

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

MAHİR ÜNSAL ERİŞ'İN ÖYKÜLERİNDE YAPI VE TEMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Dilek ÖZTÜRK OĞUZ

MAYIS - 2025

TRABZON

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

MAHİR ÜNSAL ERİŞ'İN ÖYKÜLERİNDE YAPI VE TEMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Dilek ÖZTÜRK OĞUZ

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ülkü ELİUZ

MAYIS - 2025

TRABZON

ONAY

Dilek ÖZTÜRK OĞUZ tarafından hazırlanan “Mahir Ünsal Eriş’in Öykülerinde Yapı ve Tema” adlı bu Çalışma 16.06.2025 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği / oyçokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı’nda **yüksek lisans tezi** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi		Karar		İmza
Unvanı - Adı ve Soyadı	Görevi	Kabul	Ret	
Prof. Dr. Ülkü ELİUZ	Başkan	☐	☐	
Prof. Dr. Bilal KIRIMLI	Üye	☐	☐	
Doç. Dr. Elif ÖKSÜZ GÜNEŞ	Üye	☐	☐	

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım.

Prof. Dr. Haydar AKYAZI
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca KTÜ-Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırlanan bu Çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını aksinin ortaya çıkması durumunda her tür yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.

Dilek ÖZTÜRK OĞUZ

30.05.2025

ÖNSÖZ

Çağdaş Türk edebiyatının özgün kalemlelerinden olan Mahir Ünsal Eriş, otuzlu yaşlarda başladığı yazın yaşamı boyunca hikâye, roman, çeviri türünde eserler verir. Çağına tanıklık etmek amacıyla kaleme aldığı metinlerinde özellikle 90'lı yılların sıradan insanının hayatlarını anlatır. Yapıtlarında insanın hayata bakışıyla şekillenen ölüm, sevgi/aşk, yozlaşma, yabancılaşma/yalnızlık, gibi izlekler, bireyin açmazlarıyla bütünleştirilerek kurgulanır.

İngilizce, Fransızca, Arapça, İspanyolca, İtalyanca, Boşnakça, İbranice dillerini bilen bu dillerden çeviriler yapacak kadar yetkin olan sanatçı, Osmanlı Türkçesi ve Karamanlı Türkçesine de hâkimdir. Dil bilincine sahip, yazın hayatı boyunca dilini geliştirmek için çaba sarf eden yazar, bu dillere bazı eserlerinde yer verir. *Olduğu Kadar Güzeldik* isimli öykü kitabının içinde yer alan “Dayımın Avrupa’ya Kaçırılışı” anlatısının başkişisi Boşnak bir kadından birkaç Boşnakça kelime öğrenir ve bunları günlük yaşamında kullanmaya başlar. *Kara Yarısı*’nda bulunan “Bir Pusula” başlıklı öykü, anlatıcının söylediğine göre Osmanlı Türkçesi olarak kaleme alınmış bir mektuptur. Dil üzerine mesai harcayan, anlatılarını büyük bir titizlikle, dil hassasiyeti içinde kaleme alan Eriş, sade bir dille inşa ettiği yapıtlarını devrik cümle yapısıyla, çağrışımlar ve imgelerle zenginleştirerek dilin ifade olanaklarını genişletir.

İlk edebi ürünlerini 2012 yılında veren Mahir Ünsal Eriş yedi roman ve dört farklı kitapta toplanan kırk yedi öykü ile araştırmacılara üzerinde çalışabilecek bir alan hazırlar. Kurmaca edebiyat ürünü olan bu yapıtların incelemesi yönünde bazı akademik çalışmalar bulunmakla birlikte öykülerinin ayrıntılı bir şekilde incelenmemiş olması, böyle bir çalışmayı gerekli kıldı. Yazarın dört öykü kitabında bulunan bütünün öyküleri kapsayan bütüncül bir inceleme ile alandaki eksikliğin giderilmesi, yazar hakkında sonradan yapılacak çalışmalara ışık tutması ve Türk edebiyatındaki yerinin tespit edilmesi hedeflendi. *Bangır Bangır Ferdi Çalıyor, Olduğu Kadar Güzeldik, Sarıyaz* ve *Kara Yarısı* öykülerinin yapı ve tema bağlamında incelendiği bu çalışma giriş ve iki ana bölümden oluşur.

Hayatı- Edebi Kişiliği-Eserleri başlığını taşıyan Birinci Bölüm ’de, sanatkârın özel hayatı ve yazın yaşamı hakkında biyografik bilgiler, yazar hakkında yapılan söyleşiler ve röportajlar etrafında aktarıldı. Ayrıca incelememiz dışında kalan diğer kurmaca eserleri de genel çerçeve itibariyle tanıtıldı.

İkinci Bölüm'ün ilk kısımda, Mahir Ünsal Eriş'in öyküleri; kitapların kimliği, isim içerik ilişkisi, olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân ve kişiler dünyası başlıkları altında yapı bakımından incelendi. Bölümün ikinci kısmında da öykü türündeki eserleri ölüm, yozlaşma, sevgi/aşk, yabancılaşma/ yalnızlık, arayış, kaçış izlekleri bakımından çözümlendi.

Çalışma sürecinde bilgi, katkı ve yönlendirmeleri ile yolumu aydınlatan akademik danışmanım Prof. Dr. Ülkü ELİUZ'a, tezi eleştirel yaklaşımla değerlendiren Doç. Dr. Elif ÖKSÜZ GÜNEŞ'e bugünlere gelmemde büyük rol oynayan babam Haydar Öztürk ve annem Gülay Öztürk'e; uzun, yorucu çalışma saatlerinin ardından varlığıyla beni yüreklendiren eşim Bünyamin Oğuz'a; her konuştuğumuzda yenilenmemi sağlayan ve devam etme gücü aşılayan kardeşim Hayrunnisa Öztürk Akgeyik'e ve arkadaşım Damla Engin'e teşekkür ederim.

Mayıs, 2025

Dilek ÖZTÜRK OĞUZ

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	IV
İÇİNDEKİLER	VI
ÖZET.....	VIII
ABSTRACT	IX
TABLolar LİSTESİ.....	X
KISALTMALAR LİSTESİ	XI

GİRİŞ	1-4
-------------	-----

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MAHİR ÜNSAL ERİŞ'İN HAYATI-YAZIN YAŞAMI-ESERLERİ	5-17
1.1. Hayatı.....	5
1.2. Yazın Yaşamı	6
1.3. Eserleri	10
1.3.1. Öykü.....	10
1.3.2. Roman.....	11
1.3.3. Çeviri	13

İKİNCİ BÖLÜM

2. MAHİR ÜNSAL ERİŞ'İN ÖYKÜLERİNDE YAPI VE TEMA.....	18-184
2.1. Mahir Ünsal Eriş'in Öykülerinde Yapı	18
2.1.1. Öykü Kitaplarının Kimliği	18
2.1.2. İsim-İçerik İlişkisi	19
2.1.3. Olay Örgüsü	32
2.1.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı	60
2.1.4.1. Ben/Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı	60
2.1.4.2. Tanrısal Bakış Açısı ve Anlatıcı	70
2.1.4.3. Çoğul Bakış Açısı ve Anlatıcı	73
2.1.5. Zaman	74
2.1.6. Mekân	86

2.1.6.1. Kapalı/ Dar Mekânlar	91
2.1.6.2. Açık-Geniş Mekânlar.....	112
2.1.7. Kişiler Dünyası	114
2.1.7.1. Başkışiler	114
2.1.7.2. Norm Karakterler.....	132
2.1.7.3. Kart Karakterler	136
2.1.7.4. Fon Karakterler.....	143
2.2. Mahir Ünsal Eriş'in Öykülerinde Tema.....	150
2.2.1. Ölüm	151
2.2.2. Yozlaşma	161
2.2.3. Arayış.....	167
2.2.4. Yabancılaşma/ Yalnızlık	171
2.2.5. Kaçış	175
2.2.6. Sevgi/ Aşk.....	178
SONUÇ ve ÖNERİLER.....	185
KAYNAKÇA	190
ÖZGEÇMİŞ.....	194

ÖZET

Çağdaş Türk edebiyatının önemli yazarlarından olan Mahir Ünsal Eriş, 2012’de başladığı yazın yaşamında öykü, roman, çeviri türlerinde eserler verir. Dört öykü kitabı, yedi roman ve yirmiyi aşkın çevirisi bulunan sanatkâr gerek kurmaca gerek kurmaca dışı eserleriyle yazın dünyasını zenginleştirir. Dile karşı taşıdığı sorumlulukla anlatılarının üzerinde hassasiyetle durur ve dilin sunduğu imkânları kullanarak edebi söylemini oluşturur.

Mahir Ünsal Eriş, öyküyle başladığı edebi hayatına roman türünde de eserler kaleme alarak devam eder. Herhangi bir edebi topluluğa bağlı olmadan yapıtlarını bireysel çizgide oluşturan yazar, eserlerinde çoğunlukla kasabada yaşayan, sıradan insanların hayatlarını postmodern teknikler kullanarak anlatır.

Çalışmada Mahir Ünsal Eriş’in 47 öyküsü yapı ve tema bakımından incelendi. Tezin ilk bölümü sanatçının hayatı, edebi kişiliği ve eserlerinin tanıtımına ayrıldı. İkinci bölümün ilk kısmında öyküler yapı incelemesine tabi tutulurken bölümün ikinci kısımda anlatıların izleksel boyuttaki yansımaları tespit edilerek değerlendirildi.

Anahtar Kelimeler: Mahir Ünsal Eriş, Öykü, Tema, Yapı

ABSTRACT

Mahir Ünsal Eriş, one of the prominent authors of contemporary Turkish literature, has been producing works in the genres of stories, novels and translations since beginning his literary career in 2012. With four story books, seven novels and more than twenty translations, the artist enriches the literary world with both his fictional and non-fiction works. Bearing a deep sense of responsibility towards the language, he carefully crafts his narratives by making full use of the opportunities that language offers.

Having commenced his literary journey with stories, Mahir Ünsal Eriş has expanded his narrative scope by venturing into the novel genre. Working independently without affiliation to any literary group, he predominantly portrays the lives of ordinary people living in small towns by employing postmodern techniques.

In this study, 47 short stories by Mahir Ünsal Eriş were analyzed in terms of structure and theme. The first chapter of the thesis was dedicated to the author's life, literary personality, and the introduction of his works. In the first part of the second chapter, the stories were subjected to structural analysis, while in the second part, the thematic reflections of the narratives were identified and evaluated.

Keywords: Mahir Ünsal Eriş, Story, Theme, Structure

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo Nr.	Tablo Adı	Sayfa Nr.
1	Mekân Biçimleri.....	87
2	Mahir Ünsal Eriş'in Öykülerinde Mekân Gösterimi	87
3	Öykülerin İzleksel Gösterimi.....	150



KISALTMALAR LİSTESİ

Çev. : Çeviren
Ed. : Editör
TDK : Türk Dil Kurumu
Vb. : Ve benzeri



GİRİŞ

*“Hikâyedir hayatımı ilginç kılan,
dünyayı bana merak ettiren.”*

Jonathan Franzen

Mahir Ünsal Eriş, Çağdaş Türk Edebiyatı’nda iyi bir gözlemci olup bunu eserlerine yansıtması ve Türkçeyi sade bir üslupla kullanması bakımından dikkat çeker. Onun kolay anlaşılır bir anlatım dili kurma çabası bütün eserlerine yansır. Yazın dünyasına öyküleriyle adım atan yazar aynı zamanda roman ve çeviri türlerinde eserler kaleme alır. Ölüm, aşk, yozlaşma gibi temalar etrafında kurgulanan öykülerinin kişileri çoğunlukla geçmişte yaşadıkları çocukluk ya da ilk gençlik anılarının anlatımından sorumludurlar; ayrıca yazarın bireysel hayat tecrübeleri, anlatılarının kurgu dünyasını şekillendirmede etkilidir. *Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde* isimli ilk öykü kitabı 2012’de yayımlanır. Sanat hayatının ilk ürünleri olan bu öyküler, sonraki eserlerinde görülen ve geliştirilmeye devam eden pek çok yapısal denemenin ve temanın habercisi durumundadır.

Mahir Ünsal Eriş’in Öykülerinde Yapı ve Tema adlı çalışma iki bölüm halinde düzenlenir. Çalışmanın “Mahir Ünsal Eriş’in Hayatı-Yazın Yaşamı-Eserleri” başlıklı Birinci Bölümü’nün “Hayatı” adlı ilk alt başlığında sanatçının hayatı, ailesi, eğitim yılları, memuriyet hayatı, evliliği hakkında bilgiler verilir. “Edebi Kişiliği” alt başlığında yazarın okuma alışkanlığının hayatını nasıl şekillendirdiğinden, profesyonel anlamda yazma eylemine ne zaman başladığından ve bildiği dillerin yazın yaşamını nasıl etkilediğinden, yazarla yapılan söyleşiler ışığında, bahsettikten sonra roman türündeki eserlerinin içeriği aktarılır. “Mahir Ünsal Eriş’in Eserleri” isimli üçüncü alt başlığında öykü kitaplarının, romanlarının ve çevirilerinin listesi verilir.

Çalışmanın “Mahir Ünsal Eriş’in Öykülerinde Yapı ve Tema” adlı İkinci Bölümü’nün “Mahir Ünsal Eriş’in Öykülerinde Yapı” adlı ilk alt başlığında yazarın kırk yedi öyküsü; kitaplarının kimliği, isim-içerik ilişkisi, olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân ve kişiler dünyası alt başlıkları çerçevesinde yapı bakımından incelenir. “Mahir Ünsal Eriş’in Öykülerinde Tema” adlı ikinci alt başlıkta ise yazarın öyküleri ölüm, yozlaşma, sevgi/aşk, yabancılaşıma/yalnızlık, yozlaşma, kaçış ve arayış izleklerine geçmiş-şimdi, yalnızlık-kalabalık, nesne-özne, ölüm-yaşam, zengin-fakir, güçlü-güçsüz bağıntılarıyla derinlik kazandırılır.

Sanatkârın yazınsal uzamdaki ilk göstergesi olan eser isimleri, hem izleksel kurgu hakkında ipucu verip desteklediği hem de öykü kişileri hakkında bilgiler verdiği için önemlidir. Anlatılarının;

geçmiş zamanın anlatımı ve bunun karakterlerde bıraktığı izler üzerine kuran sanatkar, toplumsal ve bireysel yozlaşma, içsel dönüşüm mesajları içeren eserlerinin isimlerini bu yönelim doğrultusunda içeriğe açılan kapı niteliğinde düzenler. Adlandırmalar; konuya gönderme yapan sözcüklerden, kahraman isimlerinden ve öykü zamanını imleyen sanatçı isimlerini taşıyan söz öbeklerinden meydana gelir. Bazıları da psikolojik bağlamda algısal olarak yeniden doğmanın doğrudan ya da dolaylı ifadesidir. Bu tarz öykülerinde, ön planda bireye ait düşsellik yorumlanırken arka planda toplumdaki yozlaşmalar geçmişin izleri takip edilerek sunulur. Vakaların neden-sonuç ilişkisi göz önünde bulundurularak bölümlendirilmesi şeklinde tanımlanan olay örgüsünün klasik metinlerde belli bir zamansal düzlemi takip ederken modern anlatılarda bu düzlemde sapıldığı, sıradizimsel bütünlüğün bozulduğu ve bu tarz anlatımın yerini, durumun ön plana çıktığı anlatılara bıraktığı gözlemlenir. Mahir Ünsal Eriş'in klasik ve modern anlatıların özelliklerini bünyesinde taşıyan öykülerinde bu yapı unsuru, postmodern oluşunun bir sonucu olarak olay ve durumun iç içe geçmesiyle oluşur.

Yazarın sözünü emanet ettiği kişi olan anlatıcı ve onun sahip olduğu bakış açısı Mahir Ünsal Eriş'in 47 öyküsünün 37 tanesi birinci tekil şahıs, 9 tanesi üçüncü tekil şahıs ve 1 tanesi ise çoğul bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanır.

Anlatma esasına bağlı edebi eserlerin yapı unsurlarından birisi olan zaman diğer yapı unsurlarının tamamlayıcısıdır. Eriş'in anlatılarında zaman genellikle artsürümse özellik taşır. Yazar zamanda atlamalar, sıçramalar yaparak ona tinsellik kazandırır. Örneğin *Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde* adlı eserin içindeki öyküler, evlerdeki radyolarda “bangır bangır Ferdi'nin” çaldığı yıllarda geçer. Yazar, 90'lı yılların panoramasını sıradan insanların zamanı algılayış ve yönlendirme biçimleri üzerinden verir.

Mahir Ünsal Eriş'in öykülerinin çoğunda kapalı/dar mekânlar öne çıkar. Kahramanın “kendini konumlayamadığı ve içinden sıyrılıp çıkamadığı dar ve karmaşık” (Korkmaz, 2015: 83) yerler, öykülerin ana mekânlarını oluşturur. Bu mekânların sahip olduğu kapalılık, öykü kişilerinin karakterleri, iç dünyaları, mekânlar hakkındaki yorumları ve psikolojik durumları vasıtasıyla aktarılır. Eserdeki olayların gelişmesine, devamlılık kazanmasına katkıda bulunan, anlatıda bir rol üstlenen karakterlerin oluşturduğu Kişiler Dünyası, çalışmada karakter yapısına uygun olarak başkişiler, norm karakterler, kart karakterler, fon karakterler olmak üzere dört başlıkta sınıflandırılır.

İkinci bölümün ikinci kısmında Eriş'in öykü türündeki metinlerinin izleksel yönden incelemesi yapılır. Ölüm, yozlaşma, sevgi/aşk, yabancılaşma, kaçış ve arayış izlekleri etrafında açılan anlatıların çatışma dizgesinin kişi, kavram ve simge düzlemindeki görünümünü tablo halinde gösterilir. Öykülerde çok sık tekrarlanan ölüm temi; yozlaşma, yabancılaşma/yalnızlık ve sevgi/aşk temaları ile iç içe verilir. Çoğunlukla doğal bir son olarak değil cinayet ya da intihar şeklinde gerçekleşen ölüm; yozlaşmanın ve yabancılaşmanın bir sonucudur. Kimi anlatılarda yozlaşmış

düzenin içinde kalan birey hayata karşı mücadele edemeyip kaçış yolu olarak intiharı seçerken; kimisinde de yozlaşmanın kişi düzeyindeki temsilcileri tematik gücün temsilcisi konumundaki masum insanları öldürür. Ölümün doğal bir son olduğu eserlerinin sayısı azdır.

Eriş'in anlatılarında fuhuş, aldatma, kadına şiddet, maddi çıkarlar, rüşvet, cinsel sapma, dedikodu, aile içi bozulma ve ölüm şeklinde açılanan yozlaşma, öykü kişilerin yaşamla ve birbirleriyle ilişkisini belirleyen bir izlektir. Öykülerde, sömürü odaklı ve kendi çıkarları doğrultusunda yaşayan yozlaşmanın kişi düzeyindeki temsilcileri, değerlerini kaybederek tematik gücün kişi düzleminde bulunan kahramanların hayatlarını olumsuz yönde etkiler. “Bir Konsomatris Hikâyesi”, “Ringo”, “Vakitlice Gelmeyen Çiş”, “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi”, “İşe Çıkılacak Gün”, “Ecevit, Öpücük”, “Dedemin Turnası”, “Burada Bir Sokak”, “Makasçı Yaşar”, “Ortanca Masal”, “Birinci Pavyon”, “İkinci Pavyon” ve “Üçüncü Pavyon” isimli anlatılar yozlaşma teması etrafında kurgulanır.

Dostluk ve cinsellikle birlikte ele alınan sevgi/aşk temı, anlatı karakterleri için eş zamanlı olarak öfkeyi, mutsuzluğu, yalnızlığı ve ölümü çağırıştırır. Tutkulu bir şekilde seven öykü kişilerinin dünyasında bu olgular birlikte yer alır. Bunlara ek olarak güven x güvensizlik, kıskançlık gibi duygular da sevgi/aşkla birlikte var olarak kimi olumlu kimi olumsuz yönleriyle sevgi/aşk temini destekler ya da olumsuz yönde etkiler. “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, “Kimi Sevse Gülderen”, “Biten Bir Aşkın Ardından”, “Mektup Yazacak Gün”, “İstop”, “Sarı”, “Şengül”, “Hep Klinsmann'ın Yüzünden” isimli anlatılar bu tema etrafında şekillenir.

Modernizmin kaçınılmaz sonuçlarından biri olan yabancılaşma ve beraberinde getirdiği yalnızlık, izleksel boyutta Mahir Ünsal Eriş'in anlatılarına da yansır. Anlatılarda; kadına şiddet, intihar, cinsel sapma, sosyal adaletsizlik başlıca toplumsal bozulma ve yabancılaşmanın nedenidir. Bu toplumsal sorunların içinde kendini gerçekleştirmek isteyen bireyler sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel ve psikolojik açıdan yabancılaşma yaşar.

Mahir Ünsal Eriş'in anlatılarında genellikle hayal kırıklığıyla son bulan kaçış temı; anlatılarda bazen psikolojik ölümün bir sonucu bazen de fiziksel ölüme sürükleyen bir metafordur. “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, “Dedemin Turnası”, “Sevgi Çağının Sonu”, “Gece Nöbeti” başlıklı anlatılarda kahramanları fiziksel ölüme sürükler. Karşı değerin kişi düzlemindeki isimler yüzünden hayata karşı savunma yeteneklerini, güvencelerini kaybeden bu kişiler, büyük bir ruhsal bunalımın sonucuyla da olsa kendi istekleriyle- bir kurtuluş yolu olarak intiharı seçerek- yaşamlarına son verirler. Kendisiyle ve çevresiyle uyum içinde yaşayamayan öykü kişileri hem düşsel hem de eylemsel boyutta kaçış sergiler.

Yapı ve tema çözümlemesine dayanan bu çalışmada, incelenen metnin biçim özelliklerine uygun tahlil yöntemleri kullanılır. Örneğin yozlaşma, ölüm, aşk izlekli “Kimi Seve Gülderen” in

incelemesi yapılırken psikanalitik kuramdan istifade edilir. Meyhane/gazino, genelev, mezarlık gibi tinsel anlamda kişiyi yoran, onun varlığını tehdit eden mekânlar üzerine inşa edilen “Bir Konsomatris Hikâyesi”, “Birinci Pavyon”, “İkinci Pavyon”, “Ortanca Masal”, “Vakitlice Gelmeyen Çiş” isimli anlatılar Foucault’un ortaya attığı “öteki mekân” (Focault,2024: 283) kavramı dikkate alınarak incelenir.

Sonuç bölümünde çalışma tüm bölümleri ile değerlendirilerek elde edilen bulgular aktarılır. Eklenen kaynakça ile de çalışmanın bilimsel alt yapısı işaret edilir.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. MAHİR ÜNSAL ERİŞ'İN HAYATI-YAZIN YAŞAMI-ESERLERİ

1.1. Hayatı

Mahir Ünsal Eriş, 1980 yılında ev hanımı bir anne ve işçi bir babanın çocuğu olarak Çanakkale’de dünyaya gelir. Bir erkek kardeşi vardır. İlk çocukluk ve gençlik yılları Bandırmada geçer. Kendisiyle yapılan bir röportajda büyüdüğü ev ve ailesinden şu cümlelerle bahseder:

Olabildiğince olağan, dümdüz, hiç girintisi çıkıntısı olmayan, hiç sürprizleri olmayan herhangi bir çekirdek ailede büyüdüm. İşçi bir babanın, ev emekçisi bir annenin, kendimden dört yaş küçük bir oğlan kardeşin olduğu dört kişilik çekirdek bir aile (Yıldız, 2023: 1).

İlkokulu Bandırma Ahmet Obalı ve Bandırma Yaman Egeli İlkokulu2nda, Ortaokulu ise Bandırma Ortaokulu’nda okur. Lise eğitimi için gittiği Mersin’de gemi makinaları üzerine eğitim veren bir meslek lisesine kaydolur; ancak yarım dönem okuduktan sonra Bandırma’ya geri döner ve lise eğitimine Bandırma Şehit Mehmet Gönenç Lisesi’nde devam eder. Birlikte pek programa katıldığı ve “Geri Dönüyoruz” podcast programını yaptığı arkeolog, tarihçi Töre Sivrioğlu ile burada tanışır. Üniversite eğitimi için çocukluğunu geçirdiği Bandırma’dan Trakya Üniversitesi Grafik bölümünü kazandığı için bir kez daha ayrılır. Eriş, siyasi sebeplerden ötürü eğitimini yarıda bırakır; daha sonra 2000 affıyla geri dönerek okulunu tamamlar ve mezun olur. Sonrasında Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi’nde Arkeoloji bölümüne girer. Burada okurken İç Anadolu bölgesindeki bazı şehirlerde kazı çalışmalarına katılır. Lisans eğitimini tamamladıktan sonra Bilkent Üniversitesi’nde Tarih alanında yüksek lisans eğitimine başlar. Takip eden yıllarda Ankara Üniversitesi’nde doktora çalışmalarını sürdürür; ancak askerlik sebebiyle yarım bırakır.

Eriş, lisans eğitimini tamamladıktan sonra 2008-2016 yılları arasında Kültür Varlıkları Müzeler Genel Müdürlüğü’nde uzman yardımcısı ve uzman olarak görev alır. Görevinin son iki yılını Bandırma Müzesi’nde çalışarak geçirir. 2016’da görevinden istifa eder ve Bodrum’a yerleşir. 2014’te yazar Oylum Yılmaz ile evlenir. 2018’de Ethem adını verdikleri bir oğulları olur. 2019’dan beri ailesiyle beraber Londra’da yaşamaktadır. Kimi gazete ve dergilere futbol yazıları da yazan Eriş, söyleşilerinde ve kitaplarında yer alan biyografilerinde taraftarları türbinlerde küfretmeyen Gençlerbirliği’nin fanatik bir taraftarı olduğunu ifade eder. Sosyalist dünya görüşünü benimseyen, Türkiye İşçi Partisi’ne üye olan Eriş, 2023 seçimlerinde Ankara ikinci bölgeden milletvekili adayı olur, ancak seçilemez.

1.2. Yazın Yaşamı

İlk eserini 2012 yılında “Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde” isimli öykü kitabıyla çıkaran Mahir Ünsal Eriş, yirmi birinci yüzyıl Türk edebiyatının dile ve edebiyata sorumluluk bilinciyle yaklaşarak varlığını yazmak ve okumak üzerine inşa eden çok yönlü bir sanatçıdır. Kendisiyle yapılan röportajlarda yazmanın hayatındaki önemine ve yerine sıklıkla değinir: “Yazmak için onca yıllık memuriyetimi yakıp istifa ettim. Yazıyla meşgul olamadığım bir hayatta ne kadar para kazandığının, nice düzenli bir işimin olduğunun bir önemi yok çünkü” (Şahin, 2024: 1). Yazar, Yekta Kopan ile yaptığı yazar söyleşisinde dile getirdiği “bir kitabın dünyaya yeni bir şey söylemesi gerektiğine inanıyorum. Bence bir kitap yeni bir fikirle, duyguyla, coşkuyla, sesle dünyaya gelmeli,” (Yekta Kopan’la Yazar Söyleşileri, 2019) cümlesinde vurguladığı gibi tüm eserlerini yenileme ve yenilenme çabası ile yaratır.

Otuzlu yaşlardan sonra yazın yaşamına katılan Eriş; yazdığı 4 öykü kitabı, 7 roman ve yirmiyi aşkın çeviri; dönemin dergilerinde yürüttüğü edebiyat araştırmaları ve yazıları ile yazın dünyası içindeki varlığını kuvvetlendirir. Edebi görüşlerini içeren çalışmaları ve basılmamış bazı öyküleri 2000’li yıllardan sonra varlık sahalarını kuvvetlendiren *Hece Öykü*, *Notos Öykü*, *Kafa*, *Ot* gibi dergilerde yayımlanır.

Eserlerinde sıradan insanların hayatını konu alan Mahir Ünsal Eriş, söyleşilerinde yazar olma hayalinin ilkokul yıllarına dayandığını söyler. Çok kitaplı bir evde büyümediğini ve kitap okuma alışkanlığını kendi çabasıyla kazandığını ifade ederek okuduğu ilk romanın üzerinde bıraktığı etkiden şu şekilde söz eder:

İlkokulda öğretmenimiz hepimizden sınıfın kitaplığından bir kitap alıp onunla ilgili ödev yapmamızı istedi. Ben biraz ağır hareket ettiğim için kitaplıkta kalan son kitabı almak durumunda kaldım. O da Samipaşazade Sezai’nin *Sergüzeşt*’i idi. Bir çocuk için okuması çok zor bir kitap. Sadece dili açısından değil duygu dünyası açısından da çok zor bir kitaptı. Ama bu kitabın benim hayatımı değiştirdiğini düşünüyorum. Hayatta okuduğum ilk romandı. Benim kitabın ne kadar büyülü bir dünya olabileceğine dair fikrimi değiştiren, dönüştüren kitap olmuştur (Yıldız, 2023: 1).

Büyülü bir dünyadan ve başka hayatların varlığından küçük yaşta kitaplar sayesinde haberdar olan Eriş, sosyal çevresinde cevaplayamadığı birçok soruyu kitaplar sayesinde cevaplandırabildiğini söyler. Kitaplarla sıkı bir ilişkisi olan yazar, yazmaya ancak akademik kariyerine son verdikten sonra, otuzlu yaşlar itibarıyla başlar. Bu zamana kadar profesyonel bir şekilde yazma eyleminden uzak kalışını “Edebiyatı biraz küçümsüyordum. 30 yaşına kadar hiç hikâye yazayım da dergiye göndereyim falan aklımın ucundan bile geçmemişti. Edebiyat aylakların, emekli öğretmenlerin, heveskâr kızların uğraştığı bir şey olsa gerekir diye düşünüyordum,” (Yıldız, 2023:1) şeklinde açıklar.

Benim uzun süre akademik emellerim vardı. Sonra akademide bir şey olamayacağımı bir noktada kabul etmem gerekti. O zamana kadar hep bilimsel önermeler içeren makaleler yazıp onları sempozyumda sunan bir ruh hali içerisindeydim. Sonradan bir gün kendimi bir hikâye yazmış buldum. Daha doğrusu kendi kendime dertleşmek için bir şey yazmaya kalkmışım. “Babamın Okumayacağı Şeyler” diye bir hikâye yazmışım. Bir şekilde bunu paylaşma isteği buydum (Yıldız, 2023: 1).

Başlangıçta beğenilme ve onaylanma kaygısı güden Eriş, ilk hikâyelerini kişisel blogunda yazar. Daha sonra bir arkadaşının tavsiyesi üzerine öykülerinin içinde bulunduğu dosyayı İletişim Yayınları’na gönderir ve yazın süreci profesyonel şekilde ilerlemeye başlar.

Eriş, iyi bir yazar olmak için çok iyi bir okuyucu olmak gerektiğini savunur. İyi bir okur olmanın, herkesin bir şeyler yazma hevesiyle dolu olduğu bu dünyada, neleri sağlayacağını şu sözlerle ifade eder. “Yazmanın %70’inin okumak olduğuna çok inanıyorum. Bir kere okumak yazmayı öğretmekten çok yazmaya heves eden insana haddini öğretir. Bu çok önemli bir şeydir.” (Yıldız, 2023: 1) İnsanın okudukça yazma konusunda daha çekingen olacağını düşünür.

Herkes bir şeyler yazmaya heves eder. Herkes heykel yapmaya kalkmaz çünkü denge var, gölge var, malzeme bilgisi var, perspektif var. Orada buna niyet eden kişinin sanatçı olduğunu göstermek için belli bir sanat eğitimine haiz olması gerekir. Ama yazı herkesin ulaşabileceği bir teknik. Benim annem de mesaj yazıyor, halam da alışveriş listesi tutuyor. Dolayısıyla da yazıya cüret etmek diğer sanat dallarına cüret etmekten daha kolay geliyor insana (Yıldız, 2023:1).

Yapılan bir röportajdaki “Okuduklarımdan hareketle depresif, karanlık bir yazar olduğunuz hissine kapılıyorum dersem yalan olmaz. Yazar olarak mı depresif bir tavrınız var yoksa gerçekten öyle mi bakıyorsunuz hayata?” (S. Erangin, 2022: 6) sorusuna verdiği yanıt, yaşama bakışını ve bunun eserlerine yansımaları gösterdiği için önemlidir.

Eriş, yazdıklarının karamsar şeyler olduğu eleştirisine “Depresif değilim, üzgünüm ben. En neşeli anlarımda bile içimde çatlayan bir şeylerin sesini duyarım. Ölümlü olmaya, hayatın hiç de hayal ettiğim haline benzeyemeden geçip gidişine, her şeyin eksilip tükenmesine buruğum. Üzgünüm.” (S. Erangin, 2022: 6), cevabını verir. O, tıpkı hayatı algılayış biçiminde olduğu gibi eserlerinde de mutluluğun yanında hüznü, ölümün yanında yaşamı, aşkın yanına nefreti ilişir. Ölümlü olan hayat yolculuğunda bütün sıradan hayatlardan haber vermek ister.

Eriş’in ilk eseri İletişim Yayınları’ndan çıkan *Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde* adlı hikâye kitabıdır. Eser on dört öyküden meydana gelir. 2013 yılında aynı yayınevinden ikinci öykü kitabı olan *Olduğu Kadar Güzeldik* çıkar. Bu eserle 60. Sait Faik Hikâye Armağanı’nı kazanır. Eserin içinde yer alan “Benim Adım Feridun” adlı öykü, Çağan Irmak imzasıyla 2016 yılında beyazperdeye uyarlanır. 2019 yılında *Kara Yarısı* ve *Sarıyaz* adlı hikâye kitapları, Can Yayınları aracılığı ile okurla buluşur.

2015 yılında ilk romanı *Dünya Bu Kadar* İletişim Yayınları tarafından basılır. 2017 yılında *Öbürküler* ve 2020 yılında, *Diğerleri* romanları Karakarga Yayınları'ndan; 2022 yılında yazdığı *Gaip* ve 2023 yılında kaleme aldığı *Acaip* isimli romanları ise Can Yayınları'ndan çıkar. Genç okurlar için yazdığı bir zaman yolculuğu hikâyesi olan *Bin 9 Yüz Seksen 3* adlı romanı Kasım 2024'te Xlibris Yayınları aracılığıyla okuyucusu ile buluşur. Gurbetçi bir ailenin Almanya'da yaşadığı zorlukları ve kızları Münevveri terk etmek zorunda kalışlarının anlatıldığı, bu çerçevede evrensel ve toplumsal sorunlara yer verdiği son romanı *Tatil*, Aralık 2024 yılında Doğan Kitap Yayınları'ndan çıkar.

Âh Muhsin Ünlü'nün “Burası Dünya yahu, burası bu kadar işte,” dizelerine atıfla başlayan *Dünya Bu Kadar* adlı roman, üç bölümden oluşur ve başkışı Güneş'in etrafında gelişir. Geniş bir kişi kadrosuna sahip anlatının şekillenmesinde 1999 Gölcük Depremi'nin önemli bir yeri vardır. Deprem, romandaki birçok karakterin hayatındaki etkisi ile metne dahil edilir.

Öbürküler adlı romanın öykü zamanı, 1964 yılında geçen olayları kapsar. Rum bir ailenin Niğde'den İstanbul'a göçüşü ve sonrasında yaşadıkları konu edilir. Yazar, anlatısının ilk bölümünü usta olarak gördüğü, hikâyeleri için “Hikâyelerini herkese kaygısızca önerebilirim. Memleket Hikâyeleri eşsiz bir kitaptır. Hem hikâyeciliği öğretir hem memleketi öğretir hem de Türkçeyi öğretir,” (Yıldız, 2023:1) dediği Refik Halit Karay'a, ikinci bölümünü de Hüseyin Rahmi Gürpınar'a ithaf eder. Kemal Tahir'e ithafen yazılan, *Öbürküler* kitabıyla kişi kadrosu açısından benzerlik gösteren *Diğerleri* romanın olay örgüsü, başkışı Sacide'nin üniversite eğitimi için 1976 yılında tekrar İstanbul'a gelmesini ve Ermeni bir ailenin konağında yaşadıklarını kapsar.

Mahir Ünsal Eriş'in 2020 yılında sesli kitap şeklinde yayınlanan *Gaip* romanının birinci baskısı 2022 yılında Mundi Yayınları tarafından yapılır. Eser, geçirdiği kazanın etkisiyle her şeyi unutan Salih Karahisarlı'nın yeniden kendini bulma çabasının, kimlik arayışının edebi anlatımı olmasının yanında Türkiye'nin yakın siyasi tarihine ışık tutan, bir aile hikâyesidir. 2022 yılında sesli kitap şeklinde yayınlanan ikinci romanı olan *Acaip*, 2023 yılında Can Yayınları aracılığıyla kitaplaştırılır. Samim ve Güzin'in kesişen hayatlarının hikâyesi olan anlatı diğer öykü kişilerinin sırları ile boyutlandırılır.

1980-2001 yılları arasındaki yazarları içine alan 2010 Kuşağı öykücülerine dahil edilen Mahir Ünsal Eriş (Can,2023: 406,407), kendisinden önceki edebiyat geleneklerinden, teknolojiden, postmodernizmden yararlanarak farklı yapı ve içerik özellikleri olan eserler kaleme alır. Yaşadığı dönemin siyasi ve toplumsal atmosferinden, kültürel değişimlerinden etkilenen yazar, askeri darbeleri, sol x sağ çatışmalarını, 1999 Gölcük depremini, göçmen sorununu ve FETÖ gibi yakın tarihimizi şekillendiren siyasi olayları anlatılarına bazen görünür bazen de örtük bir şekilde dahil eder. İçerik bağlamında genel olarak kendinden öncekilerin kullandığı konu ve temaları kullanır. Fakat bu ortak konu ve temaları ele alış biçimleri yönüyle öncekilerden ayrılır. Sanatçı; ölüm, aşk,

yabancılaşma, yalnızlık, arayış ve kaçış temalarını; ben x öteki, gerçek x gerçeküstü, akıl x duygu çatışmaları etrafında boyutlandırır ve modernitenin insanı içine soktuğu açmazlarla nasıl zor duruma düşürdüğünü gözler önüne serer. İçinde bulunduğu kuşaktaki diğer sanatçılarda olduğu gibi Eriş'in anlatılarında ölüm farklı bir sıklık ve boyutla ele alınır. Önceleri doğal bir son olan ölüm, 80'lerde bir sapmaya, olağandışı bir olaya dönüşür. (Gürbilek, 2020: 31) 1980'li yıllarda görülen sapmayla beraber ölüm artık doğal bir süreçle değil de başkasının aracılığıyla gerçekleşen, medyatik, trajik görünüm kazanan, sayıya indirgenebilen ve büyük puntolarla, sansürlü yüzlerle cesedin açığa çıkarıldığı haberlere sığınan bir hale gelir. 80'lerde böyle sosyolojik bir ortamda değişim gösteren ölüm algısıyla büyüyen 2010 Kuşağı öykücülerinin metinlerinde de ölüm kendini, artık doğal bir son olarak değil; bir cinayetle, bir intiharla, doğal afet sonucu toplu ölümlerle gösterir. Mahir Ünsal Eriş'in ölüm temalı anlatılarında kahramanların ölme şekilleri 80'lerin bastırılan ölüm algısıyla örtüşür. Aşk temini genellikle cinayet, cinsellik, kadın sorunları ve intihar gibi kavramlarla ele alması, çocuk kahramanların fazla oluşu, farklı cinsel yönelimlerin "Damat'ın Hikâyesi", "Makasçı Yaşar", "Kız Fikret" gibi bazı anlatılarında öne çıkması eserlerindeki izleksel kurguyu belirginleştirir. Sanatçının öykü ve romanlarında taşrayı algılayış biçimi yalnızlık, yabancılaşma ve yozlaşma temalarının şekillenmesini sağlar. Ufku her zaman büyük şehir olan taşra, anlatılara mekân olduğunda, içinde yaşayanlara dar gelmeye, içi boşalmış dış olamaya ve onları boğmaya (Gürbilek, 1994: 81) başlar. Büyük şehre uyum sağlamaya çalışan ya da taşradan kaçmak isteyenlerin sesini duyurması arabesk söylemle mümkün olur. Özellikle öykü kişilerinin kendini kabul ettirme, girdiği yabancı kültür içinde yer edinme (Gürbilek, 2001: 25) çabasıyla netleşir. 2010 Kuşağı öykücülerinde ayrı bir eğilim olarak görülen 90'lar nostaljisi (Can, 2023: 412) Mahir Ünsal Eriş'in anlatılarında da hissedilir. Yazar; Bandırmayı, 90'lardaki çocukluğu, mahalle ve sokakları o döneme özgü yer (kerhane, pavyon, çay bahçesi vb.), nesne (horoz şeker, kaset, teyp, televizyon, mobilet vb.) ve kişileri (Ferdi, Klinsmann, Orhan Gencebay vb.) anlatılarının içine yerleştirerek nostaljik bir biçimde anlatır.

Roman ve öykülerinde yapı ve üslup bakımından da farklılaşma vardır. Bu değişimin bileşenleri arasında, anlatıcı tercihleri, anlatım teknikleri ve metinler arası ilişkiler gösterilebilir. Ölüm, aşk, yalnızlık, yabancılaşma gibi benzer temalar etrafında kurgulanan beş romanı ve dört öykü kitabı yalın bir anlatımla, akıcı bir üslupla kaleme alınır. "Dünya Bu Kadar" isimli romanda kahramanların iç dünyasına ait bilgiler hâkim bakış açısına sahip anlatıcı tarafından aktarılır. Merak unsurunun ön planda tutulduğu bu eserde nostaljiye yer verilir ve romanın anlatımında yer yer şiirsel üslup görülür. 1964 yılında geçen olayları kapsayan ve sade bir dille yazılmış "Öbürküler" isimli romanda anlatıcının inanç ve hurafelerden bahsederken Arapça-Farsça sözcükleri kullanması, yazarın dile hassasiyetle yaklaştığını gösterir.

Kurgu dışı eserler de kaleme alan yazarın dil ve etimoloji anlatılarını içeren *Babil Kulesi: Kelime ve Kavramların Dilden Dile Yolculukları* adlı kitabı 2023 yılında Kafka Yayınları vesilesiyle okuyucu ile buluşur. Eriş, aynı yıl *30 Şahane Kelime* adlı eseriyle dil ve etimoloji alanında yaptığı

çalışmalarını zenginleştirir. Çocuklar için yazdığı bu eser, Epsilon Yayınları tarafından basılır. Yazar, kitapta “atlas”, “hamburger”, “şemsiye”, “basketbol”, “iskele babası”, “burç”, “hindi”, “pijama”, “bisiklet”, “bisküvi”, “fesleğen”, “kırmızı”, “leblebi”, “selam”, “çarşı”, “telefon”, “kravat”, “örümcek”, “konuşmak”, “kahve”, “kervan”, “barbunya”, “bayrak”, “video”, “eflatun”, “mont”, “kapüşon”, “sehpa”, “köstebek” ve “alfabe” olmak üzere günlük hayatta sıklıkla kullanılan otuz kelimenin kökeni hakkında sade bir dille bilgiler verir. Yazarlığı “şu yaşımda artık biliyorum ki yazarlık kitabının olması değil yazabilmektir” (S. Erangin, 2022: 5) olarak tanımlayan Mahir Ünsal Eriş’in, öykü ve romanlarının yanı sıra akademik hakemli dergilerde yayımlanmış pek çok makalesi, sempozyumlara sunulmuş tebliğleri bulunmaktadır. Metin yazarlığı ve editörlük gibi alanlarda da yetkin olan yazar, 2024 yılında Muhammed Seyfeddin İbni Zülfikari Derviş Ali’ye ait olan *Alevilik ve Bektaşilikte İkrar Töreni ‘Risale-i Mergube’* isimli eseri Latin harflerine aktarır.

Mahir Ünsal Eriş, çok dilli bir çevrede yetişmesinin de etkisiyle pek çok dile hâkim olur ve gençlik yıllarından itibaren çevirmenlik yaparak hayatını kazanmaya başlar. İngilizce, Fransızca, İspanyolca, İtalyanca, Boşnakça, İbranice dillerinden çeviriler yapar. Osmanlı Türkçesi ve Karamanlı Türkçesine hâkimdir. Ayrıca Arapça, Ladino ve Farsça da bilir.

1.3. Eserleri

Yazın yaşamına otuzlu yaşlardan sonra başlayan ve kendisini “Okumayı, yazmayı çok severim. Dillere, çizgi romanlara ve marangozluğa meraklıyım. Çalışırım, çok çalışırım, hiç durmam, dinlenmem.” (S. Erangin, 2022: 6) şeklinde tanımlayan Mahir Ünsal Eriş 4 öykü kitabı, 7 romanı ve yirmiye aşkın çevirisi; dönemin dergilerinde yürüttüğü edebiyat araştırmaları ve yazıları ile yazın dünyası içindeki varlığını kuvvetlendirir. Eserleri onun yaşamından, düşün dünyasından izler taşır. Yaşamın iç dinamiklerine yapıtları aracılığıyla ışık tutan sanatçı, çocukluktan beslenip çocuk kahramanları vasıtası ile geçmişle yüzleşir.

1.3.1. Öykü

a) *Bangır Bangır Ferdi Çalıyor*

İletişim Yayınları, İstanbul 2012 (I. Baskı); Can Yayınları, İstanbul 2021, 2022, 2024 (I- IV. Baskı); Doğan Kitap İstanbul 2025 (I. Baskı).

(Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar, Kimi Sevse Gülderen, Biten Bir Aşkın Ardından, Bana Küstüler, Bilye Hikmet, Her Kanser Erken Ölümdür, Bir Konsomatris Hikâyesi, Ringo, Mektup Yazacak Gün, Hep Klismann’ın Yüzünden, Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda, Ben Evlenmeyi Boşanmaktan Daha Çok Seviyorum, Vakitlice Gelmeyen Çiş, Biraz Uzunca Bir Diyet Hikayesi)

b) *Olduğu Kadar Güzeldik*

İletişim Yayınları, İstanbul 2013 (I. Baskı); Can Yayınları, İstanbul 2021, 2022, 2023 (I- VI. Baskı); Doğan Kitap, İstanbul 2025 (I. Baskı).

(Sen O Zaman Parasız Yatılıdaydın, Benim Adım Feridun, İşe Çıkılacak Gün, Kanatlarımız Olsa Be Metin, Malibu, Dayımın Avrupa'ya Kaçırılışı, Zehir Miktarda, Stoper)

c) *Sarıyaz*

Can Yayınları, İstanbul 2019, 2022, 2023 (I- IX Baskı); Doğan Kitap, İstanbul 2024 (I. Baskı).

(Şengül, Sarı, Beyefendi, Gül Özlem Gül, Ecevit, Öpücük, Gece Nöbeti, Dedemin Turnası, Sevgi Çağının Sonu)

d) *Kara Yarısı*

Can Yayınları, İstanbul 2019, 2022, 2024 (I- VII Baskı); Doğan Kitap, İstanbul 2024 (I. Baskı).

(Burada Bir Sokak, Bir Sürgün Anısı, Bir Pusula, İstop, Damat'ın Hikayesi, O Akşam Söyleyecektim, Çok Eski Bir Yonca, Makasçı Yaşar, On İki Mehmet ve “Erduran Abi'nin Beni Kurtardığıdır” üst başlıkla: İlk Masal, Ortanca Masal, Son Masal; “Dört Şehir” üst başlığıyla: Birinci Pavyon, İkinci Pavyon, Üçüncü Pavyon, Dördüncü Pavyon)

1.3.2. Roman

a) *Dünya Bu Kadar*

İletişim Yayınları, İstanbul 2015 (I. Baskı); Can Yayınları, İstanbul 2022 (I. ve II. Baskı); Doğan Kitap, İstanbul 2025 (I. Baskı).

Mahir Ünsal Eriş'in ilk romanı “Dünya Bu Kadar” üç bölümden meydana gelir ve başkişi Güneş'in etrafında şekillenir. Yazar, geriye dönüş ve zamanda sıçramalar yaparak hem Güneş'in hikâyesini anlatır hem de başkişinin annesi, babası Turan Bey, Mükerrerem Hanım ve Hasan Fehmi Bey gibi diğer karakterler hakkında bilgiler verir. Kore Savaşı yılları ve 1999 Gölcük Depremi olay örgüsünü şekillendiren unsurlardır. Yazar bu yılları metin düzlemine taşıyarak anlatısını tarihsel ve sosyal açıdan toplumsal hafızayı etkilemiş unsurlarla zenginleştirir. Eserin ilk baskısı Can Yayınları tarafından Ocak 2022 tarihinde, tekrar baskısı Eylül 2022 tarihinde yapılır. Romanın son baskısını Doğan Kitap 2025 yılında yayımlar.

b) *Öbürküler*

Karakarga Yayınları, İstanbul 2017 (I. Baskı); Can Yayınları, İstanbul 2023 (I. Baskı); Doğan Kitap, İstanbul 2025 (I. Baskı).

Mahir Ünsal Eriş'in ilk baskısının 2017 tarihinde Karakarya Yayınları tarafından, son baskısının 2025 yılında Doğan Kitap tarafından yapılan *Öbürküler* başlıklı romanında Fahim Bey ve ailesinin Niğde'den İstanbul'a göçü konu edinilir. Küçük şehirde yaşamının rahatlığına alışmış aile fertleri büyük şehrin getirdiği zorluklar ve burada tanıştıkları esrarengiz kişiler yüzünden şahit oldukları doğaötesi olaylar karşısında korku yaşar. Romanın öykü zamanı çok partili döneme geçiş yıllarını kapsar. Yazar geriye dönüşlerle anlatı zamanını genişletir.

c) *Diğerleri*

Karakarga Yayınları, İstanbul, 2020 (I. Baskı); Doğan Kitap, İstanbul 2025 (I. Baskı).

Öbürküler kitabıyla kişi kadrosu açısından benzerlik gösteren *Diğerleri* romanın olay örgüsü, başkişi Sacide'nin üniversite eğitimi için 1976 yılında tekrar İstanbul'a gelmesini ve Ermeni bir ailenin konağında yaşadıklarını anlatır. Küçük şehir x büyük şehir çatışması etrafında sıkışan başkişi Sacide hayallerinin peşinden koşmaya çalışırken Artin Bey'in doğaüstü alemlerle olan ilişkisine arkadaşı Cahide ile birlikte şahit olur ve gerçek x doğaüstü çatışması yaşayarak başka dünyaların varlığından haberdar olur.

d) *Gaip*

Mundi Yayınları, İstanbul 2022 (I. Baskı) ; Can Yayınları, İstanbul, 2023 (I. Baskı); Doğan Kitap, İstanbul (I. Baskı).

Mahir Ünsal Eriş'in 2020 yılında sesli kitap şeklinde yayınlanan *Gaip* romanın ilk baskısı 2022 yılında Mundi Yayınları tarafından yapılır. Eser, geçirdiği kazanın etkisiyle her şeyi unutan Salih Karahisarlı'nın yeniden kendini bulma çabasının, kimlik arayışının edebi anlatımı olmasının yanında Türkiye'nin yakın siyasi tarihine ışık tutan, bir aile hikâyesidir.

e) *Acaip*

Can Yayınları, İstanbul 2023 (I. Baskı); Doğan Kitap 2024 (I. Baskı).

2022 yılında sesli kitap şeklinde yayınlanan ikinci romanı olan *Acaip*, 2023 yılında Can Yayınları aracılığıyla kitaplaştırılır. Samim ve Güzin'in kesişen hayatlarının hikâyesi olan anlatı

diğer öykü kişilerinin sırları ile boyutlandırılır. Romanın mekânı Ankara'dır. Karanlık Ankara sokakları mitolojik unsurlar ve garip insanlarla beraber olgusalılık kazanır. Yazar, Samim ve Güzin'in bir çeviri bürosunda kesişen hayatlarını doğaüstü unsurlarla zenginleştirir.

f) *Bin 9 Yüz Seksen 3*

Xlibris Yayınları, İstanbul 2024 (I. Baskı).

Mahir Ünsal Eriş'in gençler için yazdığı romanı *Bin 9 Yüz Seksen 3*, zaman yolculuğu hikâyesidir. Kasım 2024 yılında Doğan Yayınlarının alt markası olan Xlibris Yayınları tarafından basılır.

g) *Tatil*

Doğan Kitap, İstanbul 2024 (I. Baskı).

Roman, Almanya'dan memleketine dönene gurbetçi bir ailenin küçük kızı olan Münevver'in yaz tatilinde neler yaptığını, kimlerle karşılaştığını konu alır. Eserin ilk baskısı Doğan Kitap tarafından Kasım 2024 tarihinde yapılır.

1.3.3. Çeviri

Çok uzun yıllardır hayatını hikâye ve roman yazarlığının yanında çevirmenlik yaparak da kazanan Mahir Ünsal Eriş 'in, İngilizce, İtalyanca, Fransızca, İspanyolca, Boşnakça dillerinden çevirileri mevcuttur.

a) *Elveda Selanik*

Leon Sciaky, Varlık Yayınları, 2006 (I. Baskı).

1946 yılında "Farewell to Salonica: City at the Crossroads" ismiyle, Leon Sciaky tarafından İngilizce olarak yazılan anı kitabının ilk çevirisi Varlık Yayınları tarafından 2006 yılında yapılır. Osman Çetin Deniztekin ve Mahir Ünsal Eriş kitabı Türkçeye kazandırır.

b) *Bilgi Ağacı*

Humberto R. Maturana ve Francisco G. Varela, Metis Kitap, 2010 (I. Baskı).

Özgün adı, “El Árbol del conocimiento” olan Şilili iki bilim insanı, Maturana ve Varela'nın 1984 yılında yazdığı bu kitap “Bilgi Ağacı” ismi ile 2010 yılında Mahir Ünsal Eriş tarafından İspanyolcadan Türkçeye çevrilir.

c) *Ermeni Edebiyatı Numuneleri* (Ari Şekeryan ile birlikte)

Sarkis Srents, Aras Yayıncılık, 2012 (I. Baskı).

Sarkis Srents, Ermeniceden Osmanlıcaya çevirerek Servet-i Fünun dergisinde yayımladığı öykülere, dört ünlü Osmanlı aydınından aldığı beğence yazılarını da ekleyerek “Ermeni Edebiyatı Numuneleri” ni 1913 yılında kitaplaştırır. 2012 yılında da sekiz Ermeni yazarın on dört öyküsünü içeren bu eser Mahir Ünsal Eriş ve Ari Şekeryan tarafından Osmanlı Türkçesinden Latin alfabesine aktarılır.

d) *Harold'ın Sirki*

Crockett Johnson, Can Çocuk Yayınları, 2016 (I. Baskı).

Crockett Johnson tarafından 1959 yılında, “Harold’s Circus” ismiyle yayımlanan çocuk kitabı 2016 yılında Mahir Ünsal Eriş tarafından İngilizceden Türkçeye “Harold’ın Sirki” başlığıyla çevrilir.

e) *Uzun Yeleli Kedi Çocuk*

Etgar Keret, Can Yayınları, 2017 (I. Baskı).

Etgar Keret’in “Gur Chatul-Adam Aroch Se’ar” ismini taşıyan, Türkçeye “Uzun Yeleli Kedi Çocuk” başlığıyla kazandırılan çocuk kitabını Mahir Ünsal Eriş, İbraniceden Türkçeye çevirir. Eserin ilk baskısı Can Yayınları tarafından Mart 2017 yılında yapılır.

f) *Savaşı Bitiren Sinek*

Bryndís Björgvinsdóttir, Can Yayınları 2017 (I. Baskı).

Bryndís Björgvinsdóttir tarafından yazılan “Flugan sem stöðvadi stríðid” isimli eser Mahir Ünsal Eriş tarafından İzlandacadan Türkçeye “Savaşı Bitiren Sinek” ismiyle çevrilir. Eserin ilk baskısı Şubat 2017, ikinci baskısı Ekim 2024 yılında Can Yayınları tarafından yapılır.

g) *Kedi Beşiğı*

Kurt Vonnegut, Can Yayınları, 2017 (I. Baskı) (I. Baskı).

Kurt Vonnegut tarafından “Cat's Cradle” ismiyle 1963 tarihinde yazılan eser, Mahir Ünsal Eriş Tarafından “Kedi Beşiğı” ismiyle İngilizceden Türkçeye çevrilir. Roman türünde yazılan eserin Türkiye’deki ilk baskısı Can Yayınları tarafından 2021 yılının Mayıs ayında yapılır.

h) *Zaman Hırsızı*

David Lozano, Doğan Kitap, 2018 (I. Baskı).

David Lozano tarafından İspanyolca yazılan eser Mahir Ünsal Eriş tarafından Türkçeye kazandırılır. Eserin ilk baskısı Doğan Kitap aracılığıyla 2018 yılında yapılır.

ı) *Leon Cilt 1*

De Crecy/ Chomet, Karakarga Yayınları, 2018 (I. Baskı). ***Leon Cilt 2***, De Crecy/ Chomet, Karakarga Yayınları, 2019 (I. Baskı).

Sylvain Chomet ve usta çizgi romancı Nicolas de Crécy’in hazırladığı bu çizgi romanları Mahir Ünsal Eriş Fransızcadan Türkçeye çevirir. Eserlerin ilk baskısı Karakarga Yayınları tarafından 2018 ve 2019 yıllarında yapılır.

i) *Yahuda'ya Göre İncil*

Amoz Oz, Doğan Kitap, 2018 (I. Baskı).

İsraili yazar Amoz Oz tarafından roman türünde yazılan “Yahuda'ya Göre İncil” başlıklı eseri Mahir Ünsal Eriş İbraniceden Türkçeye çevirir. Kitap 2018 yılında Doğan Kitap tarafından yayınlanır.

j) *Alice Harikalar Diyarında*

Lewis Carroll, İletişim Yayınları, 2019 (I. Baskı).

Lewis Carroll tarafından İngilizce olarak yazılan, “Alice’s Adventures in Wonderland” isimli masal, Mahir Ünsal Eriş tarafından “Alice Harikalar Diyarında” başlığıyla Türkçeye çevrilir. Eser 2019 yılında İletişim Yayınları tarafından basılır.

k) *Harold ve Mor Tebeşir*

Crockett Johnson, 2021, Can Çocuk Yayınları, 2021 (I. Baskı).

Crockett Johnson'ın 1955 yılında yazdığı ve resimlendirdiği “Harold and the Purple Crayon” isimli eser İngilizceden Türkçeye “Harold ve Mor Tebeşir” ismiyle Mahir Ünsal Eriş tarafından çevrilir. Eserin ilk baskı tarihi Eylül 2021, tekrar baskı tarihi Ağustos 2023'tür.

l) *Harold'ın Masalı*

Crockett Johnson, 2021, Can Çocuk Yayınları, 2021 (I. Baskı).

Crockett Johnson'ın 1956 yılında yazdığı “Harold's Fairy Tale” isimli eser İngilizceden Türkçeye “Harold'ın Masalı” ismiyle Mahir Ünsal Eriş tarafından çevrilir. Eserin ilk baskı tarihi Eylül 2021, tekrar baskı tarihi Ağustos 2024'tür.

m) *Harold'ın Göğes Yolculuğu*

Crockett Johnson, Can Çocuk Yayınları, 2021 (I. Baskı).

Crockett Johnson'ın 1957 yılında yazdığı “Harold's Trip to the Sky” isimli eser İngilizceden Türkçeye “Harold'ın Göğes Yolculuğu” ismiyle Mahir Ünsal Eriş tarafından çevrilir. Eserin ilk baskı tarihi Eylül 2021 tarihinde yapılır.

n) *Harold'ın Kuzey Kutbu'nda*

Crockett Johnson, Can Çocuk Yayınları, 2021 (I. Baskı).

Crockett Johnson'ın 1957 yılında yazdığı “Harold at the North Pole” isimli eser İngilizceden Türkçeye “Harold'ın Kuzey Kutbu'nda” ismiyle Mahir Ünsal Eriş tarafından çevrilir. Eserin ilk baskı tarihi Ekim 2021 tarihinde yapılır.

o) *Harold'ın Odasına Bir Resim*

Crockett Johnson, Can Çocuk Yayınları, 2021 (I. Baskı).

Crockett Johnson'ın 1960 yılında yazdığı “A Picture for Harold's Room” isimli eser İngilizceden Türkçeye “Harold'ın Odasına Bir Resim” ismiyle Mahir Ünsal Eriş tarafından çevrilir. Eserin binici baskı tarihi Ekim 2021'dir.

ö) *Teldeki Kuş*

Philippe Girard, Karakarga Yayınları, 2022 (I. Baskı).

Philippe Girard'ın “Teldeki Kuş” isimli anlatısı çizgi roman türünde kaleme alınmış bir eserdir. Mahir Ünsal Eriş tarafından Türkçeye çevrilen bu eserin ilk baskısını Karakarga Yayınları 2022 yılında yapar.

p) *Walden*

Henry David Thoreau, Can Yayınları, 2022 (I. Baskı).

Henry David Thoreau'nın yazdığı, ilk kez 1956 yılında yayımlanan “Walden; or, Life in the Woods” isimli eser İngilizceden Türkçeye “Walden” başlığıyla Mahir Ünsal Eriş tarafından çevrilir. Eserin ilk baskı tarihi Kasım 2022'dir. Tekrar baskı tarihi Eylül 2024'tür.

İKİNCİ BÖLÜM

2. MAHİR ÜNSAL ERİŞ'İN ÖYKÜLERİNDE YAPI VE TEMA

2.1. Mahir Ünsal Eriş'in Öykülerinde Yapı

2.1.1. Öykü Kitaplarının Kimliği

Mahir Ünsal Eriş'in ilk eseri olan *Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde* kitabı “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, “Kimi Sevse Gülderen”, “Biten Bir Aşkın Ardından”, “Bana Küstüler”, “Bilye Hikmet”, “Her Kanser Erken Ölümdür”, “Bir Konsomatris Hikayesi”, “Ringo”, “Mektup Yazacak Gün”, “Hep Klismann'ın Yüzünden”, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, “Ben Evlenmeyi Boşanmaktan Daha Çok Seviyorum”, “Vakitlice Gelmeyen Çiş”, “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikayesi” adlı on dört anlatıdan oluşur. Konu ve kişileri açısından çeşitlilik sergileyen bu on dört öyküde, bazen bir çocuğun gözünden acı kaybediş, bazen yetişkinlik umutsuzluğu, bazen ergenlik döneminin sarsıcı ilişkileri, bazen de sıradan insanın büyük umutları anlatılır ve öykülerde kavga esnasında sönen umutlar, sancılı büyümeler, ani kayıpların bireyde uyandırdığı derin izler, küçük kasabalardaki büyük aile trajedileri konu edilir. İletişim Yayınları'ndan ilk baskısı 2012, Can Yayınları'ndan ilk baskısı 2021 yılında yapılan eser, Aralık 2022'ye kadar dört kez basılır. Çalışmada kitabın Şubat 2022'deki 3. Baskısı kullanılmıştır.

Mahir Ünsal Eriş'in ikinci eseri olan *Olduğu Kadar Güzeldik* “Sen O Zaman Parasız Yatılıdaydın”, “Benim Adım Feridun”, “İşe Çıkılacak Gün”, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, “Malibu”, “Dayımın Avrupa'ya Kaçırılışı”, “Zehir Miktarda”, “Stoper” adlı sekiz anlatıdan oluşur. Bu kitapta yer alan “Benim Adım Feridun” adlı öykü, Duvar dergisinin Kasım-Aralık 2012 tarihli 5. sayısında önceden yayımlanır ve 2016 yılında da sinema filmine uyarlanır. 2014 yılında Sait Faik Hikâye Armağanı'na değer görülen öykülerde büyüme derdinde olanların, geçinmek için çabalayanların, bir otostopla geçmişe dönenlerin hikâyeleri, günlük hayat mekanları olarak kabul edilen çay bahçelerinde, düğün salonlarında ve daracık ev içlerinde anlatılır. Ayrıca Bandırma ve Erdek civarlarında geçen öykülerde küçük insanların büyük duyguları yalın bir dille ve günlük hayat manzaralarıyla okura aktarılır. Kitabın İletişim Yayınları'ndaki ilk baskısı 2013 yılında; Can Yayınları'ndaki ilk baskısı 2021 yılında yapılır. Eser, Ekim 2022 tarihine kadar beş kez basılır. Çalışmada kitabın Eylül 2021'deki 2. Baskısı kullanılmıştır.

Sarıyaz adlı eser, “Şengül”, “Sarı”, “Beyefendi”, “Gül Özlem Gül”, “Ecevit, Öpücük”, “Gece Nöbeti”, “Dedemin Turnası”, “Sevgi Çağının Sonu” adlarını taşıyan ve yaşamı, bireyi, bireyin diğer insanlarla ilişkisini sorgulamaya yönelik öykülerden oluşur. Kitap, birbirleriyle doğrudan ya da dolaylı bir şekilde bağlı sekiz öyküden meydana gelir. Bu sekiz öyküyü birbiriyle bağlayan ilk unsur, doğa olaylarıdır. Yazar, Afrika’dan gelen sarı kum fırtınasını ve ardından gerçekleşen depremi kitaptaki tüm öykülerin merkezine yerleştirir. Eserdeki her öykü afetler etrafında cereyan eder. Eriş, öyküleri sadece aynı doğal afetlerin meydana gelmesiyle birbirine bağlamakla kalmaz, aynı zamanda onları metnin yapı unsurlarını oluşturan kişi, mekân, zaman düzleminde de birbirine bağlar. Tüm anlatılar bir devamlılık içindedir. Örneğin “Sarı”, “Gül Özlem Gül” ve “Sevgi Çağının Sonu” adlı öykülerin mekânları, zamanları ve bazı kişileri ortaktır. Sözgelimi “Sarı” öyküsünde başkışısı, “Sevgi Çağının Sonu” isimli öyküde fon karaktere dönüşür. “Gül Özlem Gül” de başkışısı Özlem, “Sevgi Çağının Sonu” öyküsündeki başkışının karısıdır ve Özlem’in kocasıyla yaşadığı problemler bu kez onun bakış açısından anlatılır. Eriş, kendi eserleri arasında metinlerarasılık yapar. İlk basımı 2019 yılında Can Yayınları’nda yapılan kitabın Ağustos 2023’e kadar 10 baskısı yapılır. Çalışmada kitabın Şubat 2022’de yapılmış 8. baskısı kullanılmıştır.

Yazarın basılmış son öykü kitabı olan *Kara Yarısı* “Burada Bir Sokak”, “Bir Sürgün Anısı”, “Bir Pusula”, “İstop”, “Damat’ın Hikayesi”, “O Akşam Söyleyecektim”, “Çok Eski Bir Yonca”, “Makasçı Yaşar”, “On İki Mehmet” ve “Erduran Abi’nin Beni Kurtardığıdır” üst başlıyla: “İlk Masal”, “Ortanca Masal”, “Son Masal”; “Dört Şehir” üst başlığıyla: “Birinci Pavyon”, “İkinci Pavyon”, “Üçüncü Pavyon”, “Dördüncü Pavyon” adlarından oluşan on yedi anlatıdan oluşur. Yazarın, “Erduran Abi’nin Beni Kurtardığıdır” ve “Dört Şehir” üst başlığında sınıflandırdığı hikâyelerinin olay örgüleri kendi içlerinde birbirleriyle bağlantılıdır.

Mahir Ünsal Eriş, *Sarıyaz* ve *Kara Yarısı* ile altı yıl aradan sonra, yeniden okurlarının karşısına çıkar. Yazar, *Kara Yarısı*’nda öykü kişilerinin küçük dünyalarına, aşamadıkları içsel sınırlarına, küçük bir kasabaya hapsolanların bireysel sorgulamalarına değinir. Bazı öykülerinde kasabaların dar sokaklarında sıkışıp çırpınan öykü kişilerinin umutsuzluğunu resmederken, bazılarında da kazaya kurban gidenleri anlatmaya çalışan yazar, genelde insanın kara yarısını; yani hasede, fesada, içindeki şerre kapılıp gidenlerin öyküsünü de anlatılarına dahil eder. İlk baskısı 2019 yılında Can Yayınları’nda yapılan kitabın, Haziran 2024’e kadar 7 baskısı yapılır. Çalışmada Nisan 2020’de yapılan 4. baskısından istifade edilir.

2.1.2. İsim-İçerik İlişkisi

Duygu ve düşüncelerin estetik bir şekilde dile aktarımı olan edebî eserin okura açılan ilk kapısı ismidir. “Devingen yapıya sahip eserin ismi ile içeriği, karşıtlık veya bağıntı; doğrudan veya dolaylı ilişki ile süreklilik gösteren ve sonsuz anlam üretimi barındıran göstergeler evrenine sahiptir.” (Eliuz, 2019: 60) Bu sonsuz anlam üretimi, eserde çoksesli ortamı beraberinde getirir. Eriş’in anlatıları;

çocukluk, bireysel geçmiş, hatıra fenomenleri etrafında şekillenen varoluşsal kaygılar içinde olan bireyin arayış öykülerinin kurgusudur. Öykü karakterleri kendi oluş mücadelelerini, atılımlarını, travmalarını, kayıplarını, toplumsal ve evrensel göndergelerle kendini ve çevresini anlatır. Kendisini yeniden kurmaya çalışan özne, çevresindekileri de karşısına alarak başkaldırısını düşünsel düzlemde eylemsel boyuta taşır.

Mahir Ünsal Eriş, kırk yedi öyküsünde yabancılaşma, yalnızlık, yozlaşma izleklerine geçmiş-şimdi, yalnızlık-kalabalık, nesne-özne, ölüm-yaşam, zengin-fakir, güçlü- güçsüz bağıntılarıyla derinlik kazandırır. Sanatkârın yazınsal uzamındaki ilk göstergesi olan eser isimleri, hem izleksel kurgu hakkında ipucu verip desteklediği hem de öykü kişileri hakkında bilgiler verdiği için önemlidir. Anlatılarını; geçmiş zamanın anlatımı ve bunun karakterlerde bıraktığı izler üzerine kuran sanatkâr, toplumsal ve bireysel yozlaşma, içsel dönüşüm mesajları içeren eserlerinin isimlerini bu yönelim doğrultusunda içeriğe açılan kapı niteliğinde düzenler. Adlandırmalar; konuya gönderme yapan sözcüklerden, kahraman isimlerinden ve öykü zamanını imleyen sanatçı isimlerini taşıyan söz öbeklerinden meydana gelir. Bazıları da psikolojik bağlamda algısal olarak yeniden doğmanın doğrudan ya da dolaylı ifadesidir. Bu tarz öykülerinde, ön planda insana ait düşsellik yorumlanırken arka planda toplumdaki yozlaşmalar geçmişin izleri takip edilerek sunulur. Anlatıların ismindeki sembolik kodlamalar ile kişinin “kendini yapması” (Sartre, 2020: 39) ve varoluşunun bilincine ulaşması istenir.

Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde başlıklı öykü kitabına yazarın seçtiği bu ismin, entrik kurgunun odaklandığı devir bağlamında sembolik bir anlamı vardır. İsim, içinde yer alan anlatıların “öykü zamanı” hakkında ipucu verir. Kitaptaki bütün hikâyeler, evlerde “bangır bangır Ferdi’nin” çaldığı yıllarda geçer.

Bangır bangır Ferdi çalıyor evde, zamanın çok evleri gibi. Camlardan, aynalardan, duvarlarda asılı posterlerden dönüyor Ferdi’nin titreyerek, titreyerek; kadınlar bir yandan şerbetlenmiş parmaklarının ucuyla tuttıkları sigaralarını tellendirip bir yandan eşlik ediyorlar Ferdi Bey’e, yarı dudaklarıyla (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, s. 14).

Ferdi şarkılarıyla 90’lı yılların mahalle panoraması çizilir. Eserde, başlıktan itibaren postmodern anlatım tekniklerinden metinselaralığın gönderge/atıf yönteminin yoğun şekilde kullanıldığı görülür. “Herhangi bir söz grubu alıntılanmadan ya da dönüştürülmeden sadece bir eserin başlığının, bir yazar adının, bir kitabın adının anılması” (Eliuz, 2016: 128) olan gönderge/ atıf; kitabın başlığında geçen ve içerikte de tekrarlanan şarkıcı Ferdi’nin adının geçmesiyle yapılır.

“Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar” da gecelik duraksamaların mekânı olan genelevde yaşayan Serkan’ın ani ölümünün başkişi üzerinde nasıl bir etki bıraktığı anlatılır. Başkişi, en yakın arkadaşı Serkan’ın ölmesiyle birlikte ölüm olgusuyla tanışır. “*Of, ne sıkıcı hayat! Ezana kadar ne yaparım ya ben şimdi*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”,

s. 18), diyerek rusal anlamdaki huzursuzluğunu ifade der. Onun, arkadaşının ani gidişine verdiği ilk bireysel tepki canının sıkılması ve ardından bu sıklıkla gidermek için teybe Ferdi ve Orhan kaseti bulup takmasıdır.

“Kimi Sevse Gülderen” başlığını, başkişinin adından alır ve öykünün içeriğine dair önemli ipuçlarını barındırır. Sevgisiz bir evde büyüyen Gülderen, babasının ölmesiyle yanlış kişileri sevmeye başlar ve onlar tarafından seilmeyi bekler. Anlatının ismi, başkişinin karşısındaki kişilerle sağlıklı iletişim kuramayacağına işaret eder. Gülderen’in sevmeye/sevilme edimi -sa (-se) ekiyle de vurgulandığı gibi hep şarta bağlıdır. Oysa o, anne-babasının onda bıraktığı yaraları sarmak için koşulsuz şartsız sevilmenin yollarını arar fakat sevdiği ve sevildiğini zannettiği kişiler, problemli, kendi çıkarlarını gözetken, bir bakıma onu kullanan tiplerdir. İsteddiği şekilde sevilme imkânı bulamaz ve hep bekler: “*Kimi sevse Gülderen, hep onu beklemekle geçerdi bütün vakti. Mesela babasını. Ne kadar uzun uzun beklemişti onu*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Kimi Sevse Gülderen”, s.19). Şart cümleleri iki grup kelimedenden oluşur. Şartlı bölüm yan cümle, sonraki bölüm bütünleyici cümle diye adlandırılır. Yan cümle olarak “*Kimi Sevse Gülderen*” ifadesi, öykü içinde olumsuz bir şekilde devam ettirilir. Çocukluk yıllarında sağlamlaştıramadığı aile bağları, genç kızken kurduğu olumsuz ilişkilere zemin hazırlar. En yakınları tarafından koşula bağlanarak sevilmenin bireyin hayatında nasıl yıkımlara sebep olduğunun anlatıldığı öyküde eserin başlığıyla tüm bu olaylar sezdirilmiş olur.

“Biten Bir Aşkın Ardından” isimli öyküde, sevgilisinden ayrılmış başkişinin son çırpınışlar anlatılır. Başkişi Evrenos, aldattığı sevgilisinden af dileyip barışmak için onu Erdek’te bir çay bahçesine davet eder. Konu ve tema ile doğrudan bağlantılı olan sıfat fiil eki almış söz öbeğinden meydana gelen isimdeki “biten” sözcüğüyle başkişinin tükenmişliğine, çaresizliğine gönderme yapılır. “*‘Affet beni n’olur, özür dilerim senden, bin kere özür dilerim. Görmüyor musun pişmanlığımı?’ dedim kalan son gücümle. Nefes aldıkça midemin bulantısı daha da artıyordu*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Biten Bir Aşkın Ardından”, s.36). Biten aşk, başkişiyi hem fizyolojik hem ruhsal anlamda olumsuz etkiler.

“Bana Küstüler” başlıklı anlatının ismi konu ve tema ile doğrudan bağlantılıdır. Başlıkta kullanılan, “darılmak, herhangi birinin hoşına gitmeyen bir söz veya davranışı yüzünden görüşmez olmak” (Türk Dil Kurumu [TDK], 1998: 1442) şeklinde tanımlanan “küs-” fiili entrik kurguyu destekler. Başkişinin, arkadaşları tarafından yalnızlığa mahkûm edilişi anlatılır. “*Yalnızlık içinde kaldım.*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bana Küstüler”, s.50) diyen başkişi, arkadaşlarının ona küsmesiyle neler hissedip neler yaşadığını aktarır. Bu bir başınalık aynı zamanda onun hayata küsmesine de sebep olur. “*Mahvettiler bir yılımı, hatta sonrasında bile gelemedim kendime hiç*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bana Küstüler”, s.50). Öykü ismi, tematik düzlemdeki olaylara işaret ederken “bana” sözcüğüyle de olayları anlatanın kim olduğunu sezdirir.

“Bilye Hikmet” isimli öykünün anlatıcısı aşk acısıyla hamakta yatarken bir anda aklına “Bilye Hikmet” adlı kişi gelir ve onunla geçmişte yaşadığı şeyleri aktarır. Anlatının ismi, anlatıcı kişinin belediyeye ait yaz kampında tanıştığı Hikmet adlı karaktere, herkes tarafından söylenen, “Bilye Hikmet” hitabından gelir. Anlatıcı, “*Bu adamcağıza neden Bilye Hikmet denirdi acaba?*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bilye Hikmet”, s.52) diye sorgulasa da ona neden bu şekilde seslenildiğini bilmez ama herkes o şekilde seslendiği için aynı hitabı kullanır. Bilye Hikmet, sahip olduğu karakter özellikleri ve çevresindeki kişilerin onun hakkındaki düşünceleriyle Türkçe sözlükte “Tanrı’nın insanlar tarafından anlaşılamayan amacı, bir şeyin oluşundaki akıl erdirilemeyen gizli sebep.” (TDK, 1998: 995) şeklinde tanımlanan isminin özelliklerini taşır. Onun sahip olduğu bu nitelikler “Bilye Hikmet” tamlamasının ayrıntılı boyutunu pekiştirir. Kahraman anlatıcı için; Bilye Hikmet anlaşılması güç, esrarengiz bir tiptir. Onun kimseye anlatmadığı, herkesten sakladığı uyuşturucu işini gizleyebilmesi dışarıya karşı farklı izlenim çizmesiyle mümkün olur. Asıl yüzü ortaya çıktığında ise anlaşılmasız hallerinin arkasındaki sebep şu şekilde açıklanır: “*Hikmet’e edilen itibar, ruhları değil kafaları güzelleşsin diyeymiş*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bilye Hikmet”, s.57). Bu doğrultuda Hikmet’in sahip olduğu nitelikler “Bilye Hikmet” isminin göndergesidir. Böylece içeriği meydana getiren söz konusu niteliklerin eserin adında taşındığı anlaşılır.

“Her Kanser Erken Ölümdür” başlıklı anlatının ismi, edebi eseri tematik düzlemde tamamlayan ve bilgi sunan unsur olması açısından önemlidir. Başkişinin iç dünyasının bilinç akışı ve monologlarla sunulduğu öykünün ismi, geride bırakılmayı, yarım kalmışlığı işaret eder. Trajik bir kırılma yaşayan başkişi, göğüs kanseri olduğunu öğrendikten sonra ölüme hazır olmadığını ve “*her ölüm erken ölümdür*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Her Kanser Erken Ölümdür”, s.64), diye düşünerek hayatını sorgular. Hayatında bir andan beliren ölüm gerçeğinden hiçbir şey olmamış gibi davranarak kaçmaya çalışır ve kendisine ölümü yakıştırmaz.

“Bir Konsomatris Hikâyesi” isimli öyküde “konsomatris” bir kadının aldığı kararlarla, başkişi ve ailesinin hayatında ne gibi durumlara sebebiyet verdiği aktarılır. Anlatıcının ablasının izleksel kurguda karşıdeğerin kişi düzleminde yer alan kişilerle beraberliği hayatına mal olur. Abla, aldığı yanlış kararlar Türkçe sözlükte “gazino, bar vb. eğlence yerlerinde müşteri ile yiyip içerek çalıştığı yere kazanç sağlayan kadın” (TDK, 1998: 1355), şeklinde tanımlanan bir konsomatrise dönüşür. Onu, yaşadığı bu pespaye hayat, bir pezevenkten hamile kalışı ve en sonunda şiddet gördüğü için bebeğini kaybedişi intihara sürükler. Anlatıcı, ablasının cenazesinden dönerken onun yaşadıklarından “*teferruatını hiç bilemeyeceğimiz bir konsomatrislik hikâyesi*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, s.75) şeklinde bahseder ve öykünün ismine işaret eder.

“Ringo” ismi, anlatıcı kişinin evinde tanıştığı Bekir Akpınar adlı karaktere, herkes tarafından söylenen, “Ringo” hitabından gelir. Herkesin “Ringo” olarak tanıdığı kişinin asıl adı öykünün sonunda jandarmalar tarafından söylendiğinde ortaya çıkar. “*Bekir Akpınar, teslim ol!*” (Bangır

Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Ringo”, s.82) KORA şemasında karşıdeğerin kişi düzleminde yer alan “Ringo”, hem devlet tarafından aranan bir suçlu hem de yuva yıkan kişi konumundadır. Başkişinin babası her işe gittiğinde annesiyle görüşmek için eve gelen Ringo, ismi verilmeyen çocuk anlatıcının sahip olmadığı şeylere ulaşmasını sağlayan kaynaktır. “Çünkü Ringo demek kremalı bisküvi, kayısıli meyve suyu ve plastik top demektir[r]” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Ringo”, s.81). O, başkişinin çocuk dünyasını aldığı bisküvi, top gibi nesnelerle zenginleştirse de aslında aile içindeki yozlaşmaya neden olan kişidir. Başkişi, öyküleme zamanında Ringo’nun bu yozlaşmanın sebebi olduğunu hissettirir. “Ringo’nun sesi gelirdi sonra, koşuyormuş gibi, soluk soluğa. Bergen çalardı odada...Belli belirsiz annemin sesi seçilirdi. Bergen’in acılı bağıışı arasından, seçilmese daha iyiydi. Hâlâ ne zaman Bergen dinlesem...” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Ringo”, s.80) Annesinin yabancı bir adamla girdiği cinsel ilişkiye şahit olan başkişi, ne zaman Bergen’in sesini duysa o anları hatırlar ve olumsuz bir ruh hâline bürünür.

“Mektup Yazacak Gün” adlı anlatı, başlığı itibarıyla sıfat tamlamasıdır. Anlatının ismi; konu ve tema ile doğrudan bağlantısı bulunan etkileyici ve gizemli bir sezdiriciliğe sahiptir. Başkişinin evine, mektubu yazdığı günün gecesi hırsız girer ve o, mektubunun başkalarının eline geçmesinden utanıp huzursuzluk duyar. Mektup yazdığı için pişmanlığını “Mektup yazacak günü bulmuşum anasını satayım” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Mektup Yazacak Gün”, s.90) sözleriyle ifade eder.

“Hep Klinsmann’ın Yüzünden” başlıklı anlatı ismini başkişinin büyük bir ilgiyle takip ettiği 1990 FIFA Dünya Kupası maçlarında oynayan “Klinsmann” adlı futbolcudan alır. Esere açılan ilk kapı olan anlatı ismi, öykü zamanının net bir şekilde belirtilmediği metinde, olayların geçtiği zaman hakkında ipucu verir.

Klinsmann, Arjantinli Monzon’u oyundan attırınca dağıldı Arjantin. Bir de üstüne Rudi Völler kendini yere atıp yalandan bir penaltı kazandırdı takımına. O penaltıyla şampiyonlukta etti Arjantin’i Almanya. Hep Klinsmann’ın yüzünden (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Hep Klinsmann’ın Yüzünden”, s.104).

Yazar, bir yandan atıf yöntemini kullanarak anlatısını zenginleştirirken bir yandan da başkişinin yaşantısını şekillendirir. Başkişi, kupa maçlarını zevkle takip etmesi ve ilk kez âşık olmanın verdiği ruh haliyle hayatının en mutlu yazını geçirir. O, ilk aşkı Şefika’yla günlerini huzur içinde geçirirken Dünya Kupası’ndaki futbolcuların fotoğraflarını biriktirdiği albümünü de tamamlama niyetindedir. Bu doğrultuda, hem Şefika’nın aniden onu bırakıp İstanbul’a gitmesi hem Klinsmann’ın fotoğrafını asla bulamayışı ve albümün eksik kalması hem de tuttuğu takımın kaybetmesi, “Hep Klinsmann’ın Yüzünden” isimlendirmesinin göndergeleridir ve başkişi, öykü isminin içinde yer alan olumsuz sebep bildirmek için kullanılan “yüzünden” ifadesinde sezdirildiği gibi hayatındaki bütün olumsuzlukların arkasındaki sebep olarak Klinsmann’ı görür. Böylece içeriği meydana getiren söz konusu unsurların eserin adında taşındığı anlaşılır.

“Kadınlar Hep Olmadık Zamanda” öyküsünün başlığı diğer unsurlarla bir bütünlük içindedir. İsmi belirtilmeyen başkişinin hayatındaki kadınları beklemediği zamanlarda kaybedişinin anlatıldığı hikâye, ölüm ve ayrılık temaları etrafında şekillenir. Esere açılan ilk kapı olan başlık, entrik kurguyu şekillendiren her cümleyle doğrudan bağlantılıdır. Başkişi, yoğun bakımda ölümle mücadele eden kızının yanındayken geçmişe dönerek babaannesinin, annesinin ölümünden; çok aşıkken onu bırakıp giden sevgilisinden bahseder ve “*Kadınlar hep olmadık zamanda gitmeyi severler,*” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, s.105) der. Öykünün ismi başkişinin geçmişte ve şimdide yaşadıklarını işaret eder.

