yaklaşımı ve bu yaklaşımdan dolayı duyulan bunaltıcı ruh durumunu ortaya koyar.

Anlatıda ‘yılan’ kart karakteri, ‘ayakkabı’ kişiliği gibi ‘erkek’tir. Başkişinin erkekler hakkındaki düşüncelerinin simgesel değerleri olan bu olağandışı varlıklar, cinsellikleri ile olaylar içinde yer alır;

“Özlemişim seni, diye hırladı Roberto Cavalli, benim küçük panterim. Ben senin yılanınım değil mi? Söyle, nenim ‘Yılanımsın’ diye mırıldandım.

Kimin nesiydi bu adam, nerden çıkmıştı?” (s.148).

Başkişi geçmiş yaşamlardan şimdiye aktardığı karakteri *“Roberto Cavalli, İtalyan bir moda tasarımcı*” (Vikipedi, 04.12.2019) kişiliğini ‘yılan’ simgesiyle niteler. Gerçeksele ait bu kimlik, anlatıda başkişi için bilinçaltı yaşamında kendine ilgi duyan herhangi bir cinsel kişiliktir;

“Bir çığlık atıp ayağa kalkmıştım. Dehşet içinde, üstümden attığım yılanın yerde kıvrılışına bakıyordum.” (s.183).

Yukarıdaki anlatıda, Roberto Cevalli kişiliği dış dünyadaki başkişiye karşı cinsel beklentisi olan bir erkeğin düştüğü durum benzetmesi yapılır. ‘Yılan’ın kıvrılışı erkeklerin kadınlardan beklentilerin simgeler.

‘Gardiyan Pala’ cezaevinde tutsaklardan sorumlu kişiliktir. Anlatıda çatışma oluşturmasa da başkişinin korku ve kaygılarını arttırdığı için kart karakter olarak algılanabilir;

“Pala’nın parlak, simsiyah saçları ve abartılı palabıyıkları saç boyası ile boyanmıştı. Ama gene de esmer bir adamdı. Pala, saçı ve kuzguni siyah palabıyıkları ile geçen zamana meydan okuyordu sanki.” (s.52).

"Şimdi bomboştu cezaevi. Tüm mahkumlar gitmişler, bir tek Pala kalmıştı orada. Bu gidişle oradan kurtulacağı da yoktu. Bağlıydı oraya, beni gezdirirken anlamıştım." (s.52).

Yukarıdaki anlatılarda 'Pala' betimlenirken onun dış görünüşü hakkında bilgi verilir. Başkişinin belleğinde yer alan 'Pala' kimliği mizacı ile ilgili bilgi verilmese de kişilik, dış portrede ürkütücüdür. Ayrıca tüm yaşamını suçlularla geçiren 'Pala' onlar kadar yalnız ve dış dünyadan bağlantısızdır.

Anlatının bütününde aslında başkişinin ruhsal durumu dışında çatışma görülmediği için, kart karakterlerde de onu bütünleyici unsurlar görülmez. Ruhsala ait çatışmalar da simgesel değerler ifadesinde somutluk kazanarak dış dünyadan uzaklaşır.

1.14.7.4. Fon Karakterler

Anlatıda fon karakterler, diğer kişiliklerle yakın ilişki içinde olsalar da olaylara etki etmeyen yüzeysel kişiliklerdir. Başkişinin olaylara düşsel bir hava yaratmak için kattığı 'dekoratif unsurlar', kimlik olma gibi bir amaçları yoktur. Fon karakterler; Feriha, Suzan, Fransa Kraliçesi Marie Antoinette, Rıza Nur, Sandıkçı Şükrü ve Doktor gibi kalabalık bir kadroya sahiptir;

Feriha adlı kişilik Lokman'ın sevgilisi aynı zamanda kanatları olan bir melektir.

"Gelsene Feriha! Niçin oradan seslenip duruyorsun?

Lokman, gel şu kanatları sırtımdan çıkarmama yardım et. Canım çıktı otobüste." (s.36).

Yeraltı dünyası diye nitelenen Mamak çöplüğündeki bu melek karakteri başkişinin bir 'biblo'dan yola çıkarak yarattığı kişiliktir. Olaylar içinde herhangi bir yön verici özelliğe sahip değildir.

Suzan adlı kişilik de Firdevs Ana'nın kızıdır ve başkişiye annesi hakkında bilgi verir.

Fransa Kraliçesi Marie Antoinette tarihin sayfalarından, başkişinin düşselinde görseli simgeler. Güzelliği ve çekiciliğiyle fon karakter olarak değerlendirilir.

Rıza Nur'da yine tarihi bir kişiliktir ve Sinop cezaevinin anımsatıcı kişiliklerindendir. Anlatıda Firdevs Ana'nın rüyalarında onu mutlu eden bir erkektir;

"Firdevs Ana yattığı yerden usulca gözlerini açmıştı.

Rıza Bey, diye mırıldandı. Neredeyiz Rıza Bey?

Sinop'tayız, dedi Rıza Nur." (s.71).

Başkişinin tarih ve geçmiş istemiyle yaratılan bu kişiliklerin ruhsal boyutta duygusal bir boyutları yoktur.

Anlatının son fon karakterleri, Sandıkçı Şükrü ve Doktor'dur. 'Sandıkçı Şükrü' yine cezaevi mekânın ürettiği bir kişiliktir ve özgürlüğün fon karakteridir. Doktor ise başkişinin 'hastalık' durumunu anlatan kesitlerinde zamanı ve uzamı daraltan bir kimliktir. Fon karakter olarak kimliksel değeri olan tek kişidir. Çünkü başkişinin ruhsal durumunu belirleyici bir yapıya sahiptir.

1.14.8.İzlek

1.14.8.1. Kadınlık ve Siyaset Olgusu

Anlatının geneline hâkim düşünce dönem siyasetidir. Anlatıcı-yazar başkişi Nazlı, siyaset ve bağlı bulunduğu siyasi partiyle olan ilişkisini rüya motifi içerisinde düşsel kimliklerle dile getirir. Siyasi ortamın ve siyasi kişiliklerin kadına bakış açısına eleştirel bir dille yaklaşan başkişi, kadın olmanın cinsellikle bütünlenmesine karşıdır. Ayrıca siyasi hayatta fikirlerin ve ona bağlılığın önemsizliğini de anlatıda vurgular;

"Boşuna emek verdin sen onca yıl. Kazığı yedin. Harcadılar seni. O son gece kendini gösteremedin, yapılan sıralamada önüne geçenleri iteleyemedin. Güvenmiştin arkadaşlarına. Şimdi onlar milletvekili. Sen buralarda sürünüyorsun! dedi adam." (s.11).

Dış dünyadaki yaşam zorluğu, kadın olmakla birlikte bir kat daha artar. Çünkü kadın olmak her ortamda kendini kanıtlamak demektir. Siyasi ortam da kanıt sunmanın en önemli merkezidir. Siyasi ortam dahil olan kimlik, kendi görüşlerini açıklama ve bir fikre sahip olduğunu gösterme amacıyla cinsel kimliğinden sıyrılır. Kadın yönetimde aktif olma ya da bir başka deyişle siyasete katılıp kendi fikirlerini başka fikirsel eylemlere karşı koyma işleminde bulunur;

"Biyolojik-toplumsal bir olgu olarak yaş gibi cinsiyet de siyasal tutum ve davranışlara yansımakta ve siyasal katılımı etkilemektedir. Cinsiyet değişkeninin siyasal katılmanın yoğunluğu üzerindeki etkisini anlayabilmek için öncelikli olarak siyasal tutumlar açısından kadın-erkek farklılaşmasına, sonrasında ise bu farklılıkların nedenine bakmak anlamlı olacaktır. Bu noktada irdelenmesi gereken husus; bugün bile

dünyanın birçok yerinde erkeklerin siyasal katılımı söz konusu iken kadınların bu alanda yeterince temsil edilmemesidir." (Şahin, 2012: 14).

Yukarıdaki anlatıda kadınların siyasette yeterince temsil edilmemesinden yakınılmaktadır. Yazar başkişi de siyasette kadın cinsiyetin ötelendiğini çünkü düşünceye önem verilmediğini ve kadının cinselliğiyle algılandığını eleştirir. Erkeklerin bu yaklaşımı kadının siyasi kimliğini ötelemesine neden olur ve kadın bu ortamlarda kendi varlığını kanıtlayamaz duruma gelir;

"Bir adam önümde kıvranıyordu. Genel Merkez'deki bir odadaydım. Adamın elinden öyle bir geriye attım ki kendimi, arkamdaki dev yuka saksısı devrilip kırıldı.

Bak ne yaptın gülüm, dedi adam. Bir dil ver. Oyum sana. Bütün arkadaşlar da sana verecekler oylarını. Konuştum hepsiyle. Sen bizim adayımızsın." (s.149).

Kadının cinsel kimliği her ortamda dikkat çektiği gibi siyasi ortamın da dikkat çekici bir özelliği olur. Başkişi yazar böylesine farklı bakış açısını düşsel bir dünyada olağandışı bir kişilikle simgeler. Dış dünyanın gerçeği bazı düşünceleri kolay kabul etmediği için anlatıcı yazar kendini bu ortamdan uzak tutar ve kaçış içinde kendi bilinçaltına döner ve orada her türlü düşünseli dile getirir.

"Politikayı kamusal alanla özdeşleştirerek, demokrasiyi tarihsel olarak erkeklerle ilişkilendiren etkinliklerle sınırdaş hale getirmiştir. Kadınlar da tıpkı köleler gibi yurttaş tanımının dışında tutulmuştur. Bundan sonraki kuramcılardan Tocquevlle, kadınları yurttaş tanımının içine almış ve onlara seçme hakkı tanımıştır."

(Deniz, 2019: 3).

Kadınların kölelerle eşdeğer tutulması ve yurttaş olarak görülmemesi, anlatıdaki kimlikten farksızdır. Anlatıda başkişi kadın siyasetçi olarak ortamda tutunmak istese de bu yönüyle başarı sağlayamamıştır. Düşünce olarak bağlı bulunduğu siyasi partiden de gereken ilgi ve desteği görmeyen başkişi, kendisinin bu bağlılığını da saflık olarak değerlendirir;

"Hiç kazanma şansın yoktu. Liste okunduğu zaman anlamıştı bun. Şaşkındın, ağzını açıp bir şey söylememiş, hiçbir tepki göstermemiştin. Her zaman yaptığın gibi… Suskun ve sakin kalmıştın. Saftorik!" (s.10).

Yukarıdaki anlatıda, daha sonra 'Lokman' adını verdiği kişiliğin kendisi hakkında söylediği şeyler aslında başkişi anlatıcı yazarın kendi iç sesidir. İçsele döndüğünde duyduğu bu sert cümleler onun gerçekselde yaşadığı ve dile getiremediği ifadelerdir.

Başkişinin anlatıya bu kimlikle başlaması, gerçekselde oluşturulamayan siyasi kişiliğin bilinçaltına yansımasından kaynaklanır. Bilinçaltı siyasi bir kimlik oluşturmak istemi içindedir ancak gerçeksel bunu onaylamadığı için başkişi dış dünyadan geçmişe yolculuk yapar ve geçmişin siyasi yaşanmışlıklarını yeniden kurgular ve kendi doğrularıyla bütünleyerek sonsuzlaştırır.

1.14.8.2. Geçmişi Özlem ve Masumiyet Duygusu

Anlatıda, başkişi anlatı-yazar, kendine döndüğünde geçmişin aydınlığıyla mutlu olmaya çalışır. Yaşamın maddesel yükümlülüğü iç 'ben'in derinliğine yavaş yavaş azalarak yok olur. Başkişinin dış gerçekselde hastalıkla mücadele içinde olması, bedenin çektiği sıkıntılar, yeni bir dünyanın oluşumuna neden olur. Başkişi anlatıcı-yazar, düşünsel kurguyla yarattığı aydınlık dünyada 'bebek'liğe dönüş istemiyle hareket eder;

"Nazlı, evladım, dedi bana yavaşça. Tanımıştı beni. Oysa ben bebekken ölmüştü. Hasta yatağında yatarken, kundağımı yatağının yanına koymuşlar.

Bir çok nazlı bir şey, adı Nazlı olsun, diyerek adımı koymuştu.

Jön Türk, ikdam gazetesinin başyazarı, dedem Tahir Lütfi Tokay karşımda duruyordu." (s.33).

Başkişi, geçmişteki 'Nazlı'ya dönmek için dede Tahir Lütfi Tokay'ı ölümsüzleştirir. Geçmişteki 'Nazlı' henüz bebektir ve dış dünyanın hiçbir olumsuzluğuyla henüz karşılaşmamıştır. Masumiyetin simgesi 'bebek', başkişi Nazlı'nın tüm kötülüklerden sıyrılması ve o saflığa dönmek istemidir.

Anlatıda zamanın ve uzamın belirsizliği, maddi zaman içindeki varlıktan kaçınma içindir. Kimliği tanımama, kişilik oluşturamama ve yaşamı anlamlandıramama, başkişi için bilinçaltına dönüşü başlatır. Bir cezaevi dış mekânından, bebeklik varlığına gidiş, kişilik için tüm kuralların ve kabullerin yıkıldığını gösterir. Çünkü bebek Nazlı, kuralsız ve kabulsüzdür, belleği kirlenmemiş temiz bir örtüdür.

Başkişi Nazlı farklı zamanların ve uzamların kişisi olarak iki kişi olma süresini yaşar. Birisi sonu olan gerçek Nazlı, öteki sonsuz gerçek Nazlı. Her iki anlamda da ideal insanı yakalamaya çalışan kişilik, aklın ve mantığın dışında duygusal bir yaşamın kesitidir. Dış gerçekteki Nazlı, çektiği bedensel ve ruhsal acılar nedeniyle çatışma içindedir ve bu çatışma onu idealize eder. Düş gerçekseldeki Nazlı ise, kabulleri olmayan, tüm kötülüklerden arınmış masum ve özgür kişiliktir; *"Ne vardı orada, neyin*

izini arıyordum ben bu yitmiş gitmiş eski dünyalarda; insanın içine kasvet salan bu alışılmadık görüntülerde acaba neyi arıyordum ben?

Dedem Tahir Lütfi Tokay'ın izinin peşindeydim. O sabah otelimden çıkmış, cezaevine doğru yürürken anlamıştım bunu." (s.83).

Anlatıda başkişi Nazlı, dedesinin peşine düşerek kendi varlığında analiz yapmaya çalışır ve kendine bir başlangıç noktası bularak yaşamı yeniden yazar. Kendine göre yorumlayıp yazdığı bu yeni yazgıda Nazlı, her türlü özgürlüğe sahiptir.

"Varoluşçuluk öğretisine göre evrende kendi varlığını kendi yaratan tek varlık insandır ve insandan başka tüm varlıklar varoluşlarından önce yaratılmışlardır. Daha açık bir deyişle, ağaç ağaçlığını kendisi yapmaz, ama insan insanlığın kendisi yapar ve nasıl yaparsa öylece varolur, değerlerini kendi yaratır, yolunu kendi çizer." (Geçtan, 2019: 14).

Anlatıcı-yazar Nazlı, gerçekselde yazılan bir yazgıyı yaşadığını düşünürken, düşselde varoluşçu bir yönelim izler. Bu inanışta olduğu gibi kişiler kendi kaderlerini kendileri yaratır ve bu özgürlükle varlık değerini anlar.

Tahir Lütfi Tokay'ın yeniden canlandırılması, ölümün belirsizliğini de ortadan kaldırır. Geçmiş ve ölüm, kişilikler için bir 'son' olmak düşüncesini kaybeder, çünkü maddi beden 'var' olmasa da ruhun geri dönüşü soyut varlığı sonsuzlaştırır. Dede Tahir Lütfi Tokay'la birlikte Mahmut Şevket Paşa da geçmişten 'şimdi'ye taşınan bir kişiliktir. Onun yaşadığı vahim suikast, tekrar anımsatılır ve olayla birlikte cezalandırılan kişiliklere masumiyetlerini kanıtlama fırsatı verilir;

"Mahmut Şevket Paşa, gözlerini Lale'nin yaptığı bodrum tablosundan kaldırıp bize baktı." (s.140).

Anlatıda tarih, ya somut bir mekândan boyutlararası bir geçişle ya da bir nesneden bir bakışla yeniden canlanır ve yaratılan kurgusal kişiliklerle tarihi kişilikler bütünlenir. 'An'ların oluşturduğu geçmiş ile, bir 'an'ın oluşturduğu 'şimdi' iki ayrı yaşam olmasına rağmen başkişinin belleğinde bütünlenerek tek bir kesit durumuna getirilir ve bunun adına da 'yaşam' denir. Başkişi Nazlı, yaşamı ölümün belirsizliğinde yaratır ve bilinci yok eder.

1.14.8.3. Zamansızlık ve Kimlik Sorunsalı

Anlatıda, tüm kişilikler için zaman ve kimlik sorunsalı vardır. Zamanı istenilen süreçte algılamayan kişilikler kendi varlıklarından da uzak kalır. Özellikle başkişi Nazlı, uzamı da kendi bilincine göre şekillendirir ve yeni dünyaların içinde farklı yaşamlarda eylem kazanır. Dış gerçeğin zamanı onda yaşam ve varlık çatışması yarattığı için, başkişi gerçekseli dışarı ve öteler. Zamanı, kendi zamanından daha gerilerde yaşayan başkişi, varlığını da geçmişe götürüp orda yeniden yaratmak ister. Bu yüzden dış dünyadaki kimliğini kaybeder ve kendisi dışında yeni bedenlerde varlık göstererek yenileşir.

"Kimlik (ve kültür) insanın neyi nasıl yaptığı veya yapmadığı, kendini ve diğerini nasıl gördüğü ve değerlendirdiği; ilişkilerini nasıl düzenlediği ve yürüttüğü, şimdiyle ilgili olarak ne yaptığı ve ne yapmadığı; seviler, kaygıları, beklentileri, tercihlerinin neler olduğu, gelecekle ilgili umutları ve umutsuzlukları ile ilgilidir. Kimlik (ve kültür) insanın ne olduğunu, nasıl olduğunu ve neden olduğunu düşüncelerden ve yaptıkları ve yapamadıklarından geçerek kendine ve dışına anlatmasıyla belirir." (Erdoğan, 1997: 2).

Yukarıdaki anlatıda kimliğin tanımı yapılırken, kişiliğin dışa bağımlı olduğu düşüncesi de belirtilir. Başkişi Nazlı'nın kendisinin ne olduğu ve nasıl olduğu hakkında en ufak bir bilgisi yoktur. Kendi 'benlik'inden yoksun Nazlı dıştan da kaçış içindedir;

"Neredeydim, neyin nesiydim, pek belli değildi. Garip bir yaratık olmalıydım. Ruhumdaki fırtına beni yormuş, güçsüz bırakmıştı. Dışarıya çıkabilirsem kendimi tanıyıp geçmişimi anımsayabilecektim, ama bu boğum boğum, tozlarla kaplanmış, havasız dehliz yakama yapışmış, bırakmıyordu beni." (s.9).

Başkişi Nazlı, anlatının başında kendini ve kimliğini tanımlayamaz. 'Garip bir yaratık' olduğundan şüphe eden başkişi, zamanı da tanımlayamaz haldedir. Anlatıda yalnız ve huzursuz olan kişilik, 'rüya'nın sınırsızlığında varlık aramaya balar. Kendine özgü bu yolculukla bir düzen ve bir kimlik oluşturmaya çalışan Nazlı, sonsuzlaşma istemi içinde geçmişe döner ve doğaüstü bir güçlü ölümü yok ederek geçmiş yaşantıları tekrar canlandırır ve onlara sorumluluk yükler;

"bilmem. Orada zaman sanki iyice durmuş. Çimentolaşmış ve sonra da yok olmuş, gitmiş… Öyle duygular uyandırdı orası ruhumda, dedi Roberto Cavalli. Zaman ve zamansızlık. Geçmiş zaman ve gelecek… Birbirinin içine geçmiş. Öyle. Bu cezaevi,

bu tuhaf avlular beni ürpertiyor, hep eski zamanların sanki tam yanı başımızda olduğunu hissediyorum oralarda." (s.243).

Tüm zamanları tek bir 'an'da yaşayan başkişi ve yarattığı diğer kişilikler, 'an' zamanını büker ve içinde kaybolur. Kendini zamanda kaybeden kişiler, bir 'son'dan yeni başlangıçlar yaratır ve kimliklere dahil olur. Madde ve ruhu ayırarak 'kimlik'e kavuşma istemi başarılı olamaz. Çünkü anlatıda yaşam her koşulda sorgulanan ve yargılanan bir başka sorunsaldır. Dış ve iç gerçeklerin uyumsayamadığı 'varlık', 'benlik' oluşturamadan geçmiş ve 'şimdi'yi bütünlemeye çalışır.

Geçmişi 'şimdi'de, 'şimdi'yi geçmişte yaşayan başkişi Nazlı aslında bilinçaltı boşluğunda varlık-yokluk kaygısı taşır. Tam anlamıyla ne dış dünyanın varlığı olabilir ne de içselde yeni bir yaşamın kesiti olma gücü gösterebilir. Nazlı'nın bu 'ara' yaşamı, 'zamanı' kavramında da çatışmaya yol açar. Rüya ve gerçeğin iç içe olduğu anlatıda kişilerin 'var mı yok mu' soruları okuyucunun dikkatini dağıtır. Hakim gücünü rüya içinde kullanan başkişi, zamanla birlikte kimlik oluşumun da engelleyerek her unsuru belirsizleştirir ve soyuttan anlamsızlığına sığınır. Çünkü başkişi ve diğer kişilikler 'kimlik' oluşumun tamamladıkları zaman, gerçeği de kabul etmiş sayılırlar. Başkişi Nazlı, gerçeği ve dış dünyayı bir 'Rüya'nın içine hapseder ve kendisi de rüya zamanında kimlik oluşturmadan sonsuzlukta kaybolur;

"Her şey bir rüya değil mi zaten? diye sordu.

Ağzıma bir bulut değmişti. Onu elimle geriye ittim." (s.334).

Yukarıdaki anlatı, son kesitte yer alan başkişinin ifadeleridir. Sonsuzluğu rüyada yaratan kişilik, bedenini de dış dünyada bırakır.

1.14.8.4. Yalnızlık Beden Değiştirme ve Özgürlük

'Sis Kelebekleri' adlı anlatıda birbirine bağımlı üç kavram aslında başkişi Nazlı'nın, karakter analizini gösterir. Maddenin ağır yükümlüğünü taşıyamayan Nazlı, uzam ve zamandan ayrı kalır ve kimliksizleşir. Topluma, bireylere, kurallara ve kendi bedenine yabancı olan kişilik, öncelikle yalnız kalan bedeninden kurtulmaya çalışır ve bedensiz bir ruh olarak özgür olmak ister;

"Las Vegas'ta zamanın yok edilmesi, dertop edilip rengarenk bir ışık cümbüşüne dönüştürülmesi; uçsuz bucaksız kumar salonlarının içinde, eğlenceyi daha vazgeçilmez ve sürekli kılmak için gündüzün silinip tüm olayın sonsuz bir aydınlık yapay geceye çevrilmesi gibi bir şeydi bu. birden Las Vegas'taki zamansızlığı, onun insanın üstünde

yarattığı o muhteşem özgürlük duygusunun anımsamıştım. Ama bu özgürlük duygusu, eğlence ve mutluluk, insanları tutsak ediyor, onların o sonsuz kumar ormanlarından ayrılmamalarını sağlıyordu." (s.26).

Yukarıdaki alıntıda başkişi, dış dünyanın eğlenceli ortamlarında bedenin yaşamış olduğu haz duygusunun, insanı özgürleştirdiği düşüncesini belirtir. Kendi özgürlüğünün de başkişi bir mutluluğa bağlı bulunduğunu ima eder. Dış dünya uzamında mutluluk ve umudu yakalayamayan kişi kendini kalabalıktan yabancılaşmaya sürükler.

"Kimse görmüyordu beni. Kendi evime girememiştim. Bu korkunç duyguyu, ruhumdaki bu garip şoku yavaş yavaş anlamaya çalışıyordum. Dünyaya yabancıydım. Dünyanın dışındaydım." (s.195).

Ruhun yabancılaşması, yalnızlığı, yalnızlık ise kendini beğenmemeye yol açar. Başkişinin ruhundaki yabancı yalnızlık, bedenindeki kabulsüzlükle bütünlenir. Kişiliğin korkulu, kaygılı ve kabulsüz 'ruh'u bedendeki değişimle 'gençlik'e ulaşır;

"Sen olayın farkında değilsin galiba! dedi Lale. Bir afet olmuşsun. Bu iş, nasıl bir hap yutarak oluyor, anlamıyorum. Bu olayı değerlendir. Koş git dışarıya. Peşini bırakmazlar zaten. Bir şeyler yaşa. Kıymetini bil bu değişimin, bu kusursuz fiziğin, bu çekiciliğin." (s.110).

Topluma yabancılaşan, yalnızlaşan, toplumdan kaçan başkişi, kendine döner ve içselinde zamanı geriye alır. Düş dünyasının derinliğinde zaman ve uzamdan uzak yeri bir yaşamda 'ruh'la ulaşılmak istenen özgürlük duygusu yaşanır. *"Uyumsuz her şeyden önce bir kopuştur. Karşılaştırılan öğelerin ne birinde, ne de öbüründedir. Karşılaştırılmalarından doğar."* (Camus, 1988: 55). Anlatıda başkişi, dış dünyaya beden ve ruh olarak uyumsuzdur. Bu nedenle hem yabancılaşır hem de yalnızlaşır. Kendini var edemeyen bir 'Varlık'ın belirsizliğinde geri dönüşler ve zamanda kopmalar yaşar. Zamanı ve uzamı ruh ve beden olarak bütünleyemeyen kişilik, gençliğin eylemsi ruhuyla 'özgürlük' kavramında buluşur. Gençlik, güzellik, aşk, tutku ve cinsellik, zamanın geri dönüşünde ruha yansır. Dış dünyadaki ruhun yalnızlığı ve uyumsuzluğu, 'rüya' dünyasında kendi istemiyle hareket eden bağımsız ve sınırsız bir kişiliğe dönüşür;

"Zincirlerimi kırmak ve tümüyle özgür olmak istiyorum! diye fısıldadım. Rahat etmek, hiçbir şey düşünmemek istiyorum." (s.231).

Dış dünya gerçekseline bağlı, kişilik kendini gerçeğin kalesi gibi görür ve toplumun içine alamadığı bu kişilik bedeninden uzaklaşarak, gerçeği ve dış dünyayı kendine başkaya öteler. ‘Başka’nın toplumuna da yabancı ve uyumsuz olan benlik, karanlık rüyalarda yalnızlığını dana fazla anımsar;

“Bazen gece zamanı yalnızlığımı daha çok duyardım. Hırsız girmesin diye balkon ışıklarını yakıp yatağıma çekildiğim geç saatlerde…” (s.230).

Yaşamı bir rüya gibi algılayan anlatıcı-yazar başkişi, geçmişi gerçeğe taşır, ‘şimdi’yi ise düşe yansıtır. Geçmiş-gerçek, şimdi-düş; tezadı kişiliğin yalnız ve umutsuz ruhsalının çatışmasıdır. Varlık-yokluk, ruh-beden çatışmasını ‘benlik’in derinliğinde yaşayan kişi, kendince bu uyumsuzluğa son vermek için gerçeğin düşselinde yeni kurgular yaratır. Kayıp zamanlar, kayıp uzamlar, kayıp bedenler ve kayıp ruhlar, gerçeğin düşselinde başkişinin sağladığı özgürlükle, yalnız yabancı, sınırsız yaşam yaratılır.

1.15. Beyoğlu'nda Gezersin

1.15.1. Romanın Kimliği

Anlatı *"1.-4. Baskı Can Yayınları, 2005-2007 Doğan Kitap'ta 1. Baskı 1 Temmuz 2012, 2. Baskı 1 Mart 2013"* (Eray, 2013: 11) yılları arasında yapılır. Anlatının kapak tasarımı, Yavuz Korkut'a ait olup baskı; Ayhan Matbaa tarafından yapılır.

Anlatının son sayasında "22 Ekim – 27 Aralık 2004 Ankara" (Eray, 2013: 11) ibaresi yer alır. Yer ve tarih bildirme özelliği günlük veya anı türüyle benzerlik gösterir.

1.15.2. İsimden İçeriğe

Anlatı, anlatıcı yazar başkişisinin geçmiş yaşantısına dönerek, bu yaşamla ilgili mekân ve zamanı ayrıntılı betimlemesiyle kurgulanır. Özellikle İstanbul şehri, başkişinin anılarında önemli bir yere sahip olduğundan, olay örgüsünün bir halkasında sürekli bu mekâna dönüş yapar. Aile ve çocukluğun bulunduğu şehir, rüya-gerçek geçişleriyle geçmiş-şimdi arasında zamansızlaştırılır.

İstanbul ve Beyoğlu başkişinin çocukluk günlerinde yaşadığı veya duyduğu olaylara tanık olur bu durum anlatıcı yazarın isim ve içerik arasında bağlantı kurmasını sağlar;

"Ben çocukken, uzun süre bu yasak aşk ve Beyoğlu'nda bir otel odasında işlenen cinayet konuşulmuştu…

Geçmişin gölgelenmiş renkli belleğinde uçuşuyor çoktandır unutmuş olduğum çocukluğuma ait bir takım şifreler sanki şu gece vakti, Markız Pastanesi'nin yarı karanlık salonunda çözülüyordu." (s.56).

Yukarıdaki ifadeler başkişinin kendini geçmişe taşıdığını gösterir. Beyoğlu ve Markız Pastanesi yazarın bellekte tuttuğu bu özlemdir. Yazar kendisiyle yapılan bir söyleşide bu mekân için şunları ifade eder.

"Bu değişimi olduğu gibi kabul ediyorum. Çünkü başka yapacak bir şey yok. Benim İstanbul'um, bana ait olan İstanbul, benim belleğimde hiç dokunulmamış bir biçimde yaşıyor. Orada restorasyon yok, havaalanları yok, büyük köprüler yok, trafik keşmekeşi yok. O yalnızca bana ait bir İstanbul. Şoklanma ve belleğime yerleşmiş sanki. Bu bakımdan iki kent yaşıyorum, eski ve yeni. Bunun için üzülmeye de gerek yok bence. Büyülü Beyoğlu'na gelince; aynı şekilde Beyoğlu hiçbir zaman benim için büyüsü yitirmez." (Tuncer, 2018).

Yazar için önemli olan bu büyülü mekân anlatının konusunu oluşturur ve adını da burdan alır.

1.15.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

Anlatı, 'ben' bakış açısı olan birinci kişi ağzından anlatılır. 'Ben' gördüğü, duyduğu ve geçmişte yaşadığı tüm olaylar onun, duygu ve düşüncelerinin akışında, yeniden şekillenir ve sözcüklerle dış, dünyaya yansır. Anlatıda 'ben' merkezi kişidir, zaman, mekân, kişiler ve olay, 'ben'in etrafında biçimlenir ve 'ben' izin verdiği sürece tüm unsurlar gerçekleşme olanağı bulur;

"Rüyada mısın? diye tekrar sordu.

Rüyada değilim diye yanıtladım onu. Gördüğünüz gibi akşam vakti evime varmaya uğraşıyorum. Hem de hızlı hızlı yürüyerek.

Yaşlı adam bana dikkatle bakıyordu.

Gene de rüya gibi bir halin var senin dedi." (s.8).

Anlatıcı 'ben' merkezi kişisi, dış dünyadaki dar görüyü yıkmak için 'rüya' kavramının derinliğine ve sonsuzluğuna sığınır. Rüya ile derinleşen ve yoğunlaşan düşünceler, 'ben'in görüş açısında genişler aynı zamanda bilinçaltının dışa yansımasıyla da ifadelerindeki doğruluk artar;*"Kişi Obje (sujet-objet) zıtlığı en azından teorik açıdan-gösterme imkanı verdiği sürece, dar, subjektif ve şüpheli bir bakış açısı olduğu kadar imtiyazlı bir bakış tarzıdır. Kişi, anlatımın objesi durumundadır. Hatırat anlatım tarzını tercih eden fiktif eserlerde, kahraman, kendini derleyip toparlamaya, hayatındaki önemli safhaları belirlemek suretiyle; kendi hayatının bir bölümüne anlam vermeye çalışır. Kendi hayatı ile ilgili olarak, başlangıç noktasını ve varış noktasını önceden bilir."* (Bourncur-quellet, 1989:80).

'Ben' anlatıcı kendini anlatarak olayların dağılmasını ve farklı yönlere kaymasını engeller. Ayrıca kendi yaşamıyla ilgili her ayrıntıyı bilir ve onu yönetir, kişilikleri kendi seçer ve rolleri kendi dağıtır. Olayların kontrolünü kendisi yapan 'ben' kendi yarattığı sorunsalları yine kendisi çözümleyerek anlatı dünyasının tamamına hakim olur;

"Öyle bir yaşamı ele geçirip de sonra kaybetmekle çok korkunç bir şey diye ekledi.

Biliyorum dedim. Anlıyorum hepsini.

Bana hem kadını hem kendi hayatını anlatıyordu aslında." (s.230).

Anlatıcı ‘ben’ kendi yarattığı kişiden başka bir kişinin yaşamını duyar. Başka kimliklerden başka yaşamlar sunarak okuru olaylara dahil eder ve kendi aynasını yaratır. Okuyucu, hem dışardan hem de içerden anlatının akışında yer olarak ‘ben’in merkezini rahatça görebilme fırsatı yakalar. Ben ‘tek’ kişilik birey olma yerine, doğaüstü güçle birçok kişi yönetme ve izleme gücüne sahip olur.

Anlatıda, montaj, kolaj, otobiyografik ve iç diyalog teknikleri kullanır.

Anlatının bir olay halkasının kişisi olarak yaratılan Fethi Bey, gerçekte 1887-1914 yılları arasında yaşamış bir şehit yüzbaşıdır. Başkişi Fethiye’de bir parkta otururken, parka dikilmiş heykel dikkatini çeker ve onunla ilgili araştırma yapar. Bu araştırmalar sonucu elde ettiği bilgileri montaj tekniğiyle aktarır;

“İlçemizin adı ile yaşatılan Şehit Yüzbaşı Fethi Bey (1887-1914)

Heybeliada Bahriye Mektebi’ni bitirerek deniz subayı oldu (1907). Havacılık konusunda öğrenim yapmak ve pilot yetiştirilmek üzere İngiltere’ye gönderildi.” (s.30).

Başkişi, Şehit Yüzbaşıyı bu şekilde tanımladıktan sonra bir kişilik olarak anlatıya dahil eder. Montaj tekniğini yine başkişinin gerçek yaşamda yarattığı bir başka kişiliğin eserini alıntılayarak kullanır;

“Telli turnam gibi çıktın yuvadan,

Dedi o saklar kötü gözden Yaradan

Dedim saklar kötü gözden Yaradan” (s.42).

Başkişi aynı olay halkasında Tayyareci Fethi Bey için yazılan şarkıyı yukarıdaki şekilde dile getirerek şu ifadeleri kullanır;

“Kulağımın dibinden bir ses, Tayyareci Fethi Bey’in şahadeti üzerine, Sebilci Hafız Hüseyin Efendi tarafından 1914 yılında okunmuş neveser şarkı, diye fısıldadı.” (s.42).

Yukarıdaki açıklaması cümleleri de bir çeşit montaj sayılabilir. Anlatıcı yazar başkişi bu teknikle birlikte kendi bilgi ve kültürel deneyimlerin ortaya koyar. Ayrıca yine bu teknikle birlikte okuyucu, daha önce yaşamış ancak unutulmuş bu önemli kimlikleri tanıma şansını elde eder.

Anlatıda, montajla birlikte benzer bir teknik olan kolaj da kullanır;.

“ŞEHİT YÜZBAŞI

TAYYARECİ FETHİ BEY

1887-1914" (s.15).

Montaj tekniğiyle aktarılan bilgiler, kolaj tekniğinde belirginleşir ve dikkat çekici hale gelir. Dıştan bakıldığında fark edilmesi için kullanılan teknikle, Şehit Yüzbaşı Fethi Bey, hem gerçekselin unuttuğu kişilik hem de düşselin unutulmayan kişiliği olarak ortaya çıkar.

Anlatı otobiyografik teknikle yazılır, çünkü anlatıcı-yazar başkişidir ve her şey onun anımsamalarıyla gerçekleşir.

"Temelde bireyin etrafında dönen roman türünde bireyin iç dünyasına inilmede, otobiyografik yöntemin, bir imkân kapısı olduğunu kabul etmek gerekir. Roman sanatı, unutmayalım ki, ilginin dış dünyadan iç dünyaya yönelmesiyle güçlenmiştir ve bu süreçte otobiyografik yöntemin katkısı inkar edilemez düzeydedir." (Tekin, 2018: 26).

Başkişi yazar içselin karmaşık düşüncelerini dış dünyaya aktarırken kendi içinde anımsayarak, düzen oluşturmaya çalışır. Yaşamın tamamı olmasa da belleğin kendisi için önemli olan olayları ve kişileri dış gerçeğe yansıtması, kişinin yaşamını sonsuzlaştırmasını sağlar. Benliğin içinde başlayıp ancak benlikte bitmeyen olaylar, dış dünyada somutlaşarak sonuçlanır.

Son olarak anlatıda iç diyalog tekniği de kullanılır. Başkişinin kurguladığı olayları yaratan kişilikler ve başkişi kendisiyle diyalog halindedir;

"Tayyareci Fethi Bey aklımdan gitmiyordu, gerçekten konuşmuş muydum onunla, yoksa bir düş müydü. Doktor'un apartmanın kapısında yaşadıklarım? Gerçekti Fethi Bey; sesi konuşması aklımdaydı. Yaşadıklarımın bir düşten ibaret olmadığın biliyordum. Nasıl olabiliyordu ki böyle bir şey?" (s.79).

Yukarıdaki anlatıda başkişi kendi kendisiyle diyalog halinde iç çözümlemesi gerçekleştirir. Bilinçdışı yaşadığı bir takım geçmiş olaylar ve şahıslar, dış gerçek gibi kişiliğin belleğinde yer alır ve bu durum onda çeşitli ruhsal bölünmelere neden olur.

"İç Diyalog, bir anlamda iç monolog'a benzer. Roman kahramanının, doğal olarak içinde bulunduğu psikolojik duruma göre, kendi kendisiyle -sanki karşısında birisi varmışı gibi- konuşması, tartışmasıdır." (Tekin, 2018: 271).

Anlatıda sıklıkla, başkişinin iç diyaloğuna rastlanır. Çünkü başkişi kendi ve geçmişiyle oluşturduğu anlatıda yine kendisi ve geçmişiyle diyalog halindedir. Ruhsal durumunun açığa çıkarılması için kullandığı bu yöntem başkişinin aynı zamanda

kendini somutlaştırmasını da sağlar. Dış gerçeksele yansıttığı bu içsel çözümlemeyle kişilik kendi içindeki çatışmayı sona erdirir.

Anlatıda otobiyografik anlatım tekniği fantastik anlatım biçimiyle bütünlenir, hem gerçek hem düş bu iki teknik ve biçimle birbirini tamamlar.

"Karışmış dedi. Hayatlar, olaylar, zamanlar ve insanlar birbirine karışmış. Sizin fal karşı tarafa geçmiş, karşının falı size." (s.112).

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi anlatıda bütün unsurlar düş ve gerçek içinde kaybolur. Geçmişte çözülemeyen olaylar, tarihin önemli ancak unutulmuş kişilikleri anlatının olay kurgusu içinde yer alarak hem gerçeğin hem de düş'ün doğru olduğunu kanıtlar.

1.15.4. Olay Örgüsü

Anlatıda, olay örgüsü birden fazla olup, birbirinden bağımsız gibi kurgulansa da olay bir diğeri içinde saklıdır. Anlatı başkişisinin otobiyografik kurgusu, kendi çevresinde şekillenen olayların ve kendi belleğinde yer alan kişiliklerin yaşamları üzerine yaratılır. Büyülü gerçeklik kurgusunun yer aldığı olay halkalarında anlatıcı yazar geçmişi ve geçmişte unutulan kimlikleri dış dünya tanımlar.

"Fantastik ve gerçeküstücülüğün aksine büyülü gerçeklik kişinin geçmiş ve geleneklerle bağını kesmez. Yani insanı geçmişinden ve bulunduğu toplumdan uzaklaştırmaz. Fantastik eserler gerçeklikten çok uzaktır. Oysa büyülü gerçeklikte hem gerçekçi hem de fantastik özellikler bulunabilir. Fantastikte doğaüstü akılla yönetilen bir dünyayı işgal eder. Büyülü gerçeklikte gizem temsil edilen dünyaya inmez, aksine bir dünyanın arkasına saklanır." (Özsevgeç, 2015: 191).

Anlatıcı başkişi, kendi kişisel özelliklerini ve geçmişini anlatırken, yaşamdaki çıkmazlar, yalnızlıklar, unutulmuşluklar ve aşk için işlenmiş cinayetler esas yapıyı oluşturur. Aslında bu anlatı, başkişinin kendi bilincini kendine ve dış dünyaya anlatmasıdır. Olay örgüsü ise merkezi kişi anlatıcı yazar ve okur arasında kurulur. Çoklu metin halleri şeklinde kurgulanan anlattı genel olarak başkişinin gerçek yaşamında bütünlenir.

"Eserin vakası, iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelir. Bunlar bazı noktalarda kesişirler. Bir hadise belirli bir noktaya kadar nakledilir, sonra bir diğerine geçilir." (Aktaş, 2000: 73).

Anlatıdaki çoklu olay zinciri kesitlere ayrılmadan geçişler sağlanır. Başkişinin ruhsal durumuna göre biçimlenen kesitler, aynı zaman dilimi içinde farklı zamanlar kullanılarak anlatılır.

Birinci Bölüm

- Başkişi bir akşamüstü yürüyüşünde babasını anımsar ve geçmişe bir yolculuk başlatır.

- Geçmişten 'şimdi'ye taşıdığı 'Küçük Hüseyin Efendi' sokakta rastladığı sıradan bir kişidir.

- Başkişi Küçük Hüseyin Efendi ile birlikte Fethiye'yi ve orda oturduğu parkı anımsayarak 'Şehit Yüzbaşı Fethi Bey'de olaya dahil eder.

- 'Şehit Yüzbaşı Tayyareci Fethi Bey' bu olay örgüsünde önemli kişidir ve tarihin unutulmuş sayfalarından dış dünyaya canlı olarak döner.

- Başkişi ve Hüseyin Efendi, Tayyareci Fethi Bey'i araştırırken 'Sebilci Hüseyin Efendi' kurgunun bir başka ismi olur. Fetih Bey için söylediği şarkıdan yola çıkarak anımsanan Sebilci Hüseyin Efendi, Şeyh Küçük Hüseyin Efendi'nin kim olduğunu açıklar;

"Şeyh Küçük Hüseyin Efendi misiniz?

Evet, Şeyh Küçük Hüseyin Efendi'yim dedi yaşlı adam.

Hafız ayağa kalkmıştı.

Hüseyin Efendi, gerçeği söylüyorsun, sen de bir görüntüsün dedi." (s.57).

- Başkişi, Küçük Hüseyin Efendi ile birlikte sohbet ederken Sebilci Hüseyin Efendi de şarkılarıyla onlara eşlik eder.

- Küçük Hüseyin Efendi bu olay zincirinden çıkıp başka bir uzam ve zaman içinde yeniden başkişiyle ilgi kurar.

İkinci Bölüm

- Başkişi bir televizyon programı izleyicisidir.

- Televizyonda yayımlanan bir doktor programında başkişi, yeni olaylar ve kişilikler yaratır.

- Bu tv programı, insanların ruh durumlarıyla ilgilidir ve doktor bu programa katılan kişiliklere ruhsal önerilerde bulunur.

- Tv programından doktoru çıkarıp, kendi düşsel dünyasına taşıyan başkişi, daha önce kurguladığı bir başka olay kişilerini bu olay halkasında birleştirir.

- Tayyareci Fethi Bey, Madam Tamara, Doktor, ayrı olayların kişilikleri olsa da bir halkanın kesitleri olarak ortaya çıkar.

- Doktor, başkişi için bir yol gösterici hem de daha önce işlenmiş bir cinayetin katil zanlısıdır.

- Doktorun programına 'Arif' adlı kişilik de katılır. Çünkü Arif, Doktor ve Ulvi daha sonra anlatılacak bir olayın esas kişilikleridir.

Üçüncü Bölüm

- Geçmişe dönen başkişi, İstanbul'u ve Beyoğlu'nu anımsar.

- Çocukluğunu, ailesini ve geçmişini anımsayan kişilik bu yolculuğunda çocukken annesinden dinlediği bir olayı kendi hayal gücüyle yeniden kurgular.

- 'Madam Tamara' adlı genç ve güzel bir kadının faile meçhul cinayeti, bu halkanın ana konusudur.

- Çözümlenemeyen cinayet ve bu olayda adı geçen kişilikler başkişinin ruhsal dünyasında canlanır ve kendi yaşamına dahil olur.

- Arif ve Nazmi adlı kişilikler de yine bu halkanın gizemli, bireyleridir. Arif Şizofren, Nazmi ise onun yanında gezen arkadaşıdır.

- Başkişi, Piyer Loti Kahvesi'nde oturur. Arif ve Nazmi'nin konuşmalarına şahit olur.

Dördüncü Bölüm

- Başkişi gerçek dünyada yarattığı 'Naki' adlı bozacıyı düş dünyasına taşır ve Naki düşselde yeni bir maceraya sürüklenir.

- Bir anı defteri ve bunun peşine düşen kişilikler, Naki'nin elinde olan deftere sahip olmak ister.

- Naki, boyut değiştirerek yeni bir yaşamın içinde düşsel bir kadına aşık olur ve anı defterini okuyarak kadının yaşamını, başkişinin ruhsalına taşır.

- Anlatıda bu olay halkası başkişinin dış dünya ve ruhsalı arasında geçiştirir. Naki dış gerçeğin parçası yani başkişinin gerçekte duyduğu bozacı sesi, düş kurgusunda çılgın aşık Naki olarak rol üstlenir.

- Anlatının sonunda Naki defteri kaybeder ve sıradan bir kişilik olur.

- Başkişi, anı defterini kaybeden Naki'yi dış dünyaya geri getirir ve ikisi de gerçekselin sıradan kişilikleri olarak yaşama devam eder.

Beşinci Bölüm

- Bu halkada anlatının bütün kişilikleri ve başkişi hepsi birleşir ve yeni bir olayın kesitleri olurlar.

- Bir televizyon programı daha kurgulanır ve bu program başkişinin olayları çözümlemesine yardımcı olur.

- 'Mazi Kalbimde Yaradır' adlı program kişiliklerin geçmişini anlatarak, onların arkalarında bıraktığı her şeyi gözler önüne serer.

- 'Mazi Kalbimde Yaradır' programın sunucusu 'Ulvi adında bir gençtir. 'Madam Tamara' cinayetinde adı geçen bu delikanlı, program sunucusu olarak herkesin yaşamına bir kamera tutar ve yaşamın bilinmeyenlerini açıklar.

- Programın ilk konuğu, Sebilci Hüseyin Efendi'dir. Neveser şarkıyı söyler ve gider.

- Program kamerası daha sonra Piyer Loti Kahvesi'ne doğru gider. Buranın yakınlarında bulunan bir mezarlık kameranın çekim yapmasını sağlar.

- Kameranın çektiği mezarlık Küçük Hüseyin Efendi mezarlığıdır. Bu mezarlığın yakınında öldürülen ünlü işadamından söz edilir.

- Kameranın bir başka görüntüsünde Ulvi vardır. Ulvi ve unutulmuş bir cinayet yeniden canlanır.

- Ulvi, Doktor, Madam Tamara ve başkişi aynı olay halkasında görünür. Anı defterindeki yazılanlar ve evdeki fotoğraflar, başkişiyi 'Madam Tamara' cinayetine götürür.

- Başkişi bu halkada beden değiştirir ve Madam Tamara'nın bedeniyle yeni bir kişilik oluşturarak cinayeti çözümlemeye çalışır.

- Ulvi, Doktor, Arif ve Nazım bu olayın gizli tanıklarıdır ve başkişi Madam Tamara bedeniyle olayı kendi yaşar.

- Cinayetin katili bulunamaz ve başkişi anlatı sonunda bu bedenden kurtulur.

- Anı defterinden, Madam Tamara bedeninden kurtulan başkişi geçmişin ağırlığını da geride bırakır ve gerçeğin dünyasında yaşamına devam eder.

1.15.5. Zaman

Anlatıda gerçek ve düşsel zaman farklı süreçlerde gerçekleşir. Gerçek zaman kronolojik, düşsel zaman ise dönüşler ve ileri atlayışlarla sağlanır. Anlatıcı-yazar başkişi, gerçek zamanda, geçmişi anımsayarak düşsel zamana geçiş yapar ve algıyı genişletir. Zamanın sınırlanmadığı düş derinliğinde, başkişi bütün yaşamı bir 'an'ın içine sığdırır. Başka yaşamların başka zamanlarında gezinen kişi, kendi geçmişini de dış dünyadaki zamana aktarma istemindedir.

"Babama ait bir akşamüstünün içinde yürüyordum sanki. Batmakta olan güneşin ışıkları gözlerime doluyordu, kendimi eski bir zamanın içinde gibi hissediyorum." (s.7).

Yukarıdaki anlatının başkişi, gerçek zamanı, geçmiş zaman algısıyla değiştirirken rüya yolculuğunda zamandaş kavramı oluşturur. Dış dünya ve rüya zamanı, bir zamanın farklı kesitleri olarak aynı 'an' içerisinde değerlendirilir.

"Acaba ruh olmasa zaman olabilir mi, olamaz mı? Bu sorulabilir. Sayı sayanın varlığı olanaksız oldukça sayılabilir bir şeyin olması da olanaksız, dolayısıyla sayının da olmayacağı açık, çünkü sayı sayılan ya da sayılabilir olan şey Ruh ve ruhtaki akıldan başka hiçbir şeyin sayması doğal değilse, ruh olmadıkta bir zaman olması olanaksız; meğer ki zaman, devinimin ruhtan bağımsız var olmasının olası olması gibi, bir tür var olan ola." (Aristoteles, 1996: 35).

Zaman kavramı ruhla birlikte var olan bir devinim ise ruhun gidebileceği her 'an' gerçek zamana aykırı bir yaklaşımları, dış dünyanın sayılabilir varlığından uzaktır. Somut varlığın her türlü etkisinden kurtulmaya çalışan kişi, beden zamanını da yok eder. Madde varlığından sıyrılan kişi, mananın sonsuz uzamında, kendi zaman yaşamını kurgular. Varlık zamanıyla, ruh zamanı ayıran başkişi aslında her iki 'an'ı birlikte yaşar.

"Ne kadar değişik bir zaman dilimiydi şu an içinde bulunduğum. Bambaşka bir insana ait olan bir zamanın içine girdiğimi birden hissetmiştim. Babama ait olan bir zaman değildi şu an içinde bulunduğum, bana ait bir zamanın içinde de değildim." (s.16).

Başkişinin, zaman içindeki algı belirsizliği, bilinçaltı boşluğunda kendisiyle yüzleşme korkusundan kaynaklanır. Kendi zamanını yaratan kişi, bir anda bu akışın da dışında kalır. Madde ve ruh olarak iki 'ben'e sahip başkişi her iki 'benlik' için zaman akışını durdurur. Çünkü geri dönüş, farklı kişiliklerin yaşamlarını yeniler ve zaman onların varlık oluşumu için düzensizleşir;

"Eğer düzensizlik geriye doğru artıyorsa zaman da tersine akabilir. Ne var ki tüm modern fizik yasaları gibi termodinamik yasaları (Kütlenin korunumu ile enerjinin eş değerliliği yasaları) da zamanda simetriktir. Bu, masadan düşen kırılan su bardağının tekrar masanın üstüne döndürülebileceği anlamına gelir: Bir filmi geriye almak gibi. Zaman yolculuğunu mümkün kılacak olağanüstü teknolojiler sayesinde kırılan bardağı tekrar bir araya toplayıp masanın üzerine başlangıç koşullarına tekrar getirebilsek dahi, evrendeki toplam entropiyi artırmaksızın bunu yapamayız. Alt sistemlerin entropisinin sabit tutulması veya düşürülmesi ancak toplam entropide eşdeğer bir artışla mümkün olabilir." (Işıklı, 2015: 108-109).

Yazar başkişi, yukarıdaki anlatıda ifade edilen fizik yasalarına göre zamanda düzensizlik yaratıp geri dönüşler sağlar ve olayları yeniden kurgular. Geçmiş olayların anımsama yoluyla 'şimdi'ye yansıması zamanda simetri oluşturur, kişiliğin ruh dünyası, dış dünya ile eş değer zamanı yaşar. Anlatıdaki bu zamansal zamansızlık, kişiliklerin belli bir yaşama ait olmamaları ile açıklanır. Geçmiş yaşam kişiliklerinin her biri, dış zamanın farlı tarihlerine rastlamasına karşılık tüm yaşamlar başkişinin bilinçaltı zamanında birleşir. Dış dünyada unutulan kimlikler, söylenmemiş sözler, cevaplanmamış sorular ve açığa çıkmamış yalanlar, hepsi başkişinin zamansal deneyiminde canlanır ve birbiriyle iletişime geçer. Farklı zamanların farklı bireyleri, bir 'an'ın tek benliğinde yarım kalan doğruları söyleme görevi üstlenir.

Zamanın kişiliklere verdiği özgürlük, onları kendileriyle yüzleştirir ve korkularından arındırır. Başkişi, bu özgür zamanın bağımlı bir benliği olarak, öteki 'ben'ini zamanla yok eder ve geçmiş öteki 'ben'inden kurtulur. Kendine bir yük olarak görünen geçmiş, ağırlığın verdiği sorumlulukla başkişi gelecekten koparır ve yalnızlığını artırır. Bu nedenle başkişi, önce geçmiş zamanı, sonra geçmiş 'ben'ini, şimdiki 'an'da kaybeder ve düşün derinliğinde yok olur. Zamanın, uzamın ve kişiliğin olmadığı bir zamansızlık, benlik için varlığında var olmasını sağlar. Ruhun bedenle buluştuğu düzensiz zamanda, dış dünya zamanı tüm varlıklardan sayılamaz bir ölçüt olur. Kişilikler, zamanın akışında yeni kimlikleriyle sıradanlaşır ve sonsuzlaşır.

1.15.6. Mekân

1.15.6.1. Çevresel Mekânlar

Çevresel mekânlar, anlatı kişilikleri için fazla önem taşımaz. Çünkü kişilikler bu alanlarda kendini ifade etmekten kaçınan sıradan benliklerdir. Çevre, onlar için

bedensel varlığın bulunduğu alandan ibarettir ve ruhun etkilendiği görülmez. Ruh ve bedenin kolayca bütünleşmediği anlatıda kişilikler dış dünyayı, sadece görüntü olarak kabul eder. Maddi varlığın zeminini oluşturan toprak kesiti, ruhsalın varlığı için gerekli değildir. Bu nedenle beden, dış kalabalığı çevresel mekânla anlatır.

"Çevreme şöyle bir baktım. Beyoğlu'ndaydım. İstiklal Caddesi'nden aşağı, Tünel'e doğru yürüyordum. Adlarını çok iyi bildiğim tüm eski dükkanlar, pasajlar iki yanımda uzayıp gidiyordu. Mısır Apartmanı'nın oralarda bir yerdeydim." (s.16).

Yazar başkişinin, gerçekselden-düş dünyasına geçişte kullandığı ilk çevresel mekân Beyoğlu'dur. Bu mekân, aslında anlatının bir başka kesitinde algısala dönüşür. Ancak burada henüz ruhsalın etkilendiği bir durum söz konusu değildir. Beyoğlu sıradan bir gezinti yeri olarak betimlenirken, ruh sanki bedenin dünyasındaymış gibi hareket eder. Cadde, sokak, dükkan ve bina betimlemeleri benliğin düş dünyasındaki gerçekselliğini arttırır;

"Eyüp Sultan'daki Piyer Loti Kahvesi'nde oturmuş önümde uzanan Haliç'e uzaktan görünen kentin siluetine, sabah sisinde hayal meyal seçebildiğim Haliç Köprüsü'ne, çevredeki sonsuz yeşilliğe ve az ileride koyu gölgeler yaratarak yaşadığımız dünyadan eski dünyayı ayıran servi ağaçlarına bakıyordum; ..." (s.70).

Yukarıdaki anlatıda başkişi, yine bir İstanbul mekânında sıradan kişiliğiyle, sıradan bir mekânda oturur. Bu çevresel mekân, Beyoğlu mekânı gibi önce çevresel sonra algısal olarak değişir. Kişiliğin çevresel mekânında ruh, henüz burası için farklı algısal düzen oluşturmaz. Sıradan bir kişiliğin sıradan bir düş gezintisinde bu uzam, duygusal kavramlardan uzaktır. Bedenin bulunduğu ortamı doğrulamak için yaratılan somut alanda kişilik, sadece görme eyleminde bulunur. Dış dünya varlığını rüya ortamına taşıyan başkişi, geçmişi bu anlamda genelleştirerek kişilerin sosyalleşmesini sağlar. Çevresel uzamların varlığı anlatı kişiliklerinin dış dünya bağlantısını sağlar ve somut-soyut geçişlerinde belirsizlik yaratarak okurda kesinlik algısını değiştirir.

1.15.6.2. Algısal Mekânlar

1.Kapalı-Dar, Yutucu Mekânlar

Anlatıda kapalı-dar mekânlar, başkişinin ve öteki kişilerin sırlarının kendilerini örttüğü alanlardır. İçselin derinliğinde saklı duran çıkmaz duygu ve düşünceler, ruhu kendine tutsak eder ve bu gizemli çekim gücü, dış dünyayı ve somut varlığı kendine

bağımlı kılar. Beden varlığı dış dünyada ne kadar geniş alana yayılsa da ruhsal kendini içe kapatarak daraltır;

"Babama ait olmalıydı üstünde yürüdüğüm bu kaldırımlar, kentin bu eğri büğrü köşesindeki aşınmış yol merdivenleri. Çevremden geçip giden bu akşamüstüne ait olan insan kalabalığı babama ait bir zamanın kişileri olmalıydılar; şu derinden bir yerden gelen opera aryası, birazdan loş bir alacakaranlığın içine düşecek olan kent tümüyle babama ait olmalıydı; işte böyle bir duygu taşıyordum içimde." (s.7).

Dış dünya mekânından kaçan başkişi, geriye dönüş zamanını kullanarak maddi varlığın bulunduğu alanı da değiştirir ve başka kişiliklerin uzamına sığınır. Önce zamanı, sonra uzamı değiştiren kişilik kendi içinde tüm yaşamla çatışma içindedir ve bu nedenle geçmişi farklı alanlara taşır. Kendi kimliğini tanımlayabilmek için babasını anımsayan başkişi, onun uzamında varlık olmaya çalışır. Bir 'an' içinde bütün olasılıkları değiştiren benlik uzamı da yaşanmış alanlardan koparıp kendine yeni bir evren yaratır. Baba unsuru ili yaşanmış mekânları, şimdinin uzamına taşıyan başkişi, mekânla kişilikleri bütünleyerek mekâna göre insan yaratarak, kurguyu mekânsal alanla daraltır.

"Yarı karanlık, loş bir mekân uzanıyordu önümde. İlk girdiğimde bana çok büyük, geniş bir alanmış gibi gelmişti burası, oysa daha sonraları oranın oldukça küçük, caddeden alınma girinti gibi bir yer olduğunu şaşkınlıkla fark edecektim. Aslında tuhaflık vardı bu mekânda, kimi gün uçsuz bucaksız, yarı karanlık bir hangar gibi genişti burası, kimi zaman ise daracık. Şişhane Yokuşu'ndaki eski bir apartmanını güvercin pisliği içindeki taş balkonu gibi daracıktı." (s.19).

Ruhsalın durumuna göre biçimlenen mekânda, başkişi belirsizdir. Anımsanan alan olarak genişleyen uzam, dış dünyada daralır ve ruhun sığınamadığı labirente dönüşür. Ruhun alıştığı yalnızlık, mekânda daha çok hissedildiğinden, düşünceler aklın kontrolünden uzaklaşır ve akıl yürütme ortadan kalkarak algı mekânı yok eder ya da kopartır;

"Ne diyordum, evet, Doktor, ilacını alınca sakinleşiyor. Biliyorsunuz canlı, renkli dünyaları seviyor. Kadınları… Aydınlık kapalı mekânları.

Gece hayatını mı? diye sordu Doktor.

Evet, dedi Nazmi. Gece hayatını seviyor." (s.83).

Anlatıda, kendi başına dışarı çıkamayan ve ruhsal sıkıntıları olan bir gencin mekânla olan bağı anlatılır. Ruh hastası genç, gece hayatındaki kapalı ve dar mekânları seçmesindeki neden dış dünyayla bağının zayıf oluşundan kaynaklanır. Ruh hastası genç somut varlığından rahatsız olduğu için mekânsal alanlarda kendi labirentini dışa yansıtır.

Başkişi kendi belleğinde somut mekânlardan soyuta geçiş yaparak geniş alanları bir labirente dönüştürür;

"Babaannemin odasındaki aynalı dolap gibi eski bir dolap gözüme ilişti bu köşede. Bu konsolların, etajer ve vitrinlerin tahtaları da koyu renkti. Her şeyi gerçeğe ne denli uygun yapmışlardı, bu programı izledikçe şaşırıyordum. Pencerelerde kalın astarlı, yere kadar uzanan kadife perdeler vardı, iyi tanıyordum bu perdeleri, çocukken uyku vakti çekilip kapatılan perdelerdi bunlar, insana tuhaf bir bunaltı verirlerdi." (s.124).

Geçmişin mekânın betimleyen başkişi, gerçekte dış dünyanın somut mekânı içindedir. Kişiliğin çocukluk mekânı, kendinde bıraktığı bunalım ile bütünlenir ve bu alan daha sonra bir başka kişiliğin geçmişte yaşadığı olumsuz bir olayla labirentleşir. Mekândaki koyu renkler, benliğin bilinçdışı algısını belirler niteliktedir. Bellek, koyu renklerle ve duvarlarla çevrili alanı zaten daraltarak algılar.

"Algılama ile düşünme arasındaki sınırın bu belirsizliği, algıladığınız şeyin düşündüğünüz şeyi veya düşündüğünüz şeyin algıladığınız şeyi biçimlendirmede önemli olduğu anlamını taşır. Öfkeyi düşünmesi istenen denekler kırmızı renge karşı daha hassas hale gelirler. Bazı araştırmalar da yalnızlık duygusunun (sosyal soğukluğun) duşun fiziksel sıcaklığıyla giderilebildiğini göstermiştir." (Groh, 2014: 207).

Anlatıda, düşünme ve algı arasındaki bağın önemli olduğu ifade edilir. Çünkü düşünce algıyı değiştirebilme gücüne sahiptir. Başkişi ve öteki kişilerde görülen düşünceye göre algı değişimi mekânsal anlamda yoğunluk gösterir. Kişilerin yalnız ve bunalımlı olmaları ruhsal varlığının ortamını sınırlandırırken bedende belirsizleştirir. Ruh özgürlüğüne kavuşmadıkça algı hep dar, kapalı ve labirent olarak tanımlanır.

2.Açık-Geniş Mekânlar

Anlatıda açık-geniş alanlar, kişiliklerin ruhsalda kendini güvende hissettikleri ve özgürleştikleri uzamlar olarak betimlenir. Açık-geniş mekânlarda benlik, duvar ve çatı

gibi somutu şekillendiren unsurları ortadan kaldırır ve kendini gerçek varlık gibi düşünür;

"Eski kaldırımları, köşedeki kadın berberini, okul dönüşü uğrayıp bir gazoz içtiğim turşucu dükkânını görmüştüm pencerenin dışında. Dışarı bakarken gözlerim daha güçlenmiş gibiydi, sonsuz İstanbul gecesinin köşe bucağını bir projektör gibi taramıştım. Bu kırık dökük ama düzenli gece dünyası, tıpkı onu çok uzun yıllar önce, bir çocukken gördüğüm gibiydi. Perdeyi bir türlü kapatamıyor, dışardaki dünyadan ayrılamıyordum." (s. 49).

Yukarıdaki anlatıda somut mekândan soyut mekâna geçiş yapan kişilik, çocukluğuna dönüşte, şimdiki mekânı genişletir. Çünkü çocuk algısı masumluğu ve saflığı simgeler. Başkişinin dış dünyaya bakışındaki geçmiş masumiyeti, içselin zaman-uzam sınırlarını kaldırırken kişiliği bunalım ve sınıktı hislerinden uzaklaştırır;

"Fethiye'de güneş batmak üzereydi. Hafif bir serinlik vardır havada, çok güzeldi. Kasım ayında buraların böyle güneşli ve ılımlı olması şaşırtmıştı beni. Tayyareci Fethi Bey Parkı'ndaki her zaman oturduğum tahta banka oturmuş karşımda yavaş yavaş renk değiştirmekte olan gökyüzünü ve denizi seyrediyordum." (s.37).

Kişiliğin dış dünyadaki bir mekânda kendini huzurlu hissetmesi, ordaki alanın ruha yansımasından kaynaklanır. Mekânın, ruha derin etkisi, ruhun yalnızlığını unutmasına neden olurken, havadaki serinlik de mekânı olduğunda fazla genişletir. Mekân-insan ilişkisinde mekân insanı yaratan konumuna yükselir ve ruhun görsele inancını artırır;

"... Rumeli Han'ın aşınmış merdivenlerini tırmanarak ikinci kattaki kahvehaneye çıktım. Burası hoşuma gidiyordu; yüksek tavanlar, eski masa ve sandalyeler, pastel boyanmış duvarlar ve belki bir köşedeki yeşil yapraklı bitki hoşuma gidiyordu." (s.108).

Başkişinin gerçek-düş karışımı mekân betimlemesi, ruhun huzur bulduğu dış dünya mekânını, düş dünyasına çevirir. Kişilik bu mekânda geleceği görme umudunu taşır, bu mekân Falcı Süleyman'ın bulunduğu yerdir. Başkişi 'fal' unsuru ile geleceği ve orda yeni bir başlangıç için yeniden kurgular.

1.15.7. Şahıs Kadrosu

1.15.7.1. Başkişi

Anlatıda, anlatıcı-yazar başkişi olayların merkezinde öteki kişilikleri kendine bağımlı hale getirir. Başkişi, kendi geçmişi, kendi yaşanmışlığı, kendi belleği ve kendi düşleri ile anlatıyı kurguladığı için 'kendisi' bilincinin dışına çıkamaz;

"Rüyada değilim… diye mırıldandım. Ama tuhaf şey. Babama ait bir zaman içinde dolaşıyor gibiyim. Bilmem anlatabiliyor muyum? Eski bir adamın zaman boyutuna girmiş gibiyim bu akşamüstü. Babamın zamanına, Oysa babam geçen yıl öldü." (s.8).

Başkişi kendinden kişiliklerin zamanına yolculuk yaparken belleğin derinliklerinde unutmak istemediği olayları da dış dünyaya aktarır. Dış dünyada yaşamayan babasının zamanında yaşamak, başkişi için bir kaçıştır. Çünkü söylemler gerçekselde kabul görmeyen düşünsellerdir. Başkişi düşde yarattığı zamanın dışındaki kişilerini, 'şimdi'nin 'an'ına sığdırarak hem zamanı hem de uzamı yönetir;

"Kime ait bir zaman diliminin içindeydim ki? Çevreme bakıyor, kimin dünyasının, belleğinin içinde yürüdüğümü anlamaya çalışıyordum." (s.16).

Kişilerin belleğine girerek onların yaşamındaki her türlü gizli ve örtük düşünceye hakim olan başkişi, çözümlenemeyen sorunsalları çözmeye çalışır. Yaşamın içselde kalan kesitini somutlayarak kendini ve çevresindekileri gerçekle kanıtlar. Dış dünyada açığa çıkmayan tüm sırlar, bilinçdışı eylemler bilinçaltının derinliklerinden somut yaşama katılır. Kişilerin belleğini kontrol eden başkişi, onlardaki belirsizliği, kendi kurallarına göre yok eder;

"Hafif sabırsız bir sesle 'şikayetiniz nedir? diye sordu.

Eski Beyoğlu'nda dolaşırken, Tünel Meydan'daki bir korseci dükkanından aldığım bir korse beni, gövdemi korkunç sıkıyor, Doktor dedim.

Doktor aynı tepkisiz yüzle dinliyordu beni.

Eski bir İstanbul zamanın içindeydim, diye mırıldandım. Anlıyor musunuz, belki de bana ait olmayan bir zaman diliminin içindeydim. Bakın olabilir bu." (s.35).

Başkişi, 'korse' tanımıyla geçmişin ruhsaldaki izlerini imgeler. Beden, daraltan ve biçimlendiren 'korse' ruhsala yansıtılarak, içinde bulunulan bunalımlı durumu imgeler.

Geçmişle hesaplaşamayan kişi, dış dünyayla uyum içinde olmaz bu nedenle içselde kendini zamanın ağır yükünden kurtarmak ister;

"Bir an düşündüm.

Tam değil, dedim. Şöyle düşünüyorum. Korse belki de benim ruhumun bir parçası. Doğuştan öyle olabilirim, biliyor musun? Duygu yüklü ve evhamlı… Doğuştan korseli." (s.51).

Kendini yukarıdaki ifadelerle tanımlayan başkişi, duygularını yoğun yaşadığını itiraf eder. Doğuştan korseli deyimi ise dış dünyada kendini rahat hissetmediğinin karşılığı olarak değerlendirilebilir. Başkişi anlatının her kesitinde kendinden bir özellik bırakarak ilerler, gerek öteki kişiler gerekse yaşanan veya yaşanmış gerçekler kişiliğin çevresiyle sınırlanır. Madde varlığından uzak olmayı tercih eden başkişi soyut yaşamda geçmişle yüzleşir ve değişim yapmayı hedefler. Kişilerin belleğini ziyaret eden, onların önemsenmeyen ve unutulan varlıklarını dış gerçeksele taşır. Zaman ve uzam içinde özgürce hareket eden başkişi, inanç açısından da kendini boşlukta hisseder. 'Nakşi Şeyhi Küçük Hüseyin Efendi' ile sohbeti buna örnek sayılır;

"Peki, siz kimsiniz? Adınız nedir?

Adım Küçük Hüseyin Efendi.

Hafız şaşırmıştı. Beyaz bürümcüğün içindeki kollarını iki yana salladı. Şeyh Küçük Hüseyin Efendi misiniz?" (s.57).