“Ben Evlenmeyi Boşanmaktan Daha Çok Seviyorum” öyküsü isim-içerik bakımından bütüncül bir yapı gösterir. Anlatı ismini, eşinden boşandıktan sonra “*Öğreniyorum ki ben, evlenmeyi boşanmaktan daha çok seviyordum,*” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Ben Evlenmeyi Boşanmaktan Daha Çok Seviyorum”, s.123) diyen ve evlenmenin daha güzel bir şey olduğunu fark eden başkişinin duygu dünyası ve entrik kurguyu birbirine bağlayan olay halkalarından alır.

“Vakitlice Gelmeyen Çiş” de bir fabrikada gece bekçiliği yapan Ali’nin yanlış anlaşılma sebebiyle başına gelenler anlatılır. Öykü ismini esere konu olan bir durumdan alır. Başkişi, fabrika yakınlarındaki inşaatta çişini yapıp sevgiliyle buluşmak için oradan ayrılacakken bir anda kendini polis baskınına uğrayan inşaattaki diğer kişilerle göz altında bulur. Aslında hiçbir örgüte bağlı olmayan, siyasetten hiç anlamayan Ali, yanlış anlaşılma, inanmama gibi sebeplerden ötürü devlete başkaldırdığı gerekçesiyle hakketmediği cezalara çarptırılır. Yıllar sonra yaşadıklarını anlatıcıya aktarırken “*Bu memlekette çişini bile vakitlice yapacaksın aga!*” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Vakitlice Gelmeyen Çiş”, s.135) diyerek anlatı ismine gönderme yapar.

Başkişi Ayhan’ın öğrenciyken bir kızıdan çaldığı 25 doların diyetini ödeme hikâyesinin anlatıldığı “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi” dört bölümden oluşan uzun bir anlatıdır. Yazar, eserin ismiyle okura uzun bir öykü okuyacağını işaret eder. Ayhan’ın ödemesi gereken ‘diyet’, sözlükte bir şeyin karşılığı olarak ödenmek zorunda kalınan şey (TDK, 1998: 606) olarak tanımlanır. Başkişi öğrencilik yıllarında çaldığı bu paranın üzerinde bir lanet oluşturduğunu düşünür ve bundan kurtulmak için önüne çıkan üç garibana çaldığı miktardaki parayı bölüştürmeye karar verir ve böylece “*günahının diyetini*” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi”, s.156) ödemiş olur.

Yazar, *Olduğu Kadar Güzeldik* isimli öykü kitabının başlığını, Yıldız Tilbe’nin attığı bir tweetten hareketle koyduğunu kendisiyle yapılan röportajda ifade eder. Kasabada yaşayan “küçük” insanları anlatan yazarın, üç kelimedenden oluşan bu ismi kitabına başlık olarak seçmesi yerindedir. Öykülerinde sunduğu hayat manzaraları, birbirinden farklı tipteki kişileri hiçbir gösterişe, aşırılığa kaçmadan, sivrilmeden “olduğu kadar güzel” dir. Sıradan insanların günlük hayatın içindeki

hikâyelerinin anlatıldığı öykülerden meydana gelen kitabın başlığı isim- içerik bağlamında eserdeki diğer öykülerle doğrudan bağlantılıdır.

“Sen O Zaman Parasız Yatılıdaydın” isimli öykü, başkişinin çocukluk yıllarında yaşadığı bir olayı, orada olmayan (yatılı okulda kalan) kardeşine anlatmasından meydana gelir. Kız kardeşinin olaylar gerçekleşirken nerede olduğunu belirten bu söz öbeği anlatıcının olayları sonradan aktardığını gösterir. Söz grubundaki ‘parasız yatılı’ ifadesiyle kız kardeşin burada para vermeden kaldığı anlaşılır ve öykü ismi, ailenin maddi durumu hakkında ipucu verir. Kız kardeşin -okuluna para verilme de- dışarda okuması onları parasal anlamda zorlar. Başkişi, babalarının anlamadığı işlere girip borçlanmasının arkasındaki sebep olarak kız kardeşini görür ve “*Onca borcun içine seni okutabilmek için girdi biraz da*” (Olduğu Kadar Güzeldir, “Sen O Zaman Parasız Yatılıdaydın”, s.13), diyerek kız kardeşini suçlar.

“Benim Adım Feridun” isimli anlatıda aşk acısıyla hayattan kopmuş başkişinin tekrar hayata dönmek için yaptığı girişimler anlatılır. Ben anlatıcının gerçek isminin verilmediği öyküde, başkişi ancak başkası (Feridun) olduğunda huzura kavuşur. Eserin ismi ile metin arasında doğrudan bağlantı vardır. Ayrılık acısı çeken ve yapayalnız kalan başkişi, geçirdiği bunalımın izlerini azaltmak için çocukluğunu geçirdiği Erdek’e gider. Orada, kalabalık içinde kafasının dağılacağını düşünür ve tanımadığı bir ailenin düğününe katılmaya karar verir. Fakat işler umduğu gibi gitmez. Yanlış anlaşılmayla hiç tanımadığı ailenin Almanya’dan düğüne davetli yeğeni oluverir. Bu durum başlangıçta onu endişelendirse de öykünün ilerleyen bölümlerinde aradığı huzurun kendisi dışında biri olmakta olduğunu fark eder ve rol yapmaya karar verir. Kendisiyken mutsuz, depresif olan başkişi; Feridun olduğunda olumlu yönde değişim geçirir ve artık başkalarına “*benim adım Feridun*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Benim Adım Feridun”, s.41) demek, onu mutluluğa götüren tılsımlı sözcükler hâline dönüşür. Yalnızlıktan bunalan başkişi, yalnızlığın ailesizlik olduğunu kavrayarak ismin ona sağladığı sıcak aile ortamıyla bu duygudan kurtulur. Yeni ismi ona aradığı aile sıcaklığını ve eksik yanlarını tamamlama imkânı verir.

Hep güldüğümü, gülümsediğimi fark ettim sonra. Yalnızlık ailesizlikmiş meğer, yalan da olsa bir ailem olunca nasıl mutlu göründüğümü hissettim. Sürekli birileriyle konuşuyor, olmayan bir ailenin olmayan selamlarını aktarıyor, en fak bir fikrim olmayan hayatlarını anlatıyordum. İyice ısınmışım işe (Olduğu Kadar Güzeldik, “Benim Adım Feridun”, s.41).

Arapça ferd kökünden türeyen Feridun ismi, “tek, benzeri olmayan” (Kanar, 2010: 267) anlamlarına gelir. Öykünün başlarında insanlardan kaçan başkişi, bu ismin ona getirdiği ayrıcalıkla hem kendisiyle hem de toplumla barışık bir fert olarak yaşar ve birey olma içgüdüsünü kaybeden başkişi bu isimle birlikte girmiş olduğu ben-öteki çatışmasını sonlandırıp “ferd”leşir.

“İşe Çıkılacak Gün” de geçinmekte zorlanan üniversite öğrencisinin para kazanmak için hırsızlığı meslek edinmesinin hikâyesi anlatılır. Eserin ismi ve içeriği arasında doğrudan bir bağlantı

vardır. Öykü ismini, Turgay'ın başkişiyeye söylediği “*O zaman yarın akşam işe çıkarıyoruz seni.*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “İşe Çıkılacak Gün”, s.53) cümlesinden alır. “İşe çıkmak” tan kasıt, hırsızlık yapmak için evlere girmektir. Bu yönüyle öykünün ismi tematik düzlemde anlatılanlara işaret eder ve başkişinin işe çıkacağı gün başına neler geleceğini düşündürmesi açısından merak uyandırıcıdır.

“Kanatlarımız Olsa Be Metin” isimli öykü Metin isimli anlatıcının geçmişe dönerek akli melekeleri zayıflamış, hayal dünyasında yaşayan Mavi Haydar'ın trajik sonlu hikâyesini anlatmasından meydana gelir. Eser ismini başkişinin anlatıcıya, kendisinde olmasını istediği bir şeyden bahsetmesinden alır. Mavi Haydar sarhoşken, anlatıcıya “*Kanatlarımız Olsa Be Metin*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, s. 67) der. Bu temenni hayattan beklentisi olmayan Mavi Haydar'ın ölme isteğini vurgulayan ilk işarettir. Böylece eserin ismi, taşıdığı sembolik anlamla okuru vaka zincirindeki hazin sona hazırlar. Başkişi, kanatlara sahip olduğunu düşünerek evinin balkonundan başka bir dünyaya uçar. Onun zihninde “kanat”, özgürlüğü simgeler. Özgür olmadığını düşünen Mavi Haydar, sahip olduğu hayali kanatlarla “*göğün mavisine*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, s.72), uçsuz bucaksız yere kavuşacağını ve kurtuluşa ereceğini düşünür. Mavi Haydar'a verilen “mavi” lakabı eser isminin göndergesidir. Gökyüzünün, suyun ve denizin rengi olan mavi, sonsuzluk ve huzuru imler. Başkişi, hayatında bulamadığı huzuru kanatlanıp göğe karışarak bulmayı hedefler.

“Malibu” öyküsü başkişinin başından geçen olayları daha sonradan anlatmasıyla kurgulanır. Eserin ismi, anlatıcının hayatında önemli iz bırakan, orta okuldaki müdür yardımcısına verilen lakaptan gelir. “Malibu”, asıl adı Mehmet Ali Bulut olan müdür yardımcısının kısaltmasıdır: “*Malibu! Ortaokuldaki müdür yardımcısı. Beni askılara asan, panayırılık bir şeymiş gibi tüm okula seyrettiren, çocukluğumu incecik bir çita gibi kıran Malibu; Mehmet Ali Bulut*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Malibu”, s.77). Başkişi için çocukluk travması olan bu kişi, utanmasına, korkudan altına kaçırmasına, ölmek istemesine sebep olduğu için olumsuz imaj taşır.

“Dayımın Avrupa’ya Kaçırılışı” başlıklı anlatıda başkişi, dayısının bir anda ortadan kaybolmasıyla ailesinin neler yaşadığı anlatılır. Başkişinin Nedim ismindeki dayısı bir gün annesini aramayıp “*Ben Avrupa’dayım, beni merak etmeyin!*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Dayımın Avrupa’ya Kaçırılışı”, s.92) demesiyle olaylar cereyan eder. Bütün aile anneannenin evinde toplanıp Nedim’den gelecek haberi bekler. Eserin ismi öyküde yaşanacak olayları işaret ettiği için, içerikle doğrudan bağlantılıdır.

“Zehir Miktarda” öyküsü isim-içerik bakımından bütüncül bir yapı gösterir. Küçük kasabadaki kerhanenin yönetiminden sorumlu olan Kız Fikret, yeni gelen patronunu onu sürekli aşağılayıp hor gördüğü için zehirlemeye karar verir ve baytara gider. Baytar, zehri Kız Fikret’e dikkatlice kullanmasını tavsiye ettikten sonra “*malum zehir miktarda,*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Zehir

Miktarda”, s.110) der. Onun bu söylemi öyküye isim olur. Böylece içeriği meydana getiren hususların eserin adında taşındığı anlaşılır.

“Stoper” isimli anlatıda ismi verilmeyen anlatıcı, futbolu çok seven, futbolculuk geçmişi olan babasının hikâyesini anlatır. Hikâyenin ismi ile içeriği arasında doğrudan bir bağlantı vardır. Anlatı ismini bir futbol terimi olan “stoper”den alır ve kahraman anlatıcı *“Sevinçle anlatmıştı babam, başkanın kayınçosu Samsun’da antrenörmüş de, ceza sahasının hemen önünde o ayıyı alaşağı edip stoperliğin kralını yaptığını görünce döner dönmez aratmış Anadoluspor’u”* (Olduğu Kadar Güzeldik, “Stoper”, s.116), sözleriyle babasının çok sevdiği futbolu hangi pozisyonda oynadığını işaret eder.

Sarıyaz isimli öykü kitabı, isim-içerik ilişkisi bakımından sekiz öyküyle bağlantılıdır. Sarı ve yaz kelimelerinin birleşiminden meydana gelen ismin ilk kelimesi “sarı”, simgesel olarak güneşi hatırlatır. Eski çağlardan bu yana pek çok anlamı içinde barındıran sarı, aynı zamanda altının rengidir ve zenginliği, statüyü işaret eder. Kitapta ise sahip olduğu olumlu anlamların dışında daha karamsar bir çağrışıma sahiptir. Bütün hikâyeler, “sarı” renkli tozun oluşturduğu karamsar atmosferde geçer. Pek çok anlatıda öykü zamanına işaret eden ikinci kelime olan “yaz” mevsimine neden “Sarıyaz” dendiği “Beyefendi” isimli anlatıda açıklanır.

Meğer Mısır’da mı, Fizan’da mı neyse artık, bir kum fırtınası çölde ne var ne yok kaldırmış ayağa. Bir de lodos vurdu mu o sarı toz kalkıp buralara kadar gelmiş. Buralar ne, İstanbul’a bile gitmiş. Fakat burası körfez olduğundan poyraz esmedikçe öyle kaldı da kaldı. Vatandaş üç-beş güne ad bile koydu. Sarıyaz dedi bu hadiseye (Sarıyaz, “Beyefendi”, s.47).

Öykünün devamında “sarıyaz”ın aslında böyle bir şey olmadığı, sonbaharın başlangıcında yaprakların dökülmesiyle meydana geldiği söylenir ama halk, *“ahir zaman felaketine”* (Sarıyaz, “Beyefendi”, s.47) bu adı takar. İfade başlangıçta toplumsal bellekte daha olumlu bir şeyi karşılarken; şehre oturan “sarı” tozun etkisiyle olumsuz bir durumu anlatmak için kullanılır. Ayrıca öykü kişilerinin yaşayacağı aksilikleri, sıkıntıları, bunalımları da imler.

“Şengül” isimli öykü, eserde norm karakter olarak yer alan Şengül’ün adını taşır. Şengül, güler yüzlü, hoş sohbet kimse demektir. Karakter, ismiyle örtüşen nitelikler taşımaz. O, sahip olduğu trajik hayatla mücadele etme gücü bulamadan erken olgunlaşmanın etkisiyle tükenen bir karakterdir. Babasının ölümüyle üvey annesinin yanında beslemeye dönüşür. Başkışının bilmediği *“hicranlı, hasretli, ölmekli, ağlamaklı”* (Sarıyaz, “Şengül”, s.17) şarkılar mırıldanır ve tarhana, kuru ekmekten oluşan *“yoksul tayın”* (Sarıyaz, “Şengül”, s.17) indan yer. Ötelenen, gerçek sevginin ne olduğunu bilmeyen Şengül, öykü boyunca hiç gülmez. Böylece kahramanın ismi ile hayatı arasında bir tezat oluşturulur.

“Sarı” isimli anlatıda kıskançlık krizi geçirip evi terk eden Mustafa’nın hikâyesi anlatılır. Öykü ismini şehri kaplayan “sarı” tozdan alır. Anlatıda, toplumsal düzlemde meydana gelen deprem felaketi, Mustafa’nın babasının başka bir kadından çocuğu olduğunu öğrenip evden kaçması ve intihar gibi şahsi felaketler “sarı” tozun şehre inmesiyle başlar. Fon karakterlerden birine söylenen *“Hep bu sarı bela yüzünden oldu. Önce deprem, sonra bu, taş yağacak başımıza.”* (Sarıyaz, “Sarı”, s.37) cümlesiyle de “sarı bela” diye anılan olayın bütün kötülüklerin sebebi olduğunun üzerinde durulur. Öykülerde laytmotif olarak tekrar eden “sarı” toz eserinde, isim-içerik ilişkisini kuran öğedir.

“Beyefendi” öyküsü ismini eserdeki bir kahramanın adından alır. Başkişinin mektuplaştığı kişi olan bu karakterin kimliği, yazdığı son mektupta ortaya çıkar. Bu kişi Melih Cevdet Anday’dır. Başkişi, son mektuba kadar ismini bilmediği için ondan “Beyefendi” diye bahseder.

“Gül Özlem Gül” isimli öykünün kurgusu, Özlem ismindeki orta yaşlı kadın karakterin, kendilik mücadelesinin anlatılmasına dayanır. Anlatı, ismini başkişinin isminden alır. Mutlu olmadığı bir evliliğin içinde, ait hissetmediği evde yaşarken radikal kararlar alan başkişi, kendisine ait ev tutup eşini boşamayı düşünür. Öyküde kendilik meselesinin sorgulandığı ve daha ciddi boyuta taşındığı, başkişinin soyadı konusundaki düşüncelerini söylediği yer, isim-içerik arasındaki bağı göstermesi açısından kıymetlidir. Kocasının ve babasının soyadını kullanmayı manasız bulan başkişi, bunu kendisine yapılmış saygısızlık olarak görür. O, kendi elleriyle kurduğu hayatının yeni kimliğini belirlemek ister: *“Belki boşanınca kendine bir soyadı seçer, onu alırdı. Hatta belki ‘Gül’ olurdu. Böylece tam adı ‘Gül Özlem Gül’ diye yazılırdı. Kalan ömrünü mutluluk içinde geçirmesini emreden yeni bir kimlik. Oh be!”* (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.59) diyen başkişi aldığı yeni kimlikle tüm otoritelerden kurtulacağını dolayısıyla özgürleşip kendi olacağını düşünür.

“Ecevit, Öpücük” isimli öyküde başkişi ve arkadaşı Yalçın’ın ilk cinsel tecrübelerini yaşamak adına girdiği maceralar anlatılır. Başkişi ve arkadaşı *“damat olmak için”* (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.71) kasabada meşhur olmuş “Şerife” adlı bir hayat kadınının evine giderler fakat başkişi korkarak bu işten vazgeçer. Yalçın’ı, Şerife’nin eşi ve kızının oturduğu salonda beklemeye karar verir. Salonda beklerken tuhaf ortamda bulunduğunu düşünen başkişi, sıkıntılığını ve utancını gidermek için odanın köşesinde duran muhabbet kuşu ile ilgilenmeye başlar. Kuşa, daha önce Yalçın’ın babasından duyduğu *“Ecevit, öpücük”* (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.67) diyerek seslenir. Ayrıca anlatının ismi öykü zamanına işaret eder. Başkişinin, Yalçın’ın babası tanıtırken kullandığı *“koyu Ecevitçiydi.”* (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.67) ifadesi olayların Ecevit’in başbakanlık yaptığı zamanlarda gerçekleştiğini gösterir. Böylece içeriği ve yapı unsurlarını meydana getiren söz konusu unsurların eserin adında taşındığı anlaşılır.

“Gece Nöbeti” öyküsünün ismi, entrik kurgunun temeline yapılan bir göndermedir. Gece Nöbeti, jeoloji mühendisi Özkan’ın fabrikada işe girmesiyle bozulan düzenin kurgusal anlatısıdır. Çalıştığı yeri sevmeyen ve *“bir çocuğun şaşkın haliyle”* (Sarıyaz, “Gece Nöbeti”, s.85) iş

yürütmeye çalışan Özkan, fabrikada üretim daha az olduğu için sürekli gece nöbetine kalır. Sara hastası olan başkişi için uykusuzluk büyük bir tehlikedir. Düzensiz uykulara daha fazla dayanamayan başkişi, yattığı reaksiyon odasında kriz geçirir ve bu esnada indirmemesi gereken bir kolu indirir. Uyandığında kasabayı saran “sarı” tozu gördüğünde kendisini suçlu hisseder.

“Dedemin Turnası” isimli öykü, kendi halinde yaşayan, çevresindekiler tarafından “Kocatiken” lakabıyla anılan dede, onun sadık dostu Turna ve torun etrafında şekillenir. Anlatıcı kişi olan torunun ismi belirtilmez. Çocukluk yıllarında yazlarını dedesinin yanında geçiren anlatıcı, bu beraberlikten memnun değildir. İlerleyen yıllarda bir iş sebebiyle dedesinin köyüne geri döndüğünde de aynı sevgisiz tavrı sergiler. Dedenin yaban hayatından yaralı bir şekilde bulup getirdiği turna kuşu ise dedenin yalnızlığına ortak olur, onun gerçek dostudur. Ancak dede öldüğünde uçup gider.

Gitmeişiğini uçamadığına bağlıyordu. “Uçamıyor,” diyordu. “Uçabilse, bir dakika durmaz. Göçücü kuştur bunlar.” Göçmedi turna. Durdu kaldı. Bahçede gezindi, toprak eşeyip börtü böcek yedi, dedemin verdiği bademleri, fındıkları, kuru üzümle yedi. Bahçenin suyundan içti, çeşmenin yalağında yıkandı, tarandı ama gitmek istemedi. Kaldı, evden biri oldu (Sarıyaz, “Dedemin Turnası”, s.98).

İsim tamlamasından oluşan eser ismi, öykü kişilerine işaret eder. Bunlar ismi verilmeyen kahraman anlatıcı, dede ve Turna’dır. Bu bakımdan eserin ismi anlatılanlarla sembolik bir ilişki içindedir. Dedeyi yalnızlıktan kurtaran Turna; sadakatin, dostluğun sembolüdür.

Kara Yarısı adlı kitapta ‘taşra sıkıntısı’na kapılıp bu duygudan kurtulamayanların, içsel sınırlarının kapılarını aralayamayanların ve ‘öteki’ tarafından istismara uğrayanların hikâyeleri anlatılır. İki sözcükten oluşan ismin ilk kelimesi “kara”, kitaptaki diğer anlatılara tematik düzlemde işaret eder. Kara, “en koyu renk; siyah, ak, beyaz karşıtı ve kötü, uğursuz, sıkıntılı olan” (TDK, 1998: 1202) şeklinde tanımlanır. Kara, gerçek anlamının dışında sahip olduğu mecaz anlamla öykü dünyalarının içine nüfus eder ve insanın karanlık tarafı, hastalıklı duygular beslediği gerçeği bu sıfat aracılığıyla verilir. Öykülerde, iyiyi ve kötüyü içinde barındırıp bir bütün olan insanın “kara yarısı” anlatılır.

“Burada Bir Sokak”, “Bir Sürgün Anısı”, “Bir Pusula”, “İstop”, “O Akşam Söyleyecektim”, “Çok Eski Bir Yonca”, “Dört Şehir” öykülerinin başlığı eserin olay örgüsünün simgesel adlandırılışından meydana gelir.

“Burada Bir Sokak” isimli anlatıda yoksul bir ailenin çocuğunun başına gelenler aktarılır. Bu açıdan öykünün ismi entrik kurgunun temeline yapılan bir göndermedir. Anlatının ana mekânı “sokak”, aynı zamanda toplumsal yozlaşmanın görülmesini sağlayan yerdir. Tematik düzlemdeki güçlü-güçsüz, haklı-haksız çatışmaları burada meydana gelir. Başkişi için “*top oynama yeri*” (Kara

Yarısı, “Burada Bir Sokak”, s. 17) olan sokak, önce sakatlanmasına sonra da istismara uğramasına şahit olan kötücül bir mekâna dönüşür.

“Bir Sürgün Anısı” eserinde olay örgüsü devlet memuru olan başkişinin, küçük bir kasabaya sürülmesi ile başlar. Burada tamamen ötekileşmesi, yabancı sayılması doğrultusunda gelişir. Sürgün, ceza olarak gidilen yerdir. Başkişi, sürüldüğü yerin kendisi ve eşinde bıraktığı izleri “*sürgün geldiğimiz bu acayip İç Anadolu kasabasına içimiz ısınmıyordu,*” (Kara Yarısı, “Bir Sürgün Anısı”, s.25) şeklinde tarif eder. Eserin entrik kurgusunu sürgün edilme durumu meydana getirir ve anlatıdaki bütün çatışmalar “*kuş uçmaz kervan geçmez kasabada*” (Kara Yarısı, “Bir Sürgün Anısı”, s.26) gerçekleşir.

“Bir Pusula” isimli anlatı yazar-anlatıcının sahaflarda bulduğu eski bir mektubu aktarmasından meydana gelir. Sözlükte pusula, “küçük bir kâğıda yazılmış kısa mektup” (TDK, 1998: 1832), şeklinde tanımlanır. Öykü, ismin de işaret ettiği gibi bir babanın oğluna yazdığı özür mektubundan meydana gelir.

“İstop” isimli anlatıda başkişi Oktay’ın ailesi tarafından tasvip edilmeyen bir kadınla yaşadığı tek taraflı aşkı anlatılır. Başkişi, öykü boyunca sevilmediğini bile bile sevgilisinin yanında durmaya devam eder. Sevgilisinin onu kovup kapı dışarı etmesiyle dünyası istop eder. (Kara Yarısı, “İstop”, s.48) Güncel Türkçe Sözlük’te istop etmek, “durmak, çalışmamak” (TDK, 1998: 1110-1111) şeklinde tanımlanır. Başkişinin, kovulunca dünyası durur.

“O Akşam Söyleyecektim” başlıklı öykü, başkişinin itiraf etme çabası ve söyleyemediği için duyduğu pişmanlık üzerine inşa edilir. Anlatı, adını başkişinin yakın arkadaşıyla ‘akşam’ yaptığı görüşmeden alır.

O akşam söyleyecektim. Şeyin olduğu akşam işte, olayın. Yani adlı adınca “Bak Furkan biz senin karınla...” demeyecektim elbet. Ama küçük de olsa bir delik açmam lazımdı artık. Bir yerinden su almaya başlamalıydı. (Kara Yarısı, “O Akşam Söyleyecektim”, s.57).

İsim, ayrıca başkişinin ruh hali hakkında ipucu verir ve yarım kalmış bir şeylerin olduğunu işaret eder. Arkadaşına itiraf edemediği şey “*omuzda yük, sırtında kambur*” (Kara Yarısı, “O Akşam Söyleyecektim”, s.57) dur. Eserin entrik kurgusunu, akşam söylenmek isteyip de söylenemeyen şey teşkil eder.

“Dört Şehir” ismi “Birinci Pavyon”, “İkinci Pavyon”, “Üçüncü Pavyon” ve “Dördüncü Pavyon” isimli anlatıları içine alan bir üst başlıktır. Bu isimle, anlatıların dört farklı şehirde gerçekleşeceğine işaret edilir. “Birinci Pavyon” Bursa’da, “İkinci Pavyon” Ankara’da, “Üçüncü Pavyon” İzmir’de, “Dördüncü Pavyon” İstanbul’da geçer. Anlatı isimlerinde bulunan “pavyon” sözcüğü de bir mekânı

işaret eder. Her şehirde, öykü kişileri farklı pavyonlara gider. Pavyon, anlatı dünyasında kapalı mekân olarak yer alır.

“Çok Eski Bir Yonca” isimli anlatıda kişiler simgesel düzeyde adlandırılır ve eserin başlığı olarak seçilir. Yonca, başkişi ve üç arkadaşının simgesel anlatımıdır. Kahraman anlatıcı, gazetede gördüğü fotoğrafla eski bir anısını hatırlayıp geçmişe döner ve Fatih’teki evlerinin polis tarafından basılışını, bu durumun nelere sebep olduğunu anlatır. Öykünün ismi, entrik kurgunun temeline yapılan göndermedir. Bitki adı olan yoncanın yaprakları, anlatıdaki dört arkadaş simgeler. Fakat bir arkadaşının onları satıp polise yerlerini ihbar etmesiyle geriye kalan üç arkadaş zor zamanlar geçirir. Başkişi, yoncanın üç yapraklı oluşuna ve dört yapraklı yoncanın olmayışına işaret ederek onları arkasından bıçaklayan kişinin arkadaşlığının yalan olduğu söylemek ister. “*Yoncaların dört yapraklı olduğu bir yalanmış zaten.*” (Kara Yarı, “Çok Eski Bir Yonca”, s.70) diyen başkişi için artık üç yapraklı yonca da yoktur. Çünkü grubun iki üyesinden biri polis tarafından öldürülür, diğeri de intihar eder. Öykü isminde bulunan “çok eski” sıfatı bozulan arkadaşlığı, yarım kalmışlığı, ümitsizliği, şansızlığı imler.

“Damat’ın Hikâyesi”, “Makasçı Yaşar”, “On İki Mehmet”, “Erduran Abi’nin Beni Kurtardıdır” öyküleri, isimlerini doğrudan öykü kişilerinden alır. “Damat’ın Hikâyesi” isimli anlatı, eserde başkişi olarak yer alan Damat’ın adını taşır. Damat, ona verilmiş bir lakaptır. Ona bu lakap cinsel tercihlerinden ötürü takılır. Öykünün fon karakterlerinden olan kahveci, başkişiye neden “Damat” dendiğini, kahraman anlatıcıya açıklar:

Akvaryumcu bir oğlan vardı, çakal bir şey. O, arada arabayla alır götürürdü Damat’ı gezdirip getirir... Ben biliyorsun sandımdı. Hani herkes Damat diyor ya, oradan da mı anlamadın kardeşim? (Kara Yarı, “Damat’ın Hikâyesi”, s.53).

“Makasçı Yaşar” isimli anlatı, eserde yer alan kahramanlardan birinin adıdır. Toraman lakabıyla tanınan çocuğun ortadan kaybolmasından sorumlu tutulan Makasçı Yaşar, iftiraya uğradığı için kasabayı terk eder.

“On İki Mehmet” isimli anlatı, ismini başkişi ve diğer on bir Mehmet’ten alır. Olay örgüsü, başkişi ve diğer on bir Mehmet’in cinayet şüphesiyle evlerinden alınıp karakola götürülmesiyle başlar ve yanlış anlaşılma olduğunun anlaşılıp evlerine dönmesiyle devam eder. “*On iki adaş, uyku[larının] orta yerinde başlayıveren bu acayip filimi anlamaya çalışı[r]*” (Kara Yarı, “On İki Mehmet”, s.90) Öykünün ismi ile anlatılanlar arasında doğrudan bir bağlantı vardır.

“Erduran Abi’nin Beni Kurtardıdır” ismi “İlk Masal”, “Ortanca Masal”, “Son Masal” başlıklı anlatıların üst başlığıdır. Birbirinin devamı sayılabilecek bu öykülerin kahramanları, mekânları ortaktır. Anlatı ismini öyküde kart karakter olarak bulunan Erduran Abi’nin isminden alır. Üç

öykünün entrik kurgusunun temelini başkişi ve arkadaşlarını Erduran Abi'nin nasıl kurtardığı oluşturur. Bu bakımdan öykü ismi, içerik ile yakından bağlantılıdır.

“Tekfur Çiftliği” başlıklı anlatı, ismini öyküde bahsi geçen mekândan alır. Kahraman anlatıcı, içkinin tesiriyle sarhoş olur ve gazetede gördüğü “*Tekfur Çiftliği’nden Merinos’a*” (Kara Yarısı, “Tekfur Çiftliği”, s.77) ifadesinin bilinçaltına yansımalarını içeren bir rüya görür. Öykünün olay örgüsü başkişinin arkadaşıyla sarhoş olmasıyla başlayıp rüya görmesiyle devam eder. Anlatılanların rüya olduğu anlatının sonunda anlaşılır.

2.1.3. Olay Örgüsü

Zaman, mekân ve kişilerle şekillenen anlatı dünyasının belli bir bütünlük halinde, belli bir sıranın gözetilerek aktarılmasına yardımcı olan olay örgüsü, olayların neden-sonuç ilişkisi göz önünde bulundurularak bölümlendirilmesidir. Klasik metinlerde olay örgüsü belli bir zamansal düzlemi takip ederken modern anlatılarda bu düzlemde sapıldığı, sıradizimsel bütünlüğün bozulduğu ve olay odaklı anlatımın yerini, durumun ön plana çıktığı anlatılara bıraktığı gözlemlenir. Mahir Ünsal Eriş’in klasik ve modern anlatıların özelliklerini bünyesinde taşıyan öykülerinde olay örgüsü, postmodern oluşunun bir sonucu olarak olay ve durumun iç içe geçmesiyle oluşur.

Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde kitabındaki “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar” isimli öykünün olay örgüsü başkişinin arkadaşı Serkan ile anılarını anlatmasından ve Serkan’ın ani ölümüyle neler hissettiğini anlatmasından meydana gelir bu çerçevede tek bölümde incelenebilir:

- Başkişinin Serkan ile yaşadığı anıları anlatması.
- Serkan ile evlerinde yemek yedikleri sırada orada bulunan kadınların Serkan’a acıması.
- Bir hayat kadınının oğlu olan Serkan’a bu şekilde davranıldığı için başkişinin üzülməsi.
- Kederli havayı dağıtmak için birlikte ekinlere oynamaya gitmeleri ve akşam ezanı okununca evlere dağılmaları.
- Ertesi gün başkişinin Serkan’ın öldüğünü öğrenmesi ve yalnız kalması.

Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde kitabındaki “Kimi Sevse Gülderen” isimli öykünün olay örgüsü, anlatıdaki olayların oluşum şekilleri ve bu olayların başkişinin hayatındaki tesiri çerçevesinde üç bölümde incelenebilir. Birinci bölümünde başkişinin babasıyla olan ilişkisi anlatılır. İkinci bölümde olaylar babanın ölümüyle başlar. Babasını kaybeden başkişi annesiyle yalnız kalır ve sorunlar artarak devam eder. Üçüncü bölümde ruhsal bir değişim geçiren başkişi, evden uzaklaşır. Ebeveynlerinde aradığı ilgiyi bulamayan Gülderen, hayatına hâkim olan sevgisizlik duygusunun üstesinden başkaları vasıtasıyla gelmeye çalışır:

I. Bölüm

- Gülderen'in babasının yurtdışında çalışması ve kırk günde bir eve gelmesi.
- Başkişinin bu gelişleri heyecanla beklemesi ve babası gelince mutlu olması.
- Babanın trafik kazası sonucu ölmesi.
- Gülderen'in bir başına kaldığı için babasını suçlaması ve ondan nefret etmesi.

II. Bölüm

-Başkişinin annesiyle yalnız kalması ve annesinin kocasının ölümünden Gülderen'i sorumlu tutması.

- Başkişinin genç kız olması ve bunu öğrenen annesinin Gülderen'e tokat atması.
- Başkişinin annesini sevmekten vazgeçmesi.

III. Bölüm

- Başkişinin Tuğrul'u sevmesi fakat seilmeyip şiddet görmesi.
- Tuğrul'un askere gitmesi ve askerden döndüğünde ailesinin uygun gördüğü bir kızla evlendirilmesi.
- Başkişinin lisedeki felsefe hocasını sevmesi.
- Cenk'i sevip onunla ilk cinsel tecrübelerini yaşaması.
- Lise bitince Cenk'in üniversite kazanıp başkişiyi terk etmesi.
- İşe girmesi ve evli, ondan otuz iki yaş büyük patronuyla gizli bir ilişki yaşaması.
- Gülderen'in patronuyla cinsel ilişkiye girmesi ve kadın olması.
- Patronun gelip ilişkiyi bitirmek istediğini söylemesi.
- Terk edilmesi ve bu terk edilişle birlikte her şeyi fark etmesi.

Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde kitabındaki “Biten Bir Aşkın Ardından” isimli öykünün olay örgüsü, Evrenos'un sevgilisini beklerken anlattıkları ile sevilisiyle buluştuktan sonra yaşananlar olmak üzere iki bölüme ayrılır:

I. Bölüm

- Evrenos'un ayrıldığı sevgilisini son bir şans dilemek için Erdek'te buluşmaya çağırması.
- Eski sevgilisini beklerken geçmişe dönerek Erdek'teki anılarını anlatması.
- Lise sondayken sevdiği Hilâl isimli kızıdan bahsetmesi.
- Pişmanlık ve üzüntüyle Hilâl'i beklediği bankta eski sevgilisini beklediğini, bu banktan kurtulsa hayatının düzeleceğini düşünmesi.

II. Bölüm

- Evrenos'un eski sevgilisini beklemeye çay bahçesinde devam etmesi.
- Eski sevgilisinin gelmesi ve konuşmaya başlamaları.
- Havadan sudan konuştuktan sonra konunun asıl meseleye gelmesi ve kızın ayrılmakta oldukça kararlı olduğunu söylemesi.
- Başkişinin, eski sevgilisi konuşurken kendini kötü hissetmesi ve kızın üstüne kusup bayılması.
- Başkişinin apandisinin patlaması sebebiyle hastanelik olması.

Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde kitabındaki “Bana Küstüler” isimli öykünün olay örgüsü entrik kurgunun işleyişi bakımında iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Başkişinin, lise yıllarındayken hayatında önemli bir değişikliğe sebep olan bir olayı anlatmaya başlaması.
- Fidan adındaki bir kızdan hoşlanması ve ona daha yakın olmak için solcu grupların toplantısına katılması.
- Fidan'ın onunla dört kere konuştuğunu söyleyip bu konuşmaların nasıl gerçekleştiğini anlatması.
- Fidanla ilk kez bu toplantıların birinde konuşma fırsatı bulması.
- İkinci kez otobüste denk gelip konuşmaları.
- Fidan'ın okulda dağıtılacak bildirileri paylaşmak için başkişi ile üçüncü kez konuşması.

II. Bölüm

- Başkişinin arkadaş grubuyla birlikte akşam sahilde buluşması ve dördüncü konuşmanın buradayken gerçekleşmesi.
- Başkişi Fidan'a aşkını itiraf edecekken bir gürültünün kopması ve gruptan birkaç kişinin balıkçılardan birini suya atması.
- Başkişinin itirafına kaldığı yerden devam etmeye çalışması fakat bu esnada balıkçıların bulundukları yeri basıp onlara saldırması.
- Başkişinin polise haber vermek için koşarak orayı terk etmesi ve iki memurla beraber geri gelmesi.
- Geri geldiğinde arkadaşlarının kan revan içinde olduğunu görmesi.
- Polisi olay yerine çağırdığı için başkişiyi onları satmakla suçlamaları.
- Olaydan sonra kimsenin başkişinin yüzüne bakmaması ve yapayalnız kalması.

Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde kitabındaki “Bilye Hikmet” isimli öykünün olay örgüsü kahraman anlatıcının şimdi ve geçmişteki olayları aktarmasından ötürü iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Anlatıcının hamakta uzanıp aşk acısı çekerken “Bilye Hikmet” isimli kişiyi hatırlaması.
- Bilye Hikmet ve abisi Bacaksız İsmet ile geçirdiği anılarından bahsetmesi.
- Bilye Hikmet’i tanıdığı anda on iki yaşında olan anlatıcının çocukken onların çadırına gitmesi ve onlarla vakit geçirmesi.

II. Bölüm

- Kampta birinin vurulup öldürülmesiyle etrafın polis kaynaması ve kamp yerini ağır bir havanın kaplaması.
- Anlatıcının Bilye Hikmet’in bir yılanla söz geçirdiğine tanık olması ve o gece korktuğu için ateşler içinde yatması.
- Kamptaki cinayetten bir ay kadar sonra polislerin abi-kardeşin yaşadığı çadıra gelmesi.
- Çadırdaki uyuşturucu bulunması ve ikisinin de polisler tarafından alınıp götürülmesi.
- Hikmet’in sürekli çaldığı udunun içinde kokain sakladığının ortaya çıkması.
- Anlatıcının söndürdüğü sigarasının bıraktığı koku sebebiyle bu anıları hatırlaması.

Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde kitabındaki “Her Kanseri Erken Ölümdür” isimli öykünün olay örgüsü başkışının yaşadıklarından hareketle iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Başkışının meme kanserine yakalandığını öğrenmesi.
- Ona bu haberi veren doktoru dikkate almıyormuş gibi yaparak üzüntüsünü bastırması.
- Doktorun kanserin tüm vücuda yayılmaması için göğsünün alınması gerektiğini başkışıye söylemesi.

-Başkışının bunu güzelliğine yapılan bir kasıt olarak görüp tek çarenin ameliyat olup olmadığını sorması.

- Hiçbir şey olmamış gibi çorabının kaçtığını fark etmesi ve tüm dikkatini oraya çekmesi.

II. Bölüm

-Geçmişe dönerek posta kutusundaki kocasının kredi kartı ekstresinden hareketle aldatıldığını öğrendiğini ve belki de bu bir hafta içinde kanser olduğunu düşünmesi.

-Doktora gelmeden önce otele gidip kadının kim olduğunu öğrenmesi ve boşanmak için avukata gitmesi.

- Boşanmadan önce de kocasını maddi zarara sokmak için kredi kartını isteyip hastanede genel sağlık taraması yaptırması ve kanser olduğunu öğrenmesi.
- Doktorun ümitvar tavrının yanında başkışının ümitsiz olması.
- Doktordan çıkıp kaçan çorabının yerine yeni bir çorap almak için markete gitmesi.

Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde kitabındaki “Bir Konsomatris Hikâyesi” isimli öyküde başkışı, hayatında hep yanlış kararlar veren ablasının ona ve ailesine verdiği zararlardan bahseder. Öykünün olay örgüsü başkışı ve ablası arasındaki ilişki göz önüne alınarak iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Baskışı orta sondayken ablasının ilk evliliğini yapması ve evlendiği kişinin ablasını dolandırıp kaçması.
- Baskışı üniversitedeyken ablasının ikinci evliliğini yapması fakat ailenin bu evliliğe sıcak bakmayıp ablayı geri alıp eve getirmesi.
- Ablasının cezası bittikten sonra arkadaşı Gülfer ile ayrı eve çıkması ve sonrasında ortadan kaybolması.
- Üç ay sonra Kepsutlu biriyle evlendiğini ailesine haber vermesi, bu haberi duyan babanın ablasını evlatlıktan reddetmesi.
- Arada bir arayan ablasının telefonlarının tamamen kesilmesi.

II. Bölüm

- Polisin başkışının annesini arayıp kızının otel odasında intihar ettiğini söylemesi.
- Baskışının haberi alınca Biga’ya, aile evine, dönmesi.
- Konsomatris Ablasını, intihar edip onu ablasız bıraktığı için affetmemesi.
- Cenaze işlemlerinden sonra başkışının trene binip İzmir’e geri dönmesi.
- Bulunduğu vagonda karşısında uyuyan adamın cebinden düşen konsomatris kadının fotoğrafını alıp eve getirmesi.
- Öğlene doğru uyandığında Bornova’ya gidip aldığı fotoğrafı büyütterek duvarına asması.

Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde kitabındaki “Ringo”nun olay örgüsü, eserin entrik kurgusundaki düzene sadık kalarak iki bölümde incelenebilir.

I. Bölüm

- Baskışının ailesinden bahsetmesi.
- Babasının vardiyalı bir işte çalışmasını fırsat bilen annesinin onu Ringo isimindeki bir adamla aldatması.

- Ringo'nun eve her gelişinde çocukları mutlu edecek şeyler getirmesi.
- Bir gece gök gürültüsünden korkup uyuyamayan başkişinin annesi ve Ringo'yu uygunsuz şekilde görmesi.

II. Bölüm

- Ringo ve annesi evdeyken, askerler başkişi ve abisine Ringo'nun içeride olup olmadığını sorması ve onlardan evet yanıtını alması.
- Bir askerın megafonla “teslim ol!” uyarısında bulunması ve yasak aşkın bütün mahalleye duyurulması.
- Kanun kaçağı olan Ringo teslim olmayınca askerlerin evi ateşe tutmaları.
- Başkişinin babasının eve gelmesi ve içeride olan karısı için endişelenmesi.
- Ringo'nun hamile olan kadını tehlikeye atmamak için teslim olması.

Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde kitabındaki “Mektup Yazacak Gün” isimli öykünün olay örgüsü ismi belirtilmeyen kahramanın yaşadığı olaylardan hareketle iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Başkişinin sevgilisinden ayrıldığı için aşk acısı çekmesi.
- İçindekileri dökmek, acısını bir nebze olsun azaltmak için sevgilisine on iki sayfalık mektup yazması.
- Yazdığı mektubu ajandasının içine koyması.
- Mektubu gönderip gönderme kararsızlığı içinde uykuya dalacakken bir tıkırtı duyması ve bu tıkırtının onu ömrü boyunca “evime hırsız girecek” korkusunu tetiklemesi.
- Zihnindeki evine hırsız girme senaryolarından bahsetmesi.

II. Bölüm

- Başkişinin evine hırsız girmesi ve yalnızca içinde mektubun da olduğu ajandasını çalması.
- Hırsızın mektubu okuma ihtimalini düşünüp utanması ve ardından polis çağırması.
- Karakola gidip ifade verdikten sonra eve dönerken oturduğu binanın altındaki bôrekçi kasiyerinin çalınan ajandasını ona geri vermesi.
- Zarfın açıldığını gören başkişinin utancının artması.
- Başına gelenleri anlatmak için anne babasını aradıktan sonra yıllardır ilk kez hırsız girme korkusu olmadan uyuması.

Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde kitabındaki “Hep Klinsman'ın Yüzünden” isimli öykünün olay örgüsü başkişinin ilk aşkı Şefika'nın hayatındaki yeri düşünülerek iki bölümde incelenebilir.

Birinci bölümde Şefika'nın onda uyandırdığı duygulardan ötürü aşk sarhoşu olan başkişi, ikinci bölümde Şefika'nın ani gidişiyle ümitsiz, mutsuz bir ruh haline bürünür:

I. Bölüm

- Başkişinin arkadaşı Evrenos ile simit sattıktan sonra eve dönmesi.
- Eve geldiğinde Şefika ve onun iki ablasının evlerinde misafir olduğunu görmesi.
- Şefika'ya âşık olması.
- Başkişinin annesi hasta olan Şefika'nın hep mutsuz olduğunu gözlemlemesi ve onu mutlu etmek için hazırladığı dünya kupası albümünü onunla paylaşması.
- Albümde Klinsmann adlı futbolcunun fotoğrafının olmadığı bilgisini Şefika'ya vermesi.
- Şefika ile vakit geçirmek için simit satmaya gitmemesi ve oynadıkları oyunlar sırasında Şefika'ya daha da âşık olup onunla evlenme hayalleri kurması.
- Şefika'yla olan birlikteliği ve dünya kupasında tuttuğu takımın başarısı sebebiyle başkişinin hayatının en güzel üç buçuk haftasını geçirmesi.

II. Bölüm

- Şefika'nın annesinin ölmesi ve mutluluklarının bozulması.
- Şefika'yı teselli ederken başkişinin büyüdüğünü hissetmesi.
- Başkişiyi, istememesine rağmen, babasının babaannesine bırakması.
- Başkişinin gizlice kendi evine gidip Şefika'yı beklemesi.
- Şefika'nın eve dönenlerle beraber gelmediğini gören başkişinin bağırıp evi terk etmesi.
- Şefika'nın varlıklı bir aileyle beraber İstanbul'a gönderildiğini öğrenmesi ve bu durumdan büyük bir üzüntü duyması.
- Babasının üzüntüsünü geçirir düşüncesiyle başkişiye para vermesi ve gidip bu parayla, Klinsmann çıkartmasını bulup da albümü tamamlarım ümidiyle, iki kutu sakız alması ama umduğunu bulamaması.
- Babasıyla final maçını izlemeleri.
- Tuttuğu takımın yenilmesi ve suçu Klinsmann'a atması.

Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde kitabındaki “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda” isimli öyküde başkişinin hayatı boyunca yaşadığı kayıplar anlatılır. Kahramanın içinde bulunduğu ruhsal durum ve anlatılanlardan hareketle olay örgüsü iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Geçmişte yaşadığı kayıpları anlatmaya başlayan başkişinin babaannesinin ölmesi.
- Babasının ölmesi.

-Başkişinin annesinin ölmesiyle ruhsal ölümünün gerçekleşmesi.

II. Bölüm

-Âşık olması ve yeniden hayata bağlanması.

-Sevdiği kadının onu terk etmesi.

-Başkişinin evlenmesi.

-Küçük kızının yoğun bakımdan çıkmasını beklemesi.

Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde kitabındaki “Ben Evlenmeyi Boşanmaktan Daha Çok Seviyorum” isimli öykü, boşanmak üzere olan adamın adliyeye giderken ki izlenimleri ve eşiyle boşanma anları üzerine şekillenir. Olay örgüsü entrik kurgunun ilerleyişi göz önünde tutularak tek bölümde incelenebilir:

-Başkişinin boşanmak için adliyeye gitmesi.

-Adliyeye giderken gördüğü yerler hakkında yorum yapması.

-Adliye bahçesinde eşini görüp selamlaşması.

-Başkişinin, adliyeye kuşla geldiği için, eşine şaşırması.

-Birlikte adliye binasına girip duruşmayı beklemeleri.

-Duruşma salonuna çağrılmaları ve boşanmaları.

-Adliye binasından çıkıp birlikte veterinerine gitmeleri.

-Vedalaşıp ayrılmaları ve “onu [eşini] hiç görmemiş” (BBFÇE:123) evine giderken sıkıntı içinde sigara içmeye niyetlenmesi.

Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde kitabındaki “Vakitlice Gelmeyen Çiş” in olay örgüsü entrik kurgunun ilerleyişi göz önünde tutularak tek bölümde incelenebilir:

-Ali’nin başından geçenlerin, kahraman anlatıcı tarafından anlatılması.

-Ali’nin piliç fabrikasında gece bekçiliği yapması.

-Kız arkadaşı Dilek ile buluşacağı için yerine gelen arkadaşına alel acele nöbetini devretmesi.

-Tuvaletini yapmak için fabrika yakınlarındaki bir inşaata girmesi ve komünistlerin pankart asmak için geldikleri yerde polise yakalanmaları.

-Ali’nin de onlardan sanılıp karakola götürülmesi ve sorguya çekilmesi.

-Herhangi bir örgüte bağlı olmadığına polisleri inandıramaması ve suçsuz yere senelerce hapis yatması.

-Tüm bunları Ali’nin rakı masasında anlatıcıya anlatması.

Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde kitabındaki “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi” isimli öykü, yazar tarafından dört bölüme ayrılır. Bölümlerin ayrımı *** işareti ile gösterilir. Dört farklı kişinin hayatın içindeki durumlarının ve başkişi Ayhan’la karşılaşmalarının anlatıldığı öykünün olay örgüsü, öykü kişilerinin değişimi dikkate alınarak dört bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Yeri yurdu belli olmayan, işi güç sahibi olmayan Veysel'in arkadaşlarının evlerinde kalması.
- Emre adındaki arkadaşında kalırken arkadaşının sevgiliyle sevişmesi.
- Sevişirken Emre'ye yakalanmaları.
- Veysel'in evden kaçıp ne yapacağını bilmez halde sokaklarda dolaşması.
- Döviz bürosunun orada sigara içerken kaşe pardösülü birinin ona seslenmesi.

II. Bölüm

- Beşo'nun babasının hapse girmesiyle ailesini geçindirmeye başlaması.
- Ekmek parası için boya sandığıyla sabahları Ankara sokaklarında dolaşması.
- Simidini yerken pardösüsünün iç cebinden beş dolar uzatan bir adamla karşılaşması.

III. Bölüm

- Dilenciliği meslek haline getiren Nesibe Teyze'nin Ankara'nın işlek sokaklarında dilenmesi.
- Cebeci Camisi'nin önünde dilenirken şeker hastalığının etkisiyle yığılıp kalması.
- Nesibe Teyze'nin avludaki varlığından rahatsız olmayan Cami İmam'ı terk-i dünya edince yerine gelen imamın camide dilenmesine izin vermemesi.
- Kızılay'a gitmesi ve artık orada dilenmesi.
- Üstgeçitte oturup dilenmeye başlaması.
- Pardösülü, kravatlı bir adamın gelip Nesibe Teyze'ye 10 dolar uzatması.

IV. Bölüm

- Ayhan'ın üniversite okumak için Ankara'ya gelmesi.
- Eniştesinin ayarladığı cemaat yurdunda kalması ama onlara benzemediği için kovulması.
- Evsiz ve beş parasız sokakta kalan Ayhan'ın çareyi kalabalık bir öğrenci evinde oturmakta bulması.
- Parasızlıktan canı sıkılan Ayhan'ın, öğrenci evinin mutfağında dertlenip sigara içerken hırsızlık yapmayı düşünmesi.
- Bir kızın cüzdanından yirmi beş dolar çalması ve evi terk etmesi.
- Üniversite yıllarında çaldığı bu paranın diyetini vermek istemesi ve önüne gelen üç garibana parayı bölüştürmesi.

Olduğu Kadar Güzeldik anlatı kitabındaki “Sen O Zaman Parasız Yatılıydın” başlıklı öykünün olay örgüsü olay birimlerinin birbirleriyle olan bağlantısı dikkate alınarak iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Başkişinin, kardeşi yatılı okuldayken dedesiyle geçirdiği güzel günlerden bahsetmesi.
- Babasının beklenmedik bir zamanda çıkagelip huzurlarını bozması.
- Başta borcu olduğu için dedenin damadını eve kabul etmemesi sonra eve dönmesine izin vermesi.
- Başkişinin sürekli sarhoş olan babasını, dedenin evden kovması.
- Damadının sarhoşluktan bir yerde yığılıp kaldığını öğrenen dedenin, onu döverken başkişinin buna şahit olması.
- Yediği dayaktan bir hafta kadar sonra babasının af dilemek için geri dönmesi fakat affedilmemesi.

II. Bölüm

- Başkişinin babasının, on gün sonra sarhoş bir vaziyette geri gelmesi.
- Sinirlenen dedenin tüfeğini alıp damadını vurması.
- Olayın jandarmaya kazayla olduğunu söylemeleri.
- Başkişinin, babasının kaza sonucu öldüğünü bilen kız kardeşine tüm gerçekliğiyle olayları anlatması.

Olduğu Kadar Güzeldik anlatı kitabındaki “Benim Adım Feridun” başlıklı öykü başkişinin geçirdiği ruhsal dönüşümden hareketle iki bölümde incelenir:

I. Bölüm

- Başkişinin ayrılık acısıyla 18 gündür kendini eve kapatması
- Evden çıkmama sebebini anlatması
- Kendini cesaretlendirip evden çıkmaya karar vermesi
- Kafasını dağıtmak için Bandırma’dan Erdek’e gitmeye karar vermesi.

II. Bölüm

- Erdek’te bir çay bahçesinde oturması.
- Burada izlediği filmde hareketle tanımadığı insanların düğününe gitmeye karar vermesi.
- Düğüne gittiğinde düğün sahiplerinin onu çok eskiden gördükleri Almanya’daki akrabaları zannetmesi.
- Başkişinin böylece Feridun’un yerine geçmesi.
- Düğün boyunca birlikte eğlenmeleri.
- Başkişinin karamsar ruh halinden kurtulması.

-Feridun olmaktan hoşnut olsa da gece sonunda insanları kandırmamak için bir taksiye binip Bandırma'ya geri dönmesi.

Olduğu Kadar Güzeldik anlatı kitabındaki “İşe Çıkılacak Gün” başlıklı öykünün olay örgüsü başkişinin tanıştığı kişiler ve bu kişiler vasıtasıyla giriştiği işler düşünülerek iki bölümde incelenebilir. Birinci bölümde memleketlisi ile korsan kitap işi yapan başkişi, ikinci bölümde Turgay'ın teşvikiyle hırsızlık işine girer:

I. Bölüm

-Üniversite okumak için Ankara'ya gelen başkişinin babasını kaybedince geçinmekte zorlanması.

- Para kazanmak için çeşitli işler yapması.
- Memleketlisi olan biriyle tanışması ve onunla korsan kitap satma işine girmesi.
- Para kazanmak tatlı geldiği için okulu bırakması.
- Korsan kitap satma işinden kazancı iyiye bir adamın tezgahına gelip gözdağı vermesi.
- Başka bir gün gelip başkişiyi dövmesi.
- Hastanelik olan başkişinin artık bu işi yapamayacağını anlaması.

II. Bölüm

- Sahte parfüm satan Turgay ile tanışması ve Turgay'ın ona kol kanat gelmesi.
- Turgay'ın başkişiyi hırsızlık işine sevk etmesi ve başkişinin ondan hırsızlık tüyoları öğrenmesi.
- Birlikte hırsızlık yapmak için evlere girmeleri.
- Turgay'ın kontrol amaçlı dışarıda beklediği başkişinin hırsızlık yapmak için eve girdiği bir gecedeTurgay'ın bekçi düdüğü duymasıyla kaçması.
- Telaşlanan başkişinin evden zorla çıkıp korkuyla sokakta yürümesi.
- Yürürken altı köpeğin saldırmasıyla hastanelik olması.

Olduğu Kadar Güzeldik anlatı kitabındaki “Kanatlarımız Olsa Be Metin” isimli öykünde vaka Mavi Haydar'ın şahsında toplanır. Haydar'ın geçmişi anlatıcı tarafından ayrıntılı şekilde verilir. Haydar'ın yaşadıklarıyla şekillenen olay örgüsü iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Anlatıcının postanede kulak misafiri olduğu karakol hikayesinden ötürü “Mavi Haydar'ı” hatırlayıp bütün gün onu düşünmesi.
- Mavi Haydar'ı almak için karakola gitmesi.

- Mavi lakabının Haydar’a şiir kitabının kapağının renginden ötürü verildiğini söylemesi.
- Gençliğinde oldukça sayılan Haydar’ın sonraları gönül eğlendirmelerinden dolayı saygınlığının azalması.
- Mavi Haydar’ın üst üste yaşadığı şeylerden ötürü aklını yitirmesi.
- Sevdiklerini kafasında kurduğu gizli bir örgüte yazdırmaya başlayıp bu örgüt için tasarladığı eylemleri tek başına gerçekleştirmesi.
- Eylemleri yaparken polise yakalanması.

II. Bölüm

- Her yakalandığında Metin’i karakoldan aramaları.
- Birlikte sahilde dolaşp sonrasında Mavi Haydar’ın evine gitmeleri.
- Terasta Boğaz’a karşı oturup sarhoş olmaları.
- Metin’in Mavi Haydar’ı içeriye almaya çalışması.
- Sakinleşir gibi olan Haydar’ın Metin’i örgüte almak istemesi.
- İçeri gidip elinde el bombasıyla dönen Haydar’ın Metin’i korkutması.
- Normale dönmek için Haydar’a şarap içmeyi teklif etmesi.
- Mavi Haydar’ın ağlayarak uyumak üzereyken “Kanatlarımız olsa be Metin” diye mırıldanması.
- Haydar uyuduktan sonra Metin’in evden ayrılması.
- Yıllar sonra Haydar’ın kendini balkondan attığını Gönenliden öğrenmesi.
- Metin’in vicdan azabı çekmesi.

Olduğu Kadar Güzeldik anlatı kitabındaki “Malibu” isimli öykünün olay örgüsü kahramanın başından geçen olayların aktarımına göre iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Başkişi Şener’in iş için İstanbul’dan Bandırma’ya gelmesi.
- Ablasının başkişiyi arayp sorumsuz eşini şikâyet etmesi.
- Bandırma’ya gelmişken Çanakkale’ye geçip eniştesiyle konuşmak için yola çıkması.

II. Bölüm

- Edincik yolunda giderken otostop yapan birini arabaya alması.
- Arabaya aldığı kişinin öğretmeni olduğunu fark etmesi ve geçmişteki olayları hatırlaması.
- Geçmişte bu öğretmenin (Malibu) başkişiyi işlediği bir suçtan ötürü fena hırpalaması ve utandırması.
- Malibu’nun arabadan inmeden başkişiden helallik istemesi ve başkişinin kabul etmesi.
- Çanakkale’ye, ablasına varması.

Olduğu Kadar Güzeldik anlatı kitabındaki “Dayımın Avrupa’ya Kaçırılışı” isimli öyküsünün olay örgüsü olay birimlerinin sıralanışı dikkate alınarak iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Başkişi ile annesinin resmi işlemler için Biga’ya gitmesi.
- Başkişinin Biga’ya gitmeyi sevip orada vakit geçirmekten hoşnut olması.
- Biga’ya gittiklerinde onları kapıda ağlayan anneannesinin karşılaması.
- Anneannenin; başkişi ve annesine oğlunun kaçırıldığı haberini vermesi.
- Anneanne hariç kimsenin dayının kaçırılmasına pek ihtimal vermemesi.
- Gece kahvaltısı yapıp uyumaları.

II. Bölüm

- Sabah kahvaltıdan sonra başkişinin kuzenleriyle mobilet sürmeye gitmesi.
- Akşam ezanı eve geri dönmeleri.
- Dört gün süren bekleyiş başkişinin canını sıktığı için Şazika’ya gidip Boşnakça kelimeler öğrenmesi.
- Başkişinin iki gün boyunca yatsı ezanına kadar Şazika’nın evinde kalması.
- Başkişinin rüyasında dayısını görürken, şiddetle dış kapının çalması.
- Dayısının arkadaşlarından Yufkacı Murat’ın kapıya dayanıp evdekileri şoke etmesi.
- Yufkacı Murat’ın başkişinin dayısını getirmesi ve zeytin toplamak için Kilitbahir’e gittiklerini söylemesi.
- Aldığı haberle anneannenin bayılması.
- Sabah olduğunda annesinin gitmek için hazırlanması.
- Dayısıyla konuşan başkişinin dayısının suratına yumruk atıp Boşnakça küfretmesi.

Olduğu Kadar Güzeldik anlatı kitabındaki “Zehir Miktarda” isimli öykünün olay örgüsü başkişinin diğer kişilerle ilişkisinden hareketle üç bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Fikret’in bir çocuğu öldürdüğünü söylemesi
- Geçmişe dönerek Saadettin Bey adlı kişinin ona nasıl kol kanat geldiğini anlatması.
- Saadettin Bey’in sahip olduğu kerhaneyi işletmeye başlaması.
- Saadettin Bey’in ölmesiyle evleri oğlunun devralması.

II. Bölüm

- Saadettin Bey'in oğlunun Fikret'e kötü davranması ve bu sebeple anlaşılamamaları.
- Bayram öncesi her zamanki gibi kızlara bahşiş dağıtmak için zarf hazırlayan Fikret'e Saadettin Bey'in oğlunun izin vermemesi.
- Bu duruma sinirlenen Fikret mutfakta otururken Serkan ve arkadaşının gelmesi.
- Fikret'in acıkan çocuklara menemen yapması.
- İcra avukatının gelip Saadettin Bey'in oğlunu sorması.
- Saadettin Bey'in oğlunun Fikret'e bağırıp hesap sorması.

III. Bölüm

- Fikret'in Saadettin Bey'in oğlunu öldürmeye karar verip ve Baytar Ramiz'den fare zehri alması.
- Ertesi gün onun yemeğine zehir katıp yemesi için müdüriyete getirmesi.
- Avukatın geldiğini görünce oğlanın kaçması.
- Elinde tepsisiyle mutfaka dönen Fikret'in Serkan ve arkadaşına rastlaması.
- Serkan'ın zehirlendiğinin haberini alıp hastaneye gitmesi.
- Serkan'ın ölümünden başkışının kendini sorumlu tutması.

Olduğu Kadar Güzeldik anlatı kitabındaki “Stoper” isimli öykü, kitabın son anlatısıdır. Başkışının futbol sevdalısı babasının Samsunspor'a futbolcu olarak gitmesini ve sonrasında neler yaşadığını anlatması üzerine kurgulanan öykünün olay örgüsü iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Baskışının babasının hem çalışıp hem de Amatör'de futbol oynarken Samsunspor'a kabul edilip Samsun'a gitmesi.
- Annesinin vefatından dolayı İstanbul'a geri dönmek zorunda kalması.
- Onun yokluğunda yerine başkası alınınca yedeğe düşmesi ve zamanla takımla ilişkisinin tamamen kesilmesi.
- O günden sonra babasının içi kapanıp sessizleşmesi.

II. Bölüm

- Babasının şeref madalyası almak için Samsunspor tarafından davet edilmesi.
- Baskışi ve babasının birlikte Samsun'a gitmeleri.
- Ödül töreninin olacağı gün teknik direktörün bıçaklanması ve törenin ertelenmesi.
- Babasının İstanbul'a geri dönmek istemesi ve yola çıkmaları.

Sarıyaz adlı kitaptaki “Şengül” isimli öykünün olay örgüsü başkişi ve ailesinin bulunduğu yerler dikkate alınarak iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Başkişinin köydeki yalnızlığını Şengül isimli, yetim bir kızla arkadaşlık ederek gidermesi.
- Analgının Şengül’e kötü davranması ve başkişinin buna çok üzülüp ona yardım etmeye çalışması.
- Şengül’ün bir anda ortadan kaybolması ve bu an gidişle başkişinin kendini yalnız hissetmesi.

II. Bölüm

- Başkişinin babasının ölümüne sebep olan fabrikanın verdiği tazminatla ailecek şehre taşınmaları.
- Hayat meşgaleleri içinde kalan başkişinin Şengül’ü unutmaya başlaması.
- Bütün şehri sarı bir tozun kaplaması ve ardından deprem olması.
- Şehre su veren şebekenin kapalı havuzunda Şengül’ün cesedinin bulunması.

Sarıyaz adlı kitaptaki “Sarı” isimli öykünün olay örgüsü başkişinin yapıp ettiklerinden ve öykü zamanından hareketle iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Şehrin üstünü sarı bir tozun kaplaması ve ardından deprem olması.
- İnsanlar geceyi sokakta geçirirken Mıstık’ın başka bir kardeşi daha olduğunu öğrenmesiyle evden kaçması ve annesinin hengâme içinde başkişiyi araması.
- Kızgınlıkla hareket eden başkişinin geceyi arkadaşı Ömer ile birlikte eve gitmeyip körfezde geçirmesi.
- Körfez’de Cimi Cengiz adındaki meczupla karşılaşmaları ve onun verdiği şarabın etkisiyle sarhoş olmaları.

II. Bölüm

- Sabah olduğunda akşamdan kalma hallerini düzeltmek için camiye gitmeye karar vermeleri.
- Yolda yürürken bir adamın intiharına şahit olmaları ve şok geçirmeleri.
- Olayın tek tanığı olarak karakola getirilmeleri.
- Karakoldan gelip Mıstık’ı kimse almayınca orada yatması ve sabaha karşı ateşlenip hastaneye kaldırılması.

-Uyandığında başında Libya'dan arada sırada gelen babasını ve babasının ikinci karısını görmesi.

Sarıyaz adlı kitaptaki “Beyefendi” isimli hikâyenin olay örgüsü iki düzlemde akar. Hikâyenin ilk düzlemini başkişinin gördüğü rüya ve ardı sıra gelen felaketler; ikinci düzlemini de yerel gazetelerinde yazan Beyefendi ile mektuplaşması oluşturur:

I. Bölüm

- Babadan matbaacı olan başkişinin gördüğü rüyaları kitaplaştırmak istemesi.
- Gördüğü rüyanın çıkmasıyla birlikte korkarak bu düşünceden vazgeçmesi.
- Rüyayı anlatmadan önce gerçekleşen başka bir olayı anlatmaya geçmesi.
- Babadan kalma mahalli gazeteyi çıkarmaya devam ederken tesadüfen gazeteyi okumaya başlamış devamında da gazetelerinde yazmak istediğini belirten kişiden mektup alması.
- Başkişinin bu isimsiz kişinin isteğini kabul etmesi ve bu kişinin herkesi etkileyen yazılar kaleme alması.

II. Bölüm

- Başkişinin rüyasını anlatması
- Rüyasında anneannesini, ayçiçeği tarlasında, açık bir tabutun içinde örgü örerken gören başkişinin cenaze namazını kıldırması gerektiğini öğrenmesi.
- Başkişinin anneanesi yüzü sapsarı kesilmiş bir şekilde elindeki yağ rengi battaniyeyi örerken başkişiyi tedirgin edecek şeyler söylemesi.
- Korkuyla uyanması.
- İki gün sonra her yeri sapsarı bir tozun kaplaması ve arkasından deprem olması.
- Tedirgin oldukları için biraderiyle birlikte gazeteyi kapatıp köye gitmeleri.
- Belki yazı gönderir de bize ulaşamaz endişesiyle durumu Beyefendi'ye anlatan bir mektup yazması.
- Beyefendi'nin zaten durumdan haberdar olduğunu belirten isimli bir mektup göndermesi.

Sarıyaz adlı kitaptaki “Gül Özlem Gül” isimli hikâyenin olay örgüsü, başkişi Özlem'in kendilik mücadelesinde başından geçenler dikkate alındığında iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Özlem'in can sıkıntısıyla kendine hediyeler alması ve bundan çok hoşnut olmaya başlaması.
- Kendine hediye alma durumunu kontrol edemeyen başkişinin hediyelerin artık misafir odasına sığamayacağını fark etmesiyle yeni bir ev tutmaya karar vermesi.

- Borç içindeki kocasıyla arasının iyice açılması.
- Emlakçıyla birlikte ev bakması. Eski, berbat haldeki bir binadaki bir daireyi tutması.
- Misafir odasındaki eşyaları yavaş yavaş yeni eve taşımaya başlaması.
- Yeni evini kurarken boşandıktan sonra “Gül” soyadını almaya karar vermesi.

II. Bölüm

-Şehrin üzerine sarı bir tozun çökmesi ama bu toz herkesin canını sıkarken mutluluk sarhoşu olan Özlem’in canını sıkarmaması.

- Eski evine gidip kocası Fazıl’a veda yemeği yapmaya karar vermesi.
- Deprem olması ve başkışının yemek hazırlığı yaparken telaşla binayı terk etmesi.
- Kocasıyla beraber geceyi dışarda geçirmeleri.

-Sabah olunca Özlem’in evde unuttuğu telefonunu alıp emlakçıyla konuşması ve Bolnaz Apartmanı’nın, yeni dünyasının yıkıldığını öğrenmesi.

Sarıyaz adlı kitaptaki “Ecevit, Öpücük” isimli hikâyenin olay örgüsü başkışının başına gelen olaylardan hareketle üç bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

-Baskışının arkadaşı Yalçın’ın evine gidip birlikte dergilere bakıp içinde cinsel arzularında bulunduğu hayaller kurmaları.

-Yalçın ile parasızlıktan ve kadınsızlıktan sıkılmaları ve bu duruma bir çare bulmaya çalışmaları.

- Yalçın’ın Şerife isimli hayat kadınına gitmek için anneannesinin bileziğini çalması.

II. Bölüm

-İki arkadaşın özene bezene hazırlanıp Bolnaz Apartmanı’ndaki Şerife isimli kadına gitmeleri.

-Baskışının içinde bulunduğu garip havanın tesiriyle korkup kadınla birlikte olmaktan vazgeçmesi.

-Yalçın evin başka bir odasında kadınla birlikte olurken; başkışının Şerife’nin kocası ve kızı Gamze ile salonda oturması.

-Ortamdaki ağır havanın tesirinden kurtulmak isteyen başkışının salonun bir köşesinde duran ölgün kuşa “Ecevit, öpücük” demesi ve bunu demesiyle herkesin gülme krizine girmesi.

-Şerife ve Yalçın’ın içeriden gelmesi ve olaya dahil oldukları vakitte Şerife’nin kocasının bir anda kalakalması ve olduğu yere yığılması.

- Baskışı ve Yalçın’ın oradan kaçması.

III. Bölüm

- Başkişinin yaşananları kaldıramaması ve gece ateşlenmesi.
- Deprem olmasıyla Bolnaz Apartmanı'nın yıkılması.
- Durumu öğrenen Başkişi ve Yalçın'ın koşarak apartmana gitmesi.
- Çevredekilerden Şerife ve ailesinin geceyi hastanede geçirdikleri için evde olmadıklarını öğrenmeleri.
- İki gencin de yaşananlardan ders çıkarması.

Sarıyaz adlı kitaptaki “Gece Nöbeti” başlıklı anlatının olay örgüsü başkişi Özkan'ın başına gelenler dikkate alındığında iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Özkan'ın Jeoloji mühendisi olarak üniversiteyi bitirdikten sonra memlekete geri gelmesi ve babasının da emekli olduğu gübre fabrikasında işe girmesi.
- Altı aydır fabrikada çalışan Özkan'ın bir türlü işi öğrenememesi ve bu yüzden sürekli işin daha az olduğu gece vardiyasında çalışması ve vaktinin çoğunu uyuyarak geçirmesi.
- Sara hastası olan Özkan'ın uyku düzeninin bozulmasından annesinin rahatsızlık duyması.
- Teknisyenlerden birinin Özkan'ın geceleri uyuduğu reaksiyon odasında fareler olduğunu söylemesi ve bunun üzerine Özkan'ın fareyi takip etmekten üç gecedir uyuyamaması.
- Üçüncü gecede uykusuzluk ve takıntı hali sebebiyle zaten yoklamaya başlayan sarasının gelmesi.
- Sara nöbeti geçirirken indirmemesi gereken bir koldan güç alması.

II. Bölüm

- Gözlerini evinde, yatağında açan başkişinin annesinin tüm ısrarlarına rağmen fabrikaya giderek olaylara kendisinin sebep olduğunu söylemek için evden çıkması.
- Fabrika servisine bindiğinde insanların sarı tozun Afrika'dan geldiğini düşündüğünü duyması ve daha fazla dinlemeye dayanamayıp servisten inmesi.
- Vicdan azabı çeken Özkan'ın tren yolu üzerinde yürümesi ve gelen tren karşısında rayın üstünden çekilip çekilmemeyi düşünmesi.

Sarıyaz adlı kitaptaki “Dedemin Turnası” isimli öykü, başkişinin dedesi ile ilişkisi göz önünde bulundurularak iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Başkişinin küçükken yazları Şirinçavuş köyünde, dedesinin yanında geçirmesi.

-Şirinçavuş'ta bulunmaktan hoşnut olmayan başkişi, yine bir yaz köydeyken dedesinin avcılarının öldürmeyi başaramadığı bir turna kuşunu alıp gelmesi.

-Bundan sonra her gelişinde göçmen bir kuş olan turnayı dedesinin yanında görmesi.

-Küçükken sıklıkla gittiği köye lise yıllarında hiç, üniversite yıllarında tek tük gitmesi.

-İşletme mezunu başkişinin bir süre işsiz kalması, işsizlikten kurtulmak için küçükken hep kaçmak istediği Şirinçavuş köyünde olan bir işi kabul etmesi.

-Petrokimya tesisi kurulacak olan bu işe başkişinin dedesinin razı olmayıp evini müteahhitlere vermemesi.

-Başkişinin dedesinin evine gidip onu ikna etmeye çalışması ama başaramaması.

II. Bölüm

-Şehri sarı bir tozun kaplaması ve ardından deprem olması.

-Dede ikna olmayınca müteahhitlerin iş makinalarını dedenin evine sokmaları ve dedenin sinirden deliye dönüp evi ve kendini yakması.

-Köyün muhtarının başkişiyi arayıp olanlardan haberdar etmesi ve başkişinin köye gelmesi.

-Dedenin ambulansla hastaneye kaldırılırken ölmesi ve yıllardır gitmeyen turna kuşunun uçup gitmesi.

-Başkişinin aslında her şeyin planlı olduğunu ve kandırıldığını anlaması.

-Dedesinin ölümüne sebep olduğu için vicdan azabı çekmesi.

Sarıyaz adlı kitaptaki “Sevgi Çağının Sonu” isimli hikâye çoğul bakış açısı ve anlatıcı ile kaleme alınmıştır. Öyküde olaylar ayrı bakış açıları üzerinden farklı şekilde seyreder ve okuyucuya aktarılır. Bu sebeple öykünün olay örgüsü bakış açılarının farklılığından dolayı iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

-Özlem'in kocası Fazıl'ı akşam yemeğine çağırması ama Fazıl'ın arasının zaten bozuk olduğu karısını biraz daha geç görmek için bilerek gecikmesi.

-Fazıl'ın karısının onu aldattığını düşünmesi.

-Arabada eve geç gitmek için zaman geçirirken deprem olması.

-Karısına bir şey olma ihtimalini düşünerek eve gitmesi ama karısını evde bulamaması.

-Onu evde bulamayınca doğrudan Bolnaz Apartmanı'na gitmesi.

-Binanın yıkıldığını görüp paniklemesi ama içerde kimsenin olmadığını öğrenince dışarı da karısını arayıp bulması ve geceyi dışarıda geçirmeleri.

-Karısının kendi kendini mutlu etmek için aldığı hediyeleri sevgilisinin aldığını düşünmesi.

-Tüm bu olanlardan kurtulmak için intihar planı hazırlaması ve sabah olduğunda evdeki silahını almaya gitmesi.

-Silahını aldıktan sonra balıkhanenin oraya- gelip gidenin çok olduğu yere- gitmesi ve orada birinin ona acıyıp dur demesini beklerken gelen bir sesle yanlışlıkla tetiğe basması ve ölmesi.

II. Bölüm

-Fazıl'ın anne ve babasından, dine bakışından söz etmesi.

-Borç içindeki başkişinin para bulmak ümidiyle şehrin zenginlerinin gittiği Prestij Otel'e gitmesi.

-Aydan Hanım ve arkadaşlarının davet ettiği toplantıya katılması ve kendi çıkarları için onların saçma bulduğu düşüncelerine katlanıp görüşmeye devam etmesi.

-Aydan Hanım ve arkadaşlarının Fazıl'a yardım edip borçlarını kapatması.

-Fazıl'ın Aydan Hanım'ın davetiyle "Altın Nesil" in kozmik düğününe davet edilmesi ve o davette cinsel içerikli davranışlara maruz kalıp onlara ayak uydurması.

-Düğünden sonra tamamen gruba dahil olması ve grubun mali işlerine bakarken kendi hesabına da para tırtıklaması ama çok geçmeden yakalanması.

-Aydan Hanım tarafından tehdit edilen başkişi hem karısıyla arasını düzeltmek hem de tuhaf gruba kendini acındırmak için intihar numarası yapmaya karar vermesi.

-Onlara ödeme günü yaklaşınca Aydan Hanım tarafından çağırılıp kendisine ait olan +18 videosuyla tehdit edilince başkişinin intihar numarası yapmak için harekete geçmesi.

Kara Yarısı adlı kitaptaki "Burada Bir Sokak" isimli anlatının olay örgüsü karşıdeğerin kişi düzleminde bulunanların başkişi ile ilişkisi göz önüne alınarak iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

-Anlatıcının olayların meydana geldiği sokağı tasvir etmesi.

-Sokakta top oynayan çocuklardan birine Vekil'in arabasıyla çarpması.

-Hastaneye kaldırılan çocuğun bir daha yürüyememesi.

-Babasının Vekil ile konuşmak için karakola gitmesi.

-Karakolda Vekil ve polis amirinin olayın üzerini kapatmaya çalışmaları ve babaya sus payı verip eve göndermeleri.

II. Bölüm

-Çocuğun annesinin Vekil'in pastanelerinden birinde çalışmaya başlaması.

-Annesinin tekerlekli sandalyede yaşayan çocuğunu yorgancıya bırakması.

-Yorgancının çocuğu uzunca bir süre taciz etmesi.

-Vekil'in pavyonda dört kurşunla vurulması ve ardından çocuklarının miras kavgasına tutuşması.

- Annesinin işten çıkarılması.
- Babanın ölmesi.
- Yorgancının başının dönmesiyle kalbine iğne saplanıp ölmesi.
- Tekerekli sandalyedeki çocuğun olayları evinin penceresinden izlemesi.

Kara Yarısı adlı kitaptaki “Bir Sürgün Anısı” isimli öykünün olay örgüsü ben-öteki çatışmasının entrik kurgudaki şiddetinin artmasından hareketle iki bölümde incelenir:

I. Bölüm

- Devlet memuru olan başkişinin bir İç Anadolu kasabasına sürülmesi.
- Eşiyle birlikte buradaki yaşama alışamamaları.
- Kasabalılar tarafından hor görülüp dışlanmaları.

II. Bölüm

-Memiş Amca isimli kahramanın kalp krizi geçirdiğini duyurmak için televizyondaki pornonun sesini son seç açması ve kasabalıların sesin başkişinin evinden geldiğini düşünüp kapılarına dayanmaları.

-Neler olduğunu anlamayan başkişi ve eşinin yaşadıkları son olaydan sonra gitmeye karar vermeleri.

- Başkişinin daireye gidip istifa dilekçesi vermesi.
- Eve dönerken börekçiye uğraması ve dün geceki sesin nereden geldiğini öğrenmesi.
- Gülmesini içinde tutan başkişinin dükkândan çıkması.

Kara Yarısı adlı kitaptaki “Bir Pusula” hikâyesi, ismi verilmeyen anlatıcının Beyazıt’ta gezerken eski bir kitabın arasında bulduğu mektubu aktarmasından meydana gelir. Osmanlı Türkçesiyle kaleme alınmış bu mektup, bir babanın oğluna yazdığı özür mektubudur. Vaka zincirlerinin bağlantıları dikkate alındığında hikâye, tek bölümde incelenebilir:

- Kadri Şefik’in oğlu Süleyman Kadri’ye mektup yazması.
- Verem hastalığına yakalandığını söyleyip helallik almaya gelmeyeceğini düşündüğü oğlunun en azından yazdığı bu pusulayı okumasını istemesi.
- Oğlunun annesinin hazin sonu hakkında bilgi vermesi ve yazdıklarıyla oğlunun yanlış bildiği şeyleri düzeltmeye çalışması.
- Kadri Şefik Bey’in akıl hastası eşinin sıhhati için onu akıl hastanesine yatırması, oğlunu da daha iyi şartlarda eğitim alabilmesi için şehre göndermesi.
- Süleyman Kadri’nin başından savmak için böyle yaptığını düşünmesi.
- Tedavi için hastaneye yatırılan annenin, intihar etmesi.

- Vaziyeti olduğu gibi aktaran Kadri Şefik Bey'in oğlundan af dilemesi.
- Anlatıcının Beyazıt'ta döküntü içinde mektubu bulup okuması.

Kara Yarısı adlı kitaptaki “İstop” isimli anlatıdaki olaylar anlatıcı ve başkişi konumundaki erkek karakterin anlatımından meydana gelir. Öyküdeki olaylar, dramatik aksiyonun gelişmesinde yardımcı olan seven-sevmeyen çatışması bağlamında çiftin arasında geçen kavganın şiddetlenmesine göre iki bölümde incelenebilir. I. bölümde başkişi, sevgilisine daha yakın yaklaşarak onu anlamaya çalışır. II. bölümde ise sevgilisi tarafından yok sayıldığını gören başkişi, kavganın dozunu arttıracak şeyler yapar:

I. Bölüm

- Oktay'ın İstanbul'a sevgilisinin evine gelmesi.
- Aldatıldığını düşünen başkişinin sevgilisine sorular sorması.
- Sevgilisinin sorusuna cevap vermeyişine ve onu yok saymasına sinirlenmesi.
- Oktay'ın sevilmediğini bile bile kadını niye sevdiğini sorgulaması.
- Sevgilisinin, sorduğu soruların saçma olduğunu söylemesi.

II. Bölüm

- Oktay'ın sevgilisinin Emin Bey ile yattığını düşündüğü için sevgilisine hesap sorması.
- Sevgilisinin kafa karıştırıcı cevapları sebebiyle aralarındaki gerilimin artması.
- Oktay'ın evden kovulması.
- Kapı dışarı edilen Oktay'ın apartman boşluğunda bağırmaya devam etmesi.
- Sinirle kapıyı aralayan sevgilisinin Emin Bey'le yattıklarını söyleyip kapıyı Oktay'ın yüzüne vurması.
- Dünya'nın Oktay için “istop” etmesi.

Kara Yarısı adlı kitaptaki “Damat'ın Hikâyesi” isimli anlatı tek zincirli olay örgüsüne sahiptir. Bu olay örgüsü ismi belirtilmeyen (ben) anlatıcının, “Damat” lakaplı kişinin hayatına dair manzaraları aktarmasından oluşur. Olay örgüsünü başkişi ve diğer karakterlerin yaşadığı olaylar ve aktarımlar bağlamında iki bölüme ayırmak mümkündür:

I. Bölüm

- Anlatıcının gecekondu kahvesinde kirli işler yaparken Damat ile tanışması.
- Damat'ın anlatıcıya çakmak vermesi ve konuşmaya başlamaları.
- Kahveye her gittiğinde karşılaşmaları ve anlatıcının ilgiyle Damat'ın anlattıklarını dinlemesi.
- Damat'ın sefir bir adamın kızıyla evlenip, Avrupa'yı gezme hikâyesini anlatması.

-Anlatıcının eskiden Karanlık Memo ile buluşmak için gittiği kahvehaneye artık Damat'ı dinlemek için gitmesi.

II. Bölüm

-Karanlık Memo'nun tutuklanması. Başka bir aracı buldukları için anlatıcının artık kahveye gitmemesi.

-Çok zaman sonra bir gün kahveye gittiğinde Damat'ın nerede olduğunu kahveciye sorması ve bıçaklanıp öldüğünü öğrenmesi.

-Anlatıcının bu duruma üzüldüğünü gören kahvecinin Damat'ın gerçek hikâyesini anlatması.

- Damat'ın karısının, onu bir adamla yakaladığını öğrenmesi.

-Kandırıldığını anlayan anlatıcının kahveden çıkması.

Kara Yarısı adlı kitaptaki “O Akşam Söyleyecektim” başlıklı öykünün olay örgüsü ismi belirtilmeyen erkek anlatıcının en yakın arkadaşı Furkan'a yapacağı itiraf üzerine kurulur. Olay örgüsü geriye dönüşlerle genişletilerek verilir. İki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

-Başkişinin Furkan'ın karısı Sezen ile aşk yaşaması.

- Furkan'a karısıyla ilişki yaşadığını söylemeye karar vermesi.

-Furkan ile Sezen'in evliliklerinin zaten sorunlu olduğunu düşünüp kendini rahatlatmaya çalışması.

-İtiraf etmek için Hacı'nın teknesinde buluşmaları.

-Geçmişe dönerek Furkan ve Sezen'in neden Bandırma'ya geri döndüğünü, nasıl tanıştıklarını anlatması.

II. Bölüm

-Furkan'ın Bahai olduğunu başkişiye söylemesi.

- Sezen ile ilişki yaşadığını itiraf etmekte zorlanıp bir türlü nereden başlayacağını bilememesi.

-Furkan'ın, en yakın arkadaşına sırrını açtığı için mutlulukla ayağa kalkması.

-Mensubu olduğu yeni inanca dair sözler söylerken suya düşmesi.

-Hastaneye kaldırılan Furkan'ın ölmesi.

-Başkişinin itiraf edemediği için vicdan azabı çekmesi.

-Sezen'in olaydan sonra tayinini Samsun'a aldırması.

Kara Yarısı adlı kitaptaki “Çok Eski Bir Yonca” öyküsünde dört devrimci arkadaşın hikâyesi anlatılır. İçlerinden biri üç arkadaşını ifşa eder. Öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki

mesafenin hissedildiği anlatıda, kahraman anlatıcı gördüğü bir gazete resminden hareketle geçmişe dönerek vaka birimlerini aktarır. Olay örgüsü tek bölümde incelenebilir:

- Dört arkadaşın tedirginlik içinde evde beklemesi.
- Çizmeli'nin otobüse binecek parası olmadığı için Kocamustafapaşa'ya yürürken vurulması.
- İhanet edecek arkadaşın yardım getirmek için evden çıkması.
- Onun evden çıkasından yirmi dakika sonra evin basılması.
- Çizmeli'nin kaldırıldığı hastanede beyin kanaması geçirip ölmesi.
- Anlatıcının yıllar sonra ortak bir tanıdıktan Emine hakkında bilgi alması.
- Emine'nin on yedi kez intihara kalkışıp on sekizincide başarması.
- Anlatıcının tüm bunları onlara ihanet eden arkadaşlarının yüzünü gazetede görmesiyle hatırlaması.

Kara Yarısı adlı kitaptaki “Tekfur Çiftliği” isimli anlatıda bir yaz günü Erdek'te kahveyi kapatıp, “*kafaları çekmek için*” terasa çıkan iki arkadaşın hikâyesi anlatılır. Olaylar ismi belirtilmeyen kahraman anlatıcının gördüğü rüya etrafında şekillenir. Yaşananların rüya olduğu öykünün sonunda anlaşılır. Öykünün olay örgüsü rüya motifinin işlevi dikkate alınarak iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Başkişi ve arkadaşı Cengo'nun kahveyi kapatıp terasa çıkmaları.
- Terasta muhabbet ederken sarhoş olmaları.
- Cengo'nun kahvecilik yapmaktan bıktığını söylemesi ve başkişinin onu teselli etmesi.

II. Bölüm

- Bir anda ortaya çıkan yaşlı adamı görmeleri.
- Yaşlı adamın kahvenin çardağına gelip “Tekfur Çiftliği”nin nerede olduğunu sorması.
- Üzerlerindeki şaşkınlığı atarak yaşlı adamın yanına gidip çiftliği tarif etmeleri.
- Çiftliğe doğru giden yaşlı adama yolda araba çarpması.
- Koşup yardım etseler de adamın ölmesi.
- Olay yerine gelen polislerle birlikte karakola gitmeleri.
- Komiserin yaşlı adamın cebinden çıkan eski harfle yazılmış mektubu cami imamına okutması.
- Başkişinin dili damağı kurumuş bir halde terasta uyanması ve her şeyin rüya olduğunu fark etmesi.

Kara Yarısı adlı kitaptaki ismi belirtilmeyen çocuk anlatıcının da içinde bulunduğu arkadaş grubunun sebep olduğu bir “*günahına girme*” (*Kara Yarısı*, “Makasçı Yaşar”, s.83) hikâyesi olan

“Makasçı Yasar” isimli anlatının olay örgüsünü başkişi ve diğer karakterlerin yaşadığı olaylar bağlamında iki bölüme ayırmak mümkündür:

I. Bölüm

- Çocukların tünelin ağzında vakit geçirmesi.
- Makasçı Yaşar’ın tünelin ağzındaki çocukları geçip tünelin içine girmesi.
- Çocukların merak edip tünelin içine girmesi.
- İçlerinden birinin duyduğu “fıkfık tokuşturma” hikâyesini anlatmasıyla bunun nasıl bir şey olduğunu merak etmeleri.
- Toraman’ın, diğer çocuklara bunun nasıl bir şey olduğunu gösterirken, onlara cinsel istismarda bulunması.
- Anlatıcının yaptığından utanç duyması fakat arkadaşlarıyla beraber tünele gitmeye devam etmesi.

II. Bölüm

- Toraman’ın ortadan kaybolması.
- Bu duruma Tünel’e girip çıktığı için Makasçı Yaşar’ın sebep olduğunu düşünmeleri ve onu suçlayıp darp etmeleri.
- Makasçı Yaşar’ın kasabayı terk etmesi.
- Toraman’ı başka bir çocukla uygunsuz vaziyette gören babasının öldürdüğünün ortaya çıkması.
- Makasçı Yaşar’ın tünele yeni doğum yapmış bir köpeği ve yavrularını beslemek için girdiğinin fark edilmesi.
- Toramanın cesedinin gömüldüğü yerden çıkarılıp belediye mezarlığına gömülmesi.
- Köpeklerin, kasabalı tarafından Ayyıldız Tepe’ye atılması ve olayın üstünün kapatılması.
- Anlatıcının bir daha tünele girmemesi.

Kara Yarı adlı kitaptaki “On İki Mehmet” isimli anlatıda tek zincirli olay örgüsü hâkimdir. Başkişi ve diğer kişiler, tek bir olay etrafında anlatıya dahil edilir. Kurgu başkişinin bulunduğu mekânlar ve kişiler çerçevesinde iki bölümde incelenebilir:

I. Bölüm

- Kasabada keresteci İbrahim’in adındaki bir adamın öldürülmesi.
- Başkişinin, adamın ölümüyle ilgili çıkan dedikoduları anlatması.
- Başkişinin polisler tarafından evden alınması.

II. Bölüm

- Başkişinin kendisi dahil on iki Mehmet’le birlikte geceyi aynı nezarethanede geçirmesi.
- Niçin burada tutulduklarını bilmeden nezarethaneden çıkmayı beklemeleri.
- Cinayete şahit olan bir köylünün gördüğü kişinin bu on iki Mehmet’ten birinin olup olmadığına bakması.
- Köylünün gördüğü kişinin içerdekilerden birinin olmadığını söylemesi ve serbest kalmaları.
- Olaydan üç gün sonra keresteci İbrahim’in katilinin bulunması.
- Köylünün, sekreter kız Demet ve Sarı Murat’ın öldürdüğü ana uzaktan tanık olması ve İbrahim’in “Demet” şeklindeki yakarışını “Mehmet” şeklinde duymasıyla kasabadaki bütün Mehmet’leri topladıklarını başkişinin, Gazeteci Mehmet Abi’den öğrenmesi.

Kara Yarısı adlı kitaptaki “Erduran Abi’nin Beni Kurtardıdır” üst başlığında toplanan, “İlk Masal”, “Ortanca Masal”, “Son Masal” ismini taşıyan anlatılar; yapı unsurlarında ortaklıkların bulunduğu, iç içe geçmiş öykülerdir. Birbirinin devamı sayılabilecek bu üç öyküde başkişi Şükrü’nün başına gelen belalardan, Erduran Abi’nin onu nasıl kurtardığı anlatılır.

Kara Yarısı adlı kitaptaki “İlk Masal” isimli öyküde başkişin soğuktan donmak üzereyken Erduran Abi tarafından nasıl kurtarıldığı kahraman anlatıcı tarafından aktarılır. Aynı olay etrafında şekillenen anlatının olay örgüsü tek bölümde incelenebilir:

- Başkişi Şükrü’nün bir kış günü evde Yücel’in gelmesini beklerken soğuktan donmak üzere olması.
- Sürekli Yücel’de ve Birol’da kaldığından eve bir şey almak aklına gelmediği için üzerine örtmek için halıyı çekmesi.
- Uyumamak için kendini zor tutarken arkadaşı Yücel’in başına bir şey geldiğini düşünmesi.
- Bu düşünceyle evden çıkması ve düşe kalka Erduran Abi’nin kahvesine gitmesi.
- Kahvenin kapalı olduğunu gören başkişinin oracıkta yığılması.
- Gözlerini açtığında Erduran Abi’nin onu karla ovduğunu fark etmesi ve ardından dükkâna alıp ısınmasını sağlaması.
- Yücel’in kahveye gelmesi ve babası memleketten geldiği için eve gelemediğini Şükrü’ye söylemesi.

Kara Yarısı adlı kitaptaki “Ortanca Masal” isimli anlatıda Erduran Abi’nin başkişi Şükrü’yü hücreden kurtarışı anlatılır. Öykünün olay örgüsü tek bölümde incelenebilir:

- Yücel’le ayrılan başkişinin zorla beyaz bir arabanın içine alınarak kaçırılması.
- Arabanın canımdan bağırarak kaçırıldığını ilan etmesi.
- Bu hareketine sinirlenen adamların Şükrü’yü fena bir şekilde dövmesi.

- Karakola getirilen Şükrü'yü dövmeye devam ettikten sonra hücreye atmaları.
- Hücrede bir başına ağlayan başkişinin çok geçmeden oradan çıkarılması.
- Erduran Abi, Şükrü'nün kaçırıldığını gördüğü için gelip Şükrü'yü kurtarması.
- Başkişinin başka bir kişinin yerine kaçırıldığını öğrenmesi.

Kara Yarısı adlı kitaptaki “Son Masal” da kitap satıcısına borçlanıp zor duruma düşen Şükrü ve arkadaşlarının Erduran Abi tarafından kurtarılışı aktarılır. Anlatının, başkişi ve diğer karakterlerin yaşadığı olaylar ve aktarımları bağlamında olay örgüsü tek bölümde incelenebilir:

- Üç arkadaşın İnkılap sınavından sonra Erduran Abi'nin kahvesinde gitmesi.
- Burada Erduran abinin bir kadın ve adamla konuştuğunu görmeleri.
- Erduran Abi'nin onları fark etmesiyle yanına çağırması.
- Kitap satıcısı olduklarını söyleyen kişilerden taksitle kitap almaları.
- Uzunca bir süre taksitleri ödemeyince kitap satıcıların peşlerine düşmesi.
- Çocukların izini bulamayan satıcının Erduran Abi'yi araması.
- Erduran Abi'ye mahcup olmamak için bir iki taksit ödemek istemeleri.
- Yücel'in memlekete gitmesi.
- Kitap satıcısının Birol'u sıkıştırıp dövmesiyle ağzı burnu dağılmış halde kahveye gelmesi.
- Ardından kitap satıcısının da gelip Şükrü'nün üzerine yürümesi ama Erduran Abi'nin adamı durdurup tüm borçlarını ödemesi.
- Yücel'in tüm olanlardan habersiz memleketteyken kitap borcunu ödemesi ve geldiğinde yaşananlarla eğlenmesi.

Kara Yarısı adlı kitapta “Dört Şehir” üst başlığında toplanan “Birinci Pavyon”, “İkinci Pavyon”, “Üçüncü Pavyon” ve “Dördüncü Pavyon” isimli hikâyeler iç içe geçmiş unsurların aktarımından oluşur. “Birinci Pavyon” isimli anlatıda cüzdanın kaybeden Murad Dağman isimli ana kahramanın cüzdanını arama macerasını anlatır. “İkinci Pavyon”, “Üçüncü Pavyon” ve “Dördüncü Pavyon” da bu olay arka planda devam ederken diğer öykü kişilerinin hayatlarına dair bilgiler verilir. Cüzdan bütün öykülerdeki ortak nesnedir.

Kara Yarısı adlı kitapta “Birinci Pavyon” isimli anlatı tek bir olay etrafında şekillenir ve öykünün ana mekânı Bursa'daki bir gzinodur. Başkişinin bulunduğu mekân dikkate alınarak olay örgüsü tek bölümde incelenebilir:

- Terfi alan Murad Dağman'ın kutlama için arkadaşlarıyla Bursa'daki Mağden Gazinosu'na gitmesi.
- Burada Ludmila adlı bir kadınla yakınlaşırken cüzdanını düşürmesi.
- Cüzdanını düşürdüğünü ertesi gün fark etmesi ve nişanlısına nasıl hesap vereceğini düşünmesi.

- Belçin'in cüzdanı bulup alması.
- Belçin'i gazinodan kovmaları ve Ankara'ya gitmesi.
- Murad Dağman'ın cüzdanını aramak için gazinoya gelmesi.
- Ludmila'nın cüzdanı görmediğini söylemesi ve lafı gazinodan kovulan kıza getirmesi.
- Ludmila'dan Belçin'in Ankara'ya gittiğini öğrenmesi.
- Ankara'ya gitmek için otobüs bileti alması.

Kara Yarısı adlı kitapta “İkinci Pavyon” da Murad'ın cüzdanını alıp Ankara'ya başka bir gazinoya çalışmaya giden Belçin'in hikâyesi anlatılır. Olay örgüsü tek bölümde incelenebilir:

- Belçin'in Ankara'ya gitmesi ve Müşir tarafından Ulus'ta bir otele çalışması için getirilmesi.
- Müşir'in Yakup'un yanına gidip verdiği uyuşturucuyla sarhoş olması.
- Uyuşturucunun etkisiyle canavara dönen Müşir'in bütün sinirini Belçin'den çıkarması.
- Müşir'in Belçin'i döverken cüzdanı görmesi ve ona hesap sorması.
- Müşir'in telefonunun çalması ve İzmir'e çağırılması.
- Cüzdanı da alıp otelden çıkması.
- Belçin'in Müşir'in İzmir'e gittiğini garsondan öğrenmesi.
- Pavyondan otele döndüğünde cüzdanın olmadığını fark etmesi.
- Ertesi gün otele dönerken aynı garsondan onu Murad isimli bir adamın aradığını öğrenmesi.

Kara Yarısı adlı kitapta “Üçüncü Pavyon” isimli anlatıda eski bir tanıdığının işi düştüğü için İzmir'e giden Müşir'in hikâyesi anlatılır. Eserin olay örgüsü kahraman-mekân ilişkisi göz önünde bulundurularak tek bölümde incelenebilir:

- Müşir'in İzmir'de geçmişte çok iyiliğini gördüğü Nezih Abi'sinin “Basmene” Pavyonuna gitmesi.
- Kirli işlerle uğraşan Nezih'in Müşir'den insan kaçakçılığı yapmasını istemesi.
- Görev yerine gitmeden üzerindeki her şeyi (Murad'ın cüzdanı dahil) pavyonun deposunda bırakması.
- Yiyip içip eğlendikten sonra görev saatinin gelmesiyle Seferihisar yoluna düşmeleri.
- Hız sebebiyle kaza yapıp ölmesi.
- Cüzdanın İzmir'de sidik kokan bir depoda asılı duran Müşir'in ceketinin cebinde kalması.

Kara Yarısı adlı kitapta “Dördüncü Pavyon” isimli öyküde cüzdanın Murad'ın nişanlısı Ece'nin eline gelişi, sinirle Murad'la İstanbul'da bir AVM'de buluşmayı beklemesi anlatılır. Öykünün olay örgüsü tek bölümde incelenebilir:

- Ece'nin Murad'la buluşmak için sinirle taksiye binmesi ve buluşacakları yeri Murad'a bildirmesi.

- Toplantısı biten Murad'ın AVM'ye gelmesi.
- Ece'nin, karşısında oturan Murad'ın suratına cüzdanı fırlatması ve İzmir'deki bir akrabasının cüzdanı pavyonda bulup kendisine verdiğini söylemesi.
- Murad'ın İzmir'e gitmediğine, cüzdanı Bursa'da kaybettiğine Ece'yi inandırmaya çalışması.
- Sinirle cüzdanı da alarak masadan kalkan Ece'nin yürüten merdivenlerden düşmesi.
- Düşmenin etkisiyle çantadaki cüzdanın bir metre öteye savrulması.

2.1.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bakış açısı ve anlatıcı, anlatma esasına dayalı türlerin temel ve en etkili unsurudur. “Entrik kurguyu belirleyen ve şekillendiren bu yapı unsuru, metnin temel belirleyicileri olan kişi, mekân ve zaman öğelerinin anlatım ve aktarım düzeylerini şekillendirir” (Eliuz, 2009: 1135). Eser kaleme alınmadan önce yazar, anlatıcı ve bakış açısı konusu üzerinde düşünür. Çünkü yazarın sözünü emanet ettiği kişi ve seçilen bakış açısı metnin şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Yazarın, “öyküyü kim anlatacak, olay ve durumlar kimin gözünden aktarılacak, olayları aktaran kişi ne derece bilgiye sahip olacak?” gibi sorulara vereceği yanıtlar onun kullanacağı bakış açısını belirlemesini sağlar. Anlatıcı ve bakış açısının seçimi gelişigüzel bir şey değildir. Yazar, olay örgüsünde gerçekleşen hadiseleri kim daha iyi anlatacaksa sözünü ona emanet eder.

Mahir Ünsal Eriş'in 47 adet öyküsünün 37 tanesi kahraman bakış açısı ve anlatıcı, 9 tanesi tanrısal bakış açısı ve anlatıcı, 1 tanesi ise çoğul bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanır. Öykülerin %79'unda ben anlatımın tercih edilmesi yazarın bu anlatıcı türüne ağırlık verdiğini gösterir. Eriş, birinci şahısla kurduğu anlatılarında “anlatıcının hayatını şekillendiren ya da değiştiren ve onu günlere getiren bir tecrübeyi sunmayı hedefler” (Jahn, 2012: 73) ve anlatısını bu kriterler üzerine kurar.

2.1.4.1. Ben/Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı

Anlatma esasına bağlı metinlerde birinci şahıs kendini “ben” zamiriyle ifade eder ve bu anlatıcı ister başkisi ister gözlemci isterse de yan kahraman olsun, her koşulda kurmaca dünyanın içinden gelen kahramanlardan biridir.

Mahir Ünsal Eriş'in ilk eseri *Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde*'de yer alan 14 öykünün 12'si ben/kahraman bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanır. “Bana Küstüler”, “Bilye Hikmet”, “Ringo”, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda” başlıklı öykülerinde “ben”, “anlatan ben” “tecrübe eden ben” olmak üzere iki görünümde okuyucunun karşısına çıkar. “Anlatan ben” ile “tecrübe eden ben” işaret ettikleri zaman dilimi itibarıyla birbirlerinden ayrılır. Anlatı mesafesi olarak adlandırılan bu durum, “anlatan benle tecrübe eden ben arasındaki zamansal ve psikolojik mesafedir” (Jahn, 2012: 73). “Bana Küstüler” in ismi belirtilmeyen ben anlatıcısı, lise yıllarında başına gelen bir olay sebebiyle

arkadaşları tarafından nasıl yalnızlığa mahkûm edildiğini ve bu bir başına kalışın onda bıraktığı izlerini, geçmişe dönerek anlatır:

Bana küstüler, konuşmadılar benimle aylarca, yıllarca. Yüzüme bile bakmayanları oldu ondan sonra. Üniversiteyi bu yüzden kazandım zaten. Yoksa o kadar belliydi ki kazanamayacağım, dershaneye bile göndermemişti dedem ilk sene (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bana Küstüler”, s.39).

Bir yanlış anlaşılma sebebiyle arkadaşsız kalmanın acısını her daim hisseden başkışı, hayatının mahvedildiğinden, daima dışlandığından söz eder:

Yalnızlık içinde kaldım. Ders çalıştım durdum, nefret ettiğim halde. Yüzlerce, binlerce soru çözdüm. Mahvettiler bir yılımı. Hatta sonrasında bile gelemedim kendime hiç (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bana Küstüler”, s.50).

Başkışının görmezden gelinmesi, onun bir daha kendine gelememesine sebep olur. “Arkadaşsız kalmanın ne demek olduğunu bilemezsiniz, onlar da bilemez.” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bana Küstüler”, s.50) diyen ve bu durumdan rahatsızlık duyan başkışı, yıllar sonra da dışlandığı arkadaş grubunun bir üyesi olan Fidan’ı gördüğünde de görmezden gelinmeye devam edilir. Onun “*Belki bir beş yıl sonra gördüm bir daha, kafasını çevirdi beni görünce*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bana Küstüler”, s.50) ifadesi aynı zamanda anlatan ben ile tecrübe eden ben arasındaki mesafeyi belirgin kılar. O, bu cümlesiyle yetişkin birisi olarak lise yıllarında başından geçenleri anlattığını daha net bir şekilde ortaya koyar.

“Bilye Hikmet” isimli hikâyede de (ben) bakış açısı ve anlatıcısı kullanılır. Aşk acısıyla bir hamakta kıvrılan anlatıcı, son sigarasını söndürürken aklına bir anda “Bilye Hikmet” ismindeki kişi gelir.

Söndürürken aklıma Bilye Hikmet geliyor nedense. Akıl ne cilveli bir dehliz, hangi kapıdan nereye çıkaracağı belli olmuyor. Kiminle karşılaşacağını hiç bilemiyorsun (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bilye Hikmet”, s.52).

Anlatıcı şimdi üzerinden geçmişe dönerek bir çocukluk anısını anlatır. Onun “Bilye Hikmet” isimli kişiden bahsederken kurduğu “*Ben, Bilye Hikmeti tanıdığımda on iki yaşındaydım. Öldüğünü öğrendiğimdeyse yirmi birimde, üniversitedeydim... Bir hamaktaydım ama şimdi.*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bilye Hikmet”, s. 56) cümlesi “anlatan ben” ile “tecrübe eden” ben arasındaki mesafeyi görünür kılar. Çocuk zihninin kavramakta zorlanacağı durumlar, “anlatan ben” in bakış açısıyla tekrardan düzenlenerek aktarılır.

Tecrübe eden ben ile anlatan benin birbirinden ayrıldığı öykülerden biri de “Ringo” dur. Ringo isimli anlatının çocuk başkışısı annesinin babasını yabancı bir adamla aldatışına şahit olur. Çocuk zihninin algılamakta ve anlatmakta zorlanacağı şeyleri ondan yaşça büyük olan “anlatan ben” aktarır.

Olayları yaşayan kişi henüz ilkokula giden küçük bir erkek çocuğu, aktaran ise yetişkin bir erkektir. Bu mesafe anlatan benin “*Hâlâ ne zaman Bergen duysam...*” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Ringo”, s.80) ifadesiyle belirgin kılınır.

Ben bakış açısı ve anlatıcı ile kaleme alınan bir diğer öykü, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda” isimli anlatıdır. Ölüm teması etrafında şekillenen anlatıda başkışı, yetişkinlik sürecinde karşılaştığı bir sıkıntıdan hareketle geçmişte kendisinde iz bırakmış anları anlatır. O, bunu yaparken “anlatan ben” ile “tecrübe eden ben” arasındaki mesafe yoğun olarak hissedilir.

Çok erken gitti. Yarım kaldı karşılıklı muhabbetimiz. Muhabbeti cümle içinde kullanabildiğim yılları bilemedi, göremedi hiç. Öyle muhabbeti de ben bilmedim bir daha (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, s.106).

‘Ben’ anlatıcının “*Muhabbeti cümle içinde kullanabildiğim yılları bilemedi.*” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, s.106) ile “*Öyle muhabbeti de ben bilmedim bir daha.*” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, s. 106) cümlelerinde de açıkça görüldüğü gibi “anlatan ben” ile “tecrübe eden ben” birbirinden ayrılır ve iki farklı bakış açısı ortaya çıkar.

Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor kitabının ilk hikâyesi “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar” da başkışı, en yakın arkadaşı Serkan ile gün içinde yapıp ettiklerini, Serkan’ın bir gün aniden ölüşünü ve onda bıraktığı izleri anlatır.

Kendi yüzümün yansımaya bakakalıyorum televizyonda, sümüklerim akmış benim de. Gözlerim şişmiş sanki, bir tuhaf görüyorum. Of, ne sıkıcı hayat! Ezana kadar ne yaparım ben şimdi (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, s.18).

Serkan ile her gün, akşam ezanına kadar, vakit geçiren başkışı, arkadaşının ani ölümüyle artık bu vakitlerde ne yapacağını bilemez ve ölümün çocuk zihnindeki zor algılanışı sebebiyle de kendini terk edilmiş hisseder. Ölüm onda bir terk ediliş ve yalnız bırakılma halidir.

“Biten Bir Aşkın Ardından” isimli öykünün başkışı Evrenos, ayrıldığı sevgilisiyle son bir kez daha konuşmak üzere Erdek’e gider. Başkışı, barışma ümidiyle eski sevgilisini beklerken Erdek’in, geçmişte, onda bıraktığı izleri anlatır.

Okul çıkışlarında kravatların çıkarılmaya yakaların gevşetilmeye başlandığı zamanlar gelip çatı mı Erdek, bir kaçamak kadar güzelleşir. Ne çok severim ben Erdek’i (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor, “Biten Bir Aşkın Ardından”, s.28).

Anlatının devamında her şeyin değiştiğinden, eski güzelliklerin kalmadığından söz eden başkışı, kendisinin olumlu anlamda değiş(e)meyişinden yakını.

En sevdiğim kadına beni sevsin diye yalvarmak için bir bankta vakit öldürüyorum şimdi de. Şu banktan bir yırtsam, bütün hayatım örölüp de beğenilmemiş bir kazak yeninin söküldüğü gibi çözülvürecek, yoluna girecek sanki (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor, “Biten Bir Aşkın Ardından”, s.30).

Hayatını yoluna sokmak isteyen başkışı, çay bahçesinde beklediği kadından yani eski sevgilisinden medet umar ama işler istediği gibi gitmez. Eski sevgilisi barışma talebini kabul etmez. Kitapta ben/ kahraman bakış açısı ve anlatıcı ile kaleme alınan bir diğer öykü “Her Kanser Erken Ölümdür” isimli anlatıdır. İsmi belirtilmeyen kadın başkışı, doktora gidip kanser olduğunu öğrenmesiyle neler hissettiğini anlatır.

Yakıştıramadım kendime. Küfretmeyi sevmem ben. Zaten Ünal’la evlenene kadar küfür duymamıştım desem, yalan olmaz. Bağırıp çağırırsam, ‘İlk öğrendiğinizde böyle bir tepki vermeniz normal elbette,’ diye bilmişlik yapacaktı, tuttum kendimi (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Her Kanser Erken Ölümdür”, s.59).

Ben bakış açısı ve anlatıcı ile yazılmış “Bir Konsomatris Hikâyesi” isimli öyküde başkışı, ailesinin başından geçen trajik bir olayın anlatımını yapan kişi konumundadır. Başkışı, ablasının neden öldüğünü anlatmadan önce; geçmişe dönerek ablasını ölüme hazırlayan yanlış tercihlerinden bahseder.

Ablam ilk evlendiğinde ben orta sondaydım, o da lise sonda. Savaştepe’ye öğretmen lisesine göndermişti babam, okusun diye. Ama ablam mezun olmasına bir hafta kala bir garsonla evlenip babamın elini öpmeye geldi. Babam ikisini de dövüp kapı dışarı etti elbette (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, s.67).

İsmi belirtilmeyen başkışı, aldığı kararlarla ve yaptığı yanlış tercihlerle bir türlü yüzü gülmeyen ablasının yaşadıkları sonucu intihara sürüklenişini, ölümünün kendisi ve ailesi üzerinde bıraktığı izleri anlatır.

Ablamı, konsomatris ablamı, pezevenklerden hamile kalıp çocuğunu düşürünce hamile kalan ablamı affedemiyorum. Orospuluk etmesi, anne babamı bunca üzmesi, başımıza bunları getirirken başına bunların gelmiş olması falan değil. Basbayağı beni ablasız bırakışını, bir daha hiç bir araya gelmeyecek olduğunu zaten bildiğimiz ailemizin bütünlüğünü bozuşunu, kendini öldürecek kadar aptal oluşunu sindiremiyordum (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, s.73).

Ablasının kaybıyla birlikte ölüm üzerine düşünmeye başlayan başkışının, “Ölünce nasıl da eşyalaşıyor, şeyeleşiyor insan” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, s.72), “İnsanlar yapıyordu bu şeyleri, şehirleri, binaları, meydanları ve sonra ölüyorlardı (...) Kim bilir bugün Bandırma’da da kaç cenaze kalkıyordur, yaptıklarını geride çürümeye, dağılmaya bırakarak.” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, s.74) ifadelerinden anlaşıldığı üzere o, ölümü bir terk ediş, bir yarım bırakılma hâli olarak değerlendirir. İnsanın kendi eliyle yaptığı eşyadan daha kısa ömürlü oluşunu sorgulayan başkışı, onun ölünce eşyalaşmasına içerler.

Eriş'in ikinci kitabı *Olduğu Kadar Güzeldik*'te yer alan 8 anlatının hepsi (ben)bakış açısı ve anlatıcı ile kaleme alınır.

“Sen O Zaman Parasız Yatılıydın” isimli öykü, ismi belirtilmeyen (ben) anlatıcının kardeşine yazdığı e-posta üzerine kurulur. Diğer karakterlerin ne düşündüklerini tam olarak bilmemizin mümkün olmadığı I. tekil anlatıcının sınırlı bakış açısının sınırlarını genişletmek için e-posta türünden yararlanan yazar, böylece başkişinin kardeşi ile mailleşmesi üzerinden okura daha geniş bir bakış açısı sunar.

Annemin de babamın da inancı tamdı sana, biliyorsun. Benden pek ümitleri yoktu. Oğlan çocuğu yerine sayıyorlardı beni. Okumaz bu, diyorlardı. İte kaka liseyi bitirir, sonra Susurluk'un içinden, olmadı Bandırma'dan, Karacabey'den bur birini evlendiririz diye düşünürlerdiler (Olduğu Kadar Güzeldik, “Sen O Zaman Parasız Yatılıydın”, s.13).

Başkişinin kardeşine yazdıklarından hareketle onu kışkırttığını, annesine babasına içerlediği anlaşılır. Ebeveynlerinden beklediği değer ve ilgiyi göremeyen başkişinin “*Babamı hiç sevmezdim ben*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Sen O Zaman Parasız Yatılıydın”, s.13) ve “*Seni benden daha çok sevişi çileden çıkarırdı beni.*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Sen O Zaman Parasız Yatılıydın”, s.14) şeklindeki ifadeleri onun kıskançlığının çok da basite indirgenemeyeceğini gösterir. Öykü boyunca geçmişte yaşadıkları olayların başkişiyi nasıl sarstığı ve kız kardeşinin ona söyledikleri başkişinin yazdığı sitem dolu bu e-postayla öğrenilir.

“Mahvoldum ben. Bittim. Babasız, sahipsiz, kimsesiz, zavallı bir kız oldum ben,” diye yazmıştın bana, sanki ben aynısından olmamışım gibi. “Ama siz babamın emanetisiniz artık bana. Okuyup, çalışıp, ben bakacağım hepinize.” Hatırlıyor musun bunu da? (Olduğu Kadar Güzeldik, “Sen O Zaman Parasız Yatılıydın”, s.22).

Ben bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanan bir diğer öykü “Benim Adım Feridun” isimli anlatıdır. Metne baştan sona aşk acısı çeken, ailesiyle, toplumla ilişkisi zayıflamış başkişinin bakış açısı hakimdir.

On sekizinci günüydü. On yedi gün boyunca, erimiş, bakırla beslenmiş, cıvayla yıkanmış, cam kırıklardan yataklarda yatmıştım. Canımın acısına dayanmak için tahta kaşıkla dişleyerek uykuyla boğuşmuş, bir ejderhanın ağzından çıkan nefesi solumuştum (Olduğu Kadar Güzeldik, “Benim Adım Feridun”, s.24).

Aşk acısının sebep olduğu tükenmişlik hissinden kurtulmak için seyahate çıkmaya karar veren başkişi, çocukluğunu geçirdiği Erdek'e gider. “Hem vaka zamanı hem de anlatma zamanına ait müşahedelerini, düşüncelerini nakletme imkanına sahip” (Aktaş, 1991: 101) olan ben anlatıcı geçmişe dönerek Erdek'teki anılarını hatırlar.

Bir keresinde lisedeyken, okuldan kaçıp gelmiştik bu çay bahçesine. Okey oynarken kavga çıkmıştı aramızda. Sonra ıstakayla, şurda, bir yanımdaki masada (Olduğu Kadar Güzeldik, “Benim Adım Feridun”, s. 27).

Geçmişî hatırlamasının nedenini “*İnsan aşk acısı çekerken ne aptalca ne çocukça şeyler düşünüyor! Bir kırılğan ergenlik, bir hülyalı, hicranlı hal gelip yerleşiyor aklının, dimağının tam ortasına.*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Benim Adım Feridun”, s.27) cümleleriyle açıklayan başkişi, kendisinin geçmişteki olayları hatırlamasını saçma bulur. Fakat bu geriye dönüşle birlikte gerçeklerden, şimdinin üzerinde bıraktığı ağırlıktan kaçmış olur.

Olduğu Kadar Güzeldik’ in içinde yer alan “Malibu” adlı öyküdeki birinci tekil şahıs anlatıcı kahraman bakış açısına sahiptir. Başkişi olan ben anlatıcının hatıralarından oluşan öykü, onun gördüklerinin, hatırladıklarının, bildiklerinin aktarımıdır. Olaylar hakkındaki yorumlar, Şener ismindeki ben anlatıcının düşünce süzgecinden geçirilerek verilir.

Binadan ilk çıkan ben olmuştum. Bir çöp kutusu bulmam lazımdı. Karşıya geçtim. Gazinoların orda bir çöp kutusu vardı. Ama oraya atamazdım. Gazinolarda insanlar vardı muhakkak; görebilirlerdi. Caminin, otobüs duraklarının, kütüphane ve köprübaşı meydanının etrafındaki tenekeleri de aynı sebeple boş geçtim. Suni deriden yapılma bir kız çocuğu cüzdanı, üstelik de yükü boşaltılmış olduğu halde, yürüdükçe günahıyla bir örs dönmüştü (Olduğu Kadar Güzeldik, “Malibu”, s.81).

Kahraman anlatıcının “*Biz okurken uzun çınarlar vardı bu meydanda*” ile “*İkimizde tesbih tanesi kadardık*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Malibu”, s.79) şeklindeki ifadeleri geçmişe dayalı olayları aktardığını gösterir. Öyküde “anlatan ben” ile “tecrübe eden ben” in birbirinden ayrıldığı ve iki farklı bakış açısı ortaya çıktığı görülür.

“Zehir Miktarda” isimli öykünün anlatıcısı bir kerhanenin yönetiminden sorumlu olan Kız Fikret’tir. Kız Fikret, önseme yaparak öykünün ilerleyen kısmında gerçekleşecek olaylar hakkında ipucu verir.

Ben galiba birini öldürdüm. Söylerken dilim karıncalanıyor ama hem de bir çocuğu öldürdüm galiba. Neredeyse elime doğmuş, avucumun içinde büyümüş, pırıl pırıl güneş gibi sarı, aydınlık bir çocuğu (Olduğu Kadar Güzeldik, “Zehir Miktarda”, s.103).

Başkişinin yanlışlıkla ölümüne sebep olduğu Serkan ismindeki küçük çocuk, *Bangır Bangır Ferdi Çalıyor* isimli kitaptaki “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar” isimli öyküde görülür. İki öykünün olay örgüsünde kesişmeler vardır.

Kitabın son öyküsü olan “Stoper” isimli öyküde ben bakış açısı ve anlatıcı kullanılır. Başkişi geçmişe dönerek babasıyla olan ilişkisini, ilk çocukluk ve üniversite yıllarını anlatır.

Dilim dönmeyince, sesim yetmeyince dinlemekle kifayet etmeyi marifet bildim. Babam kendini kanıtlamayı bildi ama bir şekilde. En azından bize, belki başka yerlerde başka birilerine de.

Çocukluğum, babamın bir gün Fenerbahçe formasıyla gazeteye çıkacağı hayal ve umuduyla geçti (Olduğu Kadar Güzeldir, “Stoper”, s.115).

Sarıyaz genel başlıklı öykü kitabında bulunan sekiz öyküden dördü “kahraman bakış açısı ve anlatıcı” ile üçü “tanrısal bakış açısı ve anlatıcı” ile kaleme alınır. Yazar sözünü emanet ettiği kişileri ve onların bakış açılarını belirlerken bir sırayı takip eder. İlk hikâyede (ben) bakış açısı ve anlatıcı kullanılırken; ikinci hikâye tanrısal bakış açısı ve anlatıcı ile yazılır. Devamındaki metinlerde de aynı sıra gözetilir. Kitabın son hikâyesi olan “Sevgi Çağının Sonu” isimli anlatıda ise çoğul bakış açısı ve anlatıcı vardır. Tanrısal bakış açısı ve anlatıcı ile kahraman bakış açısı ve anlatıcı anlatıda birlikte kullanılır. Öykünün merkezinde yer alan ve I. tekil şahıs anlatımıyla metnin içinde var olan ben anlatıcısının, kültür seviyesi, psikolojik ve sosyolojik durumu, mesleği gibi unsurlar metnin yapısı ve üslubu üzerinde etkilidir.

Eriş’in *Sarıyaz* öykü kitabında ben/ kahraman bakış açısı ve anlatıcısını kullanarak anlattığı öykülerinin sayısı dördttür. Bu hikâyelerin anlatıcıları olan başkışiler, diğer öykülerde de sıklıkla görüldüğü gibi genellikle hayatlarına tesir etmiş kişileri veya çocukluk anlarını, ilk gençlik anlarından oluşan olay zincirini naklederler. “Şengül”, kahraman anlatıcısının anlatan ve yaşayan rolü üstlendiği bir hikâyedir. Eserde başkışı, küçüklüğünden ortaokula kadarki geçirdiği zaman diliminde neler yaşadığından, köydeki en yakın hatta tek arkadaşı olan Şengül’ü kaybettiğinde neler hissettiğinden, ailecek köyden şehre taşınmalarıyla Şengül’ün hayatındaki izinin zamanla nasıl azaldığından bahseder. Hikâyede Şengül ve üvey annesi Esmâ hariç kahraman anlatıcı da dahil kimsenin ismine yer verilmez ve kurmaca ile gerçek arasındaki ilişki okuyucuya bırakılır. Başkışı söze, geçmişte hayatında derin izler bırakan Şengül’ü, Şengül ile yaşadığı büyümlü anıları anlatmayla başlar.

[Şengül] Beni kucağına aldı mı, ağlamaklı bir sevinçle dolardı içim. Gençti, çiy damlaları gibiydi, serçe parmakları kınalı, bilekleri naylon bilezikliydi, üveydi. Sofra serer dayak yerd, sofra kaldırır gene dayak yerd (Sarı Yaz, “Şengül”, s.15).

Kendisi de yetim olan başkışı, Şengül’ün bu durumuna çok üzölür fakat içten içe onun kadar kötü durumda olmadığına sevinir gibidir.

Bazen “Acıktın mı,” derdi. Acıksam da söylemezdim. Analığı sadece tarhana içmesine kuru ekmekle ayva reçeli yemesine izin verirdi çünkü. Onun yoksul tayınına ortak çıkmak istemezdim. Üzölürdüm açlığına (Sarı Yaz, “Şengül”, s.17).

Babasının ölümüyle evde besleme durumuna düşen Şengül, aynı zamanda başkışinin ilk cinsel istek duyduğu kişidir. Başkışı Şengül’e üzölüp acıdığı kadar ondan etkilenir.

Sütünü bitirdikten sonra beni sınıksıkı gerdanına bastırır, yüzümü domur domur memeleri ve tazecik gerdanının beyazıyla sıvardı (Sarı Yaz, “Şengül”, s. 17).

“Beyefendi” isimli öyküde olduğu gibi anlatıcı hikâyenin başkişisi ise bunu ben anlatıcı, kahraman anlatıcı, birinci tekil kişi olarak da adlandırmak mümkündür. Eserde kahraman anlatıcının ismine yer verilmez. Başkişi çok rüya gördüğünden, rüyalarını kitaplaştırma isteğinden, geçmişe dönerek kitap bastırma merakının neye dayandığından ama sonra nasıl olduysa bundan vazgeçtiğinden söz eder.

Çok rüya görürüm ben. Rengarenk, film gibi, masal gibi, oyun rüyalar. Hepsini bir de güzel hatırlarım uyandığım zaman. Ama sonra yavaş yavaş silinirler (Sarıyaz, “Beyefendi”, s. 41).

Karşısında biri varmış gibi sohbet havasında anlatan başkişi özetleme tekniğini de kullanır:

Uzatmayayım. Bir gün gazetede otururken Postacı Mehmet uğradı. Faturalar, ıvır zıvır reklamlar, davetiyeler, gecikmiş bayram tebrikleri... “Ha, bi de Yahya Abi,” dedi, çantasını harmanlayıp. “Bir de mektubunuz var.” Şaşırdım haliyle. Bir kere mektup yazmak mı kaldı şu devirde, ona şaşırdım evvela (Sarıyaz, “Beyefendi”, s.43).

“Ecevit, Öpücük” isimli öykünün anlatıcısı da birinci kişi anlatıcıdır. Anlatı dünyasının içinde olan başkişi, yaşadığı “taşra sıkıntısı” nı kendi sesiyle durumundan memnun olmayan bir hâlde ve sitem yüklü bir sesle anlatır.

Bu dergilerdeki ısıltılı bacakların bizim hayatımızdaki karşılığı o uzun eteklerle kaba saba botların arasından görünen yün külotlu çoraplardı. Sosyete davetlerinde boy gösteren bu enfes kadınlardan herhangi biriyle olmanın hayali, başka bir dünyanın, yaşadığımız sefil, yokluklar zengini hayatımızdan kurtulmanın hayali gibiydi (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.66).

“Dedemin Turnası” isimli anlatı, kitabın kahraman bakış açısı ve anlatıcıyla yazılan son hikâyesidir. Küçüklüğünün yaz aylarını dedesiyle ve köyde geçirmekten memnun olmayan başkişi, buradaki sıkıntılı ruh halini ve oraya gitmek istemeyişinin ardındaki nedenleri anlatır.

Yazları onun yanına bırakırlardı annemler beni. İstemezdim. Pek konuşmayan, çoğunlukla aksi, sabahın köründe uyanıp akşam sekiz-dokuz oldu mu uyuyan, evine bir televizyon bile almamış, radyosunda hep insanın içini kıyan ihtiyar şarkıları dinleyen bu adamın yanında kalmayı hiç çekmezdi gönlüm (Sarıyaz, “Dedemin Turnası”, s.96).

Hiç sevmediği köyde yazlarını geçiren başkişi, büyüyüp de iş sahibi olduğunda tekrar- iş için- köye gelir ve bazı olumsuz durumlara sebebiyet verdiğini düşünür.

Benim yüzümden oldu her şey. Her şey benimle böyle oldu. Hastanenin bahçesinde ellerimi yüzüme kapatmış ağlarken, bir an için, hastane duvarının üzerinde Turna’yı gördüğümü sandım. Belki de üzüntüden öyle geldi o an (Sarıyaz, “Dedemin Turnası”, s.112).

Kara Yarısı isimli öykü kitabının içindeki 17 öyküden 13 tanesi ben/kahraman bakış açısı ve anlatıcı ile kaleme alınır.

“Burada Bir Sokak” isimli öykünün başkışısı ismi belirsiz hasta bir çocuktur. Sokaklarında bulunan bir yorgancı tarafından tacize uğrayan başkışısı, yorgancının başka bir çocuğu nasıl taciz ettiğini kendi zihin süzgecinden geçirerek aktarır.

Kapkara, fermuarlı bir poşetin içinde çıkaracaklar yorgancıyı dükkânından, ağır bir yorgan gibi çekeleyerek. Ambulansın arkasına koyup götürecekler. Ben, bütün bunları karşı pencereden izleyeceğim, tekerlekli sandalyemde (Kara Yarısı, “Burada Bir Sokak”, s.23).

Eşiyle birlikte “*sendikacılığı[m] yüzünden*” (Kara Yarısı, “Burada Bir Sokak”, s.28) bir İç Anadolu kasabasına sürülen başkışının, burada bulunduğu süre zarfındaki mutsuzluklarını anlattığı “Bir Sürgün Anısı” isimli öyküde ismi belirsiz başkışısı, orada yaşayanlar ve kasaba hakkında çıkarımlarda bulunur.

Şehirli ve modern havalara kapıldığımızı, onlara üstten bakan bir çalım içinde olduğumuzu düşünüp küçümsüyorlardı bizi. Sevmiyorlardı. Zaten küçücük yerdin (Kara Yarısı, “Burada Bir Sokak”, s.28).

Aynı zamanda eşinin duygu ve düşüncelerinin aktaranı olan başkışısı üzerinden, Neşe’nin kasaba hakkında ne düşündüğünü, nasıl bir ruh hâli içinde olduğu verilir. Eşi gibi kasabayı sevmeyen Neşe, hayatsız kaldıkları bu yerde oyalanmak için türlü meşgaleler edinmeye çalışır.

Çok sıkılıyor Neşe insansızlıktan. Resimler yapıyor, ahşaplar eskiliyor, kimi zaman heves edip ebru malzemeleri alıyor, kimi sefer etamin işlemeyi, kanaviçe yapmayı deniyor, kırkyamalar dikeyor. Nafile. İnsansızlığın boşluğunu hiçbir zevk, hiçbir heves doldurmuyor. Biliyorum, çok bunalyor (Kara Yarısı, “Burada Bir Sokak”, s.26).

Çeşitli hobiler edinse de insansızlığın yarattığı boşluğunu bir türlü dolduramayan Neşe, kasabada ruhsal anlamda ölür.

“Bir Pusula” isimli öykünün büyük bir kısmı mektup biçiminde kaleme alınır. İsmi belirtilmeyen ben anlatıcı, Beyazıt’ta gezerken eski bir kitabın içinde bulduğu mektubu aktarır. Anlatıcı, öykünün sonunda bu mektubu nerede bulunduğunu açıklar. Kahraman anlatıcı, bulduğu bu mektup sayesinde kendi sınırlı bilgisini genişletilir.

Beyazıt’ta, bir sürü döküntü içinden bulduğum bir Osmanlıca kitabın arasında karşıma çıktı bu mektup. Titrek, yorgun ama çok güzel bir Rika yazısıyla kaleme alınmıştı, okunaklıydı (Kara Yarısı, “Bir Pusula”, s.38).

“İstop” isimli öyküde olaylar başkışısı Oktay’ın bakış açısı üzerinden aktarılır. Oktay, sevgilisinin onu aldattığını düşünür ve bunu öğrenmek için sevgilisinin üzerine gider.

“Yattınız mı onunla?” diye sordum. Kızmadı, şaşırmadı. Elindeki kasnağı sakince sehpanın üstüne bıraktı. Yeni huy edinmişti bunu da. İştin dönünce etamin işliyor, ama kasaba kızlarının çeyiz

yapma telaşı içinde görünmek istemediğinden kendince acayip örnekler bulup yapıyordu. (...)
Kendini kavgaya iyice verebilmek için elinde ne iş varsa bırakırdı (Kara Yarası, “İstop”, s.9).

Sevgilisi tarafından ciddiye alınmadığını düşünen, sevildiğinden şüphe eden, tek başına bir ilişki içinde çırpınan başkişi, sevgilisinin gözünde nasıl birisi olduğunu anlatır: *“O kadar zavallıydım ki onun gözünde bana aptallığı yakıştırmakta hiç beis görmüyordu”* (Kara Yarası, “İstop”, s.44). Başkişi tüm bunlara rağmen, sevgilisinin onu yok sayışına aldırış etmez, ona sinirlenmez. Yalnızca kırılır. Fakat öykünün ilerleyen kısımlarında başkişi, neden onu yok sayan birini sevdiğini sorgular:

Neden kabahatim yoksa bile kendimi affettirmeye çalıştığım bu kadın yerine arada bir kavgalarımızda benim de küsebileceğim, yüzüme bakmasına değil bana aldığı küçük tefek hediyelere sevinebileceğim, ışık altında, çırlı çıplak ve doya doya sevişebileceğim birini sevmiyordum? (Kara Yarası, “İstop”, s.45).

“O Akşam Söyleyecektim” isimli öykünün başkişisi arkadaşı Furkan’ın eşiyle yasak aşk yaşayıp bunu ona itiraf etmeye çalışan kişidir. Olaylar onun bakış açısı üzerinden aktarılır. (Ben) anlatıcı, anlatmaya önseme yaparak başlar ve okuyucuya sonradan olacaklar hakkında ipucu verir.

O akşam söyleyecektim. Şeyin olduğu akşam işte, olayın. Yani adlı adınca, “Bak Furkan, biz senin karınla...” demeyecektim elbet. Ama küçük de olsa bir delik açmam lazımdı artık (Kara Yarası, “O Akşam Söyleyecektim”, s.57).

“Makasçı Yaşar” ismindeki öykünün anlatıcısı ismi belirtilmeyen bir çocuktur. Anlatan ben ile tecrübe eden ben arasındaki mesafenin hissedildiği öyküde, anlatıcı geçmişte yaşadığı bir olayı, “Makasçı Yaşar” ismindeki kişinin nasıl iftiraya maruz kalarak yaşadığı yeri terk etmek zorunda kalışını aktarır.

Gün doğmadan kaçıp gitmiş. Bir daha görmedik biz de Yaşar’ı. Çok seneler sonra biri, Erzurum Garı’nda denk gelmiş de başını çevirivermiş. Günahına girdiler gariban makasçının. Meğer toramanı kendi öz babası döve döve öldürmüştü. Bir inşaatta yakalamış, kendinden üç-beş yaş büyük başka bir çocukla (Kara Yarası, “Makasçı Yaşar”, s.83).

Anlatıcı, sunacağı bilginin sınırlarını genişletmek için diğer karakterlerin konuşmalarını-mış’lı geçmiş zaman ekini kullanarak aktarır.

“Yaşar, çocukları tünele sokup onlara orasını burasını gösteriyor!” olmuş laf. Başka biri de eklemiş, “Ben de görüyorum hep tünele girip çıkarken ama adamın işidir deyip hiç tınmıyordum,” diye (Kara Yarası, “Makasçı Yaşar”, s.82).

Kara Yarası ’nın içinde “Erduran Abi’nin Beni Kurtardıdır” üst başlığıyla yer alan “İlk Masal”, “Ortanca Masal” ve “Son Masal” isimli öykülerin anlatıcısı Şükrü ismindeki genç üniversite öğrencisidir. Bu öyküler; Şükrü, Yücel ve Birol adındaki üç arkadaşın ilişkilerinin anlatıldığı, birbiriyile bağlantılı anlatılardır.

Adım Şükrü Keskin. Eğitim Fakültesi'nde öğrenciyim. Beni kaçırıyorlar, kaybedecekler. Belime inen dirsekle, gözümde yıldızlar çıktı. Arabaya yıldırım düştü sandım. Canımın acısıyla ah edince iyice sinirlendi, tişörtümün sırtından kavrayıp beni arabanın içine çekti, ya Allah, deyip girişti (Kara Yarısı, “Ortanca Masal”, s.104-105).

Birbirini takip eden, benzer olay örgülerine sahip öykülerin (ben) anlatıcısı Şükrü'nün arkadaşlarıyla girdiği diyalogları aktarmasıyla birlikte diğer karakterlerin de ne düşündüğü öğrenilir.

Birol desen parasızlıktan zafiyet geçirmek üzere. Yücel rahat, “Boş ver,” diyor “bir bok yapamaz, iki kitap için mahkemeye mi verecek. Dünyanın parası o işler; kim uğraşır hem. Arar arar bırakır. Kaç paralık şey!” İkna olmadık (Kara Yarısı, “Son Masal”, s.112).

Öykülerin çoğunda bu bakış açısı ve anlatıcının kullanılması, entrik kurgunun kahramanların görme, duyma, bilme becerileriyle sunulmasına sebep olur. Bu durum, olayların yerine duygu, düşünce ve durumların ön plana çıktığı öykülerde öznelliğin baskın olmasına yol açar. Böylece kahramanın bir çocukluk anısından ya da başkişinin hayatında etkili olmuş isimlerden söz eden öykülerde, anlatı dünyası içinde hem anlatan hem de anlatılan figür konumunda olan (ben) anlatıcı, beklenen lirik sıcaklığı (Tekin, 2015: 47), samimiyeti, iç döküşü rahatlıkla gerçekleştirme imkânı bulur.

2.1.4.2. Tanrısal Bakış Açısı ve Anlatıcı

Mahir Ünsal Eriş'in öyküleri içinde 9 tanesi tanrısal bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanır. “Her şeyi bilme esasına dayanan bu bakış açısı yazara geniş imkânlar sunmaktadır. Böyle bir imkânla donatılmış (teçhiz edilmiş) anlatıcı figür, adeta ‘Tanrı gibi’ her şeyi bilir, görür, sezer; geçmişten gelecekte haber verir” (Tekin, 2002: 50). *Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde*'nin içinde yer alan “Kimi Sevse Gülderen” ve “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikayesi” isimli metinlere, tanrısal bakış açılı anlatıcı hakimdir.

Ne kadar utanırdı Gülderen, duvarları bitişik odasında o sesleri duydukça. Annesi oynasını eve getirmiş, ona karılık ediyormuş da kendisi de şahit olup babasına ihanet ediyormuş gibi darlanırdı. Babasının soluk hırıltısından utanırdı (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Kimi Sevse Gülderen”, s.19).

Her şeyi bilen anlatıcının kullandığı bu bakış açısı ile Gülderen'in ve diğer karakterlerin iç dünyaları görünür kılınır.

“Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi” isimli, dört bölümden oluşan anlatıda başkişi Ayhan'ın üniversite yıllarındayken çaldığı paranın lanetinden kurtulmak için neler yaptığı anlatılır. Öykünün her bölümde tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı, Ayhan'ın karşılatığı kişilerin hayatı hakkında özetleme tekniği kullanarak bilgi verir.

Veysel kara, kaypak, küfürbaz bir adamdı. Arkadaşları öyle derlerdi arkasından, kendisine sorsan kara yağız, kurnaz ve tatlı dilli derdi. (...) Öğrenci desen, değildi, polis desen değil. Çalışıyor desen, Komur Sokak'taki çarşı-pazar dükkanlarından birinde birkaç hafta dövme yapmış olması dışında çalışırken de gören yok; nasıl yaşadığı, nasıl geçindiği bilinmez bir adamdı (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, "Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi", s.137).

Eserde tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı, öykü kişilerinin hayatlarını anlatmakla kalmaz, onların iç dünyalarına dair bilgiler de verir.

Midesinde çelikten bir yumruk, bir sıkılıp bir açılıyordu açlıkla. Değil simit, poğaç, susam alacak para yoktu cebinde. Uzun Samsun iyiden iyiye dövmüştü midesini. Çöpçü sigarası içecek kadar itibarım yok şu dünyada," diye geçirdi içinden" Marksist Necati'den kopardığı uzun Samsunlara hiç kederlenmemişti oysaki (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, "Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi", s.142).

Mahir Ünsal Eriş *Sarıyaz*'daki üç öyküsünde tanrısal bakış açısı ve anlatıcısını kullanır. Böylece metnin içinde geniş imkanlara sahip olan anlatıcıyla öyküdeki olaylar, durumlar, mekânın özellikleri ve kişilerin iç dünyasına ait bilgiler okuyucuya aktarılır.

"Sarı" isimli öykü tanrısal bakış açısı ve anlatıcıyla kaleme alınır. Anlatıcı, bir yandan başkışı Mıstık'ın anlamlandırmakta ve dolayısıyla anlatmakta güçlük yaşadığı durumları, onun babasız kaldığında hissettiği çaresizliğini, kimsesizliğini anlatır.

Babasına çok içerlemişti Mustafa, affedemiyordu. Yok, bir daha katiyen dönmedi o eve. Onun artık babası yoktu. Öyle bir evi de yoktu. Lanet gelsin hepsine (Sarıyaz, "Sarı", s.29).

Bir yandan da kendi sınırsız imkanlarından faydalanıp yazarın sözcülüğünü yaparak öyküdeki olaylara ve kişilere yönelik bazı açıklamalarda, sosyolojik çıkarımlarda bulunur.

Ne de tatlıdır felaket beklemek. Çok gülündü mü başa bir iş gelecek diye endişe etmek ne serin ne leziz bir korkudur. Çünkü insan, neşeli bir pikniğin dönüşünde mahallede yangın görmeyi sever; bir yandan evsiz kalan komşuları paylaşmaya uğraşırken içten içe başına gelmediğine sevinir öbür yandan (Sarıyaz, "Sarı", s.26).

Ötekinin başına gelenin insanı nasıl içten içe sevindirdiğinden ve insanın kendi başına gelmeyen felaketten çok da etkilenmediğinden bahseder. Daha sonra, şehirde meydana gelecek deprem felaketine değinir. Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcının bu sosyolojik çıkarımı tematik düzlemde kendini "yabancıların ölümü" (Gürbilek, 2020: 31) şeklinde açılar. Bu ifade, 80'li yıllardan sonraki ölüme, felakete ve ötekine bakıştaki değişimi gösterdiği için önemlidir.

"Gül Özlem Gül" isimli öykü de tanrısal bakış açısı ve anlatıcı ile kaleme alınır. Başkışı Özlem'in girdiği kendilik mücadelesi, bulunduğu yerden, evliliğinden memnun olmayışı, kendisine yeni bir dünya kurmak istemesi hâkim bakış açısına sahip anlatıcının geniş perspektifiyle okuyucuya aktarılır.

Kocası olup bitenin farkında bile değildi, ama misafir odası diye ayırıp kapısını dahi açmadıkları oda kutular, poşetler, parlak kap kağıtları, kurdele ve rafyalarla, açılmamış mağaza ambalajlarıyla dolmuştu (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.54).

Anlatıcı, Özlem’in kendisi için kurduğu yapmacık dünyayı anlatırken olaylar üzerindeki hâkimiyetini azaltmak ve metnin üzerindeki ağırlığını asgariye indirmek için başkişinin kendi iç sesine de yer verir.

Olsun. Dergiler haksız mı? “İşten gelince kışının devirip televizyon seyreden bu öküzlere size hediye falan almaz, siz kendi hediyenizi kendiniz alın da mutlu olun,” diyor işte Fena mı? (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.53).

“Gece Nöbeti” öyküsünde tanrısal bakış açısı ve anlatıcı ile olay örgüsü kurgulanır. Sara hastası Özkan’ın yapıp ettikleri her şeyi bilen anlatıcı tarafından aktarılır.

Özkan Bey... Altı aydır, ustanın yokluğunda dükkâna bakmak zorunda kalmış bir çocuğun şaşkın haliyle iş yürütmeye çalışıyor (Sarıyaz, “Gece Nöbeti”, s.85).

Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı olay ve kişiler dünyası ile geçmişe ve geleceğe ait her şeyi tüm ayrıntısıyla bilir. Yazar-anlatıcı olarak da adlandırabileceğimiz bu anlatıcı ile karakterlerin geçmişlerini yansıtan özetleme tekniğinin birlikte kullanılmasıyla okuyucu karakterlerin yaşamı hakkında derli toplu bilgiye sahip olur. Özetin en önemli ve en sık kullanılan şekillerinden biri, aniden zamanda ileri geri hareket ederek, karakterin geçmişini bize iletme (Stevik,2017:51). Başkişi Özkan fabrikada çalışmaya başlamadan, fabrikanın nasıl bir yer olduğu, Özkan’ın bu fabrikayla önceye dayanan ilişkisi özetlenerek kurguya dahil edilir.

Fabrikada mesai üç vardiyadır. Gündüzcüler 8-4, akşamcılar 4-12, gecelerin vardiyasıysa 12-8 diye bilinir. (...) Eskiden bu işler bu kadar sıkı denetlenmiyor, denetlense bile illaki bir kolayı bulunabiliyorken atıklar, gece mesailerinde devasa tahliye vanalarıyla serbest bırakılırdı. (...) Özkan fabrikanın yabancısayılmazdı aslında. Daha el kadarken babasıyla gelir, (...) her geldiğinde unutulmaz bir çocukluk anısı kaydedip giderdi (Sarıyaz, “Gece Nöbeti”, s.83-83).

Kara Yarıstı’nda yer alan “Dört Şehir” üst başlığı etrafında toplanan “Birinci Pavyon”, “İkinci Pavyon”, “Üçüncü Pavyon” ve “Dördüncü Pavyon” isimli dört anlatı, tanrısal bakış açısı ve anlatıcı ile kaleme alınır. Anlatı kişileri ve olay örgüsü bakımından belli yönleriyle birbirleriyle bağlantılı olan öykülerde anlatıcı, sınırsız bilgi gücünü kullanıp zamandan ve mekândan münezzeh olarak öyküler arasındaki bağlantıyı okuyucuya aktarır.

“Birinci Pavyon” da tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı, arkadaşları tarafından terfiyi kutlanmak üzere Bursa’da bir gazinoya getirilen Murad’ın hikâyesini anlatır.

Ama Murad’ın hesap etmediği bir şey var. Ertesi sabah otelden ayrılırken fark edecek. Dün gece, Ludmila Komarova’nın hayatında hiç bilmediği kadar sıcak ve aydınlık bacaklarında dolaştırken

ellerini, viskinin harladığı kanını, (...) ceket, kravat dar geldi. Ceketini çıkarırken tam, pıt etti yere yuvarlandı cüzdan (Kara Yarısı, “Birinci Pavyon”, s.119).

Başına geleceklerden habersiz eğlenen Murad, gazonunda cüzdanını düşürür. Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı cüzdanı bulan Belçin’in hikâyesini “İkinci Pavyon” isimli öyküde aktarır.

[Belçin] Sabaha karşı otele geldiğinde fark edecekti, cüzdanın olmadığını. Doğru dürüst para bile olmayan cüzdanı ne diye aldı acaba diye geçirdi aklından (Kara Yarısı, “İkinci Pavyon”, s.126).

“Üçüncü Pavyon” da anlatıcı Belçin’i öldüresiye dövüp onun çantasında bulduğu cüzdanı da yanına alarak kirli bir iş için Ankara’dan İzmir’e giden Müşir’in hikâyesini anlatır. “*Otobüs İzmir’e girince, birdenbire şehrin uğuldayan aydınlığına uyandı Müşir*” (Kara Yarısı, “Üçüncü Pavyon”, s.129). “Dördüncü Pavyon” da Murad, İstanbul’daki nişanlısına ulaşmış cüzdanına kavuşur.

Cüzdan az ötede çantanın bir metre kadar uzağına fırlamış, Ece’nin pembe kılıf telefonunun yanında hemen duruyordu. Murad Dağman’ın cüzdanı. Böyle geçti polis kayıtlarına da (Kara Yarısı, “Dördüncü Pavyon”, s.139).

Her öykünün olay örgüsünde bulunan “Murad’ın cüzdanı”, dört öyküyü birbirine bağlayan bir leitmotivdir ve bu bakımdan öykülerde önemli bir yere sahiptir. Her şeyi bilen anlatıcı, bir yandan kayıp cüzdan vesilesiyle başka hayatlar hakkında bilgi verirken bir yandan da cüzdanını bulmaya çalışan Murad’ı takip eder.

2.1.4.3. Çoğul Bakış Açısı ve Anlatıcı

Mahir Ünsal Eriş’in öyküleri içinde *Sarıyaz*’da yer alan “Sevgi Çağının Sonu” isimli öykü çoğul bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanır. İnsanı çeşitli cephelerden anlatma çabasının son aşaması (Tekin, 2015: 64) olarak tanımlanan çoğul bakış açısı gerek tanrısal bakış açısının gerekse tekil bakış açısının kusurlarını en aza indirger (Tekin, 2015: 65) ve böylece birden çok anlatıcıya sahip olmanın sağladığı imkanla hem tek bir anlatıcının sınırlı ve eksik yanları ortadan kaldırılmış olur hem de metnin çok sesli bir anlatım kazanmasını sağlar.

Eriş, “Sevgi Çağının Sonu” nda, *Sarıyaz*’daki diğer öykülerin bakış açısı ve anlatıcı sırasını takip eder ve sözünü ilk olarak tanrısal bakış açısına sahip anlatıcıya emanet eder.

Karısı kızacaktı. Yani eskiden olsa kızardı sanki. Şimdilerde artık o kadar üzerinde durmuyordu böyle şeylerin. Sabahları evden çıkarken üstüne bir battaniye atıyor, karşısında uyuyakaldığı televizyonu kapatıyor ve çıkıyor. Eskiden her şeye konuşur, her şeye karışırdı (Sarıyaz, “Sevgi Çağının Sonu”, s.115).

Devamında kahramanın geçmişine dair bazı bilgileri ben anlatıcı aracılığıyla okura aktarır.

Benim annem de babam da pek öyle dindar insanlar sayılmazlardı. Hatta babam azılı komünistti rahmetli. “Komünizm olmasaydı, biz çoktan helak olup giderdik Bulgar’ın elinde,” derdi. (...) Annem de bambaşka bir kadındı Türkiye’ye göçmeden önce. Bir kalaşnikofu on beş dakikada söküp temizleyip yeniden birleştirebilmekle (..) övünürdü (Sarıyaz, “Sevgi Çağının Sonu”, s.116).

Geleneksel metinlerde, anlatım düz bir çizgide ilerler ve yazarın sözü, tek bir bilince emanet edilir. Oysa modern dünyayla beraber değişen gerçeklik algısı, kurmaca dünyasının dışındaki çok yönlü gerçeğin aktarılması için birden çok kahramanın bilincine ihtiyaç duyar. Eriş de bu ihtiyaçtan hareketle ve insan gerçeğini- öykünün doğası gereği kısalığının neden olduğu dezavantajı ortadan kaldırmak için- daha ayrıntılı yansıtmak için çoğul bakış açısını kullanır.

2.1.5. Zaman

Anlatma esasına bağlı edebi eserlerin yapı unsurlarından birisi olan zaman diğer yapı unsurlarının tamamlayıcısıdır. Olay ve durumlar dış dünyada olduğu gibi anlatma esasına bağlı metinlerde belli bir zaman diliminde meydana gelir. “Zaman, niceliksel ya da niteliksel görüngüleri ile anlatının kurucu yapı unsurudur. Anlatının entrik kurgusu bu yapı unsuru ile akış kazanır.” (Eliuz, 2020: 173) Anlatma esasına bağlı metinlerdeki diğer yapı unsurlarının da şekillendiricisi olan zamanın içine kahraman, iki görüngüyle dahil olur: “İlk görüngü, metnin inşa edildiği zamansal düzlemin kronolojik/ süredizimsel şekilde mekânla birlikte hareket etmesiyle oluşur. İkinci şekilde ise, metin halkalarının sunuş tarzı bozulur; kronolojik sıraya özgü hareket yoktur, zamanda kopmalar, kırılmalar yaşanır. Bu durum, tamamlanmış bir sistem niteliğindeki edebi eser ile onu meydana getiren parçalar arasındaki ilişkinin anlaşılmasının iç içeliğinden kaynaklanır” (Eliuz, 2020: 173-174). Zamanın göreceliği niceliksel ve niteliksel ayrımına girmesine bağlı olarak tanımlanır. Niceliksel zaman kişiden kişiye göre değişmeyen, nesnel zamandır; kişi bu zamanı kendisine göre şekillendirdiğinde zaman niteliksellik kazanır (Eliuz, 2020: 174). Eriş’in anlatılarında zaman genellikle sahip olduğu niteliksel özelliklerden ötürü artsürümsel özellik taşır. Yazar zamanda atlamalar, sıçramalar yaparak ona tinsellik kazandırır.

Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde adlı eserin içindeki öyküler, evlerdeki radyolarda “bangır bangır Ferdi’nin” çaldığı yıllarda geçer. Yazar, 90’lı yılların panoramasını sıradan insanların zamanı algılayış ve yönlendirme biçimleri üzerinden verir.

“Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar” isimli anlatının öykü zamanı sıra dizimsel ilerler fakat net bir ifadeyle belirtilmez. “*İnsanların kederli olmayı çok sevdiği yıllar. Her şeye sinmiş bir Maltepe sigarası kokusu, bir ucuzluk, bir pazardan almışlık, bir muşambalılık. (...) En büyüğün Beşiktaş olduğu yıllar.*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, s.14) şeklinde tarif edilir. Bahsi geçen yıllar 90’lı yıllardır. Bu yıllarda yaşayan başkişi, en yakın arkadaşı Serkan ile günlerini mutlulukla geçirir. Kahraman anlatıcının, “*Eve geliyoruz Serkan’la bir gün*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, s.13), “*Öğlene doğru*

uyanyorum ertesi gün” şeklindeki ifadeleri vaka zamanının eşsürümsel oluşunu destekler. Onun Serkan için kurduğu “*Üç yıldır tanırdım.*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, s.11) cümlesi ise arkadaşlıklarının vaka zamanından öncesine dayandığını gösterir. Başkişi derin bir arkadaşlık bağı kurduğu Serkan’ın ani ölümüyle sarsılır ve zaman onun çözülüşüne neden olan bir imgeye dönüşür.

Gözlerim şişmiş sanki, bir tuhaf görünüyorum. Of, ne sıkıcı hayat! Ezana kadar ne yaparım ya ben şimdi (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, s.18).

Günlerini arkadaşı Serkan’la oyun oynayarak geçirmeye alışkın olan başkişi; onun yokluğuyla ne yapacağını bilemez ve zamanın geçmez oluşuna sitem eder. Başkişinin arkadaşının ölümüyle tekdüzeleşen yaşamında, zamanın niceliksel akışının anlamsızlaştığı, niteliksel olarak ise daraldığı görülür. Niceliksel olarak varlığını devam ettiren zaman, kişinin yaşadığı boşluk duygusunu gidermesine yardımcı olmaz. Zamanın niteliksel tükenişi/daralışı çocuk başkişinin kaygılanmasına sebep olur.

“Biten Bir Aşkın Ardından” isimli anlatının öykü zamanı “mayıs” ayının bir gününde geçer. Artsürümsel özellik taşıyan zaman geriye dönüşlerle genişletilir. Şimdideki gerçekler, gerçeklerin olumsuzluğu, geçmişten izlerle aktarılır.

Şimdi Mayıs, yaz desen değil, bahar desen, eh belki. Ne Ankaralılar var ortada ne Almancılar, ne Bandırma’nın, Edincik’in ucuz tatilcileri. Ben varım, orduevinde gün sayan erat var, okula giden öğrencilerle okuldan dönen sabahçılar var, Erdekspor’un otoparkçısı var (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Biten Bir Aşkın Ardından”, s.30).

Niteliksel olarak içsel yolculuğu belirleyici işleve sahip olan vaka zamanının, niceliksel yönü, tinsel boyutu açığa çıkarır. Başkişi, zamanı içselleştirerek öznel bir algılama ile yansıtır. Öykü zamanının sınırlılığı geçmişe, anılara dönüşle genişletilir.

Hilal diye bir kız severdim lise sondayken. Erdekli, onu göreyim diye evden kaçmışım da, geceyi orduevinin yanındaki, denize nazır bankta, uyumaya bile korkarak geçirmiştim. (..) O gece, bu bankın üstünde sabahı ettiğim, iki kocaman köpekle bir sakallı berduşun beni koklayıp sonra da yemekten vazgeçtikleri gece (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Biten Bir Aşkın Ardından”, s.29).

Şimdinin ağırlığından kaçmak isteyen başkişi için geçmişteki güzel günler sığınak olur. Geçmiş şimdide yeniden kurma çabası, onun varoluşuyla ilgili bir sorgulama içinde olduğunu gösterir. Başkişinin “şimdi”de sıkıntı ve pişmanlıkla Erdek’te oluşu onu geçmişe yönlendirir. Bellek ile imlenen geçmiş (Eliuz, 2020: 187) kendinden, hatalarından kaçan başkişi için koruyan, kuşatan nitelikleriyle sunulur. Aldattığı sevgilisi yanına geldiğinde ise geçmişle olan rahatlatıcı muhabbeti son bulur. Şimdi de kalarak hatalarıyla yüzleşmek zorunda kalan başkişi, sevgilisiyle konuştukça ruhsal sıkıntılarını fizyolojik rahatsızlıklarla açığa çıkarır.

Mide bulantım, karın ağrım ve çişini tutmaya çalışan oğlan çocuğu gibi terleyişime bir de bacak ağrısı ekledi bu “hayır”. Bacağım, sanki bir kuklaymışım da içeriden iplerimi kastırıyorlarmış gibi çekiliyor ve müthiş ağrıyordu. (...) Bu terli ve telaşlı halimle, eminim, az sonra masadaki küllüğü kafasına indirecekmiş gibi görünüyordum (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Biten Bir Aşkın Ardından”, s.35-36).

Anlatıda bir günlük süreçte kendi ve öteki ile yüzleşen birey, zamanın niteliksel yönünün açığa çıkmasıyla ruhsal ve fizyolojik değişimler yaşar. Geçmişe döndüğü zamanlarda huzurlu olan başkişi, “şimdi”de maruz kaldığı yüzleşmelerle sıkışmış hisseder.

“Mektup Yazacak Gün” isimli anlatının öykü zamanı net bir şekilde belirtilmez. Anlatıda bu zamana işaret eden herhangi bir mevsim, gün veya yıl bulunmaz. Fakat olayların gerçekleşme sırası takip edildiğinde öykü zamanının iki gün olduğu söylenebilir. Sevgilisinden ayrılan başkişi, bu iki gün içinde bir yandan sevgilisine mektup yazarken diğer yandan da “*otuz beş sene*” dir takıntı haline getirdiği korkusundan söz eder, bu korkunun ne zaman ortaya çıktığından bahsederken geçmişe dönerek anlatı zamanını genişletir.

Yalnız bir gece, sünnet olduğumun iki ertesi geceydi herhalde, birdenbire uyanıverdiğim uykumun sersemliğiyle dış kapının kapanmasına benzer bir şey duyar gibi olmuştum. Ev kalabalıktı, bir gün öncesi vücudumun en acıyacak yerinden usturayla parça keserken ısırap ve korkudan ölüvermeyeyim diye narkoz da vermişlerdi üstelik. Belki oncacık bedenimde, bir güzellik vermiş de olabilir kafama narkoz. Ama yine de duydum gibi sanki. Evin kapısı usulca dışarıdan çekilmiş gibi, sakince kapanmış gibi geldi (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Mektup Yazacak Gün”, s.87).

Hayatta yalnızlıkla sınanan başkişinin içsel yolculuğunu belirleyici işleve sahip olan öykü zamanının belirsizliği anlatıdaki tinsel zamanın boyutlanmasını sağlar. Zamandan ve mekândan soyutlanarak nicel zamanını kaybeden başkişi, zamanı içselleştirerek bireysel bir görüş ile yansıtır.

Zaten ümitsiz bir âşık olduğumdan beri, yaşamak, bir şeyler yapmak ve iş dışında insan içine karışmak zorunda kalmayayım diye hep uykuya çekildiğimden, bütün düzenim bozulmuştu. Sadece uyuyor ve özlüyordum (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Mektup Yazacak Gün”, s.88).

Ontolojik sıkıntılar çektiği anlaşılan takıntılı ruh hâline sahip olan birey, şimdideki yalnızlık hissinden kurtulmak için geçmişten bahsetmediği zamanlarda uykuya yönelir. Ölümün benzeyeni olarak görülebilecek uyku ile birey, bütün hayatsal faaliyetlerini sekteye uğratar. Hayatın realitesine katlanamayan başkişi, uykuyu kendisi için bir kaçamak noktası haline getirir.

“Hep Klinsman’ın Yüzünden” öyküsünde olaylar yaz mevsiminde geçer. Başkişinin âşık olmasıyla birlikte “*hayatımın en güzel yazı üç buçuk hafta sürdü,*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Hep Klinsman’ın Yüzünden”, s.99) şeklinde tarif ettiği öykü zamanı, zamanda atlamalar yapılarak aktarılır. Anlatının başında günlerini aşk sarhoşluğu ve mutluluk içinde geçiren başkişinin hayatındaki büyü, “*temmuz ayının ilk gecesi*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Hep Klinsman’ın

Yüzünden”, s.100) bozulur. Başkişi, sevdiği kızın annesinin ölmesiyle tinsel anlamda onu yoran, yıpratıcı bir sürecin içinde kendisini bulur.

Ölüm ne yabancı şey, hele de çocuk için. Ne yapacağımı bilemeden sarıldım ona. Saatlerce ayrılmadan durduk öyle. Boynumun oyuntusunda titreye titreye, hıçkırı hıçkırı, dura dinlene ağladı Şefika. O ağladıkça ben de ağladım (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Hep Klinsman’ın Yüzünden”, s.100).

Ölümün bu kadar yakınından geçmesiyle hırpalanıp yorgun düşen başkişi, Şefika’nın gidişiyle de tamamen yalnızlaşır. “Akşam” olduğunda merakla beklediği final maçını “*suç işler gibi*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Hep Klinsman’ın Yüzünden”, s.104) “*cenaze yorgunu, boynu bükük evler*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Hep Klinsman’ın Yüzünden”, s.104) inde mutsuz ve heyecanını kaybetmiş bir şekilde izler.

Olduğu Kadar Güzeldik’te yer alan “Sen O Zaman Parasız Yatılıydın”, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, “Malibu” isimli anlatılarda öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki fark dikkat çeker. Anlatıcının çocukluk yıllarından bahsettiği “Sen O Zaman Parasız Yatılıydın” başlıklı öyküde geçen “*Anlatmadık bunları sana. Annem istemedi (..) Sana haftada iki-üç kez yazdığım mektuplara koyamadım bunları, diyebilemedim.*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Sen O Zaman Parasız Yatılıydın”, s.13) cümlesi, bu iki zaman arasındaki farkı belirginleştirirken anlatma zamanı ile yazma zamanının çakıştığını gösterir.

“Sen O Zaman Parasız Yatılıydın” anlatısında zamanın nesnel boyutu ile öznel boyutu bir arada kullanılırken başkişinin geçmişte yaşadıklarına dair bilgiler zamanda geriye dönülerek aktarılır. Anlatıcı kardeşine yazdığı bir e-posta ile geçmişteki hadiseleri özetler.

[Dedem] Küçük canımla, arkadaşımıymış gibi yanında dolaştırırdı beni, kocaman insanmışım gibi konuşur, anlatırdı. Çiçekli tokalar, göz mürekkep lekesi gibi dağılmış bez bebekler, şekerli simitler alır, çoğunluğu çiftçi, celep olan arkadaşlarıyla çay boylarında, çınar altlarına kurulmuş gündüz sofralarında, azıcık ağzımın ucuyla rakılar içirirdi bana (Olduğu Kadar Güzeldik, “Sen O Zaman Parasız Yatılıydın”, s.15).

İki buçuk ay sonra göründü babam. Öldü mü kaldı mı bir tek haber alamamıştık ki çıktı geldi. (Olduğu Kadar Güzeldik, “Sen O Zaman Parasız Yatılıydın”, s.16).

Başkişi için zaman, vaka zamanının içindeyken tinsel bir boyut kazanarak onun içinde bulunduğu duruma göre şekillenir ve yitimlerinin tanığı olur. “*Zaman kendi içinde büyük büyük odalara bölünmüştü sanki. Bütün bu olanlar çabucak oluvermiş, ama aylar sürmüş gibiydi.*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Sen O Zaman Parasız Yatılıydın”, s.21) cümlesiyle zamanı algılayış biçimini ifade eden başkişi, bir an önce bu anın içinden çıkıp kurtulmak ister ama “*toprağa çakılı kalmış gibi*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Sen O Zaman Parasız Yatılıydın”, s.21) hissettiği için zamanın ağır etkisinden kolayca kendini soyutlayamaz.

“Kanatlarımız Olsa Be Metin” adlı öyküde olayların oluş zamanı ile anlatıldığı zaman farklıdır. Bu mesafe kahraman anlatıcının “*Bu sabah hatırladım onu durup dururken*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, s.61) ve “*Gençtik o zaman. Bundan seneler önce değildi ama biz bugün olduğumuzdan çok daha gençtik*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, s.61) cümleleriyle belirgin kılınır. Anlatıcı, başkişiyi tanıdığından lise yıllarında bir gençken; başkişinin hikâyesini aktarırken yetişkindir. Öyküde anlatı zamanı net bir şekilde belirtilmese de Mavi Haydar’ın üniversitede olduğu, anlatıcının da lisede olduğu yıllarda başlar ve geniş bir zaman dilimini kapsar. Metin, geriye dönüş ve özetleme tekniklerini kullanarak Mavi Haydar’ın hayatını aktarır.

Hayatımda kendi kitabı olan, kanlı canlı ilk insandı o. Birileri ona, gel basalım şunları demişti. Bu, bilgisayar oyununda can kazanmak gibi keyifli bir şey olmalıydı. Kaşlarını o kadar çatardı ki, bundan keyif alıp almadığı bile anlaşılmazdı. O kadar ciddi solcuydu. Konuşken oynayabildiği, arasından sigara dumanı püskürtebildiği bir bıyığı, bir şiir kitabı bile vardı. (Olduğu Kadar Güzeldik, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, s.63).

Mavi Haydar’ın hikâyesi, başkişinin intihar edip, kahraman anlatıcının bundan haberdar olmasıyla “şimdi” çizgisine çekilir ve öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki mesafe kapanır.

Postanedeki adam, “Sprey sıkıyorlarmış,” diye anlatıyordu bu sabah, Yanındaki Niğde ağızlıya. “Su borularından tırmanıyorlarmış, azıcık aralık bir cam buldular mı giriyorlarmış,” (...) İkinciye doğruydu, Gönenli aradı; “Haydar balkondan atmış kendini,” deyiverdi. Ciğerlerim karakolun lojmanını soyan hırsızın sıkığı spreyle doluverdi. (...) Adına yaşamak dediği, yıllar süren bir intiharın sonuna gelmişti demek (Olduğu Kadar Güzeldik, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, s.72).

“Bir öyküleme (anlatma) biçimine göre eklemlendiği ölçüde insana özgü zamana dönüş[en]; anlatı da zamansal varoluşun bir koşulu olduğunda tam anlamına” (Ricoeur, 2007: 108) kavuşan zamanın öyküdeki tinsel yönü ise başkişinin öteki tarafından görmezden gelinmeye başlamasıyla açığa çıkar. Gündelik yaşama ve buradaki kişilere yabancılaşan birey, kısıtlanan hayat döngüsünden kurtulmanın yollarını arar fakat yaşamın acı realitesinden kaçmaya çalışırken delirir ve sıradanlaşan yaşamı, niteliksel vasfını yitiren zaman ile bütünleşir. Niceliksel açıdan devamlılığını sağlayan zaman, başkişinin hissettiği boşluk duygusunu tinsel anlamda tatmin etmez. Zamanın tinsel tükenişi, bireyin kaygısını arttırarak onu intihara sürükler.

“Malibu” isimli anlatının öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki mesafe başkişinin yetişkinken; ortaokul yıllarında yaşadığı bir olayı anlatmasından ötürü “yirmi beş” yıldır. Ablasının “*Allah aşkına gel, konuş şununla,*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Malibu”, s.73) çağrısıyla Bandırma’dan Çanakkale’ye gitmek için yola çıkan başkişi, arabasına aldığı kişinin “*yirmi beş sene sonra ilk kez*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Malibu”, s.77) gördüğü “Mallibu” lakaplı öğretmeni olduğunu fark etmesiyle geçmişe döner ve öykü zamanı başlamış olur. Anlatının öykü zamanı başkişinin Bandırma Ortaokulunda orta bire gittiği zamandır.

Orta birdi. Okulun içinde hamamböcekleri gibi dolandığımız kapkara önlüklerden kurtulmuş, kravat takmaya başlamıştık artık. Bu benim önemli bir adam olacağıma duyduğum inancın ilk gerçek karşılığıydı. Kravatım vardı, ceket giyiyordum; artık yakalarım kolalanmıyor, gömleklerim ütülenmiyordu. Büyümenin daha inandırıcı bir ispatı olamazdı. Yine de boyum kısaydı. O yüzden en öne oturttular beni, Fevzi'yle. Bu onu ilk gördüğüm gündü (Olduğu Kadar Güzeldik, “Malibu”, s.78).

Fevzi ile yakın bir arkadaşlık kuran başkişi, arkadaşı tarafından zor duruma düşürülür. Fevzi, sınıflarından bir kızın cüzdanını çalar ve cüzdanı yok etmesi için başkişiye verir. Başkişi, cüzdanın manevi ağırlığı altında ezilerek okuldan çıkacağı saati bekler.

Saatler dakikalara, dakikalar saniyelere bölünmekle yetinmedi, saniyeler bir daha saatlere bölündü sanki. Dişlerimi sıkmaktan çenem kilitlendi. Korktukça terledim, korktukça ellerim yaprak gibi titredi (Olduğu Kadar Güzeldik, “Malibu”, s.81).

Tinsel anlamda değişiklikler yaşayan ve işlediği günahın ağırlığıyla huzursuzlaşan başkişi, cüzdandan tam anlamıyla kurtulamaz ve bu sefer Malibu tarafından sorguya çekilir. Malibu'nun odasında geçirdiği dakikalar başkişi için korku dolu anların başlangıcıdır.