Başkişinin sürekli yanında gördüğü küçük yaşlı adam 'Nakşi Şeyhi' olarak gerçekselin bir kanıtı sayılır. Geçmişin kişilerinden olan bir kahramanı, kendi içseline yansıtması, bu kişiliğin bağlı bulunduğu inanç değerine saygısıyla açıklanır. Başkişi bu kimlikle kendindeki farklı görüş açısını da simgeler.

Yaşamın gizemli sırlarını analiz etmeye çalışan başkişi, kendini ve geçmişini anımsayarak geride bırakmak istediklerini ayıklamaya çalışır;

"Öyle bir yaşamı ele geçirip de sonra kaybetmek çok korkunç bir şey diye ekledi." (s.230).

Yukarıdaki alıntıda başkişi aslında, herkes için bir gün son bulacak yaşamı kaybetmek istemez. Bu istemle sınırlı yaşamı, düşsel uzamda sonsuzlaştırma çabası içine giren kişi belleğin karanlığını aydınlatır. Geçmiş-şimdi yolculuğu gerçekseli biçimlendirirken, ruh ve madde varlık kimliğini oluşturur. Başkişinin geçmiş gölgesi ve örtük sırları kaybolarak geleceğinin kurgusu yeniden yazılır.

1.15.7.2. Norm Karakterler

Anlatıda norm karakterler, başkişinin yanında onu tamamlayan değil tanımlayan kişiliklerdir. Çünkü bu karakterler, kişiliğin kendi istemiyle yaratılan, kendi varlığından karakterlerdir. Başkişinin gerçeklerine etki eden ve bilinmezliğe karşı savaşan kişilikler, bilinçaltının düşsel kimlikleridir. Anlatının norm karakterleri; 'Nakşibendi Şeyhi Küçük Hüseyin Efendi, Bozacı Naki ve Madam Tamara'dır.

Anlatının, farklı bir karakteri, Şeyh Küçük Hüseyin Efendi, başkişinin geçmişle bağını simgeler ve onunla birlikte unutulmuş kimlikler dış dünyaya yeniden anımsatılır. Bu kimlik, anlatı süresince başkişinin yanında olarak inançlarını sağlamlaştırmasına yardımcı olur; *"Biliyorum bunları dedi ihtiyar. Hepsini biliyorum. Bir akşamüstü rüyasının içindesin işte. Belki farkında değilsin. Her neyse… Hafifçe öksürdü.*

Baştan aşağı süzüyordum onu şimdi. Merak etmiştim, neyin nesiydi? Kırçıllaşmış bir sakalı vardı.

Kimsiniz diye sordum.

Hüseyin benim adım dedi yaşlı adam." (s.9).

Başkişinin içinden geçenleri bilen bu kişilik, Şeyh olması özelliğiyle, kişinin sırlarına ortak olur. Çünkü bu karakter anlatının sonraki kesitinde, başkişiye kendini kanıtlamak için onun görmek istediği bir kimliği yanına getirir. Düş içinde düş kurgulayan anlatıcı yazar başkişi, Şeyh Hüseyin Efendi ile yaşamın sırlarını çözmeye çalışır; *"Hüseyin Efendi! dedim heyecanla. Nasılsınız?*

İyiyim dedi Hüseyin Efendi. Rüyada mısın? Rüyadaysan sonra konuşuruz. Gözleri buğulu…

Rüyada gibiyim… diye mırıldandım. Konuşalım, konuşalım dedim." (s.43).

Yukarıdaki anlatıda, Hüseyin Efendi adlı norm karakter başkişinin rüya kimliğidir. Dış gerçekte başkişi, içselde her türlü düşünceyi okuyabilen Şeyh Hüseyin Efendi, bir kimliktir. Kendini tüm norm karakterlerde bütünleyen başkişi, onların söylemlerini dıştan kendisi dinlese de bilinçaltında kendi düşüncelerinin ifadesi olarak yansıtır. Bu nedenle, Şeyh Hüseyin Efendi keramet sahibidir. Çünkü tüm düşünceleri okuyabilme özelliğiyle başkişinin yanında yer alır. Ayrıca kişiliği sık sık düşsel yolculuklara da çıkarır ve yeni kimliklerin dahil olmasına yardımcı olur;*"İkinci derecede işlevleri olan bu kişiler, esasında başkişinin yardımcısı olarak işlev görürler.*

Bu kişiler için 'norm karakter' terimi de kullanılır. Norm karakterler, başkişinin eksik kalan yanlarını tamamlar." (Sağlık, 2018: 484).

Yukarıdaki anlatıda tanımlanan norm karakter, 'Bozacı Naki' adlı kişiliği karşılar özelliktedir. Anlatının yardımcı karakterlerinden Bozacı Naki, başkişinin yanında, onun yapmak istediklerini yaparak, işlerini kolaylaştırır. Sıradan biri olan Naki, birden farklı bir kişiliğin yaşamına dahil olarak başkişinin eylemlerini gerçekleştirir;

"Bu iri kıyım, kaba saba adamı inceliyordum. Defteri nasıl soracaktım ona, bunu hiç düşünmemiştim. Sokaktan geçen rastgele bir satıcıydı bu. Halinde hiçbir gizemlilik, herhangi bir özellik yoktu. Gece ayazına karşı boynuna eski bir atkı sarmış, başına boz renkli yün bir külah geçirmişti." (s.102).

Kendi halinde herhangi biri olarak yaşamını sürdüren bu karaktere, aşkın ve tutkunun büyülü gücü, yüklenecek, hareketli bir dünyanın içine atılır. Başkişi için sıradanlığın ve belirsizliğin simgesi olan 'Naki', yepyeni bir yaşamla daha önce hiç görmediği dünyayı görür ve hiç duyumsamadığı hislerle kalabalığa karışır;

"Eve dönünce defteri açarım, o pırıltılı, renkli İstanbul tek odalı evimin içine dolar. Hayatımda hiç görmediğim balolara, davetlere giderim, hiç değmemiş parfüm kokularını koklarım; değişik pastanelerde otururum; usta berberlerin kadın saçlarını taramalarını ve boyamalarını görürüm o satırların arasında… Tutku da var, aşk da var satırlarda dedi bozacı." (s.103).

Bozacı Naki'nin yeni yaşamını bu şekilde ifade etmesi, başkişinin düşselde kurduğu renkli dünyanın yansımasıdır. Yazar başkişi düş'ün derinliklerinde dış dünyada kendine fırsat tanınmayan bir kişi kendi kurgusuyla, yeniden yaratır. Naki, başkişinin dış dünya yaşamının bir kesiti olan yalnızlıkla somutlaşan bir maddesidir. Naki'nin bir kişilik olarak var olmasını engelleyen başkişi, rüya ortamından kendini 'geçmiş' ve Naki ile yansıtır. Naki'nin elindeki anı dünyası olarak dıştan izleyen başkişi, bu norm karakter yardımıyla, bilinçaltı düşünceleri dış dünyaya aktarır ve o düşüncelerin etkisinden kurtulup yeni bir geleceğe başlar.

Anlatının bir başka norm karakteri Madam Tamara'dır. Madam Tamara, uğruna cinayet işlenen aşk ve tutku kadınıdır. Başkişinin benlik varlığını aşk, tutku ve çekicilik yönleriyle tamamlar. Güzel ve zengin yabancı bir kadın, onun etrafında, onu elde etmek isteyen aşk ve tutku dolu erkekler ve nihayetinde sonu ölümle biten bir yaşamın

karakteri Madam Tamara, anlatıya çözümlenmeyen bir cinayetin kurbanı olarak dahil olur;

"Gaipten gelecek bir şeyin peşindeyim. Uzun yıllar önce bir cinayete kurban gitmiş bir kadının hatıra defteri… Acaba gerçekten var mıydı böyle bir şey? Madam Tamara bir günlük tutmuş muydu? Bu günlüğün beni bu kadar ilgilendirmesi yerimde duramaz hale getirmesi de garip gelmeye başlamıştı bana. Nerede çıkmıştı durup dururken Madam Tamara, çocukluğumda duymuş olduğum bir ismi…" (s.100).

Başkişinin çocukluk anılarını düşselde canlandırması dış gerçekte açığa çıkmayan bir cinayetin tekrar gündeme getirilmesini sağlar. Madam Tamara, başkişinin, olayları yeniden kurgulamasına yardımcı olur ve unutulan bu cinayette asıl suçlu bir şekilde kendini ele verir. Başkişi, Madam Tamara'nın bedenine de girerek kurgusallığı biraz daha dış dünyadan uzaklaştırır olaya doğaüstü nitelik kazandırır. Madam Tamara, Naki'deki yalnızlığı ve sıradanlığı, Ulvi'deki şımarıklığı, Doktor'daki çapkınlığı ve şizofrendeki aşk ve tutkuyu, kişiliğinde bütünler. Çevresindeki tüm erkekleri bir şekilde etkileşen ve kendine bağımlı kılan kadın karakter, başkişinin yanında ona kadınlık yönüyle yansır ve dıştan kişiliğin bu özelliğini simgeler; *"Sosyetenin peri kadını Beyoğlu'ndaki bir otel odasında sabaha karşı ölü bulundu…"* (s.133).

Hareketli bir yaşam, onu bağımlı erkekler ve sonu ölümle biten aşk, tutku kavramlarında, Madam Tamara anlatının baştan sona değişmeyen karakter yapısıdır. Bu norm karakter, kişilik olarak kendini var edemez. Ancak başkişinin benliğinde kimliksel değer kazanır.

1.15.7.3. Kart Karakterler

Anlatıda 'Madam Tamara' cinayetinde rol alan şüpheli kişilikler, kart karakterleri oluşturur. Doktor, Ulvi ve şizofren genç Arif bu kimliklerin anlatıdaki isimleridir.

Ünlü Ruh Doktoru, anlatıda bir çatışma unsurundan daha çok, suçsuzluğunu kanıtlayamamış bir kişidir. Başkişi bu karakteri dış gerçekte bir tv programında izlerken düşselde onun hastası olarak, Doktor'un belleğine girmeye çalışır; *"Deli Doktoru her zamanki gibi çok şıktı. Boynunda son moda, verev çizgili, silik renkli bir kravat vardı; bej renkli ceketi ile aynı renge ustalıkla boyanmış fönlü saçları uyum içindeydi."* (s.12).

Başkişi, Doktor karakterini betimlerken onun yakışıklı ve çekici biri olduğunu da ifade eder. Bu yönüyle Madam Tamara'yı etkileyebileceği görüşünde olan başkişi Doktor'un cinayetle olan bağını sorgular. Kendisini de bir hasta gibi gösteren kişilik

Doktor'la iletişim kurar ve düş içinde onun olaydaki yerini belirlemeye çalışır; *"Doktor aklıma takılmıştı. Markiz Pastanesi'nde Madam Tamara'nın karşısında, pastanenin bellek gibi yarı karanlık dünyasında oturan erkek o muydu, değil miydi?"* (s.68).

Başkişi kendince, bu karanlık dünyanın içine girerek heyecan ve merak uyandıran bir cinayeti yeniden yaşar. Doktor, anlatıdaki kişiliklerin ruhsal sorunlarını tedavi ederken kendi ruhsalındaki sorunsalı çözemez. Çünkü ona göre hastalıklar biyolojik kaynaklıdır ve ilaçla tedavi edilebilir. Doktor kimliği kart karakter olarak Madam Tamara'nın çevresinde onun etkisindedir. İkisi arasındaki bu etkileşim sonu ölümle biten bir gerçeğe dönüşür.

Anlatının diğer bir kart karakteri de zengin ve çapkın Ulvi'dir. Ulvi bir televizyon programcısı ve sunucusudur. Madam Tamara cinayetinde asıl şüphelilerden biri olarak sorgulanır. Başkişi de Ulvi'yi, cinayetin bir parçası olarak anlatıda kurgular ve onunla ilgili farklı sahneler yaratır. Dış dünyada söylenemeyen şüphe ve itiraf düşselin derinliğinde aydınlığa çıkar.

"Sevgili izleyiciler, bu gece size geçmişten gelen bir sesi konuşturduk. Uğursuz bir cinayetin mahallerine birlikte yolculuk yaptık ve artık unutulmuş dünyaları size yeniden canlandırdık. Bu gecelik bu kadar efendim. Yeniden buluşuncaya kadar dedi. Mazi kalbimde yaradır! Diye bağırdı. Ceketini açtı. Kıpkırmızıydı gömleğin önü. Bir kadın peş peşe iki çığlık attı. Bir alkış koptu. Program bitmişti." (s.126).

Yukarıdaki alıntıda, Ulvi, açıkça olmasa bile gömleğinin önündeki kırmızı leke, onun cinayeti işlediğini gösterir. Başkişinin 'Ulvi' hakkındaki düşüncesi, onun cinayetle ilgisini betimlemesinden anlaşılabilir. Ulvi bir kart karakter olarak özgür olmasa da başkişi için cinayetin çözümlenmesinde önemli bir karakterdir. Genel çatışma unsuruna rastlanmayan anlatının tek gizemli olayında Ulvi, genç ve çapkın biri olarak Madam Tamara için tehlikeli bir kişidir. Çünkü genç olması özelliğiyle kadının ilgisini çeker ancak yaşam için tehlikeli biri olduğu düşünülemez.

Anlatının Arif adlı genci de bir kart karakter olarak değerlendirilebilir. Arif dışarıya yalnız çıkamayacak kadar ruh hastası bir kişidir. Madam Tamara'ya aşık olması onun çatışma unsuru olmasına neden olur;

"Evet, benim sevdiğim dünyalar. İnsanlar… Kalabalık… Müzik, içki, kadın kahkahaları… Ne güzeldi dün gece Beyoğlu dedi Arif. Markiz Pasajı'ndaki o içkili lokanta ne güzeldi.

Durdu bir an, Ya o kadın dedi. Ne kadındı o öyle. Gözlerimi ayıramadım üstünden." (s.80).

Kalabalığı, dış dünyayı ve yaşamı sevmesine rağmen yalnız dolaşamayan Arif, Madam Tamara cinayetinde önemli bir isimdir. Beğeni, tutku, aşk, duygularına karşı kendini yeterli hissetmeyen bir kadını elde edememe veya tutkusuna yenilme bir erkek için önemli unsurlardır. Bunun sonucunda kendine ve aşkına yenilen kişi, bir de ruhsal sağlığı düşünülürse cinayeti işleme sebeplerinin arttığı söylenebilir. Anlatıcı yazar başkişi, dış gerçekselde yaşanan çözümlenemeyen bu cinayeti kendine göre yeniden kurgulayarak şüpheli şahısları anlatıda kimliksel özellikleriyle karakterize eder. İşlenen cinayette çatışmanın ana unsuru Madam Tamara, Arif'in çok beğendiği bir kadındır ve Arif de derin izler bırakır. Arif kart karakteri, başkişinin kontrolüyle olayın dışında kalır ve Ulvi kadar dikkat çekmez.

1.15.7.4. Fon Karakterler

Anlatıda fon karakterler kişilikler ve olaylar üzerinde çok fazla etki göstermeseler de başkişi anlatıcı yazarın belleğinde yer almaları nedeniyle önemli sayılabilirler. Çünkü başkişi tüm kişileri bilinçaltı yerleşkesinden düş dünyaya aktarır. Başkişinin bildiği, duyduğu veya gördüğü kişiliklerden onun yaşamına dahil olanlar anlatıda da kendince kişilik oluşturmaya çalışır. Anlatıda fon karakterler genellikle ya norm karakterin ya da kart karakterin yanında yer alır.

'Tayyareci Fethi Bey, Sebilci Hafız, Bay Albert, Falcı Süleyman ve Sekreter kız' kişilik ki fon karakter olarak değerlendirilebilir.

Tayyareci Fethi Bey, tarihin unutulmuş önemli bir ismidir. Başkişinin bu kimliği anımsaması onu okura tanıtmak isteminden kaynaklanır. Dış dünyada bir heykel olan kişilik düş dünyasında canlı bir kimliğe dönüşür. İlk Türk hava Şehidi olarak tarihe geçen Tayyareci Fethi Bey, başkişinin sonsuzlaştırmak istediği bir kişiliktir; *"Tayyareci Fethi Bey hakkında her şeyi öğrenmek istiyorum dedim. Fethiye'ye onun adı verilmiş. Parkta dikilecek olan heykelin kaidesini gördüm."* (s.15).

Yukarıdaki anlatı, Fethiye ilçesinin adının nerden geldiği bilgisin de içerir. Başkişi bu ayrıntıyla hem geçmişi sonsuzlaştırır hem de ilçe adını nereden geldiği bilgisini verir.

Sebilci Hafız da yine Fethi Bey gibi geçmişte yaşamış ve unutulmuş bir kimliktir. Tayyareci Fethi Bey'in ölümü zerine neveser bir şarkı okumuştur. Sebilci Hafız

Hüseyin Efendi, başkişinin, parkta geçmişin karanlığını yeniden aydınlatmasına yardımcı olur. Söylediği şarkıyla gerçek ve düşün birbirine karışmasını sağlayan karakter, rüyayı gerçeğe yaklaştırır.

Anlatının bir başka fon karakteri de Falcı Süleyman'dır. Bu kişilik anlatıda, kahve falıyla başkişiye yol gösterir ve onun bellek yolculuğuna çıkmasını sağlar; *"Az sonra camlı kapının arasından yalpalayarak süzülüp yanıma gelmişti Falcı Süleyman. Üstün mütevazı görünümlü siyah takımı vardı, saçları geriye doğru taranmıştı. Beni selamlayıp karşıma oturdu.*

CD hazır mı? diye sordum.

Hatırladım dedi. Bellek ve düşünce CD'niz. İşte burada." (s.165).

Anlatıda Süleyman'ın görevi belleği okumak veya onun işlemlerini önceden söylemektir. Bir fon karakter olarak önemli rol üstlenen kişilik, bir yönden de norm karakter olma özelliğini de taşır.

Anlatıda en derinliksiz ve kimliksiz fon karakter, Sekreter kız ve Hamal İdris'tir. Doktorun sekreteri kız, başkişinin konuşup randevu aldığı sıradan bir kişi olup, ruhsal anlamda hiçbir etkisi bulunmaz. Hamal İdris de başkişinin dış dünya gerçeğine dönüşünü sağlar. Sadece bir görüntüde ve somut bir kanıttan ibaret olan kişinin herhangi bir ayrıcalığı yoktur.

2.15.8. İzlek

2.15.8.1. İç Benlikte Ruhun Yalnızlığı

Dış dünyanın kalabalığında beden bir benlik ve kimlik olmasına rağmen, ruh oldukça sıkılgan ve yerleşimsizdir. Belli bir zaman ve uzama ait olmayan ruh, özgürleşerek, kendi yalnızlığından uzaklaşır. Farklı zaman ve uzamlarda, farklı yaşamların merkezine yerleşen ruhsal kişilik, dış dünyada çözümlenemeyen olayların da yeniden yargılanmasını sağlar;

"Eski bir İstanbul zamanın içindeydim, diye mırıldandım. Anlıyor musunuz, belki de bana ait olmayan bir zaman diliminin içindeydim. Bakın olabilir bu. Bana ait olmayan bir zaman dilimi. Ama kime ait olduğunu da kestiremiyorum. Sanki bu sıkıyor beni… Emin değilim ama diye ekledim.

Korseyi anlatın dedi Doktor.

Arkasına yaslanmıştı.

Tünel Meydanı'nda, köşedeki yarı karanlık bir dükkandan aldım onu.

Nerenizi sıkıyor?

Ruhumu dedim. Ruhumu sıkıyor Doktor. Ama şimdi daha iyiyim" (s.36).

Yukarıdaki anlatıda başkişi yazar, bedenindeki sıkıntıyı, ruhuna yansıtır ve bunalımın verdiği yalnızlıkla kendine yeni yaşam kurgusu yaratır. Ruhun derinleşen zamansızlığıyla kişi 'benlik'ten kaçar ve zamansal atlayışlarla, dış dünyada unutulan kimliklere yaşam fırsatı tanır. Tayyareci Fethi Bey, Sebilci Hüseyin Efendi, Şeyh Küçük Hüseyin Efendi ve Madam Tamara gibi isimler, ruhun kendini kanıtlamak için dış dünyaya tanımladığı geçmiş yaşantılardır;

"Bilmem ki dedi kadın. Bir görüntü olmalı o kısa boylu, ihtiyar adam. Ahiretten gelmiş gibi bir hali var Tuhaf...

Konuştunuz mu onunla? diye sordu Doktor.

Konuşmadım dedi kadın. Göründükten bir süre sonra gidiyor.

Nereye gidiyor?

Bir yola sapıp gidiyor mesela." (s.41).

Yukarıdaki alıntıda bir düşün içinde düş anlatan kadın kendi yalnızlığında geçmiş yaşamı görüntüler. Başkişi kendini gizleyerek oluşturduğu kadın kişine düşselindeki bir kimliği ile olaylara dahil etmeye çalışır. Ruhsal benliğini dıştan gözlemleyen başkişi, kendince öteki 'ben'in yalnızlığını geçmişin karanlığında görüntüler. Geçmiş yaşam kişiliğiyle iletişim kurmak içseldeki benliğin boşluğunu azaltırken, dış ben'i somut yaşamdan koparır ve gerçeksele karşı düş kimliğini güçlendirir; *"Yalnızlık ancak bizden başka olan ile ilişkimiz bağlamında kavranabilir; anlamsız bir içine kapanma değildir, sürekli yinelenen bir isteği, kalbimizin uçurumlarında gizli tuttuğumuz bir parçamızı öteki'ne açma isteğimizi; Tanrı arzumuzu gerçekleştirmektir. Tıpkı Avilalı Teresa gibi, yalnızlığı bir lütuf olarak yalnızlıktan çıkma eğilimini de bir bozgun olarak yaşamaktır."* (Borgna, 2014: 105).

Anlatıda yalnızlık lütuf olarak görülür, başkişinin yalnızlığı da dış dünyadan kaçışın ifadesidir. Onun için de bu kavram aslında kaçınılmaz bir Tanrı vergisidir. Dış dünyadaki somut yaşamda yalnızlık, uyum sağlayamama olarak tanımlansa da başkişinin içseldeki yalnızlığı kendi tercihidir. Çünkü ruhsal 'ben' öteki benliklerle iletişim kurmaz ve kendi sessizliğini düşselini olanaksız umuduyla bütünler. Düş

içindeki ‘var olma’ biçimi terk edilmiş yaşamları tekrar canlandırmayla gerçekleştiği için yalnızlık da dış dünyadan uzaklaşarak içselde yeni yaşamlar çevresinde yok edilir;

“Geçmişin gölgelenmiş renkleri belleğimde uçuşuyor, çoktandır unutmuş olduğum çocukluğuma ait birtakım şifreler sanki şu gece vakti, Markiz Pastanesi’nin yarı karanlık salonunda çözülüyordu.

Üstelik Madam Tamara karşımda oturuyordu şimdi; baygın bakışlı, uzun kirpikli gözleriyle çevreyi süzüyordu.” (s.56).

Başkişi belleğin derinliklerinde yolculuk yaparken dış dünyada varlığıyla birçok erkeğin yaşamını etkileyen bir kadını anımsar ve bu kadın kimliğinde aşk ve tutku yalnızlığımı tanımlar. Çekici, güzel ve etkileyici bir kadının ölümle biten yaşamı, başkişi için ruh yalnızlığını örten bir kalabalıktan ibarettir. Dış dünyanın birer gerçeği olan aşk ve tutkunun yalnızlıkla bütünleşmesi, çaresiz, umutsuz ve olanaksız bir yaşamı kaçınılmaz yapar.

Başkişi, kendine ait olmayan zaman ve uzamda, yaşam alanı oluşturma istemiyle, yazgısal yalnızlığından kurtulmaya çalışır. Kendi dışında, kendisine verilen ‘yalnızlık’ maddesel benliğin bir yaşam biçimi olmasına karşılık ruhun yalnızlık algısı, kendi tercihi ve arzuludur. Ruh kendi dışında öteki benliklerle iletişim kurarak, onların ‘ben’inde yalnızlığı yaşar. Çünkü kendinden sıkılan ruh, kendi varlığını kabul etmez ve düşsel kişiliklerde kimlik olmak ister. Yalnızlığını da kaybetmekten çok yalnızlıkta varlığını sonsuzlaştırma işlemi görülür.

2.15.8.2. Ruh Değiştirme ve Farklı Yaşamlara Yolculuk

Anlatıda kişilikler, var oldukları beden ve ruhu kabul etmez ve karanlığın örtük sessizliğinde farklı yaşamlar içinde kişilik oluştururlar. Bir doktorun yazdığı reçetelerle ruhlarında değişimi sağlayan kişiliklerin, başkişi yaşamlarda mutlu olma veya kendilerini bulma umutları başkişinin hakim gücüyle sağlanır. Başka zaman dilimi içinde olduğunu düşünen başkişi, bulunduğu gerçek zamandan uzaklaşır ve gitmek istediği ‘an’ın içinde karşılaştığı kişiliklerle yeni yaşamlarda yeni kimlikler yaratır. ‘Rüya’ adını verdiği bu sonsuz ve derin yolculukta kendi mekânını da değiştirir, kendi geçmişinden kimliklerle bu alanları betimler. Dıştan içe yolculuğun en önemli noktası, geçmişte yaşanan olayları yeniden kurgulamaktır; *“Rüyada değilim… diye mırıldandım. Ama tuhaf şey. Babama ait bir zamanın içinde dolaşıyor gibiyim. Bilmem anlatabiliyor muyum? Eski bir adamın zaman boyutuna girmiş gibiyim bu akşamüstü. Babamın*

zamanına. Oysa babam geçen yıl öldü. Bu kente uzun yıllar önce birkaç kez gelmişti." (s.8).

Başkişi babasının zamanına yolculuk yaparken mekânda da bu değişimi gösterir. Geçmişin bir dönemine ait olan bu yolculukta, başkişinin belleğindeki anımsamalar kişiliklerin de ruhunda değişimi sağlar; *"Geceleri bir başkasıyım ben. Bir başkası. Ama o da artık bu dünyada olan biri değil.*

Tanıyor musun o kişiyi? diye sordu Doktor. İlgilenmiş gibiydi.

Onun hakkında ipuçları veriliyor bana dedi adam. Ona dair bilgiler geliyor…

İki kimliğiniz var… diye mırıldandı Doktor. Şizoid bir durum olmalı." (s.23).

Gece karanlığıyla sonsuz özelliğiyle sınırlı yaşamın gerçeğini ortaya koyar. Bedenin yaşam algısındaki sınırlar ruhun bilinçdışı yolculuğunda yok edilir ve kişilikler kendi gerçekleriyle yüzleşir. Yukarıdaki anlatıda, konuşan kişiliğin, 'bu dünyadan değil' ifadesi ölüm gerçeğiyle karşılaşma ve kabullenmenin bir yansımasıdır. Başkişi anlatıcı yazar kendi düşüncesini somutlaştırdığı kişilikte, beden ve ruhu karşı karşıya getirerek, dış dünyanın sınırlarından kaçmak ister.

"Bir yıldır oluyor. Her gece saat tam üçte sıçrayarak uyanıyorum. Sanki bir ruh değişim saati gibi. Anlıyor musunuz, bir devir teslim gibi bir şey. Ellerim uyuşuyor, sonra oynatınca yavaş yavaş açılıyorlar…" (s.40).

Yukarıdaki alıntıda ruh değişiminden söz eden kişilik, aslında ölümü tanımlamaya çalışır. Ölümün getirdiği soğukluk ve uyuşukluk, ruhun bir başka boyutu geçişi ve bedenlerin bunu dış dünyada yaşayışı, kişiliklerin yaşam-ölüm, gerçek-düş çatışmasını meydana getirirken başkişinin kurgusaldaki geçişleri ise yine bu çatışmaların sonucu olarak değerlendirilebilir. Kişilikle, hem dış dünyada hem de geçmişin karanlık derinliğinde yaşam bulur. Dış dünyanın gerçeği ölüm de beden ve ruhu ikiye bölerek anlatı kişiliklerinde tanınan kimliklerde yeni yaşamlar oluşturur.

2.15.8.3. Kaderin Çizdiği Yaşam ve Ölüm

Anlatıda kişiler, kendine çizilen sınırlı yaşam içinde var olmaya çalışırken, kader kavramına da karşı çıkar. Yaşanmış olayları yeniden kurgulayan başkişi, somut yaşamın gerçeklerini değiştirme ya da kendince yeni gerçekler ekleme görevini üstlenir. Geçmişin derinlerde bıraktığı izleri de yok etme isteminde olan kişilik, 'ölüm'le de mücadele eder; *"Sebilci Hafız Hüseyin Efendi bir görüntü mü?*

Görüntü dedi yanımda oturan yaşlı adam. Gecenin içinden doğan bir görüntü. Karanlığın çekirdeğinden çıktı.

Hafız kızmıştı.

Ben sizin için bir görüntü isem yalnızca siz de benim için bir görüntüden başka bir şey değilsiniz dedi." (s.57).

Ölüm gerçeğinde canlanan kişilik, yoklukta varlığı yaşayarak farklı bir çatışma oluşturur. İsyan, yokluk, yalnızlık ve korku gibi tüm kavramlar, varlık olamayan benlik'in boşluğunda sonsuzlaşarak gerçekte eylem kazanır ve kişiliğin kadından uzaklaşmasını sağlar. Varlıkların korkuyla kendinden uzaklaştığı kavramlarda başkişi, düş dünyasında gerçeğin uzaklarına yeni zamanlar ve uzamlar yaratır. Kendi yaşamlarının dışında farklı ruhların yaşamlarıyla bütünlenen kişilikler, geçmişin ağırlığından kurtulmak ister; *"Sizin istediğiniz yerlere hiç mi gidilmiyor?*

Hiç gidilmiyor Doktor. Beni peşinden sürüklüyor. Bana ait olmayan bir hayatı yaşamaya başladım.

Size ait olmayan bir hayatı mı?

Evet, evet. Bana ait olmayan bir hayatı, bana ait olmayan bir zamanı yaşıyorum." (s.70).

Kişilerin kendi 'benlik'inden başka 'benlik'lerde yaşam bulması ayrıca, derin sessizlikten kalabalığa kaçış içindir. Ölümün yarattığı 'yok olma' algısı yaşam güzelliğiyle kalabalığa karışır ve ruh, kaderin çizdiği yoldan kendi çizdiği yola devam eder. Başkişi ve öteki kişilikler yeni yaşamlarda kendi özgürlüğünü dilediği gibi eylemleştirirken, ölüm sınırları da kaldırılır. Geçmiş-şimdi-gelecek zamanların birbirine karıştığı bir ortamda benlikler, gerçeği düş; 'düş'ü gerçek olarak değiştirir ve bedensel-ruhsal geçişlerde madde-manaya dönüşür. Çözülmeyen olaylar, zamansız ölümler, ruhun huzur bulması için gidilen uzamlar, düşsel aşklar ve tutkular, anlatının kişilikleri için yaratılan yeni fırsatlardır.

Anlatıda ölüm gerçeğinden, yaşam gerçeğine döndürülen kişiliklerin, başkişideki değer yargısında, belleğin anımsadığı güçler ortaya çıkar. Başkişi kendi geçmiş zamanını dış dünyaya yansıtırken iyi-kötü, doğru-yanlış, her kişiden benliklere yer verir, ifadesindeki kavramları da tanımlamaya çalışır; *"İyi nedir? –insanda güç duygusunu, güç istemini, gücün kendisini yükselten her şey.*

Kötü nedir? –Zayıflıktan doğan her şey.

Mutluluk nedir? – Gücün büyüdüğü duygusu- bir engelin aşıldığı duygusu.

Doygunluk değil, daha güç, genel olarak barış değil, savaş; erdem değil yetenek." (Nietzsche, 2000: 6).

Yukarıdaki anlatıda, iyi, kötü, mutluluk tanımlanırken başkişi de ölümün yokluğundan yarattığı kişiliklerde iyi ve kötüyü tanımlamak ister. Dış dünyada önemsenmeyen ve unutulan olaylar yokluğun karanlığında çıkarılıp varlığın aydınlığında düşsel kimliklerle analiz edilir. Madam Tamara cinayeti, başkişinin hakim gücüyle kötülüğün açığa çıkması biçimidir. Ölümün bile örtemediği bu korkunç olay, kader olmaktan kurtulur ve düşsel kişiliklerin benliğinde gerçeğe kavuşur; *"Heyecanlandım birden. Onu son programında izlediğim anlardı bu gördüklerim. Başka bir gözün bakışından algılıyordum her şeyi. Ulvi programı açmıştı. Birazdan Madam Tamara aynalı dolabın içinden çıkacaktı.*

Mazi kalbimde bir yaradır! diye bağırdı Ulvi. Ceketinin önünü açtı. Kan içindeydi gömleği. Geriden kadın çığlığı geldi." (s.173).

Başkişinin kendince kurguladığı cinayet, düş yaşamından açığa kavuşurken bir yaşamın, başka bir yaşama dönüştüğü geçişte kader yeniden yazılır; *"Çoktan ölmüş olan bir kadının yatak odasında, onun kimliğiyle yatıyordum. Çevremdeki insanları eski mecmualardan, gece izlenen televizyon ekranlarından görmüştüm. Kadının düşünceleri, ruh hali ve yapmak istediği şeylerle ilgili hiçbir bilgim yoktu. Mazideki güzel bir gölgeydi o ve ben onun içine girmiştim."* (s.217).

Beden ve ruh değiştiren başkişi ölümün de şeklini değiştirir. Madam Tamara ölmüş bir kişilik olmasına rağmen başkişi, onun ruh ve bedenine sahip olarak, ölümün yokluğuna karşı kendi varlığını yaratır ve tüm yaşanmışlığı birden tersine çevirir. İyi kötü, doğru, yanlış, ölüm, yaşam' gibi kavramlar başkişinin düşsel dünyasından yeniden yorumlanır ve kimliklere kader çizgisi oluşturur.

2.15.8.4. Bir Bunaltı Olarak Gecenin Sonsuz Karanlığı

Gecenin örtük karanlığı tüm sırları gizlediği için anlatıda başkişi kendini gecede özgür bırakır. Kişilikler aklın kontrolünden uzaklaşır ve bilinçaltı derinliğinde farklı dünyalar kurar, karanlığın aydınlattığı geçmişte var olurlar;

"Sıkıntı geldiğinde alıyorum Doktor Bey. Boğazıma bir yumruk tıkanıyor sanki, midemde tuhaf bir oynaşma başlıyor.

Doktor arkaya yaslanmıştı. Soluk, renkli gözleri ifadesizdi.

Gece mi başlıyor sıkıntı? diye sordu.

Evet. Akşam olurken artıyor Doktor Bey. Gece ağzımı burnumu tıkıyor sanki. Nefes almakta zorlanıyorum. İşte o zaman…" (s.12).

Anlatıdaki kişilik, bunalımın gece yaşar. Çünkü sessizlik ve yalnızlık benliğin kendini dinlemesine ve kendindeki yokluğu görmesine neden olur. Kişiliklerin geceye olan bir başka bakış açısı da gecenin eylemdeki sınırlayışıdır. Aydınlıkta kalabalık ve canlı olan uzamlar gecenin sessizliğinde kimsesizliğe bürünür. Maddenin manaya yaklaştığı 'an' gece zamanıdır, bu zaman diliminde tüm kavramlar ölümün belirtisi olarak algılanır; *"Bilmiyorum Doktor. Korkuyorum, çok korkuyorum geceden. Kentin üstüne çökerken, sanki bileklerime kelepçe vurulmuş hapse götürülen biri gibi hissediyorum kendimi. Beni saran çember gittikçe daralıyor, nefes alamıyorum, yüreğim delice çarpıyor, gece ağzıma burnuma doluyor, boğuyor beni sanki."* (s.22).

Doktordan yardım isteyen bir başka kişi, gecenin yine boğucu ve bunaltıcı yönlerinden şikayetçidir. Gecedeki kelepçe, benliğin çıkışı olmayan mahkumiyetini simgeler, varlığının özgürlüğünü karanlıkta kaybeden kişilikler ruhsuz bedenlere dönüşerek kimlik sorunsalı yaşar; *"Ses. Sanki yeryüzüne çıkmaya çabalıyordu. Öylesine derinden bir yerden gelen sesti bu.*

Doktor, geceleri ölmüş bir gibi hissediyorum kendimi." (s.22).

Gecedeki bir başka gizem de ölümdür, ölümün belirsizliği benliğini temel sorunsalıdır. Varlığını ve kimliğini kabullenemeyen anlatı kişilikleri dış dünyadaki sınırlı yaşamı da red ederler. Karanlığın sonsuzluğu ve örtüklüğü kişiliklerin isyanını artırır. Ölümün sonmuş olduğum mahkumiyet varlıkların yaşamları içindeki umutlarını yok eder ve onları varoluş boşluğuna sürükler;

"Ağırdı defter, sayfaları sanki insanlarla doluydu. İçinde İstanbul, koskocaman bir İstiklal Caddesi, tüm anılarıyla capcanlı bir Beyoğlu; terzi atölyeleri, doktor muayenehaneleri, pastaneler, apartman katları, küçük fuayeler, gece ve gündüz; bir kuaförde saçları mizampli yapılan kadınlar, bir gece kulübünde birbirlerinin gözüne bakan iki aşık, kısaca her şey vardır." (s.228).

Bir anı defterine sığdırılan yaşamın ağırlığı, gecenin içinde anlam kazanır. Geçmiş ve yaşam birikimleri, karanlığın gizleyemediği sırlar, olumlu-olumsuz tüm olaylar gecedeki sessizlikle mananın derinliğine karışır. Geçmişin silemediği gerçekler ve

çözemediği tüm sorunsallar da geceyle birlikte açığa kavuşur ve geceyle birlikte varlığın bir kesiti olmaktan çıkar.

Anlatının tümüne bakıldığında başkişi ve öteki kişilikler geceyi hem kaçış yeri hem de kaçılan yer olarak betimler. Karanlığın kişiliklerde yarattığı tezat, ölüm kaygısını birlikte getirerek onlardaki gerçeği yok eder. Dış benliğin en önemli korkusu ölümün verdiği mutsuzluktur, bu çaresiz düşünce varlıkların kendinden ve yaşamdan uzaklaşmasını sağlar. Kendi geçmişiyle yüzleşemeyen ve gerçekseli kabullenemeyen kişilikler, yaşanmışlıkları tekrar 'şimdi'ye taşıyarak yeni yazgılar kurgular. 'Gece'de varolan kimliksiz kişilikler, karanlığın sonsuzluğunda varlıklarını bütünlemeye çalışırken, ruh karanlıkta boğulur ve sessizlikte yalnızlaşır. Ölümle yaşamı birleştiren karanlık gece, kişiliklere de sonsuzlaşma fırsatı tanır.

1.16. Halfeti'nin Siyah Gülü

1.16.1. Romanın Kimliği

Nazlı Eray'ın rüya ve aşk romanı 'Halfeti'nin Siyah Gülü' '1. Basım: Ocak 2012, Doğan Kitap Yayınları' tarafından yapılır. Kapak tasarımı Yavuz Korkut, baskı Görsel Dizayn Ofset Matbaacılık'a aittir. Toplam sayfa sayısı 249 sayfa olup yapıtın son kesitinde '14 Kasım 2011 Ljubljana, St. Ptersburg. Ankara-Elizinn Pastanesi' ibaresiyle tarih ve yer bildirimi yapılır.

1.16.2.İsimden İçeriğe

Yapıt uzamsal olarak Ankara-İzmir-Mardin üçgeninde geçer ve Halfeti'ye ait simgesel bir değer taşıyan 'siyah gül'de anlatıda bir kadın kişilikle birlikte verilir. Kadın ve gül kavramları olay örgüsüyle kişilikten kimliğe dönüşerek rüya zaman ve uzamında eylem kazanır.

'Halfeti'nin Siyah Gülü' adlı kesit başlıklarında siyah gül, 'Rüya Kadın' kimliğinde anlatıcı yazar başkişiyle doğaüssü bir yolculuğa çıkar. Anlatının fantastik ve büyülü gerçek kurgusunda gece ve gül kavramları, aslında gerçek zaman ve uzamın bir yansımasıdır ancak yazarın zihin dünyasında bu iki unsur bütünlenerek düş kimliğine dönüşür;

"Halfeti'nin siyah gülleri cam vazonun içindeydiler. Suya konunca daha da bir açmışlar, inanılmaz bir koku yayıyorlardı çevreye. Gözlerim ona dalmıştı." (s.101).

"Halfeti'nin Siyah Gülü iki yanı yüksek, karanlıkta servilerle çevrili dar bir yolda koşuyordu." (s.127).

Yukarıdaki birinci anlatıda gerçek, ikinci anlatıda düş olan tanımlar, isim içerik yönünden örnek sayılabilir ve kesit başlıkları da bu ad ile adlandırılır ayrıca aynı başlıkta 'Halfeti'nin Siyah Gülü', olay halkasının düşsel bir kişiliği olarak karşımıza çıkar.

Anlatıda Siyah güller, hem gerçek hem de düşsel varlık özelliği kazandığı için başkişinin yaratıcı ve hâkim gücü kadını, aşkı, rüyayı bir uzamda özgürleştirerek aşk bir rüya mı? Sorusuyla yapıtın adına dönüştürür.

1.16.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Halfeti'nin Siyah Gülü' adlı anlatı kahraman bakış açısıyla yazılmıştır. Anlatıcı yazar başkişisinin yarı gerçek yarı düş dünyası bize bakış açsındaki düzlemi yaratır.

Tekli bakış açısında görülen dar ve sınırlı anlatım, yazarın düş dünyasında sonsuz ve sınırsız bir anlam kazanır.

Ben merkezli anlatımda sözü söyleyen başkişi anlatıcı yazar, bütün samimiyeti ve doğallığıyla olayları genişleterek odak noktası konumuna gelir;

"Kahraman bakış açısına dayalı 'ben' anlatıcıda (iç odaklıyım) anlatımın merkezinde kahraman (kişi ben) yer alır. Bu kahraman anlatını sesi, aktarımın 'optik noktası'dır." (Şahin, 2020: 18).

Ben anlatıcı başkişi, rüyadan düş'e dönüşen kendi yaşamını olay örgüsünde yeniden kurgulayarak ölümsüzleştirir;

"Birden fark ettim bunu. Ruhum yıllanmış evinden çıkıp başka bir yere gidecek, kim bilir belki de kendine yerleşecek yeni bir ev, yepyeni bir yazgı bulmaya çalışacaktı. Garsondan soğuk su ve sakızlı kahve istedim." (s.32).

Yukarıdaki anlatıda başkişi ruhu bedenden ayırır ve anlatıcı düzlemini sınırsız ve sonsuz bir bakış açısıyla bütünler. Bedenin yarattığı görüş belli bir çizgiyle sınırlanırken ruh, bütün âlem içinde derin ve özgürdür;

"Şöyle bir sıçradım ilkin.

İzmir'deyim.

Çevremde İzmir, vakit akşamüstü olmalı, körfezlerin kenarında hiçbir ışık yanmamış henüz." (s.37).

Anlatıda ruhun sürekli zaman ve uzam değişimi merak ve heyecanı doğururken olay akışındaki sıradanlığı da bozar.

Anlatıda otobiyografik teknik, tasvir tekniği, geriye dönüş teknikleri kullanılır. Anlatıcı yazarın kendi yaşam gerçeklerinden alınan kesitler dış dünya zaman ve uzamını oluştururken otobiyografik anlatım tekniğini de beraberinde getirir;

"Seyr-i Mardin'in en üst katında oturmuş, önümde uzanan büyüleyici Mezopotamya'ya bakıyorum. Bu şehir çarptı beni, içki içmiş gibiyim; oysa çevremdeki her şey öylesine ölçülü, öylesine dingin ve sessiz." (s.9).

Anlatıcı yazarın Mardin şehrindeki anıları, olay örgüsünün bir halkasını oluşturur ve anlatıya adını veren siyah güller de yine bu şehre aittir.

Tasvir tekniğinin kullanılması, olay halkalarının farklı uzamlarda geçmesinden kaynaklıdır. Başkişi düşsel yolculuğunda zaman ve uzam değiştirir ve kendini var ettiği her ortamı da betimleyerek olayları gerçekçi kılar;

"Tüm avlulara, girintilere hafif ışıklar vurmuştu, Şehidiye Camii'nin minaresi yerden fışkıran bir ışık kulesi gibiydi, çevremde yüzlerce ışık yanıyordu. Mardin ışıl ışıl yanan bir mücevher gibiydi, birden onu alçalmakta olan, bütün ışıkları yanmış dev bir uzay gemisine benzettim." (s.53).

Yukarıdaki bu betimleme örneği de yine Mardin şehrine aittir, başkişi bu şehirdeki düşsel yolculuğunda efsanelerdeki kahramanların yaşamlarına dâhil olur.

Anlatının bir başka anlatım tekniği geriye dönüş tekniğidir. Bu teknik kişilikleri özgür kılarken olayların da geniş bir zamana yayılmasını sağlar;

"Demek 1949 yılındayım. Bana Doktor Ayhan bakıyordu. Yaşı da 26 olmalıydı. Şöyle aklımdan hesaplamıştım. İzmir'de, 26 yaşında genç bir doktor." (s.55).

Başkişi rüya yolculuğunda geriye dönüş tekniğini kullanır, yukarıdaki anlatıda yine bir geçmiş zaman ve yaşanmış bir gerçek vardır, başkişi de bu yaşamı tekrar canlandırarak olaylara büyülü bir gerçek katar.

'Halfeti'nin Siyah Gülü' adlı anlatıda öyküleyici, betimleyici ve fantastik anlatım biçimleri kullanılır.

Öyküleyici anlatım biçimi, olay, zaman, mekan, kişiler, izlek unsurlarının bir plan dâhilinde olmasıyla açıklanır.

Betimleyici anlatım biçiminde de sanatsal betimleme yapılır, başkişinin her yolculuğu ve uzam değişiminde bu sanatsal betimlemeye rastlanır;

"Gene o eşsiz görüntü, Mezopotamya tüm görkemiyle karşımda uzanıyordu. Kahvemi yudumlarken bu sessiz ve sakin manzaraya, yan tarafımdaki Şehidiye Camii'nin minaresine, çok uzaklardaki kum çölüyle birleşmiş ufuk çizgisine bakıyordum." (s.130).

Anlatıda geçen bu ifadelere benzer ifadeler sıkça yer alır, başkişi bir düş dünyasından gerçek dünyaya geçtiğinde betimle tekniğiyle içinde bulunduğu uzamı okurun hayal dünyasına yansıtır.

Fantastik anlatım biçimi anlatının tamamında görülür çünkü anlatıcı yazar, bir geçmiş, bir şimdi, bir hayal, bir gerçek içinde dolaşır ve yarattığı kişiliklere olağandışı özellikler verir;

"Kral Darius,

Hangi birini seçsek? Nereye baksak acaba? Diye sordu. Sarışın kadınlar olan bir bölüm vardı dedi. Hepsi parlak sarı saçlı kadınlar. Bir aradaydılar. Şurada bir yerdeydiler. Arada…" (s.137).

Geçmiş bir zamana yolculuk yapan başkişi, o dönemdeki kişilikleri yeniden yaratır ve onlara faklı kişiliklerle yeni yaşamlar sunar;

"Adam rüyada gençleşti, dirildi sanki. Tuhaf bir şey oldu. Ben öylesine girmiştim o rüyaya." (s.104).

Anlatıda başkişi, rüya yolculuklarında da olağandışı olaylar kurgular ve rüya olaylarında rüya kavramlar oluşturarak fantastik anlayışın etkisini yansıtır.

1.16.4. Olay Örgüsü

Anlatıda iç içe geçmiş birden fazla olay vardır ve bu olaylar anlatıcı yazar başkişisinin kendi yaşamından kesitlerle hem gerçek hem de düş dünyası kurgusu oluşturur. Olaylar kesit başlıkları ile bir bütünlük oluştururken başkişinin gerçekleri de ana kurguyu yaratır.

V-1: Seyr-i Mardin başlığında, gerçek dünyanın bir uzamı olan Mardin şehrinin güzellikleri sanatsal betimlemeyle başkişinin gözünden dışa yansır.

V-2: İzmir, bu başlık altıda başkişi, gerçek uzamdan farklı bir rüya yaşamına yolculuğa çıkar ve bir doktorun yaşanmışlığını tekrar canlandırırken anlatının tamamında görülen bilinçaltı gerçeklerini yansıtma, ikinci olay halkasının da ana izleğini oluşturur. Bu kesitte geriye dönüş tekniği kullanılır.

V-3: Zinciriye Otel Mardin, bu kesitte başkişi anlatıcı yazar, bilgi birikimini okurla paylaşır, İspanyol yönetmen ve senarist Luis Bunuel'i (1900-1983) olay halkasına dahil ederek yine bir düş yolculuğuna çıkar. Kral Darius ve Silvia Pinal buluşması da yine bu halkada görülür. Mardin'den dünyanın farklı ülkelerine ve farklı kişiliklere uzanan yolculuk, başkişi anlatıcı yazarın belleğinde son bulur.

V-4: Mardin, sarışın güzel rüya kadın Silvia Pinal, aşk ve cinselliği simgeler ve erkek bilinçaltına yerleşir. Başkişi, rüya kadınla birlikte efsanelerden ve tarihten

getirdiği erkek kişiliklerin rüyasında yeni kurgular yaratır. Düş-rüya-gerçek üç kavramın bir zaman diliminde yer alması olay örgüsündeki heyecan ve merak unsurlarını ön plana çıkarır. Aşkın, cinselliğin, tutkunun ve tarihin buluştuğu Mardin, olayların başladığı, dağıldığı ve tekrar bütünlendiği uzamdır.

V-5: Ankara'daki Pencere, anlatı olay halkalarından biri olan kesit başlığında anlatıcı yazar, dış gerçeğe döner ve Alzheimer hastası yaşlı Doktorun tutku dolu aşk mektubunu yine bilinçaltı yolculuğuyla bir serüvene dönüştürür. Aynı olay halkasında farklı kesit başlıkları oluşturularak Yaşlı Doktorla birlikte dört yaşlı adamın yaşama dair umutları verilir.

V-6: Anlatıya adını veren Halfeti'nin Siyah Gülleri başlığında Zinciriye Otel Odası olayın başladığı uzamdır. Anlatıcı yazar başkişi bu odada farklı rüya yolculuklarına çıkarken yine geçmiş yaşamları farklı bir tarzda yeniden yaratır. Siyah güller içinden çıkan Rüya Kadın kişiliği, erkeklerin rüyalarını somutlaştırır. Hem tarihi kişilik olan erkeklerin hem de sırdan erkek kimliklerin rüya kadını aşk izleğinin başkişisidir.

V-7: Seyir Taşı, bu kesitte olaylar yine fantastik anlayışın olağandışı özellikleriyle masal, efsane türleri bütünlenir. Bir taş yardımıyla düş dünyasının kapılarını açan başkişi, daha önceki kesitlerde yarattığı olaylara yeni kişilikler ekler.

V-8: Anlatını son kesiti Rüya başlığıdır ve burada anlatıcı yazar başkişi, bütün olayları kendi bilincinde bütünler, onlara veda ederek kendi benliğinden dış dünyaya döner.

Yazarın Dönüş adını verdiği dış dünya olay halkasında, Mardin'den başlayan ve çok çeşitli zaman ve uzamlara yapılan yolculuk biter. Şehrin gizemli ve büyülü dünyası başkişinin ruhsalında derin etki yaratarak bir gerçek bir düş sona erer.

1.16.5. Zaman

'Halfeti'nin Siyah Gülü' adlı anlatıda zaman, zamansızlıktır, belli bir zaman diliminin görülmediği olaylar dizininde tüm zamanlar, geçmişin unutulan veya söylenmeyen sırlarında gizlenir. Başkişi diğer kişiliklerle birlikte kendi zamanlarını yaratır ve yeni yazgılarla yaşamın sınırları genişletir;

"Mardin gecesinin içindeyim. Kendimle baş başayım. Sırtımı ipek yastıklara dayayıp önümdeki gül şerbetinden bir yudum alıyorum.

Bu şehir bana tuhaf bir dinginlik verdi. Sanki yüz yaşındayım. Her şeyi biliyorum, yaşamışım ve unutmuşum…" (s.21).

Yukarıdaki anlatıda başkişi bulunduğu uzamın etkisinde kalır ve bu etkinin zamanıyla yaşamını ve gerçek zamanı unutur. Başkişinin zaman algısı Mardin şehrinin büyüsünde kayıp zamana dönüşerek rüya içinde gerçek, gerçek içinde düş unsurlarıyla özgürleşir.

"Zinciriye Otel'deki odamda, yatağımın üstüne, ipek yastıkların arasına uzanmıştım. Gözlerimi yüksek tavanda, çıplak taş duvarlarda gezdirdim." (s.101).

Başkişi Zinciriye Otel odasından geçmiş yaşamlara yolculuğa çıkar ve çıktığı her yolculukta yeni zamanların kişiliği olur. Anlatının tamamında gerçek zaman içinde düş zamanı kurgulanır ve olaylar genellikle düş zamanında gerçekleşir.

"Bu yaşlı insanların bu tuhaf Gece Salonu'nda otururken düşündükleri yaşanmamış yılları ilgimi çekti." (s.151).

Anlatıcı yazar, insan bilincinde dışa yansımamış istemleri somutlaştırırken zamanın akış hızını durdurur ya da zamanı geriye alır çünkü gerçekleşmemiş istem, yaşanmış ve eskimiş bir zaman demektir. Başkişi de bilincin derinliğine yolculukta zamanı sınırsız ve sonsuz kılarak insana yeniden yazgısını yazma fırsatı verir. Efsane kişiliklerini tarihsel kişiliklerle aynı zaman diliminde yaratması, kader çizgisini değiştirme çabasıyla açıklanır. Zaman, dış zamandan ayrı ve bağımsızdır, anlatıda dış zaman sadece başkişinin kendine döndüğü an'dır.

1.16.6. Mekân

1.16.6.1. Çevresel Mekânlar

Anlatıda olaylar farklı mekânlarda geçtiği için birçok mekan betimlemesine rastlanır, çevresel mekanlar da kişiliklerin bedensel alanları olarak görülür. Özellikle başkişi çevresel mekânlarda dış dünyaya döner, orada bedenin kalabalığa karışmasına izin verir;

"Oturmuştum demirli terasın kenarındaki bir sandalyeye, uzaklara, çevreye bakıyordum. Bugün, dün görmediğim şeyleri görebiliyordum. Ufak bir mezarlık görmüştüm küçük bir caminin yanında. Sessiz ve yalnız. Havada yavaş yavaş bir pus, incecik bir tortu oluşmaya başlamıştı sanki. Anladım ki hava ısınıyor." (s.31).

Yukarıdaki anlatıda başkişi, bedenin ruhla buluşmasını sağlayarak bulunduğu alanın farına varır ve çevresini tanımaya başlar.

"İzmir'deyim.

Çevremde İzmir, vakit akşamüstü olmalı, körfezin kenarında hiçbir ışık yanmamış henüz. İzmir değişik.

Bakıyorum çevreme. Varyant'ın oralarda bir yerdeyim, önümde her zaman gördüğüm pişmiş et renkli bir eski bina; karşıma dev, içi dolu, mavi bir istiridye kabuğu gibi Körfez uzanıyor." (s.37).

Başkişi bu kez İzmir'dedir, şehrin dıştan görünümünü bedensel algı olarak değerlendirir, var olduğunu gerçek olduğunu kanıtlar;

"Karşımda Mardin bir uçan daire gibiydi. Gözlerimi bu ışık kümesinden alamıyordum." (s.92).

Anlatıda gerek dış gerçek çevresel mekânlar gerekse düş-rüya çevresel mekanlar, başkişi tarafından betimlenir ve onun algısında şekillenir. Bu nedenle ruhsal derinliğe sahip olmasalar da dış mekânlar, beden varlığına etki ettiği için önem taşır.

1.16.6.2. Algısal Mekânlar

1.Kapalı-Dar ve Yutucu Mekânlar

Anlatıda kapalı-dar ve labirentleşen mekanlar, başkişinin kendisiyle yüzleştiği, beden varlığını kabul ettiği uzamlardır. Bu uzamlarda başkişi ve yaratığı diğer kişilikler kendi gerçeklerini kabul ederler.

"Dışarda Mardin.

Gece hava serin biraz. Taş odanın içindeki kemerden geçip öteki pencereden dışarıya karanlığa bakıyorum. Tek tük ışık parlıyor yolun kenarında. Yollar sessiz, ara sokaklarda titrek ışıklar görüyorum. Bir yerden gene müzik sesi geliyor kulağıma, sanki bir sıra gecesi var yakında bir yerde. Mezopotamya karşımda sessiz ve hareketsiz." (s.21).

Yukarıdaki anlatı, başkişinin kendinden kaçmak için derinleştirdiği ve sessizleştirdiği uzamdır. Bu uzam, başkişide istenmeyen bir yaşanmışlığın görselidir, rüyanın derinliğinde özgürleşecek olan kişilik duvarların yarattığı sınırdan kurtulmak istemindedir;

"Kendi bedenimin içinde hapistim. Bu şehir, bu atmosfer, bu alışık olmadığım, yeni karşılaştığım bu değişik dünya bana bunu düşündürmüştü." (s.31).

Kişiliğin beden varlığıyla çatıştığı uzam, labirentleşir ve uzamın yarattığı kişilikler yalnızlık ve çaresizliğin boşluğunda yok olur;

"Koğuşun içinde derin bir uykuda yol almakta olan insanların çıkardıkları, karanlıkla uyum sağlayan, insanın sabaha karşı canlı olduğunu gösteren sesler duyuluyordu. İnce bir inleme, hafif bir horultu." (s.55).

Yukarıdaki anlatı başkişinin geçmişe yolculuğu ve oradaki uzamın betimlemesidir. Hastane koğuşunda geçen olayda başkişi ayak bileğini incitir ve sakat kalacağı endişesine kapılır bu nedenle başkişi için uzam dar ve labirenttir. Anlatının bütün dar mekânları, başkişinin ruhsalında daralttığı düşsel veya gerçek alanlardır.

2.Açık-Geniş Mekânlar

Ruhun derinleştiği, istemlerin gerçekleştiği, benlik'in kendini var ettiği ve bütün kuralların kuralsızlaştığı açık geniş mekânlar, anlatıda gerçeğin düş'e dönüştüğü alanlardır;

"Çevredeki sessizlik beynimi dolduruyor, başımı döndürüyor. Daha çok yürümek istiyorum daracık ara sokaklarda; çevremdeki merdivenlerden yukarıya çıkıp aşağıya bakmak istiyorum. Kokulu sabunlardan almak, bu şehirden ayrılmamak istiyorum." (s.9).

"İzmir. Çok sevdiğim İzmir. Bir vapur gidiyor süzüle süzüle Karşıyaka'ya, Pasaport'taki ufak kahvede çayımı yudumluyorum." (s.18).

Yukarıdaki her iki anlatıda başkişi, bulunduğu mekândan ayrılmak istemez çünkü beden varlığı kadar ruh derinliği de bu alanlarda mutludur. Mardin ve İzmir gibi iki farklı şehrin sessizliğinde ve kalabalığında kendi huzurunu yakalamaya çalışan kişilik, düş yolculuklarına da aynı şehirlerde çıkar.

"Sonsuz bir gül bahçesine soktu beni Kral Darius. Renk renk, çeşit çeşit güller. Akıl almaz bir gül kokusu var çevrede. Muhteşem bir şey. Başım döndü, sarhoş oldum. Bak dedi. Şunlar Halfet'nin siyah gülleri. Daha önce hiç görmüş müydün?" (s.80).

Başkişi gül bahçesinde anlatıya adını veren siyah gülleri görür ve uzamın yarattığı bir kişilik olan Halfeti'nin Siyah Gülü'nü yaratır. Bir rüya kadın olan siyah gül, mekanın insanlaştığı varlıktır ve içinde bulunduğu her alan açık geniş uzama dönüşür;

"Girdim içeriye. Genişçe bir yatak odasıydı burası. Kapitone saten kaplı bir başı olan yatak karşı duvara dayalıydı. Koyu bej perdeler kapalıydı. Yatağın yanında bir komodin, üstünde yuvarlak bir sürahi gece suyu ile ince bir bardak vardı…

Doktor yataktaydı. Arkasındaki iki yastığa dayanıp oturmuştu. Rüya Kadın siyah kadife tuvaletiyle yatağın ayak ucuna oturmuştu." (s.108).

Yukarıdaki mekân anlatısı aşk ve cinsellikle bütünlenir, gerçekte dar ve kapalı olan mekân, aşkın ve tutkunun gücüyle açık geniş mekâna dönüşür.

Anlatını açık geniş mekânları düşsel alanlar olduğu için kişilikler bu alanlarda oldukça özgürleşir ve istemlerini gerçekleştirir.

1.16.7. Şahıs Kadrosu

1.16.7.1. Başkişi

Anlatıda, anlatıcı yazar merkezi kişi konumunda olup olayları ve kişilikleri kurgular ve anlatıdaki tüm eylemleri belirler.

"Oysa beni davet eden, çağıran yok.

Şehir sessiz ve suskun, kendi içine kapanmış, yaydığı o tuhaf enerjiyle beni yoğun bir örümcek ağına düşmüş, ölmek üzere olan bir sineğe çevirdi." (s.9).

Yaşama tutunmaya çalışan başkişi, kendini ölümün belirsizliğinden kurtarmaya çalışırken yaşama dair veya yaşamın dışında yarattığı kişilikleri, korkularını ve yalnızlığını örtmek için kullanır;

"Mehdi dikkatle yüzüme bakıyordu.

Sanki daha sonraki yıllardan biri gibisin, dedi. Konuşmaların, rahatlığın, üstündeki giysiler, şu kolundaki saat…

Ayakkabılarının altındaki yekpare lastik. Bunlar daha önce gördüğüm şeyler değil. Çantan… saçının biçimi…

Hafifçe güldüm.

Belleği gidip gelen biriyim dedim. Bir kırık hastası. Kırık geçecek dedi Mehdi." (s.54-55).

Kendinden ve hafızasında biriktirdiklerinden uzaklaşmaya çalışan başkişi, geçmiş zamanın unutulan kişilikleriyle buluşur ve onların yaşamlarıyla yaşanmışlığını unutur, kendi kurallarından da kurtulur.

"Sanki Bunuel beni çırılçıplak soymuş, yatağımın üstüne öylece bırakmıştı. Kapıyı çekip odadan gittiğinde, öyle hissediyordum kendimi.

Çırılçıplak.

Bütün ruhumu, bilinçaltımı, gizlediğim korkularımı, göğsümdeki karanlık mağarada sakladığım endişelerimi öğrenmişti. Daha sakindim şimdi. Rahatlamıştım biraz." (s.204).

Başkişinin bütünüyle benlik çatışması yaşadığı anlatıda yukarıdaki itiraf, kendisiyle yüzleşmesidir. Ruhunun çırılçıplak oluşu, duygusal boşluğunun ve yalnızlığının bir yansımasıdır veya endişe ve korkularının kendisiyle bütünlenmesidir.

İnsanın örtük duyguları ve istemleri kendine giysi olur ve yaşama onlarla tutunur oysa başkişi bu duygulardan ve gizlerden uzaklaşmak ister çünkü dış yaşam onun özgürlüğünü sınırlar;

"Bir anesteziden ayrılmış gibiydim.

Bekleyecektim.

Sabırla.

Bütün hayatım boyunca her şeyi beklediğim gibi." (s.248-249).

Anlatının son kesit ifadeleri olan yukarıdaki cümleler, başkişinin yaşam aynasıdır, kendini ve ruhunu özetlediği bu ayna, olay halkalarının da ana izleğidir. Gerçek yaşamda benlik karmaşası yaşayan ve benlikten uzaklaşarak yeni yaşamlarda varlık olmaya çalışan başkişi, aslında kendi ruhunda eksik bir kişiliktir.

Başkişinin 'bekleyeceğim' sözü dış dünyanın henüz ona vermediği bir şeyler olduğunun kanıtıdır. Başkişinin sürekli arayış içinde olması ve ruhunun çırılçıplak kalması da sınırlı yaşamı kabul etmek istemeyişinden ve zaman akışındaki 'yaşlılık' kavramına direnişinden kaynaklanır.

1.16.7.2. Norm Karakterler

Anlatıda başkişinin yarattığı, kendi kişiliğini tamamlayan norm karakterler aynı zamanda başkişi için de tamamlayıcı unsurdur. Anlatıda birden fazla norm karakter vardır ve bu karakterler hem tamamlayıcı unsur hem de olay halkalarında başkişi olarak değerlendirilir. Rüya Kadın, Sarışın Meseret, Luis Bunuel ve Kral Darius'tur.

Rüya Kadın, tam bir norm karakterdir, başkişiyi her yönüyle tamamlayan ve onun yanında yer alan yansıma bir kişiliktir;

"Kimsiniz?

Ben Rüya Kadın'ım dedi.

Rüya Kadın…

Evet, Rüya Kadın. Erkeklerin rüyasındaki kadınım." (s.102).

Başkişinin yarattığı bu düş dünyası kadın aslında başkişinin dış dünyada olmak istediği kendisidir. Bütün hayalleri süsleyen kadın olmak ve dahası güzel kadın olmak her kadının istemidir ancak böyle bir şey gerçekselde mümkün olmadığı için anlatıcı yazar başkişi, düş zamanında bu kadın kimliğini yaratır;

"Koşarak kapıdan dışarı çıkmıştı.

Rüya Kadın, Bunuel'e tutulmuştu.

Sedirin üzerine uzandım, ipek yastıklara gömdüm başımı.

Odanı tavanı ne kadar yüksek ve ferahtı." (s.126).

Yukarıdaki anlatıda başkişi Rüya Kadın'ın aşk ve cinsellik yönünü vurgularken son cümlede bir düş olduğunu da belirtir;

"Paşa'nı rüyaına mı gireceğiz? Diye hayretle sordu. Şimdi gireceğiz dedi Halfeti'nin Siyah Gülü." (s.187).

Bir rüya kadın olan kişilik bütün erkeklerin rüyasına girerek başkişinin elde etmek istediği cinselliği ortaya çıkarır.

Anlatını ikinci norm karakter kadını Sarışın Meseret'tir, bu kadın kimliği de Rüya Kadın gibi aşk ve cinselliği tamamlayan unsurlardır;

"…Eninde sonunda sarışını adını öğrenmiştim. Meseret Zümrüt. Eski bir radyo sanatçısıymış. Ankaralı Meseret Hanım dediler." (s.175).

Anlatının tarihi kişiliği Kral Darius'un beğendiği kadın Meseret Hanım, gerçek dünyanın bir kişiliğidir bu iki karakterin buluşması da geçmiş ve sonranın aşk kavramında bütünlenmesini sağlar;

"Meseret Hanım televizyonda gördüğümden daha yaşlıydı.

Onu gördüğüm an, televizyonda sürekli gösterilen arşiv programının çok eski olduğunu anlamıştım. Kilo almıştı ama gene de hoştu fena değildi." (s.181).

Yukarıdaki anlatı, Mesret Hanım'ın gerçek dünyaya ait bir kişi olduğunu ifade eder, anlatını ilerleyen kesitlerinde bu gerçek kişilik düşsel kadın olan Rüya Kadınla birlikte yine yarı düş yarı gerçek aşk öykülerini yeniden canlandırır.

Anlatını bir diğer norm karakteri yine dış dünyanın yanmış bir kişiliği Luis Bunuel'dir, bu kişi başkişinin fikirsel yönde hayranı olduğu bir kimliktir. Luis Bunuel gerçekte senarist ve yönetmendir, anlatıcı yazar başkişi tarihin bu unutulmuş kimliğini anlatıda yeniden canlandırır;

"Tutkunun, saplantının ustası, insan ruhunu bir imbikten süzerek ustaca anlatan, sapına kadar erkek, silahlarla oynayan, mezarlıklarda dolaşan, kapalı bir odada silahla atış yapıp bir kulağını sağır eden akıl almaz bir adam.

Mardin'de benim odamda.

Bay Bunuel, tanıdım sizi dedim." (s.23).

Yukarıdaki anlatıda başkişi Luis Bunuel'i betimlerken ona olan hayranlığını gizlemez ve bütün yönlerini farklı bir biçimde tanımlamaya çalışır. Düşünce yönünden başkişiyi tamamlayan Luis Bunuel, anlatıda erkek bilinçaltını yorumlaması önemli bir ayrıntıdır çünkü başkişi sürekli bilinçaltı yolcularına çıkar. Anlatıdaki norm karakter kadın kişilikleri aşk ve cinselliği simgelerken iki erkek norm karakter de kadınları seven kimlikler olarak görülür.

Anlatının son norm karakteri Kral Darius'tur, bu tarihi kişilik, Mardin şehriyle yaratılan ve anlatıda yine düş kimliğiyle var olan bir kimliktir;

"Ben Kral Darius dedi. 1. Darius. Buraların kralıyım. Bütün bu toprakların sahibiyim.

Yerimden hafifçe doğrularak Kral Darius'u selamladım." (s.57).

"Televizyon dedim. Kral Darius bir televizyon istiyordu. Hemen gidip alalım. Sen bekle beni dışarıda. Giyinip geliyorum." (s.115).

Tarihin unutulan sayfalarından çıkıp gelen ve yenidünya ile tanışan Kral Darius, anlatının fantastik yapısını tamamlarken başkişinin de bilgi birikimini ve yine aşk kavramını tamamlar. Anlatıcı yazar başkişi yarattığı kadın kişiliklere âşık erkek kişilikler yaratır ve bu kişiliklerden birisi dış dünyada bir düşüncenin simgesi olurken ikinci kişilik de tarihin efsanevi kimliği Kral Darius'tur.

1.16.7.3. Kart Karakterler

Anlatıda aslında kart karakter olabilecek bir karşıt güç yoktur ancak Doktor ve yaşlı adamlar, zamanın akışına karşıt güç oluşturmaya çalışırlar. Bu nenle kart karakter gibi ele alınabilir ve değerlendirilebilirler;

"Sevgili Hanımefendi,

Size deliler gibi aşığım. Belki de elinizi elimde tutup onun için çok sıkıyorum. Hissedebilmek için sizi. Sizinle yatmak istiyorum. Sevişmek, benim olmanızı istiyorum." (s.14).

Yukarıdaki bu anlatı, Yaşlı Doktor'un hayata karşı tutunma ve zamana karşıt güç oluşturma çabasıdır;

"Yaşlı Doktor, Tunalı Hilmi'deki Mado'nun bahçe masalarından birine oturmuştu….Soluk mavi gözleriyle önünden geçen kalabalığa bakıyor, adeta Mado'nun önünden geçenleri teker teker tarıyordu…" (s.69).