“O zaman niye çaldığın cüzdanı kendi apartmanına atıyorsun da, sonra bir de gelip burda gevrek gevrek inkâr ediyorsun gözümün içine baka baka,” deyip fermuarın yırttığı yanağıma bir tokat yapıştırdı. Dünya bir anda durdu, eşya metalleşti, her şey olduğu yerde zımbalandı sanki (Olduğu Kadar Güzeldik, “Malibu”, s.84).

Malibu'nun odasında bulunduğu anlarda kendini sıkışmış hisseden başkişi, tinsel anlamda var oluşunu olumsuz yönde etkileyen bu zamandan kurtulmak ister fakat kaçacak yeri olmadığından yanağına yediği tokadın şiddetiyle yere yığılır.

“Benim Adım Feridun” adlı anlatının öykü zamanı net bir şekilde belirtilmez fakat başkişinin, “*Şimdi denizden çıkıp tuzlarını duş giderlerine akıtanlar, mangallarını yellemeye, büyük salata kaselerini masalara taşımaya, havlularını ve mayolarını iplere asmaya başlamışlardır.*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Benim Adım Feridun” s.26) cümlesinden hareketle öykü zamanının yaz mevsiminde geçtiği söylenebilir. Başkişi, aşk acısıyla on yedi gün evinde çile çektikten sonra bu duruma son vermek için, yalnızlığının on sekizinci gününde Erdek'e gitmeye karar verir. Öykü zamanı, başkişinin sevgilisinden ayrıldığı zamanda başlayıp on sekiz gün devam eder. Kahraman anlatıcı, özetleme tekniğini kullanarak abartılı bir dille on yedi günde neler yaşadığını; on sekizinci günde ise Erdek'te yaşadıklarını geçmişe dönerek ve daha ayrıntılı bir şekilde anlatır.

On sekizinci günüydü. On yedi gün boyunca, erimiş bakırla beslenmiş, cıvayla yıkanmış, cam kırıklarından yataklarda yatmışım. Canımın acısına dayanmak için tahta kaşıklar dişleyerek uykuyla boğuşmuş, bir ejderhanın ağzından çıkan nefesi solumuştum (Olduğu Kadar Güzeldik, “Benim Adım Feridun” s.24).

Kahraman anlatıcının on sekiz gününü anlatmasından meydana gelen öykü zamanı, onun geçmişteki Erdek'i hatırlamasıyla genişletilir.

Ben küçükken babam beni bir tabelacının yanına çırak vermişti burada, Erdek'te. Derken bir gün cuma vakti, beni dükkânda bırakıp namaza giden adamcağız, orada kalp krizi geçirip ölüvermişti. Dükkân birilerinin aklına ta gece yarısı geldiği için, o saate kadar bir sandalyenin üstünde beklemiştim öylece (Olduğu Kadar Güzeldik, "Benim Adım Feridun" s.24-26).

Erdek'e gelmeden önce içsel hesaplaşmalar, sorgulamalar yaşayan başkışı; buradayken kendisi ve çevresiyle olan çatışmasına son verir. Erdek'te geçirdiği neşeli saatler bireyi kuran özelliğiyle ön plana çıkar ve onun duygu dünyasında olumlu bir değişim meydana getirir.

Sekiz hikâyeden oluşan *Sarıyaz* isimli öykü kitabında olaylar tek bir zaman diliminde gerçekleşir. Aynı zamanda meydana gelen farklı olayların öyküleme zamanı değişiklik gösterir. Kimi hikâyeler daha kısa bir zaman dilimini kapsarken; kimi anlatılarda geriye dönüş ve özetleme tekniklerinin kullanılmasıyla öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki mesafe genişler ve böylece bazen geçmişten bazen de gelecekte bakan anlatıcı ile zaman boyutlandırılır.

"Şengül" isimli hikâyede zaman artsürümseldir. "Gerçekleşmiş bulunan olayın aktarımındaki zaman ile gerçek zamanın eşit olmadığı bu kullanımda anlatıcı, zamanda kesmeler ve atlamalar/sıçramalar yapar." (Eliuz, 2000: 174) Metindeki bu zamansal atlamalar "*Sonra bir gün ortadan kayboldu Şengül*" (Sarıyaz, "Şengül", s.17), "*Bir sabah sapsarı bir ışığa uyandık.*" (Sarıyaz, "Şengül", s.21), "*Bir akşam, kısa süren ama yerin sıkıntılı homurtusuyla yüreğimizi ağzımıza getiren şiddetli bir deprem*" (Sarıyaz, "Şengül", s.21) gibi kesinliği olmayan zamansal ifadeler aracılığıyla açığa çıkarılır. Anlatıcı şimdi üzerinden geçmişte yaşadığı bir olayı anlattığını ve hâlâ geçmişin etkisinde olduğunu "*Şimdi artık, şu yaşında bile hâlâ, bazen Şengül gibi koktuğumu duyarım terleyince.*" (Sarıyaz, "Şengül", s.22) sözüyle ifade eder. Böylece anlatı zamanı ile anlatma zamanı arasındaki mesafe belirlenleştirilir.

Geçmişte yaşadığı bir olayı anlatan başkışı, tinsel anlamda Şengül'ün yanında olduğu zamanlarda daha mutludur. Başkışı, arkadaşının "*zambak kollarında, sabah pırıltılarıyla oynadığı çiyli sabahları*" (Sarıyaz, "Şengül", s.20) çok sever ve böyle anlarda neler hissettiğini, Şengül'ün onu nasıl eğlendirdiğini "*Annem işten, onun analığı gezmekten gelene kadar beni eğler, hep güldürür. Bana oyunlar icat ederdi*" (Sarıyaz, "Şengül", s.17) şeklinde tarif eder. Fakat tek arkadaşı olan Şengül'ün ani gidişi başkışiyi derinden etkiler.

Zaman geçmiyordu. Akşam olmuyor, annem bir türlü işten gelmiyor, ben bir türlü büyümüyordum. Kalkıp yollara düşüp Şengül'ü arayamıyor, şu bahçe kapısından fırlayıp önüne gelene onu soramıyordum (Sarıyaz, "Şengül", s.20).

Şengül'ün gidişyle ruhsal bir tükeniş içine giren, terk edilme duygusuyla baş etmeye çalışan başkışı için zaman artık akıcılığını yitirir. Yaşadığı içsel çatışmalar onu, hayatını zevksiz bir şekilde devam ettirmeye iter. Sevdiği kızın gidişyle günlük yaşantısına devam etmeye çalışan başkışının söylediği “*Köşesini çiviyle deldiğim kutudan ağlaya ağlaya süt içiyor sütün kokusunun yanında onun ekşi terini, beni sarmalayan, içimi bir tüy gibi gıdıklayan o kokuyu arıyordum.*” (Sarıyaz, “Şengül”, s.20) sözleri Şengül'ün kendisinde bıraktığı boşluk hissinden kurtulamadığını gösterir.

“Sarı” isimli hikâyenin öykü zamanı sarı bir tozun şehrin üzerini kapladığı “*akşamüstü*” (Sarıyaz, “Sarı”, s.26), depremin olmasıyla başlar. “*Şimdilerde o günleri ananlar hep “Sarıyaz” diyorlar adına. Haziranın gevreyen toprak üstünde buram buram tüttüğü son demlerinde, topu topu on iki günlük bir zamandı oysa.*” (Sarıyaz, “Sarı”, s.25) ifadesi de öykü zamanına işaret eder. Tanrısal bakış açısı ve anlatıcı öykü zamanının içinde geriye dönüşler yaparak zamanın kronolojik çizgisini bozar ve genişletir.

Depremden iki gün önce, yani bu sapsarı göğün gelip de şehrin üstüne çöreklenmediğinin dördüncü günü, Mıstık'ın babası, memesinde bebeşiyle yirmisini doldurmamış bir Arap kızını koluna takmış, çıkıp gelivermişti (Sarıyaz, “Sarı”, s. 30).

Mıstık, babasının başka bir kadınla üstelik bir de kardeşle geri geldiğini görünce evi terk eder. Kıskançlık krizine giren başkışının artık kimse umurunda değildir. O, şahsi hayatında önemli kararlar alırken; şehirdeki insanları ve onu derinden etkileyen deprem olayı meydana gelir ve zaten başkışı için tinsel anlamda daralan zaman, şehri kaplayan sarı toz ve ardından gelen sarsıntı ile birlikte öykünün geneline sirayet eder. “*Şen yaz balkonlarından yayılan çatal bıçak sesleriyle dolu balkonlar*” (Sarıyaz, “Sarı”, s.26) bir anda yerini “*kadın çığlıklarına, çocuk haykırırları*” (Sarıyaz, “Sarı”, s.26) na bırakır.

Anlatının devamında Mıstık ve arkadaşı Ömer “*her anını ömür boyu hatırlayacakları*” (Sarıyaz, “Sarı”, s. 36) bir intihara tanık olurlar ve bu sebeple geceyi karakolda geçirmek zorunda kalırlar. Mustafa'nın burada geçirdiği bunalımın izleri fizyolojik şekilde açığa çıkar. Başkışı yaşadığı korkunun etkisiyle ateşlenip hastanelik olur.

Arşiv odasında bir yatak yaptılar karakolda Mıstık'a, yatırdılar. Azıcık uyusun dinlensin kendine gelsin diye. Neden sonra, sabaha karşıydı, memurlardan biri geldi nöbetçi komiserin odasına telaşla. “Amirim,” dedi, “bu çocuk yanıyor, ateşler içinde!” Aldılar hastaneye götürdüler devriye aracının arka koltuğunda (Sarıyaz, “Sarı”, s.37).

Bu iki günlük süreçte kendi ve öteki ile yüzleşen, babasını başka bir kadınla gördüğü andan itibaren kıskançlık kriziyle huzursuz olan başkışı, bir başkasının başına gelen felakete tanık olmanın yükünü kaldıramaz ve zamanın niteliksel yönünün açığa çıkmasıyla ruhsal ve fizyolojik değişimler yaşar.

“Beyefendi” başlıklı öyküde, Güney Marmara bölgesinde babasından kalma bir matbaayı işleten, bu matbaada kasabanın yerel gazetesini çıkaran bir kişinin anıları, geriye dönüş, özetleme ve montaj teknikleri kullanılarak art zamanlı olarak anlatılır. Öyküde zaman unsurları pek belirgin değildir. Kitabın diğer öykülerinde olduğu gibi “*şehri kaplayan sarı toz*” ve ardından meydana gelen “*deprem*” hadisesi örtük bir şekilde zamanı temsil eder. Başkişinin “*hayatımıza yeni katılan cep telefonu hakkında bile yazılar yazmış.*” (Sarıyaz, “Beyefendi”, s. 44) ifadesi öykü zamanı hakkında ipucu verir. Cep telefonunun Türkiye’ye 90’lı yıllarda geldiğini düşünürsek öykü zamanı 1990’lı yıllarda geçer. Ayrıca 13 Mart 1915 yılında doğan, 28 Kasım 2002’de vefat eden Melih Cevdet Anday’ın başkişiye yazdığı mektupların kurguya dahil edilmesi yine öykü zamanı olarak düşündüğümüz 90’lı yılları işaret eder.

Değerli dostum Yahya Bey,

Size dostum deyişimi yadırgamadınız umarım. Bir süredir, yazışarak ve yazılarımla sürdürdüğümüz bu arkadaşlığın, paylaştığımız onca şeyi de etkisiyle bir dostluğa dönüştüğünü düşünüyorum... Depremle ilgili gelişmeleri gazete ve ekrandan izleyebildim (Sarıyaz, “Beyefendi”, s.48).

“Beyefendi” nin anlatma zamanı hemen hemen yirmi yirmi beş günlük zaman dilimini kapsar. Bu zaman dilimi içinde kahraman anlatıcının “*cumadan cumaya*” (Sarıyaz, “Beyefendi”, s.42), “*Uzatmayayım. Bir gün gazetede otururken.*” (Sarıyaz, “Beyefendi”, s.42), “*Beyefendinin yazıları daha epey zaman devam etti.*” (Sarıyaz, “Beyefendi”, s.46), “*Belki bi on gün daha cevap çıkmadı Beyefendiden.*” (Sarıyaz, “Beyefendi”, s.48) gibi ifadeleri ile zaman hızlandırma tekniği kullanılarak genişletilir.

Kitaba, matbuata hevesimiz ta çocukluğumuza uzanır. (...) Kardeşim daha çok hayal alemlerinde geçen, hayali mahluklarla dolu macera kitapları hazırlardı. İsimleri hep aklımda. Kendi bile hatırlamaz sorsan. “Mars Çocukları”, “Pavuryaların Savaşı”, “Doğuş Gezegeninin Hükümdarı Şarkad” (Sarıyaz, “Beyefendi”, s.41).

Temelde art zamanlı bir düzenin takip edildiği öyküde, Yahya Bey’in çocukluk yıllarını, hayallerini anlattığı kısımlarda özetleme ve geriye dönüş tekniklerine başvurması da öykü zamanının sınırlarını genişlettiği gibi nedensellik ilkesinin kurulmasına da katkı sağlar.

“Gül Özlem Gül” isimli anlatıda olaylar ilkbahar mevsiminde başlar ve başkişi Özlem’in depremde evinin yıkılmasıyla sonradan adına “*Sarıyaz*” diyecekleri bir yaz günü son bulur. Öykünün vaka zamanı birkaç aylık zaman dilimini kapsar.

Evi, tuttuktan sonra bir buçuk aydan fazla sürdü bu bekleyiş. Haciz kalktı. Ev iyiden iyiye düzeldi, Özlem’in beklemeye başladı. Pazartesi, işten gelince, bir mektup bırakacak Fazıl’a, diyecek ki “Bu iş buraya kadar, beni bekleme,” ve gidecek. Ve o gün ilk defa kendi evinde uyuyacak (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.60).

Başkişi, dokuz senedir istemediği bir yerde, sevmediği bir kişinin yanında mutsuzdur. Bu mutsuzluktan kurtulmak için önce kendine küçük küçük hediyeler almaya; sonra hediyeler evin misafir odasına sığmayınca da sadece kendine ait olan, seçimlerine kimsenin karışmadığı eşyalarla dolu bir ev tutmaya karar verir:

Tam dokuz senedir, içi bir türlü ısınmadan o beyaz vitrin, beyaz televizyon ünitesi ve beyaz sehpa bakıp kaynanasına kuruluyor. Bu beğendiği çok güzel ama; alçak, geniş, çok modern. İki de büyük çekmecesine var, takıl tokul toplar bari. Sonra o L koltuk Deve tüyü rengi. Acı kahve kirlentileri var (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s. 54).

Zaman geçişlerinin çok belirgin olmadığı hikâyede, “*son hafta, sabah, gece, akşam, akşamdan beri*” gibi ifadelerle bu geçişlerin yapıldığı görülür. Ayrıca Özlem’in geçmişte neler yaşadığı geriye dönüş tekniği kullanılarak okuyucuya sunulur:

O gece, balık lokantasında küçük, kadife kutuyu açıp Özlem’e evlenme teklif ettiği o gece, açık açık söylemişti. “Borcum çok; bana omuz vermeni, boynum bükülüp direncim kırıldığında sıcacık elini sırtımda hissetmeyi isterim, başka da hiçbir şey beklemem senden. Ne yemek isterim ne çamaşır, bulaşık. Yanımda olduğunu bileyim, duyayım yeter.” Başta öyleydi de (...) Böyle uzaklık yoktu aralarında o zaman (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.55).

Anlatıda geçmiş, yaşandığı için pişman olunan şeyleri içinde barındırır. “Şimdi”de varlığını yeniden inşa etmeye çalışan Özlem için geçmiş olumsuzluklar yeridir ve onu kötüleyerek ondan kaçabileceğine inanır. Fakat kendiliğini “şimdi” de inşa ederken attığı bütün kaçış adımlarına rağmen geçmiş yaşantısının izlerinden kurtulamaz. “Şimdi” de yaşananlar onun hep geçmişte kalmasına sebep olur. Geçmiş, zamansal ve mekânsal olarak başkişiyi çevreleyen özelliğiyle anlatı dünyasına dahil edilir.

“Ecevit, Öpücük” hikâyesinde zaman sıradizimsel nitelikler taşır. Okulların tatil olduğu sıcak bir yaz günü başlayan öykü, yine bir yaz günü son bulur. “*Takip eden on-on beş günlük zaman sadece paradan ve Şerife’den bahsederek geçti.*” (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s. 69), “*Bir sabah lodosa uyandık*”. (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.69) gibi özetleyici ifadelerle öykü zamanı genişletilir. Öykünün başlarında bir kadına dokunmanın hayaliyle heyecanla çırpınan başkişi Şerife’nin yanına gitmeyi beklerken “*Yarım saati nasıl tamam ettim ben bilirim.*” (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s. 71) diyerek zamanın kendisi için ağırlaştığını vurgular. Tinsel zamanın ön plana çıktığı bu anlarda başkişi, içinde bulunduğu ruh hâlinde ötürü zamanın yavaş ilerlediğini düşünür. Fakat başkişi Şerife’nin hayaliyle günlerini mutlu mesut geçirirken şehri sapsarı, boğuk, her şeye rüya atmosferi veren sarı bir sis kaplar ve bu sisle beraber, başkişi için yavaş yavaş felaketler gerçekleşmeye başlar. Başkişi gittiği hayat kadının evindeki ümitsiz, içler acısı manzarayla birlikte kendi boğulacakmış gibi hisseder ve başlangıçta heyecandan ve mutluluktan yavaşlayan zaman sonrasında onun için kurtulmaya çalıştığı, bir an önce geçmesini beklediği bir olguya dönüşür:

İçimde bir şeyin porselen bir fincan gibi çatlayıverdiğini hissettim sanki. (...) İçini dolduran sigara dumanıyla yıkanmış bu ev, bir anda ağlatacak kadar hüznü gözüktü gözüme. (...) Boğulacak gibi olmuştum (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.76).

Bulunduğu mekânın tesiriyle olumsuz bir ruh haline bürünen başkişi, bu donukluktan, ölüm anına benzer karamsarlıktan kurtulmak için bir yol arar ve tıpkı eve, evdekilere benzeyen, onlar gibi kayıtsız, donuk ve acınası halde olan kuşa yönelir: “*Beni yok sayan bir muhabbet kuşuna neredeyse bağırarak anlamsız sözler söylüyordum*” (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.77). Onun anlamsız şeyler söyleyip, kendini kontrol edememesi bulunduğu mekândan memnun olmadığını ve zamanın içinde sıkıştığını gösterir. Zaman, onun için Şerife’nin evindeyken daralan, daraltan bir ruha bürünür.

Kahraman anlatıcının kurduğu “*İnsan o zamanlar bunun farkına varmıyor elbet ama bu halimiz yaşımdan büyük görünmek bir yana, bayramlarda koca adam kılığına sokulmuş kucak bebeleri gibi komik görünüyorduk.*” (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.72) cümlesi öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki mesafeyi gösterdiği için önemlidir. Cümledeki “*İnsan o zamanlar bunun farkına varmıyordu*” (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.72) ifadesi tecrübe eden ben ile anlatan benin arasındaki mesafeyi görünür kılar. Bu mesafeyle olaylar yaşanırken liseli bir genç olan başkişinin; anlatılırken yetişkin bir erkek olduğu anlaşılabilir.

Kara Yarısı’nda bulunan “Burada Bir Sokak” isimli anlatıda öyküleme zamanı, öykü zamanının öncesine taşınır. “*Bir yerde kuşların telaşlı sesi çınlayacak. Sonra dev bir kamyon, uykunun ılık bulutları içinden gürültüyle geçerek sokağa girecek. Günün en parlak turuncusunda tulumlar giymiş bıyıklı adamlar inecek kamyonndan.*” (Kara Yarısı, “Burada Bir Sokak”, s.15) örneğinde olduğu gibi gelecek zaman kiplerinin kullanılması, metnin kurgusallığını açık eder. Öykünün son kısmında görülen ben anlatıcının söylediği “*Ben bütün bunları karşı pencereden izleyeceğim, tekerlekli sandalyemde*” (Kara Yarısı, “Burada Bir Sokak”, s.23), sözleriyle öykü zamanı ile öyküleme zamanı çakışır.

Mektup biçiminde yazılan “Bir Pusula” ve soru-cevap şeklinde ilerleyen “İstop” isimli anlatılarda zaman unsuru belirgin değildir. Öykü zamanı ve öyküleme zamanı hakkında ipucu vermeyen bu hikâyeler diğer yapı unsurlarının etrafında şekillenir.

“Bir Sürgün Anısı” adlı öyküde zaman, anlatıya yön veren fonksiyonel bir etkiye sahiptir. Öykü zamanı tam olarak belirtilmese de başkişinin “*Yorganların altından çıkmadan oturuyoruz bütün akşam. Ödümüz kopuyor çişimiz gelecek diye. Suyu bile yanımızda tutuyoruz, Allah korusun, mutfığa gitmek zorunda kalmamak için. Soğuk ki ne soğuk.*” (Kara Yarısı, “Bir Sürgün Anısı”, s.25) ifadesinden vaka zamanının kış mevsiminde geçtiği anlaşılır. Başkişinin “*İki sefer salya sümük grip oldum, kaçırdım cumayı*” (Kara Yarısı, “Bir Sürgün Anısı”, s.28) şeklindeki ifadesi de öykü zamanı hakkında ipucu verir. Böylece anlatının öykü zamanının on beş-yirmi günlük zamanı dilimini kapsadığı düşünülebilir.

Anlatıcı, özetleme tekniğinden yararlanarak hızlandırmış bir şekilde “*bir türlü ısı[namadıkları]*” (Kara Yarısı, “Bir Sürgün Anısı”, s.25) kasabada geçirdikleri günleri anlatır. Burada kaldıkları günlerde mutsuz olan başkışı ve eşi, mecbur kalmadıkça dışarı çıkmaz ve evlerine kapanır. Onları, “*kısıtılıp kaldı[ıkları] bu kavanoz kadar dar kasabadan*” (Kara Yarısı, “Bir Sürgün Anısı”, s.29) bilgisayarları kurtarır. Çareyi “*Gecelerin yüzlerce saat sürdüğü bu yerde*” (Kara Yarısı, “Bir Sürgün Anısı”, s.29) film izlemeyerek geçirmekte bulurlar.

“Damat’ın Hikâyesi” isimli anlatıda zaman unsurları belirgin değildir. Öykünün vaka zamanı kahraman anlatıcının bir sabahçı kahvesinde başkışıyla tanışıp, onun hikâyesini anlatmasıyla başlar ve öldüğünü öğrenmesiyle son bulur. Anlatıcı, Damat’ın hikâyesi aktarırken zamanda sıçramalar yapar ve öykü zamanını genişletir.

Çok zaman sonra, geç kalmış bir arkadaş’a ‘asker eğlencesi’ yapacaktık. Gene lazım oldu. Taksiciyi de tutuklamışlardı. Gidip Memo’ya bakalım, hiç olmadı kahveye soralım dedik. Ne Memo’dan eser vardı ne Damat’tan (Kara Yarısı, “Damat’ın Hikâyesi”, s.53)

“Tekfur Çiftliği” anlatısının öykü zamanı “*Sıcak, sicim sicim yol olmuş sırtımızdan yuvarlanıyor, şu saatte bile hâlâ*” (Kara Yarısı, “Tekfur Çiftliği” s.71) şeklinde tarif edilen bir ağustos akşamıdır. Zamanın eşsürümsel özellik gösterdiği anlatıda kahraman anlatıcının sıcaklığın ve alkolün etkisiyle gördüğü rüyası konu edinir. Rüyasında Rumi 1336, Miladi 1920 yılında yaşayan bir adamla karşılaşması anlatılır. Yazar, anlatıdaki merak unsurunu oluşturan yaşlı adam ve bu tarihsel zaman ifadesinden yararlanarak kurguyu oluşturur.

“On İki Mehmet” anlatısı öykü zamanından iki hafta öncesine gidilerek Keresteci İbrahim’in ölmesi ile başlar. Öykü zamanı, kahraman anlatıcının cinayet şüphesiyle “*Uykunun kış odalarını soluk kokusuyla doldurduğu*” (Kara Yarısı, “On İki Mehmet”, s.88) bir saatte evinden alınıp kasaba karakoluna götürülmesiyle başlar ve “*üç gün sonra*” (Kara Yarısı, “On İki Mehmet”, s.93) katilin bulunmasıyla son bulur. Dört günlük öykü zamanı “*Çok sürmedi, telaşı çabuk silindi mevzunun çarşıdan. Bilmeyen çıktıkça anlatılan heyecansız bir şeye dönüştü. (...) Yazık, İbrahim’e oldu olan. (...) Üç gün sonra buldular katilini Keresteci İbrahim’in*” (Kara Yarısı, “On İki Mehmet, s.93), örneğinde olduğu gibi sıçramalarla genişletilir.

“Dört Şehir” üst başlığında toplanan, ortak kişiler etrafında kurgulanan “Birinci Pavyon”, “İkinci Pavyon”, “Üçüncü Pavyon” ve “Dördüncü Pavyon” isimli anlatılarının öykü zamanı bir-iki gün içinde geçen olayları kapsar. “Birinci Pavyon” öyküsünün ana olay örgüsünde Murad’ın Bursa’ya gidip cüzdanını kaybedene kadar geçen iki gün olmakla birlikte, tanrısal bakış açısı ve anlatıcı “*Murad müdür oldu geçen hafta kendi departmanında*” (Kara Yarısı, “Birinci Pavyon”, s.118) diyerek öykü zamanının öncesine gider. Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcının Belçin’in hikâyesinin anlattığı “İkinci Pavyon”nun öykü zamanı başkışının Bursa’dan Ankara’ya gelmesiyle

başlar ve hemen hemen kırk sekiz saatlik zaman dilimini kapsar. Anlatı bazen olayların oluş sırasında bezen de kısa geriye dönüş ve özetleme tekniğinin bir arada kullanılması ile kaleme alınır.

Babasının evinden kurtardığı üç-beş parça üst baş ve dededen yadigâr Halep işi sandıkla daha on yedi yaşında Müşir'in peşine takılalı beri, bu gezdiği on birinci pavyon, dokuzuncu otel, altıncı şehir. Ankara'ya ise üçüncü gelişi (Kara Yarısı, "İkinci Pavyon, s.124).

Başkişinin bir günde yaşadığı olayların tanrısal bakış açısı ve anlatıcı tarafından anlatıldığı "Üçüncü Pavyon" isimli öyküde zaman eşsürümsel özellik gösterir. Öykü zamanı ile öyküleme zamanının paralellik gösterdiği anlatının öykü zamanı başkişi Müşir'in "*sabaha karşı*" (Kara Yarısı, "Üçüncü Pavyon", s.129) İzmir'e gelmesiyle başlar ve aynı gün ölmesiyle son bulur. Anlatıda, zamanın kişinin psikolojik üzerindeki yansımalarına yer verilmez ve zaman boyutlandırılmaz.

Murad ve nişanlısı Ece'nin diyalogları etrafında şekillenen "Dördüncü Pavyon" isimli anlatının öykü zamanı "*Üç saat otuz altı dakika sonra Murad alışveriş merkezine geldiğinde*" (Kara Yarısı, "Dördüncü Pavyon", s.136) ifadesinden anlaşıldığı üzere dört-beş saatlik zaman dilimini kapsar. Ece'nin, nişanlısı Murad'a hesap sormak için buluşması etrafında kurgulanan hikâyede zaman, hâkim bakış açısı ve anlatıcının "*Gelinlik Zuhair Murad'a sipariş edileli altı ay geçmiş*" (Kara Yarısı, "Dördüncü Pavyon", s.136) şeklindeki geçmiş zamana ait unsurların metne taşınmasıyla genişler.

2.1.6. Mekân

Mekân kelimesi Arapça kevn kökünden türemiştir ve oturulan yer, mahal anlamlarına gelir (Develioğlu, 2017: 699). Mekân, içinde bulunulan yer olmanın ötesinde, İnsanın sahip olduğu, kimlik edindiği her şeyde izi olan, "zaman ve hareket ile sınırları belirlenen, içinde bireye ait değer sistemlerini barındıran ve sosyal yapıyı şekillendiren bir mekanizmadır" (Eliuz, 2017: 209). İnsan, üzerinde konumlandığı mekân ile kendi bireysel edimlerini, diğer unsurlarla bağını oluşturmaya başlar. Zamana mukayyet olan insan, onunla ilk ilişkisini mekân olgusuyla birlikte kurar. İnsanın, sağlıklı bir şekilde kendi gerçekliğini ve yaşama amacını ortaya koyabilmesi mekân ve zaman ile kurduğu iletişime bağlıdır. Birey ve topluma göre şekillenip biçim alan bu olgu, şahısların çevrelerini algılayış biçimlerini, o çevredeki ruh durumunu etkiler ve bundan etkilenir. Kişinin hayata bakışı ve hayatı algılayışıyla yakından ilgili olan mekân, zaman ve şahıslardan ayrı düşünülmemeycek bir yapı unsurudur. Anlatma esasına bağlı metinlerde kurguyla birlikte şekillenir ve anlatının karakterleri üzerinde bazen engelleyici bazen de onları destekleyen bir etkiye sahiptir (Narlı, 2002: 99). Mekân; "fiziksel mekân" ve "olgusal mekân" olmak üzere ikiye ayrılır. Fiziksel mekân, olayların üzerinde meydana geldiği mekânlar olarak tanımlanır. Olaya gerçeklik kazandırmak için oluşturulan bu mekânlarda tasvir ön plandadır. Kişiden bağımsız olmayan mekân, kişilerin ruhsal durumlarını yansıtır. "Olgusal mekânlar, kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anılatırılmış yerlerdir; yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını

yansıtan bir değerdir” (Korkmaz, 2017: 13). Bireyin konumlanmak üzere seçtiği, duraksadığı yer olan mekân (Korkmaz, 2015: 80) anlatı dünyasında ister çevresel ister olgusal boyutta olsun her zaman önemli bir yere sahiptir. Mekânın biçimlenmesi şu şekilde tablolandırılabilir:

Tablo 1: Mekân Biçimleri

Çevresel Mekânlar	Olgusal Mekânlar
Dış Mekân/ İç Mekân	Açık-Geniş Mekânlar Kapalı-Dar- Labirentleşen Mekânlar

Sessiz ve hareketsiz olmasına rağmen birey ve toplum yaşamında önemli bir noktada yer alan mekânın birey ile arasında rastlantısal bir durum yoktur, daimî bir ilişki içindedirler ve “Taşlar ve insanlar arasında kurulmuş ilişkileri değiştirmek o kadar kolay değildir” (Halbwachs, 2018: 145). Birey, mekânın parçası haline geldiğinde onun imgesine dönüşerek kendini de mekânı da biçimlendirir.

Mahir Ünsal Eriş’in öykülerinde mekân, hem olayların dekoru konumunda fiziksel bir unsur hem de olgusal bir kaçış, duraksama ve kişinin kendini aradığı yansıma alanıdır. Bu bağlamda yazarın öykülerindeki mekân görünümü şu şekilde tablolandırılabilir:

Tablo 2: Mahir Ünsal Eriş’in Öykülerinde Mekân Gösterimi

Mahir Ünsal Eriş’in Öykülerinde Mekân Gösterimi						
Sıra	Kitabın Adı	Hikâye Adı	Fiziksel Mekân		Algısal Mekân	
			Dış Mekân	İç Mekân	Açık Mekân	Kapalı Mekân
1	Bangır Bangır Ferdi Çalıyor	Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar	Almanyalı’nın evinin arkasındaki açıklık	Polis lojmanları, başkışının evi	Ekinler	Kerhane
2		Kimi Sevse Gülderen	Edincik	Rönesans Kuaför, Lise		Ev
3		Biten Bir Aşkın Ardından	Erdek, Avşa, Engin Çay Bahçesi	Deniz Orduevi, Sağlık Ocağı, Hastane	Erdek	
4		Bana Küstüler	Kayalıklar, Okul bahçesi	Lise, Dergi bürosu, Meydan kahvesi, Mendirek, Kız Meslek Lisesi, Karakol		Okul
5		Bilye Hikmet	Çadırlı yaz kampı, Erdek	Başkışının halasının evi, Hastane		
6		Her Kanser Erken Ölümdür	İzmir	Hastane, otel, Migros		Hastane
7		Bir Konsomatris Hikâyesi	Bursa, Biga, Kaynanalar Parkı, Bandırma, Bornova	Savaş Tepe Öğretmen Lisesi, ev, Bar, Asos’ta Bir Otel		Ev, Yeniceköy Mezarlığı Pavyon
8		Ringo		Ev		Ev
9		Mektup Yazacak Gün		Ev, düğünüvi, Asker ocağı, Karakol, Börekçi		Ev

Tablo 2: (Devamı)

Mahir Ünsal Eriş'in Öykülerinde Mekân Gösterimi						
Sıra	Kitabın Adı	Hikâye Adı	Fiziksel Mekân		Algısal Mekân	
			Dış Mekân	İç Mekân	Açık Mekân	Kapalı Mekân
10	Bangır Bangır Ferdi Çalıyor	Hep Klinsmann'ın Yüzünden	Çan, Hastanebaşı, Plaj Mahallesi, Cuma Pazarı, Tahta Köprü, Aynalı Çarşı, Donanma, Kordon, Güzelyalı, Çanakkale, Soma, Kordon, İstanbul	Ev, Seramik Fabrikası		Ev
11		Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda		Zahireci Fuat'ın Yazıhanesi, Amazigh, Hastane		Ev
12		Ben Evlenmeyi Boşanmaktan Daha Çok Seviyorum	Ankara	Büyük Tiyatro, Lokanta, Opera, Adliye Binası		
13		Vakitlice Gelmeyen Çiş	Mersin, Konya Ovası	Erol'un Meyhanesi, Fabrika, Bekçi Kulübesi, Karakol, İnşaat, Hapishane		Karakol Karanlıkoda, Cezaevi Hapishane
14		Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi	Ankara, Cebeci, Zabıta heykelinin önü, Sakarya Mithatpaşa, Abdi İpekçi Parkı, Meşrutiyet Cebeci Cami, Kızılay, Bayındır	Döviz bürosu, Öğrenci yurdu, Öğrenci evi		Ankara, Okul/üniver site
15	Olduğu Kadar Güzeldik	Sen O Zaman Parasız Yatılıydın	Keşan, Susurluk, Bandırma, Karacabey, Biga, Çanakkale, Ezine'nin, Bayramiç'in Çan'ın Panayıruları, Çay Kenarı, NewYork, Kin's Cross	Ev, Sac Fabrikası, Cami, kahve		Ev
16		Benim Adım Feridun	Erdek, Meydan, Körfez, İskele, Balıkçılar, Zeytin Adası, Almanya, Tatlısu Köyü, Meydan, Köprübaşı, Çaybahçesi, Bandırma	Ev, Tabelacı Dükkânı, Otel, Mercimek Fabrikası, Apostol'un Yeri, ev, Sağlık Ocağı, Çardak	Erdek, Tatlısu Köyü yakınlarındaki ev	Başkışının Kendi evi
17		İşe Çıkılacak Gün	Susurluk, Ankara, Üniversite, Kızılay, Sakarya, Kale, Çiçin, Hırsızlık için girdikleri evler, Emek, Bahçeli, Karışık sokaklar	Cebeci, tren yoluna yakın ev, Cebeci dükkanları, Turgay'ın evi, Emek tarafında ev, Gazi'nin acili		Susurluk, Ankara, Okul/ Üniversite
18		Kanatlarımız Olsa Be Metin	Ankara, İstanbul, Çankale, Ezine	Postane, Polis Lojmanları, Banka, Vergi Dairesi, Hastane, Bandırma'daki Kitapçı, Sinema, Mavi Haydar'ın Evi		

Tablo 2: (Devamı)

Mahir Ünsal Eriş'in Öykülerinde Mekân Gösterimi						
Sıra	Kitabın Adı	Hikâye Adı	Fiziksel Mekân		Algısal Mekân	
			Dış Mekân	İç Mekân	Açık Mekân	Kapalı Mekân
19	Olduğu Kadar Güzeldik	Malibu	Bandırma, Bandırma Limanı, Biga, Çanakkale, İstanbul, Çanakkale Yolu, Edincik Yolu, Okulun Bahçesi	Mehmet Amca'nın Yeri, Bandırma Ortaokulu, Malibu'nun Odası		Malibu'nun odası, Okul
20		Dayımın Avrupa'ya Kaçırılışı	Biga, Eski Garaj, Kaynanalar Parkı, Bandırma, Çan Yolu, Abdiaga, Kaşıkçıoba, Kalafat	Okul, ev, Anneanneninin Evi		Anneanneninin Evi, Biga
21		Zehir Miktarda	Bandırma, Erdek, Edincik, Karacabey, Manyas'ın Köyleri, Adana, Tokat, Elazığ, Ziraat Çay bahçesi	Fabrika, Kerhane, Müdüriyet, Baytar, Fevzi'nin Müzikhol, Devlet Hastanesi		Kerhane
22		Stoper	Kadıköy, Samsun, Gebze, Ankara, Çarşamba, Samsunspor Şeref Tribünü, Rus Pazarı	Üsküdar'ın göbeğindeki ev, ODTÜ, Otel, İnönü, Ali Sami Yen	Ankara	Üsküdar'ın Göbeğindeki Ev
23	Sarıyaz	Şengül	Gübre Fabrikası, Ev, Liman, Bursa, Aksakal Yolu, Şehir, Kuran Kursu			Ev, Fabrika
24		Sarı	Pazar Yeri, Dar Sokaklar, Yeşillik, Çay Bahçesi, Libya	Kahve, Tekke Cami, Fabrika, Livatya tarafında balıkçı kulübesi, Tekel Fabrikası, Bolnaz Apartmanı, Devlet Hastanesi, Emniyet		Emniyet-Karakol
25		Beyefendi	Kasaba, Edincik, Salur, Bezirci, Kirazlı, Debleke, Mısır, Fizan, İstanbul	Matbaa, Müdüriyet, Köy evi		
26		Gül Özlem Gül	Ordu Caddesi, Kasaba, Çarşı, Deniz Kenarı, Çimenler	Banka, Dükkân, Ev, Balık Lokantası, Eski Tütün Fabrikası, Bolnaz Apartmanı, Tekke Cami, Livatya'da balıkçı kulübesi		Özlem'in birinci evi, Bolnaz Apartmanı, Özlem'in ikinci evi
27		Ecevit, Öpücük	Sahil, Ziraat Çay Bahçesi, Mendirek, Körfez	Yalçınların evi, Kardeşler Büfe, Bolnaz Apartmanı, Amcakiki Butik, Eczane		Bolnaz Apartmanı, Bolnaz Apartmanı'naki Şerife'nin evi.
28		Gece Nöbeti	Karacabey, Tren Yolu	Fabrika, Reaksiyon Odası, Ejder'in Kahvesi		Fabrika

Tablo 2: (Devamı)

Mahir Ünsal Eriş'in Öykülerinde Mekân Gösterimi						
Sıra	Kitabın Adı	Hikâye Adı	Fiziksel Mekân		Algısal Mekân	
			Dış Mekân	İç Mekân	Açık Mekân	Kapalı Mekân
29	Sarıyaz	Dedemin Turnası	Şirinçavuş Köyü, Zeytinlikler, Şeytan Sofrası, Yedi Uyurlar Mağarası, Sümela, Balayır, Gelibolu, Gönen, Hastane Bahçesi	Dedenin Evi, Köy Kahvesi		Dedenin Evi
30		Sevgi Çağının Sonu	Livatya	Ev, Prestij Otel, Gübre Fabrikası, Bolnaz Apartmanı, Eski Astsubay Gazinosu, İhtişamlı Villa, Balıkhane		Ev, Prestij Otel, Bolnaz Apartmanı, İhtişamlı Villa.
31	Kara Yarısı	Burada Bir Sokak	Sokak	Ev, Apartman, Bakkal, Yorgancının Dükkânı, Hastane, Karakol, Komiser Odası, Pastane, Otel, Ankara Pavyonu		Sokak, Yorgancı'nın Dükkânı, Karakol, Pavyon
32		Bir Sürgün Anısı	İç Anadolu Kasabası, Sokak	Lojman'daki Ev, Apartmanlar, Karakol, Hastane Acili, Nöbetçi Eczane, Meyhane, İnternet kafe, Atari Salonu, Kafe, Devlet Dairesi, Börekçi		İç Anadolu Kasabası, Lojman'daki Ev
33		Bir Pusula	Kaynarcasu Çayı, Sultaniye, Anadolu Vilayeti, Manisa, Beyazıt	Ahır, Tımarhane, Konak		
34		İstop	İstanbul, İzmir	Ev, Apartman Boşluğu		Ev
35		Damat'ın Hikâyesi	Evleri Karton Mahalle, Roma, Avrupa, Yugoslav, Nezaret, Marsilya, Londra, Tren İstasyonları, Meydanlar	Gecekondu Kahvesi, Müzeler, Öztaş Hamamı, Hastane		Kasaba
36		O Akşam Söyleyecektim	Hacı'nın Teknesi, Bandırma, İzmir, Dokuzçeşmeler, Buca, Kasaba, Çay Bahçesi, Samsun	Dokuz Eylül Üniversitesi, Meyve Suyu Fabrikası, Banka, Devlet Hastanesi, Morg		Kasaba
37		Çok Eski Bir Yonca	Fatih, Kocamustafapaşa, Karaköy Vatan, Tatil Köyü	Ev		
38		Tekfur Çiftliği	Erdek Yolu, Ayyıldız Tepe, Körfez, Mamun Köyü, Etibank'ın Çamlığı, Tekfur Çiftliği, Biga Yolu, Bandırma	Kahve, Kerhane (s.76), Tekke Cami		
39		Makasçı Yaşar	Kasaba, Belediye Mezarlığı	Tünel, Okul, Ev, Hareket Memurluğu Binası, Karakol		Kasaba

Tablo 2: (Devamı)

Mahir Ünsal Eriş'in Öykülerinde Mekân Gösterimi						
Sıra	Kitabın Adı	Hikâye Adı	Fiziksel Mekân		Algısal Mekân	
			Dış Mekân	İç Mekân	Açık Mekân	Kapalı Mekân
40		On İki Mehmet	Gönen, Bezirci Köyü, Çarşı, Livaya, Erdek	Dükkân, Apartman, Emniyet, Nezaret, Ev		Nezaret, Kasaba
41		Erduran Abi'nin Beni Kurtardığıdır-İlk Masal	Ziraat	Tekel Büfesi, Okul, Ev, Kahve	Kahve	Ev
42		Erduran Abi'nin Beni Kurtardığıdır-Ortanca Masal	Ziraat, Şehir	Kahve, Eğitim Fakültesi, Karakol, Şube, Hücre, Cezaevi		Hücre
43		Erduran Abi'nin Beni Kurtardığıdır-Son Masal		Sabahçı Kahvesi, Ev, Okul		
44		Dört Şehir-Birinci Pavyon	Bursa, Ankara	Mağden Gazinosu, Otel		Bursa-Mağden Gazinosu, Otel
45		Dört Şehir-İkinci Pavyon	Ankara, Maltepe, Elmadağ, Dışkapı, Hıdırlıtepe, Talatpaşa	Pavyon, Ulus'ta Otel		Ankara, Ulus'ta Otel
46		Dört Şehir-Üçüncü Pavyon	Sipil Dağı, İzmir, İzmit, İncirlik, Kordon, Seferihisar Yolu, Güzelbahçe Gişeler	Basmane Pavyonu, Alabey'de Çiğköfteci Dükkânı, Basmane'deki Dükkânın Müdüriyeti, Uşak, Doğanbey, Depo		İzmir, Basmane Pavyonu
47		Dört Şehir-Dördüncü Pavyon	İstanbul, Beyrut, Bursa, Ankara	Alışveriş Merkezi, Kahveci, Mağden Gazinosu, Basmane'de Bir Pavyon		İstanbul, AVM

2.1.6.1. Kapalı/ Dar Mekânlar

Mahir Ünsal Eriş'in öykülerinin çoğunda kapalı/dar mekânlar öne çıkar. Kahramanın “kendini konumlayamadığı ve içinden sıyrılıp çıkamadığı dar ve karmaşık” (Korkmaz,2015: 83) yerler, öykülerin ana mekânlarını oluşturur. Bu mekânların sahip olduğu kapalılık, öykü kişilerinin karakterleri, iç dünyaları, mekânlar hakkındaki yorumları ve psikolojik durumları vasıtasıyla aktarılır.

‘Yas’ Ev

Eriş'in öykülerinde ev çoğunlukla, labirent temalı olarak kurguya dahil edilir. Ev “dünya köşemiz”, “ilk evrenimiz” (Bachelard, 2015: 36) değil; yalnızlık, mutsuzluk gibi olumsuz duyguların beşiği halinde tematik düzlemde karşıdeğerde bulunur.

Bangır Bangır Ferdi Çalıyor isimli öykü kitabının içinde yer alan “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, “Kimi Sevse Gülderen”, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, “Ringo”, “Mektup Yazacak Gün”, “Hep Klinsmann'ın Yüzünden”, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda” isimli hikâyeler, *Olduğu Kadar Güzeldik*'teki “Benim Adım Feridun”, “Dayımın Avrupa'ya Kaçırılışı”, “Zehir Miktarda”, “Stoper” ve *Sarıyaz* isimli öykü kitabındaki “Şengül”, “Gül Özlem Gül”, “Ecevit, Öpücük”, “Sevgi Çağının Sonu” isimli anlatıların, *Kara Yarısı*'ndaki “Bir Sürgün Anısı” başlıklı öykünün ana mekânını “ev” oluşturur. “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar” isimli öyküde başkişi en yakın arkadaşı Serkan'dan bahsederken onun yaşadığı evi tarif eder:

Annesi, çalıştırılan evlerden birinde, çalıştırılan bir kadını Serkan'ın. Çalıştırılan evlerse bizim iki adım aşağımızda olduğundan doğal bir komşuluğumuz vardı onunla. Her ne kadar diğerleriyle olduğu gibi akşam oturmalarına gelmeli gitmeli bir komşuluk olmasa da. (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, s.12).

Serkan, genelevde çalıştırılan bir kadının oğludur. Bu durum gidip gelmeli ziyaretlere engeldir. Toplumsal yozlaşmanın göstergesi olan genelevler, gayrimeşru, ahlaksız işlerin yapıldığı yerler olarak kabul edilir. Ayrıca Serkan'ın babasızlığı da bu mekân üzerinden verilir.

“Yazık bu çocuğa,” diyor bir tanesi, şu tam burnunun ucunda ben rengi değil de ten rengi beni olan kocakarı ‘Vallahi üzülüyorum, ziyan oluyor masum. Yok muymuş babası verseler ya babasına, nerde görülmüş kerhanede çocuk büyütüldüğü” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, s.15).

Başkişi, arkadaşını görmek için geneleve gittiğinde orayı ölümün arkasında bıraktığı sessizliği çağrıştıran sıfatlar kullanarak tasvir eder: “*Serkanların eve geliyorum sonra. Kerhaneye. Kapılar suskun, üzgünce kapalı. Camlarda asılı bir tek yüz yok, olur şey değil.*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, s.17) Anlatı boyunca diğer öykü kişileri tarafından kapalı mekân olarak görülen genelev, öykü sonunda arkadaşsız kalan başkişi için de kapalı mekâna dönüşür.

“Kimi Sevse Gülderen” isimli anlatının ana mekânlarından olan evin kapalı/dar mekân oluşu aile kurumunun yozlaşmasından ve kopuk aile ilişkilerini yansıtmaktan ötürüdür. Sağlıklı bir ortamda “ev, düşü barındırır, düş kuranı korur; ev, dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar.” (Bachelard, 2015: 39) Fakat başkişinin içinde bulunduğu ev; düş evreninden, sıcaklıktan çok uzaktır. Tır şoförü olan babasının arada bir eve uğramasıyla mutlu olan ve kendini biraz olsun bulunduğu yere ait hisseden başkişi, babasının ani ölümüyle “ev”inden uzaklaşır.

Dursaydı. Baba denecek biri olsaydı evin içinde. Ama gitti işte, ölüverdi adam, adına bile dillerini döndüremedikleri bir Bulgar kasabası girişinde. Gitmesinde sorun yok, asıl sorun bir daha gelmeyecek olmasında (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Kimi Sevse Gülderen”, s.20).

Babasının evden uzakta oluşuna alışık olan ama temelli gidince sarsılan Gülderen, büyük bir boşluğa düşerek annesiyle yalnız kaldığı için endişelenir. Babası öldükten sonra “*anasının odasında başka adamların sesini duymaktan*” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Kimi Sevse Gülderen”, s.20), “*Konkenci Feride’nin anasına orospuluk öğretmesinden*” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Kimi Sevse Gülderen”, s.21) korkar. Böyle bir ruh hali içinde babasının onda bıraktığı sevilme ihtiyacını hep yanlış kişileri severek gidermeye çalışır ve geçici mekânlarda, izi hiç geçmeyecek olaylar yaşar.

Cenk’ti çocuğun adı... Yalnız hissettirmezdi beraberken. Bekleme çilesi yine bitmedi ama. Annesi babası evde olmadığı zamanlarda çağırırdı Gülderen’i, öpüşür koklaşırlardı. Sonra ‘Test çözmem lazım, çok geride kaldım!’ deyip postalardı (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Kimi Sevse Gülderen”, s.24).

Sevildiğini düşündüğü kişiler tarafından daima dışlanan başkişi için gittiği her “ev” barınma ve koruma işlevinden çok uzaktadır. Sevgililerin evlerinde onun kişisel tarihini yansıtan, hafızasını oluşturan herhangi bir nesne ya da olguya yer yoktur. Kendi evi dair anlatıdaki bütün evler onun hem fiziksel hem ruhsal çatışma yaşadığı yerlerdir.

“Bir Konsomatris Hikâyesi” isimli öykünün başkişisi, ablasının hayat boyu aldığı kararlarla nelere sebep olduğunu anlatır. Sürekli yanlış kararlar alıp, yanlış kişilerle ve mekânlarda bulunan abla, başkişinin baba evini içinde matemini dolaştığı “*cenaze evine*” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, s.71) çevirir.

Ev, matemini kapkara gölgeler gibi odalarında dolaştığı, haykırarak ve hıçkırarak ağlayan başka ölümlülerin iniltilerine ilaçlarla ara verebildikleri bir lanet ocağına dönmüştü. (...) Çılgınlık ablamı uyandırabilecek güçteydi. Ablam oralı olmadıkça daha da yükseldi ağlayışlar (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, s.71-72).

Ablası ve babası arasında hararetli tartışmaların olduğu bir evde büyüyen ve bu yüzden gürültülü bir eve alışık olan hatta bu durumdan kendine eğlence çıkaran başkişi, bu sefer ablasına ölümü yakıştıramadığı, onu ablasız bırakıp gittiği için cenazede oluşan kalabalığa, bu kalabalığın çıkardığı seslere dayanamaz. Baba evi ölüm olgusuyla birlikte başkişi için barınma ve koruma işlevini yitirir ve artık onun kalabileceği yer olmaktan uzaklaşır. Orası ancak yeni bir dünyaya açılma isteğini perçinleyen geçici bir duraksama yeri olur.

“Ringo” isimli öykünün ana mekânı yoksul mahalledeki evdir. İsmi belirtilmeyen çocuk, yaşanan olayları çok da bilincinde olmadan, tanık olduklarına çocuk zihninde anlam yükleyemeden annesinin babasını “Ringo” isimli bir adamla aldatmasını anlatır. Toplumun yapı taşlarından olan ailenin bu öyküde de yozlaşıp dağıldığı görülür. Etkisiz ve yoksul baba, kadının eşini aldatmasına zemin hazırlar ve başkişi bu duruma şahit olur.

Ne zaman gece tuvalete kalksak, yatak odasının camlı kapısına dayanmış sandalyenin silüetini ve evin girişinde arkalarına basılmış ayakkabılarını görürdük. Annemin dış fırçası hep ıslak olurdu onun geldiği gecelerde, elimle yoklar, bakardım (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Ringo”, s.78).

Başkişi bir gece gök gürültüsünün sesinden korkup uyandığında önce tuvalete gider. Buradayken ayaklılarına dolanan fare evin yoksulluğunu imlediği için önemlidir. Başkişinin bu durum karşısında şaşırıp korkmaması olayın sürekli olduğunu ve başkişinin buna alıştığını gösterir. Gök gürlemesinden korkunca annesinin odasına giren başkişi görmemesi gereken bir manzarayla karşılaşır.

Kapıyı açar açmaz annemle Ringo’yu gördüm. Bir duvarında palmiye ağaçlı ve sandallı duvar kâğıdı kaplı odada, kapının tam karşısında duran yatakta çıplak, üst üste, yuvarlanır gibiydiler. Babamın pazar günleri devletin tek kanalında seyrettiği güreşçiler gibi görünüyordular. Köpeklerle benziyorlardı, birkaç kez görmüştüm öyle (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Ringo”, s.81).

Yasak aşk mekânı olan ev, başkişi için güvenli bir yer değildir. Ev, öykünün sonunda arama emri olan Ringo’yu bulmak için gelen jandarmalar tarafından basılır ve Ringo ve anne içerdeyken taranır. Böylece gizli tutulan aldatma durumu tüm mahalleye ilan edilir.

“Mektup Yazacak Gün” isimli anlatının başkişisi evinde aşk acısı çekerken ailesinin yanına gelmesiyle kısa süreli de olsa bir rahatlama yaşar. *“Ailenin insanı kendine dönüştüren, birdenbire o eski düzene döndürüveren bir büyüü var,”* (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Mektup Yazacak Gün”, s.85) diyerek onlarla geçirdiği zamanın üzerinde bıraktığı olumlu etkilerinden söz eder. Fakat onların gitmesiyle ev, *“metruk bekarlığında iyice yalnızlaşarak, eski haline dön[er]. Herhangi bir bekar evinin tüm duygusuzluğuna kavuş[ur] yeniden. Ve o kokuya. Perdeye inmiş sigara isı gibi... Zamanla silinen kadın elinin yokluğu gibi...”* (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Mektup Yazacak Gün”, s.85) Başkişi, yalnızlık duygusunun içinde oluşturduğu boşlukla evini duygusuz ve ruhsuz bulur ve yalnızlık korkusuyla önce kendine sonra çevresindekilere yabancılaşır. Onun evin içindeki eylemsiz, korkulu hâli yaşama devam edebilmek için kendi gerçekliğini bulma çabasını kaybettiğini gösterir.

“Hep Klinsmann’ın Yüzünden” isimli öykünün çocuk anlatıcısı için Şefika’nın gelmesiyle *“hayatı[nın] en güzel yazı[nı]”* (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Hep Klinsmann’ın Yüzünden”, s.99) geçirdiği yer olan ev; ilk aşkın yaşandığı, oyunların oynandığı “içtenlik mekân”ıdır. (Korkmaz, 2017: 21) Şefika’nın içinde bulunduğu ev, onun için huzurun ve uyumun yeridir. Fakat Şefika’nın annesinin ani ölümü evi *“cenaze evine”* (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Hep Klinsmann’ın Yüzünden”, s.100) çevirir. Ardından Şefika’nın İstanbul’a gönderilmesiyle başkişi için ev, büsbütün durulamayacak bir yer olur ve labirentleşir. O, koruyuculuğunu yitiren bu mekândan kurtulmaya çalışır. *“Ağlayarak, öfkeyle, eli ayağı buz gibi fırla[r] evden.”* (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Hep Klinsmann’ın Yüzünden”, s.102) Ontolojik anlamdaki mekânsal sıkışma, başkişinin ruh

dünyasını olumsuz yönde etkiler. Şefika'nın ani gidişiyle ne yapacağını bilemeyen çocuk “*ağlamaktan bir başkasının yüzüne dönmüş yüzü*”yle (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Hep Klinsmann’ın Yüzünden”, s.104) durumun üstesinden gelmeye çalışır. Akşam olduğunda “*Cenaze yorgunu, boynu bükük*” evlerinin balkonunda “*Şefikasız, bir suç işler gibi*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Hep Klinsmann’ın Yüzünden”, s.104) maçı izler.

“Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda” isimli anlatı, kahraman bakış açısı ve anlatıcı ile kaleme alınır. Anlatı ölüm, ayrılık temaları etrafında şekillenir. Başkişinin hayattaki yersizliğini, bir yere ait hissetmeyişi vurguladığı şu cümleler mekân- insan, insan-aitlik hissi ilişkisini göstermesi açısından mühimdir:

Kimseye ait olmamış insanlardık çünkü biz. En yakınlarını nemli çukurlara ya da çok uzaklara erken saklamış, sevgisizlikten ve sürekli birilerinin gitmesinden korkup kimseyi sevmeyişimizle perişan olmuş zavallıydık biz. Evi olmayan, idareten yatağı televizyonun izlendiği odaya kurulduğu için hep en geç yatıp en erken kalkan, başkalarının evinde çoraplarını top yapıp pantolon cebine saklayarak uyuyan iki insandık çünkü biz (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, s.112-113).

Başkişi bu hâle hayatındaki kişiler aniden ölünce, yapayalnız kaldığı için düşer. Kimsesiz kalan başkişi, zamanla evsizleşir. Bu durumda evin güvenlik, koruma, barınma gibi somut işlevlerinden; kimlik kazanma, hafıza oluşturma gibi soyut işlevlerinden uzaklaşır ve hayatın devam ettiğine dair olan inancını kaybedip bunalıma girer.

Aylarca içtim ve uyudum ben de. Önce kimsenin bana iş vermeyeceği, dükkanını bırakmayacağı hale gelene kadar içtim. Hayat devam etmiyordu yine de. Sonra kimsenin evinde kalmasını istemeyeceği kadar içtim. Yine etmiyordu. En sonunda kimsenin görmek, konuşmak istemeyeceği kadar içer olunca hayatımı devam ettirmeye mecbur kaldım (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, s.110).

Yaşadığı kayıpların acısına dayanamayan, teskin olmak için içkiye sarılıp hayatını sekteye uğratan başkişi, bu süreçte kendisini bir yere ait hissetmez. Hem kendisine hem de çevresindekilere yabancılaşır. O, sevdiklerinin ölümüyle dünyaya/eve bağlılığını yitirir ve bütün kazanımlarını korumasını sağlayan evini (Bachelard, 2017: 39) kaybederek ontolojik varlığına zarar verir.

“Dayımın Avrupa’ya Kaçırılışı” isimli hikâyenin başkişisi ismi belirsiz bir çocuk kahramandır. Annesiyle resmi bir iş için Biga’ya gitmesi gereken çocuk için Biga’ya gitmek güzeldir. Evlerinde anne otoritesi tarafından kısıtlanan özgürlüğüne Biga’da kavuşur. Yani başkişi tarafından “*Orada annem birinin çocuğu olduğunu o kadar hisseder ki benim onun çocuğu olduğuma hiç takılmaz, beni azarlamaz, hiçbir şeyeime karışmaz.*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Dayımın Avrupa’ya Kaçırılışı”, s.90) şeklinde anlatılan Biga ve annanne evi, başlangıçta bir özgürlük mekânıdır. Annanne harçlıkları, mükemmel Biga tostü demek olan bu yere gitmek onun için hayli heyecan vericidir. Fakat

dayısının kaçırılma haberiyle karşılanan anne- oğul, anneannenin ağlamalarıyla sarsılan bir evle, “*yas ev*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Dayımın Avrupa’ya Kaçırılışı”, s.93) ile karşılaştığında mekân onun için olgusal anlamda değişir. Başkişinin bin bir hayalle gittiği anneanne evi, bu gidişinde onun beklentilerine karşılık vermez. “*Hane içinde henüz çok taze olan bir felaketin rüzgârı estiğinden, sokağa çıkmayı, gidip motorla gezmeyi*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Dayımın Avrupa’ya Kaçırılışı”, s.93) teklif edemez, evin büründüğü ruh haliyle birlikte yaşadığı hayal kırıklığını şu şekilde dile getirir:

Anneannem araları giderek seyreden, her seferinde şiddeti de azalan ağlamalarına devam ediyordu, o ağladıkça bütün bir ev, tütün-zambak kolonyasının perdelere, koltuklara, halılara kadar sinen ağır kokusuyla yeniden dalgalanıyordu. Artık yalnızca kadın ağlamasını ve felaketli bir şeyleri hatırlatan bu kokuya daha fazla dayanacak gücüm kalmamıştı. Üstelik anneannem kırmızı alarına geçtiğinden harçlığı da hatırlatamıyordum, para yoktu. Salçalı Biga tostları uzak hayallere dönmüştü (Olduğu Kadar Güzeldik, “Dayımın Avrupa’ya Kaçırılışı”, s.96-97).

Başkişi, evin üzerindeki ölü toprağının doğurduğu huzursuzluktan, “*yatsıdan sonra, ses çıkarmanın usulen yasak sayıldığı yas evi[nin]*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Dayımın Avrupa’ya Kaçırılışı”, s.98) ağırlığından kurtulmak için “*iki gün boyunca yatsı ezanına kadar hep Şazika’nın evinde otur[ur]*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Dayımın Avrupa’ya Kaçırılışı”, s.97). O, Şazika’nın evini bir kaçış yeri olarak kullansa da labirentleşen, darlaşan mekânın üzerindeki olumsuz etkisinden ancak dayısının eve geri dönmesi ile kurtulur. Dayısının gelmesiyle evin değişen havasını “*evin üstünden dev bir örs kalkmıştı sanki, ev büyümüştü,*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Dayımın Avrupa’ya Kaçırılışı”, s.101) şeklinde ifade eden başkişi için ev, artık açık mekândır fakat o, kendi evlerine gitme vakti geldiği için dilediği gibi eğlenemeyeceğini de bilir.

“Zehir Miktarda” isimli anlatının ana mekânı bir “genelev” dir. Hem ahlaki yozlaşmanın göstergesi olduğundan hem de başkişinin duygu dünyasından hareketle “genelev”, öykü dünyasında kapalı mekândır. Kız Fikret isimli genelevin yönetiminden sorumlu anlatıcı için “kerhane” başlangıçta ekmek parasını kazandığı, oradakilerle aile gibi olduğu yerdir. Başkişi, “*Evim orası benim. Yirmi dört yıl yattım kalktım orda. En baba duran kız bile dört yıl, beş yıl kalıp gitti, ben hep ordaydım.*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Zehir Miktarda”, s.105) diyerek oradaki varlığını kanıtlamak ister. Onun -ahlaki yozlaşma mekânı olsa da- evi olarak benimsediği, güvenle oturduğu bu yer, esas patronun ölüp yerine oğlunun geçmesiyle algısal anlamda değişim geçirir. Psikolojik açıdan kendini çıkmazda hissedenden başkişi için mekân darlaşır. Patron ile Kız Fikret’in mücadelesinin mekânı olan “genelev”, başkişi için huzurun mekânı olmaktan uzaklaşarak yutucu mekâna dönüşür.

“Hadi, defol, dikilme orda!” Çırılçıplak soyup karlı dağların içinden akan derelere attılar sanki beni, gözlerimin önünde dünya gitti geldi sanki Göğsüm soluğuma, etim canıma dar geldi sandım. Geri geri çıkıp mutfaktaki sandalyeye çöktüm. Ağlayacağım ağlayamıyorum. Yutkunacağım yutkunamıyorum. Etim yanıyormuş gibi bir yara sardı içimi. Kızlar duymuşlar mıdır acaba (Olduğu Kadar Güzeldik, “Zehir Miktarda”, s.107)?

Evdeki bütün hâkimiyeti yeni patron tarafından ters yüz edilen başkişi; aşağılamalara, hor görmelere dayanamaz ve patronunu öldürmeye kadar verir. Kahramanın iç dünyasındaki değişimden hareketle algısal anlamda değişiklik gösteren mekân, başkişinin iç dünyasının dışa yansımaları olarak konumlanır. Öyküde, kahramanın yaşadığı küçük görülme, yok sayılma durumu yaşadığı mekânı darlaştırmasına, labirentleştirmesine sebep olur.

“Stoper” başlıklı anlatının ismi belirtilmeyen kahraman anlatıcısı, babasının hikâyesini anlatır. Babanın yaşadıklarıyla ruhsuzlaşıp ev içini nasıl sessizleştirdiği, norm karakterin ruh hâlinin ailenin diğer bireylerine nasıl yansıdığını aktarır. Öykünün ana mekânı “Üsküdar’ın göbeğindeki ev” dir. (Olduğu Kadar Güzeldik, “Stoper”, s.121) Buradayken “bir dağ evinde tek başına” yaşar gibi zaman geçiren baba, eşi ve oğlunu yalnızlığa mahkûm eder. Başkişi, çoğu zaman babasına babalık yapmak zorunda kalır. İsmi belirtilmeyen norm karakterin hayat karşısındaki bıkkınlığı, eylemsizliği, onun “evde, evin bir eşyasıymış gibi dur[up] kal[ması]” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Stoper”, s.118), başkişinin mekâna bakışını şekillendirir. Çocukluğunun tamamını, ergenliğinin bir kısmını babasıyla bitişik geçiren başkişi için bu zaman dilimi içindeki bütün mekânlar algısal anlamda kapalıdır. Babasının psikolojik durumu yüzünden evin ruhuyla bir türlü barışamayan genç, üniversiteyi kazanıp “anne[siyle] baba[sını] baba[sının] sonsuza uzanan mağlup sessizliği, sası renksizliği içinde bırakarak” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Stoper”, s.121) Ankara’ya gittiğinde babasının “evin kapısının, penceresinin, balkonunun dışında bıraktığı dünyayı” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Stoper”, s.118) fark eder ve “evde bıraktığı[m] o kasveti, o yıllardır hiç azalmayan sebepsiz üzgünlüğü” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Stoper”, s.122) yeni hayatının coşkulu akışıyla değiştirir.

Sarıyaz isimli öykü kitabındaki “Sarı”, “Gül Özlem Gül”, “Ecevit, Öpücük”, “Sevgi Çağının Sonu” isimli anlatılar ortak mekân üzerine kurgulanır. Şehri kaplayan sarı tozun ve depremin etkisiyle karanlık bir arka fona sahip olan hikâyelerin mekânları, kahramanların kimlik ve benliklerini yansıtamadığı kapalı-dar özellik gösterir. Öykülerde labirentleşen mekânların öne çıkması kişilerin yaşadığı trajediyle özdeşir.

“Sarı” isimli hikâyede mekânlar yaşanan deprem felaketinin etkisiyle kapalı-dar mekândır. Depremden korkup yeşillığe inen insanların oluşturduğu tahribat, hâkim bakış açısı ve anlatıcı tarafından “Deprem kalabalığı ardında çöpler bırakarak çekilmişti evlerine.”, “Moğol orduları geçmiş gibi hırpalanmış bu yeşillik” (Sarı Yaz, “Sarı”, s.34) şeklinde anlatılır.

Anlatıda deprem, “şen yaz balkonlarından yayılan çatal bıçak sesleriyle dolu balkonlar [1] (Sarıyaz, “Sarı”, s.26), “kadın çılgınlıklarına, çocuk haykırıışları[yla]” (Sarıyaz, “Sarı”, s.26) dolu sokaklara dönüştürür. Öykülerdeki bütün şahsi trajediler bu doğa olayı etrafında olumsuz bir atmosferde şekillenir.

Bolnaz Apartmanı bahsi geçen dört öykünün entrik kurgusunu şekillendiren önemli bir mekândır. İçtenliğini yitiren “*köhne, titrek, rutubetten küf giymiş, çürük içinde bir bina*” (Sarıyaz, “Sarı”, s.27) nın sahip olduğu fiziksel özellikler öykü kişilerinin eksikliğini, yarım kalmışlığını simgeler.

“Gül Özlem Gül” anlatısının her şeye hâkim anlatıcısının “*Burası, ayakta zor duruyormuş gibi görünen, rutubet ve toz kokulu; karanlık, daracık kara beton merdivenlerle çıkılan, hakikaten sevimsiz bir binaydı.*” (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.58) şeklindeki tasviri, “Ecevit, Öpücük” ün ilk cinsel tecrübesini yaşamak için Bolnaz Apartmanı’na giden başkişisinin “*Kapısından dışarı kesif bir küf ve sidik kokusu vuran bina*” (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.72) tarzındaki cümleleri öykü kişilerinin başına gelecekler hakkında ipuçları verir. Anlatılarda ahlaki yozlaşmanın, bencilliğin simgesel mekânı olan Bolnaz Apartmanı, bünyesinde barınan hiçbir insana güvenli bir alan vadetmez ve karşı güçte bulunan sahiplerine ceza verir gibi depremde yıkılır. Kasabada yıkılan tek bina olması kötülüğün, yozlaşmanın cezasız kalmayacağına dair verilen bir mesajdır.

Özlem’in kendilik mücadelesinin anlatıldığı “Gül Özlem Gül” isimli öyküde ana mekânın ev(ler) olması önemlidir. Çünkü ev, dünya üzerinde insanın “kendiliğini” sorgulamasını sağlayan en önemli mekânlardandır. Bireyin aldığı ilk darbe, ait hissetmediği bir evde yaşamaktır. Böyle bir ortamda varoluş mücadelesine giren kişinin kaçmak istediği ilk yer evi olur. Anlatıda başkişisinin kocasıyla birlikte kaldığı ev, onun için sığınak olmaktan uzaktır ve maddi çıkarlar için birlikte olan aileyi bir arada tutmaya çalışan her an manevi olarak yıkılabilecek sıradan bir yapıdır. Başkişi Özlem, kocasıyla yaşadıkları eve her girişinde “ben”ini yok sayan, görmezden gelen değerlerle karşılaşır:

Sonra şu televizyon ünitesi. Evdekini hiç sevmiyor. Kayınvalidesi tutturmuştu, illa beyaz olsun, diye, sanki kendi oturacak. Çaresiz razı oldu o zaman, düşün üstü tatsızlık çıkmasın şimdi deyip. Tam dokuz senedir, içi bir türlü ısınmadan o beyaz vitrine, beyaz televizyon ünitesi ve beyaz sehpa bakıp kaynanasına kuruluyor (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.54).

Bolnaz Apartmanı’nda bulunan ev ise tüm köhneliğine rağmen başkişi için daha yaşanılabilir ve burada her şeyin istediği gibi olacağını düşünür. Çünkü, şahsi saadetini sağlamaya çalışan başkişi için evi/dünyayı yaşanabilir kılan şey “aitlik” hissidir. O, bu hissi çürük apartmandaki bir dairede bulmaya çalışır ve bulduğunu da düşünür. “*Hayatında ilk kez, kendine ait, kendi kendisine hediye ettiği o dünyada*” (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.60) mutlu olacağına inanır. Özlem, bu yer sayesinde başka bir kimliğe dönüşmek istediğini kavrar. Fakat kendilik mücadelesini erkeği (kocasını) dışlayarak, bencilleşerek, diğer insanlara karşı düşünceli tavrını yitirerek sürdürdüğü için, “*bu dünyada kendi yaptıkları dışında kimsenin yapıp ettiklerinde bir gram sorumluluk duymayıp*” (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.59) yeni dünyasını, yeni kimliğini bu pervasız anlayışın üzerinde inşa etmeye çalıştığı için dünyası/evi yıkılır ve mücadelesinde başarısız olur. Özlem’in iç benliğini kurma isteği, ilahi bir emirle, doğaüstü bir olayla son bulur. Geriye Özlem’in acı tebessümü ve kendini

teselli etmesi kalır. Özlem, “acı bir tebessümle, istemsizce ‘Gül Özlem Gül’ diye” (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.62) mırıldanır.

İsmi belirtilmeyen bir gencin duygu, düşünce ve davranışları ekseninde kurgulanan “Ecevit Öpücük” öyküsünde bireysel çıkmazlar ve toplumsal yozlaşmalar, aynı düzlemde aktarılır. Başkişinin farklı statüdeki insanlarla teması, bu insanlar vasıtasıyla ilk cinsel deneyimini yaşama heyecanı onun yaşadığı çevreyi, hayatını yeni bakış açısıyla değerlendirmesine yol açar. Anlatının ana mekânı yozlaşmış kimliklerin toplanma yeri olan Şerife’nin evidir. Başkişi ve arkadaşı Yalçın, ilk cinsel deneyimlerini gerçekleştirmek için Şerife’nin eşi ve çocuğuyla beraber yaşadığı eve giderler. Aile içi ve ahlaki yozlaşmanın simgesi olan bu yer, başta başkişinin erkekliğe adım atması için geçmesi gereken bir “eşik” (Campbell, 2021: 99) olarak kabul edilir. Başkişi bu eşikten deneye deneye, dersler çıkararak geçer.

Takip eden on-on beş günlük zaman sadece paradan ve Şerife’den bahsederek geçti. Duyduklarına göre kadın bizden yaşça azıcık büyük bir esmer bombaydı, çok cilveliydi, kara kaşı, kara gözü, dolgun kalçaları, avuç avuç memeleri dillere destandı. Hele yatakta insanın nefesini keserdi. Ona bir kere giden adam, bağımlısı olurdu. Bonaz Apartmanı’nın karşı kaldırımını, Şerife’nin müptelası olup da parası kalmadığı için görüşmeye gelemeyen zavallıların volta yeri idi (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s. 69).

Başkişinin büyük bir cinsel açılıkla gittiği karanlık, rutubetli merdivenleri olan Bolnaz Apartmanı’ndaki sigara dumanıyla doldurulmuş, bakımsız, dağınık, fakir ev; cinselliğin, yozlaşmanın ve geçiciliğin mekânıdır. Bu yer başlangıçta onun için uzak ve ulaşılmaz olduğundan kıymetlidir. Fakat sonunda gerçeklerle yüzleşip korktuğunda cazibesini yitirir ve algısal anlamda kapalı mekâna dönüşür.

İçini dolduran sigara dumanıyla yıkanmış bu ev, bir anda ağlatacak kadar hüznü gözüktü gözüme. Koltuklar, televizyon, onu taşıyan sehpa, köşedeki kafes, duvardaki naylon çiçekler, evin kim bilir hangi müdavimince getirilmiş akaryakıt istasyonu küllükleri ve tüllerin sararmışlığından taşan bu burukluk üstümüze sıçradı sanki. (..) Boğulacak gibi olmuştum (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.76).

Öyküde kapalı-dar mekân olan bu ev, başkişinin iç dünyasının dışa yansımasıdır. O, içinde olmaktan memnun olmadığı bu yeri olumsuz şekillerde tasvir eder. Kişilerin yozlaştığı, ahlaki değerlere ve kendilerine yabancılaştığı bu ev aynı zamanda mekân-insan özdeşliği açısından metnin izleklerini kapsayıcı niteliklere sahiptir.

Bu koca harabesi, bu baba artığı (...) adamın uzamış kır sakalı, atletinin önünde sıralanmış yağ lekeleri, kızın açıla açıla görünmez olmuş kalemleri, topukları erimiş çorapları, yerde gelişigüzel dağılmış terliklerin eskiliği, evin her köşesinden akan ümitsizlik (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.76).

Şerife, Şerife’nin kocası ve kızı Gamze bu evle birlikte kimlik kazanır. Mekânın insan üzerindeki tesiri, başkişinin “Boğulacak gibi olmuştum.” (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.76) ifadesiyle

daha da belirgin kılınır. Öyküdeki bütün kahramanlar, mekânla birlikte silikleşir. Fakat bu durumdan sadece başkişi rahatsızdır. Ortamdaki yozlaşmanın farkındadır ve bu sebeple onun için bunalım mekânı olan evden kaçmak ister.

“Sevgi Çağının Sonu” isimli öyküde “Gül Özlem Gül” deki başkişi Özlem’in kocası Fazıl’ın sıkışmışlığı, girdiği bunalım sonucu gerçekleştirdiği intiharı anlatılır. Fazıl için de Özlem’le yaşadıkları ev, insanı huzura ve umuda davet eden bir mekân olmaktan uzaktır. Başkişi karısıyla arası kötü olduğu için eve gitmek istemez. Karısının onu aldattığını düşünür. O, “bütün bu ışığı yanan evler, çay bardakları şingirdayan balkonlar cıvı cıvı insan doluyken, muhabbet doluyken böyle evden kaçmış ergen gibi” (Sarıyaz, “Sevgi Çağının Sonu”, s.117) arabasında oturmayı tercih eder. Evliliğinde sorunlar yaşayan Fazıl, ekonomik açıdan da sıkıntılıdır. Kendini daha iyi hissedeceği, sıkıntılarını hafifleteceği bir yer edinme arayışına girer ve tam böyle bir anda birkaç zenginle tanışıp bağlantı kurmak için gittiği davette Aydan Hanım’la tanışır. Aydan Hanım, ona sıkıntılarını az da olsa giderecek tekliflerde bulunur. Birlikte iş yaparlar, samimiyetleri arttıkça başkişiyi uzaylılarla ilgili yaptıkları gizli toplantılara çağırırlar. Sonunda onlardan biri olan Fazıl, Aydan Hanım ve beraberindeki kişilerin garip ve ürkütücü olduğunu fark etse de kendi çıkarları doğrultusunda onlarla olmaya, garipsediği doğaüstü toplantılarına katılmaya devam eder.

Bunları görünce ortadaki şeyin yeni bir din, bir felsefe, başka bir dünya görüşü değil de okumuş, eğitilmiş zenginlerin manevi boşluklarından beslenen bir can sıkıntısı, derin görünen ama deli saçmasından başka bir şey olmayan komik bir sosyalleşme uğraşı olduğunu anladım. Ama kopamadım. Hem şehrin zenginleriyle aşık atmak hoşuma gitmişti hem de çok paraya ihtiyacım vardı (Sarıyaz, “Sevgi Çağının Sonu”, s. 121).

Çıkar ilişkisine dayalı kurduğu bu birliktelik zaten zorluklarla dolu olan hayatını iyice çıkmaza sokar. Aydan Hanım’ın villasında yapılan toplantılarında kısa sürede olsa kendisini bir yere ait hisseden, maddi anlamda rahata eren Fazıl, yalanlar zincirinin kırılmasıyla ve Aydan Hanım’ın yüzündeki maskenin düşmesiyle gruptan tecrit edilip şantaja uğrar. Bu kötücül tavır karşısında panikle ne yapacağını bilemeyen başkişi intihar eder. Öyküdeki bir diğer kapalı- dar mekân Bolnaz Apartmanı’dır. Başkişi, bu apartmanda karısının sevgiliyle buluştuğunu düşünür. Onun için burası aldatma mekânıdır. Kendi yuvasını yıktığı için bu bina hakkında olumlu şeyler düşünmez. Deprem olduğunda karsından haber alamayan başkişi korkuyla apartmana gider ve apartmanın yıkıldığını görür.

Kötülüğün Mekânı “Kasaba”

Mahir Ünsal Eriş’in anlatılarında “kasaba” sıklıkla rastlanılan bir çevresel mekândır ve pek çok öykünün tematik düzleminde önemli bir yer tutar. “Bir Sürgün Anısı”, “On iki Mehmet”, “Makasçı Yaşar”, “O Akşam Söyleyecektim” isimli anlatılarda ise öykü kahramanlarının duygusal ve düşünsel dönüşümleri, hayat karşısındaki tutumları bu mekân çerçevesinde verildiği için olgusal bir boyut

kazanır. Kasaba yukarıda bahsi geçen öykülerde algısal açıdan kapalı-dar özellik gösterir. Genelde yozlaşmış kimselerin toplanma yeri ve kolektif kötülüğün mekânı olan bu yer; dedikodu, cinayet, iftira gibi toplumsal, ahlaki yozlaşmaya sebep olan olguların varlığıyla birlikte başkışiler için yaşanmaz olur. Bazen de anlatı başkışileri toplumdaki yozlaşmaya ortak olur ve “insan” yanını kaybeder. Kişiden kişiye, toplumdan topluma değişebilir olan kötülük, onu tecrübe edenlerle birlikte şekillenir (Aslan, 2008 :106). Eriş’in anlatılarındaki ahlaki kötülükleri gerçekleştiren kişilerin küçük şehirde yaşayan, eğitim seviyeleri düşük ve vicdani yönleri zayıflamış insanlar olduğu görülür. Öykülerde kolektif kötülüğün mekânı olan kasabalar da bu tip insanların yaşaması için tasarlanmış gibidir.

“Bir Sürgün Anısı” isimli anlatının ana mekânı başkışı ve eşinin sürüldüğü İç Anadolu kasabasıdır. “Labirentleşen dünya ya da kapalı- dar mekânlar, olumsuzluklarla örülü bir psikoloji tarafından kuşatılan” (Akar, 2017: 50) öykü kişilerinin yansımasıdır. Başkışı ve eşi Neşe tarafından sürüldükleri İç Anadolu kasabası ve “[kendilerine] *layık görü[len] lojmanda[ki]*” (Kara Yarı, “Bir Sürgün Anısı”, s.25) evleri yaşanmaz bir yer olarak kabul edilir. “*İçimiz ısınmıyordu (...) Lojmanda kalorifer yoktu*” (Kara Yarı, “Bir Sürgün Anısı”, s.25) şeklinde tasvir edilen evin soğukluğu içtenlik mekânı olma özelliğini kaybetmesinden kaynaklanır. Lojman; bakımsızlığından, ergonomik şartlarının yetersizliğinden ötürü yaşamsızlığın mekânıdır. Başkışı ve eşi can sıkıntıyla burada zamanı nasıl geçireceklerini düşünür.

Sokakta hep aynı altmış-yetmiş insan vardı. Her gün, hafta içi ya da sonu, her Allah’ın günü, her yerde hep aynı adamlar. Aynı esnaf, aynı şoförler, aynı dilenciler, aynı deliler, aynı polisler, aynı öğrenciler. Hava karardı mı da sokakta tek bir âdemoğlu kalmıyor, sanki biraz sonra asit yağacağı duyurulmuş gibi herkes koş koş eve gidiyordu. Kimse dışarı çıkmıyordu. Dışarı çıksalar bile karakollar, hastane acili ve nöbetçi eczaneden başka gidecek hiçbir yer yoktu. En azından, şöyle en adisine, en pejmürdesine de razıyım, bir meyhanecik bari bulunsa, Neşe’yi alıp arada bir neskafe içmeye götüreceğim bir kafe bari olsa (Kara Yarı, “Bir Sürgün Anısı”, s.27).

“*Kuş uçmaz kervan geçmez,*” (Kara Yarı, “Bir Sürgün Anısı”, s.26) İç Anadolu kasabası birbirinden farklı dünya görüşlerine sahip, ortak bir şeyleri olmayanların ortaklığının (Lingis, 1997: 34-38) doğurduğu çatışmaya işaret eden kapalı-dar mekândır. İstanbul’dan sürgün edilerek kasabaya gelen başkışı ve Neşe, kasabalılar tarafından ötekileştirilir. Kasabalılar sürekli göz dağı vererek onları huzursuz ederler. Onların “*Burası küçük yerdir, tutucu yerdir, İstanbullara benzemez,*” (Kara Yarı, “Bir Sürgün Anısı”, s.27) şeklindeki ifadelerinden, anlayışsızlıklarından, her günün birbirinin tekrarı olmasından çok sıkılırlar. “*İnsansızlık*” (Kara Yarı, “Bir Sürgün Anısı”, s.26) ve hayatsızlık ikisini de mahveder. Kalabalıklar içinde yalnız kalırlar. Başkışı, bulundukları yer hakkında söylediği “*Tam bir yerde azıcık kök salacak oluyoruz, hop, saksımızı değiştiriyorlar,*” (Kara Yarı, “Bir Sürgün Anısı”, s.26) ifadesiyle bir yere ait hissetmeme durumunu bitkinin “kök salma” durumuna benzeterek anlatır. O da tıpkı tam kök salacakken saksısı değiştirilen çiçek gibi sürekli şehir değiştirir. Bu benzetmeyle anlatıcı, evin ve kasabanın kendisi için “içtenlik mekânı”

olmadığını, aitlik hissi uyandırmadığını vurgular. Kasaba ve lojmandaki ev, onun için yitim mekânıdır. Başkişi, eşi hariç diğer öykü kişileriyle çatışma içindedir.

“Makasçı Yaşar” da yozlaşmayı anlatı düzeyinde temsil eden, karakterlerin bakış açısıyla sunulan kapalı mekân kasabadır. Anlatının başkişisi Makasçı Yaşar için kasaba, kasaba halkı tarafından iftiraya uğramasıyla mekân algısal anlamda daralır. Bir çocuğun öldürülmesinden sorumlu tutulan başkişi; çaresiz, karamsar, yalnız hissettiği bu yerden maruz kaldığı şiddet ve aldığı “*topla tasını tarağını git, vatandaş seni paramparça edecek yoksa.*” (Kara Yarısı, “Makasçı Yaşar”, s.83) tehditleri yüzünden göç etmek zorunda kalır. Yapmadığı bir suçun bedelini “yersiz-yurtsuzlaşmak” la öder. Hiçbir araştırma yapmadan, galeyana gelerek hareket eden, yaptıklarının sonucunun nereye varacağını düşünmeyen kasaba halkı ise gerçek suçlunun ortaya çıkmasıyla kötülükte payları yokmuş gibi davranır.

Meğer toramanı kendi öz babası döve döve öldürmüşmüş. (...) Bir olup günahına girdiler Makasçı Yaşar’ın. Sonrasında bahsini bile açmadılar tünele meğer neden girip çıktığının. Köpekleri alıp Ayyıldız Tepe’ye attılar, gürültü etmesin diye. Toramanı da çıkarıp belediye mezarlığına gömdüler. (Kara Yarısı, “Makasçı Yaşar”, s.83).

Toplu bir şekilde hareket edip suç işleyen kasaba halkından kimse kendisiyle bireysel sorgulamaya, vicdani bir hesaplaşmaya girmez. Böylece insani ve ahlaki değerlerini yitiren, ötekinin başına gelen felakete sebep olan bunu yaparken de duyarsızlaşan bu kişiler ruhsal anlamda ölür.

Bir cinayetin aydınlatılması üzerine kurgulanan “On İki Mehmet” isimli anlatının ana mekânı da kasabadır. Kasaba, bu anlatıda hem başkişinin hem de çevresindeki insanların işlenen bir cinayete nasıl duyarsızlaştığını göstermesi açısından önem taşır. Cinayete kurban giden kişi için değil de karakola götürüldüğü için endişe eden başkişi için ölüm, ötekinin başına geldiği için sarsıcı ve korkutucu bir şey değildir. Kasaba halkı için de telaşı çabuk silinen, geçirtilen, dedikodu malzemesi yapılan bir olguya dönüşür.

Çok sürmedi, telaşı çabuk silindi mevzununun çarşidan. Bilmeyen çıktıkça anlatılan heyecansız bir şeye dönüştü Keresteci İbrahim’in kafasının kesilip vücudunun bir çuvala gömülmesi, elleri bağlı arkadan. Ama kuyumcu, ama dolmuşçu, ama dişçi, bir Mehmet, kanlı elleriyle kara bir hayalet gibi dolaşıyordu şehrin içinde, işlediği cinayetten kurtulmanın rahatlığıyla. Yazık, İbrahim’e oldu olan (Kara Yarısı, “On İki Mehmet”, s.93).

Anlatıda kasaba halkının geneline sirayet etmiş bir merhametsizlik ve duyarsızlık hissedilir. Kasabalarında canice bir adamın öldürülmesi onların hiç tuhafına gitmez. Kimsenin gerçek anlamda İbrahim’e üzüldüğü söylenemez. Sorguya çekilen kişiler gerçek suçlu bulunup cezalandırıldığı için değil; kendileri haklandıkları için sevinirler. Kasaba da hem bu tip insanları içinde barındırdığı hem de bir cinayete ev sahipliği yaptığı için kapalı mekândır.

“O Akşam Söyleyecektim” anlatısının ana mekânı kasabadır. İsmi verilmeyen başkişi, en yakın arkadaşı Furkan ve eşi Sezen hakkında bilgiler verirken büyük şehir x küçük şehir çatışması etrafında kasabayı metnin tematik düzeyinde önemli bir yere konumlandırır. Furkan ve eşi Sezen okumak için İzmir’e gidip uzun yıllar orada kaldıktan sonra, -Furkan iflas edince- geri dönerler. Zorunluluktan, içinde bulundukları kötü şartlardan ötürü memleketlerine dönen çift için burası yuva olma özelliğini yitirmiştir.

Sıkılıyorlardı, daralıyorlardı. İnsan memleketini ilk terk edişinde artık hiç bilmediği bir yere ait olmaya başlıyor ve zihnen dönemiyor bir daha yuvaya. Aklı hep o başka, o neresi olduğu belli olmayan ama nerede olursa özlenen meçhul yerde kalıyor. Yetmiyordu hiçbir şey, kısa geliyordu, az kalıyordu. Bu yüzden benimle görüşmeyi sevdiklerini biliyor, hissediyordum (Kara Yarısı, “O Akşam Söyleyecektim”, s.61).

Büyük şehre alışmış çift, kasabaya uyum sağlamakta zorlanırlar ve kendilerine sığınak olarak başkişiyi seçerler. Bu durumdan rahatsız olan ve kendini kullanılmış hisseden başkişi yine de onlarla görüşmeye devam eder. Böylece çiftin büyük şehre taşınmasıyla sekteye uğrayan dostlukları akşam buluşmalarıyla, tekne gezileriyle devam ettirilmiş olur. Dostlukları perçinlenirken başkişi ile Sezen arasında bir aşk filizlenir ve kasaba yasak aşkın mekânı olur. Başkişi, yaptığıının yanlış olduğunu bilse de kendisine engel olamaz ve ilişkisini sürdürmeye devam eder. Arkadaşına itiraf etmeye karar verdiğinde ise işler umduğu gibi gitmez ve tekne gezintisine çıktıkları vakit, tam itiraf edecekken, Furkan sarsıntının etkisiyle tekneden düşer. Beyin kanaması geçirerek ölür. Furkan’ın ani ölümüyle yaptıkları için pişmanlık duyan, arkadaşına ihanet ettiğini düşünen başkişi, bir de arkadaşının ölümüne sebep olduğunu düşünerek bunalıma girer.

Kan doldu sanki içim. Manası boşaldı dünyanın bir anda. Elim el, yüzüm yabancı oldu sanki kendime. Buz kestim. Kimseye diyemedim ne kendi sırrımı ne onunkini. (...) Bir hastanede, morgun kapısında, bir de cenazede gördüm Sezen’i. Birkaç haftalık izin ardından tayinle Samsun’a gittiğini öğrendim çok sonra annemden (Kara Yarısı, “O Akşam Söyleyecektim”, s.66).

Başkişinin ve Sezen’in yasak aşk mekânı olan kasaba, Furkan’ın mezarı olunca başkişi ve Sezen için kapalı mekâna dönüşür. Onlar, “*pay[ları]na düşen azap*” (Kara Yarısı, “O Akşam Söyleyecektim”, s.66) ile büyük bir suçluluk duygusuyla hayatlarına devam ederler. Sezen ona ölümü ve ihanetini hatırlatan bu mekândan kaçarak yaşamına devam etmeye çalışır. Daha önce yaşadığı yerin dışına hiç çıkmayan başkişi ise “düşünsel ve ruhsal olarak yutulup kaybolmasına neden olan” (Şahin, 2007: 193) kasabasında tinsel varoluşunu sorgulayarak ve mutsuz bir şekilde yaşamını sürdürür. Böylece yapıp ettiklerinden dolayı başlangıçta onun için yuva olan kasaba, açık ve geniş mekân olma özelliğini yitirir ve içinden çıkamadığı dar, karmaşık bir labirente dönüşür.

‘Öteki Mekanlar’: Otel, Gazino/Pavyon, Hapishane, Mezarlık, Fabrika

Öykülerdeki kapalı-dar mekânlardan bazıları günlük hayat içinde her zaman gidilen yerler değildir. Birey, içinde bulunduğu yalnızlık duygusu ve yabancılaşmayla birlikte kendinden ve

değerlerinden uzaklaşarak bu tip mekânlara yönelir. Burada kendi bireyselliğini kurabileceği bir alan bulamaz ve ötekileşir. Aslında tıp biliminde kullanılan Latince bir kelime olan ve bir dokunun bulunmaması gereken yerde bulunması anlamına gelen “Heterotopia”, terim anlamından çok da uzaklaşmayarak, Foucault’nun anlam dünyasında bireyi ötekileştiren mekânları işaret eder. O, “İçinde yaşadığımız, bizi kendi dışımıza çeken, zamanımızı ve tarihimizi erozyona uğratan” (Foucault, 2024: 286) bu tarz yerleri “öteki mekân”, farklılığın mekânı olarak tarif eder. Foucault’un iktidar- öteki çatışması üzerine kurulduğunu işaret ettiği bu mekânlar; hapishaneler, yaşlı evleri, psikiyatri klinikleri, otel, meyhane gibi “ötelenen” (Foucault, 2024: 288) yerlerdir ve baskın olanın düzen kurucu gücü ile öteki olanın kendini gösterme isteğiyle oluşturulmuş çatışma alanlarıdır. Fakat bu mekânlar dışlanmış olsa da gerçek ve kamusal olan mekânlar gibi anlama ve işleve sahiptirler. Heterotopyalar ütöpik değil, gerçek mekânlardır. Anlatılarda modernizm ile birlikte değişen mekân-insan ilişkisi bağlamında yeniden anlamlandırılmaya çalışılan heterotopyalar, sadece bulunan yer değil, bireyin öteki ile ilişkisine göre şekillenen, ötekiyle ilişkisini etkileyen yerler olarak önem arz eder. Foucault’nun “heterotopya” kavramı bağlamında Mahir Ünsal Eriş’in öykülerindeki kapalı-dar mekânlara bakıldığında yazarın sık sık otel, gazino/pavyon, hapishane gibi mekânları öykü dünyasına taşıdığı görülür. Öykü kişileri, kendi şahsi tarihlerini, “erezyona uğra[ta]n”, benliklerini zedeleyen bu mekânlarda var-oluş mücadelesine girer.

“Bir Konsomatris Hikâyesi” başlıklı anlatıda kahraman anlatıcı, yaşadıkları ve aldığı kararlar neticesiyle konsomatrise dönüşen ablasının hikâyesini anlatır. Otel entrik kurgunun oluşmasını sağlayan önemli mekândır. Konsomatris abla, yanlış kişilerle birlikte olduğu için uygunsuz şeyler yaşamaya başlar ve hayat kadını olur. Öykü sonunda da “pezevenklerden hamile kalıp” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, s.73) otel odasında intihar eder. Anlatı dünyasının çözümlenmesinde, öykü dünyasındaki çatışmaları yansıtan KORA şemasına (Korkmaz, 2015: 103) göre, karşı gücü simgesel düzlemde temsil eden otel, “gecelik duraksamaların mekânıdır. Yani sürekli yurtsuzluğun geçici yurdu” (Korkmaz, 2015: 179). Şehre misafir olarak gelenlerin ya da evsizlerin kaldığı yer olan otel, toplumun değil, bireyin; yerlinin değil yabancının mekânıdır (Narlı,2014: 305). Onun yaralı bilincini simgesel düzlemde göstergesi olan bu iğreti mekân; yalnızlığın, aidiyetsizliğin mekânı olarak öykü dünyası içinde yerini alır. Konsomatris abla, evin içtenliğinden uzak, yitim mekânında önce bebeğini kaybeder sonra hayatına son verir.

“Bir Konsomatris Hikâyesi” isimli anlatıda yer alan bir diğer “heterotopya”, mezarlıktır. Geri dönüşü olmayan kalıcı yurdun mekânı olan mezarlıklar, “öbür dünyanın buradan görünen ucu; dünyanın geçiciliğinin ibretli ispatı, ölümün sürekli var olduğunun ikazı” dır (Narlı, 2014: 286). Hem herkesin kaçtığı hem de herkesin bir gün ikâmet edeceği yerdir. Ölen için edebi yurt; kalan için sorgulama, ölümle yüzleşme yeridir (Narlı, 2014: 308). “Öteki mekân” dır; çünkü hem ahiretle ilgili hem de dünyevîdir. Ontolojik anlamda mekân, kişinin dünyadaki tutunma yeridir. İnsan dünyada yapıp etmek istediklerini kendisi için seçtiği bu yerde gerçekleştirir. Mezarlık ise insanın var olduğu yer değil, yaşamının sonlandığı yerdir. İnsan, burada bütün dünyevî özelliklerinden arınıp başka bir

dünyaya adım atar. Öykünün norm karakteri konsomatris abla, bebeğini düşürdüğü için intihar eder. Cenazesi Yeniceköy Mezarlığı'nda defnedilir. Ölümle yüzleşen başkışı; ablasının ölümünü, defin anındaki durumları anlamlandırmaya çalışır.

Yeniceköy Mezarlığı'na vardık sonra. Yeniceköylü babam, yeri var kabristanda sırasıyla hepimizi bekleyen. Beyaz paketiyle bıraktık toprağı henüz yaş çukura, sonra da sanki biz öldürmüşüz gibi telaşla gömdük. Yok ettik izleri. Öylece gitti ablam. O tümseğin altında kalakaldı. “Üşür benim yavrum orda,” diye ağladı annem, kollarından tutulup mezarlıktan çıkarmaya uğraşırken çektişirdiklerinde (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, s.72).

Babanın ailesi için kabristandan yer alması, annenin “üşür benim yavrum orda” ifadesi geleneksel cenaze ritüellerini hatırlatır. İkisi de sahip olduğu kültürel kodlarla hareket eder. Başkışı ise defin anını gereğinden hızlı bulur. Kefen olarak adlandırılan beyaz örtüye, “paket” der. Bu durum onun manevi değerlerden uzak olduğunu gösterir. *Kara Yarısı*'nda “Dört Şehir” üst başlığında toplanan “Birinci Pavyon” “İkinci Pavyon” öykülerinin ana mekânlarını oteller oluşturur. İş gezisi için Bursa'ya giden Murad Dağman'ın kaldığı otel, hâkim bakış açısına sahip anlatıcı tarafından şu sözcüklerle tasvir edilir: “*Sonrası otelin yaban misafirperliği. Baş için ayrı, vücut için ayrı, ayak için ayrı havlu, sevimsiz tüplerle şampuan, saç kremi, duş jeli. Televizyon, uydu ve klima kumandası, tepe lambası, duman reseptörü, kâğıt terlik*” (Kara Yarısı, “Birinci Pavyon”, s.119). Otelin kimliksizliği, insanı içine alamayıp sarıp sarmalamaması, gerçekçi, sıcak bir karşılamadan uzak oluşu üzerinde duran bu alıntı, öyküdeki diğer oteller için de aynı anlam dünyasına sahiptir. “İkinci Pavyon” isimli anlatının ana mekânı Ankara'da bir oteldir. Otel bu öyküde kadına şiddetin yeridir. Öykünün başkışısı Belçin, bir hayat kadınıdır. Sözde nişanlısı Müşir'le beraber gezdiği bu “dokuzuncu otel” (Kara Yarısı, “İkinci Pavyon”, s.124), “[Müşir'den] bir kamyon dayak” (Kara Yarısı, “İkinci Pavyon”, s.125) yerdiği yerdir. Başkışının kimsesizliği, bir yere ait olamayışı sürekli yer değiştirmesiyle vurgulanmış olur.

Öykülerdeki diğer “öteki mekânlar” gazino/pavyonlardır. Umutsuzluğun ve cinsel arzuların mekânı olan gazino/pavyonlar, kişileri sınırlandıran dar-kapalı nitelikleri ile yaşamdaki yozlaşmaların mekânsal boyuttaki simgesidir. Bu eğlence yerleri, şehrin içindeki meşru yapılanmalarına rağmen diğer alkollü restoranlardan farklı bir görünüme sahiptirler. Gazinoya gelenler dertleriyle, hissettikleriyle, sahip oldukları psikolojik durumla ötekileştirilirler. Ayrıca gazinolardaki kadın konumu mekânın labirentleştiren diğer unsurdur. Öykülerdeki bütün gazinolarda masaları gezen kadınlar vardır. Bu yönüyle cinsel ve ahlaki bozulmanın mekânı olan gazino ve pavyonlar, içindeki insanların yaşamını sömürür. “Birinci Pavyon” nun başkışısı Murad Dağman'ın başına gelen talihsiz hadiseler Bursa'daki Mağnen Gazinosu'na gittikten sonra başlar. Anlatıcı, Mağnen Gazinosu'nun eskiden daha gösterişli ve nitelikli bir yer olduğunu söyler: “*Bir zamanlar Zeki Müren'in, Kantocu Keriman'ın dinlemeye geldiği, seksenlerde Devran Çağlar'ın parladığı bu gazinoya. Şimdilerde müteahhitlerin, bölge sanayicilerinin geldiği şanlı bir pavyon. Alabildiğine al, kara, loş, sisli*” (Kara Yarısı, “Birinci Pavyon”, s.118) gazino şimdilerde ise hazzedilmeyen, küçük

görülen kişilerin geldiği yerdir. İkiyüzlülüğü ve maddi çıkara dayalı sahte ilişkileri bünyesinde barındıran mekânın sahip olduğu boğucu ve kötücül hava, masaya gelen kadınların attığı “*sahte kahkaha*[lar]” (Kara Yarısı, “Birinci Pavyon”, s.118) ile perçinlenir. Hiç kimsenin kendi olmadığı, ezberlenmiş bir neşenin yüzlere takıldığı bu yer, kişinin kendini ait hissettiği bir yer olmaktan çok uzaktır.

“İkinci Pavyon”da Belçin, Mağnen Gazinosu’ndan kovulduğu için Ankara’daki bir pavyona çalışmaya gider. Burası, nişanlısı Müşir’le gezdiği “*on birinci pavyon*” (Kara Yarısı, “İkinci Pavyon”, s. 124) dur. Başkışı, on yedi yaşında, babasının evinden kaçıp Müşir’in peşine takılalı beri pek çok şehir değiştirir. Bir kere baba evinden kaçıp ailesiz kalan ve hiçbir yere ait hissetmeyen Belçin, ömrünü pavyon köşelerinde geçirmek zorunda kalır. Genç yaşında verdiği karar, onu yaşamı boyunca evsizliğe mahkûm eder.

“Üçüncü Pavyon” isimli anlatının ana mekânı İzmir’deki bir pavyondur. Müşir, çok sevdiği bir abisinin işini görmek için İzmir’e gider. Pavyondaki müdüriyette Başkan abisinden yapacağı işin “*Suriyeli işi*” (Kara Yarısı, “Üçüncü Pavyon”, s.131) olduğunu öğrenir. Başkan, ondan insan kaçakçılığı yapmasını ister. Önceki öykülerde cinsel sömürü ve ahlaki yozlaşmanın mekânı olan pavyonun burada başka bir tarafı da gösterilir. Pavyon yalnızca gönül eğlendirilip, şuursuzca davranmaların mekânı değil; insan kaçakçılığı gibi başka suçların da işlendiği yer olarak öykü dünyasının içine dahil edilir. Her şeyi bilme yetisine sahip anlatıcı, Başkan’ın kendi odasında kurduğu dünyayı “*Başkan, telefonla idare ettiği kendi küçük, leş dünyasına çekildi,*” (Kara Yarısı, “Üçüncü Pavyon”, s.131) şeklinde tarif eder. Pavyon, insan haklarının çiğnendiğini, insanlığın ne boyutta çürüdüğünü gösteren bir umutsuzluk, bir sömürü mekânıdır.

“On İki Mehmet”, “Vakitlice Gelmeyen Çiş”, “Erduran Abi’nin Beni Kurtardığıdır” başlıklı anlatıların “öteki mekânı” nezarethaneler ve hapishanelerdir. Öykü kişileri birtakım yanlış anlamalar, devlet memurlarının işlerini doğru yapmaması ya da bilerek anlamamazlıktan gelmelerinden ötürü nezarethaneye, hapishaneye girerler. Hapishane gerçeğine yer verilen öykülerde bu mekânlar, insan hak ve özgürlüklerini kısıtlayan, onları toplumdan soyutlayan labirent izlekli yerlerdir.

“On İki Mehmet” isimli anlatının başkışısı Mehmet, cinayet şüphesiyle “*uykunun kış odalarını soluk kokusuyla doldurduğu bir*” (Kara Yarısı, “On İki Mehmet”, s. 88) vakitte polisler tarafından evinden alınıp nezarethaneye getirilir. Başkışı, on bir Mehmet ile geceyi burada geçirir. KORA şemasında karşıdeğerin simge düzleminde yer alan nezarethane anlatıda ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmez fakat öykü kişilerinin ruh dünyaları, mekânın algılanış şeklini belirgin kılar.

Kapı açıldı, kapandı derken, böyle böyle on iki tane Mehmet olduk nezarete. Kapının her açılışında burada ne aradığımızı, niye tutup getirildiğimiz soran bir uğultu yükseliyor, kapının kapanışıyla uğultu, şaşkınlığımızı birbirimize izaha kalkışan sorulara dönüyordu. Sarışınığın

bütün tonlarında on iki adaş, uykumuzun orta yerinde başlayıveren bu acayip filmi anlamaya çalışıyorduk (Kara Yarısı, “On İki Mehmet”, s.90).

Niçin orada olduklarını bilmeyen ve sorgulayan başkişi, nezarete geçirdiği vakit boyunca endişeli ve huzursuzdur. “*Herkesin katil olacağını düşünmesinden telaşa kapı[lır]*” (Kara Yarısı, “On İki Mehmet”, s.91). Böylece labirent izlekli bu mekân aracılığıyla kahramanın ruh dünyası yansıtılır.

“Vakitlice Gelmeyen Çiş” in başkişisi Ali, işlemediği bir suçun cezasını yıllarca hapis yatarak çeker. Hapse girerek yaşamdan soyutlanan başkişi; yıllarını, yaşayacağı güzel günleri, sevdiği kızı kaybeder. Polisler tarafından “*Bandırma’nın rutubetinden duvarları küflü peynire dönmüş, küf, sidik ve devlet kokan, karanlık sayılabilecek bir odaya götür[ülür]*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Vakitlice Gelmeyen Çiş”, s.131) ve dövülür. Başkişi, yıllar sürecek mahkumiyetini geceyi bu karakolda geçirerek başlatır.

Yargıladılar Ali’yi. Mahkûm ettiler. Senelerce yatırdılar, ömründe gitmediği, salsalar bir dakika durmayacağı memleketlerin rüzgârlı, ayazlı tepelerinde kurulu cezaevlerinin birinden diğerine sürükleyip durdular (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Vakitlice Gelmeyen Çiş”, s.134).

Şehrin uzağında konumlanan hapishaneler, her zaman bir açılma ve kapanma sistemi gerektirirler; bu sistem onları hem soyutlar hem de kontrol altına alınabilir kılar. Hapishanelerde ya zorla kalınır ya da bu mekânların kurallarına ve arınmalarına boyun eğmek gerekir (Foucault, 2024 : 291-292). Başkişiyi mahkûm eden sistem de devrimci gençleri bastırmak ister. Ali, onlardan olmasa da pankart açan gençlerin bulunduğu yerde olduğu için cezalandırılır. O, kendisini haksız yere tutuklayıp mahkûm eden bu sisteme karşı öfkeli. Mahkumiyeti yüzünden her şeyini kaybeden Ali için geriye “*o zamandan bu zamana polisten tiksinişini saymazsak, oligarşiye öfkesi, kaşında dört dikiş izi, sağ elinin serçe parmağında yamuğuna kaynayan bir kırık*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Vakitlice Gelmeyen Çiş”, s.125) kalır.

“Erduran Abi’nin Beni Kurtardığıdır” üst başlığında toplanan hikâyelerden “Ortanca Masal” isimli anlatının başkişisi üniversite öğrencisi bir gençtir. Kahveye gidecekken bir anda önünde duran arabaya zorla bindirilir ve kaçırılır. “*Şehrin karakolla ve tenhalıkla lanetlenen mahallelerin birinin ucuna kadar dövüle dövüle*” (Kara Yarısı, “Ortanca Masal”, s.105) getirilir. Başkişinin zihninde karakol, mahallenin lanetlenmesine neden olacak kadar olumsuz bir imaja sahiptir. Burası, kendisi için de şiddetin mekânı olduğu anda kapalı-dar mekâna dönüşür. Başkişinin, polisler tarafından hücreye getirilip ve şiddet görmeye başlamasıyla mahallenin güvenliğinden sorumlu olan ve aslında korunaklı bir yer olarak değerlendirilebilecek bu yer, koruyuculuğunu yitirir.

Oligarşinin ayak sesleri uzaklaşınca ağladım azıcık. Her yerim ıslak, yaralı, kanlı; gözümün yaşını, burnumun sümüğünü silecek yerim bile yok. Tavana yakın pencerede can çekişen loş ışık

iyice kararıp ortalığı zifire boğuncaya kadar ağlaya titreye oturdum hücrede. Sesler, kokular büyüdükçe büyüdü hücrede (Kara Yarısı, “Ortanca Masal”, s.107).

Tecrit edilme ve bastırılma düşüncesiyle hücre heterotopyasında (Foucault, 2024: 291) bulunan Şükrü’nün otoriteye (polislere) boyun eğmesi beklenir, kendini bu sıkışmış hâlden kurtarmak ümidiyle Şükrü onların istediği gibi pasif bir şekilde dayak yeme sürecinin bitmesini bekler. İsteddiği tek şey benliğine zarar veren, onu küçük düşüren bu yerden kaçmaktır.

Mahir Ünsal Eriş’in öykülerinde fabrika, çaresizlik ve yoksulluk içinde umutlarını onda arayanları hem fiziksel hem ruhsal olarak yutan bir korku nesnesidir (Eliuz, 2014: 11). Öykü kişileri için bütün tehlikesine bütün sömürüsüne rağmen “*yine de birkaç büyük geçim kapısından biridir Fabrika. Öyle ki burada çalışıp emekli olmuş olanlardan, tabii kanser ya da başka bir illetten hâlâ ölmediyse, oğlunu bu fabrikaya sokmamış kimse yok gibidir*” (Sarıyaz, “Gece Nöbeti”, s.84). İçinde çalışanların sağlığını bozan, onları ailelerinden ayıran fabrika karışıklık mekânıdır. Uzun saatler orada kötü şartlar altında çalışan işçiler kazanç elde edemezken; fabrika sahiplerini ve zenginleri güçlendirir.

“Gece Nöbeti” isimli anlatının başkışısı Özkan da babasının zoru ve küçük şehirdeki istihdam sıkıntısıyla gübre fabrikasında çalışmaya başlar. Altı aydır orada çalışan başkışısı işleri öğrenemez, “*aklının bir türlü basmadığı*” (Sarıyaz, “Gece Nöbeti”, s.85) işlerden kaçmak için de sürekli gece vardiyasına geçer. Fakat sara hastası olan başkışısı, uyku düzenin bozulmasına dayanamaz ve orada nöbet geçirir. Başkışısı için zorla kalınan yer olan fabrika, hayatının düzenini bozar. Sabah uyandığında şehri kaplayan sarı tozun fabrikadan yayılan zehirli gaz olduğunu düşünür ve vicdan azabı duyar. Ne yapacağını bilmeden tren rayları üzerinde yürür.

İşçi-patron, yoksul-zengin çatışması etrafında şekillenen “Şengül” başlıklı anlatıda fabrika, sosyal adaletsizlik ve fırsat eşitsizliğinin simgesel anlamdaki mekânıdır. Başkışının babası ve annesi yoksulluktan kurtulmak için fabrikada çalışır. Bu ortam, “fırsat eşitsizliği, gelir dağılımındaki korkunç dengesizlik, çıkar çevrelerinin bencil tavırları, hükümet gücünü kötüye kullanımı, cehalet ve korkaklık” (Korkmaz, 2016: 106) gibi olumsuz durumların entrik kurgudaki yansımasıdır. Başkışının babası, fabrikada gerekli güvenlik önlemleri alınmadığı için ölür. Kocasını orada öldüğü halde eşi maddi sıkıntılar sebebiyle aynı yerde çalışmaya devam eder ve kocasının ölümü için verecekleri tazminattan medet umar. Anne, yoksulluk yüzünden kocasının ölümüne sebep olan yozlaşmış kişilerin aşağılamalarına katlanır.

Babam öldüğünden beri anneme senede iki sefer çocuk ayakkabısı, biri kışlık biri yazlık iki takım ceket pantolon vermeye başlamışlardı gübre fabrikasından. İşçi yardımı. Bir de hafta başında dört kutu sütle ay başına bir paket ak sabun. (Sarıyaz, “Şengül”, s.16).

Babanın ölümüne sebep olan korku nesnesi “fabrika” sahipleri suçlarını örtmek için mağdura yapmacık bir şekilde yardım eder. Ekmek kaygısı ile çıkmaza giren yoksul öykü kişileri ise bu yardımları bir lütfmuş gibi değerlendirir. Çünkü çevrelerinde onlara ulaşamayanlar, sütün tadını hiç bilmeyenler de vardır. Başkişi “*sütü teldolaptan aşırır, Şengül’e götür[ür]*” (Sarıyaz, “Şengül”, s.16). Bu noktada kişilerin “ben” ini hiçe sayan fabrika, yoksulların emeklerini sömürüp kişileri ölüme sürüklediği için kapalı-dar mekândır.

Yutan Şehirler: Ankara, İstanbul, Bursa, İzmir

Mahir Ünsal Eriş’in 47 öyküsünün 39’unun çevresel mekânı Balıkesir ve çevresidir. Bu anlatıların olay örgüleri Erdek, Susurluk, Kepsut ve Dursunbey gibi Balıkesir’e bağlı ilçelerde kurgulanır. Geriye kalan “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi”, “İşe Çıkılacak Gün”, Birinci Pavyon”, “İkinci Pavyon”, “Üçüncü Pavyon”, “Dördüncü Pavyon”, “İstop” ve “Stoper” isimli sekiz anlatının çevresel mekânı ise Ankara, İstanbul, İzmir ve Bursa olmak üzere değişkenlik gösterir. Bu mekânlar, bahsi geçen hikâyelerin bazılarında kahramanın sınındığı, kaçıp kurtulmak istediği yer olduğu için olgusalılık kazanır.

“Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi”, “İşe Çıkılacak Gün” ve “İkinci Pavyon” isimli anlatıların ana mekânı olan Ankara, öykü kişileri için içtenlik mekânı olmaktan uzaktır. Çileli bir hayat çeken, yoksul öykü kişileri Ankara’nın onlara iyi geleceğine dair ümidi içlerinde barındırsalar da gerek yoksulluktan kurtulmak için giriştikleri işler gerekse “öteki”nin varlığı şehri onlar için kaçılmak istenen bir mekâna dönüştürür. “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi” ve “İşe Çıkılacak Gün” başlıklı öykülerin başkişileri yoksul ailelerin çocuklarıdır. Okumak için geldikleri Ankara’da geçinmek için hırsızlık yapmak zorunda kalırlar. Büyük hayallerle, kurtuluş ümidiyle hayat kurmak istedikleri bu şehir, onlara aradığı konfor ve refah ortamını sunmaz. “İkinci Pavyon” isimli anlatıda başkişi Belçin’in yersiz-yurtsuzluğunun durağı konumundaki Ankara, bir otel odasıyla birlikte tematik düzeye taşınır. Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı Belçin’in Ankara’yı sevmeyiş nedenlerini “*O Ankara’yı donuk bulur. Dondurulmuş bir video filmi sahnesi gibi, yavan, sahte, ruhsuz. Denizin olmayışına mana veremez.*” (Kara Yarı, “İkinci Pavyon”, s.123) şeklinde sıralar. Baba evinden çıktığından beri Kepsutlu ile birlikte oradan oraya sürülen Belçin, yine onun zoruyla Ankara’ya gelir. Buranın ruhsuz gecelerinde konsomatrislik yapıp, öteki tarafından sömürülmeye, şiddet görmeye ve sahte hayatını idame ettirir. Her gittiği yere ait olma hissiyle yaklaşırsa da son durağı olan Ankara’da da “evrendeki tutunma yeri” (Korkmaz, 2015: 79) ni bulamaz.

Bütün mekânların kapalı özellik gösterdiği “Birinci Pavyon” başlıklı anlatının ana mekânı Bursa’dır. Bursa tematik düzeye Mağden Gazinosu ve otel ile birlikte dahil edilir. Anlatıda yozlaşmış kimliklerin toplanma yeri olan gazino ve geçiciliğin mekânı otel, Bursa’nın başkişi için labirent mekâna dönüşmesine sebep olur. Murad, geceyi herkesin suratına maske taktığı, ahlaki yozlaşmanın görüldüğü Mağden Gazinosu’nda geçirmesiyle hayatının olumsuzluklarla dolu evresine girmiş olur.

Üçüncü Pavyon 'un ana mekânı İzmir'dir. İzmir karşı değerın kişi düzleminde bulunan Kepsutlu ile anlatıya dahil edilir. Anlatının girişinde hâkim bakış açısı tarafından: “İzmir, soğukta bile sıcak, karanlıkta bile aydınlık, İzmir deritte gamsız, darda geniş, açık, ferahfeza. İzmir, soğudukça kokusu keskinleşen adaçayı gibi ılıcacak.” (Kara Yarısı, “Üçüncü Pavyon”, s.129) şeklinde olgusal açıdan açık mekân olarak tarif edilen İzmir, ancak mafya adamlarının yaşadığı, limanlarında insan kaçakçılığı yapılan bir yer olduğu anlaşılınca tüm bu güzel sıfatlarını, sarıp sarmalayan tarafını yitirir. Yani şehrin içinde yaşayanlar onun karanlık yanını açığa çıkardığında kapalı mekâna dönüşür. Burası aynı zamanda kadınlara şiddet gösteren, uyuşturucu bağımlısı olan ve insan kaçakçılığı yapacak kadar ahlaki değerlerini kaybeden Kepsutlu'ya da mezar olur.

Murad Dağman'nın nişanlısı Ece'nin başkişi olduğu “Dördüncü Pavyon” isimli öykünün ana mekânı İstanbul'dur. Anlatı, başkişinin göçmen sorununa işaret ederek İstanbul'un kalabalığından hayıflanmasıyla başlar. Ece burada “güzelim şehrin” kalabalıklaştırılmasından, sokakta dilenen yabancı uyruklu insanlardan rahatsız olduğunu ifade eder.

Yolun kenarında genç anneleriyle dilenen Arap çocuklarını gördü. Onlara da sinirlendi. “Bıktık şunlardan da,” dedi sesini yükselterek, şoföre doğru. Şoför aynadan göz göze gelmeye çalışan bir kafa hareketinin ardından cevap verdi ‘Devlet yardım ediyormuş bunlara. (..) ‘Bitirdiler şu güzelim İstanbul'u’ deyip kafasını yeniden dışarı çevirdi (Kara Yarısı, “Dördüncü Pavyon”, s.135).

Toplumsal ve siyasi yönü olan bir meseleye atıfla başlayan anlatının başkişisi nişanlısıyla buluşmak için AVM'ye gider. Onun kalabalıktan sıkıldığı hâlde modern zaman hapishanesi denilebilecek AVM'ye gitmesi ikircikli ruh halini ve insan kayırdığını gösterir. AVM'de kendi sosyo-ekonomik seviyesine yakın insanların oluşturduğu kalabalıktan rahatsızlık duymazken; yoksul, dilenen insanların varlığından rahatsız olur. Göçmenlerin içinde olduğu bir İstanbul'u istemeyen bu sebeple yaşama keyfini yitiren başkişi, onların yaşam alanlarını işgal ettiğini ve gitmeleri gerektiğini düşünür. Söylemleriyle “öteki”nin çektiği barında sorunu kendisine mesele etmediği anlaşılan Ece, insani değerlerini kaybettiğinin farkında değildir.

Okul yahut Kaçmak İstenilen Yer

Yeni dünya düzeninin kurulmasında etkin bir rol üstlenen okul, toplumsal dönüşümün taşıyıcılarından (Dewey, 2023: 7). Toplumun her kesiminden insana açık olan ve bu yönüyle çevresiyle etkileşim hâlinde olan bu yapılar, bir yandan toplumun tasarlanmasında rol oynarken öte yandan da toplum tarafından şekillendirilir. Fakat istenilen toplumsal yapıyı oluşturmak ve eğitmek için inşa edilen okullar her zaman, bireyle sağlıklı ilişkiler yürütmez ve onu kabullenmez. Bir başka ifadeyle duygusal ve düşünsel açıdan okulun var olan otoriter sistemiyle ortaklık kuramayan kişiler sistemle çatışır. Yaşam karşısında tutunmakta güçlük çeken öğrenciler, hayatın realitesinden uzak kalmış bu mekânlardan bazen isteyerek bazen de istemeden soyutlanırlar.

Eriş'in "İşe Çıkılacak Gün", "Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi", "Bana Küstüler", "Malibu" isimli anlatılarında okul, yukarıda bahsedilen şekilde bireyi inşa eden, eğitici misyonundan çok; yarım bırakılan, kaçmak istenilen yer olarak anlatı dünyasına dahil edilir. "İşe Çıkılacak Gün" ve "Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi" başlıklı öykülerin çevresel mekânı olan üniversite, kişilerin ailelerinden uzakta olan şehirlere okumaya gelerek küçük şehrin sıkıcılığından, yoksulluktan kurtulacaklarını düşünmesiyle olgusallık kazanır. Ancak başlangıçta kahramanların ümitlerini barındırıp onlar için bir düş köşesi, güç sembolü olduğundan açık mekân olan üniversite, yaşam koşullarının zorlaşmasıyla kapalı mekâna dönüşür. "İşe Çıkılacak Gün" ün başkışisi maddi zorluklardan ötürü okulunu yarıda bırakır ve kendilik bilincine zarar veren işlere kalkışır. Böylece önceliği eğitmek olan okulun, kontrol ve takip etme mekanizmasının yetersizliği sebebiyle bireyi bünyesinde tutamadığı ve eğitmek üzere arasına kattığı öğrencisini çok da umursamadığı anlaşılır. Başkışinin okula devam edip etmemesi, içinde bulunduğu maddi imkânsızlıklar kimsenin umurunda değildir. Büyük şehirde bir başına kalan başkışı de çareyi gayrimeşru işler yapmak da bulur. "Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi" nin başkışisi Ayhan da yoksul bir üniversite öğrencisidir. Geçinmek için hep ek işler yapmak zorunda kalan başkışinin "*parasızlık canını sık[ar]*" (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, "Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi", s.154) ama en çok da arkadaşlarının, "*üç kuruşluk adamlar [ın] öyle gözünün önünde, öyle zevk içinde*" (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, "Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi", s.154) yaşamasına içerler ve bu kıskançlık duygusuyla arkadaşının cüzdanından para çalar. Eğitimde fırsat eşitliğinin maddi imkânsızlıklar sebebiyle pek mümkün olmadığını gösteren bu anlatılarda okulun "yalıtıcı niteliği, içinde yaşayan kişiyi dış dünyadan ve diğer insanlardan hatta kendi güçlerinden bile koparır" (Korkmaz, 2017: 21). Bu yönüyle maddi yetersizliklerden ötürü yanlış işlere yönelen başkışiler için okul, eğitici ve birleştirici vasfını yitirir.

"Bana Küstüler" isimli anlatının çevresel mekânı bir lise, başkışisi de akran zorbalığına uğrayan bir liselidir. Bu anlatıda da okul eğitici, birleştirici yanıyla değil; ötekileştiren yönüyle anlatı dünyasına dahil edilir. Bir yanlış anlaşılma yüzünden arkadaşları tarafından lise hayatı boyunca görmezden gelinen başkışı için okul kaçmak istenilen, zorla devam edilen yerdir. Kendilik bilincinin inşa edilmeye başlandığı ergenlik yıllarında, okuldakiler tarafından tecrit edilmesi, şiddete uğraması onu bunalıma sokar.

Okulun, okul aile birliğinin parasıyla iki yanına alçıdan İon sütunu kondurulmuş görkemli nizamîyesinden girerken Yusuf fark etti beni uzaktan. Bana doğru koştuğunu gördüm. Otobüsten inmiş öğrenci kalabalığını yarararak çarşıya doğru kaçmaya başladım ben de. (...) Yalnız değildi, dört kişiydiler. (...) Vazgeçecek gibi değildiler. Bacaklarımda artık derman kalmamıştı. Ayağım takılınca yere yuvarlanıverdim. Yüzümün asfaltta sürttüğünü hissettim. Bir anda üzerime cullandılar (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, "Bana Küstüler", s.48).

Arkadaşsız kalmasıyla beraber var-oluşsal sorgulamaya giren, kendisiyle ve ötekiyle sağlıklı bir yüzleşme ve hâli kabulleniş gerçekleştiremeyen başkışinin okul yıllarında yaşadıkları onun aynı zamanda sağlıklı bir yetişkin olmasına sebep olur. "*Mahvettiler bir yılımı. Hatta sonrasında bile gelemedim kendime hiç*" (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, "Bana Küstüler", s.50) diyen başkışinin

yaşamının olumsuz bir şekilde devam etmesine neden olan dar-yutucu mekân okul, anlatıda daima çaresiz ve yalnız hissedilen yer olarak belirir.

“Malibu” isimli anlatının ana mekânı Bandırma Ortaokuludur. Anlatıda tarihsel gerçekliği bağlamında anılarak fiziksel özellikleri bakımından olumlanan bu ortaokul, tüm cazibesine rağmen başkişinin belleğinde güzel hatıralarla yer almaz.

Bandırma Ortaokulu çocukları okumaya özendirmek istemişçesine deniz kenarına kurulu bir güzelliştir. Ermeni bir doktorun eviymiş eskiden, derlerdi. Maarif’e devrolunca genişletmişler azıcık. Ama Bandırma’nın hatırlı tabibi keyfine düşkün adammış ki deniz kenarında yapmış evini (Olduğu Kadar Güzeldik, “Malibu”, s.79).

Başkişi, arkadaşı yüzünden isteyerek yapmadığı ama bir kere ortak olduğu bir suçun bedelini müdür yardımcısından şiddet görerek öder. Müdür yardımcısının odasında başlayan şiddet, bahçeye herkesin önüne taşınınca mekân ve zaman başkişi için daralır.

Fermuarın yırttığı yanağıma bir tokat yapıştırdı. Dünya bir anda durdu, eşya metalleşti, her şey olduğu yere zımbalandı sanki. Kapalı gözlerimde ışıklar çaktı. Devrildim. Daha halıdaki tozun kokusunu soluyamamıştım ki çekip ayağa dikti beni yeniden. “Hırsız mı yetiştiriyoruz ulan biz burda?” (...) Malibu, itekleye itekleye beni bahçeye çıkardı. (...) Hayatımda ilk kez, belki o kadar şiddetle son kez, ölmek istedim. (...) Büyük kıyamet koptu tabii sonrasında. Beni hemen apar topar başka okula aldılar (Olduğu Kadar Güzeldik, “Malibu”, s.84-85).

Başkişi, şiddet ve güvensizliğin mekânı olarak anlatı dünyasına dahil edilen okuldan hem korktuğu hem de arkadaşlarına rezil olduğu için kaçıp kurtulmak ister. Şiddet gördüğünde zamanın tinsel daralışı mekânı da yaşanmaz kılar ve okuldan alınıp başka bir yere yazardırılır.

2.1.6.2. Açık-Geniş Mekânlar

Öykü kişilerini psikolojik anlamda destekleyen, onları sarıp sarmalayan mekânlar açık-geniş mekânlardır. Dünyayla, toplumla barışık halde yaşayan kişiler bu yerlerde maddi- manevi değerlerini koruma altına alır. Kapalı-dar mekânlar nasıl çatışma mekânları ise, açık -geniş mekânlar da huzurun ve uyumun mekânlarıdır (Korkmaz, 2017: 21). Düşleri barındıran bu mekânlar, kahramanların kendilik bilincine sahip olmasını sağlayarak var oluşlarını destekler.

Geçmişin İzi: İçtenlik Mekânı Erdek

Mahir Ünsal Eriş’in öykülerinde “Erdek” önemli bir mekândır. Öykü kişileri için, özellikle geçmiş söz konusu olduğunda, ontolojik anlamda huzur ve güvenin yeridir. Karakterler, eski günlerdeki Erdek’i özler. Bu bölge, onlar için masalsı geçmişin ve o geçmişe ait anıların uyanış yeridir. Sevilen mekânlar sürekli açılır ve kendisiyle birlikte kişileri de başka yer ve zamanlara taşır (Bachelard, 1996: 78). Pek çok öykü kahramanı için de Erdek, geçmişin tatlı anılarıyla sarıp

sarmalayan ya da kaybettikleri aile sıcaklığını bulduran yerdir. Başkişi Evrenos'un duygu, düşünce ve eylemleri etrafında ilerleyen "Biten Bir Aşkın Ardından" hikâyesinde onun ruhsal sancıları, yaşadığı mekânlar hakkındaki düşünceleriyle birlikte ele alınır. Mekânlar aracılığıyla geçmiş, şimdiyi karşılaştırıp, sorgulayan Evrenos, ilk gençlik yıllarını çağrıştıran mekân olan Erdek'e giderek şimdinin acı realitesinden, ruhunu zedeleyen ayrılık acısından kaçmaya çalışır.

Erdek güzeldir. Erdek süslü, nazlı, endamlı ve kaçamaktır. Erdek'e güneş başka türlü doğar, deniz başka türlü yanaşır. Her Bandırmalının bir aşk anısı vardır Erdek'te, sırf bu yüzden... Yazları nasıl kalabalıksa, renkliyse, gürültülüyse; kışın da herhangi bir Anadolu kasabasıymış gibi (..) Memurların ve yerlisi esnafın kaldığı bir yer oluverir. Kışları küfür gibi eser, körfezden poyrazdan; anana sövseler daha iyi (..) Ama bahar geldi mi, yeni çıkan memelerinden el içinde utanıp ayna karşısında gizli gizli övünen ergen kızlar gibi mahcup çiçeklenir birden, dağ taş demeden. (..) Baharda Erdek öpülesi olur. (..) Ne çok severdim ben Erdek'i (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, "Biten Bir Aşkın Ardından", s.27-28).

Burada kendini güvende ve mutlu hisseden başkişi, geçmişin masalsı anılarından beslenerek kendi "içtenlik mekânını" kurar. "İçtenlik, mekânı içten dışa doğru çeviren ve açan bir niteliktir" (Korkmaz, 2017: 21). Başkişinin ayrılmak istemediği sevgilisiyle Erdek'te buluşmak istemesi tesadüf değildir. O, bırakılmışlık duygusunun silindiği, kendini psikolojik, sosyolojik ve kültürel olarak tam hissettiği bu mekânın olumlu izleri sayesinde sevgilisinin onu affedeceğine inanır. Başkişinin duygu dünyasında olumlu bir yer edinen Erdek geçmişte daha güzeldir. Değişimi, anı biriktirdiği eğlence mekânlarının yerini daha materyalist zihniyetteki mekânların almasıyla eleştirir: "*Şu arkamdaki otopark, yazlık sinemaydı o zaman. Bütün çay bahçeleri, yazlık sinemalar, panayır yerleri otopark oldu zaten*" (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, "Biten Bir Aşkın Ardından", s.29), diyen başkişi kuru kalabalıktan, kalabalık yalnızlıktan, eğlencesizlikten hayıflanır fakat Erdek onun için tüm bunlara rağmen güzeldir.

Ne çok değişiyor dünya, sanki her sabah dünden akıldan kaldığı kadarıyla yeniden kuruluyormuş gibi. Her gün biraz daha kendine benzememeye başlıyor her şey o yüzden, Erdek'te öyle, ben de öyle; ne çok değiştik. Erdek hâlâ güzel ama. Bense hâlâ değilim (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, "Biten Bir Aşkın Ardından", s.30).

Erdek geçirdiği bütün bu değişimlere rağmen başkişiyi baskılamaz ve onun gerek geçmişteki gerek şimdideki fiziksel ve duygusal anlamda sığınağı olur. Kendiyle barışık olmayan, kendisini beğenmeyen başkişi, ümit var tavrının devam etmesini Erdek'le sağlar. Hayat karşısındaki başarısızlığına bir şeylerin bu dünyada hâlâ güzel kalabileceği düşüncesiyle katlanır.

Mutluluk Mekânı: Ev

Mutluluk mekânı olan ev, yabancılar ve tehlikelerle dolu dünyada bir mahremiyet sahası, insana keyif veren bir dinginlik ve sıcaklık bölgesidir (Lingis, 1997: 111). Kişi kendini güvende hissettiği bu yerde iç benliğini keşfetmeye başlar. "Benim Adım Feridun" isimli anlatının başkişisi kendi evinde huzursuz bir şekilde, "*evde hiçbir şey yapmadan vakit geçirmenin tüm kaynaklarını*

tüketmiş” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Benim Adım Feridun”, s.25) bir hâlde otururken üzerindeki yaşamsızlıktan kurtulmak için Erdek’e gider. Erdek, çocukluk ve ilk gençlik yıllarını burada geçiren başkişiyi “*keten bir gömleğin nemli efil efil ılıkılığıyla karşıla[r]*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Benim Adım Feridun”, s.26) ve insanı, havası ve çay bahçeleriyle başkişiyeye iyi gelir. O, kimsesizliğinin sebep olduğu içsel sıkıntıdan buradaki mekânlar ve insanlar sayesinde kurtulur. Karakter, Erdek’te misafir olduğu ailenin evinde yaşadığı iç aydınlanmayla yalnızlıktan kurtulur. Başkişinin evin sahip olduğu koku hakkında söyledikleri mekân-insan ilişkisini ve kahramanın aydınlanan ruh dünyasını göstermesi açısından kıymetlidir. Burada karakter, kendisi ve çevresiyle uyum içindedir:

Her evin kafakağıdı sayılabilecek bir kokusu olur hani. O koku orasıdır, bir orası öyle kokar. Kapıdan içeri girince o evin kokusunu duydum. Hafif, yazlık, ılık ve o akşam bir şeyler kızartılmış bir kokusu vardı evin. Kokusuyla daha bir akraba, daha bir ev oldu orası o an (Olduğu Kadar Güzeldik, “Benim Adım Feridun”, s.39).

İsmi verilmeyen başkişi başta yalnızlığın tesiriyle “kendilik köşesi bulamayışının umutsuzluğunu yaşar”ken (Korkmaz, 2017: 16) sonraları misafir olduğu evde “*çok iyi bir Feridun ol[ur]*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Benim Adım Feridun”, s.36). Onun için mekân, tanıştığı insanların üzerinde bıraktığı olumlu etkiyle güveli bir sığınağa dönüşür. Ev, içinde yaşayanlar sayesinde “*daha bir ev ol*”ur.

2.1.7. Kişiler Dünyası

Anlatma esasına bağlı metinlerin varlık sebebi olan insan; olay örgüsünün, anlatıcı ve bakış açısının, zaman ve mekânın tamamlayıcı unsurudur. Eserdeki olayların gelişmesine, devamlılık kazanmasına katkıda bulunan anlatıda bir rol üstlenen kişilerin, karakterlerin oluşturduğu Kişiler Dünyası, çalışmada karakter yapısına uygun olarak şu şekilde sınıflandırılır:

2.1.7.1. Başkişiler

Anlatıda geçen olayların merkezinde bulunur. Anlatma esasına bağlı metinlerin varoluş sebebi karakterlerdir. İç dünyaları ve hayatları hakkında ayrıntılı bilgiler verilir. Okuyucuda inanç, sempati ve ani duygusal değişiklikler yaratır, bütün romanda ifade edilen ahlak felsefesinin somutlaştırılmasına hizmet ederler (Stevick, 2017: 179).

“Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar” da başkişinin üç yıllık arkadaşı olan Serkan ile geçirdiği günlerin kesitleri anlatılır. Başkişinin ismi belirtilmez. Adı olmayan başkişi, yaşamın getirileri ile özünde varolanları birleştirerek tamamlanmaya çalışır. Yaşadığı çatışmalar, karşılaştığı kişiler, kurduğu ilişkiler, hayal kırıklıkları bireysel varlığının zeminini meydana getirir. En yakın arkadaşı Serkan onun kişiliğinin oluşmasında önemli bir etkiye sahiptir. Serkan ile oynadığı oyunlar, birlikte yaptıkları kasaba gezintileri başkişiyeye iyi gelir.

Benim çok eski dostumdu Serkan. Onu tam üç yıldır tanırdım ve bu da nerden baksan ömrümün yarısı ederdi. Günlük uğraşlarımız arasında, Almanyalıının evinin ardındaki açıklığa ekili ekinlerin arasında koşturmak, büyük dutun tepesine tüneyip aşağı tükürmece oynamak, kerhane mahallesi yoksulluğuna haftada bir kez tenezzül eden tüp arabasının arkasına takılmak ilk sıralarda gelirdi (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar, s.11).

Başkişinin yaşadığı sevinçler ve sıkıntıların bireysel ve sosyal yansımaları zamansal ve mekânsal boyutta sunulur. Çocukluk dönemindeki kahraman anlatıcı, olayların bazen içinde yaşayan bazen de dışarıdan değerlendirerek nakleden konumundadır:

Bizim evde kadınlar var. Oturmuşlar sere serpe, ağda yapıyorlar. Utanmıyorlar bizden de, birbirlerinden de. İki komşu kadın, bir de komşunun gelini. Apışmışlar, apışlarına kadar sıvamışlar altlarını, yapış yapış yapıştırıp çekiyorlar tavada şekerle karılmış limonu. Macunu ihtiyarın tornavidayla tahta çubuklara sıvayıp, iki buçuk liraya sattığı macunların limonlusu gibi (..) Bangır bangır Ferdi çalıyor evde, zamanın çok evleri gibi (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar, s.14).

Bu dönemde başkişi bireyselleşme süreci içinde kendini kurmaya çalışır. Yaşadığı, gördüğü her olay, çevresindeki kişiler, gözlemleri benini bulmasında birer araçtır. Özellikle arkadaşı Serkan’ın varlığıyla tamamlanan başkişi onun ani ölümüyle sarsılır ve bir bakıma bireysel varlığını kurma durumunu bir süreliğini yarıda keser. İçinde bulunduğu boşluk hissinden ötürü kaygılanan başkişinin “*Kendi yüzümün yansımaya bakakalıyorum televizyonda, sümüklerim akmış benim de. Gözlerim şişmiş sanki, bir tuhaf görünüyorum. Of, ne sıkıcı hayat! Ezana kadar ne yaparım ya ben şimdi*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar, s.18) sözleriyle yalnız kaldığı için tedirgin olduğu anlaşılır. Öncesinde günlerini en yakın arkadaşı Serkan ile dolduran, Serkan’ın ölümü ile ilk kez ölüm olgusuyla yüzleşen başkişi can sıkıntısıyla ne yapacağını bilemez.

“Kimi Sevse Gülderen” isimli anlatıda başkişi Gülderen’in hayatında sevdiği kişilerin onu terk edip gitmesiyle her seferinde yapayalnız kalışı anlatılır. Eserin ismindeki şart eki alan “sevse” fiili diğer öykü kişileri ile kurduğu iletişimin eksikliğini gösterir. Sevildiğini zanneden Gülderen, hiçbir ilişkisinde gerçek anlamda sevilmez. Babası dahil sevdiği bütün erkekleri kaybeder. Onun öyküsü, kendini arayışın fiziksel ve tinsel boyutuyla metin düzeyinde ifadesidir. Psikanalist kurama göre erkek çocuğun da kız çocuğun da ilk sevgi nesnesi annedir. Erkek çocuklarda bu durum değişiklik göstermezken kız çocuklarında bir sapma gösterir, annenin yerini baba alır. Babaya yöneliş, kız çocuğun, erkeğin cinsel organını görmesiyle başlar. Bu noktada kız çocuğun yaşadığı travma onun ruhsal gelişiminde kırılma noktasını oluşturur. Buna “iğdiş kompleksi” veya “penis kıskançlığı” adı verilir. (Freud, 1997a: 154) “Ne olursa olsun, anneye olan bu ilk bağıllık evresinin sonunda ona uygun penis vermediği- yani onu kadın olarak dünyaya getirdiği- gerekçesiyle annesine duyduğu suçlama kızın anneden uzaklaşmasına yönelik en güçlü güdü olarak ortaya çıkar” (Freud, 1997b: 367). Kız çocuğun annesini suçlamasının ikinci nedeni ise “onu yeterince beslememiş olması, onu annesinin sevgisini başkalarıyla paylaşmaya zorlaması, sevgi beklentilerinin tamamını hiçbir zaman

yerine getirememiş olması” dır (Freud, 1997b: 367). Kız çocuk, bütün bu nedenlerin ağırlığı altında anneden uzaklaşarak babaya yaklaşır. “Babasıyla yeni ilişkisi, ilkin babasının penisine sahip olmayı amaçlayabilir; ancak söz konusu ilişki, babasının kendisine bir çocuk armağan etmesi gibi bir başka istekte doruğuna ulaşır” (Freud, 1996:142). Bu durum anne-kız arasındaki çekişmeyi körüklerken kız çocuğun babaya olan bağlılığını artırır. Gülderen’in aile fertleri arasındaki ilişkisi Freud’un görüşleri ışığında değerlendirildiğinde, onun da penis kıskançlığı nedeniyle babasına yaklaştığı ve kendisini anne sevgisinden mahrum hissettiği söylenebilir. Annenin sevgisizliği, babanın ani ölümü Gülderen’in, oedipal dönemde standart bir ruh haline yönelemeden kalakalan baba sevgisinin olağandışı bir hale bürünmesine neden olur. Onda yarım kalan baba sevgisi, sorunlu ilişkiler yaşamasına sebep olur. Gülderen’ in annesine karşı duyduğu nefret ve sevgisizlik elektra kompleksinin ikinci ayağını oluşturur. Kız çocuğun kendisini penisten yoksun dünyaya getirdiği için annesine nefret duyar ve annesiyle özdeşleşerek onun yerini almaya çalışır. Böylelikle de aralarındaki rekabet başlamış olur. (Freud, 1996: 141): “*Sinir olurdu annesine zaten sıklıkla. Boğacağı gelirdi bazen hatta. Her şey de bir kabahat bulurdu Gülderen’in annesi çünkü*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Kimi Sevse Gülderen”, s.20). Başkişinin anneye duyduğu nefret, babasını sadece özlemekle kalmayıp onu daima aramasına, hayatı boyunca süren bekleyişe ve onu bulma umuduyla erkeklerle yaşadığı sağlıklı ilişkilerle yol açar: “*Kimi sevse Gülderen, hep onu beklemekle geçirdi. Bütün vakti.*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Kimi Sevse Gülderen”, s.19) İlk gençlik yıllarını babayı beklemekle geçiren başkişi, takip eden yıllarda da bu eylemi sürdürmeye devam eder. Beklemek onda problemlili bir hale dönüşür.

Elektra kompleksinin öyküdeki son göstergesi ise Gülderen’in sevdiği erkeklerle kurduğu ilişkilerdir. Onun bütün sevgililerinin babasıyla özdeşleştirmesidir. Başkişi, âşık olacağı kişiyi seçerken, yaşlı bir erkeğe, yani babanın imajını (hayalini) hatırlatabilecek kimseleri tercih etmesi, çocukluk döneminin apaçık bir yankısından başka bir şey değildir (Freud, 1972: 171). Anlatı boyunca babasını bekleyen ve gelmeyeceğini anlayınca teselliye başka erkeklerde arayan başkişi, olay örgüsü boyunca sıkıntılı, sevgisiz aşklar yaşar. Zaman geçtikçe beklediği her kişi için verdiği tavizler artar. Böylece hikâye Gülderen’in kızlıktan kadın oluşuna doğru bir düzlemde ilerler. Kendinden yaşça büyük erkeklerle olur. İlk sevgilisi Rönesans Berber’in kalfası Tuğrul’dur. Öyküde ataerkil geleneğin kişi düzleminde temsilcisi olan Tuğrul, başkişinin babasına benzer. Gülderen, babasından beklediği koruyucu tavrı Tuğrul’dan görünce mutlu olur.

Sonra bir Tuğrul vardı, Rönesans Kuaför ’ün kalfası. Büyükçeydi biraz Gülderen’den. Olsun. Kocahala, “Erkeğin büyüğü iyidir,” derdi. “Gözü tok olur, kadın kıymet bilir.” ‘Kız Meslek’in kızları hoppa olur,” derdi Tuğrul da. “Kırarım bacaklarını, okuldan çıkınca doğru eve!” Hiç kızmazdı Gülderen, hiç ikiletmezdi Tuğrul’un lafını. “Erkek dediğin kızacak tabii. Kızıyorsa beni korumak için, bana sahip çıktığından. Babam da anneme kızardı mesela” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Kimi Sevse Gülderen”, s.22).

İkinci sevgilisi onunla sadece cinsel ihtiyaçlarını karşılamak için birlikte olan liseli Cenk’tir. Annesi ve babası olmadığı zamanlarda Cenk’in evine giden başkişi öpüşüp koklaştıktan sonra

Cenk'in test çözme bahanesiyle evden gönderilir. Son sevgilisi, ondan otuz iki yaş büyük, evli ve çocukları olan Mithat Bey ismindeki adamdır. Metres durumuna düşen başkişi, yine sevlmeyi bekler ama bu ilişkide de babasının onda miras bıraktığı sevgisizlikten kurtulamaz.

Bir sıkıntı sardı içini Gülderen'in. "Bu böyle olmuyor artık Gülderen," dedi adam. "Eşim şüpheleniyor, ters ters konuşuyor. Seni çıkarmamı istedi benden. Her hareketin batmaya başladı kızcağıza. Aman merak etme, tazminatını vereceğim. Mağdur etmem seni. Fakat artık görüşmesek iyi olacak." Bir-iki şey daha geveledi. Gülderen'in yıldızlar döndü gözünün önünde, dinlemedi gerisini (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, "Kimi Sevse Gülderen", s.26).

Birlikte olduğu kişiler onunla derin bağlar kurmaz ve Gülderen'i kolayca hayatlarından çıkarırlar. Başkişi, gerçek sevginin peşinde koşup yaşadığı olumsuzluklara yanıt ararken beklentileri ile olanlar arasında sıkışır. Beklemenin yorucu olduğunu, çekip gidenlerin iyi niyetli olmadığını öykü sonunda fark eder ve "şerefsizler" (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, "Kimi Sevse Gülderen", s.26) diye mırıldanarak erkeklere söylenir.

"Biten Bir Aşkın Ardından" isimli anlatının başkişisi Evrenos isimli kahraman anlatıcıdır. Başkişi aldattığı sevgilisinden af dilemek için Erdek'e gider. Onun sahip olduğu isim çok rastlanılan bilindik bir isim değildir. Kendi ismini sevgilisinin ağzından duyduğunda hissettiklerinden bahsederken isminin garipliğinden de söz eder: "*Zaten çocukluğumdan beri her yerde, her koşulda sıkıntısını çektiğim tuhaf adımı çok başka bir vurguyla söyleyişi hoşuma gidiyordu hâlâ, yabancı bir ad gibi tınılıyordu onun ağzında*" (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, "Biten Bir Aşkın Ardından", s.34). Hakkında çok fazla bilgi verilmeyen başkişi eski sevgilisi ile yaptığı konuşmalarla boyutlandırılır: "*Sen benim neredeyse çocukluğumdan beri sevdiğim tek insansın ailem dışında. Arkadaşımsın, ilkençlik yıllarımın en güzel hatıralarısın. İlk erkeğimsin, ilk sevgilimsin, en güzel anılarımın, ilk deneyimlerimin büyük çoğunluğunun tek tanığısın*" (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, "Biten Bir Aşkın Ardından", s.34).

"Bana Küstüler" hikâyesinin başkişisi adı olmadan varlık bulan kahraman-ben anlatıcıdır. Eser ismi hayatının nasıl şekillendiği gösterir ve hayatta yapayalnız kalışına işaret eder. Öyküde arkadaşları tarafından yalnızlığa mahkûm edilen başkişinin fiziksel özellikleri hakkında ayrıntılı bilgiye yer verilmez, anlatı onun ruhsal durumu etrafında şekillenir.

Bana küstüler, konuşmadılar benimle aylarca, yıllarca. Yüzüme bile bakmayanları oldu ondan sonra. Üniversiteyi de bu yüzden kazandım zaten. Yoksa o kadar belliydi ki kazanamayacağım, dershaneye bile göndermemişti dedem ilk sene. Bir seneme mal oldular benim, birkaç seneme hatta sonrasında da. Kafam yerine gelmedi bir müddet. Pul pul kurdeşen gibi sivilce döktüm. Günlerce konuşmadığım zamanlar oldu. Odamdan bile çıkmadım neredeyse üniversiteyi kazanana kadar (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, "Bana Küstüler", s.39).

Arkadaşsızlıktan bunalıp odasına kapanan başkişi yaşadığı olumsuzluklara cevap ararken beklentileri ve yaşananlar arasında sıkışıp kalır ve "insansızlıktan kurur". İnsansızlık, başkişinin

hüzünlü ruhunun, acılarının sebebidir. Hiçbir suçu olmadığı hâlde lise de “*en çok insana karışılan yaşında*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bana Küstüler”, s.39) yalnız kalışını kendine yakıştırmaz. Bu durumun ruhunda oluşturduğu boşluk hissi ilerleyen yaşlarda da devam eder. Sosyal yaşamında olumsuzluklarla kuşatılan başkişi içsel çatışmaya sürüklenir. Kendini beğenmeyen, öz güvensiz, başkaları tarafından görülmeyen bir yetişkin hâline gelir.

Sonraki yıl hepsi bir yerleri kazanıp gitti. Ben de kazandım. Dört bir yana dağıldık. Çok koymadı yoklukları, yeni arkadaşlar buldum, insan içine karıştım yeniden, ürkerek. Arkadaşmış, Allah belasını versin hepsinin, nankörler! Ama Fidan’ı hiç çıkarmadım aklımdan. İçimde kızgın demirden yeni dökülmüş bir vicdan heykeli gibi oturdu yıllarca. Belki bir beş yıl sonra gördüm bir daha, kafasını gördü beni görünce (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bana Küstüler”, s.50).

Başkişi üniversiteyi kazanarak kendini ve sosyal yaşamını düzene sokmak ister fakat beş yıl sonra bile görmezden gelinmesi, geçmişte yaşananlar buna müsaade etmez.

“Bilye Hikmet” hikâyesinin başkişisi Bilye lakaplı Hikmet isimdeki orta yaşlı bir adamdır ve öyküsü kahraman anlatıcı tarafından aktarılır. İsmi verilmeyen kahraman anlatıcının gözünden başkişi tanıtılır. Anlatıcı, onu tanıdığı anda on iki yaşındadır; öldüğünü öğrendiğinde ise yirmi bir yaşındadır. Anlatıcı, onunla nasıl ve nerede tanıştığını anlatır. Belediyeye ait yaz kampında, abisi Bacaksız İsmet ile aile kamp yerinden uzak bir çadırda yaşayan başkişiyi neden Bilye Hikmet dendiğini anlatıcı bilmez.

Bu adamcağıza neden Bilye Hikmet denirdi acaba? Hiç çözemedim bunu, kimseye de sormadım aklıma gelip. Ama Bilye Hikmet dedin miydi tüm Bandırma, Erdek, Perama civarında aynı adam canlanırdı milletin gözünde onu iyi biliyordum (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bilye Hikmet”, s.52).

Ud çalıp ekmek parasını kazanan, çocukları çok seven Bilye Hikmet, kahraman anlatıcı için yaz aylarını renklendirdiğinden ötürü önemlidir.

Bu kadar yetenekten mahrum bir adamın bunu bir iş olarak sürdürmesi, bu kadar imkânsız birinin halen çalışabiliyor olması bile bir mucizeydi. Ama benim de Ulaşın da, hayatlarımızda gördüğümüz ilk enstrüman çalan adam olmasına hürmetimizden, hemen her akşamüstümüzü şenlendirmesinden hoşnut olurduk bet sesiyle (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bilye Hikmet”, s.54).

Kendi hâlinde bir insan olarak tanınan Bilye Hikmet’in öykünün sonunda aslında bir uyuşturucu satıcısı olduğu öğrenilir. Udunun içinde sakladığı “*küçük kokain paketleri*”yle (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bilye Hikmet”, s.57) geçimini sağlar. O bet sesiyle etrafının en aranan udisi olmasının kerameti budur ve ona edilen itibar, ruhları değil kafaları güzelleştirdiği içindir.

“Her Kanser Erken Ölümdür” anlatısının başkişisi ismi verilmeyen orta yaşlı bir kadındır. Kocasının onu aldattığını öğrenen kadın üzüntü ve kızgınlıkla kocasını maddi zarara uğratmak için

özel bir hastanede genel sağlık taraması yaptırmaya karara verir ve kanser olduğunu öğrenir. Üst üste yaşadığı kötü olaylarla olumsuz bir ruh haline bürünür. Başkişi iç monologlarında yaşadığı çatışmaları, bastırıldığı, engellediği duyguları dışa yansıtır. Üzüntüsünü gözyaşı ya da herhangi bir duygu ifadesiyle değil de doktorun hitabına, yaklaşımına takarak, kaçan çorabına üzülenek, çok sevdiği memesini vermek istemeyişiyle ifade eder. Ölüm korkusuyla yüzleşen başkişi bu duygudan hiçbir şey olmamış gibi yaparak uzaklaşmaya çalışır.

Al işte, çorabım da kaçmış. Doktora sorduğum sorunun cevabını almakta hiç acelem yokmuş gibi kafamı çevirip bileğimin hemen üstünden dizkapağımın arkasına kadar uzanan kaçığı inceledim. Ne çirkin şey kaçmış çorap, ne açık şey. Sanki tecavüze uğramış gibi. Ve işte ben, kaçmış çorabı, teke düşmüş memesiyle hayatın tecavüzüne uğramış bir mağdur, bir ucube. Olsun siyah olsa daha çirkin görünecekti, bununla avundum. Mememi de vermem zaten (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Her Kanser Erken Ölümdür”, s.61).

Aldatıldığı için haksızlığa uğradığını düşünür, bu durumu dillendiremeyişinin onda bıraktığı izleri şu şekilde tarif eder:

Hani böyle rüyada bağırsın, çağırırsın da ses çıkmaz ya, hani bir yerlerin kesilir, yanar da, canının acısını çocuklarına duyurmamak için dudaklarını ısırırsın ya, onun gibi işte. Kanser eder insanı (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Her Kanser Erken Ölümdür”, s.64).

Doktor, ailesinden biriyle konuşması gerektiğini söylese de o aldatan kocasına, kendi hayatlarını kuran çocuklarına kırgın olduğu için bu süreci tek başına yaşamaya karar verir. Hayat karşısında kendini “*tecavüze uğramış bir mağdur*” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Her Kanser Erken Ölümdür”, s.61) olarak gören başkişi bu durumu ve yalnızlığı kendine yakıştırmaz ve başka şeylerle avunmaya çalışır.

“Bir Konsomatris Hikâyesi” isimli anlatının başkişisi ismi belirtilmeyen genç çocuktur. Kahraman-ben anlatıcı, norm karakter olan ablasının onların hayatında nelere sebep olduğunu anlatır. Ablasının tercihleri, seçimleri ailesi arasında hoş karşılanmasa da çocukluk dönemindeki başkişiyi çok eğlendirir.

Ablam ilk evlendiğinde be orta sondaydım, o da lise sonda. Savaştepe’ye öğretmen lisesine göndermişti babam, okusun diye. Ama ablam mezun olmasına bir hafta kala bir garsonla evlenip babamın elini öpmeye geldi. Babam ikisini de dövüp kapı dışarı etti elbette. Bir hafta kocasıyla halamda kalan ablam, annemin incelikli kulis çalışmaları netice verip de babam affedince, evimize dönüp, güveysini de içimize soktu. (...) Bana büyük eğlence çıkmıştı. Kısa süren evlilikleri boyunca hiç eğlenmediğim kadar eğlenmişim (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, s.67).

Başkişi, hayatı ablasının yapıp ettikleriyle şekillenen bir ailenin içinde büyür. Abla yıllar geçtikçe yanlış kişilerle takılıp yanlış kararlar almaya devam eder. Bu kararlar aile içinde huzursuzluğa, gerginliğe sebep olur. Böylece başkişinin gençlik yılları ailesinin mutsuzluğuna şahit olmakla geçer. Ablanın yanlış evlilik yapmasıyla başlayan hikâyesi, pavyonlarda çalışan bir

konsomatrise dönüşmesiyle son bulur. Onun başkışı ve ailesine yaptığı son darbe otel odasında intihar etmesidir. Zaten yokluğuyla yaşadıkları evin huzurunu kaçırın abla; ölümüyle orayı bir yas ocağına çevirir. Ablasının intihar haberiyle ölümle tanışan başkışı, bu olguyu sorgular. Ölümün ailesinin üzerinde bıraktığı etkiden de rahatsız olur.

İlk kez ağlarken gördüm babamı, ciğerime kızgın bir şey değdirip değdirip çektiler sanki, içim nefesime dar geldi. Sırtlandık, kamyonete koyduk, eşya taşıyormuşuz gibi. Ölüncü nasıl eşyalaşıyor, şeyleşiyor insan (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, s.72).

“Ringo” hikâyesinin başkışısı ismi belirtilmeyen birinci sınıfa giden çocuk anlatıcıdır. Çocuk, babasının pasifliği, yoksulluğu ile baş etmeye çalışırken; annesinin babasını, Ringo isimli adamla aldatmasına şahit olur. Karşıdeğerin kişi düzleminde yer alan bu kişi, başkışının zihnine başlangıçta olumlu bir yere sahiptir. “Çünkü Ringo demek kremalı bisküvi, kayısıli meyve suyu ve plastik top demektir[r].” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Ringo”, s. 81) Bu tarz ulaşması zor ve mahallede onun kral gibi hissetmesini sağlayacak şeyler başkışının çocuk zihnini büyüler. Başkışının Ringo sayesinde bilmediği dünyalara, lezzetlere kapı aralaması babayı iyice pasif duruma düşürür. Çocuk böylece ahlaki yozlaşmanın içinde kalır. Başkışının Ringo’ya bakışı annesiyle onu uygunsuz bir şekilde gördüğünde değişir.

Kapıyı açar açmaz annemle Ringo’yu gördüm. Bir duvarın palmye ağaçlı ve sandallı duvar kâğıdı kaplı odada, kapının tam karşısında duran yatakta çıplak, üst üste, yuvarlanır gibiydiler. (...) Köpeklerle benziyorlardı, birkaç kez görmüştüm öyle. Panikle, çıplak üstüme yürüdü Ringo, ‘Çık ulan dışarı, piç!’ diye bağırdı. Ödüm koptu. (...) Koşa koşa abimin lağım ağzıyla uyuduğu odaya kaçtım (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Ringo”, s.81).

Annesinin yabancı bir adamla cinselliğine tanık olan başkışı, korku ve panikle odasına geri döner. Ringo’nun ona bağırmasına, annesiyle o hâline anlam veremez. Küçük bir çocuğun engelleyemediği yasak aşk askerler tarafından sonlandırılır. Askerler yakalama emri olan Ringo’yu başkışının yuva özelliği taşımayan evinde tutuklar.

“Mektup Yazacak Gün” isimli anlatının başkışısı 35 yaşında, yalnız yaşayan, depresif bir adamdır. Eser, takıntılı bir ruh hâline sahip olan başkışının bu yaşa kadar evine hırsız girecek korkusuyla yaşamasını konu alır. Eski sevgilisine on iki sayfalık bir mektup yazarak onun tarafından affedileceğini ve yalnızlıktan kurtulacağını düşünür. Mektubu yazdığı gece evine hırsız girer. Hırsız, kalın mektup zarfını para dolu zannettiği için çalar fakat sokakta zarfı açıp içinde para olmadığını anlayınca yere atar. Karakoldan dönen başkışı, mahalledeki börekçiden zarfı geri alır. Tüm mahalleye rezil olduğunu düşünen başkışı korkuya ve paniğe kapılır. Fakat kısa süre sonra bu durumla barışır ve üst üste iki gece evine hırsız girmeyeceği güvencesiyle -otuz beş yıldır ilk kez- huzurlu bir şekilde uyur. Öykünün başında olumsuz ruh hâline sahip başkışı; korkusuyla yüzleştğinde psikolojik anlamda rahatlama yaşar.

“Hep Klinsann’ın Yüzünden” isimli anlatının başkişisi orta okula giden, yaz tatilinde arkadaşı Evrenos ile denize girip simit satan kahraman-ben anlatıcıdır. Başkişi rutinlerinin içindeyken ve bundan çok mutluyken Şefika ile tanışır. Annesinin Çan’dan akrabasının kızı olan Şefika onun ilk aşkıdır. İlk aşkıyla geçirdiği üç buçuk haftayı “*hayatımın en güzel yazı*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Hep Klinsann’ın Yüzünden”, s. 99) şeklinde tarif eder. Fakat temmuz ayının ilk gecesi gelen kötü haber onların mutluluğuna gölge düşürür. Şefika’nın annesinin ölmesiyle hayatlarındaki büyü bozulur. Başkişi, yakınından geçen ölümle birlikte hırpalanır.

Ben gözleri sanki doğduğundan beri bu habere ağlamak için bekleyen Şefika’yla kalakalmıştım. Ölüm ne yabancı şey, hele de çocuk için. Ne yapacağımı bilemeden sarıldım ona. Saatlerce ayrılmadan durduk öyle. Baş boynumun oyuntusunda titreye titreye, hıçkıra hıçkıra, dura dinlene ağladı Şefika. O ağladıkça bende ağlıyordum. (...) Onu kollarımın arasında tutuşumla her saniye daha da büyüyor, büyüyordum (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Hep Klinsann’ın Yüzünden”, s.100-101).

Başkişi, yaşamın getirileri ile özünde var olanları birleştirerek tamamlanmaya çalışır, büyür. Fakat Şefika’nın annesinin ölümüyle İstanbul’a gönderilmesi zaten psikolojik açıdan zor bir dönemden geçen başkişiyi baş edilmesi güç bir hâle sokar. Böylece başkişi, bireysel varlığının zeminini yaşadığı çatışmalar, karşılaştığı kişiler, kurduğu ilişkiler, hayal kırıklıklarıyla meydana getirir.

“Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”nın başkişisi mutlu bir çocukluk geçiren ama hayatındaki ani kayıplarla mutsuzlaşan, annesini babasını kaybedince kimsesizleşen bir adamdır. Çocukken en yakın arkadaşı olan babaannesinin ölümüyle eksilmeye başlayan başkişi; annesini kaybedince tinsel anlamda “ölür”. Annesinin ölümüyle ruhunu kaybeden kahraman-ben anlatıcı hayatından çıkıp giderin bıraktığı izleri şu şekilde tarif eder: “*Babam ölünce büyüdüm sanmıştım ben, terk edilince büyümüşüm meğer. Annem öldüğünde ise ölmüştüm*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, s.111). Hayatın devam ettiğine annesi öldükten sonra bir türlü ikna olamayan başkişi hayatsızlaşır, yaşadığı kaybın üstesinden gelemeyen ve çareyi içkide arayarak kendisini çevresindekilerden uzaklaştırır.

Aylarca içtim ve uyudum ben de. Önce kimsenin bana iş vermeyeceği, dükkanını bırakmayacağı hale gelene kadar içtim. Hayat devam etmiyordu yine de. Sonra kimsenin evinde kalmasını istemeyeceği kadar içtim. Yine etmiyordu. En sonunda kimsenin görmek, konuşmak istemeyeceği kadar içer olunca hayatımı devam ettirmeye mecbur kaldım. Bir hastaneye koydular, ilaçlar, terapiler, nasihatler verdiler (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, s.110).

Öksüzlüğünün altında ezilen başkişinin iç çatışmalarının, ayrılıklarının, yalnızlığının anlatıldığı eserde, fiziksel kimlikten çok bireyi şekillendiren ruhsal süreçler ön plana çıkar. Zaman, mekân ve kişiler bağlamında başkişinin boyut kazanan gençlik yılları, gelecek yıllarını inşa edecek bir zemin oluşturur. Başkişi yetişkin bir adam olduğunda yine kaybetme korkusuyla sınanır.

Şimdi sen, o yalnızca filmlerde gördüğüm tuhaf aletlere bağlı yatıyorsun camın arkasında, bir buçuk metreyi bulmayan bedenle. Başının üstündeki ekranda bir şeyler yanıp sönüyor, nefesini bile bir alet alıyor senin yerine. (...) Kadınlar hep olmadık zamanlarda gitmeyi severler, biliyorum. Biliyorum kimi sevsem en son hatırladığım görüntüsü gidişi olur. Ama sen, sen bu kadar erken bırakıp gitme beni, olur mu kızım? (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, s.113).

O, bu seferde yoğun bakımda tedavi gören yeni doğmuş kızının vakitsiz bir şekilde gitmesinden korkar. Hayatı boyunca ayrılıklarla sınanan başkışı, yine öyle olmaması için kızına seslenir. Sevdiklerinin ölümüne tanık olarak hayatını devam ettirmeye çalışan başkışı öykü boyunca Tanrı ile çatışma halindedir: “*Beni öksüz, beni yalnız bırakan Tanrı’ya daha fazla yalvartma beni, olur mu?*” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, s.113).

“Ben Evlenmeyi Boşanmaktan Daha Çok Seviyorum” isimli anlatının başkışısı ismi verilmeyen orta yaşlı bir adamdır. Ailesinin ilk boşanması olan, fiziksel özelliklerinden çok psikolojik yönü hakkında bilgi verilen başkışı, boşanmak istemediğini boşandıktan sonra fark eder. Boşanmanın ruhsal dünyasında ve hayatında ne gibi değişikliklere sebep olduğunu anlatır.

Onsuz, onu hiç görmemiş evime gidiyorum ben. Umutsuz renklerdeki sevimsiz eşyalarımın arasında, perde açmadan, ev toplamadan yaşamaya. (...) Öğreniyorum ki ben, evlenmeyi boşanmaktan daha çok seviyormuşum (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Ben Evlenmeyi Boşanmaktan Daha Çok Seviyorum”, s.123).

Eşi olmadan yuva sıcaklığı kazanamayan ev, başkışının aitlik hissi kuramadığı yerdir. Eşyaların gözüne sevimsiz ve renksiz gelişi, dağınıklığı ruhundaki sıkıntının dışı vurumudur.

“Vakitlice Gelmeyen Çiş” isimli anlatının başkışısı Ali ismindeki fabrikada çalışan geç çocuktur. Onun yanlış anlaşılma yüzünden yıllarca hapis yatmasının öyküsü kahraman-ben anlatıcı tarafından anlatılır. Kurallara bağlı, dürüst bir adam olan Ali, devlete karşı gelme suçuyla, örgüt üyesi olmakla yargılayıp mahkûm edilir. Yıllarca “*salsalar bir dakika durmayacağı memleketlerin rüzgârlı, ayazlı tepelerine kurulu cezaevlerinden birinden diğerine sürükler*” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Vakitlice Gelmeyen Çiş”, s.134) nıp durur. Hiçbir şey yapamadığı hâlde işlemediği suçun bedelini ödeyen başkışıye yaşadıklarından yadigâr olarak, “*polisten tiksinişini saymazsak, oligarşiye öfkesi, kaşında dört dikiş izi, sağ elinin serçe parmağında yamuğuna kaynayan bir kırık*” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Vakitlice Gelmeyen Çiş”, s.125) kalır.

“Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi” öyküsünde anlatıda geçen olayların merkezinde yer alan başkışı Ayhan ismindeki genç adamdır. Ayhan, babasının vefatından iki yıl sonra Ankara’da “Siyasal”ı kazanan, yoksul bir çocuktur. Üniversiteyi bitirdikten dört yıl sonra işe girebilen tembel bir karakterdir. Öykü, onun üniversite okuduğu yıllarda -parasızlıktan- bir kızın cüzdanından çaldığı yirmi beş doların diyetini ödeme düşüncesiyle farklı kişilerle karşılaşması üzerine kuruludur. Olayların merkezinde yer alan Ayhan, tanrısal bakış açısı ve anlatıcı tarafından şu şekilde tarif edilir:

Ayhan dandik bir adamdı. Yani kendisine sorsan öyle derdi en azından. Bence Ayhan, yorgun, dalgın ve yalnız bir adamdı. Geçen sene Sanayi ve Ticaret'te işe girdi nihayet. Tembeldi ama masanın başında boa yılanı gibi çörekleyip test çözmeyi, konu tekrar etmeyi severdi. Memur sınavının hakkını dördüncüde verdi yine de. Alıklığı babasındandı sorsan. Öyle derdi. Bence tembeldi sadece, alıklığı falan işin bahanesi (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi”, s.152).

Yoksulluk içinde kıvranan bir ailenin çocuğu olan başkişiye maddi anlamda destek çıkacak kimsesi yoktur. Onun sadece “İzmir’de burslu okuyan bir ablası, evde esnafa gazeteden kesekağıdı katlayıp üç kuruş denkleştirmeye uğraşarak kocasının ortaklı taksisinden kalma borcunun altında can çekişen bir annesi vardır” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi”, s.153). Bu duruma içten içe üzülen ve annesine kızgın olan başkişi, maddi anlamdaki sıkışmışlık hissinden genç bir kızın cüzdanından para çalarak kurtulur. Fakat yaptığıın kötü bir şey olduğunun farkında olan başkişi, yıllar sonra işe girdiğinde, bu durumun hayatına uğursuzluk getireceğine inanarak çaldığı miktardaki parayı karşılaştığı garibanlar arasında paylaştırır.

Dokuz sene sürdü çilesi. İşe girince bir niyetlendi, gidip yirmi beş dolar ne kadar ediyorsa bir garibana vermeyi. Sonra beklemeye karar verdi, asaletini alsın da, işi garanti olunca versin istedi (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi”, s.156).

Ailesinin ve kendisinin yaşadığı maddi sıkıntıların zamansal sürecini de netleştiren bu ifade, bu durumda oluşunun arkasındaki nedeni de ifade eder. Ailesine bakma sorumluluğu başkişinin önceliklerini değiştirir.

Sarıyaz isimli kitapta yer alan “Şengül” ve “Sarı” isimli anlatıların başkişileri iki erkek çocuktur. “Şengül” isimli öyküde ismi belirtilmeyen başkişi; yetim kalmış, annesi ve babaannesiyile birlikte küçük bir kasabada yaşayan yoksul bir çocuktur. Öykü, başkişinin norm karakter Şengül ile ilişkisi üzerine kuruludur. Şengül, başkişiyi etkileyen, yönlendiren bir karakterdir. Onunla olan ilişkisi hayatını şekillendirir.

Günlerim bomboş kaldı Şengül gidince. (...) Köşesini çiviyle deldiğim kutudan ağlaya ağlaya süt içiyor sütün kokusunun yanında onun ekşi terini, beni sarmalayan, içimi bir tüy gibi gıcıklayan o kokuyu arıyordum (Sarıyaz, “Şengül”, s.20).

Başkişinin ailesinin, kendisinin ve Şengül’ün yaşadığı sıkıntıların bireysel ve sosyal yansımaları zamansal ve mekânsal boyutta sunulur. Şengül yanındayken mutlu olan başkişi onun bir anda ortadan kaybolmasıyla mutsuzlaşır. Yaşadıkları yer onlar için yaşanılacak yer olmaktan uzaklaşır bu sebeple şehre taşınırlar.