Yaşlı Doktor, şimdiki zamanda kendi yaşamına karşıt güç olurken geçmiş yaşamda da kadınlar tarafından paylaşılamayan bir karşıt güçtür. Çünkü Doktor, geçmiş yaşamda aşk kavramından uzak sadece cinsellikle var olan bir kimliktir;

"Hava kapkaranlık oldu dedi Mustafa Bey. İki yaşlı adam Tunalı'daki Mado Pastanesi'nin arka bölümündeki bu masada oturuyorlardı.

Karardı hava. Benimki bekler. Ama gitmeyeceğim eve ." (s.86).

"Dört yaşlı adam Tunalı Hilme'deki bir apartman katındaki Gece İnsanları için hazırlanmış misafir odasında derin bir sohbete dalmışlardı." (s.118).

Anlatıdaki yaşlı damların yaşanmamış yılları zamanın karşıt gücüdür ve hala yaşama tutunmaları da yine bir karşıt güçtür. Çünkü bu dadamlar kendi belleklerini kaybetmiş olsalar da zamanın kendilerini yok saymasına izin vermezler;

"Bu yaşlı insanların bu tuhaf Gece Salonu'nda otururken düşündükleri yaşanmamış yılları ilgimi çekmişti…." (s.151).

Dört yaşlı adamın gençliğe dönüş düşüncesi başkişi için de bir yolculuğun başlangıcı olur ve o da kendinden kaçar ve yaşanmamış yıllarına dönmek ister.

Anlatıda en önemli sorunsal işte yukarıdaki yaşlı damların ifade ettiği yaşanmamış zamanlardır. Anlatının tamamına hakim olan bu karşıt düşünce ölüm gerçeğini de karşısına alır ve kişiliklerin bu gerçeklerle yüzleşmesini sağlar.

1.16.7.4. Fon Karakterler

Anlatıda çok fazla fon karaktere rastlanmaz ancak var olan fon karakterler de çok niteliksiz ve etkisiz değildir. Anlatını fon karakterleri, Silvia Pinal, Köle Alop, Donna Elvira gibi isimlerdir.

Bir başrol oyuncusu Silvia Pinal, tarihin bir kişiliği Kral Darius ile birlikte kurguda yer alırken yine aynı kurguda Köle Alop da yer alır;

"Ağlama kızım. Artık ağlama. Bak, Luis iyi. Gözleri açık diyordu Donna Elvira. Halfeti'nin Siyah Gülü'nün saçlarını okşuyordu." (s.222).

Yukarıdaki anlatıda Donna Elvira, bir rahibedir ve Luis Bunuel'in fimlerinden bir kadın karakterdir.

Anlatını fon karakterleri kimlik değildir, ruhsal derinlikleri yoktur, bu kişilikler anlatıcı yazarın yaşamından kesit olarak ya da bilgi birikimiyle yaratılır.

1.16.8. İzlek

1.16.8.1. Aşk: Bir Rüya mı Yoksa Gerçek mi?

Aşk gerçekte var mıdır? Sorusunu yanıtı anlatıda yoktur, anlatıda aşk, ancak düş'te bir yaşam biçimidir ve başkişisinin ruhundaki yalnızlığının bir aynasıdır. Anlatıcı yazar başkişisinin kendi yaşamından kesitleri düş'e dönüştürdüğü anlatı olaylarında aşk; vazgeçilmez bir amaçtır ve dış dünyada zamana yenilen bedenlerde bile hala devam eden bir duygu yoğunluğudur;

"Size deliler gibi aşığım. Belki de elinizi elimde uzun tutup onun için çok sıkıyorum. Hissedebilmek için sizi. Sizinle yatmak istiyorum. Sevişmek, benim olmanızı istiyorum." (s.14).

Anlatının ilk kesitinde yer alan yaşlı adama ait bu ifadeler aşkın, zamana ve mekâna karşı çıkan bir kavram olduğunu kanıtlar. Başkişiye âşık olan yaşlı adam, bellek kaybına uğramış alzheimer hastası olmasına rağmen tutku ve cinselliğiyle aşkı tanımlar. Aşk kavramı daha ilk kesitte düş'e dönüşür ve gerçekten uzaklaşır;

"Birini seviyorum dedi Doktor. Çılgınca arzuladığım bir kadın var. Belki ona rastlarım. Bulurum onu. Dünyadaki günlerimiz sayılı. İstediğim gibi yaşamak istiyorum artık." (s.77).

Yaşlı Doktor'un aşkı, düş dünyasına bu ifadelerle yansır, geçmiş zamanın içinden düş'e taşınan kişilik, başkişisinin de yaşamak istediği duyguların sözcüsüdür;

"Hep ünlülerin, güçlü erkeklerin rüyasına mı girersiniz?

Hayır, hayır! Dedi Rüya Kadın. Yoksulların, yaşlıların rüyasına da girerim.

Yoksullar…

Evet, memurların, ırgatların, az maaşla geçinenlerin de rüyalarına girerim ben. O rüyalarda şaşkınlıkla karşılanırım. Başköşelere buyur edilirim, üstüme düşülür, adam uyanmak istemez, bazen zor kurtulurum o rüyalardan, dedi." (s.103).

Yukarıdaki anlatıda aşk, büyülü bir kadın kimliğinde saklanır ve erkek cinselliğiyle bütünlenir. Rüya uzamında erkeklerin tutkularıyla özgürleşen aşk, gerçek uzamda toplumsal kuralların baskısına yenik düşerek cinsellikten uzak duygusal bir boyut kazanır;

"Olağanüstü bir görüntüydü bu. Birden Bunuel belirmişti. Kalın gövdeli bir kayın ağacına dayanmış, çevresine bakıyordu.

Rüya Kadını görünce kollarını açtı. Kadın hızla fırlatılan bir top gibionu kollarına atılmış, boynuna sarılmıştı. Aralarındaki elektrikten bir şimşek daha çaktı." (s.128).

İki düş kimliğinin aşk ve cinsellikle bütünlenmesi, aşk kavramının yine rüya kavramında kurgulandığı görülür. Başkişinin dış gerçekte yaşayamadığı aşkın büyülü gücü ve tutku dolu cinsellik, Luis Bunuel ve Rüya Kadın kişilikleriyle düş dünyası içinde yaşatılır.

Dış dünya ve toplum kurallarındaki yasaklar insanın doğal bir gerçeği olan cinselliği, rüyaya dönüştürür ve cinsellik, tutku aşkla birlikte tüm kuralları dışlayarak sınırsız ve sonsuz bir yaşama kavuşur. Sonuç olarak anlatının ana izleği olan aşk, gerçeğin dışında kalır ve toplumsal kurallara yenik düşerek rüyanın bir kesiti olur.

1.16.8.2. Yaşan(ıl)mamış Yıllara Özlem

Anlatıda dört yaşlı adamın geçmişe dönüp yaşayamadığı duyguların istemi olarak görülen yaşanmamış yıllar, aslında belli bir yaşın üstünde olan herkes için geçerli bir istemdir;

"Çok kolay şeyler zorlaşıyor. Bir gün. Birdenbire dedi kır saçlı adam.

Zor olan şeyler de birdenbire kolaylaşıyor sanki dedi Yaşlı Doktor. Ruhunun istediğini yapmak." (s.70).

"Yaşlı Doktor'un kahvesi gelmişti.

Kahvesinden bir yudum aldı.

Kendini bilinen veya hiç bilinmeyen bir alemin kollarına bıraktı." (s.71).

Yukarıdaki her iki anlatıda yaşlı adamların kendi zamanlarından kaçma, uzaklaşma ve geçmişe sığınma istemleri vardır. Geçmiş yaşamda gerçekleşmeyen yaşam, gelecek zamanda pişmanlığa dönüşerek ruhun bedeni terk etmesini sağlar. İkinci anlatıda yaşlı adamın bilinmeyen bir dünyaya yolculuğu ruh beden çatışmasının göstergesidir;

"Çok kadın oldu mu? Diye sordu Mustafa Bey.

Çok kadın oldu dedi Yaşlı Doktor. Hepsinin bakışı, kokusu, saçları, ne bileyim ben arzuları, istekleri başkaydı. Hastanede ölüm yakınken, insanlar birbirleriyle daha kolay ilişkiye girerler. Yatakta kıvrılıp ölen bir insanı görürsün, senden o an hayat fışkırır sanki." (s.77).

Ruhun bedenden ayrılma isteminin bir örneği de ölüm yaşam zıtlığıdır bu iki zıt kavram korkuyu, endişeyi ve belirsizliği getirdiği için yine bir çatışma unsuru sağlar.

Ruh-beden, ölüm-yaşam, madde-mana çatışması, zamanın akışında zamana karşı duyulan öfkedir, zamanı durduramama korkusudur. Tüm bu çatışmalar insan bedeninin eskimesiyle ortaya çıkan gerçek yaşamın bir sorunsalıdır. Gerçek yaşam kişilikleri, zamanın hızına yenik düşen bedensel eskimeyi kabul etmez ve bu nedenle de sürekli bir geriye dönük bakış içinde olurlar;

"Bezlemişler onu dedi kadın. Bu akşamüstü bezlemişler. Pijamasını giydirmişler. Çıkmayabilir artık dışarıya. Başında ızbandut gibi bakıcı. Zavallı adam. Ne kadar inceydi. Tam bir beyefendi. Şimdi elden ayaktan düşmüş yaşlılar ülkesine bir adım attı işte." (s.97).

Yaşlılar ülkesi deyimiyle yine zamanın insan bedeni üzerindeki acımasız etkisi vurgulanır. Zamanın getirdiği bedensel çöküntü, ruhun genç yapısında derin izler bıraktığı için kişilikler, hem zamanı hem de yaşamı kabul etmekte zorlanır. Geçmişe dönme ve yaşamı tekrar yaşama arzusu, ruhun bedenden uzaklaşması ve düş ülkesinde yaşam kurmasıyla sonuçlanır. Anlatıda bilinç kaybı ve başka bedenlerde var oluş yapısı bu durumdan kaynaklanır, kişilikler kurdukları düş dünyasında, dış dünyanın zaman akışından kurtulmaya çalışır ve pişmanlıklarını azaltırlar.

1.16.8.3. Kendinden ve Zamandan Kaçış: Rüya

Rüya kavramı, anlatı için önemlidir çünkü başkişi, kendinden ve zamandan kaçışını rüyaya sığınarak gerçekleştirir. İstemsiz gerçekleşen bu ruhani olay, her insanın doğal bir psikolojik durumudur ancak yaşamın bir kesiti değildir, anlatıda ise insan

yazgısının yeniden biçimlendiği bir uzam olarak görülür. Rüya kavramıyla ilgili olarak bilimsel birçok açıklama da yapılır, bu bilimsel açıklamaların bir kısmında ya ilahi bir yakınlık ya bilinçaltı gerçekleri ya da yol gösterici bir ileti olarak tanımlanır;

"Rüya ile ilgili olarak Kindi, felsefi risaleler adlı esrinde şöyle söylemektedir. 'Rüya, nefsin düşünceyi kullanıp, duyuyu kullanımından kaldırmasıdır. Sonucu bakımından rüya, nefis duyuyu bırakıp düşünceye yöneldiği için, düşünceye konu olan her şeklin tasarlama gücü sayesinde nefisteki izlenimidir.'19 'Hz.İsa'dan yedi asır önce Asur kralı döneminde rüyalar, Tanrı tarafından gönderilen mesajlar olarak benimsenmiştir.'20 'Mısır firavunları da rüyaları tanrı ve tanrıçanın yol göstericisi olarak kabul etmişlerdir.'21 'Çinlilere göre rüya, manevi ruhun bedenden çıkıp ölülerin ruhlarıyla veya canlı ile haberleşip bu izlenimlerle dönmesidir. Hintliler rüyayı, gelecekten haber veren mesajlar olarak kabul etmişler, kötü ve iyi ruhları tasnif ederek mesajları anlamaya çalışmışlardır. Eski Yunanlı ve Romalılara göre rüya, Tanrılardan bir mesajdır. Yahudilik ve Hristiyanlık'ta da rüyalara büyük önem verilmiş, Allah(c.c)'tan iyi ve kötü anlamda gönderilen mesajlar olarak kabul etmişlerdir. Kötü rüyalar uyarıcı özellik taşıyan rüyalar olarak açıklanmıştır." (Akot, 2005: 7).

Anlatıda rüya izleği bütün izleklerin ortaya çıkış amacını oluşturur, başkişi ve diğer bütün kişilikler 'rüya' ile bütün özgürlüklerine kavuşur. Rüyada aşkı bulur, rüyada yeniden yaşama şansı elde ederler, rüyada geçmişe dönerler ve yine rüyada tolumun kısıtladığı cinselliği yaşarlar;

"Hıfzı Bey,

Rüya gibi bir şey bu dedi. Geriye gitmek...Eski yılları toplamak, bir demet yapmak ve yeniden kullanabilmek onları.

Onları yeniden yaşamak dedi Yaşlı Doktor. Gerçekten rüya gibi bir şey bu." (s.142).

Anlatıda yaşanmamış yıllar, rüya zamanı ve uzamı içinde tekrar yaşama istemiyle dış gerçeğin düş'e dönüşmesini sağlar. Bedenin kendini unuttuğu bu rüya uzamında her şey olağandışı gibi görünse de aslında gerçeğin bir kesitidir.

Anlatının norm karakteri Rüya Kadın da yine yaşanmamış cinselliklerin bilinçaltındaki simgesi ve gerçekte de başkişinin kendisidir;

"Halfeti'nin Siyah Gülü,

Tutuklu bir Paşa mı bu? Diye sordu. Öyleyse çekinirim.

Bir çeşit tutuklu bir Paşa dedi görevli. Tablonun içinde, söyledim ya… ama çekinecek bir şey yok. Sabah rüyasına gireceksiniz işte." (s.147).

Bir Paşa'nın gündüz rüyasına girilen anlatıda asıl gerçekler söylenemeye çalışılır, siyasi bir olayın yaşandığı tutuklanma olayı, dış dünyaya ait bir gerçektir ve bu gerçek rüya uzamında eleştirel bir yaklaşımla ifade kazanır.

1.17. Aydaki Adam Tanpınar

1.17.1. Romanın Kimliği

‘Aydaki Adam Tanpınar’ adlı anlatı Temmuz 2014 tarihinde Doğan Kitap tarafından yayımlanır. Baskı Ayhan Matbaa Basım Sanayi ve Tic. Ltd. Şti. kapak tasarımı Geray Gençer’e aittir. Romanın sonunda yazar, anlatının bitiş tarihini 9 Aralık-15 Mart 2014 Elizinn ve Flamingo Pastanesi-Ankara şeklinde yer belirterek verir.

1.17.2. İsimden içeriğe

Nazlı Eray, yapıtla ilgili düşüncelerini ve hislerini anlatının giriş kısmında okurla paylaşır.

“Geceler boyu rüyalarıma giren ve uykularımı bölen bu tuhaf ve marazi metni, ay ışığını aydınlattığı yarı karanlık ruhumdan dökülen bu parçaları, ıslak bir ilkbahar günü, kimi zaman gözyaşına benzeyen yağmur damlaları ve rüzgârda uçuşan pembe erguvan yapraklarıyla Ahmet Hamdi Tanpınar’a adıyorum” (Eray, 2014: 9).

Ahmet Hamdi Tanpınar’a adanan metin açıklaması, isim ve içeriği belirlemiş olur ayrıca anlatının ilerleyen kesitlerinde yine Tanpınar adı sıkça duyulur;

“Ayın üstündeki Tanpınar’ın şiiri mi ? diye sordum.” (s. 58).

Yukarıdaki ifade de Tanpınar ve ay arasındaki ilişkiyi belirler, anlatıcı yazarın ay ışığında gördüğü düşsel yansıma anlatının adını içeriğe dönüştürür.

Yazar, anlatının tüm kurgusunda Ahmet Hamdi Tanpınar hayranı olduğunu ifade eder, onun kişiliğini düşsel derinliklerde okurun zihnine yerleştirir ve Tanpınar kimliğini yeniden canlandırarak şimdiye taşır.

“AYDAKİ ADAM

Nazlı Eray, ‘Aydaki Adam Tanpınar’ kitabında yazarın mekânlarında dolaşırken ‘Günlüklerin Işığındaki’ hatıralarına da bakıyor. Eşyalar ve şiirler, Beş Şehir’den anekdotlar, Avrupa seyahatlerinin sevinç ve pişmanlıkları… ve dahası…” (Eroğlu, 2014: 1).

Yukarıdaki anlatıda yapıt hakkında bilgi verilirken içeriğine de değinilir ve isim-içerik bir bakıma açıklanmış olur.

1.17.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

‘Aydaki Adam Tanpınar’ adlı anlatı, “ben” anlatıcı ile anlatılır, merkezi kişilik olan yazar, kendi dünyasından başka, tanınmış bir edebi kimlik dünyasına giriş yapar ve bu açı düzleminde o kişi için yeniden tanınma fırsatı yaratır. Yazarın anlatıyı ele alış düzlemi nesnel yargılara dayanır çünkü anlatıya ilham olan kurgu kişiliği dış dünyanın tanıdığı bir kimliktir ve bu kimlik düşsel kurgu içinde de yer alsa değişmeyen gerçeğin yaşanmış bir kesitidir. Yazar “ben “, biyografi roman türünü dener ve bu türü büyülü gerçeğin anlam derinliğiyle zenginleştirir.

Nazlı Eray aslında bütün anlatılarında geçmişte yaşamış veya şimdide yaşayan gerçek kişilikleri merkezi ‘ben’in çevresinde yeniden yaratır ve onların yaşanmışlığına bazen müdahale ederek yazgıyı değiştirmek ister bazen de kendi dünyasından yeni bir vaka olarak yansıtır.

‘Aydaki Adam Tanpınar’ adlı anlatıda yazarın diğer anlatı metinlerinden kişilere de rastlanır örnek olarak anlatıcı yazar, ‘babasını’ yine anlatı kişileri arasına getirir ve ona yeniden yaşam yaratır. Yani kendi metinleriyle bu anlamda bağlantı kurarken ‘metinlerarası’ ilişkiyi kullanmış olur. Anlatıda bir başka ilişki de kesitler arasındadır, her kesit ayrı başlık altında kurgulansa da birbirinin devamı niteliğindedir ve son kesitte anlatıcı yazar, ‘ben’in düş ortamında bütün başlıkları bütünler.

“Bir yazarın bütün yapıtları arasındaki ilişkiler sonucu nasıl yeni anlamlar üretiliyorsa, bir yazınsal metnin belli bir kesiti de öteki kesitlerle olan ilişkilerine göre betimlenir. Bir yazarın hem kendi yapıtları arasındaki ilişkiler, hem de başka yazarların yapıtlarındaki metinlerle kendi metinleri arasındaki ilişkiler metinlerarası ilişkiler diye adlandırılırken, aynı yapıttaki ilişkileri de metiniçi ilişkiler ya da kesitlerarası özellikler diye adlandırabiliriz.” (Rıfat, 2012: 16-17).

Bu anlamda hem öznel yargı hem de nesnel yargı aynı anda kullanılarak düş ve gerçek birbirini tamamlar. Okur, anlatıda sadece heyecan ve merak unsurlarını değil unutulan veya açığa çıkmayan gerçeği de öğrenmek ister. Yazarın asıl ulaşmak isteği bakış açısı da bu düzlemden hareketle sağlanır;

“Biraz daha dikkatle baktığımda, bu yazının Ahmet Hamdi’nin Tüneldeki Narmanlı Yurdu’ndaki odasında gördüğüm yazı masasının üstünde duran bir defterdeki yazının aynısı olduğunu fark ettim.

Kuşkum yoktu. Aynı yazıydı bu. Dolunayın üstündeydi işte. Ne yazdığını görüyor ama anlayamıyordum." (s.26-27).

Gerçeğin düşe karıştığı yukarıdaki anlatı, bakış açısındaki ben ve nesnellik ilişkisini doğrular niteliktedir.

"Aslında, iki kelimeden oluşan biyografi ya da daha Türkçeleştirilmiş haliyle yaşam öyküsü, köken olarak sırasıyla yaşam ve yazmak anlamlarına gelen "bios" ve "graphein" kelimelerinden türemiştir. Biyografinin bugüne kadar üzerinde karar kılınmış, tam bir tanımı olmamasına ve tanımına eklenip çıkarılabileceklerin eleştirmenden eleştirmene, kuramcıdan kuramcıya, yazardan yazara değişmesine rağmen, biyografi için kısaca bir kişinin yaşam öyküsü denilebilir." (Karaca, 2014: 10).

Yazarın kendi kaleminden anlattığı başka bir yazar, yaşamın geçmiş uzantısıyla şimdinin an kavramına taşınsa da gerçeğin izleri asla değişmez. Yazar, çoğu anlatısında yazgıyı değiştirmeye çalışırken Tanpınar kişiliğinde gerçeğin varlığına müdahale etmez hatta bu konuda günlük türünden yararlanarak onun yaşamına dair kanıtlar sunar.

Ben anlatıcı, farklı kişilerin bilgi ve yorumlarından yola çıkarak bilinmeyen gerçekleri açığa çıkarmak ister bu yaklaşım, ben anlatıcının klasik tavrı dışında kurgunun sınırlı yapısını sonsuzlaştırır. Bu özellik, izlekle bakış açısının genişlemesine neden olarak biyografiyi roman türüne yaklaştırır ve her iki türde yazar, kendi tarzını yaratır.

"Ancak, postmodernist anlatıda yaygınlık kazanan bu kurgu eğilimi, söz konusu edebiyatta sanatın özüne yönelir, içerdiği ontolojik renk vurgu kazanır; metin, oynanan bu sanatsal oyunda ana erek durumuna gelir: Edebiyat, artık somut yaşamı kurgulamıyor; kendini, nasıl oluştuğunu, nasıl kurgulandığını anlatıyordu. Doğa ise, daha önce yazılmış metinlerden oluşan bir metinlerarası doğaya dönüşmüştür. Kendini anlatan bu edebiyatta kurmaca, üstkurmaca düzlemine taşınır." (Ecevit, 2001: 71).

Kurgu içinde bir başka üst kurmacayı gerçek bir yaşamın anlatısına dahil eden ben anlatıcı, bütün olayların başlangıcı ve sonudur. Onun düşünce dünyasında başlayan biyografi, yine ben'in somuttan soyuta geçmesi ve soyutu tekrar somuta döndürmesiyle devam eder. Merkezi bakış yerini daha çoğulcu ve daha kesin kanıtlar sunan sınırsız güce bırakır. Bu anlatı düzleminde bakış açısı artık, bir kurmacanın kurmaca üstü derinliğinde yer alır.

"Anlatı türlerinde anlatıcı-eser arasında önemli bir bağ bulunur. Anlatım teknikleri, yazarın duygu, düşünce, hayal, bilgi vb. dünyasını, kısaca anlatmak istediklerini okuyucuya ilettiği en önemli araçlardan biridir. "Her anlatılan şeyin olduğu gibi romanın da bir anlatıcısı vardır ve anlatıcı yazardan farklıdır. Ancak bu farklılık nedeniyle romanda anlatılanların yazarı değil de anlatıcıyı bağladığı iddia edilemez. Yazar, yapıtının konu, izlek ve amacına uygun olan anlatım tekniklerini kullanarak okuyucuya ulaşmak ister. Klasik anlatı türleri, yapı ve içerik bakımından karmaşık değildir. Ancak, modern ve postmodern anlatı türlerinde yeni anlatım tekniklerinin kullanılması, anlatımda çeşitliliğin artmasını sağlar." (Karabulut, 2012: 1376).

Anlatıda leitmotif, günlük, geriye dönüş gibi anlatım tekniklerinden yararlanılır. Özellikle günlük türünün kullanılması kurgunun gerçekselliğini daha fazla ortaya koyar ve öğretici olma özelliği kazandırır; *"Alaboz gece. İçine girdim."* (s.186).

"Alaboz gecenin içine daldım." (s.221).

"Alaboz gece. Girdim içine." (s.239).

Yukarıdaki anlatılarda sürekli tekrar edilen 'Alaboz gece' leitmotif tekniğine örnek sayılabilir. Yazar, bu teknikle gece kavramını okuyucunun düşüncesine yerleştirir, gece ile birlikte gelen zamansızlığı tekrar ederek de analatıcı yazar ben'in psikolojik durumu vurgular

Anlatının bir başka tekniği günlüklerdir, Tanpınar'ın günlüklerine sıklıkla başvurulur ve onların gerçekliği biyografinin kanıtı olarak ortaya çıkar;

"Tanpınar anlatıyor:

...Önümde yeşil çuha. Beyoğlu'nun karanlık sokaklarından biri. Kapının az ilerisinde geceye doğru dökülmüş bir çöp...." (s.102).

Anlatıda sıkça geriye dönüş tekniğinden faydalanılır, anlatı kişiliği Tanpınar'ın yaşamına dönen anlatıcı yazar, bu tekniği kendi tarzına uygun bir şekilde tekrar düzenler;

"İşte bu görüntü çok korkutuyordu Tanpınar'ı. Gözlerini kapatıyor, gene de dut ağacının görüntüsü gözünün önünden gitmiyordu. Ağacı rüyasında görüyor, korkuyla uyanıyordu." (s.41)

Yukarıdaki anlatıda bir zamanı başka bir zamanın içine yerleştiren yazar, geriye dönüşlerde şimdiden geçmişe dönmez. Bazen geçmişten geçmişe bazen de düşten geçmişe döner. Bu anlatı da düşten geçmişe dönmenin bir ifadesidir.

"Geriye dönüş (flashback), sinema sanatından edebiyata aktarılmış, zaman kurgusuyla ilgili bir tekniktir. Anlatıcı, şimdiki zamandan önceki zamanlara giderek kahramanının geçmişinde meydana gelmiş bir/birkaç olayı anımsatır" (Karabulut, 2012: 1384).

Anlatı, biyografi roman özelliği göstermesi bakımından gerçek, geçmişe yolculuk ve zamanı, zaman dışına aktarması bakımından fantastik anlatım biçimiyle kurgulanır. Geriye dönüş tekniği olayları olağandışı olmaya zorlarken kişiliklerin de zaman içinde özgürleşmesini ve istemleri gerçekleştirmesini sağlar;

"Baba! Diye bağırdım bir kez daha.

Babam dönüp batı bana. Oydu, babamdı bu benim. Gözlerimden yaşlar akıyordu. Koşuyordum babama doğru." (s.97)

Başkişinin kendi geçmişine dönmesi ve zaman içinde özgürce dolaşması, fantastik anlatım biçiminin bir özelliğidir. Bu anlatımla yaratılan kişilikler ve kurgulanan olaylar, kendi gerçeğinden uzaklaşır farklı bir zamanın ve uzamın kesiti olurlar.

1.17.4. Olay Örgüsü

'Aydaki Adam Tanpınar' adlı, anlatı iç içe geçmiş birden fazla olay örgüsüyle kurgulanır. Anlatıcı yazar merkezi kişilik ben, kendi dünyası dışında düşlere tutunarak farklı kişiliklerin yaşamlarına yolculuğa çıkarken, bu yolculukta birçok olayı aynı anda gerçekleştirir;

"Ben bir rüyanın içinde uçarak gitmişim; İstanbul'da, Tünel'deki Narmanlı Yurdu'nun avlusundaki karmakarışık bir odanın içindeyim. Paspasın altına bakıp buldum anahtarı." (s.12).

Yukarıdaki anlatıda anlatıcı yazar, kendisinin bir rüyanın peşinde olduğunu açıkça belirtir. Buna benzer ifadeler, kurgunun olay unsurunda çoğul anlatım kullanıldığını kanıtlar çünkü ben anlatıcı sürekli hareket halindedir, zaman ve uzamı aşarak olay örgüsünü zenginleştirir. Anlatıda olay üst kurmaca yöntemiyle şu şekilde düzenlenir:

V-1: Anlatıcı yazar ben, bir ‘oda’ uzamında uyku halindeyken kendini uzaktan izlemeye başlar. Merkezi kişilik “ben”in bu durumu, anlatı boyunca kendisiyle baş başa kaldığı zamanları betimler;

“Odamdayım. Zaman gece yarısına yakın olmalı.” (s.57).

“Odamdayım. Herhalde vakit gece yarısına yakın.” (s.75).

Bu olay örgüsünde anlatıcı yazar, düş derinliğinin olağandışı gücüyle kendi odasından ayrılarak başka bir odanın içine yani Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Narmanlı Yurdu’nun odasındaki yaşamına yolculuğa çıkar. Bu vaka kesitinin ana başlığı ‘oda’ diye geçer.

V-2: ‘Duşize Hanım’ olarak adlandırılan ikinci olay örgüsünde ‘ben’ anlatıcı yine başka bir yaşamı şimdinin anına taşır. Duşize Hanım yine Tanpınar’ın gerçek yaşamını öğrenmek maksadıyla olaya dahil edilen bir kişiliktir. Bu başlıkta anlatıcı yazar, Tanpınar ile birlikte ara ara Duşize Hanım’ın yaşam öyküsünü de dile getirir ve kurguya yasak aşk izleğiyle canlılık katar.

“Duşize Hanım, kalabalıktı bugün burası, dedim. Gençliğiniz, eski aşkınız Dr. Kemal Bey… Herkes buradaydı.” (s.52).

Duşize Hanım yaşamı ve Tanpınar’la ilgili söylemleri onun yaşamındaki bir kadının açığa çıkmayan özellikleri bu kesitte yer alır.

V-3: ‘Zürih Pastanesi’ bu kesitte anlatıcı yazar arkadaşı Selami’yle birlikte son çıkan teknoloji CD’ler üzerine konuşur. Bu CD’lerin bir tür insan belleği olabileceği düşüncesini taşır anlatıcı yazar çünkü CD’de her türlü bilgini saklanabileceği gerçeği vardır ve bu gerçek, insan bilinci özelliğinden esinlenerek oluşur;

“…İnsan beyninin, anılarının, yeteneklerinin, kişiliğinin, kısaca ‘ruh’unun bilgisayara yüklenmesi… çarpıcı geliyor bana. Ruh ve beynin arşivlenmesi…” (s.16).

Bu kesitte gerçek yaşam ve düş bir arada zaman akışına yüklenir, anlatıcı yazar, dış gerçekte yaşamak isteği ölümsüzlüğü CD yardımıyla sağlamak ister ve olay örgüsüne bilim kurgu katar.

V-4: ‘AY’ ve ‘Aydaki Sinema’ adlı kesitlerde olay Tanpınar şiirlerinin ay üzerinde görülmesi ve eski Türkçe olan bu metinlerin okunmaya çalışılması verilir.

V-5: ‘Kurs’ adlı kesitte öğrenciler ve Hoca Tanpınar şiirlerini okuyup anlamaya çalışırlar;

“Hoca çözemedik bu gece dedi. Durun bakalım…

Elleri arkasında sınıfın ortasında dolaşıp duruyordu.” (s.111).

V-6: ‘Baba’ adlı kesitte olay, anlatıcı yazarın ‘baba’ adlı kişiyle sohbetleri yer alır ve anlatıcı yazar, bu kişinin kendi babası olduğunu düşünür;

“O an gördüm babamı. Babamdı bu benim.” (s.97).

V-7: ‘Lebon Pastanesi’ bu kesitte anlatıcı yazar hayranı olduğu ve biyografisini yazmak için onun yaşamına yolculuk yaptığı Tanpınar’ı görmeye çalışır. Ayın yüzeyine yansıtılan Tanpınar metinlerinde, kendisine işaret saydığı bu pastaneye gelerek onunla görüşeceğine inanır;

“Acaba gerçekten ayın yüzeyinden dün gece mırıldandığı Lebon Pastanesi… Lebon Pastanei bana bir mesaj mıydı?” (s.116).

V-8: ‘Muazzez’ adlı kesit Tanpınar’ın yalnız yaşamının bir senaryosudur. Bu kadın gerçekte Tanpınar’a kahve yapan ve onun yaşamına tanık olan birisidir. Anlatıcı yazar bilgi toplamak için ara sıra Muazzez’e uğrar;

“Ben Muazzez dedi kadın. Kahve fincanını yazı masasının üzerine bırakmıştı. Bana dikkatle bakıyordu.” (s.129).

V-9: ‘Alaboz gece’ adlı kesitte anlatıcı yazar ben, Ahmet Hamdi Tanpınar’la konuşur;

“Alaboz dünyanın içinde Tanpınar’la yan yana oturuyordum ve ona bağlı olduğum, kurumuş bir ağacı anlatıyordum.” (s.187).

V-10: ‘Garson’ adlı kesitin olay örgüsünde eski türce olan Tanpınar metinlerini pastanedeki garson okumaya çalışır ve anlatıcı yazara bu konuda yarımcı olur. Garson daha sonra Tanpınar’a ait metinleri çözdükçe onun da bu konuda merakı artmaya başlar;

“Kimdi bu garson?

Garson gözlerini sildi. Defteri masanın üstüne koydu.” (s.213).

‘Aydaki Adam Tanpınar’ adlı, anlatıda yukarıdaki vaka halkalarının dışında alt başlık sayılabilecek küçük vaka parçacıklarına rastlanır. Bu kesitler sadece başlık olup

anlatının ana olay örgüsüne dahil olan ve sadece isim olarak yer bulan kişiliklerdir. Bu kişiliklerin başlıkları tam bir olay yaratmamakla birlikte biyografisi yazılmaya çalışılan Tanpınar'ın yaşamında adı geçen birkaç kişilikten ibarettir.

'Aydaki Adam Tanpınar' adlı anlatıda, birbiri ardınca sıralanmış vaka kesitleri, anlatıcı yazar ben'in düş ve gerçeğinde bütünlenerek bir metin kurgusu oluşturur. Her bir olay farklı başlıklar altında gerçekleşse de Ahmet Hamdi Tanpınar düşüncesi başlığı altında birleşir.

Tanpınar'ın öz yaşam öyküsü anlatıcı yazar ben'in düş dünyasında yeniden yazılarak onun yaşamındaki yalnızlık ve çaresizlik gerçeği dış dünyaya taşınır. Ona ait kimsenin bilmediği karanlık ve asıl yaşam düş dünyası gizemiyle ortaya çıkar.

Vaka kesitlerinin birbiriyle olan bağımlı-bağımsız oluşumları ve olaylar arasındaki geçişler, zaman ve uzam atlamaları üst kurmacanın bir göstergesidir. Anlatıcı yazar, hem büyülü gerçekten hem de üst kurmacadan yararlanır ve bu iki anlayışa ait kurguyu bütünleyerek kendince yeni bir olay örgüsü yaratır.

1.17.5. Zaman

'Aydaki Adam Tanpınar' adlı anlatıda zaman, kronolojik değildir, gerçek zamanın dışında başka zamansal boyutlara geçiş yapılır ve "an" kavramı yok olur. Geçmiş, şimdi ve gelecek kavramları da sürekli değişkenlik göstererek kişilikler için uzama göre yeniden yaratılır; *"Kedileri geçtim, avlunun demir kapısını açıp dışarı çıktım. Derin bir nefes çektim içime. Beyoğlu , İstiklal.*

İn cin yoktu çevrede o saatte. Köşeye bir sarhoş kıvrılmış, bir kepengin altına uzanmıştı. Ondan akan çiş çok hafif donmuş, parlıyordu sokak lambasının ışığında.

Usulca yanından geçip uyandım." (s.21).

Yukarıdaki anlatıda betimlenen uzamlar farklı zamanların uzamlarıdır ve anlatıcı yazar ben, zaman atlamaları yaparak kişiliklerin geçişini sağlar. Merkezi ben'in zamanda zamanı yok sayması özgürlük anlayışındaki sınırsız ve sonsuzluğu istemesinden kaynaklanır. Merkezi kişilik ben anlatıcı, gerçeğin daralttığı her unsuru düş dünyasında tekrar yaratır ve onları zamanın akış sürecinden uzak tutar. Zaman, dış gerçeğin bir kesiti olduğu için de işleyiş'in ve devam'ın olmasını engellemeye çalışır. Anlatıcı yazar ben, kendine göre ayarladığı zaman işleyiş sürecinde, yine kendi

istemiyle başka süreçlere yolculuk yapar ve bu yolculukların tamamında düş'ün olağandışı özgür zaman ve uzamı kendisine yardımcı olur; *"Bütün dünya, çevre, İstanbul, Boğaz sırtları, gece karanlığı, minareler, eski bir ev, Boğaz'ın sularına eğilmiş bir ağaç, etrafımdaki her şey çok sakindi.*

İşte, bana göre bir karanlık ayarlanmıştı. Onun içinde yürüyordum." (s.28).

Zamanın zamansızlaştığı yukarıdaki anlatıda karanlık, kişiliğin ruhsal görüntüsü olarak değerlendirilebilir çünkü çaresizlik, yalnızlık içinde geçen bir yaşamın tanığı olarak unutulan zamanın içine girmiştir anlatıcı yazar ben.

Gerçeğin düş'ünde zamanı durduran ve kendine doğru yönlendiren yazar, zamandaki geceyi, yani karanlık algısını, sağlığında hak ettiği değeri görmeyen bir geçmişi aydınlatmak için kullanır. Zamanın akışına karşı koyamayan bir yaşanmışlık, zamanın yenilenmiş algısıyla tekrar yaratılmaya çalışılırken, anlatıcı yazar sonsuzluk kavramını zihnin derinliğine yerleştirmek ister. Zamanın kişiliklerle olan bu mücadelesini düş dünyası, kendi oluşumuyla bitirir çünkü bu yeni yaşam, her türlü özgünlüğün ve özgürlüğün zaman ve uzamıdır.

"Nedenler geçmişi, sonuçlar geleceği gösterir: Saltık zaman akışını reddeden görelilik kuramında nedenselliğin korunmaya çalışılmasını yeniden düşünmemiz gerekir. Einstein, Heisenberg'in kesinsizlik ilkesiyle ve dolanıklık ilkesine sert tepkiler vermişti. Bu yüzden görelilik kuramı açısından nedensellik-zaman ilişkisi açığa kavuşturulmalıdır. Görelilik kuramında zaman; referans çerçevesi, uzayın eğriliği ve sabit ışık hızı nedeniyle göreli hale gelir. Zaman, evrensel bir hat üzerinde geçmişten geleceğe doğru akmadığından, bir gözlemci için geçmiş olan, başka bir gözlemci için gelecek olabilmektedir. Bu durumda bir gözlemci tarafından "neden" olarak tasvir edilen fiziki etki, başka bir gözlemci için "sonuç" olarak tasvir edilebilmektedir." (Işıklı, 2015: 103).

Yukarıdaki alıntıda ifade edildiği üzere zamanda geçmiş ve gelecek yoktur sadece algı söz konusudur. 'Aydaki Adam Tanpınar' adlı anlatıda da yazar ben, zaman algısında göreceli davranır ve sıradan günlük zamanı kendi akışının dışına aktarır.

Anlatıcı yazar, 'oda' diye betimlediği uzamdan dış gerçeğe geçiş yaparken sadece ruhsal durumunu göz önünde tutar. Oda betimlemesi onu zamanın bütün an'larına

sürüklerken gerçek ve düş birbirine karışır; *"Odamdayım. Zaman gece yarısına yakın olmalı."* (s.56).

"Odamdayım. Herhalde vakit gece yarısına yakın." (s.75).

Yukarıdaki her iki zaman belirlemesinde 'gece yarısı' kullanılır, anlatıcı yazar ben, oda uzamının gece yarısı sessiz ve yalnız özelliğinde kendi ruhsalıyla baş başadır ve zamana karşı savaş halindedir. Zaman, yalnızlık ve ölüm kavramlarının anımsatıcısı olarak kişilik üzerinde baskı yaratır. Merkezi kişilik anlatıcı yazar, zamandan korkan, zamanın gerçeğinde istemleriyle yaşayamayan ve zamanın karanlığında kaybolan bir kişi için boyutlar aşarak geçmişi an'a taşır ve yine karanlığın örtük sessizliğinde onu tekrar yaşama döndürür;

"Sonra odama döndüm.

Yerdeki ışığımı yaktım.

Yattım, uyudum.

Ne içindeyim zamanın,

Ne de büsbütün dışında." (s.297).

Anlatı, zamanın zaman gerçeğiyle sona erer, anlatıcı yazar ben, kendi zamanını kendi yaratırken gerçek zamanın an düzleminde dış gerçekten kaçamayacağını anlar.

1.17.6. Mekan

1.17.6.1. Çevresel Mekânlar

Anlatıda çevresel mekanlar, anlatıcı yazarın şimdiki zamana geçiş yaptığı an kavramı içinde dış gerçeğin yansımasını sağlar. Çevresel mekanlarda kişiliklerin ruhsalına boşluk hakimdir ve bu boşluk, maddenin kapladığı alan kadar büyük veya küçük olma özelliğiyle betimlenir; *"Zürih Pastanesi'nde, köşe masadaki yerimde oturuyorum."* (s.37).

"Gece vakti gene gittim Alay Emini Sokağı'na. Kuruçeşme sırtlarından bir süre kararan gökyüzünü, Boğaz'ın derin ve karanlık sularını seyrettim." (s.73).

Anlatıcı yazarın bulunduğu mekan hakkında yaptığı betimlemede ruhun sessizliği ve mekanın etkisizliği açıkça hissedilir. Sadece gözlemlenen bir alanın bilinçaltına görüntüsü yansımaz çünkü bilinç, maddenin bulunduğu yerden çok uzakta belki geçmiş

belik de an'ın düş dünyasındadır; *"Müdür İsmail Bey, kurs binasının kapısında durmuş, gökyüzüne doğru bakıyordu."* (s.152).

"Garsonla Frej Apartmanı'nın yanından sapıp Bankalar Caddesi'ne doğru aşağı yürümeye başladık." (s.166).

Yukarıdaki her iki alıntıda, kişiliklerin bulunduğu mekanla ilgili olmadıkları söylenebilir, beden algısı dışında başka önemi olmayan bu alanlar, dış dünya gerçeğini göstermek amacıyla düzenlenir. Ruhun bedenden uzaklaştığı çevresel mekanlarda kişilikler, kimliksiz ve izoledir;

7 *"Çıktım parktan, Hüsrev Gerede Caddesi'ne saptım, yukarı doğru yürüyorum. Artık sabah oldu sayılır. Etraf aydınlandı biraz. Kristal Palas'ın önünden geçiyorum gene. Başımı kaldırıp şöyle geniş, kenarı mermer oymalı pencerelerine bir baktım. Kim bilir seksen yıllık vardır Kristal Palas."* (s.242).

Anlatıcı yazarın dış dünyaya döndüğü gerçeğini belirten çevresel mekan, ruh derinliğinde iz bırakmadan tarihsel bir bilgi olarak yazarın kültürel zenginliğini ifade eder.

'Aydaki Adam Tanpınar' adlı anlatıda çevresel mekanların tasvirine fazlaca yer verilmez, çevresel alanlar ya bedenin kapladığı alan olarak ya gerçeğin yansıması olarak ya da bilgi birikimi olarak karşımıza çıkar. Bilinçaltına ve kişiliklerin karakterine etki etmeden görüntü şeklinde değer kazanır.

1.17.6.2. Algısal Mekânlar

1.Kapalı –Dar ve Yutucu Mekânlar

Anlatıda bu tür mekanlar, kişiliklerin kendinden kaçıp başka alanlara sığındıkları kör noktalardır. Ruh için derin, dar, kapısız ve çıkışı olmayan labirent uzamlar dış dünyada bedenin geniş, aydınlık mekanları olarak da görülebilir. Düşselin bir kesiti şeklinde biçimlenen dar alanlarda kişilikler, yaşam şartlarına karşı çaresiz ve güçsüzdür; *"Ben bir rüyanın içine uçarak gitmişim; İstanbul'da Tünel'deki Narmanlı Yurdu'nun avlusundaki karmakarışık bir odanın içindeyim…."* (s.12).

"Kendimi Lebon Pastanesi'nde buldum. Bu saatte tenhaydı pastane. Geçen günkü yerim boştu, oraya oturmuştum. Tanpınar'ın günlüğünü çıkarıp masanın üstüne koydum." (s.123).

Yukarıdaki anlatılarda anlatıcı yazar ben'in bedensel olarak içinde bulunduğu alanlar, gerçeğin algısında geniş sayılabilecek derecedeki yapılardır ancak zihnin algısı ve ruhun mekandan etkilenme biçimi, mevcut alanı hem daraltır hem de labirentleştirir.

Anlatının bir başka dar ve labirent mekanı, "oda" alt başlığıyla betimlenen kesittir. Bu kesitte tanımlanan oda mekanı, hem başkişi hem de norm karakter, Tanpınar için önemlidir; *"Sigara kokusu. Havasız bir oda. Kapkaranlık içerisi. Kimseler yok."* (s.12).

"Daracık, rutubet kokan bir oda burası. Kedilerle dolu, ortasında ağaç olan bir avluya bakıyor. Yarı karanlıkta girerken gördüm. Ürkütücü, karanlık bir yer aslında." (s.19).

İfade edilen her iki oda betimlemesi Tanpınar'a ait olup onun ruhsal dünyasının somutlaşmış bir kanıtı olarak verilir. Tanpınar'ın yalnızlığının, sefaletinin, çaresizliğinin ve karşılıksız aşklarının sindiği oda mekanı, ruhta kaçışı ve isyanı yaratır. Başkişi anlatıcı yazar, bu mekana sıklıkla yolculuk yapar ve buraya her geldiğinde Tanpınar'ın yaşamdaki unutulmuşluğunu bir kez daha anımsar. Mekanın ruha; ruhun mekana hapsolduğu bu umutsuz alanda, kişiliklerin varlık olmaktan daha çok varlıktan uzaklaştığı görülür;

"Uyumak için odama girdiğimde iyice geç olmuştu saat. Başucumdaki eski siyah bakalit telefon da bir süredir çalışmıyordu. Dünyadan soyutlanmış gibiydim odamda." (s.95).

Yukarıdaki alıntıda 'oda' mekanı, başkişinin kendinden kaçıp izole olduğu bir alan olarak yapılanır. Duvarların soyutladığı kişilik, beden varlığını düş dünyasının derinliğine bırakır ve orada kaybolmasını sağlar. Ruhun bedeni erittiği ayrı yaşamlar, mekanın ruh üzerindeki etkisiyle değil ruhun mekana karşı olumsuz yargısından doğan kaçışla açıklanır.

2.Açık-Geniş Mekânlar

Anlatıda bu uzamlar, başkişi ve diğer kişiliklerin ruhsal olarak kendilerini iyi ve mutlu hissettikleri mekanlardır. Bazen kapalı-dar mekan olarak karşımıza çıkan uzamlar bazen de açık geniş mekana dönüşür. Ruhsal yapının durumuna göre değişiklik gösteren gerçek ve düş alanları kişiliklerin karakterini de belirleme de önemli rol oynar. Özellikle başkişi açık geniş alanlarda kendi özgürlüğünü ilan ederek her türlü istemini

gerçekleştirir; *"İşte sizin İstanbulunuzdayım, sizin sevdiğiniz o sisli havanın içinde."* (s.88).

"Yeniden benim gecemin içindeyim. Yağmurdan hafif ıslanmış İstiklal'e dalmış, köşedeki sarhoş kusmuğunun üstünden atlayıp Narmanlı Yurdu'na varmıştım." (s.107).

"Kendi babamı gördüm hem de nerede? Narmanlı Yurdu'nun kapısına yakın bir yerde." (s.112).

İfade edilen üç mekan anlatısında başkişi, daha önce dar mekan olarak hissettiği alanları açık geniş mekan özelliğiyle algılar çünkü bu alanlar onun hem kaçtığı hem de varmak istediği özgür uzamlardır;

"Sınırların belirginliği üzerinde duran Norberg-Schulz (1971), iç mekânın kapalılık hissi uyandırırken dış mekânın açıklık hissi uyandırdığını vurgulamaktadır. Dış mekânı daha çok kentsel/toplumsal mekânın anlatımında, iç mekânı ise özel ve yarı özel kapalı mekânların anlatımında kullanmaktadır. Dış mekânları çevreleyen elemanların yapısı, yumuşak ve sert mekânlar kavramını ortaya koymaktadır. Yumuşak mekânlar, binalar dışında doğal elemanlar ile çevrili (ağaç, çimen, çalı gibi) doğa ile yakın, mevsimlerin algılanabildiği, kullanıcıyı rahatlatan mekânlardır. Sert mekânlar ise, çoğunlukla yapay ve sert yüzeyler ile çevrilmiş, kullanıcı üzerinde soğukluk, disiplin ve korunma duyguları oluşturmaktadır." (Erniş, 2012: 14).

Yukarıda tanımı yapılan açık ve kapalı mekân anlatısı, incelediğimiz yapıtın kurgusunda aksi bir tanım olarak görülür çünkü başkişi anlatıcı yazar, dış gerçekteki tanımı düş dünyasında kendine göre şekillendirir. Mimaride binalar ve yapay yüzeyler sert mekân tanımı içindeyken yumuşak ve açık alanlar doğanın ruhu özgür bıraktığı alanları kapsar.

Başkişi ve anlatının öteki kişileri, doğal ve yapay mekânları, kendi istemlerine göre açık veya kapalı algılayabilirler. Ruhun kendini derinliklere bıraktığı mekânlar genellikle açık mekânlar olup ben'in varlığını sürdürmesiyle tanımlanır. İster doğal ister yapay mekân, fark etmeksizin ruhta bıraktığı etkiye göre adlandırılırken, açık mekânda ruh, bedenin sınırlarına mahkum olmadan sonsuz varlıkla yaşam kazanır.

1.17.7. Şahıs Kadrosu

1.17.7.1. Başkişi

'Aydaki Adam Tanpınar' adlı anlatıda başkişi, yazar ben kişiliğidir. Ben anlatıcının ruh dünyası ve bilgi birikimiyle yaratılan ben dışındaki kişiler, başkişiyi tamamlar niteliktedirler. Yazarın benliği, yalnızlığın karanlığında kaybolan bir başka ben'in varlığında yaşam bulmaya çalışır. Bazen dar ve labirent, bazen de açık geniş uzamlarda varlık arayan başkişi, zaman akışında geçmiş ve şimdinin ben'lerini bütünler ve ruhun bedene ulaşmasını sağlar; *"Gece karanlığında, yaşadığım evin loşluğunda, odama uzanan uzun ve karanlık koridorda, yatağımın yanında yerde yanan uçuk pembe renkli bir demet çiçek şeklindeki gece ışığının aydınlattığı odamda dolaşan biri beni uyurken izliyor.*

Kim bu beni izleyen, bu gece dünyasında, karanlığın içinde, uçuk pembe ampullerin belli belirsiz bir renk verdiği odamda?

Gölgem" (s.11).

Yukarıdaki alıntıda başkişi, kendini dıştan seyrederken ruhun bedenden özgür hareket ettiğini, kendini düş dünyasında yeniden yarattığını itiraf eder;

"Koşup gittiğim bir rüyanın peşinden bana ulaşmaya çalışan gölgem, zavallı yalnız varlık." (s.12).

Bu anlatıda, başkişi kendisi için yalnız ve zavallı yorumunu yapar, ruhunu maddeden ve gerçeklerden uzak tutan kişilik, yalnızlığı ve zavallı oluşumunu da dış dünyada bırakmak istemi içindedir. Bir rüyanın içinde çaresizliğini ve yalnızlığını unutan başkişi, anlatının ilk kesitlerinde zihin ve beden yapısının içinde bulunduğu izole kimliği ortaya koyar.

Bilinçdışı eylemleriyle bilincin tanıdığı veya tanık olduğu yaşamlara yolculuk ederken kendi dış kimliğinden sıyrılan kişi, zihninin derinliğinde istemin arzusuna göre yeni benlik oluşturur. Modern romanlardaki her işin üstesinden gelebilecek kapasiteye sahip başkişi, büyülü gerçeğin dünyasında daha fazla özelliğe bürünerek yeniden yaratılır.

Aklın ve maddenin yetersiz kaldığı rüya ortamında başkişi, kuralların ve sınırların kaldırıldığı bir uzamın bağımsız kişi olarak kendisi dışında yaşamlara ortak olur ve onların yaşanmış yazgılarını yeniden kurgular.

"Bilinç düzleminde eleştirileri, önermeleri, tercihleri olmayan ya da bu önerme ve tercihleri hem taşıyan hem de onları geçersiz kılan romanlar ya da anlatılar vardır artık. Bilinçaltı uyaranları ile sorgulamalara, anlam arayışlarına yönelmeyen ya da yönelen ama her yönün çıkışını boşluğa düşüren; iç merkezi ve dış çevreyi ala bildiğine genişleten ve dağıtan; metinden başka hiç bir şeyle bağı kalmayan, hiç bir şeye ve kimseye sorumluluk duymayan anlatılar vardır. Bu anlatılar, doğrusal zamanın bir yerinde ilerlemezler; sanki dairesel zaman ve mekân ve olaylar bu anlatıların üzerine boca edilmiştir. Olgusal, mistik ve simulatik bütün bilgiler; yaşanan zaman, tarih, mitoloji ve hayal iç içe girer. Adeta romanların kurgularını, bütün zaman ve mekânlarda dolanan, yörüngesinden fırlamış gizemli bir zihin kurmaktadır." (Narlı, 2009: 126).

Postmodern anlatıların üst kurmacayla oluşan kişilikleri yukarıda tanımlanan anlatı özelliklerine de sahiptir. Dış dünyanın hiçbir gerçeğine bağlı olmayan ve sorumluluk duymayan kişiliği başkişinin kimliği olarak ortaya çıkar;

"O an kapının aralığında belirmişti gölgem. Uyumamı bekleyip beni seyretmeye gelmişti. Gözlerim kapanıyordu. Ama gözucuyla görüyordum onu, musluğa akmış kahve telvesi gibi bir şeydi bugün. Artık emindim. Ben uyurken gövdeme giriyor ve bedenimi kullanıyordu." (s.95).

Başkişi, kendisiyle yalnız kaldığında ruh ve bedeni ayırarak ruhu özgür kılar ve dış gerçeğin tüm unsurlarından bağımsız, farklı zamanların içine girebilen olağandışı bir kişilik yaratır. Gölge adını verdiği kişilik, bir rüyanın tanıdık kimliğinde o kimliği tekrar canlandırarak unutulmasını engeller.

Dış dünyadaki merkezi kişilerin kurallı ve bağımlı kahramanları sorumlu oldukları işleri mükemmel derecesinde başarıyla sonuçlandırırken, rüya başkişisi her türlü kural ve bağlardan uzak kendi kural ve bağımlılığıyla başarı kavramına yeni bakış açısı getirir.

'Aydaki Adam Tanpınar' adlı anlatının başkişisi, başka bir merkezi kişiliğe, zaman ve uzam boyutunu aşarak ulaşır. Kendini bu dünyanın genişliğine bırakan kişi,

bir dedektif gibi o kişiye ait tüm bilgileri titizlikle inceler, yalnızlık ve sefalet içinde geçen yaşamı dış dünyaya tekrar tanıtır. Başkişinin esas kahramanlığı, bu yaşamı yeniden ve bilinmeyenleriyle aydınlığa kavuşturmasıyla ölçülür. Başkişi hem gerçek hem sıradan bir kimlik hem de olağandışı nitelikler sahip gizemli bir varlıktır. Modern, postmodern, fantastik ve büyülü gerçek anlayışlarının tüm özelliklerini taşıyan başkişi, anlatı yazarının da gerçek kimliği olarak değerlendirilir.

1.17.7.2. Norm Karakter

Anlatıda norm karakterlerden biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar, başkişi kadar merkezi kişi özelliği taşırken öteki norm karakterler tamamlayıcı niteliklere sahiptir. Tanpınar kişiliği aslında ikinci merkezi kişi olarak da tanımlanabilir ancak başkişi ben anlatıcı, kendi düşünde yarattığı bu gerçek kimliğe kendisi gibi olma şansı tanımaz. Başkişi hakim güç olduğu için tüm olayların başlangıç ve sonunu hazırlar, yarattığı hiçbir kişiye de bu yetkiyi ve kontrolü vermez.

Anlatının öteki norm karakterleri, Duşize Hanım, Selami, Baba, Muazzez gibi kişilerdir. Duşize Hanım ve Muazzez, Tanpınar kişiliğini; Selami ise başkişinin bütünleyicisidir. Norm karakter genellikle başkişinin yanında onu tamamlarken incelediğimiz anlatıda iki karakter bir başka norm karakteri tamamlayarak yazarın kendine özgü anlatı üslubunu ortaya koyar.

Ahmet Hamdi Tanpınar, başkişiden sonra en önemli kişiliktir ve onun yalnız geçen yaşamı, anlatının başlıca kurgusu olarak tasarlanır. Başkişi çıktığı düş yolculuğunda kendini zamanın ve uzamın boşluğuna bırakarak Tanpınar'ı bulmaya çalışır; *"Tanpınar'ı mı anlatayım?*

Tanpınar'ı anlat bana dedin.

Bu havasız, kımıltısız odada sanki bir elektrikti Tanpınar adı. Çevreye bir hülya, bir canlılık gelmişti. Hissettim." (s.24).

Tanpınar norm karakteri, anlatının tüm kişilerini birbirine bağlayarak birbirinden bağımsız gibi görünen anlatı kesitlerini de bütünlüğe kavuşturur. Zaman ve uzam betimlemeleri de yine bu kişinin yaşamına dairdir ve gerek dış gerçek gerekse bilinçaltı gerçeği Tanpınar'a göre düzenlenir; *"Bir kez daha o, karmakarışık kâğıt ve gazete yığınlarıyla dolu, bir köşede birtakım kitapların üst üste olduğu odanın içindeyim."* (s.35).

"İşte bu görüntü çok korkutuyordu Tanpınar'ı. Gözlerini kapatıyor, gene de bu dut ağacının görüntüsü gözünün önünden gitmiyordu. Ağacı rüyasında görüyor, korkuyla uyanıyordu." (s.41).

Yukarıdaki Tanpınar'a ait zaman ve uzam betimlemelerinde başkişi, aslında kendi bilgi birikimini ifade eder çünkü norm karakterin yaşamı onun bilincinde oluşan bir düştür. Hayranlık duyduğu ve belki de kendi kişiliğinde gördüğü başkişi için bu norm karakter, tamamlama etkisinden daha fazla öteki benlik olabilme niteliği taşır;

"O yaşamında ileri doğru atılmaya çalışıyor, vaktinden önce yaşlanmış bedeni, onu hiç rahat bırakmayan ürtikeri, parasızlığı, evhamları, hayalleri, rüyaları, rüyalarından kaçan gözde kadınları, borçları ona mani oluyordu……

Onu ne kadar iyi anlıyordum. Bir süre daha oturduğum yerde düşüncelere daldım. Asabım bozulmuştu besbelli." (s.279).

Başkişinin Tanpınar yaşamına dair bilgiler edindikçe, kendisini onun dünyasından bir kesit olarak görmesi her iki kişiliği bir "ben" varlığında bütünler;

"Sanki hayatım gene yerli yerine oturmuştu. Narmanlı Yurdu'ndaki o karmakarışık, dağınık, penceresi kepenkli izbe gibi odayı bırakmak istemiyordum." (s.295).

Anlatının son kesintinde başkişi, düş dünyasından gerçek yaşama dönerken kendini bütünlediği Tanpınar kişiliğiyle ayrılmak istemez çünkü öteki ben olarak yarattığı bu kimlikte düş aynasını görür. Tanpınar artık, kendi aynasında kendini göremeyen, zamanın ötesinde yalnız yaşamın bir simgesi değil, başkişinin ruhsalında sözcüklerle somutlaşmış ve anlatı türüyle de sonsuzlaşmış bir gerçektir.

Anlatının ikinci norm karakteri Duşize Hanım'dır. Duşize Hanım, başkişinin yanına sıklıkla uğradığı yaşlı kadın kişisidir ve ara sıra kadının gençliği de olaya dahil olur. Kadın norm karakter, Tanpınar'ın yaşam öyküsünü adım adım başkişiden dinler ve bir iç ses olarak başkişinin öğrendiklerini onaylar; *"Duşize Hanım, geldim işte! Nasılsınız bugün? Dedim.*

Yaşlı kadın yattığı yerden rengi gitmiş mavi gözlerini yavaşça açtı. Beni görünce bir mutluluk gelmişti yüzüne." (s.40).

Başkişinin ziyaret ettiği yaşlı kadın, anlatı içinde bir alt başlığın adıdır ve Tanpınar yaşamında gizli tanık şeklinde de düşünülmüş bir kişiliktir;

"Nestern…diye fısıldadı yaşlı kadın.

Yatağa eğilmiş, ne dediğini daha iyi duymaya çalışıyordum.

Nesteren, diye tekrarladı o." (s.120).

Başkişinin bilgilerini onaylayan yaşlı kadın bazen ona bilmediği farklı şeylerden söz eder ve yol gösterici olur. Başkişinin düşsel tanığı Duşize Hanım hem bir içses hem de Tanpınar hayatını bilmek isteyen başkişinin bir benzeri ya da kendisidir; *"Eski bir dış dünyayı, eskide kalmış birtakım yaşamları, Tanpınar'ı çok iyi biliyordu.*

Tanpınar'ın yaşamını dinleyerek uykuya dalan bir bellek. Belki onu daha iyi tanıyamayacaktım. Vakti yoktu. Bu dünya üzerindeki zamanının azalmış olduğunu hissediyordum.

Birkaç fısıltıyla bana geçmişten ne çok şey anlatıyor, benden Tanpınar'ı dinleyip uykuya dalıyordu." (s.286).

Yukarıdaki alıntıda başkişi kadın karakterin nasıl biri olduğunu ve anlatıda neden var olduğunu okuyucuyla paylaşır. Anlatının ilk kesitlerinde kendi düş dünyasından Tanpınar yaşamına yolculuğu betimleyen başkişi kendi derinliğinde yeni bir yaşam gerçeğini de vurgularken aslında yaşlı kadın karakterini belleğinde yaratır. Kendi bedeni olarak da düşünülmüş yaşlı kadın karakter, başkişinin bilinçaltı tamamlayıcısıdır.

Anlatının bir başka norm karakteri Selami'dir. Bu karakter anlatı norm karakter özelliği taşıyan tek kişidir. Selami karakteri, başkişinin dış dünyada yapmak istediklerini gerçekleştirmesine yardımcı olur ve ona birtakım bilgiler verir. Başkişi düş dünyası ile Tanpınar yaşamını dış dünyaya taşırken kendi çıkmazı olan ölüm gerçeğine de çare bulmaya çalışır;

"Zürih Pastanesi'ndeki köşeye oturdum. Selami gelmemiş daha. Nerede kaldı acaba? Her zaman benden önce gelir o. Oturur bir salep söyler." (s.29).

Başkişiyle Zürih Pastanesinde buluşan Selami'nin anlatıdaki görevi insan belleğini kopyalayan CD bulmaktır. İnsan ruhunun bedenden koparılıp bir CD'ye yüklenebileceğini düşünen başkişi, Selami ile bu konunun araştırılmasını yapar; *"Zürih Pastanesi'nde, köşe masadaki yerimde oturuyorum. Karşımda Selami.*

Çok yaklaştım diyor.

CD'lere mi Selami? Diye soruyorum.

CD'lere, kataloglara, hepsine diyor. Ele geçirmem gün meselesi." (s.37).

Selami, anlatılan bu teknolojik gelişmenin takipçisi ve başkişinin ölümsüzlük düşüncesinin gerçekle buluşmasını sağlamaya yardımcı bir kişiliktir. Dış dünyanın sınırlı yaşamına karşı direnen ve bu konuda gelişen yenilikleri takip eden başkişiyi dış gerçekle buluşmasını sağlayan Selami karakteri, şimdi kavramında gerçeği simgeler. Düş'ün gerçek yaşamında Tanpınar norm karakter olarak tanımlanırken, dış gerçeğin düş'ünde Selami tamamlayıcı norm karakter olarak görülür;

"Baba" norm karakteri, hem başkişinin hem de diğer kişiliklerin "baba" dedikleri yardımcı karakterdir. Başkişi onu sayesinde Tanpınar kişiliğinin eserlerini okuyan ve anlamaya çalışan bir kursa gider.

"Kendi babamı gördüm. Hem de nerede? Narmanlı Yurdu'nun kapısına yakın bir yerde. Nasıl oldum o an, kalbimden aşağı sıcak bir su aktı sanki." (s.112).

Başkişi, kendisine yapılan haksızlığın hesabını sorduğu kişiye, yine kendi içselinde cevap vererek baba kimliğinin suçsuzluğunu ortaya çıkarır; *"Ağlama dedi. Sakın ağlama. Yaşlıydı baban. Bir yaşlı adam. Anlıyor musun?*" (s.113).

Baba norm karakteri başkişinin gerçek yaşamında kendine yapılanları sorguladığı bir kimliktir. Anlatıcı yazar başkişi, baba kimliğini, kendi gerçek yaşamından bir haksızlık kesiti olarak dış dünyaya yansıtır. Bilinçaltında gizlediği ayrımcılık gerçeği, baba norm karakteriyle ortaya çıkarılır.

Baba karakteri ayrıca herkesin babası tanımlamasıyla da Tanpınar şiirlerinin okunmasında yardımcı ve tamamlayıcı kişidir; *"Herkesin babasıyım ben dedi Baba. Senin baban, onun babası, gece vakti babasını düşünen herkesin babası."* (s.200).

Baba, anlatıda salında yalnızlığın bir kimliğidir çünkü gece kavramıyla bütünlenen baba kişisi, sahiplenme ve güçlü olma gibi kavramların da simgesi kabul edilir. Anlatıcı yazar başkişi herkesin babası tanımında bu kavramların öne çıkmasını sağlar. Baba kimliğinin kullanılması ayrıca söylenmeyen duyguların açıklanması gibi de düşünülebilir,

Anlatını son norm karakteri Muazzez'dir. Bu kadın norm karakteri, bir başka norm karakter olan ve ikinci merkezi kişi Tanpınar'ı tamamlar. Tanpınar yaşamına dair onun yalnızlığının, sefaletinin tanığıdır ve başkişinin bilmek isteği bilinmeyen gerçekleri ortaya çıkarmasına yardımcı olur; *"O hep huzursuz, hep vesveseli dedi Muazzez Hanım. Değişik bir adam. Paralı değil. Zor bir hayat onunkisi. Belli etmiyor ama ben anlıyorum. Nesteren'i de kaçırdı elinden…"* (s.149).

Tanpınar yaşamını iki cümlede özetleyen kadın karakter, hem Tanpınar'a hem de başkişiye yardımcı kişidir. Tanpınar'ın yaşamında onun sıkıntılı günlerine tanık olan kişilik, başkişiye de bunları anlatarak olaydaki eksikleri kapatır. Bu kadın norm karakter, başkişinin ulaşmak istediği bilgilere de ulaşmasını sağlayarak başkişi için kolaylık sağlamış olur.

1.17.7.3. Kart Karakter

Anlatıda çatışmayı sağlayan karakter yok denecek kadar azdır. Aslında tam anlamıyla kart karakter yok da denebilir çünkü olay kesitlerinde çatışma unsuruna rastlanmaz. Biyografik bir anlatı olan 'Aydaki Adam Tanpınar'da kişinin gerçek yaşamı anlatılırken, çatışma unsuru bir kişi olarak verilmez. Ancak anlatının bir veya iki kesitinde bazı kişiliklerin Tanpınar için önemli olmadığı düşüncesi yansıtılır. Adı geçen bu önemsiz kişiler, fon karakter olarak da görülse bile kart karakter tanımı yapılabilir. Kadavra kadın adlı kişilik bu karakterlerden biri olabilir;

"Mutfakta bir göz atacağım dedi garson. Belki kadavra kadın çıkar, belki Kaplan Hoca. Çıkardım aynayı cebimden. İlkin ben bir göz attım. Boştu içi." (s.247).

Ağzında dişi olmayan bu kadın karakter, Ahmet Hamdi'yi seven kadındır ancak Tanpınar ona karşılık vermez çünkü başka bir güzel kadına âşıktır. Bu kadın karakter dışında kart karakter diyebileceğimiz bir kişilik anlatıda yer almaz.

1.17.7.4. Fon Karakterler

Anlatıda dış dünya ve düş dünyasında yaşayan birçok fon karaktere rastlanır. Hem başkişinin hem de Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yaşamına dair kişilikler sadece isim olarak katıldıkları anlatıda herhangi bir etkiye sahip değildirler.

Kurs Müdürü, Nesteren, Sarı fizikçi, Adalet Cimcoz, Çeşminur, Nur Sabuncu, Mehmet Kaplan gibi isimler fon karakter olarak tanımlanabilir. Bu karakterler, yaşamın içinden başkişinin anımsadığı ve Tanpınar yaşamına ait adı geçen kişiliklerdir.

Kurs Müdürü, Tanpınar eserlerinin okunmasını sağlar; Nesteren Tanpınar'ın sevdiği evli kadın; Sarı fizikçi, yine Tanpınar'ın sevdiği diğer bir evli kadın; Adalet Cimcoz bir köşe yazarı; Nur Sabuncu, başkişinin anımsadığı bir oyuncu; Melek Kobra, bir müzikholde çalışır ve ünlü bir ismin karısı; Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın asistanı.

Anlatıdaki fon karakterler, başkişi ve öteki kişiliklerin gerçek yaşamında derin izler bırakacak özelliğe sahip olsalar da bu etkilerinden ayrıntılı olarak söz edilmez. Başkişinin söylemlerinde ve Tanpınar günlüklerinde adları geçen bu kişilikler, olay kurgusunda çok yetkin değildirler. Dış gerçeğin kişileri kalabalık bir ortam yaratmak için kullanılır, bazı kişiler de gerçek bilgilerin ortaya çıkmasıyla başkişinin mecburen dahil ettiği kimliklerdir. Tanpınar'ın sevdiği iki evli kadın ve asistan Mehmet Kaplan bu gerçeğin bir kesitidir, bu kişilikler, olaylara dahil olmadan varlıkları bilinerek yansıtılır.

1.17.8. İzlek

1.17.8.1. Yalnızlık

Anlatıda başkişi ve ikinci merkezi kişi Ahmet Hamdi Tanpınar için karanlık yani gece önemli bir zaman dilimidir. Karanlığın örtük yalnızlığında dış dünya gerçeklerinden uzaklaşan kişilikler, düş kimliğinin kalabalık dünyasına yolculuk başlatırlar. Başkişinin ilk önce başlattığı bu yolculuk, dıştan düş'e doğru olsa da Tanpınar'ın yolculuğu düş'ten düş'ün derinline inen bir kaçıştır; *"Duşize Hanım,*

Siz hiç uyurken kendinizi izlediniz mi? Uykunun kollarında, rüyalar ve gece karanlığı sımsıkı sarılmışken size, acaba gördünüz mü yüzünüzü, dudaklarınızın kıvrımını?" (s.11).