“Sarı” isimli öykünün başkişisi babasız büyüyen Mustafa’dır. İş için başka bir ülkede çalışan ama “her sıkıştığında, ‘babam bir gelsin, görürsünüz siz! diye diye hayalinde bir süper kahramana dönüştürdüğü uzak ama güçlü bir babanın varlığı iyi gelir Mıstık’a”. (Sarıyaz, “Sarı”, s.31) Başkişi için baba başta onun diğer çocuklardan üstün kılacak nesnelerin kaynağı ve para, oyuncak, diğer

çocukları kıskandıracak kırtasiye malzemeleri demekken; başka kadından çocuğu olduğunu öğrendiği anda ise bir çatışmaya unsuruna dönüşür. Mıstık, “burada bütün bir yılı babasız geçirirken” (Sarıyaz, “Sarı”, s.31); kardeşinin orada babasıyla vakit geçirmesine katlanamaz ve kıskançlık krizi geçirerek evi terk eder.

O bebeğe mi alınacak her şey? O mu kollanacak her şeye karşı, onun mu başı okşanacak, dersleri sorulacak? Hem kim o bebek? Nerden çıktı? Üstelik de kendisi burada bütün bir yılı babasız geçirirken, bebek hep babasının yanındaydı. Babasının çocuğu olabilir mi gerçekten, Mıstık’ın kardeşi yani. Belki de değildir. Belki de o çarşafli kadının çocuğudur (Sarıyaz, “Sarı”, s. 31).

Başkişinin büyüklerin dünyasıyla tanışmasının, bunun doğurduğu içsel çatışmalarının, korkularının anlatıldığı eserde, onun fiziksel kimliğinden çok ruhsal süreçleri ön plana çıkartılır. Mustafa’nın babasına kızması, kardeşini kıskanması, geceyi dışarda geçirip sarhoş olması, Fazıl’ın intiharına şahit olduğu için geceyi karakolda geçirip orada ateşlendiği için hastaneye kaldırılması yaşadığı bunalımın olay örgüsündeki göstergeleridir.

Ortak kişiler etrafında şekillenen “Gül Özlem Gül” ve “Sevgi Çağının Sonu” adlı öykülerin başkişileri, çatışma halinde oldukları karakterlerle ben x öteki diyalektiği içinde yer alırlar. “Gül Özlem Gül” ün başkişisi Özlem isminde, kırk bir yaşındaki kadındır. Öykü, ataerkil toplum kıskacında kalmış, kocası tarafından yeterince anlaşılmayan, bundan dolayı dünyaya/eve yabancılaşan başkişinin varoluşsal sancıları üzerine kuruludur. Bu varoluşsal sancılar onu kendilik arayışına iter. Kendilik, en kolay tabirle “ben”e karşılık gelir. Aynı zamanda bireyi ötekenden ayıran özelliklerin toplamı olarak da görülmektedir. Bireyin yaşadığı sosyal çevreyle ve bu çevredeki insanlarla kurduğu iletişimle belirginleşen kendilik bilincinin oluşmasında ya da oluşamamasında toplum önemli bir yerdedir. “Gül Özlem Gül” isimli öyküde başkişiyi benliğine/kendiliğine dair sorgulamaya iten sosyal ilişki; geleneksel sistemlerde toplumun yapıtaşı olarak kabul edilen evliliktir. Bu zamana kadar kendisi için yaşayamayan başkişi, evliliğinde yaşadığı problemlerden hareketle varoluşsal sorgulamaya girer. Kim olduğuna dair sorular sorar kendine, kendi için yaşayıp yaşamadığının muhakemesini yapar ve sonunda hep başkaları için yaşadığı kanaatine varır.

Kendine minik, renkli paketlerle kurmaya başladığı hediyeler evreni, bambaşka bir biçim kazanmıştı artık. Çay tabağı da alsa, televizyon da, muhakkak hediye paketi yaptırıyor, sanki böylece kendine yeni, kararları kendi başına verdiği, hür, ferah bir hayat armağan ediyordu bu paketlerle (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.57).

Bireyselleşme süreci içinde kendini kuracak değerlerin arayışısı içinde olan başkişi bütün otoritelerden, karar vericilerden uzak yalnızca kendi sözünün geçtiği bir hayat kurma peşindedir. Başlangıçta bunu kendisine aldığı hediyelerle sağlayan Özlem, sonrasında sadece kendisine ait bir ev tutmaya karar verir. Evi/dünyayı yaşanabilir kılan şey “aidiyet” hissidir. O, bu hissi çürük bir apartmandaki dairede bulmaya çalışır ve bulduğunu da düşünür. “Hayatında ilk kez, kendine ait, kendi kendisine hediye ettiği o dünyada” (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.60) mutlu olacağına inanır.

Fakat kendilik mücadelesini erkeği (kocasını) dışlayarak, bencilleşerek, diğer insanlara karşı düşünceli tavrını yitirerek sürdürdüğü için, “*bu dünyada kendi yaptıkları dışında kimsenin yapıp ettiklerinde bir gram sorumluluk duymayıp*” (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.59) yeni dünyasını, yeni kimliğini bu pervasız anlayışın üzerinde inşa etmeye çalıştığı için dünyası/evi yıkılır ve mücadelesinde başarısız olur. Oturduğu apartmanın -meydana gelen depremde sonra- kasabada yıkılan birkaç yapıdan biri olması okuyucuya bunu işaret eder.

“Gül Özlem Gül” isimli öyküde kart karakter olan başkışının kocası Fazıl, “Sevgi Çağının Sonu” isimli anlatının başkışısıdır. Fazıl; işleri bir türlü rast gitmeyen, maddi sıkıntılar yaşayan, yanlış kişilerle arkadaşlık edip onlar tarafından tehdit edilen bir karakterdir. Yaşadığı maddi sıkıntılardan ötürü eşi Özlem ile arası bozulan Fazıl, hayatını düzene sokmak için bir çözüm yolu arar ve zenginlerden oluşan doğaüstü meselelerin konuşulduğu bir gruba üye olur. Grup lideri Aydan Hanım başkışının ruhsal anlamda kötü hissetmesine sebep olur. Fazıl’ı şantaj yaparak intihara sürükler.

Ben nerde hata yaptım? Nerde kaçtı ipin ucu da bütün hayatım bir kazak yeni gibi sıra sıra çözüldü? Karımı hep çok sevdim. Bütün bu belalara, hayatımı düzelterek onunla daha dertsiz zamanlar geçirelim diye bulaştım ben. Evlendiğimizden beri gün yüzü görmedi. Birlikte mutlu, huzurlu ve harca borca can sıkmadan yaşlanalım istedim. Geldiğim yere bak (Sarıyaz, “Sevgi Çağının Sonu”, s.134).

Silah şakağındayken hayatı sorgulayan başkışı iç monoloğunda yaşadığı sıkıntıları, çatışmaları, hayatından memnuniyetsizliğini dışa vurur. İçsel yaşamdaki çatışmaları ile sosyal yaşamdaki başarısızlıkları arasında sıkışıp kalan Fazıl, yaşamın olumsuz yüzü karşısında yenik düşer ve intihar eder.

“Ecevit, Öpücük” isimli anlatının başkışısı lise son sınıftaki bir gençtir. İsmi belirtilmez. Bu durum, okuyucuyla daha çabuk bütünleşmek ve herkese hitap edecek bir öykü yaratmanın gayreti olarak değerlendirilebilir. Eser, “*akşama kadar sahilde serserilik edip sadece kadından, bacadan, memeden ve hayallerden*” (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.68) konuşan, arkadaşı Yalçın ile birlikte günlük eğlenceler peşinde bugünü yaşayan, sorumsuz, başıboş başkışının tinsel varoluş mücadelesinin öyküsüdür. Başkışının düşünsel değişimleri olay, zaman ve mekân boyutuyla aktarılır. Arkadaşı Yalçın ile ilk cinsel deneyimlerini nasıl yaşayacaklarını düşünen bir ergen olarak başkışı “*on-on beş günlük zaman[1] sadece Şerife’den ve paradan*” (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.69) bahsederek geçirir. Yalçın’ın anneannesinin bileziğini çalıp satmasıyla hayat kadını olan Şerife’nin evine gitmeleri için bir engel kalmaz. Heyecan ve arzuyla Şerife için hazırlanır.

Hava kararırken, hazırlıklarımızı yapmak için ayrılıp evlere dağıldık. ‘Güzelce yıkan, tıraşını ol, temiz temiz giyin, parfüm de sür,’ dedi ayrılırken Yalçın. Sözü dinledim. Banyomu yaptım, sakalım zaten çıkmıyor, kalan yerlerim de jilet vurmaya değer sayılmaz. Annemin mezuniyet için Amcakiki Butik ’ten aldığı takım elbisemi giydim, gömleğimin yakalarını ceketin üzerine çıkardım. Parfüm olmadığından, annemin eczaneden aldığı tütün-zambak kolonyasından

süründüm. Sabırsızlıkla bekledim evde. Akıl alır gibi değil. Bir kadına dokunmak, onu hiç sakınmadığı çıplaklığıyla görmek (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.71).

Başkişi heyecanla “damat olmak” (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.71) için hazırlanıp Şerife’nin yaşadığı apartmana geldiklerinde heyecanı yerini utanca bırakır. Böylece onun bireysel ve sosyal çözülüş karşısındaki tavrı sorunsal olsa da edilgin hâlde kalır. Şerife’nin evinin başkişide oluşturduğu olumsuz ruh hâliyle bütün hayalleri, istekleri düşüncede kalır eyleme dönüşmez.

“İkiniz birden girecekseniz iki kişi parası çalışır,” dedi. Korktum mu, kadının böyle adlı adınca, rahatlıkla konuşmasından utandım mı ya da bir kadına ilk dokunuşumun böyle bir ev ve anla hatırlanacak olmasına mı gönlüm razı olmadı bilme. Aniden, “Yok; tek tek,” dedim. Yalçın azarlar gibi bir bakış atınca ekledim. “Yani arkadaş gelecek sadece” (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.74).

Yalçın’ın odaya girmesiyle ev ahalisiyle baş başa kalan başkişi, etrafını incelemeye başlar. “*Oturunca buranın para karşılığı ayıplı işler görülen bir işletme değil de kendi halinde bir evin salonuna daha çok benzediğini*” (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.75) fark eder. Yoksul eve tuhaf bir sessizlik hakimdir. Baba bir köşede “*beyaz atleti, çubuklu pijamasıyla*” (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s. 74) oturup televizyon izlerken, kızı da diğer koltukta ödev yapar. Bunca garipliğin içinde her şey çok normalmiş gibi davranırlar. Başkişi ise bu kişilerin maddi-manevi sıkıntılarını duygusal bir perspektiften izler ve etkilenir. “*Her köşesinden ümitsizlik*” (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.76) akan, onda ağlama hissi uyandıran bu evden kaçıp kurtulmak ister. Ortamdaki iletişimsizlikten, ağır havadan, içeriden gelen “*çarpişan et seslerinden*” (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s. 77) uzaklaşmak için salonun köşesinde duran kuşla oynamaya karar verir ve onu “*yok sayan muhabbet kuşuna neredeyse bağırarak anlamsız sözler*” (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.77) söyler. Bu durum onun endişeli, kaygılı ve utanç içinde olduğunu gösterir.

“Gece Nöbeti” anlatısında başkişi, jeoloji mühendisi Özkan’dır. Arada kalmış bir insan olan Özkan, babasıyla kendi arasında, fabrikayla hayalleri arasında, uyku ile uykusuzluk arasında ve hayatla ölüm arasında kalır. Kendi istediği şekilde değil de babasının yönlendirmelerine göre yaşayan başkişi, memnun olduğu bir işte çalışmaz. O, işsizlikten kurtulmak için babasının çabasıyla gübre fabrikasında çalışmaya başlar. Zorla gittiği ve hiçbir şey öğrenmediği fabrikada olanlar yüzünden ölüme sürüklenir.

Sarı göğün altında tren yolu boyunca amaçsızca yürümeye başladı. Fabrika ne derse desin, bu kadar insanın vebalini alamazdı. Resmen hava heybetli bir zehir bulutu salmıştı. Trenin düdüğünü duyup ardına baktı. Öfkeli bir hayvan coşkunluğuyla koşturarak yaklaşan lokomotif birkaç kez daha çaldı düdüğünü. Özkan orada, yaylardan çekilip çekilmemeyi düşündü bir süre (Sarıyaz, “Gece Nöbeti”, s.92).

Başkişi, şehrin üstündeki sarı tozun sebebinin yaptığı bir hatadan kaynaklı olduğunu düşünmesiyle kendisini hayat ve ölüm arasında bir seçim yapmaya zorlar. Zaten istediği hayatı

yaşayamayan, çalıştığı yerde kendini sıkışmış hisseden başkişinin kararı olumsuz olana daha yakın olabilir fakat yine de sonunun açık bırakılması farklı sonlara da kapı aralar.

“Dedemin Turnası” isimli anlatının ana kahramanı da “Gece Nöbeti” nin başkişisi gibi işsiz kalmış ve işsizlikten kurtulmak için istemediği bir yerde çalışmak mecburiyetinde kalan genç bir çocuktur. İsmi belirtilmeyen başkişinin, norm karakter olan dedesiyle ilişkisi başkişiyi boyutlandırdığı için önemlidir. “Çocukken. (...) pek konuşmayan, çoğunlukla aksi, sabahın köründe uyanıp akşam sekiz-dokuz oldu mu uyuyan, evine bir televizyon bile almamış, radyosunda hep insanın içini kıyan ihtiyar şarkıları dinleyen bu adamın [dedesinin] yanında kalmayı” (Sarıyaz, “Dedemin Turnası”, s.96) pek sevmeyen başkişi, iş için tekrar dedesinin köyüne geldiğinde aynı huzursuzluğu yaşar. Dedesinin yaşam tarzına, değerlerine anlam veremeyen ve onunla sürekli çatışma hâlinde olan başkişi üç müteahhit kardeşin oyununa gelir ve dedesinin ölümünde dolaylı da olsa pay sahibi olduğu için pişmanlık duyar.

Bir şimşek çaktı, bir ampul yandı zihnimde. (...) Bu işi ben bulmamıştım. İş beni bulmuştu. Daha baştan biliyorlardı benim bu huysuz, deli, toprağını şirkete satmayan adamın torunu olduğumu. Köylülerden öğrenmişlerdi. Belki dedemi ikna ederim belki de bana iş verdikleri için dedem kendini mecbur hisseder diye düşünmüşlerdi. Tamamen bir oyundu. Aptal gibi kanmıştım. (...) Buna alet olmuştum (Sarıyaz, “Dedemin Turnası”, s.112).

Başkişi; dedesinin evine, toprağına bağlılığını küçümser ve karşıdeğerin kişi düzlemindeki insanlarla yan yana gelip onun karşısında durur. Dedesi evinde ölmek uğruna kendini yakarak yaşamına son verdiği için başkişi, öykünün sonunda içine çekildiği oyunu anlasa da dedesinin sahip olduğu bağlılık, sadakat gibi değerlerin kıymetini kavrasa da bireysel uyanışıyla dedesini kurtarmayı ve yaptıklarını telafi etmeyi başaramaz.

Olduğu Kadar Güzeldik’te “Benim Adım Feridun”, “Kanatlarımız Olsa Be Metin” anlatılarının başkişileri kendisiyle çatışma halinde olan, benliklerinden memnun olmayan kişilerdir. “Benim Adım Feridun” nun başkişisinin ismi başlangıçta belirtilmez. Evinde mutsuz ve yalnız bir şekilde ne yapacağını bilemez hâlde oturan genç adam, sıkışmışlık hissinden kurtulmak için memleketi Erdek’e gider. Burada tanıştığı kişiler sayesinde “çok iyi bir Feridun ol[arak]” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Benim Adım Feridun”, s.36) kendilik bilincine varan ve bireyleşme sürecinde olumlu adımlar atan başkişinin çevresindeki kişilere ve olaylara karşı tavrı değişir.

“Kanatlarımız Olsa Be Metin” başlıklı anlatının başkişisi Mavi lakaplı Haydar isimli, sarışın, şiir yazar, devrimci bir adamdır. Mavi Haydar’ın dramatik hikâyesi “tanık olarak-ben” (Jahn, 2012: 72) göreviyle anlatıda bulunan Metin tarafından anlatılır.

“Haydar dediğin kara olur, boz olur; sapsarı bu adam,” demiştim alt sınıflardan Maocu arkadaş. “Bir de üstüne mavi diyorlar. Nasıl iş bu?” O zaman öğrendimdi, bir şiir kitabı varmış da, onun

kapağı maviymiş, süt mavi, onun hatırına Mavi Haydar aşağı Mavi Haydar yukarı; öyle alışmıştık biz de (Olduğu Kadar Güzeldik, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, s.62).

Etrafındaki insanlar tarafından başta “*kolalı bir hürmetle anılan*” (OKG: 63) başkışı, yaşadığı olayların neticesiyle akıl sağlığını kaybettiği için dedikodusu yapılan bir adama dönüşür. En yakınları tarafından istenmeyen, acı kayıplar yaşayan Mavi Haydar kendine ve çevresindekilere yabancılaşır.

Sonra karısı istemedi, nesini istesin, koydu bunu bir kenara. Buna da çok içerledi dediler, aklını, havsalasını şaşırttı. Üstüne annesini kaybedince bir daha dikiş tutmadı adam. Aklı az çok gitmişti ki bir de üstüne babası; hani, anlatsalar inanmazsın felaketin bu kadar üst üste gelenine (Olduğu Kadar Güzeldik, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, s.63).

“*O koskoca şair, o sarı bıyıklarında devrimin sigara dumanı kokan umutlu gözlerini saklayan adam*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, s.63) hayatındaki felaket sağanağının altında ezilerek kendini yeniden kuracak değerler bulamaz. Yaşadığı iç ve dış çatışmalar benini bulmasını engeller, bu durumun üstesinden gelemeyen başkışı kurtuluşu “*adına yaşamak dediği, yıllar süren bir intiharı sonuna gel[mekte]*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, s.72) bulur.

“Zehir Miktarda”nın başkışisi kimsesiz, yoksul bir çocukken patronu Saadettin Bey’nin desteğiyle hayata karışan bir adamdır. Kız Fikret ismiyle anılan başkışiyi Saadettin Bey, bir genelevin yönetiminden sorumlu tutar. Kafasına göre iş yapmaktan korkan, çekingen bir adam olan Kız Fikret, evi bildiği bu yerde çalışmaktan çok memnundur. Fakat patronu “*kalp sektesinden gidiver[ince]*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, s.104) işlerin başına geçen oğlu, onun kurulu düzeni için tehdit unsuru olmaya başlar. Huzuru kaçan başkışı; onun aşağılamalarına, hor görmelerine dayanamaz ve genç patronunu öldürmeye karar verir. Başkışı hayatı ve kişiliği üzerinde olumsuz değişikliklere sebep olan bu kişi yüzünden “*zulmün elinde zalim olur*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Zehir Miktarda”, s.114).

“Stoper” in başkışisi ismi belirtilmeyen, çocukluk ve ilk gençlik yıllarını babasının suskunluğu, iletişimsizliği içinde geçiren, babasına babalık yapma görevini sırtında bir yükmüş gibi taşıyan kahraman-ben anlatıcısıdır. Öyküde fiziksel özellikleri hakkında bilgi verilmeyen başkışinin, psikolojik yönü ön plana çıkar. Babasıyla ilişkisi etrafında duygu dünyasını ve benini kuran başkışı, içine kapanık ve pasif bir çocukluk dönemi geçirir. Üniversiteyi kazanıp Ankara’ya gittiğinde ise “o kasveti, o yıllardır hiç azalmayan sebepsiz üzgünlüğü, yeni hayatı[nın] çışkulu akışıyla değıştir[ir]” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Stoper”, s.122).

“Burada Bir Sokak” isimli anlatının başkışisi ismi belirtilmeyen, tekerlekli sandalyeye mahkûm edilmiş, yoksul bir ailenin çocuğudur. Güçlü x zayıf, zengin x yoksul çatışmaları etrafında şekillenen öyküde başkışinin karşıdeğeri kişi düzleminde bulunanlarla girdiğı pasif mücadelesi anlatılır. Olanlar karşısında seyirci kalan çocuk, odasının canımdan ilahi adaletin tecelli edişini izler.

Kara Yarısı'ndaki “Bir Sürgü Anısı” ve “Makasçı Yaşar” isimli öykülerin başkişileri fon karakterlerle ben x öteki diyalektiği içinde yer alırlar. “Bir Sürgün Anısı”nın başkişisi devlet memuru olan, siyasi bir meseleden ötürü suçlu bulunarak norm karakter eşi Neşe ile İç Anadolu kasabasına sürülen bir adamdır. “*Kasabadaki hayat [onları]bir virüs gibi görüp bünyesine almamak için savaş verir (..).*” (Kara Yarısı, “Bir Sürgü Anısı”, s. 28) Sürgün olarak gittikleri yerde yabancılaşır, küçümsenir ve sevilmezler.

Mutaassıplığına tam mutaassıp ama. Değil meyhanede, kahvede oturup zaman öldürmenin hayalini kurmak, kaçırdığım cumaların bile hesabını tutuyorlar sinsi sinsi. (...) İki sefer salya sümük grip oldum, kaçırdım cumayı. Gerçekten hasta olduğum için namaza gelmediğime inansınlar diye burnumu çeke sile mosmor ettim bir hafta fazladan (Kara Yarısı, “Bir Sürgü Anısı”, s.28).

Onun değer yargılarına uymasa da kasabalıların inançlarına saygı göstermeye çalışan, yaşadığı yere uyum sağlamak için uğraşan başkişi; kasabalılar tarafından aynı kabullenışı görmez ve farklı olduğu için ötekileştirilir. Şehirden geldiği için modern, havalı biri olduğu düşünülen başkişi, onların “*burası küçük yerdir, tutucu yerdir, İstanbul’a benzemez,*” (Kara Yarısı, “Bir Sürgü Anısı”, s.27) şeklindeki gözdağı vermelerine katlanmak zorunda kalır. Bir yerde kök salıp yaşama tutunmak isteyen bireyin önüne çıkan engeller onun varoluşu ile bütünleşir. “Sürgün” ile yoğrulmuş kişinin kalıcı bir yurt edinmesi için özgürleşmesi gerekir. Kasabanın mutaassıplığına, hayatsızlığına daha fazla dayanamayan ve bu çileden kurtulmak isteyen başkişi, devlet dairesindeki görevinden istifa eder.

Garip bir hafifleme, bir tazelenme hissi duydum kendimde. Artık sürgünler yoktu. Soruşturmalar, ihtarlar, maaştan kesmeler, kendi başına kravatını bağlamaktan âciz adamların yok yere kaydığı azarlar, adı bile duyulmamış Anadolu kasabalarında yaban yaban bakan gözler olmayacaktı. Kurtulmuştum işte hepsinden (Kara Yarısı, “Bir Sürgü Anısı”, s.33).

Kendini çok mutlu, rahatlamış hisseden başkişi, ben x öteki çatışmasından, hayatın üzerinden eksik olmayan yaban bakışlardan, bütün bu ötekileşmenin sebebi olduğunu düşündüğü işinden istifa ederek kurtulur.

“Makasçı Yaşar” isimli anlatının başkişisi Makasçı Yaşar isminde tren istasyonunda çalışan iyi kalpli, hayvansever bir adamdır. İsminin önündeki lakap mesleğini ifade eder. Yaşar, “*durur makasının başında, hop tren o yana hop tren bu yana*” (Kara Yarısı, “Makasçı Yaşar”, s.82). Çalıştığı istasyonun tüneline doğum yapmış köpek ve yavrularını besleyen Makasçı Yaşar, tünele girip çıkan bir çocuğun ortadan kaybolmasından sorumlu tutulur. Bu sebeple eser, onun kasabada ortaya atılan dedikodular sebebiyle yerinden yurdundan edilişi üzerine inşa edilir. O, kasaba halkından kimilerine göre sübyancı kimilerine göre de katildir. Gerçekler ortaya çıktığında ise Yaşar için artık çok geçtir. Karşı değerini kişi düzleminde bulunan ve toplumsal yozlaşmanın simgesi olan kasaba halkı Yaşar’a iftira atmamış, şiddet uygulamamış gibi hayatlarına devam ederlerken; Yaşar işlemediği bir suçun günahını çekmek için yaşadığı yeri terk etmek zorunda kalır.

“İstop” öyküsünde anlatıda geçen olayların merkezinde yer alan başkişi, platonik bir şekilde sevdiği kız için ailesini karşısına alan, düzensiz bir hayata sahip Oktay isimindeki gençtir. Maddi-manevi zorlukları bir arada yaşayan kahraman anlatıcı içinde bulunduğu sıkışık durumu şu şekilde tarif eder:

İşlerim kötüye gidiyor, kredi kartlarımın hepsi icralık, borçlarım dağlar kadar, elime geçen her kuruş parayı İstanbul’a, sevgilim sanmayı sevdiğim ama sevgili olmadığımın emin olduğum bu kadına gelmeye harcıyordum (Kara Yarısı, “İstop”, s.41)

Başkişinin borç içinde kıvransa da sevilmediğini bile bile sevdiği kadının yanına gitmesi takıntılı ruh haline sahip olduğunu gösterir. O, bağımlı olduğu bu kadından kurtulması gerektiğinin farkında olsa da bunu eylemsel düzeye taşıyamaz, takıntı hâline getirdiği için onu görmekten kendini alıkoyamaz fakat bütün bu olanlar aynı zamanda gururuna da dokunduğundan sevdiği kadınla tartışır. Tartışmanın şiddeti arttığında ise kapı dışarı edilir. “*Apartman boşluğundaki sensörlerin [bile] algılayamadı[ğı]*” (Kara Yarısı, “İstop”, s.47) başkişi karanlık içinde yapayalnız kalır. Başkişinin sensörler tarafından algılanmayışı onun silik, yetersiz, kararsız bir kişi olduğunu imler.

“Damat’ın Hikâyesi” nde başkişi olayların ağırlıklı olarak onun etrafında gelişmesiyle Damat isimli karakterdir. Anlatıcının bir gece konu kahvesinde tanıdığı Damat, tuhaf görünümüyle ve anlattıklarıyla kahraman anlatıcının dikkatini çeker. “Tanık olarak-ben” (Jahn, 2012: 72) anlatıcı Damat’ın ona anlattığı hikâyesini aktarır. Damat hayatından kesitler anlatırken Sefir’in kızıyla evli olduğu, Avrupa’larda gezdiği neşeli bir hayat kurar. Anlatıcı Damat’ın hayatına dair gerçekleri kahveciden öğrenir.

“Sana da mı anlattı o hikâyeyi? Yok birader büyükelçi müyükelçi, aşağıda Öztaş Hamamı var, hamamcının dul kızıyla evlendirdiydi babası onu gençken.” Neye şaşıracağımı şaşırmaya başlamıştım artık. Damat’ın beni olduğuna inandırmak istediği kişiyle en ufak bir alakası var mıydı acaba diye bir umutla sordum “Sonra?” Kahveci gülmeyi bırakmıştı. “Sonrası,” dedi ciddileşerek “işte, karısı bunu bir adamla yakalamış yatağında alt alta üst üste” (Kara Yarısı, “Damat’ın Hikâyesi”, s.53-54).

KORA (Korkmaz, 2015: 103) şemasında karşıdeğerin kişi düzleminde bulunan başkişi; ahlaki yozlaşma, yalan gibi kavramları bünyesinde barındırır. Hayal x hakikat çatışması içinde bulunan başkişi, sahip olduğu kimlikle barışık olmayıp kendi cinsinden kişilerle beraber olsa da anlattıklarıyla kendisine meşru bir hayat kurmaya çalışır. Bu durum onun gerçek durumundan, gayrimeşru ilişkilerinden pek de memnun olmadığını gösterir. Fakat hayal dünyasındaki hayatını gerçek hayatta eylemsel boyuta taşıyamaz ve onun yalanlarla dolu hayatı gezip tozduğu, arada eline üç beş para sıkıştıran akvaryumcu bir oğlan tarafından sonlandırılır: “*Bir gece sarhoş kafa kapışmışlar, akvaryumcu da delik deşik etmiş bunu*” (Kara Yarısı, “Damat’ın Hikâyesi”, s.53). *Kara Yarısı*’nda yer alan birbiriyle bağlantılı üç öykünün başkişisi, olayların hem ağırlıklı olarak onun etrafında geliştiği hem de onun bakış açısından yansıtılarak aktarıldığı Şükrü’dür. Şükrü devrimci, yoksul bir

üniversite öğrencisidir. “İlk Masal” isimli anlatıda, ailesinden uzakta başka bir şehirde üniversite okuyan Şükrü, elektrik borcu ödenmediği için evinde soğukla mücadele eder.

Babamın ben üniversiteyi kazandığımda Artin Amca’ya kestirdiği kaşe paltoyu çıkarmadan girdim pikenin altına. Kesmedi; kesecek gibi değil ki, evin içinde hava kasatura gibi. Yerdeki halıyı da çektim üstüme. Eskice bir halı (Kara Yarısı, “İlk Masal”, s.98).

“Ortanca Masal” da bir yanlış anlaşılma yüzünden karakola götürülüp polislerden şiddet görür. Başkişi, evinde olduğu gibi burada da huzursuzdur ve güvende değildir.

Her yerim ıslak, yaralı, kanlı; gözümün yaşını, burnumun sümüğünü silecek yerim bile yok. Tavana yakın pencerede can çekişen loş ışık iyice kararıp ortalığı zifire boğuncaya kadar ağlaya titreye oturdum hücrede. Sesler, kokular büyüdükçe büyüdü hücrede (Kara Yarısı, “Ortanca Masal, s.107).

“Son Masal” isimli anlatıda “İlk Masal”da olduğu gibi yoksulluk teması hâkimdir. Başkişi ve arkadaşları kitap satıcısı bir adama borçlanır. Parasızlıktan bir türlü borçlarını ödeyemedikleri için kitap satıcısı tarafından sürekli tehdit edilirler. Başkişi içinde kaldığı bütün zor durumlardan Erduran Abi isimli karakter sayesinde kurtulur.

“Dört Şehir” üst başlığında toplanan, birbirleriyle bağlantılı dört anlatının başkişileri; çevresindekiler ve yaşadıkları olaylar sebebiyle yozlaşmış kişilerdir. “Birinci Pavyon” isimli anlatının başkişisi Murad Dağman adındaki iş insanıdır. Çalıştığı yerde terfi alıp müdür olur. Hem makamın verdiği etkiyle hem de soydan geldiğini düşündüğü bir asilliğin varlığıyla başkişi kendini beğenir. İsminin sonundaki -d harfini asillik nişanesi olarak kabul eder.

“İkinci Pavyon” isimli anlatının başkişisi gerçek ismi “Belgin” olan ama bu ismi demode bulduğu içi “Belçin” ismini kullanan, “*Mersinli, ayırık dişli, esmer güzeli, karamela şekeri, gece kuşu*” (Kara Yarısı, “İkinci Pavyon”, s.123) şeklinde fizikler özellikleri tasvir edilen bir kadındır. Baba evinden kaçtığından beri nişanlısı Müşir’in peşine takılan, pavyonlarda konsomatrislik yapmak zorunda kalan, şiddet gören başkişi yoksul, iç acıtan bir hayat yaşar. Baba evinde de şiddet gören başkişi; kaçıp kurtulmayı umduğu dünyada da mutlu olmaz. O, “Bir Konsomatris Hikâyesi” ndeki kadın kahraman gibi savunmasız, karşı cinsin boyunduruğu altında ezilen pasif bir kahramandır.

“Üçüncü Pavyon” isimli anlatının başkişisi Belgin’in nişanlısı Müşir’dir. O, şiddete meyilli oluşu, uyuşturucu madde kullanışı, insan kaçakçılığı yapmasıyla KORA şemasında karşıdeğerin kişi düzleminde yer alır.

Mondeo’yu Güzelbahçe gişelere yakın bir yere paramparça buldular sonra. O an orada olup ambulansı arayanlar, gelenlere “Belki 200 km vardı hızı,” diye anlatacaklardı kazayı. Kolunu enkazdan yirmi metre uzakta bulacaklardı Müşir’in, kafası, beyni ise bütün asfalta sıvanmış; yiril yiril (Kara Yarısı, “Üçüncü Pavyon”, s.133).

Ahlaki yozlaşmanın temsilcisi olan başkişi, öykünün sonunda feci bir kazayla cezalandırılır.

“Dördüncü Pavyon” isimli anlatının başkişisi Murad Dağman’ın nişanlısı Ece’dir. Düğünlerine çok az kalan Ece’nin hazırlıklarla uğraşırken Murad’ın pavyonda kaybettiği cüzdanının eline ulaşmasıyla canı sıkılır. Murad’ın pavyonda ne işi olduğunu sorgulayan başkişi bir yandan da gelinliğini çok ünlü bir modacıya diktirip onca masraf ettiği için ayrılamayacağını düşünür. Ahlaki değerlerin önüne geçen maddi çıkarlar başkişinin yozlaşmış tarafını gösterir.

2.1.7.2. Norm Karakterler

Anlatının özünü genişletmek için kullanılan çok boyutlu ve kimlik kazanmış karakterlerdir. Başkişi bir amacı gerçekleştirmeye çalışırken norm karakter onu destekleyen, amaca ulaşmasını sağlayan bir araçtır (Stevick, 2017: 181).

“Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar” isimli öykünün başkişinin en yakın arkadaşı Serkan anlatının norm karakteridir. “*Annesi, çalıştırılan evlerden birinde, çalıştırılan kadınlardan*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, s.12) birinin oğlu olan Serkan, başkişi ile ilişkileri çerçevesinde tanıtılır. Öykünün fon karakterleri, başkişinin derin bir arkadaşlık bağı kurduğu Serkan’a annesi genelevde çalıştığı için daima acır ve ahlaki yozlaşmanın mekânı olan genelevde çocuk büyüttüğü için annesini kınarlar.

“Yazık bu çocuğa,” diyor bir tanesi, şu tam burnunun ucunda ben rengi değil de ten rengi bir beni olan kocakarı. “Vallahi üzülüyorum, ziyan oluyor masum. Yok muymuş babası, verseler ya babasın, nerde görülmüş kerhanede çocuk büyütüldüğü.” “Kim bilir kim?” diyor ötekilerden biri, kapının aralığından görüyorum (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, s.15).

Zaten genelevde büyümenin zorluğu altında ezilen Serkan’ın kadınların söyledikleriyle keyfi kaçır. Onu bu ortamdan uzaklaştırmak için başkişi “*Osman Aga’ya gidelim mi, Filiz’e bindirir belki bizi?*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, s.15) şeklinde bir teklif sunar. Annesinin maddi şartları uygun olmadığı için okula gitmeyen, yoksul, saf, alıngan bir çocuktur Serkan.

Serkan’ınsa okulla, mekteple işi yok, cahil bildiğin, Atatürk’ü bile yaşıyor sanıyor, ‘Televizyonda gördüm oğlum!’ diye tutturuyor, sadece yaşayanlar televizyona çıkıyor, alay edince de ağlıyor hemen” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, s.13).

Üstünde bir penye, leş gibi, yakası sünmüş. Saçları tülenmiş sanki, ne zaman kirlense tiftik gibi olur çünkü kafası. (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, s.15).

Babasının yokluğunun üzerinde bıraktığı kimsesizlik duygusundan kurtulmak için kimse inanmasa da kendini kandırmak için bir yalan uydurur. Babasını kendi zihninde güçlü bir kahramanmış gibi yaratır.

“Babam mı döver, Tommiks mi?” Serkan’ın babası bence yok; o, ‘Amerika’da polis,’ diyor ama. Babası Amerika’da polis olsa, adı Serkan mı olur? (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, s.16).

Serkan anne-baba sevgisine en çok ihtiyaç duyduğu yaşta ebeveynlerinin sorumsuzluğu, içlerinde bulundukları olumsuz şartlardan ötürü yapayalnız, korunmasız kalır ve öykünün sonunda ölür.

“Bir Konsomatris Hikâyesi” isimli anlatının norm karakteri başkişinin hayatını derinden etkileyen ablasıdır. Eserin kurgusunda başkişiyi daha iyi anlamaya, tanımaya yardımcı olan norm karakter ablanın yaptığı yanlış evlilikler, aldığı kararlar başkişiye ve ailesine zarar verir.

Kepsutlu evlenmemiş ablamla hiç. Altı ay olmadan başka adamların koynuna sokmaya kalkmış annemin çilli kuzusunu. Yapmam etmem olunca da vermiş sopayı, vermiş sopayı. Tükenmek, kesilmek bilmemiş ömrünün dayağı, darbesi ondan sonra hiç. Dikiş içinde, yanık, kesik, çizik içindeymiş her yeri zaten. Annem fenalaşmış görünce gasilhanede (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, s.72).

Cinsel istismara uğrayan, sömürülen, şiddet gören abla “pezevenklerden hamile kalıp çocuğunu düşürünce intihar ede [r]” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, s. 73) İntiharıyla tükenmek bilmeyen çilesini sonlandırırsa da arkasında üzgün, kızgın bir aile bırakır.

“Hep Klinsmann’ın Yüzünden” in başkişisinin eserdeki konumunu netleştirme amaçlı var olan norm karakteri Şefika isimli küçük kızdır. Başkişi tarafından “*Kara kuru, çelimsiz kollarında yeni doğmuş bir bebeğin saçları gibi tel tel seçilen kara kara tüyleri bile güzeldi. Avuç içleri pembe, elleri sıcak, sesi yumuşak ve gıcıklayıcıydı,*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Hep Klinsmann’ın Yüzünden”, s.96) şeklinde tarif edilen annesi ölmek üzere olan yoksul bir ailenin çocuğudur. Başkişinin ilk aşkı olan Şefika, onun hayatına daha önce hiç tanımadığı güzellik ve duyguları getirir. Ona hissettiği duygular sayesinde büyüüp olgunlaştığını düşünen Başkişi Şefika’nın “*camdan bilyeler gibi pırl pırl*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Hep Klinsmann’ın Yüzünden”, s.96) bakan ama her daim üzgün olan gözlerinde mutlu olacak bir şeyler bulur ve onu da mutlu etmek için elinden geleni yapar.

Üzgün yüzünde gamzeli, çürük dişli kara gülüşünü görebilmek için bütün günümü ona bin bir türlü şaklabanlıklar yaparak, leblebi tozuyla, deterjanlı su ve musluk hortumuyla, gazetelerden kesilmiş meşhur fotoğraflarıyla yeni yeni oyunlar icat ederek geçiriyordum (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Hep Klinsmann’ın Yüzünden”, s.97).

Gelişyle başkişiyeye hayatının en güzel üç buçuk haftasını yaşatan Şefika'nın, ani bir şekilde İstanbul'a gidiş başkişiyeyi sarsar. Aşk, ölüm, ayrılık gibi olgularla Şefika'nın hayatına girmesiyle tanışan başkişi, bu olguların üzerinde meydana getirdiği değişikliklerle baş etmeye çalışır.

“Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi” isimli anlatıda başkişi Ayhan'ın hikâyesini netleştirip, olaylar arasındaki neden- sonuç ilişkisini kuvvetlendiren kişiler Veysel, Beşo ve Nesibe Teyze'dir. Veysel, “*kara, kaypak ve küfürbaz bir adamdı[r]. (...) Pislik, yoksulluk içinde, hiçbir başka becerisi olmadan bu kadar uzun süre yaşama rekoru onda[dır]*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi”, s.137) Ailesi ve kurulu düzeni olmadığı için kovulana kadar başkalarının evinde kalan Veysel, bu kişileri “*tüm gün tam zamanlı eğlendirir*” sonra “*yani evden biri gibi davranmaya başladığında, evin içindeki varlığı da ağırlaşmaya başladır.*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi”, s.138) Durumundan şikayetçi olmadan, yoksulluğunu kimsesizliğini büyütmeden, kendiyi ve çevresindekilerle çatışmaya girmeden yaşamını sürdürür. Öyküdeki diğer norm karakter, on bir yaşında olduğu hâlde “*nerden baksan otuz yıllık görmüşlüğü*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi”, s.143) olan Beşo'dur. Babası zengin bir adamanın suçunu, para karşılığı, üstlendiği için ayakkabı boyacılığı yapıp annesi ve ablasını bakmak zorundadır.

Beşo'nun babası hapse girdi gireli bütün yük onun omzuna çökmüş, el âlemin pis ayakkabısına kölelik, ekmek kapısına dönmüştü. En büyük korkusu, babasının giderken kendisine emanet ettiği ablasının ve suratı benlerden bir üzümlü keke benzemiş anasının olmasıydı. Varsın bütün Ankara ayaklarını boyatsındı Beşo'ya (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi”, s.143).

Küçük yaşına rağmen büyük sorumluluklar alan Beşo, bu yönüyle “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar” daki norm karakter Serkan'a benzer. Fakat olumsuzluklar karşısında Serkan, daha kırılgan ve edilgenken; Beşo, fakir ama mücadeleci ve etkindir. Zorluklarla baş etmeyi bilir. Anlatıdaki son norm karakter, kocası öldüğünden beri dilencilik yapmak zorunda kalan Nesibe Teyze'dir. Şeker hastası olan Nesibe Teyze, hastalığına, yaşlılığına rağmen Ankara'nın çeşitli yerlerini kendine mesken belleyerek, meslek olarak kabul ettiği dilencilliğini icra eder. Yoksul bir evde büyüyen, elektriği ilk kez kocasının evinde gören Nesibe Teyze, kocasının ölümüyle iyice yoksullaşır. Muhtar “*fakir kâğıdı*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi”, s. 147) verirse de geçinmek için dilencilik yapmaya devam eder. Kimi kimsesi, evi olmayan norm karakter; başkişi ile bir üst geçitte karşılaşır. Ayhan, Nesibe Teyze'ye çaldığı paranın bir kısmını verir.

“Malibu” isimli anlatının norm karakteri Mehmet Ali Bulut ismindeki kahramandır. Bu kişi, kahraman anlatıcı gözünden geçmişte yaşadıkları olaylar çerçevesinde anlatılır. Başkişinin gittiği “Bandırma Ortaokulunun” müdür yardımcısı olan Mehmet Ali Bulut, disiplinli bir kişidir. Başkişi hırsızlık yaptığı için onunla karşı karşıya gelir. Malibu, başkişinin yaptığı hırsızlığı affetmez ve ona acımasız bir şekilde davranır.

Malibu itekleye itekleye beni bahçeye çıkardı, kantinin yanında bahçede yapılan beden eğitimi dersleri için duvara çakılmış askıların önüne götürdü. Daha ne olduğunu anlayamadan iki eliyle koltuklarımdan kavrayıp beni kaldırdı, ceketimin ensesinden askıya astı. Bir şeyler daha söyleyerek defoldu gitti. (...) Hayatımda ilk kez, belki o kadar şiddetle son kez, ölmek istedim (Olduğu Kadar Güzeldik, “Malibu”, s.85).

Bu küçük düşürme yüzünden okulunu değiştirmek zorunda kalan başkişi yıllar sonra Malibu ile karşılaşınca yaşananları tekrar hatırlar. Malibu bu kadar fevri davrandığı için pişman olur ve başkişiden helallik ister.

“Şengül” isimli anlatının norm karakteri Şengül’dür. Bu kişi, kahraman anlatıcının gözünden, onunla ilişkileri çerçevesinde tanıtılır. Kendinden yaşça büyük olduğu anlaşılan Şengül’ü sevdiği anlaşılan başkişinin onunla yaşadığı anlarda içini ağlamaklı bir sevinç alır ve bu anların uzamasını ister. Başkişi; değer verdiği, kendinden daha yoksul ve şanssız gördüğü Şengül’e acır, ona iyi davranmaya çalışır. Kendisinin de zor bulduğu sütü onunla paylaşır.

Ben sütü teldolaptan aşırır, Şengül’e götürürdüm. Şengül, beni elimde süt kutusuyla görünce telaşla içeri doğru analığına seslenir, ‘Ema Anne, çocuğun çışı gelmiş, ben bir bahçe kapıya çıkartayım da sigdirivereyim,’ derdi. Çıkar, komşunun damının arkasına dolandır bir yarım kütüğün üstüne çökerdik (Sarıyaz, “Şengül”, s.16).

Babası öldükten sonra kendi evinde analığı yüzünden besleme konumuna düşen ancak kuru ekmelele tarhana yiyebilen acıklı, hasretli, ölmekle şarkılar bilen Şengül’ün sonu da acıklıdır. Bir gün aniden ortadan kaybolan norm karakterin ölüsü şehre su veren şebekenin tesisindeki su dolu bir havuzun içindeki suyun bitmesiyle bulunur. Gidişiyile sarsılan, ölümüyle yıllar sonra yüzleşen başkişi için Şengül, “herkesin günahına girdiği o gariban” (Sarıyaz, “Şengül”, s.22) unutamadığı bir kişiye dönüşür.

“Dedemin Turnası” isimli anlatının norm karakteri başkişinin “kocatiken” lakabıyla anılan dedesidir. Başkişi tarafından “çok konuşmayan, çoğunlukla aksi, korkusuz bir adam” (Sarıyaz, “Dedemin Turnası”, s. 96,97) olarak tarif edilir.

Ama iyi adamdı. İyi insanlara has bir mahzunluğu vardı yüzünde. Hep bir şeye üzülüyormuş, eviyile bahçesiyle uğraştıkça geçici de olsa üzüntüsünü unutuyormuş gibi. Ama eli biraz olsun boş kaldı mı yeniden o üzüntüsünün içine düşüyor gibi acımtırak bir yüzle yaşardı. (Sarıyaz, “Dedemin Turnası”, s.97).

Erken yaşta eşini kaybettiği için yalnız kalan, ailesinin diğer fertleri tarafından da ilgi göremeyen dede, içini saran ve yüzüne yansıyan üzüntüsünden evi ve bahçesiyle uğraşarak kurtulur. Onun yaşama sebebi olan evinin varlığı tehdit edilince düzeni bozulur. Öykünün başında dedesinin değer yargılarıyla çatışan başkişi, sonunda bir oyunun içine çekildiğini, dedesinin mücadelesinde ne kadar haklı olduğunu anlar.

“Bir Sürgün Anısı” başlıklı öykünün norm karakteri başkişinin eşi Neşe’dir. Başkişinin sürgün edildiği yerlerde onu yalnız bırakmayan Neşe, sürekli söylenip yakınsa da başkişinin hayat arkadaşı ve dert ortağıdır.

Bir soğuktan bu kadar sızlanacak kız değildir aslında Neşe. Ama kimsesizlik, insansızlık mahvediyor onu. Tam bir yerde azıcık kök salacak oluyoruz, hop, saksımızı değiştiriyorlar. Bir memlekette üç-beş ahabap ediniyoruz, iki-üç insanla birbirimizin evlerine gelir gider oluyoruz. Haydi hop, yeniden tayin yazışı, yeniden sürgün emri. Çok sıkılıyor Neşe insansızlıktan. Resimler yapıyor, ahşaplar eskitiyor, 30 kimi zaman heves edip ebru malzemeleri alıyor, kimi sefer etamin işlemeyi, kanaviçe yapmayı deniyor, kırkyamalar dikeyor. Nafile. İnsansızlığın boşluğunu hiçbir zevk hiçbir heves doldurmuyor. Biliyorum, çok bunalıyor. (Kara Yarısı, “Bir Sürgün Anısı”, s.26).

Hiç mutlu olmadıkları bir yerde birbirleri sayesinde yaşama tutunurlar. Fakat başkişi de o da ancak kasabadan gittikleri gün rahata ereceklerinin farkındadır.

2.1.7.3. Kart Karakterler

Kart Karakter: Norm karakter gidi gelişip değişim göstermeyen bu karakterler, eserde tek bir karakteristik özelliğin somutlaştırılmış halidirler (Stevick, 2017: 183)

“Kimi Sevse Gülderen” adlı öyküde Gülderen’in annesi ve babası, başkişinin karşısında yer alan kart karakterlerdir. Her iki karakter de tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı ile sunulur. Anne ve babasından memnun olmayan başkişi, aile içindeki sevgisizliğin oluşturduğu boşluğu başkalarıyla doldurmaya çalışır. Anlatının birinci kart karakteri ismi verilmeyen tır şoförü olan baba, tanrısal bakış açısı ve anlatıcı tarafından *“pek sevmekten, sevimliden anlayan, bilen bir adam değildi. Seferden döndüğü günlerde [Gülderen’i] bir-iki öper, sonra bir daha televizyonun karşısındaki masada oturup ya at yarışı gazeteleri okur ya da televizyon seyrederdi rakısını içerken.”* (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Kimi Sevse Gülderen”, s.19) şeklinde ilgisiz bir baba olarak tarif edilir. Baba, evladına karşı kayıtsız olsa da başkişi tarafından koşulsuz sevilir. Gülderen, babasını *“Bulgar’da TIR’ımı bir yardan aşağı devirip, can veresiye kadar sev[er], bek[ler] sabırla”* (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Kimi Sevse Gülderen”, s.19) Babasının ani ölümüyle sarsılan başkişi, ikinci kart karakter olan anne ile çatışma düzeyini arttırır. Hikâyede ismi verilmeyen kadın, annelik vasıflarını taşımaz. Tek derdi arada sırada eve gelen kocasına karılık yapıp komşularıyla dedikodu yapmak olan bu kadın, anneliğe uygun olmayan tabiatından ötürü kızıyla şefkate ve sevgiye dayalı bir iletişim kurmaz. Öyle ki kızı ilk kez regli olup genç kızlığa adım attığında onu birtakım geleneklerin arkasına sığınarak tokatlar.

Annesi geldi, vaziyete uyanınca iki tokat çaktı Gülderen’in yanaklarına gülerek. (...) Bir suç mu işledik, diye dertlendi Gülderen bir hafta. “Biz mi dedik ipeğe kanasın?” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Kimi Sevse Gülderen”, s.21).

Zaten korkmuş olan, yaşadığı şeyi yadırgayan başkişi, annesinin ona tokat atmasına anlam veremez. O, annesinden bu tarz sevgisiz davranışları ve babası öldükten sonra yanlış işler yapmaya kalkacağı düşüncesiyle nefret eder.

Anasının odasında başka adamların seslerinin duymaktan korktu. (...) Annesi Konkenci Feride'yle oturuyordu salonda. Ne şirret, ne fındırdek karıdır o da. Nefret eder Gülderen ondan da, annesine orospuluk öğretecekmiş gibi korkar, tiksindir (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, "Kimi Sevse Gülderen", s.20-21).

Başkişinin annesine karşı duyduğu nefret, babasını sadece özlemekle kalmayıp onu daima aramasına, hayatı boyunca süren bekleyişe ve onu bulma umuduyla erkeklerle yaşadığı sağlıklı ilişkilerle yol açar. İlk gençlik yıllarını annenin sevgisiz dünyasında, babayı beklemekle geçiren başkişi, takip eden yıllarda da bu eylemi sürdürmeye devam eder. Beklemek onda problemlili bir hâle dönüşür: "*Kimi sevse Gülderen, hep onu beklemekle geçirdi. Bütün vakti*" (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, "Kimi Sevse Gülderen", s.19). İsmi belirtilmeyen başkişi tarafından lise yıllarında yaşadığı ve hayatını derinden etkileyen bir olayın anlatıldığı "Bana Küstüler" isimli anlatının kart karakteri Fidan adlı kızdır. Başkişi, Fidan'a aşkıdır.

Fidan dersleri iyiydi. Fidan en iyilerindendi okulun. Kısacık saçları, çerçevesiz, incecik camlı gözlükleri ve ellerinde her zaman mürekkep lekeleriyle üniversiteyi kazanmak için yaratılmıştı. İçim giderdi Fidan'a benim. Dizinin altına biten eteğiyle metrelerce bağcıkları olan uzun botları arasından azıcık görünen bacaklarına ölürdüm (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, "Bana Küstüler", s.40).

Öyküde, onun bu kız hakkındaki düşünceleri ön plana çıkar. Onu diğer arkadaşlarından ayırtan, "*bir Fidan'ı başka sanıyordum içlerinde.*" (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, "Bana Küstüler", s.39) diyerek yakınan başkişi, arkadaşları tarafından yok sayılmasını dert etse de en çok sevdiği kız tarafından görülmediği için üzülür.

Hayatımda ilk defa olarak duyduğum bu aşk denen şeyde bir gariplik olduğunu o anda, orada sezdim ilk kez. Beni sevmediğini de sevmeyeceğini de gayet güzel biliyordum aslında. Sürekli azarlıyor gibi konuşuyor, varlığını bana çok önemsiz bir şeymiş gibi davranarak zayıflatıyor, bazen de bana hitap ederken bile, beni orda yokmuşum gibi bir zavallılığın içine düşürüyordu (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, "Bana Küstüler", s.45).

Dedesine inat olsun diye geceyi balkonda geçirecek kadar gururlu olan başkişi, Fidan'a duyduğu aşk sebebiyle kendi var oluşunu sorgulayacak hâle gelir. Ümitsiz âşık, Fidan'ın aşkına cevap vermemesi, gruptaki diğer arkadaşlarının ona sırtını dönmesi sebebiyle ötekileşip yalnızlaşır.

"Ringo" öyküsünde kişi düzleminde tek yönlü ve değişmez yapıları ile dikkat çeken kişileri arasında Ringo ve ismi belirtilmeyen baba vardır. Asıl adı Bekir Akpınar olan, başkişi tarafından Ringo adıyla anılan bu kişinin hiçbir değer yargısı yoktur; benliğinden uzaklaşmış ve yozlaşmıştır. Başkişinin annesiyle gizli bir ilişki yaşayan Ringo; ailenin düzenini yıkan, evlerini yuva olmaktan

uzaklaştırıp günübirlik ilişkilerin görüldüğü mekâna dönüştüren, başkişiyi cinsellikle tanıştıran kişi olarak, onun kişisel gelişimini engelleyen güç olarak öykü dünyasının içinde yer alır. Henüz çocukluk döneminde olan başkişi yetişkin olduğunda *bile* “*Hâlâ ne zaman Bergen duysa*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Ringo”, s.80) Ringo’nun soluğunu, annesinin çığlığını ve küçükken şahit olduğu ilişkinin sahnelerini hatırlar. Öykünün ikinci kart karakteri pasif mizacıyla başkişinin dünyasını olumsuz şekilde etkileyen babasıdır. Fabrikada çalışan baba, başkişi tarafından şu şekilde tarif edilir:

Babam çok önemli bir adamdı. Herkes kamyon kullanıyordu ama düdüğü babam çalıyordu. Onlara yüklerini alınca birer fiş doldurup düdük çalıyor, çok önemli bir adam olduğu için, şöyle bir bakıp gitmelerine izin veriyordu. Çatık kaşlı ve bıyıklı adamlara benzeyen dev kamyonlar, çocuk gibi dinliyorlardı babamı (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bana Küstüler”, s.77).

Başkişinin çok önemli bir iş yaptığını düşündüğü baba, sadece çalıştığı yerdeki kamyonlara söz geçirebilen, ailesi üzerinde hiçbir yaptırım gücü olmayan bir adamdır. Yoksulluk ve pasiflik içinde ailesini geçindirmeye odaklanan babanın evinde olanlardan haberi yoktur. Aldatıldığını bilmez, pazar günleri televizyonunun başında geçirdikten sonra haftalık, vardiyalı mesaisine devam eder. Baba, başkişinin zihninde Ringo ile karşılaştırılır. Ringo, evlerine gelirken kremalı bisküvi, meyve suyu getirir; baba ise eli boş gelerek başkişiyi hayal kırıklığına uğratar. Öykünün sonunda jandarmaların evi basmasıyla beraber yasak aşk ortaya çıkar fakat baba, edilgenliğine devam ederek hiçbir tepki vermez.

Ateşin ardından ortaya çıkan sessizlik sürerken babam da geldi. Babamı hemen jipin yanına aldılar. “Karım içeride, n’olur ateş etmeyin!” diye bağıırıyordu babam. (...) Abim, ben ve babam koşa koşa eve girdik. Hamile annem kanla canla dolu, yatağı darmadağın yatak odasında, komodinin hemen yanında büzülmüş ağlıyordu (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bana Küstüler”, s.83-84).

Baba, koruyucu rolünü hayatının hiçbir döneminde üstlenmez ve çocuklarını ahlaki yozlaşmanın içinde bıraktığı için karşı gücün kişi düzleminde yer alır.

“Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda” isimli anlatının kart karakterleri ölümleriyle başkişinin hayatını şekillendiren, başkişinin kendiyle olan çatışmasının yegâne sebebi olarak entrik kurguya eklenen aile fertleridir. Öyküde, onun bu kişiler hakkındaki düşünceleri ön plandadır. Öykünün ilk kart karakteri çocukluk dönemindeyken başkişiyi ölümle tanıştıran babaannesidir. Başkişinin en yakın arkadaşı olan babaannesi onun aynı zamanda oyun arkadaşıdır.

Evde, çokça büyük arasında bir çocukla bir yaşlıydık. Bizim bizden iyi bir dostumuz ve düşmanımız olamazdı. Oyunlarımız eğlenceliydi. Yaşlılar o terk edilmiş, gözden düşmüşlükleriyle evin içinde varlıklarını fark edenlere bunaltacak bir ilgiyle karşılık verirler de bu ilgiden yalnız çocuklar bunalmazlar ya hani; öyleydi bizim hukukumuzun da esası. O yüzden uydurduğum her oyuna dahil edebilirdim onu (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, s.105).

Babaannesine derin bir sevgiyle bağlı başkişi için babaannesinin ölümü vakitsizdir. Babaannesine ölümü yakıştırmayan başkişi, “*Yarım kaldı karşılıklı muhabbetimiz.*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, s.106) diyerek içinde kalan yarımılığı ifade eder. Bir yanı eksik kalan başkişi, gençlik dönemindeyken babasını kaybeder. Öykünün ikinci kart karakteri olan Olcay isimli baba, başkişi on yedi yaşındayken bir çarşamba günü ölür.

Babam öldüğünde günlerden çarşambaydı, beden vardı o gün, çok iyi hatırlıyorum. Çarşamba günleri olurdu lise sonda beden çünkü (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, s.108).

Başkişiyi en çok sarsan kayıp anlatının üçünü kart karakteri olan annesinin ölmesidir. Askerdeyken annesinin ölümüyle dağılan, bir türlü toparlanıp hayatına kaldığı yerden devam edemeyen başkişi, alkolik olur ve hastaneye yatırılır.

Annem gittiğindeyse, geç de olsa, askerdim. Kulaklarımdan enseme, alnımdan gerdanıma kızılbaşan Mehmetçikliği bir kez olsun görememişti. Gururlanırdı halbuki bite batmış piyadeliğimle falan, yemin törenlerinde elinde fotoğraf makinesiyle. (...) O öldü. Askerdeki adam bu yapılır mı? Yaptı işte. Sırada birinciliği babama kaptırmasının acısını hem yetim hem öksüz bırakmakla bizden çıkardı. Ben çocukluğumdan beri, hayatı annemin ölümüne kadar sanmışım, onu anladım ben de (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, s.108).

Yaşadığı acının etkisiyle “*kimsenin görmek, konuşmak isteme[diği]*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, s.110) birine dönüşen başkişi, bu kaybın onda bıraktığı izlerini hayatı boyunca taşır.

“Sen O Zaman Parasız Yatılıydın” başlıklı anlatının kart karakterleri başkişinin babası Mustafa ve Şevket isimli dedesidir. KORA şemasında karşı gücün kişi düzleminde yer alan ilk kart karakter başkişinin babasıdır. Başkişi, babasını sürekli mukayese edilip karşı karşıya getirildiği kız kardeşinden kıskanır.

Annemin de babamın da inancı tamdı sana, biliyorsun. Benden pek ümitleri yoktu. Oğlan çocuğu yerine sayıyorlardı beni. Okumaz bu diyorlardı. (...) Ah, canım dedem! Dedem ne çok severdi beni, ne çok. Babam da seni (Olduğu Kadar Güzeldik, “Sen O Zaman Parasız Yatılıydın”, s.13).

Başkişi tarafından baba, kız kardeşiyle onu kıyasladığı için, beceriksiz görüldüğü için, hayatında onu koruyup kollayan kişi olarak değil de huzur bozan biri olarak yer aldığı için sevilmez.

Babamı hiç sevmezdim ben. Mıymıntılığı, ellerinin kabalığı, hâkî yeşili emanet kravatı ve seni benden daha çok sevişi çileden çıkarırdı beni (Olduğu Kadar Güzeldik, “Sen O Zaman Parasız Yatılıydın”, s.14).

Kız kardeşini okutmak için bilmediği işlere girişen “yılların ırgat çocuğu” (OKG: 13) babayı borçları yüzünden “*muhasibecisi, maliyecisi, ustabaşısı çekiştirmeye başla[rlar] emanet*

kravatından". (Olduğu Kadar Güzeldik, "Sen O Zaman Parasız Yatılıydın", s.14) Baba borçların üstesinden gelemeyince de "*devletin kiremit renkli kamyonu*" (Olduğu Kadar Güzeldik, "Sen O Zaman Parasız Yatılıydın", s.14) evlerine yanaşır ve bütün eşyalarını alır. Ailesini maddi- manevi zor durumda bırakan baba "güven ve öz saygı mekânı" (Korkmaz, 2015: 179) olmaktan çok uzaktır. Öyküdeki ikinci kart karakter babanın koruyamadığı ailesine kol kanat geren dededir. Başkışı babasından göremediği sevgiyi dedesinde bulduğu için ona çok kıymet verir. Bütün güzel çocukluk anıları dedesiyledir ve onların ortak noktası "babayı" sevmemeleridir.

Dedem de sevmezdi babamı. Dedem, bir beni severdi, bir de çarpık bacaklı Skoda kamyonetini. Beni yanına atar, Biga'nın, Çanakkale'nin, Ezine'nin, Bayramiç'in, Çan'ın panayırlarına, yağlı güreşlerine, hayvan pazarlarına götürürdü. Küçük canımla, arkadaşımı gibi yanında dolaştırırdı beni, kocaman insanmışım gibi konuşur, anlatırdı (Olduğu Kadar Güzeldik, "Sen O Zaman Parasız Yatılıydın", s.15).

Dede, damadı bir belayı sırtlanarak her kapısına geldiğinde sinir krizi geçirir. İkisinin çatışmasına şahit olan diğer aile fertleri ve başkışı korkuya kapılır, bir kaza çıkmasından korktukları için huzurları kaçar.

Dedem kapıyı yeniden açtı. Babamı göğsüne hizaladığı bir tekmeyle bir daha yuvarladı. Babam da düştüğü yerden eline gelen ilk taşı kavrayıp dedeme fırlattı. Taş dedemin sol gözünün az üstüne denk geldi. Çıldıрма nöbeti dedeme geçmiş oldu bu hareketle. Gözünü tutarak, tek bir söz demeden, içeri, yatak odasına kaçtı dedem. (...) Bir tüfek patladı evin içinde. (...) O sessizlikte, öfkeyle ağlayışını seyrettiğim babamın göğsünün meşin bir top gibi patladığını, (...) yıkılan bir ağaç gibi, geriye devrildiğini gördüm (Olduğu Kadar Güzeldik, "Sen O Zaman Parasız Yatılıydın", s.21).

Dede geçirdiği krizle başkışının babasını öldürüp katil olur fakat olaya kaza süsü verilerek üstü kapatılır. Dede, başkışı tarafından sevilse de şiddetin kişi düzeyinde temsilcisi olduğu için karşı güçte bulunan bir karakterdir.

"Malibu" öyküsünün kart karakteri, başkışının "*kıskançlığın insanın içine çocukken yerleştiğini onunla*" (Olduğu Kadar Güzeldik, "Malibu", s.78) fark ettiği çocukluk arkadaşı Fevzi'dir. Bu kişi başkışı tarafından şu şekilde tarif edilir:

Çok severdim Fevzi'yi. Yine de çok kıskanırdım onu, piçliğini, korkusuz görünüşünü, ahlaksızlığını. O da beni sever ve kıskanırdı ama bilirdim; ailemin varlığını, her gün harçlık alışımla ve derslerde ona kıyasla bir parmak daha iyi oluşumu (Olduğu Kadar Güzeldik, "Malibu", s.78).

Karşılıklı ufak kıskançlıklarla arkadaşlıklarını devam ettiren ikili birbirlerini tamamlar niteliktedir. Fevzi'yle bir maceraya atılan başkışı, sınıflarındaki kızın cüzdanını çalarlar. Cüzdandaki parayı bölüştükten sonra başkışıye nazaran daha uyanık olan Fevzi, "*Benden şüphelenirler, seni kimse anlamaz.*" (Olduğu Kadar Güzeldik, "Malibu", s.80) diyerek cüzdanın başkışıda kalmasını ister. Cüzdandan tam anlamıyla kurtulmayı başaramayan başkışı, suçu tek başına üstlenir.

“Dayımın Avrupa’ya Kaçırılışı” isimli anlatının norm karakterleri oğlunun kaçırıldığını düşünen başkişinin anneanesi ve Avrupa’ya kaçırıldığını söyleyip bütün ailenin düzenini bozan oğlu, yani başkişinin dayısıdır. Anneanne, oğlunun kaçırılma haberiyle “*ortalığı velveleye vermekte kontrol edilemez bir hal al[ır]*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Dayımın Avrupa’ya Kaçırılışı”, s.92). Başkişi, anneanesinin bu olaya aşırı tepki verdiğini düşünür. İşe yaramaz dayısının Avrupa’ya kaçırılmasına ihtimâl vermez.

Anneannem araları giderek seyreden, her seferinde şiddeti de azalan ağlamalarına devam ediyordu, o ağladıkça bütün bir ev, tütün-zambak kolonyasının perdelere, koltuklara, halılara kadar sinen ağır kokusuyla yeniden dalgalanıyordu. Artık yalnızca kadın ağlamasını ve felaketli bir şeyleri hatırlatan bu kokuya daha fazla dayanacak gücüm kalmamıştı (Olduğu Kadar Güzeldik, “Dayımın Avrupa’ya Kaçırılışı”, s.96-97).

Anneanne evindeki huzuru bozan dayı; çok içen bu sebeple belli bir işte düzenli olarak çalışamayan, otuzunda olduğu halde ev bark sahibi olamayan sorumsuz bir adamdır.

Dayım, içen, çok içtiği için de, rica minnet konduğu işlerde bile üç-beş günden fazla duramayan bir haytaydı. Otuzunu çoktan geçtiği halde ne ev bark kurmakta gözü vardı ne çoluk çocukta, ne işte, geçinmede (Olduğu Kadar Güzeldik, “Dayımın Avrupa’ya Kaçırılışı”, s.92).

Başkişi için özgürlük mekânı olan anneanne evini, ağlama sesleriyle dolu bir eve çevirdiği için karşı gücün kişi düzleminde yer alır.

“Zehir Miktarda” isimli öyküde değişmeyen, tek boyutlu kahraman Sadettin Bey’in ölünce işleri devralan oğlu Tuncer Bey’dir. Karşıt güç olarak öyküde yerini alan para göz, etrafındaki insanları ve başkişiyi küçümseyen Tuncer, başkişiyle çatışma hâlinindedir. Tuncer’in geneleve gelmesiyle düzeninin bozulduğunu fark eden başkişi; onun yüzünden buradaki devrinin kapandığını, toparlanıp gitme vaktinin geldiğini düşünür.

“Stoper” isimli anlatıda tek bir fikir etrafında oluşan kişilik özelliğiyle vakanın tamamında temsil ettiği değer değişmeyen kart karakter, başkişinin babasıdır. Başarısız ve hayal kırıklıklarıyla dolu bir futbolculuk geçmişine sahip baba, öykü boyunca sessiz, iletişimsiz, mutsuz bir adamdır. Yaşamı hayal kırıklıkları ile bezenen baba “evde, evin bir eşyasıymış gibi” durur. Ünlü bir futbolcu olmadığı için “*evin kapısının, penceresinin balkonunun dışında bıraktığı dünyayı bir başarısızlıklar enkazı olarak*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Stoper”, s.118) görüp hayattaki eylemlerine son verip kabuğu olan evine çekilir. Fakat kendini dış tehlikelerden koruduğunu sandığı evi, başkişi için yaşanmaz hâle getirir.

Sarıyaz’da bulunan “Sarı” isimli öykünün kart karakteri başkişi Mıstık’ın değerlerini doğrudan doğruya taşıyan, evden kaçtığı anda arkadaşının yanında olan “*ceza avukatını oğlu*” (Sarıyaz, “Sarı”, s.29) Ömer’dir. Başkişi, kıskançlık krizi geçirip evden kaçtığı anda Ömer’den destek alır.

“Ecevit, Öpücük” isimli anlatının kart karakterleri anlatıcının benimsediği ya da karşı olduğu değerleri doğrudan doğruya taşırlar. Başkişinin en yakın arkadaşı olan Yalçın, onun değerlerini yansıtır ve birlikte bir mecraya kapılırlar. İlk cinsel tecrübelerini yaşamak için karşıt güç olan kart karakter Şerife’nin evine giderler. Başkişi utanç ve korkuyla ilişkiye girmekten vazgeçerken Yalçın, ahlaki yozlaşmanın kişi düzlemindeki temsilcisi olan Şerife ile birlikte olur.

“Sevgi Çağının Sonu” isimli anlatının kart karakteri kötülüğün simgesi durumundaki Aydan Hanım’dır. Kasabanın zenginlerinden olan Aydan Hanım, “*Altın Neslin*” (Sarıyaz, “Sevgi Çağının Sonu”, s.122) içlerinden çıkacağına düşünüldüğü olağanüstü unsurlarla bezenmiş bir grubun lideridir. Maddi sıkıntılar içinde yaşayan başkişi, çıkarları için bu gruba dahil olur. Grubun maddi işlerinden sorumlu tutulan Fazıl, bir yandan grubun gelir gider hesaplarını kontrol ederken; diğer yandan da kendi hesaplarını da düzene sokmaya çalışır fakat çok geçmeden yakalanır. Yaptıklarından ötürü Fazıl’ı tehdit eden Aydan Hanım, başkişinin zayıflığından yararlanıp, şantaj yaparak onu intihara sürükler.

“Dedemin Turnası” isimli anlatının kart karakteri, norm karakter dedenin benimsediği değerleri yansıtan, tematik gücün simge düzleminde “sadakatin”, “sevgi” ve “vefa”nın sembolüdür. “*Dedenin hiçbir insanla kurmamaya gayret ettiği yakınlığı duyduğu*” (Sarıyaz, “Dedemin Turnası”, s.100) kuş, öyküde fiziksel özellikleriyle ve dedenin hayatındaki yeriyle var olur.

Öyle güzel bir kuştur ki. Uzun ince boynunu kıvrılarak bittiği yerde başlayan zarif başının iki yanında, tepesine doğru uzanan kiremit renginden azıcık koyu bir alacası vardı, iki gözünün hemen üstünde gözünden büyük iki noktacı. Tepe tüyleri kuzgun karasıydı. Gagasının arkasından başlayarak göğsüne doğru inen duman rengi gömleği, aşağılara doğru iyice açılır, kül rengini alırdı (Sarıyaz, “Dedemin Turnası”, s.99).

Turna kuşu, dedeye karşı gösterdiği bağlılıkla “*evden biri ol [ur]*” (Sarıyaz, “Dedemin Turnası”, s.98). Başkişi Turna ve dedesinin sahip olduğu ortak değerlerin kıymetini öykünün sonunda fark eder.

“Burada Bir Sokak” hikâyesinin kart karakterleri başkişinin hayatının kararmasına sebep olan, öykü boyunca herhangi bir iyi özellik göstermeden yalnızca kötülüğün, yozlaşmanın simgesi olarak karşı gücün kişi düzleminde bulunan kişiler olan Vekil ve Yorgancı’dır. Vekil, kendisinin kullandığı arabayla sokakta top oynayan başkişiye çarpar ve onu tekerlekli sandalyeye mahkûm eder. O, makam ve parasının sağladığı imkânlarla işlediği suçu başkasının üzerine rahatlıkla atabilecek kadar vicdansız bir adamdır. Anlatıda ahlaki değerlerden uzaklaşıp yozlaşan bir diğer kart karakter Yorgancı’dır. Başkişinin annesi işe gitmek için yardıma muhtaç oğlunu ona emanet eder fakat Yorgancı çocuğa cinsel istismarda bulunur.

“Bak, nasıl ter kokmuşun,” diyecek, koklar gibi yaklaşıp göğsünü öpmeye başlayacak. Sonra bir, iki derken fermuarını da açacak. “Sakın bağırmaya kalkma rezil edersin ananı da babanı da,”

diyecek, ‘Orospu mu olsun anan sonra? Baban pezevenk mi olsun istiyorsun? Ses çıkarma!’ Sonra kim bilir neler yapacak. Kim bilir neler (Kara Yarısı, “Burada Bir Sokak”, s.21).

Başkişi anne ve babasıyla korkutan yorgancı, onu susturmayı başarır fakat ilahi adaletin tecelli etmesinden kurtulamaz. Öykü sonunda Vekil, Ankara’da pavyonda vurularak öldürülürken; Yorgancı, başı dönüp öne doğru yığılınca elindeki iğnenin ciğerine saplanmasıyla ölür.

“İstop” isimli anlatıdaki kart karakter, başkişi Oktay’ın İzmir’de yaşayan sevgilisidir. Öyküde başkişinin bu kadın hakkındaki düşünceleri ön plandadır. Oktay’ı gerçekten sevmeyen, onu görmezden gelen sevgilisinin ilişkilerindeki kayıtsızlığı başkişiyi çileden çıkartır fakat sevilmediğinin farkında olan, “ben niye seviyorum bu kadını?” diye sorgulayan başkişi, *“Birkaç haftalık mutluluğumuzdan sonra neredeyse dört yıldır bana sadece kötü ya da kayıtsız davrandığı halde bu günden güne değersizleştiğim maceranın zavallısı olmaktan”* (Kara Yarısı, “İstop”, s.40) bir türlü kurtulamaz.

“Damat’ın Hikâyesi” nin kart karakteri başkişi Damat’ın hikâyesini anlatan kahraman anlatıcıdır. İsmi verilmeyen kahraman anlatıcı başkişi ile karanlık işler yapmak için gittiği *“evleri karton bir mahallenin kenarında, bir aylak kahvesinde”* (Kara Yarısı, “Damat’ın Hikâyesi”, s.49) tanışır. Bir yandan başkişinin anlattığı etkileyici hayat hikâyesini dinlerken diğer yandan “Karanlık Memo” isimindeki fon karakter ile buluşup *“boyundan büyük işler”* (Kara Yarısı, “Damat’ın Hikâyesi”, s.50) kovalarlar.

Kara Yarısı’nda bulunan, birbiriyle bağlantılı “İlk Masal”, “Ortanca Masal”, “Son Masal” isimli anlatıların kart karakteri Erduran Abi’dir. Başkişi Şükrü’yü belalardan kurtaran, devrimci, güvercin bakmaktan hoşlanan, sabahçı kahvesi işleten Erduran Abi, başkişinin değerlerini yansıtır ve tematik gücün kişi düzleminde yer alır.

“Üçüncü Pavyon” başlıklı anlatının kart karakteri anlatıcının karşı olduğu değerlerin taşıyıcısı konumundaki Nezih Başkandır. İzmir’de bir pavyon işleten başkan *“telefonlarla idare ettiği kendi küçük, leş dünyasında”* (Kara Yarısı, “Üçüncü Pavyon”, s.131) insan kaçakçılığı da yapar. Suriyelileri sınır dışı etmek için karşıdeğerin kişi düzleminde bulunan Müşir’i görevlendirir ve dolaylı yoldan da olsa onun ölümüne sebep olur.

2.1.7.4. Fon Karakterler

Fon Karakterler: Anlatı dünyasının dekoratif unsurları olan karakterler, okuyucunun öykü dünyasını tanımasını sağlarlar (Stevick, 2017: 178). Mahir Ünsal Eriş’in öykülerinde “dekoratif unsur” (Stevick,2017:178) durumundaki fon karakterler oldukça fazladır.

Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde isimli kitaptaki bütün öykülerde öykü dünyasını renklendiren bu karakterler yer alır. Kitabın ilk anlatısı olan “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar” ın tamamlayıcı kişileri, Koreli Zagor, Kız Fikret, Musa Aga, Başkişinin annesi, Osman Aga, Talikacı Tahir'in Oğlu, Almanyalı Serkan'ın Annesi ve kadınlardır. Bu karakterler eserin şekillendirici unsurlarıdır.

“Kimi Sevse Gülderen” hikâyesinde Gülderen'in annesinin gün arkadaşı Fevkiye Abla, Gülderen'in annesine orospuluk öğretmesinden korktuğu ve hiç sevmediği Konkenci Feride, sevildiğini zannettiği çocuğun annesi, lisedeki edebiyat öğretmeni Erdinç Hoca, çirkin kız ve esmer çocuk fon karakterler olarak olay birimleri arasındaki tutarlılık ilişkisini sağlarlar.

“Biten Bir Aşkın Ardından” anlatısında izleksel kurguyu destekleyen fon karakter kadrosu geniştir. Başkişi geçmişteki anılarını yad ederken bu kişileri öykü dünyasına taşır. Lise yıllarındayken sevdiği kız Hilal, Askerler; oturduğu çay bahçesinde etrafında olan emekliler, ihtiyarlar, liseliler, kahveye gidenler, garson; başkişiyi oğlu gibi gören eski sevgilisinin babası ve başkişinin anne ve babası fon karakterler olarak dramatik aksiyonun şekillenmesini sağlarlar.

“Bana Küstüler” isimli anlatının fon karakterleri başkişi ve arkadaşlarının gittiği lisede edebiyat öğretmenliği yapan Erdinç Hoca; başkişinin arkadaşları Barış, Zeki, Kızların bayıldığı, solcu Sarı Yusuf, başkişinin dedesi ve babaannesi, balıkçılar, babaannenin arkadaşı Muazzez Ebe ve polislerdir. Bu karakterler metnin dramatik aksiyonunun şekillenmesine yardımcı olurlar.

“Bilye Hikmet” isimli anlatıda başkişinin halası, cinayete kurban giden Kirazlı Salih, başkişinin annesi, polisler, Kirazlı Salih'in eniştesi Fuat Amca, Kirazlı Salih'in ablası fon karakter olarak öykü dünyasının içinde yer alır. Bu karakterler entrik kurgunun zenginleşmesine katkıda bulunur.

“Her Kanser Erken Ölümdür” isimli anlatıda başkişi hariç bütün kahramanlar fon karakterdir. İsmi verilmeyen başkişi, gerçeklerle yüzleşirken fon karakterler sayesinde olay birimleri arasındaki tutarlılık, neden sonuç ilişkisi sağlanır. Öykünün fon karakterleri; başkişiye kanser olduğunu söyleyen doktor, kendisini arkadaşı Nihal ile aldattığını fark ettiği kocası Ünal, Nihal'in kocası Faik Bey, boşanmak için tutacağı avukat, hemşire, doktor çıkışı hiçbir şey olmamış gibi katılacağı serginin sahibi Bengi ve başkişinin çocuklarıdır.

“Bir Konsomatris Hikâyesi” anlatısında, izleksel kurguyu destekleyen fon karakter kadrosu oldukça geniştir. Eserde, başkişinin ablasının verdiği yanlış kararların sonuçlarını temsil eden bu karakterler arasında hala, ablanın iki kocası, başkişinin abisi, konsomatris ablanın en yakın arkadaşı Gülfer, ablanın sonunu hazırlayan Kepsutlu Muammer, Vecdi Abi, başkişinin annesi ve babası,

yengesi; ablanın cenazesine gelenler, polis, pezevenkler, köylü adam ve fotokopicide çalışan çocuklar yer alır.

“Ringo” isimli anlatıda ismi verilmeyen çocuk anlatıcı annesi ve Ringo’nun yasak aşkını anlatırken, fonda dramatik aksiyonu belirleyen fon karakterler vardır. Öyküdeki fon karakterler arasında, Atatürk’ü çok seven başkişinin abisi, kocasını aldatan ve bu duruma çocuklarını isteyerek ya da istemeden şahit eden anne, Dişsiz Efkan, Ringo’yu yakalamak için eve gelen askerler ve evin çevresinde ne olup bittiğini anlamaya çalışan mahalleliler bulunur.

“Mektup Yazacak Gün” de ismi verilmeyen başkişi, eski sevgilisine mektup yazmasından ve evine hırsız girme korkusundan bahsederken, fonda dramatik aksiyonun kurgulanmasını sağlayan dekoratif unsurlar yer alır. Bu kişiler, başkişinin evine gelerek bir süreliğine de olsa yalnızlığına son veren başkişinin annesi ve babası, korkularının sona ermesini sağlayan evine giren hırsız; polis ve kasiyerdir.

“Hep Klinsmann'ın Yüzünden” isimli anlatıda izleksel kurgunun şekillenmesini sağlayan fon karakter kadrosu oldukça geniştir. Başkişinin yakın arkadaşı Evrenos, başkişinin annesi ve babası; ölümüyle norm karakter Şefika ve başkişiyi yasa boğan Şefika’nın annesi; Evrenos’un babası, başkişinin babaannesi, Şefika ile ayrılıklarına sebep olan Nihal Teyze, Partici Faik, Seniye Teyze; başkişinin büyük bir ilgiyle takip ettiği futbolcu Klinsmann ve Arjantinli Monzon anlatıdaki fon karakterlerdir.

“Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda” da ani kayıplarla sarsılan başkişinin hikâyesi anlatılır. Öyküde, başkişinin abisi, Simoviç, Tavşandudak Mesut, Berber Niyazi, Zahireci Fuat, Almancı Servet, Almancı Servet’in annesi, yeşil gözlü kız, âşık olduğu kız, başkişinin kızı, kızının annesi fon karakterlerdir.

“Ben Evlenmeyi Boşanmaktan Daha Çok Seviyorum” başlıklı anlatıda başkişi dışındaki bütün kişiler herhangi bir derinlik taşımadıkları ve başkişinin içinde bulunduğu durumu dekoratif açıdan zenginleştirdikleri için fon karakterlerdir. Başkişinin boşanmaya giderken yürüdüğü sokakta gördüğü insanlar, düşündüğü evli insanlar, eşi, adliyedeki polisler, kâtip, aşçı ve mübaşir. Onları boşayan Hâkime Hanım ile evlendiren kadın memur; başkişinin babası ve adliye çıkışı artık eskiyen eşiyle birlikte gittikleri veteriner öykünün fon karakterlerini oluşturur.

“Vakitlice Gelmeyen Çiş” de devlet kurumlarındaki yozlaşmanın kişi düzeyindeki temsilcisi olan polisler; başkişi ile karakola getiren biri kadın dört solcu genç; Ali’nin babası ve babasının tansiyon hastası arkadaşı ve anlatıcı fon karakterdir. Bu karakterler eserin şekillendirici unsurlarıdır.

“Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi” isimli anlatıda izleksel kurgunun şekillenmesini sağlayan fon karakter kadrosu oldukça geniştir. Bu kişiler, başkişi ve norm karakterlerin hayatlarının şekillenmesini sağlar: Emre, Emre’nin sevgilisi, fakirler, orospular, lavuklar, oğlanlar, çöpçüler, zabıta, Marksist Necati; norm karakter Beşo’nun babası, babası ölünce bakmakla sorumlu olduğu annesi ve ablası ve ona iş öğreten halasının oğlu; Terzi Muzaffer’in oğlu, Muhtar, norm karakter Nesibe Teyze’nin ölen kocası, onun dilencilik yaptığı caminin cemaati, kahveci Rüstem, Onu koruyup kollayan İmam efendi, dilenirken önünden geçip giden kadınlar, esnaf, taksiciler ve belediye şoförleri; Başkişi Ayhan’ın annesi, eniştesi, okuldan tanıdıklar, öğrenci evindeki genç sarhoşlar, cüzdanını çaldığı kız Ezgi öykünün fon karakterleridir.

Olduğu Kadar Güzeldik başlıklı öykü kitabının içinde yer alan anlatılar olay birimleri arasındaki neden-sonuç ilişkisini destekleyen, anlatıya tutarlılık katan fon karakterlerle zenginleştirilir.

“Sen O Zaman Parasız Yatılıydın” başlıklı anlatının fon karakterleri başkişinin e-posta yazdığı kız kardeşi, kasabalarında bulunan peynirciler, yağcılar, lisedeki öğretmenlerinden Mesut Hoca, Albayın Nihat ve başkişinin cami avlusunda dedesini beklerken birlikte oturduğu Deli Sabri; işe yaramaz damadı ve kocası arasında kalan başkişinin anneannesi, babasının arkadaşları Allahsız Ercan ve Patkan İbrahim. Kasabanın esnaflarından Sütçü Halis ve Nalburun Sezgin; Başkişinin yeğeni Mustafa, Veli Abi ve başkişinin teyzesidir.

“Benim Adım Feridun” isimli anlatıda başkişinin yalnızlıktan kurtulma macerası anlatılırken, fonda dramatik aksiyonu belirleyen fon karakterler vardır. Başkişiyi gidişiyle yalnızlığa mahkûm eden sevgilisi, bu duygudan kurtulmak için gittiği Bandırma’da karşılaştığı eski arkadaşı Ertan; kafasını dağıtmak için tanımadığı insanların düğününe katılan başkişinin burada tanıştığı kişiler; Saadettin, gelin ve damat, akrabalar, gülen insanlar, Ahmet Abi, Bekir, Hasan Amca, enişte, hanımlar ve çocuklar, taksi şoförü, tabelacı, dişleri telli çocuk öykünün fon karakterleridir.

“İşe Çıkılacak Gün” öyküsünde, başkişinin anne ve babası, Ankara’ya ilk geldiğinde ona yardımcı olan Bandırmalı çocuk, postacı, çalıştığı yerdeki yönetici, mini etekli kızlar ve takım elbiseli adamlar fon karakterler arasında yer alır. Ayrıca, korsan kitap satma işini engellemek için başkişiyi önce tehdit edip sonra döven irice adam, öğrenciler, Turgay’ın üvey abisi, postacı Âdem, hastanede yanında bulunan hemşire ve sorgu için hastaneye gelen polis de metnin dramatik aksiyonunun şekillenmesine yardımcı olur.

“Kanatlarımız Olsa Be Metin” anlatısında iki ihtiyarca adam, hırsız, polisler, Çepni Haydar ve Mavi Haydar’ın hikâyesini anlatan Metin fon karakterdir. Başkişinin hayatının daha iyi anlaşılmasını sağlayan bu kişiler eserin şekillendirici unsurlarıdır.

“Malibu” da başkişinin ablası, eniştesi ümit, annesi ve babası; Mehmet Amca, Erol Abi, Bigahılar, İhtiyarca bir adam, Ermeni Doktor, Sedef fon karakterdir.

“Dayımın Avrupa’ya Kaçırılışı” isimli anlatıda başkişi, dayısının ortadan kayboluşuyla nelere sebep olduğunu anlatır. Öykünün fon karakterlerini başkişinin annesi ve babası, teyzesi, teyzesinin eşi Hüseyin, teyze oğulları; anneannenin Kocateyze lakaplı kız kardeşi, başkişinin evdeki kaos ortamından uzaklaşmak için evine gittiği Çataltepelı Şazika ve dayısının arkadaşı Yufkacı Murat oluşturur.

“Zehir Miktarda” hikâyesinde başkişiye kol kanat gerip onu iş sahibi yapan Saadettin Bey, ana mekân olan genelevdeki ahlaki yozlaşmanın kişi düzlemindeki temsilcisi olan zenginler, fakirler, karısını satanlar, Tekirdağlı Asiye, kızlar, baş kavat ile Ahraz; Etibankçı’nın oğlu, Serkan, başkişinin fare zehri aldığı veteriner, Şahinburgazlı bir dost, genelev de eski huzurun kalmadığının göstergesi sürekli gelip giden icra avukatı, başkişinin kiracısı ve müzikhol sahibi Fevzi fon karakterdir.

“Stoper” isimli anlatıda başkişi, babasının hikâyesini anlatır. Bu anlatıdaki fon karakterler başkişinin annesi, babaannesi, halaları ve dayısı gibi aile fertlerinden oluşur. Bunun yanında kart karakter babanın içsel çatışmasının kişi düzlemindeki yansıması olan Samsunspor’un Başkanı, Vali, emniyet müdürü, teknik direktör gibi karakterlerde dramatik aksiyonu şekillendiren dekoratif unsurlardır.

Sarıyaz başlıklı öykü kitabındaki aynı olay birimleriyle birbirlerine bağlı sekiz anlatı, entrik kurguyu zenginleştiren fon karakterlere sahiptir.

“Şengül” isimli anlatıda başkişi, norm karakter Şengül’ün hayatını anlatır. Şengül’ün babasının ölümüyle ona besleme gidi davranan üvey annesi Esma, eşi öldüğü için çalışıp para kazanmak zorunda kalan başkişinin annesi, Şengül’e ve başkişiye sevgiyle yaklaşan babaanne, başkişinin ölen dedesi; Musa Aga ve postacı Mehmet anlatıdaki fon karakterlerdir. Eserdeki fon karakterler vaka birimleri arasındaki tutarlılığı sağlar.

“Sarı” hikâyesinde fon karakterler oldukça geniştir. Meydana gelen depremin etkisiyle kaotik bir havaya bürünen anlatı fon karakter sayesinde aksiyonunu arttırır. Depremin olmasıyla sokağa dökülen kadınlar, çocuklar, gençler, halkı sakinleştirmeye çalışan Belediye Başkanı, fırıncılar entrik kurgunun tamamlayıcı kişileridir. Başkişi Mustafa’nın şahsi hayatındaki krizleri belirginleştiren fon karakterler ise babası, babasının ikinci eşinden olan çok kıskandığı kardeşi, annesi, Arap kızı, intihar eden adam, komiser ve polis memurlarıdır.

“Beyefendi” de başkişinin kardeşi ve babası, norm karakterin mektuplarını başkişiye ulaştıran Postacı Mehmet, kasabadaki lisede edebiyat öğretmenliği yapan Esin Hanım, Belediye Reisi ve

başkişinin rüyasına girerek deprem felaketinin olacağını önceden haber veren ölmüş anneannesi fon karakterdir.

“Gül Özlem Gül” isimli anlatının fon karakterleri karşı değerini kişi düzleminde bulunan kayıvalide, çalıştığı bankanın müdürü, yeni hayatını kurması için yardımcı olan emlakçı ve döşemecidir.

“Gece Nöbeti” nde başkişi dışındaki bütün kahramanlar fon karakterdir ve bu kişiler entrik kurgunun şekillenmesine yardımcı olurlar. Başkişiyi fabrikada işe sokan babası, oğlunun uyku düzeni bozulduğu için endişe eden annesi, abisi, fabrikada işi öğrenmeye çalıştığı ustası ve buradaki diğer mühendisler ile teknisyenler öykünün fon karakter kadrosunu oluşturur.

“Dedemin Turnası” başlıklı anlatıda başkişinin babası ve annesi entrik kurgunun tamamlayıcı kişileridir. Norm karakter dedenin şahsında yansıtılan sosyal adaletsizliğin dekoratif değeri olan fon karakterler olarak, Şirinçavuş köyünün zenginleri ve üç müteahhit kardeş, Çingeneler, Gönenliler, Kürtler görülür.

“Sevgi Çağının Sonu” isimli anlatıda Fazıl’ın çaresizliği, hayat karşısındaki tükenişi anlatılırken, fonda dramatik aksiyonu belirleyen fon karakterler vardır.

Fazıl’ın anne ve babası, eve gidemediği için arabasının içinde beklerken etrafındaki içki içenler, öpüşüp sevişenler, depremin etkisiyle sokağa dökülen insanlar, piknikçi felaketzede, kapıcı, çocuğunu arayan bir anne, adam; Açtığı büfenin başına koyduğu ablasının oğlu, öğretmenleri, intihar ederken ona doğru yürüten üç adam öyküdeki fon karakterlerdir.

Kara Yarısı başlıklı kitabın ilk öyküsü “Burada Bir Sokak” isimli anlatıda fon karakter olarak gün doğumuyla birlikte evlerinden çıkan insanlar, sokaktaki çöpleri toplamaya gelen çöpçüler, mahalle esnafı, top oynayan çocuklar, polis memuru yer alır. Tek tek tanıtılmayan sadece genel nitelikleri ve sosyal yaşam içindeki rolleri veya eylemleri üzerinde durulan bu kişiler eserin entrik kurgusunda belirleyici bir role sahiptirler.

“Bir Sürgün Anısı” başlıklı anlatının fon karakterleri başkişi ve norm karakter Neşe’nin çatışma hâlinde olduğu kişilerdir. Bu kişiler, başkişi ve eşinin bulundukları yerde yabancılaşmasına sebep olur. Fon karakterler olarak onları beğenmeyip küçümseyen komşu kadınlar, sokağa çıktıklarında sürekli gördükleri dilenci, polis, öğrenci ve memurlar; börekçi ve porno izlerken kalp krizi geçiren Memiş Amca vardır. Bu karakterler eserin şekillendirici unsurlarıdır.

“İstop” öyküsünde başkişinin annesi ve ablaları; Sevgilisinin patronu Emin ve Emin'in oğlu; başkişi ve sevgilisinin kavgalarına şahit olan konu komşu fon karakterler olarak olay birimleri arasındaki tutarlılık ilişkisini sağlar.

“Damat’ın Hikâyesi” nde anlatıcının birlikte kirli işler yaptığı karanlık delikanlı Memo; başkişi Damat’ın geçmişten bahsederken andığı Amerikan askerleri, Sefir kızı, Sefir Bey, Flaman kızları; Damat’la ilişki yaşayan akvaryumcu oğlan, bütün gerçekleri kahraman anlatıcıya anlatan kahveci; Damat’ın gerçek karısı hamamcının dul kızı ve Damat’ın babası fon karakterler olarak dramatik aksiyona işlevsellik katarlar.

“O Akşam Söyleyecektim” isimli anlatıda kart karakter Furkan’ın annesi ve babası, başkişinin annesi ve Furkan’ın ölüm haberini veren doktor fon karakterdir.

“Çok Eski Bir Yonca” da arkadaşları tarafından ihanete uğradıkları için mutsuz sona sürüklenen kişilerin öyküsü ismi belirsiz anlatıcı tarafından anlatılır. Başkişi hariç bütün öykü kişileri boyutlandırılmadan anlatıldığı için fon karakter özelliği taşırlar. Başkişinin intihar eden arkadaşı Emine, cinayete kurban giden Ali entrik kurguyu şekillendiren kişilerdir. Bununla birlikte anlatıya yön veren siyasi çatışmayı belirginleştirmek üzere Ülkücüler, Akıncılar ve Bakan gibi siyasi grup veya kişilere yer verilir.

“Tekfur Çiftliği” öyküsünde fon karakter olarak Ramazan Abi, Cengo'nun annesi, yaşlı adam, komiser ve Tekke Cami imamı vardır. Bu kişiler dramatik aksiyonun şekillenmesini sağlayan dekoratif unsurlardır.

“Makasçı Yaşar” isimli öykünün geniş bir fon karakter kadrosu vardır. Eserde başkişi Yaşar’ın iftiraya maruz kalışı anlatılırken, fonda dramatik aksiyonu şekillendiren kişilerle karşılaşılır. Bu kişiler çoğunlukla başkişinin çatışma hâlinde olduğu karakterlerdir. Tren istasyonunda ilk cinsel deneyimlerini yaşayan mahalle çocukları, buraya gelerek ilişkiye girdiklerinin dedikodusu yapılan berber çıraqları ve fındırdek manitalar, Fevziye ve Necat adlı gençler; sarhoşlar, anlatıcıyı tren istasyonuna girmemesi için korkutan babaanne; Mahalle çocuklarından Toraman lakaplı çocuk ve onu uygunsuz şekilde yakaladığı için öldüren babası; dedikodu yapan mahalleli, anarşistler ve polis fon karakter olarak sıralanabilir.

“On İki Mehmet” başlıklı öyküde Manyaslı, Mirza, Bayram, Kürt Akif, Polis, Bekçi Ziya, Gazeteci Mehmet, Mehmet Karagöz, Koreli Mehmet, Gürcü Mehmet, Camcı Mehmet, Börekçi Boşnak Mehmet, Sarı Murat, Sekreter Demet fon karakterlerdir.

Erduran Abi’nin Beni Kurtardığıdır üst başlığında toplanan üç anlatının birincisi “İlk Masal” da fon karakterler başkişinin yakın arkadaşı Yücel ve Birol; polis ve Yücel’in babasıdır.

“Ortanca Masal” başlıklı anlatıda başkişinin üniversiteden arkadaşı Pınar ve Yücel; başkişiye işlemediği bir suçtan ötürü şiddet uygulayan polisler; onu nezarethaneden kurtaran sendika ve dernekteki abileri ve avukat öykünün fon karakterlerini oluşturur.

“Son Masal” da fon karakter olarak kitap satıcısı adam ve kadın; başkişinin arkadaşları Yücel ve Birol yer alır. Anlatılarda bulunan fon karakterler entrik kurgunun işleyişini zenginleştirirler.

“Dört Şehir” üst başlığında toplanan dört öykünün ilki olan “Birinci Pavyon” başlıklı anlatının fon karakterlerini başkişi Murad’ın terfini kutlamak için onu gazinoya getiren arkadaşları; karşı değerler kişi düzleminde bulunan gazinoya gelen müteahhitler, sanayiciler, sahte tavırlarla masaları gezen kadınlar, Ludmila ve kadın pazarlayan Müşir; Murad’ın nişanlısı oluşturur.

“İkinci Pavyon” hikâyesinde Yalçın; Belçin’in annesi ve mefluç babası, cüzdanını kaybeden Murad Dağman ve garson fon karakter olarak olay birimleri arasındaki tutarlılık ilişkisini sağlar.

“Üçüncü Pavyon” da başkişi Müşir’in nişanlısı Belçin, başkişi tarafından kaçakçılığının yapılması istenen Suriyeliler, Amedliler, güzelce kız ve bir adam öykünün izleksel kurgusunu destekleyen fon karakterlerdir.

“Dördüncü Pavyon” da fon karakter olarak Arap anne ve çocukları, taksi şoförü, başkişinin gelinliğini diktirdiği ünlü modacı Zuhair Murad, kafede çalışanlar ve polis vardır. Bu karakterler varlıklarıyla dramatik aksiyona işlevsellik katarlar.

2.2. Mahir Ünsal Eriş’in Öykülerinde Tema

Ölüm (cinayet, intihar), yozlaşma (aldatma, fuhuş, kadına şiddet, çocuk istismarı, rüşvet, hırsızlık, dedikodu), arayış, yabancılaşma/ yalnızlık (kimsesizlik, yetimlik), kaçış, sevgi/aşk izlekleri etrafında açılan öykülerin çatışma dizgesinin kişi, kavram ve simge düzlemindeki görünümünü KORA (Korkmaz, 2015: 103) şemasında şu şekilde göstermek mümkündür:

Tablo 3: Öykülerin İzleksel Gösterimi

	Ülküdeğer (Tematik Güç)		Karşıdeğer (Karşı Güç)	
Kişi Düzlemi	Serkan Gülderen Evrenos Şefika Ali Ayhan Beşo Feridun Mavi Haydar Metin Şener	Mustafa Özlem Fazıl Yahya Beyefendi Özkan Fazıl Neşe Furkan Makasçı Yaşar Erduran Abi	Gülderen’in annesi ve babası Konkenci Feride Tuğrul Erdoğan Hoca Cenk Mithat Bey Doktor Nihal Ringo Anne Askerler	Malibu Fevzi Saadettin Bey’in oğlu Esma Anne Baba Müteahhit kardeşler Aydan Hanım Yorgancı Polis amiri Vekil Sezen

Tablo 3: (Devamı)

	Ülküdeğer (Tematik Güç)		Karşıdeğer (Karşı Güç)	
	Saadettin Bey Fikret Şengül Ömer	Şükrü Yücel Biol Belçin	Hırsız Klinsmann Polisler Veysel Nesibe Teyze Mustafa Dede	Nezih Abi Müşir Şaşı Yakup On İki Mehmet Murad Dağman
Kavram Düzlemi	Sevgi Arayış		Ölüm (cinayet, intihar) Yozlaşma (aldatma, fuhuş, kadına şiddet, çocuk istismarı, rüşvet, hırsızlık, dedikodu) Yabancılaşma Yalnızlık (Kimsesizlik, Yetimlik) Kaçış Aşk	
Simge Düzlemi	Mektup Yaz mevsimi Düğün Salonu Aile Çay bahçesi Ev Biga Erdek Dergi Mobilet Kuş Çiçekli tokalar Bez bebekler Kitap Şişede kola Salçalı tost Futbol Turna Zeytinlik Sabahçı Kahvesi		Fare zehri Kokain İçki Şarap şişeleri Parfüm Doğal afet (deprem ve sarı toz) Reaksiyon odası, Kasaba Şirinçavuş köyü Tünel Dar sokaklar Mezarlık Bursa Ankara İzmir İstanbul Bolnaz Apartmanı Otel Pavyon Genelev Para	

2.2.1. Ölüm

Yaşamın tam ve kesin olarak sona ermesi olan ölüm, bilinmeyene doğru atılan adımdır. Ölümle birlikte yaşayan insan bu kavramı dini, felsefi, psikolojik ve sosyolojik açıdan farklı şekillerde algılar ve değerlendirir. Ölüm görünümü insanın dünyayı ve kendini algılayışı itibariyle çeşitlilik gösterir. İnsanın doğumla başlayan yaşamının sona ermesi olan Fiziki ölüm, tıp biliminin eks olmak şeklinde belirttiği durumdur. İrادی ya da manevi ölüm, dini bağlamda bir anlam taşır. Bu tür ölümlerde fiziki olarak varlığını devam ettiren insan, iç huzurunu sağlamak için nefsini öldürür. (Güneş, 2016: 143) Yaşarken ölmek olarak tanımlanan ruhsal ölüm, insanın yaşadığı psikolojik sorunlarla baş edemeyerek yaşamdan kaçması durumunda meydana gelir. “Ağır ruhsal rahatsızlık çeken bazı insanların kimseyle konuşamayacak kadar içe kapanmaları” (Göka, 2009: 102) şeklinde tanımlanan ruhsal ölümden kişi, çevresindekilere ve kendisine yabancılaşır, dünya içinde kendisine yer edinemez ve hiçleşerek tinsel ölümünü gerçekleştirir.

Mahir Ünsal Eriş'in öykülerinde ölüm; yozlaşma, yabancılaşıma/yalnızlık, sevgi/aşk, kaçış temaları ile iç içedir. Anlatılarda çoğunlukla doğal bir son olarak değil cinayet ya da intihar şeklinde gerçekleşen ölüm; yozlaşmanın ve yabancılaşımanın sonucudur. Yozlaşmanın kişi düzeyindeki temsilcileri yüzünden intihara sürüklenen, öldürülen ya da ötekileştirilen kişiler önce ruhsal açıdan ölür. “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, “Hep Klinsmann'ın Yüzünden”, “Kimi Sevse Gülderen”, “Her Kanser Erken Ölümdür”, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, “Sen O Zaman Parasız Yatılıdaydın”, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, “Zehir Miktarda”, “Şengül”, “Dedemin Turnası”, “Sevgi Çağının Sonu”, “Gece Nöbeti”, “O Akşam Söyleyecektim”, “Damat'ın Hikâyesi”, “On İki Mehmet”, “Üçüncü Pavyon” başlıklı anlatılarda ölüm, entrik kurgunun oluşmasını sağlayan bir temadır. Anlatılarda intihar ve cinayet gibi ölüm biçimlerinin fazlalığı, öykü kişilerinin yalnızlığını ve çaresizliğini yansıtır. Kimi öykülerde yozlaşmış düzenin içinde kalan birey hayata karşı mücadele edemeyip kaçış yolu olarak intiharı seçerken; kimisinde de yozlaşmanın kişi düzeyindeki temsilcileri tematik gücün temsilcisi konumundaki masum insanları öldürür. Ölümün doğal bir son olduğu öykülerin sayısı azdır. Bunlar: “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, “Her Kanser Erken Ölümdür”, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanda” ve “Hep Klinsmann'ın Yüzünden” isimli anlatılardır.

Yaşamın fiziksel karşıtı olan ölüm, kimileri için kurtuluş kimileri içinse bir cezadır. Hayatın içinde kendine yer bulamayan, yaşama yabancılaştıran, kendini suçlu hisseden birey, ölümü kendisi için kurtuluş olarak görür. “Bir Konsomatris Hikâyesi”, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, “Dedemin Turnası”, “Sevgi Çağının Sonu”, “Gece Nöbeti” başlıklı anlatılar ölümün intihar biçiminde görüldüğü anlatılardır ve bu tarz bir bakış açısı etrafında şekillenirler. “Bir Konsomatris Hikâyesi”nde başkişinin, ablasının intiharından nasıl etkilendiği anlatılır. Norm karakter abla, ailesinden kopup yanlış kişilerle birlikte olur ve bu kişiler tarafından ölüme sürüklenir. Sıradan, günlük dertler dışında başka sıkıntıları olmayan çekirdek ailenin içinde büyüyen abla; yaptığı evlilikler, arkadaşlık kurduğu kişiler yüzünden ailesini huzursuz eder ve onlarla çatışır. En sonunda da evden kaçarak ailesi ile bağlantısını tamamen keser. KORA şemasının karşı gücünde yer alan Kesputlu isimli kişi, ablayı hiç bilmediği kötücül bir dünyanın içine sokup hayat kadınlığı yapması için zorlar.

Kesputlu evlenmemiş ablamla hiç. Altı ay olmadan başka adamların koynuna sokmaya kalkmış annemin çilli kuzusunu. Yapmam etmem olunca da vermiş sopayı. Tükenmek, kesilmek bilmemiş ömrünün dayağı, darbesi ondan sonra hiç. Dikiş içinde, yanık, kesik, çizik, içindeymiş her yeri zaten. Annem fenalaşmış görünce gasilhanede. Öyle böyle derken konsomasyona koymuş nihayetinde ablamı Kesputlu (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, s.72).

Kesputlu'nun cinsel ve fiziksel şiddetine maruz kalan abla, sömürü nesnesine dönüşür. Bedeninin, ruhunun sömürülmesine son vermek için intihar eder. Ablasının ölümüyle birlikte bu olguyla tanışan başkişi ise ona başka çıkar yol bulmayıp intihar ettiği için kızgındır.

Ablamı, konsomatris ablamı, pezevenklerden hamile kalıp çocuğunu düşürünce intihar eden ablamı affedemiyordum. Orospuluk etmesi, anne babamı bunca üzmesi, başımıza bunları getirirken başına bunların gelmiş olması falan da değil. Basbayağı beni ablasız bırakışını, bir daha hiçbir araya gelmeyecek olduğunu zaten bildiğimiz ailemizin bütünlüğünü bozuşunu, kendini öldürecek kadar aptal oluşunu sindiremiyordum. “Her zaman bir çıkar yol bulunur,” diyordum. “Bulunmaz mı?” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, s.73).

Anlatıda ölüm farklı bağlamlarda olsa da bütün öykü kişilerini etkiler. Başkişi, ablasına aile bütünlüklerini bozduğu, onu ablasız bıraktığı ve başka çıkar yol bulamayıp ölümü seçtiği için kızıdır. Annesi ve babası için ise evlatlarının ölümü; ömürleri boyunca acısını yüreklerinde hissedecekleri bir kayıptır. Konsomatris abla otel odasında intihar eder. Onun intihar yeri olarak oteli seçmesi tematik düzlemde kimsesizliğini, yurtsuzluğunu imler. “Ev”den kaçtığı için evin korunaklı ortamından soyutlanan abla, acıklı sonuna bir otel odasında yaşamaya başlamasıyla yaklaşır. Yuva sıcaklığından uzak, gecelik duraksamaların mekânı olan otel, erkek şiddeti altında ezildiği için çıkmaza giren ablanın mezarı olur.

“Kanatlarımız Olsa Be Metin” isimli anlatının başkişisi Mavi Haydar yaşadığı olayların etkisiyle önce akli melekelerini yitirip delirir devamında da “adına yaşamak dediği, yıllar süren bir intiharın sonuna” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, s.72) gelerek yaşamına son verir. Üniversite yıllarındayken çevresi tarafından sayılıp sevilen başkişi, yıllar geçtikçe çevresine karşı saygınlığını yitirir.

Ne vakit sonra Haydar’da işlerin iyi gitmediğine dair haberler duymaya başladık. (...) O zamana kadar kolalı bir hürmetle anılan adamın birdenbire dedikodusu edilir olmuştu artık. Başka mevzuları olmuş deniyordu. Diyorlardı ki birine âşık olmuş, şair adam, bir şey de denmez ki, karısı yakalamış bunları, şu bu. (...) Aklını bilmem de ömrüne ilk hasarı orda aldı galiba. Bir daha hiç düz gitmedi. Ya yokuş yukarı tırmandı, hayatta kalmaya, gömleğini kolalayıp meydanlara çıktığı zamanlardaki gibi olmaya çalıştı ya da aklı birden boşalıverdi, yokuş aşağı yuvarlandı da yuvarlandı, en dibe kadar en sonunda. Sonra karısı istemedi, nesini istesin, koydu bunu bir kenara (Olduğu Kadar Güzeldik, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, s.63).

Yaptığı yanlış tercihler yüzünden çevresindekiler tarafından ötekileştirilen, istenmeyen başkişinin hayatı “felaket sağanağına” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, s.63) tutulur. Varoluşunu tamamlayamadığı için çevresiyle bağını yitiren ve sağlıklı ilişkiler yaşayamadığından öfke ve düşmanlığını bazen kendisine bazen de onlara yöneltir (Gençtan, 2002: 188), bu sebeple ötekine karşı saygınlığını yitiren başkişi, kurtuluşu kendisini soyutlayıp hiçbir şey olmamış gibi davranarak “kafasının içinde kurduğu dünyaya taşınmaya başla [makta]” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, s.64) bulur ve hayal dünyasında kurduğu gizli örgütün lideri olur.

Kendi dünyasına çekilmiş, karamsar ve tükenmiş şekilde “içli içli, anası ölmüş gibi yanık yanık ağla[yan], ağlaması çocuk gibi hıçkıra hıçkıra dinince yana devrilip ellerini bacaklarının arasına al[an]” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, s.71) başkişi, psikolojik sorunlar

yaşar ve tek başına bu sorunların üstesinden gelemez. Onun bu pozisyonu anne karnındaki bebeğin duruşunu hatırlatır. Bireyin dünyaya gelmeden önceki son durağı olan anne karnı, bebek için huzurun ve güvenin mekânıdır. Dünya ise Mavi Haydar için tam tersi anlama sahiptir. Kendisi için güvensizliğin, hor görülmenin mekânı olan bu yerde, bir an olsun güvende hissetmek için cenin pozisyonunda durur. O, yabancılaştığı, ötekileştirildiği bu dünyada rahat bulamayacağını ancak başka bir alemde kaybettiği mutluluğu bulacağını düşünür ve “göğün mavisine karışır” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, s.72).

“Gece Nöbeti” isimli anlatının başkışısı Özkan, hayatında kendi kararlarını alamayan sürekli babasının yönlendirmelerine göre hareket eden bir kişidir. Babası tarafından istemediği bir işte çalışmak zorunda bırakılır. Gübre fabrikasında çalışmaktan mutlu olmayan Özkan, iş yükünü azaltmak için sürekli gece vardiyasına kalır. Fakat sara hastası olduğu için uyku düzeninin bozulması onun için tehlikelidir. “*Son iki buçuk ayı hep 12-8 vardiyasında, ambulans döşeği üstünde rahatsız bir kedi uykusuyla*” (Sarıyaz, “Gece Nöbeti”, s. 86) geçiren başkışısı, sonunda sara nöbeti geçirir.

“Mahvoldum ben,” diye söylendi yine kendi kendine. Fabrikaya gidecek, ne olursa olsun doğruca patronunun yanına çıkacak, sekretere bunun hayat memmat meselesi olduğunu söyleyip muhakkak adamı görüp ona anlatacak her şeyi. “Efendim,” diyecekti, “nöbet geçirince ben, amonyum sülfat tankının tahliye kolunu yanlışlıkla...” (Sarıyaz, “Gece Nöbeti”, s. 91).

Uyandığında şehri kaplayan sarı tozu görerek tedirgin olur ve kriz anında indirmemesi gereken bir kolu indirdiğini düşünüp vicdan azabı çeker. Zehirli gazın şehre onun yüzünden yayıldığını düşünen Özkan, anlatının sonunda hayatla ölüm arasında kalır.

Derin bir nefes aldı. Sarı göğün altında tren yolu boyunca amaçsızca yürümeye başladı. Fabrika ne derse desin, bu kadar insanın vebalini alamazdı. Resmen havaya heybetli bir zehir bulutu salmıştı. Trenin düdüğü duyuş ardına baktı. Öfkeli bir hayvanın coşkunluğuyla koşturarak yaklaşan lokomotif birkaç kez daha çaldı düdüğü. Özkan orada, raylardan çekilip çekilmemeyi düşündü (Sarıyaz, “Gece Nöbeti”, s.92).

“Dedemin Turnası” isimli anlatının norm karakteri dede, toprağını satması için yozlaşmanın kişi düzlemindeki temsilcileri olan üç müteahhit kardeş tarafından taciz edilir. Kardeşler, onu ikna edemeyeceklerini anladıklarında evini yıkmak için kepçe gönderirler. Dede, izin vermediği halde iş makinasının bahçesine girip emekle, sevgiyle kurduğu dünyasının düzenini bozduğunu görünce çılgına döner ve kendisi de içindeyken evini yakar.

Sabah kepçe gelip dedemin bahçesini dümdüz etmiş. Ağaçları devirmiş, bahçe duvarlarını yıkıp çiçekleri ezmiş, ekili yerleri çizmiş. Dedem önce çıldırıp köy kahvesine yürümüş tüfeğiyle. Orada kıyametleri koparmış, bağırıp çağırılmış. (...) Sonra o öfkeyle eve dönmüş yine. Biraz sonra camiden çıkan ihtiyar görmüş çıkan dumanı. Koşa koşa gelmiş köyün gençleri. Arkadan itfaiyesi, jandarması, ambulansı. Bahçenin her yerine, sonra da üstüne dökmüş benzini. (...) Çakmış kibriti. “Ben bu evde öleceğim ulan!” diye bağırıyormuş (Sarıyaz, “Dedemin Turnası”, s.111).

Norm karakter için başlangıçta içtenlik düşlerini barındıran, korunaklı yer olan ev, onların saldırısıyla bu niteliklerinden uzaklaşır. Evi yıkıldığında sahip olduğu değerleri kaybedeceğini düşünen dede, evine yapılan saldırıyı kendisine yapılan bir saldırı olarak görür. Karşıdeğerin kişi düzleminde bulunan yozlaşmış kişiler; anlatıda değerlere, toprağa bağlılığın kişi düzlemindeki temsilcisi olan dedeyi intihara sürükler. Ötekinin düzenini bozmasıyla ruhsal ölümünü gerçekleştirmeye başlayan dede, kendisine ve çok sevdiği evine yapılan tacizi kaldıramayarak fiziki varlığını sonlandırır.

“Sevgi Çağının Sonu” isimli anlatıda ölüm, entrik kurguyu şekillendiren önemli bir temadır. Yozlaşma temasıyla iç içe geçerek anlatı dünyasında yer alan ölüm, KORA şemasında karşıdeğerin kişi düzleminde yer alan karakterler yüzünden gerçekleşir. Maddi yetersizlikler ve evliliğindeki problemler yüzünden kendisini sıkışmış hisseden ve üstüne değerlerini yitirmiş, yozlaşmış Ayhan Hanım’ın şantajlarına maruz kalan Fazıl; bu açmazdan kurtulmak için bir çıkar yol arar.

Borcum tüm hayat boyu yaptığının kat kat üstüne çıktı. Üstelik de birkaç güne tüm insanlığın yüzünden çok çıplak vücudumu tanıyacağı büyük bir rezilliğin kapısındaım. Öyle bir çare bulmam lazım ki daha fazla acı duymadan hepsinden sıyrılabilirim (Sarıyaz, “Sevgi Çağının Sonu”, s.134).

Toplantıda çekilen uygunsuz görüntülerinin yayılma ihtimalini düşündükçe panikleyen başkişi, intihar rolü yapmaya karar verir.

Öyle bir şey buldu nihayet. Bu intihar planı hayatı boyunca düşündüğü en zekice şeydi. Kim bir hiç uğruna hayatından vazgeçmeyi göze alabilir ki! Ciddiyetini, çaresizliğini, yaptığı yanlışlardan duyduğu yakıcı pişmanlığı daha iyi hiçbir şey anlatamazdı herhalde. Olacaktı bu iş. (...) Birden, yan taraftaki şişelerden bir çıttırtı, bir gürültü işitti. Telaşla o tarafa dönüp bakmak isterken tetiğe dayadığı parmağı oynadı, kafasını sesin geldiği tarafa çevirmeye çalışırken bir patlama duyuldu. (...) Başı dağılmış beden, boş bir çuval gibi yığıldı yere (Sarıyaz, “Sevgi Çağının Sonu”, s.134).

Bulunduğu durumdan memnun olmayan, tercihleri ve problemleri yüzünden çaresiz ve pişman hisseden, bu hale gelmesine neden olan kişilere karşı öfkeli olan Fazıl’ın ölmeden önce söyledikleri ruh halini yansıtmaları açısından önemlidir: “*Bitirdiler beni, mahvetteler, hayatımı söndürdüler. Yere batsın böyle hayat!*” (Sarıyaz, “Sevgi Çağının Sonu”, s.133) diyen başkişi önce hayat karşısında yenik düştüğü için tinsel anlamda ölür. Daha sonra intihar planı istediği gibi gitmeyince de -şansızlığı burada da devam eder- yanlışlıkla başındaki silahı ateşleyerek yaşamına son verir.

Cinayet biçiminde görülen ölüm, “Sen O Zaman Parasız Yatılıdaydın”, “Şengül”, Damat’ın Hikâyesi”, “On İki Mehmet” isimli anlatılarda entrik kurgunun düğüm noktasını oluşturur. Bir kişinin, bir başkasının hayatına son vermesi olarak tanımlanabilecek cinayet, doğal ve iyi sayılabilecek bir ölüm şekli değildir. Ölüm, modern dünya insanının tevekkülle ve teslimiyetle karşıladığı tanıdık bir son ya da dramatik bir simge olmaktan uzaklaşır ve korkutucu bir şeye

dönüşür. Her gün ekranlarda seyredilen aşırı temsilleriyle insana yabancının ölümü olarak görülür (Gürbilek, 2020: 31). Kendi başına gelmediği için içten içe seven kişi, yabancının ölümü karşısında yapmacık bir üzüntü gösterir. Artık birini öldürmek, birinin öldürüldüğünü duymak çok şaşırtıcı şeyler değildir.

Ne de tatlıdır felaket beklemek. Çok gülündü mü başa bir iş gelecek diye endişe etmek ne serin, ne leziz bir korkudur. Çünkü insan, neşeli bir pikniğin dönüşünde mahallede yangın görmeyi sever; bir yandan evsiz kalan komşuları paylaşmaya uğraşırken içten içe başına gelmediğine sevinir öbür yandan. Kendi başına gelmeyen felaket ne güzeldir. Can çekişen birini izlerken insan yaşadığı korkunç üzüntüyü büyütür büyüttükçe, ölenin kendisi olmadığından duyduğu sevinç görünmesin diye (Sarıyaz, “Sarı”, s. 26).

Olay örgüsü cinayet çerçevesinde kurgulanan “On İki Mehmet” isimli anlatının Mehmet ismindeki başkişisi, bütün çarşıda konuşulan Keresteci İbrahim’in cinayet haberinden “*Pek umurumda da değil aslını sorarsanız. Ben başıma geleni bilirim.*” (Kara Yarısı, “On İki Mehmet”, s.88) diyerek etkilenmediğini ifade eder.

Çok sürmedi, telaşı çabuk silindi mevzunun çarşıdan. Bilmeyen çıktıkça anlatılan heyecansız bir şeye dönüştü Keresteci İbrahim’in kafasının kesilip, vücudunun bir çuvalla gömülmesi, elleri bağlı arkadan (Kara Yarısı, “On İki Mehmet”, s.93).

“Yabancının ölümü” karşısında duygusuz bir tavır takınan başkişi, kendi başına gelene odaklanır. Cinayet şüphesiyle karakola getirilip yanlış anlaşılma olduğu öğrenilince dışarı bırakılan diğer on bir Mehmet ve olayı duyan insanlar için de Keresteci İbrahim’in ölümü, kasabada birkaç gün konuşulan, dedikodusu yapılan alelade bir mesele olmaktan öteye gitmez. Başkişinin, başkasının ölümüne karşı takındığı bu tavır, insani değerlerine yabancılaştığını, bencilleşip sadece kendini düşündüğünü gösterir.

“Sen O Zaman Parasız Yatılıdaydın” isimli anlatıda başkişinin dedesi; sürekli zorluk çıkartan, maddi açıdan aileyi çıkmaza sokan damadını sinir krizi geçirerek öldürür ama ailesini bakmakla yükümlü olduğu için yakınları ve komşular ağız birliği edip olaya kaza süsü verilir. Böylece dede işlediği cinayetten herhangi bir ceza almadan kurtulur.

Babası ve dedesi arasında sıkışıp kalan, sevilme ihtiyacı ile taraf olma mecburiyetini bir arada yaşayan başkişi ise babasının otorite eksikliği ve sevgisizliği yüzünden, çekirdek ailesinin bütünlüğüne zarar verdiği hâlde, dedesinin yanında olur. Fakat dede, torununa gösterdiği sevgiyle onu yanına çekse de sergilediği agresif patriyarkal erkeklik ritüelleriyle kahramanın şiddeti deneyimlemesine (G. Erkol, 2021: 66) ve babasının ölümüne tanıklık etmesine sebep olduğu için karşı gücün kişi düzleminde yer alır.

Sana doğrusunu anlatmadık bunların. Jandarmaya söylediğimiz yalanın üstünden geçtik ustaca. Herkese böyle anlattığımızdan, alışmıştık. Sen okulunu bitiresin, kendini de, bizi de kurtarasın

diye. “Dedem,” dedik, “tüfeğini temizlerken, kazara vurdu babamı” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Sen O Zaman Parasız Yatılıydın”, s.21).

Başkasını öldüren kişinin cezalandırılmaması taşradaki emniyet açığını ve adalet mekanizmasındaki boşlukları belirgin kılar. Kendi veya başkalarının çıkarları için -bu ailesine bakmak içi bile olsa- cezasından kaçan birey ahlaki açıdan eksilmiş ve yozlaşmış olur. Yazar, Anadolu kasabasında gerçekleşen bu olay üzerinden adaletin koşullara göre -keyfi olarak- şekillendirildiğinin, değişkenlik gösterebileceğinin ve güvenilir olmadığıının üzerinde durur ve toplumsal yozlaşmanın bir sonucu olan hukuk sistemindeki bozulmalar yüzünden işlenen suçun cezasız kalabileceğini göstermek ister.

İlk çocukluk anılarının en önemlilerinden biri çocuklukta bir ölüm olayını hatırlamaktır. Çocuklar bir kişinin ani ölümüne şahit olurlarsa, ruhları bu durumdan belirgin bir şekilde olumsuz etkilenir (Adler, 2011a: 68). Başkişinin çocukken yaşadığı ani kayıpların hatırlanması üzerine kurulan “Şengül” isimli öyküde de yalnızlık temi ile iç içe geçerek anlatı dünyasına dahil edilen, başkişinin dünyayı yeni yeni algıladığı zamanlarda hayatının merkezine yerleşen ölüm, onun psikolojisini şekillendiren bir unsurdur. Ölüm; yalnızlık, kayıp duyguları etrafında benliğini kurmaya çalışan çocuk için engelleyici güçtür. İlk olarak babasının ölümüyle birlikte bu olguyla tanışan ve babası tarafından terk edildiğini düşünen başkişi, çok sevdiği Şengül’ün ortadan kaybolmasıyla iyice yalnızlaşır.

Babam gibi, Şengül’ün annesiyle babası gibi, dedem gibi, Talikacı Musa Aga gibi, koca hala gibi. Ölmüştü. Gelmeyecekti. Bir insan onu seven insanlara kıyamıyor olsa niye gelmesin? Gelmediğine göre sevmiyordu artık; demek ki ölmüştü (Sarıyaz, “Şengül”, s.19).

Ölümü terk ediş olarak gören, giden kişinin sevmediği için öldüğünü düşünen başkişi; onu yetim bırakıp giden babasına da gitmesiyle günlerini bomboş bırakan Şengül’e de çok kızır. Başkişinin çocuk dünyasının kurulmasında etkili olan ölümün, öykünün ilerleyen kısmında cinayet şeklinde gerçekleştiği sezdirilir.

Bilmiş birileri, birileri hatırlamış kaybolan genç kızı. Anahğını çağırılmışlar morga. Elbisesinden tanımış analık, bakılacak yüz, görülecek hal kalmayınca. Aylardır ordaymış diye söylemiş polisler. Belki de kaybolduğu günden beri. Şengül, herkesin günahına girdiği o gariban aydınlık sulara karışmıştı çoktan (Sarıyaz, “Şengül”, s.22).

Babasının ölümüyle kendi evinde besleme durumuna düşen Şengül’ün cesedi de aylar sonra bir havuzun içinde bulunur. Anlatıda Şengül’ün oraya nasıl geldiği, niçin öldüğü hakkındaki bilgiler yer almaz, yalnızca kötü bir hayat yaşayan kızın ölüm şeklinin de pek iç açıcı olmadığı hissettirilir.

“Damat’ın Hikâyesinde” ölüm, yozlaşma temi ile birlikte yer alır. Cinsel tercihleri yüzünden eşi tarafından terk edilen Damat, yine cinsel tercihleri yüzünden bir oğlan tarafından delik deşik edilerek öldürülür.

Akvaryumcu bir oğlan vardı, Çakal bir şey. O, arada arabayla alır götürürdü Damat'ı, gezdirip getirir, eline de üç-beş kuruş tutuştururdu. Bir gece sarhoş, kafa yapmışlar, akvaryumcu da delik deşik etmiş bunu (Kara Yarısı, “Damat’ın Hikâyesinde”, s.53).

Hayatının her döneminde öteki tarafından dışlanan, mutlu olmayan bu yüzden zihninde yalanlarla dolu bir dünya kuran, bunu kendisine bir kaçış yolu olarak seçen Damat, yaşamının acı realitesinden hayal dünyasında kurduklarıyla kaçır. Fakat hayallerinde inşa ettiği hayatın içinde ancak bir süre yaşayabilir ve cinsel yönelimi yüzünden ölüme mahkûm edilir.

“Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, “Her Kanser Erken Ölümdür”, “Hep Klinsmann’ın Yüzünden” ve “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, isimli anlatılarda yalnızlık temi ile birleştirilerek verilen, doğal bir şekilde gerçekleşen ölüm, başkışilerin psikolojisinin oluşum sebebidir. Onların yaşadığı travmalar, hayattan kopuşları ve tekrardan hayata bağlanma gayretleri tanık oldukları ölümler neticesinde olur. “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar” da ölüm, sevgi ve yozlaşma izlekleri ile birlikte yer alır. Başkışı, kerhanede doğup büyüyen Serkan adındaki arkadaşının ani ölümüyle sarsılır. Günlerini onunla geçirmeye alışık olduğu için arkadaşının ölmesiyle ne yapacağını bilemez. Onun ruhsal durumunu şekillendiren bu kayıp, yozlaşmanın kişi düzlemindekiler tarafından ezilen, acınan; olumsuz hayat şartlarında yaşayan, yaşlıları gibi okula gidemeyen Serkan için de kötüdür. Serkan’ın zehirlenerek ölmesi onun sahipsizliğine, yoksulluğuna yapılan bir göndermedir. Sevilen kişinin ölümü geride kalan için hem fiziksel hem ruhsal acı verir. Başkışinin yaşadığı kayıp karşısında ağlaması, sıkıntı çekmesi, hissettiklerine anlam verememesi, yoğun bir kayıp duygusu yaşaması ve Serkan ’sız bundan sonra günlerini nasıl geçireceğini düşünmesi doğal tepkilerdir. Bu tepkiler onun yas sürecinin sağlıklı şekilde geçirip yaşama uyum sağlaması bakımından gereklidir.

Günün devamında Serkan yok artık. Yapacak hiçbir şey yok yani. Bir Orhan kaseti buluyorum masanın üstünde. Ferdi’yi takmak için çıkarılmış teypten. Televizyonun altına yerleştiriyorum, televizyonu açıyorum. Ekranda karıncalı görüntü kıpırdanırken beklemeye geçiyorum, Orhan’ın filmi başlasın (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, s.18).

Serkan’ın fiziksel ölümünün ardından tutulan yas üzerinden ölüm olayının başkışı için yeniden dirim vasıtası olduğu dile getirilir. O, üzülse de var olmaya devam etmesi gerektiğini içgüdüsel olarak bilir. Ölüm haberini aldıktan sonra koşarak eve gelip film izlemesi bunun göstergesidir. Başkışı, biraz kafasını dağıtmak biraz da yaşama devam etme içgüdüsunü desteklemek için eylemsel olarak harekete geçer. Böylece yas sürecini sağlıklı geçireceğinin işaretleri verilmiş olur.

Duygusal devinimlerin aktarıldığı “Her Kanser Erken Ölümdür” öyküsünde fiziksel ve psikolojik değişimlerin birey üzerindeki etkileri hastalık bağlamında kurgulanır. Aldatıldığını öğrenen, sinirini, üzüntüsü hafifletmek ve kocasını maddi zarara uğratmak için özel hastanede genel sağlık taraması yaptırmaya giden başkışı kanser olduğunu öğrenir. Korkuyla ölüm gerçeğiyle yüzleşen başkışı bu gerçekten hiçbir şey olmamış gibi yaparak kurtulmaya çalışır.

“Ailenizden biriyle konuşmalı, hatta mümkünse eşinizle gelmelisiniz bir daha. Hemşire hanım birtakım belgeler imzalatacak size. Çıkmadan onlara da bir bakarsınız.” (...) Ben ölüyorum o hâlâ doktorluk pozları kesmede. Karşıda bir Migros olacaktı, oraya uğrayayım da bir çorap alayım kendime. Gezilmez böyle (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Her Kanser Erken Ölümdür”, s.65).

Aldatıldığını öğrendiğinde haksızlığa uğradığını düşünse de yaşamak yanı ağır basan ve geçmişin yüklerinden kurtulma isteğine kapılan başkişi özgür bir kendilik inşa etmeyi planlar. Onun arkadaşının sergisine gitme düşüncesi, aldatan kocasını boşama kararı, hastaneye gidip sağlık taraması yapması yaşama isteğinin tematik düzlemdeki göstergeleridir. Ancak işler istediği gibi gitmez. Kanser olduğunu öğrendiğinde aldatıldığını öğrendiği kadar pozitif kalamaz. Onun hayatına eskisi gibi devam edemeyeceği hastaneden çıkarken kurduğu “*Sahi, buradan çıkışta da derneğe gidecektim ölmeseydim. Her ölüm erken ölümdür, biliyorum doktor*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Her Kanser Erken Ölümdür”, s. 64), cümlesinden anlaşılır. Kendisine ölümü yakıştıramayan başkişi, aldığı kötü haber yüzünden hayattaki eylemlerini kısıtlayarak ruhsal ölümünü gerçekleştirir.

“Hep Klinsmann’ın Yüzünden” öyküsünün çocuk başkişisi, o zamana kadar kendi için yabancı olan ölüm olgusuyla ilk aşkı Şefika’nın annesinin ölmesiyle tanışır.

Şefika’nın annesi ölmüştü. (...) Ben gözleri sanki doğduğundan beri bu habere ağlamak için bekleyen Şefika’yla kalakalmıştım. Ölüm ne yabancı şey, hele de çocuk için. Ne yapacağımı bilemeden sarıldım ona. Saatlerce ayrılmadan durduk öyle. (...) Hıçkırı hıçkırı ağladı Şefika. O ağladıkça ben de ağladım (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Hep Klinsmann’ın Yüzünden”, s.100).

Şefika’yla tanıştığı için hayatının en güzel yazını yaşayan başkişinin mutluluğu ölüm haberini almalarıyla bozular. Ölümün üzerinde bıraktığı ağırlıkla “*yorgun düş[en]*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Hep Klinsmann’ın Yüzünden”, s.101) başkişi, Şefika’nın ani bir şekilde İstanbul’a gönderilmesiyle sarsılır. Ölümle birlikte, yalnızlıkla da yüzleşen çocuk yaşadıklarının üstesinden gelmeye çalışır.

“Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”nın başkişisi, hastane odasında kızının başında beklerken geçmişe dönerek yaşadığı kayıpları anlatır. Hayatı boyunca sevdiklerini kaybetmekle sınanan başkişi, önce en yakın arkadaşı olan babaannesini, on yedi yaşındayken babasını ve askerdeyken annesini kaybeder.

Daha o zaman anlamıştım aslında, ölümden sonra, ölmeyen için hayatın sürdüğünü, gömleklerin ütülenmeye, eşofmanların yıkanmaya devam ettiğini. Ama annem ölünce ikna olmamıştım. Aylarca içtim ve uyudum ben de. Önce kimsenin bana iş vermeyeceği, dükkanına bırakmayacağı hale gelene kadar içtim (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, s.109-110).

Her ölümle bir parçasını ve hayat karşısındaki dirayetini yitiren başkişi, annesinin ölümüyle tamamen yıkılır. Diğerlerinin ölümüne üzülse de hayatına devam etmenin bir yolunu bulur ama

annesini kaybedince hayatın devamlılığına dair olan inancını kaybeder ve tinsel anlamda ölür. Bir süre yaşadığı kayıplardan ve bunların sebep olduğu ruhsal bozukluklardan ötürü hayattan kopan, can sıkıntısını gidermek için ruhsal uyuşturuculardan medet uman ama uyuşturucu maddenin can sıkıntısının kalıcı kökenlerini ortadan kaldırmayacağını (Fromm, 2016: 318) anlayan başkişi, yaşamın hayatta olanlar için devam etme zorunluluğunu kavrayarak ruhsal anlamdaki ölümüne son vermeye, iyileşmeye çalışır.

Devam ediyordum artık bir yandan. Hayat boşluk kaldırmıyordu çünkü, boş bıraktığın yeri gelip kendi dolduruyordu. Annem yoktu, ben öksüzdüm; gömleklerimi kendim ütülüyordum ama devam ediyordu işte, onu her gün daha çok ama şiddeti her gün azalarak özlemekle (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda”, s.110).

Ölüm-varlık ilişkisinin bir bütün olarak ele alındığı anlatıda yaşayan kişi, ölenin ardında bıraktığı boşlukta, annesinin özlemiyle yaşamayı öğrenmek zorunda kalarak ölen kişiyle bağlarını koparmadan hayatını devam ettirmeye çalışır.

“Kimi Sevse Gülderen”, “O Akşam Söyleyecektim”, “Üçüncü Pavyon” başlıklı anlatılarda karakterlerin ölümü bir kaza sonucu gerçekleşir. “Kimi Sevse Gülderen”nin başkişisi Gülderen, babasını trafik kazası sonucunda kaybedince duygusal anlamda boşluğa düşer. Babanın ani gidişiyle kimsesiz kalan başkişi, babasının hayatında açtığı boşluğu yanlış erkeklerle sağlıksız ilişkiler kurarak doldurmaya çalışır. Ayrıca, bu ölüm annesinden nefret etmesine, sevdiği kişilerde babasına benzer özellikler aramasına ve hayatı boyunca süren bekleyişine sebep olur. Birlikte olduğu erkekler için cinsel anlamdan başka bir ifade taşımayan Gülderen, hayatının her döneminde ahlaki yozlaşmanın kişi düzeyindeki temsilcilerinin sömürüsüne maruz kalır. Kendisine şiddet gösteren Tuğrul’la babasına benzediği için mutludur. Bu benzerlik kendisine uygulanan şiddeti normalleştirmesine neden olur. Lise çağlarında bir ergenin cinsel isteklerini tatmin eden, işi bittiğinde ise gönderilen bir kıza dönüşür. Üniversiteye gidecek yaşa geldiğinde kendinden yaşça büyük evli adamın metresi olur. Benliğini zedeleyen bu rollerin arkasında babasının kaybı vardır.

“O Akşam Söyleyecektim” isimli anlatıda ölüm, aldatma izleği ile beraber verilir. En yakın arkadaşının eşiyle birlikte olan başkişi, arkadaşına gerçekleri söylemek için onunla teknede buluşur. Başkişi itirafta bulunamadan arkadaşı teknede bir yere takılıp sendeleyerek denize düşer ve çarpmanın etkisiyle beyin kanaması geçirerek ölür.

Dalgayla beraber Furkan’ın eli göründü suyun üstünde. Sonra elin devamı göründü, tamamlandı, bütün vücut. İnsanın aklına eşyanın cansızlığını getiren kütleli bir hareketsizlikle uzanıverdi suyun üstünde. (...) Apar topar koyduk ambulansa, devlet hastanesine getirdik. “Maalesef,” dediler hastaneden. “Başınız sağ olsun.” Ne kolay söyleniyor şu Allah’ın belası laf (Kara Yarısı, “O Akşam Söyleyecektim”, s.65-66).

Furkan'ın ölmesiyle yaşadığı gizli aşka son veren başkişi, ölümün üzerinde oluşturduğu korku ve suçluluk duygusuyla arkadaşını aldattığı, onun arkasından karısıyla iş çevirdiği için çok pişmandır.

“Üçüncü Pavyon” isimli anlatının başkişisi Müşir; yozlaşmış, değerlerini yitirmiş bir adamdır. Nişanlısına şiddet uygulamaktan çekinmeyen, yeri geldiğinde onu pazarlayan, uyuşturucu madde kullanan Müşir, insan kaçakçılığı yapmak için arabasıyla yüksek hızla giderken trafik kazası geçirir ve ölür. Büyük bir tüketim hırsıyla hiç ölmeyecekmiş gibi yaşayan, Nişanlısı Belçin'in hayatını zehreden Müşir, bu şekilde cezalandırılmış olur.

2.2.2. Yozlaşma

Güncel Türkçe Sözlük'te “Özündeki iyi nitelikleri birtakım dış etkenlerle zamanla yitirmek, bozulmak, soysuzlaşmak, özünden uzaklaşmak, dejenere olmak” (TDK, 1998: 2465), şeklinde tanımlanan yozlaşma; her dönemde, her toplumda görünebilen bir olgudur. Bununla birlikte köklü siyasal ve toplumsal değişimler, siyasi çatışmalar yozlaşmayı hızlandıran unsurlardır. 80'li yıllarda çocukluğunu geçirmiş, siyasi çatışmalara, darbelere şahit olmuş Eriş'in anlatılarında fuhuş, aldatma, kadına şiddet, maddi çıkarlar, rüşvet, cinsel sapma, dedikodu, aile içi bozulma ve ölüm şeklinde açılanan yozlaşma, öykü kişilerin yaşamla ve birbirleriyle ilişkisini belirleyen izlektir. Öykülerde, sömürü odaklı ve kendi çıkarları doğrultusunda yaşayan yozlaşmanın kişi düzeyindeki temsilcileri, değerlerini kaybederek tematik gücün kişi düzleminde bulunan kahramanların hayatlarını olumsuz yönde etkiler. “Bir Konsomatris Hikâyesi”, “Ringo”, “Vakitlice Gelmeyen Çiş”, “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi”, “İşe Çıkılacak Gün”, “Ecevit, Öpücük”, “Dedemin Turnası”, “Burada Bir Sokak”, “Makasçı Yaşar”, “Ortanca Masal”, “Birinci Pavyon”, “İkinci Pavyon” ve “Üçüncü Pavyon” isimli anlatılar yozlaşma teması etrafında kurgulanır.

“Kimi Sevse Gülderen”, “Ringo”, “Sen O Zaman Parasız Yatılıdaydın”, “Sarı” isimli anlatılarda yozlaşma teması yoksulluk temi ile birlikte işlenir. Aile içi yozlaşmanın görüldüğü bu anlatıların ortak noktası, çocuğun karşısına güç sembolü olarak çıkan, gizemli gidiş gelişleriyle çocuğun ilgisini anneden çok daha fazla uyandıran (Adler, 2020: 108) babadır. Nitekim anlatılarda “babanın nüfuzunun o kadar belirgin bir biçimde öne çıkmadığı yerlerde bile çocuklar babanın üstün olduğu izlenimini edin[ir]” (Adler, 2020: 108). “Ringo”nun başkişisinin aslında çok yoksul ve pasif olan babası için “*Babam çok önemli adamdı.*” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Ringo”, s.77) demesi, “Sarı”nın başkişisi Mıstık'ın hiç yanlarında olmayan babasını hayalinde bir süper kahramana dönüştürüp kavga ettiği arkadaşlarına babası üzerinden gözdağı vermesi, onun ne kadar pasif olursa olsun çocuk için güç kaynağı olduğunu gösterir. Çocukların yaşama bakışlarını, yaşamda karşılarına çıkan engellerle mücadele ediş şekillerini belirleyen ve gerçekte çok etkili olmayan baba, fiziki ya da manevi uzaklıkla tematik düzleme dahil edilir. O, ya ailesini geçindirmek için yurt dışında çalışır ya da evde olduğu hâlde maddi ve manevi anlamda yetersiz olduğu için görünmez olur. Babanın

otoritesindeki eksikliği ya da yönlendirici, karar verici olduğu hâlde aileden uzaklığı (Esen, 2021: 321) aile içi iletişimi olumsuz yönde etkiler. Onun koruyucu vasfından uzak büyüyen öykü kişileri hayatın acı realitesi karşısında savunmasız olurlar.

“Kimi Sevse Gülderen” isimli anlatısının başkışısı, ilk kendilik deneyimlerini kurmaya başladığı çocukluk döneminde annesi ve babası tarafından psiko-sosyal tecrite uğrar. Sevgisiz annenin yanında babanın seferden dönmesini bekleyen Gülderen, babanın eve geldiği zamanlarda da samimi bir ilgiyle karşılaşmaz. Başkışısı, babanın aldığı hediyelerle sadece maddi benliğini doyurduğu için duygusal benliğini doyurmanın yollarını arar ve yanlış ilişkiler yaşar.

Ama çok severdi babasını. Babası pek sevmekten, sevmekten anlayan, bir adam değildi. Seferden döndüğü günlerde bir-iki öper, sonra bir daha televizyonun karşısındaki masada oturup ya at yarışı gazeteleri okur ya da televizyon seyredirdi rakısını içerken (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Kimi Sevse Gülderen”, s.19).

Aile içi yozlaşmanın üzerinde bıraktığı izlerle benliğini inşa eden Gülderen için dünya; içinden çıkamadığı, mutlu olamadığı yalnızca karşısındaki tarafından sevmeyi beklediği oturup bekleme yeridir. “Her zaman olduğu ya da yorucu bir yazgının onu yerleştirdiği yerde kal[an]” (Adler, 2023: 247) başkışısı, kendisi için hiçbir yeni hamlede bulunmaz, ne yaşıtları gibi üniversite sınavına hazırlanır ne de kendini geliştirmek için farklı bir aktivitede bulunur, sadece birinin onu gelip sevmesini, korumasını bekler.

“Ringo” isimli anlatıda aile içi yozlaşma görülür. Anlatıda pasifliği yüzünden “güven ve özsaygı mekânı” (Korkmaz, 2015: 179) olma özelliğini kaybeden baba; kocasını aldatırken yabancı birini eve sokup, evi yuva olmaktan uzaklaştırdığı için “sevgi ve şefkatin mekânı” (Korkmaz, 2015: 178) olma durumunu yok eden anne, aile içi yozlaşmaya sebep olan kişilerdir. Yozlaşmanın kişi düzeyinin diğer temsilcisi olan Ringo ise aile bağlarını yıkan kişidir. Fakat sağlıklı bir ortamda yaşayan başkışısı, babasının pasifliği, yoksulluğu sebebiyle Ringo’yu zihninde iyi bir yere yerleştirir. Ringo, evlerine gelirken getirdiği bisküvi, meyve suyu gibi şeylerle başkışiyi etkilemeyi başarır.

Meyve suyu yalnızca mevlitlerden ve düğünlerden bildiğimiz bir lükstü, Ringo’nun gelişi düğün kadar sevinçli bir şeydi bizim için. Kremalı bisküviyse analarının pötibörün içine lokum sıkıştırıp sokağa saldıgı Kuran kursu arkadaşlarımıza karşı, önce ikiye bölüp kremasını sıyırdığımız, ardından da özendire özendire yediğimiz bir sefahat alametiydi o mahallede (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Ringo”, s.79).

Ringo’nun getirdikleriyle yoksul dünyasını zenginleştiren başkışısı bu yüzden şahit olduğu korkunç şeyleri annesiyle iş birliği yaparak gizler. Çocukluk döneminde yaşadığı bu travmatik olayın izlerini ise yetişkin olduğunda sarmaya çalışır.

“Sen O Zaman Parasız Yatılıdaydın” isimli anlatıda aile, babanın düzenli bir iş tutturamamasından, sürekli borçlanıp eşinin ailesini zor duruma sokmasından ve sonunda da alkolik

olmasından ötürü dağılır. Dede, maddi yetersizliklerden ötürü dağılan ailenin diğer üyelerine kol kanat gelir. Aileden dışlanan baba ise huzursuzluk çıkarmaya devam eder. Böyle bir ortamda büyüyen başkişi, dedesini örnek alarak babasını küçümser ve sevmez.

Babamı hiç sevmezdim ben. Mıymıntılığı, ellerinin kabalığı, hâkî yeşil emanet kravatı ve seni benden daha çok sevişi çileden çıkarırdı beni. (...) Dedem de sevmezdi babamı (Olduğu Kadar Güzeldik, “Sen O Zaman Parasız Yatılıydım”, s.14-15).

Bozulmamış, ötekinin tehdidi altında ezilmemiş aile içinde baba koruyucu vasfa sahiptir. Sahip olduğu otoriteyle aile üyelerinin güvende hissetmesini sağlar. Otoritesinin zayıflaması durumunda ise etrafındakilere korumasız ve kaygan bir zemin oluşturur (Parla,2012: 15). Bu korumasız ve kaygan zeminde ne yapacağını bilemeyen çocuk, hayat karşısındaki dirayetini yitirip sendeler.

“Sarı” isimli öyküde de ailesini geçindirmek için yurtdışında çalışmak zorunda kalan, sevmeyi bilmeyen, figüratif baba vardır. Baba, aile üzerindeki hâkimiyetini yitirmiş ve ailesiyle hiçbir ortak anın paylaşıcısı olmayan bir adamdır.

Hiçbir düğünde, veli toplantısında, bayram sabahında, okul alışverişinde bulunmayan, bütün fotoğraflarda yeri boş olan, sesiyle tüm evi doldurmayan baba. Geldiğindeyse yalnızca başını okşayıp saçlarını karıştırdıktan sonra, “Koca adam olmuşsun, len,” demekle yetinen, annesinin düğüne gidecek gibi giyinip makyajla oturduğu, her akşam kurulan rakı masasında, “İnsan orda şu mereti çok özlüyor be,” diye neşelenen, gece olup kapılar kapandığında annesinin odasından homurtuları, koşarmış gibi solukları işitilen adam (Sarıyaz, “Sarı”, s.30-31).

Babanın maddi gerekçeler sebebiyle evden ayrılması eviyle/ailesiyle arasına koyduğu ilk mesafedir. Aileyi dağıtan ikinci darbe ise babanın, anneyi aldatmasıdır. Babasının yokluğuna geleceği günü ve ona getireceği hediyeleri düşünerek katlanan başkişi; bir gün babasının elinde çocukla gelmesiyle kıskançlık krizi geçirerek evi terk eder. Bu durum anlatıda aile içinde sevgi ve saygının azalmasına, birlik ve beraberliğin bozulmasına yol açar. Aile üyeleri arasında mesafeden kaynaklı başlayan çözülme, babanın “*Arap kızı koluna takmış, çıkıp geliver[mesi]*” (Sarıyaz, “Sarı”, s.30) aileyi ayakta tutan ortak değerlerin yıkılmasına sebep olur.

“Bir Konsomatris Hikayesi”, “Ecevit, Öpücük”, “Birinci Pavyon”, “İkinci Pavyon” adlı öyküler ahlaki yozlaşma izleğine bağlı bir toplumsal yozlaşmayı işaret eder. Bu anlatıların ortak noktaları ezilen, şiddet gören öykü kişilerinin kadın ya da çocuklardan oluşması ve mekân olarak da ahlaki yozlaşmayı görünür kılan genelev, pavyon ve otelin kullanılmasıdır.

“Bir Konsomatris Hikâyesi”, “Birinci Pavyon”, “İkinci Pavyon” isimli anlatılarda birlikte olduğu erkeklerin zorlamasıyla pavyona/meyhaneye düşmüş kadınlar vardır. “Bir Konsomatris Hikâyesi”nin norm karakteri ve “İkinci Pavyon” isimli anlatının başkişisi Belçin, sevildiklerini sandıkları pezevenklerin zorlamalarıyla “*leş [bir] dünya[nın]*” (Kara Yarısı, “Üçüncü Pavyon”, s.131) içine çekilirler. Yozlaşmanın kişi düzeyindeki temsilcileri olan Kepsutlu ve Müşir, üzerlerinde

hiçbir insani değer taşımayan, kalpsiz kişilerdir. İkisi de evlendirme vaadiyle ailelerinden kopardıkları bu kadınlara şiddet uygular. Konsomatris abla, Kepsutlu yüzünden intihar eder. Belçin, Müşir ile birlikte “*dayağa antrenmanlı*” (Kara Yarısı, “İkinci Pavyon”, s.125) bir hâle gelir. Öykü kişilerinin benliğini zedeleyen, labirent izlekli meyhaneler “katılaştıran, yapaylaştıran ve nesneleşen hayatın buharlaştığı” (Narlı, 2014: 279) yerler olarak Belçin ve Konsomatris ablanın benliğini, yaşama isteğini zayıflatır. “Birinci Pavyon” isimli anlatının tanrısal bakış açısına sahip anlatıcısı pavyonun/meyhanenin yapay dünyasını şu şekilde anlatır:

Kadınlar çağırdılar, votkalar, meyveler... Kadınlar, baldırlarını açığa bırakıp bacak bacak üstüne atıyorlar, sahte kahkaha ve ezberlenmiş bir neşeyle (Kara Yarısı, “Birinci Pavyon”, s.118).

Ahlaki yozlaşmanın kadın bedeninin maddeleştirilmesiyle görünür kılındığı bu anlatılarda kadınlar, erkek egemenliği altında ezilerek, onların boyunduruğu altında sefil ve aciz bir şekilde yaşarlar.

“Ecevit, Öpücük” isimli öykünün ana mekânı genelevdir. Gecelik duraksamaların mekânı olan bu yer, değerlerin yok edildiği cinsel ve sosyal çözülüş ortamıdır. Anlatıda, ahlaki yozlaşmanın yaşanmasına sebep olur ve öykü kişileri için kapalı mekândır.

Öykünün başkışisi ve arkadaşı Yalçın ilk cinsel tecrübelerini yaşamak için kasabalarındaki Şerife adındaki kadının evine giderler. Başkışı, “*oturunca buranın ayıplı işler görülen bir işletmeye değil de kendi halinde bir evin salonuna daha çok benzediğini*” (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.75) fark eder. Şerife, kocası ve kızı içerdeyken evine gelen erkeklerle birlikte olur. Ahlaki yozlaşma ile aile içi yozlaşmanın bir arada görüldüğü anlatıda, aile üyelerinin durumu normalleştirmeleri başkışinin garibine gider. Burada bulunduğu için panikleyen, utanan başkışı ilişkiye girmekten vazgeçer. Anlatıda, geleneksel toplumlarda kutsal, değerli görülen ailenin cinsel birlikteliğe tanık olması kasabadaki ahlaki yozlaşmanın ve toplumsal çürümenin büyüklüğünü gösterir. “Ringo”daki baba figürüne benzer baba bu öyküde de vardır. Şerife içeride Yalçın ile sevişirken, kocası (baba) televizyon izlemekle meşguldür.

Bir haftalık sakalı yüzünde eskimiş bir adam; beyaz atlet, çubuklu pijamasıyla oturuyor, hızla değişen renkli ve elektronik ışıklar saçan bu mucizevi kutuyu izliyordu. Biz içeri girince ağır, neredeyse gıcırdayacak bir hareketle döndü, bir duvar kâğıdı manzarasının donuk değişmezliğiyle, hiçbir ifade bürünmeksizin bize baktı (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.74).

Aileyi bir arada tutamayan, otoritesini kaybeden “*bu koca harabesi, bu baba artığı*” (Sarıyaz, “Ecevit, Öpücük”, s.76) adam, evini ahlaki yozlaşmanın mekânı olan geneleve çevirir.

“Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi” ve “İşe Çıkılacak Gün” isimli anlatıların başkışileri, yoksul ailelerin çocuklarıdır. Ailelerinden uzak, üniversite okumak için gittikleri şehirlerde yaşamda tutunmaya çalışırlar. Fakat hayata büyük umutlarla atılan bu gençler, yaşamın ana yollarından birinde

onları apansız yakalayan felaketleri önleyemezler (Adler, 2023: 440-441) ve mücadeleden yorulup kolay şekilde para kazanmanın yollarını arayarak hırsızlık yaparlar. Maddi imkansızlıklar yüzünden ahlaki değerlerini hiçe sayan başkişiler, öykünün sonunda yaptıklarından pişman olup farklı şekillerde bedel öderler: “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi” nin başkişi Ayhan, çaldığı kadar parayı üç gariban arasında dağıtarak günahının diyetini öder. “İşe Çıkılacak Gün” ün başkişisi ise hırsızlık için girdiği evden ayrılırken duyduğu bekçi düdüğüyle panikler ve üstüne sokak köpeklerinin saldırısına uğrayarak hastanelik olur.

“Vakitlice Gelmeyen Çiş” ve “Ortanca Masal” isimli anlatılarda devlet kurumlarının nasıl yozlaşıp, içleri boş, işlevsiz mekânlar haline geldiği anlatılır. Anlatıların başkişileri, resmi kurumlarda çalışan kişilerin işini düzgün yapmaması, olayları düzgünce araştırmaması gibi sebeplerden ötürü karakola alınırlar.

“Vakitlice Gelmeyen Çiş”in devlete karşı gelmekle, eylemle, siyasetle hiçbir işi olmayan ama bu suçlamalarla yıllarını hapiste geçiren başkişisi Ali, devlet kurumlarındaki yozlaşmanın kurbanı olur. Kendi çıkarları doğrultusunda suçlu arayan polis memurları, hiç suçu olmadığını bile bile Ali’yi “örgüt üyeliğiyle ve örgütün Bursa’da, İstanbul’da yaptığı birkaç eylemle yargı[layıp], mahkûm ede[rler]” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Vakitlice Gelmeyen Çiş”, s.134). Ali, vatandaşı olduğu ülkenin karanlık hücrelerinde şiddet görür.

Elleri önden kelepçeli şekilde, adımını o küçük odaya atar atmaz sırtına bir tekme vurdu sivil olanı. İlk tekmeyle dayak, ilk tekmeyle küfür, salınmış kuduz köpekler gibi serbest kaldı küçük odanın içinde. Ardı ardına soruyorlar, cevabını beklemeden ardı ardına vuruyorlardı. Ali neye uğradığını şaşırmış, bir yandan dayak yiyor bir yandan da orada ne aradığını, bu insanlarla hiçbir bağının olmadığını, tövbe billah devlete karşı gelmediğini anlatmaya uğraşıyor, karnını sakınarak altına işlememeye çalışıyordu (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Vakitlice Gelmeyen Çiş”, s.131-132).

Başkişi, kendisi için korkunun, tükenişin mekânı olan hapisanede yıllarını geçirirken, maddi güçlerini; güçsüz insanların üzerinde baskı unsuru olarak kullanan kişiler yüzünden devletine olan güvenini kaybeder.

“Ortanca Masal”ın başkişisi Şükrü’de işlemediği bir suçtan ötürü karakola getirilir. Karşı gücün kişi düzleminde bulunan polis memurları yargısız infaz yaparak başkişiye şiddet uygular. Anlatının sonunda yanlış kişiyi aldıklarını söyleyip bir şey olmamış gibi Şükrü’yü serbest bırakırlar.

“Dedemin Turnası” ve “Burada Bir Sokak” anlatılarında yozlaşma izleği, maddi güçlerini güçsüz insanlar üzerinde baskı unsuru olarak kullanan kişilerin çatışmasıyla belirginleşir. “Dedemin Turnası”nda Şirinçavuş köyüne “bir petrokimya fabrikası dik[mek]” (Sarıyaz, “Dedemin Turnası”, s.104) isteyen, “enseleri yağ bağlamış, bir filin ön ayaklarını hatıra getiren bileklerinde isimleri yazılı altın künyeler olan” (Sarıyaz, “Dedemin Turnası”, s.105) üç kardeş, çeşitli hileler ve vaatlerle

köylülerin toprağını satmasını sağlar. Projenin bütünlüğünü korumak için, norm karakter dedeyi de toprağını satması için ikna etmeleri gerekir. Bunu yaparken, dedenin duygularını önemsemez ve yalnızca kendi çıkarlarını, projelerinin gidişatını düşünürler. Dedenin kararından vazgeçmeyeceğini anlayınca da evini yıkmak için bir kepçe gönderirler. Kepçeyi bahçesinde gören dede, sinir krizi geçirerek, “*ben burada öleceğim*” (Sarıyaz, “Dedemin Turnası”, s.111) diye bağırıp kendisiyle birlikte evini yakar. Yozlaşmış, değerlerini yitiren kişiler tarafından huzursuz edilen dede, kurtuluş ve bir başkaldırı olarak ölümü seçer. Onların evini yıkmasıyla zaten tinsel anlamda ölecek olan norm karakter, kendi isteğiyle, gururlu bir şekilde yaşamına son verir.

Yozlaşma, “Burada Bir Sokak” isimli anlatıda öykü kişilerinin yaşamla ve birbirleriyle olan ilişkilerini belirleyen bir izlektir. Anlatıda yozlaşmanın kişi düzeyindeki temsilcileri Vekil ve yorgancıdır. Bu kişiler değerlerini kaybederek tematik güçte bulunan kişilerin hayatını etkiler. Vekil, sokakta oyun oynayan başkişiyi arabasıyla çarparak sakat bırakır ama makamının, maddi gücünün arkasına sığınarak hiçbir suç almadan olayın kapanmasını sağlar. Ayrıca parasal anlamda sıkıntı yaşayan aileye destek olarak kötücül tarafını gizlemeye çalışır. Vekil’in pastanelerinde çalışmaya başlayan başkişinin annesi, bakıma muhtaç çocuğunu yorgancıya bırakmak zorunda kalır. İyilik maskesi takan yorgancı ise dükkanında başkişiyi cinsel istismarda bulunur. Kimseye söylememesi için de onu tehdit eder.

Çocuk tepinmeye, adamı itmeye çalışacak. Ama adam vazgeçmeyecek. Alacak çocuğun kumru ayağı gibi minnacık elini, kasığının taş kesilmiş yerine bastırarak. Sonra bir, iki derken fermuarını da açacak. “Sakın bağırıma kalkma rezil edersin ananı da babanı da,” diyecek, “Orospu mu olsun anan sonra? Baban pezevenk mi olsun istiyorsun?” Ses çıkarma! (Kara Yarısı, “Burada Bir Sokak”, s.21).

Başkişinin psikolojik ve beden gelişimini olumsuz yönde etkileyen, benliğini kurduğu çocukluk döneminde aldığı yaralarla hasarlı bir birey olmasına neden olan bu kişiler öykü sonunda garip ve ani ölüm şekilleriyle cezalandırılır: Vali, pavyonda kurşunlanarak; yorgancı, dükkânda fenalaşp öne doğru yığılınca böğrüne elindeki iğnenin saplanmasıyla ölür. Ayrıca yazarın anlatının sonunda bu kimseleri öldürmesi hayatta yapılan kötülüklerin cezasız kalmayacağı mesajını taşır.

“Makasçı Yaşar” isimli anlatıda yozlaşma; cinsel sapma, dedikodu, iftira şeklinde açılım gösterir. Yaşar isimli başkişi, işlemediği bir suçun üzerine atılmasıyla iftiraya maruz kalarak kasabayı terk etmek zorunda kalır. Toraman lakaplı çocuğun önderliğinde kasaba çocuklarının tünele girip cinsel organlarını birbirlerine göstermeyi adet ettiği günlerde istasyonda çalışan başkişi, yeni doğum yapmış köpek ve yavrularına yardım etmek için tünelin içine girer. Hemen hemen tünele her gelişinde çocuklarla karşılaşır ama onların ne yaptıklarının üzerinde durmaz. Bir gün Toraman lakaplı çocuğun ortadan kaybolduğu haberi bütün kasabayı sallar ve çıkan dedikodularla Makasçı Yaşar’ın suçlu olduğuna karar verilir. Kasaba halkı, hiçbir araştırma yapmadan, polise gitmeden, galeyana gelerek başkişiyi saldırıp onu kasabadan kovar.

Günahına girdiler gariban makasçının. Meğer toramanı kendi öz babası döve döve öldürmüş. Bir inşaatta yakalamış kendinden üç-beş yaş büyük başka bir çocukla. Belden aşağıları sıyrık, öyle sürünüp dururlarmış birbirlerine, ağız ağıza (Kara Yarısı, “Makasçı Yaşar”, s.83).

Anlatıda yozlaşmanın yaygınlaştığı yer olan kasaba, yanlış cinsel tercihleri yüzünden bir çocuğa mezar olur. Dedikoduya, iftira atmaya meyilli olan kasaba halkı ise ahlak bekçiliği yapma işi bittiğinde hiçbir şey olmamış gibi davranır.

2.2.3. Arayış

Hayatı anlamlandırma çabası modern zamanlarda bireyin karşılaştığı en önemli ontolojik açmazlardan biridir. Kendine yabancılaşan birey, dünya üzerindeki varlığını sorgular ve bu sorgulamalar sonucu benliğini aramaya çıkar. Günlük yaşamda sıklıkla rastlanılan bu durum anlatma esasına bağlı metinlerin kahramanlarının önemli bir kısmında görülür. Hayatın yansıması olan bu metinlerde birey, toplum içinde kendi gerçekliğini oluşturma çabasıdır. Onu eylemleri, hayalleri, istekleri ve arayışları kendi varoluşuna götürür.

Mahir Ünsal Eriş’in anlatılarında benlik arayışı, genellikle diğer bir kişinin varlığını gerekli kılar. Çoğunlukla kendisine ve çevresindekilere yabancılaşan öykü kişilerinin, kimliğini inşa etmesi “bir ötekinin varsayılmasına bağlıdır” (Schick, 2001: 20). Arayış içindeki kahramanlar içsel zorluklardan kurtulmak için belli bir hedefe doğru hareket ederler. Bu bazen bir kişi bazen de bir nesneye bağlılık şeklinde de kendini gösterir.

“Kimi Sevse Gülderen” isimli öyküde arayış temi; ölüm, sevgi/aşk temaları etrafında açılır. Gülderen, babasının ani ölümünün yarattığı kimsesizlik hissinden, annesinin sevgisizliğinden kurtulmak için kendisini sevecek birilerini arar fakat hep dışlanıp, görmezden gelir. Öteki konumundaki kişiler bencil, aşkı/sevgiyi cinselliğe indirgeyen erkekler olduğu için Gülderen’e benliğini bulma yolunda yardımcı olmazlar ve onun sevilme arayışının sonuçsuz kalmasına sebep olurlar.

“Benim Adım Feridun” öyküsünün başkışısı üzerinden iletişim kurma, kaçış, arayış ve var olma mücadeleleri somutlaştırılır. Anlatıda gerçek ismi belirtilmeyen başkışısı, evinde, yalnızlığını, aşk acısını anlatır.

Yaşa, işe, güce, itibara en ufak hürmeti olmayan bu acıya aşk acısı diyorlar. Kim olursan ol, seni saklandığın yerde er ya da geç buluyor, gelip göğüs kafesini ateşle sıvazlıyor ve sen içerden kapkara kurum tutuyorsun. (...) Bir de yalnızlık var, onu da hesaba katmak lazım. İlk başlarda onsuzluk sanıyorsun bunu ama değil, basbayağı yalnızlık işte. Aynalarda kendini görmekten sıkılacak kadar yalnızlık (Olduğu Kadar Güzeldik, “Benim Adım Feridun”, s.23).

İhtiyaç duyduğu sevgi ortamına çocukken de sahip olmayan, yarım kalmış bir sevgiyle büyüyen başkişi, sevgilisinin onu terk etmesiyle bunalıma girer. Gerek ev içinde gerek ev dışında kimseyle iletişim kurmadan haftalarını geçirir. Sosyal ilişkilerinin zayıf olduğu anlaşılan karakter bu süreçte yalnızlaşmayı deneyimler. Ancak yalnızlığının on sekizinci gününde hayatın devam ettiğinin farkına varır ve bir kaçış mekânı arar.

Sen yokken, yani sen evde aşk acısıyla, bittikçe altüst edilen bir kum saati gibi damla damla tükenirken, bu insanların hepsi yaşamaya devam ediyorlar. Elektrik faturası yatırıyorlar, sinemaya gidiyorlar, araç muayenesi yaptırıyorlar (...), arabalara, dolmuşlara, teknelere, trenlere biniyorlar, konuşuyorlar, gülüyorlar, kavga ediyorlar, ter kokuyorlar, ayakkabı boyatıyorlar... Bir sen yoksun içlerinde ve bunun farkında bile olmuyorlar (Olduğu Kadar Güzeldik, “Benim Adım Feridun”, s.25).

Kendisine yabancılaştığı on sekiz günlük süreçte, özünden ve değerlerinden kuşku duyan başkişi, içinde bulunduğu toplumdaki, kişilerden ve kendisinden uzaklaşmak için kaçmayı seçer. Başkişinin kendilik keşfine dair gayretleri ve yalnızlıktan kurtulma çabaları hayatın o yokken de devam ettiğini farkına varmasıyla başlar. Erdek’e gitme kararı bunalı ve sıkıntılarını biraz olsun durgunlaştırır.

Uzun süre evden çıkmayınca dışarıdaki âdemoğlu kalabalığını kabul etmek zor geliyor işte bu yüzden. Önce hepsini yabancıyorsun, sonra hepsini bir zamanlar bir yerlerde tanımışsın da unutmuşsun gibi gelmeye başlıyor. Öyle bakıyorsun yüzlerine tek tek, bir şeyler arar gibi. Onlar da yüzlerine bakışına huzursuz oluyorlar; en iyisi Erdek’e gitmek (Olduğu Kadar Güzeldik, “Benim Adım Feridun”, s.26).

Çıkmazda kaldığını hissettiği, var oluşunu sorguladığı anda ortaya çıkan Erdek’e gitme düşüncesi başkişinin kaçış güzergâhı olur. Yalnızlık duygusundan kurtulmak için çocukluk yıllarının geçtiği Erdek’i seçmesi aradığı sıcaklığı, kaybettiği çocukluk neşesini bulma isteğinden kaynaklıdır. Başkişinin gerçekleştirdiği kaçış, yıpranan benliğinin onarılması, kaybettiği değerlerin ve mutluluğun aranması için yapılır. Böylece arayışla taçlandırılan kaçışı anlamlı bir hâl kazanır. İçinin sıkıntısını azaltmak için önce Erdek’teki çay bahçesine gider, orada biraz vakit geçirdikten sonra hiç tanımadığı insanların düğününe katılmaya karar verir. Yalnızlıktan kurtuluşu, mutlu bir Feridun olması bu düğünde karşılaştığı kişiler sayesinde olur.

Çok mutluydum işte, sarhoş da olmaya başlamıştım azıcık. Hava anneanne çarşafı gibi serin, tatlı ve güzel kokulu, seriliyordu, oynayan, sağa sola koşuşan, bir şeyler yiyen, sarılan, kahkahalarla gülen kalabalığın üstüne. Ne iyi etmişim dedim kendime. Evde otursaydım, yine tüm gün durup durup telefona bakacak, acaba şarjı mı bitti, çaldı da duymadım mı diye kaygılanıp uyanık geçirdiğim tüm vakti iki-üç dakikada bir telefon ekranını yokladığım uzun bir devriyeye dönüştürecektim (Olduğu Kadar Güzeldik, “Benim Adım Feridun”, s.35).

Düğün sahiplerinin Feridun’a sundukları, kendilik keşfi için eşsiz bir deneyim niteliğindedir. Başkişi burada kaybettiği samimiyeti ve aile sıcaklığını bulur. Uzun sohbetlerle, birlikte dans etmeleriyle başlayan muhabbetleri yanlış anlaşılmayla da olsa aileden birisi olmaya evrilir. Bu durum

başkişiye iyi gelir. Benliğini arayışta ötekinin desteğiyle ayağa kalkan başkişi, ruhundaki eksikleri öteki ile tamamlar ve gecenin sonunda Erdek'ten mutlu bir şekilde ayrılır.

Sarıyaz'da bulunan “Gül Özlem Gül” ve “Sevgi Çağının Sonu” isimli anlatılarda arayış temi; ölüm, kaçış temalarıyla birlikte ele alınır. İki anlatının başkişisi de yaşadıkları hayattan memnun değildir. Özlem mutsuz bir evliliğin içinde kendisini sıkışmış hisseden ve bu histen kurtulmaya çalışan orta yaşlı bir kadındır. Kendilik mücadelesi içinde olan, kendisi için kurmayı planladığı yeni dünyasında kimseye ihtiyacı olmadığını düşünen, geçmişte yaşadıklarının etkisiyle hayatındaki herkese kızıp onlarla arasına mesafe koymayı planlayan başkişi, benlik bilincini ilk olarak kendisine aldığı hediyelerle sağlamlaştırmaya çalışır.

Önce ufak hediyelerle başladı. Hediyeleri alması, güzel güzel paketler yaptırması, sonra da evde onları hakikaten de başkası almış gibi heyecanlanması öyle tatlı, öyle iyi gelmişti ki... Yavaş yavaş bunu kendine bir iş, bir uğraş edindiğini fark etti. Mesai bitip de bankadan çıkınca soluğu çarşıda alıyor, o dükkân senin bu dükkân benim gezerek muhakkak alıp paketleyecek bir şeyler buluyordu (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.53-54).