Anlatı, başkişinin yukarıdaki kendini izleyen betimlemesiyle başlarken, karanlığın ortasında kalmış bir ruhun, özgürlük mücadelesi hissedilir derecede dışa yansır. Kendi bedeninden sıyrılmış belki de kaçmış ruh, farklı yaşamların aydınlığında canlanarak bilinçaltı uzamının bir başka yalnızlığıyla buluşur;

"Duşize Hanım, ben buraya bilerek geldim. Evet.

Tanpınar'ın odası.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın odasındayım. Çalıştığı ve yaşadığı yer. Narmanlı Yurdu'nda küçücük bir oda olmalı burası." (s.12).

Karanlığın yarattığı sessizlikte bir yaşam sürdüren Tanpınar, artık bir düşün başkişisi olur ve anlatıcı yazarın bilinç ekranına kalabalık bir dünyayı yansıtır. Tanpınar'la gelen yeni kişiler, sessizliği, sefaleti ve çaresizliği başkişinin dış dünyasına taşıyacaktır. Oda uzamına sinen derin yalnızlık ruhu, anlatıcı yazarın izole kimliğiyle bütünlenir ve iki kişi için de kaçış, yüzleşme, ötekileşme gibi kavramlar, gerçeğin bir kesiti olarak ruhları buluşturur; *"Gözlerimi usulca kapattım. Bir aşığın nefesi gibi onun nefesini yüzümde hissettim. Gözkapaklarımın üstünde. Dudaklarımda… Tam uykuya dalarken ben, çıkıp geliyordu. Tuhaf nefesini hissedip, bu dünyaya ait olmayan siluetini hayal meyal görebiliyordum kısa bir an için."* (s.56).

Oda uzamı başkişinin uyku ve uyanıklık arasında geçiş yaptığı önemli bir unsurdur çünkü bu uzam Tanpınar yaşamının da bir gerçeğidir ve bu gerçek bütün bir yalnızlığı, çaresizliği kapsayan tek kanıttır.

Benliğin uzamda bıraktığı bir köşeye atılmışlık hissi, insandan cansız varlığa yüklenen bir duygu yoğunluğudur ve maddenin manaya geçişini sağlar. Beden rüya ortamında yok sayılırken mananın sonsuz, sınırsız anlayış özgürlüğü güven ortamı yaratır. Oda uzamı somut olmasına rağmen ruhun bütün derinliğini kapsadığı için, kişiliklere mananın kapılarını açar ve sakladığı gizemli dünyayı yalnızlığın karanlığına sürükler; *"…Dünyadan soyutlanmış gibiydim odamda. Yavaş yavaş üstümdekileri çıkarıp yatağımı açtım.*

Yerdeki bir avuç pembe cam çiçek şeklindeki gece lambamı yaktım. Tavan ışığını söndürmüştüm. Odayı bir rüya rengi kaplamıştı. Yavaşça başımı yastığıma koydum." (s.95).

Başkişinin yine odasına çekilip kendini rüyaya bıraktığı gece zamanı ruhun yalnızlığında kaçışın bir tür belirtisidir. Unutulan yaşamların yazgısını tekrar yaratan hakim kişi, kendi gibi yalız bir dünyanın içinde yalnız yanlışı düzeltmeye çalışır.

Karanlığın yalnızlığında çaresiz benlik olan Tanpınar, sefalet ve güvensizlikle başka bir yalnızlık kavramını başlatır. Dar ve labirent oda uzamında kendini dış dünyaya kapatan kimlik aşk gibi benliği tazeleyen bir duyguyu iç dünyasına hapseder

ve dış dünyadan soyutlanır. Aşkı dış gerçekte yaşayamayan kişi, bu duyguyu da karanlığın örtük suçlarında saklamayı tercih eder;

"Bazen hayatta ne kadar yalnız olduğumu böyle gecelerde anlıyordum. İçimi sonsuz bir hüzün kaplıyordu. Belki yaşamak yalnızlıktı. Belki Ahmet Hamdi Tanpınar bütün yaşamı boyunca o yalnızlıktan kurtulmaya çalışmış, Tünel'deki o küçücük odasını insanlarla doldurmuş, onların içkili hallerini sabahlara kadar izlemiş, Ahmet Kutsi'yle bezik oynamış, Muazzez'e kahve yaptırmış, siyah kedisini okşamıştı." (s.157).

Yalnızlığı kendi ifadeleriyle yukarıdaki gibi tanımlayan başkişi, yaşamı yalnızlık olarak görür ve bundan kurtulmak için düş ülkesine kaçış yapar. Tanpınar da yalnızlığından kurtulmaya çalışır ve bu nedenle kalabalığın sesinde kendi sesini kaybeder.

Dış yaşamın tamamını yalnızlıktan ibaret olarak tanımlayan başkişi, aslında gerçeğin sınırlı yaşamından doğan zamana karşı koyamama ve seçilen bedende yaşama kuralına karşı koyar, kendini ve yarattığı bütün kişileri dış gerçekten izole ederek kendi içselinde yalnız bırakır. Kuralların ve gerçeklerin seçili bedenlerinde yaşamaya mahkum edilen benlikler, karanlıkla beraber dış dünyanın tüm yanlışlarından kaçıp bir başka yanlış olan yalnızlığa sığınırlar. Karanlık yalnızlığın yarattığı yanlış varlıklar olarak da yaşamaya devam ederler.

1.17.8.2. Çaresizlik ve Kaçış

Kuralların, kalabalığın, yanlışın ve sınırlı yaşam korkusunun doğurduğu karanlık yalnız, kişiler, çaresizliğin vermiş olduğu güvensizlikle benlik'ten uzaklaşır. Kaçışın mutluluk olduğunu düşünen kişiler için beden varlığı önem taşımaz; *"Tüm gücümle koşuyordum.*

Nereye?

Bilmiyorum.

Nereye koştuğumu bilmeden ciğerlerimi patlatırcasına koşuyordum. Bir yere yetişmek istiyorum. Nereye? O an bilmiyordum, sonra birden anladım. Yerde gece ışığım pembe camdan çiçek demetinin yandığı odama doğru koşuyordum." (s.78).

Başkişinin kendini odasına doğru koşuyor görmesi, ve özellikle bir yere varma çabası benlik kaçışının bir örneğidir. Gerçekten düş'e, düş'ten gerçeğe geçişler beden ve

ruhun birbiriyle çatışmasını gösterir. Karanlık yalnızlıktan korkup kaçan ruh, beden hakimiyetini yok eder, labirent uzamların varlığında yeni yaşam kurmaya çalışır;

"Kişisel kimlikle ilgili bu rahatsızlık, örneğin ruhsal kökenli amnezi ya da füj durumlarında olduğu gibi ad ve yaş gibi bireyin kendisiyle ilgili bilgi konusunda tam amnezi ya da ÇKB'da olduğu gibi başkasından bağımsız olduğunu iddia eden bir dizi kimlik değişmelerinin olması türünden değişik biçimler alabilir. İkinci ilke, bir disosiyasyon dönemi boyunca meydana gelen olayların bireyin hafızasında bir rahatsızlık ortaya çıkartacağını bildiriyor. Hafızadaki bu rahatsızlık, tam amneziden olayların rüya gibi ya da ayrı olarak hatırlanması biçimlerine kadar değişebilir." (Putnam, 2012: 9).

Disosiyasyonun tanımlamasının yapıldığı anlatıda kimlik değişimi, bu hastalığın görünen biçimi olabilir tanısı, incelemesini yaptığımız anlatının başkişisinde görünen bir belirtidir. Kişiliğin kendinden kaçışı ve olayları bir rüya gibi anımsaması yine bu türden bir tanının göstergesidir.

Anlatı kişilikleri için kimlikten ve dış gerçeklerden kaçış, yaşamda bir çözüm gibi görünse de aslında bir hastalığın belirtisi olabilir. Başkişinin kendi bedeninden uzaklaşıp rüya uzamında kendini yaratması ve ruhunun başka bilinçlere yönelmesi çaresizlik ve hastalığı beraberinde getirir. Kaçış her ne kadar planlı gerçekleşse de kimliği kabullenmemek, öteki benlik yaratmak ruhun dış dünyadaki rahatsızlığını gösterir;

"Alaboz gece. İçine girdim gene. Karmakarışık duygular içindeyim. Her şeyin mümkün olduğu bir saat bu, dünyanın tersyüz olduğu, siyahın yavaş yavaş beyaza döndüğü, sihirli bir saat." (s.186).

Başkişinin yaşadığı duygusal karmaşıklık onu içinden çıkılmaz bir dünyanın başka bir yaşamına götürür. Bu dünya yalnızlık, çaresizlik ve sefaletin olduğu Tanpınar yaşamıdır. Bir gerçeğin yarattığı yalnız ben kimliği, yine bir başka gerçeğin yalnız ben kimliğiyle buluşur; *"Alaboz dünyanın içinde, Tanpınar'la yan yana oturuyordum ve ona bağlı olduğum, kurumuş bir ağacı anlatıyordum."* (s.187).

Tanpınar kişiliği de başkişi gibi hem kendinden hem dış dünyadan kaçarak yalnızlığın karanlığındaki yaşamla bütünlenir. Kendisine sunulan dış yaşam gerçeğinde istemlerini gerçekleştiremeyen kişi, dar bir uzamın duvarları arasına bütün bir yaşamı

sığdırır. Platonik aşklar, parasızlık, yalnızlık vb. gibi daha birçok gerçeklerden kaçan ben kişiliği kendi kimliğinden de rahatsızdır. Örnek olarak güzel kadınları çok sevmesine rağmen onları elde edemez, aşklarını uzaktan yaşar ve zamanı, uzamı sorgular;

"....Ev ışıkları, dünyanın güzelliği, bütün bunlara veda edeceğimi düşünmek. Ev ışığı daima bana tesir etmiş, daima bir mıknatıs gibi beni çekmişti……bir gün evsiz kalacağımı, evsiz ihtiyarlayacağımı hiç aklıma getirmemştim." (s.125-126).

Tanpınar günlüğünden alınan bu cümleler onun ev ortamına nasıl özen duyduğunu gösterirken yaşadığı oda mekanı kaçışın esas noktasıdır. Ev kavramı aile olma bilincini taşır ve kişinin bu ortama sahip olamamasından kaynaklı bir hüznü vardır. Mekansızlığın yarattığı zamansız, karanlık, yalnız kişi elbette başta dış gerçekten ve daha sonra yazgısından ve kendi ben'inden kaçacaktır.

"Hayatın akıp gittiğini birden anladım. Hiçbir şey bıraktığın yerde kalmıyordu. Kaderin önüne geçmek imkansızdı. Birden dev bir örümcek ağına bulaştım sanki. Korkunçtu." (s.277).

Yaşamı bir örümcek ağına benzeten başkişi, ondan kaçmanın olanaksız olduğunu anlar çünkü yaşam bir yazgıdır ve illa ki bu yazgı gerçekleşecektir. Kaçmak, sığınmak, yeni yaşamlar oluşturmak bunların hepsi benlik'in çaresizce çırpınışı ve kendisiyle olan mücadelesidir. Ne kadar öteki benliklere sığınılsa da geçek ben'in varlığı, gerçek yaşamdan uzaklaşmaz ve gerçekler dışında bir yaşam kurmaz. Rüya ve düş dünyası ruhsalın istemiyle kurulan bir kaçış yeri olmasına karşılık, ruhun bedene bütünlenmesi bu dünyanın da yok olmasını sağlar. Çaresizlik ve kaçış, bir bütün olan benlik için sadece geçici heves, arzu ve istekten ibarettir.

1.17.8.3. Ayna ve Ölümsüzlük

Anlatıda ayna unsuru, kendinle yüzleşme veya kendini görme simgesi değildir, ayna; ruhun yansıması ya da ölümsüzlük olarak görülür ve ruhu sonsuzlaştırır. Başkişi, Tanpınar'ın aynalara olan ilgisini bildiği için bu unsuru ona ulaşma ve onunla konuşma aracı kılar;

"*Ben aynadaki adamım, dedi. Anımsadınız mı? Konya'da, soğuk ve fırtınalı bir kış gecesi, Ahmet Hamdi'nin o sabah manifaturacıdan alıp duvara astığı aynanın*

içinde, karanlıkta baktığı zaman göz göze geldiği adamım ben. Aynadaki adamım ben." (s.143).

"Tabii, onun aynısıyım, dedi adam. Ama o değilim. Onun aynada gördüğü suretim ben.

Kafam karışmıştı.

Aynadaki sureti… O değil misiniz yani? Diye sordum.

Aynada görülen bir suretim ben yalnızca dedi adam." (s.144).

Tanpınar'ın çektiği sıkıntıların görüntüsü ve dış dünyaya taşıyıcısı olan ayna, geçmiş yaşamı şimdinin an'ında görüntüler. Ruhun beden maddesinden ayrılmasıyla oluşan ölüm, aynada kalan görüntünün yansımasıyla sonsuzlaşır;

"Hiçbiri bana ait değil, dedi adam. Dedim ya, bir suretim ben. Aynada bir görüntü…

İlginç diye mırıldandım.

Sizin gölgeniz gibi… dedi adam.

Öyleyim ben. Aynaya çok derin bakınca, Tanpınar'ın gördüğü bir yansımayım işte dedi." (s.144).

Düş'ün yarattığı yansıma kimlik, kendinden kaçan ve kendisiyle yüzleşen kişi değil, gerçek kişinin dış dünyadaki görüntüsüdür. Yansıma kimliğin başkişiyle bulaşması gerçek Tanpınar'ın gizlendiğini gösterir çünkü gerçek kişi, çaresiz ve kaçış içinde olan asıl kimliktir ve sınırlı yaşamın bir kesitidir. Yansıma kişi ise ayna kavramından sonsuzluğa uzanan bir ölümsüzdür; düş, aşk, sefalet, mutsuzluk ve yalnızlık onunla benlik olur;

"Öyle dedi, işte adam. Tablo gibiyim. Tanpınar'ın portresi gibi……..

Onun bir görüntüsü, sureti olduğum için, benim onun hakkında bildiklerimi kimse bilmez. Ruhu, dünyası, hayalleri, rüyaları, yüreğindeki sevgisi, dedikoduları, parasızlığı, kumarbazlığı, titizliği, evhamları…En iyi ben bilirim bütün bunları…" (s.144-145).

Kendini tablo diye tanıtan ayna kimlik, yukarıdaki anlatıda da belirtildiği gibi yaşamın sınırlarını aşarak zaman ve uzamın dışında kavram varlığıdır.

"Lacan, ayna evresinde, imgesel bir algıyı izleyen uzamsal ilişkilerin çocuğun dikkatini çekmesiyle, çocuğun gördüğü imgeler tarafından ele geçirildiğini söyler. Çocuk yanılsamalı bir benlik kurmaya böyle başlar. Bu yanılsama ayna evresinde insan için bir ilk yabancılaşma ortaya çıkarır. Ayna evresinde çocuğun karşısında gördüğü kendisi Lacan'a göre onun biyolojik, fiziksel özellikleriyle beraber psikolojisini de bir bütün içerisinde değerlendirmeye almak gerekliliğiyle bir Gestalt oluşturur. Bu Gestalt "(...) Ben'i, kişinin kendisini yansıttığı modelle birleştirecek eşleştirmelere, ona hükmeden hayaletlere, kendi kurduğu dünyanın belli belirsiz bir ilişkiyle gerçekleşmesine yarayan otomata gebedir." (Özcüler, 2015: 58).

Yukarıdaki anlatıda Lacan'ın çocukta ayna evresi açıklanırken Tanpınar ve başkişideki ayna evresiyle "yabancılaşma" yönünden benzerlik görülür. Kendine ve dış dünyaya yabancı olan anlatı kişilikleri, ayna gibi biri diğerinde yansıma benlik yaratır. Özellikle başkişi, Tanpınar yaşamındaki yalnızlıkta kendini bütünlerken Tanpınar'ın ayna görüntüsü her iki kişiliği sonsuzluğa aktarır ve sınırlı yaşamın gerçek görüntüsünden kurtarır; *"Dinle dedi. Aynayı hafifçe havaya tutunca içinden insanlar çıkıp duruyor."* (s.249).

Yaşanmış bir yaşamın tüm ayrıntılarıyla yansıtıldığı aynadan çıkıp düş dünyasında var olan kişiler, bir benliğin bilinçaltı gerçekleridir ve sözcüklerde ölümsüzleşirler.

Anlatının bir başka ölümsüzlük iksiri, CD'lerdir. Bilinçaltı aynası olarak düşünülen CD başkişi ve norm karakter Selami tarafından araştırılır;

"Evet dedi. Şu bedenden bağımsız ölümsüzlük olayı. Aslında ben onu tam öyle düşünmüyorum Selami…İnsan beyninin, anılarının , yeteneklerinin, kişiliğinin kısacası ruh'unun bilgisayara yüklenmesi…" (s.16).

Başkişi anlatıcı yazarın esas korkusu Tanpınar'da olduğu gibi ölüm gerçeğidir. İki kişilik de bu korkudan kurtulma çabası içinde birtakım çözüm yolları aramış ancak başarılı olamamıştır. Başkişi dış dünya düzleminde Selami'yle konuşurken ölümsüzlüğün, bellekteki bilgileri açığa çıkarmakla sağlanabileceği düşüncesi içindedir.

"Tam bilmiyorum dedi Selami. Ucuz CD'lermiş bunlar. Oradan buradan toplama gibi…Yani şunun ömründen biraz, azıcık bir başkasının anısı, birinin bunalımı, bir başkasının umut patlaması." (s.30).

Anlatıda Selami, CD'ler hakkında bilgi verirken yine rüyalara ve anılara değinir. Ölümsüzlüğün rüya kavramında yaşanabileceğini düşünen başkişi, Tanpınar'ı da yine rüya ortamında ölümsüzleştirir ve ayna unsuruyla kendini onunla bütünleyerek her iki benliği sonsuzlaştırır.

Ölüm korkusunun, benliği ötekileştirdiği, yalnızlaştırdığı, çaresizleştirdiği kabul edilirse anlatı kişiliklerinin bu yaşam ruhsalından kaçtığı gerçeği de kabul edilir. Örtük karanlığın gizemli düş dünyasında kendi sonsuzluklarıyla yüzleşen benlikler, dış dünyanın ölüm gerçeğini unutur ve özgür olurlar. Tanpınar'ın ayna kimliği, başkişinin rüya kopyalaması bütün bunlar, ölümle aralarındaki mesafeyi azaltmaya çalışmak olarak değerlendirilebilir; *"Bana geceyi ver, onu kullanmasını çok iyi bilirim dedim yavaşça.*

Garson dikkatle yüzüme baktı. Anlamıştı beni.

Ayrılmıştım ondan

Bir süre Mecidiyeköy'de gece ışıklarının içinde yürüdüm……..

Sonra odama döndüm.

Yerdeki ışığımı yaktım.

Yattım uyudum." (s.297).

Karanlık bir yalnızlığın rüyasından uyanan başkişi, geldiği dış dünyada ölüm gerçeğiyle yüzleşir, bu gerçeğin ötekileştirdiği ve yabancılaştırdığı kişi, yine karanlık bir gecenin çaresizliğindeki korkuyla düş dünyasına geri döner. Zamanı dışlayan bilinçaltı derinliği ise anlatı kişiliklerini ölümsüzleştirir ve düşsel, yansıma benlikler yaratır. CD'ler, ayna gibi unsurlar da bu sonsuzluğun birer kanıtı olarak olağandışı özelliği nesnel olma bilincine dönüştürür.

Ölümün ölümsüzleştiği anlatıda her kavram, her unsur ve her kişi, başkişinin ruh derinliğinde içten dışa aktarılır ve sözcükler aracılığıyla da dış gerçeğin bir kesiti olur. Mana maddeye, madde de manaya dönüşerek yaşamın gizemleri açığa çıkar ve anlatı mesajı okurun dünyasında anlam kazanır.

1.18. Ölüm Limuzini

1.18.1. Romanın Kimliği

Nazlı Eray'ın 'Ölüm Limuzini' anlatısı '1. Basım: Ocak 2017, Everest Yayınları' tarafından yapılır. Kapak tasarımı Füsun Turcan Elmasoğlu, sayfa tasarımı Veysel Demirel'e aittir. Toplam sayfa sayısı 204 sayfadır Yapıtın son kesitinde '14 Kasım 2016, İlayda Rose Garden Çukurambar Mavi Tuna' tarih ve yer bildirilerek günlük türü gibi gerçeklik ifadesi vardır

1.18.2. İsimden İçeriğe

Anlatıda tarihi bir olay, John F. Kennedy suikastı kurgusu vardır. *"John Fitzgerald Kennedy veya John F. Kennedy, kısaca JFK (d. 29 Mayıs 1917, Brookline, Massachusetts - ö. 22 Kasım 1963, Dallas, Teksas, ABD), Ocak 1961'den suikasta uğradığı Kasım 1963'e değin Amerika Birleşik Devletleri'nin 35. başkanı…… Kennedy, 22 Kasım 1963'te Dallas'ta öldürüldü. Suikasttan kısa süre sonra tutuklanan Lee Harvey Oswald suikastı gerçekleştirmekle suçlandı. Ancak tutuklanmasından iki gün sonra, daha mahkemeye çıkarılamadan Jack Ruby tarafından vurularak öldürüldü."* (Vikipedi, özgür ansiklopedi, 2020).

Bu nedenle John F. Kennedy suikastı ve bu suikastın gerçekleştiği limuzin önemlidir, bölümler arasında aynı durumun ifadesi olarak limuzin resmine de yer verilir. Anlatıcı yazar başkişi de düş yolculuğunda limuzin içindedir;

"Başkanlık limuzinin içindeyim…" (s.107).

Yukarıdaki anlatı, başkişinin olay içinde olduğunu gösterir ve anlatı adıyla içerik arasında bağlantı kurar.

1.18.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

Anlatı, kahraman bakış açısıyla merkezi kişi tarafından anlatılır, tek bir bakış açısının bulunduğu olay kurgusunda öznellik durumu ön plana çıkarken olayların gerçek ve tarihten alınması nesnelliği de beraberinde getirir. Başkişi anlatıcı yazar, hem kendi yaşamını hem de önemli bir tarihi olayı bütünler ve kendi bakış açısıyla bu tarihsel olayı tekrar canlandırır;

"Hayatın tam orta yerindeydim. Eski şoför karşımda oturuyor, o da benim gibi vadiyi çevreleyen ince uzun kavak ağaçlarına ve söğütlere bakıyordu.

Çoktandır bir kıstırılmışlık duygusu içindeydim. Kuyruğundan paslı bir kapana kıstırılmış bir fare, son anada kazılan tünelden kaçamayan bir mahkûm ya da boş bir odaya kilitlenmiş bir cezalı gibi hissettiğim oluyordu kendimi" (s.15).

Başkişiye ait bu içsel konuşmalar, kendisiyle olan mücadelesini yansıtırken bakış açısındaki sınırsızlığı da hissettirir. Ruhun derinliğindeki bu yüzleşme, kendini ve bilinçaltı gerçeklerini dışa yansıtmakla kalmaz, tarihin sayfasında önemli yer tutan kişiliklerin hayatına da ayna tutar;

"Rüya olmalı bu. Bir rüyanın içindeydim.

Mamak'taki Zeynep Bacı'nın bahçesindeyim. Yapayalnızım bahçede. Artık orada olmayan dut ağaçlarının, ceviz ağaçlarının altında dolaşıyorum." (s.47).

Kahraman anlatıcı başkişi rüya yaşamıyla, kurgusundaki dar ve sınırlı açıyı genişletmeye çalışırken aynı zamanda duygularını bütün samimiyetiyle ortaya koyar. Duygusal bu geçişler de anlatının doğallığını koruyarak gerçeksel bir nitelik kazandırır.

"Michel Butor'un belirttiği gibi roman evreni içinde üçüncü kişi, yazar ve okurdan ayrı olan bu evreni, birinci kişi yazarı, ikinci kişiyse okuru canlandırır. Ancak, bütün bu kişiler ken- di aralarında öylesine bir etkileşim içindedirler ki sonunda bir-birleriyle yer değiştirmeye başlarlar. Nitekim 'siz'in ("vous") Değişim'de 'ben' ('je') ile yer değiştirdiği, 'ben'e dönüştüğü görülür kimi kez. Böylece, anlatıcının ikinci kişiye seslenerek oluşturduğu bir anlatı içinde, birinci kişinin ağzından dile getirilen kesik kesik bölümlerin yer aldığı da görülür. Anlatıcının dürtüsüyle Leon da kendi öz yaşamıyla ilgili kimi olguları yine kendi ağzından dile getirmeye başlar." (Rifat, 2012: 27).

Yukarıdaki anlatıda yazar, roman evereninden söz ederek yazarın birinci kişi olduğunu söyler, yazarın kendi yaşamından kesitler olduğunu da belirtirken kurgudaki öznellik, düşsellik ve gerçeklik unsurlarının birbirini bütünlediğini ifade eder. Roman kurgusundaki üç kişilik anlatım açısı böylece tek bir anlama, tek bir açıya ve tek bir düzleme dönüşür. Yazarın bakış açısını emanet ettiği, kahraman, bütün olayların başlangıcı ve sonucudur;

"Şöförümle Fokurtu Kafe'deki masamda oturuyorum. Önümde yemyeşil vadi uzanıyor…" (s.109).

"Artık hayatıma alışmıştım. Evime gölge gibi girip çıkıyordum. Gündüzleri Cafe Mill'da rahattım. Yakın tarihin bir parçası gibiydim orada." (s.198).

Yukarıdaki her iki anlatıda kahraman anlatıcı başkişi, günlük yaşamındaki sıradan herhangi bir günü betimler, başkişi anlatının tamamında kendi yaşamına dönüşler yapar ve gerçeğin içinde düşsel bir kurgu yaratır.

Anlatıda otobiyografik teknik, geriye dönüş tekniği ve iç monolog gibi teknikler kullanılır. Anlatıcı yazar başkişi, kendi geçmiş yaşamına dönerken hem otobiyografik tekniği hem de geriye dönüş tekniğini kullanır;

"Vadinin ucundaki Fokurtu Kafe'deki yerimde oturuyorum. Az önce önümde uzanan sonsuz yeşilliğe bakarken Ankara'daki o bombalı gece aklıma geldi. Ne geceydi o." (s.41).

"Lullam, uzun yıllar önce Bursa'ya gittiğimiz bir zamanı hatırladım seninle. Bursa'ya ilk gidişimiz olmalıydı Lulla. Bursa karayolundaki Mezitler'deki buz ne yormuştu bizi." (s.43).

Başkişinin yaşamına dair bu ifadeleri onun geçmişe dönmek istediğini belirtir ve geriye dönüş tekniğini düşsel yolculukla birlikte kullanarak yaşanmış yaşanmışlığı tekrar yaşamaya çalışır. Geçmişin gerçeğini şimdinin uzamına taşıyarak kendi açısındaki sınırları da ortadan kaldırır.

Anlatıcı yazar, sıradan bir gün içinde birçok zamanı yaşarken kendi gerçekleriyle de karşılaşmak zorunda kalır. İşte tam bu gerçeklerle birlikte kendisinin derin bir yalnızlık içinde olduğunu fark eder;

"Elimi şöyle bir şakağıma koyup düşündüm. Böyle miydi genelde bütün hayatlar? ana çizgi dışında değişken parçalardan, adacıklardan mı oluşuyordu her biri?

Sanmıyorum.

Dünyanın en yalnız insanı olurdu böyle yaşamayı başarabilen. Belki de ben de dünyadaki yalnız insanlardan biriyim." (s.12).

Başkişinin kendini hesaba çektiği bu ifadeler 'iç monolog' tekniğine örnek sayılabilir çünkü bu ifadeler bilinçaltının sade ve özgür sözcükleridir.

"İç monologda doğal bir süreç, yalın bir yapılanma vardır ve cümleler, düşüncelerin, duyguların doğal akışına uygun olarak serbest bir akışla şekillenir." (Tekin, 2018: 277).

Yukarıdaki iç monolog tanımı, düşüncelerin doğal akışıyla birlikte özgür yapısından söz ederken anlatıda başkişinin kendine dönüşü ve bilinçaltı yolculuğu, bu konuşmaları oldukça doğallaştırır ve sıradan sözcüklerin hâkimiyetine bırakır.

Anlatıda, öyküleyici, fantastik ve betimleyici anlatım biçimleri de kullanılır. Anlatını roman türünde kurgulanması öyküleyici anlatım tekniğini beraberinde getirirken olayların düş veya rüyada geçmesi fantastik anlayışı doğrular niteliktedir. Betimleyici anlatımla da başkişi bulunduğu uzamları tanımlar;

"Bugün de bambaşka bir vadi. Bulutlarla, havanın rengiyle görüntüsü değişiyor. Durgun bir deniz gibi çevremde uzanıyor. Ağaçların kimi dimdik, kimi birbirine yaslanmış, bir hastane koridorundaki yaşlı insanlar gibi…beni dirilten bir yel esiyor, hafifçe saçlarımla oynuyor." (s.21).

Başkişinin kendi ruhsal durumuna göre betimlediği bu gerçek uzamdan düş uzamlarına yolculuğa çıkar.

Başkişinin hâkim bakış açısıyla kurgulanan anlatıda dış gerçeğin içinde doğal gerçekler dış dünyaya yansıtılarak anlatıcı düzlemi bu açıyla hem öznelleşir hem de nesnel değer taşır.

1.18.4. Olay Örgüsü

Anlatıda bir çerçeve olay ve bu olay içinde iç içe geçmiş birden fazla olay örgüsü yer alır, başkişinin kendi gerçeği ve düşleriyle bu olaylar birbirine bağımlı hale gelir.

V-1: Çerçeve Olay: Bu olay örgüsü, başkişinin gerçek yaşamıdır, kendisiyle yüzleşen bir yaşamın verdiği yalnızlık duygusu ve kimlik karmaşası ile farklı yaşamlara düş yolculuğu yapan kişilik, kendinden kaçmaya da çalışır. Gerçek zaman ve uzamları düş zamana ve uzama çeviren başkişi bu çerçeve olay içinde kendisi dışında kişilikler de yaratır.

V-2: Çerçeve olayın başkişisi, yarattığı düşsel kişilikle kendi geçmişine yolculuk yapar, ülkenin farklı şehirlerine yapılan yolculuklarda o şehirlerin genel özelliklerinden söz edilir.

V-3: Başkişi bu olay örgüsünde tarihi bir kişiliğin bedeninde var olur, beden John F. Kennedy, ruh kendisinindir. Anlatıya adını veren bu olay halkasında başkişi tarihi suikastı yeniden hatırlatır. Olayları kendi açısından yeniden ele alarak bu tarihi öykünün bilinmeyen gerçeklerine de değinir.

V-4: 15 Temmuz 2016'da gerçekleşen darbe, başkişinin gözünde tekrar canlanır ve düş içinde gerçek, gerçek içinde düş olarak kurgulanır.

1.18.5. Zaman

Anlatı zamanı bir gerçek zaman ve bu zamana bağlı geçmiş zamanlardan oluşur, her bir zaman, kendi içinde kronolojiktir. Gerçek zaman içinde başkişi geçmiş zamanlara dönerek farklı zamanlar yaratır, bu farklı zaman dilimlerini de kendine göre sınırsız ve sonsuz kılar;

"Arada bu geçmiş zaman dediğimiz yosunumsu ıslaklığın, insanı bazen rahatsız eden o tuhaf gayya kuyusunun içinden hatırladığı bir ismi bana söylüyordu. Ne çok isim vardı. Yok olmuşlardı.

Özgürlüğün ta kendisiydi oysa o benim için. Geçmiş zamanı boş veriyordum. İlgilendirmiyordu şu anda beni. Benim kafamı dolduran düşünceleri ve olayları da o yaşamamıştı.

İki ayrı zaman dilimi içindeydik. Bir portakalın soyulup ikiye bölünmesi gibi bir şeydi bu. Ben de onun son yirmi yılını bilmiyordum. Yaşantısını, hayatını." (s.14).

Başkişi anlatının daha ilk başlarında zamanı tanımlarken geçmiş zamanı yok sayar ve bunun özgürlüğünü yaşar. İnsan yaşamının geçmiş kesitini silmek, ben'in kendinden kaçışını kolaylaştırdığı için başkişi de geçmişin eskimiş yaşanmışlığından uzaklaşır ve onu yok eder.

Bedenin doğaya yenik düşmesiyle zamanı yadsıyan kişilikler, başkişinin düş zamanı ve uzamında yeniden canlanır, doğanın doğal sürecine karşı gelirler;

"Beni çok merak ediyorsun. Etme. Buradayım ben. İyiyim. Garip zamanlardan geçiyoruz Lulla. Dikkatli olmalıyız. Gece televizyon odasına çekilirim. Şöyle saati sekiz yaparım Lulla." (s.23).

Başkişi yukarıdaki bu zaman tanımlamasını yaparken kendi gerçek zamanını yaşar ancak düş zamanını da aynı zaman içine aldığı için zaman belirsizleşir;

"JFK, ölümünden 53 yıl sonra, Mamak odun deposunun oralarda, eski bir gecekonduda, Bacı'nın kurşun döktüğü kirlice sedirin üstünde uyuyordu.

Hangi zamanın içindeydim, kaç yılındaydım acaba? Bu nasıl bir şeydi?

İçimdeki sıkıntı bulutu dağılmış, yerini tuhaf duygulara bırakmıştı. Kendimi görmem lazımdı, yüzümü. Kaç yaşındaydım, zamanda bir kayma mı olmuştu? Geriye mi gitmiştim acaba?... Her şey aynıydı. Şimdiki zamanın içinde olmalıydık." (s.63).

Başkişi yukarıdaki anlatıya göre zamanın boyutlarını aşarak zamanı geriye almaya çalışırken şimdiki zamanın içinde farklı zamanlar yerleştirir. Gerçek zamanda düş zamanlar kurgusu yaratan kişilik bunu zamanda boyutlar arası yolculuk olarak düşünür. Geçmişteki bir kişinin varlığını karşısında görmesini zamanın geçişi olduğunu düşünen başkişi düş'ün gerçek olduğuna inanır. Beden değiştirme de zamanın boyutlarıyla ilgili olarak anlatının olay kurgusuna yansıyacaktır ancak başkişideki bu zamansal değişim psikolojik olabilir çünkü bilinçaltına yansıyan bu değişim zaman boyutlarıyla ilgili değildir.

"Görsel halüsinasyonlar geniş etiyolojik sebeplere bağlı olabilir. CBS dışında, demansiyel sendromlar ve çeşitli dejeneratif hastalıklar, hemisferik veya beyin sapı lezyonları, metabolik hastalıklar, ilaç ve madde kullanımı nedenler arasında sayılabilir. Ayırıcı tanı için hastanın öyküsü, halüsinasyonların fenomenolojisi, uyku ile ilişkisi, eşlik eden bulgular son derece önemlidir. Oftalmolojik muayene, metabolik değerlendirme için laboratuvar testleri ve kranyal görüntüleme yapılmalıdır. Serimizdeki ilk iki olgu da kompleks görsel halüsinasyonlar, görme bozukluğu ve iç görünün korunması ile CBS kriterlerine uymaktadır. İlk olgumuzda katarakt operasyonu ile görmenin düzelmesi problemi ortadan kaldırmıştır. Tipik CBS ile tam uyumludur. Ancak olgu 2'nin göz problemi tam tedavi edilemediği için yakınmaları düzelmediği gibi, hastalık öncesi evhamlı yapısı nedeniyle görüntüler sıkıntı yaratmaktadır. CBS'de halüsinasyonların hastaları eğlendiren nitelikte olduğu ileri sürülmüştür, ancak sıklıkla huzursuzluk ve anksiyeteye de neden olabilirler…….

CBS kendiliğinden iyileşebilir veya yıllarca sürebilir. Görme bozukluğunun tam düzeltilmesinin mümkün olduğu olgularda genellikle görsel halüsinasyonlar ortadan kalkar." (Özşahin, vd., 2016: 186-187).

Yukarıdaki tıbbi açıklamalara göre halüsinasyonlar, göz hastalıklarıyla ilgili olabilir tanısı vardır, başkişi de anlatıda göz rahatsızlığından söz eder ve hatta tedavi için bir doktor kliniğine gider;

"Nihayet göz doktorunun gözüme iğneyi yapacağı o buz gibi soğutulmuş, yatar koltuğun bulunduğu bölmeye ulaştık." (s.15).

"Bu iğne yapıldıktan sonra meydana gelen halüsinasyonlar çok canlı renklerden oluşuyordu." (s.17).

Başkişinin anlatıdaki bu kesit cümleleri onun göz rahatsızlığı olduğunun kanıtıdır bu nedenle zamanla ilgili atlamalar, boyut değiştirmeler ve farklı kimliklerin hayalini görmesi tamamen tıbbi bir sorun olarak değerlendirilebilir. Aksi halde tarihi bir kişiliğin zamanına yolculuk gerçekte olmayabilir. Bu konuyla ilgili yazarın diğer anlatılarında fizikte zaman boyutlarıyal açıklama yapılsa da bu anlatıdaki zamansal değişim, tıbbi bir rahatsızlıkla açıklanabilir nitelikte olabilir. Başkişi çünkü gözündeki rahatsız durumu anlatının başlarında bir olay örgüsü içinde okuyucuya hissettirir.

Anlatı zamanı aslında gerçek zamandır, başkişinin gerçek zamanın maddi yokluğuna bir direniş zaman yaratma çabası, düş zamanlar kurmasına neden olurken zaman boyutlarının aşıldığı zannedilir.

1.18.6. Mekân

1.18.6.1. Çevresel Mekânlar

Mimari tarihinin insanla var olduğu düşünülürse insanın kendini sosyalleştirdiği yapılar anlatı içinde de kişiliklerin sosyalleştiği herhangi bir yerdir. Bedenin kapladığı alan olarak da çevresel mekânları düşünebiliriz;

"Şimdi neredeyim biliyor musun Lulla? Batıkent'de İlayda Rose Garden diye eski, tozlu bir bahçedeyim. Bir hasır şemsiyenin altında oturuyorum" (s.23).

Başkişi, gerçek dış dünyaya ait bir mekânda oturduğunu kendince günlüğe benzer bir şekilde ifade eder;

"Vadinin ucundaki Fokurtu Kafe'deki yerimde oturuyorum. Az önce önümde uzanan sonsuz yeşilliğe bakarken Ankara'daki o bombalı gece aklıma geldi." (s.41).

"Fokurdu Kafe'deki masamda oturuyorum. Vadi avuçlarımın içinde. Kahvemi getirmişti genç garson." (s.46).

Anlatının ikisi aynı uzama aittir, buradan da anlaşılır ki başkişi oraya sıklıkla gider ve onun için sıradan herhangi bir yerdir. Ruhun derinliğinde bir iz bırakmayan bu uzam, başkişi için sadece gerçek dünyanın bir kesitidir ve düş dünyasında gezinen kişiliğin kendi bedenine dönmesini sağlar;

"Kurşuncu Bacı'nın Mamak'taki gecekondusunun bahçesindeyim." (s.69).

"Lullam, gene Bursa'dayız. Beni bir türlü bırakmıyor Bursa. Ne çok anımız varmış Bursa'da seninle. Gece zamanı. Güzel kendine özgü ışıklı bir. Bursa gecesi. Arap Şükrü'ye gidiyoruz birlikte." (s.85).

Yukarıdaki mekân anlatılarında başkişi, düş dünyasında çevresel uzam içindedir, anılarında biriken bu uzamın etkisi bilinçaltı derinliğinde kişiliği kalabalıkta olmaya iter. Ruhun kendini bedenden uzak tuttuğu çevresel alanlarda kişilik sıradanlaşır, ben duygusu da azalarak dış dünya zaman akışında ruh kendini yok eder.

Anlatıda çevresel uzamların genel özellikleri arasında; dış çevrede ruhun bedenden ayrı varlık olması, bu uzamlarda bedenin kalabalık içinde olma istemi ile ruh ve bedenin dış dünyadan uzaklaşmama durumlarını sayabiliriz. Çevresel uzamları özetle, maddenin ön planda olduğu alanlar olarak değerlendirebiliriz.

1.18.6.2. Algısal Mekanlar

1.Kapalı-Dar Yutucu Mekânlar

Anlatıda kapalı dar mekânlarda kişilikler her türlü gerçeklerden kaçma istemi içindedirler çünkü bu mekânlar, ruhun özgürleşemediği, beden hapishanesine gizlendiği labirentlerdir;

"Bu ilginç bir deneyimdi.

Şehrin tepelerine, yan yan ufak evlerine, şehir dışındaki sitelere ve gökyüzündeki benek benek beyaz bulutlara uygun bir konuşma ve anımsama oluyordu yaşadığım. Sanki iki üç hayatım vardı." (s.11).

"Vadideki, en uçtaki masamda oturuyorum. Çevremde renkler ve ağaçlar her zamanki gibi değişiyor, birbirine karışıyor ve ayrılıyor." (s.34).

Başkişinin ruhsalındaki bu uzamsal belirsizlikler, kişiliği geçmişin karanlığına sürüklerken aynı zamanda gerçeklerden de uzaklaştırır. Geçmişi şimdide yaşayan başkişi, dış çevreyi yok sayarak kendine yeni zemin arayışı içine girerek rüya uzamına yönelir. Kapalı dar uzamların sınırlı alanları rüya uzamında da yalnızlıkla bütünleşip labirente dönüşür;

"Rüya olmalı bu. Bir rüyanın içindeyim.

Mamak'taki Zeynep Bacı'nın bahçesindeyim. Yapayalnızım bahçede. Artık orada olmayan dut ağaçlarının, ceviz ağaçlarının altında dolaşıyorum.

Nereden geldim buraya ben? Ne arıyorum, kimi arıyorum bu eski, çoktan yıkılmış ve yok olmuş bahçede?" (s.47).

Başkişinin yalnızlığını hissettiği bu rüya uzamı, ruhun derinliğinde kişilik ve kimlik sorgusunu da beraberinde getirerek kişiliğin kendisiyle yüzleşmesini sağlar.

"Duyusallığın akılla fethedildiğini ilan eden pürist Le Corbusier, işleve dayanan bir mimarlıktan, saf formlara dayanan bir estetikten dem vururken, 1923'te evi bir ikamet makinesi olarak tanımlar. Onun evi büyük saydam yüzeyleriyle içeriyi dış dünyayla birleştirmeyi amaçlar. Görmeyi ayrıcalıklı kılar; mahremiyeti ortadan kaldırır. Sanki Le Corbusier'nin mimarlığı mitolojik biçimleniş olarak 'ev'in sona erdiği noktada başlar. Walter Benjamin böyle der. Breton için onun mimarlığı kolektif bilinçdışının en mutsuz rüyasıdır. Dalí'ye göre ise, ağırlığı yüzünden binlerce mimarda ve sanatçıda hazımsızlık yaratır. Sürrealistler Le Corbusier'nin modernist mimarlığını yererler çünkü onlar evin düşüncelerle, düşlerle, hatıralarla, arzularla var edildiğine inanırlar. İnsan evde kendi iç dünyasına dönebilmeli; hayallere dalıp düşler kurabilmelidir. Mahremiyete izin veren kuytu köşeler bu yüzden değerlidir." (Artun, 2014: 25).

Anlatıda başkişi rüya uzamlarında özgür eylemlerde bulunsa da kendini kendi ben'ine yönlendirir ve bu uzamların labirentinde kaybolur.

2.Açık-Geniş Mekanlar

Anlatıda açık geniş mekanlar, başkişi ve yarattığı düş kişiliklerinin toplumsal kurallardan uzak, duvarların ve sınırların olmadığı uzamlar olarak görülür;

"Ama ben şimdi bu eski bahçenin içindeyim işte. Çamaşır suyu dökülmüş, hafif katılaşmış bahçe yollarında yürüyorum ve birden aklıma çocukken Tepebaşı'ndaki bayırdan aşağı yuvarlanarak indiğim Kasımpaşa'nın mahalle aralarındaki yollar, eşkom Gülay'la oynadığım sokaklar, ilkokul yıllarım geliyor." (s.48).

Başkişiyi geçmiş yıllarındaki mutlu anılarına götüren uzam, ruhu kendinden uzaklaştırarak özgür bıraktığı açık geniş uzamlardır. Kişilik uzamın şehirsel yapısının dışına çıkar ve rüya boyutunda özel insan olma rolünü alır. Uzam, kişilik yaratma ve kişiliği kendine benzetme özelliğini açık geniş alanlarda yitirir;

"Lulla, bak aklıma gene Bursa geldi. Gene Muradiye'deyiz seninle. Mutlaka Cafe Renzi'den geliyoruz. Zafer Plaza'dan. Aysel senin olsun, baklalar, boncuklar benim,

Şehzade Mustafa Türbesi benim, bütün kestane şekerleri senin olsun, türbeden çıkan sarı benim…" (s.100).

Yukarıdaki anlatıda başkişi yine bir uzam betimlemesi yaparken geçmiş yaşanmışlığın içindedir ve rüya uzamındadır. Başkişinin rüya uzamlarını tercih etmesi, somut dünyadaki duvarların oluşturduğu kişiliği kabullenmemesiyle açıklanabilir.

"Sürrealistlerin modernist mimarlığa keskin muhalefeti ve rüyalarındaki, hayallerindeki, anılarındaki, deneyimlerindeki kente, mimarlığa, mekâna dair ifade ettikleri farklı bakışlar tam da bu nedenle, önemli. Bu bakışlar Dalí, Tzara ve Matta gibi sürrealistlerin mimarlığa değindikleri metinlerde; Breton ve Aragon'un Paris anlatılarında; resimlerde, mesela de Chirico'nun kent peyzajlarında; oynadıkları oyunlarda; kolektif olarak yarattıkları sürrealist sergi mekânlarında; kâğıda dökülen ama çoğu gerçekleşmeyen, Kiesler'in mimari tasavvurlarında belirir. Ve egemen olan mimarlık düşüncesine ve pratiğine meydan okur; onun yücelttiği biçimcilik, işlevsellik, bütünlük, bitmişlik, yenilik, hatta temizlik gibi kimi değerleri alaşağı eder. Onların yerine mitleri, başlangıçları, arzuları, duyuları, rastlantıları koyar." (Artun, 2014: 22).

Başkişin yıkmak istediği uzamsal alan kuralların olduğu şekilci alanlardır, bu nedenle kişilik kendi uzamlarında maddenin zorunlu kıldığı resmi alanları yok eder ve sınırlı uzamları, açık geniş alanlar olarak ben'in iç dünyasında yeniden yaratır.

1.18.7. Şahıs Kadrosu

1.18.7.1. Başkişi

Anlatıda başkişi, anlatıcı yazardır, otobiyografik roman özelliği taşıyan yapıtta yazar, söylemek istediklerini yine kendi ağzından söyler. Sözleri emanet değil kendi bilinçaltının sözcükler aracılığıyla dışa yansımasıdır, aslında sözcükler, başkişinin ruha giydirdiği bir elbisedir ya da ruhun somutlaşmış şeklidir;

"Hayatımın bitmiş ve kapanmış bölümü. Bir süre bunu düşündüm vadinin derinliklerine bakarak. Nerede kalmıştı o insanlar, o bir zamanlar benim için çok önemli olan olaylar, üzen aşklar… Nerelere sıkışmıştı onlar?" (s.12).

Hayatını ve bütün bir yaşanmışlığını sorgulayan başkişi, kendisiyle baş başa kaldığında yalnızlığının ve anlamsızlığının farkına varır. Geçmiş kalabalıklarını özler, aynı yaşama geri dönme istemi içinde yeni dünyalar yaratır.

"Bir karanlık nokta, bir girdaptı bu eski kız işte. Gözlerimi geçmişe dikip bu hatırlamadığım yüzü, yüzlerce kişilik gelmiş geçmiş bir kalabalığın içinde arıyordum." (s.35).

"Rüya olmalı bu bir rüyanın içindeyim.

Mamak'taki Zeynep Bacı'nın bahçesindeyim." (s.47).

Başkişinin ruhsal geçişleri onu farklı zamanlara ve uzamlara gönderir, kendini düşler ülkesine götüren ruhun bu kabulsüz tutumu kişiliğin bedensel değişimine de yol açar;

"Şaşkınlık içindeydim. Bir görüntü olmalıydı bu. Ama çok gerçekti. Tam karşımda, Bacı'nın eski sedirinin üstünde uyuyakalmıştı. Bir rüyanın içinde miydim acaba? Rüya değildi. Gördüğüm erkeğin gerçek olduğunu fark etmiştim." (s.63).

Bir erkek bedeninde var olan başkişi, beden değiştirirken aynı zamanda cinsiyet de değiştirir, böyle bir durum anlatı için bir tezat yaratsa da ruh derinliğinde özgürlüğü ifade eder. Olay halkalarındaki bir kişiliğin bedenine sahip olan başkişi, sahip olduğu bedenin kimliğiyle yaşanan olumsuzlukları yakından takip eder ve olayları kendi bakış açısıyla yeniden canlandırır.

Başkişinin bir tek ruhla iki bedene sahip olması, doğanın kanunlarına karşı çıktığını gösterirken anlatın olaylarına da heyecan ve olağandışı özellikler kazandırmış olur.

"Artık o dünyadan çıkmıştım. Başka bir aleme, kendi dünyama aittim." (s.202).

Anlatı sonunda kendi ben'ine dönen başkişi, ikinci bedenin psikolojik bir hastalık olduğu tanısını kendi koyar, anlatıda da zaten bu durumdan ötürü ruhsal tedavi görür. Ruhunun bütünüyle bedeninden özgür olduğu anlatı başkişisi, dış dünyada olduğunu fark ettiği anda kendi varlığının da farkına varır ve gerçek uzam betimlemesiyle anlatıyı bitirir.

1.18.7.2. Norm Karakterler

Anlatı norm karakterleri, Lulla ve Başkan Kennedy'dir, bu iki karakter geçmiş yaşam olarak başkişinin tamamlayıcı kimlikleridir. Kişiler dünyasının başkişinin bilinçaltı ile ilgili olduğunu söyleyebileceğimiz anlatıda her türlü varlık ya da kişilik başkişinin istemiyle yaratılır.

Lulla bir kimlik değil, başkişinin kendi aynası olarak gördüğü kişiliktir, onunla geçmişin güzel anılarında var olan başkişi, gençliğini ve güzel anılarını bu norm karakterle anlatıya dahil eder;

"Lulla, canım Lulla. Nasıl ama nasıl özledim seni. Ne düşünüyorum, biliyor musun Lulla? Aynı dünyadayız. Bu da önemli bir şey. İkimiz ayrı dünyalarda olabilirdik. Lulla, aynı dünyada, aynı gökyüzünün altındayız. Yakında geleceksin." (s.23).

Bu norm karakter başkişinin başka bir yüzüdür, onu geçmişe götürerek yaşanmışlığı canlı tutmasını sağlar. Gerçek uzamlar yolculuğunda başkişinin yanında olan Lulla, başkişinin mutlu olduğu anlara da tanık olur;

"Bilmiyordun Bursa'yı. O zamanlar ince çerçeveli gözlüklerin vardı Lulla, benimse gözüm o yıllar hiç iyi görmüyordu. Yardım ediyordun bana. Otelden çıkmıştık. Alacakaranlıktı. Ne güzeldi bu saatte Bursa. Bayılmıştın. Hava limonata gibiydi. Yedi bin evliyanın koruduğu bu şehirde birdenbire mutlu olmuştuk." (s.44).

Lulla kişiliği hem geçmiş hem de mutlulukla tanımlanırken başkişi bu norm karakteri kendisi için yaratır çünkü Lulla aynı zamanda bir zaman ve uzam kişisidir. Çeşitli zaman ve uzamların betimlemesi bu norm karakterle yapılır;

"Canım Lullam.

Slovenya'yı seversin sen. En çok Slovenya'yı. Lipica'yı. Oradaki 1947 yılında yapılmış eski oteli, dağ yollarını, otelin önündeki çimenliğive oranın sabahlarını…" (s.128).

Yukarıdaki anlatıda yine bir geçmiş zamana ve ülke dışındaki bir uzama yolculuk vardır, bu zaman ve uzam düşselinde başkişi, bir gezi programındaymış gibi 1947 yılındaki Lipica şehrini anlatır;

"Sen nasısın Lullam, boş ver beni? İstanbul'a gitmiştik bir ilkbahar günü. Uzun yıllardan sonra ilk defa İstanbul'a baharda gidiyordum.

Sonra bir ıhlamur kokusu geldi burnumuza. Karşıdan, bakkalın yanındaki bahçeden. O an yaşadığımızı anladık." (s.199).

Anlatının son kesitinde başkişi, Lulla ile İstanul'a döner, oradaki mutlu yaşama dönüş anını anımsar ve gerçek dünya ve zamanın içinde yaşamına devam eden kişilik, tüm kuralları da kabul etmiş olur.

Lulla norm karakteri aslında başkişidir, anılarıyla birlikte ayrı bir kişilik gibi düşünülse de gerçek zaman ve uzam tamamlayıcısıdır.

Anlatının ikinci norm karakteri John Fitzgerald Kennedy'dir, bu norm karakter başkişi için ruhsal bir tamamlayıcı unsurdur. Kendi ruhunda başka bedenleri taşıyan başkişi, bedensel çatışmasını düş yaşamında başka kişiliklere dönüştürerek yansıtır;

"Kapı gıcırdayarak açıldı. Başkan Kennedy çıkmıştı. Hafifçe gerindi. Ne kadar boylu poslu bir adamdı. Mahmurdu gözleri." (s.72).

Başkişinin başkan JFK'yi anlatıda yeniden canlandırdığı kesit, geçmişte gidilen bir evin bahçesidir. Gerçekte bu evde yaşayanlar aniden tarihi kimliklere dönüşür ve yeni bir başkişi ortaya çıkar;

"Neydi o gördüklerim rüya değildi, yaşamıştım o bahçeyi, hepsi gerçekti. Yüzü karakol dayağından şişmiş ve eğrilmiş Oswald, uyku mahmuru yakışıklı Amerikan Başkanı JFK ve Dallas'ta Başbakandan 45 dakika sonra vurulup ölen polis memuru Tippit." (s.74).

Rüya uzamını gerçekle algılayan başkişi, yarattığı JFK karakteriyle tarihi bir olayı yeniden anımsatır ve bu tarihi olay bu kez başkişinin ruhundaki bedensel değişimle heyecan ve canlılık kazanır. JFK norm karakteri, bir başkan olarak suikast düzenlenip öldürüldüğü için ölümün şekli ve unsurunda ilginç bir bilinmezlik vardır ve başkişi de bu kişiliği, bilinmezliği çözmek için yaratır;

"Demek Başkan Kenndy kazara, büyük ölümcül bir hata sonucu öldürülmüştü. Mutlaka bu skandal örtbas edilmişti. " (s.90)

"Işığı yaktım. Karşımda anneannemden kalma boy aynası. Şöyle baktım kendime. J.F. Kennedy'dim. Değişmemiştim." (s.131).

Yukarıdaki her iki anlatıda J.F. Kennnedy, başkişinin kontrolündedir, onun istemiyle hareket ettiği için, kendine ait bir kişiliği yoktur ve bilinçaltının tüm gizemlerini ortaya koyar. Kennedy, kendi sonunu hazırlayan suikastı başkişinin ruhunda tekrar yaşar, ölümüne dair saklanan gerçeklerle yeniden yaratıldığı düş uzamında bu kez ölümden kurtulur ve sınırlı yaşamın kurallarına karşı çıkar. Başkişinin ruh tamamlayıcısı J.F. Kennedy, bedensel bir varlık olmadığı için doğru ve yanlışları da yoktur, kendine ait bir ben'e sahip olmayan kişilik, başkişinin düş varlığı olarak kendi yaşamını tamamlar.

1.18.7.3. Kart Karakterler

Anlatıda kart karakterler, norm karakter J.F. Kennedy'nin ölümünden sorumlu kişilerdir. Başkişinin Kennedy ölüm olayını yeniden canlandırmasıyla kurgulanan karakterler aynı zamanda bu ölüm olayındaki sırların ortaya çıkmasına da neden olurlar. Bu kişilikler tam bir karşıt güç sayılabilirler çünkü başkişi ve onun bedensel varlığı için tehdit unsurlarıdır;

"Gözlerime inanamıyorum. Çitin yanında Lee Harwey Oswald duruyordu. Kennedy'nin katili!

Acaba katili miydi? Büyük olasılıkla değildi.

Çerçevelendim, demişti sorgusunda. J.F.K'yi ben öldürmedim." (s.73).

Tarihi kaynaklara Başkan Kennedy'i öldüren katil olarak geçen L.H. Oswald, başkişinin olay araştırmasında katil değil şüpheli kişidir, olayda kesinlik olmasa da yine de karşıt güçtür;

"Arkamdan bir ses duydum. Oswald gelmişti. Lee Harwey Oswald.

Kennedy'nin katili." (s.103).

Düş dünyasında tekrar canlanan L.H. Oswald, yaşanan tarihi olay için hala karşıt güçtür, asıl gerçekler gizlidir ve kimse açığa çıkmasını istemez. Bu kadar büyük bir olayın tanıklarına göre Oswald katil olmasa da bu henüz kanıtlanmamıştır çünkü olayı inceleyen gizli servis elemanları ölüm olayını tam olarak açıklığa kavuşturmaz. Kart karakter L.H. Oswald ölümü gerçekleştiren kişilik olarak kayıtlara geçer.

1.18.7.4. Fon Karakterler

Anlatının fon karakterleri Kurşuncu Bacı'nın bahçesine gelen kişiler, polis memuru Tippit ve garsondur, bu kişiler, anlatıda olay akışını etkilemez ve herhangi bir niteliğe de sahip olmazlar. Varlıkları ve yoklukları anlatı kişilikleri tarafından bir önemsenmez.

Anlatının fon karakteri olmasına karşın Kennedy suikastında kendisinin de ölümle sonuçlanan yaşamı Tippit, diğer fon karakterlere göre anlatıda daha fazla anımsanır;

"Sözümona Kennedy'iyi vuran Lee Harwey Oswald, hiçbir neden olmadan devriye gezen polis memuru Tippit'i de vurmuştu." (s.49).

Tippit'in ölüm şekli ve Kennedy hayranı oluşu onu fon karakterler genelinden ayırır ancak ruh ve beden olarak tam bir kişilik olmadığı için de olaylarda niteliksizdir.

Başkişinin sürekli gittiği kafedeki garson çocuk da bir başka fon karakterdir, başkişi bu kişilikle birlikte yeni bir kimlik yaratarak anlatıya dahil etse de gerçekte Tahir adlı garson sadece bir fon karakterdir, kafeye giden başkişinin su ve kahvesini getirir bundan başka bir görevi yoktur.

1.18.8. İzlek

1.18.8.1. Yalnızlıktan Geçmişe Kaçış

İzole olan kişilikler kendileriyle yalnız kaldıklarında ilk yaptıkları şey geçmişi anımsamak ve geride bıraktıklarına pişmanlık duymaktır. Anlatıda başkişi, kendisiyle yalnız kaldığında geçmişe dönüp bakar ve kendini yeni bir arayışın içinde bulur. Yalnızlıktan kaçtığı geçmiş, onun için artık yeni bir başlangıç noktasıdır. Yaşamı, yaşanmışlıkları ve bütünüyle kendisi hepsi bu arayışın bir kesitidir;

"Hayatımın bitmiş ve kapanmış bölümü. Bir süre bunu düşündüm vadinin derinliklerine bakarak. Nerede kalmıştı o insanlar, o bir zamanlar benim için çok önemli olan olaylar, üzen aşklar…nerelere sıkışmıştı onlar?

Başka bir rayda giden vagon gibiydim şimdi.

Elimi şöyle bir şakağıma koyup düşündüm. Böyle miydi genelde bütün hayatlar? Ana çizgi ışında değişken parçalardan, adacıklardan mı oluşuyordu her biri?

Sanmıyorum.

Dünyanın en yalnız insanı olurdu böyle yaşamayı başarabilen. Belki ben de dünyadaki en yalnız insanlardan biriyim." (s.12).

Yukarıdaki anlatıda başkişi, kendini ve yalnızlığı bu şekilde ifade ederken yalnız ve karanlık bu dünyadan geçmiş yaşanmışlığa dönme istemiyle hareket eder;

"Eski dünyalara ve bugünkü şehrin içinde yolculuk. Kentlere kaçış.

Sonsuz bir özgürlük." (s.14).

Yaşamın zamana yenik düşmesinden ve kendisiyle kalmaktan korkan başkişi benliğini terk etmeyi özgürlük olarak düşünür. Ruhun kendi yaşamını kurması ve zamanın etkisini yitirmesi onun için gerçek yaşamın tanımıdır. Sonsuz ve sınırsız olmak her türlü eskimişlikten uzak olmak ve kendisiyle olmaktan kaçmak, gerçek yaşam dünyasıdır;

"Hayattı bu birden anladım. Hayat buydu işte. Anılar, hüzün, umutlar ve tedirginlik. Başka nasıl tanımlayabilirim ki hayatı?

Hayatın tam orta yerindeydim…" (s.15).

Başkişinin bu ifadeleri yine hayatı tanımlamaya çalışan betimlemelerdir, kendine baskı yapılan bir dünyadan sınırsız bir dünyaya gitmek isteyen kişilik, gerçekleri de tüm zıtlığıyla kabul etmeye çalışır. yaşamın içinde mutluluk kadar hüznün de iyilik kadar kötülüğün de bulunabileceği gerçeğini fark eden başkişi yine de bu gerçeklerden kaçarak yaşanmış gerçeklere döner;

"Kendi kendini silen bir mesaj. Geçmişten çıkıp gelen ama kendini, kimliğini ele vermeyen, sanki yüzü kapalı bir suret. Var ama yok. Rüya gibi ama gerçek." (s.26).

Hayatın zıtlıklarını kabullenmeye çalışan başkişi, geçmişten kişilikleri anımsayarak şimdinin yaşamına taşır. Yirmi yıl önceki genç bir kızı anımsar, bilinçaltındaki hayali bir kimlik olarak yeniden canlandırır. Yalnız kalan benlik, kendine yeni yaşamlar ararken bincin sınırlarını aşarak kayıp kişiliklerle iletişime geçer;

"Bir tanesini ayırdım. On sekiz yaşında olmalıydım. Saçlarım uzun, cildim pürüzsüz ve duruydu. Bir an tuttum onu elimde. Gençliğim bana bakıyordu. Asude ve sakin bir bakışı vardı. Dudaklarında hafif bir tebessüm. Hayatta neler yaşayacağını hiç bilmediği yıllardı. Geride bıraktığı yıllar kısa, önündeki yıllar uzundu. Ama o bunun farkında görünmüyordu." (s.39).

Yukarıdaki anlatıda başkişi, gençliğini anımsar ve kendini betimleyerek geçmişin yeniliğindeki bedenine özlem duyar. Dış dünyanın eskittiği şimdiki zaman bedeninden uzaklaşan başkişi, henüz yeni sayılan geçmiş bedeninde var olmak istemindedir ancak doğanın kurallarına aykırı olan bu durum, düş veya rüya uzamında gerçekleşerek başkişinin kaçış- arayışına yardım eder;

"Az sonra dizi başlayacak, başka bir dünyaya gidecektim." (s.39).

"Rüya olmalı bu. Bir rüyanın içindeyim. Yapayalnızım bahçede. Artık orada olmayan dut ağaçlarının, ceviz ağaçlarını altında dolaşıyordum." (s.47).

Başkişinin kendini farklı dünyalara taşıması, anlatıda ifade ettiği gibi yalnızlığından kaynaklıdır, ruhun bedenden ayrı davranması da yalnızlığın karanlığından kurtulma çabasıdır. Başkişi ve yarattığı kişiliklerin hemen hepsi kalabalığın ve kuralların dayattığı kurallı yalnızlardır. Kentlerdeki zamansal-uzamsal mimari, toplumun buna bağlı olarak yüklediği roller ve sorumluluklar, kent insanını

birey boyutunda yalnız kılar. Bu zorunlu rollerin kişilikleri arasındaki çıkar çatışması ve birbirlerine olan güvensizlikleri de onları ayrıca yalnızlaştırır;

"Ankara bombalanıyordu.

Acaba tepemde uçan F-16'larda kimler vardı? Bir hava saldırış olmalıydı bu." (s.41).

"O da konuşmayacaktı benimle. Ne konuşacak ki eski Amerikan Başkanı? 1963'te Dallas'ta feci bir suikasta kurban gitmiş Kenndy." (s.51).

Yukarıdaki anlatılarda komplo, suikast ve ölüm kavramlarının olduğu olaylar yaşanır, yaşanan bu olumsuzluklar, ölüm kadar güçlü bir duygu olan korkuyu da beraberinde getirerek kişiliklerin ruhunda yalnızlaştırır ve onları her türlü kaçışa zorlar.

1.18.8.2. Ölüm Korkusu ve Boyut Değiştirme

Anlatıda başkişinin yalnızlık ve ölüm korkusundan kaçışı, beden değiştirmesiyle sonuçlanırken tarihi bir olayın da tekrar canlandırılmasına neden olur. Başkişi kendisiyle yüzleştiğinde kocaman bir yalnızlık dünyası bulur, bu dünyadan kurtulmak için de bedenin sınırlarını aşar ve kendi yok ederek başka bedende yeni bir kişilik olur;

"Ürkütmüştü bütün bunlar beni. Sanki oradaydım. Her şeyi yaşıyordum. Tüylerim ürpermişti. Beynimi boşaltmam lazımdı. O görüntüleri hiç olmazsa bir süre için silmem. Unutmam…" (s.69).

"Bu durumu anlamama imkan yoktu. Başka bir şeydi bu, başka bir dünya. Değişik bir boyuta girmiş olmalıydım. Nereden, nasıl girmiştim bu boyuta? Ölmüş de olabilirdim. Birden endişelendim." (s.72).

İlk anlatıda başkişi, okuduğu kitabın konusu ve kişiliklerinden etkilendiği için olaylara bizzat tanıkmış gibi davranır. İkinci anlatıda da ölümün belirsizliğiyle gelen zamansal bir atlayış vardır. Başkişi, şimdiki zamanından geçmiş kişiliklerin yaşamına düş yolculuğu yaparak korkularından uzaklaşır ve beden değiştirme olayını gerçekleştirir.

Anlatıda hem boyut hem de beden değiştirme olağandışılığı görülür, başkişi ruhunun farklı bir güçlerin etkisinde olduğuna inanır ve rüya yaşamını da bu güçlere bağlı olarak yaratır. Ruhun bedenden bağımsız davranışı, kendini başka bedenlerde bütünlemesi bulunduğu gerçek bedenin özelliklerinden kurtulma isteminden kaynaklanır.

"İnsanlık tarihinin en eski dönemlerine ilişkin araştırmalar, ilkel kültürlerin ruh kavramına önem verdiklerini ortaya koymuştur.7 Bu insanlar, yaşadıkları pek çok olayı doğaüstü güçlerle açıklamaya çalışmışlar; tabiatın ruh adı verilen gizli güçler tarafından yönetildiğine ve insanın da içindeki ruhun etkisiyle çeşitli davranışlar sergilediğine inanmışlardır.8 Bu bakış açısını yansıtan ilk ipucuna Doğulu ve Batılı bilge gezginlerce gözlenerek yazıya dökülmüş olan kayıtlarda rastlanmaktadır. Bunlarda yer alan şaman ve büyücü ayinleri, iyi ve kötü ruhlara olan inanç hakkında bilgi vermektedir. O dönemde, psikolojik hastalıklar, kötü ruhların bedene etki etmesi ile açıklanmış ve bedeni bu kötü ruhtan kurtarma amacıyla tedavi yöntemleri üretilmiştir. Eski çağlardaki ruh inancı hakkındaki diğer ipucu da, uyku halinde ruhun bedenden ayrıldığına ilişkin yaygın bir kanaatin varlığıdır. Bu inancın, rüya kavramının önem kazanmasına sebep oldu." (Düzgüner, 2013: 254-255).

Yukarıdaki anlatıda ruh kavramıyla ilgili araştırmaların çok eski dönemlere dayandığı görüşüyle ruh hakkındaki inanışlar verilir. Buna göre ruh kavramı, ilkel dönemlerde gizli güçlerin elinde olduğu inancı, 'Ölüm Limuzini' adlı anlatıda başkişinin inancı ile benzerlik gösterir. Başkişi kendi ruhuna hakim olan başka bir bedenin içinde geçmişin yazgısını kendi sonsuzluğuyla yeniden yazar. Ruhun varlığının tanrıyla ilişkili olduğu söylenirse anlatıcı yazar, yarattığı kişiliklerin ruh ve beden davranışlarını ve onların yaşam çizgisini kendisine bağlı olarak tasarlar;

"Dehşet içindeydim.

Suikast arabasına binmiştim. Benden başka hiç kimse ne olacağını bilmiyordu. Hafifçe arabanın döşemesine doğru indirdim gövdemi.

Dallas'ta mıydık, Tuzluçayır'da mı belli değildi.

Ama içinde bulunduğum tarihten emindim. 22 Kasım 1963 yılındaydım." (s.105).

"Texas, 22 Kasım. Dallas'tayım. O meşum gün. Hava çok sıcak. Yolun kenarına insanlar toplanmış kimi fotoğraf kimi film çekiyor……

Kafamda bin bir düşünce geçiyor. Ölüm arabasının içindeyim. Neden başıma geldi ki bu?"(s.107).

"Öyle demeyin, dedi kız. Şaşırmadınız mı? Tıpatıp o'sunuz.

Ama onun devrinde değilim.

Olsun. Onun devri diye bir şey yok. Şu an ABD'nin en parlak başkanlarından birinin kopyasısınız." (s.118).

Yukarıdaki anlatılarda başkişi, zamanın boyutlarını aşar ve kendi bedeninden uzaklaşarak başka bir bedende canlanır, ruhun kendini kaybedip başka bedenlerde var olması gizli bir gücün kişiyi yönettiğini gösterir. Anlatıdaki bu gizli güçler, fantastik ve büyülü gerçek anlayışının etkisiyle de ortaya çıkan olağandışı gerçeğin üstünde gerçekledir.

"Yaşatılmak isteneni, dışarıda gerçekleşen değişime karşı korunmak istenen varlığı tüm gerçekliği ile metinsel düzleme taşımak ve bir tür metinsel, dolayısıyla varoluşsal mutabakat zemini yaratmak." (Aranyosi, 2011: 193).

Anlatıda ifade edildiği gibi büyülü gerçek, dış yaşamın gerçek değişimine karşı bilinçaltı gerçeğini korumaktır, büyülü gerçeğin gizemi de buradan kaynaklanır, dış ve iç yaşamı bütünlemek ve kişilikleri kendi gerçeği ile var etmek.

Ölüm korkusuyla yüzleşen başkişi kendi gerçeğini bir başka gerçeğin düş'üne taşırken ruhun gizemli gücüne başvurur. Anlatı kişiliklerinin ölüm-kaçış-gerçek çatışması zaman ve uzam gerçeğine karşı bir kabullenme sürecidir. Doğanın asıl gerçeği olan zaman, bedenin yok olmasına neden olurken ruh kendi zamanını yaratarak sosuz ve sınırsız bir yaşama kavuşur. Anlatının bütünündeki asıl gerçeklik de zamana karşı direnme ve ölümden kaçıştır.

1.18.8.3. Gerçeğin İçinde Gerçek

Anlatı olayları, tarihsel bir zaman üzerine kurgulanır, anlatıcı yazar başkişi bu tarihsel olayı, kendi şimdiki zamanına taşır. Dış gerçeklerdeki geçmiş zaman kişilikleri, şimdiki zaman bedenlerinde kendi kimlikleriyle yeniden canlanırken tarihi olay, başkişinin bakış açısında sonsuzlaşır.

Olay kurgusundaki gerçek dışı gerçekler, dış yaşam etkisinden uzak kalarak düş uzamında kendi evrenini yaratır. Gerçeğin büyüsü veya gizemi denen bu düş yaşam, maddeyle enerjinin ayrışmasıdır. Anlatıcı yazar başkişi, kendi zamanından uzaklaşarak geçmişe dönmesini bedensel maddeden kurtulmasıyla gerçekleştirir;

"Özgürlüktü o benim için. Çoktandır özlediğim özgürlük. Arabamın tekerleklerinin dönmesi…

Eski dünyalara ve bugünkü şehrin içinde yolculuk. Kentlere kaçış.

Sonsuz bir özgürlük." (s.13-14).

Başkişinin özgürlüğe kaçışı, bedenin sınırlarından kurtularak gerçekleşir ki rüya ve düş uzamı onun merkezi dünyasıdır.

"Işık hızına yaklaşırken kinetik enerjimiz ve dolayısıyla E değeri artacaktı ki bunu c2'ye böldüğümüz zaman (m=E/c2) vücudumuzun kütlesinin de (m) aşırı artmış olduğunu görecektik. Kısacası ışık hızına yaklaştığımız zaman toplam kütlemizin büyük kısmı ek enerjiden, yani kinetik enerjiden oluşuyor.

Bu yüzden elektron ve insan gibi kütleli cisimler ışık hızına ulaşamıyor. Işık hızına yaklaştıkça kinetik enerjimiz ve dolayısıyla toplam kütlemiz artırıyor. Bu sebeple daha hızlı gitmek için daha çok enerji harcamamız gerekiyor.

Bu da kısır döngüye yol açıyor: Öncelikle ışık hızında gitmek için bize sonsuz enerji gerekiyor ki sonsuz enerji üretmemiz imkansız. Ancak, sonsuz enerji üretsek bile bu durum kütlenin de sonsuz olmasına yol açıyor. Sonuçta kütleyi enerji cinsinden hesapladığımız için kütlemiz sonsuza erişiyor." (Demircan, 2018:4).

Yukarıdaki anlatıda, fizik bilimine göre zamanın boyutlarını aşmak ancak maddenin yok olmasıyla mümkün olabilir açıklaması vardır. 'Ölüm Limuzini' adlı anlatıda da önemli izleklerden biri olan zamanın ötesine geçme düşüncesi, başkişinin kendinden, tüm kurallardan ve ölümün bilinmezliğinden kaçmasıyla oluşur. Başkişi, aklın ve dış dünyanın yarattığı kader çizgisinden kurtulmak istemindedir. Bu nedenle düş ve rüyanın özgürleştirdiği ruhu, bedenin sınırlarından kurtararak sonsuzlaştırır ve zamanı da kendi akışından farklı bir boyuta sürükler;

"Sıcak bugün dedi.

İçeride uyuyan da Başkan John Kennedy idi.

Olacak şeyler miydi bütün bunlar?

Sanki dünya sallanmış, geçmişle gelecek birbirine karışmış, şimdiki zaman sanki yalnızca düşüncelerden oluşmuştu." (s.71).

Gerçeğin içinde gerçekler yaratan başkişi, olağandışı nitelik kazanarak kendi dünyasının tanrısı olur ve yaşamın gerçeğini yeniden yazar. Dış dünyada ölümün karşısında yenik düşen tarihi kişilikler, anlatı yazgısında maddenin sınırlarını yok eder ve kendi kişilikleriyle yeniden varlık olurlar. Bilinçaltı derinliğindeki aklın kuralları, anlatı kişiliklerinin gerçeğinde yadsınır, kendilerini her türlü somut gerçekten uzak tutan kişiler, başkişinin varlık bilinciyle hareket ederler. Dış dünyadaki bedensel kimliklerini

düş uzamında da devam ettiren kişiliklerin amacı ben olmak değil, ölüm sınırlarını aşarak sonsuz olmaktır.

"1924 yılında yayımladığı ilk gerçeküstücülük bildirgesinde Breton, Nerval'in ortaya attığı doğaüstücülüğün (süpernatüralizm) kendi görüşlerini daha iyi ifade ettiğini ancak onun yerine yakınlarda ölen Apollinaire'e hürmeten onun kullandığı gerçeküstücülük terimini benimsediğini yazar ve akımı şöyle tanımlar: "Gerçeküstücülük, isim. Söz ya da yazı yoluyla düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymayı amaçlayan katkısız ruhsal otomatizm. Aklın dayattığı tüm denetimlerin yokluğunda ve tüm estetik veya ahlaki denetimlerin dışında düşüncenin kendini ortaya koymasıdır. Aynı bildirgede yer alan bir başka açıklama ise şöyledir: "Gerçeküstücülük evvelce dikkate alınmamış belli çağrışım biçimlerinin üstün gerçekliğine, rüyaların mutlak gücüne, düşüncenin tarafsız oyunlarına olan inanca dayanır. Diğer tüm ruhsal mekanizmaları bir kalemde iflas ettirmek ve yaşamın tüm temel sorunlarını çözmek adına bunların yerine geçme eğilimindedir." (Vangölü, 2016: 4).

Gerçeküstü anlayışta aklın ve ahlakın denetiminden uzak düşünceler, anlatı başkişisi için yaşam şeklidir. O ve diğer kişilikler bütün kuralların karşısında kendi kurallarını ortaya koyar ve kendi dünyalarını yaratır;

"Bu dünyada mıydım? Başka, hiç bilmediğim dünyaların kapıları mı aralanmıştı bana?" (s.71).

Anlatıda başkişi gerçekle düş'ü ayırt edemez, düşüncenin zaman boyutunda ölümsüz kişilikler yaratırken bedenin var olduğu dış dünyadan yani ölüm sınırından kaçar. Gerçeküstü gerçek, bilincin kendini ben'den ayrı tutması ise başkişi de ben varlığını aklın kontrolünden uzaklaştırarak maddeyi enerjiye, yani bedeni ruha dönüştürür, düş-gerçek; gerçek-düş olur.

1.19. Sinek Valesi Nizamettin

1.19.1. Roman Kimliği

Anlatı, ilk olarak Everest Yayınları'nda Kasım 2018'de basılmıştır. Kapak tasarımı Füsun Turcan Elmasoğlu, sayfa tasarımı M. Aslıhan Özçelik'e aittir. Baskı ve Ciltleme Melisa Matbaacılık tarafından yapılmıştır. Anlatının son kesitinde "14 Eylül 2018 Armada-Starbucks" tarih ve yer belirtisi vardır.

Eserleri hakkında yazar Nazlı Eray bir söyleşisinde şu ifadeleri kullanır.

"Ben geniş bir skalada yazıyorum. Her yaştan okuyucum var. Eserlerim sadece Türkiye'de değil yurt dışında da ilgiyle okunuyor. Dünya değişti. Bir parça gri hücreleri zorlamak gerekiyor artık. Bence Türkiye böyle bir yazarı olduğu için mutlu olmalı." (Şahin, 28.11.2019, https://www.milliyet.com.tr).

'Sinek Valesi Nizamettin' adlı anlatıda da farklı uzamlar kullanılarak olağandışı kişilikler yaratılmış ve sosyal temalar farklı ifadelerle anlam kazanmıştır.

1.19.2. İsimden İçeriğe

Anlatının temel izleği olan ölüm-yaşam çelişkisi veya yaşam ölüm mü, ölüm yaşam mı? sorusu, anlatı kişisi 'Vale Nizamettin' tarafından sorgulanır. Bu sorgulama ve yargılama işlemi anlattı süresince belirsizliğini korur;

"Ölü müyüm, diri miyim anlamam lazım. Bu çok önemli benim için. Anlıyor musunuz?" (s.206).

Kendisinin yaşam ve ölümle olan bağını bir türlü çözemeyen 'Vale Nizamettin' yaşamın da, ölümün de ne olduğunu ve nasıl gerçekleştiğini anlayamaz. Toplumun sıradan bir kişiliği olan otopark görevlisi kişilik, anlatıya temel ileti olarak dahil olur. Yazar Nazlı Eray, bu karakterin adını anlatıyla özdeştirerek anlatının temel kurusuna dikkat çeker ve okura iletmek istediği iletiyi rahatlıkla aktarır.

Birden fazla kurguyla yaratılan içerik, Vali Nizamettin'le özetlenir ve gerçekler düş, düşler gerçek olarak karşımıza çıkar. 'Vale Nizamettin'in otopark görevlisi olarak çalışması gerçekseli ifade ederken, bu kişiliğin yaşadığı ruhsal 'bunaltı' onu özelleştirir. Anlatı adının da bu kişilikle sunulması 'özel' rolünden kaynaklanır. Anlatı sonunda Vale Nizamettin'in yaşadığına ikna oluşu, yaşamın devam edilebilirliğini kanıtlarken yaşayan bir ölü veya ölü bir yaşam anlatının somut-soyut simgesidir.

1.19.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Sinek Valesi Nizamettin' adlı anlatı 'ben' bakış açısıyla yazılır. Yazar başkişi, kendi düşünce düzleminde kurguladığı olayları ve yarattığı kişilikleri yine kendi düzlemine göre yönetir. 'Ben'in kurgusu dar anlam içermesine karşın bilinçaltı gerçeğinin somutlaşması da bir o kadar anlamı derinleştirir ve sonsuzlaştırır;

"Bu garip âlemin içindeyim. Yarı rüya, yarı karabasanımsı bir görüntü bu.

Koltukları dolduran cinler ürkütüyor beni, yerimi bulmaya çalışıyorum.

Korkmamalıyım, diyorum. Korkmamalıyım. Birazdan müthiş bir şey dinleyeceğim. Kendimi kaybedeceğim." (s.8).

Anlatıcı-yazar başkişinin, 'yarı rüya' diye tanımladığı yaşam, aslında kendi içselinde görmek istediği veya yapmak istediği olaylardır. Düşünce anlamında tek tip bir sezgi ve algılayışla yaratılan anlatı, aynı anda farklı uzamlar ve zamanlar da kurgulanarak çok boyutlu bir geçişe götürülür. Soyut anlamın yoğunlaştığı bakış açısında başkişi, somut gerçekleri sınırlı anlamı, genişletir ve derinleştirir. Aynı anda birden fazla olayın yaşandığı olaylar zincirinde uzam da zaman akışına göre değişiklik gösterir; *"Dar bir kulisteyim. Duvarlar koyu nefti boyalı. Bakıyorum çevreme. Neresi burası acaba?*

Bir televizyon kanalının kulisi olmalı." (s.12).

Anlatının daha ilk kesitinde uzanın belirsizliğinden şikayet eden kişi, bir rüya içinde, bir tv kanalında, bir otoparkta ve bir türbededir. Keskin mekân geçişleriyle, anlatıya çok yönlü anlamlar yükleyen başkişi, tek kişilik bakış açısını yıkmaya çalışır. Merkezi kişi olan anlatıcı yazar her yönüyle mevcut kurallardan uzaklaşır ve kendi 'ben'ini koyduğu olay zincirinde dış dünyadan bağımsız hareket eder; *"Otobiyografik nitelik taşıyan romanlarda 'anlatıcı' gerçek dünyadaki yazardan uzakta ve kendi kendine yeten bir kişilik arz eder. Onun, roman genelinde kullandığı 'ben anlatım' biçimi teknik yapılanmanın yanında ona 'birey' olma niteliği, dolayısıyla bağımsızlık da kazandırmaktadır."* (Tekin, 2018: 58).

Yukarıdaki anlatıda da ifade edildiği gibi başkişi 'ben' anlatıcı 'birey' olarak anlatının genelinde bağımsız eylemlerde bulunur.

'Sinek Valesi Nizamettin' adlı anlatıda 'ben' bakış açısının sunduğu sınırlı düşünenin, sınırsız yaşamlarında, başkişi tüm olasılıkları kendinde toplar. Kişilikleri ve olayları kendi 'ben'iyle biçimlendiren başkişi, yaşam sorunsalını çözümlemeye

çalışırken samimiyetini ve doğallığını yitirir. Olağandışı olaylar ve kişiler kurgulayan başkişi yazar, her kişiden ayrı, yalnız kendi olan bir dünyayla yüzleşmek istemez. Bu yüzden anlatıdaki tüm varlıkları kendi 'ben'inde toplar ve çoğul kişi kurgusu yaratır.

Anlatının çoğul kişiliği 'ben' kendi görüş alanını genişletirken, sahne ve özet tekniğini kullanır.

"Sahne, okuyucuya sözü edilen etkinliğe katılıyormuş duygusunu verir, çünkü okuyucu etkinliğin hem oluşunu, hem de olduğu anı aynı anda yaşamaktadır." (Stevick, 2010: 54).

Yukarıdaki sözü edilen sahne tekniği, anlatıda sıkça başvurulan bir yöntemdir. Başkişi, tüm duyguları onda yaşayan kişilikleri betimlerken, okuyucuyu da bu duyguların etkisinde bırakır;

"Cristiano Ronaldo bana bakıyordu.

Merhaba, dedi.

Merhaba.

Bugün daha mutlu musunuz?

Mutlu sayılırım, dedim. Aniden giriyoruz bu programa her seferinde. Tam kendimi toparlayamıyorum." (s.26).

Anlatının bir kesitinden alınan ifadelerde, başkişi o anda hissettiklerini anlatırken, tv programın verdiği heyecan paylaşılır. Ayrıca gerçekselin bir kişiliği olan futbolcu 'Cristiano Ronaldo' ile konuşma fırsatı, hem anlatı kişiliklerini hem de başkişi etkileyen bir durum olarak yansıtılır.

Anlatının bir başka tekniği de 'özet' kullanmadır. Anlatıcı-yazar, rüya-düş-gerçek üçlüsü ile kurguladığı olaylar zincirinde, yaşam-ölüm çelişkisini ortaya koyarken, ruhsalda yaşadığı tüm karmaşayı ara ara özetler;

"Benim bu, diye düşündü. Nizamettin Adası benim hayatım. Benden arta kalmışlar, benim hatırladıklarım. Eski papuçlarım, gömleğim. Sanki şurada ehliyetim. Bir anahtar." (s.197).

Anlatının neredeyse bütünü yukarıdaki ifadelerle sınırlıdır. Başkişi ve yaratılan kişilikler gerçek yaşamı 'öteki varlık' dünyasına çevirir. Özet tekniği de bu varlığı birkaç sözcükle tanımlar ve çözümler.

Anlatıda öyküleyici, betimleyici ve fantastik anlatım biçimleri kullanılır, bu anlatım biçimlerinden betimleme, gerçeği kanıtlarken öyküleme ve fantastik olayların düş boyutunu yansıtır;

"Arının uçuşu devam ediyor. Karanlık mağaranın duvarlarında yankılanıyor. Müzik bana her şeyi unutturuyor. Dünyanın dertlerini, bir yaşayan olduğumu…

Nasıl bir dünyanın içindeyim? Bütün bunlar gerçek mi?" (s.9).

"Bakıyorum cinler gitmiş. Bütün koltuklar boş. Nereye gittiler ki! Yerimden kalkıp yavaş yavaş içeriye giren cenazeye doğru yürüyorum.." (s.10).

Yukarıdaki her iki anlatı olay örgüsün daha başlangıç kesitidir ve bu ifadeler betimleyici ve fantastik anlatım biçimlerinin bir kanıtıdır. Kendi cenazesini gören başkişi, olaya dâhil olan cinler, mağara uzamı bütün hepsi düş içinde gerçeğin anlatımıdır. Anlatını bütününde görülen bu olağandışı özellikler okuyucuda hem merak hem de heyecan duygusu yaratır.

1.19.4. Olay Örgüsü

Anlatıda olay örgüsü, birbirine çeşitli nedenlerle bağlı çoklu halkalardan oluşur. Olay halkalarını bağlayan temel neden başkişi anlatıcı-yazardır. Kişiliğin, anlatıdaki merkezi yapısı olay örgüsündeki halkaların tek bir bağlamda kurgulanmasını sağlayarak anlatı sonunda tüm kişiliklerin ve olayların yine bu bağlama dönmesini kolaylaştırır. Anlatıcı-yazar merkezi kişi olarak 'çerçeve' öyküyü oluşturur; *"Dış öykü, resim çerçevesindeki gibi iç öyküleri bir çatı alına alarak bunları adeta 'çerçeveleri' iç öykü ise kendi başına bütünlük sağlayan bağımsız öykülerdir."* (Tepebaşılı, 2012: 36).

Anlatı, gerçekselde başkişinin bilinçli kontrolü rüya-düş karışımı iç öykülerle sunulur. Aynı anda farklı zaman ve uzamlarda yaratılan kurgular arasında belirli geçişler yoktur. Merkezi kişinin ruhsal durumu olay halkalarının iç içe geçişini sağlarken, ruhsalın istekleri doğrultusunda anımsanan kişilikler ve olaylar halkaların ayırt edici özelliği olur;

"Kahire.

Mezar evlere yakın daracık sokaklarda kan ter içinde koşuyorum." (s.7).

"Dar bir kulisteyim. Duvarlar koyu nefti boyalı. Bakıyorum çevreme. Neresi burası acaba?" (s.12).

"Mahmut Hüdayi Efendi Türbesi'nin merdivenlerinin oraya vardım." (s.18).

"Oh, ne güzel serin bir rüzgar esiyor denizden. Oturduğum yerden az ilerimdeki şehrin karmaşık gürültüsünü dinliyorum." (s.49).

Yukarıdaki anlatıların her biri bölüm kesiti olup olay halklarının başlangıcı ifadesidir. Başkişinin kendinden ve yaşamdan kaçışı ile oluşturduğu halkalar, yine kendinin 'ben'inde bütünlenir. Anıların geçmişi geleceğe taşıması ve düşün rüyaya gömülmesiyle çözümlenmek için uğraşılan 'ölüm' yine belirsizliğini koruyarak yaşamın içine gizlenir. Olay halkalarının bütününe hakim olan bu düşünce ve belirsizlik, anlatıcı-yazarın kendisiyle ve yaşamla yüzleşmesini de sağlayarak dış çerçevenin genişlemesine neden olur.

Anlatıda Düş Öykü

- Anlatıcı-yazar başkişi yaşamı anlamaya ve çözümlemeye çalışırken 'ölüm' gerçekselini kabullenmek ister.

- Anılar canlandırılır ve sahne tekniğiyle okuyucuya yansıtılır.

- Anlatıcı yazar anlatının son kesitinde rüya-düş kavramlarını birbirine karıştırır ve bu karışma gerçeği de dahil ederek anlatının belirsizliğini artırır.

Anlatıda İç Öyküler

Birinci İç Öykü:

- Başkişi uzam olarak seçtiği 'Kahire' gerçekselinde düşsel bir olay kurgular ve olağandışı kişilikler yaratır.

- Kahire'de Saint Simon Mağarası'nda cinlerle karşılaşan başkişi, David Helfgott'un konserini dinler.

- Başkişi konserden sonra kendi 'ölü bedeniyle' yüzleşir ve bu ortamdan kaçmak ister.

- Başkişi yaşadığı tüm bu olağandışı olayların, düş mü, rüya mı, gerçek mi olduğu konusunda karar veremez ve belirsizliği korur.

İkinci İç Öykü:

- Başkişi kendisinin dar bir kuliste olduğunu belirtir, bulunduğu ortamı betimledikten sonra olayın ne olduğunu ifade eder.

- Olay bir televizyon kanalının kulisiyle başlar ve 'Yaşım Koç' programı adı altında başkişinin yaşam-ölüm çelişkisi temel izlek olarak anlam kazınır.

- Bu anlatıya dahil olan dünyaca ünlü gerçek isimler, Cristiano Ronaldo ve Neymar adındaki futbolcular, başkişi ve öteki kişilerin yaş alma ve yaşama anlamını çözmeye çalışırken, gerçekler acı sonuçlar doğurur ve yaşlılıkta ölümden kaçışın olmadığı savunulur.

- Meziyet adındaki medyum da 'yaş' konusunda önemli bir kişiliktir. Çünkü yaşamı geriye alabilme gibi bir özelliğe sahiptir.

- İkinci iç öykü, anlatının son kesitlerine doğru diğer öykülerdeki kişilikleri de kapsar ve yaşam-ölüm bir arada verilir.

Üçüncü İç Öykü:

Mahmud Hüdayi Efendi Türbesi'nde geçen anlatıda başkişi yine yaşam-ölüm çelişkisiyle uğraşır ve bu çelişkide ölümü kabullenmeye çalışır.

- Nalan-Mebure çift kişiliği yaşam-yaşlı ikilemini oluşturur. Mebure ve Nalan'ın bilinçaltıdır, başkişiyle birlikte dünya coğrafyasını uzam olarak seçer ve anıları 'şimdiye' aktarır.

- Nalan-Mebure, başkişinin gitmek istediği geçmişi onun belliğine getirir ve çocukluk, gençlik yılları bu kişiliğin sayesinde olay halkasında somutlaşır. Anlatının sonunda anıların da bir rüya-gerçek tezadı oluşturduğu ortaya çıkar.

Dördüncü İç Öykü:

- Sultanahmet otoparkında 'vale' olay halkasının önemli kişiliğidir ve anlatıya adını verir.

- Vale bir g ün otoparkta kalp krizi geçirir ve ölür.

- Vale'nin ölümünün ardından karısı gereken ritüelleri yapar.

- Vale'nin karısı Aysel aşık olduğu kadınlar ve yine dünyaca ünlü bir isim 'Rihanna' bu öyküye dahil olur.

- Öyküde bir otoparktan 'Nizamettin Adası' adı verilen soyut bir uzama geçiş yapılır. Vale bu adada kendi yaşamıyla karşı karşıya gelir.

- Ölü mü yoksa sağ mı? Bir türlü karar veremeyen Nizamettin anlatı sonunda, başkişinin rüya mı-gerçek mi? sorunsalına da dahil olur.

1.19.5. Zaman

Anlatıda gerçek zaman kronolojiktir ancak düşselde zaman ağırlaşır veya durur. Bu nedenle zamansal anlamlarda sıçramalar, atlayış ve geri dönüşlere rastlanır.

Gerçekselin zamanındaki süreç, başkişi uykudan uyandığında ya da beden ve ruhu birleştirdiğinde ortaya çıkar. Ruh ve bedendeki bütünlük uzamında gerçeksel olmasına neden olur, zaman ve uzam dış dünyadaki kişilerin algısında somutlaşır; *"Mahmut Hüdayi Efendi Türbesi'nden içeriye koşarak girdim. Sabah zamanı. Serin ve sessiz şu an türbenin avlusu."* (s.22).

Gerçek bir zaman ve mekân algısı içinde olan başkişi zamanı genişleterek düşsele geçiş yapar. Başkişi genel olarak gerçeğin tümünü reddeder ve yaşama ait tüm sınırlardan kaçar. Kişi, daima özgür arzu eylemi içindedir, onun küçük mutlulukları bilinçaltında sonsuz hazlara dönüşerek zamandaki gerçek ve düş ayrımına neden olur. Somut bedenin zamana karşı gelemeyişi ve zamana yenik düşmesi başkişideki temel mutsuzluk kaynağı olup onu yalnızlığa sürükler. Yalnızlığın sessizliğinde yeni bir kalabalık yaratan kişi, kendini olağandışı varlıkların dünyasında bulur; *"Bunlar başka bir dünyanın adamlarıyla. Ama Enis'in mağarasına girmek, orayı görmek istiyordum.*

Nasipse görürsün abla, dedi Erkan. Bir şey yok karanlık bir yer işte.

İnsan ruhu gibi bir yerler anlatıyordu. Oradan rüyaları yönetiyorlar, geçmişle geleceği karıştırarak bazı gerçeklere ulaşabiliyordu." (s.38).

Başkişi insan ruhundaki karışıklıktan yararlanarak tüm zamanları bir 'an'da birleştirir ve kendi gerçekselini yaratır. Maddesiz ve bedensiz olan bu yaşamın kişilikleri için zaman ya yoktur ya da durağandır. Çünkü zamanın varlığı kısıtlayıcı ve engelleyici bir devinimdir. Kişileri, evrenin geleneksel yasalarından ayıran başkişi, kendince kutsal sayılan merkezi bilinçaltında aklı ve mantığı yok eder. Ayrıca zamanı da tüm kişilerin varlığından uzak tutar. Zamansızlık içinde zaman kurgusuyla rüya-düş-gerçek üçgenini farklı boyutlara taşır;

"Tam 35'im, dedi deli. Ne işe yarıyor? Hiçbir şeye yaramıyor. Bimhanenin dört duvarı arasındayım. Gece odamın kapısı üstüme kilitlenir. İlaçlar, haplar… Gündüz ile gece birbirine karışır. Telefon yok, sigara içmem, bazen yatağa bağlarlar. Ben 35 olmuşum da ne olmuş! dedi." (s.168).

Başkişinin beden ve zaman algısı çelişki içinde olduğu için sürekli geçmişi geleceğe taşıma istemiyle hareket eder. Bedenin zamanla olan bağını da koparmak isteyen kişilik, rüya uzamını bu istemi gerçekleştirmek için araç olarak görür ve bedendeki değişimle, ruhsaldaki istemi bağımlı hale getirir; *"zira Kuantum Kuramı (KK) ile Genel Görelilik Kuramı (GGK) arasında temel ayrılıklar var. GGK kuramı*

klasik bir kuramdır; zamanı ve mekânı sürekli kabul eder. Uzay zaman yapısı süreklidir ve nesneler bu yapı içinde sürekli hareketlerle yer değiştirirler. Oysaki KK süreksizlik içerir. Zaman ölçülemez ve ancak gerçekte sadece an olduğunu kabul eder. Hareket süreksizdir ve sıçramalarla gerçekleşir. Bu yüzden KK olasılık hesabını kullanır ve bir parçacığın yerini kesinlikle belirtmek yerine parçacığın bir yerde bulunma olasılığından söz eder. Zira sıçramalar sonlu ve kısa da olsa farklı adımlardır. Ancak her adım diğer adımla bağlantılıdır. Bu bağlantıya Kuantum Dolaşıklığı da denmektedir. Kuantum dolaşıklığı uzay ve zamandan bağımsızdır. Yani iki nesne birbirlerinden çok uzak da olsalar anında ve süreksiz bir şekilde birbirleriyle etkileşebilirler. Kuantum dolaşıklığı veya bağımlılığı deneysel olarak da kanıtlanmıştır." (Berkmen, 2019:1).

Anlatıdaki fizik yasalarıyla açıklanan Kuantum dolaşıklığı başkişinin zaman algısıyla bütünlenebilir. Beden parçacığı farklı yerde olsa da zaman sıçramasıyla geri dönüşler yaşanır ve istenilen ruh-beden varlığı birbiriyle etkileşir. Dış dünyada kendini var edemeyen bedensel varlık, geçmiş 'an'larda 'benlik' gerçeğine ulaşır. Geçmiş ve geleceği aynı hareket alanında belirleyen kişilik zamanda dış etkenlerin hepsini yok eder ve bağımsızlaşır. Bedensel zamanla çatışan başkişi, Kuantum dolaşıklığı kuralına göre bu çelişkiden kurtulur. Yani düş veya rüya zannedilen zaman algısı gerçeğe dönüşür ve kişilikleri kendi istemleriyle yönetir. Geçmiş 'an' çok uzak gibi görünse de anlatıda 'rüya' kavramı ile yakınlaştırılır ve hatta 'an' içinde değerlendirilir. Başkişi anlatıcı-yazarın düş diye ifade ettiği zamansal algı, bilim gerçeğinde olasılıktan çıkmış deneysel olarak da kanıtlanmış bir gerçektir. İnsan-beden-ruh ilişkisinin, beden-ruh ayrımında ruhsalın esas gerçek olduğu bilimsel bilgi tarafından da kabul edilebilir. Anlatıcı-yazar başkişi de ruhsaldaki 'zaman' içinde 'var' olmaya çalışır. Çünkü 'ruh' genç, beden ise 'yaşlı'dır.

1.19.6. Mekân

1.19.6.1. Çevresel Mekânlar

Anlatıda çevresel mekânlar hem somut hem de soyut alanlar olarak betimlenir. Anlatıcı-yazar başkişi, somut mekânlarda, kendisi yalnız hissederken soyut mekânları sığınma noktası olarak görür. Bu nedenle somut alanlar çevresel mekân olmaktan çıkıp, algısal mekâna dönüşür. Düşsel alanlar sınırsız genişliğe sahip olduğu için çevresel

mekân olma özelliğini de taşıyabilir; *"Çarpıcı bir dünyaydı burası. Kişiliydi. Ama Atlantik Okyanusu'nun kenarındaki II. Hasan Camii büyülemişti bizi."* (s.98).

"Çevredeki tarihi eserler, köprüler, heykeller büyülemişti bizi. Binmiştik tur otobüsüne. Birçok köprü geçtik. Roma'nın ihtişamı şaşırtmıştı bizi." (s.122).

"Rüyamda Vatikan'ı görmüştüm. Roma. Piazza Navana. İtalyan merdivenleri. Aşk çeşmesi. Curzan caddesi. Son moda marka çantalar ve ayakkabılar satın dükkanlar." (s.123).

Yukarıdaki her üç alıntı da düşselde gezilen dış dünyaya ait gerçeksel mekânlardır. Modern anlatılarda her ne kadar çevresel mekânlar, fiziki mekân yani bedenin varlık mekânı olarak algılansa da, anlatıda bu mekânlar ruhsalın gözlendiği düşsel alanlar olarak tanımlanır; *"Kendisi çevresiyle birlikte tanımlamaya odaklı olan insan, bu çevre içerisinde yaşamını şekillendirir ve geleceğe doğru yönelir. Bu mekân aynı zamanda insanın fiziksel anlamda varlığını ikame etmesini sağlar."* (Kanter, 2017: 286).

Modern anlatıya göre tanımlanmış yukarıdaki çevresel mekân unsuru 'Sinek Valesi Nizamettin' adlı anlatıda farklı bir tanıma ulaşır. Fiziki bedenin varlığını kanıtlama açısında ele alınmayan çevresel mekân, bilinçaltı gerçeğinde yer alan, ruhsalın etkilendiği ancak derinliği almayan mekânlardır. Anlatıda bu tür mekânlar başkişinin dünya coğrafyasını betimlediği alanlardır. Anlatıda yaratılan olağandışı varlıklarla gezilen uzamlar, kişiler için sadece dış kalabalıktır, içsel bir etkileşim yoktur. Çevresel mekânlar kişileri yaratma kaygısından uzaktır, anlatı için düş geçişlerinde kişilerin bulunduğu alanı belirtir, yaşamlarına etki etmez, onların algılarında değişmez ve onları bir başka yere sevk etmez. Çevresel mekân, tüm etkenlerden uzak, düş ve rüya gerçeğinde dış ortamı oluşturur, kişilikler için bir nedensellik ortaya koymaz.

1.19.6.2. Algısal Mekânlar

1.Kapalı-Dar, Yutucu Mekânlar

Anlatıda bu tür mekânlar, başkişinin ve yarattığı öteki kişilerin 'sınırlı yaşam' bilincinde oldukları uzamlardır. Başkişinin özellikle kendi bedensel gerçeğinde 'ölüm' kaygısı ve korkusuyla yüzleştiği 'an'da bulunduğu ortam labirentleşir. Çünkü 'ölüm' bedenin yok oluşu, ruhun da nereye gideceği belirsizliği içinde 'ben' tüm çıkış yollarını kaybeder; *"Dur, diyor kadın. Ağlama.*

Nasıl ağlamayayım. Ölmüşüm.

İçimdi bir isyan var. Kaçıp, mağaradan dışarıya çıkmak istiyorum. Razıyım. O pis yollarda, o sıcakta koşmaya razıyım." (s.10).

Başkişinin kendi cansız bedeniyle yüzleşmesi, beden-ruh ayrımı yaratıldığını gösterir. Kişilik, ruhsalın derinliklerinde 'ölüm'ün nasıl bir his olduğu düşüncesiyle hareket eder ve gerçeksele ait bir mekânı 'düş' uzamında görüntüsüz, ışıksız bir bileşen gibi düşünür. Anlatının kapalı-dar mekânları bilincin tanımlayamadığı farklı şekillerden oluşur, bu nedenle 'benlik' uzama ait bir kesit olmaktan çıkar ve bağımsız bölgeler yaratır. Başkişinin anılarda gezinerek oluşturduğu 'bellek' şehirleri labirent uzamın çıkış noktalarıdır.

"Mekân aynı zamanda mekânsal bir bağlamla herhangi biçimde ilgili olmayan bilgileri bilinçli olarak belleğe yerleştirme stratejisi olarak da kullanılabilir. Antik Yunan ve Roma'da uzman ezberciler veya hafıza uzmanları, çok sayıda maddeden oluşan uzun bir listeyi ezberlemek için mekân yönetimi adlı bir teknik geliştirmişlerdir." (Groh, 2017: 194).

Yukarıdaki alıntı, belleğin, mekâna ait bilgileri bilinçli olarak kullanabildiğini ifade eder, başkişi ise 'bellek' haritalarını ruhsalın bunaltı durumunda siler ve ciddi anlamda varlığını labirent uzamda yok eder. Düşünce ve eylemlerin zihinde gerçekleşmediği kapalı-dar alanlarda kişiler, geçmişin tekrarını yaşamak ister. Anlatıda bireyler kendini geliştirmekten yoksun bedenin varlığıyla çatışan fiziksel canlılar olduğu için farkındalıkları sadece maddeye yakın olma biçemleridir. Mekânın algısı da neyin doğru neyin yanlış olduğuna karar veremeyen kişiliklerin bilinçdışı izlenimleriyle sağlanır. Kapalı-dar mekân içselde yolunu bulamayan 'benlik'in kendi karmaşası olarak tanımlanabilir; *"Nasılsın? Ne yapıyorsun sen burada? Bu Beşiktaş ile Üsküdar'ın arasına sıkışmış, eski türbede ne yapıyorsun?*

Başımı kaldırıp baktım.

Ölü gelmişti." (s.72-73).

Başkişinin bulunduğu ortam bir türbedir ve ölüm korkusunun yoğunlukla hisseder. Kendi ölü bedenini zihninde canlandıran kişi, bulunduğu çevreyle bağlantılı düşünceler üretir. Dış dünyanın bilgi aktarımı ve bedenin içinde bulunduğu kavramsal değerler, bilinçaltı düş bilgisiyle çalışır. Bilinçaltı gerçeği dış dünyada birtakım kavramları değiştirmeye çalışırken bu çelişkiyi de yok etmek ister. Bilinenin belirsiz

kavrayışları, kişilerde özellikle başkişide mekânsal haritayı belirsiz şekillerle betimler ve görülen her şeyi değişken olarak algılar.

Anlatıda hem dış gerçek hem de içsel uzamlar değişik illüzyonlarla ifade edilir ve kişilerin bilincine coğrafi bir kesit olarak yerleştirilir. Dış mekânı bilinçaltında labirente dönüştüren başkişi, korku ve kaygılarını da çıkmaza sürükler. Mekânın yarattığı insan değil olağandışı mekânın yaratıcısı olarak ruhunu sınırlar ve kendi varlığından uzaklaşır. "Benlik'in istemlerine ulaşamadığı her alan, başkişi için kapalı dar bir çıkmazdır. Başkişi ve diğer kişiler, kapalı-dar ve labirent mekândan çıkış yolunu bulmak için düş geçmişine sığınır ve geçmişin sınırsızlığında 'kendi' varlığıyla bütünleşir.

2.Açık-Geniş Mekânlar

Anlatıda açık-geniş mekânlar, genellikle somut mekânlardır. Kişilerin, soyutta kendileriyle ve gerçeklerle mücadelesi, bu mücadelenin sıkılan ve bunalan benlik'in dış ben'e ulaşmak istemi, dış mekân olan 'somut'u açık ve geniş olarak niteler. Anlatıcı-yazar başkişi, dıştan-içe değil, içten-dışa bir eylemle yarattığı açık geniş alanlar, ruhun tüm çelişkilerden arınmasını sağlar. Dış mekânın olumlu bu özelliği, kişiliklerin bilinçaltı dünyasındaki yaşam kargaşasını siler, sakin ve huzurlu bir iç yapı oluşturur. Başkişinin gerçekte olan bu inancı, kabullerin ve kuralların varlığını onaylamasından kaynaklanır.

Dış dünya vardı, 'benlik' ve madde bir bütündür. İnancı, başkişi için artık asıl gerçektir ve bu gerçek ruhsalda da kabul edilir. Maddenin genişliğinde huzur ve mutluluğu bulan 'iç ben' anıların gölgesinden çıkmaya çalışır ve mekânı da buna bir araç olarak görür. Bazen bir deniz kenarı, bazen bir park bazen de bir türbe ruhun aydınlığa kavuşmasını sağlar;

"Oh, ne güzel serin bir rüzgâr esiyor denizden. Oturduğum yerden az ilerimdeki şehrin karmaşık gürültüsünü dinliyorum. Martı geldi yanıma. Dinleniyorum, yaşadığım olayları düşünüyorum." (s.49).

Denizin sonsuzluk ve derinlik hissiyle tüm insanların ve düşüncelerin kalabalığında uzaklaşan kişilik ruhundaki sessizliği dinler. Sadeliğin kurmacasında kötülüklerin etkisinden kurtulan başkişi yaşamı sorgular ve mekânı kendinde bütünler. Fiziki konum, ruhsalın sınırsız özgürlüğüne, huzur sınırı getirerek kişiliğin yaşam sorunsalını azaltır; *"Mahmut Hüdayi Efendi Türbesi'ne doğru hızlı adımlarla*

yürüyorum. Gene gecenin geç bir vakti. Orası çağırdı sanki beni. Yalnızlığımı, umutsuzluğumu ve çaresizliğimi alıp, bir süre yok eden bir yer." (s.83).

'Türbe' somut mekânında, ruhundaki isyanları bastıran başkişi, 'ölüm' gerçeğini kabul eder. Çaresizlik, umutsuzluk ve yalnızlık kavramlarını da yok eden kişilik, 'türbe' yani mezarlık uzamında kendisiyle yalnız kalır ve geçmişin 'ben'inde varlık bulur. Türbeye gelen insanların çaresizlikleriyle, karşılaşan başkişi ölümün belirsiz olmadığını, yeni bir yaşam süreci olduğunu düşünerek, bu mekânı genişletir ve aydınlatır.

"Türbeye, hastalıklardan kurtulma, çocuk sahibi olma, evde kalmış kızın kısmetinin açılması, zenginleşme, kötü alışkanlıkların terk edilmesi, işsizlikten kurtulma, sınavlarda başarılı olma gibi birbirinden farklı istek, arzularla bu mekânlara gidilmektedir. Türbelerin en temel işlevi, kutsalla ilişki kurulan türbeyi ziyaret edenlere manevi duygular hissettiren, çeşitli problemlerin çözülmesine yardımcı olduğuna inanılmasıdır." (Kanık, 2018: 6).

Yukarıdaki alıntıda 'türbe' mekânın bireyler üzerindeki etkisi ve inançlar vurgulanır. Başkişinin de yukarıda belirtilen inançlara benzer inançlarla türbeye gitmesi, ruhsalındaki eksik kesiti tamamlama isteminden doğar. Bir nedene inanma ihtiyacı ve bu ihtiyacın doğurduğu eksiklik, türbedeki kutsallıkla bütünlenir ve kişinin 'iç ben'inde huzuru yakalamasını sağlar. Mutlak, mutluluğu türbede bulduğunu düşünen başkişi, bu mekânın ruhsaldaki 'yardım' etkisini inanma ihtiyacına yansıtır ve bu dış mekân içselde geniş-açık huzur mekânı olarak tanımlanır.

1.19.7. Şahıs Kadrosu

1.19.7.1. Başkişi

Anlatının başkişisi yazar, kendi anılarından ve yaşam algısından yola çıkarak yarattığı 'benlik'ini, 'varlık' oluşturma çabasındadır. Bir 'an' içerisinde birçok zamanı, bir uzam içerisinde farklı alanları bütünleyen kişilik, bir 'ben' içinde de birden fazla 'benlik'i yaratır. Olağandışı kurguyla ortaya çıkan kişilikler başkişinin 'benlik'ini tamamlamaya yönelik eylemlerde bulunur. Anlatının ilk kesitinde 'Kahire' mekânı ve orada karşılaşılan olaylar, başkişinin asıl sorunsalı 'ölüm' gerçeğini ortaya çıkarır. Bu gerçekle yüzleşme, başkişinin doğaüstü güçlere sahip olduğunu göstererek diğer

kişiliklerle olan ilişkisini de belirler; *"öyle uyuyor gibi halimi gördüm, parlayan gece salyam bile vardı. Saçlarım bukleli, ön tarafta platine meçim. Gözlerim kapalı.*

Benim bu!

Haykırıyorum.

Çok erken gitmişim!

Ağlamaya başladım. Hıçkıra hıçkıra ağlıyorum. Ellerimden kayıp gitmiş hayatıma, sevdiğim dünyama ağlıyorum.

Dur, diyor kadın. Ağlama.

Nasıl ağlamayayım. Ölmüşüm." (s.10).

Kendi cansız bedeniyle karşılaşan kişilik, dış dünyanın en önemli bunalımı olan ölümü kabullenmeye çalışır. Bu sorunsalın korku ve kaygısıyla oluşturulan geçmiş ve genç kişilikler, dış gerçeğin bedendeki etkisini kabullenme amacıyla yaratılan, yaşlı ve eskimiş bedenler, başkişinin çatışma içindeki ruhsalında kimlik kazanmaya çalışır. Dört ayrı mekân, dört ayrı zamanda aynı 'an'ı yaşayan başkişi, içten dışa bir eğilimle yaşam ve ölümü tanımlama istemindedir. Mağarada cinlerle biraraya gelip dünyaca ünlü piyanistin konserini dinleyen kişilik, kendi bedenini dıştan seyredecek kadar varlığını ikiye ayırır. Kişilik olarak öteki kişiliklere benzemeyen başkişi kendi iki 'ben'de bütünlük sağlayamadığında yaşamı gerektiği gibi analiz edemez; *"Karakter, duygu, sevgi ve tepkileri ile başkasına benzemeyen kendini özgürlüğün bir temsilcisi olarak eylemlerinde ben görüngüsünü yansıtan kişidir. Yazar, kumarca dünyanın çatışma zemini belirleyen işlevleri ile karakterleri, olay ve durumlar karşısında takındıkları tavır doğrultusunda ruh hallerini yansıtmakla görevli kılar."* (Deveci, 2018: 302).

Başkişi kendine özgü niteliklere sahip bir karakter olarak değerlendirilirse, olağandışı güçleriyle sınırsız özelliklere de sahip denebilir. Kişinin çok yönlü bir karakteri olması anlatıdaki olay örgüsünün düşsel zenginliğini de ortaya koyar. Kendi cansız bedeninden kaçıp, gerçekselin mekânında yine sınırlı yaşamın, 'yaş'-'yaşlılık' sorunsalıyla karşılaşan başkişi bu ortamda yine anıların kişiliğine döner;

"nasıl? Benim işte. Üstümde aynı elbise. Uçuk yeşil üstüne bordomsu çiçekli. Benim bu! İkisi de bana bakıyorlardı.

19 var mısın? diye sordu Neymar.

Bence 18 dedi Ronaldo.

Şaşkındım yaşımı bilmiyordum.

Ayna! dedim. Bir ayna var mı burada? Kendimi görmeliyim!" (s.40).

Geçmişin gerçek bedeninde yenide 'var' olmak isteyen başkişi, kurgusal olayda bunu gerçekleştirir. Dış dünyadaki bazı gerçekleri de eleştiren kişilik, bir medyumun 'Ziraat'e yatırılan parayla gerçekleştirdiği 'gençlik', kişilikler için somut ve soyut yaşamın esas nedenidir. Genç bedenin, beğeni duygularını çekmesi kişiliğin mutlu olmasını sağlar çünkü dış dünyadaki gerçek beden yaşlıdır ve ruh bu bedeni kabul etmez. Ruh-beden ilişkisinde sürekli çatışan başkişi, ölüm-yaşam tezadını da yine yarattığı diğer kişiliklerde yansıtır;

"Nalan gerçek miydi acaba? Ya içerdeki yaşlı kadın Mebure. Acaba onun anlattıkları sadece benim belleğimde olan anılar mıydı?

Onları ben mi uyduruyordum? İşte bu gece zamanı aklıma binbir düşünce üşüşmüştü. Belki de 'Nalan'ı görmüyordum. Bana öyle geliyordu.

Bunlar ürkütücü, dehşet verici düşüncelerdi." (s.63).

Kendi düşüncelerinden, korkularından, kaygılarından, gerçek yaşamından, bilinçaltı düşselinden ve yarattığı kurgusal olaylardan kaçmaya çalışan başkişi, aşkında her türlü 'ben' varlığından uzaklaşmak ister. Çünkü 'Varlık', onu kendisiyle yüzleştirerek çözümleyemediği sorunsallara götürür. Dış dünyaya ait bir benlik olmaktan korkan kişi, düşle gerçeği ayırt edemez, onun bu belirsizliği hiçbir zaman ve uzama sığmayan varlık oluşturmasına neden olur. Mağarada, türbede, parkta ve tv programında yaratılan kişilikler, başkişinin bölünmüş asıl 'ben'inden ayrılmış parçalarıdır. Varlığında kendini 'öteki' 'ben'e dönüştüren karakter öteki 'ben'den varlığa geri döndüğünde kendini tanımlayamaz ve bu durum onun somutta-soyut arasında sıkışmasına neden olur.

1.19.7.2. Norm Karakterler

Anlatıda norm karakterler, başkişinin kendi varlığın simgeleyen öteki kişilerdir. Dış dünyadan ve gerçeklerden sıkılan, bunalan, kaçan başkişi kendini var edebilecek farklı kişiler yaratır. Bu kişiler tamamlayıcı olma özellikleriyle birlikte 'ayna' görevi de üstlenirler. Her bir norm karakter, başkişiyi çeşitli yönleriyle dile getiren somut varlıklardır. Nalan-Mebure çift kişiliği, Vale Nizamettin norm karakter olarak değerlendirilen isimlerdir.

Nalan-Mebure, kişisi genç-yaşlı tezadını aynı anda yaşayan karakterdir. Başkişinin temel sorunsalı 'yaşlılık' bu kişiyi ikiye böler. Nalan gençliği, Mebure ise yaşlılığı simgelerken, yaşamda bir bütünün farklı yansımalarıdır;

"Sensin bir hayatın var mı Mebure?

Olmaz olur mu, tabii var, dedi. Görüyorsun, gece gündüz ibadet.

Ama…

Ama Nalan'ın belleğini de taşıyorum, dedi. Onun ruhunun bir parçasıyım. Onun yaptığı hatalar… Senin sürüklenişin… Hepsini görüyorum." (s.68).

'Nalan' norm karakterinin ikiye bölünüşü dş dünyadaki gerçeklerin kabul edilmeyişini gösterir. Gerçeğin yarattığı, umutsuz yalnız ve işe dönük bireyler kişiliklerinde çatışma yaşar. Mebure de 'Nalan'ın olgun ve hatasız yönüdür. Bir bakıma gençlik-hata, yaşlılık-hatayı anlama olarak da değerlendirilen bu iki kişilik dünyaya başkişi kendini de dahil eder. Dış dünyada uzak ve gerçeklere karşı olan 'benlik', dıştan bir ayna göreviyle kişiye yansıtılır. Kendini ve çevreyi kabullenemeyen başkişi Mebure-Nalan ikilisini geçmiş-şimdi-gelecek 'an' sürecinde bütünler ve Mebure ile 'an'a, Nalan ise geçmişe dönüşü;

"İşte, gerek evrimsel gerekse klinik model açısından ele alalım, bir insanın kişiliği kendisiyle ve çevresiyle olabildiğince barışık ve işlevselse, o kişinin kişiliği o kadar normaldir; buna toplum-merkezci (socio-centric) tavır'da denir. Tam aksine, ne kadar kavgalı ve işlevsellikten uzaksa (disfonsiyonel) bu tavır da denir." (Doksat, 2008: 247).

'Ben merkezci' olan Nalan-Mebure, başkişinin bellek şehirlerinde, ona zamanı anımsatarak içsel çatışmayı başlatırlar; *"Birden kendimi dünyanın en yalnız insanı gibi hissettim. Mebure'nin yokluğu da sarstı beni. Ruhumun, belleğimin bir kısmıydı sanki. Üstelik ben Nalan'ım, onun bir parçasıyım diyordu."* (s.90).

Başkişi, Nalan gerçeğinde kendini de var eder, bu varlığın bir parçası olarak, bütün yaşamı yalnızlık ve ölümle bütünler. Mebure-Nalan-başkişi, yaşlılık-gençlik-ölüm kavramlarıyla düşü gerçeğe çevirirler.

Anlatının bir başka norm karakteri 'Vale Nizamettin'dir. 'Vale Nizamettin' yaşam-ölüm gerçeğinde ne olduğunun farkına varamaz. Bir otopark görevlisi olan kişi, sıcaktan kalp krizi geçirir ve öldüğü zannedilir. Olaylar içindeki kişi, başkişide olduğun gibi, cansız bedeniyle yüzleşir ve yaşama tekrar geri döner. 'Ölüm' gerçeği 'düş'

dünyasına yaşam gerçeği ise dış dünyaya aittir, başkişi ve Nizamettin, ‘düş mü gerçek, gerçek mi düş arasında iki tarafa da yönelemez;

“Vale tabutun içindeydi. Üstü burnuna kadar örtülüydü.

Nizamettin Bey, diye fısıldadım.

Yavaşça gözlerini araladı. Beni tanımıştı. Yattığı yerden hafifçe toparlandı. Ayaklarını dizine çekti.

Ben öldüm, dedi.

Kalk dedim. Hemen toparlan. Çıkıyoruz buradan.” (s. 157).

Ölüm varlığından kaçan Nizamettin, başkişiyle birlikte hem ölümü hem de yaşamı aynı ‘an’ içerisinde yaşar. Vale Nizamettin ‘Nizamettin Adası’ denilen uzamı, kendi yaşamının aynası olarak dıştan izleme fırsatı bulur. Başkişinin ‘bellek’ dediği rüya ortamı, Mebure ve Nalan’ı yaratırken, Nizamettin de bu uzamın bir kesiti olarak ortaya çıkar. Ölüm-yaşam ikileminde başkişiyi tamamlayan unsur Vale Nizamettin, iki zor olgudan birini seçmek zorundadır. Ancak bu zor seçimde o her şeye ‘yabancı’ kalır; *“Doktor önündeki kağıda bir şeyler yazıyordu.*

Yabancılaştınız mı? dedi.

Evet, yabancılaştım, dedi Vale.” (s.199).

Yaşama yabancılaşan, Nizamettin yalnız ve çaresiz olduğu için bir ölüden farksızdır. Başkişi, yalnızlığın ve yabancılaşmanın sonucunda insan ruhundaki belirsizliği ölüme benzetmiştir. Ölüm, bir karşıt değer olduğu için, bedensel özgürlüğü de amaç edinen Nizamettin ne varlığının farkındadır ne de yokluğunun. Çünkü bedenin sınırlı yaşamı onu varlık olmaktan alıkoyar, ruhun da dış dünyadaki yalnızlığı onu ölümün sonsuzluğuna heveslendirir. Bu nedenle Nizamettin, başkişinin varlığını, yabancılaşma, yalnızlık ve yaşamlar bütünler ve onu her bakımdan tamamlar.

1.19.7.3. Kart Karakterler

Anlatıda kart karakterler karşıt gücü oluşturmazlar ancak, başkişiyi ve norm karakterleri ‘yaşam’ ve ‘gerçek’ kavramlarında tamamlarlar. Anlatıda ‘ölüm’ gerçek, yaşam da anılardan ibaret bir düş veya rüya olarak tanımlanır. Bu nedenle yaşama ait her unsur karşıt değerdir ve bunu simgeleyen kişilikler de kart karakterlerdir. ‘Ronaldo, Neymar, Aysel, Sahure Hanım ve Tarık’, anlatının kart karakterleridir. Çünkü gerçek dünyanın yaşayan bedenleri olarak kurgulanırlar.

‘Ronaldo ve Neymar’ anlatının bir televizyon programında jüri üyeleridir. Bu kişilikler gerçekte dış dünyanın tanınmış iki futbolcusudur ve bu kişiliklerin jüri üyesi olarak anlatıda yer alması bedensel güçlerinin ve fiziki görünüşlerinin herkes tarafından takdir edilmesi nedeniyledir. Fizikken güçlü ve beğenilen kişiler, ‘Yaşım Kaç’ tv programında, başkişi ve öteki kişilerin yaşını tahmin etmeye çalışırlar; *“Ronaldo ile Neymar aralarında bana bakıp, konuşmaya başlıyorlar.*

Kaç yaşında dersin?

Bilmem 50’nin üstü…

Nereden anladın?

Ellerinden.” (s.13).

“Sahure Hanım’ı sıkıştırıyordu Neymar.

Kollar sarkmış. Siz 60’ın üstündesiniz, dedi.” (s.87).

“Ronaldo Aysel’e dönmüştü.

50 varsın, dedi.” (s.106).

Yukarıdaki üç anlatıda da Ronaldo ve Neymar, gerçeği söyleyerek kişilikleri bedensel varlığıyla yüzleştirir. Dıştan gelen sesler, kişilerin aslında ‘iç’ sesleridir ve duymak istemedikleri sözlerin yansımasıdır. Ronaldo ve Neymar olaylarda tavırlarını asla değiştirmezler, gözle görüneni sözle ifade ederler.

Anlatının ikinci kart karakteri ‘Aysel’dir. Vale Nizamettin’in kaçışı Aysel, sıradan yaşamın değişmeyen sıradan kişiliğidir. Genç görünmek isteyen kıskanç kadın, karakteri, Nizamettin karakteri için karşıt değerdir. Çünkü onun birlikte olmak istediği yine herkes tarafından tanınan ve beğenilen kadın şarkıcı ‘Rihanna’dır. ‘Rihanna’da Ronaldo ve Neymar gibi fiziki görüntüsüyle anlatıya dâhil olur. Aysel, Nizamettin ve Rihanna’ın karşıt değeridir. Çünkü onlar düşselde varlık olmaya çalışır, Aysel ise gerçeğin esas varlığıdır. Düş-gerçek çelişkisinde kimliğini yitirmeyen bir karakter olarak, ‘eş’ olma görevini yerine getirir; *“Aysel kendini yerden yere atıyor. Bütün komşular toplanmışlar. Yemekler yapılmış Çerkez tavuğu bile var.*

Aysel,

Buyrun rahmetli çok severdi dedi. Şak diye düşüp bayıldı. Hadi, başına toplandılar. Kolonyalar, yelpazeler, soğan kestiler burnuna tutuyorlar.” (s.158).

Nizamettin'in ölümünden duyduğu üzüntüyü çevrenin desteğiyle atlatmaya çalışan Aysel, aslında geleceğinde bir parçasıdır. 'Aysel' sıradan bir eş, bir komşu ve birer karakterdir, ayırt edici özelliği ise gerçekçi olmasıdır. Dış dünyanın gerçeğine ait birer isimdir ve anlatıda ölümün karşıt değeri 'yaşamı' simgeler; 'Sahure Hanım'dan yine Aysel gibi sıradan yaşanan sıradan isimden ancak yaş, yaşlı ve gerçek değerlerin karakteri olarak ortaya çıkar. Aldatılan kadın tipi de yine bu kişiliğe ait bir özelliktir.

"Ee, şimdi ne yapacağız? dedi Sahure Hanım. Nazan Leyla diye bir kadınla. Hem de yıllarca sürmüş bir ilişki. Her Pazar hava almaya çıkıyorum, der çıkardı." (s.104).

Sahure Hanım ayırt edici kişilik değildir ve karakter olan gibi bir özelliğe de sahip değildir. Ancak bu kişilik, geleneğin temsilcisidir, sıradanlığın ifadesidir. Dış dünya ve sıradanlığa karşı olan başkişi anlatıcı-yazar, bu kişilikle karşıt değer oluşturur ve yaşamın içinde geleneğin gerçeğini oluşturur.

Anlatının son kart karakteri 'Tarık'dır. Tarık, özel bir kişiliktir çünkü içinden geldiği gibi konuşur ve yazarı anlatıdaki ifadesel kimliğini oluşturur;

"Kimsiniz siz efendim? diye sordu Aysel.

Adım Tarık. Bimhaneden geliyorum. Doktor ile bakıcı arkasında, dedi.

Bimhane nedir?

Akıl hastanesi. Tımarhane, Manisa Bimhanesi." (s.166).

'Deli' kimliğiyle anlatıda aklın karşıt değeri olarak simgelenir. Akıl, gerçekleri ifade etse de 'delilik' yani bilinçdışı söylem. Gerçek ötesi gerçeği söyler. Asıl gerçek de bilinçdışı söyleme aittir. Başkişi anlatıcı-yazar, Tarık'la birlikte aklın sınırlarını aşar ve asıl gerçeğe ulaşmak ister. Dış dünya algısındaki yaş ve yaşlılık kavramı, Tarık'ın algısında 'hiç'lik ve önemsizlik'e dönüşür. Çünkü asıl 'varlık' dış bedenin olduğu varlık değil, ruhsaldaki özgür 'benlik'tir.

1.19.7.4. Fon Karakterler

Fon karakterler, anlatıda tüm kişiliklerin yardımcı değerleridir. Ruhsal etkileri ve kişilik özellikleri olmamakla birlikte, dış çerçeveyi bütünledikleri için varlıkları yadsınamaz bir gerçektir.

"Romanda şahıs kadrosu içinde yer alan dekoratif kişiler her ne kadar işlev bakımından diğer kişilere göre daha arka planda değerlendirilirse de metne gerçeklik

kazandırmak ve atmosferin okurun gözünde canlandırabilmesini sağlamak açısından varlıkları oldukça önemlidir." (Kavaz, 2018: 59).

Yukarıdaki tanımsal anlatıda fon karakterlerin yapısı açıklanır, buna göre karakterler aslında samimim bir ifadenin asıl unsurlarıdır. 'Sinek Valesi Nizamettin' adlı anlatıda fon karakterler genellikle başkişi veya diğer kişiliklerin yanında olmak istedikleri karakterlerdir. Kahire Saint Simen Mağarası'ndaki Avustralyalı piyanist David Helfgott, Erkan ve Enis, Meziyet, Rasim Bey, Rihanna ve Hamide ya da Leyla, anlatıdaki fon karakterleri oluşturur.

Başkişi anlatıya Kahire Saint Simon Mağarası'ndaki olayla başlar ve orada bulunan cinler ve yine olağandışı bir kişilik Enis ve Erkan bu uzamda başkişinin kendisiyle yüzleştiği 'an'ın tamamlayıcı kişileridir. Piyanistin konseri de bu olay örgüsünün yöne farklı bir yaklaşımıdır.

'Meziyet' bir medyumdur ve başkişiyi sürekli kendi zamanı dışına sürükler. Anlatıdaki diğer fon karakterlerden farkı, işlevsel yapıya sahip olmasıdır ve ruhsalın içinde bulunduğu durumu değiştirmesidir.

'Rasim Bey' geçmişe ait bir kişidir. Vale Nizamettin'in ölümle-yaşam arasındaki geçişi sağlar ve yaşam tarafında ona kendini gerçekleştirmesi için yardımcı olur. Bir doktor olarak muayene eder ve yaşadığını söyleyerek, Nizamettin'i içsel derinlikten dışa doğru sürükler.

'Rihanna' güzel kadın olarak tercih edilen bir isimdir. Dış görünüşündeki çekicilik cinsellik kavramını anımsatarak, sıradanlığın ötesine geçer.

Hamide de yine tercih edilen bir kadındır ve cinsellik yönüyle kişilikleri tamamlar.

Rihanna, Aysel norm karakterine tercih edilirken Hamide, Sahlure Hanım karakterine tercih edilen bir kişiliktir.

1.19.8. İzlek

1.19.8.1. Yaşam Gerçeğiyle Yüzleşme

Anlatıda başkişi, kendi gerçeği yani 'ölüm'le yüzleşir. Dış dünyadan ve gerçeklerden kaçan kişilik, bedenin sonsuz olamayacağı düşüncesiyle umutsuz, mutsuz ve yalnızlık duygularıyla 'iç ben'e döner. Bedeninin yok oluşu ve bunun getirdiği ruhsal

çöküntü, başkişi de ruh-beden çatışması başlatır. Ölümünü dışardan seyreden kişilik, bu gerçeği kabullenmeye çalışır; *"Ölüler sakin olur, diyor kadın. Sakin ol.*

Olmayacağım! diye bağırıyorum.

Bu bir tiyatro. Bu bir oyun.

Açıyorum örtüyü. Kendi yüzüme bir tokat atıyorum. Gözlerim birden açılıyor. Kadın bir korku çığlığı atıyor.

Dirildi!" (s.10-11).

Ölümü ve yaşamı aynı 'an' içerisine sığdıran başkişi, zamanı ve uzamı sonsuzlaştırır kendi dünyasını yeniden yaratır. Çoklu kişiliklerle yarattığı bu yeni yaşam şeklinde, başkişi her şeyi dışardan izler ve gerçek varlığı analiz eder. Kişiliği ikiye bölen başkişi kendindeki bu duruma düş ardı verse de gerçek dünyanın gerçek tanısında 'kişilik bozukluğu'da denebilir; *"Kraepelin 1921'de depresif, manik, irritabı ve siklotimik kişiliklerin duygu durum bozukluklarına kişisel yatkınlık (personal disposition) yaratan temel huylar olduğunu belirtmiştir. Çoğu manik depresif hastada bu duyguların huylarının bulunduğunu, hastaların akut nöbet yatıştıktan sonra da bu huylara geri döndüğünü, hasta olmayan aile bireylerinde de bu huylara rastlanabileceğini gözlemlemiştir."* (Sayın-Aslan, 2005: 277).

Duygusal durumun yarattığı bu farklılık, anlatıda başkişinin kendini başka 'benlik'lerde görme eylemine dönüştürür. Kişilik bönmesiyle ortaya çıkan bu yeni kişilikler, her türlü gerçeği sorgular, yargılar ve kabullenmez. Yaşamın sınırlarını aşmak isteyen başkişi gerçek ve düşü birbirinden ayırt edemez. 'Bellek'in derinliklerine yolculuk yaparak, gerçekleştiremediği tüm düşünsel eylemleri gerçekleştirmek ister. Dış dünyadaki toplumsal değerler ve zaman, bilincin kendi varlığını kaybetmesine neden olduğu için, rüya ve bilinçdışı yaşam onun varlığının bir uzamı olarak görünür. Başkişinin bu sıra dışı yaşam istemi her türlü kalabalıktan kendini izole eder. Ruh ve bedenin ayrı yaşamları başkişinin yaşamla olan bağını zayıflatır ve kişilik yaşama karşı arzu ve heves duymaz; *"Yaşayan ölü kategorisindeymişsin. Böyle bir kategori var. Vale,*

Yaşayan ölü, diye mırıldandı.

Evet. Yaşayan ölü kategorisi. Ondan çırp diye çıkmışsın." (s. 201).

Dış dünyada tüm duygulardan yoksun olan kişilik, bedenin canlı oluşunu 'yaşayan ölü' şeklinde tanımlar. Yaşamdaki varlığı bedenin ihtiyaçlarını giderdiği sürece devam

eder ancak ruhsal varlık sonsuz ve ölümsüzdür. Başkişinin ruh-beden değişmez inancında bedeni bir yük olarak düşünür ve bedensel ölümün asıl ölüm olmadığı bilincine sahip olur.

"Ruhun insanda merkezliliğini, sabitliğini ve değişmezliğini gösteren bir kanıt olarak şu sunulmaktadır. Bedeni oluşturan sayısız küçük hücrelerin her an dağılması yerlerine yenilerin ikame edilmesine rağmen, ruhun aynı şekilde bir dönüşümü geçirmemesidir. Bu durum, ruhun bedenden bağımsız olduğunu ve kendi başına bir varlığı bulunduğunu gösterir." (Düzgün, 2019: 4).

Yukarıdaki anlatıda ruhun ayrı bir varlık olduğu düşüncesi yer alır, ruh, başkişi için de ayrı bir varlıktır ve bedenden bağımsız hareket eder. 'Yaşayan bir ölü' betimlemesi beden ve ruhun kendi dünyasında başka yaşamlara dahil olmasında ileri gelir. Başkişi dış dünya yaşamıyla kendi içselini bütünleyemediği için gerçek kabulleri anlayamaz ve yaşam gerçeğini çözümleyemez. Anlatıda dış yaşamla yüzleşme, kendi bedenini dıştan izlemeye gerçekleşir çünkü yaşamın asıl gerçeği 'ölüm'der ve bu gerçek tüm kişilikler için bir tehdittir. Başkişinin yaşam çözümlemesi, 'ölümü' birebir yaşayarak gerçekleşir, kendi ruhunu bedeninden ayırır ve buna düşsel bir ortam yaratır, sonrasında kendisi ve yaşamı önemsiz bir unsur olarak görür. 'Benlik'in bedendeki önemsizliği, anlatıdaki diğer bir izlek olan 'yabancılaşma'yı sağlar. Yabancılaşan ve ötekileşen 'iç ben' dış bedende tüm kurallara karşı gelir.

Gerçek yaşamı algılayamayan ve anlayamayan kişilikler geçmişe döner ve 'an' sürecinde tüm zamanları yaşar. Kendisiyle ve dış gerçekle 'an'da buluşan varlık zaman ve uzamı dışlar, kendini 'ölüm' varlığında bütünler.

1.19.8.2. Yabancılaşma-Ötekileşme

Toplumda kendini bulamayan başkişi, varlık anlamını çözümleyebilmek için zamandan ve uzamdan uzaklaşır, kendini yalnızlıkta, umutsuzlukta, sessizlikle bütünler. Başkişinin, ruhsal durumundaki kaçış, dış dünyayı reddetme ve gerçeği dışlama, kendini yaşama karşı 'öteki yabancı' kişiliğine taşır;

"Bir dünyam vardı, onu bir süredir kaybetmiştim. Uzaklaşmıştı dünyam benden. Hep yanlış yerlerde, yanlış insanlardayım. Mutsuzdum. Sabret, diye bir ses duydum kulağımın dibinde. Sabret, çok az kaldı." (s.54).

Gerçeğin boşluğunda duygularını yaşamaya çalışan başkişi kendi gerçeğinin farkına varınca doğru ve yanlışında farkını anlar. Yaşamın sorgulanması anlatıda tüm

kişilikler için yalnızlaşma ve mutsuzluğun nedenidir ve bir neden onları maddi yaşama karşı yabancılaştırır. Somut yaşamın öteki yabancıları, zamanı ve uzamı yok sayar ve kendini her türlü maddeden uzaklaştırır. Dış dünyadan izole olan 'benlik' kaçış mekânları yaratarak kendine huzur yeri aramaya başlar; *"Türbe benim kaçış yerim olmuştu. Her an oraya gitmek istiyordum. Bazen bu hayatta, dünya yüzünde yakalayamadığım şeyleri orada buluyordum.*

Birden aklıma bir şey takıldı. Belki ne Nalan ne de Mebure bu türbedeydiler. Yoktular. Belki de benim yorulmuş ruhumun ve beynimin birer anısı idi onlar." (s.90).

Bir düşünceden ibaret olan kişiliklerin kimlik sorunsalı başkişinin kurguladığı içsel yaşamda çözümlenmeye çalışılır. Dış dünyanın öteki yabancısı, içselde somut bedenden kurtulup bir 'benlik'te birleşir.

Dış dünyadaki 'ölüm' gerçeğini de kendinde görmek isteyen başkişi, ölümle gelen sınırlı yaşamı, ruh-beden ayrımıyla yok eder. Ölüm korkusu ve kaygısıyla ikinci bir dünyaya sığınan kişilikler, dış dünyada korkunun yabancılaştırdığı kimliksiz bireylerdir;

"Doktor önündeki kağıda bir şeyler yazıyordu.

Yabancılaştınız mı? dedi.

Evet yabancılaştım, dedi Vale.

Nasıl öldünüz?

Bilmiyorum.

Ama hayattasınız…

İşte ondan emin olmak istiyorum." (s.199).

Ölümün dışladığı benlikler, yaşamda kendilerinden kazarken görüntü dünyasından gerçek olmayana sığınırlar. Vale Nizamettin yaşamla-ölümü ayırt edemezken 'yabancılaştığını' kendi ifade eder.

"Bir şey kendi karşıtından nasıl kaynaklanabilir ki? Hatadan hakikat nasıl doğar örneğin? Ya da aldanma isteminden hakikat istemi? Ya da çıkarcılıktan çıkara dayanmayan davranış? Ya da aç gözlülükten bilgenin saf pırıl pırıl bakışı? Böylesi kaynaklanma olanaksız. Kim bunu düşlerse budaladır, aslında budaladan da beterdir. En yüksek değerdeki şeylerin bir başka kaynağı, kendi kaynağı olmalı. Bu gelip geçici ayartıcı, aldatıcı aşağılık dünyadan, bu kuruntu ve hırsın keşmekeşesin den türetilmiş olamazlar. Daha çok, varlığın ana rahminde, gelip geçici olmayandan, gizlenmiş

Tanrı'da, 'kendi başına' şeyde – işte burada olmalı onların temeli, başka hiçbir yerde değil!" (Nietzche, 2001: 4).