Kendini arayışın yönünü belirginleştiren bu ifadeler varoluşsal atılımlarını gerçekleştirmek isteyen Özlem'in durumuna da göndermede bulunur. Anlatıcı karakterin arayışlarının sonu olmadığına işaret eder. Kendilik mücadelesi için attığı ikinci adım eski bir apartmanda kendisine bir ev tutmaktır. Böylece ona zarar verenlerden -eşi Fazıl'dan, kayınvalidesinden, babasından- kurtulacağını düşünür. Fakat yeni evini kurarken sadece kendisine ait bir hayatın hayali ile günlerini geçiren Özlem'in istediği olmaz. Özlem'in kendilik sancağı bir depremle yerle bir olur.

“Bolnaz Apartmanı yıkılmış. Giriş kattaki döşemeci yer kazanmak için kolonlardan birini kestirmiş meğer. Apartman çok zayıflamış, dayanamamış sarsıntıya. Çok şükür can kaybımız yok. Ama apartman maalesef yerle bir.” (...) Derin, mutlak yıllar süren bir sessizlik oldu. Bütün kâinat bir fotoğraf karesi gibi dondu kaldı. Sonsuz bir kulak çınlaması büyüdü, büyüdü ve başı bir dönmedir tuttu. Özlem'in elindeki telefon sanki ısındı, kızdı, közlendi, bir ateş tuğlasına dönüştü. Tutamadı onu daha fazla elinde. Eli ayağı boşalınca yere düştü telefon; dağıldı (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.62).

Kendilik mücadelesine büyük bir hırsla sarılan ve bu yolda giderken bencilleşen başkişinin benliğini arayışı olumlu bir sonuca bağlanmaz. Aldığı haberle yeni dünyasının yıkıldığını öğrenen, kendilik arayışında başarısız olduğuyla yüzleşen başkişi ne yapacağını bilemez bir halde, “acı bir tebessümle” (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.62) kalır.

“Sevgi Çağının Sonu” isimli anlatının başkişisi Fazıl sıkıntılarından kurtulma yolu arayan kırklı yaşlarda bir erkektir. Özlem ile evlendiği günden beri borçlarını kapatmaya çalışan, bunun için türlü yollar deneyen fakat durumunu düzeltmeye çalıştıkça bocalayan Fazıl'ın arayışı hem maddi hem manevi düzlemde kendini gösterir. Onun kurtuluş çabaları, arayışları tematik düzlemde ölüm, kaçış, yozlaşma temalarıyla birlikte açılır. Öykünün başından sonuna kadar sıkışmış ruh haliyle baş etmeye çalışan başkişi, bu histen kurtulmanın yollarını bir türlü bulamaz ve hep daha fazla

“öteki” tarafından rahatsız edilir. Ötekinin benliğine uyguladığı baskının dozu artınca kurtuluşu bir anlamda kaçışı intihar etmekte bulur.

Bu intihar planı hayatı boyunca düşündüğü en zekice şeydi. Kim, bir hiç uğruna hayatından vazgeçmeyi göze alabilirdi ki! Ciddiyetini, çaresizliğini, yaptığı yanlışlardan dolayı duyduğu yakıcı pişmanlığı daha iyi hiçbir şey anlatamazdı herhalde. Olacaktı bu iş. (Sarıyaz, “Sevgi Çağının Sonu”, s.134).

Anlatıda yaşam karşısında yenik düşen ve yaşadığı iç-dış çatışmaların akışında varlığını kurmak isteyen bireyin arayışları dile getirilir fakat sıkıntılarından kurtulamayan, borçlarını ödeyemeyen başkişi; yaptıklarından duyduğu pişmanlıktan, Aydan Hanım’ın şantajından, eşi Özlem’in onu yok saymasından kurtulup kaçmak için ölümü seçer ve benliğini arayışında o da eşi gibi başarısız olur. “Öteki”, iki anlatıda da kişinin benliğini tamamlayan unsur olmaktan çok uzaktır.

“İşe Çıkılacak Gün” öyküsünde kaçış temi arayış teması ile birlikte işlenir. Anlatıda ismi belirtilmeyen üniversite öğrencisi başkişi, küçük şehrin bunaltıcı sıklığından kurtulmak ister ve kaçışı büyük şehre gitmekte bulur.

Halbuki ne biçim de sevinmişim üniversiteyi kazanınca. Susurluk’un her biri birbirine benzeyen sokaklarından, dayımın nalbur dükkanının tiner, toz, metal kokan karanlığından ve o küçük memleketin kıyamet gibi kalabalığından kurtuldum diye (Olduğu Kadar Güzeldik, “İşe Çıkılacak Gün”, s.43).

Büyük hayallerle, ailesinin yoksul kaderinden kurtulmak için gittiği Ankara ona aradığı konforu sunmaz. Babasının ani ölümüyle işler onun için daha da kötüleşir ve zaten zor geçindiği bu yerde bir de ailesine bakmak zorunda kalır.

Aslında üniversiteliyim ben. Bakma, mezun da olacaktım da, kısmet değilmiş işte. Kaydımı yaptırdım, bir ay derse ya gittim ya gitmedim ki peder beyi kaybediverince, işler karıştı. Annem “dön” dedi. Ben “olmaz” dedim. “Paran mı var oğlum?” dedi. “Neyle okutayım seni Ankaralarda.” Ben,” dedim, “hem çalışır hem okurum.” Nah çalışırsın, nah okursun. Kolay mı o işler (Olduğu Kadar Güzeldik, “İşe Çıkılacak Gün”, s.43).

Başlarda okulu ve işi birlikte yürütebileceğini düşünen başkişinin işleri umduğu gibi gitmez. Geçim derdinden ne yapacağını bilemeyen ve hiç bilmediği işlere kalkışan başkişi, yaşam koşullarının kötüye gitmesinden dolayı hayallerine son vererek okulunu bırakır ve yoksul hayatını değiştirmenin yollarını aramaya koyulur. Önce su arıtma cihazı satmaya çalışır, bu işte başarılı olamayacağını anlayınca tesadüf üzerine karşılaştığı arkadaşı vesilesiyle korsan kitap satma işine girer fakat bu iş de umduğu gibi gitmez. Aynı işi yapan başkaları tarafından engellenir. Parasızlıktan bunaldığı bir zamanda karşısına çıkan Turgay, onun kaçış güzergâhı olur. Bu zamana kadar yapmayı aklına bile getirmediği, değerlerine ters düşen bir işi onun rehberliğiyle kendisine meslek edinir.

Turgay'ın çaldığı iki televizyon, iki bilgisayar mı hırsızlık mı? Sabaha kadar işledi beni. “Gel,” dedi, “benimle çalış. Ben çalışırım sen erketede kalırsın, yaramaz bir durum oldu mu benim telefonu mu çaldırırsın ben de uzamanın yolunu ararım. Sonra belirlediğimiz bir yerde buluşuruz.” Yok, bunu yapamam ben, korkarım. (...) Üç aya yakın yaptım bu işi (Olduğu Kadar Güzeldik, “İşe Çıkılacak Gün”, s.48-49).

Yaşam karşısında yenik düşmeyi gururuna yediremediği için hırsızlık yapan başkişi, girdiği her iş gibi bunda da başarısız olur. Küçük şehirden kaçarak başlattığı kendi benliğini arama macerasını, hırsızlık için girdiği evlerden birinden korkuyla kaçarken köpeklerin saldırısına uğramasıyla sonlandırır. Onun hikâyesi hastane odasında hem ruhsal hem de fiziki yaralarıyla nasıl baş edeceğini düşünürken son bulur.

2.2.4. Yabancılaşma/ Yalnızlık

Kişinin kendilik değerlerini yitirip öteki olma yolunda ilerlemesi şeklinde tanımlanabilecek yabancılaşma, “bilincin kendi dışından ve kendinden aldığı uyumsuzluk duygusudur” (Timuçin 1994: 19). İnsan, yabancılaşma sonucu kendisiyle ve kendilik değerleriyle çatışır. “Çatışma en geniş anlamıyla ontolojik kökenli bir uyumsuzluktur. Kişi ve toplumu oluşturan bireyler kendisi ve değerleriyle ne kadar çok çatışırsa o derece kendini güvensiz, yalnız, ötelenmiş ve yalıtılmış hisseder” (Şahin, 2016: 16). Modernizmin kaçınılmaz sonuçlarından biri olan yabancılaşma beraberinde getirdiği yalnızlık, izleksel boyutta Mahir Ünsal Eriş'in anlatılarında da bulunur. “Bana Küstüler”, “Benim Adım Feridun”, “Stoper”, “Gül Özlem Gül”, “Bir Sürgün Anısı” öykülerinde bu temi işleyen yazar, modernizimle birlikte gelinecek noktada insanın içinde bulunduğu açmazları ve sıkıntıları, bireyin bu durumu kendi içinde sorunsal hale getirdiğini eserlerine yansıtır.

“Bana Küstüler” isimli öykü arkadaşları tarafından yalnızlığa itilen liseli gencin nasıl kendisine ve çevresindekilere yabancılaştığı anlatılır. Arkadaşları ona küstüğü için yalnızlaşan başkişi içsel anlamda bu durumdan rahatsızlık duyar.

Affetmediler bir daha. Onları kurtarmak için kaçtığıma inanmadılar hiç. Nerde görseler kafalarını çevirdiler. Ben nereye girsem onlar dışarı çıktılar. (...) Yalnızlık içinde kaldım. (...) Mahvettiler bir yılımı. Hatta sonrasında bile gelemedim kendime hiç. (...) Arkadaşsız kalmanın ne demek olduğunu bilemezsiniz, onlar da bilemezler (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Bana Küstüler,” s.50).

İnsanın en büyük çabalarından biri, yalıtılmış tek bir varlık olarak değil, bir grubun ya da toplumun üyesi olarak yaşamını devam ettirmesidir (Adler, 2011a: 25). Sosyal yaşamdaki yetersizlik duygusu ise kişiyi bu güvenli alandan uzaklaştırır. Arkadaşları tarafından öteki konumuna düşürülen, görülmeyen başkişinin hayatla olan uyumsuzluğu da böyle bir arka planda gerçekleşir. Onun yaşadığı yalıtım, soyutlanma ve dışlanma hâli bütün hayatını şekillendirir. Suçsuz yere yok sayılmayı kendisine yediremez ve içine kapanır. Mutsuz geçen ilk gençlik yılları, huzursuz ve özgüvensiz yetişkinliğin kapılarını aralar.

Pul pul, kurdeşen gibi sivilce döktüm. Günlerce konuşmadığım zamanlar oldu. Odamdan bile çıkmadım neredeyse üniversiteyi kazanana kadar (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Bana Küstüler”, s.39).

Ergenlik döneminde arkadaşlık ilişkilerinin kötüye gitmesiyle birlikte tek başına kalan başkişi için yalnızlık; çaresiz olmak, dünyayı -insanları ve nesneleri- kendi gücüyle kavrayamamaktır; bu dünya karşı koyamadığı hâlde üzerine saldırması demektir (Fromm, 2011: 18). Çevresindekilerle ne kadar iletişim kurmaya çalışsa da yok sayılır ve iletişim kuramadığı için yabancılaşır.

“Benim Adım Feridun” anlatısı, başkişinin kendisine ve değerlerine yabancılaşma öyküsünün metne aktarımıdır. Başkişi yalnızlıktan “*bittikçe altüst edilen bir kum saati gibi damla damla tükenirken*” (Olduğu Kadar Güzeldir, “Benim Adım Feridun”, s.25) kendisine yabancılaşır.

Bir de yalnızlık var, onu da hesaba katmak lazım. İlk başlarda onsuzluk sanıyorsun bunu ama değil, basbayağı yalnızlık işte. Aynalarda kendini görmekten sıkılacak kadar yalnızlık, yatağa yattığında kendi kokunu duymaktan öğürecektir kadar... Kimseyi istemiyorsun yanında, ama durup durup da yalnızlıktan şikâyet edesin geliyor. Bir şeyden şikâyet edebilmek için bile insan lazım. Öyle hileli bir şey bu ((Olduğu Kadar Güzeldir, “Benim Adım Feridun”, s.23-24).

Kendisine yabancılaştıkça yalnızlaşan başkişi, bu duygudan kurtulmak için Erdek’e gider. Burada hiç tanımadığı insanların düğününe katılır ve yıllar önce kaybettiği aile sıcaklığını yeniden, tanıştığı kişiler sayesinde, bulur. Yanlış anlaşılma yüzünden ailenin içine alınan ve “Feridun” olan başkişi, bu ismin ona verdiği ayrıcalıkla hem kendisiyle hem de toplumla barışır. Öykünün başlarında yaşamdaki birey olma içgüdüsunü kaybeden başkişi Erdek’te geçirdiği güzel anlar sayesinde içinde bulunduğu ben x öteki çatışmasını sonlandırır.

Yabancılaşma/ yalnızlık izlekleri etrafında şekillenen “Stoper” isimli anlatının başkişisi, yaşadığı olaylar neticesinde kendine yabancılaşan babası yüzünden yalnızlaşır. Çok sevdiği futbolda istediği yere gelemeyen, başarısızlıklarla dolu hayatını kendisine yakıştıramayan baba, kalabalıklar içinde kendisine yabancılaşıp yalnızlaşır.

Babam, yüzü müsvedde kâğıdı gibi solgun, göz altları böbrek belası çekermiş gibi çökkün döndü evine. Sonra da bir daha neredeyse hiç kıpırdamadan geçirdi hayatını evimizde. Kıpırdarsa, gündüzleri bütün babalar gibi evden çıkar, işe gider, maça gider, kahveye, çarşıya uğrarsa, farkına varırız da alay ederiz sanıyormuş gibi öylece durdu. Konuşmadı, görünmedi, gülmedi, ağlamadı, bağırmadı, çıkmadı; öylece durdu kaldı (Olduğu Kadar Güzeldir, “Stoper”, s.117-118).

Hayatın realitesi ve hazlarıyla çatışma halinde olan, bunlar arasında bir denge kuramadığı için sinirsel ve ruhsal bozukluklar yaşayan (Fromm, 2001: 42), içine kapanma ve kendisiyle çatışma hâli yüzünden evde hiçbir hayat belirtisi göstermeden öylece duran babayla yaşamının ağırlığı altında ezilen başkişi, babasının çevresindekilere ve kendisine nasıl yabancılaştığını şu şekilde açıklar:

O, gurur meselesi haline getirdiği şeyle etrafına ördüğü koca setin dışında bıraktı bizi. Aynı evde oluşumuz tesadüfmüş gibi davranmayı seçti, (...) Üsküdar'ın göbeğindeki evimizin içinde babam, bir dağ evinde tek başına yaşamayı seçti, bizi ve dünyayı birbirimize bırakarak (Olduğu Kadar Güzeldir, “Stoper”, s.121).

Başarısızlığa katlanamayan ve kendisini cezalandırmak için eve kapanan babanın psikolojik durumu bütün aileyi etkiler. Başkişi bu hayatsız evden ancak üniversiteye gittiğinde kurtulur. Başka dünyaların varlığından burada haberdar olur ve “*yeni hayatının coşkulu akışıyla*” (Olduğu Kadar Güzeldir, “Stoper”, s.122) değişir.

Kendine ve yaşadığı toplumun gerçeklerine yabancılaşma “Gül Özlem Gül” öyküsünün temel izleğidir. Uzun çelişkiler zinciri içeren yabancılaşma sürecinin sona ermesi rahat yaşama koşullarına bağlı değil, sorumluluk, düşünce ve duygunun evrenselleşmesine bağlıdır (Eliuz, 2004 :285). Özne çatışmalar altında ezilen birey, tinsel çöküş içerisinde çırpınırken gerçeklerden kaçarak yeni bir dünya arayışına girer. Ataerkil toplum kısıncasında kalmış, kocası tarafından yeterince anlaşılmadığını düşünen, bundan dolayı dünyaya/eve yabancılaşan Özlem, kendilik mücadelesi içinde, kendi doğruları ve bakış açısıyla hayat kurmaya çalışır fakat bunda başarısız olur.

Kendilikle ilgili ilk tanımlar Wiliam James tarafından yapılır. Ruhsal, maddi ve sosyal, bedensel kendilikten söz eden James, ruhsal kendiliği kişinin düşünceleriyle kendi adına oluşturduğu şey olarak tanımlar. Maddi kendilikle ise kişinin sahip olduğu maddi şeyleri yani eşya, aile gibi unsurları ifade eder. Sosyal, bedensel kendilik ise kişinin diğerlerinin gözünde nasıl algılandığına dair düşünceleridir (Tepeli ve Hanoğlu, 2018: 106-107). Öyküde başkişi, ilk olarak maddi kendiliğini/benliğini sorgular. Kendine aldığı sayısız hediyeyle maddi kendiliğindeki eksik yanı gidermeye çalışır.

Hediyeleri alması, güzel güzel paketler yaptırması, sonra da evde onları hakikaten de başkası almış gibi heyecanlanması öyle tatlı, öyle iyi gelmişti ki... (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.53).

İlk başlarda kendine aldığı şeylerle maddi yönünü doyurduğunu zanneden başkişi, öykünün ilerleyen kısımlarında ruhsal benliğinin peşine düşer ve girdiği kendilik mücadelesini daha da şiddetlendirir. Öyküde kendilik meselesinin sorgulandığı ve daha ciddi boyuta taşındığı kısım, başkişinin soyadı konusundaki düşüncelerini söylediği yerdir. Kocasının soyadını kullanmayı manasız bulur ve bunu kendine yapılmış saygısızlık olarak kabul eder.

Geçmişte yaşadıklarının ağırlığı altında ezilen Özlem, değerlerine yabancılaşıp geleneksel normları kabul etmediği için “kendisine özgü duygu ve düşünce işlevleri dışındaki bir objeye aktarmış olduğu için artık kendisi değildir. Ondandır hiçbir “ben” ya da kimlik duygusu yoktur.” (Fromm, 2001: 65). Tek başına, kendi olarak yaşamının derdinde olsa da yeni hayatında kendi için temenni ettiği şeyi, soyadı olarak belirlese de değerlerine yabancılaştığı için yeni kimliğini inşa edemez.

Belki boşanınca kendine bir soyadı seçer, onu alırdı. Hatta belki “Gül” olurdu. Böylece tam adı “Gül Özlem Gül” diye yazılırdı. Kalan ömrünü mutluluk içinde geçirmesini emreden yeni bir kimlik. Oh be! (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.59).

O, hayatındaki tüm erkeklerin otoritesini reddedip kendi dünyasının yöneteni, sahibi olma niyetindedir. Onun sahip olduğu kimliği reddedişi ve akabinde yeni kimlik arayışı; yalnızlığı ve bulunduğu topluma yabancılaşmasıyla ilgilidir. Büyük bir hevesle kurduğu yeni hayatı, gözlerini o kadar kamaştırmış, “*şahsi saadetiyle [o kadar] delir*” (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.57) miştir ki gözünün önündeki felaketi göremez olur. Felaketin habercisi olan sarı tozu dahi hayatına yakıştırdığı bir arka fona çevirir.

Sanki bu eşiğinde beklediği yeni hayatı, eski bir Türk filminin saflığı ve heyecanı ile doluydu da o yüzden o yılların tadını çağırarak bir filtre gelip çökmüştü bugünlere (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s. 60).

Kendilik mücadelesini erkeği (kocasını) dışlayarak, bencilleşerek, diğer insanlara karşı düşünceli tavrını yitirerek sürdürdüğü için, “*bu dünyada kendi yaptıkları dışında kimsenin yapip ettiklerinde bir gram sorumluluk duymayıp*” (Sarıyaz, “Gül Özlem Gül”, s.59) yeni dünyasını, yeni kimliğini bu pervasız anlayışın üzerinde inşa etmeye çalıştığı için dünyası/evi yıkılır ve mücadelesinde başarısız olur.

“Bir Sürgün Anısı” simli anlatı yabancılaşma/yalnızlık temi etrafında kurgulanır. Başkişi ve eşi sürgün edildikleri İç Anadolu kasabasında, oranın yerlileri tarafından ötekileştirilir. Kasabalılar kendilerine benzemeyen, yabancı gördükleri bu çiftle sağlıklı iletişim kuramazlar. Böylece iletişimsizliğin mekânı olan kasaba, başkişi ve eşini yalnızlığa iter.

Şehirli ve modern havalara kapıldığımızı, onlara üstten bakan bir çalım içinde olduğumuzu düşünüp küçümsüyorlardı bizi. Sevmiyorlardı. Zaten küçük yerd. Benim sendikacılığım ve soruşturma üstüne soruşturma yemelerim yüzünden kasabalarına sürüldüğümü, buraya da daha önce sürüldüğüm bir başka yerden geldiğimi herkes biliyordu. Garipseniyor, yabancılanıyor, küçümseniyorduk (Kara Yarı, “Bir Sürgün Anısı”, s.28).

Yabancı olma durumundan rahatsız olan başkişi ve eşi için kasabaya, kasabanın geleneklerine yabancı olmak, oraya ait hissetmemek, onları eğreti bir yaşam sürmeye zorlar. Bulunduğu zaman ve mekândan memnun olmayan bu kişiler, kendilerini bir yere ait hissetmedikleri için yersiz-yurtsuzlaşırlar. Yersiz-yurtsuzlaşma; köklerinden kopma, geleneğe sırt çevirme, bir kişiyle ya da bir şeyle bağ kuramama durumu (Yardımcıoğlu ve Kaplan, 2018: 79) olarak tanımlanabilir.

Anlatılarda; kadına şiddet, intihar, cinsel sapma, sosyal adaletsizlik başlıca toplumsal bozulma ve yabancılaşmanın nedenidir. Bu toplumsal sorunların içinde kendini gerçekleştirmek isteyen bireyler sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel ve psikolojik açıdan yabancılaşma yaşar.

2.2.5. Kaçış

Gerçekte olduğu ve olmak istediği kişi arasında denge kuramayınca bunalıma giren birey hayatın içerisinde kendini ve çevresindeki yaşamı sorgulamaya başlar. Kendisiyle ve ötekiyle sağlıklı bir yüzleşme ve hâli kabulleniş gerçekleştiremeyen birey bunalıma girer. Kaçış, birey bunalımdayken içinden çıkamadığı, olumsuzluklarla mücadele edemediği durumlarda gerçekleşir. Kişi içe kapanmayla, kendi ben'iyle olan değilleyici ilişkisinin sonucu olarak kendini giderek daha çok iletişimden koparır. (Kierkegaard, 2004: 140) Hem düşsel hem de eylemsel boyutta meydana gelen kaçış, Mahir Ünsal Eriş'in anlatılarında genellikle hayal kırıklığıyla son bulur; bazen psikolojik ölümün bir sonucu bazen de fiziksel ölüme sürükleyen bir metafora dönüşür.

Kaçış temı; “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, “Dedemin Turnası”, “Sevgi Çağının Sonu”, “Gece Nöbeti” başlıklı anlatılarda kahramanları fiziksel ölüme sürükler. Karşı değerin kişi düzlemindeki isimler yüzünden hayata karşı savunma yeteneklerini, güvencelerini kaybeden bu kişiler, büyük bir ruhsal bunalımın sonucuyla da olsa kendi istekleriyle- bir kurtuluş yolu olarak intiharı seçerek- yaşamlarına son verirler.

“Kanatlarımız Olsa Be Metin” in başkişisi, gençliğinde çevresi tarafından beğenilen, sevilip, sayılan bir adamken; yetişkinliğinde yaptığı hatalar yüzünden dışlanan, akli melekelerini yitiren bir adama dönüşen Mavi Haydar’dır. Onun hikâyesi Metin isimli “tanık olan ben” tarafından aktarılır. Başkişi üzerinden kaçış, arayış hayata tutunma ve var olma mücadeleleri somutlaştırır.

Adına yaşamak dediği, yıllar süren bir intiharın sonuna gelmişti demek. Daha fazla uzamasına dayanamamıştı. Biz akli alındı sanıyorduk, o doğduğundan beri uyuduğu uykusundan uyanıyormuş meğer. Gelemedim kendime, oturdum kaldım. (...) Haydar, Mavi Haydar; göğün mavisine karışmaya kalkışmıştı en sonunda, başarmıştı da. Yükselen salıncağı, bomboş dönmüştü (Olduğu Kadar Güzeldik, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, s.72).

Kendi özünü koruması gereken “bunu gerçekleştirebilmek için ise dünyaya atılması, acı çekmesi, savaşması şart” (Eliuz, 2013: 82) olan Mavi Haydar buna güç yettiremez ve çevresindekilerle sağlıklı iletişim kuramadığı için hayallerine sığınır. Gençliğinde “*kolalı bir hürmetle anılan*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, s.63) bu adam, hayatta kalabilmek için yaşamın acı realitesinden kaçmayı tercih ederek gizli bir örgüt kurar. Bu örgütün hem kurucusu hem lideridir. Sevdiği birkaç isim hariç kimseyi örgütüne almayı kabul etmez. Hayal dünyasında şekillendirdiği bu örgüt onun son sığınağıdır. Onunla olan bağlantısı da bitince yalnızlığının üstesinden gelemeyip tutsaklığından kurtulamayınca (Fromm, 2011: 19) ölümü bir kaçış olarak görür ve yaşamına son verir.

Kaçış izleği “Bir Konsomatris Hikâyesi” başlıklı anlatıda norm karakter ablanın yaşadıkları karşısında aldığı tavırla birlikte görünür kılınır. Yaşadığı taciz yüzünden varlığıyla özü arasındaki dengeyi kaybeden abla önce ciddi bir bunalım geçirir sonra da kaçış yolu olarak ölmeyi seçer.

Üç yıldır pavyonlarda, müzikhollerde, kulüplerde çalışmış ablam. Sahip çıkana da yok. Kepsutludan sonra bir adam daha olmuş. Hamile kalmış ondan. Döve döve düşmüş çocuk, bir hafta on gün kadar önce. Hastane de yatmış bir hafta, çok kan kaybetmiş. Otele çıkınca da gelememiş kendine bir daha Sonrası malum olay... (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, s.73).

Anlatıda ötekinin fiziksel ve ruhsal saldırısına maruz kalan, yapmak istemediği işlere sokulan, yaşadığı iç-dış çatışmalara rağmen varlığını devam ettirmek isteyen abla, hayat karşısında aldığı son darbe ile yaşama arzusunu yitirir. Bebeğinin ölmesiyle dünya onun için yaşanır bir yer olmaktan tamamen uzaklaşır ve ölümü bir kaçış alanı olarak görüp intihar eder.

“Mektup Yazacak Gün” öyküsü ayrılık acısı çeken başkişinin, bu histen ve korkularından korunmak için kendisine zırh örmesinin gösterimini sunar. Başkişi üzerinden kaçış, arayış, korku, tutunma, var olma mücadeleleri somutlaştırılır. Eserin ismi söylenmeyen başkişisi evinin içinde ayrılık acısını, yalnızlığının nedenlerini, ayrılık ve yalnızlık sebebiyle nükseden çocukluk korkusunu hikâye eder. Onun bunalıtı ve sıkışmışlık hâli, sevgilisi olduğu sürece durgunlaşır. Ama ayrıldıklarında aynı ruh hâliyle yeniden yüzleşir: korkulu, takıntılı ve utangaç bir tiptir. “*Bekar evinin tüm duygusuzluğu*” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Mektup Yazacak Gün”, s. 85) içinde kendisini tüm dünyadan soyutlar şekilde otururken bu sefer de yardımına anne ve babası koşar ve onu bu psikolojik bunalımın içinden kısa süre de olsa çıkarırlar.

Bir haftadır pek aklıma gelmiyordu, onlar buradayken oyalanabiliyordum. Ailenin insanı kendine dönüştüren, birdenbire o eski düzene döndürtüveren bir büyü var. Gittiklerinde bir tuhaf oluyorsun, sanki biraz daha kalsalar evin içindeki varlıkları ağırlaşmayacakmış, her hareketin, para ve vakit harcadığın her şey onlara batmayacakmış gibi. Aileyken, ailenin dışında kalan dünyayı dışarıda bırakabilmek mümkün... (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Mektup Yazacak Gün”, s. 85).

Benliğinin devamını, sağlıklı yaşam sürme yetkesini ötekinin varlığına bağlayan başkişi için hem sevgilisi hem de anne ve babası kaçış güzergâhı olur. Onda “yalnızlık duygusu yoğun bir korku uyandırır” (Fromm, 2011: 18). Korkularıyla, yalnızlığıyla sağlıklı bir birey olarak yüzleşemeyen başkişi yanında hep birine ihtiyaç duyar ya da kafasını dağıtmak için -çünkü boş durduğu her an panikler ve sıkıntısı artar- bir işe koyulur.

Işıklar ancak bir hayat belirtisi verecek kadara dek azaltılmış, kafa, kulaklardan içine cıva doluyormuş gibi ağırlaşmış, göğüs daraldıkça daralmıştı yine. Kaçarı yok, oturdum bir mektup yazdım ben de. Üşenmedim, sayfalarca yazdım, kimi yerlerde derdimi anlatayım diye aynı lafı döne dolandıra uzattım, kimi yerde beni özlesin istedim, kimi yerde azarladım azıcık, on iki sayfayı elyazısı doldurdum (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Mektup Yazacak Gün”, s.86).

Hayata tutunabilmesi için ötekine mecbur olduğunu düşünen başkişi, derdini sıkıntısını anlatmak için, hiçbir etkisi olmayacağını bile bile sevgilisine mektup yazar. Mektup yazma isteği yalnızlığını örtme isteğiyle paralel ilerler. Uzun bir mektup yazdıktan sonra bu mahcup “*duyguyu bir seferde kusan mızızlılığı [n]dan*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Mektup Yazacak Gün”, s.86) utanıp mektubu gözünün önünden kaldırır ve uyumak için yatağına gider. Fakat bu sefer de hislerinden kaçmak için çocukluktan beri süregelen korkusunu bilinçaltından çağırır ve onun üzerine düşünür.

Bir beş dakika geçti geçmedi, gözlerim uykunun balıyla odanın loş karası arasında gidip gelmeye başlamıştı ki bir tıkırtı duyar gibi oldum içimden. Üşendim yine de bakmaya. Yaklaşık üçte birini tek başıma geçirdiğim ömrümde hemen her gecem, eve hırsız gireceği korkusuyla yata giderek sonlandı beni (...) sakil bir korku ama bu. Nasıl desem, bir takıntı gibi diyeyim (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Mektup Yazacak Gün”, s.86-87).

İsimsiz, var oluşunu ispat edemeyen başkişi yalnızlıktan ve korkularından kaçmak ister. Onun kendini güvende hissedememe ve çevresindekilerle sağlıklı iletişim kuramama, sürekli tedirgin ve şüpheli ruh hâli paranoid ruh hâlinin belirtileridir. Paranoid kişiler “başkalarının davranışlarını kötü niyetli olarak yorumlayıp, sürekli bir güvensizlik ve kuşkuculuk içinde” (Şahin,2009: 47) dirler. Başkişi de ömrü boyunca evine hırsız gireceğinden korkar ve rahat bir şekilde uyumaz.

Ömrüm boyunca hırsız girecek diye uykuyla kavga etmişim ve en sonunda tek başıma yaşadığım eve hırsız girmişti. O da çalacak sadece ajandayı bulmuştu. Mektubumun, acısına uyuduğum kadının eline geçmesinden bile utanarak uykuya dalarken aynı mektubun hiç tanımadığım bir hırsızın eline geçmiş olduğu gerçeğine uyanmışım (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Mektup Yazacak Gün”, s.90).

Mektubunun yabancı bir insanın elinde olmasından rahatsızlık ve tedirginlik duyan başkişi, utancının etkisiyle korkusunu unuttur ve hırsıza rezil olduğunu düşünerek karakoldan ifade vererek ayrılır. Yol boyunca mektup yazdığı için kendine kızar. Hissettikleriyle, eylemleriyle barışık olmayan başkişi, mektubun apartmanın altındaki bökçü kasiyerinin eline geçtiğini öğrenmesiyle iyice huzursuz olur.

“Abi sizinmiş galiba, çocuklar servisten dönerken bulmuşlar lisenin köşesinde.” Al işte donum da düşmüş, sokağın ortasında bir bökçünün bol çıraklı kapısı önünde daltaşak kalakalmışım. “Sağ olasın,” deyip göz göze gelmeden aldım elinden, yağmurlu kaldırımdan ıslanmış, çamurdan kirlenmiş ajandayı. Koşa koşa bökçünün tam üstündeki evime çıktım. Zarf içindeydi ve açılmıştı. Üstelik ıslaktı da. Biri okumuştı işte. (...) Hışımla yırtarak hırsızın da bökçünün de anasına sövdüm (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Mektup Yazacak Gün”, s.91).

Öteki tarafından mahremiyetinin ifşa edilmesiyle huzursuzluğu artan başkişinin bu durumu kolay atlatmaması onun paranoid kişiliğiyle alakalıdır. “Paranoidin dışarıdaki ötekilere yönelttiği düşmanlık, nefret ve öfke, iç dünyasında kendini suçlu bulmasının ve kibirli bir üst-benliğin ifadeleridir. Bir an bile huzur bulamıyor olmanın sebebi de budur” (Özmen, 2006: 171). Başkişi, yalnızlığı yüzünden nükseden evine hırsız girme korkusundan ancak gerçek olduğunda kurtulur.

Kaçış izleği “Stoper” isimli öyküde norm karakter babanın yaşama karşı duruşunu belirleyen konumda ele alınır. Yaşamdan istediğini alamayan, hayallerini gerçekleştiremeyen, dünya ile sessiz bir çatışma halinde olan baba, hep pasif bir bircimde geri çekilir ve içine kapanır.

Babaannemin ölmek için tam da o günü seçmesi falan hep babamın yüzündendi. Bir tek futbolu bari becerdiğine inanırken ondan da dersini alınca babam tamamen ortadan kalkmayı seçti. Kendini tedavülden kaldırdı, evin salonunda, pencere kenarında, televizyona karşı bir masaya oturttu (Olduğu Kadar Güzeldik, “Stoper”, s.119).

Baba, “hayatın güçlükleri karşısında mücadele etmek, kötü şartları iyiye doğru değiştirmek yerine; genellikle çareyi” (Korkmaz, 1996: 268) kaçmakta bulur. Başaramadıkları yüzünden hayal kırıklığı yaşayan baba kendi dünyası içinde yaşayıp, onu hayata bağlamaya çalışan oğluna ve eşine direnç gösterir. Hayata küsmüş bir babanın gölgesinde büyüyen başkişi de depresif evden kaçmanın yollarını arar ve üniversite eğitimi için Ankara’ya giderken baba evinde üzerine yapışan “*yılgınlık, üzgünlük hallerini*” (Olduğu Kadar Güzeldik, “Stoper”, s.122) geride bırakır.

2.2.6. Sevgi/ Aşk

Aşk, öznelliği sebebiyle tarif edilmesi zor bir kavramdır. Kişiden kişiye göre etkisini değiştiren aşk genel olarak “insanı bir şeye veya bir kimseye karşı yakın ilgi ve bağlılık göstermeye yönelten duygu; muhabbet, bir kimse veya bir şeye karşı duyulan çok kuvvetli sevgi ve bağlılık duygusu; sevi” (TDK, 1998: 153), diye tanımlanır. Kişiyi düşünsel, duygusal, fizyolojik açıdan etkileyen ve onun karmaşık ruh haline bürünmesine neden olan aşkın duygusal-manevi yönünden ve fiziksel-maddi boyutundan söz etmek mümkündür. Duygusal-manevi yönünde sevgi, sadakat ve romantizm gibi duygular; fiziksel-maddi boyutunda ise cinsellik, erotizm gibi unsurlar ön plana çıkar (Güneş, 2016: 173). Aşk bu kavramlar ile sık sık birlikte ele alınır. Kişi tek taraflı platonik aşk yaşayabileceği gibi bunu ilgi duyduğu kişiye açılarak bir ilişki haline getirebilir ya da aşkı arzu ve fizyolojik ihtiyaçlarını karşılamak için bir araç olarak kullanabilir.

Mahir Ünsal Eriş’in öykülerindeki ilişkilerde dostluk ve cinsellikle beraber ele alınan sevgi/aşk temı, anlatı karakterleri için eş zamanlı olarak öfkeyi, mutsuzluğu, yalnızlığı ve ölümü çağrıştırır. Tutkulu bir şekilde seven öykü kişilerinin dünyasında bu olgular birlikte yer alır. Bunlara ek olarak güven x güvensizlik, kıskançlık gibi duygular da sevgi/aşkla birlikte var olarak kimi olumlu kimi olumsuz yönleriyle sevgi/aşk temini destekler ya da olumsuz yönde etkiler. “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, “Kimi Sevse Gülderen”, “Biten Bir Aşkın Ardından”, “Mektup Yazacak Gün”, “İstop”, “Sarı”, “Şengül”, “Hep Klinsmann’ın Yüzünden” isimli anlatılar bu tema etrafında şekillenir.

“Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, “Şengül”, “Sarı” ve “Hep Klinsmann’ın Yüzünden” isimli öykülerin başkişileri çocuklardan oluşur. Çocuk başkişilerin hayatlarını yönlendiren,

olumsuzluklar karşısında onlara destek çıkan, yaşam enerjisi veren arkadaşları ya da ilk aşkları entrik kurguya dahil edilerek anlatılar boyutlandırılır. Başkişiler, sevgiyle bağlandığı bu kişiler sayesinde hayatı öğrenir.

“Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar” isimli öyküde sevgi temi, dostluk ve ölüm temi ile birlikte ele alınır. Arkadaş sevgisi, öykü kişileri arasında iletişimi kuvvetlendiren bir bağdır. Başkişinin arkadaşı Serkan ile yaşadığı olaylar onun içsel gelişim ve değişiminde önemli rol oynar. Başkişinin en yakın arkadaşı Serkan’la yaşadığı mutlu günlerini ve onun ölümüyle nasıl boşluğa düştüğünü anlattığı metinde zıt karakterlere ve farklı yaşam koşullarına sahip iki çocuğun arkadaşlık ettiği görülür. Başkişi zengin bir ailenin çocuğudur. Okula gider, konforlu bir evde kendisine ait odası vardır; Evlilik dışı bir ilişkiden dünyaya gelen Serkan ise genelevde çalışan bir kadının oğludur. Serkan, genelde yetersiz şekilde bakılır, yabancı insanlar tarafından beslenerek yetişir ve daha sonra kendisine karşı gösterilen küçümsemenin karşısında acı çeker (Adler, 2011b: 133). Annesiyle birlikte yozlaşmanın mekân düzeyindeki göstergesi olan genelevde kalır, arkadaşları gibi okula gitmez, her daim pasaklı ve özensizdir.

Sarışın ve çilli bir karnabahara benzerdi Serkan’ın kafası. Yuvarlacık ve pütür pütürdü. Saçlarının küçük kıvrımlarının, komşannemin samanlığında saklambaç oynadığımız zamanlarda çerçöple dolardı. Samanlıktan çıkınca benim dümdüz-ipek gibi derdi annem- saçlarımı silkeleyerek kurtulduğum pisten pasaktan onu tek tek ayıklamak zorunda kalırdık (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, s.11).

Farklı hayat şartları içinde yaşayıp arkadaş olan bu iki çocuk birbirlerine görmedikleri dünyaların kapılarını aralar; başkişi *Serkan* ile birlikte geneleve gittiğinde merak duygusunu giderir; Serkan, başkişinin evine gidince “*ikişerli patlamış dört yumurtadan*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, s.14) iki iki yemenin zevkine varır. Burada hayatında hiç görmediği bollukla karşılaşır. Birlikte günlerini gün ederlerken, kahraman anlatıcı “*benim en eski dostumdu Serkan*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, s.11) dediği arkadaşının ölüm haberini mahallelilerden alır.

“Hep Klinsmann’ın Yüzünden” başlıklı anlatının başkişisi, Şefika adındaki kıza aşiktir. Şefika, annesinin köyden akrabasının kızıdır. Şefika’nın evlerine gelmesiyle aşk duygusuyla tanışan başkişi onun sayesinde “*hayatı[nın] en güzel üç buçuk haftası[nı]*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Hep Klinsmann’ın Yüzünden”, s.99) yaşar.

Ben Şefika’ya âşık oldum ilk. Karaydı Şefika. Kıvrır kıvrır saçları vardı, kulağında anasından yadigâr, düşük ayarlısından iki küpeyle, duvara asılan Arap kızı biblolarına benzerdi. Avuç içleri pembeydi, yumuşacıktı, sıcaktı. Dişleri çürük, nefesi üzgün, neşesi ağlamaklıydı (BBFÇE: 93).

Varlığıyla başkişiyi mutlu eden Şefika annesini kaybetme korkusuyla yaşayan, yoksul bir kızıdır. Olacaklardan önceden haberdarmış gibi her daim hüznü ve ağlamaklıdır. Âşık olduğu kızın

üzgün olmasına dayanamayan başkişi; onu eğlendirmek, biraz olsun hüznünü azaltmak için elinden geleni yapar.

Üzgün yüzünde gamzeli, çürük dişli kara gülüşünü görebilmek için bütün günümü ona bin bir türlü şaklabanlık yaparak, leblebi tozuyla, deterjanlı su ve musluk hortumuyla, gazetelerden kesilmiş meşhur fotoğraflarıyla yeni yeni oyunlar icat ederek geçiriyordum. Her gün biraz daha çok seviyordum onu (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Hep Klinsmann’ın Yüzünden”, s.97).

Şefika’ya duyduğu sevgi/aşkla büyüdüğünü hissedenden başkişi, onunla gelecek hayalleri kurar fakat Şefika annesi ölünce daha iyi şartlarda yetişmek için İstanbul’a zengin bir ailenin yanına gönderilir ve başkişinin hayalleri yarım kalır. Şefika’nın hayatına girmesiyle birlikte aşk ve ölüm olgularıyla tanışan başkişi; öykünün sonunda ayrılıkla da tanışır ve bu acıyla ne yapacağını bilemez hâle gelir. Böylece kendi olma sürecini henüz tamamlamayan başkişi için Şefika ile yaşadıkları ona çok şey öğretir.

“Şengül” isimli anlatıda sevgi/aşk temi ölüm temasıyla birlikte işlenir ve başkişinin kendinden yaşça büyük olan komşusu Şengül’e karşı hissettikleriyle öykü dünyasına taşınır. Şengül, başkişinin ilk aşkı ve cinsel dürtülerini açığa çıkaran ilk kişidir.

Şengül’ün beyaz kollarına ışıklar vururdu cevizin yaprakları arasından. O, sabahları, çiy görmüş bahçelerinde kömür kovaşı doldururken, acele etmiş bir nisan güneşi ne yapar eder onu yakalamayı bilirdi. (...) Beni kucağına aldı mı, ağlamaklı bir sevinçle dolardı içim (Sarıyaz, “Şengül”, s.15).

Şengül’ün yanındayken kendini çok iyi hissedenden, ona derin duygularla bağlı olan başkişi, onun “yüzü[nü] domur domur memeleri ve tazecik gerdanının beyazıyla” (Sarıyaz, “Şengül”, s.17) sıvamasından hoşlanır. Fakat pek çok duyguyu bir arada taşıyarak yaklaştığı; sevdiği, acıdığı, arzuladığı Şengül’ün bir gün ortadan kaybolmasıyla boşluğa düşüp onun tarafından sevilmediğini düşünür. Şengül’ün ani gidişinin arkasındaki nedenin ölüm olduğunu düşünen başkişi, “Gelmediğine göre sevmiyordu artık; demek ki ölmüştü” (Sarıyaz, “Şengül”, s.19) şeklinde bir önermede bulunur.

“Sarı” isimli öykünün başkişisi Mıstık, babasının başka kadından çocuğu olduğunu öğrenince kıskançlık krizi geçirerek evi terk eder.

Babasına çok içerlemişti Mustafa, affedemiyordu. Yok bir daha katiyen dönmezdi o eve. Onun artık babası yoktu. Öyle bir evi de yoktu. Lanet gelsin hepsine (Sarıyaz, “Sarı”, s.29).

Anlatı baba-çocuk arasındaki ruhsal çatışmanın metne yansımasıdır. Başkişi çok sevdiği, zihninde süper kahramana dönüştürdüğü babası tarafından ihanete uğradığını düşünür ve bu durumu kaldıramaz. Yurt dışında çalışan, çok az gördüğü babasının yokluğuyla baş etmeye çalışırken bir de böyle bir şeyin olması başkişiyi ruhsal anlamda yorar.

O bebeğe mi alınacak şimdi her şey? O mu kollanacak her şeye karşı, onun mu başı okşanacak, dersleri sorulacak? Hem kim o bebek? Nereden çıktı? Üstelik de kendisi burada bütün bir yılı babasız geçirirken, bebek hep babasının yanındaydı (Sarıyaz, “Sarı”, s.31).

Mıstık böyle bir çıkmazdayken, en yakın arkadaşı Ömer yanındadır ve ona destek olmaya çalışır.

Ömer, ceza avukatının oğlu. “Bizde kalırsın,” dedi. Ama daha lafı bitmeden pişman oldu söylediğine. “İnşallah tamam kalırım demez,” diye geçirdi içinden. “İnşallah duymamıştır.” Annesi delirir çünkü. Hele bir de deprem üstü şimdi (Sarıyaz, “Sarı”, s.29).

Annesine rağmen, arkadaşına yardım etmeye çalışan Ömer, aynı zamanda başkışıye hayatın gerçeklerini gösteren, yaptığı şeyin doğru olmadığını anlatmaya çalışan üst akıl olarak anlatı dünyasında yer alır.

“İş bulup çalışırım ben. Simit satarım, su satarım. İnşaatlara giderim. Livatya’da eski evler var, boş. Onlardan birinde de yaşarım.” “Yaz bitmeyecek mi sanki,” diye düşündü Ömer, kimse su almaz ki yaz bitti mi. Fırınlarda okul zamanı çocuklara simit vermiyor zaten. Belediye başkanı sıkı sıkı tembih etmiş fırıncılara. Çalışmaya alışmasınlar da okusun çocuklar, demiş. İnşaatlarda kim ister seni. On yaşında çocuğa ne iş yaptırılır inşaatta (Sarıyaz, “Sarı”, s.30).

Modernizmle beraber geleneksel aşk yerini cinselliğin ön planda olduğu, duygusal boyutunu yitiren ilişkilere bırakır (Uğur, 2013:56). Bu bağlamda “Kimi Sevse Gülderen” isimli anlatıda sevgi/aşk cinsel kökenli ve bedenseldir. Babasının ölümüyle birlikte hayatında oluşan boşluğu yanlış erkeklerle doldurmaya çalışan başkışı, bu erkeklerin sömürü nesnesi olur. Babasının yokluğunda annesinden iyice nefret eden başkışı; onun için labirentleşen evinden uzaklaşır ve başka erkeklere sığınır. Gülderen gerçek sevgiyi ararken onların hayatında sığıntıya dönüşür.

Kendisini zayıf ve değersiz hisseden, bu duyguyu sürekli başka insanlar tarafından destek (Adler, 2011a: 144) ve sevgi görme isteğiyle telafi etmeye çalışan başkışı, ilk gençlik / ergenlik yıllarındayken kendinden yaşça büyük Tuğrul adındaki berber çırağını sever. Tuğrul’un “*Kırarım bacaklarını, okuldan çıkınca doğru eve!*” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Kimi Sevse Gülderen”, s.22) tehditlerine, Tuğrul hakkında kulağına gelen “*Tuğrul, Kıbrıslının dul karısını haftada bir, bilemedin iki yoklar, harçlığını almış.*” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Kimi Sevse Gülderen”, s.22) şeklindeki dedikodulara aldırmaz, üstüne üstlük yaptıklarını yanlış olarak da görmez. “*Yaparsa helâl olsun, erkek değil mi, yapacak elbet. Babamda oralara gittiğinde, kim bilir kimlerle...*” (Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde, “Kimi Sevse Gülderen”, s.22) diyerek aldatılmasını destekler, normalleştirir. Problemlili bir bakış açısına sahip başkışı, erkek egemenliği atında ezilmeyi sevgi/aşk sanır. İkinci sevgilisi liseli bir ergen olan Cenk’tir. Cenk için Gülderen, test çözmeye ara verdiğinde cinsel anlamda kendini tatmin edeceği bir obje gibidir. Onunla doğru düzgün iletişim kurmaz ve işi bitince de evine gönderir.

İlk kez ipeğine değdi bir erkeğin kaba ve sabırsız eli, külotunun, çorabının üstünden, aman ha, evlenecek Gülderen yarın öbür gün! İlk kez kasıklarını kasıklarına yasladı bir erkek. (...) Annesi babası evde olmadığı zamanlarda çağırırdı Gülderen'i, öpüşür koklaşırdı. Sonra, "Test çözmem lazım, çok geride kaldım!" deyip postalardı. Üniversiteyi kazanmaktan ve kasığını Gülderen'inkine yaslamaktan başka bir şey düşünmezdi (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, "Kimi Sevse Gülderen", s.24).

İlk cinsel tecrübelerini Cenk ile yaşayan başkişi, birinin onu sevmesini istediği için, Cem tarafından aşağılanıp yok sayılmaya göz yumar.

Ne kasıklar umurundaydı Gülderen'in ne de üniversite. Ama birinin onu sevişini, isteyişini severdi. Biri onu seviyor gibi olsun isterdi hep. Ona üşüdün mü diye sorsun, sıkıldın mı desin (..) isterdi. Kimse onu sevmeyecek diye korkardı çünkü. Ya sevilmezse ya anasının aşıkları olursa, evlenirse, yalnız kalırsa (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, "Kimi Sevse Gülderen", s. 24).

Yalnız kalmaktan, sevilmemekten korkan başkişinin bu dürtülerle yaşadığı aşklar, öteki için cinsel eğilimlerin şekillendirdiği aşklardır. Aşk, başkişi için gururundan ödün verdiği, benliğini zedelediği, yalnızlığını gizlediği bir şeyken, Cem ve diğerleri için cinsel çekimden başka bir şey değildir. Her ilişkisinde kendinden ödün veren başkişi; kendisinden otuz iki yaş büyük, evli patronunun sevgilisi-metresi olmasıyla bunun dozunu artırır.

İlk kez bir erkeğin yanında çıplak kaldı, çırlıçıplak ama anadan üryan. Anadolu liseli çocuklara benzer mi koskoca adam? İki öpüşmeyle kurtarabilir misin kendini Gülderen? Yok, kurtaramadı. Seve seve girdi koynuna Mithat Bey'in, bir kez daha kan gördü çarşafı. Kendi kendini tokatlamak istedi bu kez. (...) Harçlık koydu cebine çıkarken her seferinde. Parfüm aldı kendine, etek aldı, çizme aldı (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, "Kimi Sevse Gülderen", s.25).

Patronunun ona sunduğu dünyayla gözleri kamaşan ama bir türlü duygusal açlığını gideremeyen Gülderen, Mithat Bey'in verdiği parayla maddi benliğini doyurmak ister. Kendine parfüm, etek, çizme gibi hediyeler alır. Gülderen'in kendine aldığı bu hediyeler, karşı taraftan görmediği ilgiyi gösterir. Parayla her şeyin mümkün olabileceğini düşünen, kaba bir adam olan Mithat Bey, ona sadece para verir, sevebileceğini düşünüp küçük hediyeler almaz. Çünkü gerçekten Gülderen'i sevmez. Gülderen onun için sıkıcı evlilik hayatının monotonluğunu kırmaması sağlayan metrestir. Bu sebeple başkişinin maddi benliğini doyurmak için aldığı hediyeler, gerçek aşkın karşısında bulunduğu ve cinsel aşkın sembolü olduğu için KORA şemasında karşıdeğerin simge düzleminde yer alırlar. Babasını kaybettikten sonra, yalnız kalma korkusuyla babasına benzeyen insanlar tarafından seilmeyi bekleyen ama karşı cinsle sağlıklı ilişkiler kuramayan; her daim ötelenen, bir kenara atılan, seilmeyen başkişi, erkekler tarafından bir sömürü nesnesi olarak kullanıldığını bütün bunları yaşadıkdan sonra fark eder.

"Biten Bir Aşkın Ardından", "Mektup Yazacak Gün" isimli anlatılarında başkişilerin daha önce mutlu birliktelik yaşadıkları kadınlarla yeniden barışmayı ümit edişleri, "İstop" ta ise seilmediğini bile bile, her fırsatta sevgilisini görmeye giden Özkan'ın platonik aşk hikâyesi anlatılır.

“Biten Bir Aşkın Ardından” isimli anlatıda aldatma ile birlikte sunulan aşk, başkişinin duygusal dünyasını etkileyen bir olgudur. Evrenos’un, ilk gençlik yıllarında tanışıp sevgili olduğu kız, onu aldattığı için başkişiden ayrılır. Başkişi, sevgilisini aldattığı için pişmanlık duyar ve son bir şans istemek için, onu gençlik yıllarını geçirdikleri Erdek’e çağırır.

“Üç kez aldattın beni, ki bu benim bildiğim. Seni yakalamasaydım kim bilir kaç kez daha aldatacaktın. Değdi mi onca şeyi mahvetmene? Birkaç ucuz kadınla geçireceğin birkaç keyifli saat için bütün bir geleceğinden vazgeçmene değdi mi?” Sitemli oluşu, o kadınları ucuz, onlarla geçirdiğim saatleri birkaç saat buluşu beni hâlâ sevdiğindendir diye düşünmeye zorladım kendimi ama umutlanmayacak kadar acı çekiyordum. Karnım, patlayıp da içinden bir Amerikan filmi uzaylısı çıkaracakmış gibi yarılasıya bir ağrıyla dolmuştu (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Biten Bir Aşkın Ardından”, s.35).

Eski sevgilisinin hesap sorması karşısında kendini ruhsal açıdan sıkışmış hisseden başkişi, fizyolojik anlamda da iyi hissetmez; terler, karnı ağrır, midesi bulanır. Kız arkadaşına hak verdiği için tam anlamıyla kendisini savunamaz, suçluluğunu kabul ederek sadece af diler. Kızın, affetmediğini söylemesiyle de “*mide bulan[tısı], karın ağrı[sına] ve çişini tutmayan oğlan çocuğu gibi terleyişi[ne] bir de bacak ağrısı ekle[nir.]*” (Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde, “Biten Bir Aşkın Ardından”, s.35) ve anlatı sonunda sevgilisinin geri gelmeyeceği gerçeğiyle yüzleşerek hastanelik olur.

“Mektup Yazacak Gün” isimli anlatının başkişisi, evine hırsız girecek korkusuyla yalnız yaşayan gençtir. Anlatıda aşk, başkişinin yalnız kalmamak ve korkusunu gizlemesi için sığındığı bir araçtır. Sevgilisinin ondan ayrılmasıyla yalnızlaşır ve korkusu nükseder. Yalnızlık ve ayrılıkla beraber açığa çıkan hırsız girme korkusundan sevgilisine mektup yazarak kurtulmaya çalışır. Fakat sevgilisine yazdığı mektup o gece evine giren hırsız tarafından çalınır. Mektup ona geri geldiğinde ise göndermekten vazgeçip çöpe atar. Korkusuyla yüzleşen başkişinin mektubu göndermekten vazgeçmesinden artık aşka/sevgiye ihtiyacı olmadığı anlaşılabilir.

Olgun sevgi insanın kendi bütünlüğünü ve bireyselliğini koruduğu bir birleşmedir (Fromm, 2011:31). “İstop” isimli anlatıda ise sevgi/aşk, başkişinin benliğini besleyen, huzur veren bir duygu olarak değil; onu tüketen, yıpratın şey olarak yer alır. Oktay’ın, sevgilisi tarafından gerçek anlamda sevilemeyişi, kız arkadaşına duyduğu sevgiyle kendisi olarak kalması ve yalnızlıktan kurtulması önünde bir engeldir.

Ben niye seviyorum bu kadını? Birkaç haftalık mutluluğumuzdan sonra neredeyse dört yıldır bana sadece kötü ya da kayıtsız davrandığı halde bu günden güne değersizleştiğim maceranın zavallısı olmaktan neden vazgeçemiyorum? Ben bunu kendime neden yaptırıyorum. Beni bu kadar iyi bilişinden neden korkuyorum, neden böyle savunmasız, böyle âciz hissediyorum kendimi? Günler, haftalar, aylar geçiyor, iyi gitmesi şöyle dursun her geçen gün daha marazi bir kötü gidişin akışına kapılıyor tüm hayatım onunla (Kara Yarısı, “İstop”, s.40).

Sevdiği kadınla ve kendisiyle çatışan başkişi, sevgilisine bağlı değil bağımlı olduğunu farkındadır fakat bütün sorgulamalarına rağmen bir çıkar yol bulup değersizleştirildiği ilişkinin içinden çıkamaz ve dört yılını âşık olduğu kadın yüzünden aciz, sıkışmış ruh hali içinde geçirir. Sevilmediğini bildiği ilişkinin içinde onu kavga etmeye iten şey, bardağı taşıran son damla ise sevgilisi tarafından aldatılma ihtimali olur. Bu şüphe Oktay'ı çileden çıkartır. Başkişi, kendisini rahatlatacak bir cevap almak istese de umduğunu bulamaz ve sevgilisinin evinden kapı dışarı edilir.



SONUÇ ve ÖNERİLER

Hayal gücünün ve üreticiliğin ifadesi olarak insan ruhunu besleyen ve yücelten sanat dallarından biri olan edebiyat insana seslenmesi, onun estetik haz duygusunu uyandırması gibi işlevleri bakımından bütün türleri ile bireye hitap eder. Bünyesinde ister bireysel ister toplumsal muhtevaları barındırsın daima insan içindir. Edebiyat, insanın kendi içine yaptığı yolculuğun, kendini arayış sürecinin bir göstergesidir. Bu bağlamda Mahir Ünsal Eriş'in, dikkatle kurguladığı metinleri kendilik arayışının bireysel, toplumsal ve evrensel düzlemdeki ifadeleridir. Yazar, yazınsal denemeleri ile bireyin açmazlarını anlatırken mekân, zaman, anlatıcı gibi yapı unsurlarını yeniden kurgular.

Edebiyat serüvenine kendi blogunda öyküler yazarak, otuzlu yaşlarında atılan Mahir Ünsal Eriş, öykü, roman, çeviri türlerini kapsayan eserlerini hem niteliksek hem de niceliksel açıdan geliştirmeyi önceler. Her metnin yeni şeyler söylemesi gerektiğini düşünen sanatçı edebi eserlerini bu algıyla yaratım sürecine girer. Bireyi merkeze aldığı eserlerinin yapı ve temasını postmodernizmin sunduğu anlatım olanaklarından faydalanarak oluşturur. Yaşamını yazarak devam ettiren sanatçı, iyi bir yazar olmak için iyi bir okur olmak gerektiğinin bilincindedir ve bu iki eylemi hayatında paralel olarak devam ettirir.

Refik Halit Karay, Reşat Nuri Güntekin, Sait Faik Abasıyanık, Melih Cevdet Anday, Nazım Hikmet, Vüsat O. Bener, Sevgi Sosyal, Ayfer Tunç, Kemal Varol, Cemil Kavukçu gibi Türk yazarlar ile İvan Turgenyev, Michel Zevaco, Roberto Bolaño, Jean Echenoz ve Amélie Nothomb gibi yabancı yazarları okuyan sanatçı, bu süreçte kendi yazını içerik ve şekil itibarıyla geliştirir.

Mahir Ünsal Eriş çok dilli bir çevrede yetişmesinin de etkisiyle pek çok dile hâkim olur ve gençlik yıllarından itibaren çevirmenlik yaparak hayatını kazanmaya başlar. İngilizce, Fransızca, İspanyolca, İtalyanca, Boşnakça, İbranice dillerinden çeviriler yapar. Osmanlı Türkçesi ve Karamanlı Türkçesine hâkimdir. Ayrıca Arapça, Ladino ve Farsça da bilir. Farklı dünyaları ve kültürleri tanımasını sağlayan bu çeviriler, onun zihinsel dünyası, dil ve üslubu üzerinde son derece etkilidir. Dil üzerine mesai harcayan, anlatılarını büyük bir titizlikle, dil hassasiyeti içinde kaleme alan Eriş, sade bir dille inşa ettiği eserlerini devrik cümle yapısıyla, çağrışımlar ve imgelerle zenginleştirerek ifade olanaklarını genişletir ve Çağdaş Türk edebiyatı için zenginlik olan eserlerini okuyucusuyla buluşturur.

Hikâyelerinin isimleri ile metin dünyasına kapı aralayan sanatçı, konu ve tema yönünden o eseri işaret eden, tamamlayan isimler seçer. Eserine verdiği isimler ya bir kahramanın adından ya da olay örgüsüne işaret eden bir söz öbeğinden meydana gelir. Yazarın, klasik ve modern anlatıların özelliklerini bünyesinde taşıyan öykülerinde olay örgüsü, postmodern oluşunun bir sonucu olarak olay ve durumun iç içe geçmesiyle oluşur. Çalışmada anlatıların büyük çoğunluğunun olay örgüsü, olayların oluşum şekilleri ve bu olayların başkişinin hayatındaki tesiri çerçevesinde iki bölümde incelenir fakat üç ve tek bölümde incelenen anlatılar da vardır: “Kimi Sevse Gülderen”, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, “Çok Eski Bir Yonca” isimli öyküler bunlardan bazılarıdır.

Anlatma esasına bağlı metinlerin önemli yapı unsurlarından biri de bakış açısı ve anlatıcıdır. Bu yapı unsuru Mahir Ünsal Eriş’in 47 adet öyküsünün 37 tanesinde birinci tekil şahıs(ben), 9 tanesinde üçüncü tekil şahıs ve birinde ise çoğul bakış açısı ve anlatıcı kullanılır. Öykülerin %79’unda ben anlatımının tercih edilmesi yazarın bu anlatıcı türüne ağırlık verdiğini gösterir. Anlatma esasına bağlı metinlerde birinci şahıs kendini “ben” zamiriyle ifade eder ve bu anlatıcı ister ana kahraman ister gözlemci isterse de yan kahraman olsun, her koşulda kurmaca dünyanın içinden gelen kahramanlardan biridir. Eriş’in kahraman anlatıcı ile kurguladığı öykülerinde ben, “anlatan ben” ve “tecrübe eden ben” olmak üzere iki görünümde okuyucunun karşısına çıkar. “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, “Biten Bir Aşkın Ardından”, “İstop”, “Makasçı Yaşar”, “Damat’ın Hikâyesi”, “Bana Küstüler”, “Bilye Hikmet”, “Sen O Zaman Parasız Yatılıydın” kahraman bakış açısı ve anlatıcısı ile kaleme alınan bazı anlatılardır. Mahir Ünsal Eriş’in öyküleri içinde 9 tanesi tanrısal bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanır. Her şeyi bilen bu bakış açısı yazara geniş imkanlar sunar. “Kimi Sevse Gülderen”, “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikayesi”, “Sarı”, “Gül Özlem Gül” bu bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanan anlatılarından. *Sarıyaz*’da yer alan “Sevgi Çağının Sonu” isimli öykü ise çoğul bakış açısı ve anlatıcı ile kurguladığı tek öyküsüdür.

Yazarın zaman kurgusu artsürümsel özellik gösterir. Bu tip zaman kullanımında anlatıcı zamanda kesmeler, atlamalar yaparak zamanı çizgisellikten uzaklaştırır ve tinsel yönü açığa çıkarır. İnsanın dünya üzerinde konumlandığı yer olan mekân, zaman ile olan münasebetiyle beraber ruh, işlevsellik kazanır. Mahir Ünsal Eriş’in öykülerinde mekân, hem olayların dekoru konumunda fiziksel bir unsur hem de olgusal bir kaçış, duraksama ve kişinin kendini aradığı yansıma alanıdır. Labirent izlekli mekânların ön plana çıktığı anlatılarda mekânın birey üzerindeki etkisi kahramanların psikolojisini şekillendirir. Öykülerinde çoğunlukla, labirent temalı olarak kurguya dahil edilen ev “dünya köşemiz”, “ilk evrenimiz” (Bachelard, 2015: 36) değil; yalnızlık, mutsuzluk gibi olumsuz duyguların beşiği halinde tematik düzlemde karşıdeğerde bulunur. *Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde*’de “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, “Kimi Sevse Gülderen”, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, “Ringo”, “Mektup Yazacak Gün”, “Hep Klinmann’ın Yüzünden”, “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda” isimli hikâyeler, *Olduğu Kadar Güzeldik*’teki “Benim Adım Feridun”, “Dayımın Avrupa’ya Kaçırılışı”, “Zehir Miktarı”, “Stoper” ve *Sarıyaz* isimli öykü kitabındaki “Şengül”, “Gül Özlem Gül”, “Ecevit, Öpücük”, “Sevgi Çağının Sonu” isimli anlatıların, *Kara*

Yarısı'ndaki "Bir Sürgün Anısı" başlıklı öykünün ana mekânını "ev" oluşturur. Anlatılardaki diğer kapalı mekân kasabadır. Burası pek çok öykünün tematik düzleminde önemli bir yere sahiptir. "Bir Sürgün Anısı", "On iki Mehmet", "Makasçı Yaşar", "O Akşam Söyleyecektim" isimli anlatılarda ise öykü kahramanlarının duygusal ve düşünsel dönüşümleri, hayat karşısındaki tutumları bu mekân çerçevesinde verildiği için olgusal bir boyut kazanır. Genelde yozlaşmış kimselerin toplanma yeri ve kolektif kötülüğün mekânı olan kasaba; dedikodu, cinayet, iftira gibi toplumsal, ahlaki yozlaşmaya sebep olan olguların varlığıyla birlikte başkışiler için yaşanmaz olur. Foucault'un "heteropya" (Foucault, 2024: 286) kavramı bağlamında incelediğimiz diğer labirent izlekli mekânlar; otel, gazino/pavyon, hapishane, mezarlıklar ve fabrikalardır. Öykü kişileri, kendi şahsi tarihlerini, "erezyona uğra[tan]" (Foucault, 2024: 286), benliklerini zedeleyen bu mekânlarda var-oluş mücadelesine girer. Eriş'in öykü kişilerinin kendini güvende hissetmediği yerlerden biri de okuldur. Onun "İşe Çıkılacak Gün", "Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi", "Bana Küstüler", "Malibu" isimli anlatılarında okul, bireyi inşa eden, eğitici misyonundan çok; yarım bırakılan, kaçmak istenilen yer olarak anlatı dünyasına dahil edilir. Yazarın anlatılarında öykü kişilerini psikolojik anlamda destekleyen açık-geniş mekânların sayısı azdır. "Biten Bir Aşkın Ardından" ve "Benim Adım Feridun" isimli anlatılarda Erdek, başkışilerin kendilik bilincine sahip olmasını sağlayarak var oluşunu destekler. Öykü kişileri için Erdek, geçmişin tatlı anılarıyla sarıp sarmalayan ya da kaybettikleri aile sıcaklığını bulduran yerdir. İncelenen anlatılarında "ev" yalnızca Benim Adım Feridun" isimli öyküde açık mekân olarak tasvir edilir. Başkışı, Erdek'te misafir olduğu ailenin evinde yaşadığı iç aydınlanmayla yalnızlıktan kurtulur. Burada karakter, kendisi ve çevresiyle uyum içindedir.

Genellikle çocukluk döneminde veya ilk gençlik yıllarındaki yaşanmış bir olayın anlatımı üzerine kurgulanan hikâyelerin kişiler dünyasını çocuklar, aşk acısı çeken erkekler, ezilen kadınlar ve yozlaşmış tipler oluşturur. Öykülerin büyük çoğunluğunda görülen güçlü x güçsüz, yaşam x ölüm çatışmaları anlatı dünyasında tek bir özelliğin taşıyıcısı rolündeki kart karakterlerin sayısının artmasına neden olurken ben x öteki çatışmasını belirgin kılar. Olay örgüsündeki sebep- sonuç ilişkisini güçlendiren fon karakterler de Eriş'in öykülerinde fazladır.

Mahir Ünsal Eriş bireyi bütün açmazlarıyla ele aldığı öykülerinde ölüm, yozlaşma, sevgi/aşk, yabancılaşma/yalnızlık, arayış ve kaçış izleklerini kullanır. İnsanlıkla birlikte var olan bu temalar, onun anlatılarında kendine özgü bir biçimde yer alır. Diğer temalarla iç içe verilen ölüm, anlatılarda çoğunlukla doğal bir son olarak değil cinayet ya da intihar şeklinde gerçekleşir ve yozlaşmanın, yabancılaşmanın sonucudur. Yaşamın fiziksel karşısı olan ölüm, farklı bağlamlarda olsa da bütün öykü kişilerini etkiler, kimileri için kurtuluş kimileri içinse cezadır. "Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar", "Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda", "Hep Klinsmann'ın Yüzünden", "Kimi Sevse Gülderen", "Her Kanser Erken Ölümdür", "Bir Konsomatris Hikâyesi", "Sen O Zaman Parasız Yatılıdaydın", "Kanatlarımız Olsa Be Metin", "Zehir Miktarda", "Şengül", "Dedemin Turnası", "Sevgi Çağının Sonu", "Gece Nöbeti", "O Akşam Söyleyecektim", "Damat'ın Hikâyesi", "On İki

Mehmet”, “Üçüncü Pavyon” başlıklı anlatılarda ölüm, entrik kurgunun oluşmasını sağlayan bir temadır. Anlatılarda fuhuş, aldatma, kadına şiddet, maddi çıkarlar, rüşvet, cinsel sapma, dedikodu, aile içi bozulma ve ölüm şeklinde açılanan yozlaşma, öykü kişilerin yaşamla ve birbirleriyle ilişkisini belirleyen bir izlektir. “Bir Konsomatris Hikâyesi”, “Ringo”, “Vakitlice Gelmeyen Çiş”, “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi”, “İşe Çıkılacak Gün”, “Ecevit, Öpücük”, “Dedemin Turnası”, “Burada Bir Sokak”, “Makasçı Yaşar”, “Ortanca Masal”, “Birinci Pavyon”, “İkinci Pavyon” ve “Üçüncü Pavyon” isimli anlatılar yozlaşma teması etrafında kurgulanır. Öykülerde, sömürü odaklı ve kendi çıkarları doğrultusunda yaşayan yozlaşmanın kişi düzeyindeki temsilcileri, değerlerini kaybederek tematik gücün kişi düzleminde bulunan kahramanların hayatlarını olumsuz yönde etkiler. Sevgi/ aşk temi ilişkilerde dostluk ve cinsellikle birlikte ele alınır. Anlatı karakterleri için eş zamanlı olarak öfkeyi, mutsuzluğu, yalnızlığı ve ölümü çağırıştırır. Tutkulu bir şekilde seven öykü kişilerinin dünyasında bu olgular birlikte yer alır. “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”, “Kimi Sevse Gülderen”, “Biten Bir Aşkın Ardından”, “Mektup Yazacak Gün”, “İstop”, “Sarı”, “Şengül”, “Hep Klinsmann’ın Yüzünden” isimli anlatılar bu tema etrafında şekillenir. Modernizmin kaçınılmaz sonuçlarından biri olan yabancılaşma ve beraberinde getirdiği yalnızlık, izleksel boyutta Mahir Ünsal Eriş’in anlatılarında bulunur. “Bana Küstüler”, “Benim Adım Feridun”, “Stoper”, “Gül Özlem Gül”, “Bir Sürgün Anısı” öykülerinde bu temi işleyen yazar, modernizmle birlikte geline nokta insanın içinde bulunduğu açmazları ve sıkıntıları, bireyin bu durumu kendi içinde sorunsal hale getirişini eserlerine yansıtır. Kendine yabancılaşan birey, dünya üzerindeki varlığını sorgular ve bu sorgulamalar sonucu benliğini aramaya çıkar. Mahir Ünsal Eriş’in anlatılarında benlik arayışı, genellikle diğer bir kişinin varlığını gerekli kılar. Arayış içindeki kahramanlar içsel zorluklardan kurtulmak için belli bir hedefe doğru hareket ederler. Bu bazen bir kişi bazen de bir nesneye bağlılık şeklinde de kendini gösterir. “Kimi Sevse Gülderen”, “Benim Adım Feridun”, “Gül Özlem Gül” ve “Sevgi Çağının Sonu” isimli anlatılar arayış temi etrafında kurgulanır. Kendisiyle ve ötekiyle sağlıklı bir yüzleşme ve hâli kabulleniş gerçekleştiremeyen birey bunalıma girer. Kaçış, birey bunalımdayken içinden çıkamadığı, olumsuzluklarla mücadele edemediği durumlarda gerçekleşir. Hem düşsel hem de eylemsel boyutta meydana gelen kaçış, Mahir Ünsal Eriş’in anlatılarında genellikle hayal kırıklığıyla son bulur; bazen psikolojik ölümün bir sonucu bazen de fiziksel ölüme sürükleyen bir metafora dönüşür. Kaçış temi; “Kanatlarımız Olsa Be Metin”, “Bir Konsomatris Hikâyesi”, “Dedemin Turnası”, “Sevgi Çağının Sonu”, “Gece Nöbeti” başlıklı anlatılarda kahramanları fiziksel ölüme sürükler. Karşı değerın kişi düzlemindeki isimler yüzünden hayata karşı savunma yeteneklerini, güvencelerini kaybeden bu kişiler, büyük bir ruhsal bunalımın sonucuyla da olsa kendi istekleriyle- bir kurtuluş yolu olarak intiharı seçerek- yaşamlarına son verirler.

Mahir Ünsal Eriş iç monolog, iç çözümleme, bilinç akışı, anlatma, özetleme, geriye dönüş gibi anlatım teknikleriyle mesajını en iyi şekilde aktarma yoluna gider. Yazarın anlatımını şekillendiren tekniklerden olan iç monolog ve iç çözümleme, bireyin merkeze alındığı eserlerinde öykü kişilerinin duygu ve düşüncelerini yansıtmak amacıyla kullanılır. Çocuk kahramanların öne çıktığı anlatılarda bu teknikler onların duygu dünyasının etkin bir şekilde anlatımına yardımcı olur. Çizgisellikten uzak

zaman algısını belirginleştirmek, zamanı genişletmek için geçmişte yaşanmış bir olayın anlatımı olan öykülerinde yazar, özetleme ve geriye dönüş tekniğini çok sık kullanır. Yazmayı varlığının tamamlayıcı unsuru olarak gören yazarın eserleri otobiyografik izler taşır. Öykülerine mekân olarak çocukluğunu geçirdiği Bandırma ve yakın çevresini seçmesi ve gerçek hayatta gittiği mekânları öykü dünyasına taşıması, bildiği dilleri öykü kişilerine konuşturması gibi unsurları kurmaca dünyanın parçası haline getirmesiyle anlatılarının özkurmaca yönünden incelenmesini mümkün kılar.

Öykü türünün olanaklarını geliştirmek için arayışta olan yazar, postmodernizm sunduğu imkanlardan yararlanır. Kendi metinleri arasında metinlerarasılık yapan yazar, bir metninden diğer metnine yaptığı göndermelerle anlatılarını kimi noktalarda kesiştirir. *Bangır Bangır Ferdi Çalıyor* öykü kitabında yer alan “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar” öyküsünün norm karakteri Serkan, *Olduğu Kadar Güzeldik*’teki “Zehir Miktarda” isimli anlatıda başkişinin ölümüne sebep olduğunu düşündüğü bir fon karakterdir. *Sarıyaz* başlıklı öykü kitabında aynı olay birimleriyle birbirlerine bağlı sekiz anlatı vardır. Anlatıların öykü zamanı on iki günlük zaman dilimini kapsar. Kitapta yer alan “Sarı”, “Gül Özlem Gül”, “Ecevit, Öpücük”, “Sevgi Çağının Sonu” isimli anlatılar ortak mekân üzerine kurgulanır. Şehri kaplayan sarı tozun ve depremin etkisiyle karanlık arka fona sahip olan hikâyelerin mekânları, kahramanların kimlik ve benliklerini yansıtamadığı kapalı-dar özellik gösterir. Yazar, çizgisel anlatımı tercih etmeyip, katmanlı bir anlatımla inşa ettiği öyküleriyle yazın dünyasını renklendirir.

KAYNAKÇA

- Adler, Alfred (2011a), **Yaşam Bilgisi**, (Çev.: Lütfi Yarbaşı), İlyayayınevi, İzmir.
- _____ (2011b), **Yaşama İlgili Sorunlar**, (Çev.: Lütfi Yarbaşı), İlyayayınevi, İzmir.
- _____ (2020), **İnsan Tanıma Sanatı**, (Çev.: Leyla Uslu), Cem Yayınevi, İzmir.
- _____ (2023), **Bireysel Psikoloji**, (Çev.: Ali Kılıçoğlu), Say Yayınları, İstanbul.
- Akar, Yeliz (2017), "Mekânın Poetiği Bağlamında Mehmet Rauf'un 'Eylül' Romanı", **Romanda Mekân** (Ed. Ramazan Korkmaz ve Veysel Şahin), içinde (47-60), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Aslan, Adnan (2008), "Kötülük Problemi: Spekülatif-Teorik Yaklaşım Karşı Dinî-Pratik Yaklaşım" **İslâm Araştırmaları Dergisi**, 19, 87-114.
- Bachelard, Gaston (2017), **Mekânın Poetikası**, (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayıncılık, İstanbul.
- Can, Muhammet (2023), "Öykünün Genç Kuşağı: Son Dönem Türk Öykücülüğüne Genel Bir Bakış", **Türk Dili**, 862, 397-421.
- Develioğlu, Ferit (2017), **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Aydın Kitapevi Yayınları, Ankara.
- Dewey, John (2022), **Okul ve Toplum**, (Çev.: Başman, H. A.), Pegem Akademi, Ankara.
- Eliuz, Ülkü (2004), **Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek**, Yayınlanmış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi- Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- _____ (2009), "Orhan Kemal'in Romanlarında Bakış Açısı ve Anlatıcı", **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 4(8), 1134-1165.
- _____ (2013), "Bunaltı ve Varlık Sıkıntısı: Murathan Mungan'ın Kibrit Çöpleri". **Erdem**, 65, 81-95.
- _____ (2014), "Kemal Tahir Öykülerinde Labirent **Mekânlar**" **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, Ocak-Haziran 2014, 7-19.
- _____ (2016), **Oyunda Oyun Postmodern Roman**, Kesit Yayınları, İstanbul.
- _____ (2017), "Oğuz Atay'ın 'Tutunamayanlar' Romanında Mekân", **Romanda Mekân** (Ed. Ramazan Korkmaz ve Veysel Şahin), içinde (207-225), Akçağ Yayınları, Ankara.
- _____ (2019), "Kurgudaki İlk Çağrı: Ömer Seyfettin'in Eserlerinde İsim-İçerik İlişkisi," **HECE**, 265, 59-74.

- _____ (2020), “Yoldaki Yolculuk: Anlatıda Zaman”. *RESS Journal Route Educational & Social Science Journal*. Volume 7. Issue 6. June. s. 170-195.
- Eriş, M. Ünsal (2020), **Kara Yarısı**, Can Yayınları, İstanbul.
- _____ (2021), **Olduğu Kadar Güzeldik**, Can Yayınları, İstanbul.
- _____ (2022), **Bangır Bangır Ferdi Çalışıyor Evde**, Can Yayınları, İstanbul.
- _____ (2022), **Sarıyaz**, Can Yayınları, İstanbul.
- Erkol, Günay, Çimen (2021), **Yaralı Erkeklikler: 12 Mart Romanlarında Yalnızlık, Yabancılaşma ve Öfke**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Esen, Nüket (2021), **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Foucault, Michel (2024), **Özne ve İktidar**, (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınbay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Freud, S. (1996). **Psikanalize Toplu Bakış. Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış** (Çev.: K. Şipal), Cem Yayınevi, İstanbul.
- _____ (1997a), **Kadınlık. Psikanalize Yeni Giriş Dersleri** (Çev.: S. Budak), Öteki Yayınları, Ankara.
- _____ (1997b), **Kadın Cinselliği. Cinsellik Üzerine** (Çev.: S. Budak), Öteki Yayınları, Ankara.
- Fromm, Erich, (2001), **Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum**, (Çev.: Necla Arat), Say Yayınları, İstanbul.
- _____ (2011), **Sevme Sanatı**, (Çev.: Özden Saatçi Karadana), İlyayayınevi, İzmir.
- _____ (2016), **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri**, (Çev.: Şükrü Alpagut), Say Yayınları, İstanbul.
- Gençtan, Engin (2002), **Varoluş ve Psikiyatri**, Metis Yayınları, İstanbul.
- Göka, Erol (2009), **Ölme Ölümün ve Geride Kalanların Psikolojisi**, İstanbul, Timaş Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan (1994) “Taşra Sıkıntısı”, **Defter Dergisi**, 22, 74-92.
- _____ (2001), **Vitrinde Yaşamak**, İletişim Yayınları, İstanbul
- _____ (2020), **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yayınları, İstanbul.
- Halbwachs, Maurice (2018), **Kolektif Hafıza**, (Çev.: Banu Barış), Heretik Yayınları, Ankara.
- Jahn, Manfred, (2012), **Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı**, (Çev.: Bahar Dervişcemaloğlu), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Joseph, Campbell (2021), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (Çev.: Sabri Gürses), İthaki Yayınları, İstanbul.

- J. Paul, Sartre (2020), **Varoluşçuluk**, Say Yayınları, İstanbul.
- Kanar, Mehmet (2010), **Etimolojik Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, Derin Yayınları, İstanbul.
- Kierkegaard, Soren (2004), **Kaygı Kavramı**, (Çev.: Vefa Taşdelen), Hece Yayınları, Ankara.
- Korkmaz Ramazan (1996), **Sabahattin Ali**, YKY, İstanbul.
- _____ (2015), **Yazınsal Okumalar**, Kesit Yayınları, İstanbul.
- _____ (2016), **Sabahattin Ali -İnsan ve Eser**, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Korkmaz, Ramazan ve Şahin, Veysel (2017), **Romanda Mekân**. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kopan, Yekta, **Yazar Söyleşileri- Mahir Ünsal Eriş**, Hepsi TV.
(<https://www.youtube.com/watch?v=Y4BxZHTOFa8&t=1s>)
- Lingis, Alphonso (1997), **Ortak Bir Şeyleri Olmayanların Ortaklığı**, (Çev.: Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Narlı, Mehmet (2002), “Romanda Zaman ve Mekân Kavramları”, **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi** (Journal of Social Sciences), 5 (7), 92-108.
- _____ (2014), **Şiir ve Mekân**, Hece Yayınları, Ankara.
- Öksüz Güneş, Elif (2016), **Kemal Özer’in Şiirlerinin İncelenmesi**, Yayınlanmış Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi- Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özmen, Erdoğan (2006), “Kafka’nın Paranoyası ya da Paranoid Zihniyet Dünyası”, **Birikim Dergisi**, 204, 67-72.
- Parla, Jale (2016), **Babalar ve Oğullar / Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ricoeur, Paul, (2007), **Zaman ve Anlatı:1** (Çev. Mehmet Rifat Sema Rifat), YKY, İstanbul.
- S. Erangin, Yasemin (2022), Mahir Ünsal Eriş ile Söyleşi, **Mahal**, Ağustos Eylül Yazar Dosyası Mahir Ünsal Eriş Yazar Dosyası, 5-7.
- Schick, İrvin Cemil (2001), **Batının Cinsel Kısıtı**, (Çev.: Savaş Kılıç ve Gamze Sarı), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Stevick, Philip (2017), **Roman Teorisi**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Şahin, Doğan (2009), “Kişilik Bozuklukları”, **Klinik Gelişim**, 22 (4),45-56.
- Şahin, Semrin (2024), “Yaratıcılık Ritüelleri- Mahir Ünsal Eriş”, **Litera Edebiyat**, 9,1.
- Şahin, Veysel (2007), “Roman Tekniği Bakımından Yaban”, **e-Journal of New World Sciences Academy**, Wolume:2, Number:3, 179-196.

- _____ (2016), “Sosyolojik Açıdan Ağır Hayatın Ağır Roman’ı ve Metin Kaçan”, **Mecmua-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi**, 2, 11-28.
- Tepeli Temiz, Zahide ve Hanoğlu Lütfü (2019) “Kendiliğın Nöral Alt Yapısı: Northoff ve Damasio Modelleri”. **Klinik Psikiyatri Dergisi**. 22 (1), 104-115.
- Tekin, Mehmet (2015), **Roman Sanatı 1**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Timuçin, Afşar (1994), “Yabancılaşma Sorunun Genel Bir Bakış”, **Felsefe Dünyası**, 8, 16-23.
- Türk Dil Kurumu (1998), **Türkçe Sözlük**, 9. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Uğur, Veli (2013), **1980 Sonrası Türkiye’de Popüler Roman**, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Yardımcıoğlu, Mahmut ve Merve Kaplan (2018), “Kapitalizm ve Şizofreni: Deleuze ve Guattari”. **G.Ü. Islâhiye İİBF Uluslararası E-Dergi**, 2, 77-87.
- Yıldız, Elif (2023), “Bir Kitapla Mümkün Röportaj Serisi”, **BKM Kitap**, <https://www.bkmkitap.com/blog/mahir-unsal-eris> (10.08.2024).

ÖZGEÇMİŞ

İlköğrenimini Trabzon’da, ortaöğrenimini ise İstanbul’da tamamladı. 2015 yılında girdiği İstanbul Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünden 2019 yılında mezun oldu. 2021 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda tezli yüksek lisans programına başladı.

ÖZTÜRK OĞUZ evli olup İngilizce bilmektedir.