Dış dünyayı dışlayan anlatı, başkişinin de ruhsal durumuna tercüme olur. Zıtlıkların, hırsların ve bunalımların olduğu dış dünyada gerçeğin bulunamayacağı görüşündedir. Başkişi ve diğer kişilikler de dış gerçeksele karşı güven duymazlar. Kendilerini yabancılaştıran hırslar ve yalanlar karşısında yok oluşu kurtuluş olarak gören anlatı kişilikleri, 'öteki ben'in varlığıyla yeniden yaşam kazanırlar. Anılar ve geçmiş öteki 'ben'le canlanırken 'düş' yani ruhsal boyut, gerçekle bütünlenir. Somut yaşam yanılgı, düşsel yaşam da asıl varlık olarak tanımlanan anlatıda çoklu kişilik yaşantısı da yabancılaşmanın yarattığı bir sığınma noktasıdır. Ruh ve bedenin kendisi tamamlayamadığı dış dünya gerçekseli, çoklu kişiliklerin varlığıyla kalabalık içindeki yalnızları tecride sürükler.

"Ömrüm boyu unutamam bu geceyi, dedi deli. Kime nasip olur böyle ir şey. Ben toplumdan tecrit edilmiş bir kişiyim. Bizim çoğunlukla gördüğümüz dört duvar dedi." (s.168).

Gerçeklerin dile getirilmesini delilik sayan anlatıcı-yazar 'Tarık' karakteri ile tüm gerçekleri sözcüklere döker. Toplumdan dışlanan kişilikler için 'tecrit'in kullanılması, yabancılaşma ve ötekileşmenin somut delilidir. Yabancılaşan kişilikler özgürlüklerini korumak ve istemleri ile yaşamak için bilinçaltında yarattıkları dünyaya 'rüya' adını verirler ve bu dünyanın derinliklerinde 'varlık' kavramını 'mutlak varlık'la bütünlerler.

1.19.8.3. Bilinç ve Bilinçdışı Özgürlük

Anlatıda, dış dünyanın sınırlarını aşıp bilinçaltının derinliklerine sürüklenen kişilikler, tüm işlemlerini hem somut hem de soyutta gerçekleştirir. Toplumsal kurallar, sınırlı yaşam hakkı, kimlik sorunsalı, umutsuzluk ve yalnızlık gibi kavramlar özellikle başkişiyi dış gerçeklerden izole eder. Dış dünyadan uzaklaşan başkişi 'bilinçaltı' veya 'rüya' yaşamında kendi kurguladığı kişiliklere özgürlük tanırken var olan 'kader'e eleştirel yaklaşır; *"Venedik, dedi. Daracık sokaklarda yürüyorduk. Hotel Casanova'yı görmüştün. Sevinmiştin bir çocuk gibi. Bu tarihi çapkının adını taşıyan otel seni büyülemişti. Girişte ufak hediyelikler satılıyordu. Bir şeyler almıştık. Sen 'Fortuna' diye bir minik heykel almıştın.*

Sormuştum,

Nedir bu Fortuna? Gözleri bağlı.

Kader, demiştin. Kaderin de gözleri bağlıdır." (s.33).

Başkişinin yukarıdaki kader yorumuyla kişinin yaşamda seçim yaparken doğruyu ayırt edemediği gerçeğine ulaşır. Geçmişin örtük kalıplarıyla yeni kurgular yaratan başkişi, temel kuralları yıkarak; "

mutluluk ve umut unsurların 'varlık' kavramında sınırlar.

"Hiç öyle düşünmemiştim, dedi. Uyku ve rüya imparatorluğu.

Kimi koca bekler, kimi erkek bekler, kimi sevgili görür, rüyasında, kimi acı çeker, kimi şehri görür, kimi havada uçar… Başka dünya, dedim. Karmakarışık, kedi topu gibi, ölüme yakın bir dünya. Kimi renkli görür, kimi siyah beyaz, kiminin rüyası bozdur, kiminin ki kara… Karmakarışık kedi topu, kimi gündüz tortusu, kimi gece süsü. Rüyalar…

Rüya zamanında tüm duygular yaşanmak için ortaya çıkar ve kişilikler gizlediği tüm gerçeklerle yüzleşme olanağı bulur. Rüya her benlik ve her yaşanmamışlık için özgür eylem uzamıdır. Farklı dünyalar, farklı coğrafyalar, farklı istemlerin oluşturduğu bu olağandışı yaşam modelinde zamansızlık da önemli bir özelliktir. Dış dünyadaki beden yazgısını yazan zaman rüyada değişken ve belirsizdir. Çünkü sınırlayıcı hiçbir karama yer verilmez. Gerçek zaman ve uzamın yarattığı, zamansız ve uzamsız kişilikler rüya boyutunda karışık, düzensiz ve karanlık düşüncelerde, umut, mutluluk ve kalabalığı yaşar. Zıtlıklarla var olabilen 'benlik'ler kişiliklerin kimliğe dönüştürürken bilinçaltının derinliğini sonsuzlaştırır, geçmişi, geleceği ve 'an'ı bütünler.

"Herkesin rüyası birbirine karışır burada Mebure, dedim. Hayaller umutlar, sevinçler, çıkıntılar birbirine karışır. Hava yoğun, uykular derin, belki rüyalar ağır." (s.110).

Karmaşanın yarattığı bilinçaltı dünyası, 'öteki dünya' ile tanımlanabilir. Kalabalığın tecrit ettiği başkişi 'öteki yabancı' kişiliği ile 'öteki dünya' uzamında birleşir. Yalnız ve umutsuz bir yaşamda soyutlaşır. Bireylerin akıl ve mantığı kaldırdığı 'rüya' ruhsalında doğru-yanlış, iyi-kötü, varlık-yokluk kavramları da yok olur ve benlik, iradesiz, sınırsız, sonsuz yanılgısında 'var' olur; *"Mühim mi yaş! dedi. Gerçekten çok mühim mi? Özgürsünüz. Aklınız başınızda. Toplumun bir parçasınız. Dışlanmamışsınız."* (s.169).

Soyutla 'var' olan benlik, somutta özgürleşir. Bu tezat, rüyadan sıyrılan 'benlik'in somutta iradesiyle hareket kazanmasına neden olur. Dış dünyanın kurallarını kabul eden

başkişi toplumun da bir parçası olduğu gerçeğini benimser ve maddi ortamda özgürleşir. Bilinçaltı derinliğini, rüya uzamını ve soyut benliği arkada bırakarak madde de özgürlüğü yakalar. Yukarıdaki anlatıda kişiliğin ifade ettiği de aklın getirdiği özgürlüktür ki başkişi yazar hem soyutta hem de somutta istemleri gerçekleştirir. Dış dünyada irade ve akılla özgürleşen kişilikler 'öteki yabancı' kişiliğini de yok ederek kimlik kazanır ve tüm kişilikleri bir 'benlik'te bütünler; *"Farabi, irade problemini nefsin duyum, hayal, arzu ve düşünme gücü üzerinden tarif etmiştir. Buna göre, irade duygusal algı, tahayyül veya düşünme gücüyle idrak edilen bir şeyi isteme veya o şeyden kaçma isteği ve bu şeyi kabul veya reddetme hususunda bir karar verme durumudur."* (Aktaş, 2019: 93).

Yukarıdaki alıntıda 'Farabi'nin tanımladığı irade temel özgürlüğü sağlayan unsurdur. Çünkü insan iradesini ve kalını kullanarak seçimlerini yapar. Anlatıda başkişi ve diğer kişilikler rüya ortamında akıl ve iradeyi dışlarken, dış dünyada özgürlüğü akıl ve iradeyle kazanır. Bu iki farklı uzam ve zamandaki özgürlük başkişide bilinç ve bilinçdışı yaşamın aynı 'an'da gerçekleşmesinden kaynaklanır. Başkişi, anılar ve geçmiş, düş, rüya soyutlarında 'öteki ben', dış dünya somutunda bensiz ben'le var olur ve hem tüm sorunsalları çözümler.

1.19.8.4. Ben ve Değerleriyle Yüzleşme: Yaşamı Sorgulama

Anlatıda başkişi getiriş kişiliğin mutlu olmasına yetmez. Başkişi kendi yalnızlığını ve mutsuzluğunu dünyanın kendine sunduğu gerçeklere bağlar. Kendini bu yapısal döngüden kurtarmaya çalışan başkişi bir yandan da yaşamı çözümlemeye çalışır. Bir kendi benliğiyle yüzleşme, bir bilinçaltına yönelme bir dış dünyaya dönme şeklinde geçirdiği ruhsal evrelerle yaşama tutunmaya çalışır;

"Ne bileyim ben, dedim. Nalan'ı bulmaya çalışmak. Bir türlü anlayamadığım oyaları çözmek, gece ve gündüz, bazı insanlar bazı televizyon programları sanki…" (s.68).

Dış dünya olaylarını çözümlerken kendisiyle çatışan ve farklı kişiliklerde benlik oluşturan başkişi geçmişe dönerek her şeyi silmeyi hedefler. Rüya uzamında tüm zamanları birleştiren kişilik, kendisine göre anlamsız olan yaşamı zamansız ve uzamsız bir alanda anlamlandırmaya çalışır; *"Bu yarı karanlık, rüya kenarlarında dolaşıyorum her gece. O yeşil koridor, bizi bekleyen CristianoRonaldo ve Neymar."* (s.136).

Bilinçaltı dünyasında, belleğin etkilendiği kişileri konuk etmek başkişi için gerçeği değiştirebilme özelliğini gösterir. Benlikten sonsuzluğa geçen kişilik, hem kendi hem de diğer kişilerin tüm yaşam gerçeğini siler ve kendi çizdiği yazgıyla yeniden kurgular. Yaşama karşı bu sınırsız güç kişiliğin kendi bedenini sınırlı yaşama karşı oluşturduğu bir savunmadır. Başkişinin kendini tanrı olarak görüp tüm yaşamı dışardan seyretmesi, ruhsaldaki algıyı özetler;

"Benim bu, diye düşündü. Nizamettin Adası benim hayatım. Benden arta kalmışlar, benim hatırladıklarım. Eski pabuçlarım, gömleğim. Sanki şurada ehliyetim." (s.197).

Yaşamı bir düş yaşadıklarını ise bir ayna olarak gören kişiler, dışardan etki eden bir gücün varlıklarını yönettiğini kabul eder. İrade ve aklın dışındaki bu zorlayıcı etkenin kendi bilinçleri olduğu gerçeğine varırlar. Yaşamın 'an'lardan ve 'an'ların da yaşanmışlıklardan oluştuğu, analizi, anlatının kişiliklerinde arayış sebebidir. Tüm kişiler 'kendi' 'benlik'lerini varlıkta bütünlemek için içseldeki 'hakim ' gücü ortaya çıkarır.

1.20. Aşk Yeniden İcat Edilmeli

1.20.1. Romanın Kimliği

Nazlı Eray'ın 'Aşk yeniden İcat Edilmeli' anlatısı"1. Basım:2018, Everest Yayınları" tarafından yapılır. Kapak tasarımı Füsun Turcan Elmasoğlu, sayfa tasarımı Veysel Demirel'e aittir. Toplam sayfa sayısı 227 sayfa olup yapıtın son kesitinde "23 Ağustos, Faik'in Gayvesi, Gümüşlük 23 Ekim, Nata Vega, Ankara" ibaresiyle tarih ve yer bildirimi yapılır.

1.20.2. İsimden İçeriğe

'Aşk Yeniden İcat Edilmeli' adlı anlatı, adıyla net bir bütünlük sağlamaz, efsane şarkıcı Jim Morrison'nun gizemli ölümüne dair tüm ayrıntılar, bir büst'ün yaşam ve ölüm hakkındaki konuşmaları, bu efsane şarkıcıya duyulan aşk, bir roman şeklinde tekrar canlandırılır. Aşk yeniden icat edilerek efsane zamanın akışında geri döner.

Dış dünyanın taşlaşmış insan suretleri, bir taş belleğinde yeniden yorumlanır ve yaşamın anlamı çözümlenmeye çalışılır. Anlatının adı, bu çözümlemeyle bağlantılı olarak beden-ruh çatışmasında insan kendi bedeniyle karşılaştığında aşk yeniden başlar ve yaşam gerçekleriyle sona erer.

1.20.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Aşk Yeniden İcat Edilmeli' adlı anlatı, ben merkezli bakış açısıyla yazılır ve anlatıcı yazar başkişinin izlenimleri, bilgi ve kültürü anlatıcı düzlemini oluşturur. Tekli bakış açısının kullanıldığı anlatıda olaylar ve kişiler, bir kişinin açısından kurgulanmasına rağmen nesnelliğini yitirmez. Anlatıcı yazar başkişi, kendi yaşamından kesitler sunduğu için anlatı gerçeğin de gerçeği konumundadır çünkü yaşanmışlık, söz konusu olayların başlangıcını oluşturur;

"Sabaha karşı…

Hava sıcak mı sıcak.

Bodrum'daki odamda uyandım. Başucumdaki saate göz attım. Sabaha karşı bir zaman. Daha gün ağarmamış, ufak penceremden içeri karanlık ve yaprakların esmerliği giriyor." (s.9).

Anlatının ilk cümleleri olan yukarıdaki ifadeler, bakış açısının ben merkezde başladığını gösterir ve devam eden kesitlerde başkişinin tekil açısı yoğunlaşır. Anlatıcı yazar, kendi yaşamından bir günün betimlemesiyle başlarken anlatının kendinden bir

yansıma olduğunu okuyucuya hissettirir ve günlük türünü roman yapısında bütünler. Böylece anlatıdaki düşsel yapının gerçekselden farklı bir kurguya sahip olmadığını kanıtlar.

"Kahraman anlatıcı tarafından aktarılan romanlar genellikle otobiyografik karakterlidir. Otobiyografik romanlarda hatıra defteri, günlük ve mektup gibi anlatım teknikleriyle olayların aktarılması, anlatım ve algılanma düzeyini zenginleştirip güçlendirir." (Şahin, 2020: 19).

Kahraman bakış açısının tanımlandığı yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere, bu tür anlatılar öğretici metin geleneğine de yakın olabilir. Çünkü otobiyografik özellik, kişi hakkında ulaşılabilecek samimi bilgiler verir;

"Leyla'nın Jim Morrison tutkusu bende tuhaf etkiler yaratmıştı. Telefonumdan Jim Morrison'ın fotoğraflarını tarıyordum…" (s.32).

Başkişinin yaşamından bir gün içinde, anlatıya konu olan asıl olayın başlangıcına giden düşüncenin haberi verilir. Başkişi anlatıcı yazar, gerçeğin düş'e dönüştüğü Jim Morrison öyküsünü kendi bakış açısı düzleminde yeniden yaratır.

"Evet. Korkunç bir trajediydi bu. Acaba eroin doz aşımından mı ölmüştü, bu konuşulanlar arasındaydı. Sevgilisi Pamela, onun ölüm meleği, bir eroinmandı. Jim Morrison gece kulüplerindeki satıcılardan ona eroin bulurdu. Kız yapışmıştı ona, işte böyle bir acı sona sürüklendi." (s.43).

Bu anlatıda gerçek bir yaşamdan bilgi verilirken başkişinin bu yaşamı yeniden anımsatması olay örgüsündeki büyülü gerçeği ortaya koyar. Anlatıcı yazarın sıradan bir günü olağandışı bir maceraya sürüklemesi, buradaki samimiyet ve doğallığı gösterir;

"Biri koluma yapıştı. Baktım Pamela. Yarı karanlık dev bir konser salonundayız. Havda, yerde, yüzlerimizden mavi, kırmızı, gümüş ışıklar geçiyor. Salon tıklım tıklım dolu. Herkes çığlık atıyor. Kızlar kendilerini yerlere atıyorlar.

Sahnede Jim Morrison. Yarı çıplak. Üstünde daracık deri pantolonu. Elinde mikrofon." (s.79).

Yukarıdaki anlatıda başkişi geçmişe döner ve yine yaşanmış gerçek bir olayı orda bizzat yaşıyormuşçasına kendi bakış açısından anlatır. Anlatıcı yazarın olay örgüsündeki bu olağandışı davranışları, bakış açısındaki doğallığı etkilemez çünkü başkişi düşsel olayların o kadar çok merkezindedir ki olay geçmişte veya gelecekte olsun okuyucu bun fark etmez;

"Gümüşlük'te Faik'in Gayvesi'nde mavi boyalı masada oturuyordum. Canım hiçbir şey istemiyordu. İçim boşalmıştı sanki. Karşımdaki kış denizine bakıyordum.bir tost yedim. Bir ayran söyledim." (s.226).

Anlatının son kesitinden ifadeler olan bu cümleler, sıradan bir günün sıradan betimlemesidir, anlatıcı yazarın da dış dünyaya dönüşünü belirtir.

Anlatıda otobiyografik anlatım tekniği ve geriye dönüş tekniği kullanılmıştır. Otobiyografik teknikle hem anlatıcı yazarın hem de düş içinde yeniden yarattığı Jim Morrison'un yaşam öyküsünden kesitler yer alır.

Bakış açısı ve anlatım düzleminde de belirttiğimiz gibi anlatının tamamında otobiyografik anlatım tekniği kullanılır. Anlatıcı yazarın günlük türünü anımsatan ifadeleri ve betimlemeleri, Jim Morrison'ın yaşam öyküsü tamamı gerçeğe ait bilgilerdir.

Geriye dönüş tekniğinde de başkişi geçmişte yaşamış iki kimliği şimdinin an'ında yaratır ve geçmişin unuttuğu isimleri okuyucuyla paylaşır; *"Paris'in Marais semtinde bir apartman dairesi. Yıl 1971. Aylardan Temmuz.*

Paris'in en güzel olduğu yaz mevsimi.

Bir kadını çığlıkları banyoyu dolduruyor. Jim Morrison küvetin içinde. Gözleri kapalı. Su ağzına kadar gelmiş." (s.31-32).

Anlatıda 1971 yılına dönen başkişi, gerçek bir ölüm olayını canlandırır ve gizemli ölümü yeniden sorgular. Bir polis veya dedektif misali olayın içinde veya olaya tanıkmış gibi kurgu yaratır.

Anlatıda öyküleyici, betimleyici ve fantastik anlatım türlerinden yararlanılır. Öyküleme anlatım türü, anlatı olaylarının tüm yapı unsurlarına sahip olması ve bir plan dâhilinde yazılması ile açıklanırken betimleyici anlatım türü buna bağlı olarak gelişir;

"Sofra hazırlanmış. Şakşuka var, bakla ezmesi, lokum mantısı yapılmış, köpoğlu ortaya konmuş, ince dilim bazlama, yeşillik bol, kısır nar ekşili mayhoş. Yeni çıkan gazsız limonatadan içiyoruz." (s.16).

Bu ifadeler, sıradan bir sofra betimlemesi olmakla birlikte canlılığın ve doğallığın ifadesi olarak da değerlendirilir;

"Gözlerimi açtım. Ufacık, aralık gibi bir odanın içindeyim. Yarı karanlıktı oda. Penceresi olmadığını fark ettim. Köşede ufak bir sedir vardı. Duvardaki aralıktan

masmavi bir deniz ve gökyüzü görünüyordu. Yaşlı adam sedirin üstünde oturuyordu." (s.138).

Yukarıdaki bu betimlemede ise bir mekân anlatılır, başkişinin yarı gerçek yarı düş yolculuğunda uğradığı uzamlar betimleme tekniğiyle resmedilir.

Anlatıdaki fantastik anlatım biçimi de başkişinin zaman ve uzam atlayışları, geçmişteki yaşamları yeniden canlandırması, insan dışı varlıklara kişilik kazandırmasıyla açıklanır. Anlatıda cansız bir 'büst' varlığının önemli bir kimliği oluşturması ve diğer kişiliklere etki etmesi buna örnek sayılabilir.

1.20.4. Olay Örgüsü

Anlatı, gerçek bir olay ve bu gerçek olay içinde başka olayların oluştuğu iç içe geçmiş birden fazla halkadan oluşur.

V-1: Anlatıcı yazar başkişi, Bodrum'da bir evde arkadaşlarıyla birlikte sıradan bir gün yaşarken bir ara konuşmalardan ünlü bir rock yıldızının gizemli ölümü hatırlanır ve bununla beraber başka olay halkaları oluşturulur. Anlatı bu olay halkasında dış dünya zamanında ve uzamındadır.

V-2: Başkişi kendi evinde başka bir olay halkası içindedir, yine geçmişten bir kişilik olan Arthur Rimbaud, olaya dahil edilirken bu kişilikle birlikte medyum Arife de tarot yani fal izleğinde ortaya çıkar. Arife'nin tarot falıyla birçok boyut atlayan başkişi olay içinde olay kurgular.

V-3: Bu halkada başkişi düş yolculuğuna başlar ve ünlü rock şarkıcısı Jim Morrison'ın ölüm olayını kurgular. 1971 yılına dönen başkişi, buradaki geçmişin unutulmuş kimlikleriyle bir bağ oluşturur, olayları kendi açısından tekrar ele alarak gizemli ölüm olayına ışık tutar.

V-4: Anlatıcı yazar başkişi, Vakkas adlı karakterle birlikte kendi geçmişine yolculuk yapar, Ankara uzamının bilinçaltı yerleşkesini anlatır. Bu uzam, başkişinin gençlik yıllarını anımsatırken geçmiş; yani kendi gençliği, gelecek; yani şimdiki zamanı ve o zaman içinde tekrar bir başkasının geçmişi, tüm zamanlar bu olay halkasında bütünlenir.

V-5: Bu olay halkası anlatısında, cansız bir varlık olan büst'ün konuşmalarına tanık oluruz, büst, yaşamın bilinmezlikleri hakkında düşüncelerini belirtir ve insanlara

yol gösterici olur. Aşk, ölüm, yaşam ve insana dair birçok konuda söylemleri olan büst varlığı, aslında yazarın anlatıdaki sözcüsüdür.

V-6: Son olay halkası, bütün olay halkalarını içine alan gerçek yaşam zamanı ve uzamıdır, yazarın bir düş ve rüya gibi kurguladığı anlatının, gerçeğin kendisi olduğunu belirtir ve kendi yaşamının kesiti olduğu mesajını okuyucuyla paylaşır. Anlatıcı yazar, gerçek yaşamın yansımasını düş ve rüya kavramlarında görüntüler.

1.20.5. Zaman

Anlatıda zaman, gerçek zaman içinde birçok zamanın oluşmasıyla yaratılır, iç içe geçmiş zamanın kullanıldığı zaman algısında gerçek zaman kronolojiktir ve bu zaman içinde başkişi anlatıcı yazarın anlatıcı düzleminden hareketle geriye dönüşler görülür.

"Eserde, zamanın kronolojik olmaması, şüphesiz bakış açısından ve anlatıcıdan ayrı düşünülemez. Zamanda görülen kopmalar, geri dönüşler, ileri fırlamalar ve yani zaman diliminin değişik şekillerde tekrarı, bakış açısı ve anlatıcıyla birlikte ele alındığında daha iyi değerlendirilir." (Aktaş, 2000: 118-119).

Yukarıdaki anlatıda yazarın tanımladığı gibi zaman, bakış açısıyla yakından ilgilidir çünkü yazar, olay örgüsünü kurgularken belli bir zaman dilimi de yaratır. Aşk Yenden İcat Edilmeli adlı anlatıda yazar, aslında gerçek zaman dilimindeyken düş dünyasında zamanın akışını değiştirir.

"Yavaşça doğruldum yattığım yerden. Bir ses geldi kulağıma, belli belirsiz bir nefes sanki. Odamda bir başka soluk.

Köşedeki eski koltukta birinin oturduğunu fark ettim o an.

Hayretle bu sarışın , ince bedenli genç erkeğe bakakaldım." (s.9).

Anlatıcı yazar başkişisinin, dış dünya zamanından düş zamanına geçişi anlatının daha ilk kesitinde görülür. Başkişi gerçek bir uzam betimlemesiyle başlar ve aniden boyut değiştirerek yeni bir kişilik yaratır. Anlatının ilerleyen kesitlerinde yine kendi geçmişine ve başka kimselerin yaşamlarına dönen kişilik zaman içinde oldukça özgürdür;

"Paris'in Marais semtinde bir apartman dairesi. Yıl 1971. Aylardan Temmuz.

Paris'in en güzel olduğu yaz mevsimi.

Bir kadını çığlıkları banyoyu dolduruyor. Jim Morrison küvetin içinde. Gözleri kapalı. Su ağzına kadar gelmiş." (s.31-32).

“Paris, 3 Temmuz 1971.

Bakıyorum fotoğraflara. Çok yakışıklı çok erkeksi.” (s.32).

Başkişi, asıl olay örgüsündeki kişiliğin yaşamındaki gizemleri açığa çıkarmak için zamanda geriye dönüşü başlatır. Şimdiki zamanın içine geçmiş yaşamı alarak aynı an’da bir tek zaman dilimi oluşturur. Yazar, anlatını tümünde bu tekniği uygular, yani şimdiki ‘an’da birçok zaman birlikte yaşanır. Bedenin enerjiye dönüşüp zaman atlaması, anlatıdaki dar zamanı ve uzamı genişleterek hem olaylardaki hem de unsurlarındaki boyutu değiştirir. Zamanın, zamansızlaşıtığı kişiliklerin yeniden yaratıldığı bu zaman dilimi bedenin de yok olduğu bir süreci başlatır.

“İşte buna benzer bir durum Kuantum Alan Teorisi'nde de söz konusudur. Ancak örnekten farklı olarak bu dalgaların her biri kendi alanı içinde elektron ya da foton gibi bir parçacığı oluşturuyor. Bu parçacıklar kendi alanlarında dalgalandıklarında, bazen diğer alanları da etkileyip onların da dalgalanmasına sebep oluyor. Parçacık ve dalga aynı şey olduğu için, parçacık da bu diğer alanda farklı bir parçacığın oluşmasına sebep oluyor. Bu da parçacıkların etkileşimi olarak bildiğimiz durumdur. Feynman diyagramları ile ifade edilen bu etkileşimler, her şeyin temelini oluşturmaktadır. Yani kısaca madde dediğimiz şey ve onun başına gelen her olayın belli güç alanları içinde sıkışmış enerjinin etkileşiminin sonucu olduğunu söyleyebiliriz.” (Bakırcı-Telimenli, 2019: 3).

Yukarıdaki anlatıda fizik yasalarının da belirttiği gibi madde, enerjinin sıkışmış şekli ve ruh da maddenin enerjiye dönüşüm noktasıdır. Zamanın derinleştiği ve sınırsızlaştığı düş uzamı, kişiler için yeni yaşamlarda var olma şansını yaratır. Geçmişin unutulan olayları ve bu olayların kahramanları, zamanın yok olduğu boyutlarda anlatıcı yazarın hakim gücüyle ile dış dünyaya gelir, yaşamın bir gerçeği olurlar;

“Bu mu? Dedi.

Bu.

Nereden buldun?

Konserden çıkardım. 1970 Los Angeles konserinden.

Allah Allah, dedi Vakkas.” (s.114).

Zamanda geriye dönen başkişi, gerçek zaman içinde birden fazla zamanı yaşamaya çalışır, Vakkas adlı kişilik kendi geçmiş zamanını ifade ederken konser zamanı ünlü bir rock yıldızına aittir;

"Bitmedi, dedi.

İçime sonsuz bir mutluluk dolmuştu.

O yakaladığım garip dünyalar kaybolup gitmemişlerdi. Burada, yanı başımdaydı büst. Sesi kulağımdaydı.

Bitmedi." (s.226).

Yukarıdaki son kesit anlatısı, gerçek zamanın bir ifadesidir, başkişi dış dünya zamanında, düş dünyasının bütün kişiliklerini gerçek zamandan seçtiğini belirtir ve 'bitmedi' sözcüğüyle de okuyucuya düş'ün gerçekselliğini kanıtlar.

1.20.6. Mekân

1.20.6.1. Çevresel Mekânlar

Anlatıda çevresel mekânlar, algısal mekânlar kadar etkili olmasa da kişilerin yalnızlıktan kalabalığa dönüşümleri için önemlidir. Anlatını çevresel mekanları hem gerçek hem de düş mekanlardır, kişiliklerin birbiriyle iletişime geçmesinde bu alanlar kullanılır;

"Akşamüstü kızlarla toplantı var. Altın günü. Karaincir'deki evde toplandık. Hava öğlene doğru birden ısındı. Güneş bir türlü sakinleşmiyor, arada tuhaf bir rüzgâr esiyor. Sıcak bir yel. Ben çocukken Kartal'da Pendik'te denizden böyle bir rüzgâr eser, herkesin başı ağırdı." (s.16).

"Leyla'nın bahçesindeyiz. Yaşlı adam dünkü yerinde oturuyor. Açtım bahçe kapısını, girdim içeri." (s.51).

Sıradan bir altın günü toplantısının yapıldığı ev ortamı ve bahçe ruhsala etki etmediği için bir önem taşımaz, kişilikler bu ortamda herhangi bir kişidirler;

"Avalon Hollywood.

Orada Los Angeles'ta sıkıldığımı zannettim ama ne kadar güzeldi o gece kulübü. Sahneye yakın masam, zenne…her şey pırıl pırıldı. Güzel yaşamak için kurulmuş bir yerdi orası. Hayatın bir güler yüzüydü. Gecenin aydınlandığı, ışıkları göz kamaştırdığı bir yerdi." (s.190).

"Koyunbaba sahili burası, dedi yaşlı adam. Gezdirmeye gittim onu. Anılarında epeyce ilerledik. Bir hava almak için dışarı çıktık." (s.190).

Yukarıdaki her iki mekân betimlemesi algısal gibi görünseler de çevresel mekân özelliği olarak tanımlanabilir. Başkişinin belleğinde kalan uzamlar, onun uğradığı bir alandır, kendi benliğinde derinlik yaratmaz;

"Kliniğin karşısındaki parktaydık. Az önce doktorun yanından çıkmıştık.

Büstte gözle görünür bir rahatlama vardı.

Kâbusumu anlattım doktora dedi. İçim rahat etti." (s.214).

"Parkta saatin üç olmasını bekliyorduk. Yerler dökülen yapraklarla sapsarı halı gibi olmuştu. Bu sarı halının üstünde bir aşağı bir yukarı yürüyordum." (s.215).

Anlatını son kesitlerindeki çevresel mekânlarda kişiliklerin rahatladığı ifade edilir ancak bu rahatlama mekanın verdiği huzur değil kişiliklerin yaşadığı olaylarla ilgilidir. Burada mekân sadece bedenin kapladığı alanlardır ve ruh bu alanlardan bağımsız bir algı içindedir.

Anlatının çevresel mekânları, düş uzamında olsalar da yine de maddenin varlığıyla ilgilidir ve ruhun var olma sürecinden uzaktır.

1.20.6.2. Algısal Mekanlar

1.Kapalı-Dar ve Yutucu Mekânlar

Anlatıda kapalı dar mekânlar, kişiliklerin kendinden, toplumdan kaçtıkları ve kendilerini suçlu hissettikleri mekânlardır, hem gerçek hem de düşsel alanlar olarak görülebilir. Ruhun, bencil davrandığı kapalı mekânlar, mekân kişisi yaratarak ben'in özgürlüğünü kısıtlar;

"Eve dönmüştüm.

Oda boştu. Gölgeler kıpırtısızdı. Arthur Rimbaud yoktu. Onu belki de ebediyen kaybetmiştim. Medyumuma telefon açtım." (s.45).

Başkişinin düş dünyasını kaybettiği oda, kapalı bir mekândır, kişilik bu uzamdan uzaklaşmak ister ve farklı düş ortamları arar;

"Kendimi Paris'teki mezarlığın kapısında buldum. Kapıdaki eski tabela Pere Lachaise yazıyordu. Korku içinde ürperdim. Bu garip egzotik mezarlıkta, karmakarışık, daracık mermer yollarda insan bir kaybolsa, bir daha çıkamazdı buradan." (s.100).

Mezarlık, labirent bir uzamdır, çıkışı olmayan bu uzam, ölüm belirsizliğiyle ruhun derinliğinde korku yaratarak ruhu dış dünyadan kaçışa zorlar. Kişiliklerin ölüm gerçeğiyle yüzleştiği mezarlık, ayrıca sonsuz yaşamın bir kapısı da sayılır.

"Mezar ve mezarlıklar, toplumların inançları ve ölüm arasındaki ilişkiyi yansıtan mekânlardır. Mezarlıklar, yaşam fonksiyonlarını tamamı ile yitirmiş organ ve kadavraların toprak içinde mikroorganizmalarca parçalanacağı, çevre sağlığına zarar vermeyecek şekilde uygun derinlikte, yasal ve dini kurallara uygun ölünün defin yerini belirten, üzeri kapatılmış çözülme odacıklarının toplu şekilde bulunduğu yerler şeklinde tanımlanabilir." (Karaoğlu, 2007: 29).

Yukarıdaki tanımda mezarlık, bedenin yok olduğu sıradan bir toprak parçası gibi verilse de ruhun özgürlüğe kavuştuğu bu çıkışsız alanlar, aslında gerçek dünya için sıra dışı özelliğe sahiptir;

"İşte Hollywood buradaydı, dünyanın merkezi sayılırdı burası, nasıl da görmek istemiştim. Ama şimdi içimi bir yalnızlık duygusu kaplamıştı. Jim Morrison'a bir daha rastlamayacağımı hissediyordum." (s.183).

Başkişinin uzam betimlemesinde Hollywood gibi canlı bir şehir, gerçekte açık geniş olan bu alan, yalnızlıkla bütünlendiği için kapalı-dar bir labirente dönüşür. Ruhun kendini kaybettiği ve birçok düşsel âlemi aynı an'a taşıdığı bu alan, kişiliğin gerçeği arayışına da neden olur. Başkişi, Hollywood'ı ve geçmiş yaşam uzamı Ankara'yı tek bir uzam olarak düşünür, gerçekte birbirinden çok uzak olan bu her iki alanda yalnızlık önemli bir süreçtir ve mekânı daraltır.

2.Açık-Geniş Mekânlar

'Aşk Yeniden İcat Edilmeli' adlı anlatıda açık-geniş mekânlar, kuralların olmadığı söylenebilecek tüm sözlerin söylendiği alanlardır. Açık geniş mekânlarda ruh ve beden aynı zaman içinde yaşam bulur ve birbirini kabullenme gerçeğiyle yüzleşir;

"Çıkmıştım Vakkas'ın bahçesinden. Tam Ankara bozkırının ortasındaydım. Zaman filan da belli değildi. Sabah da olabilirdi, akşamüstü de, öğlen vakti de.

Dikkat et! Diye bağırdı Vakkas arkamdan.

Neye dikkat edeyim?

Gittiğin yere…" (s.86).

Başkişinin zamanı zamansızlaştırdığı uzam, düş'ün içindeki gerçek uzamdır, her şeyin soyuta dönüştüğü bu alanda uzamın yarattığı bağımlı varlıklar da yer alır;

"Anlıyorum dedi. Bak, burası ne kadar sakin, ne kadar dingin. Otur, dinlen burada. Karşı tepelere bak. Rüzgârın sesini dinle. İlk gençliğini düşün. Ankara'ya ilk

geldiğin yılları düşün. Yüksel Caddesi topraktı sen ilk geldiğinde. Görünce ne kadar şaşırmıştın." (s.105).

Başkişinin geçmişinden bir uzam olan Ankara, yine geniş mekândır çünkü kişinin çocuk saflığı ve gençlik heyecanı bu alan içinde oluşur, düş'ün gerçekle buluştuğu uzamda ayrıca ruh kendi ben'ine kavuşur.

"Sürrealistler mimarlık üzerine doğrudan söz söylediklerinde, resim konusunu tartıştıkları zamanlarda olduğu gibi, birbirlerinden farklı düşünürler. Breton 1935 yılında Prag'da verdiği konferansta sürrealist nesneyi tartışırken, Hegel'in sanat yapıtına dair görüşlerine geri döner: Tinin hakiki sanatı şiirdir. Şiir, maddenin yükünden bağımsızdır ve diğer tüm sanatlardan üstündür, ayrıca onların tümüne nüfuz eder. Sonra müzik, resim, heykel ve en sonda da mimarlık gelir. Duyularımıza ya da hayallerimize hitap eden şiir, tinsel hayatın güçlerini bilincimize taşır. Kasıtlı olarak bir "gölgeler, hayaletler, kurmaca benzerlikler dünyası" yaratır. Derecelendirmenin öteki ucunda yer alan mimarlık ise maddenin ağır yükünü taşır. Onunki, somut varlıkların, katı gerçekliklerin, cismani formların dünyasıdır." (Artun, 2014).

Yukarıdaki mimari tanımında, sözler duyguların somut ifadesi, mimari de somut gerçeğin bir dünyasıdır. Başkişi de somut gerçeği yani beden yükünü ruhun derinliğiyle bütünlerken bulunduğu uzamın açık geniş olmasını sağlar. Anlatıdaki bu türden geniş mekânlar, mimarinin bedeni yarattığı bir uzam olarak düşünülür ve ruhu özgür kılar. Kişiliklerin kendi gerçeklerinden şüphe etmedikleri geniş uzamlarda insan kimliği varlık ve benlik olur.

1.20.7. Şahıs Kadrosu

1.20.7.1. Başkişi

Anlatıda yazar, kendi kimliğiyle merkezi kişilik rolünü üstlenir, diğer kişilikleri de gerçek yaşamına ve bilgi birikimine bağlı olarak yaratır;

"Sabaha karşı…

Hava sıcak mı sıcak.

Bodrum'daki odamda uyandım. Başucumdaki saate göz attım." (s.9).

Anlatının ilk cümleleri olan yukarıdaki ifadeler, günlük türünden alınmış anlatı gibi yansır, anlatıcı yazar kendi gerçeğinden kesitlerle olay örgüsünü kurgularken

otobiyografik özellik katar. Yazarın bilgi birikimi ve buna bağlı bilinçaltına yerleşmiş etkiler, başkişinin düş-gerçek geçişlerinde farklı kişilikler olarak ortaya çıkar;

"Arthur Rimbaud.

İşte tam karşımda oturuyordu. Bir gibi, saatler boyu gözünü cep telefonundan ayırmamıştı.

Birden kapattı telefonu. Heyecanlanmıştım!

Oturduğum yerden doğruldum.

Bir an baktı bana. Fazla ilgili değildi." (s.13).

Başkişi, hayranı olduğu sanatçıyı olaylara dâhil ederken düş dünyasına yolculuğa çıkar ancak bu düş dünyasının gerçek olduğunu da hissettirmeye çalışır. Düş dünyası insanlarını dış dünyada kendisiyle birlikte var eden anlatıcı yazar, bakış açısındaki dar ve sınırlı açıyı bu şekilde genişletmiş olur;

"Karakuyu gibi bir yere sanki baş aşağı gidiyordum. Az sonra dibe çarpacaktım. Gözlerimi sımsıkı kapattım. Açtığımda kendimi az önceki çılgın salonunda buldum. Jim Morrison konseri. Sahnedeydi." (s.81).

Başkişi yine bir düş yolculuğunda ve yine farklı bir kişiliği yeni bir olay halkası oluşturacak şekilde yaratır. Jim Morison adlı kişilikle birlikte onun şüpheli ölümünü araştırmaya başlar, kendine de o olayın bir kesiti gibi rol hazırlar. Bu olay halkasında bazen Jim Morrison'ın sevgilisi Pamela, bazen de onun mezarlığında tanıştığı büst'ün arkadaşı, bazen de ona hayran olan herhangi kadından birisi.

Anlatıda dış dünyadan kaçan başkişi, özgür ve kuralsızdır, kendine göre birden fazla olay ve kişilik kurgular. Gerçeğin içinde düş kurgusu yaratan kişilik, kendisi dışında var olan kişiliklere benlik kazandırmaz bu kişiliklerin hepsine kendi varlığında varlık olma şansı tanır.

1.20.7.2. Norm Karakterler

Anlatıda başkişi kadar önemli olabilecek norm karakter vardır, bu karakterler başkişi için hem tamamlayıcı hem de olayın oluşumunda başkişidir. Anlatıdaki norm karakterler; Jim Morrison ve onun büstü, Vakkas, Medyum Arife.

Anlatının en güçlü norm karakteri Jim Morrison'dur, bu kişilik, kendi ölüm olayının konu olduğu halkının aynı zamanda başkişisidir;

"Gel Sinem, dedi. Burada çok tuhaf bir olay yaşıyoruz. Nasıl anlatsam bilmem ki. Bu bay belki de 1971 yılında Paris'te, Marais'teki bir apartmanın banyo küvetinde ölü bulunan ünlü rock yıldızı Jim Morrison." (s.35).

Gerçek bir yaşanmışlığın kişiliğini gerçek bir uzamda gerçekmiş gibi tanıtan başkişi, kurgulanan olayın da tamamen gerçek olduğu mesajını verir;

"Hangi yıldayız, ne olur söyle!

İyi misin sen?

İyiyim. Ne olur söyle, hangi yıldayız, ne olur bir söyle!

1970, dedi genç.

Bitiyor konser bitiyor! 1970 Los Angeles konseri. Tıklım tıklım. İnanılmaz bir kalabalık." (s.48).

"Jim Morrison orada, karşımda oturuyordu. Bir masör terini kuruluyordu beyaz bir havluyla." (s.49).

Yukarıdaki anlatılarda başkişi, bilinçaltında hayranı olduğu sanatçının konserine geçmişe dönerek gider, kendi hakim gücüyle ile o sanatçının ölüm olayı yazgısını yazar. Jim Morrison anlatının bir kesitidir ve bu norm karakteri tamamlayan başkişiliktir. Norm karakterler genellikle başkişiyi her yönden tamamlarken, Jim Morrison, ters bir etki ile başkişiden önceliklidir çünkü o ve yaşamı anlatının ana olay halkasını oluşturur.

"Koşarak kaçıyorum o yalancı balkonlu, avluya bakan apartmandan. Jim orada henüz gömülmemiş. Belki de öldüğü kimseye haber verilmemiş henüz. Karabasanın içinden kurtulmaya uğraşıyorum." (s.88).

Başkişi, Jim Morrison'ın ölüm olayını betimlerken kendisinin de sanki bu olayın içindeymiş hissi verir. Jim Morrison hayranlığı, diğer kişiliklerin oluşma nedenidir, bu norm karakter, başkişiyi olduğu kadar kendi olayı içinde yer alan öteki karakterleri de her yönden tamamlar. Bilinçaltı yoğunluğunda ona ulaşmak ve onunla tanışmak isteyen herkes, bu norm karakter etrafında yaratılır.

Jim Morrison'ın büstü ikinci norm karakterdir ve yazar bu karakterle birlikte aşkı, ölümü ve yaşamın gizemlerini yeniden yazar;

"Ne tuhaf bir büst oğlum. Aynı sen. Hayranları tapmış ona. Hep çiçekler içinde. Yazılar, güller. Gece orada ayinler, her bir şey düzenlenmiş. Seninle beraber olmuşlar…" (s.136).

"Jim bunu büstü görür görmez far etmişti. Dünya üstündeki suretine rastlamıştı. Yıllardır Paris'teki mezarının üstünde hayranlarıyla bire bir bağlantı halinde olan büstü tanımıştı." (s.158).

Büst'ün Jim Morrison'un sureti olduğu betimlemeler, onun olaylardaki rolünü belirlerken anlatıcı yazar da kendisiyle birlikte yarattığı kişiliğin suretine benlik kazandırır. Cansız bir nesnenin 'benlik' kazanması, yazarın kendi düşüncelerine temsilci seçmesiyle ilgilidir. Yazarın merkezi kişiliği olan 'kendi' benliği, cansız, taştan yapılmış bir kişilikle bütünlenir ve ona sözcüklerle kendi bilincini yükler;

"Ben onlar için yeryüzünde bir Jim Morrison olmuştum. Bunu kısa sürede anladım. Çiçeklere, renkli boyalara, dudaklarıma verilen sigaralara alışmıştım. İklim beni yavaş yavaş değiştiriyor, acımasız kış rüzgârları yüzümü sertleştiriyordu. Geceler uzundu. Zaman geçtikçe alıştım gecelere. Bir heykeldim, güçlüydüm." (s.171).

Büstün yukarıdaki bu ifadeleri aslında anlatıcı yazarın Jim Morrison için düşünceleridir, onun yaşam tarzını ve yaşamındaki olumsuzlukları cansız bir varlık üzerinden dile getirir. İnsanlar tarafından çok sevilen ve ilahlaştırılan bir kişiliğin ruhundaki izler, büstün anıları olarak verilirken büst, hem başkişi hem de Jim Morrison'ın tamamlayıcı benliği olarak anlatıda yerini alır;

"İleri giderdim tabii, dedi. Niye gitmeyeyim. Ama omuzlarımdan kesik bir büstüm ben. Ne yaparsın. Öpücükle durdum. Ama ne öpücüktü o. Can öpücüğü. Bunu anlamazsın sen. Sanki bana can vermeye çalışıyordu kız. Yüzünün sıcaklığı taştan yüzüme yapışmıştı." (s.182).

Aşk ve cinselliğin konuşmaları olan büstün anılarında Jim Morrison'ın tutkusu olan ve onu ölüme götüren cinselliği de yer alır;

"Büst,

Sanki hayat bir rüya, diye mırıldandı.

Ne dedin? Ne dedin?

Sanki hayat bir rüya." (s.222).

Yukarıdaki anlatıyla yaşamın bilinmeyen gerçeğini açıklayan büst, başkişi anlatıcı yazarın gerçek yaşama dair düşüncelerini ifade eder, büst burada sözcükler için özel seçilmiş bir araçtır.

Anlatının bir diğer tamamlayıcı kişisi Vakkas, başkişinin geçmiş yaşamından bir kişiliktir. Geçmiş ve şimdiyi düş bağlamında buluşturan kişilik, başkişinin gerçek yaşam yolculuğunda önemli bir yol göstericidir;

"Beyin filmi çekildi mi? Diye sordu Vakkas.

Tam radyolojiye giriyordum, dedim. Devlet hastanesinin koridorunda koşuyordum. Sen ne arıyorsun burada? Diye sordum.

Vakkas güldü.

Ben hep buradayı, dedi burası Vakkas'ın Bahçesi.

Mühye köyü, bozkırın ortası…diye mırıldandım. Ankara …" (s.80).

Anlatıcı yazar başkişi, başkalarının yaşamına ait düş ortamından kendi gerçek yaşamı olan geçmişine, Vakkas norm karakteriyle geçiş yapar. Vakkas mekâna ait bir norm karakterdir, Ankara uzamıyla başkişinin gençlik yıllarını anımsatırken aynı zamanda onun kendi gerçeklerinden kopmamasını sağlar;

"Bir türlü gidemiyorsun, dedi Vakkas. Baksana, bir Paris'tesin, bir buradasın. Burası bozkırın gözü, dedi. Yarı kapalı kısık bir göz. Her yeri izliyor, seyrediyor. Asıl yerin burası senin. Ankara bozkırı. Ölmek üzereyken hayata döndüğün yer. Senin dünyan…" (s.89).

Vakkas'a ait bu ifadeler, başkişinin yaşamıyla yüzleştiğini gösterir, farklı uzamlarda düş yolculuğuna çıkmış olsa da kendi gerçeklerinden uzaklaşmaz. Vakkas, başkinin gerçek tamamlayıcısıdır, onu dış dünyaya ve kendi yaşamına bağlayan bir norm karakterdir. Vakkas'ın kendine ait bir kişiliği yoktur, başkişi kendi gerçeğinde var olduğu sürece varlık kazanır. Aslında Vakkas da büst gibi cansız benlik suretindedir ancak ondan farklı olarak insan görünümüyle olaylarda yer alır;

"Vakkas,

Unuttun sen buraları, dedi. Şu sonbaharın gelişini, şu kuru yaprak hışırtılarını, çok sevdiğin yoğrulmuş kepekli ekmek hamuru gibi şu bozkırı, ufak çiçekleri, havanın hafiften içini ürpertmesini unuttun." (s.159).

Yukarıdaki anlatı, bir norm karakter konuşmaları gibi görünse de başkişinin kendine ait özlemleri ve unutmak istemediği anılarının dışa yansımasıdır. Başkişi farklı yaşamların düş yolculuğundayken Ankara uzamıyla kendi geçmişini geride bırakmak istemez

Anlatını son norm karakteri medyum Arife'dir, bu karakter başkişinin zamansal boyut değiştirmesinde ortaya çıkar ve onu Bodrum uzamına bağlar;

"Çevreme bakıyorum, medyum Arife Hanım'ın evi burası. Balkonundan bakınca Bodrum'un göbeği, iskele meydanı görünüyor. Sıra sıra palmiyeler…deniz şıpır şıpır." (s.65).

"Yat, yat, ded, Arife. Dinlen biraz. Yüzüne renk geldi bak. Bembeyaz olduydun. Ne korktum. Okuyorum seni.

Tarot mu bakıyorduk?

Hatılamıyor musun? Diye sordu. Tarot bakıyorduk. Kağıtlar hala öyle dağınık duruyor masanın üstünde." (s.66).

Medyum Arife Hanım, başkişinin düş boyutunu tamamlar ve onun düş uzamında yaşamlar kurmasına yardımcı olur. Medyum Arife, baktığı tarot fallarıyla başkişinin bilinçaltı yoluğunu hazırlar ve nereye gitmesi gerektiği bilgisini verir, oradaki yolculuktan da gerçek yaşama dönmesini sağlar. Medyum Arife kişiliğinin gelecekten haber verme özelliği, başkişinin olay kurgusunda kendince belirlediği yaşamları okura hissettirmesini sağlar, böylece okur, hangi yaşamları öğreneceğini anlatı başlarında sezmiş olur;

"Koşarak fal odasına girdim.

Arife yalnızdı. Tarot kartları yanında duruyordu. İçi su dolu bakır tas önündeydi.

Ne var? Ne oldu? Diye telaşla sordu……

Seni çırılçıplak mı gördü?

Evet öyle söyledi.

O zaman külotun karıştı dedi Arife. Bu külota çıplak gösterme duası okumuştum. Büyü gibi bir şey. Bir müşteri istemişti. Demek büyü tuttu. Ama yanlış külota okumuşum demek. Senin külotuna, dedi." (s.84).

Yukarıdaki bu anlatıda da medyum Arife kişiliğiyle fal ve büyü kavramlarına değinen yazar, gerçek hayatta buna benzer olayların var olduğu düşüncesini yansıtmıştır. Bu kişilikle olan ilişkisinde başkişi, kendi düş dünyasına zenginlik katarken gerçek dünyadaki insanların da böyle olağandışı olaylara merakını ve inancına değinerek anlatıya fantastik etki katar.

Anlatıdaki norm karakterlerin her biri başkişinin ruh tamamlayıcısıdır ve bilinçaltı gerçeklerinin de dışa yansıdığı bedensel kimliklerdir. Başkişinin olaylara bakış açısıyla oluşan kişilikler, kendi iradeleriyle eylemsel faaliyette bulunamaz, kendince özgür davranamazlar çünkü bu kişilikler, başkişinin istemleri doğrultusunda hareket etme özelliğine sahiptirler.

1.20.7.3. Kart Karakterler

Anlatıda kart karakterler, bir çatışma unsuru olmaktan daha çok başkişi ve norm karakterlerin bir kesiti olurlar. Anlatının bütününde görülen hakim düşünce, yaşamın belirsizliği ve ölümün sınırladığı gerçek yaşam karmaşasıdır. Bu iki ana düşünce kişiliklerin ruhsalında yaşam-ölüm-düş üçgenini oluşturarak bir çatışma başlatır. Çatışmanın etkisinde olan karakterleri de kart karakter olarak tanımlayabiliriz. Anlatının iki kart karakteri vardır; Arthur Rimbaud, Pamela Courson.

Arthur Rimbaud, başkişinin düş gerçeğidir ve dış gerçek için de karşıt güçtür çünkü varlığıyla kendi döneminde önemli bir isim olmuş ve o dönemdeki sömürge anlayışına karşı çıkarak düzen çatışması oluşturmuştur;

"Yirmisinden sonra…bittim, diyerek bırakmıştı şiir yazmayı.

Mührü bozulmuş bir yüreğe artık sır verilmez bir susuş.

Orta yaşlı kurt Verlaine ona deli gibi âşıktı. Karısı ve çocukları perişan olmuşlardı." (s.10).

Artur Rimbaud, gerçek yaşamıyla bir karşıt güçtür, eşcinsel bir aşkın aşık olunan tarafı olmakla toplum yapısına karşı çıkan bir yaşam tarzı, dış gerçekte kabul görmeyen bir cinsellik, anlatı içinde kart karakter olmasını sağlar;

"Jim Morrison da hayrandı Rimbaud'ya. Bu asi şairin yaşamı ve dizeleri etkiliyordu onu. Ben deri ceketli Arthur Rimbaud'yum, diyordu." (s.23).

Anlatının başkişiden sonra en önemli ismi Jim Morrison, onun hayranıdır ve onun yaşamını taklit etmesiyle bilinir. Bu nedenle de yine Arthur Rimbaud bir çatışma unsuru olarak değerlendirilir çünkü norm karakter Jim Morrison onun gibi ölmek ister. Kendi dönemi ve kendinden sonra gelen kişiliklerin gerçek yaşamlarında ölüm belirsizliğini ve bilinçaltı derinliğini etkilemesi yönünden kart karakter özelliğitaşır.

Anlatıda Pamela Courson, bir başka karşıt güçtür çükü Jim Morrison'ın genç yaşta ölümüne neden olarak gösterilir;

"Bir kadının çığlıkları banyoyu dolduruyor. Jim Morison küvetin içinde. Gözleri kapalı. Su ağzına kadar gelmiş. Bağıran kadın sevgilisi Pamela Courson. O da bir eroinman." (s.32).

Ölüm gerçeğinin ikinci adı Pamela Courson, toplumun onaylamadığı bir davranış olan erin kullanıcısıdır ve bu bakımdan da karşıt gücü temsil eder;

"Sevgilisi Pamela, onun ölüm meleği, bir eroinmandı. Jim Morrison gece kulüplerindeki satıcılardan ona eroin bulurdu. Kız yapışmıştı ona, işte böyle bir acı sona sürüklendi." (s.43).

Yukarıdaki anlatıda Pamela'nın, Jim Morrison için tehlikeli olduğu anlaşılır ve onun ölüm olayının da bu kişiliğe bağlı olarak gerçekleştiği vurgusu yapılır. Başkişini yorumlarına bağlı olarak Pamela, kart karakter rolünde değerlendirilir.

Anlatıda Jim Mrrison büstünü çalan kişi de kart karakter olarak görülebilir, hırsız büstü bir hayran olarak çalmış olmasına rağmen ona Jim Morrison'ın yerini almak istemesiyle karşıt güç oluşturur;

"Benim bahçede. Yaşlı bir adam. Saçları bembeyaz. Jim Morrison bu! Geldi. Konuştun mu onunla?

Konuşmadım kaçıp gider diye korkuyorum." (s.26).

Yaşlı adam, anlatıya Jim Morrison gibi dâhil olur ve onun ölmediği izlenimini yaratır, başkişi ve arkadaşları asıl olay kurgusunu gerçek bir uzam ve zamana bağlı olarak gerçekleştirir;

"Orada yaşlı adamın karşısında oturuyordum ama beynimden bambaşka düşünceler geçiyordu…" (s.51).

"Vakkas,

Beyin filmi çekildi mi? diye sordu.

Çekşlmedi dah, dedim." (s.89).

Başkişi, yaşlı adamın gerçek kimliğine ulaşmak isterken onun Jim Morrison olduğundan emindir, Jim Morrison ölümüne dair şüpheler vardır ve onun ölmediği düşüncesi hayranları tarafından savunulur. Yaşlı adam da çatışmayı bu şekilde başlatır, suskunluğuyla kendisinin sanki Jim Morrison olduğuna inandırır herkesi ve insanların ona olan hayranlığını kullanır;

"1988 yılında Paris'teki Pere Lachaise Mezarlığı'nda, mezarın üstündeki mermer büstünü çalmıştım…….

Evet, büyük hayranlığım var ona.

Büstü nasıl çaldın?

Bir gece yarısı. Mayıs ayında. Mezarlığa gittim ve mezarın başındaki yerinden koparıp aldım onu." (s.133).

Yaşlı adamın Jim Morrison'a olan hayranlığı büstü çalmasına neden olurken bu hırsızlık, olayı, onun kimliksel çatışmasını başlatır. Olayların geliştiği ana kurguda ise yaşlı adam, karşıt güce dönüşerek kart karakter gibi davranır ve gerçek- düş arasında hem gerçek hem de düşsel karakter olmayı başarır.

1.20.7.4. Fon Krakterler

Anlatıda gerçek ve düş uzamında birçok fon karakter vardır, bu karakterler, kişilikleri ruhsal yönden etkilemezken gerçek olaylardan alındıkları için birer kimlik değeri taşırlar. Anlatının fon karakterleri; başkişinin arkadaşları Leyla, Metin, Soner, komşuları Lütfi Bey, ve Jim Morrison ve Pamela'yı canlandıran oyuncular Val Kilmer, Meg Ryan'dır.

Başkişi anlatıcı yazar, Bodrum'da bir evde başladığı anlatıda arkadaşları, Leyla, Metin, Soner ve Lütfi Bey'den söz ederken anlatının gerçekle olan bağını ortaya koyar. Bu kişiliklerin orada bulunma nedenleri dış sahneyi canlı tutmak içindir, başka da bir görevleri yoktur. Val Kilmer ve Meg Ryan da olaylara bir başka canlılık getiren isimlerdir, bu kişilikler deyine gerçek yaşamda oyuncu kimlikleriyle yer alırlar.

1.20.8. İzlek

1.20.8.1. Yaşamın Ölüm Gerçeği

Yaşamla insan arasındaki en önemli bağ ölüm kavramıdır, bütün insanların gerçek yaşamdaki tek endişesi olan bu bilinmez tek gerçek, aynı zamanda ruhun özgürleşmesini de sağlar. Anlatıda başkişi ve yarattığı kişiliklerin en önemli sorunsalı olan bu gerçeklik, yalnızlık ve umutsuzlukla bütünlenir;

"Bu sevimsiz, ürkütücü ölüler bahçesindeki tek canlı şeydi herhalde bu kedi. Eti elimin altında titriyor, kanı damarlarında akıyordu. Hayattı işte.

Aklıma bir şey gelmişti.

Ölüm karanlıktan önce çalınan bir ıslık mı?

Kim söylemişti bunu! Bir süre düşündüm.

Ölüm karanlıktan önce çalınan bir ıslık mı?

Kedi iyice sokulmuştu bana. Amber renkli gözleri pırıl pırıldı. Mezarın yalnızlığı çaresizliği, üstündeki hayranlarının yazdığı graffitler sonsuz bir hüzne boğmuştu beni." (s.101).

Ölümün karanlıktan önce çalınan bir ıslığa benzetilmesi, ölüm sonrasındaki belirsizliği ortaya koyarken yalnızlık ve çaresizlikle de bütünlenir. Başkişinin yaşamın sınırlarından kurulup düş boyutuna geçmesi, ölüm korkusuyla yüzleşmek istememesinden kaynaklanır. Yalnızlık ve çaresizliğin boyutlarını aşmak istemesi de yine aynı neden ötürüdür, başkişi, bilinçaltı varlığını özgür kılarak ölüm bilinmezliğini çözmeye çalışır, yarattığı kişilikler ve olağandışı olaylar da bu çözümün birer kanıtıdır. Dış yaşamdan bir kişiliğin cansız bir varlığa bürünüp taştan bir benlik kazanması, ölümün ölümsüzleşmesidir. İnsanın bedeniyle olan mücadelesine, bedenin yok olma özelliği sağlanarak son verilir;

"Bu muydu acaba gerçek dünya? Çok karışıktı, olamazdı. Bu, anılardan, eski sözlerden, duygulardan, yaşam ve ölüm sarmalından oluşmuş bir dünyaydı. Geçmiş geleceğin içine girmişti. Bugün birden dün olmuştu. Karmakarışıktı." (s.221).

Dış dünyanın tanımlanmaya çalışıldığı bu ifadeler aslında başkişinin bilinçaltı gerçeklerinin dışa vurumudur. Anlatıcı yazar başkişi, yaşamın gerçek ve düş arasında gerçekleştiğine inanır ve bu inançla zamanın madde üzerindeki etkisinden kurtulmaya çalışır. Başkişinin zamansal problemi ve bu problemi çözmeye yönelik düş yolculuklar yaratması aslında fizik biliminde evrenin çok boyutlu olmasıyla açıklanabilir.

"Sicim kuramına göre evrendeki tüm parçacık türlerini birleştirmenin yolu 10 boyutlu bir uzayın var olduğunu kabul etmekten geçiyor. Bizim algıladığımız 3 boyutlu uzay ve tek boyutlu zaman dışında gözle görülmeyen 6 tane boyut daha var. Bu boyutlar kendi üzerlerine bir elips veya simit gibi dönmüş olduklarından karmaşık bir uzay-zaman yapısı oluşturuyorlar. Alttaki şekilde bu görünmez boyutların oluşturduğu yüzeyler görülüyor. N sayısı kendi üzerine dönmüş görünmeyen boyut sayısını belirtiyor." (Berkmen, 2020: 198).

Yukarıdaki anlatıda ifade edildiği üzere evren çok boyutludur ve fizik bilimi de bu konuya açıklık getiren bilimsel kanıtlar ortaya koyar;

"Seni ölüler diyarından kurtarıp dünyaya getirdim, dedi. Artık bir dondurma yiyebilirsin, oy verebilirsin, aşı olabilirsin, değişik manzaraları seyredebilirsin. Eğitim alabilirsin. Hayattasın kısaca. Tadını çıkar bunun. Bunalımları bırak, dedi…..

Jim, ben de ölümü öğrendim dedi. Ama hiçbir şey hatırlamıyorum. Yalnızca eski hayatımı, yaptığım hataları, gençliğimi…" (s.223).

Bu anlatıda ölümü yaşayan bir canlı ve yaşamın dışında kalan cansız bir varlığın yaşama tutunması verilirken anlatıcı yazar, yaşamla ölüm gerçeğini bütünler. Maddenin yok olduğu dış yaşamlara sınırsız yeni yaşamlar yükleyen başkişi, büst ve Jim Morrison'ı karşı karşıya getirerek ölüm sonrası belirsizliği çözmeye çalışır;

"Senin yaptıklarının çoğunu o yapamıyor. Onun yaptıklarının sen yapamıyorsun.

Kubilay;

Ama hayat böyle bir şey işte dedi. Senin yaptıklarını ben yapamam. Benim yapabildiklerimi sen yapamazsın." (s.224).

Anlatının son kesitindeki bu ifadeler yaşamın bir özeti şeklindedir, her insanın kendine özgü aklı ve yetenekleri vardır, kişi kendinde gördüğü özellikleri başkasında göremeyebilir, ölüm de yaşam da bu özelliklerin eylemsel hareketleri üzerine kuruludur.

1.20.8.2. Aşk ve Tutku

İnsanlığın en eski hastalığı olan aşk ve tutku anlatının da en vazgeçilmez tematik unsurudur. Başkişi ve bütün kişiliklerin karşı duramadıkları bu duygusal yoğunluk, Arthur Rimbaud'da toplumun onaylamadığı eşcinsel tutku olurken Jim Morrison, Pamela aşkında bağımlılığa dönüşür ve ikisinin de yaşam sonunu hazırlar. Sonrasında ise cansız bir kişiliğin varlığında yeniden yaratılır, bu anlayışta artık bedensel anlamını yitiren aşk, hayranlık ve saplantı özelliğiyle devam eder;

"Verlaine genç, çocuk yaştaki Rimbaud'ya delice bir tutku besliyordu. artık onu Arthur Rimbaud'nun o değişik büyüsünden kurtarmak imkansızdı.

Birlikte çıktıkları Londra seyahatinde, kendinden kaçmaya çalışan Rimbaud'yu silahla vurup yaralayacak, Arthur Rimbaud yatağa düşecekti." (s.10).

Gerçek yaşamda kabul görmeyen bir aşkın iki adı Verlaine ve Rimbaud, acı ve ıstırap dolu bu aşk için yaşamlarını ortaya koyarak aşkın en imkânsız olanını yaşarlar. Genç Rimbaud, yaşlı Verlain için bir tutkudur, bu tutku dolu birliktelik, aşkın geri

çekilmesine ve yerini bedenin istemleriyle hareket eden bir ruha bırakmasına neden olur.

"Cinsel itki konusundaki halk kuranu şiirsel bir masala geri gider. İn- sanın, erkek ve kadın diye ikiye ayrıldığı ve onların sevgide yeniden birleşmeye çalıştığı yolundaki güzel bir masala. Kadını değil de erkeği, cinsel nesne alan erkekler, erkeği değil de kadını cinsel nesne alan kadınlar bulunduğunu işitmek, halk için şaşırtıcıdır bu bakımdan. Böyle tiplere, karşı cinsli, daha iyisi çevirtik, böyle olgulara da çevirtim (inversion) denir. Kesin biçimde araştırılmaları giiçlükler çıkar- maktaysa da, sayısı çoktur böylelerinin" (Freud, 1989: 22).

Freud'un yukardaki açıklaması, eşcinsel ilişkiyi tanımlarken böyle bir cinselliğin toplumda şaşırtıcı olarak karşılandığını ancak bu tür kişilerin de sayısının fazla olduğunu ifade eder.

Anlatının başkişisi olabilecek Jim Morrison'ın tutku dolu aşkını başkişi, yeniden canlandırır ve yaptığı düş yolculuğunda da kendisi bu aşka bizzat tanık olur;

"Pamela Courson. Jim Morrison'ın ölümsüz aşkı. Kızıl saçlı güzel. Büyük bir sevgi. Jim Morrison öldüğünde yanında, Paris'teydi Pamela Courson." (s.21).

Anlatıcı yazar başkişi, ilk olarak bu şekilde betimler Jim Morrison ve Pamela aşkını daha sonra bu aşkla birlikte gelen hazin son ölüm olayına geçiş yapar. Başkişinin aşk ve ölümü aynı anda vermesi, bu aşkın kadın karakterini suçlamasından kaynaklanır. Pamela, Jim Morrison'ın tutkusu olduğu kadar onun için tehlikenin de başlangıcıdır;

"Bir kadını çığlıkları banyoyu dolduruyor. Jim Morrison küvetin içinde. Gözleri kapalı. Su ağzına kadar gelmiş. Bağıran kadın sevgilisi Pamela Courson. O da bir eroinman. Ona eroin bulabilmek için Jim geceleri konser salonlarının arka odalarını dolaşıyor. Pamela Courson da Jim'den üç yıl sonra ölüyor. Tuhaf bir öykü. Ama acaba böyle mi gelişti olaylar?" (s.32).

Yukarıdaki anlatıda sonu ölümle biten bir aşkın, yeniden canlandırılması vardır ve başkişi bu ölüm olayını gündeme getirirken zihinde soru işaretleri bırakır. Pamela'nın suçlanığı bu aşk olayında Jim, aslında bağımlı olduğu tutkusunun sonunu yaşar. Bir kadına olan bağımlılığı onu önce yanlışlarla dolu hızlı bir yaşama sonra genç yaşında ölüme sürükler.

Bir diğer öykü, hayranlığın aşka dönüştüğü büst ve genç kız arasında yaşanır, sonrasında büst, söylemleriyle aşkı yeniden icat eder;

"Büst,

Kız gelip beni öptü, dedi. Bedenim olmadığı için daha ileri gidemedim.

Yaşlı adam şaşımıştı.

Gider miydin daha ileri? Diye hayretle sordu.

Büst bir kahkaha attı.

Zamanın eskitmişliği birden gitmişti üstünden sanki. Yüzünün pürüzleri ve yıpranmışlığı geçmiş, bir an duru bir canlılık gelmişti sanki ona.

İleri giderdim tabi niye gitmeyeyim. Ama omuzlarımdan kesik bir büstüm ben. Ne yaparsın. Öpücükte durdum. Ama ne öpücüktü o. Can öpücüğü. Bunu anlamazsın sen. Sanki bana can vermeye çalışıyordu kız. Yüzünün sıcaklığı taştan yüzüme yapışmıştı.

Hayat öpücüğü, dedi." (s.182).

Büstün konuşmaları olan bu ifadeler, aşkın başka zaman ve uzam boyutundaki şeklini tanımlar, cansız bir varlığa bile hayat verebilen cinsellik, insan yaşamı için önemli bir kesinlik kazanır.

Aşkın gücüyle varlık olabilen kişilikler yine aşkın gücüyle yaşamlarını iyileştirebilir ya da kendilerine yanlış yaşamlar seçerek kendi sonlarını hazırlayabilirler. Anlatının aşk olaylarında dikkat çeken önemli iki nokta tutku ve cinselliktir. Verlaine, Rimbaud aşkı; onaylanmayan bir tutku ve cinsellik, Jim, Pamela aşkı; cinsellik, tutku, bağımlılık, Büst, genç kız aşkı; tutku, cinsellik, yaşama tutunma ve yaşamın bir kesiti olma yoğunluğudur.

Anlatıda aşk ve tutku, üç aşk yaşamında verilir ve bu üç farklı aşk yaşamı sonu olmayan bir aşkın bağımlısıdır. Aşk, sonu olmayan bir duygu olsa da yaşamın devam nedenidir, büst de aşkı, 'hayat öpücüğü' olarak tanımlarken bu nedenseli söylemeye çalışır.

1.20.8.3. Rüya ve Gerçek Çatışması: Değerler İkilemi

Anlatının en önemli sorunsalı olan rüya ve gerçek, aynı zamanda en önemli izlektir, anlatıcı yazar, gerçek yaşamdan bir kesitle başlarken sıradan bir gün betimlemesi, gerçek dünyanın varlığına işaret eder;

"Sabaha karşı…

Hava sıcak mı sıcak.

Bodrum'daki odamda uyandım. Başucumdaki saate göz attım. Sabaha karşı bir zaman. Daha gün ağarmamı, ufak penceremden içeri karanlık ve yaprakların esmerliği giriyor." (s.9).

Anlatıcı yazar başkişi, yukarıdaki cümlelerde görüldüğü gibi günlük tarzında başlar, sonrasında anlatı hemen rüyaya dönüşür;

"Yavaşça doğruldum yattığım yerden. Bir ses geldi kulağıma, belli belirsiz bir nefes sanki. Odamda bir başka soluk.

Köşedeki eski koltukta birinin oturduğunu fark ettim o an." (s.9).

Gerçeğin içinde düş kuran başkişi, anlatının tamamında geçmişteki farklı yaşamlara ve kendi yaşamına dönmek ister. Zamanın sınırlarını aşan, benliğin kurallarını yok eden, uzamsal bedenler yaratan kişilik, rüya içinde gerçeği yaşar.

"Rüyadaki her çeşit hayal, bir organın etkisiyle meydana gelen hissi bir algının etrafında birleşir ve gruplaşır. Rüya gördüğümüz anda bunun genellikle gerçek duyumlar olduğunu sanırız. Bununla birlikte rüyadayken de gerçek olup olmadığını kendimize sorduğumuz olur. Bu hal, uykudayken de insanda yargı yeteneğinin ve uyanıklık hatıralarının devam ettiğini gösterir. Düşüncenin rüya içindeki müdahalesi belirsiz ve geçici olmakla birlikte devamlı olursa uyanılır. İnsan hayatının 1/3'ü uykuda geçmekle birlikte uykunun işlevleri tam olarak anlaşılamamıştır. Bununla beraber uykunun doğasına son 30-40 yıl zarfında yapılan yoğun araştırma gayretleri ile oldukça açıklığa kavuşmuş durumdadır. Uyku, dış dünyaya olan duyarlılığın ve farkında oluşun azaldığı bir durumda faaliyetsizdik halin geri dönüşü sayılabilir." (Akot, 2005: 9).

Dış dünyanın yaşam üzerindeki etkisinin devam ettiği uyku hali, başkişinin kendinden ve gerçeklerden kaçmak için başvurduğu bir yöntemdir. Farklı zaman ve uzam boyutlarında geçmiş yaşamlara dahil olan kişilik, bilinçaltı gerçeklerini bu yaşamların başkişileriyle dile getirir. Düşüncesine ve yaşam biçimine etki eden kişilikler, onun rüya alemiyle canlanır, sözcükler yardımıyla da maddeleşir. Dış gerçeğin tanımsızlaştığı rüya zamanı, düşünsel ve duygusal istemlerin özgürleştiği bir yaşam biçimidir;

"Gerçek dünya buydu galiba.

Hep düşünüyordum gerçek dünyayı.

Psikiyatrist Ata Tunçbilek'in muayenehanesi olabilir miydi gerçek dünya?

İnsanın bilinçaltının dışarı çıktığı, ruhunun arındığı bir yer.

Yoksa rüyalar mıydı gerçek dünya?

Ne karışık işlerdi bunlar…" (s.215).

Yukarıdaki anlatıda başkişi, bilinçaltı gerçeğinin asıl gerçek olduğunu, rüyaların da bilinçaltını dışa vurması bakımından asıl gerçek dünya olduğunu düşünür. Fizik bilimine aykırı olmayan başkişinin bu düşüncesi evrende boyut değiştirme olarak adlandırılır. Düşünce enerjisiyle farklı dünyalara yolculuk bilimsel bilgilerde söz konusu olabilmektedir.

"Kütle çekim dalgaları nedir? Kütle çekim dalgaları ışık hızında yayılırlar. Einstein'in genel görelilik kuramında tanımladığı gibi Evreni doldururlar. Bir kütlenin ivmelenmesi sonucu ortaya çıkarlar; bu bir çift kara deliğin birbirinin çevresinde dönmesi olabilir. Kütle çekim dalgaları uzay-zamandaki bozulmaların doğrudan kanıtlarıdır. Böylece bilinmeyen dünyaların kapıları aralanıyor. Evren ile ilgili bilgi dağarcığımızda bir devrim yaptığına inanılıyor. Bugün yaklaşık olarak evrenin %72'si karanlık enerji, %23 ü karanlık madde ve %5 civarında ise bildiğimiz anlamda atomlardan meydana geldiği düşünülüyor. Tüm evren algımız, bilgimiz ve tecrübemiz %5 demek aslında… Karanlık enerji; Fiziksel evrenbilim'de, astronomi'de, astrofizik'te ve gök mekaniği'nde, evreni sürekli genişlettiği ve galaksileri birbirlerinden uzaklaştırdığı varsayılan bir enerji türüdür. Karanlık madde: Astrofizikte, elektromanyetik dalgalarla (radyo dalgaları, gözle görülebilen ışık, x-ışınları, vb.) etkileşime girmeyen, varlığı yalnız diğer maddeler üzerindeki kütle çekimsel etkisi ile belirlenebilen maddelere denir. Evrendeki maddelerin %90 kadarı karanlık maddedir." (Akdeniz, 2020: 7).

Fizik biliminin yukarıdaki açıklamalarına göre evrende bilinmeyen dünyaların varlığı kanıtlanırken karanlık enerji, karanlık madde gibi kavramların olduğu da belirtilir. 'Aşk Yeniden İcat Edilmeli' adlı anlatıda başkişi, aynı anlayışla rüya aleminde insanın içindeki bilinmeyen karanlık bir enerjinin bedeni ruhtan ayırdığına inanır, bu enerjinin ayrıca geçmiş ve şimdiyi bütünleyerek yeni dünyalar yarattığını savunur.

Ruhun kendi varlığıyla yüzleştiği, hiçbir şüphenin yer almadığı, yaşamın tüm gizemlerinin çözümlendiği, bilinçaltı izlenimlerin dışa yansıdığı bilinmeyen bu dünya, rüyadır. Kişilikler bu dünyada evrenin bilinmeyen yönlerini keşfeder, her türlü özgürlüğe sahip olunan rüyalar ayrıca benlik'in kendini var ederek gerçeküstü gerçeğe ulaşmasını sağlar.

1.21.Kalbin Güney-Batısı

1.21.1. Romanın Kimliği

Nazlı Eray'ın son romanı 'Kalbin Güney-Batısı' '1. Basım:2020, Everest Yayınları' tarafından yapılır. Kapak tasarımı Füsun Turcan Elmasoğlu, sayfa tasarımı Muzaffer Aysu'ya aittir. Toplam sayfa sayısı 176 sayfa olup yapıtın son kesitinde '8 Şubat 2020 İstanbul' ibaresiyle tarih ve yer bildirimi yapılır. Bu ifade yapıtın ne zaman bittiğini gösteren bir kanıt değeri taşır.

1.21.2. İsimden İçeriğe

Yapıta konu olan ruhun zamansal ve uzamsal yolculuğu, anlatı adını da belirler. Maddi varlığının dışına çıkan 'ben' kendini özgürleştirdiği bir uzama yolculuk başlatır. Düşlerin gerçek, gerçeklerin düş olduğu Kalbin Güney-Batısı adlı yapıt, kendi adının macerasını anlatır;

"Nereden giriliyor bu kalbin içine?

Şuradan, kenardan girebilirsin.

Bakıyordum onun gösterdiği yere, aralığı göremiyordum bir türlü.

Bu dana kalbi gibi bir şey, diye mırıldandım.

İnsan kalbi ! diye bağırdı kadın…." (s.31).

Başkişi anlatıcı yazarın, yaşamdan kalan kesitleri soyut kavramlarla düş dünyasında yeniden canlandırması anlatıdaki isim-içerik bütünlüğünü sağlar. Kurgusaldaki anlam, dış gerçek yaşamın özgürleşme ve özgünleşme çabasıdır.

Bir zamansızlık ve zamana karşı yeniden var olma mücadelesi olan yapıtta yalnızlığın da izleri görülür. Aşk, yalnızlık ve kaçış üçgeni yön duygusunu yok eden unsurlardır anlatıda. Bir kalbin içi denilen uzam, aslında kayıp yaşamın ölümsüzlük arayışı olarak karşımıza çıkar. Kalbin Güney-Batısı, yaşamın bilinçte kalan bir kesitidir ve bu ad, yok olmayan anıların düşsel gerçeğidir.

1.21.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Kalbin Güney-Batısı' adlı anlatı, merkezi kişi 'ben' anlatıcı tarafından anlatılır. Ben merkez kişisi, yarattığı yeni dünya uzamında zamansızlığın zamanına kendi mesafesinden bakar. Farklı uzamların düşsel kişilikleri, 'ben' merkezinden dış dünyaya fırlatılan atık maddeler gibidir. Görüş, duyuş alanı sınırlı dar bir çerçevenin, kendilerini

aşamayan küçük yaratıkları aslında gerçek yaşamın kesitleridir. Bakış açısındaki bu düşsel yorum, anlatı sınırlarını genişletirken bireyselliğin kapalı kapılarını açar ve ben'in özgür istemini ortaya koyar.

'Ben' kimliğinden doğan olay örgüsü için ben'in durduğu mesafe önemli değildir çünkü bu kişilik, kendi açısını kendi belirler ve bakış açısındaki dar düzlemi genişletir. Anlatıda önemini yitiren bakış açısı ve düzlem, ben'in varlık gücünde etkisini tamamen kaybeder. Ben, anlatı için o kadar güçlü bir unsurdur ki kendi hakim gücüyleyla okuyucuyu yönlendirir ve gerçeğin dışlanmasını sağlar. Okuyucu düş mü gerçek, gerçek mi düş ikilemi arasında ayrım yapamayacak kadar şaşırır. Anlatının tamamında kahraman anlatıcını etkisi görülse de onun öznel yargısı ve görüş açısı düşsel eylemlerin sınırsız oluşumunu engellemez. Mesafenin, açının ve düzlemin yok olduğu anlatıda anlatıcı yazar, okuyucuyu şaşırtmakla kalmaz onu yaşamın bütün düşselliğine katar ve bu yaşamı gerçekmiş gibi kabul etmesini sağlar.

"Romanda bakış açısı konusunda Forster fazla bir şey söylemez, çünkü önemine pek inanmış değildir. Percy Lubbock'un bu alandaki çabalarına değinerek, onun izinden gidenlerin roman estetiğini sağlam bir temele oturtabileceklerini kabul eder. Ancak, kendisi için önemli olan, bakış açısının tutarlı olması değil, yazarın ne yapıp yapıp yazdıklarını okuyucuya benimsetebilmesidir. Forster'a göre roman yazmanın dayandığı temel budur. «Bence romanda kişilerin uygun bir biçimde harman edilmesi, bakış açısından daha önemlidir... Bence yazar okuyucuyu avucunun içi- ne alarak yazdıklarını ona benimsetebilmek. Bu olmadan hiçbir şey olmaz." (Forster, 1985: 25).

'Kalbin Güney-Batısı' adlı anlatıda ben merkezi kişiliğin anlam arayışı ve gerçeğin boyutlarını değiştirme çabası bakış açısındaki düzlemi anlamsız kılar çünkü ben kişiliği, sınırların ötesine kendi dünyasını taşır. Sınırsız ve sonsuz ben, biz olamamanın pişmanlığıyla zaman ve uzam açısını kendi açısında bütünler ve dar açının tüm sınırlarını yok eder.

Anlatıda otobiyografi ve özet anlatım tekniklerinden yararlanılır. Anlatıcı yazar ben kişisi, kendi gerçeğini, düş'ün soyut kavramında harmanlar, gerçek mi düş, düş mü gerçek kavramsal tartışmasını başlatır. Dış yaşamın sunduğu akıl ve bilinç, içsel derinliklerde kanun hükmü olma özelliğini yitirirken madde kavramın tanımını da değiştirir. Duyu organlarının algılayabildiği somut unsurlar, maddenin görünen yaşam

olgusunda kendilerine tanınan sınırlardan kurtulma istemiyle hareket eder ve bakış mesafesini genişletir;

"Aynen öyle dedi. Yoruma bağlı. Sevgili olurum, koca olurum, gelecekteki bir erkek olurum, kısmet olurum. Bir suretim işte. O anda, şimdiki zaman, ve gelecekte olabiliyorum. Zamansızım yani. Ha şurada ha burada. Anladığınız gibi…." (s.90).

Bakış mesafesindeki bu özgürce yaklaşım, otobiyografi tekniğiyle gerçeğin bir kesiti olarak soyutu somuta çevirir.

Anlatıda özet tekniğiyle de düş derinliği gerçeğin yüzeyine taşınır. Bütün bir yaşam, birkaç sözcüğün bir araya gelmesiyle kısalır ve akılda kalanlar anlamsızlaşır;

"Bütün bu ayrı dünyalardaki insanlar değişik. İçimdeki dünyadakiler, Kadriye Sokak'taki kalbin içindekiler, şu an bulunduğum güneşli balkonun ait olduğu dünyada yoklar. Cep telefonumdaki insanlar, yüzler, manzaralar, fotoğraflar, yazılar, mesajlar…Onlar da bu dünyalarda yok. Rüyalarım bazen bir gün yorgunluğunun tortusu." (s.108).

Anlatıda sıklıkla özetlenen durumlar aslında bütün bir olay örgüsüne hâkimdir çünkü ben'in yaşam algısı, bilincin içselde biriktirdiği kesitlerdir. Bilinçdışı oluşan bu kesitler, aklın dış dünyayla bağlantısını oluştururken yaşam örgüsünü de dışa aktarır ve bütün bir yaşamı özetleyerek okuyucuya kolaylık sağlar.

'Kalbin Güney-Batısı' adlı anlatıda öyküleyici, betimleyici ve fantastik anlatım biçimleri birlikte kullanılır. Bir kalbin içine yapılan düşsel yolculuk fantastik etkisini gösterirken betimlemelerdeki gerçeksellik, olayın gerçek içinde yaşanan düş'ü yansttığını belirtir;

"Başka zaman dilimi.

Foça. Eski foça. İlk defa geliyorum buralara. İlkbahar başlamak üzere. Şubat ayı. Ne güzel yermiş burası." (s.50).

"Telve adamım ben, dedi. Tanırsınız aslında siz beni. Fincan içlerinde çıkarım ara sıra." (s.89).

Yukarıdaki anlatılarda hem zaman içinde geçişler, özellikle geçmiş yaşamı taşıma, olayları yeniden yaratma ve olağandışı kişilikler hepsi fantastik anlayışla açıklanabilir. Zaman zaman başkişinin dış gerçeğe dönüşü de gerçek ve düş'ü bütünler, olayların bir yaşam kesiti olduğunu belirtir. Sanatsal betimlemenin kullanıldığı anlatı,

belli bir plan içinde kurgulanır ve öyküleme ile efsane, masal, fantastik gibi yapı türleri gerçeklik kazanır.

1.21.4. Olay Örgüsü

'Kalbin Güney-Batısı' adlı anlatıda olay örgüsü iç içe geçmiş zaman halkalarından oluşur. Başkişi anlatıcı yazar, gerçek zamandan kaçış içinde olduğu için farklı zaman ve uzamlarda olay kurgusu oluşturur. Başkişinin kendini var ettiği her bir zaman dilimi, yeni bir serüvenin başlangıcını oluştururken kesit başlıkları da olayların özeti şeklinde okura bilgi verir nitelikte seçilir. Ayrıca anlatıcı yazar, kurgusunda dış dünya gerçeğini değil kendi dünyasını yansıtır, yarattığı kişilikler de bu dünyasının soyut varlıkları olarak kimlik kazanır.

"Anlatı metinlerinde çoğu kez bir yazar-anlatıcı, söz konusu metnin nasıl kurgulandığını anlatır okuruna, onunla kurgu sorunlarını tartışır. Metnin kişileri ise farklı bir ontolojinin insanlarıdır; onların etten kemikten çok, dilden olmuşlukları vurgulanır; yaşadığımız dünyada değil, kitap sayfalarında var olurlar. Postmodern edebiyatın öncüsü Beckett, onlara, sözcükten adam anlamında, homo logos der." (Ecevit, 2001: 97).

Anlatı üst kurmaca tekniğiyle geliştirilmiş, modern roman kurgusuna sahiptir. Olay halkaları birbirinden bağımsız gibi görünse de aslında tüm halkalar ana çerçeveye bağımlıdır.

"Bir vaka, bir başka vaka içine yerleştirilerek sunulur. Bu durumda ilk vaka ikinciye çerçeve vazifesi görür. Böyle eserlerde vaka zinciri yerine iç içe geçmiş vakalardan söz etmek yerinde olur…" (Aktaş, 2000: 74).

'Kalbin Güney-Batısı' anlatısında olay akışında zamansızlık söz konusu olduğu için sıralamada geriye dönüşler ve ileriye sapmalar görülür. Anlatıcı yazar başkşisinin kendini arama ve kendinden kaçış yolculuğunda olaylar özgürce dile getirilir ve genel bir kural oluşturulmaz.

V-1: Giriş adlı bölüm ilk kesittir, anlatıcı yazar burada zamana karşı direnir ve kendini tanımaya çalışır.

V-2: Ayın Karanlık Yüzünde Gündüz adlı bölümde farklı bir zaman ve uzamın olaylarında yer alan başkişi, bilimsel ve teknolojik gelişmeler dâhilinde Juıarez adlı klon gibi yeni kişilikler yaratır,

V-3: İzmir adlı kesitte başkişi bu şehrin içine girer ve kendine ait geçmişi arar;

"Bir fırtına gibi daldım karanlık İzmir gecesinin içine. Kanayan açık bir yara gibiyim. İzmir'in gece yeli içimde esiyor, belki ölmüşüm farkında değilim. Ölmüş olmalıyım." (s.16).

Dış gerçeklerden kaçan ve kendi dünyasını arayan başkişi, ölüm ve yaşam karmaşasını çözmeye çalışır. Bu iki zıt kavram içinde varlık mücadelesi, İzmir başlığında başkişinin en önemli sorunsalıdır.

V-4: Kadriye Sokak adlı kesit, başkişi için artık düş yolculuğunun başlangıç noktasıdır. Burada somut kavramlardan uzaklaşan kişilik soyut varlıkların dünyasına dahil olur. Kalp adını verdiği uzam, başkişinin dış dünyadaki asıl uzamdır. Gerçekle düş arsı bir yaşamın serüveni, imgesel bir boyutta gerçek kişiliklerle örülüdür. Zaman ve uzam düşsel, kişilikler ve olaylar gerçektir. Bir kavram karmaşası içinde kurgulanan olay halkası başkişinin zihninde ana çerçeveye bağlanır.

V-5: Fincan İçi adlı kesitte yine düş dünyasının bir yaşam şekli ele alınır ve olay Telve adam düşsel kişiliğinde kurgulanır. Telve adam, gerçek dünyanın gerçek olmayan sıradan bir kişisidir ve düş ortamında ve düş zamanında yaşar, gerçek dünyadaki kişiliklere bazen umut bazen şans olarak geri döner.

V-6: Yeni Başlayanlar İçin Hayat kesiti, başkişinin yarattığı gerçek düş arası bir dünyanın benlik yansımasıdır. Bilinçaltı ve dış dünyanın bütünlendiği yaşam, başkişi için sanki yeni bir arayış ve varlık olma çabasıdır.

"Kendi alıştığım hayatımın içine girmiştim yeniden. Her şey bildiğim gibiydi. Şu ana Yeni Başlayanlar İçin Hayat kursundayım. Bir rüya bir yaşam parçası yaratılmıştı bana…" (s.103).

Anlatıda görülen tüm olay halkaları başkişinin rüya diye tanımladığı gerçek yaşam kalıntılarıdır. Gerçekselin bilinçaltı dünyasındaki soyut anlamları, kişilikler yardımıyla dış dünyada kurmaca olarak karşımıza çıkar.

1.21.5. Zaman

'Kalbin Güney-Batısı' anlatıda zamansız bir zaman vardır, gerçeğin içinde kaybolan yaşamlar düş ülkesinde yeniden canlanarak kader akışını bozar ve zamanı anlamsız kılar;

"Zaman, zaptedilemeyen bir zaman. Sanki vahşi bir atın sırtındayım, durmadan silkeleniyor, beni yere savurmak için… Eyere yapışıyorum." (s.7).

Anlatının giriş kesitinden alınan yukarıdaki ifade, bütün bir yapıtın zaman anlamını ortaya koyar. Kaçışın, arayışın ve ölümün temel sorunsalı olan zaman unsuru, başkişi için en önemli dönüşümdür. Geçmiş, gelecek ve tüm an'lar, kazanç ve pişmanlıklar zamanla bütünlenirken kişilikler, gerçek zamanı geçmişe dönüşle gerçekleştirirler;

"Kimse yok karşımda. Herkes nerede? Başka bir zamanda mıyım? Neyim ben? Acı çekiyorum…" (s.18).

Kendinden ve gerçeğin sınırlarından kaçan başkişi, durağan zamanlar yaratarak boyut değiştirmeye çalışır. Uzamın kişilik için yarattığı varlık bilinci de geçmişin gerçeğinde kurmacaya dönüşür ve düş kurmacasında ben, bilinçdışı eylemler sergiler.

Genellikle karanlığın örtük zamanını tercih eden başkişi, kendi aynasında ne olmadığına karar vermekte güçlük çeker. Kendisiyle ilgili birçok tanım yapan kişilik, zaman atlayışıyla maddenin kurallarını reddeder.

"Ben bir fırtınayım, yaralı bir ruhum, aşığım, belki bu hayatta bile değilim. Onu bilmiyorum bak dedim. Gecenin bir parçasıyım ben…" (s.25).

Anlatıda zaman çoğunlukla karanlık ve bilinmezlikten ibarettir çünkü kişilikler sürekli bir kaçış ve arayış içinde var olan zamandan uzak dururlar. Gerçek, onlar için korku verici, ürkütücü olduğu kadar sınırlayıcı ve ölümcüldür. Dış zamanın bütün bu özelliklerini kabullenmeyen anlatı kişilikleri, fizik yasalarının reddetmediği başka zamanlar yaratarak bu zaman dilimlerinde geçmiş an'ları şimdiki an'a taşır. Fizik yasalarında boyut değiştirme diye adlandırılan zaman atlayışları, anlatıcı yazar için düşsele yolculuğu başlatır.

"Aslında içinde bulunduğumuz gerçeklik zaman yolcuları tarafından binlerce kez değiştirilmiş orijinal gerçekliğin çarpıtılmış bir hali olabilir. İnsan anıları ve belleği de zaman ve uzay matriksinin bir parçası olduğu için zamanın içindeki insan bu değişikliği asla fark edemez! Bize sanki geçmiş hep aynı geçmiş gibi gelir. Ama 'gerçek' görmek istemeyeceğiniz kadar esnek, kaotik ve plastiksi bir yapıdır. Sonsuz geçmiş ve gelecek birbiriyle kuantum vakumu düzeyinde grift bir bağlantı içerisindedir. Geçmiş ve gelecek iç içe frekanslar halinde yaşanır. Geçmiştekiler bizi kendi "şimdi" lerinden algılayabilecekleri gibi bizde şimdiden geleceğe ait görüntü, ses ve bilgileri

yakalayabiliriz. Tarihin değiştirilebileceği düşüncesi çatallaşan zaman/tarih düşüncesini de beraberinde getirir. Yani geçmişi değiştirirseniz, özgün zaman akışına -ki özgünlüğü her zaman bir soru işareti taşır zaman yolculuğu olasılığının kabullenilmesiyle beraber- paralel yeni bir zaman akışı oluşabilir.. Nazi Almanya'sının dünya savaşını kazandığı bir tarih bunun olmadığı bir tarihle yan yana ayrı bir evren olarak var olabilir. Bunlara en iyi örnekler "alternatif tarih" öyküleridir. "Paralel dünyalar" ya da "paralel zamanlar" evrenin ve zamanın, zaman yolculuğuna izin veren yapısını açıklar. Aslında bir gerçeklik ve tek bir dünya vardır. Fakat olası potansiyeller sonsuzdur. Yani belki dünyada ilk söyleyen kişilerden biri olacağım fakat zamanın derin sırrını anlayanlar sanıldığı gibi aynı AN'da birçok alternatif dünyanın ille de bir arada olmasına gerek olmadığını anlayabilirler. Sanıldığı gibi bir yerlerde var olduğu sanılan "alternatif zaman çizgileri" sadece matematiksel olarak evrenin olası eğilimleri dizgesinin soyut bir ölçümü olarak da var olabilir. Fakat gerçekte olan tek bir dünyadır, bir çok dünya gerçeği değil..! Söz konusu olan tek bir gerçekliktir." (Bal, 2011: 5).

Yukarıdaki fizik anlatısında da ifade edildiği üzere paralel zamanlar olabileceği gibi paralel dünyalar da vardır. İşte bu da gösteriyor ki anlatıcı yazar, düşünce boyutunda paralel bir dünya yaratarak geçmişi şimdiki an'ın içine sığdırır veya aynı an'da birçok zamanı birlikte yaşar;

" Başka zaman dilimi.

Girdim içine.

Foça. Eski Foça." (s.50).

"...Bir suretim işte. O anda, şimdiki zaman ve gelecekte olabiliyorum. Zamansızım yani..." (s.90).

Yukarıdaki anlatıda zaman algısı, zamansızlıktır, bir an'da bütün uzamların varlığı olan kişilikler, paralel dünyalarda kendi geçmişleriyle yüzleşir ve ölüm sınırını aşarlar. Aslında zamanın tüm sorunsalı da ölümün sunduğu bu belirsizliktir.

'Kalbin Güney-Batısı' adlı anlatı, zamanın içinde bir var bir yok olan zaman kurgusuyla gerçeği düşle bütünler. Anlatıcı yazar başkişi, beden varlığını zaman sınırsızlığında yok eder ve zihin varlığını da maddeye karşı üstün tutarak somutu soyuta çevirir. Doğru-yanlış, iyi-kötü, varlık-yokluk, karanlık-aydınlık gibi ve benzer karşıtlıklar zamansız zamanda bütünlenir ve yeni dünyanın sonsuz yaşamıyla rüyalar gerçek olur.

1.21.6. Mekân

1.21.6.1. Çevresel Mekânlar

'Kalbin Güney-Batısı' adlı anlatıda çevresel mekanlar, kişilikler için yaşam merkezi sayılmayan ve herhangi bir ruhsal derinliğe etki edecek kadar etkisi olmayan alanlardır. Bu uzamlar, ben'in kendisiyle baş başa kalamadığı kalabalık ortamlardır ve sadece kişiliklerin bedensel varlığını kapsar.

"Burası neresi?

Cici Park.

Sağ tarafımda uzanan yoğun yeşilliğe bakıyorum. Cici Park…

Ya burası?

Eşrefpaşa." (s.28).

Yukarıdaki anlatıda zaman atlayan başkişi, üzerinde durduğu uzamı bilinmezlik içinde değerlendirirken henüz ne olduğunun ve nerede olduğunun farkında değildir. Algıdan ve bilinçten uzak kişilik, kendi yaratacağı dünyaya giriş için dış uzamı ruhunda hissetmeye çalışır;

"Foça. Eski Foça. İlk defa geliyorum buralara. İlkbahar başlamak üzere. Şubat ayı. Ne güzel yermiş burası. Köşede bir pastane var…" (s.50).

Bir başka mekânın anlamını kavramaya çalışan başkişi, kendini dış dünyanın gerçeğine bir kez daha taşır. Çevresel mekânların ortak özelliği sayılan bu anlamsızlık, kişiliğin ruhsalı için pek bir önem taşımaz. Bu tür alanlar zamanın etkisini azaltarak başkişiyi o an'ın gerçeğiyle bütünler;

"İstanbul.

O odada uyuyor. Arka balkon yeşillikler içinde gece martılar alçağa indi, şimdi o eski karga ötüyor. Nereye gittin İstanbul?" (s.56).

Bu anlatıda başkişi, yine bir bilinmezlik içinde kendinden kaçmaya çalışır. Başkişinin uzam algısı yok denecek kadar azdır çünkü dış çevreyi betimlerken bir anda yokluğu anlamlandırmaya çalışır. Dış çevre, kişiliğin ben değerini yitirmeye başladığı anda algıya dönüşür ve uzam insanı yaratır.

Anlatıda çevresel alanlar, algısal uzamlar kadar etkili olmasa da beden varlığı için zorunluluk bildirir. Anlatı kişilikleri genellikle somut varlıklarından uzaklaşarak düş dünyasını terk eder ve bu nedenle dış mekanın bir kesiti olmaktan kaçamazlar. Dış

mekân ise ruh üzerinde derinliğe sahip olmamakla birlikte dış gerçek kişilikleri için aidiyet ve kalabalık oluşturma özelliğiyle madde varlığında etkisini gösterir.

1.21.6.2. Algısal Mekanlar

1.Kapalı –Dar ve Yutucu Mekânlar

'Kalbin Güney-Batısı' adlı anlatıda dış gerçek mekânsal betimlemeler, genellikle kapalı-dar ve labirenttir. Anlatıcı yazar başkişisinin içsele dönüş yolculuğu, burada yaratılan olay kurgusu, zaman ve uzam sınırsız, sonsuz olma özelliğine sahiptir. Bu nedenle dar ve labirent uzam tercih edilmez ancak kişilikler kendini gerçeğin içinde hissedince uzam da doğal olarak zihnin kuralcı ve baskıcı tavrından hareketle labirente dönüşür. Dış gerçeğin sınırlı yaşam çizgisi ve toplumsal baskı, kişiliklerin özgürlüğünü doğrudan kısıtladığı için kişilikler bu madde ortamını terk etmek isteminde bulunurlar. Sadece bedenin algıladığı dış gerçek uzamlarda duvar örgüsüyle ev olma bilinci, herhangi bir yere veya topluma aidiyet olgusu kazandırır ve kişiliklerin kimliklerini belirler;

"İstanbul arkada kalmış. Her sabah gittiğimiz, Kadıköy Çarşı'da kahvaltı ettiğimiz rengarenk kültür merkezi, tabağımızdaki menemen, içinde yürüdüğümüz kalabalık, Mühürdar'ın, Bahariye'nin cıvıl cıvıl sokakları, kahve içtiğimiz ağaçlı geniş bahçe, oturduğumuz tahta masa ve sandalyeler, benim içtiğim Niğde Gazozu hep geride kalmış." (s.55).

Yukarıdaki anlatıda başkişi anlatıcı yazar, gerçek mekândan uzak bir zaman içindedir ki bu dış mekâna 'geride kalmış' ifadesini tanımlıyor. Gerçeklerin dışında yaşamak isteyen kişilik, kendini bilincin bilinçdışı akışına bırakır ve ruhun içselinde gerçeği yalnızlıkla bütünler. Bu kavramsal bütünlükler de beraberinde kişi-uzam-zaman-gerçek-düş çatışması yaratır ve uzamın zaman içinde kaybolmasına neden olur;

"Burhan'ın dükkânı. Açık kısmından görünen karşı tepedeki fıstıkçamı. Bakıyorum ona. Ne kadar geniş, uzak gökyüzünü kaplamış sanki.

Oturduğum sandalyede arkama dayanıyorum. Gözüm fıstıkçamında. Düşüncelere dalıyorum. Nereye gittiniz? Hepiniz nereye gittiniz? Kuzum Allah aşkına neredesiniz? İstanbul'un yeşil rengi neredesin?" (s.58).

Başkişi anlatıcı yazar, dış mekânın çıkışı görünmeyen merkezinde kendine yeni dünyalar kurgular ve zamanın gerisine taşınır zira dış mekân, tüm özgürlükler için dar ve kapalıdır.

Mekanın insan yaratmadığı anlatıda kişilikler, kendi uzamını kendi yaratır ve yine kendine göre düzenleyerek yeni yaşamlarında dar-kapalı labirent uzamlara yer vermez;

"İzmir.

Sabaha karşı yeniden geldik sana. Yol kapkaranlık ve boştu. İki yandaki kedigözleri sanki göz kırpıyorlardı bana. Normal dünya, saatler, hazırlanmış, açılmış yatak. Tepede yanan uçuk pembe ampul…" (s.107).

Başkişi bu anlatıda yine bir labirent içindedir ve kendisinin tam olarak nerede olduğunu tanımlayamaz, içselin derin karanlığında bir başka kapalı-dar uzama giriş yapar. Kendini, ben'i, varlığı yok ettiği labirent mekanlarda kişilik, ölüm korkusunda belirsizliğin bilinmezliğiyle düş-rüya-gerçek üçgeni kurar.

Anlatını tamamına hakim olan ölüm, yalnızlık, düş, rüya, gerçek unsurları, kapalı dar mekanların ana sorunsalıdır. Bununla birlikte gelen kaçış, kişiliklerin kimlik oluşumunu engeller.

2.Açık-Geniş Mekânlar

Anlatıda açık geniş mekânlar, kişiliklerin kendi gerçeklerinden uzaklaştığı ve her türlü sorunsalın geride bırakıldığı düşsel alanlar olarak betimlenir. Bu tür uzamlarda bilinç, kendine yeni kimlik var etmeye çalışırken aynı anda gerçek kimliğini de kaybeder;

"Açın. Burası benim dünyam. İçeriye girmeliyim. Bu odayı benim gibi kimse yorumlayamaz. Kimse benim gibi farkında olamaz bu odanın! Bu oda benim dünyamın bir parçası!" (s.19).

Yukarıdaki algısal uzam betimlemesinden de anlaşılacağı üzere ruhun kendini huzurlu hissettiği öznel yaşam merkezi, sadece bir odadan ibaret olmasına karşın geniş bir alandır. Başkişinin 'benim dünyam' diye tanımladığı bu ortam, zamanın gerçekleri değişime uğrattığı ve parçalanmış bir ruhun yeniden yaratıldığı gerçeğin yakınında bir uzamdır. Beden varlığının küçülüp bilincin derinleştiği uzamda kişilikler sonsuzluğu bulma çabası içindedirler;

" Dehlizler, dehlizler, kemerli koridorlar. Sanki İstanbul'un altındaki kayıp şehir. Yürüyorum kemerlerin arasından. Koridorlar, koridorlar…yerler yumuşacık. Duvar bir daralıp bir genişliyor." (s.32).

Bu anlatıda gerçek bir uzam betimlenirken ayrıca düşsel bir dünyanın kapısı da aralanır, gerçeğin zamanından düşselin uzamına yolculuk yapan anlatıcı yazar başkişi,

tüm uzamları açık geniş alanlara dönüştürür. Madde varlığının uzam algısında bütün kişilikler için dar ve kapalı veya açık geniş alanlar aynı tanımlanırken ruhsal algının uzamında görüntü değişerek ruhun içinde bulunduğu duruma göre şekillenir.

"Fiziksel algının yanı sıra mekanın algılanmasında psikolojik algının da önemi vardır. Belirli bir psikolojik algı şeması, kişinin içinde bulunduğu mekanı bir başkasından çok daha farklı algılamasına sebep olabilmektedir. Örneğin orta halli bir kişinin evi fakir bir insan için oldukça lüks görünüyor olabilir fakat aynı ev maddi durumu çok daha iyi bir kişi için sıradan, hatta vasat görünebilir. Hepimiz karşımızda bir ev görebilir, önünden geçebilir, camlarından bakabilir, kapısını çalıp içeri girebiliriz. Açıkça hepimiz evi görürüz, hiç kimsenin bir ağaç gördüğüne inandığını gösteren bir işaret yoktur. Fakat hepimizin değişik dünyalara sahip olduğumuz savunmasından bahsederiz. Karşısında durduğumuz evi yargılarız ve sıklıkla görülür ki herkes tamamen farklı objelerden bahsediyor gibidir." (Över, 2008: 22).

Yukarıdaki mimari anlatısında olduğu gibi psikolojik algı kişiden kişiye değişir çünkü her kişiliğin bilinç deriliği ve birikimi farklıdır. Uzamsal algının ruhu yaratması gibi gerçek uzamlar da beden varlığını yaratır ve bedenin aidiyet duygusunu geliştirir. Gerçek uzamlar için bütünlük sağlamasa da ruh bedenin bir kesitidir, düşsel uzamlar da ise ruh-beden ayrı benlik'lerdir ve birbirinden ayrı özellik taşırlar.

Anlatının tamamında görülen düşsel algı, uzamı açık geniş mekânsal kavram olarak betimler, gerçek uzam algısı ise açık-geniş alanları daraltır ve labirenleştirir. Bu tezat, ruh ve beden çatışmasından kaynaklıdır, bedenin sınırlı yaşamını kabullenmeyen ruh, madde varlığının var olduğu uzamı da reddeder. Kendini özgür bıraktığı derin bilinçte ruh, tüm kapalı alanlara açık geniş algısı yaratır, kurallardan ve gerçeklerden uzaklaşır.

1.21.7. Şahıs Kadrosu

1.21.7.1. Başkişi

Anlatıda merkezi kişilik anlatıcı yazar bütün olayların kaynak kişisidir, onun istemiyle diğer kişilikler varlıklarını sürdürür veya eylemlerini gerçekleştirir. Anlatı olayları merkezi kişinin bir gerçek bir düş yolculuğundan ibaret olduğu için onun dış dünyası ve bilinçaltı kendi ben'inin somut ve soyut kimliğidir;

"Elimde bir bomba tutuyorum. Tir tir titriyorum. Satırlarım, yazılarım, dünyam, bir kalemin ucundan defter sayfalarına akmış." (s.7).

Yukarıdaki ifade 'Kalbin Güney-Batısı' adlı anlatının ilk cümlesidir ve bu cümle aslında başkişinin bütün karakterinin analizi olarak değerlendirilebilir. Kendi yaşam gerçeğini sözcüklere aktaran anlatıcı yazar başkişi, iç ve dış tüm etkileri de şahsında bütünler.

" Sesim mi çıkmıyor acaba? Ben gecenin bir parçasıyım. Hem çok güçlüyüm hem yaralıyım." (s.18).

Başkişiye ait bu ifade onun karanlıkla olan bağını ortaya koyarken gerçeğin sınırlayıcı özelliğini gecenin örtük sessizliğine bırakır. Kendini güçlü hissetmesine rağmen yalnız olmaktan kaçamayan başkişi, düş derinliğine sığınarak yalnızlık duygusundan uzaklaşır ve bu yeni dünyada kendini özgür ve özgün kılar;

"Korkunç bir şey! Dedim. Üst katta yoğun bakımda komada yatan hasta kadın benim. Az önce çıkıp kendimi gördüm. İnanılmaz bir şey. Orada yatıyorum, ağzımda plastikten bir maske, tüp. Ölmek üzereyim." (s.145).

Bu anlatıda başkişi, beden ve ruhu ayırır, kendini üçüncü bir kişiliğin varlığında yeniden canlandırır. Beden varlığının yok olmasını dıştan seyreden kişilik, başka bir yaşamın içinden kendine varlık hazırlar;

"Benim o. Ben, dedim. Belki de işin korkuncu tek gerçek o. Oradayım ve ölmek üzereyim." (s.146).

Dış gerçeği kendi dışında betimleyen başkişi, ölümle birlikte kendini ve öteki kişilikleri kontrol edemez çünkü ölüm unsuru kişiliğin en önemli sorunsalıdır ve bu sorun onun tüm varlığının asıl gerçeğidir. Kendi korkularını,, kendi karanlığını ve kendi çıkmazlarını anlatan başkişi, varlık dünyasını bütünüyle dışa aktarırken iç dünyayı dış dünyayla bütünler;

"Edebiyatın konusu, ne gerçekçilerin 'dış dünyası', ne de romantikler ve ınodernistlerin 'iç dünya'larıdır artık. Edebiyat/metin, kendini anlatmaktadır postmodernist edebiyatta. Gerçeğin belirsizleştiği, klişe kalıplarla üretilip tüketime sunulduğu bir çağın sanatçısı, kendisine de yabancı gelen bu ortamda, gerçeği yeniden üretmek yerine, rotayı farklı bir estetik doğrultuya kaydırmıştır; salt sanatsal yaratıcılığı, hem biçim hem de içerik/nıotif düzleminde odağa almış, onunla

oynamak-tadır. Bu aynı zamanda, edebiyat estetiğini tersyüz eden bir adımdır; yeni bir metinsel ontolojinin oluşması demektir." (Ecevit, 2001: 184).

Yukarıdaki anlatı, kendini anlatan edebiyattan söz eder ve başkişi kendini dış dünyadan içselin derinliğine taşırken yarattığı düş zamanında kendi gerçeklerini yansıtır. Yani anlatı, başkişinin ben'indeki yalnızlık, bu kavramdan doğan kaçış ve yok olma korkusu üzerine kurulur. Başkişinin düş gücü, sonsuz kişilikler yaratır, onları dış dünyayla tanıştırır, dış gerçek kişiliklerini de düş gerçeğin içinde özgürleştirir.

1.21.7.2. Norm Karakter

Anlatının norm karakterleri Müyesser, Hafız Bey, klon Juarez'dir. Anlatıcı yazarın gerçekselinden düsele taşınan bu kişilikler, başkişinin kaçışını ve arayışını tamamlar nieliktedirler.

Müyesser, gece yaşamının bir parçası olan ve anlatıcı yazar başkişisinin yanında onunla bu yaşamı paylaşan 'orospu'dur;

"Orospu boyalı saçlarını arkaya attı.

Dikkatli ol, dedi. İnsanlar her şeyi bozar.

……..

Onu hayranlıkla dinliyordum.

Adın ne senin? diye sordum.

Müyesser, dedi.

Müyesser, diye mırıldandım." (s.40).

Anlatıda gecenin bir kesiti ve gerçeği olan Müyesser, başkişinin duygularını anlayabilen, onun yalnızlığını paylaşan kişilik olduğu için arayış ve kaçış kavramlarında başkişiye yol gösterici olur;

" Müyesser…çok yalnızım, dedim.

Müyesser ağlıyordu." (s.41).

Başkişi, söz konusu yalnızlığını, Müyesser'in toplumun onaylamadığı yaşamında bütünler çünkü Müyesser de aslında gerçeğin yalnızlaştırdığı bir kimliktir. Toplumsal kurallar "orospu" kimliklerini dışladığı için başkişi kendi izole kişiliğiyle dayatılan kuralları yıkmaya çalışır. Müyesser gibi kimlikler anlatıda bir felsefesi ve yaşamla bağı olan samimi doğal kişiliklerdir ayrıca bu kişilikler, yaşamda kimseye bağlı kalmadan kuralları hiçe sayan, istedikleri gibi özgürce yaşayan kimlik olarak tanımlanırlar.

Bir diğer norm karakter Hafız Bey'dir, bu kişilik gerçek yaşamın tamalayıcısıdır. Başkişinin düşselde yeniden yarattığı ve aslında gerçek yaşamda var olan bu kimlik, teknolojik gelişmelerin yorumcusudur;

"Ben de danışayım Hafız Bey'e dedim. Ama yalnızca yakalanan mesajlara bakıyor, onları yorumluyor diye biliyorum…" (s.70).

Anlatıda bu kişilik, bir kamera yardımıyla olanları görür ve elektronik ortamda yaşanan sıkıntılara çare bulmaya çalışır bazen de yapılması gereken şeylerde yol gösterici olur. Bir çeşit falcı kimliği olan Hafız Bey, modern teknoloji içinde düş ve gerçeğin ortak kişisidir;

"Şaşkınım, dedi kadın. Öyle soyut şeylerden söz ediyorsunuz ki! Sanki bir rüya anlattığınız.

Sizin kuyruk, bu yakalanan mesajlar, bu gece yarısı insanları…Hafız Bey. Asıl onlar bir rüya gibi, dedim." (s.72).

Düş ve gerçeğin ayırt edilmediği anlatı olay ve kişilikleri, aslıda gerçeği yansıtır çünkü düş sanılan kimlikler asıl gerçeklerdir. İnsanların gece yaşamları ve toplumsal kurallar çatışma içinde olduğu için kişilikler de gerçek olmasına karşılık düş içinde yaratılan kişilik olarak yansır. Hafız Bey, başkişinin söylemek istediği her şeyi söyleyen ve yorumlayan tamamlayıcı kişiliktir.

Juarez başkişinin yalnızlığını tamamlayan bir norm karakterdir. Gerçek yaşamdan kopya edilen bu kimlik, başkişinin istemiyle her türlü kötülükten uzak tutulur çünkü bu kimlik özel yapımdır ve düşselin önemli bir parçasıdır;

"Juarez onun klonu. Gece sokaklarında koşarken üstümdeki tulumumsu pijamanın yakasında bulduğum bir saç telinden Meksika'da yaptırdım onu." (s.12).

"Ne kadar iyi huylu Juarez. Tıpkı gözleri , saçları, boyu, posu, her şeyiyle tıpatıp o. Elleri parmakları… ama başka bir erkek. Yaşamışlığı yok, geçmişi yok, kaprisleri yok, yumuşacık bir oğlan çocuğu gibi. O da dünya üzerindeki bu eşini merak ediyor, onu bir an önce bulmak istiyor." (s.12).

Gerçek yaşamın düşsel kimliklerinden biri olan Juarez dış yaşamın tüm kötülüklerinden arınmıştır çünkü o başkişinin istemine göre yaratılır. Aşk ve yalnızlığın tamamlayıcısı olduğu için 'mükemmel erkek' modeli olarak tanımlanır.

1.21.7.3. Kart Karakterler

Anlatıda somut bir çatışma bulanmadığı için kart karaktere rastlanmaz ancak düş ortamında değişken karakterleri kart karakter konumunda değerlendirebiliriz. Olayda karşıt diyebileceğimiz ölüm korkusudur bu korkunun kaçış noktası da soyut ve düşsel uzamlardır, bazen bir kalbin içindeki yarı düşsel kahramanlar bazen de gerçek yaşamın bir kesitinde karşılaşacağımız sıradan kişilikler anlatıdaki kimlikleri oluştururken kart karakter de yine yarı düşsel bir kişilik olan 'Telve adam'dır;

"Telve adamım ben, dedi. Tanırsınız aslında siz beni. Fincan içlerinde çıkarım ara sıra. Kimi zaman kafam çıkar, kimi zaman kollarım, artık yorumlamaya bağlı. Nasıl yorumlarlarsa öyle var oluyorum ben." (s.89).

Yukarıdaki karakter herhangi bir suretten ibaret olduğu için gerçek yaşamda düş'ün bir kesitidir. Anlatıda karşıt yapıyı oluşturma nedeni ise düş-gerçek çatışmasıdır, gerçekte var olmayan umut, mutluluk, şans düş ortamında özgürce hareket eder;

"Günde yirmi otuz çıkar oralarda, dedi. Falcısına göre. Doğumevi. Dediğim gibi. Hayata açılan kapı. Fincandan kaçabilen kaçar. İşte dünyadasın o zaman! Bir nişanlı bir koca, bir patron bir kambur her şey olabilirsin. Yoruma bağlı tabi…" (s.93).

Yukarıdaki anlatıda fincan içindeki düşsel kişilik dış dünyadaki kimliklerini tanımlarken gerçeğin umudu düş'ün özgürlüğüyle bütünlenir. Bir umut, bir düş bir gerçek ve bir hayal kırıklığı bu kişilikleri kart karakter olmaya hazırlar. Yani olaylardaki hareket ve canlılık bu karşıt güçlerin aynı anda ortaya çıkmasıyla sağlanır.

"Çatışma olabilmesi, aksiyonun sonuçlanabilmesi bakımından, mlcrocosme denilen küçük alemde tematik güç kahramanının hareketini engelleyen ve hasım denilen bir kahramanın ortaya çıkması gerekli görülür." (Bourneur, 1989: 153).

'Kalbin Güney-Batısı' adlı anlatıda kart karakter, canlılık kazandırıp çatışmayı sağlasa da nitelik değiştirir. Başkişinin hareketini engelleyici olmaktan çok onun gerçeklerini düşselden taşıyan bir kişilik olarak farklı bir yapıya bürünür. Başkişinin asıl çatışması da zaten gerçeğin kabul sorunudur, düş kişilik dış yaşamı düş kimliğinde açığa çıkarırken başkişinin bilinçaltı dünyasına ayna tutar. Başkişi kendisi ve dış yaşamla çatışmasını bu kişiliklerin varlığıyla somutlaştırır. Düş gerçek, gerçek düş olan başkişinin ruhsalında bütün kimlikler bir bütündür, eylem kısıtlayıcı değildir.

1.21.7.4. Fon Karakterler

Anlatıda fon karakterler, kişilikler için ruhsal derinlik taşımasa da olayların gerçekliliğini kanıtlanmasında önemli rolleri vardır. Sahne yani uzamsal alanların sıradan kişilikleri olan bu kişilikler ruhsal derinliğe sahip değildir sadece bir görüntü ve kalabalık oluştururlar.

"Bir romanda, aksiyon için gereksiz görülen veya özel bir anlamı olmayan bir kahraman vardır demek mümkün değildir. ZoIa, Flaubert, Balzac, "Mahalli renk" unsurunu, romanlarının bir parçası haline getirirler, ya da çoğu zaman romancı, toplumdan bir kesit sayılan kalabalık sahneler vermek istediği zaman, kahraman sayısını kabarık tutar." (Bourneur, 1989: 150).

Anlatının fon karakterleri, Hacı Bey, Hacı'nın karısı ve Kardelen, bu kişilikler, olay içinde başkişinin kurgusunu dekor yönünden tamamlar ve gerçek yaşamın kesiti olurlar. Gece hayatını düşselde kurgulayan anlatıcı yazar başkişi, zamanın teknoloji gücünü, yaşanan sıkıntıları, yalanları ve gerçekleri fon karakterler yardımıyla yansıtır.

"Evet. Mesajım yakalandı. Perişanım. Ev altüst oldu. Karım boşanacağım diyor. Danışmaya geldim.

Siz mi atmıştınız mesajı?

Ben attımdı, dedi yaşlı adam. Atmaz olaydım." (s.68).

Hacı Bey'in telefon mesajı, gerçek yaşamda karşılaşılan herhangi olaydan biridir, kişiliklerin eylemlerine ve ruhsalında bir iz bırakmaz. Hacı Bey'in karısının bu mesajları görmesi de yine olayın sıradanlığını bozmaz ve kişililerı derinden etkilemez;

"Evet Kardelen. Adını polisten öğrendim. Pazar akşamı caddedeki kitapçıda otururken, yanı başımdan; İzmir'den Karşıyaka'dan özenerek aldığım siyah el çantamı çalan hırsız kadın." (s.163).

Kardelen adlı fon karakter de yine gerçek yaşamın içinde her zaman karşılaşabileceğimiz bir kadın kimliğidir. Büyük şehirlerin hırsız kimliği, başkişinin çantasını çalar ve bir olayın başlamasına neden olur ancak bu olay anlatıda sadece söylenir ve biter, kişilikler bu kadın kimliğinden etkilenmez.

Anlatıda fon karakterler, sıradan kişiliklerdir ancak onları diğerlerinden ayıran özellikler, yaşanan olaylardır. Hacı Bey kişiliği, çapkınlık yapmaya çalışan herhangi bir adam ancak gece yaşantısından bir kişilik olduğu için fon karakterlerin sıradanlığını

aşar. Kardelen de hırsız kimlik olarak başkişiyi etkiler ve sıradanlığı bozar. Başkişi bu kişilik için bir başlık oluştursa da ruhsal derinliği yoktur ve olay akışını etkilemez.

1.21.8. İzlek

1.21.8.1. Ölüm Korkusu ve Aşk

Anlatıda ölüm korkusu, başkişinin yalnızlıkla birlikte işlediği en önemli sorunsalıdır ve anlatının tamamına hakim temadır;

"Ölüme çok yakınım. Hiçbir şey. Hiçbir şeyi hatırlamak, hiçbir şey içinde yürümek. Narkoz. Ölüm mü?" (s.8).

Yukarıdaki ölüme yakınlık anlatısı, başkişinin daha ilk kesitteki yaşam-ölüm karmaşasının ifadesidir. Bütün bir yaşamdan arta kalan yaşanmışlıklar, benlikte iz bırakan yalnızlıklar, korkular, acılar, aşklar, öfkeler, nefretler ve dahası…Bütün hepsi başkişinin bellek dediği yerde biriktirdiği, gerçeği düş'e dönüştüren yaşama dair tutunmadır;

"Bir fırtına gibi daldım karanlık İzmir gecesinin içine. Kanayan, açık bir yara gibiyim. İzmir'in gece yeli içime içime esiyor; belki ölmüşüm, farkında değilim. Ölmüş olmalıyım." (s.16).

Yaşamla ölümü birbirinden ayırt edemeyen başkişi, ölümün belirsizliğine yaşamın da kural ve baskısına karşı çıkar ve kendince bir ölüm bir yaşam gidiş dönüşü yapar. Anlatının kesit başlıklarında başkişinin yaşama döndüğü uzamlar yer alır, İzmir ve Kadriye Sokak buna örnek sayılır;

"Bir sokak ilişiyor gözüme. Sanki denize doğru iniyor. Sokağın adını okuyorum. 'Kadriye Sokak' yazıyor tabelada." (s.28).

Bu uzam başkişinin, gerçekselde gidip gördüğü, yaşadığı bir kenttir ancak kişilik, bu kentte gördüğü ve tanıdığı kişileri düş zamana ve uzama taşır. Çünkü ölüm ve belirsizlik onda düş sonsuzluğunu yaratır. İzmir'in anımsattığı kişi, başkişinin yanında ve yakınında olmak isteği aşk kişisidir. Bu aşka ulaşmak için somut uzamdan kalbe yani soyut bir uzama yolculuk başlatır, gerçekte aradığı ve bir türlü ulaşamadığı kalp, artık içinde yaşanılan geçmişin yansıması ve gerçeğin yüzleşmesidir.

"Ruhun ölümsüzlüğünü savunanların buna cevabı şudur: ruh-beden birliği argümanı, bilincin bedensel yaşam sürecinde fonksiyonel bir beyne bağlıyken, bedenin ölümünden sonra artık buna ihtiyaç duymayacağı iddiasını ortadan kaldırmaz. Hayatı

esnasında, tabiri caizse vücut ruhun enstrümanıdır, ama bedenin ölümünden sonra, bu aracı kullanmaya artık ihtiyaç duymaz: tıpkı kemanı bozulan bir kemancının başka bir kemanı alıp çalmaya başlaması gibi. Bedensel ölümden sonra bilincin bedensel işaretlerinin yok olduğu doğrudur; ama bu bilincin sürekli olarak kesintiye uğradığı anlamına gelmez. Ruhun insanda merkeziliğini, sabitliğini ve değişmezliğini gösteren bir kanıt olarak şu sunulmaktadır: bedeni oluşturan sayısız küçücük hücrelerin her an dağılması ve yerlerine yenilerinin ikame edilmesine rağmen, ruhun aynı şekilde bir dönüşümü geçirmemesidir. Bu durum, ruhun bedenden bağımsız olduğunu ve kendi başına bir varlığı bulunduğunu gösterir." (Düzgün,2019: 4).

Yukarıdaki anlatıda, ruhun ölümsüzlüğü kanıtlanırken başkişinin ölüm korkusundan kaynaklanan ölümsüzlük arayışı ruh ve bedeni ikiye ayırır. Beden gerçeğin dünyasında kendisi ve sınırlı yaşamla çatışır ve her şeyden kaçar, ruh ise kendisiyle yüzleşerek düş'ün sınırsızlığında olabildiğince özgürleşir.

Gerçekselin korkularıyla bütünlenen aşk kavramı ölümün derinliğinde yeniden kurgulanır ve yeniden canlandırılır.

Aşk ve ölümün aynı başlıkla incelenmesi anlatıya farklı bir özgünlük kazandırırken biri dış gerçeğin en önemli sorunsalı öteki soyut gerçeğin oluşum sebebi olarak işlenir. Ölüm, mutsuzluk, yalnızlık ve umutsuzluğu beraberinde getirir, aşk ise aynı tezat içinde umudu, mutluluğu ve kalabalık dünyayı varlığa kazandırır.

Bu iki zıt tema birbirinin tamamlayıcısı konumuyla benliğin düş dünyasını dış gerçeğe dönüştürür.

1.21.8.2. Yalnızlıktan Kaçış

Anlatının bir diğer sorunsalı yalnızlık ve kaçıştır, kişiliklerin toplum kurallarından kendini izole etmesi ve bilinçaltı özgürleşme istemi kaçış'ı beraberinde getirir. Anlatıcı yazar başkişi, kalabalık içindeki yalnızlığından kendi ben'ine yani zihinseldeki bilinçaltına yolculuk yapar, geçmiş-şimdi bağlamında yeni dünya yaratır;

"O benim yalnızlığım, Varyant'tan aşağıya yuvarlanan İzmir gecesi. Sana gelmeye çalışıyorum.

Kadriye Sokak. Ne olur bekle.

O kadar çok şey hatırladım ki!" (s.58-59).

Başkişinin yalnızlığı, mutsuzluk, aradığını bulamamak ve bedenen rahatsız olmasından kaynaklanır ve uzamla bütünlenir. Uzamın yarattığı başkişi, anılarıyla kaçışını durdurur, geçmiş yaşanmışlığı ben'in derinliğinde canlandırarak kalabalık ve yeni bir ben yaratır. İzmir kenti, bu yeni benlik için hem kaçışın duraksadığı yer hem de yalnızlığın bir ara kaybolduğu arkadaştır. Gecenin örtük gizemiyle kişilikleri kendinde barındıran İzmir, zamanın da zamansızlaştığı boyuttur.

Zamansızlık-Uzam-Varlık

Yukarıdaki üç kavram bir insan gibi düşünülecek olursa zaman, bilinç; uzam, beden; varlık da eylem olarak karşılık bulur. Eylemlerinde kendini ifade edemeyen kişilikler zamanın kayıp örgüsünde özgürleşir ve varlığa dönüşürler;

"Bunca zamandır seni arıyorum. Sinirlerim yıprandı. Ay ışığı bana dokunuyor. Gecenin içinde yalnızlığımı daha çok hissediyorum. Sen nerdesin?

Çok uzaktayım, diyor.

Gözlerimden yaşlar akıyor." (s.49).

Yukarıdaki anlatıda başkişi, geceyle birlikte gelen dış gerçek yalnızlığını, düş dünyasında yine dış dünyaya ait bir kişilikle paylaşır. Uzamın getirdiği 'düş adam' kimliği, gerçekte başkişinin yanında olmak istediği bir kimliktir.

Başkişinin yalnızlıktan kaçışı, doğruyu aramak ve kendini kanıtlamak olayı değildir, kişilik için kaçış bir yaşam biçimidir. Anlatıdaki kişiliklere göre kaçış, yaşama tutunma yaşamla iç içe olma ve yanlış içinde doğruyu bulma çabasıdır çünkü anlatıda düş ortamı her türlü eylemin gerçekleşmesine izin verir. Kişilikler, dış gerçekte yanlış sayılan yaşam biçimini düş yaşamda özgürleştirir ve yanlışı doğru yaşar.

"Bir yargının yanlışlığı bizim için hiç de o yargıya karşı çıkmak değildir: Burada yeni dilimiz belki pek de tuhaf geliyor kulağa. Soru, onun ne ölçüde yaşam-ilerletici, yaşam-koruyucu, tür- koruyucu belki de tür-yetiştirici olduğudur; ve biz asıl olarak şunları ileri sürmeye eğilimliyiz: En yanlış yargılar (bunlara sentetik a priori yargılar aittir.) bizim için en vazgeçilmez olanlardır; mantığın uyduruklarına bir geçiş izni vermeksizin, gerçeği safça bulunmuş, koşulsuz, kendi kendine-denk-dünyayla-ölçmeden, sayılar aracılığıyla dünyanın sürekli yanlışlaması olmaksızın insanlık yaşayamaz, - yanlış yargılardan vazgeçme yaşamdan vazgeçme, yaşamı yadsımadır, hakikat olmayanı yaşam koşulu olarak tanımak: Elbette bu, alışılmış değer duygularına tehlikeli

biçimde karşı çıkmak demek; ve buna kalkışan felsefe, yalnızca bununla bile kendini iyinin ve kötünün ötesine koyar." (Nietzsche, 2001: 5).

Yukarıdaki anlatıda da Nietzsche, yanlış kavramının yaşamla olan bağından söz eder ve yanlışın olmaması yaşamın inkârıdır der. 'Kalbin Güney-Batısı' adlı anlatıda başkişi ve kişilikler yalnızlığı, yanlışın yaşama biçimiyle bütünler, dış gerçeği, düş yanlışının içinde yok ederek yalnızlığı azaltır. Gece ve karanlık kavramları da dış yaşamın her türlü sorunsal ve kuralını örterek kişiliklerin kendileriyle yüzleşmesini sağlar ve bu kişiliklerin gerçekle olan bağını zayıflatır.

1.21.8.3. Bilinçaltı Yeni Yaşamlar Yaratma

Anlatı başkişisi anlatıcı yazar, otobiyografik olay örgüsünde geçmiş-şimdi yaşanmışlığını, bilinçaltı derinliğine inerek dış dünyaya çıkarır, gerçek zaman ve uzam bütünlüğünden uzaklaşır;

"Açın. Burası benim dünyam. İçeriye girmeliyim. Bu odayı benim gibi kimse yorumlayamaz. Kimse benim gibi farkında olamaz bu odanın! Bu oda benim dünyamın bir parçası…

Ne var? Ne oluyor? Diye bağırdı.

Dünyam! Diye haykırdım. Dünyamı elimden aldılar. Ama buldum onu." (s.19).

Zamanı ve uzamı değiştiren başkişi olmak istediği zaman ve uzamda var olma çabası içindedir. Geçmiş ve şimdinin bir kesiti olan kişilik, 'parçalanmış piyano' nesnesine dönüşürken ölüm-yaşam ilişkisinde ruh ve bedeni bütünler. Ölü veya canlı olmak sorunsalı başkişi için çıkışsız bir labirenttir;

"Bak ölü değilsin! Dedi kız.

Sana kim söyledi ölü olduğunu?

Geçen geldiğinde kendin diyordun ya…" (s.24).

Sınırlı yaşamın kaçak kişilikleri düş yaşamda kendisiyle tekrar yüzleşir ve yeni dünyanın eski kişiliği olarak ölüm kavramını kabullenmez. Yukarıdaki anlatıda geçmiş zaman ve uzamın içinde canlanan başkişi, kendini arayış yolculuğunda karanlığın ve gecenin sessiz, örtük özgürlüğüyle arkadaş olur;

"Oturduğum koltukta arkama yaslandım, gözlerimi kapattım. Esir gibi bir şeyim. Bir an düşündüm. Bir tutsak. Kendi kendimin tutsağı. Biliyorum başka bir hayat var. Her şeyden sıyrılsam girsem onun içine; bu acı, bu tutsaklık bitecek." (s.27).

Yukarıdaki anlatı, başkişinin kendisiyle mücadelesi ve kendinden kurtulma çabasını ifade eder. Dış gerçek kurallarının esiri olan kişilik, bilinçaltı dünyasında her türlü istemi özgürce eyleme geçirir bu nedenle 'bellek' yolculuğuyla düş dünyası kurar.

Anlatıcı yazar başkişisi, geçmiş yaşanmışlığı 'an'ın yaşam çizgisine yerleştirince tüm zamanlar ve uzamlar birbiri içinde iç içe zaman dilimi oluşturur. Ancak bu zaman dilimleri, bir gerçek bir düş olduğu için zamansız zaman olarak da değerlendirilebilir. Başkişinin kendi gerçeklerinin bir kesiti olan anlatıdaki diğer kişilikler, benlik dünyasının 'anı' kimlikleridir. Yeni dünyadaki bu kimlikler, hem başkişinin tamamlayıcısı hem de anlatı unsurlarının kalabalık yapısını oluşturarak bilinçaltı yaşamında ihtiyaçlar görevini üstlenir. Anlatının ana sorunsalı ölüm ve yaşam karşıtlığıdır, ölümün getirdiği sınırlı yaşam ve belirsizlik nedenleri kişiliklerin gerçeğe olan inancını zayıflatır ve onları gerçek dünyadan uzaklaştırır. Anlatıcı yazar başkişi, kendi anı dünyasına dönerek yaşam alanı oluştururken şimdinin zamanında ifade edilen geçmiş de artık değişmiş ve zamanın kalıntılarıyla bütünlenmiştir.

"Anılar beyinde bölümler halinde kaydedilmektedir. Beyindeki anıların örüntüsünü hayal edebilmek için onu karmaşık bir ağ gibi düşünebiliriz. Bu ağda parçalar nodlarda veya kesişim noktalarında bir nesnenin insanın ya da bir olayın tamamlanmış anısını oluşturmak üzere bir araya gelen farklı anı unsurlarını sembolize etmektedirler. Anılarımız beyinin tümüne dağılmıştır, böylece herhangi bir deneyimin bir kısmı kaybolsa dahi geriye kalanlar orada olabilir. Hatırlanacak olan olaylar en başta daha sonra unutulan olaylardan daha güçlü bir şekilde kodlanmaktadır. Deneyimlerin çoğunun kalıcı bir izi bulunmamaktadır. Yine de azı o kadar çarpıcıdır ki nöronlar arasında yeni bağlantılar oluşmasını sağlayarak beynin yapısını değiştirmektedirler. Bu değişiklikler ilk deneyimi oluşturan nöral aktivitenin daha sonra yeniden oluşturulması ya da hatırlanmasını sağlamaktadır. Bütün anılar bileşenlerine ayrılmaktadır(duyumlar duygular düşünceler ve diğerleri); her bileşen onu gerçekleştiren beyin alanında depolanmaktadır. Bir olayı geri çağırdığımızda onu yeniden deneyimleriz-ama sadece bir noktaya kadar. Geçmişte kaybolsak da, şimdiki ana dair farkındalığımızı koruruz, dolayısıyla nöral aktivite hatırlanan olayı üreten özgün deneyimin aynısı olmamaktadır. Onun yerine, özgün deneyim şimdiki zamana dair farkındalıkla karışmaktadır. Bu hatırlama deneyimi anıyı yeniden oluşturmaktadır, böylece bir olay akla getirildiğinde aslında onu en son hatırladığımız halini

anımsamaktayızdır. Yani anılar yıllar içerisinde değişmektedir ve en sonunda özgün olayla çok az benzerlik taşır hale gelebilmektedirler." (Demir, 2017: 87).

Yukarıdaki anlatıda insan hafızasındaki anıların zamanla değişebileceği gerçeği sunulmuştur. 'Kalbin Güney-Batısı' adlı anlatıda anlatıcı yazar, kendi yaşanmışlığından hareketle kurduğu olay örgüsünde dış gerçek aslında gerçek, içsel gerçek de bir yanılsamadan ibarettir. Düş dünyası kurgusunda yaratılan dünya, gerçeğin bir yanılsaması olarak anlatı kişiliklerinin olmak istedikleri zaman ve uzamı, değişen hafızayı temsil eder. Ölüm-yaşam zıtlığı bu zaman ve uzam içinde birbirinin devamı gibi kişiliklerin kendi ben'ine ulaşmasını sağlar. İnsan yaşamındaki kaçış, arayış, belirsizlik, özgürlük ve korku gibi uç kavaramlar da anlatıda sıradanlaşır ve yeni dünyanın derinliğinde kaybolur;

"Benim dünyam, diye mırıldandım. Kurduğum dünya. İçinde her gün yaşadığım dünya. Artık yalnızca bana ait değil gibi. Bu bana büyük bir acı veriyor. Benim olan şeyler…" (s.117).

Bu anlatıda başkişi, kendisiyle yüzleştikçe yaşamın bir kesiti olduğunu fark eder ve kişilik için kabul sorunsalı başlar. Başkişi her türlü gerçekten ve düş'e kaçarken düş'ü de gerçekle karıştırır. Gerçek düş; düş gerçek, ölüm yaşam; yaşam ölüm döngüsü anlatının yeni dünya ve var olan dünya karmaşasında anlaşılmaz hale gelerek okuyucunun karar vermesini engeller. Okuyucu, gerçek mi düş? Düş mü gerçek ? yanılgısında fantastik ve büyülü gerçeğin içine dahil olur.

1.22. ROMANLARDA ORTAK YAPI

Türk ve dünya edebiyatının arayış içinde olduğu son dönem edebiyatında fantastik ve büyülü gerçek, soyut dünyanın kapılarını açığı için bir kısım yazarların dikkatini çekmiş ve bir eğilim başlamıştır. Hiçbir şeyden memnun olmayan insan topluluklarının maddenin hâkimiyetinden kaçarak düş dünyası özgürlüğünde varlık oluşturmaya çalışması, isyan, kaçış, kuralsızlık, zamansızlık ve uzamla çatışma sorunsalı olarak karşımıza çıkar. Bu temel sorunsal, kurgusal kimliklerle somutluk kazanır ve maddenin manaya dönüşümünü sağlar.

Nazlı Eray, son dönem edebiyat anlayışında kendi tarzını yaratan Türk edebiyatının en önemli adıdır. Roman ve öyküleriyle çağını aşan yazar, Türk edebiyatında geleneksel yapının dışına çıkar.

Dış dünyanın tüm gerçeklerini kendi gerçekleriyle bütünleyip geleneksel kurallara karşı duran yazar, geçmiş yaşanmışlığı kültürel birikimiyle harmanlar ve kendi çizgisine hükmeder. Çağdaşlarından farklı bir yaklaşıma sahip olan Nazlı Eray, Batıdaki gelişmeleri de yakından takip eder ve akımların etkisini yapıtlarında gösterir.

1959 yılında yazı hayatına başlayan Nazlı Eray, ilk öykü kitabını 1975'te çıkarır ve yazın dünyasında adını duyurur. İlk romanı 'Pasifik Günleri' de kendi tarzını yarattığı fantastik anlayış ve büyülü gerçek ikilemini bünyesinde barındırır. Yazar genellikle kendi gerçeklerinden veya bilgi birikiminden esinlenerek yazdığı yapıtlarında İstanbul-Ankara-İzmir-Paris şehirlerini sıklıkla kullanır.

Anlatılarda çok sayıda düşsel olay örgüsü kurgulanırken aynı zamanda toplumun olumsuz yönleri de dile getirilerek dış dünyanın bağı koparılmaz. Daha çok ilk romanlarında görülen toplumsal ve siyasi olaylar, düşsel dünyanın özgürlükçü ortamında açık bir dille ifade edilir. 1980 dönemi olayları, Türk siyasetinin izlediği politikalar, halkın yaşam biçimi gibi bazı temalar fantastik ve büyülü gerçeğin gizeminde düşsel kimliklerle yansıtılır. Yazarın ilk dönemlerde kaleme aldığı bu yapıtlarda toplum düzeni ve adalet dengesi sorgulanır.

Nazlı Eray'ın romanlarındaki genel yapı unsurlarına ait ortak özellikleri şu şekilde sıralayabiliriz:

1-İsim ve içerik incelemesinde bütünlük gösteren yazar, genellikle düş dünyasına ait kavramlar kullansa da dış gerçeğin uzam adları yapıtlarda karşımıza çıkar. ‘Pasifik Günleri’ ve İmparator Çay Bahçesi gerçek uzam adlarına örnek sayılabilir. ‘Orphee’, ‘Yıldızlar Mektup Yazar’ , ‘Arzu Sapağında İnecek Var’, ‘Ay Falcısı’, ‘Uyku İstasyonu’, ‘Deniz Kenarında Pazartesi’, ‘Örümceğin Kitabı’, ‘Aşık Papağan Barı’, ‘Ayışığı Sofrası’, ‘Aşkı Giyinen Adam’, ‘Sis Kelebekleri’, ‘Sinek Valesi Nizamettin’, ‘Sis Kelebekleri’, ‘Kalbin Güney-Batısı’ adlı anlatılarda düşsel yaşamın efsanesi ya da soyut bir kavram ya da soyut bir uzam ad olarak kullanılır.

2-Anlatı olay örgülerinde genellikle bir dış olay yani gerçek; bir de iç olay yani düş yaşam vardır. Bu olay örgüleri birbirine merkezi kişilik olan yazarın dış gerçek anlatımıyla bağlanır, birden fazla olay halkası kullanan yazar, fantastik ve büyülü gerçeğin dışına da çıkarak masalımsı bir hava yaratır. Yazarın son bir iki anlatısı hariç diğer yapıtlarında kesit adı kullanılmaz.

3-Nazlı Eray, bütün anlatılarda kahraman bakış açısını kullanarak olayları merkezi kişiye emanet eder ve genellikle de otobiyografi anlatım tekniğinden yararlanır. Bakış açısı düzlemini bir yönüyle daraltan merkezi kişi, bir başka yönüyle de samimi ve doğallığı düşle bütünleyerek kendi tarzını yaratır. Tekli bakış açısının hâkim olduğu anlatılar, yazarın bilgi ve kültür birikimiyle derinlik kazanır. Hem gerçek hem düşsel unsurlar merkezi kişinin bilincinde okurun dünyasına aktarılır ve okur da anlatıya dâhil edilir.

4-Anlatılarda belli bir zaman kavramı yoktur, sürekli bir zamandan başka bir zamana geçiş sağlanır ve zamansızlık kavramında olay örgüsü kurgulanır. Kişilikler de gerçek zamanın etkisinden uzak, kendi istemleri doğrultusunda örtük zamanlar yaratır. Gecenin karanlığı, yaratılan örtük zamansızlığın en güzel örneğidir, bu örtük kavram, dış dünyayı düş dünyasına bağlar. Merkezi kişilik anlatıcı yazar da kendi yaşanmış gerçeklerini düş yardımıyla şimdi’nin an’ına taşıyarak soyutu somuta dönüştürür. Maddenin manaya, mananın maddeye dönüştüğü örtük zamanlarda gerçeğe ait bütün kurallar yıkılırken düş dünya yaşamında bilincin özgürleşmesi, zamanın sınırlarını aşmasını sağlar ve paralel yaşamlar kurulur. Anlatılardaki olay halkaları aynı zaman içinde gerçekleşen birden fazla yaşamı içine alır ve başkişinin bilinçaltında bu halkalar bütünlenir. Anlatılardaki zaman algısı kısaca zamansız zaman diye tanımlanabilir.

5-Anlatılarda mekânsal algı zamana göre değişkendir, genellikle gerçeğe ait birkaç şehir ve düşe ait birkaç mekân betimlemesi görülür. Anlatıcı yazar başkişi hemen hemen bütün anlatılarda Ankara, İstanbul, İzmir, Paris şehir mekânlarını kullanır. Gerçek yaşama ait bu şehirler başkişi ve diğer kişiliklerin yaşamsal alanlarıdır, olay örgüsünde çevre ve algıyı yaratırlar. Somut mekânlar dışında soyut alanlar da başkişinin ve diğer kişiliklerin sıklıkla uğradığı algısal uzamalardır. Bellek, kalp, gökyüzü, uzay veya paralel evren bu mekânların en önemlileridir. Bu mekânlar dışında ayrıca yazarın ilk anlatılarında görülen fantastik mekânlar da vardır. Mağara, saray, köşk, kule ve deniz mekânları fantastik etkiyle yaratılan kurgusal uzamlardır, bu uzamlarda geçen olaylar da ya efsanelerden alınır ya da düş'e dayanır. Anlatılarda zaman ve uzam oldukça önemlidir çünkü kişilikleri ve olayları bu iki kavaram yaratır.

6-Anlatılarda kalabalık bir şahıs kadrosuna rastlanır, bu kişilikler yazarın hem kendi yaşamından anımsadığı kişilikler olup hem de kültürel bilgi birikiminden düş dünyasına taşıdığı kişilerdir. Fantastik ve büyülü gerçeğin etkisiyle yaratılan soyut varlıklar da herhangi bir kimlik olarak karşımıza çıkar. Nazlı Eray, yarattığı soyut kişiliklerin bedensel varlığını sıradan bir nesne olarak tanımlarken ruhsal yapılarını gerçek dünyadaki kişiliklerden seçer. Bazen bir cin, bazen bir kelle, bazen bir kalp, bazen de gece başkişi veya diğer kişiliklere arkadaş veya yol gösterici olarak kimlik kazanır. Genellikle norm şahıs kadrosu içinde yer alan soyut kişilikler dış dünyada adı söylenmek istenmeyen gerçek kişiliklerin yerini tutar.

7-Anlatılarda izleksel kurgu genellikle ölüm korkusu, kaçış, arayış, yalnızlık, bilinçaltına yolculuk, cinsellik ve aşk üzerine kurulu olduğu görülür. Yazar, Pasifik Günleri, Orphee, İmparator Çay Bahçesi, Arzu Sapağında İnecek Var gibi ilk romanlarında daha fantastik izlekler yaratırken son romanlarına geldiğinde ölüm korkusu, yalnızlık, kaçış ve arayış izleklerini sıklıkla kullanır. Örümceğin Kitabı'nda bir yaşam gözden geçirilir, Sinek Valesi Nizamettin'de yaşam ve ölüm karmaşası yaratılır ve son anlatısı Kalbin Güney-Batısı'nda ise ölüm korkusu oldukça kendini hissettiren bir sorunsaldır. Aşk ve cinsellik gibi başlıklar da ilk anlatılarda görülen ve kişiliklerin bu kavramlarla yaratıldığı önemli izlekler arasında yer alır.

8-Anlatılarda dil sıradan günlük konuşma dilidir, basit ve yalın anlamlı sözcükler kullanılır, mecazlı ve sanatlı bir söyleyişe rastlanmaz. Sözcükler gerçek anlamının dışına çıkmaz, kısa cümleler tercih edilir, paragraflar da uzun yapılı değildir. Fantastik ve büyülü gerçek anlayışını masal ve efsaneyle bütünleyen bir üslup tarzı denenmiştir.

Yazarın kendini yeniden yarattığı anlatılarında kullandığı sözcükler ve üslubu onun özgürleşmesini ve özgünleşmesini sağlar. Son dönem yazın dünyasında farklı bir yer edinen yazar, her türlü okuyucuya seslenen bir tarz yaratır.

9-Anlatıların hemen hepsinde görülen son ortak yapı da gerek olaylar, gerek zaman, gerek mekan gerekse kişiler hemen tüm unsurlar aslında gerçektir. Zamansızlık ve mekansızlık içinde gelişen olay örgüsü asıl gerçeğin yansımasıdır. Yaratılan düş dünyası da yine dış dünyadır ve yazar kendi içinde mücadelesini soyut kavramlar yaratarak dikkat çekmeden gerçeği söyleme şansı bulur.

Anlatılar ne fantastik ne büyülü gerçektir, yazarın kendi yaşamından kesitlerdir ve kendi ruhsal dünyasıdır. Yazar sözcüklerin şekline sığınarak yaşamını özetler ve sürekli kaçtığı ölüm korkusuyla yüzleşir en nihayetinde ölüm gerçeğini kabul eder. Anlatılarla da sınırlı yaşamı aşar ve ölümsüzleşir.

SONUÇ

Edebiyat dünyasının son eğilimi olan fantastik ve büyülü gerçeklik anlayışı, Türk edebiyatı yapıtlarında da görülür. Yazarlar anlatıları oluştururken bu eğilimin yarattığı etkiyi dikkate alarak kurgularını gerçekleştirir. Önceki edebi dönemlerin bir uzantısı olan fantastik ve büyülü gerçek, destan dönemi edebiyatına götürür okurları. Düşsel kişiliklerin ve doğaüssü güçlerin hakim olduğu bu edebi anlayışın kişilikleri, destan ve efsanelerdeki olağandışı varlıkların temel özellikleriyle benzerlik gösterse de destansı kahramanlar, dış dünyanın gerçeklerinden farklı olarak, olaylar karşısında yenilmez ve her zaman başarılıdır. Fantastik kahramanlarda da gerçeğe aykırı büyülü güçler görülür ancak destan kahramanına göre göre daha güçsüz ve daha başarısızdır.

Fantastik kahraman olaylar içinde gerçekselden çıkıp düşsele yolculuk yapar ve hem gerçek hem de düşün ben kişisidir. Büyülü gerçekte de yine kahraman dış dünyadan birisidir, zihnin bilinçdışı davranışıyla içe dönük yolculuk yapar. Destan ve efsane kahramanlarıyla olan benzerliği zamanı kullanma biçimidir. Fantastik ve büyülü gerçeklikte kişilikler, yazarın kendilerine yüklediği sorumlulukla zaman ve uzamda özgürdürler çünkü bilinçaltında her türlü kurala aykırı davranırlar.

Bilinçaltı derinliğinin de önemli olduğu son dönem anlatılarında zihnin tüm yapısal işleyişi kurgunun temelini oluşturur. Özellikle bilinçdışı zihinsel güç, varlığın kendinden uzaklaşıp öteki ben'e sığınmasını sağlar. Dış dünyayı reddeden benlik içselde yeni ve her isteğini yapabilen bir kişilik oluşturur. Varlıkların kendini tanıyamadığı bilinçaltı uzamı öteki ben'lere yaşamı sonsuzlaştırır, gerçekselin dayattığı kurallara karşı kuralsız yaşamlar sunar.

Anlatılarda zaman ve uzam, zihinsel gücün derinliğiyle zenginleşir, sınırsızlaşır ve sonsuzlaşır. Yazarların kendisi ve çevresini gözlemleyerek yarattığı kurguda bilinç akışı kendi gerçekliğinden uzaklaşıp kişinin öznelliğinde kaybolur. Bu durum anlatının gerçeğe bakışını değiştirerek yeni bir gerçeklik ortaya koyar. 'Öznel gerçeklik ' diyebileceğimiz bu olağandışı gerçeği kabullenmek zor olacaktır ancak biz çalışmamızı bu olağandışı gerçeği kanıtlamak üzere yapmaya çalıştık.

Dünya ve Türk edebiyatının gelişimini izlediğimizde okuyucu kitlesinin farklı arayışlar içinde olduğunu gözlemledik. Sosyal yaşamın ve kültürel faaliyetlerin zamanla değiştiği tarihi süreçte insanlığın zevk ve beğenilerinin de değiştiğini fark ettik. Bu beğenilerin bilim ve teknolojinin gelişimiyle de ilgili olduğu görüşünü benimsedik ve yeni nesil okur için de teknolojik araçları sıkça kullanan bir dönem kişiliği değerlendirmesi yaptık.

Maddenin hakim olduğu bir dönemde 'anlam' kaygısı gütmek yeni nesil yazarlar için zor bir düşünce sistemidir. Bilim, teknoloji ve madde insan varlığının iş gücünü azaltarak düşünce biçimlerini de değiştirir. Her türlü ihtiyaca kolay erişebilen genç nesil okuyucu, anlatı üzerinde de fazla düşünmek istemez. Kendisini heyecana sürükleyen, dikkat çekebilen, gerçeğin dışında ve düşünceye uzak kurgular istemiyle yüklenen okur, bu yönde yaratılan eserleri tercih eder.

Değişen dış gerçek ve kültürel yapı; düzenli, kurallara uyan, belli düşünce sistemine inanan eski kişiliklerin aksine rahat yaşamayı seven, düzensiz, kuralsız ve yarınsız kişilikleri de beraberinde getirir. Dönemsel gelişim ve değişimden doğan bu kimlikler aynı zamanda bir arayışın da simgesel değerleri olarak eylemlerini gerçekleştirir. Kendilerini tüm sorunsallardan izole eden kişilikler, bağımsız, sınırsız ve sonsuz yaşamın zaman ve uzamında yeni dünyalar kurar.

Son dönem anlatıların birçoğunda görülen özgür ve sınır tanımazlık ilkesi önceki dönem yolculuğuna merak uyandırır. Yazarlar geçmiş yaşanmışlıkları ve karanlıkları şimdiye aktararak okuyucuyu bilinçdışı serüvenlere yönlendirir.

Bizim çalışmamızda yer alan Nazlı Eray romanları, zihnin bilinçaltı düzlemini sözcükler yardımıyla dış dünyaya yansıtır. İncelediğimiz anlatılarda bilinç, dışlanarak gerçek zaman ve uzamı reddeder ve zihnin derinliğinde özgürleşen zaman ve uzam, burada yaşayan kişiliklere her türlü istemi gerçekleştirme fırsatı yaratır. Anlatıların özgün bu tavrı, yapı unsuru analizlerimizde bizim farklı kaynaklara yönelmemizi ve alışılmışın dışında kanıt sunmamızı sağladı. Unsur analizleri yaparken hem sayısal hem de sosyal bilim kaynaklarını incelemeye çalıştık ve en kesin sonuç çıkarımında bulunduk.

Felsefe, psikoloji, sosyoloji ve fizik bilimlerinden sıklıkla yararlandığımız çalışmamızda edebi eserlerin tüm bilimlerle ilişkili olduğu görüşünü hatırlatmış olduk. Edebi yapıtların gerçeği yansıtmadığı gerekçesiyle ortaya atılan öznel yargıya karşı,

sayısal bilimlerin maddi bakışı açısı, anlatı analizlerinde kullandığımız kesin kanıtlar olarak bu düşünceyi yıkmak istedi.

Çalışmamızın temel yapısı anlatı analizi olduğu için gidebildiğimiz kaynaklar bizim ölçüt saydığımız sınırları aşmamıza neden oldu ve anlatılardaki özgün özgürlükçü yaklaşım analizlerimize yansıdı. Yaptığımız analizlerle sunduğumuz kanıtlar, anlatıların iç ve dış yapı unsurlarında gerçekselliği artırarak öznelliğin bilimselliğini edebi dünyaya tanıtmış oldu. Edebi yapıtlarda öğretici metinler hariç kurgusal metinlerde gerçeklik, hep şüpheyle karşılanmış ve hep tartışma konusu olmuştu. Çünkü kurgusal metinde yazarın sadece kendi zihinsel dünyası vardı ve bu durum da nesnelliği azaltan bir özellik olarak değerlendiriliyordu. Biz çalışmamızda bilinçdışı davranışın nesnel olabileceği görüşünü savunduk ve bu yönde veriler hazırladık, bilimsel bilgilerle açıklamalar yaptık ve 'düşsel yaşam'ın aslında gerçeğin bir kesiti olduğunu belirttik.

Düş ve gerçeği aynı anda yaşadığımız Nalı Eray anlatıları, bizleri bilinçdışı bir zaman ve uzamın derinliğine sürüklerken bilincin farkında olduğu dış dünyayı da unutturmadı. Yazarın düş-gerçek geçişlerinde ruhsalın verdiği anlık değişimleri gördük, biz de anlatı unsurlarının değerlendirmesini yaparken yazarın gerçek yaşamını ve ruhsal durumunu tespit edecek yaklaşımlarda bulunduk. Her bir unsurun derin analizlerini yaptık ve bilimsel yorumlar getirdik.

Düş dünyasını gerçeğe, gerçeği düşe dönüştürdüğümüz çalışmamızda ayrıca sözcük dünyasını ruh dünyasıyla bütünledik ve ruhun gizemini sözcükler aracılığıyla somutlaştırdık. Çalışmamızın bütününde somutluk ve nesnelliği ön planda tuttuk ve genelde anlatı analizleri için kullanılan yorum tekniğini kullanmamaya dikkat ettik. Bizim kişisel değerlendirmelerimizi de bilimsel bağlamda somut verilerle destekledik. Edebi yorumları sadece edebi bilgilere dayandırmadan ancak bu bilgileri de dikkate alarak farklı alan görüşlerine de yer verdik.

Çalışmanın tüm bölümlerini bütünlük olacak şekilde düzenledik, birbirine bağlı ancak her biri kendi içinde bağımsız bilimsel bilgilerden oluşan kesitleri tek bir düzlemde buluşturduk. Gerek yazarın yaşamı, edebi düşüncesi inançları, gerekse kurgusal dünyası hepsini, anlatı analizlerine yansıtarak çalışmamıza yön verdik.

Çalışmanın birinci bölümünde Nazlı Eray'ın edebi kişiliğini belirlerken dikkat ettiğimiz kaynaklar, yazarın kendini anlattığı çeşitli yayınlar oldu. Çünkü edebi kişiliği oluşturan düşünce dünyası olduğu için yazar da kendi dünyasını anlatan bilgiler

paylaşmış ve biz de bu bilgiler ışığında sanat görüşünü yorumladık. Yazarın kendine özgün yaşamı yapıtlarıyla birleşmiş ve kendi varlığının aynası şeklinde anlatı kurguları oluşturmuş. Biz de yaşamın tüm gerçeklerine anlatı aynasında bilimsellik kazandırdık.

Çalışmamızın ikinci bölümünde yapıtları ayrıntılı olarak okuduk, değerlendirdik ve yapısal unsurları her bir anlatı içinde inceledik. Romanları iç ve dış yapı olarak, içerikle ilişkilendirip bilimsel veriler hazırladık, anlatılardaki 'ben öznesini' 'biz nesnelliği'ne dönüştürdük.

Bakış açısındaki 'ben' anlatıcının dar anlam ve anlatım kaygısını, 'düş' yaşamı 'dış' yaşamla bütünleyerek genişlettik ve bu eleştirel yaklaşımdaki kaygıyı azalttık. Yazarın kendi kendisi ve çevresiyle olan iletişimini hem bilinçaltı yaşam hem de dış gerçeklerle anlam bütünlemesi yaptık. Daha önce yapılan anlatı incelemelerinden farklı bir yol izlediğimiz çalışmamızın en önemli yönlerinden biri, Türk edebiyatında bir ilk olan sayısal verileri sosyal bilimlere aktarma ve manayı maddeye çevirme özelliğidir. Anlatılarda söz konusu olan bedensel tecrit, ruhsalda istenilen özgürlüğü bulma çabasından ibaretti biz de ruhun özgür iradesinin, maddi alandaki göreceliğini kanıtlamak üzere dış dünyanın somut bilimselliğinden yararlandık.

Anlatılarda olay örgüsünü incelediğimizde yazarın kesitler arasında geçişleri rüya ve gerçek üzerinden yaptığını tespit ettik buna göre oluşturduğumuz olay örgüsünü, iç içe geçmiş modellerinden ve üst kurmacadan oluşturduk.

Edebiyat dünyasının içerik anlamında kendini yenilediği bir dönemin yapısal incelemesi de yine yenilikçi olacaktı. Bizim anlatılara yaklaşımımız da bu yenilikler kapsamında yapabileceğimizin bir üst seviyesine çıkmaktı ve kurmacanın gerçeklerle olan bağını koparmadan analiz etmekti. Olay örgüsündeki gerçeğin yok olmasına izin vermeden kurgudaki bilinçdışı gelişimleri, kişiliklerin dış dış gerçeğine yakın bir düzlemde kurguyu belirledik. Olay çıkarımında kullandığımız bu yöntemi tüm unsurlarda denedik, bilinçdışı eylemlerin kurgusaldaki ve gerçekteki işlevini ortaya koyduk.

Yaşamla kurmacanın birbirine karıştığı anlatılarda yazar geniş bir dünya yelpazesini sergilemiş biz de bu genişlikten doğan belirsizliği belirgin hale getirerek bilimsellik kazandırdık.

Olayların sürekli değişkenlik gösterdiği inceleme metinlerinde olay örgüsünün çıkarımı bu anlamda bizim için zor oldu. Çünkü birbirinden bağımsız ve değişken olaylar, belli bir düzen içinde de gerçekleşmemişti. Farklı zamanların farklı uzamlarında gerçekleşen olaylar farklı anlam içerikleri de oluşturmuş, ruhun ve bedenin parçalanmasına neden olmuştur. Çalışmamızdaki olayların belli bir düzen kurularak verilmesi ve bilimselleştirilmesi bizim için gerçekten zor bir süreçti. Bu zorluğun yarattığı olanaklar bizi çok çeşitli kaynak incelemesi yapmamız açısından da olumlu yönde etkiledi. Birbirinden farklı birçok kaynağı aynı anda kullandığımız olay örgüsü en nihayetinde otobiyografi romanla olan bağı da güçlendirdi çünkü yazar kendi gerçeğinden bir düş dünyası oluşturmuştu. Biz de bunu göz önüne alarak bilimsel değerlendirmemizi yaptık.

Anlatıları ‘zaman’ unsuruyla incelediğimizde bu kavramın özgürce kullanıldığı bir anlatı tekniğiyle karşılaştık. Kişiliklerin zamanda sürekli boyut değiştirmesiyle kronolojik değerin yok olduğunu, onun yerini zamansızlığın aldığını ve kişiliklerin kendi zamanına karşı bir nefret duyduklarını tespit ettik. Zamanın etkisinden uzaklaşmak isteyen kişilikler, bilinçaltı derinliğine yolculuk yapmış ve orda kendi gerçeklerinden uzak, istemlerini gerçekleştiren benlik oluşturmuşlardı. Zaman kavramının zamansız işlediği anlatıları gerçekle bağ kurarak değerlendirmeye aldık ve zamanın boyut değiştirmesini de fizik bilimindeki görüş ve bilimsel kanıtlara dayanarak açıkladık.

Zamanda ‘izafiyet’ (Albert Einstein) teorisi üzerinde durduk ve anlatılardaki bilinçdışı zaman algısını bu teori çerçevesinde dış gerçekle bütünledik. Anlatılarda kişiliklerin zamansızlıkları, zamanın ötesine geçme istemleri ve zamanın işleyişine karşı durmaları, bizi zaman algısında fizik yasaları ve bu kavramın dış gerçekte işleyiş tarzına götürdü. Birçok bilimsel görüşün bulunduğu zaman kavramı, kurgu dünyasında yazarın bilicine göre değiştiği için biz de düşsel zamanın gerçek boyutlarını araştırdık ve düş’ün gerçeğe dönüşümünü sağladık.

Görelilik teorisine göre bir açıklama getirilmiştir, biz de bu bilimsellik doğrultusunda anlatıda zaman akışını doğruladık ve gerçek zamanın kişinin algısı olduğunu belirledik.

Anlatılardaki mekânsal alanlar da zaman algısı gibi değişkendi, mekanı hem iç hem dış mekan olarak değerlendirmeye tabi tuttuk bu alan üzerinde çevresel ve algısal mekanları analiz ettik.

Çevresel mekânların kişilikler üzerinde çok fazla etkisi olmadığı için derinlik kazandırmadık ancak yine de ayrıntılı olarak çalışmamızda yer verdik. Çevresel mekânlar genellikle yazarın dış dünya diye tanımladığı alanlar olup bedenin hareket noktasından ibaretti. Kişiliklerin basitçe zaman geçirdiği bu tür alanlar bizim için de dış mekân tanımını oluşturdu. Dış mimarinin bilimsel yaklaşımıyla analiz ettiğimiz çevre, ben maddesinin varlık alanıydı ve aynı zamanda ruh ve bedenin birlikte davrandığı tek uzamdı.

Algısal mekânlar çalışmamızda daha ayrıntılı olarak yer aldı. Kapalı-dar, labirent mekanlar olarak incelediğimiz mekanların kişilikler üzerinde etkisini çeşitli yönlerden analiz ettik, dış ve iç mekanları her yönüyle ele aldık.

Anlatılarda kapalı-dar mekânları genellikle dış dünyaya ait toplumsal kuralların baskıcı tutumlarının uygulandığı ve sınırlı yaşamların bulunduğu alan betimlemesi şeklinde açıkladık. Kişiliklerin bu alanlarda kendilerini izole etmesi ve içsele yönelmesi, bizi bedenin varlık olamadığı gerçeğine yöneltti. Psikoloji, felsefe, fizik ve mimarinin desteklediği mekân çalışmamız, zamana bağımlı olarak değişen bir unsur, bazen de beden ve ruhu bütünleyen en önemli etkendi.

Açık- geniş mekânlar anlatılarda, bilincin kendini özgür hissettiği alanlardı; biz de bu analiz doğrultusunda, kişiliğin mutluluğu ve özgürlüğüne bağlı, değişken, dış dünya ve zihinsele ait uzamlara açık-geniş tanımlaması yaptık. Bu alanları ayrıca ruhun bulunmak istediği ve varlığıyla bütünlendiği yer olarak da ifade ettik.

Açık-geniş mekân analizinde de yine psikoloji, sosyoloji, felsefe, fizik ve mimari bilimlerinden yararlandık, alan ve kişilik ikilemine aynı bilimlerin verileriyle farklı bakış açıları getirdik. Yazarın bu alanlarla ilgili anlatıdaki tavrını, çalışmamıza yansıtmakla birlikte buna ek, anlatıdaki kişilik oluşumunu mekâna bağlı kalarak varlığa dönüştürdük.

Anlatılarda kişiler dünyasını, tüm olayların merkezi kişisi başkişi, onu tamamlayan norm karakter, olayda karşıt gücün simgesi kart karakter ve sadece isimden ibaret olan fon karakter başlıklarıyla analiz ettik.

Başkişi, neredeyse anlatıların tümünde anlatıcı yazardı ve biz de bu bağlamda kişiliği, yazar çevresinde ele aldık. Başkişi, kurgusalda olay yaratıcısı durumundaydı ve hakim güçlere sahipti, onun dışındaki kişiliklerin hepsi varlık konumunda değildi. Çalışmamızdaki başkişi, gücünü dış dünyaya kanıtlamaya çalışan biri olarak tanımlandı. Gerçeğin ve düş'ün tek kişisi olan bu ben'lik aynı zamanda kurgunun varlık olabilen tek kişisiydi.

Norm karakter, anlatılarda daima başkişiyle birlikte davranış sergileyen bir kişilikti, onun yönlendirmesiyle de ancak kimlik kazanabilirdi. Kişiliksiz olan bu kimliksel ifade merkezi kişiye de en yakın olan ben ifadesiydi. Biz değerlendirmemizi yaparken norm karakteri, başkişinin hemen yanında, ona bağımlı bir varlık olarak analiz ettik.

Anlatılarda kahraman anlatıcı ben, sürekli kendi dünyasından kişiliklere yer verirken karşıt gücün oluşumuna engel olur. Çünkü asıl güç, kendisi olduğu için karşıt değere kişilik olma fırsatı tanımaz. Biz çalışmamızın kart karakter varlığını, anlatılardaki diğer karakterler kadar belirleyemedik. Bu kişilikler üzerine çeşitli kaynaklara gittik ancak varlıkları başkişinin kontrolünde olan, özgür iradelerini kullanamayan karakterleri anlatı içerisinde yeterince aktifleştiremedik. Kişilik analizleri içinde en zayıf karakter gelişimini belirledik ve yazarın kendi ben'ine karşı zayıflattığı kart karakteri, asıl gücünden uzak ifadelerle yorumladık.

Fon karakterler ise dış dünya ve düşselde tüm kişiliklerin yanlarında, sıradanlaşan kişiliklerdir. Herhangi eylemsel bir değerleri yoktur sadece yaşam içinde bir isim olarak varlıklarını sürdürürler. Biz de fon karakterleri bu özelliklerine bağlı kalarak tanımlamaya çalıştık ve ruh analizlerine fazlaca yer vermedik.

Çalışmamızın izlek kesiti her bir anlatı için ayrı ayrı değerlendirilse de tüm anlatılarda benzer başlıklar ortaya çıktı. Anlatıcı yazar 'ben'in içe dönük yüzleşme cesaretiyle bilinçaltı düzleminde tüm yaşamı yeniden kurgulama ve yaşanmış gerçeklerin yazgısını tekrar yazma gibi istemleri izlekte ana başlıkları oluşturdu. Yalnızlık, gece, öteki ben'e dönüş, aşk-cinsellik, büyü, fal ve zamanda boyut değiştirme gibi başlıklar da anlatıların çoğunlukla işlediğimiz kavramları arasında yer aldı. Yazarın fantastik ve büyülü gerçek yaklaşımlarından doğan bu kavramlar aynı zamanda gerçek yaşamın bir kesiti olarak da verildi.

Düş ve gerçeğin iç içe olduğu anlatılarda, gerçeği düşe; düş'ü gerçeğe dönüştüren bir çalışma ortaya koyduk. Türk edebiyatında içerik açısından bir ilk olan bilimsel çalışmamızla, bizden sonra benzer çalışmalara yol göstermeyi amaçladık. İnsan varlığını ruh ve beden olarak bütünleyen ve ister beden isterse zihnin tüm eylemlerini gerçeğin kesiti olarak gören değerlendirmemizle de yine edebi incelemelere farklı bir bakış kazandırmayı hedefledik. Yapısal incelemede geleneksel, unsur analizinde yenilikçi olan tavrımızla da öznelliğin bilimselliğini kanıtlamak istedik.

Edebiyat ve tüm bilimlerle ilişkisi gerçeğini bir kez daha gündeme taşıdığımız bu çalışmamızın, gerek edebiyat gerekse benzer bilim alanlarında faydalı olacağı kanaatindeyiz.

KAYNAKÇA

Nazlı Eray'a Ait İncelenen Romanlar

Eray, Nazlı (1989), **Pasifik Günleri,** Can Yayınları, İstanbul.

(1983), **Orphee,** Kaynak Yayınları, Ankara.

(1993), **Yıldızlar Mektup Yazar**, Can Yayınları, İstanbul.

(1989), **Arzu Sapağında İnecek Var**, Can Yayınları, İstanbul.

(1992), **Ay Falcısı**, Can Yayınları, İstanbul.

(1997), **İmparator Çay Bahçesi**, Can Yayınları, İstanbul.

(1995), **Uyku İstasyonu**, Can Yayınları, İstanbul.

(1997), **Deniz Kenarında Pazartesi**, Can Yayınları, İstanbul.

(1998), **Örümceğin Kitabı**, Can Yayınları, İstanbul.

(1998), **Âşık Papağan Bari**, Can Yayınları, İstanbul.

(1999), **Elyazması Rüyalar**, Can Yayınları, İstanbul.

(2000), **Ayışığı Sofrası**, Can Yayınları, İstanbul.

(2001), **Aşkı Giyinen Adam**, Can Yayınları, İstanbul.

(2003), **Sis Kelebekleri**, Everest Yayınları, İstanbul.

(2005), **Beyoğlu'nda Gezersin**, Doğan Kitap, İstanbul.

(2012), **Halfeti'nin Siyah Gülü**, Doğan Kitap, İstanbul.

(2014), **Aydaki Adam Tanpınar**, Doğan Kitap, İstanbul.

(2017), **Ölüm Limuzini**, Everest Yayınları, İstanbul.

(2018), **Aşk Yeniden İcat Edilmeli**, Everest Yayınları, İstanbul.

(2018), **Sinek Valesi Nizamettin**, Everest Yayınları, İstanbul.

(2020), **Kalbin Güney-Batısı**, Everest Yayınları, İstanbul.

Adler, Alfred (2010), **İnsanı Tanıma Sanatı**, (Çev. Kamuran Şipal), Say Yay., İstanbul.

Akdeniz, Fikri (2020) Evrenin Gerçeklerini Anlayabilirmiyiz? 07.12.2020. **https://www.cag.edu.tr/uploads/site/users-special** adresinden erişildi.

Akot, Bülent (2005), "Rüya Tecrübesinin Psikolojik ve Dini Temelleri", **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü Din Psikolojisi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi**, Ankara.

Aksit, Mirpenç (2013), İbn Sina ile Kierkegaard'ın Ölüm Anlayışının Karşılaştırılması, **Akademik Bakış Dergisi**, Kırgızistan.

Aktaş, Şerif (2000), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara.

Aktaş, Zeki (2019), **Farabi ve John Locke'un Ahlak Felsefeleri**, Çizgi Kitabevi, Ankara.

Aktulum, Kubilay (2016), "Kolaj Nedir? Loıs Aragon Örneği", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,** (Ramazan Korkmaz) Ocak-Haziran, 7:15 (3-18), Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, Ankara.

Alacakaptan, Uğur (1975), "Suçun Unsurları", **Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yay., No. 372**, Ankara.

Alagonya, Kezban Ayça, (2015), "Mimarlık Eğitimi", **Mimarlık Dergisi**, S. 385, s.65-89, Eylül-Ekim, Ankara, www.mimarlikdergisi.com. adresinden erişildi.

Alkan Mustafa, Milli Kütüphane 2727 Numaralı Mecmua'da Kayıtlı Manzum Bir Melheme, **Turkish Studies**, 2012, p.689-709, Ankara-Turkey.

Altan Armutak, (2007), "Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi I. Memeli Hayvanlar", **İ. Ü. Veteriner Fakültesi Morfoloji Anabilim Dalı / Veteriner Hekimliği Tarihi ve Deontoloji Bilim Dalı,** 9 May 2007 madde:12, İstanbul.

Altan, İlhan, (2019) "Mimarlıkta Mekân Kavramı", **https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/100137** adresinden erişildi.

Anday, Melih Cevdet (1994), **İmge Ormanları**, Adam Yay., İstanbul.

Andı, M. Fatih (2006), "Türk Edebiyatında Roman: Cumhuriyet Devri", **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, C. 4, S.8, 2006, s.165-201, İstanbul.

Antakyalıoğlu, Zekiye (2013), **Roman Kuramına Giriş**, Ayrıntı Yay., İstanbul.

Aristotales/Augustınus/Heidegger (1996), **Zaman Kavramı**, (Çev. Saffet Babür), İmge Kitabevi, Ankara.

Arslan, Fatih (2017), "Cengiz Aytmatov'un Dişi Kurdun Rüyaları'nda Mekân-Varlık İlişkisi", **Romanda Mekân**, (Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin) Akçağ Yay., Ankara.

Artun, Nur Altınyıldız (2014), **Derleyen/Sunuş Sürrealizm/Mimarlık Mekân Sanatı**, İletişim Yay., İstanbul.

Artun, Nur Altınyıldız, (21.05.2014), "Sürrealizm ve Mimarlık", **e-Skopdergi**, Sanat Tarihi Eleştiri.

Aşkaroğlu, Vedi (2016), "Romanlarda Kişilik Kurgusu: Kurumsal Bir Karşılaştırma", **Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi**, s.301-319.

Atmaca, Yuvacan (2017), "Mimaride Biçimlenme Sorunsalı", **Tasarım Kuram Dergisi**, S.23 s.,101-117, İstanbul.

Avar, Adile Arslan (2009), "Lefebvre'in Üçlü-Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekan-Diyalektiğ", Dosya 17, **TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi**, Ankara.

Aydın, Ömer (1998), "Kur'an'da Kader ve Özgürlük", **Kur'an Mesajı İlmi Araştırmalar Dergisi**, S.4. s.76-80, İstanbul.

Aygün Akbay Özşahin, Zeynep Çiğdem Diler, Sevinç Çelik, Gülay Kenangil, Füsun Domaç (2016), "Charles Bonnet Sendromu: Üç Olgu Charles Bonnet Syndrome: Three Cases", **Erenköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Eğitim ve Araştırma Hastanesi,** Nöroloji Kliniği, Türk J, s.184-187, İstanbul.

Aysever, Selnur (2016), "Hayatın Rüyada Hatırlanması Gibi..." Nazlı Eray'la Söyleşi: **http://www.remzi.com.tr/kitap-gazetesi/hayatin-ruyada-hatirlanmasi-gibi**.

Özdemir, Ayşe (2018), "Nur Nazlı Eray'ın Orphee'inde Bir mitin Yeniden Kurgulanışı: Modern Zamana Sürülmüş Bir Gölgenin Arayışı", VII. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi Bildiri Kitabı, 10-12 Ekim, Sivas.

Bachelard, Gaston (1996), **Mekânın Poetikası** (Çev. Aykut Derman), Kesit Yay., İstanbul.

Bal, Çetin (2011) Zaman Kavramı ve Zaman Yolculuğu, Evren ve İnsan **https://insanveevren.wordpress.com/2011/05/15/zaman-kavrami-ve-zaman-yolculugu. adresinden** erişildi.

Bayram, Yavuz (2007), "Postmodernizm Üzerine", **Baykara**, Sonbahar, S.5, s.37-39, Çorum.

Bergson, H. (1941), **Yaratıcı Tekamül**, (Çev. Mustafa Şekip Tunç) MEB. Yay., Ankara.

Bergson, Henri (2012) **Metafiziğe Giriş**, (Çev. Atakan Altınörs), Paradıgma Yay., İstanbul.

Berkmen, Haluk (2011), Paralel Evrenler, **Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayını Düşünüyorum Aylık Dergisi**, Haziran 2011, S.13, s.3, İstanbul.

Berkmen, Haluk (2019), Genel Görelilik ve Kuantum**, www.halukberkman.net** pdf. s.1 adresinden erişildi.

Berkmen, Haluk (2020), "Bilim Yazı: 92 **Evren Kaç Boyutludur**?" **http://www.halukberkmen.net/pdf/198.pdf** adresinden erişildi. 06.12.2020.

Bozkurt, Veysel (2015), **Değişen Dünyada** Sosyoloji, Ekin Yay., Bursa.

Blackham, H.J.(2005), **Altı Varoluşçu Düşünür**, (Çev. Ekin Uşşaklı), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Borgna, Eugenio (2011), **Ruhun Yalnızlığı** (Çev. Meryem Mine Çilingiroğlu), YKY, İstanbul.

Bourneur-Quellet, Roland-Real (1989), **Roman Dünyası ve İncelemesi**, (Çev. Doç. Dr. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

Breton, Antre (2009), **Sürrealist Manifestolar**, (Çev. Yeşim Sefer Kafa, Artemis Günebakanlı, Ayşe Günrgör) Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.

Brock, Werner (2008), **Üç Temel Mesele: Dasein, Zaman ve Varlık**, (Çev. Ahmet Aydoğan), Say Yay., İstanbul.

Broglie, Luis De (1992), **Yeni Fizik ve Kuvantumları**, (Çev. Yakup Şahan), Kabalcı Yay., İstanbul.

Brooks, Michael (2010), **Fizik**, (Çev. Ebru Kılıç) Versus Yay., İstanbul.

Camus, Albert (1988), **Sisyphos Söyleni**, (Çev.Tahsin Yücel), Adam Yay., İstanbul.

Canan, Sinan, Dördüncü Boyut, **http://sinancanan.blogspot.com/search?q=BCnc%C3%BC+boyut, 2001/07**.

Cankoçak, Kerem. "Başka dünyalar" var mı? Çoklu Evrenler veya Paralel Evrenler", **https://web.itu.edu.tr/~kcankocak/docs/Coklu-evrenler-kerem-cankocak.pdf**, (Erişim Tarihi: 02.05.2019).

Crew, Bec (2016), **Zaman Fiziksel Bir Gerçeklik Olmayabilir**, (Çev. Ozan Zaloğlu), Yayınlanma Tarihi 30.10.2016, (Son Düzenleme: 27.09.2019).

Bakırcı, Çağrı Mert- C. Caner Telimenli (2019), "Sicim Teorisi Nedir? Neden 10 veya 11 Boyuta İhtiyaç Duyar? Bu Üst Boyutlar Nerede? Her Şeyin Teorisi Olmaya Aday Sicim Teorisi'ndeki Üst Boyutlar Gerçek mi? , 3 Aralık", **Evrim Ağacı Dergisi**, Ankara.

Çakır, Buket, (2008), "Fransız Devriminde Joseph Fouche'nin Siyasi ve Siyasetin Kişiliği ile Özdeşleşen Boyutu", **Sosyoloji Konferansları**, S. 38, s. 29 – 55, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Çakırlar-Delice, Cüneyt-Serkan (2012), **Cinsellik Muamması**, Metis Yay., İstanbul.

Çetin, Nurullah (2012). **Roman Çözümleme Yöntemi**, Öncü Kitap, Ankara.

Çeteku, Drita (2005), Nazlı Eray'ın Yapıtlarında Otobiyografik Ögeler, **Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi**, Ankara.

Çıkla, Selçuk (2002), "Romanda Kurmaca ve Gerçeklik", **Hece** (Türk Romanı Özel Sayısı), S.65-66-67, s.111-129, Ankara.

Çınar, Sayım (2020), .**https://www.medyatava.com/haber/naslıeray-köşe-şazarı-olmak-çok-güzel-bir-yerde-bir-villa-sahibi-olmak-gibi-bir-sey54138** adresinden erişildi.

Çifteci, Solkan (2017), "Bergson'da Zaman, Kendilik ve Özgürlük", **Beytulhikme**, S.7 (2), s. 105-122, Ankara.

Demir, Pınar Şenkaya (2017), Bilinç Altı ve Kavramsal Açılımları ile Günümüz Sanatında Labirent, **Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul.

Demircan, Kozan (2018), "Kütle Nedir ve Enerjiye Dönüşür Mü?" 24/07/2018, **Bilim-Teknoloji Dergisi**, s.4, 24/07/2018.

Demirel, Emre (2004), "Boşluğun Mimarisi", **Mimarlık Dergisi**, Ocak-Şubat 2004, S.315. Ankara.

Deniz, Şadiye (2007), "Kadın Parlamenterlerin Bakış Açısıyla Türkiye'de Kadınların Siyasal Hayattaki Temsili", **Yönetim ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi**, C. 5, S. 7, s. 2-16, Balıkesir.

Deveci, Mutlu (2018), Karakter Yapıları Açısından Devlet Ana Romanında Kişiler Dünyası, **Romanda Kişiler Dünyası**, Akçay Yay., Ankara.

Doğan, Şerife (1993), "Otobiyografi ve Anı Korelasyonunda Anlatıcı ve Protagonist Özdeşliği Üzerine", **Hacettepe Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C.10, S.1 Temmuz 1993, s. 105-114.

Doksat, Mehmet Kerem (2008), "Kişilik Bozuklukları", **İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Sürekli Tıp Eğitimi Etkinlikleri**, Türkiye'de Sık Karşılaşılan Psikiyatrik Hastalıklar, Sempozyum Dizisi No:62, Mart, s.239-254, İstanbul.

Dönmez, Nazlı Irmak (2014), Freud'un Düş Kuramları ve Sümealistler, **Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Anabilim Dalı Resim Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul.

Durkheim, Emile (2013), **Toplumbilimin Yöntem Kuralları**, (Çev. Prof. Dr. Özer Ozankaya), Cem Yayınevi, İstanbul.

Düzgün, Şaban Ali (2010), Modern Batı Düşüncesinde Ölüm Sonrasına İlişkin Tartışmalar, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, s. 15-46, Ankara.

Düzgüner, Sevde (2013), "Ruh-Beden ve İnsan-Aşkın Varlık İlişkisine Yönelik Psikolojik Yaklaşımın Tarihi Serüveni", **Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi**, C. 45, Eylül, s. 253-284, İstanbul.

Ecevit, Yıldız (2002), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yay., İstanbul.

Eco, Umberto (2016), **Edebiyata Dair**, (Çev. Betül Parlak), Can Yay., İstanbul.

Eliuz, Ülkü (2014), "Kemal Tahir Öykülerinde Labirent Mekânlar", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Y-6, S.11, Ocak-Haziran, s. 7-19, Ankara.

Eray, Nazlı, Röportaj; 2018.03 02, Uyanın Her Şeyin Farkına Varın, Yazar: Ata Tuncer., **http:www.yenicihanlar.com.tr/nazlı.eray-uyanın-her-seyin-farkina-varin-4451** adresiden erişidi.

Eray, Nazlı: Köşe Yazarı Olmak, Çok Güzel Bir Yerde Bir Villa Sahibi Olmak Gibi Bir Şey, Medyatava 25.09.2012, Salı, 12:36 Röportaj **https://www.medyatava.com/ haber/nazli-eray-kose-yazari-olmak-cok-guzel-bir-yerde-bir-villa-sahibi-olmak-gibi-bir-sey_54138.**

Erdoğan, İrfan (2006), "Kimlik Sorunu: Kendini Sevmeyenin Kimliğindeki Kendi Olmayan Kendi Demokrasi Platformu", **Üç Aylık Fikir Kültür Sanat ve Araştırma Dergisi**, Dosya: Din, Kimlik, Kültür Y. 2, S. 5, s.1-15, İstanbul.

Erdönmez, Ebru- Akı, Altan (2005), "Kamusal Kent Mekânlarının Toplum İlişkilerindeki Etkileri", **YTÜ Mim. Fak. e-Dergisi**, C.1, S.1, s.66-87, 2005.

Erniş, İnanç Işıl Yıldırım (2012), Fiziksel Elemanların Yüzer Yapılarda Mekân Algısına Olan Etkileri: Çevre ve İnsan Davranışı İlişkisi Bağlamında İrdelenmesi, **Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü**, Doktora Tezi, İzmir.

Eroğlu, Nurinisa (2014), Aydaki Adam, **http://www.sanatatak.com/view/aydaki-adam** adresinden ulaşılmıştır.

Farnkl, Victor E. (1994), **Duyulmayan Anlam Çığlığı**, (Çev. Selçuk Budak), Öteki Yay., Ankara.

Finn, Robert P. (2013), **Türk Romanı**, (Çev. Tomris Uyar), Agora Kitaplığı, İstanbul.

Focault, Michel (2013), **Akıl Hastalığı ve Psikoloji**, Ayrıntı Yay., İstanbul.

Forster, Edward Morgan (1985), **Roman Sanatı**, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul.

Foucault, Michel (2003), **Cinselliğin Tarihi**, (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Frankl, Victor E. (2009), **İnsanın Anlam Arayışı**, (Çev. Selçuk Budak), Okuyan Us Yay., İstanbul.

Freud, Sığmund (1996), **Düşlerin Yorumu I**, (Çev. Dr. Emre Kapkın), Payel Yay., İstanbul.

Freud, Sigmand (2016), **Dinin Kökenleri**, (Çev. Aycan Özüpek) Yason Yay., Ankara.

Freud, Sigmund (1989), **Cinsel Yasaklar ve Normaldışı Davranışlar**, (Çev. Muammer Sencer), Ara Yayıncılık, İstanbul.

Freud, Sigmund (1994), **Psikanaliz Üzerine**, (Çev. A. Avni Öneç), Say Yay., İstanbul.

Freud, Sigmund (2014), **Düşlerin Yorumu II**, (Çev. Dr. Emre Kapkın), Payel Yay., İstanbul.

Freud-Jung-Adler (1981), **Psikanaliz Açısından Edebiyat**, (Çev. Selahnattin Hilav) Dost Kitabevi Yay., Ankara.

Frıedman, Norman (2010), "Romanda Bakış Açısı: Eleştiri Kavramının Gelişmesi", Philip Stevick, **Roman Teorisi** (Çev. Sevim Kanlarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

Friedrich Nietzsche (2001), **İyinin ve Kötünün Ötesinde,** (Bir Gelecek Felsefesini Açış), (Çev. Prof. Dr. Ahmet İnam), Yorum Yay.,, Felsefe Dizisi:1, 2. Baskı, İstanbul.

Fromm, Erich (1985), **Sevme Sanatı**, (Çev. Işıtan Gündüz), Say Yay., İstanbul.

Fromm, Erich (1996), **Özgürlükten Kaçış**, (Çev. Şemsa Yeğin) Payel Yay., İstanbul.

Fromm, Erich (1997), **Psikanaliz ve Zen Budizm**, (Çev. İlhan Güngören), Yol Yay., İstanbul.

Geçtan, Engin (1990), **Varoluş ve Psikiyatri**, Metis Yay., İstanbul.

Geçtan, Engin (2019), "Varoluşçu Psikolojinin Temel İlkeleri", **Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi**, Arşiv C. 7, S. 1, S. 13-17, Ankara.

Gerring-Zimbardo, Richard J.-Philp G. (2015), **Psikoloji Yaşam**, (Çev. Gamze Sart), Nobel Yayın, İstanbul.

Gezici, Nesrin, "Rabgûzi'nin, Kısasü'l Enbiyası'nda 'Gelecekten Haber Vermek'le İlgili Şamanizmin İzleri", **İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi**, C.7, S. 2, 2018, s.1034-1056, İstanbul.

Göka, Erol (2018), "Bir Hastalık Olarak Aşk: Karşılıksız Aşk Sendromu", **Ankara Üniversitesi Kriz Dergisi**, S. 2, C. 6, s. 33-41, Ankara.

Göka, Şenol (2001), **İnsan ve Mekân**, Pınar Yay., İstanbul.

Gökalp, Nurten (2019), "Beden Zihin Etkileşimi ve Popper ile Eccles", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,** C. 40, S. 1, s.302, Ankara.

Gülsün-Ak-Bozkurt, Murat-Mehmet-Ali (2009), "Psikiyatrik Açıdan Evlilik ve Cinsellik", **Çukurova Üniversitesi Tıp Fakültesi Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar Dergisi**, C. 1, S. 1, s. 68 – 79, Adana.

Gündoğan, Ali Osman (2018), **Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi**, Öteki Yay., İstanbul.

Gürses, Eyüp, 2019.6.10, Zaman ve Zamanın Oku, **Fizik /Astrofizik, Kozmik Anofor Arşivi,** https://www.kozmikanafor.com/zaman-ve-zamanin-oku/ adresinden erişildi.

Harvey, W.J. (2010), "Romanda Sosyal Ortam", **Roman Teorisi,** Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

Hawking, Stephen (2012), **Büyük Tasarım**, (Çev. Selma Öğünç), Doğan Kitap, İstanbul.

Hawking, Stephen (2019), **Zamanın Kısa Tarihi**, (Çev. Mehmet Ata Arslan), Alfa/Bilim Yay., İstanbul.

Heidegger, Martin (2008), "Varlık ve Zaman, Varlık ve Hakikat, Sanat ve Hakikat, Düşünmek Ne Demektir", **Doğu ve Batı,** (Çev. Ahmet Aydoğan), Say Yay., İstanbul.

Hökelekli, Hayati (1991), "Ölüm ve Ötesi Psikolojisi", **Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S.3, C.3, Y.3, s.151-165, Bursa.

http://www.duslerin-kalem-iscisi-nazli-eray Ocak 2016 **http://www.milliyetsanat.com/kitap/kapak-konusu/ /703** adresinden erişildi.

http://www.nazli-eray-ile-roportaj http://caglaryerlikaya.blogspot.com/2011/03/.html 4th Çağlar Yerlikaya tarafından yayınlandı Nazlı Eray ile Röportaj: **Sabah Gazetesi - Sabah Kitap** 27.01.2011

http://www.sanatatak.com/view/aydaki-adam Nurinisa Eroğlueylül, 29, 2014

https://tr.m.wikipedia.org, (24.11.2019).

Işık, Caner (2012), "Halk İnançlarında Kalıp Değiştirme", Acta Turcica, **Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi**, Online Thematic Journal of Turkic Studies Yıl IV, S. 2-1, Temmuz 2012 www.actaturcica.com.

Işıklı, Şevki, (2015), "Kuantum Dünyasında Zaman Var Mı?" **Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu** 08-11 Ekim, Konya.

Jarry, Alfred (2014), **Kral Übü,** (Çev. Şehsuvar Aktaş-Ayşe Selen), Mitos-Boyut Yay., İstanbul.

Jung, Carl Gustav (1998), **Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri-Konferanslar**, (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yay., İstanbul.

Jung, Carl Gustav (1999), Anılar, Düşler, Düşünceler, (Çev. İris Kantemir), Can Yay., İstanbul.

Jung, Carl Gustav (1999), **Keşfedilmemiş Benlik** (Çev. Barış İlhan, Canan Ener Silay) İlhan Yay., İstanbul.

Jung, Carl Gustav (2001), **İnsan Ruhuna Yöneliş**, (Çev. Engin Büyükinal), Say Yay., İstanbul.

Kalısh, Amanzhol, Terekbayeva, Jazira (2018) Kazak Türklerinin Folklor Kaynaklarına Göre Efsanevi ve Geleneksel Taşıtlar, **Millî Folklor**, Y. 30, S. 117, s. 57.

Kanık, Cengiz, (2018), "Abdurrahman Gazi Türbesi ve Psiko-Sosyal Etkileri", **Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S.11, s.137-148, Siirt.

Kaptan, Kubilay (2017), "Kuantum Teorisinin Yorumu ve Doğanın Rolü", September 2017 **Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Dergisi** S.1, s.19-28, Burdur.

Karaalioğlu, Onur (2017), "Sürrealizmin Modern Türk Resim Sanatına Etkileri", **Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi**, C.5, S.12, s. 781-793, Ankara.

Karabulut, Mustafa (2012), "Yusuf Atılgan'ın 'Aylak Adam' Romanında Anlatım Teknikleri", **Turkish Studies**, 7/1 Winter, p.1375-1387, Turkey.

Karabulut, Mustafa (2017), "Halide Edip Adıvar'ın 'Sinekli Bakkal' Romanında Mekan", **Romanda Mekan**, (Edit. Ramazan Korkmaz-Veysel Şahin) Akçağ Yay., Ankara.

Karaca, Gonca (2014), Davıd Lodge'un Biyografik Romanlarının Karşılaştırmalı İncelemesi, Yüksek Lisans Tezi, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İngiliz Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı**, Erzurum.

Karadaş, Nergis, (2015), "Zaman Kavramına Kuramsal Yaklaşımlar ve İnternette Şimdiki Zaman Olgusu", Cyporus, **Folklor/ Edebiyat**, C.21, S.83, s.325-341, Kıbrıs Üniversitesi, Lefkoşa, KKTC.

Karaoğlu, Demet (2007), Kent Mezarlıklarının Yeşil Doku İçindeki Önemi Ve Ziyaretçi Memnuniyetinin Belirlenmesi Karacaahmet Mezarlığı Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Haziran, **İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı**, İstanbul.

Kavaz, İbrahim, (2018), "Araba Sevdası Romanında Kişiler Dünyası", **Romanda Kişiler Dünyası**, (Edit. Ramazan Korkmaz-Veysel Şahin) Akçağ Yay., Ankara. Akçağ Yay., Ankara.

Keskin-Tamam-Yapça, Necla-Lut-Gamze (2015), "Transseksüalizm: Klinik Özellikleri ve Yasal Konular", **Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar**, C.7, S.4, s. 436-447, Çukurova Üniversitesi Tıp Fakültesi, Adana.

Kıerkegaard, Soren (1973), **Ölümcül Hastalık Umutsuzluk**, (Çev. Mukadder Yakupoğlu), Doğu Batı Yay., Ankara.

Kıerkegaard, Soren (2002), **Kaygı Kavramı** (Çev. Türkler Armaner), Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.

Kierkegaard, Soren (2002), **Korku ve Titreme**, (Çev. İbrahim Kapaklıkaya), Anka Yay., İstanbul.

Koç, Nebahat, (2015), "Dünyaya Rüyalar Aleminden Bakmaya Ne Dersiniz?" **https://www.sabah.com.tr/kitap/2015/09/11/dunyaya-ruyalar-aleminden-bakmaya-ne-dersiniz** adresinden erişildi.

Koç, Yalçın (1984), Determinizm ve Mekân, **Boğaziçi Üniversitesi Yayınları**, İstanbul.

Korkmaz, Ramazan (2017), "Romanda Mekânın Poetiği", **Romanda Mekan** (Edit.: Ramazan Korkmaz-Veysel Şahin) Akçağ Yay., Ankara.

Kubilay Kaptan (2017), "Kuantum Teorisinin Yorumu ve Doğanın Rolü", **Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Dergisi**, C.1, S.1, s.19 – 28, Burdur.

Kudret, Cevdet (1977), **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1**, Varlık Yay., Ankara.

Kundera, Milan (1987), **Roman Sanatı**, (Çev. İsmail Yergüz) Afa Yay., İstanbul.

Kundera, Milan (1989), **Roman Sanatı**, (Çev. İsmail Yergüz), Afa Yay., İstanbul.

Kuran-ı Kerim Meali (2011), Hazırlayanlar Halil Altuntaş-Muzaffer Şahin, **Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları**, Ankara.

Kurtar, Senem (2015), "Mekânı Yaşamak: Lefebvre ve Mekânın Diyalektik Oluşumu", Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Ankara,s.349-355, **http//tucanum.ankara.edu.tr,** adresinden erişildi**.**

Kutluer, İlhan, Zaman Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi 2013**, C.44., s.111-114, İstanbul.

Lefebvre, Henrı (2000), **Mekânın Üretimi**, (Çev. Işık Ergüden), Sel Yay., İstanbul.

Lepeltier, Thomas (2013), **Paralel Evrenler**, (Çev. Nur Nacar Logie), Grifin Yay., İstanbul.

M. Groh, Jennifer (2014), **Mekân Yaratmak**, (Çev. Gürol Koca), Metis Yay. İstanbul.

Marcos, Sylvra (2005), **Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet**, (Çev. Sibel Özbudun-Balkı Şafak-İlker Çayla) Ütüpya Yay., Ankara.

Maslow Abraham (2001), **İnsan Olmanın Psikolojisi**, (Çev. Okhan Gündüz), Kuraldışı Yay., İstanbul.

May, Rollo (1997), **Kendini Arayan İnsan**, (Çev. Ayşen Karput), Kuraldışı Yay., İstanbul.

May, Rollo (2008), **Yaratma Cesareti**, (Çev. Alper Oysal), Metis Yay., İstanbul.

Moran Berna (2012), **Türk Romanın Eleştirel Bir Bakış 1-2**, İletişim Yay., İstanbul.

Moran Berna (2013), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yay., İstanbul.

More, Thomas (2017), **Utopia**, (Çev. Sebahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Mina Urgan), Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.

Murphy, Joseph (2009), **Bilinçaltının Gücü**, (Çev. Aslı Şimşek), Koridor Yay., İstanbul.

Mutluay, Rauf (1978), **100 Soruda Türk Edebiyatı**, Gerçek Yay., İstanbul.

Naci, Fethi (1990), **Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme**, Gerçek Yay., İstanbul.

Nar, Mehmet Şükrü, (2014), "Psiko-Antropolojik Bir Olgu Olarak Fal Üzerine Nitel Bir Araştırma", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, S. 54, s. 507-524, Ankara.

Narlı, Mehmet, Türkbilig, (2009), "Postmodern Roman Ve Modern Gerçekliğin Yitimi", **Hacettepe Üniversitesi,** S.18, s. 122- 132**,** Ankara.

Nazlı Eray, Sis Kelebekleri, **https://sorankadin.com/2016/10/13/nazli-eray-sis-kelebekleri** adresinden ulaşılmıştır.

Nietzsche, Frıedrich (2000), **Deccal-Hristiyanlığa Lanet**, (Çev. Oruç Aruoba), Hi Yay., İstanbul.

Nietzsche, Friedrich(2011), **İyinin ve Kötünün Ötesinde**, (Çev. Prof. Dr. Ahmet İnam), Yarım Yay., İstanbul.

Nietzsche, Friedrich (2019), "Varoluş Yolculuğu ve Özgür Ruh Olmanın Anlamı Üzerine", Düşünbil Portal-20 Ekim, (3.12.2019).**duşunbil.com**. adresinden erişildi.

Ocak, Mahir E.(2014), Bilimsel Kuramlar ve Zaman, 18.7.2014-14:55, TÜBİTAK.

Ortoli-Pharabod, Sven-Jean Pierre (2010), **Kuantum Fiziğinin Ufkunda Dünya Gerçekten Var Mı?** (Çev. R. Ayhan Gürus) Dharma Yay., İstanbul.

Ouspensky, P.D. (1995), **İnsanın Bilinmeyen Psikolojisi**, (Çev. Cüneyt Kurdağla), Ruh ve Madde Yay., İstanbul.

Önder, Şenol (2013), Büyülü Gerçekçilik Akımının Edebiyattan Tiyatroya Uyarlanması Yüzyıllık Yalnızlık Romanından Esinlenerek Yazılan "100" Oyununun Reji Denemesi Yüksek Lisans Tezi, Ağustos, **Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bil. Enst.**, İstanbul.

Över, Onat (2008), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Toplu Konutlara Karşı Kişiye Özel Tasarlanan Ev, **Yüksek Lisans Tezi**, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı, İstanbul.

Özcüler, Eren (2015) İsteme ve Akıl İlişkisi Üzerine İki İnsan Görüşü: Freud Ve Lacan, **Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** Felsefe Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Özçivit, Çağın, 11.07.2014, "Uzay – Zaman Kavramı, Zaman Herkes İçin Farklı Mı İşliyor?", **https//www.elektrik.part.com**, adresinden erişildi.

Özdemir, Ayşe Nur (2018), "Nazlı Eray'ın Orphee'inde Bir mitin Yeniden Kurgulanışı: Modern Zamana Sürülmüş Bir Gölgenin Arayışı", **VII. Uluslararası**

Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi Bildiri Kitabı 10-12 Ekim, s.75-83, Sivas.

Özgüleç, Muzaffer (2009), "Zamanda Yolculuk", **Bilim ve Teknik Aylık Popüler Bilim Dergisi,** Ocak, S. 494, s.1-15, Tübitak.

Özkartal, Mehmet, (2012), "Türk Destanlarında Hayvan Sembolizmine Genel Bir Bakış", **Millî Folklor**, C.S.94, s.58-71, Ankara.

Özsevgeç, Yıldırım (2015), "Büyülü Gerçekçi Kurgu Üzerine", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C.8, S.39, s.188-194, Ağustos 2015.

Öztürk, Serap Durmuş- Sadıklar, Zeynep (2018), "Frida Kahlo'nun Mekanları: Otopartrelerde Retorik Analiz Denemesi", **Yakın Mimarlık Dergisi**, Ekim 2018, C.2, S.1, s.56-71, Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC.

Özyer, Nuran (1993), "Edebi Tür Olarak Otobiyografi ve İki Örnek", **Hacettepe Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C.10, S.1, s. 73-85, Ankara.

Pak, Namık Kemal (2019), "Deterministik Dünya Görüşüne Geri Dönüş Mü?" **Bilim ve Dünya**, s.10-19 ODTÜ Fizik, Ankara.

Perker, Aslı E. (2016), duslerin-kalem-iscisi-nazli-eray/703 Ocak 2016 Düşlerin kalem işçisi Nazlı Eray Söyleşi, **http://www.milliyetsanat.com/**kitap/kapak-konusu/ Adresinden erişildi.

Platon (2013), **Devlet**, (Çev. Kerim Çetinoğlu) İskele Yay., İstanbul.

Platon (2015), **Phaidon**, (Çev. Furkan Akderin), Say Yay., İstanbul.

Putnam, Frank W. Md (2012)Çoklu Kişilik Bozukluğu Teşhis Ve Tedavi, Editör: Tahir Özakkaş (Çeviri: Mustafa Topal), **Psikoterapi Enstitüsü Eğitim Yayınları: 54**, İstanbul.

R. Wellek-A. Warren (1983), **Edebiyat Biliminin Temelleri**, (Çev. Prof. Dr. Edip Uysal), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.

Reyhan, Esma, Hitit Büyü Ritüellerinin Uygulama Şekilleri Üzerine Bir İnceleme, Yıl 2003, C. 6, S. 2, s. 111 – 142, **Anadolu Arşivleri**, Ankara.

Rıfat, Mehmet (2012), **Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme Michel Butor'un Değişimi**, Yapı Kredi Yay., İstanbul.

Sağlık, Şaban (2018), "Kassandra Damgası: Modern Çağın Mitik/Epik Kişileri", **Romanda Kişiler Dünyası**, (Edit. Ramazan Korkmaz-Veysel Şahin), Akçağ Yay., Ankara.

Sağlık, Şaban (2017), Postmodernizmin Modern Türk Edebiyatındaki Üç hali, **Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C.1, S.2, s.181-191, Van.

Saruhan, Müfit (2006), İslam Filozof ve Düşünürlerin de Ölüm Korkusu ve Tedavisi, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 47**, S.1, s.87-105, Ankara.

Saruhan, Müfit Selim, (2006), İslam Filozof ve Düşünürlerinde Ölüm Korkusu ve Tedavisi, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi**, Yaşam ve Ölüm Felsefesi Sentez Yay., Ankara.

Sayın, Ümit (2010), **Derin Sex**, Kızıltoprak Yay., İstanbul.

Sazyek, Hakan, (2006), "Kolaj ve Romandaki Yeri", **Kitaplık**, S. 93, s. 92-99, Mart 2006, YKY., İstanbul.

Sazyek, Hakan, (2002), "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler", **Hece Dergisi** Türk Romanı Özel Sayısı, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s.493-509, Hece Yay., Ankara.

Sazyek, Hakan (2019), "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler", 12.06.2019, **hakansazyek.com.** adresinden erişildi.

Schopenhauer, Arthur (2005), **Varolmanın Acısı**, (Çev. Veysel Atayman) Donkişot Yay., İstanbul.

Schopenhauer, Arthur, (2006), **Yaşam Bilgeliği**, (Çev. Mustafa Tüzel), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Shakespeare, Wıllıam (2017), **Soneler**, (Çev. Talat Sait Halman), Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.

Sipahi, Abdülkadir (2006), Türk Halk İnançlarında Büyü ve Büyü ile İlgili Uygulamalar (Yüksek Linas tezi) **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı**, Ankara.

Solak, Sevcan Güleç, (2017),Mekan-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış, **Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi 2017**, Cilt:6, S.1, s.13-37, Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi.

Soyşekerci Hülya, 2016.28.07, Bir Rüya Yolcusu Nazlı Eray, Röportaj, **https://t24.com.tr/k24/yazi/bir-ruya-yolcusu-nazli-eray,789** adresinden erişildi.

Sözen Mustafa, (2008), "Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümlemeler", **Selçuk İletişim**, C.5, S.2, s.167-182, Konya.

Steinmetz, Jean-Luc (2006), **Fantastik Edebiyat**, (Çev. Hasan Fehmi Nemli), Dost Yay., Ankara.

Stevick, Philip (2010), **Roman Teorisi**, (Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

Sweet Leaf, 2011.20.08, Aşık Papağan Barı (Nazlı Eray), **http://raflarinarasindan.blogspot.com/ /Nazl%20Eray** adresinden erişildi.

Şahin, Funda (2011), Kadınların Siyasal Katılımları Çerçevesinde Kadın Meclislerinin Yerel Siyasetteki Etkinlikleri ve Üye Profilleri, **Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü**, Ankara.

Şahin, Semih, 2019.28.11, Yazar Nazlı Eray 'Sinek Valesi Nizamettin'i anlattı, **https://www.milliyet.com.tr/yerel-haberler/bursa/nilufer/yazar-nazli-eray-sinek-valesi-nizamettini-anl-41384563** adresinden erişildi.

Şahin, Veysel (2014), **Bilge Kadının Aynadaki Yüzü**, Akçağ Yay., Ankara.

Şahin, Veysel (2017), "Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu Romanında Mekân-İnsan Diyalektiği", **Romanda Mekân**, (Edit. Ramazan Korkmaz-Veysel Şahin) Akçağ Yay., Ankara.

Şahin, Veysel (2018), "İstanbul'un Bir Yüzü Romanında Kişiler Dünyası", **Romanda Kişiler Dünyası**, (Edit. Ramazan Korkmaz-Veysel Şahin) Akçağ Yay., Ankara.

Şahin, Veysel (2018), "Nazlı Eray'ın Elyazması Rüyalar Adlı Eserinde İzleksel Kurgu", **I. Karaman Uluslararası Dil ve Edebiyat Kongresi Bildiri Kitabı** 7-9 Kasım, s.848-860, Karaman.

Şahin, Veysel (2020), **Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi**, Akçağ Yay., Ankara.

Şenol Önder (2013), Büyülü Gerçekçilik Akımının Edebiyattan Tiyatroya Uyarlanması Yüzyıllık Yalnızlık Romanından Esinlenerek Yazılan "100" Oyununun Reji Denemesi Yüksek Lisans Tezi, **Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Ağustos, İstanbul.

Şentürk, Ünal, (2007), Modern Toplumların Öne Çıkan İki Sorunsalı: Güvensizlik ve Kaygı, 38. **ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi**, C.2, s.717-737, Ankara, Türkiye.

Taştan, Nuray, Atak, Hasan (2012), "Romantik İlişkiler ve Aşk", **Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar**, C. 4, S. 4, s.520-546, Çukurova Üniversitesi Tıp Fakültesi, Adana.

Tekin, Mehmet (2018), **Roman Sanatı,** Ötüken Yay., İstanbul.

Tekin, Mehmet, (2002), Bir Kurgu Sorunu Olarak Bakış Açısı, **Hece** (Türk Romanı Özel Sayısı), Ankara.

Tepebaşılı, Fatih (2012), **Roman İncelemesine Giriş**, Çizgi Yay., Konya.

Todorov, Tzvetan (2004), **Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım**, (Çev. Nedret Öztokat), Metis Eleştiri, İstanbul.

Toprakkaya, Arslan, (2012), "Eski Ahitte Zaman", **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi** , 16 (2): 165-178. Erzurum.

Türkçe Sözlük, **Türk Dil Kurumu**, sozluk.gov.tr.

Tzvetan, Todorov (2004), **Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım**, (Çev. Nedret Öztokat), Metis Eleştiri, İstanbul.

Uludağ, Zekeriya, (1993), "Determinizm ve Zorunsuzluk", **Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, C.8, S.1, s. 257-272, Samsun.

Ulusoy, Ezgi (2011), "Aranyosi, Edebiyatta Büyülü Gerçekçiliğin "Büyü"sünün Menşei Üzerine: Sosyal Adaptasyon Araçları Olarak Masallar, **Millî Folklor**, Cilt 12, S. 91, s. 189-194.

Üngür, Erdem, (2011), Mekan Kavramının Disiplinler Arası Tarihsel Değişimi Üzerinden Mimarlık ve Mekan İlişkileri (Yüksek Lisans Tezi), **İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü**, Nisan 2011, İstanbul.

Vangölü, Yeliz Biber, (2016), "Geçmişten Günümüze Gerçeküstücülük", **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C.20, S.3, s.871-883, Erzurum.

Yerlikaya,Çağlar, 2011.27.01, Nazıl Eray'la Ropörtaj, **http://caglaryerlikaya.blogspot.com/2011/03/23nazli-eray-ile-roportaj.html** adresinden erişildi.

Yıldırım, Reyhan (2017), "Nazlı Eray Röportaj, 'Yazmak Benim Hayata Açılan Tılsımlı Anahtarım", **Paylasım Dergisi**, Karton Sanayi ve Ticaret A.Ş. İstanbul.

Yılmaz, Durali (2011), **Roman Kavramı ve Türk Romanın Doğuşu**, Kesit Yay., İstanbul.

Yücedağ, İbrahim, (2011), "Ütopyalar ve Toplum Sınıflamaları İlişkisi Üzerine", **Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi,** C.8, S.1, s.199-212, Yıl:2011.

Yüksel, Rüya, (2013), "Boyut Geçişleri: Fizik ve Metafizik Araştırmalar", **İndigo Dergisi S.89**, (3.12.2019). https://indigodergisi.com/2013/02/boyut-gecisleri/.

Zaloğlu, Ozan (2017), "Zaman Gerçek Mi Yoksa Bir Yanılsama Mı?" **Popular Scıence**, 4 Mayıs, **https://popsci.com.tr/zaman-gercek-mi-yoksa-bir-yanilsama-mi/** adresinden erişildi.

Zupancıc, Alenka (2005), **Gerçeğin Etiği**, (Çev. Ahmet Süreyya Özcan), Epos Yay., Ankara.